

Művészettörténeti tanulmányok az olasz festészetéről

*A Borghese-galéria**Első, második és harmadik terem*

Mielőtt közelebbről szemlénénk az egyes képeket, engedjessék meg, hogy néhány értelmes szót intézzek az ismert francia műkritikushoz, Charles Blanc úrhoz, az akadémia tagjához.⁵¹⁷

Szolgálganak ezek nem csupán válaszul egy általa ismételtetett s napjaink legtöbb esztétikusa és művészettörténésze által elismert maximájára, hanem egyúttal az általam követett módszer mércéjéül is. „Plus les maîtres sont grands, plus leur âme est engagée dans leurs ouvrages”⁵¹⁸ – így szólta, ha nem is elsőként, mégis bizonyára nagyon helyesen Charles Blanc úr egyik, a Galette des Beaux-Arts-ban 1861-ben megjelent cikkében, melynek címe Une peinture de Léonard Vinci. Ebben azt kívánja igazolni, hogy egy Szent Sebestyén, melyet tulajdonosa, Moreau úr 60 000 frankért adott el az orosz cárnak, csakis Leonardo hiteles műve lehet. És így folytatja: „pour juger de l'authenticité d'un tableau, il importe de connaître l'esprit du peintre plus encore que ses procédés, car les procédés s'apprennent, le faire se transmet et s'imité, mais l'âme ne saurait se transmettre; elle est essentiellement inimitable. Ainsi, à l'inverse (!) de la plupart des connaisseurs qui regardent principalement dans l'œuvre d'un artiste aux habitudes de son pinceau, j'aimerais mieux m'enquérir avant tout de la tournure de son esprit. L'esprit de Léonard ou plutôt son génie était singulièrement complexe, etc. etc.”⁵¹⁹ És éppen mert Leonardónak ez a génie-je ilyen komplex volt, gondolta Blanc úr, hogy a fent említett Szent Sebestyént, amelyről facsimilét is mellékelt cikkéhez, Leonardónak attribválhatja. Mit szólna Blanc úr ahhoz, ha a maga részéről ezt válaszolnám neki: „Mon cher Monsieur Blanc”, úgy vélem, hogy Leonardó „la tournure, le génie singulièrement complexe”-ét,⁵²⁰ ha úgy, ahogy Ön, meg nem is ragadtam, mindenesetre én is erőmtől telően tanulmányoztam, azonban amellett, hogy kerestem a művész szellemi személyiségét, amely mindig benne rejlik egy valódi műalkotásban, és éppen ez az, ami a kép-ből kitekintve megszólít bennünket, és megragadja szívünket és szellemünket – mint mondom, e pszichológiai tanulmányok mellett sem hanyagoltam el sohasem a mester procedés-inek és faire-jének⁵²¹ tanulmányozását, hosszú tapasztalatból jól tudván, mifele rossz tréfákat szeret úzni velünk a képzelet. És éppen mert művészeti tanulmányaim során ugyanúgy figyelemmel voltam a szellemre, ahogyan követtem a formát, úgy vélem, bizvást kijelenthetem: az Ön által Leonardo műveként dicsért Szent Sebestyén véleményem szerint egyáltalán nem a nagy firenzeinek a műve, hanem – a rossz facsimiléből ítélve – csupán iskolájához tartozik, és pedig a legvalószínűbben Cesare da Sestótól való, ha egyáltalán szabad egy igen gyenge metszet alapján egy

festményről vitatkozni, és megítélni.⁵²² Ez azonban egyelőre nem lényeges, hiszen csak azt akartam ezzel kifejezni, hogy minden művészettudató azt képzele: amiről értekezik, amit megragad, azt jobban kikutatta és megértette, mint valamennyi elődje. És éppen mert a művészettörténet Vasari óta ezt az oly széles és kényelmes, mégis csúszós és követszelen utat járta, épp ezért ért el azóta olyan kevés előrehaladást. Hiszen egyetlen értelmes ember sem juthat arra az ötletre, hogy tudományunk tekintse azt az esztétizáló művészeti dilettantizmust, amely újabban Európában minden hangnemből észlelhető, és vaskos kötetekben, füzetekben és különösen a hölgyvilágot elragadó előadásokban könnyíti magán; hanem semmi másnak nem tekint, mint ártatlan szórakozásnak, amelyet a szellemesek szellemmel és viccesen, az együgyűek pedig együgyűen üznek.

