

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta HUMANISTINEN	Laitos HISTORIAN
Tekijä JUHA AHONEN	
Työn nimi NAAMIOSOSIOLOGIAA JA MIELIKUVAMASUUNEJA	
Oppiaine YLEINEN HISTORIA	Työn laji LAUDATURTYÖ
Alka 1996	Sivumäärä 90
<p>Tiivistelmä - Abstract</p> <p>Mainonta yhteiskunnallisena ilmiönä tai yhteiskunnallinen mainonta ei ole uusi ilmiö. Sen juuret nojaavat vääjäämättä järjestäytyneen yhteisön syntyyn, jonka struktuuria maksettu ohjaava kommunikaatio substanssillaan legitimoii.</p> <p>Tämän tutkielman tarkoitus on tutkia esimerkillisinä yksittäisten, tunnettujen taiteen tekijöiden luomaa yhteiskunnallista mainontaa barokkiajan Euroopassa. Mainontaa tarvitsivat lähinnä kuningas ja kirkko omien arvojensa lanseeramiseksi läpi kansankerrosten.</p> <p>Taideteoksia tarkastellaankin symbolisesten indoktrinatiivisten mahtikytkehtöjensä läpi. Näkökulma on lähinnä historian sosiologinen - aikaan sijoitus toimii taiteeseen pukeutuneen vallan yhteiskunnan spesifiin järjestymiseen vyötettynä operaatioalustana. Tarkoituksena on siten nimenomaan saada yleiskuva barokkiajan ekspressiivisestä kollektiivipsyydestä. Kirjoitukseni tyyli palvelee käsittelemääni aikaan kuuluvaa pompöösiä maalauksellistamista.</p> <p>Taiteen valjastaminen ei suinkaan ollut uusi keksintö ja barokin aikana lukuisat kirjailijat, maalarit, kuvanveistäjät ja arkkitehdit olivat kiinnitettyjä suoranaisesti hoviin tai kirkkoon tai näiden suosiosta riippuvaisia. Taideteoksissa suhde onkin nähtävissä, harvoin toki suorana vaan moninaisen, osin perinteisen, esteettisen etäistämisen- ja hämähäyttämiskeinoston transformoimana.</p> <p>Barokin aikaa luonnehti näennäisen paradoksaalisesti kaksi ilmiötä: naamioituminen ja mahtipontisuus. Ne läpäisivät sosiaalisen elämän kauttaaltaan. Instituoitu taide sekä heijasti että edisti annettua <i>comme-il-faut'a</i>. Sekä hovissa että teatterinäytämässä kristalloituivat barokin elämän näytelmä ja sen juonet; myös katolisen kirkon symboliverstas työsti ohjaavia merkkejä.</p>	
Asiasanat	
Säilytyspaikka	
Muita tietoja	

JUHA AHONEN

NAAMIOSOSIOLOGIAA JA MIELIKUVAMASUUNEJA

Artistinen silmäys 'yhteiskunnalliseen
mainontaan' manipulatiivisena mahtina
barokkiajan Euroopassa

Yleisen historian
laudaturtyö

Historian laitos
Jyväskylän yliopisto
1996

SISÄLLYS

1. Barokkia kuiskaajan kopista.....	1
2. Naama, naamioppi...naamioidin - elämä taide-esityksenä.....	4
2.1. Näyttämöillistetyt uushelleenit, taidekuvioitu, sävelletty Latio.....	5
2.2. Musica divina et opera mundi.....	8
2.3. Hollanti, Espanja, Englanti - varioiva naamiogalleria.....	14
2.4. Naamihuvien erilaiset juonet.....	16
2.4.1. Hovi - estraadilla kyselemätön mahtipontisuus.....	18
2.4.2. Amor, thetrum vincit omnia?.....	21
2.4.3. Esiripun raotus: pilkatusta teeskentelystä tosiolevan oivallukseen	25
3. Symbolinen hallintana.....	28
3.1. Taiteellistettu omnipotentti: <i>Le Roi</i>	28
3.1.1. Kulttuurina edistettävä kuninkuus.....	31
3.1.2. Elämän ohjattava teatteri - taiteen moninaistuva kommunikaatiofunktio.....	32
3.1.2.1. Mallitettu uskonsofurius ja kuolema.	36
3.1.2.2. Kultaan ja kupariin kaiverrettu monarkinmahti.....	41
3.1.2.3. Ylös rakennettava monarkinmahti.....	43
3.1.2.3.1. Caput mundi.....	43
3.1.2.3.2. Palais royale.....	44
3.1.2.4. Maksettu kirjallisuus glorioi, musiikki melodioi.....	49
3.1.2.5. Jaloiksi (ja päiksi) työstetyt hyveet.....	50
3.1.2.6. Järkyttävän hallitsijanvallan järkkyvyys.....	61
3.2. Kirkko, uskonto - taivaallisen maallisia näkyjä.....	64
3.2.1. Jumalan asuttava huone.....	64
3.2.2. Kirkkodekoraatio jumaloi.....	67
3.2.3. Kristuksen sijaiset maan päällä.....	69
3.2.4. Kirjallisuus Jumalaa ohjaamassa.....	71
3.2.5. Kuvallisuuden propagandaluonne.....	75
3.2.6. Pyhimykset ja marttyyrit - Kristuksen tallennetut soturit.....	80
4. Silmälasit vaihtuvat.....	86

1. Barokkia kuiskaajan kopista

Mainonta yhteiskunnallisena ilmiönä tai 'yhteiskunnallinen mainonta' ei ole uusi ilmiö. Sen juuret nojaavat vääjäämättä järjestäytyneen, hierarkioituneen yhteisön syntyyn, jonka struktuuria maksettu ohjaava kommunikaatio substanssillaan legitimoii; usein se kytkeytyi uskonnollis-hallinnolliseen aktiiviteettiin.

Tässä poikkitieteellisessä ja -taiteellisessa es-
seessä käsitellään uuden ajan yhteiskunnallisen mainonnan alkuaskelia. Huomio kiinnitetään etenkin siihen kaupallis-yhteiskunnalliseen instrumentti-instituutioon, joka synnytetettiin vallassa olijoiden/valtaan pyrkivien tarkoitushakuisen ja -hakuisten arvojen viestinnän tarpeesta. Näkökulma on nyt lähinnä historian sosiologinen - aikaan sijoitus toimii taiteeseen pukeutuneen vallan yhteiskunnan spesifiin järjestymiseen vyötettynä operaatiojalustana.

Niinpä tässä kirjoitelmassa pyritään maksetun kommunikaatioaktiiviteetin kasvualustana tutkimaan barokkia, luonnehtimaan sitä *ubikviitin presentaation ja symbolisen hallinnan näkökulmasta*, tutkimaan valtiollis-yhteiskunnallis-klerikaalisen mielikuva-konstruktion manipulaatioulottuvuuksia, reaalisaatioita ja monidimensioisena naamiollisuutena näyttäytyvää mentaalista levittäytymisalustaa; kuvailemaan osin 'valjastetun' taiteen ja **esimerkin omaisten sekä tunnettujen taideteosten**¹ avulla tuota barokin spesiaalifenomeeniä, barokin, joka vallitsi kulttuuri-Euroopassa hegemonisena tyylivirtauksena 1500-luvun lopulta 1720-luvulle - kyseisenä aikana se ilmeni eri vaiheessaan, eri maissa ja eri taide-

¹ analysoidut maalaukset ym. visuaaliset esitykset ovat löydettävissä lähes kaikista maailman taidetta ja/tai taidehistoriaa käsittelevistä oppikirjan omaista yleisteoksista; kirjallisuus kirjallisuushistorioista

lajeissa omalaatuisenaan, toisistaan poikkeavasti. Samalla tarkkavainuisen lukijan on mahdollista tehdä omia opettamattomia huomioitaan siitä mitä yhtäläisyyksiä barokkiajan hallintamekanismeilla on nykyajan monopolivisen 'vieraannuttavaan', hämmentävään poliittiseen kuvakertomukseen.

Tarkoituksena on siten nimenomaan saada yleiskuva barokkiajan ekspressivisestä kollektiivipsyykeestä, paradoksaalisen julkisesti kätkeytyvänä; kirjoitukseni tyyli palvelee ajan pompöösiä maalauksellistamista.

Mitä barokki 'hierarkisen sitomisen' operointijalustana sitten voisi olla? Monille se merkitsee maalaustapaa tai arkkitehtuurin tyyliä tai "korkeammissa taiteissa" muotonsa saavaa kulttuuri-ilmiötä. Toisille taas barokki näyttäytyy ilmiönsä musiikissa, kirjallisuudessa ja maalaustaiteessa löytävänä, renessanssin ja protestanttisen reformaation jälkeisenä elämän asenteena, erityisenä mahdollisuutena kokea maailmaa.

Kolmansille barokki viittaa näyttöarvojen, tehtyjen kulissien sfääriin, nyansoidun, symbolisen valtastruktuurin kaiken läpäisevyyteen. Neljännet osoittavat barokkiseen pakoon - väkevään haluun "jonnekin päivästä pois". Ja viidennet - "tieteellisinä" - väittävät: "Barokki on uskonnollista emotionalismia, dynaamista energiaa ja ylenpalttista dekoratiivista rikkautta, joka oli lähtöisin Roomasta, josta se levisi kaikkialle Eurooppaan ja kauemmaksikin mm Amerikassa ja Intiassa oleviin eurooppalaisiin siirtokuntiin."²

Barokki on varmasti kaikkea tätä.

² repliikki viitteellinen

Kuten monia muitakin tyylillisiä nimityksiä myös barokkia käytettiin alkuun halventavassa merkityksessä. Sanan etymologia on erikoinen, se on johdettu kahdesta 1500-luvulla yleisesti käytetystä sanasta: Itäliankielisestä sanasta 'barocco', joka tarkoittaa koukeroista keskiaikaista pedanttisuutta ja portugalilaisesta sanasta 'barroco', epämuodostunut helmi.

Molemmat sanat merkitsivät poikkeamista säännöstä, ja tässä mielessä 1700-luvun puolivälin teoreetikot alkoivat käyttää niitä kuvaamaan sellaista taidetta, etenkin arkkitehtuuria, joka heistä näytti epäpuhtaalta ja irrationaaliselta. Vaikka termillä ei enää ole väheksyvää merkitystä, sitä käytetään edelleenkin erottamaan yhtä ainoaa erityislaatuista säiettä 1600-luvun taiteen tiukasta kuteesta.

Tämän niin sanotun barokin ja muiden 1600-luvun tyylien kuten naturalismin ja klassismin eroa on vaikea erottaa. Ulkonaisista eroavuuksista huolimatta tyyliillä on syvälle käyviä yhtäläisyyksiä, ja 1600-luvun taidetta voi parhaiten ymmärtää kokonaisuutena erilaisten tyylivirikkeiden sarjana.

Euroopassa barokin syntyyn ja esiin marssiin vaikutti etupäässä kaksi ilmiötä: *absoluuttinen kuninkuus* ja *teatterinäyttämö*. Kuninkaallisessa teatterinäytännössä barokki näyttäytyi selvimillään - juhlallisena, pompöösinä, monarkisen prestiisin loihdintaan ankkuroituna; myös taivaita tavoittelevan mahtipontisen paavinkirkon tilaukset työllistivät barokkitaiteilijoita. Näytelmä, kuninkaallinen näyttöarvo, kirkolliset ja hengelliset pyrimöt - tässäpä barokin oleellisin kantajat.

2. Naama, naamiompi...naamioin
- elämä taide-esityksenä

Nostakaa esirippu, näyttelijät valmiina! Melpomene, Thaleia naamionne, helkytä Erato, pyöritä Polyhymnia! Näytös alkaa, elämä alkaa...

All the world's a stage
And all the men and women merely players.
They have their exits and their entrances.

Jaquesin lauseet kuvaavat hyvin sitä 1600-1700-lukujen kulttuurinäkömää, jota Euroopan runouden ystävät, konserteissa kulkijat ja taiteen rakastajat ovat tottuneet barokkiajaksi kutsumaan³ Toki koko 1600-luku ei ollut pelkästään barokkista - 'funktionalistinen' kaupunkikauppiaan talo porvarillisessa Hollannissa, protestanttisen työetiikan nousu ja empiirisen tieteen ensiaskleet edustavat toisenlaista, 'moderniin' kurkottuvaa maailmaa.

Amsterdam ja Venetsia olivat 1630-luvun Euroopan porvarillisen barokkiajan taiteen keskuksia. Ne olivat molemmat vauraita, omanarvontuntoisia kaup-pakaupunkeja, niiden monen moisia tavaroita pursuvat kauppalaivastot kyntivät maailman meria ja äveriäis-sä porvaripuodeissa "lähes kaikki oli kaupan".

Merkittävää oli hyvinvoivan porvariston halu säilyä jälkimaailmalle: se sponsoroi taidetta, ja näin vieläkin taululta on nähtävissä hollantilaisen vä-hänlännän kaukokauppiaan perunanenän jalo muoto ja parhaisiin puettu lapsikatras. **Veronese** Venetsiassa ja **Rembrandt** Amsterdamissa loivat esikuvia koko maalaustaiteelle.

³ vrt. Jacques 1623

2.1. Näyttämöllistetyt uushelleenit, taidekuvioitu, sävelletty Latio

Katolisen barokin juuret sojottavat vahvoina ja vankkumatta 'fantasiaan', "jonnekin päivästä pois", vanhaan antiikkiseen sielunmaisemaan, Kreikan ja Rooman kulttuurien uudelleen löytämiseen ja arvostamiseen, renessanssin ja humanismin hengentantereisiin. **Aristoteleen**, keskiajan oppikeskiön ja dogmi-moottorin, ohelle ja ohi esikuviksi nousivat **Platon**, **Cicero**, **Horatius**, **Ovidius**, **Vergilius** ja **Homeros**. **Senecan** murhenäytelmät, persuasiivisella retorikalla maustettuina lukudraamoina, joissa moraalinen shokkivaikutus on katharsiksen sijalla, vaikuttivat nimenomaan barokkidraaman kehitykseen huomattavasti.

Ovidiuksen pääteos "Metamorphoses" on 15 kirjaa käsittävä ketju pienoiseepoksia, taiturillisesti kerrottuja muodonmuutostaruja maailman luomisesta Caesarin apoteoosiin, joukossa myös Troijan ja Rooman tarustoa käsiteltynä yksinkertaisesti, mutta mielikuvitukseksiaan luovasti⁴

Niinpä "Metamorfooseista" tuli mytologian ehtymätön kultakaivos, josta renessanssi, barokki ja rokokoo löysivät antiikin taruaiheita artistiseen, usein myös transformoituneeseen todentumiseen. Esimerkkinä voidaan mainita **Shakespeare**: Ovidiuksen "Pyramos ja Thisbe" on mitä ilmeisimmin "Romeon ja Julian" alkuversio.

Rooman mennyttä kulttuurista loistoa ihmeteltiin ja ihailtiin ja sen veroiseen pyrittiin - niin Italiassa, jossa mennyt oli konkreettisina, visuaalisina jäänteinä naapurustossa, kuin Ranskassa, Portugalis-

⁴ vrt. Ovidius 1935; vrt. esim. Bull 1963, Andrae-Tigerstedt 1963, Heiskanen-Mäkelä 1989, Kaimio et al. 1990

sa, Englannissa, Hollannissa ja Saksassakin - syntyvien kansallisvaltioiden tehtävä identiteetti etsi mahtipontista kasvualustaa, prestiisi dimensioita: Teatraalisuus 'theatrum mundi'.

Paavit ja kuninkaat kilpailivat 'pitkistä juurista', Rooman omimisesta - sponsoroitu rakennuttaminen⁵ ja taide jäljittelivät klassista; kristillisuus ja pakanallisuus⁶ sekoittuivat juhlalliseen ja mahtavaan. Ja **Pierre Corneille** kirjoitti⁷: "Rome n'est plus dans Rome, elle est toute ou je suis."

Tämä antiikin 'sisäistäminen', henkinen re-orientaatio luonnehti todesti barokkiaajan kirjallisuutta, kuvanveistoa, maalausta. Rooma edusti juhlavaa, nostalgista mennyttä: homo humanumin käden jälki näkyi selvänä, ikuiset vankkumattomat arvot tulivat tykö, koko länsimaisen estetiikan, tieteen, sivistyksen, kulttuurin kohtu aukesi⁸. Sillä muistettiin toki **Horatiusta**⁹:

"Valloitetuna Kreikka jo valtasi
voittajan hurjan
maalaiseen Latioon sivistyksen toi."

Antiikin tragedian tunnetuimmat edustajat **Sofokles** ja **Euripides** nousivat arvoonsa oikeastaan vasta **Pierre Corneillen** ja **Jean Racinen** esikuvina ja vai-

⁵ vrt. esim. Bazin 1964, 11

⁶ Esimerkiksi Versaillesin puisto edustaa 'juurien näytön' vaadetta... "Versaillesin metsiköt ja puistokäytävät oli kansoitettu antiikin jumalten ja jumalattarien patsailla, siellä olivat Venus, Diana, Ceres, Gaia, Proserpina, Latona, Aurora, Amfitrite, Jupiter, Apollo, Neptunus, Bacchus, Saturnus, Prometheus ja Zephyr, siellä olivat myös nymfit ja tritonit, vestaalit, cupidot ja faunit. Kuolevaisilla ei ollut täällä sijaa; vähäpätöisin hahmo oli puolijumala Achilles..." Cronin 1963, 224

⁷ vrt. Corneille 1662

⁸ vrt. Kaimio et al. 1990

⁹ vrt. Horatius 1978

kutuksen antajina. Tämä huomattiin jo heidän omana aikanaan. "**Corneille** on moraalisempi, **Racine** luonnollisempi. Toinen näyttää jäljittelevän **Sofokiestä**, toinen olevan enemmän velkaa **Euripideelle**", kirjoitti jo 1600-luvulla **Jean de La Bruyère**¹⁰.

Pierre Corneille (1606 - 1684) on täydesti liitettävissä barokkiperinteeseen sen yhtenä etevimpänä edustajana.¹¹ Ennen muuta hän oli draaman taitaja, arkkitehti, joka rakensi näytelmänsä mahtaviksi: täynnään pistäviä, teräviä vuorosanoja, yli-inhimillisiä luonteita ja jokapäiväisyyden ylittäviä tapauksia. **Gorgiaansa Corneille** oli luonnollisesti tutkinut: antiteesi, eufonia, paronomasia käyttövoimanaan **Corneille** loi mitä muodokkainta draamaa.

Vaikkakin alkuaan komedian kirjoittajana tunnettu **Corneille** on saanut kestävän maineensa nimenomaan tragedian mestarina.¹² Vuonna 1637 ilmestyi "**Le Cid**", joka aloitti kirjailijan suurten tragedioiden joukon, sitä seurasivat roomalaisaiheiset "**Horace**" ja "**Cinna**"; yleisesti pidettiin hänen mestariteoksenaan "**Polyeucte**". Aikalaistensa ja arvostelijoiden silmissä **Corneille** oli tuon ajan Ranskan merkittävin kirjailija.

Daniel Caspar von Lohenstein (1635 - 1683) oli saksalaisen barokkidraaman suunnannäyttäjä.¹³ Useissa kiihkeissä draamoissaan kirjailija kuvaa verta tiheä kuvaa tapahtumia, surkeita ihmiskohtaloita täynnä hallitsematonta tuskaa, murhia ja itsemurhia, raa-

¹⁰ Kaimio et.al. 1982, 127

¹¹ tutkimukseni Corneillen esittelyt nojaavat paljolti teokseen Vedel, V.: Corneille og hans Samtid, Koebenhavn 1927

¹² vrt. ja tark. Corneille 1962; 66 ja 68

¹³ saksalaisen kielialueen kirjallisuuden esittelyssä hyödynnetty Koskimies, R.: Saksalaisen kirjallisuuden historia, Helsinki 1936

dollisuutta. Lohensteinin menestys on kuitenkin osin muualla, hänen voimakkaan poliittisessa näytelmässään *Sophonisbe* (1680), jossa sankaritar uhraa jopa omat lapsensa valtion alttarille.¹⁴

2.2. *Musica divina et opera mundi*

Jokaisella aikakaudella on tietty taide johtoasemassa: renessanssin aikana plastiikka, barokin aikana musiikki. Ja tämä musiikki oli moniulotteista, diversifioitunutta: Yhtäältä siihen kuuluivat **Gesualdon** madrigaalit, **Perin** ja **Monteverdin** varhainen pastoraalimusiikki ja toisaalta **Scarlattin** tragikomediat ja **Rameaun** *tragédies lyriques*.¹⁵

Instrumentaalimusiikkina barokki esiintyi **Merulon** *toccaattoina*, **Corellin** *triosonaatteina* ja **Vivaldin** *konserttina*. Kirkoissa kaikuivat juhlavina **Schutzin** *passiot* ja **Bachin** *kantaatit*.¹⁶

Ylen runsaslukuinen orkesteri kajahtaa korviimme kaikista sen luomuksista. Lukuisan soittovälineistön suosimisessa ilmeni aidoimmillaan barokin leikkivä ja artistinen luonne, sen mieltymys maalauksellisuuteen ja tunnelmallisuuteen, sen pyrkimys ylenpalttiseen artistiseen sofistikaatioon, värikkyyteen ja nyansoituihin vivahduksiin, painokkuuteen ja ilmaisurunsauteen, eksuberanssiin ja samalla tavallaan sen mitätön tunneilmauksen alkuperäisyyden, välittömyyden ja yksinkertaisuuden tarve. Musiikista tuli näin yksi barokin moniulotteisen *naamiollisuuden* kiehtova *kantaja*; artistisena se barokkitaiteista -

¹⁴ vrt. ja tarkemmin Skrine 1978, 8-9

¹⁵ tarkemmin Palisca 1981

¹⁶ vrt. emt.

maalauksen ohella - lienee parhaimmin maailman epäilemättömään sivistyshistoriaan jäänyt.¹⁷

Ja pian musiikki otti valtaansa tehokkaiman taiteellisen ilmaisumuodon: draamallisen. **Emilio de' Cavalierin** teosta "Rappresentazione di anima e di corpo", joka ensimmäistä kertaa esitettiin Roomassa 1600, pidetään ensimmäisenä oratoriona.¹⁸ Uskonnollisten ja moraalisten arvojen esille nosto ja toisaalta pako vanhoihin, tuttuihin, turvallisiin vastauksiin manifestoitui uudella tavalla taiteessa. Raamatun musikaalinen dramatisointi oli alkanut.

Tämä ensimmäinen oratorio oli isä **Agosto Mannin** Sielun ja Ruumiin välisen dialogin laajennettu sävelletty vuoropuhelu. Se esitettiin ensi kertaa helmikuussa 1600 Oratorio della Vaccinellassa.¹⁹ Oratorioon kuului myös muitten allegoristen henkilöiden entré: Aika, Äly, Omatunto, Mielihyvä kumppaneineen, ja taustalla pauhaa sekä tuomittujen että siunattujen sielujen kuoro. Maisemalavastuksen, tanssin ja erilaisten pukujen käyttö täydensivät asetelmaa.

Agostino Agazzarin "Eumelio" vuodelta 1606 voidaan mainita "Rappresentazione" yhtenä merkittävimpana

¹⁷ ...musiikin merkitys oli praktinen; käyttäytymistä ohjaava ja säästävä; se kuului myös jokapäiväisenä, elimellisenä hovielämään. "...musiikki kuului Versaillesiin kuin lintujen laulu kevääseen. Ludvigin (XIV) pukeutumissereonioita ja päivällistä säestivät viulut, hänen kävelyään puistossa oboet, huilut ja säkkipillit. Kappelissa hän kuunteli Lullyn motetteja; hän rakasti niitä ja halusi kuulla niitä yhä uudelleen. Illallisella soitti hänen viuluorkesterinsa kohtauksia kuninkaan lempioopperoista, ja sen jälkeen pidettiin konsertti tai tanssiaiset. Vieläpä hänen riisuutumissereoniensa aikana lauloi joku hänelle uutta sävelmää tai kantaattia ja vapaahetkinään Ludvig hyräili Lullyn iloisia, helposti korvaan tarttuvaa lauluja, esimerkiksi "Au clair de la lune". Cronin 1969, 223

¹⁸ vrt. esim. Palisca 1981, 19-21

¹⁹ vrt. esim. emt. 124

seuraajana.²⁰ Lyhyessä ajassa tämä taidemuoto, oratorio, joka on jokseenkin samassa suhteessa oopperaan kuin luonnos maalaukseen, kohosi erittäin kukoistavaksi.

Vnetsia oli maalaustaiteen keskus mutta kuitenkin nimenomaan teatteria Venetsia saa kiittää maineestaan barokkikaupunkina. **Monteverdi** ja **Cavalli** tähänään Venetsia näytti tietä uudelle kulttuurielämälle - teatterimusiikki ja lyyrinen draama kukoistivat. Teatro di San Cassiano, ensimmäinen julkinen oopperatalo avattiin Venetsiassa 1637/38.

Avausopperana oli **Benedetto Ferrarin** (1587-1681) "Andromeda".²¹ Myös **Monteverdi** kunnostautui: hän tuotti peräti neljä oopperaa venetsialaisiin teattereihin: "Adone" vuodelta 1639, "Le Nozze d'Enea con Lavinia" 1641, "Il Ritorno d'Ulisse in patria" ja "L'incorazione di Poppea". Vuonna 1650 oopperataloja oli Venetsiassa jo neljä.

Euroopan kulttuurinen suunnannäyttö oli omittavissa, Rooma oli lyötävissä, uskottiin, ja Venetsia yritti sitä niin juhlavilla, speaktaakkelin omaisilla oopperaesityksillään kuin kalliishintaisilla, ylellisillä oopperakennuksillaankin, kuin artistisina, iloisen teatraalisina hyvä-huutoina sille porvarilliselle, aineelliselle vauraudelle, joka kaupunkiin onnistuneista kauppasuhteista oli syntynyt: caro mio, caro mio...

Barokkiaikaa voi luonnehtia siten paitsi musiikin niin täydesti myös oopperan kaudeksi. Pastoraalinäytelmä oli läheisessä yhteydessä oopperan kehitykseen. Lopullisen sysäyksen oopperan syntyyn antoi pyrkimys antiikin tragedian henkiin herättämiseen.

²⁰ vrt. Palisca 1981, 69; 124

²¹ vrt. emt. 130

Varhainen ooppera otti aiheensa yksinomaan antiikista, Kreikan mytologiasta ja useasti **Ovidiuksen** välityksellä, mm **Claudio Monteverdi** (1567-1643) käytti Orfeus-aihetta. Huomattavaa on, että oopperantekijät eivät tosin itse olleet suoraan perehtyneet antiikkiin - tämä toi esitykseen oman erityisen barokkisävytyksensä.

Jo 1597 oli tuotettu ensimmäinen todellinen ooppera "Dafne", johon **Ottavio Rinuccini** oli kirjoittanut tekstin ja **Jacopo Peri** musiikin.²² Se esitettiin Firenzessä karnevaaliaikana. *Dramma per musica*, kuten sitä aluksi nimitettiin, oli syntynyt erään henkevän harrastelijapiirin kokeiluista ja keskusteluista, jotka tähtäsivät juuri antiikin tragedioiden uudelleen elvyttämiseen: nämä ajateltiin sarjaksi kitaran säestyksellä suoritettuja, kuoron keskeyttämiä resitaatioita.

Oopperan aiheiksi valittiin kaikenlaisia yksinkertaisia, enimmäkseen mytologisia aiheisia tapauksia, joissa oli laulukelpoisia tilanteita, ja sovitettiin niihin musiikki. Tämänkaltaisen ooppera erosi vielä suuresti nykyaikaisesta: se oli enemmän musikaalista lausuntaa kuin laulua, jota esitettiin virren tapaisesti kuten keskiaikaisia kirkollisia litanioja, ja sitä tuki varsin vähäpätöinen orkesteri, joka oli asetettu näkymättömiin kulissien taakse, mutta sen sijaan siihen alusta alkaen liittyi värikkäitä tansseja ja erilaisia koriste-efektejä.

Ooppera kehittyi ja ulkoisessa pompöösissä prameudessaan ja juhlavuudessaan barokkiajan oopperaesitykset voittivat kaikki edeltäjänsä ja seuraajansa. Voitiin nähdä Eripuraisuuden Lohikäärmevaunuillaan ja Pallas Athenen havisevilla pöllövaljakoiltaan leijailevan ilmojen halki, Jupiterin ja Apollon istuvan jumalallisilla valtaistuimillaan utupilvien

²² vrt. Palisca 1981, 31

keskellä ja Pariksen halkovan kuohuaaltoja vihaisen ankarassa myrskyssä.