Blanc úr ezért remélhetőleg be fogja látni, hogy egy mester tournaire de l'esprit-jének, de l'âme-jának úgynevezett tanulmányozásával még semmit sem vagy nagyon keveset tettünk, ha arról van szó, hogy több-kevesebb tudományos biztonsággal határozzuk meg egy műalkotás szerzőjét.⁵²³ Az elhunyt Lepel gróf ugyanezen az úton, vagyis mivel pusztán az összehasonlításból ítél, odáig jutott, hogy az Úr 1825. évében még kétségbe vonja a drezdai galériában levő Madonna di San Sisto eredetiségét! Kétségeinek fő okaként a nemes gróf is arra hivatkozott, hogy a művészetet nem könnyű szavakba foglalni, mert az érzelmet érinti és arra hat. És erre az ingatag maximára támaszkodva a drezdai Madonna di San Sistót Raffaello iskolájából való műnek, talán Timoteo della Vitetól valónak nyilvánította; ugyanakkor Aloysius Hirt udvari tanácsos Fattore művének akarta tekinteni.⁵²⁴

Én a magam részéről egyre inkább arra a meggyőződésre jutottam, hogy csak a forma komoly, szakadatlan tanulmányozása útján juthatunk el ap-ránként odáig, hogy azt a szellemet, amely életi, megismerjük és megragadjuk. Persze ilyen studiumokat nem lehet egy pár hét vagy hónap, de még néhány év alatt sem elintézni. Egy indiai műkritikus mondja: egy mester minden valódi műve válaszol neked, ha tudod, hogyan kérdezd. Ha adósod marad a válasszal, gondold meg – talán a kérdésed volt értelmetlen vagy talán a mester lelke, szelleme, lényege nem él abban a műben. Tehát, teszem én hozzá: a szóban forgó műalkotás vagy másolat, vagy műhelymunka volt. És ha most ennek az általam itt elismert igazságnak az igazolásául szinte kényszerítve érzem magamat, hogy közelebbről megjelöljek egyes materiális jegyeket és formákat (amelyek azonban ismét csaknem annyira materiálisak vagy akár véletlenek, mint talán egyesek vélnék), akkor bizonyára szabad remélnem, hogy nyájias olvasóim nem értenek félre. Már Leonardo da Vinci ezt mondja: „Chi si promette dalla speranza quel che non è in lei si discosta dalla ragione” – vagyis: Aki a kísérleti módszertől reméli azt, amit megtenni nem áll hatalmában, esztelen (Codex Atlanticus).

Aki az itáliai műalkotások tanulmányozásában valamennyire is jártas, nem fogja vitatni, hogy olykor nem olyan könnyű a tanítvány műveit a mes-

terétől megkülönböztetni, mint amilyennek látszik. És mivel a firenzei festőiskolánál tartunk, például Masolino egy művét a Masaccioéól⁴ (Crowe és Cavalcaselle, I. 521, 528), Filippino Lippi egy fiatalkori művét Sandro Botticelliétől vagy az utóbbinak egy fiatalkori munkáját Filippinónak egy gyengébb Raffaellino del Garbo jeles ifjúkori munkáját Filippinónak egy gyengébb művétől nehéz megkülönböztetni.⁵²⁵ Itt azonban még mindig egyazon iskola vagy művészeti irányzat műveiről van szó. Mert ahogyan Masolino volt Masaccio mintaképe és Fra Filippo Botticelli mestere, úgy volt ez Filippinóé, akinek viszont Raffaellino del Garbo volt a tanítványa. Sőt, olykor még az is megesik, hogy a művészetben összetévesztik a dédunokát a dédapával, amint ez történt – hogy néhány példát idézzek – a firenzei Galleria delle Belle Arti-ban, ahol is két, kétségtelenül Filippinótól való képet (Keresztelő Szent János és Szent Magdalenát ábrázolják)⁶ előbb Masacciónak, tehát Fra Filippino mintaképének, később Andrea del Castagnónak tulajdonítottak. Eközben Firenzében az e képek között elhelyezett Szent Jeromos-képet,⁷ amely ugyancsak Filippo műve, továbbra is Andrea del Castagno műveként mutatják be a jámbor közönségnek.^{8 526}