Manala oksensi karminin punaisesta kidastaan kam-mottavia hornanhenkiä, kummajaisia ja kiljuvia hir-viöitä. Uljaita, vikuroivia sotahevosia ja pitkäkar-vaaisia, tanakoita puhveleita, isokorvaisia, vantte-rajalkaisia elefantteja ja häijynilmeisiä kameleja kulki aplodeeraavan yleisön ohi. Näyttämöllä marssi usein satapäisiä kiiltäviin, välkehtiviin sota-asui-hin puettuja joukko-osastoja; ne suorittivat vimmai-sia taisteluita ja ampuivat toden tuntuisesti savu-avia linnoituksia.

Ja luonnollisesti kuultava taivas säkenöivine aurin-koineen ja kuineen, loistavine tähtineen ja värik-käine komeettoineen taustoitti vaitonaisena näitä suureellisia, suureleisiä, esitetyn näyttöarvon naamioituneeseen, teatraaliseen manifestoitumiseen ja fantasiamaailmoin purjehtimiseen mitä täysin kytkettyjä speaktaakkelidraamoja, joiden järisyyttä-välle mahtipontisuudelle ei aiemmalta ajalta ollut mitään vertoja.

Bernini, kaikkien vaikutustaitojen eittämätön mestari, näytti kerran Roomassa Sant Angelon ja sen edus-talla kohisevan Tiberin pienine veneineen ja huuta-vine, nauravine, kauppa hierovine ihmisineen. Äkkiä sortui pato, joka erotti virran katsomosta, ja aal-lot syöksyivät niin tyrskyävän voimakkaasti parkuvaa yleisöä kohti, että se kauhuissaan alkoi paeta. Mutta **Bernini** oli laskenut niin tarkoin, että vesi pysähtyi juuri ensimmäisen katsojarivin eteen.

Toisella kertaa **Bernini** toi näyttämölle loistavan, ilkamoivan karnevaalikulkueen, jonka etunenässä oli tuntemattomiksi naamioituneita henkilöitä tulisoih-dut käsissään. Osa kulisseista syttyi humahtaen palamaan, kaikki alkoivat kirkuen juosta pois; mutta kun annettiin merkki, liekit sammuiivat tyystin ja

oitis näyttämö muuttui viekoittelevaksi, vehmaaksi niityksi, kuin Edenin puutarhaksi, jossa hyvinvoipa, laiskan letkeä aasi rauhallisesti asteli viheriöivällä laitumella.²³

Kuvatun kaltaisista groteskeista ja kammottavan kiehtovista otteista voidaan päätellä, kuinka bla-seerautunut ja vaateliias teatteriyleisö ilmeisesti oli, mitä eriskummaisuuksia oli tehtävä sen erityis-huomion saavuttamiseksi pelon kiljunnan ja hurmioituneen huokailun rytmittäessä värikkäiden, varioivien speaktaakkeleiden dekoroiamaa taikatodellisuutta.

Wienissä vuonna 1668 avattiin mahtava "Auf der Cortina" ja "Il Pomo d'oro" - vasiten uudelle keisarit-tarelle sävelletty **Pietro Cestini** (1623-1669) ooppera juhlisti avajaisia.²⁴ Kuten mainittua barokkiaikaa aidoimmillaan kuvaava ooppera - taidemuotona - oli syntynyt syvästä renessanssiajatuksista: kreikkalainen draama haluttiin herättää uudelleen henkiin, mutta sen muoto ja ilmaisutapa mukautuivat pian ajan henkeen, barokkiseen mahtavuuteen.

"Il Pomo d'oro" oli kooste, eri taidemuotojen onnistunut yhteensaattaminen; se hyödynsi musiikin ja lavastustaidon lisäksi näyttelijöitten ja tanssi-joitten omalaatuista osaamista ja näyttämökoneistoa, joka sai maalauksen liikkeeseen - kuin musiikin rytmiä mukailien - tai siten että se "rimmasi", oli sopusoinnussa ilmaisemiensa emootioiden kanssa. Itse asiassa juuri liikkuvuus, liike luonnehti barokin näyttämötoimintaa vastakohtana aiempien aikojen staattisuudelle. Barokki onkin nähtävä myös perinteisen "tyynen menon" torjunnaksi.

²³ vrt. ja tarkemmin Wittkower 1955

²⁴ vrt. Skrine 1978, 16-20

Ja juuri **Cestin** "Il Pomo d'Orossa" pelkistyi barokkinen suunniteltu teatraalisuus; fantasioita stimuloivat tekniset lavastusmahdollisuudet, hyppäykselliset näyttämön vaihdokset olivat mitä nokkelimmin hyödynnettyjä. Impressioita luotiin mestarillisesti: Satojen lepattavien kynttilöiden ja moniväristen savujen avulla loihdittiin näkyjä palavista soihtuista, usvaisista aamunkoitoista, heltymättömästä auringon kilotuksesta, hiipuvasta illankajosta, kuun mystisestä Hekaten hämärästä sekä tähtien ohjaavasta loisteesta; moninaisten ilkamoivien, juonittelevien jumalien ja jumalattarien kieputuksista, riehakkaita bakkanteista thyrsos-sauvoineen, nymfien, najadien ja satyyrien väkevän eroottisista kisailuista; vaikuttavien yksityiskohtien täyttämistä savun sekaistista meri- ja maataisteluista. Näin barokin uniikki mielikuviutus fantasioi illusorista maailmaa, rakennettiin ja luotiin uutta, arjen ylittävää speaktaakkelitodellisuutta.

Näyttämön yleisö - kuten heroiset näyttelijät näytelmissään - käytti niin ikään hallitsemiansa keinoja näyttävien *impressioiden* luomiseen - omaan esitykseensä vaikuttavasta toisista eroavuudesta, yksilöllisyydestä, yliveraisuudesta. Samalla yhdessä olo teatterissa oli sosiaalisen sopeutumisen, yhteisöelämän konventioihin adaptoitumisen ilmaisin, näyttö manipuloivan etiketin osuvasta osaamisesta. Onnistunut "itsenä oleminen" yhteiskunnan konventioita loukkaamatta oli yhtä lailla taitoa vaativaa kuin uuden, esteettistä perinnettä tahi yhteisön makua loukkaamattoman taiteen luominen.

2.3. Hollanti, Espanja, Englanti - varioiva naamiogalleria

Hollannin sotilaallinen kamppailu Espanjaa vastaan päättyi maan muodolliseen itsenäistymiseen vuonna 1648. Taistelun jäljet näkyivät Hollannin taiteessa. Tärkein kirjailija - maan rajojen sisällä - oli

Joost van der Vondel.²⁵ Vuosina 1610-1667 hän kantoi Melpomeneen naamiota: tuotti runsaasti nyttemmin jo unohdettuja traagisia draamoja, joiden tapahtumat nojasivat paljolti katkeraan itsenäistymistäisteluun.

Espanjan barokki kehittyi omalaatuiseseen. Pidättyvimmillään, naamioituneena ja osin mystisimmillään se ilmeni **Riberan** ja **Zurbaránin** tauluissa; se näyttyi elävänä **Murillon** taiteessa, ja loistava **Velasquez** maalasi Filip IV:tä ja tämän hovia - piipah-tipa **Rubenskin** Espanjassa - ja **Calderón** kirjoitti uskonnollisia draamoja.²⁶

Pedro Calderónia (1600 -1681) pidetään Espanjan kultakauden, "El siglo de oro":n suurimpana dramaattikkona. Hän ei ollut **Lope de Vega** (1562-1635) vero-roinen tuotteliaisuudessaan, keksimiskyvyssään tai innoittuneisuudessaan. Mutta hän oli eklektikko, ideavaras - ja siinä mitä parhain: hänen kykynsä muokata lainattu aines kestävään taiteelliseen muotoon oli mitä ilmeisin.

Calderón tiesi barokin ytimen: elämämme vallitsee vastakohtien leikki, maailma on theatrum mundi, jossa roolimme ovat kysymättä annettuja, elämään heitettyjä ihmispoloja kohtalo kuljettaa - siitä saa otteen vain kääntämällä, aateloimalla ulkoinen vankeutemme sisäiseksi vapaudeksi. Tässä on nähtävissä tietty eksistentialismin siemen!

²⁵ tarkemmin mm Voondelista näytteineen Weevers, Th.: Poetry of Netherlands in its European Context 1170-1930, London 1960

²⁶ mysteerinäytelmiä kuten La cena de Baltasar ja Suenos hay que verdades son; raamttuaiheisia kuten Los Cabellos de Absalón ja La venganza de Tamar ja legeda-aiheisia kuten El Mágico prodigioso

Calderónin tunnetuin näytelmä onkin osuvasti "La vida es sueño".²⁷ Halusimme pa tai ei: Elämä on unta.

Elo? Unten pettäväin
varjo, taru keksimämme?
Hulluus, harha järjessämme?
Suotta suuruus suurimpain,
unet unta ovat vain,
unta koko elämämme.

(suom. Helvi Vasara)

Englannissa barokin kehitys katkesi sisällissotaan ja Cromwellin hallintoon. Vuonna 1642 Lontoon teatterit suljettiin ja pidettiin kiinni aina vuoteen 1660. Sitten teatterielämä virkistyi: Lincolns Inn Fields Theatre 1661 ja Theatre Royal 1663 näkivät päivänvalon.

2.4. Naamiohuvien erilaiset juonet

Barokkiaika ihaili ylipäänsä teatraalisuutta, loistoa, prestiisiä tietoista, pyrkimyksellistä manifestoinnista - tämän hallinta liittyi valtaan ja vallankäyttöön - ja juuri kuninkaalliset häät, kruunajaiset ja hautajaiset loihitivat näyttöarvoa, esitettyä mahtavuutta, osoittivat paikkaa.

Mutta myös kaiken takana - alastomana - kulttuuri miellettiin myös itsessään fundamentaalisesti arvokkaaksi; tämän lisäksi se oli statuksen symbolinen ilmaus ja sivistyksen ja sivilisaation perustekijä, henkistä ihmistä barbariasta erottava ja täten määrittelevä. Näin - oletettu tai todellinen - aina näkyväksi tehty taiteen ystävyys oli barokkisen Euroopan otetuimpia ja halutuimpia rooleja.

Ja kuitenkin teatraalisen barokkiajan näytelmän katsojat hyvin sisässään tiesivät, kuten tiesi jo

²⁷ käytetty - Calderon, P.: Elämä on unta, suom. Helvi Vasara, Porvoo 1953

roomalainen meluava teatterirahvas: kohta näytelmä on ohi, ja näyttelijöiden todelliset valjut kasvot paljastuvat sitä mukaa kuin viiruinen ehostus hiljalleen valuu heidän väsyneiltä otsiltaan ja kohonneilta poskipäiltään... kohta näytelmä on ohi...

"Tämä naamioituminen on mitä mahtavin keksintö... sillä tuntemattomaksi tuleminen on näkymättömyyden ésiaskel..." **Dryden** antaa Rodolphin havaita "Marriage à la Modessa".²⁸ Ja naamiot ja naamioituminen ovatkin barokkikauden tunnusmerkkejä - naamiohuvit kuin jatkeena elämän yleiselle teatraalisuudelle, näytelmälle.

Vuonna 1653 ilmestyneestä jesuiittaisä **Balthasar Gracianin** "Oraculo manual y arte de prudenciasta" voitiin lukea täysin barokkiajan kasvollisuuden eetos.²⁹ Tässä suositussa kirjassaan **Gracian** jakoi menestyvän elämän ohjeita: "Jätä toiset epätietoisiksi aikomuksistasi"- pelaa ja pelaa hyvin, tai "pelaaminen avoimin kortein ei ole hyödyllistä eikä miellyttävää: kaikessa on toisen annettava aavistaa jotain salaperäistä". **Graciania** kunnioitettiin ja häntä luettiin.

Syyt sekä konkreettisten että symbolisten valepukujen ja naamioitten käyttöön ovat "upotettuja" myös taiteessa ilmenevään barokkimentaliteettiin. Yksi ilmeinen kannustin "tuntemattomuuteen" oli hovikulttuurin teennäisyys, elämälle vieraus, luonnottomuus ja kaiken läpäisevä etiketti. Ne vaativat ihmistä pakomatkalta, rentoutumiseen maskin takana, annettu kasvollisuus omien ilmeiden edessä - piilossa arvotavalta tarkastelulta.

²⁸ vrt. Dryden 1672

²⁹ käytetty - Cracián, B.: Viisauden käsikirja, Arthur Schopenhauerin saksannoksesta suom. Sirkka Salomaa, Porvoo 1950

2.4.1. Hovi - estraadilla kyselemätön mahtipontisuus

Hovikulttuuri hallitsi nimenomaan katolista barokkia ja juuri Ludvig XIV:n hovissa personoitui barokkisielun - vallan, näytön ja eskapismin - eetos. Jokapäiväinen elämä oli saman periaatteen alainen kuin uskonnollinen ja valtiollinen.³⁰ Kaiken piti näyttää hallitulta, olla ylevää, suuremmoista, mahtavaa, vaikuttavaa ja samalla 'yksinkertaista', täsmällistä, järjestettyä ja yleiskatsauksellista.

Ludvig XIV:n aikana rakennettiin Place Royale sivukuineen täysin geometrisen säännölliseksi.³¹ **Le Notre** oli perustanut 'luonnon ylittävän' ranskalaisen puutarhatyylin, joka kaikille istutuksille antoi matemaattisten kuvioden muodon ja valvoi niiden kasvamista harpilla ja viivoittimella. Yhtä symmetrisiksi olivat suihkulähteet rakennetut, esimerkiksi Versaillesin³² Bassin de Latone, jossa tarkalleen yhtä pitkien välimatkojen päässä ympyrässä istui marmoriin työstettyjä veikeitä sammakoita, jotka kidastaan suihkuttivat samankaarisia, moitteettomia vesikäyriä.

Sama barokin rigidi henki, formi huokuu menuetista, tuosta kenties merkillisimmästä tanssista, mikä on koskaan keksitty, sillä siinä on toteutettuna se artistinen taidonnäyte, että on yhdistetty mitä lamauttavin pakottuneisuus, jäykkyys ja marionet-

³⁰ Descartes ylpeili sillä, että hän pystyi määrittelemään kaarevien linjojen ominaisuuksia ja analysoimaan inhimillisiä tunteita. Grand Siècle uskoi voivansa selittää yhä varmemmin kaiken sen, mikä vielä oli hämärän peitossa eikä tuntunut noudattavan matematiikan lakeja. Ludvigin (XIV) järjestyksenrakkaus oli uskoa geometrian tärkeyteen: siihen että asiat voitiin asettaa riveihin ja järjestykseen ja näin luoda niiden välille ihmismieltä tyydyttävä suhde. Cronin 1969, 222

³¹ vrt. Martin 1975, 148-149

³² puiston rakentaminen aloitettiin 1662; paljon ennen palatsia, Cronin 1969, 220

timaisuus mitä hurmaavimman, loihditun sulokkuuden ja keveyden kanssa. Pohjimmiltaan tuon ajan koko salonkielämä oli yhtä menuettia: Oli tarkoin määrätty kuinka monta tasamittaista askelta oli otettava ennen kumarrusta, millainen viiva tämän kumarruksen tuli muodostaa ja kuinka syvä sen kussakin yksityistapauksessa oli oltava, kumartaja kasvoiltaan kestävä, mitään ilmaisevaton, kuin maalattu hymyävä kohteliaisuus.

Koko barokkimaailmassa ei ollut mitään, joka ei olisi ollut mitä tarkimman ja harkitumman säännöstellyn alaista, ei mitään, joka olisi jäänyt sattuman varaan, koko elämä oli kuin neliömillimetriverkolla varustettu piirustuslevy, makrokokoinen shakkilauta, jolla määrättyt yhden mukaiset kuviot suorittavat rigorististen ohjeitten säätelemiä liikkeitään.³³

Mutta hallitsijakin - myös Aurinkokuningas - oli näytelmänsä aito vanki. Tätä ankaraa, annettua henkistä etikettiä - kuin aktuellia markkinavoimien selitettyä *omnipotenssia* - ei suuri imperaattorikaan uskaltanut rikkoa; se oli ainoa mahti, joka oli häntä voimakkaampi.

Kuninkaan päiväjärjestys oli tarkoin säännelty: jokaiseen hetkeen kuului määrätty toiminta, puku, seura. Rajaton valtiassakin näin hänkään pohjimmiltaan ollut muuta kuin rakenteisiin sidottu marionetti, suuri mekaaninen nukke, jonka määrättyt henkilöt

³³ Jälkimmäisen 'luontoonpalaajan' saattaa olla hankala ymmärtää esimerkiksi puistossa kulkemisen ohjelmointia... "Ludvig (XIV) piti tärkeänä, että (Versaillesin) puiston nähtävyyksiä katseltiin määrättyssä järjestyksessä. Sitä varten hän kirjoitti lyhyen kirjassaan *Versaillesin puiston opas*, missä jokainen askel oli ennakolta määrätty, niin kuin koreografiassa tai rituaalissa. "Seuraavaksi menemme Pyramidin luo, jonne seisahdamme hetkeksi, sitten palaamme linnaan marmoriportaita *Ecorcheurin* ja *Venus honteusen* välistä. Portaiden yläpäästä käännyimme katsomaan pohjoisen puolella olevia kukkaistutuksia, patsaita, maljakkoja, kruunuja, pyramidia ja sitä mitä Neptunuksesta on näkyvissä..." Cronin 1969, 223

pukivat, ruokkivat, kävelyttivät ja panivat vuoteeseen. Ei kukaan muu saanut tarjota hänelle nenäliinaa kuin nenäliinaosaston esimies; hänen kuninkaallisen virtsansa tutkiminen kuului erityiselle eritteisiin erikoistuneelle hovimiehelle; vesilasin ojentamiseen tarvittiin neljä henkeä, joiden jokaisen toiminta-alue oli tarkoin määritelty. Niinpä kuninkaan koko elämä oli vain rasittava ja ikävyyttäyttävä, aina samaa ilmaisevien kasvojen vastaanottilaisuus: naamiogallerian entré.

Hovin elämä oli ikuisesti samanlaisena pysyvä suoritus, ohjelmakappale, näytelmä, joka alkoi aamulla kahdeksalta ja loppui illalla kymmeneltä alkaakseen seuraavana päivänä taas alusta. Tämä säteili myös Versaillessta ulos: koko Ranskan elämä oli sellaista komediaa. Näyttelijät vaihtuivat, värit haalistuivat, pukujen ompeleet rispaantuivat, teatterikengistä kuuluivat korot, mutta kokonaisuus, iso elämän koodi oli ja pysyi.

Vaadittiin ilmeisesti ihailtavaa itsehillintää ja kieltäytymistä siltä, jonka tuli näytellä arvokkaalla tavalla tämän kysenenalaisen komedian pääsankarin pulmallinen ja kuluttava rooli, mutta Ludvig XIV suoritti tämän vaikean tehtävän niin suvereenin mestarillisesti, ettei edes voinut havaita naamioitumisen ponnistusta.

Neljäkymmentäviisi vuotta Aurinkokuningas esitti Euroopalle suunnitellun imperaattorin kakistelemtonta monologiaan ja veti vaihtuvalle yleisölleen - bacchi plenus - suurta, mahtavaa, tulevaisuudessa katkerasti maksettavaa naamionäytelmäänsä: erittäin aistikkaan sensuellia, erittäin komeata, erittäin säälimätöntä ja erittäin valheellista.

Mutta miksei elämä hoveissa voinut olla luonnollisempaa, rennompaa? Tätä kysymystä 1600-luvun barokki-ihminen ei esitä. Hänelle hovi oli sosiaalisen

todellisuuden kohtu, keskiö, maun ja muodin luoja ja samalla piiri ja tanner, jossa kilpailtiin paremmuudesta, suosiosta ja edettiin uralla. Myöhäiskeskiajalta lähtien suunta oli kohti vallan ja auktoriteetin keskittymistä ja sen konkretisaatiota - yksinvaltiasta.

Ja juuri hoveissa näkyi tämä kyselemätön valta, sen lähde ja sormet kuin auringon säteet (Le roi Soleil); hierarkia ja seremoniallinen etiketti määrittelivät vuorokautta, ja vain valepuvuissa ja naamioituneena kykeni hoviyleisö hetkeksi unohtamaan kultaisesti käämitetyn orjuutensa, arvojärjestyksen ja siihen liittyvät käyttäytymiskoodit. Ja näin naamioitumisesta - symbolisena ja konkreettisena - tuli myös taiteen laji, kallis, aikaa vievä: näytelmän juonta oli laajennettu.

2.4.2. Amor, theatrum vincit omnia?

Näytelmän juonen laajennus ulottui myös rakkauselämään. Se naamioitui ja välineistyi. Siitä muodostui kohta oma taiteen lajinsa, vaahtoisan ilkamoiva leikki, elämän harsoinen kuje, kelmuinen unohdus.

Erotiikasta - rakkautta sivuavana - oli tullut samalla häkellyttävä, suloinen että luonteva seurapeli. Se jäljitteli, imitoi miellyttävällä, mukaansa tempaavalla tavalla rakkautta ja oli - kuten pelit yleensä - tiettyjen annettujen ohjaavien sääntöjen alainen.

Rakkaus transformoitui, pukeutui, naamioitui harrastelijänäytelmäksi, herätetyn Thaleian kartoitetuksi komediaksi, jossa kaikki oli otettu ennakoilta huomiioon ja ennakoilta määrätty: osien jako, jossa naiselle aina annetaan oikullisen käskijättären, herralle ritarillisen ihailijan osa; puheet ja éleet, joilla merkitään tapahtumasarjan yksityiset vaiheet: kosin-

ta, epäröinti, suostuminen, onni, kyllästymys ja ero.

Mustasukkaisuudellakin sai samalla olla vain leikkivän hilpeä luonne, kuten todisti aatelismies löytäessään vaimonsa 'itse teossa': "Kuinka varomatonta, Madame! Kuvitelkaahan, että Teidät olisi yllättänyt joku muu kuin minä!". Vaimoa, jolla ei ollut rakastajaa ei katsottu säädylliseksi vaan sulottomaksi ja aviomiestä, jolla ei ollut rakastajattaria pidettiin impotenttina, haaksirikkoutuneena tai seksuaaliorientaatioltaan vinksahaneena.

Ilmiö ja asenne saivat luonnollisesti artistisen tulkkinsa. Väkevän eroottiset runot vuotivat vitaaalista, kiihkoisaa elämän uskoa; niissä kuohui suorakaiseen viettien tyydytykseen ja aistimellisyyteen pauloutunut hyväillen imevän fyysistyneen rakkauden hybris, elämän nesteiden ryöpyt ja hiljalleen voipuvan orgastisen onnen vapina.

Rakkaudessa ruumis ja henki kohtasivat - taiteessa näkyi eroottisen intohimon kokeneiden taiteilijoiden estetisoiva etäännyttämiskyky: individualistinen elämän hetki kudottiin kestävään, yleistävään, artistisen ilmaisun muotoon ja väriin. Tämän hurmioituneen silmän ja posken, hiuksien, suun ja paisuvien rintojen - ja muitten vihjailevammin ilmastujen ilon lähteiden - taidetyylin - juuret ovat Italian maaperällä ja kirjallisina nojaavat itse **Petrarcan**.

Giambattista Marino (1569 -1625) eli sitä elämää, mistä hän kirjoittikin: hän oli kelmi, väärentäjä, vankilassa istuja, lakkaamaton naistenvalloittaja ja erotomaani mutta myös barokkirunouden ritari. Elin-tavoiltaan **François Villon** lienee ollut hänen varhainen ranskalainen vastikkeensa.

Marino julkaisi vuonna 1623 "L'Adone'in".³⁴ Tätä voimakkaan eroottista runoa pidettiin barokkiaikana "Il pastor fidon" ohella mitä hienoimpana verbaalisen kauneuden manifestina. Nyttemmin sen maine on haalistunut - maallinen barokkihöytyvä: Sic transit gloria mundi - ja näin sinänsä myös barokin filosofiaa kohtalollaan heijastava.

Eraton helkytys, sanallinen ilmaisukyky nousi barokkiaikana arvoonsa. Oli tärkeää osata puhua sanomatta mitään, oli oleellista hallita eufemismit, sutkaukset, sukkeluudet, vihjaileva piikittely. Verbaalinen osuvuus oli osoituksena ihmisen älykyydestä, ja taito muodissa olevaan kieleen ja sen käyttämisen formeihin oli menestyksen taustaehto.

Sanasujavuuteen nuoria miehiä myös koulutettiin: Yleisesti oltiin sitä mieltä, että sanan hallinta oli verrattavissa miekkailuun, tanssitaitoon, ratsastukseen ja musisointiin - kaikki kelpo gentlemanin rakennuspalikoita. Verbaliikka miellettiin myös uskontoon kuuluvaksi - Jumalan validi puhuttelu toi mainetta ja kunniaa, siinä itsessään oli jotain jumalallista.

Mutta ennen kaikkea jokapäiväisen elämän kysessä ollen 'comme il faut:n' ja pikkukenkien sanailun taito oli essentiaalisen tärkeä, mahdollistihan se onnistuvan sosiaalisen kanssakäymisen, joka sinänsä ajan henkeä omalaatuisesti jäsentävänä oli jo toki hyödykkeistynyt; toisaalta se oli myös oma-arvoistunut: l'art pour l'art.

Verbaliikkaankin oli kutoutunut gorgiaaninen **Hippokrates:**

Ho bios brakhys, he de tekne makra
vita brevis, ars longa

³⁴ suom. Adonis

Tämä keimaileva leikki näkyi sukupuolten välisissä suhteissa, värinä, elämän väreinä, artifisiellina hurmaantuneena hymynä. Miesten ja naisten pyyteet ja pyrkimykset olivat 1600-luvulla toisistaan poikkeavat ja ainoastaan oikein viritetty rakastelu oli se keino, jolla tämä perinnäinen ja perimmäinen hajonta voitiin ylittää: Isiksen ja Astarten, Afroditen ja Venuksen estoton, ikiaikainen imu.

Niin rakkauden kielestä, sanallisena ja sanattomana, tuli barokin lingua franca. Molemmat sukupuolet kykenivät osoittamaan nokkeluutta ja kiinnostavuutta tällä yhteisten auron-intressien tanterella, ja toki rakkaus kiinnosti: se oli yleisenä keskustelun aiheena, kuului linjakkaaseen small-talkiin niin miesten kuin naistenkin joukossa, ja varsinaisen manifestinsa se sai sukupuolien yhteisissä juhlissa, hienostuneen suppusuisen flirttailun kuulussa elegantin maailmanihmisen olennaisiin rakennuspaaluihin. Vain rakkauden - verbaalisen ja toiminnallisen - sfäärissä miehet ja naiset kykenivät samanarvoisuuteen, ja vain tästä sofistikoituneen sosiaalisuuden ja kulttuurin originellista piiristä löytyi myös naisen mahdollisuus valtaan, hallintaan.

John Drydenin "Marriage à la Mode" kuvaa myös mainiosti barokkiajan ajatusmaailmaa, maailmallista iloittelua ja 'syrjähyppyjen' sosiaalista välttämättömyyttä.³⁵

Why should a foolish marriage vow,
Which long ago was made,
Oblige us to each other now,
When passion is decay'd ?

Miksi hupsu vala avion,
joka kauan sitten vannottiin
muka yhä velvoittava on
kun intohimo kerran haudattiin.

³⁵ vrt. Dryden 1672

2.4.3. Esiripun raotus: pilkatusta teeskentelystä tosiolevan oivallukseen

Jean-Baptiste Poquelinin alias **Molièren** (1622 -1673) näytelmä "Amfitryon" on mitä oleellisimmin barokki-tuote.³⁶ Se esitettiin ensi kertaa tammikuussa 1668 keskellä lihavaa riitaa, joka oli syntynyt draamamestarin "Tartuffesta". "Amfitryon" on mytologinen komedia, johon virikkeitä olivat antaneet antiikkinen **Plautus** ja uudempi **Jean de Routrou** (1609 - 1650). Jumalat Juppiter ja Mercurius sekaantuvat ihmisten toimiin milloin kaksinkertaistamalla Amfitryonia - vaimonsa vuoteessa - milloin muutoin kujellemalla. Näytelmä on toiminut taustavaikuttajana myöhemmille von Kleistin, Kaiserin ja Giraudoux'n töille.