Nem esne nehezebbre több más efféle példát is idézni más művészeti iskolából arra, hogy még elismert műtőeknek sem mindig sikerül valamelyes biztonsággal megkülönböztetni a tanítvány műveit a mesterétől és viszont, ha ennek megítélése közben csupán egy művész „tournure d'esprit”-jének és „âme”-jának úgynevezett esztétikai mércejét hozzák magukkal, vagy egyedül az úgynevezett „összbenyomásra” akarnak hagyatkozni.

Másképp olykor a legnagyobb praxis és rutin sem elegendő ahhoz, hogy egy eredeti megkülönböztessünk egy jó iskolakópiától; erre találó bizonyítékokat lehetne idézni Itália és Franciaország, de kiváltképpen Németország nyilvános képtárából is. E sorok írójának most mindenekelőtt az ellen kell tiltakoznia, mintha legkevésbé is igényt tartana arra, hogy bármelyik nagy olasz művész tournure de l'esprit-jét, âme-ját megragadta volna. Ily messzire valóban nem merészkedik elbizakodottságában. Nagyon jól tudja, hogy egy a barátságosan steppe fiától⁵²⁷ már az anyatermészet megtagadta, hogy egy itáliai művész lelkét tökéletesen megértse és elsajátítsa, még ha nem is hívnák azt Raffaellónak vagy Michelangelónak, Leonardo da Vincinek vagy Correggiónak. Gyakran felmerül benne az a gondolat is, mintha sokéves olasz festészeti tanulmányai után alig jutott volna túl a művészeti nyelv első alapismertetein. Afelől azonban nincs és nem is lehet már kétség a szívében, hogy ilyen tanulmányok közben először és mindenekelőtt a formán át kell a szellemig hatolni, hogy azután ettől visszajussunk magának a formának a valódi ismeretéhez.^{h 528}

De térjünk vissza a témánkhoz! Éppen a műalkotás formáját alkotó valamennyi részlet tanulmányozását szeretném ajánlani azoknak, akik nem szeretnének csak a művészetről locsogó dilettánsok maradni, hanem valóban

kedvük van ahhoz, hogy a művészettörténet kusza bozótján bárdal és fejéssel vágják át magukat, és ha csak lehet, eljussanak a művészettudományhoz.⁵²⁹ Mert, amint van írott nyelv, ugyanúgy van olyan nyelv is, amely formákkal fejezi ki magát. A gyermek öntudatlanul tanulja meg anyja után gyögni az anyanyelvét, és az a nyelv éppúgy elegendő korlátozott igényeihez, amint az összbenyomás, amelyet a műalkotás a nagyközönségre tesz, ugyan csak kielégítheti annak szükségleteit. Ha azonban a gyermek idősebb lesz, akkor lehetővé kell tenni számára, hogy majd képes legyen az irodalom nagy mesterit olvasni és értékelni; előbb iskolába kell járnia, hogy elsajátítsa anyanyelvének grammatikáját. Ugyanez vonatkozik a művészettel foglalkozóra is. Ha az, aki a művészetet érteni igyekszik, előbb nem ismerte meg annak a nyelvét, akkor sohasem lesz képes egy műalkotást teljesen megérteni és egyúttal élvezni is.

Kísérleljük meg, hogy – sajnos igen hiányosan kifejtett – gondolatainkat egy példán mutassuk be a türelmes olvasónak. Fentebb megjegyeztem, hogy az arc után a kéz az emberi test legátszellemültebb, legjellemzőbb része.

A legtöbb mester, és pedig teljes joggal, művészetének fő hangsúlyát az arcra szokta helyezni, és azt oly jelentőségteljesen ábrázolja, amennyire csak lehetséges. Eközben tanítványokkal gyakran megeskik, hogy oldalvást mesterük műveire pillantanak. Ez azonban nyilván nem vagy csak nagyon ritkán fordul elő a kezek és a fülek ábrázolásánál, pedig akár az arcok, ezek is ugyancsak különböznek egymástól alakjukra nézve. A szentek típusa tehát többnyire az iskolához tartozik, s a redők elrendezésének módja is a mester adta mintaképeken keresztül hagyományozódik a tanítványokra és követőkre; viszont minden egyes önálló mesternek saját módszere van a táj, és ami még többet jelent, a kéz! és a láb felfogására és ábrázolására. Valamennyi jelentős festőnek megvan a maga, úgyszólván a csak rá jellemző kéz- és láb típusa.¹ Vessük össze például az ifjú Raffaello képein levő kezeket – 1504-től 1515 tájáig – a tanítóiak, P. Peruginónak és Pinturicchióknak a művein levő kezekkel, s e tekintetben igen észrevehető különbséget fogunk majd találni a tanítvány és a mester között. Nevezetesen firenzei korszakának képein; mint például a müncheni Madonna di Casa Tempin, a Madonna del Granducán a Pitti-palotában, az Uffiziban levő Madonna del Cardellinón, a Lord Cowper panshangeri gyűjteményében levőn, Maddalena Doni portréján, az úgynevezett Donna gravidán a Pitti-palotában stb. a kezézőp széles és lapos, a rövid, kövérkes ujjak még kissé élettelenek. A kéznek, ha szabad így kifejeznem magamat, itt még igen közönséges, polgári jellege van. Az 1509. év után, amikor Raffaello Rómában többet érintkezett előkelőbb származású emberekkel, megnevesíti a kezét is, mint például az Athéni iskolához kényszerített, a milánói Ambrosianában levő kartonján, hogy fokozatosan eljusson a Madonna di Casa Alba, a Madonna della Seggiola, a Galatea stb. elegáns, arisztokratikus kezéig. És a kézhez hasonlóan Raffaellónak minden olyan

A szerző jegyzetei:

- a Ez a szellemes, de igen fölületes francia művészeti író időközben meghalt.
- b Hogy mily veszélyes egyedül saját intuíciós képességünkre hagyatkozni, legyen az mégoly finom is, arról ugyanez a Leonardo da Vinci „tourneure de l'esprit”-jét oly jól ismerő francia művészeti író szolgáltatót másik találó példát a Thiers-féle múgyijteménynek a Louvre-ban őrzött tollrajzá-ról (268. sz.) szóló ítéletével. Akinek van bátorsága egy ilyen undorítóan durva hamisítványt Leonardo da Vincinek tulajdonítani, valóban jobban tette volna, ha a világon bármí más dolog-ról értekezik, mint a nagy firenzeinek „l'âme et la tournure de l'esprit”-jéről.
- c Lásd: Graf von Lepel: *Verzeichnis der Werke Raffaels*
- d Így a Brancacci-kápolnában is, a római San Clementében is Crove és Cavalcaselle urak és W. Bode igazgató (Cicerone II. 563. és 564.) még mindig összetévesztik Masolinót Masaccioval. 57. és 59. sz.
- f 58. sz.
- g Így tulajdonították a British Múzeumban is évekkel ezelőtt – mielőtt Colvin professzor úr vette át az osztály vezetését – Filippino egyik rajzát Masaccióknak (XXXIV; 1860. 6, 16, 64.)
- h „La natura incomincia col ragionamento e termina coll'esperienza” – tanította már Leonardo da Vinci.
- i Az arcon kívül aligha van még egy annyira jellemző, annyira individuális, átszellemült és beszé-des testrész, mint éppen a kéz. A művésznak is a kéz kielégítő ábrázolása az egyik legnehezebb feladata, és minden korban a művészet hősziainak előjoga volt, hogy ezt a nehéz feladatot töké-letesen oldják meg. Erre nézve elegendő bizonyítékkal szolgálnak számunkra a festők és a szob-rások művei. Aljlon itt tisztelt olvasóim előtt a jellegzetes kezek néhány példája, hogy meggyő-ződjének mindezek valóságáról.
- j Némely elkeseredett ellenfeleim azt állítják, hogy egy mesternek egy és ugyanazon képén is igen gyakran különböző fül- és kézformák fordulnak elő. Ezt azonban semmiképpen sem tudom elis-merni. „A homályban – mondja valahol Goethe – a legfelnőttöb irás is láthatatlanná válik.” Ezek az urak valószínűleg valami műhelymunkát vagy éppen gyenge kópiát néztek eredeti kép-nek. Ezáltal még azt is merészelem mondani, hogy a kéz- és a fül nagy mesterekre jellemző alap-formája nemcsak kompozícióikon, hanem még az általuk természet után festett portrékon is megtalálható. Ennek bizonyítására szolgáljanak a következő példák: (itt reneszánsz mesterek portréinak hosszú felsorolása következik).