"Tartuffe" on **Molièren** tahallisen huonosti naamioitu hyökkäys sitä teeskentelyä ja kaksinaamaisuutta kohtaan, joka nimenomaan kirkollista eliittiä tuohon aikaan luonnehti.³⁷ Se esitettiin ensi kertaa 1664. Näytelmä sai raikuvaa, homeerista suosiota, mutta myös närkästys oli valtava tietyissä klerikaalisissa piireissä. Suuttuneet olivat niin vaikutusvaltaisia, että näytelmän seuraavat esitykset kiellettiin - Tartuffe, puoliksi kirkollinen henkilö, teeskentelijä, himokas irstailija hukkaamassa yksinkertaisen Orgonin omaisuutta ja mielenrauhaa.³⁸

Molièren aiheesta vimmastuivat "hurskaat veljet" ja kirjailijaa itse syytettiin yhteiskunnan viholliseksi ja uskonnon turmelijaksi - ikeiaikainen Sokra-

³⁶ vrt. Skrine 1978, 31-33

³⁷ käytetty - Molière: Komedioja 1-2, suom. Otto Manninen, Porvoo 1959

³⁸ Tartuffessa korostetaan 'oivasti' kuninkaan hyveellisyyttä hurskaiden tekopyhyyttä kontrastoiden: *Nous vivons sous un Prince ennemi de la fraude* (Elämme sellaisen ruhtinaan aikana, joka vihaa petosta); Cronin 1969, 278

teen kohtalo. Aurinkokuninkaan oli säilytettävä uskonnollisten piirien tuki, ja niin hän kielsi - huvittuneena - mestaridraaman, **Molière** muutti näytelmäänsä, ja monien mutkien kautta se toi esitettyinä tekijälleen mainetta ja kunniaa - onpa ranskan kieleen pesiytynyt sana 'tartuffe', joka merkitsee hurskastelevaa ja vaarallista teeskentelijää, jolla on sukupuolisia aikeita.

Pierre Corneillen nuorempi veli **Thomas** onnistui myös näytelmäkirjailijana. "Timocrate"- tragedia, tyyppillinen barokkijan naamiotragedia - leveästi ymmärrettynä - perustuu siihen, että yksi henkilö esiintyy kahtena ja toiset myös ymmärtävät hänet kahdeksi eri henkilöksi. Lopussa salaisuus paljastuu. Lukuisia näyttämön vaihdoksia edellyttävä näytelmä hyödynsi kehitettyä näyttämöapparaatistoa; vain Hotel de Bourgognen teatteri kykeni sen asettamiin koneistovaatimuksiin. "Timocratesta" kehkeytyi vuosisadan (1600-1.) suurin menestyskappale.

Maatalon pitäjän poika **Johann von Grimmelshausen** (n.1620 -1676) on jäänyt historiaan lähinnä romanistaan "Seikkaileva Simplicissimus" (1668 - 1669).³⁹ Komea päähenkilö on sotilas, ja romaani onkin täynnään taisteluja, ryöstöretkiä, lihallisuutta - ja kyvyttömyyttä riisua yläluokkaisten ja sfääristen leidiä öiset, hämmentävät naamiot - ja julmuutta, mutta se on myös valaisevia, kohottavia pilkahduksia ihmisen suuruudesta. Aiheen kannalta oleellista on kuitenkin päähenkilön konversio: Simplicissimus herää loastaan havaitsemaan, että ainoa tavoittelemisen arvoinen elämä saavutetaan uskossa ja kääntymyksessä Jumalaan.

³⁹ käytetty - Grimmelshausen, H.J.:
Seikkailukas Simplicissimus 1-2. Suom. Werner Anttila,
Hämeenlinna 1950

Saavutettuaan uskonvarmuuden hän palaa pettymyksien ja vaarojen maailmaan ja päättyy lopulta erakoksi vuoristoon. Naamiollisuuteen maallisen elämän sosi-aalisena virittäjänä kutoutuu nyt barokkiaikaan niin aidosti liittyvä viimekätisen naamiottomuuden, abso-luutin alaisen 'alastomuuden' jäsentävä, paikkaa lopullisena osoittava oivallus. Itsekin katolisuu-teen kääntynyt kirjailija jatkoi aihettaan seuraavia vuosina lukuisilla ns. simpliciaanisilla kirjoil-laan.

Syvästi tietoiseen huumoriin yhtyneen naturalistisen kertojantaidon perusteella "Seikkailukasta Simpli-cissimusta" voidaan verrata jopa Don Quijoteen ku-vauksena vaelluksesta elämän näyttämön halki sel-laista ontologista näkemystä kohti, joka lopulli-desti ilmaisee kullekin jaettujen roolien varsinai-sen sisällön. Tämän pysyvän universaalin barokkitee-man ytimenä voidaan esittää **Johannes Schefflerin** kaksi säettä kirjastaan Cherubinischer Wandermann:

Mensch, werde wesentlich!
Denn wenn die Welt vergeht,
Dann fällt der Zufall fort,
das Wesen, das besteht.

Siis ole oleellinen!
Kun maailma tuhoutuu
unohtuu sattuma,
jää pysyvä olemus.

3. Symbolinen hallintana

3.1. Taiteellistettu omnipotentti: Le Roi

"Kaikki mikä on jumalallisen kaltaista on lähimpänä täydellisyyttä: ja koska kuninkaat hallitsevat Jumalan armosta, ja Jumala on sekä olemukseltaan että aineellisesti yksi, jokaisen sielun on alistuttava ylimpään valtaan",⁴⁰ kirjoitti **Castillo de Bobadilla** 1500-luvun lopulla kuningasvallan pyhästä luonteesta.⁴¹

Kuningas oli valtiota koossa pitävä ja määräävä voima, poliittisen järjestelmän vankkumaton perusta ja korkein valta, kirkon ja katolisen uskon puolustaja sekä moraalisten ja uskonnollisten hyveitten henkilöitymä. Kuninkaan olemus pyhitti hurskaudellaan ja auktoriteetillään julkisen elämän kaikki ilmenemismuodot ja korosti hallitsijahuoneen *dynastista* luonnetta.⁴²

Se äärimmäinen absolutismi, jonka *Ludvig XIV* loi seurasi aivan itsestään kartesiolaisen järjen kaikkiherruudesta, sillä se vaati keskusta, josta käsin kaikkea vallitaan ja ohjataan yhtenäisesti ja metodisesti. Sanoilla 'l'etat c'est moi', ei barokkiajan ihmisille ollut lainkaan halventavaa merkitystä. Kuningas oli Jumalan ja järjen asettama maallisen koordinaattiverkon keskipiste.

⁴⁰ replikointi viitteellistä, käytetty tyylikeinona

⁴¹ vrt. esim. Baumer 1977, 98

⁴² Bossuet'n mukaan monarkia on tavallisin, vanhin ja luonnollisin hallitusmuoto, jonka mallina on perheyhteisö. Se on myös paras, koska se on tae hajaannusta vastaan. Kaikista monarkioista töydellisim on perinnöllinen monarkia, etenkin isästä vanhimpaan poikaan periytyvä, koska tämä on se hallitusmuoto, jonka Jumala perusti valitun kansansa keskuuteen. Cronin 1969, 240

Kuninkaan mukaan täytyi kaiken orientoitua; se, joka olisi tuntenut toisin, olisi ajan hengen mukaan ollut, ei ainoastaan rujo valtionkavalta ja majesteettirikollinen, vaan jotain paljon pahempaa: henkilö joka ei kykene metodisesti ajattelemaan. Ensiksi on olemassa kuningas, sitten valtio; hänestä kehittyy valtio, samoin kuin ensin on olemassa koordinaattiristi ja sitten vasta reaaliset pisteet, viivat ja tasot.

Kuningas ei siis ainoastaan hallinnut valtiota, vaan hän loi valtion. Tästä ymmärrettävästikin johtui äärimmäisen absolutistisia teorioja, jotka selvimmän ja vaikuttavimmin on esitetty **Bossuet'n** (1627-1704) kirjoituksissa.⁴³ Kirjassaan "Pyhän raamatun oppien mukainen politiikka" hän selittää, että kuningas on Jumalan käskynhaltija ja tunnuskuva maan päällä. Hänen kyselemätön majesteettinsa on jumalallisen majesteetin kuvastusta. Tässä on selvä viite platonilaiseen ideaoppiin.

Ainoastaan se, joka palveli kuningasta, palveli valtiota. Tämä oli **Bossuet'n** syvin vakaumus eikä varmasti mitään mielistelevää hoviteologiaa ja hovipolitiikkaa. Kun siis nähdään, miten ei ainoastaan rahvas vaan aikakauden lukeneistokin olivat samojen itsevaltiustunteiden läpäisemiä, on kaiketi myös todettava, että Ludvig XIV ei ollut - pelkästään? - mikään suuruudenhullu itsevaltiias, vaan ainoastaan otti vastaan sen, mitä julkinen mielipide hänelle tarjosi, jopa suorastaan pakotti vastaan ottamaan.

Ludvig XIV ei hallinnut siis ainoastaan ulkonaisen väkivallan keinoilla, vaan oli todella ajanhengen tahdon laillinen toimeenpanija. Hän oli eittämättä se, mitä **Hobbesin** mukaan valtio on: kuolevainen jumala. Hänen armonsa autuutti, epäsuosionsa tappoi. Hän oli suuri, järjestävä, maskuliininen voima. Eräs

⁴³ vrt. Bossuet 1967, vrt. Baumer 1977, 97; 98; 102

pikantti yksityiskohta oli rakastajatarjärjestelmän renessanssi.

Ludvig XIV, nuori, komea, itsestään tietoinen monarkki osasi sanattoman viestinnän, näyttöarvon sosiaalistetut biologiset kantimet. Rakastajatarinstituutio ei ollut uusi: se oli hioutunut ja täydellistynyt jo renessanssihoveissa mutta vasta Aurinkokuninkaan piirissä sen moniulotteinen ilmaiseva sfääri olennaisimmillaan kirkastui. Instituutiosta tuli kyselemätön, osuvasti oleva; sen eksistenssi nojasi uusien moraaliarvojen esiinmarssiin ja osin ohjasi sitä - yhteiskunnallisena se oli järjestävä, hierarkioiva, paikkaa osoittava.

Ja Ludvig XIV jaksoi - sukupuolisella alalla hän osoitti ehtymättömän suurta vitaliteettia. Zeun kaltaisesta hänen ihastuksensa olivat monet, huokailunsa velvoittavat: "kuninkaalle kelpasi kaikki, joilla oli vain hame".⁴⁴ Hänen hovikuntaansa ei kuulunut vain julkinen rakastajatar, maitresse en titre, vaan myös lukuisia 'dames du royal lit', 'kuninkaan vuodenaisia', joilla niin ikään oli virallinen luonne ja jotka oli asetettu määrättyyn arvojärjestykseen. "Mon amour, huolemme ovat ohi",⁴⁵ tokaisi innosta puhkuva aatelismies nuorelle vaimolleen saatuaan tiedon kuninkaan halusta tutustua tähän.

Ludvig XIV omisti ylimalkaan kaikki ympäristönsä naiset ja oli hyvin runsaitten aviollisten, puoleksi aviollisten ja aviottomien lasten isä; yksistään kuningatar, Lavallière ja Montespan olivat hänelle synnyttäneet kuusitoista jälkeläistä. 'Kuninkaallinen veri' virtasi siis vuolaana antaen näyttöar-

⁴⁴ replikointi viitteellistä

⁴⁵ samoin

vollista mielikuvaa hallitsijan mieskunnosta, 'virtusta'.⁴⁶

Taiteessa Poppeae esiintyi rakastajattaren mallina - pars pro toto. Hänen huikea erotiikan ja seksin omnipotenssiin perustuva valtaan nousunsa oli jo sykkähdyttänyt antiikin kirjailijoita. Senecalle nimettyä Octaviaa luettiin.⁴⁷ Monteverdinin vaikuttavin maallinen ooppera "L'incoronazione di Poppea" syntyi Venetsiassa vuonna 1642.⁴⁸

"Poppeae" on mitä suurinta intohimoisten ja koston kietoutuneitten ihmissuhteitten traagista myllerrystä, perin inhimillisten, raadollisten ihmispolojen vinhaa kieppumista lähes kontrolloimattomien tai ainakin perin ristiriitaisten impulssien viettäminä. Poppeaeta ei revi ja kuluta yksin hänen rakkautensa Neroon vaan myös hänen poliittinen pyrkimyksensä keisarinna kruunuun jota vielä pitää Neron vaimo Octavia.

3.1.1. Kulttuurina edistettävä kuninkuus

Yksi 1600-luvun luonteenomaisimpia ilmiöitä oli kuninkaaseen keskittyvän valtarakenteen alulle pane-
ma ja johdattelema massakulttuuri, jonka tehtävänä oli vakiinnuttaa olemassa oleva yhteiskunnallinen hierarkia ja järjestys. Espanjassa ilmiö oli selvä, ja Ranskassa taiteiden organisoiminen monarkian palvelukseen oli yksi Jean-Baptiste Colbertin (1619-1683) suurista saavutuksista hallinnon alalla. Ni-
menomaan kuvaamataiteilla oli tärkeä merkitys kunin-
gashuoneen, aateliston sekä Trenton kirkolliskokouk-
sesta alkunsa saaneen vastauskonpuhdistuksen ihan-
teiden levittämisessä kansankerrosten tietoisuuteen.

⁴⁶ oma tulkintani, J.A.

⁴⁷ Senecasta esim. Skrine 1978, 5

⁴⁸ libretto Businello

Maravalli puhuu teoksessaan *La Cultura del Barroco*⁴⁹ 'sivistyksellisestä manipulaatiosta' jonka ilmaisu-keinoina olivat taiteen eri lajit: teatteri, kirjallisuus, maalaustaide, arkkitehtuuri, graafinen taide jne.

3.1.2. Elämän ohjattava teatteri - taiteen moninaistuva kommunikaatiofunktio

"La face du théâtre change" - teatterin kasvot muuttuvat, näytelmän juoni vaihtuu. Näin väitetään Ludvig XIV:n todenneen Mazarinin kuoltua otettuaan valtion peräsimestä tiukan otteen, järkkymättömän henkilökohtaisen vallan. Todellakin poliittinen muutos oli tapahtunut - keskiöön astui baletteja, naamiohuveja ja oopperaesityksiä rakastava nuori monarkki hyvin tietäen roolinsa vaikuttavuuden. Hänen pompöösit sanansa eivät heijasta ainoastaan aikakauden ajattelutapaa - ne myös viittaavat oikean lavastuksen valinnan tärkeyteen. Kuninkaan osoittama näyttämön vaihdos tuli oleelliseksi useissa Euroopan kolkissa ja heijastui kirjallisuuteen ja maalaustaiteeseen, mutta myös arkkitehtuuriin ja musiikkiin. Taiteen kommunikaatiofunktio moninaistui, monimuotoistui - ja valjastettiin.

Louis le dieudonné, jumalalta annettu kuningas, ministerinsä niin pitkään kapaloima, nyt valtaan astuttuaan näytti esimerkkiä useille eurooppalaisille hallitsijoille. Englannin restauraatio ja Kaarle II:n valtaan nousu sai Drydenin kirjoittamaan 'oh happy age!' Uuden ylistysrunon nimi oli *Astrae Redux*, 'oikeudenmukaisuuden tähti nousee jälleen'.⁵⁰ Kansalaissotaan oli perin juurin kylästyttö:

"Lakkaavat vihapuolet nimekkäät
kiihkosta rauhaan kääntyneet on päät."

⁴⁹ Maravalli 1980

⁵⁰ Drydenin 'valjastettuuudesta' tarkemmin 1956 ja 1958

Oppi maallisten kuninkaitten jumalallisuudesta valitsi yleisenä 1600-luvun Euroopassa. Hallitsijat olivat Jumalan kuvia, he olivat taivaallisen varakuninkaita ja korvaavia Korkeampia Olentoja. Sisäisen uskonnollisuuden oheen alkoi kasvaa poliittinen Jumalan-kuninkaan kultti. Käännö tapahtui ulos, avoimen poliittiseen - ja tämä mahdollisti myös uskonsodat: poliittisen tahdon ilmentymät.

Jumalalliselle, absoluuttiselle kuninkaalle itsekuri oli tärkeää. Hän halusi todentaa olevansa taivaan lähetti - tyrannin elkeet ja tokeettomat mielihalun tyydytykset, väärämielisyys ja itsehillinnän puute eivät ideaan sopineet. Kansalle hän tahtoi näyttää hänestä kirjoitettujen ylistysrunojen arvoiselta. Rooli oli taitavasti näyteltävä.

Itsekuria Ludvig XIV tarvitsi myös suhtautumisessaan aateliin. Roolin näyttely uppiniskaisen aatelin kukistamiseksi oli hänen tärkeimpiä tehtäviään. Hän onnistui siinä. Ylpeä, vanha, itsetietoinen - jopa frondelainen - aatelismies sorrettiin pokkuroivaksi, makeilevaksi lakeijaksi, hovimarakatiksi.

Sotilasaateliston väistyessä asteittain hovi- ja virkamiesaateliston tieltä myös aateliston kasvatusperiaatteet ja arvostukset kokivat ratkaisevan muutoksen. Aatelinuorukaiset eivät enää saaneet aikaisempien vuosisatojen ihanteena olevaa sotilaskasvatusta, vaan heidät pantiin opiskelemaan humanistisia tieteitä.

Nuoret aateliset kirjoittautuivat yliopistoihin hakeaksen niistä yleissivistystä ja sellaista koulutusta, joka kelpuuttaisi heidät tärkeisiin valtion virkoihin. Näin sivistystä ja koulutusta käytettiin korkeiden hallintovirkojen saavuttamiseksi, mikä käytännössä merkitsi alempien yhteiskuntaluokkien sulkemista pois yhteiskunnan valtarakenteista. 1600-

luvulle saakka aatelistolle ominainen symbolikieli oli perustunut sotilaallisten hyveiden korostamiseen, mutta yhteiskunnan ja aateliston roolin muuttuessa *kirjat* ja niiden omistaminen tulivat aateliston ja aateluuden *tunnuskuviksi*.

Jean de Routroun "Venceslas" (1647) käsitteli aina ajankohtaisen hallitsemisproblematiikan inhimillisiä puolia.⁵¹ Jo **Lope de Vega** oli kirjoittanut Puolan kuninkaan Vladislauksen traagisen tarinan; **Routrou** kehitti teemaa päähenkilön suhteesta kolmeen poikaansa jäntevän voimakkaasti ja draaman keinoja tehokkaasti hyväksi käyttäen. Kuninkaan *uhrautuvuus valtion hyväksi* eksplikoitui selkeänä.

Vuonna 1640 esitettiin **Corneillen** tragedia "Cinna". Draamassa Emilie aikoo kostaa keisari Augustukselle, joka on syyppää hänen isänsä kuolemaan ja yllyttää kihlattunsa Cinnan koston. Salaliitto kasvaa mutta paljastuu. Augustus epäröi lempeyden ja rangaistuksen välillä. Hän hillitsee vihansa ja ilmoittaa julkisesti antavansa anteeksi, kukistaa täten pahat vaistonsa ja vetoaa katsojan sympatiaan, esiintyy inhimillisyyden esitaistelijana. Itsevaltiaan humanisuus näyttäytyy aikojen yli - *tarkoituksellisesti viitaten*. Kuningas tunsi kirjailijansa!

Sillä käyttäytymisessään Ludvig XIV ei suinkaan pyrkinyt korostamaan itsevaltiuttaan.⁵² Omassa kuviokkaassa näytelmässään - naamiohuveissaan - hän oli tahdikas, aina maltillinen, pahalla tuulellakin

⁵¹ vrt. Rotrou 1647

⁵² Vaikka Ludvig XIV hyväksyikin Bossuet'n opit hän ei unohtanut - mielestään - kansaansakaan... "Kuninkaan", hän kirjoitti, "on johdettava kaikkien alamaistensa luokat siihen täydellisyyteen, joka vastaa niiden luonnetta"... "Kun kuningas uurastaa valtion hyväksi, hän uurastaa itsensä hyväksi; valtion hyvinvointi on kuninkaan kunnia. Kun valtio on suuri, onnellinen ja voimakas, on se, joka kaiken tämän hyvän on aikaan saanut, kunniassaan". Cronin 1963, 240

ollessaan rakastettava ja suuttunut vain kuten isäl-
lisen Zeun tai Juppiterin kuuluu. Hänen rooliinsa
kuului myös 'courtoisie': hän oli varsinkin naisia
kohtaan ritarillisen kohtelias ja - näyttöarvelli-
sesti - otti hatun päästään keittiötytönkin edessä:
à votre service...

Suurtyönsä Ibrahim Bassan jälkeen **Lohenstein** julkai-
si "Cleopättran" (1656). Tämän jälkeen hän kirjoitti
uusia kiihkeitä, intohimoisia, toiminnallisia draa-
moja nimihenkilönään nainen. Sekä "Agrippina" että
"Epicharus" painettiin 1665. Ne ovat vertatikhuvia
ja verellä hekumoivia näytelmiä, täynnä hallitsema-
tonta tuskaa, katalia murhia, epätoivoisia itsemur-
hia, ilman mitään suurempaa psykologista oivallusta.
Kuitenkin ne omalla tavallaan edustavat barokkiajal-
le fundamentaalista, kasvavaa havaintoa *poliittisen
ja eroottisen potenssin näyttöarvollisesta yhteydes-
tä*.

Tietyn kaltaiset aiheet hallitsevat barokkiajan
loppupuolen taide-elämää, niin kirjallisuutta, maa-
laustaidetta kuin musiikkiakin. Ne liittyvät yleensä
jonkin kuuluisan rakastavan parin kohtaloihin -
Antonius ja Kleopatra, Sophonisba ja Massinissa, Ti-
tus ja Berenike. Yksilöity, estetisoitu elämän draa-
ma soi näin oopperoina, pursusi maalauksina.

Jean Racinen (1639-1699) "Berenike" on saanut nimen-
sä onnettomasta ruhtinattaresta.⁵³ Kaunis itämainen
kuningatar on saavuttanut Tituksen rakkauden ja
seurannut tämän mukana Roomaan, jossa Tituksen on
määrä ryhtyä hallitsemaan. Rooman laki ei kuitenkaan
salli keisarin ottaa aviopuolisokseen vierasta ruh-
tinatarta. Pitääkö Tituksen nyt aloittaa hallituk-
sensa rikkomalla lakia vai onko hänen keisarinvel-
vollisuutensa vuoksi uhrattava rakkautensa?

⁵³ vrt. Racine: *Bérénice*:tragedie, Paris 1970

Velvollisuuden ja rakkauden vastakkainasettelu on draaman suuri ongelma, ja siitä kehkeytyy vääjäämättä järkyttävä kohtaaminen Tituksen ja Bereniken kesken. Lopuksi jälkimmäinen huomaa, ettei Tituksella roomalaisena ole valinnan varaa, ja draama päättyy kohtaaloonsa alistumisen elegiana. Huomattavaa on, että jälleen draamalla on vastineensa - tragedian päähenkilöinä ovat itse asiassa Ludvig XIV ja Maria Mancini!

Kulturellisesti ja artistisesti merkittävää on, että kyseiset kohtalot kuvaavat ja sijoittavat hetkeä, jolloin Euroopan järjestynyt elämä kohtaa antiikin ikuiset arvot. Hajaantuneet lojaalisuudet ja velvollisuudet nähdään omalaatuisina heijasteina ja tuloksina taustoittavasta, kantavasta rakkaudesta, essentiaalisesta ja universaalista.

1600-lukulaiselle rakkauden - individin - ja velvollisuuden - kollektiivin - taistelu, poliittinen, eroottinen, spirituaalinen tai näiden synerginen vyyhti toiminnan sfäärinä on totisinta totta. Sen artistinen ilmenemä, haluttuna, näyttäytyy näytelmienä, maalauksina, musiikin tempaavina sointuina kuin kirkastamassa, selkeyttämässä substanssiaan. Se on näytelmien värisevä dialogi, maalauksen uhkeat muodot ja värit, musiikin tenhoava rytmi; siihen sukelsivat **Rembrandt, Corneille, Lohenstein, Lee** - Sophonisban ja Massinissan traaginen hurmio.

3.1.2.1. Mallitettu uskonsoturius ja kuolema

Joskus on väitetty - ja perustellusti - Espanjaa barokin tosikodiksi. 1500-luvun loppuun mennessä sen palava uskonnollisuus ja keskitetty autoritaarinen hallinto oli saanut konkreettisen ilmenemänsä Escorial-palatsissa. Palatsia hallitsi Filip II, yksin, synkkänä, hymyttömänä, tietoisena taakasta, jonka itse Sallimus oli langettanut hänen vastentahtoiseksi kannettavakseen.

Filip II:n, Escorialin erakon, uskonsoturius oli täyttä totta ja hänen työteliäisyytensä valtava: Vain Pärttylin yön veriset tapahtumat saivat tarinan mukaan hänet iloisesti nauramaan. Sillä yksin itsensä koki imperaattori vastareformaation arvojen kantajaksi. Espanjan vauraus ja sotilaallinen voima oli niihin valjastettu, ja Filipille Armadan tuho (1588) ilmeni piinaavana kauhunäkynä Helvetistä. Hovin näytelmällisyys ja huvitukset tasapainottivat uskonnköysin rajattua purtta kohti omalaatuista espanjalaista kulttuuria.

Filip IV:n aika puolestaan oli espanjalaisen maalauksen kulta-aikaa, mutta poliittisena mahtina maa alkoi väsähtää. Vuonna 1659 Ludvig XIV nai Filipin tyttären: Kauppa oli Mazarinin riemuvoitto mutta ennakoi Espanjan poliittis-sotilaallista lamaa. Vuonna 1665 Filip IV kuoli ja valtaistuimelle astui kyvytön Kaarle II. Espanjan kulta-aika oli takana.

Espanjan kuninkaallinen teatteri oli originelli, kammottava, mutta sekä suoran että symboloidun vallan ja mahdin näyttöön mainiosti kelpaava. *Autodafee*, ts. inkvisition l.kirkollisen tuomioistuimen kerettiläisille langettaman tuomion julistaminen ja täytäntöönpano, oli yksi ideologisesti kaikkein värittyneimpiä julkisia tapahtumia.

Autodafeen jäykän, suunnitellun mahtipontisuuden tarkoitus oli korostaa tapahtuman juhlallisuutta ja hengellistä merkitystä. Espanjan kuningaskunta oli sitoutunut puolustamaan katolisuutta ja se antoi hallitsijan läsnä ololle erityistä painoarvoa. Kuningas oli autodafeissa valtakunnan korkein voima ja tuomioiden laillisuuden vahvistaja, näytelmän kyselemätön johtaja ja loppuun saattaja.

Autodafeihin osallistuivat hovin koko kerma palatsivirkailijoista aina neuvosmiehiin ja maan ylhäisimpien sukujen jäseniin. Ja siksi nämä synkän vakavat

tapahtumat olivat suoranainen esitys ja heijastuma valtakunnan yhteiskunnallisesta rakenteesta, hierarkiasta ja ideologisesta aatemaailmasta.

Juhlavien ja majesteettisten autodafeiden tarkoitus oli täten pönkittää staattista yhteiskuntajärjestelmää, ja vahvistivathan ne toki myös kansalaisten uskonnollista intoa. Siksi niistä laadittiin yksityiskohtaisia mutta myös maalailevia, ohjaavia kertomuksia, joiden tarve oli sitäkin suurempi, kun vain hyvin rajallinen määrä ihmisiä saattoi henkilökohtaisesti olla läsnä tilaisuuksissa.

Vuonna 1680 Madridissa pidetty autodafee oli kenties koko vuosisadan laajin ja merkittävin, ja siitä kertovaa runsasta aineistoa levitettiin laajalti lukevan yleisön keskuuteen. Huolimatta yleisesti tunnetusta ruumiillisesta raihnaudestaan - tai ehkä sen vuoksi - kuningas Kaarle II oli läsnä koko toimituksen ajan ja toimi tuomion ylimpänä vahvistajana. Siten hän oli myös alamaisilleen mitä suurimman uskonnollisen hartauden esikuvana. Hallitsija esiintyi siis samanaikaisesti tämän opettavaiseksi tarkoitettun tapahtuman katselijana sekä sen päähenkilönä.

Vaikkakin *kanssahallitsijana ja vallan instrumenttina* kuolema oli aina - kuninkaallisillekin - myös osuvan henkilökohtaisen konkreettisenä läsnä: *Inter mortuis mortem expectans*. Kaiken viimekätinen pienuus ja turhuus, katoavuus löysivät ilmenemänsä musiikissa. **Henry Purcellin** (1659-1695) juhlalliset arvokkaat, tuhansin vaivihkaisesti lepattavien kynttilöiden dekoroinut soinnut saattoivat kuningatar Mariaa hänen viimeiselle matkalleen vuonna 1694. Henrietta Stuartin, Kaarle I:n rakastetun tyttären, hautajaisoratoriota myötäilivät säveltäjä-**Bossuetin** vastaamattomat kysymykset ihmisen osasta taivaan kaikkivallan edessä. Nämä olivat kysymykset, jotka luonnehtivat aidosti barokin sisintä.