Bernhard Berenson⁵³¹

A reneszánsz Firenze festői

1896

A firenzei festészet első nagy személyisége Giotto volt. Noha ő sem kivétel ama szabály alól, hogy a nagy firenzeiek az önkifejezésre törekedve vala-mennyi művészetet művelték, ő, Giotto, aki mint építész és szobrász is híres volt, és becsülték szellemességéért és költészetéért is, legtöbb toszkán utód-jától különbözött abban, hogy a festészetben mint művészetben különös adottsága volt a lényeges iránt.

Am mielőtt felmérhetnénk valóságos értékét, meg kell egyeznünk abban, mi a lényeges a figurális festészet művészetében – ennek a mesterségnek meg-vannak a maga egészen különböző törvényei. Mert a figurális festészet, ezt azonnal kijelenthetjük, nemcsak Giotto fő működési területe volt, hanem az egész firenzei iskola főleg ez iránt érdeklődött.

A pszichológia bebizonyította, hogy a látás egymagában nem nyújt szá-munkra pontos érzékletet a harmadik dimenzióról. Gyermekkorunkban – jó-val a tudatosodási folyamatot megelőzően – a tapintásnak a mozgás izom-érzeteiből segített érzéke tanított meg arra, hogy a mélységet, a harmadik di-menziót a tárgyakon és a térben is felbecsüljük.

A tudattalanságnak ugyanezekben az éveiben tanuljuk meg azt, hogy a ta-pintás, a harmadik dimenzió útján végezzük el a valóság próbáját. A gyer-mek csak homályos tudatában van a tapintás és a harmadik dimenzió közötti bensőséges összefüggésnek. Nem tudja elhinni, hogy Tükör-Ország nem való-ság, míg meg nem érintette a tükör hátlapját. Később teljesen megfélede-zünk erről az összefüggésről, és mégis valahányszor szemünk a valóságot ér-zékeli, valójában tapintható értéket adunk recehártánk benyomásainak.⁵³²

A festészet pedig olyan művészet, amely csupán két dimenzió segítségével akar tartós benyomást nyújtani a művészi valóságról. A festőnek ezért épp-olyan tudatosan kell megszerkesztenie a maga harmadik dimenzióját, amely tudattalanul mi tesszük. És feladatát csak úgy teljesítheti, ahogyan mi is a magunkét, ha tapintási értéket ad a recehártya benyomásainak. Első tenni-valója ezért az, hogy felkeltse a tapintás érzékét, mert mielőtt valóságosnak fogadnám el a figurát, és engedném, hogy maradandó hatást gyakoroljon rám, azt kell hinnem, hogy megfoghatnám, éreznem kell kezemben és ujaim-ban annak az izomérzetnek az illúzióját, amely a figura különféle kidombo-rodásainak megfelelően váltakozik.

Ebből következően a festészet művészetének – kérem az olvasót, figyelje meg, hogyan különböztethető ez meg a festéstől – az a lényege, hogy tuda-tunkat tapintási értékekre indítja, úgy hogy a festménynek végül is ugyan-olyan hatalma lesz arra, hogy felidézze tapintási képzeletünket, mint az áb-rázolt tárgyaknak maguknak.

Nos, Giotto a legnagyobb mestere volt annak a hatalomnak, hogy felkeltse

- 482 A kép a madridi Pradóban levő *Szenháromság imádása* (1551–54). V. Károly 1555-ben magával vitte a Yuste kolostorba, halála után az Escorialba került.
- 483 Caña (nád) nádfegyverekkel, lovassapátok által vívott tornajáték.
- 484 Gazdag patriciussaládok; a Doriák Genovában, a Borromeo család Milánóban.
- 485 Francisco Vargas, V. Károly velencei követe.
- 486 „Csokolád a lábát.”
- 487 Az a. jegyzetben idézett jellemzések: Soranzo: „Előnyére válik testi kelleme is, férfias termete, fenség és nyúlássalal vegyes tettei és szavai; és jöhet kis termetű, mégis oly jó alkatú, és testének mindegyik része annyira arányos és harmonikus, s oly csinosan és izlésesen öltözködik, hogy nála tökélebb nem található.” – Tiepolo: „Nem kelleneitlen benne az sem, hogy áll a kis előreugrik.” – II. *Filip portréja* (1551) a madridi Pradóban. Sosiego: lelki nyugalom, a Seneca alapján kialakult spangol etika ideális magatartást kifejező szava.
- 488 A cinquecento művészetében kedvelt, Ovidius *Metamorphoseis*-ből merített tematikájú képsorozatok: *Danae* az 1540-es évek közepén több példányban megfestett kompozíció bővített változata (rokon vele a leningrádi Ermitázs példánya); *Venus és Adonis*; *Venus organistával* (a Prado két változatát őrizi); *Jupiter és Antiope* („Pardói Venus”), Párizs, Louvre; *Venus toiletteje*, Washington, National Gallery of Art; *Diana és Acteon*, illetve *Diana és Callisto*, Edinburgh, National Gallery of Scotland (1556–59).
- 489 *Utolsó vacsora* (1538–64): Escorial, San Lorenzo-kolostor. A *Szent Lőrinc vértanúságának* első változata (1548–59) Lorenzo Massolo síremlékére: Valencia, Gesuiti; a későbbi kép: Escorial, San Lorenzo (1554–67).
- 490 II. *Filip portréja* a lepantói csata emlékére: 1571–75, Madrid, Prado.
- 491 *Sirbatétel*: 1525, Párizs, Louvre; két azonos kompozíciójú késői változat a madridi Pradóban: 1559 és 1566; *Adógaras*: 1515, Drezda és 1568, London, National Gallery.
- 492 Tiziano késői festőiségét lusti egészen pszichológiai jelenségnek, az öregkori stílus velejárójának fogta fel.