Mutta kuninkaan kuolema myös ritualisoitiin, ohjelmallistettiin - surujuhlien manifestoiva funktio oli ulkoistaa hallitsijan mahtia, kunniaa, valtakunnan kuntoa. Kuninkaan valta ei - ei instituutiona eikä henkilöityneenä - paradoksaalista kyllä, ilmennyt julkisuudessa koskaan niin selvästi kuin hänen kuolemansa jälkeen.

Hovissa ja muualla maassa järjestetyt juhlatilaisuudet ja näytökset julistivat yhteiskunnallista ja moraalista aatemailmaa suorastaan yltiöbarokkimaisessa asussa. Kuolema elämän päämääränä, viimekätinen vallan ja maallisten rikkauksien turhuus, yhden-tekevyys sekä *kuningasvallan ideologinen pyhittäminen* olivat keskeisiä ohjelmallisia opetuksia kuninkaan kuoleman jälkeisessä julkisessa näytelmällisessä surutyössä.

Jo aivan välittömästi kuolinhetken jälkeen hallitsijan poismeno muuttui monenlaisten rituaalien ja juhlallisuuksien kohteeksi. Espanjassa kuninkaan puolesta pidettyjen sielunmessujen määrä kärsi todellisen inflaation 1600-luvun aikana. Ja Kaarle II:n ensimmäinen puoliso, Maria Luisa de Orleans pyysi testamentissaan kolmensadantuhannen messun pitämistä sielunsa pelastukseksi. Tuollainen määrä riitti pitkäksi aikaa pitämään kuningasperheen läsnä sanankuulijoiden mielissä jokaisessa valtakunnan kirkossa pidetyssä jumalanpalveluksessa.

Espanjassa Filip IV:n kuoleman jälkeen tuli tavaksi asettaa poismenneen hallitsijan ruumis julkisesti näytteille. Tämä perinne oli propagandasisällöltään yksi kaikkein vakuuttavimpia tapahtumia, joissa kuninkaan hahmoa käytettiin hyväksi, sillä sakralista alkuperää olevan henkilön näkeminen herätti kansassa suorastaan sairaalloista kiinnostusta.

Kuninkaan tultua haudatuksi ryhdyttiin kaikissa valtakunnan kirkoissa pitämään *sielunmessuja* vaina-

jalle. Nämä juhlat tilaisuudet oli taituroitu poikkeuksellisen loisteliaiksi ja upeiksi, ja ne olivat *kuninkaan henkilön ja kuninkaanvallan* käsitteen ympärille luodun taitavan, tunteisiin vetoavan *propagandaviestinnän* huipentuma. Kirkkojen koristamiseen käytettiin suunnattomia summia, sillä koko rakennus kirjaimellisesti peitettiin tummilla kallisarvoisilla kankailla ja esille pantiin monenlaisia vertauskuvallisia esineitä, muistokirjoituksia ja erilaisia juuri tätä tilaisuutta varten pystytettyjä rakennelmia.

Kuninkaan hautajaiset olivat tapahtuma, jonka yhteydessä yksinvallan ja kuninkuuden symbolit ja allegoriat esiintyivät kaikkein monimuotoisimpina. Osa niistä oli suoranaisesti kuolemaan liittyviä, kuten luurankot, pääkallot ja ristikkäin asetetut luut. Toiset taas, vaikka olivat hallitsijan poismenon seurauksena syntyneet, pyrkivät korostamaan kuninkuuden loistokkuutta, *hallitsijasuvun pysyvyyttä* - ja kuin vastakohtana - yksittäisen elämän katoavaisuutta.⁵⁴

Symbolit valjastettiin mielikuvien ja näkyjen rakentamiseen. Näinpä kuningas ja hänen hallitsijantoimensa voitiin esittää sytytettynä kynttilänä, joka valaisee maailmaa ja joka viimein loppuun palaneena sammuu. Hänet voitiin niin ikään kuvata tammen runkona, josta kuoleman jälkeen työntyy uusi versoja, tai valtikkana ja kruununa, jotka odottavat häntä taivaallisessa valtakunnassa maallisen valtakunnan jäädessä taakse.

Hautajaisjuhlallisuuksien jälkeenkin kuninkaallisen vallan kuvaukset jatkoivat olemassaoloaan teoksissa, joita julkaistiin poismenneen hallitsijan kunniaksi. Tekstiin liitettiin yksityiskohtaisia, mutta myös tarkkaavuutta ohjailevia kuvauksia hautajaismenosta

⁵⁴ vrt. Cronin 1969, 352-353

ja niissä käytetyistä koriste-elementeistä. Kirjat olivat paitsi kuoleman ikonografian katselmuksia myös erinomaisia kuninkaallisen propagandan välineitä. Hautajaissymboliikan varsinaisena tehtävänähän oli korostaa kiistämättömän kuninkaanvallan mahtavuutta, ubikviittiutta. Siksi sitä käytettiinkin, kuninkaan tai kuningattaren henkilöön liitettynä, aina milloin tilaisuus tarjoutui. Indoktrinaation alusta oli annettu.

3.1.2.2. Kultaan ja kupariin kaiverrettu monarkinmahti

Italiassa, Flanderissa, Hollanissa ja Ranskassa oli melko tavallista että maalarit myös kaiversivat - **Reni, Cantarini, Il Guercino, Maratta, Luca Giordano, Salvatore Rosa, Gelle, van Ostade, van Dyck, Seghers, Rembrandt ja Callot:** Non olet. Espanjassa ilmiö oli harvinaisempi.

Kaiverrustaiteen tuotteet, joko irtolehtipainoksina tai osana kirjallista teosta, olivat valtaa pitävälle ihanteellisia propagandavälineitä, sillä niissä kiteytyivät kuviksi vallitsevan yhteiskuntajärjestelmän ja kirkollisen elämän keskeiset symbolit. Barokin taide muuttui **Maravallin** mukaan keinoksi "vahvistaa perinteistä yhteiskuntaa, joka perustui harvojen etuoikeutettuun asemaan ja säätyjen tukemaan absoluuttiseen kuningasvaltaan."⁵⁵

Barokin taide muodostui edellä esitetyn johdosta suoranaiseksi sarjatuotannoksi ja omaksui jokseenkin konemaisesti maallisen ja hengellisen vallan tyyppitämät muodot, joiden päämäärä oli johtaa yleistä mielipidettä ideologisesti konservatiiviseen ja dogmaattisesti ahdasmieliseen suuntaan.

⁵⁵ vrt. Maravall 1980

Barokin kaiverrustaide oli siten varhaista populäärikulttuuria, joka sisällöllisesti muistutti vuosisadan nerojen taiteellisia luomuksia, mutta tavoitti huomattavasti suuremman joukon kuluttajia. Kohteena oli ensi sijassa syntymässä oleva 'keskiluokka', johon kuului hallintovirkailijoita, yliopistomiehiä, alempaa papistoa ja kauppiaita. Nämä muodostivat lukumäärältään jo varteenotettavan koulutetun ryhmän, ja valtaeliitille oli ensiarvoisen tärkeää saada barokin ihanteet iskostumaan juuri heidän mieliinsä.

Usein kaivertajan tuli pidättäytyä ennalta määritettyihin kaavoihin, joiden tarjoituksena oli esittää mahdollisimman yksinkertaisesti kuninkaan kaikkivoipaisuutta, aateliston erinomaisuutta tai vastauskonpuhdistuksen opinkappaleita korostavaa kuvakäsitteistöä. Joskus taas piirrosten rakenteellinen ja kuvallinen selkeys sai antaa tietä täysin päinvastaiselle muotokielelle, joka moniulotteisen, joskus lähes kryptisen symboliikan kautta muunsi kuvan suorastaan salakielimäiseksi.

'Hämärällistämisen' tietoinen pyrkimys oli saada katsoja/lukija terästämään aivojaan sanoman ymmärtämiseksi; näin tulkinnallisesta ponnistuksesta tuli eräänlainen älyllinen leikki ja siten tehokas keino halutun sanoman välittämiseksi suurille massoille: mitä suurimmin ponnistuksin sanoma oli ymmärrettävissä, sitä enemmän siihen kiinnitettiin huomiota ja sitä varmemmin se meni perille.

Barokin ajan kaiverrustaide voidaan rinnastaa nykyaajan joukkoviestimissä esiintyvään mainontaan. Molemmat ovat prototyypisten, konservatiivista ideologiaa välittävien ainesten kyllästämiä.

Nykypäivän tajuntateollisuuden, tavaraestetiikan ja mainonnan merkitys vertautuu historiallisesti - 1600-luvun kirjallisuus ja siihen usein liittyvä

graafinen taide toimivat aikakauden valtaa pitävän luokan kanavana viestittää lukijoille 'comme il faut'-sta, ylhäisön yhteiskunnallisesta statuksesta ja 'oikeasta olemistavasta'. Opettavaiset ajatukset puettiin houkuttelevien, katsojaa yllättävien ja ihastuttavien *kuvien* muotoon. Kuvan täytyi herättää vastaanottavainen asenne viestin omaksumiseksi - tällaista oli menneisyyden 'kuvapolitiikka'. Juuri tämän kaltaisena viestimenä oli barokin kaiverrustaiteen oleellinen merkitys.

Kirjallisuus oli toki ensisijainen keino sääty-yhteiskunnan ihanteiden levitystyössä. Kaiverrustaide yleensäkin ja kirjankuvitus erityisesti täydensivät oleellisesti sanallista viestintä. Maravall huomauttaa, että barokkiajan ihminen ei tuntenut suurta kiinnostusta pelkästään puhdasta, kirkasta älyllisyyttä kohtaan, vaan ponnisteli puukeeseen sen havainnollisempaan asuun, muotoon, joka lähtemättömästi painuisi ihmisten *mielikuviin*. Kuvasta tuli tekijä, joka ohjasi katsojan/lukijan mielenkiintoa sisältöään kohtaan ja sitä kautta yhteiskunnan perustavien opinkappaleitten äärelle.

3.1.2.3. Ylös rakennettava monarkin mahti

3.1.2.3.1. Caput mundi

Barokkinen idea määrättömästi laajentuneesta ja systemaattisesta tilan käytöstä manifestoitui pääkaupungin ilmiössä.⁵⁶ *Pääkaupunki* oli kauaksi itsensä ulkopuolelle ulottuvien *voimien kokoaja* ja *keskus*. Siitä tuli koko muun maailman referenssipiste ja siksi se laski suhteessa muitten keskusten arvoa.

Prototyyppinä pääkaupungista oli luonnollisesti Rooma, joka jo ammoisina aikoina oli toiminut 'caput

⁵⁶ tarkemmin esim. Norberg-Schulz, Ch., 1980, 24-38

mundina'. Vastauskonpuhdistuksen aikana sen vanha rooli syntyi uudelleen, ja osin siksi paavi Sixtus VI ryhtyi perinpohjaiseen kaupunkirakentamisen systemaattistamiseen. Pohjimmaisena ideanaan hän yritti yhdistää tärkeimmät uskonnolliset kulttikeskukset suorien katujen järjestelmällä, joka samalla viestisi koko kaupunkiin tiettyä *ideologista arvomaailmaa*. "Jumalan läsnäolo" ja esitettäväksi tarkoitettu pääkaupungin avoin, voimakas ja dynaaminen luonne täten ilmenisi sen sisäisessä rakenteessa.⁵⁷ Kuu-dennellatoista vuosisadalla liitettiin lisäksi ensi kertaa kaupunkikatujen verkostoon koko joukko ulkopuolisia maaseudulle johtavia teitä.

Rooman lisäksi barokkinen systemaattistaminen kosket-ti myös Pariisia. Missä Rooman keskukset olivat uskonnollisesti värittyneitä paikkoja, Pariisi antoi tämän keskuksen roolin aukioille, niin kutsutuille 'places royales' eille, joiden yksinkertaiset geomet-riset muodot levittyivät fokuksensa, hallitsijan patsaan ympärille. Absoluuttinen kuningas oli täl-löin todellinen keskiö - jälleen *tarkoituksellisesti viitaten*.

Kaupunkisuunnittelussa kehitettiin edelleen renes-sanssin akselisysteemiä ja luotiin juhlavia aukiosuunnitelmia ja etenkin puutarhoja, joiden yhteyteen barokille niin ominaiset suihkukaivot - **Berninin, Borrominin** - pulppusivat teeskentelemätöntä, kyselemätöntä näyttöarvoa.⁵⁸

3.1.2.3.2. Palais royale

Vuodesta 1660 eteenpäin kuninkaallisen mahdin näyttöarvoa pyrittiin manifestoimaan yhä suurellisemmin. Valtaosa taiteilijoista oli kiinnitetty tähän

⁵⁷ vrt. Bazin 1964, 11

⁵⁸ vrt. Martin 1975, 22

hallitsijaprestiisin nostoon: suunnattomat taidetta pursuavat *palatsit* valtavine huolellisesti suunniteltuine jopa geometrisine puistoineen - tekolampia ja suihkulähteitä - kertoivat kaikille *kuninkaan henkilöön* konsentroituneesta valtakunnan *voimasta* ja esitellystä *vauraudesta*.⁵⁹

Colbert kirjoitti kuninkaalleen - Ludvig XIV - omistetussa muistiossa: "Teidän Majesteettinne tietää, että häikäiseviä sotatoimia lukuunottamatta, mikään ei ilmennä ruhtinaiden suuruutta ja henkeä niin kuin rakennukset, ja jälkimaailma arvioi heitä niiden mahtavien asuinsijojen mukaan, joita he ovat elinai- kanaan rakentaneet." Aurinkokuningas oli samaa mieltä.

Juuri barokkitaiteen loistokkuuden, juhlallisuuden ja usein kolossaalisuuden tavoittelu teki sen symbolisen hallinnan aspektista niin suosituksi, omituksi: **Le Nötren** Versailles kuin aikakauden ylpeänä tulkkina ehdottamassa sen kaltaista imperatiivista rakentamista, jonka esteenä eivät voineet olla materiaalin puute tai höllyvä suo ja taudit, kuten Pietari Suuren asunnon ja hallintokeskuksen (1703), myöhemmin laajentumanaan Pietarina tunnetun. Suunnattomia rahasummia kulutettiin ja tuloksena syntyi 'kuninkaallinen palatsi', kohta kokonaisen kaupungin ympäröimänä.

Epäilemättä tämänlaisen palatsien ja palatsikaupunkien rakentamisajatuksen juuret sojottivat kauas Rooman keisariaikaan, Neron Kultaiseen taloon tai Hadrianuksen Tivoliin, tai Italian renessanssiin ja ranskalaiseen linnanrakennuskulttuuriin.

Omalaatuisensa uuden ajan airut oli Maria de' Medicin italialais-ranskalaista makua tyydyttämään rakennettu Pariisin Luxembourgien palatsi, jonka seiniä

⁵⁹ vrt. Norberg-Schulz 1980

kiertää 21 valtaosiltaan itse **Rubensin** maalaamaa kuningattaren henkilöhistoriasta kertovaa vertauskuvallista ja imartelevaa suurtaulua. Tämä on nähtävä selvänä merkinä 1600-luvun lopun *hallinnollisen, poliittisen ja kulttuurisen keskittymisestä ja yhteen vyyhteytymisestä*.

Filip IV:n suosikki Olivaresin herttua oli rakennuttanut Madridin toiselle puolelle San Jeronimon luostarin lähelle Buen Retiron huvilinnan, joka oli konkreettinen esimerkki Filip IV:n ajan taidekäsitksistä - ja -politiikasta. Ulkokuoreltaan vaatimaton, tiilistä rakennettu rapattu palatsi kätki sisäänsä suunnattomia, maailman mahtavimman kuninkaan arvon mukaisia taideaarteita: **Zurbaràn, Eugenio Caxés, Antonio Pereda, Juan Bautista Mayno, José Leonardo, Vicente Carducho, Juan de la Corte, Pedro Orrente, Velázquez**.

Buen Retiron laajoissa puutarhoissa pulppusivat suihkulähteet. Yhtäällä lammikot, joissa käytiin pienoismeritaisteluja sekä villieläinten häkit eksoottisine välkkyhampaisine tiikereineen, leijonineen, veikeästi ilmehtivine, lörpöttelevine apinoineen ja värikkäine kirskuvine papukaijoineen, ja toisaalla pienet, kuin kätketyt kappelit intiimeinä hiljentymispiiloina, tekivät siitä ihanteellisen vapaa-ajanviettopaikan. Se sijaitsi suhteellisen lähellä kuninkaan virallista asuntoa, joten sinne siirtyminen oli vaivattomampaa kuin retket Aranjueziin, El Escorialiin tai Pardon palatseihin. Buen Retiro oli myös näyttämönä monille loisteliaille teatteriesityksille ja muille kuninkaallisille juhille. Palatsi oli sanalla sanoen kuninkaaseen konzentroituneen *Espanjan* kuningaskunnan rikkauden ja mahtavuuden suuremmoinen *näyteikkuna*.⁶⁰

⁶⁰ vrt. Maravall 1980

Yksi barokkipalatsin tunnusmerkeistä oli sen rakentaminen rauhan aikaa varten. Näin siitä puuttuu kaikki sotilaallisen linnakkeen leima. Vanhat myöhäiskeskiaikaiset taisteluvälikkeet, vartiokopit ja vesihaudat on modifioitu taiteellisiksi ja palatsin haltijaa ympäröivään ritualistiseen elämään soveltuviksi. Kaikkialle Eurooppaan nousi tämän kaltaisia palatseja; yksi tyylikkäämmistä rakennettiin Kristian IV:lle Tanskaan.

Mutta missään palatseja ei ollut yhtä runsaina ja missään palatsin rakentamisen taloudellisia mahdollisuuksia ja resursseja jätettiin huomioon ottamatta yhtä lailla hällä väliä - tyyliin kuin Pyhän Saksalais-Roomalaisen keisarikunnan alueella. Sillä ruhtinaat olivat pompöösejä; jokainen Saksan ruhtinas vaati palatsia, pitiväthän he itseään - vaikka keisariudelle nimellisesti alisteisina - alueensa kyselemättöminä valtiaina. Puolestaan ne ruhtinasjoukosta, jotka kokivat itsensä vielä muita merkittävimiksi - prima inter pares - rakennuttivat tarkoitustisesti palatseistaan oletetun mahtinsa näyttäviä todistuskappaleita ja omanarvontuntonsa kallishintaisia tukipaaluja.

Ja vuonna 1697 Leopold-keisari itse - éntheos - antoi hoviarkkitehdilleen tehtäväksi rakentaa valtavan linnan keisarilliseksi asuinsijaksi. Schönbrunn, Versaillesin jälkeen kenties tunnetuin barokkipalatsi syntyi. Renessanssin tasapainoisuuden sijaan tuli näin konkreettisesti esitettynä ja satoina kopioina tietynlainen dynaamisuuden vaade; se ilmeni taipuneissa, aaltoilevissa muodoissa, valojen ja varjojen kisailuissa, leikkivinä antagonismeina, mutta myös hätkähdyttävänä eksuberanssina.

Hulluus iski myös Englantiin. Winchesteristä ja Whitehallista suunniteltiin mannermaan barokkipalatsien veroisia. Rakentaminen ei toteutunut. Rakennus, joka lähinnä muistuttaa mainittujen englantilaispa-

latsien realisoitumattomia visioita ja Euroopan palatsityyliä on Blenheim. Se on **Vanbrughin** suunnittelema ja sen rakentaminen aloitettiin 1704.⁶¹

Palatsi lahjoitettiin Marlboron herttualle kiitokseksi urotöistä sotatantereilla - yhdessä tämä ranskalais-itävaltalaisen Eugen-prinssin kanssa oli kunnostautunut Espanjan mitättömän Kaarle II:n kuoleman jälkeisessä Espanjan perimyssodassa. Monella tavalla se on merkittävä vastine **Lucas von Hildebrandtin** voittoisalle Eugen-prinssille Wieniin suunnittelemaalle Belvedere-palatsille. Blenheim-palatsin rakentamisen motiivi on lähellä kaikkien kuninkaal-lisesten barokkipalatsien rakentamisen motiivia, ja siksi se on ainutlaatuinen Englannissa.

Palatsi on kiveen työstetty ylistyspuhe, yhtäältä staattisen järkähtämättömyyden ja toisaalta dynaamisen liikkeen kantaja, yhtäältä se edustaa rakentamisen klassisia suhteita ja toisaalta monumentaalista eksuberanssia. Blenheimin kaltaisten rakennusten pystyttämisen tarkoitus oli ylistää omistajansa hyveitä ja saavutuksia, koristeet ja ornamentit *symboloiden* palatsin omistajan *erikoisarvoa* kuin ekvivalenttina Ludvig XIV:n Versaillesiin sijoitetulle aurinkosymboliikalle.

Poliittis-militaristiset myrskyt riehuivat Saksassa. Valtion jakaantuminen osikseen ja tosiasiallinen hajaantuminen, jonka Ranskassa Henrik IV, Richelieu ja Ludvig XIV onnistuivat välttämään ja joka 1640-luvulla uhkasi Espanjan monoliittista yhtenäisyyttä ja järkytti sisällissodassa kamppailevaa Englantia olikin saksalaisen barokin elimellinen osa. Ilmiönä se ei ollut lainkaan niin tuhoisaa kuten monet historioitsijat ovat taipuvaisia ajattelemaan sillä hajaantumisesta ja 30-vuotisen sodan hävityksistä huolimatta Saksa kykeni ylläpitämään tarpeeksi kult-

⁶¹ vrt. Norberg-Schulz 1980, 158-160

tuurienergiaa taiteellisen ja musiikillisen elämän jatkamiseen monissa erillisissä keskuksissa siellä täällä, Itä-Sleesian porvarillisesta Breslausta Itävallan Salzburgiin.⁶²

Wurzburgin ja Bambergin palatsit ja kirkot vetivät puolestaan vertoja minkä tahansa vauraan, sivistyneen valtakunnan rakennuksille. Ne olivat tuon ajan johtavien taiteilijoitten suunnittelemaa ja dekoroi-mia, eikä heidän työnsä luonnollisestikaan ollut halpaa. Myöskään **Bachin** sävellystyö ei ollut halpaa, **Händelin** concerto grossot ilmaisia tai **Tiepolon** maalaukset, mutta jostain rahaa vain löytyi.

Barokkisella Wienillä ei ollut Pariisin, ei edes Lontoon finanssi- tai kulttuurikapasiteettia ja niinpä sen rooli tuli Saksassa olemaan vain 'primus inter pares', suhteellinen valti-us. Silloin tällöin väläyteltiin toki speaktaakkeleja kuten *keisarillisiin häihin rakennetun oopperatalon* kaikuessa monikuukautisin juhlaesityksin **Lohensteinin** Sophonisbea.

Paitsi näyttäviä, kunniaa julistavia palatseja, kirkkoja ja oopperataloja kaiken arvoiset hallitsijat tarvitsivat nimensä lisäkirkastamiseen ja tekojensa kultaamiseen koko joukon kirjailijoita ja taiteilijoita, jotka lähes koko barokkikauden olivat valmiita asettamaan kykynsä maksukykyisen valtiaan palvelukseen.

3.1.2.4. Maksettu kirjallisuus glorioi, musiikki melodioi

Rahan mahti oli selvimmillään Aurinkokuninkaan hovissa. Sinne hänen mielisäveltäjänsä italialainen **Lully** (1632-1687) rakensi Euroopan hovimusiikin keskuksen, joka oli kateuden kohteena ja esimerkkei-

⁶² vrt. esim. Norberg-Schulz 1980, 160-161, 174, 175, 177, 178, 181, 194

nä muille eurooppalaisille hoveille.⁶³ Sittemmin se vaikutti selkeästi 18.vuosisadan sinfoniamusiikin kehitykseen. Myös oratorio, kantaatti, soitinkonsertto, concerto grosso ja fuuga kukoistivat.

Kirjoitettiin oodeja, hautakirjoituksia, muistopuheita, jotka latinaksi tai uudemmilla kielillä kertoivat hallitsijoitten erinomaisuuksista. Ja juuri näissä valjastettujen, maksettujen taiteilijoitten töissä on nähtävissä barokkihallitsijan itsekehun vimma, halu näyttää suurelta, olla itseään kosolti enemmän.

Saksankielisen Euroopan ihaillumpia muistovärssyjen ja ylistysrunojen säveltäjiä oli **Johann Froberger** (1616-1667), keisari Ferdinand III:n hovin Roomassa, Lontoossa ja Pariisissa opiskellut urunsoittaja; hallitsijansa hautajaisjuhliin hän sävelsi kuolematoman melankolista kosketinsoitinmusiikkia. Hautajaisproosaa oratorioihin puolestaan kirjoitti näytelmäkirjailija-runoilija **Andreas Gryphius** (1616-1664). Ajalle kuvaavaa oli että he matkustivat paljon palvelujaan tarjoten. **Gryphius** ei kuitenkaan päässyt missään ns. hovirunoilijan asemaan.

3.1.2.5. Jaloiksi (ja päiksi) työstetyt hyveet

Myös kuvanveisto ja maalaustaide valjastettiin hallitsijoitten prestiisin nostoon. Kalliisti ostetut taiteilijat loivat toinen toistaan juhlavampia esityksiä maksajiensa mahtavuudesta, käskyvallasta ja inhimillisestä erinomaisuudesta.

Esimerkiksi **Berninin** luoma Francesco I d'Esten, Modenan herttuan, muotokuva vuodelta 1651 on taiteen riemuvoitto epäilemättä yhdestä keinotekoisimmista kaikkien Euroopan keksittyjen konventioiden joukossa - veistetyistä rintakuvasta. Se onnistuu herättämään

⁶³ vrt. Palisca 1981, 220-230

luvulle saakka aatelistolle ominainen symbolikieli oli perustunut sotilaallisten hyveiden korostamiseen, mutta yhteiskunnan ja aateliston roolin muuttuessa kirjat ja niiden omistaminen tulivat aateliston ja aateluuden tunnuskuviksi.

Jean de Rotroun "Venceslas" (1647) käsitteli aina ajankohtaisen hallitsemisproblematiikan inhimillisiä puolia.⁵¹ Jo **Lope de Vega** oli kirjoittanut Puolan kuninkaan Vladislauksen traagisen tarinan; **Rotrou** kehitti teemaa päähenkilön suhteesta kolmeen poikaansa jäntevän voimakkaasti ja draaman keinoja tehokkaasti hyväksi käyttäen. Kuninkaan uhrautuvuus valtion hyväksi eksplikoitui selkeänä.

Vuonna 1640 esitettiin **Corneillen** tragedia "Cinna". Draamassa **Emilie** aikoo kostaa keisari Augustukselle, joka on syypää hänen isänsä kuolemaan ja yllättää kihlattunsa **Cinnan** koston. Salaliitto kasvaa mutta paljastuu. Augustus epäröi lempeyden ja rangaistuksen välillä. Hän hillitsee vihansa ja ilmoittaa julkisesti antavansa anteeksi, kukistaa täten pahat vaistonsa ja vetoaa katsojan sympatiaan, esiintyy inhimillisyyden esitaistelijana. Itsevaltiaan **huamanius** näyttäytyy aikojen yli - tarkoituksellisesti viitataten. Kuningas tunsi kirjailijansa!

Sillä käyttäytymisessään **Ludvig XIV** ei suinkaan pyrkinyt korostamaan itsevaltiuttaan.⁵² Omassa kuviokkaassa näytelmässään - naamiohuveissaan - hän oli tahdikas, aina maltillinen, pahalla tuulellakin

⁵¹ vrt. Rotrou 1647

⁵² Vaikka **Ludvig XIV** hyväksyikin **Bossuet**'n opit hän ei unohtanut - mielestään - kansaansakaan... "Kuninkaan", hän kirjoitti, "on johdettava kaikkien alamaistensa luokat siihen täydellisyyteen, joka vastaa niiden luonnetta"... "Kun kuningas uurastaa valtion hyväksi, hän uurastaa itsensä hyväksi; valtion hyvinvointi on kuninkaan kunnia. Kun valtio on suuri, onnellinen ja voimakas, on se, joka kaiken tämän hyvän on aikaan saanut, kunniaansa".
Cronin 1963, 240

ollessaan rakastettava ja suuttunut vain kuten isällisen Zeun tai Juppiterin kuuluu. Hänen rooliinsa kuului myös 'courtoisie': hän oli varsinkin naisia kohtaan ritarillisen kohtelias ja - näyttöarvokkaasti - otti hatun päästään keittiötytönkin edessä: à votre service...

Suurtyönsä Ibrahim Bassan jälkeen **Lohenstein** julkaisi "Cleopatran" (1656). Tämän jälkeen hän kirjoitti uusia kiihkeitä, intohimoisia, toiminnallisia draamoja nimihenkilönään nainen. Sekä "Agrippina" että "Epicharus" painettiin 1665. Ne ovat vertatihkuvia ja verellä hekumoivia näytelmiä, täynnä hallitsematonta tuskaa, katalia murhia, epätoivoisia itsemurhia, ilman mitään suurempaa psykologista oivallusta. Kuitenkin ne omalla tavallaan edustavat barokkiajalle fundamentaalista, kasvavaa havaintoa poliittisen ja eroottisen potenssin näyttöarvokkaisuudesta yhteydestä.

Tietyn kaltaiset aiheet hallitsevat barokkiajan loppupuolen taide-elämää, niin kirjallisuutta, maalaustaidetta kuin musiikkiakin. Ne liittyvät yleensä jonkin kuuluisan rakastavan parin kohtaloihin - Antonius ja Kleopatra, Sophonisba ja Massinissa, Titus ja Berenike. Yksilöity, estetisoitu elämän draama soi näin oopperoina, pursusi maalauksina.

Jean Racinen (1639-1699) "Berenike" on saanut nimensä onnettomasta ruhtinattaresta.⁵³ Kaunis itämainen kuningatar on saavuttanut Tituksen rakkauden ja seurannut tämän mukana Roomaan, jossa Tituksen on määrä ryhtyä hallitsemaan. Rooman laki ei kuitenkaan salli keisarin ottaa aviopuolisokseen vierasta ruhtinatarta. Pitääkö Tituksen nyt aloittaa hallituksensa rikkomalla lakia vai onko hänen keisarinvelvollisuutensa vuoksi uhrattava rakkautensa?

⁵³ vrt. Racine: Bérénice:tragedie, Paris 1970

Velvollisuuden ja rakkauden vastakkainasettelu on draaman suuri ongelma, ja siitä kehkeytyy vääjäämättä järkyttävä kohtaaminen Tituksen ja Bereniken kesken. Lopuksi jälkimmäinen huomaa, ettei Tituksella roomalaisena ole valinnan varaa, ja draama päättyy kohtaaloonsa alistumisen elegiana. Huomattavaa on, että jälleen draamalla on vastineensa - tragedian päähenkilöinä ovat itse asiassa Ludvig XIV ja Maria Mancini! •

Kulturellisesti ja artistisesti merkittävää on, että kyseiset kohtalot kuvaavat ja sijoittavat hetkeä, jolloin Euroopan järjestynyt elämä kohtaa antiikin ikuiset arvot. Hajaantuneet lojaalisuudet ja velvollisuudet nähdään omalaatuisina heijasteina ja tuloksina taustoittavasta, kantavasta rakkaudesta, essentiaalisesta ja universaalista.

1600-lukulaiselle rakkauden - individin - ja velvollisuuden - kollektiivin - taistelu, poliittinen, eroottinen, spirituaalinen tai näiden synerginen vyyhti toiminnan sfäärinä on totisinta totta. Sen artistinen ilmenemä, haluttuna, näyttäytyy näytelminä, maalauksina, musiikin tempaavina sointuina kuin kirkastamassa, selkeyttämässä substanssiaan. Se on näytelmien värisevä dialogi, maalauksen uhkeat muodot ja värit, musiikin tenhoava rytmi; siihen sukelsivat Rembrandt, Corneille, Lohenstein, Lee - Sophonisban ja Massinissan traaginen hurmio.

3.1.2.1. Mallitettu uskonsoturisuus ja kuolema

Joskus on väitetty - ja perustellusti - Espanjaa barokin tosikodiksi. 1500-luvun loppuun mennessä sen palava uskonnollisuus ja keskitetty autoritaarinen hallinto oli saanut konkreettisen ilmenemänsä Escorial-palatsissa. Palatsia hallitsi Filip II, yksin, synkkänä, hymyttömänä, tietoisena taakasta, jonka itse Sallimus oli langettanut hänen vastentahtoiseksi kannettavakseen.

Filip II:n, Escorialin erakon, uskonsoturius oli täyttä totta ja hänen työteliäisyytensä valtava: Vain Pärtylin yön veriset tapahtumat saivat tarinan mukaan hänet iloisesti nauramaan. Sillä yksin itsensä koki imperaattori vastareformaation arvojen kantajaksi. Espanjan vauraus ja sotilaallinen voima oli niihin valjastettu, ja Filipille Armadan tuho (1588) ilmeni piinaavana kauhunäkynä Helvetistä. Hovin näytelmällisyys ja huvitukset tasapainottivat uskonköysin rajattua purtta kohti omalaatuista espanjalaista kulttuuria.

Filip IV:n aika puolestaan oli espanjalaisen maalauksen kulta-aikaa, mutta poliittisena mahtina maa alkoi väsähtää. Vuonna 1659 Ludvig XIV nai Filipin tyttären: Kauppa oli Mazarinin riemuvoitto mutta ennakoi Espanjan poliittis-sotilaallista lamaa. Vuonna 1665 Filip IV kuoli ja valtaistuimelle astui kyvytön Kaarle II. Espanjan kulta-aika oli takana.

Espanjan kuninkaallinen teatteri oli originelli, kammottava, mutta sekä suoran että symboloidun vallan ja mahdin näyttöön mainiosti kelpaava. Autodafe, ts. inkvisition l.kirkollisen tuomioistuimen kerettiläisille langettaman tuomion julistaminen ja täytäntöönpano, oli yksi ideologisesti kaikkein värittyneimpiä julkisia tapahtumia.

Autodafeen jäykän, suunnitellun mahtipontisuuden tarkoitus oli korostaa tapahtuman juhlallisuutta ja hengellistä merkitystä. Espanjan kuningaskunta oli sitoutunut puolustamaan katolisuutta ja se antoi hallitsijan läsnä ololle erityistä painoarvoa. Kuningas oli autodafeissa valtakunnan korkein voima ja tuomioiden laillisuuden vahvistaja, näytelmän kyselemätön johtaja ja loppuun saattaja.

Autodafeihin osallistuivat hovin koko kerma palatsivirkailijoista aina neuvosmiehiin ja maan ylhäisimpien sukujen jäseniin. Ja siksi nämä synkän vakavat

tapahtumat olivat suoranainen esitys ja heijastuma valtakunnan yhteiskunnallisesta rakenteesta, hierarkiasta ja ideologisesta aatemaailmasta.

Juhlavien ja majesteettisten autodafeiden tarkoitus oli täten pönkittää staattista yhteiskuntajärjestelmää, ja vahvistivathan ne toki myös kansalaisten uskonnollista intoa. Siksi niistä laadittiin yksityiskohtaisia mutta myös maalailevia, ohjaavia kertomuksia, joiden tarve oli sitäkin suurempi, kun vain hyvin rajallinen määrä ihmisiä saattoi henkilökohtaisesti olla läsnä tilaisuuksissa.

Vuonna 1680 Madridissa pidetty autodafee oli kenties koko vuosisadan laajin ja merkittävin, ja siitä kertovaa runsasta aineistoa levitettiin laajalti lukevan yleisön keskuuteen. Huolimatta yleisesti tunnetusta ruumiillisesta raihnaudestaan - tai ehkä sen vuoksi - kuningas Kaarle II oli läsnä koko toimituksen ajan ja toimi tuomion ylimpänä vahvistajana. Siten hän oli myös alamaisilleen mitä suurimman uskonnollisen hartauden esikuvana. Hallitsija esiintyi siis samanaikaisesti tämän opettavaiseksi tarkoitettun tapahtuman katselijana sekä sen päähenkilönä.

Vaikkakin *kanssahallitsijana ja vallan instrumenttina* kuolema oli aina - kuninkaaillillekin - myös osuvan henkilökohtaisen konkreettisena läsnä: *Inter mortuis mortem expectans*. Kaiken viimekätinen pienuus ja turhuus, katoavuus löysivät ilmenemänsä musiikissa. **Henry Purcellin** (1659-1695) juhlalliset arvokkaat, tuhansin vaivihkaisesti lepattavien kynttilöiden dekoroinut soinnut saattoivat kuningatar Mariaa hänen viimeiselle matkalleen vuonna 1694. Henrietta Stuartin, Kaarle I:n rakastetun tyttären, hautajaisoratoriota myötäilivät säveltäjä-**Bossuetin** vastaamattomat kysymykset ihmisen osasta taivaan kaikkivallan edessä. Nämä olivat kysymykset, jotka luonnehtivat aidosti barokin sisintä.

Mutta kuninkaan kuolema myös ritualisoitiin, ohjelmallistettiin - surujuhlien manifestoiva funktio oli ulkoistaa hallitsijan mahtia, kunniaa, valtakunnan kuntoa. Kuninkaan valta ei - ei instituutiona eikä henkilöityneenä - paradoksaalista kyllä, ilmennyt julkisuudessa koskaan niin selvästi kuin hänen kuolemansa jälkeen.

Hovissa ja muualla maassa järjestetyt juhlatilaisuudet ja näytökset julistivat yhteiskunnallista ja moraalista aatemailmaa suorastaan yltiöbarokkimaisessa asussa. Kuolema elämän päämääränä, viimekätinen vallan ja maallisten rikkauksien turhuus, yhden-tekevyyys sekä kuningasvallan ideologinen pyhittäminen olivat keskeisiä ohjelmallisia opetuksia kuninkaan kuoleman jälkeisessä julkisessa näytelmällisessä surutyössä.

Jo aivan välittömästi kuolinhetken jälkeen hallitsijan poismeno muuttui monenlaisten rituaalien ja juhlallisuuksien kohteeksi. Espanjassa kuninkaan puolesta pidettyjen sielunmessujen määrä kärsi todellisen inflaation 1600-luvun aikana. Ja Kaarle II:n ensimmäinen puoliso, Maria Luisa de Orleans pyysi testamentissaan kolmensadantuhannen messun pitämistä sielunsa pelastukseksi. Tuollainen määrä riitti pitkäksi aikaa pitämään kuningasperheen läsnä sanankuulijoiden mielissä jokaisessa valtakunnan kirkossa pidetyssä jumalanpalveluksessa.

Espanjassa Filip IV:n kuoleman jälkeen tuli tavaksi asettaa poismenneen hallitsijan ruumis julkisesti näytteille. Tämä perinne oli propagandasisällöltään yksi kaikkein vakuuttavimpia tapahtumia, joissa kuninkaan hahmoa käytettiin hyväksi, sillä sakralista alkuperää olevan henkilön näkeminen herätti kansassa suorastaan sairaalloista kiinnostusta.

Kuninkaan tultua haudatuksi ryhdyttiin kaikissa valtakunnan kirkoissa pitämään sielunmessuja vaina-

jalle. Nämä juhlavat tilaisuudet oli taituroitu poikkeuksellisen loisteliaiksi ja upeiksi, ja ne olivat *kuninkaan henkilön ja kuninkaanvallan* käsitteen ympärille luodun taitavan, tunteisiin vetoavan *propagandaviestinnän* huipentuma. Kirkkojen koristamiseen käytettiin suunnattomia summia, sillä koko rakennus kirjaimellisesti peitettiin tummilla kallisarvoisilla kankailla ja esille pantiin monenlaisia vertauskuvallisia esineitä, muistokirjoituksia ja erilaisia juuri tätä tilaisuutta varten pystytettyjä rakennelmia.

Kuninkaan hautajaiset olivat tapahtuma, jonka yhteydessä yksinvallan ja kuninkuuden symbolit ja allegoriat esiintyivät kaikkein monimuotoisimpina. Osa niistä oli suoranaisesti kuolemaan liittyviä, kuten luurankot, pääkallot ja ristikkäin asetetut luut. Toiset taas, vaikka olivat hallitsijan poismenon seurauksena syntyneet, pyrkivät korostamaan kuninkuuden loistokkuutta, *hallitsijasuvun pysyvyyttä* - ja kuin vastakohtana - yksittäisen elämän katoavaisuutta.⁵⁴

Symbolit valjastettiin mielikuvien ja näkyjen rakentamiseen. Näinpä kuningas ja hänen hallitsijantoimensa voitiin esittää sytytettynä kynttilänä, joka valaisee maailmaa ja joka viimein loppuun palaneena sammuu. Hänet voitiin niin ikään kuvata tammen runkona, josta kuoleman jälkeen työntyy uusi versoja, tai valtikkana ja kruununa, jotka odottavat häntä taivaallisessa valtakunnassa maallisen valtakunnan jäädessä taakse.

Hautajaisjuhlallisuuksien jälkeenkin kuninkaallisen vallan kuvaukset jatkoivat olemassaoloaan teoksissa, joita julkaistiin poismenneen hallitsijan kunniaksi. Tekstiin liitettiin yksityiskohtaisia, mutta myös tarkkaavuutta ohjailevia kuvauksia hautajaismenosta

⁵⁴ vrt. Cronin 1969, 352-353

ja niissä käytetyistä koriste-elementeistä. Kirjat olivat paitsi kuoleman ikonografian katselmuksia myös erinomaisia kuninkaallisen propagandan välineitä. Hautajaissymboliikan varsinaisena tehtävänä oli korostaa kiistämättömän kuninkaanvallan mahtavuutta, ubikviittiutta. Siksi sitä käytettiinkin, kuninkaan tai kuningattaren henkilöön liitettynä, aina milloin tilaisuus tarjoutui. Indoktrinaation alusta oli annettu.

3.1.2.2. Kultaan ja kupariin kaiverrettu monarkinmahti

Italiassa, Flanderissa, Hollanissa ja Ranskassa oli melko tavallista että maalarit myös kaiversivat - **Reni, Cantarini, Il Guercino, Maratta, Luca Giordano, Salvatore Rosa, Gelle, van Ostade, van Dyck, Seghers, Rembrandt ja Callot**: Non olet. Espanjassa ilmiö oli harvinaisempi.

Kaiverrustaiteen tuotteet, joko irtolehtipainoksina tai osana kirjallista teosta, olivat valtaa pitävälle ihanteellisia propagandavälineitä, sillä niissä kiteytyivät kuviksi vallitsevan yhteiskuntajärjestelmän ja kirkollisen elämän keskeiset symbolit. Barokin taide muuttui **Maravallin** mukaan keinoksi "vahvistaa perinteistä yhteiskuntaa, joka perustui harvojen etuoikeutettuun asemaan ja säätyjen tukemaan absoluuttiseen kuningasvaltaan."⁵⁵

Barokin taide muodostui edellä esitetyn johdosta suoranaiseksi sarjatuotannoksi ja omaksui jokseenkin konemaisesti maallisen ja hengellisen vallan tyyppitämät muodot, joiden päämäärä oli johtaa yleistä mielipidettä ideologisesti konservatiiviseen ja dogmaattisesti ahdasmieliseen suuntaan.

⁵⁵ vrt. Maravall 1980

Barokin kaiverrustaide oli siten varhaista populäärikulttuuria, joka sisällöllisesti muistutti vuosisadan nerojen taiteellisia luomuksia, mutta tavoitti huomattavasti suuremman joukon kuluttajia. Kohteena oli ensi sijassa syntymässä oleva 'keskiluokka', johon kuului hallintovirkailijoita, yliopistomiehiä, alempaa papistoa ja kauppiaita. Nämä muodostivat lukumäärältään jo varteenotettavan koulutetun ryhmän, ja valtaeliitille oli ensiarvoisen tärkeää saada barokin ihanteet iskostumaan juuri heidän mieliinsä.

Usein kaivertajan tuli pidättäytyä ennalta määritettyihin kaavoihin, joiden tarjoituksena oli esittää mahdollisimman yksinkertaisesti kuninkaan kaikkivoipaisuutta, aateliston erinomaisuutta tai vastauskonpuhdistuksen opinkappaleita korostavaa kuvakäsitteistöä. Joskus taas piirrosten rakenteellinen ja kuvallinen selkeys sai antaa tietä täysin päinvas-
taiselle muotokielelle, joka moniulotteisen, joskus lähes kryptisen symboliikan kautta muunsi kuvan suorastaan salakielimäiseksi.

'Hämärällistämisen' tietoinen pyrkimys oli saada katsoja/lukija terästäämään aivojaan sanoman ymmärtämiseksi; näin tulkinnallisesta ponnistuksesta tuli eräänlainen älyllinen leikki ja siten tehokas keino halutun sanoman välittämiseksi suurille massoille: mitä suurimmin ponnistuksin sanoma oli ymmärrettävissä, sitä enemmän siihen kiinnitettiin huomiota ja sitä varmemmin se meni perille.

Barokin ajan kaiverrustaide voidaan rinnastaa nykyaikajan joukkoviestimissä esiintyvään mainontaan. Molemmat ovat prototyyppisten, konservatiivista ideologiaa välittävien aineiden kyllästämiä.

Nykypäivän tajuntateollisuuden, tavaraestetiikan ja mainonnan merkitys vertautuu historiallisesti - 1600-luvun kirjallisuus ja siihen usein liittyvä

graafinen taide toimivat aikakauden valtaa pitävän luokan kanavana viestittää lukijoille 'comme il faut'-sta, ylhäisön yhteiskunnallisesta statuksesta ja 'oikeasta olemistavasta'. Opettavaiset ajatukset puettiin houkuttelevien, katsojaa yllättävien ja ihastuttavien kuvien muotoon. Kuvan täytyi herättää vastaanottavainen asenne viestin omaksumiseksi - tällaista oli menneisyyden 'kuvapolitiikka'. Juuri tämän kaltaisena viestimenä oli barokin kaiverrustaiteen oleellinen merkitys.

Kirjallisuus oli toki ensisijainen keino sääty-yhteiskunnan ihanteiden levitystyössä. Kaiverrustaide yleensäkin ja kirjankuvitus erityisesti täydensivät oleellisesti sanallista viestintä. Maravall huomauttaa, että barokkiajan ihminen ei tuntenut suurta kiinnostusta pelkästään puhdasta, kirkasta älyllisyyttä kohtaan, vaan ponnisteli puokeakseen sen havainnollisempaan asuun, muotoon, joka lähtemättömästi painuisi ihmisten mielikuviin. Kuvasta tuli tekijä, joka ohjasi katsojan/lukijan mielenkiintoa sisältöään kohtaan ja sitä kautta yhteiskunnan perustavien opinkappaleitten äärelle.

3.1.2.3. Ylös rakennettava monarkin mahti

3.1.2.3.1. Caput mundi

Barokkinen idea määrättömästi laajentuneesta ja systemaattisesta tilan käytöstä manifestoitui pääkaupungin ilmiössä.⁵⁶ Pääkaupunki oli kauaksi itsensä ulkopuolelle ulottuvien voimien kokoaja ja keskus. Siitä tuli koko muun maailman referenssipiste ja siksi se laski suhteessa muitten keskusten arvoa.

Prototyyppinä pääkaupungista oli luonnollisesti Rooma, joka jo ammoisina aikoina oli toiminut 'caput

⁵⁶ tarkemmin esim. Norberg-Schulz, Ch., 1980, 24-38

mundina'. Vastauskonpuhdistuksen aikana sen vanha rooli syntyi uudelleen, ja osin siksi paavi Sixtus VI ryhtyi perinpohjaiseen kaupunkirakentamisen systemaatisamiseen. Pohjimmaisena ideanaan hän yritti yhdistää tärkeimmät uskonnolliset kulttikeskukset suorien katujen järjestelmällä, joka samalla viestisi koko kaupunkiin tiettyä *ideologista arvomaailmaa*. "Jumalan läsnäolo" ja esitettäväksi tarkoitettu pääkaupungin avoin, voimakas ja dynaaminen luonne täten ilmenisi sen sisäisessä rakenteessa.⁵⁷ Kuumennellatoista vuosisadalla liitettiin lisäksi ensi kertaa kaupunkikatujen verkostoon koko joukko ulkopuolisia maaseudulle johtavia teitä.

Rooman lisäksi barokkinen systemaatisaminen kosketi myös Pariisia. Missä Rooman keskukset olivat uskonnollisesti värittyneitä paikkoja, Pariisi antoi tämän keskuksen roolin aukioille, niin kutsutuille 'places royales' eille, joiden yksinkertaiset geometriset muodot levittyivät fokuksensa, hallitsijan patsaan ympärille. Absoluuttinen kuningas oli tällöin todellinen keskiö - jälleen *tarkoituksellisesti viitaten*.

Kaupunkisuunnittelussa kehitettiin edelleen renessanssin akselisysteemiä ja luotiin juhlavia aukiosuunnitelmia ja etenkin puutarhoja, joiden yhteyteen barokille niin ominaiset suihkukaivot - **Berninin, Borrominin** - pulppusivat teeskentelemätöntä, kyselemätöntä näyttöarvoa.⁵⁸

3.1.2.3.2. Palais royale

Vuodesta 1660 eteenpäin kuninkaallisen mahdin näyttöarvoa pyrittiin manifestoimaan yhä suureellisemmin. Valtaosa taiteilijoista oli kiinnitetty tähän

⁵⁷ vrt. Bazin 1964, 11

⁵⁸ vrt. Martin 1975, 22

hallitsijaprestiisin nostoon: suunnattomat taidetta pursuavat palatsit valtavine huolellisesti suunniteltuine jopa geometrisine puistoineen - tekolampia ja suihkulähteitä - kertoivat kaikille kuninkaan henkilöön konsentroituneesta valtakunnan voimasta ja esittelystä vauraudesta.⁵⁹

Colbert kirjoitti kuninkaalleen - Ludvig XIV - omistetussa muistiossa: "Teidän Majesteettinne tietää, että häikäiseviä sotatoimia lukuunottamatta, mikään ei ilmennä ruhtinaiden suuruutta ja henkeä niin kuin rakennukset, ja jälkimaailma arvioi heitä niiden mahtavien asuinsijojen mukaan, joita he ovat elinai-kanaan rakentaneet." Aurinkokuningas oli samaa mieltä.

Juuri barokkitaitteen loistokkuuden, juhlallisuuden ja usein kolossaalisuuden tavoittelu teki sen symbolisen hallinnan aspektista niin suosituksi, omituksi: Le Nôtre Versailles kuin aikakauden ylpeänä tulkkina ehdottamassa sen kaltaista imperatiivista rakentamista, jonka esteenä eivät voineet olla materiaalin puute tai höllyvä suo ja taudit, kuten Pietari Suuren asunnon ja hallintokeskuksen (1703), myöhemmin laajentumanaan Pietarina tunnetun. Suunnattomia rahasummia kulutettiin ja tuloksena syntyi 'kuninkaallinen palatsi', kohta kokonaisen kaupungin ympäröimänä.

Epäilemättä tämänlaisen palatsien ja palatsikaupunkien rakentamisajatuksen juuret sojottivat kauas Rooman keisariaikaan, Neron Kultaiseen taloon tai Hadrianuksen Tivoliin, tai Italian renessanssiin ja ranskalaiseen linnanrakennuskulttuuriin.

Omalaatuisensa uuden ajan airut oli Maria de' Medicin italialais-ranskalaista makua tyydyttämään rakennettu Pariisin Luxembourgin palatsi, jonka seiniä

⁵⁹ vrt. Norberg-Schulz 1980

kiertää 21 valtaosiltaan itse **Rubensin** maalaamaa kuningattaren henkilöhistoriasta kertovaa vertauskuvallista ja imartelevaa suurtaulua. Tämä on nähtävä selvänä merkinä 1600-luvun lopun *hallinnollisen, poliittisen ja kulttuurisen keskittymisestä ja yhteen vyyhteytymisestä.*

Filip IV:n suosikki Olivaresin herttua oli rakennuttanut Madridin toiselle puolelle San Jeronimon luostarin lähelle Buen Retiron huvilinnan, joka oli konkreettinen esimerkki Filip IV:n ajan taidekäsityksistä - ja -politiikasta. Ulkokuoreltaan vaatimaton, tiilistä rakennettu rapattu palatsi kätki sisäänsä suunnattomia, maailman mahtavimman kuninkaan arvon mukaisia taidearteita: **Zurbarán, Eugenio Caxés, Antonio Pereda, Juan Bautista Mayno, José Leonardo, Vicente Carducho, Juan de la Corte, Pedro Orrente, Velázquez.**

Buen Retiron laajoissa puutarhoissa pulppusivat suihkulähteet. Yhtäällä lammikot, joissa käytiin pienoismeritaisteluja sekä villieläinten häkit eksoottisine välkkyhampaisine tiikereineen, leijonineen, veikeästi ilmehtivine, lörpöttelevine apinoineen ja värikkäine kirs kuvine papukaijoineen, ja toisaalla pienet, kuin kätketyt kappelit intiimeinä hiljentymispiiloina, tekivät siitä ihanteellisen vapaa-ajanviettopaikan. Se sijaitsi suhteellisen lähellä kuninkaan virallista asuntoa, joten sinne siirtyminen oli vaivattomampaa kuin retket Aranjueziin, El Escorialiin tai Pardon palatseihin. Buen Retiro oli myös näyttämönä monille loisteliaille teatteriesityksille ja muille kuninkaallisille juhille. Palatsi oli sanalla sanoen kuninkaaseen konzentroituneen Espanjan kuningaskunnan rikkauden ja mahtavuuden suuremmoinen näyteikkuna.⁶⁰

⁶⁰ vrt. Maravall 1980

Yksi barokkipalatsin tunnusmerkeistä oli sen rakentaminen rauhan aikaa varten. Näin siitä puuttuu kaikki sotilaallisen linnakkeen leima. Vanhat myöhäiskeskiaikaiset taisteluvälikkeet, vartiokopit ja vesihaudat on modifioitu taiteellisiksi ja palatsin haltijaa ympäröivään ritualistiseen elämään soveltuviksi. Kaikkialle Eurooppaan nousi tämän kaltaisia palatseja; yksi tyylikkäämmistä rakennettiin Kristian IV:lle Tanskaan.

Mutta missään palatseja ei ollut yhtä runsaina ja missään palatsin rakentamisen taloudellisia mahdollisuuksia ja resursseja jätettiin huomioon ottamatta yhtä lailla hällä väliä - tyyliin kuin Pyhän Saksalais-Roomalaisen keisarikunnan alueella. Sillä ruhtinaat olivat pompöösejä; jokainen Saksan ruhtinas vaati palatsia, pitiväthän he itseään - vaikka keisariudelle nimellisesti alisteisina - alueensa kyselemättöminä valtiaina. Puolestaan ne ruhtinasjoukosta, jotka kokivat itsensä vielä muita merkittävimiksi - prima inter pares - rakennuttivat tarkoitustisesti palatseistaan oletetun mahtinsa näyttäviä todistuskappaleita ja omanarvontuntonsa kallishintaisia tukipaaluja.

Ja vuonna 1697 Leopold-keisari itse - éntheos - antoi hoviarkkitehdilleen tehtäväksi rakentaa valtavan linnan keisarilliseksi asuinsijaksi. Schönbrunn, Versaillesin jälkeen kenties tunnetuin barokkipalatsi syntyi. Renessanssin tasapainoisuuden sijaan tuli näin konkreettisesti esitettynä ja satoina kopioina tietynlainen dynaamisuuden vaade; se ilmeni taipuneissa, aaltoilevissa muodoissa, valojen ja varjojen kisailuissa, leikkivinä antagonismeina, mutta myös hätkähdyttävänä eksuberanssina.

Hulluus iski myös Englantiin. Winchesteristä ja Whitehallista suunniteltiin mannermaan barokkipalatsien veroisia. Rakentaminen ei toteutunut. Rakennus, joka lähinnä muistuttaa mainittujen englantilaispa-

latsien realisoitumattomia visioita ja Euroopan palatsityyliä on Blenheim. Se on **Vanbrughin** suunnittelema ja sen rakentaminen aloitettiin 1704.⁶¹

Palatsi lahjoitettiin Marlboron herttualle kiitokseksi urotöistä sotatantereilla - yhdessä tämä ranskalais-itävaltalaisen Eugen-prinssin kanssa oli kunnostautunut Espanjan mitättömän Kaarle II:n kuoleman jälkeisessä Espanjan perimyssodassa. Monella tavalla se on merkittävä vastine **Lucas von Hildebrandtin** voittoisalle Eugen-prinssille Wieniin suunnittelemaalle Belvedere-palatsille. Blenheim-palatsin rakentamisen motiivi on lähellä kaikkien kuninkaallisesten barokkipalatsien rakentamisen motiivia, ja siksi se on ainutlaatuinen Englannissa.

Palatsi on kiveen työstetty ylistyspuhe, yhtäältä staattisen järkähtämättömyyden ja toisaalta dynaamisen liikkeen kantaja, yhtäältä se edustaa rakentamisen klassisia suhteita ja toisaalta monumentaalista eksuberanssia. Blenheimin kaltaisten rakennusten pystyttämisen tarkoitus oli ylistää omistajansa hyveitä ja saavutuksia, koristeet ja ornamentit *symboloiden* palatsin omistajan *erikoisarvoa* kuin ekvivalenttina Ludvig XIV:n Versaillesiin sijoitetulle aurinkosymboliikalle.