- 493 **Louis Courajod (1841–1896)** történettudományi tanulmányait a párizsi École des Chartes-on végezte, majd a Cabinet des Estampes-ban dolgozott, s itt kezdett művészettörténettel foglalkozni. 1874-től a Louvre középkori szobrászati és iparművészeti osztályán működött, 1887-től az akkoriban alapított École de Louvre professzora volt. Középkori tárgyú cikkein kívül könyvet írt a művészeti oktatás történetéről (*Histoire de l'enseignement des arts du dessin au XVIII^e siècle*, 1874), a francia múzeumok történetéről (*Alexandre Lenoir, son Journal et le Musée des Monuments Français*, 1878–87). Előadásait Henry Lemonnier és André Michel adta ki: *Leçons professées à l'École du Louvre* (1887–1896) Párizs, 1899–1903. Szemelvényünk e gyűjtemény II. kötetéből való: *Origines de la Renaissance*, Párizs, 1901. 14 skk.
- 494 Első korszaként Courajod a XIV. századi párizsi művészetet tartja számon.
- 495 A flandriai művészeti kapcsolatok nem a burgundiai hercegek flandriai uralmával kezdődnek. Flandria eredetű mesterek (így a szobrász Jean de Liège) már korábban működnek Párizsban. Burgundiában is nagy számban dolgoznak párizsi művészek.
- 496 Henri de Laborde (1811–99): *La renaissance des Arts à la cour de France*. Párizs, 1850.
- 497 Michel Colombe (1430 k.–1512) a reneszánsz itáliai stílusirányzatát képviseli, Courajod ezt állítja szembe az első, szervesen fejlődő „nemzeti” szakasszal.
- 498 i. m. II.
- 499 Pisanello (1397/98–1450), Stefano da Zevio (1374–1438 k.), Gentile da Fabriano (1370 k.–1427), Jacopo della Quercia (1367–1438). – Courajod az első között ismeri fel az ún. internacionális gótika összefüggéseit.
- 500 Claus Sluter (11405/6) tevékenysége és hatása Courajod nyomán válik a franciaországi művészettörténeti kutatás egyik központi témájává.
- 501 Courajod szerint a késő gótika mint önálló, a klasszikus gótikával ellentétes alapelvekre épülő stíluskorok egyikben sajátos nemzeti fejlődés kezdete is. Hasonló elképzelések vezetnek – ugyan csak a késő gótika pozitív értékelésével kapcsolatban – a német „Sondergotik” elmélet kialakulásához.
- 502 **Heinrich Wölfflin (1864–1945)** tanulmányait a müncheni, a berlini és a bázeli egyetemen, Burckhardtál végezte. Diszertációjában *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* (1886) címmel alapot men alapozta meg későbbi módszerét. 1888-ban kiadott *Renaissance und Barock* című munkája alapján a müncheni egyetem magántanára lett. 1893–1901 között Burckhardt utódaként a berlini egyetem professzora, ez időben írja *Klassische Kunst* című művét (1899). 1901–12 között a berlini