Poliittis-militaristiset myrskyt riehuivat Saksassa. Valtion jakaantuminen osikseen ja tosiasiallinen hajaantuminen, jonka Ranskassa Henrik IV, Richelieu ja Ludvig XIV onnistuivat välttämään ja joka 1640-luvulla uhkasi Espanjan monoliittista yhtenäisyyttä ja järkytti sisällissodassa kamppailevaa Englantia olikin saksalaisen barokin elimellinen osa. Ilmiönä se ei ollut lainkaan niin tuhoisaa kuten monet historioitsijat ovat taipuvaisia ajattelemaan sillä hajaantumisesta ja 30-vuotisen sodan hävityksistä huolimatta Saksa kykeni ylläpitämään tarpeeksi kult-

⁶¹ vrt. Norberg-Schulz 1980, 158-160

tuurienergiaa taiteellisen ja musiikillisen elämän jatkamiseen monissa erillisissä keskuksissa siellä täällä, Itä-Sleesian porvarillisesta Breslausta Itävallan Salzburgiin.⁶²

Wurzburgin ja Bambergin palatsit ja kirkot vetivät puolestaan vertoja minkä tahansa vauraan, sivistyneen valtakunnan rakennuksille. Ne olivat tuon ajan johtavien taiteilijoitten suunnittelemaa ja dekorointia, eikä heidän työnsä luonnollisestikaan ollut halpaa. Myöskään **Bachin** sävellystyö ei ollut halpaa, **Händelin** concerto grossot ilmaisia tahi **Tiepolon** maalaukset, mutta jostain rahaa vain löytyi.

Barokkisella Wienillä ei ollut Pariisin, ei edes Lontoon finanssi- tahi kulttuurikapasiteettia ja niinpä sen rooli tuli Saksassa olemaan vain 'primus inter pares', suhteellinen valtiut. Silloin tällöin väläyteltiin toki spektaakkeleja kuten keisarillisiin häihin rakennetun oopperatalon kaikuessa monikuukautisin juhlaesityksin **Lohensteinin** Sophonisbea.

Paitsi näyttäviä, kunniaa julistavia palatseja, kirkkoja ja oopperataloja kaiken arvoiset hallitsijat tarvitsivat nimensä lisäkirkastamiseen ja tekojensa kultaamiseen koko joukon kirjailijoita ja taiteilijoita, jotka lähes koko barokkikauden olivat valmiita asettamaan kykynsä maksukykyisen valtiaan palvelukseen.

3.1.2.4. Maksettu kirjallisuus glorioi, musiikki melodioi

Rahan mahti oli selvimmillään Aurinkokuninkaan hovissa. Sinne hänen mielisäveltäjänsä italialainen **Lully** (1632-1687) rakensi Euroopan hovimusiikin keskuksen, joka oli kateuden kohteena ja esimerkkei-

⁶² vrt. esim. Norberg-Schulz 1980, 160-161, 174, 175, 177, 178, 181, 194

nä muille eurooppalaisille hoveille.⁶³ Sittemmin se vaikutti selkeästi 18.vuosisadan sinfoniamusiikin kehitykseen. Myös oratorio, kantaatti, soitinkonsertto, concerto grosso ja fuuga kukoistivat.

Kirjoitettiin oodeja, hautakirjoituksia, muistopuheita, jotka latinaksi tai uudemmilla kielillä kertoivat hallitsijoitten erinomaisuuksista. Ja juuri näissä valjastettujen, maksettujen taiteilijoitten töissä on nähtävissä barokkihallitsijan itsekehun vinna, halu näyttää suurelta, olla itseään kosolti enemmän.

Saksankielisen Euroopan ihaillumpia muistovärssyjen ja ylistysrunojen säveltäjiä oli **Johann Froberger** (1616-1667), keisari Ferdinand III:n hovin Roomassa, Lontoossa ja Pariisissa opiskellut urunsoittaja; hallitsijansa hautajaisjuhliin hän sävelsi kuolematoman melankolista kosketinsoitinmusiikkia. Hautajaisproosaa oratorioihin puolestaan kirjoitti näytelmäkirjailija-runoilija **Andreas Gryphius** (1616-1664). Ajalle kuvaavaa oli että he matkustivat paljon palvelujaan tarjoten. **Gryphius** ei kuitenkaan päässyt missään ns. hovirunoilijan asemaan.

3.1.2.5. Jaloiksi (ja päiksi) työstetyt hyveet

Myös kuvanveisto ja maalaustaide valjastettiin hallitsijoitten prestiisin nostoon. Kalliisti ostetut taiteilijat loivat toinen toistaan juhlavampia esityksiä maksajiensa mahtavuudesta, käskyvallasta ja inhimillisestä erinomaisuudesta.

Esimerkiksi **Berninin** luoma Francesco I d'Esten, Modenan herttuan, muotokuva vuodelta 1651 on taiteen riemuvoitto epäilemättä yhdestä keinotekoisimmista kaikkien Euroopan keksittyjen konventioiden joukossa - veistetyistä rintakuvasta. Se onnistuu herättämään

⁶³ vrt. Palisca 1981, 220-230

vaikutelman kokonaisen henkilöahmon läsnäolosta pelkästään pään ja käsivarrettomien hartioiden avulla.⁶⁴

Elävyyden tuntu ei johdu pelkästään veistoksellisesta illusionismista, vaan vielä enemmän vastakkaisiin diagonaaleihin perustuvan sommittelun tasapainoisesta epäsymmetriasta. Ylväät kasvot kääntyvät keskiakselista vasemmalle ja vaatteen keskuspoimut oikealle kun taas katseen suunnan tasapainottajana toimii vaatteen laskostus oikealta olkapäältä alas ja edelleen kevyesti aaltoilevana ylös vasemmalle olkapäälle.

Bernini, joka ei ollut edes nähnyt herttuaa, valitti, että oli vaikeaa työskennellä pelkästään maalatun muotokuvan perusteella, mutta toisaalta voidaan olettaa, että juuri tämä saattoi auttaa häntä keskittymään enemmän muodon kuin näköisyyden ongelmiin, mikä juuri teki rintakuvasta ikimuistoisen. **Bernini** loi näin yhden kuninkaallisen ylväyden, kyselemättömän mahtitietoisuuden elävimmistä kuvista; samalla hän nosti kuninkaallisten muotokuvaveistosten tason niin korkealle, ettei hän itsekään pystynyt sitä ylittämään, ei edes Versaillesin kokoeelmiin kuuluvassa Ludvig XIV:n rintakuvassa.

Ludvig XIV, barokkiajan Euroopan symboli, tahtoi tehdä mahtavan vaikutuksen, mutta aistikkaalla tavalla. Hän antoi mielellään kuvata itsensä imperaatorina: **Berninin** ratsastajapatsas näyttää kenties parhaiten, millaiseksi hän tahtoi itsensä käsitettävän.

Patsas esittää häntä ratsastamassa rajulla, viku-roivalla mutta kuninkaan väkevästi hallitsemalla hevosella, joka on nousemassa kunnian kukkulalle.

⁶⁴ tarkemmin esim. Wittkower, R.: Gian Lorenzo Bernini, the Sculptor of the Roman Baroque, London 1955

Ranskalainen kuvanveistäjä Girardon hakkasi kukkulaan marmorilikkejä, joiden tuli osoittaa, että Ludvig XIV uutena Curtiukseksi oli uhrannut itsensä isänmaan hyväksi.

Charles Antoine Coysevoxin (1640-1720) Versaillesin sotasaliin sijoitettu kohokuva vuodelta 1680 antaa myös käsityksen siitä, miten Ludvig XIV halusi itseään esitettävän. Kuningas on pukeutunut roomalaiseksi sotapäälliköksi. Oikeassa kädessään hänellä on taipuisa ruoska, ja vasemmalla kädellään hän jäntevästi hallitsee ratsastamaansa uljasta sotahevosta, jonka etujalat ylväästi eteenpäin karahtaneina ylittävät kyljelleen taintuneen kasvojaan epätoivoisesti tikarilla suojelevan vihollissoturin. Toinen vihollinen makaa vatsallaan hevosen alla mistään tietämättömänä ja tantereeseen sotkettuna.

Ludvigin kypärätön, poimutettujen pitkien hiuksien dekoroina pää on kääntynyt oikealle; hänen kasvoillaan lepää ylväs, itsestään tietoinen stoalaisuus. Taustalla jumalatar tarjoaa tarkoitettua suurennettua imperaattorin kruunua kaikille nähtäväksi.

Soikion muotoista kohokuvaa reunustaa sotasympoliikka. Ylhäällä kaksi siivekstä pikkujumalaa kannustaa imperaattoria taisteluun. Vasemman puoleinen puhalttaa paisuvin poskin sotatorvea, oikean puoleisella on lisäksi vasemmassa kädessään antiikin keisarinseppeli, jota hän ilmeisesti tarjoaa sankari-Ludvigille.

Espanjassa Habsburgien suvun pikkutarkka etiketti heijasti hovin karun vakavaa luonnetta ja säänteli tarkoin kuningasta ympäröivää elämän menoa. Niinpä oli vain luonnollista, että kuninkaan kuva taiteesakin oli yhtä tarkoin valvottu kuin se oli todellissakin elämässä.

Yleiseen levitykseen tarkoitettut maalaukset ja piirrokset olivat luonnollisesti hovimaalarien ankaran valvonnan alaisia, ja vain heillä oli oikeus virallisten muotokuvien valmistamiseen. Kuninkaan muotokuvakaiverrukset olivat yleensä kopioita hovimaalarien **Rubensin, Velazquezin** tai **Carrenon** teoksista. Nämä kuparipiirrokset olivat useimmiten valtiota ja sen toimintaa puolustelevien apologeettisten teosten kuvitusmateriaalia.

Kuninkaan kuva oli yleensä piirretty soikionmuotoiseen kehiöön. Ympäröivät allegoriat ja vertauskuvalliset somisteaiheet korostivat kuvan erityisluonetta ja viittasivat kulloisenkin teoksen sisältöön.

Varsinkin barokin ajan Espanjassa kuninkaan kuvan katsominen tuntui ihmisistä samalta kuin jos he olisivat seisonet itse kuninkaan kasvojen edessä.⁶⁵ Kuningasvallan pyhä luonne ja kuninkaan henkilö sankaruuden ja hyveen esikuvana vaikutti siihen, että hänen muotokuviinsa suhtauduttiin kuin kirkon pyhimyksiä esittäviin kuviin. Hallitsijan valta aineellistui hänen muotokuvissaan siellä, missä hän henkilökohtaisesti ei voinut olla läsnä. Sen vuoksi kuninkaan muotokuvien tuli välittää sama majesteettisen ankaruuden vaikutelma, jonka hän pyrki antamaan todellisessa elämässä.

Hovimaalarina ja kuninkaallisen perheen ikuistajana **Velazquezin** nimi on vertaansa vailla maailman taidehistoriassa.⁶⁶

Diego Velazquez (1599-1660) oli yksi niistä monista taiteilijoista, jotka kävivät Roomassa 1600-luvun puolivälissä - hän oli siellä vuonna 1630 ja uudes-

⁶⁵ vrt. Maravall 1980

⁶⁶ tarkemmin esim. López-Rey, J.: *Velázquez. A Catalogue raisonné of his oeuvre with an introductory study*, London 1963

taan vuosina 1650-1651 - useimpien muiden tavoin antiikin raunioiden houkuttelemana. Hänen tyylinä oli aluksi lujan miltei veistoksellisen realistinen ja siinä oli vaikutteita - epäsuorasti tosin **Carravaggiolta**, jonka tuotanto alkoi tuolloin tulla tunnetuksi Espanjassa. **Velazquez** kehittyi sittemmin taiteessaan vallan toiseen suuntaan.

Vuonna 1623 **Velazquez** tuli nuoren kuninkaan Filip IV:n palvelukseen. Tämä mieltyi **Velazqueziin** ja miltei monopolisoi taiteilijan tuotannon koko loppuiksi. Tutustuminen kuninkaallisen kokoelman **Tizianeihin** sai **Velazquezin** siirtymään maalauksellisuuteen. Hän jopa ohitti esikuvansa hienovaraisuuden katkonaisten ja sujuvien siveltimen vetojen käsittelyssä.

Taulu, jonka alkuperäinen nimi on Filip IV:n perhe, mutta joka tunnetaan parhaiten nimellä "Las Meninas" - hovinaiset (1656), on **Velazquezin** suurin saavutus, erittäin itsetietoinen, laskelmoitu havaintoesitys siitä, mitä maalaustaiteessa voidaan saada aikaan.⁶⁷ Samalla se on ehkä syvällisin koskaan käytetty artistinen puheenvuoro taulumaalauksen mahdollisuuksista. Kuvaavaa on, että italialainen taiteilija **Luca Giordano** lausuikin Kaarle II:lle, Filip IV:n pojalle ja seuraajalle: "Herra, tämä on maalaustaiteen teologiaa."⁶⁸

Tauluun on kätkeyty myös poliittinen sanoma - **Velazquez** kuvaa siinä itsensä hovivirkailijan asussa virkamerkki, avaimet vyöllä. Näin hän osallistui keskusteluun vapaitten taiteilijoiden asemasta - kuuluiko maalaustaide vapaisiin vain pelkästään mekaanisiin taiteisiin? Samaa kysymyksen asettelua

⁶⁷ vrt. esim. Martin 1975, 168

⁶⁸ huom. replikointi tässäkin viitteellistä

kuvaa myös **Jan Vermeer** (1632-75) kuuluisassa taulussa **Maalaustaide**.

Sotilaalliseen ritarisäätyyn pyrkivä **Velazquez** haluten aatelointia propagoi maalaustaidetta vapaana taiteena: Ritariluokasta olivat luonnollisesti pois käsillään työtä tekevät - ja vapaan taiteilijan asema takasi verovapauden ja sotapalveluksettomuuden. "Las meninas" oli myös täten henkilökohtainen vetoisuus.

Velazquez maalasi Filip IV:tä ja tämän hovia yhä uudestaan ja uudestaan, eri kulmista, eri valossa, eri tilanteissa, erilaisiin pukuihin sonnustautuneina. Kuninkaan hallitsijan kehitys voidaan selkeänä nähdä tämän maalauksen mestarin eriaikaisista Filipin muotokuvista, myös ne spesifit keinot, joilla haluttua ominaisuutta kuninkaassa pyrittiin korostamaan: **Velazquez** oli ennen kaikkea poliittiseen näyttöarvon loihtintaan valjastettu.

Näemme esimerkiksi varttuvan 18-vuotiaan Filip IV:n, täydellisen espanjalaisen hidalgon, mustaan pukuun pukeutuneena, kädessä anomuskirja seisoen punaista pöytäliinaa vasten. Kaulassaan hänellä on lautas-kaulus ja kasvoillaan hiljainen hyväntahtoinen habsburgilainen vakavuus, tietoisuus siitä jumalallista tehtävästä, jonka itse Sallimus on hänelle asettanut, mutta myös sisäinen vankkumaton vakaumus siitä, että juuri noin menetellen Kaikkein Korkein oli toiminut aivan oikein.

Hallitsijadynastian jatkuvuus oli Espanjassakin tärkeää, ja niinpä **Velazquez** korostikin sen olevuutta. Lukuisat ovat ne mielikuvia suuntaavat maalaukset, joissa kasvava prinssi Balthazar Carlos on päähenkilönä. Lapsen kehittyneisyyttä on painotettu kuvaamalla hänet esimerkiksi ratsastajaksi, joka

tarmokkaasti kannustaa hyvinvoivaa sotaponiaan kohti sotatanteren tiimellystä.⁶⁹

Uljaana ritarin asuun puettu prinssi ratsastaa laukkaa, "galoppia", olihan galoppi aaltoilevine poljentoineen ja arvokkaine liikkeineen barokkiajan lempitahtilaji. Hieman varhainen sotapäällikönvyö poikki rinnan, komentosauva pienessä kädessään ja vakava ilme lapsellisilla kasvoillaan Balthasar Carlos jalkojensa lyhyydestä huolimatta täysin hallitsee kömpelön tuntuista ja hieman teutaroivaa 'hevostaan' - ja laukka kiihtyy espanjalaisessa maisemassa kohti voitokasta taistelua. Prinssi kuvataan jo täytenä caballeronana; hän on eittämätön ritari ja korvaamattoman taitava ratsun käsittelijä. Häneen espanjalaiset voisivat luottaa!

Espanjan hovin bisarrit piirteet - tietty siloittelemattomuus - tulevat niin ikään näkyviin Velazquezin maalaustaiteesta: Kaamean vaikuttavasti Velazquez maalasi useita sekä väritykseltään että luonteenkuvaukseltaan ihanan karmeita kuvia niistä käyräjalkaista kääpiöistä, Jumalan lyömistä tylsämielisistä ja ilkamoivista, kulkusvarpaisista narreista, jotka huvittivat tuon aikaisen Espanjan hovin korkeaa vallasväkeä. Sen piirissä säilyi kauemmin kuin muualla se merkillinen keskiaikainen tapa, että hoviseuran ja kuninkaallisten ympärille koottiin kaikenlaisia oudon-korneja hempuloijia, kuin viurun viistoilla hymyillään ja hullunvirneillään karnevalisoimaan muuten niin tukahduttavaa hovietikettiä ja uskonnon vyöttämää hallitsemisen taakkaa.

Espanjalainen tietoisesti näytetty jalous, ritarillisuus ja sotilaallinen voitokkuus saivat komean tulkkinsa Velazquezin tunnetusta taulusta "Bredan

⁶⁹ vrt. Bazin 1964, 61

valloitus". Monet sanovat taideteosta ensimmäiseksi nykyaikaiseksi historialliseksi maalaukseksi.

Velazquez tapasi matkallaan Genovaan merkittävän sotapäällikön Spinolan, jonka oli vuonna 1625 pitkällisen piirityksen jälkeen onnistunut valloittaa hollantilainen Bredan kaupunki. Hän kuuli, miten kaupungin luovutus oli tapahtunut, ja niin hän ikuisti - joskin vasta 1636 - tämän tapahtuman kaalle.

Ritarillinen ja galantti Spinola on myöntänyt urhoollisille hollantilaisille vapaan lähdön. Taulu kuvaa sitä kohtausta, jolloin voittaja ystävällisen rakastettavasti kohtaa hieman kömpelön hollantilaisen sotapäällikön Justin Nassaulaisen, joka ojentaa kaupungin avaimet Spinolalle.

Espanjalainen ylipäällikkö näyttää sanovan muutamia kehua ja tunnustuksen sanoja taputtaessaan ritarillisesti kohteliaan alistuvana kumartuvaa hollantilaista sotapäällikköä olalle. Hieman ymmällään taulun vasemmalla laidalla seisovien kulmikkaitten hollantilaisten ja oikealla olevien voittoisien espanjalaisten vastakohtaisuutta korostaa symbolisesti parikymmentä suoraan ylöspäin kohti taivasta osoittavaa keihästä, josta taulu sai aikanaan Espanjassa nimen "Las Lanzas", "Keihäät". Suuri sotajoukko kuvastuu selvänä sinivihreää taustaa vasten.

Englannissa kuninkaitten mahdollisuus barokkisen pompöösiin itseihailuun ja -juhlistamiseen oli suoraan verrannollinen heidän parlamentilta saamiin rakennusvaroihinsa. Se oli siten rajattu kuten kruunun valta ylipäänsä. Parlamentaarinen järjestelmä on luonteeltaan yhteensopimaton barokkiajattelun kanssa ja etenkin näin oli kasvavan keskiluokan ja ei-katolisuuden Englannissa.

Barokkikulttuuri onkin vain rajoitetussa mielessä mahdollinen ei-katolisessa ympäristössä. Ilman katolisen uskon kaikkivoipaista hallitsevuutta se jää pakostikin vain taiteelliseksi ja kirjalliseksi ihanteeksi. Niinpä 'barokkitaide ja -kirjallisuus' Englannissa on samanlaisessa suhteessa mannermaisiin vastineisiinsa kuin anglikaanisella kirkolla on katoliseen kirkkoon.

Mutta Englannissakin yritettiin näyttöarvollista hallitsemista, symbolien absolutismin osoittavaa, artistista käyttöä. Etenkin tämä näkyi Kaarle I:n pyrkimyksissä: hän nimitti **Anthony van Dyckin** (1599-1641) muotokuvamaalarikseen.

Kunnioituksesta Kaarle I:n pakkomielteenomaisia kuninkuusajatuksia kohtaan **van Dyck** maalasi hänet parikymmentä kertaa mitä erilaisimmissa vahvan symbolisissa rooleissa - Pyhän Yrjön sankarillisena ritarina ja sotajoukkojen varmakatseisena, voitollisena komentajana; täydellisenä, ylevänä renessansiherrasmiehenä, niin henkisesti kuin fyysisestikin täysin kultivoituneena, käytökseltään itsevarmana ja hyvin luontevana; uskollisena aviomiehenä ja niin lastensa kuin kansakuntansakin hellänä isänä.

Kaarle I, joka itse asiassa oli vähänläntä, ruipelomainen ja varsin arkipäiväisen näköinen, koki näissä tauluissa erinomaisen muodonmuutoksen. Yhdessä niistä - jättiläismäisessä vuodelta 1633 - hän esiintyy keisarin hahmossa ratsailla kuten mahtava Marcus Aurelius, mutta jalomman näköisenä ja riemuportin läpi ratsastaen.

Kuningas on pukeutunut välkkyvän tummanruskeaan ritarin haarniskaan ja nahkaisiin säärystimiin. Oikean kätensä hallitsijan sauvalla hän ohjaa uljasta valkoista, ohutjalkaista, mutta jäntevältä näyttävää, palmikoitua hevostaan, joka jalomuotoinen pää oikealle kääntyneenä luottavaisesti askeltaen kantaa

purppuraisessa satulassa tyynenä ja arvokkaana istuvaa isäntäänsä.

Kaulassaan hallitsijalla on terälehtimäinen valkoinen kaulus, kuin tehdysti esitellen säännöllisiä, rauhallisia, pienen, hivenen punertavan espanjalaisparran ja ohuitten viiksien koristamia imperaattorin kasvoja.

Kasvoilla ei ole jälkeäkään arroganssista: ne ovat vakavat mutta levolliset, suora katse paljastaen täysimittaisen tiedon hallitsemisen taakasta mutta myös sisäisen, kuin myötäsyttyisen varmuuden tehtävän onnistuvasta suorittamisesta.

Täysin punaisiin on hevosen vasemmalla puolella sonnustautunut oppineen näköinen jalkamies. Kunni-oittavasti tämä erehdyttävästi Cartesiusta tai **Velazquezin** Demokritosta muistuttava lukumies katsoo ylös hallitsijaansa. Kuningas nähdään alhaalta päin taivasta vasten piirtyvänä, suuremmoisen arkkitehtuurin kehystämänä.

Keinoa, jolla alttaritauluissa ylevöitettiin pyhimyksiä, on tässä käytetty palvelemaan ajatusta kuninkaanvallan jumalallisesta alkuperästä. Sen on täytynyt näyttää vieläkin vaikuttavammalta alkuperäisellä paikallaan pitkän gallerian päässä **Giulio Romanon** ja **Tizianin** muinaisen Rooman keisareita esittävien maalausten rinnalla. Kaarle I:n kokoelmissa oli näitä taiteen mestariteoksia joukottain. Entisten ja uusien mestarien maalausten propaganda-arvoa ei ollut milloinkaan niin täysin mitoin käytetty hyväksi. Kaarle yritti mutta epäonnistui.

Kyllä tasavaltalaisetkin pyrkivät "virallisesti" hyveellistymään. **Rembrandtin** (1609-1669) "Yöpartio" vuodelta 1642 kuvaa puolestaan hollantilaisen hyvinvoivan porvariston itsetietoisuutta ja itsevarmuut-

ta.⁷⁰ Taulussa joukko määrätyn ampumaseuran jäseniä on lähdössä juhlaparaatiin. Koko taulukangas sykkii kiihkeää toimintaa: pärisee terävästi rumpu, koira haukkuu ärhennellen, viirejä, lippuja kohotetaan ja suippokärkiset keihäät sojottavat epätahtisen tanassa, tanakka hilpara tököttää kohti tummaa taivasta; luotiaseen piippuun kaadetaan ruutia, toisaalla puhaltaa suppuhuulin kypäräpäinen sotavanhus luodikonsa iskuria; sotilaitten keskellä kirmailee leikkiviä touhukkaita lapsia kuin elämällistetyssä sadussa.

Rembrandt eliminoi kaiken pysähtyneisyyden ja loi jännitystä väreilevän ilmapiirin, jossa valon ja varjon vaihtelut ovat voimakkaita, värit milloin loistavia, milloin himmeitä, asennot, eleet ja ilmeet keskenään hyvin erilaisia - kaikki tämä liikkeessä vastakkaisiin suuntiin etualan poikki ja kuvatasosta ulos.

Keskeisimpänä sommittelussa on ponnekas, johtajan sauvaa kantava kapteeni mustassa puvussaan oranssinpunaisine olkavöineen keskustelussa ylvään, juhla-keihästä vasemmassa kädessään pitävän luutnanttinsa kanssa, jonka asu on sitruunankeltainen. Samat värit loistavat myös muualla taulussa. Frans Banning Cocq, kapteeni, oli äveriäs kauppias, ja muut touhukkaat sotilaat tulivat nähtävästi Amsterdamin vauraista seurapiireistä. Ampumaseurat hekumoivat muistoissaan autokraattista Espanjaa vastaan käydyn sodan sankarillisista päivistä, ja kuvan tyytyväiset ikämiehet saattavat olla itsenäisyystaistelun veteraaneja.

Juhlinnan kohteena on tietenkin ennen kaikkea se riemuvoitto, jonka pieni mutta teräksinen Hollannin tasavalta sallivine - vaikka ei suinkaan tasa-arvoisine - yhteiskunnallisine rakenteineen ja yksityisritteliäisyyden ihanteineen oli Espanjasta saa-

⁷⁰ vrt. Martin 1975, 158

vuttanut. Tasavaltainen **Rembrandt** ei luonnollisestikaan säästellyt vaivojaan luodessaan mahdollisimman vakuuttavaa aktuaalisuuden illuusiota tähän itsevarmojen ja ehkä hiukan itsetyytyväistenkin porvarien triumfivaellukseen ulos taulun kehyksistä.

3.1.2.6. Järkyttävä hallitsijanvallan järkkyyvyys

Kaarle I:n teloitus Lontoossa 1648 oli paljon enemmän kuin pelkkä kuninkaan murha. Se oli ainutlaatuisen tapaus 1600-luvun Euroopassa. Paljon kuninkuuden arvosta kertoo se, ettei kukaan toinen barokkiajan hallitsija kokenut samaa. 1650-luvun loppupuolella monarkkien oli tullut tavaksi ruokailla julkisesti, keskustella vapaasti alamaistensa kanssa ja sallia kaiken moiset tulijat puistoihinsa ja palatseihinsa. Barokkihallitsijoitten turvakaartiksi riitti hyvin *alamaisten tajunnassa monin seremonioin vahvistettu hallitsijankunnia.*

Kaarlen teloitus näkyi myös taiteessa. **Gryphiuksen** "Carolus Stuardus", synkkä poliittinen tragedia tutki kuninkuuden funktioita ja merkitystä. Se esittää tyyliteltyssä muodossa kahtatoista teloitusta edeltävää tuntia, Kaarlen resignoituneiden monologien sävyttämää, jäähyväisiä perheelle ja avustajille, viimeisiä askeleita ennen teloitusta.

Gryphius kirjoitti saksalaisille, joille kuninkaan murha oli Kristuksen murhaamiseen verrattava. Se sisälsi käsityksen kuninkaasta jumalallisen järjestyksen maallisena ruumiillistumana. Kuningas on lakien lähde, joille muut ihmiset ovat alamaisia, ja hän on vastuussa vain Jumalalle.

Mutta muunlaisia käsityksiäkin oli jo 1600-luvulla liikkeellä. **Jean Bodin** (1530-1596) kehitteli pääteoksessaan "De la Republique" valtiovallan suverenisuus käsitettä; toisaalta voidaan nähdä hänen valistuneen itsevaltiuden apologiansa aatelin hajo-

tusvoiman antagonismina. Mikään valtiomuoto ei kumminkaan hänelle ollut ehdottoman sopivin - aina ja kaikkialla. Sen tulisi sopeutua kansan oloihin ja luonteeseen. Ja Ranskassa häntä luettiin itsevaltiuden äänin.

Kalvinistisella puolella **Johannes Althusius** (1557-1638) oli jo vuonna 1603 kirjassaan "Politica metho-dice digesta" esittänyt teorian ihmisten oikeudesta nousta tyrannihallitsijaa vastaan.⁷¹ Niin ikään muuan espanjalainen jesuiitta puolestaan näytti edustavan mielipiteitä, jotka suosivat tyrannin murhaa. Tätä **Juan de Marianan** (1616-1664) kirjaa "De regi et regis institutione" syytettiin avoimesti inspiroineen tekijöitä Henrik IV:n murhaan ja ruutisalaliittoon Jaakko I:stä vastaan.

Tyrannin murhan oikeutus voidaan nähdä näyttäytyvän myös **Artemisia Gentileschin** (1593-1652) kammottavuudesta kuuluisassa taulussa "Juudit murhaa Holoferneen" noin vuodelta 1620. Alunperin apokryfisen Juuditin kirjan verisurma on saanut karmean taiteellisen tulkkinsa.

Juuditin oikean käden väkevästi huumatun Holoferneen kaulaa sahaava miekka liikkuu hitaasti, hitaasti. Pään leikkaaja on taipunut pois uhristaan, kuin tulevaa, veristä suihkua väistäen. Kenties Holoferneen suusta purkautuu epämääräistä mölinää, kuin lahdattavalta tylsäpäiseltä mullilta. Juudit ei kammoa tehtäväänsä: hänen kasvonsa ovat päättäväiset, itse asiassa hieman tyytyväisiltä vaikuttavat, teon oikeutus on selkeänä mielessä. Vasemmalla kädellään hän on tarttunut parrakkaan tyrannin kähärään tukkaan, miekan vastavoimaksi. Uhrin silmissä on typertynyt, poissa oleva katse. Oikean kätensä hän on nostanut voimattomasti ylös. Naispalvelija Juuditin vasemmalla puolella valvoo tapahtuman on-

⁷¹ vrt. Johannes Salisburylainen

nistumista, toteavasti, valmiina tarvittaessa autta-
maan, katsoen tyynenä vaalealle pielukselle valuvia
verinoroja.

Luettavissa piilloisena on myös taulun poliittinen
sanoma - juonimalla ja yhteen liittymällä heikotkin,
nämä kaksi naista, kykenevät tyrannimaisen⁷² Holo-
fernes-jätin surmaan - raiskaajamiehen häpäisemän ja
sen jälkeen miehisen yhteiskunnan oikeuskoneiston
peukaloruuveillaan runteleman ja loukkaaman naismaa-
larin implisiittinen artistinen protesti raaka-
laisyhteiskunnan hallintamekanismeja kohtaan on
vaistottavissa.

Kapinan teema pohditti ja niin kuninkuus oli tie-
tyissä piireissä noussut näyttämöltä, naamiota rao-
tettiin ja mietittiin, mitä sen takana oli. Kan-
nanotot saivat taiteellisen ilmenemänsä esimerkiksi
Vondelin "Luciferissa" vuodelta 1654 ja **Miltonin**
"Kadotetussa paratiisissa" vuodelta 1667.

Vondelin Lucifer ilmestyi siis vuonna 1654. Teosta
voidaan hyvin verrata **Danten** ja **Miltonin** pääteok-
siin. Suuttuneena Englannin tapahtumiin **Vondel** loih-
ti lyyrisen, allegorisen barokkidraaman aiheenaan
hyvän ja pahan kamppailu. Jumalan ja Perkeleen iki-
aikainen taistelu innoitti kirjailijan näkyyn, jonka
avarassa perspektiivissään näyttää elämän syvimät
ongelmat. Ote on arkisen lämmin, läheltä nähdyn
elämän tuoma - ei mitään luisevaa ontologiaa, lä-
pipuhallettavaa metafysiikkaa.

Samaa ikäaikaista, barokkiaikana politisoitua hyvän
ja pahan taistelua on **Rubensin** taulussa "Tuomitut
syöksyvät kadotukseen". Siinä hän kehittelee **Miche-
langelon** Sikstuksen temppeliin maalaamaa viimeisen
tuomion teemaa. **Rubensin** taulussa enkelit heittävät

⁷² tyrannin murhan oikeutusta oli pohtinut jo Johannes Salisbu-
rylainen vuosituhatkannen alussa, vrt. Aspelin 205

syntiset ja onnettomat (lue: kapinalliset), pohjattomaan helvetin syvyyteen. Lihavia ja laihoja, miehiä ja naisia, kaikenlaisia ihmisolentoja ikään kuin ryöppyyä kadotukseen.

3.2. Kirkko, uskonto - taivaallisen maallisia näkyjä

Myös katolinen kirkko osallistui näyttöarvojen rakentamiseen. Sen täysikäyntinen symboliverstas työllisti lukuisia barokkiajan kuuluisimpia taiteilijoita.

3.2.1. Jumalan asuttava huone

Itse juhlallisten, vaikuttavien kirkkojen rakentamiseen kiinnitettiin runsasti huomiota.⁷³ Historiasta voidaan huomata, että tietyt rakennustyypit formillaan kantavat sitä elämänmuotoa, ideologiaa, niitä yhteisiä arvoja, jotka oikeuttavat ja oikeastaan velvoittavat rakentamisessa aineellisen realisationsa. Kirkko ja palatsi olivat tällä tavalla merkittäviä läpi vuosisatojen.

Sittenmin 1700-luvun lopulta syntyi uusia elämisen ja sivistyksen tapoja ja muotoja. Rakentamisen huomio kiinnitettiin nyt vuorostaan maisemapuutarhaan, monumenttiin, museoon, teatteriin, näyttelyhalliin, tehdasrakennukseen.

Mutta 1600-luvulla kirkko oli yleensä kulttuurin määräävä muoto ja substanssi, ja katolisissa maissa se säilytti merkityksensä läpi koko 1700-luvun. Se palveli myös urbaanina keskiönä **Albertin** ja **Palladi-****on** jo aiemmin julkaisemien periaatteitten mukaisesti. 1600-luvun kirkkorakentaminen omi traditionaali-

⁷³ vrt. esim. Bourke, J.: Baroque Churches of Central Europe, London 1958

sen pitkittäisbasilikan--kuten myös renessanssin keskitetyn kirkon lähtökohdaksi.⁷⁴

Pitkittäisbasilikkaa preferoi papisto, koska se tyydytti vastauskonpuhdistuksen vaadetta kongregatio-naalisesta rakennuksesta, kun taas renessanssivaikutteista suositteli lukuisa arkkitehtijoukko, koska sen katsottiin edustavan kosmoksen abstraktia forma. Disputaation tuloksena nämä kaksi tyyppiä olivat taipuvaisia sekoittumaan: suuremmat kirkot keskitettyjä longitudinaalisia ja pienemmät pitkänomaisia, sentraaleja rakennuksia.

Varhaisbarokissa kirkkojen tyypit kombinoitiin pikemminkin kuin integroitiin, mutta 1600-luvun arkkitehdit pyrkivät todella synteettisiin tyypeihin. Tämä saavutettiin käyttöön ottamalla kaksi symmetria-akselia longitudinaaliseen organismiin, jolloin saavutettiin se, mitä voitaisiin sanoa kaksiakseliseksi tilavaikutelmaksi, tai tekemällä spatiaaliset elementit keskinäisriippuvaisiksi, tai korostamalla tilan rajan jatkuvuutta.

Borrominin (1599-1667) inspiroituneissa rakennuksissa kaikki kolme mahdollisuutta olivat hyväksi käytetty, kun taas hänen seuraajansa **Guarini** (1624-1683) tutki sisäkkäisten tai muuten toisistaan riippuvaisten spatiaalisten kammioiden ryhmittelyä. Näiden kahden mestarin töissä barokkinen synteetin ja systemaattistamisen vaade oli tyydytetty, pääosin tekemällä tilasta arkkitehtuurin todellisen, konstituentin elementin.

Kirkko sointui ympäristöönsäkin entistä paremmin. Korostamalla longitudinaalista akselia yhtä hyvin kuin vertikaalista akselia keskuksen läpi se kykeni olemaan kiintopisteenä ympäristölle kuten koko kaupungillekin. Barokkikirkko edusti pohjimmaisten

⁷⁴ vrt. Norberg-Schulz 1980

dogma:en näyttöarvollaista representaatiota ja samalla sen pyrkimyksiä persuaatioon ja 'partisipaatioon', osallistumiseen ja osallistumisessa oloon.

Bernini oli aikaa täydesti luonnehtivien illusionaalisen dekoraation ja dramaattisen valojen käytön suuri keksijä ja eittämätön mestari, ja hänen rakennuksiensa persuasiivinen, houkutteleva, suostutteleva dynamismi pohjaa juuri näihin, kun taas **Borromini** ja **Guarini** tekivät itse arkkitehtuurisesta formista aatteellisen sisältönsä edustajan, kantajan.

Gianlorenzo Berninin (1589 - 1680) taiteeseen perustuu pääosin nykyihmisen käsitys barokin ylenpalttisuudesta⁷⁵. Samoin kuin **Michelangelo** vuosisata aikaisemmin **Bernini** piti itseään ensisijaisesti kuvanveistäjänä, vaikka ei ollut suinkaan lahjattomampi arkkitehtinä ja vaikka hän oli myös taidemaalari ja runoilija. Lisäksi hän oli **Michelangelon** lailla riippuvainen taiteellisesti valistuneista paaveista.

Bernini oli erittäin systemaattinen ja tavattoman tehokas organisoidessaan suuria avustajajoukkoja. Hän hallitsi ylväänä Rooman taide-elämää puolen vuosisadan ajan eikä kukaan oletettavasti ole yksinään vaikuttanut niin paljon kaupungin nykyasuun. "Teidät on tehty Roomalle ja Rooma on tehty teille", kerrotaan paavi Urbanus VII:n sanoneen haltioituneen kunnioittavasti hänelle.

Bernini oli kuvanveistäjän poika ja sai aluksi mainetta mytologisilla veistosryhmillä ja rintakuvilla. Muotokuvien veistämistä hän jatkoi koko uransa ajan, eivätkä mitkään muut hänen teoksistaan paremmin tuo esille hänen hämmästyttävää teknistä taituruuttaan, hänen kykyään saada valkoinen marmori taltalla hakkaamalla ja hiomalla muistuttamaan ihoa, hiuksia ja draperiaa, vieläpä luomaan vaikutelman väreistä.

⁷⁵ vrt. Wittkower 1955

3.2.2. Kirkkodekoraatio jumaloi

Tunnetuimmillaan **Bernini** lienee kuitenkin mahtavasta Pietarinkirkon interiöörin dekoraatiostaan. Hänen pyrkimyksensä Pietarinkirkossa oli julistaa katolisen kirkon ikuista yhtenäisyyttä sovittamalla yhteen kaikki tarjolla olevat taiteen keinot, liittämällä arkkitehtuurin, kuvanveiston ja maalaustaiteen toisiinsa kauniiksi kokonaisuudeksi, un bel compostoksi.

Vähemmän jättiläismäisissä mittasuhteissa hän sai saman yhdistävän vaikutuksen aikaan kappelissa, jonka kardinaali Federico Cornaro tilasi omaksi hautapaikakseen ja muistomeriksi omistaen sen Avilan Pyhälle Teresalle. Se on häikäisevän loistelas ja ylellinen mosaiikkilattioista freskojen koristamiin holvikattoihin. Erivärisistä marmoreista - pääasiassa keltaisesta ja vihreästä - on sommiteltu monimuotoisia arkkitehtonisia elementtejä, joissa kullattu pronssi välkehtii, ja kappelin matala tila on valaistu niin nerokkaasti, että kappelia on usein verrattu, tosin melko harhaanjohtavasti, teatteriin.

Keskeisimmässä asemassa on valkoisesta marmorista veistetty ryhmä, joka esittää Pyhimyksen hurmiota. Siihen lankeaa valo ylhäältä, piilotetusta ikkunasta, ja se on veistetty huikean illusionistisen taittavasti - kuten myös Cornaron perheenjäseniä esittävät puolivartalokuvat sivuseinien marmorilla verhotujen rukouspulpettien takana - ei siis teatteriaitiossa.

Kirkkojen sisustus saavutti kuitenkin suurimman mahtipontisuutensa Itävallassa. Dekoraatio oli silmiä hivelevä: kaikkialla katselija saattoi nähdä hämyisiä utupilviä ja harppua soittelevia tai iloisen kepeästi liikehtiviä pikkuenkeleitä paratiisillisessä valonhohteessa. Jotkut valokasvoiset enkelit olivat asettuneet saarnatuolin katolle, toiset keik-

kuivat veikeästi urkulehterin kaidekiemuroissa; kaikki näytti liikkuvan ja kuin tanssivan - eivät edes seinät voineet pysyä paikoillaan vaan tuntuivat keinuvan edestakaisin juhllallisessa rytmissä.

Tällaisessa kirkossa ei mikään ollut "luonnollista" tai "normaalia" - eikä se ole tarkoituskaan. Kirkon mahtipontisen sisustamisen päämäärä oli antaa jotain konkreettisen *aistimellista* esimakua tulevan taivaan hyväilevistä iloista. Ehkä dekoraatio ei vastannut jokaisen mielikuvia armon taivaasta, mutta varmaa oli, että kun itävaltalainen talonpoika pääsi tuon komeuden keskelle, se sulki kysymyksittä hänet sisäänsä ja tukahdutti henkeä salpaavalla ylenpalttisuudellaan kaiken mahdollisen arvostelun.

Uudella tavalla katolisen kirkon uskoa propagoi myös **Berninin** hanke Piazza Navonan suihkulähteen veistämiseksi. Suihkukaivo on suunniteltu taivaallisen valon ja ikuisuuden symboliksi tulkitun antiikin aikaisen obeliskin jalustaksi. Obeliskin kruunaa Pyhän Hengen kyyhky.

Veistoksen lahjoittajan paavi Innocentius X:n henkilökohtainen tunnuskuva, neljä jättiläiskokoista hahmoa, jotka istuvat toisilleen vastakkaisissa asennoissa, ovat neljän maanosan suurten jokien - elämää antavien virtojen - henkilöitymiä ja jokaisella on seuranaan maanosalle tyypillinen eläin.⁷⁶ Samalla ne kuitenkin tuovat mieleen paratiisista virtaavat neljä jokea, ja keskellä oleva tukeva paasi viittaa Golgatan kärsimyksenkallioon. Näin ajatus kirkon kautta tapahtuvasta pelastuksesta nivoutuu käsitykseen katolisen kirkon voitosta maailman neljällä manterella. Tällaiset monivivahteiset ja -ulotteiset concettot miellyttivät suuresti 1600-luvun älymystöä.

⁷⁶ vrt. Martin 1975, 22

3.2.3. Kristuksen sijaiset maan päällä

Kenties paras mahtavaa kirkonmiestä koskaan esittänyt muotokuva - tai ainakin **Tizianin** paavi Paavali III:ta (1543) kuvaavan ohelle nostettava - on **Velazquezin** paavi Innocentius X:stä maalaama. Malli istuu dekoroidulla, joskin aika yksinkertaisella 'valtais-tuimella' pukeutuneena purppuranpunaiseen loistavan ylelliseen, kallishintaiseen silkkiseen viittaan ja niin ikään purppuraiseen papin barettiin ja ilma-vaan, ohueen, vaaleaan messukaapuun; kädet, hyvin hoidettuina ja säännöllisinä, lepäävät tuolin nojilla, oikean käden nimettömässä on paavin sormus, ja vasen käsi harottaa pientä psalmikirjaa kuin luettua kohtaa säilyttäen.

Asetelma muodostaa kelvollisen taustan paavin kasvoille, jotka hieman vaivautuneina todistavat ikuis-tumistaan taidehistorian klassisille lehdille. Kasvot ovat salatun tymeät, oikeaan kääntynyt katse kova ja epämiellyttävä, suu hieman halveksivasti mutruuntunut; huomattava leuka eteenpäin työntyneenä, silmänympäristöjen rypytyneisyys ja lihaksenä, vaalean kauluksen vaivihkaisesti nostattama lyhyt parta, harvana, sekä kynityt viikset luovat kokonaisvaikutelmaa teräksisestä, hieman tyytymättömästä miehestä, jonka tahto on useimpien laki, tietoisuudesta sitoa ja vapauttaa, mahdin osuvasta oivalluksesta ja kieltämättömästä maailman historiaan jäämisestä.

Tämä **Velazquezin** artistinen mallin fyysiset ja psyykkiset piirteet delikaatisti mutta tarpeellisen osuvasti tulkitseva mestariluomus - liian realistisena - sai tilaajapaavin emotionaalis-kognitiiviseen ambivalenssiin: havaintoon omasta voimallisesta päätöksestään sekä tyytyväisyyden tietoon säilymisestään taiteitten parnassoksella yli aikojen.⁷⁷

⁷⁷ Vrt. López-Rey 1963

Kirkolliset tai uskonnolliset näyttöarvovaateet - yhteen vyyhteytyneenä henkilökohtaisiin - ovat nähtävissä myös Rooman oopperan kehityksessä: se liittyy kiinteästi Barberini-suvun valtaan.

Jättiläisenä taiteentukijoitten suuresta joukosta nousee Maffeo Barberinin (1568-1644) nimi. Paavi Urbanus VIII:na hän hallitsi vuodesta 1623 peräti 21 vuotta. Hänen lähisukulaisensa Don Taddeo, Rooman prefekti, ja kardinaalit Antonio ja Fransesco olivat kaikki musiikin ystäviä ja tukijoita. Kardinaalit rakensivat Teatro delle Quattro Fontanen, johon mahtui yli 3000 katsojaa ja jonka näyttämön **Bernini** oli varustanut mitä merkillisimmillä koneilla ja tehosteilla.

Teatteri avattiin vuonna 1632 Sant'Alessio -oopperalla. Sen oli säveltänyt **Stefano Landi** ja libreton oli kirjoittanut paavin suosikki **Giulio Rospigliosi** (1600-1669). Sitten hän toimi paavina nimellä Clement IX vuodesta 1667.

Toinen **Rospiglionin** oopperalibrettoja oli "Erminia sul Giordano" vuodelta 1633, joka pohjautui **Tasson** Valloitettuun Jerusalemiin.⁷⁸ Musiikin tähän Taddeo Barberinin sponsoroimaan luomukseen sävelsi **Michelangelo Rossi**. Osoituksena paaviuden 'teatroitumisesta' olivat **Rospiglionin** koomiset oopperat, ensimmäiset kaksi "Chi soffre spera" vuodelta 1639 ja "Dal male il bene" vuodelta 1653. Mesenaatti-Barberinit tukivat myös **Marco Marazzolia**, **Loreto Vittoria** ja **Luigi Rossia**.⁷⁹

⁷⁸ tarkemmin Palisca 1981

⁷⁹ tark. Palisca 1981

3.2.4. Kirjallisuus jumalaa ohjaamassa

1500-luvulla ilmaantuneet protestanttiset 'harhaopit' olivat jo järkyttäneet katolista kirkkoa ja se tunsii asemansa uhatuksi. Puolustautuakseen vihollisiaan vastaan Rooman kirkko rohkaisi ja kannusti sellaisia kulttuurimuotoja, jotka saattoivat toimia yhteiskunnallisen ja ideologisen ohjailun ja kontrolloinnin välineinä. Se osasi tunteisiin vetoavasti voittaa suurten kansanjoukkojen kannatuksen ja samalla tukahduttaa virallisesta linjasta liiaksi poikkeavat mielipiteen ilmaisut.

Kirjallisessa ja filosofisessa mielessä syvin - ei ostettu - katolisen uskon puolustaja mutta jesuiittojen inhoaja ("Lettres provinciales") oli Blaise Pascal. **Blaise Pascal** (1623-62) on maailmanhistorian suurimpia polyhistoreja. Matemaatikkona hän on tunnettu nykypäivän lukiolaiselle esimerkiksi pascalin kolmiostaan; harvempi tuntee hänet teologina ja kirjailijana. "Penseés", "Mietteet" on mitä uskonnollisin kirja.⁸⁰ Sen teemana on ihmisen syvä ahdistus hänen eläessään ilman Jumalaa. Ihmisen paikka maailmassa on selittämätön, kuin unihoure.

Ihmisen sielullinen ja henkinen rakenne on luotu sen kaltaiseksi, että hän etsiessään alinomaa joutuu erehdyksien ja väärrien johtopäätöksein ansoihin; "itserakkaus" estää häntä näkemästä itseään totuuden valossa. Uskonto on pelastus - oikea usko. Näin **Pascal** hyökkää sekä islamia että protestantismia vastaan.

Pascalin mukaan katolinen usko sen sijaan tyydyttää järkeä - se selittää ihmisen heikkouden viittaamalla perisyntiin ja suuruuden viittaamalla Kristukseen sovittajana. Järjen hyväksyminen ei yksin riitä; kaikkein oleellisin on sydämen suostumus, sillä

⁸⁰ vrt. Pascal, B: Pensées, Londres, s.a.

Pascalin mukaan sydämellä on syynsä, joita järki ei tunne.⁸¹

Taistelevana katolisuus puolestaan näyttäytyy parhaiten **Torquato Tasson** "Vapautetussa Jerusalemissa".⁸² Turkkilaiset piirittivät Wieniä vuonna 1683. Seuraavana vuonna Tangerin satamakaupunki menetettiin jälleen maureille. Poliittisesti kumpikaan tapaus ei ole järisyttävä - sivistyshistoriallisesti ne antavat toki osviittaa rynnivän islamin mahdollisista vaikutteista barokkikulttuuriin.

Torquato Tasson "La Gerusalemme Liberata" (1575, painettu ilman tekijän lupaa 1580) on "renessanssi-kirjallisuuden joutsenlaulu", mutta tematiikaltaan se liittyy poliittis-uskonnolliseen barokkikirjallisuuteen, näkyypä siinä vahvana myös barokkiaikaa aidoisti kuvaavan artistisen eskapismin juonne, halu loikata ajasta ja paikasta, 'toive enkelien pyörytykseen'.

"Vapautetun Jerusalemin" toiminnan kehys on yksinkertainen. Ensimmäisen ristiretken ristiretkeläisten sotajoukko leiriintyy Jerusalemin lähelle ja valmistautuu valloittamaan kaupunkia. Egyptistä saapuu apujoukkoja, ja taistelut aaltoilevat edestakaisin, mutta viimein kaupunki antautuu. Jerusalem on vapautettu!

"Vapautettu Jerusalem" on vastauskonpuhdistuksen mahtiepos. Siinä ylistetään uudesti herännyttä katolisuutta, se on sotalaulu - kohta turkkilaisten valta on uudesti syntyvän ristiretki-innostuksen avulla murskattava! Ja olivathan turkkilaiset saaneet pahasti selkäänsä Lepantossa 1571, ja sitä oli toki syytä hehkuttaa.

⁸¹ vrt. Baumer 1977, 71; 88; Gerholm-Magnusson 1963, 404

⁸² Tasso 1970

Lohensteinin viimeinen näytelmä, Ibrahim Sultan (1677) pelkisti eurooppalaisen turkkilaispelon, inhon ja kammon. Sen *propagandistisena tarkoituksena oli hirviöittää osmannit*. Turkin hovi ja hallinto on armoton, se pursuaa erilaatuisia paheita. Kyseessä on kuin orjuuden psyykkis-fyysinen inkarnaatio, jossa hillitsemättömät perverssit seksuaalivaistot temmeltävät - koko näytelmä uhoaa infernaalista uhkaa, klaustrofobista jännitystä, piinaavaa himoa. Draaman keinoin on luotu mitä jännittävin speaktaakeli vankilasta, kärsimyksistä ja vapautuksesta.

"Pietas Victris", Wienissä vuonna 1669 esitetty keisari-draama puolestaan oli mitä mahtavinta propagandaa kristillisyyden voitosta sekä barokkidraamana 'aikansa tapauksia'. Sen kokoaja **Nicolaus von Avancini**, jesuiittakoulun opettaja, vyörytti haltioituneen teatteriyhteisön eteen uusimpaan teatteritekniikkaan nojaavia speaktaakkeleita keisari Konstantinuksen voitosta Maximus-pakanasta: "In hoc signo vinces."

Paitsi kirkko valtaa käyttävänä instituutiona niin sen edustama uskonto ja uskonnollisuus manifestoituu taiteessa, sillä olihan barokki myös mitä suurimman uskonnollisuuden aikaa.

Kysyttiin: Mikä on naamio, mikä on totuus ja missä? Pohjimmainen, fundamentaalitotuus on uskonnossa ilmoitettu totuus, uskottiin barokkiaikana. Ihminen on näyttelijä elämän näyttämöllä. Kuolema lopettaa niin hyvän kuin huononkin näytelmän, se paljastaa totuuden substanssin ja turhamaisen, harhaisen, valheellisen ihmisen pakomatka on tullut tiensä päähän, näkyy musta kämmen - iäisyyden edessä naamiot eivät peitä enää.

Englannin restauraatioajalla oli proosakirjailijoita, jotka omalta osaltaan kartuttivat kielen ilmaisumahdollisuuksia. Kuitenkin pysyvää mainetta

heistä juuri kukaan ei saavuttanut. Sen sijaan vakava saarnamies **John Bunyan** (1628-1688) säilyi jälkipolville: Hän loi aikansa hienointa kertovaa proosaa. Kirjailijan pääteokseksi tuli "The Pilgrim's Progress" (1678, toinen osa 1684). Nimensä mukaisesti "Kristityn vaellus" kertoo kristityn tiestä Jumalan armoon.⁸³ Fiktio esitetään jo nimilehdellä: 'in the similitude of a dream', 'unen mukaisesti'. Kertoja kulkee maita ja mantuja ja asettuu luolaan nukkumaan.

"Unessa näin ryysyihin pukeutuneenmiehen seisovan kotinsa edustalla kasvot käänettynä siitä pois päin, kädessä kirja ja selässä raskas taakka."

Mies on tietenkin kristitty joka symbolimetsän läpi suorittaa pyhiinvaellustaan. Koko tarina kerrotaan siinä määrin naiivisti ja raamattuallegorioroin höystettynä, että yksinkertaisinkin kuulija sen ymmärtää. **Bunyanin** tendenssi on selvä: *käännäminen, uskonnollinen toiminta, elämänläheisen todellisuuden kuvaus* - vaikka kaikki onkin unennäkönä esitetty.

Uskonnon keskeinen merkitys barokkiajan yhteiskunnassa oli taustana sille, että hyvin suuri osa aikakauden kirjallisista ja kuvallisista taideteoksista käsitteli uskonnollisia aiheita. Uskonnollisaiheisia taideteoksia ei suinkaan ainoastaan ollut tarkoitettu lukuisten kirkollisten järjestöjen tarpeiden tyydyttämiseksi vaan myös tavalliset maallikot hankkivat niitä. Se käy selville barokin aikana tehdyistä perunkirjoituksista; harvoja poikkeuksia lukuunottamatta jumaluusoppia, pyhimysten elämää tai raamatunhistoriaa käsitteleviä taideteoksia oli niissä enemmän kuin maallisiin aiheisiin keskittyneitä kirjallisuuden tai maalaustaiteen tuotteita.

⁸³ käytetty: Bunyan: *Kristityn vaellus: Turmeluksen kaupungista taivaan maahan*. Suom. ja selittäväällä johdannolla varust. Erkki Kaila, Helsinki 1933

3.2.5. Kuvallisuuden propagandaluonne

Katolisissa maissa kirkon ylistykseksi luodut taide-
teokset pyrkivät pikemmin taivuttamaan ihmisten
mieliä suosiollisiksi katoliselle opille kuin suo-
raan vakuuttamaan uskovia kirkon uskonkappaleitten
erehtymättömyydestä. Kaikkein selvimmin tämä asenne
ilmenee sakramenttien artistisesta käsittelyssä.

Aikakauden taide tarjoaa runsaasti esimerkkejä ni-
menomaan ehtoollista ja rippiä sekä tähän liittyviä
katumusharjoituksia käsittelevistä taideteoksista,
sillä protestanttien kanssa oli erimielisyyksiä
juuri näistä sakramenteista. Toisinaan viittaukset
sakramentteihin sisällytettiin raamatun kertomuksia
tai henkilöitä esittäviin teoksiin: tavallisia ai-
heita olivat mm Viimeinen ehtoollinen tai Maria
Magdalena.

Usein käsittelytapa oli kuitenkin suurempi ja välit-
tömämpi. Sakramenttien puolustukseksi luotiin koko-
naisia taulusarjoja tai pidettiin mahtipontisen -
loisteliaita uskonnollisia juhlatilaisuuksia, joiden
tehostettu upeus oli omiaan vahvistamaan myötämie-
lisissä katsojissa näiden vakaumusta katolisen teo-
logian erehtymättömyydestä. Katolista tulkintaa
ehtoollisen merkityksestä ja viinin ja leivän muut-
tumisesta Kristuksen ruumiiksi ja vereksi ylistet-
tiin useiden eri taidemuotojen välityksellä.