- művészettörténeti tanszéken Hermann Grimm utóda, írja *Die Kunst Albrecht Dürers* (1905) című monográfiáját, s előkészíti a *Művészettörténeti alapfogalmakat* (1915, magyarul: Budapest, 1969). 1912–24 között a müncheni egyetem professzora, itt írja a korai középkori festészet egyik legjelentősebb emlékéiről szóló monográfiáját (*Die Bamberger Apokalypse*, 1918). 1924-től Svájcban él, elsősorban az alapfogalmak, a műalkotás interpretációja foglalkoztatja. *Így Itálián und das deutsche Formgefühl* (1931) című könyvében és gyűjteményes kötetében: *Gedanken zur Kunstgeschichte* (1941). Szemelvényünk a *Renaissance und Barock* (München, 1888) részlete, 58 skk. Ez a szemléletmód felel meg a kultúrtörténetirás – így Burckhardt álláspontjának. A *Művészettörténeti alapfogalmakban* (1915) Wölfflin visszatér a burckhardti fellegshöz (magyar kiadás, 234.).
- 504 Adolf Göller építészelméletének az az alapítéle, hogy az építészet hatása az ingerre épül. Meghatározása szerint: „Végül is az építészet a valódi díszítő művészet, a látható istia forma valódi művésze, s ennek kevésbé előkelő, kellemes szépsége műveiben az esztétikai tetszés első, sőt gyakran egyetlen forrása.”
- 505 A barokk mint új stílusforma vagy törvényszerűen bekövetkező stílusperiódus: a stílustörténeti módszer egyik alapkérdése. Wölfflin maga is különféle képpen válaszolt erre a kérdésre, vö.: 503. jegyzet.
- 506 A kérdésfeltevésben a művészettörténeti törvényszerűségeket vetett hit rejlik. A *Prolegomenában* ezt – lényegében a természetudományos pontosságra törekvő századközépi pozitivizmus elképzeléseit követve – így fogalmazza meg: „Csak ott dolgozhatunk egzakt módon, ahol a jelenségek folyamát szilárd formákban foghatjuk fel... A szemle tudományok számára még hiányzik ez az alap; ezt csak a pszichológiai kereshetjük.”
- 507 A tisztán formális, vizuális értelmezést csak viszonylag későn váltja fel Wölfflinnél az a szemléletmód, amely a tartalmi interpretáció számára is helyet ad. Így: „Mihelyt a látás fokaikait megértjük a formálás fokozatait, közvetlenül megvilágosodik szellemi jelentésük.” (*Das Erklären von Kunstwerken*, Lipce, 1921. 15.)
- 508 Wölfflin itt a *Prolegomena* utal, amely erősebben kapcsolódik Vischer beleérzés-elméletéhez. Későbbi munkásságában, a *Klassische Kunst*-tól kezdve nagyobb szerepet játszik – Hildebrand elméletének hatására – a látás formáinak elemzése.
- 509 A kifejezés problémája a *Prolegomena* alapkérdése is.
- 510 Az itt és a *Prolegomenában* hasonló módon megfogalmazott beleérzés-elmélet szorosan kapcsolódik Bötticher és Semper tektónikus etika – tektónikus szimbólum fogalmához. Munkássága kezdetén Wölfflin inkább „sempérianus”, mint Riegl.
- 511 Vö.: Burckhardt megjegyzéseit stílus, elosz és viselet összefüggéseiről.
- 512 Semper elméletének kritikája.
- 513 A Mennybemenetel példái: Tiziano: *Assunta*, Venecia, Frari (1516–18); Correggio: *Assumptio*, Parma, dóm, kupolafreskó (1524–30); Annibale Carracci: *Mária mennybemenetele*, Róma, Sta Maria del Popolo, Ceresi-kápolna (1601).
- 514 Raffaello: *Galatea*, Róma, Villa Farnesina (1513 k.); Annibale Carracci: *Galatea*, Róma, Palazzo Farnese (1597–1604).
- 515 A „terribilitá” egykorú felfogásához l. Dolce szövegét.
- 516 **Giovanni Morelli (1816–1891)** természetudományi képzettségét, orvosi oklevélét a müncheni és erlangeni egyetemen szerzi. 1848-ban szabadesapat élén harcol az osztrákok ellen, majd részt vesz az itáliai függetlenségi harcban, 1861-től képviselő, 1873-tól szenátor. Mint műtört., jelentős képgyűjteményre tesz szert; ezt a bergamói múzeumra hagyja. A hatvanas évektől kezdve hivatalos megbízásból és saját kezdeményezésére sokszor beutazta Itáliát, és tanulmányozza Európa legjelentősebb gyűjteményeit. E tanulmányok eredményei – az 1870-es évektől kezdve folyóiratcikkek és könyvek formájában, Ivan Lermolieff által néven publikált kritikai tanulmányai – igen heves vitákat váltanak ki. Összegyűjtött munkái: *Kunstkritische Studien über italienische Malerei von Ivan Lermolieff* (Lipce 1890–93) című könyvében jelentek meg. Szemelvényünk e kiadás első kötetének (*Die Galerien Borghese und Doria Panfilii in Rom*) bevezetője, 87 skk.
- 517 Charles Blanc (1813–1882) a *Gazette des Beaux-Arts* alapítója, fő műve a *Grammaire des arts de dessin*. Párizs 1867.
- 518 „Minél nagyobbak a művészek, a művekben annál inkább benne van a lelkek.”
- 519 „Ahhoz, hogy egy kép eredetiségét megítélhessük, jobban kell ismernünk a festő szellemét, mint a munkamódszerét. Mert a munkamódszerek megtanulhatók, a megvalósítást átadják és utánoz-