Autos sacramentales, uskonnollisaiheiset näytelmät,
olivat kenties kaikkein tavallisin tapa julistaa
taiteen keinoin katolista uskoa.⁸⁴ Ne olivat
syntyneet jo keskiajalla, mutta barokin vuosisata
oli niiden varsinaista kukoistuskautta. Suurin osa
aikakauden yleisöstä oli kuitenkin täysin
kykenemätön ymmärtämään näihin näytelmiin sisälly-

⁸⁴ hyvänä esimerkkinä Calderónin *El gran teatro del mundo*,
ensimmäinen esitys 1641, painettu 1655

tettyjä teologisia hienouksia. Esitysolosuhteet olivat myös niin alkeelliset, että katsojat tuskin kuulivat muuta kuin näytelmään sisältyvän musiikkiosuuden. Tarkoitus olikin vaikuttaa yleisöön lähinnä *visuaalisella loistokkuudella*.

Toinen esimerkki ehtoollisaiheisesta taideteoksesta ovat **Rubensin** suunnittelemat upeat seinävaatteet, jotka vieläkin ovat nähtävissä Madridin Descalzas Reales -luostarissa. Samaa aihetta käsittelee myös **Herrera nuoremman** suuremmoinen, Sevillan tuomiokirkossa oleva maalaus.

Myös grafiikkaa käytettiin puolustamaan kiisteltyä ehtoollisen sakramenttia, mistä parhaana esimerkkinä onkin juuri **Melchor Prieton** runsaasti kuvitettu teos "Psalmodia Eucharistica".⁸⁵ Kaikki kirjan kuvat viittaavat suoraan tai välillisesti ehtoollisen pyhään mysteeriiin.

Yhdessä kirjan kuvista on aiheena pyhitetyn ehtoollisleivän hurmioitunut ylistys, jota varten käytettiin kahta barokin aikana niin suosittua tyylikeinoa: taivaallisen valon edestä syrjään vetäytyviä pilviä sekä kuvauksen rönsvilevyyttä. Kuvassa on nähtävissä myös hienovarainen, taitavasti toteutettu viittaus aurinkoon, symboliselta kantavuudeltaan merkittävimpään taivaankappaleeseen.

Kaiverrukset olivat barokin aikana kaikkein yleisimmin käytetty keino uskonnollisen sanoman välittämiseksi. Ne olivat halpoja ja runsaan tuotannon ansiosta niitä voitiin levittää laajalti kaikkiin kansankerroksiin. Köyhissä kodeissa niitä saatettiin ripustaa seinille taulujen tavoin, mutta useimmiten niillä oli suojeleva tehtävä ja niitä säilytettiin henkilökohtaisen hartausesineistön yhteydessä.

⁸⁵ vrt. Maravall 1980

Huomattava osa uskonnollisesta grafiikasta oli kirjallisuuden kuvitusta, ei pelkästään koriste-elementtinä, vaan tekstin visuaalisena täydentäjänä.

Kaiverrustaide oli yksi barokkikulttuurin monista keinoista levittää uskonsanomaa. Samoin kuin maalaustaide, kuvanveisto, teatteri, retoriikka ja erilaiset juhlatilaisuudetkin, se pyrki vetoamaan katsojan tai omistajan tunteisiin saadakseen hänet samastumaan uskonnon sanelemiin sääntöihin ja moraalisiin arvoihin. Lisäksi sen avulla yritettiin kannustaa joitakin erityisiä hartauden harjoittamisen muotoja sekä viedä Jumalan sanaa sivistymättömän kansan keskuuteen.

Yleisin uskonnollisaiheinen taideteos katolisissa maissa oli ristiinnaulitunkuva, joka esiintyy ajan alttaritauluissa, luostarien kammioissa, valtion virastoissa tai minkä tahansa katolisen kodin seinällä. Erityisesti Espanjassa barokin kaikkein juhlaallisimmat ja syvällisimmät taideteokset kuvasivat nimenomaan Kristusta ristillä - **Martinez, Montanes, Ribalta, Velazquez.**

Ristiinnaulitunkuva oli esillä sekä julkisissa että yksityisissä tilaisuuksissa, ja ihmisillä oli tapana pitää kaulassaan pientä ristiinnaulittua esittävää riipusta. Ristiinnaulitun Kristuksen hahmo koettiin 1600-luvulla niin läheiseksi että tärkeäksi, että esimerkiksi Espanjassa suuri yleisö seurasi kiihkeästi oppineiden, mm Alcalan herttuan, Pachecón ja Ríojan välistä kiistaa siitä, kuinka monta naulaa oli käytetty Kristuksen naulaamiseen ristille sekä siitä, millä nimellä Kristuksen ristiä tuli kutsua.

Kuolemankin hetkellä kuolevalle annettiin käteen lohduttava ristiinnaulitunkuva, kuten käy ilmi kuningasta tai huomattavia hengenmiehiä kuolinvuoteellaan esittävistä tauluista.

Espanjassa **Velazquezin** alkukauden suorasukainen jopa uskonnollinen realismi vetosi vaistomaisesti espanjalaisiin. Jo **Miguel de Cervantes** (1547-1616) oli käyttänyt "Don Quijoten" 1606 esipuheessa oireellisesti kuvallista vertausta todetessaan pyrkivänsä kirjoittamisessa selkeään ja yksinkertaiseen tyyliin ja lähes tarkalleen samaan aikaan alkoi yksi Espanjan maalarijäteistä - **Velazquezinkin** tuntema - **Francisco de Zurbaràn** (1594-1664) allegorisesti työnsä samaan tapaan. **Zurbarànin** rukoilevia munkkeja esittävässä maalauksissa ainutlaatuinen maanläheinen todellisuus liittyy vastauskonpuhdistuksen mystisismin hurmioituneeseen intensiivisyyteen.

Neitsyt Maria nousi barokkiajan uskonnollisen taitteen yhdeksi tärkeimmäksi kohteeksi. Pyhän Neitsyen maalarina kunnostautui ennen kaikkea espanjalainen Sevillassa vuonna 1617 syntynyt **Bartolomé Estéban Murillo**.

Murillon neitsyt oli La Purísima, kaikkein puhtain, saastattomasti siinnyt: Fransiskaanit opettivat, että kun Marian elonkipinä Pyhän Joakimin ja Pyhän Annan avioliitossa syttyi, Jumala oli ainutlaatuisella armotyöllä vapauttanut tulevan lapsen perisynnistä: tämä oli siinnyt synnittömästi. Usein **Murillo** kuvasi La Purísiman seisomassa kuun sirpillä, niin kuin Johanneksen ilmestyksen nainenkin seiso.

Murillo on kaikkiaan kolmisenkymmentä kertaa maalanut Pyhän Neitsyen conceptio immaculatan, saastattoman sikiämisen tuloksena. **Murillon** madonnankuvissa ovat toisaalta realistinen espanjalainen inhimillisyys ja toisaalta jumalallinen ilmestys sulautuneet yhdeksi kokonaisuudeksi.

Huolimatta ylivertaisista muotokuvamaalarin lahjoistaan Rembrandt näyttää pitäneen itseään ennen muuta uskonnollisena maalarina - ei kuitenkaan hartauskuvien tekijänä mikä antoi hänelle mahdollisuuden

toteuttaa oman henkilökohtaisen tulkintansa pyhistä aiheista.

Rembrandt oli saanut kalvinistisen kasvatuksen, mutta seurusteli Amsterdamissa epädogmaattiseen, pasifistiseen mennoniittien lahkoon kuuluvien kanssa, jotka eivät hyväksyneet muuta kuin Raamatun ja pyrkivät noudattamaan Vuorisaarnan opetuksia. "Kristus parantaa sairaita" vuosilta 1648-1650 on heidän opetuksensa kyllästävä.

Vaikka **Rembrandt** käyttikin täysin hyväkseen barokin sommittelullisia tehokeinoja johdattaakseen katsetta mutkittelevaa kolmiulotteista reittiä pitkin, taulun henki poikkeaa suuresti sellaisesta vastauskonpuhdistuksen ajan uskonnollisen kiihkon ilmauksista kuin esimerkiksi **Rubensin** jättiläismäinen "Pyhän Francisco Xavierin ihmeteot". Molemmat ovat kompleksoituja henkilösommitelmia, mutta **Rembrandtin** teoksen ihme kuvaa hengellistä eikä ruumiillista parantumista.

Kukaan taiteilija ei koskaan kuvannut köyhiä ja hyljeksittyjä yhtä myötätuntoisesti kuin **Rembrandt**, ja Kristus parantaa sairaita -etsauksessa he täyttivät kuvan koko oikean puoliskon.

Ryhmyiseen keppiin nojaa partainen, lakkipäinen, elämänsä vaivoin läpi kahlannut murheinen vanhus, toinen kurja on kohottanut anovat juonikkaat kätensä rukousasentoon Jeesusta kohti, kärryillä on työnnetty makaava sairas tai vammaisen sanomaa kuuntelemaan, istualleen oljille ja lehdeksille on urvahtanut sekava uupunut, vain hänen armahdusta etsivä oikea kätensä liikkuu hieman, sikin sokin kököttää väsähtäneitä ihmispoloja, kuin kohtalon kyyryyn painamia mierolaisia. Kristuksen katse kohdentuu kauas, kuin otteellisiin kryptisiin näkyihin Jumalan valtakunnasta; hänen kasvonsa ovat vakavat mutta

valoisat, valoisa on myös hohde joka hänestä 'nousee'.

Hyvinpuketuneet ja terveet ovat toisella puolella. Kaikki - niin köyhät kuin rikkaatkin - ovat syvissä mietteissä, yhteydessä johonkin omassa itsessään olevaan, joka johdattaa ajatukset pois omasta itsestä. Koko näkymää hallitsee tietynlainen 'synkkyys', mysteeri ja tummasävyinen, välkkyvä hengellisyys.

3.2.6. Pyhimykset ja marttyyrit -

Kristuksen tallennetut soturit

Pyhimykset olivatkin barokin aikana suosituimpia kansan idoleita, joihin kaikki saattoivat samastua ja joiden elämästä ja kohtaloista viestitettiin mitä erilaisempien ilmaisukeinojen välityksellä. Niinpä eräs draamakirjallisuuden tyypillisimpiä lajeja oli barokin aikana pyhimysnäytelmä, ja pyhimyksiä käsittelevien proosateosten määrä oli suorastaan uskomattoman suuri.

Lisäksi tuotettiin lukemattomia pyhimysten elämää käsitteleviä, kansan ahmaasti lukemia vihkosia, joissa suorastaan herkuteltiin julman raaoilla kuvauksilla pyhien miesten ja naisten kohtaloista.

Uskonmarttyyriys pohditti barokkimaailmaa. Vastauskonpuhdistuksen päivittäinen, arkinen draamallisuus, jesuiittojen käännyttävät opetusnäytelmät ja huipuna **Corneillen** "Polyeucte" suuntasivat huomion ihaan marttyyriuteen.⁸⁶ Näytelmän aihe pohjautui 900-luvun pyhimyselämäkertoihin. Armenialaisylimys Polyeucten marttyyrikuolema vaimonsa Paulinen silmien edessä vetosi suuresti barokkiajan katselijoitten inhimillisiin tunteisiin ja heidän uskonnollisiin asenteihinsa. Teknisesti näytelmä on onnistunut:

⁸⁶ ensimmäinen esitys 1643 - Ludvig XIV:n valtaan tulon vuosi - loistava ajoitus!

draaman jännitys kohoaa toiminnan edetessä aina aina Polyeucten marttyyrikuolemaan saakka, kristillisen mystiikan ruokkina puhutteleva sankaruus käyteaineenaan - ja niinpä näytelmä sai suursuosion ja sitä pidetään yhä yhtenä ajan draamakirjallisuuden valiona.

Gryphiuksen "Catharina von Georgien" sisältää palatsiaiheen, jossa pääpaino on yksilöllisissä luonnekuviissa ja ihanassa, tosin kauhuefektein "kohotetussa" marttyyriudessa.⁸⁷

Kaarle II:n tulo Englannin valtaistuimelle merkitsi maan kulttuurihistoriassa aikamoista uudelleen suuntautumista. Yksi ajanmerkkejä oli uuden runouden esiinmarssi: Kiistanalaisena kohoaa näkyviin restauration runoilijoitten joukosta **John Drydenin** (1631-1700) proselyytin hahmo. Urallaan hän pääsi aina kaarlelaisen hovin "poeta laureatukseksi" saakka.

Vaikkakin taitava säeseppo **Drydenin** kunnianhimo kohdistui draamaan, ns. sankaridraamaan ja tragediaan. Tästä on esimerkkinä hänen näytelmänsä "Tyranic Love, or The Royal Martyr".⁸⁸ Nimensä mukaisesti se käsittelee marttyyriutta, uskon voimaa, tinkimättömän Jeesuksen palvelijan, Pyhän Katriinan, hyveellisyyttä; periksi antamattomuutta barbaarin vankina. Kuten saksalaiset ja hollantilaiset kirjailijakolleegansa **Dryden** kutoi tarinaan myös vyyhden klassisiin marttyyritarinoihin kuuluvaa piilo-erotiikkaa ja sadismia, kuin marttyyriuden sulaisuutta kirkastamaan.

⁸⁷ tarkemmin Gryphius, A: Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke 1-4. Toim. M.Szyrocki & H.Powell. Tübingen 1963-64.

⁸⁸ Dryden 1669

Hollantilaisen käännynnäisen, sanataiteen Ruisdalin, Vermeerin, Halsin tai Rembrandtin, Joost van der Vondelin vuonna 1639 julkaisema "Maeghden" käsittelee puolestaan Pyhän Ursulan ja hänen 11000 neitsyttöverinsa marttyyrinkohtaloja Attilan käsissä.

Mitä kuvataiteisiin tulee, taiteilijat tuottivat määrättömästi pyhimyksiä ja marttyyreja esittäviä veistoksia ja maalauksia.⁸⁹

Jumalallisuus on myös taivaallisen maallista; Jumalan rakkaus on myös eroottista. Vahvistuksen jumalallisen ja eroottisen näytetystä yhteen vyyhteymisestä voi saada vaikkapa Pyhän Teresan enkelinäystä jota hän itse "Libro de su vidassaan" kuvasi näin:

"Hänen käsissään näin pitkän kultaisen keihään, jonka rautapäässä olin näkevinäni tulisen pisteen. Sillä hän tuntui lävistävän sydämeni moneen kertaan niin, että se tunkeutui läpi sisusteni. Kun hän veti keihään pois, luulin hänen kiskovan myös sisukseni ulos, ja hän jätti koko olemukseeni palavan jumalan rakkauden. Kipu oli niin pistävä, että se sai minut voihtimaan, ja niin valtaisa oli tämän kovan tuskan minussa aiheuttama suloinen tunne ettei sellaista kukaan halua ikinä menettää eikä sielu tyydy vähempään kuin Jumalaan. Se ei ole ruumiillista kipua, vaan hengellistä, vaikka ruumiskin saa siitä osansa - varsin suurenkin osan. "

Pyhän Teresan mystisten kirjoitusten aistillinen kuvakieli vetosi Berniniin joka päivittäin kävi

⁸⁹ sadismilla, perversioilla ja yksityiskohtaisella julmuudella 'herkuttelevia' marttyyrimaalauksia ovat esimerkiksi Riberan P. Bartolomeuksen marttyyrikuolema, van Dyckin P. Sebastienin marttyyrikuolema, Poussinin P. Erasmuksen marttyyrikuolema ja detaljoitu naismarttyyriin kidutusta kuvaava Jordaensin P. Apollonian marttyyrikuolema. Myös Rubensin maalasi pyhimys- ja marttyyrikohtaloita kuten P. Lievenin marttyyrikuolema; P. Tuomaan kuolema ja Pietarin ja Andreaan ristiinnaulitseminen olkoot esimerkkeinä apostolinkohtaloista. Piirroksista mainittakoon Guercinon P. Bartolomeuksen marttyyrikuolema.

harjoittamassa hartautta Il Gesùssa ja piti erityisessä arvossa **Tuomas Kempiläisen** De imitatione christi -teosta.

"Pyhän Teresan hurmiossaan" **Bernini** ei yrittänytkään vähentää ruumiillisuuden "suurta osaa" Teresan hengellisessä kokemuksessa. Hänen enkelissään, joka muistuttaa **Correggion** Cupídoa, ja hänen Pyhässä Teresassaan, joka rajun, hyvää tekevän fyysisen antaumuksen vallassa taivuttaa nautinnosta hurmaantuneen päänsä taakse - suu huokaavan avoinna ja silmät ummessa - on ilmeisiä eroottisia vivahteita.⁹⁰

Taideteoksessaan **Bernini** etenee Teresan kokemuksen suoranaisten esittämisen tuolle puolen - esitykseen, joka on niin suora, että moderni psykologi voisi lähes diagnostosoida pyhimyksen kouristuksen omaisen tilan - ja vihjaa Teresan Herran ehtoollisen jälkeen kokemaan levitaatioilmiöön ja myös hänen ihmeelliseen muuttumiseensa kauniiksi nuoreksi naiseksi kuolemansa hetkellä, niin että ryhmästä tulee vahvasti viitteellinen esitys taivaan ja maan välisestä tilasta, jossa henki ja aine kohtaavat.

Pyhimysmaalauksista puolestaan voidaan mainita vaikkapa **van Dyckin** suurikokoinen taulu joka esittää auringon ruskettamaa, harmaapartaista ja vaaleatukkaista, vanhuudessaankin jäntevää, osittain punaiseen viittaaan kääriytynyttä erakkoa, Pyhää Hieronymosta.

Pyhimys on kumartunut tutkimaan polvilleen asettamaansa vanhaa latinalaista raamatuntekstiä. Kasvoilla on keskittynyt, syventymistä ilmaiseva ilme. Vasen jalka oikean yli vietyinä, levollisena ja rauhallisena tutustuu tämä maailmasta pakenija Pyhään

⁹⁰ vrt. esim. Martin 1875, 104-105

Ilmoitukseen valmiina astumaan tulevan Kristuksen ensimmäiseksi, tietä valmistavaksi palvelijaksi.

Kaunis, pirteä, kuohkeahiuksinen enkeli, aivan pienen lemменjumalan näköinen, pitää kädessään hentoa hanhensulkaa ja valtavan suuri leijona nukkuu onnellisena, lähes kissamaisesti, pyhimyksen jalkojen juuressa. Miten turvassa leijona näyttääkään olevan: se tuntuu jopa hymyilevän - aivan kuin se ajattelisi makoisaa antiloopin paistia!

Murillon Pyhälle Bernard Clairvauxlaiselle ilmestyvän Marian kuvassa puolestaan on aistillista voimaa ja kouriintuntuva realismia. Pyhä Neitsyt on tässä kuvassa kypsynyt, mustatukkainen espanjalainen kau-notar. Hänellä on Jeesus-lapsi vasemmalla käsivarrellaan ja toisella kädellään hän puristaa oikeanpuoleista rintaansa, niin että voisi kuvitella siitä ruiskahtavan pienen, tuskin havaittavan, mutta elämää antavan, virvoittavan maitosuihkun valkopukuisen pyhimyksen suuhun.

Pyhimys on polvistunut ja katsahtaa anovasti ja osoittavasti ylöspäin. Hän on juuri ilmeisesti luke-nut jumalallisia kirjoituksia; maalauksen oikeassa alareunassa on avoin kirja, johon hän viittaa oikealla kädellään: katso, tuota minä olen tutkinut. Marian vastakatseessa on suojelevaa voimaa ja rak-kautta. Myös Jeesus-lapsi tuntuu seuraavan nöyrää pyhimystä.

Kirjan viereen on kuvattu lappeelleen pitkähkö, musta vaeltajansauva. Toinen avoin kirja on taulun vasemmalla sivustalla. Polvistuneenakaan pyhimys ei näytä matelevaiselta; polvistuminen on kunnioituksen enemmän kuin täydellisen alistumisen osoitus, näyttää kuin pyhimys haluaisi Neitsyelle viestiä: kyllä minäkin työni hoidan...

Taustalla utuisella taivaankannella tapahtumaa seuraa leegio pieniä enkeleitä, kuin tuulen tuivertama vauvojen enkelimetsä, toisiaan ja tapahtumaa tarkkaillen. Realistis-mytologisessa henki-ilmestyksen kuvauksessa voi tuskin päästä pitemmälle.

Vaikkakin todellisuudessa vastauskonpuhdistus ja barokkiajan uskonsodat saivat marttyyreitaan papis-
tosta ja sotilaista, niin kirjallisuudessa ja maalaustaiteessa marttyyrit olivatkin kauniita nuoria naisia; täten julmuuteen saatiin vyötettyä annos vihjailevaa vähäpukeista erotiikkaa - uskonto on, kuten P.Teresakin tietää, aina osin eroottinen kokemus!

4. Silmälasit vaihtuvat

Barokki oli mitä monimuotoisimman symbolisen hallinnan kautta. Taiteilijoiden maksetut näyttöarvon loihdinnat säilyttävät silti myös hyvin tutustumisen arvoisen artistisen forminsa. Etäännyttävä katse saattaa tarkentuneena paljastaa myös oman aikamme hallinnan oleellisia piirteitä - yhä monidimensioisemman teatterin, naamiot ja mahdin näyttöarvoon asetetut nyansoidut indoktrinoivat kantimet.

Samalla tietynkaltainen todellisuudessa viihtymättömyys luonnehti barokkia sen ensiaskelista alkaen. Sen pakonomainen takertuminen näytelmällisyyteen ja näyttämöllisyyteen - elämän asenteena - paljastaa syvän oivalluksen kaiken illuusion omaisuudesta; sen filosofinen pohjavirtaus, stoalainen kristillisyyden viittasi, kuten sota, rutto ja kuumetauti, elämän toissijaisuuteen vääjäämättömän kuoleman edessä.

Näin barokin värikkyiden ja loiston, ulospäin suuntautuvan elämänilon ohella on selkeänä nähtävä kompuroimattoman sofistikoitu keskiaikainen kuolemantanssi, peruskysymys ja -vastaus kaiken sattumanvaraisuudesta. Kun komedia on ohi, mitä sitten? Luonnontieteen nousu, lähinnä astronomian kehitys - **Kopernikus, Galileo, Kepler** - oli suhteellistanut ihmisen osan maailmassa - galaksien äärellä suurinkin merkkihenkilön hautamuistomerkki ilmaisi tyhjää.

Mutta kaikkialla Euroopassa barokin sisään olikin jo kutoutunut uusi henkinen juonne. Rationalismin ja common sensen uudet ideat etsivät pätemisalustaa ja dimensioita todentuaakseen. Absolutismi natisi. Liiottelu sulii muodista - asioista tuli oikean kokoisia. Ajateltiin :

"Hullut ihailevat,
järjen miehet hyväksyvät"

Mystiikkaa ja uskonnollisuutta sisäisenä ja pompöösistä ulkoisuutta symbolisesti ja hajataitteisesti hyväksi käyttävään barokki-ilmastoon alkoi puhaltaa uusia tuulia. Empirismän ja maan läheisen realismin vihurit puhalsivat yli ajattelevan Euroopan. Luonnontieteet, jotka toki olivat oheisina kummunneet hedelmöittävinä barokkiaikanakin suuntasivat ihmistä uuteen: vanhastaan vain sivullinen juonne kääntyi nyt kokonaiseen ajattelutapaa ja filosofiaa muuttavaan kantoon.

Peilit eivät enää heijastelleet tahdottua näyttämöllisyyttä; ne olivat tyylikkää tieteiden apuvälineitä - hautojen mystiset suuaukot eivät kyenneet riistämään lisääntyvää arkista elämänuskkoa ja optimismia. Elämä ja oleminen eivät enää olleet allegorioita, verbaliikkaa transsendentaalisista merkityksistä. Sillä elämä itse ei ollut mikään barokkinen uni. Yhteiskunta- ja valtioelämä muuttuivat. Euroopan kasvavien keskiluokkien oli nyt aika se tajuta ja ryhtyä esimerkillisinä tulevaa aikakautta erilaiseksi ohjaaviin päivän toimiin - arjen tuottavaan työhön. Tämä puolestaan toi muassaan uuden sekulaarimman, nöyrää ponnistelua, omistamista ja tietyn kaltaista tasa-arvoa painottavan näyttöarvokoneiston libertén, egalitén ja fraternitén siintäessä maailmaa muuttavan velvoittavasti verenkarkaisella taivaanrannalla. Sub iudice lis est.

KIRJALLISUUS:

Andraea, Daniel - Tigerstedt, E.N.: Lyhyt kirjallisuuden historia, Porvoo 1963

Antiikin kulttuurihistoria, Porvoo 1981

Antiikin myytit ja uskonnot, toim. Maarit Kaimio, Paavo Castren, Jorma Kaimio, Keuruu 1979

Aristoteles: Nikomakhoksen etiikka,
toim. Simo Knuuttila, Juva 1981

Aspelin, Gunnar: Ajatuksen tiet, Porvoo 1963

Bazin, Germain: Baroque and Rococo,
Great Britain 1964

Baumer, A.: Modern European thought, New York 1977

Bossuet, J-B.: Politique tirée des propres paroles de l'Écriture sainte/Jacques-Benigné Bossuet. Éd. crit. avec introd. et notes par Jacques le Brun, Paris 1965

Bourke, J.: Baroque Churches of Central Europe,
London 1958

Bull, Francis: Maailmankirjallisuuden historia,
Helsinki 1963

Bunyan, J.: Kristityn vaellus: Turmeluksen kaupungista taivaan maahan,
Helsinki 1933

Calderón, P: Elämä on unta, Porvoo 1953

Corneille, P.: Polyucte, Paris 1962

Corneille, P: Théâtre de Corneille, s.a.

- Corneille, P.:** Théâtre complet I-II/Pierre Corneille; Text préf. et annoté par Pierre Lievre, Ed. complétée par Roger Caillious, Paris 1966
- Cronin, V.:** Ludvig XIV, Helsinki 1969
- Dryden, J.:** Marriage à la Mode, London 1672
- Dryden, J.:** Selected Works of John Dryden/John Dryden; ed with an introd. and commentaries by William Frost, N.N.1958
- Dryden, J.:** The Works of John Dryden, Berkeley 1956
- Gerholm, Tor Ragnar - Magnusson, Sigvard:** Ajatus, aate, yhteiskunta, Porvoo 1983
- Gracián, B.:** Viisauden käsikirja, Porvoo 1950
- Grimmelshausen, H.J.:** Seikkailukas Simplicissimus 1-2, Hämeenlinna 1950
- Gryphius, A.:** Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke. Toim. M.Szyrocki & H. Powell, Tübingen 1963-1964
- Hauser, Arnold:** The Social history of Art, osa 2, Lontoo 1962
- Heiskanen-Mäkelä, Sirkka:** Euroopan kirjallisuuden valtavirtauksia, keski ajalta esiromantiikkaan, Jyväskylä 1989
- Horatius:** Ars Poetica - Runotaide, toim. Teivas Oksala ja Erkki Palmen, Jyväskylä 1978
- Kaimio, Maarit - Oksala, Teivas - Riikonen, Hannu:** Antiikin kirjallisuus ja sen vaikutus, Helsinki 1990

- Koskimies, R.:** Saksalaisen kirjallisuuden historia,
Helsinki 1936
- López-Rey, J.:** Velázquez. A Catalogue raisonnée of
his oeuvre with an introductory
study, London 1963
- Maravall, J.A.:** La Cultura del Barroco,
Barcelona 1980
- Martin, John Rupert:** Baroque, New York 1977
- Molière:** Komedioja 1-2, Porvoo 1959
- Norberg-Schulz, Christian:** Late Baroque and Rococo
Architecture, Milano 1980
- Oksala, Teivas - Palmen, Erkki:** Horatiuksen oodeja,
Loimaa 1989
- Ovidius-Naso, P:** Muodon-muutoksia, suom.V.Arti,
Porvoo 1935
- Palisca, Claude V.:** Baroque music, New Jersey 1981
- Pascal, B.:** Pensées. Londres, s.a.
- Racine, J.:** Bérénice: tragédie, Paris 1970
- Skrine, Peter N.:** The Baroque, Literature & Culture
in Seventeenth Century Europe,
Cambridge 1978
- Vedel, V:** Corneille og hans Samtid, Koebenhavn 1927
- Weewers, Th.:** Poetry of Netherlands in its European
Context 1170-1930, London 1960
- Wittkower, R:** Gian Lorenzo Bernini, the Sculptor of
the Roman Baroque, London 1955