

330 sel módosított és meg nem esbített flamand művészeti termékei, meglepően nagyszerű és független nyitányai a reneszánsz korszakának.<sup>503</sup>

En továbbnevezék, mint De Laborde márki. A burgundiai művészeti a XV. század elején hatott magára a félelmletes vétélýársa is, aki végül nagyrészt elhomályosította. Kényes feladatara vállalkozom; szeretném megismertetni Önnökkel azt a kétsigetlen hatást, amelyet a burgundi vagy flamand művésszet gyakorolt a korai itáliai reneszánsz legnagyobb mestereire. Az elemzés megmutatja majd, mit köszönhetett Pisanello, Stefano da Zevio, Gentile de Fabriano, a korai velencei iskola néhány mestere, sőt még Jacopo della Quercia és több más művész is az északi iskolák mestereinek, vagy pedig mi bennük a közös.<sup>504</sup>

Ha vannak Franciaországban olyan emlékek, amelyek bocsesek kell hogy legyenek országunk számára, akkor a dijoni Chartreuse portáljának szobrai azok, a burgundi hercegek síremlékei és a Mózes-kút figurái. Egy olyan ország, amely többet töröök saját értékeivel, már nyilvános kultusz tárgyává tette volna őket. Ezek a mintáképek inspirálták majdnem száz évben át a francia művészeti minden megnyalánulását. Ugyanakkor – sajnos ezt kell mondani, kötelességgel megállapítani – ennek az iskolának a tiszteletre méltó emlékeit általában alig érti meg korunk kritikája.<sup>505</sup> A dijoni szobrok kivételével a burgundi művészeti teljesen ismertetlen abban a Franciaországban, amelyet elhalmozott műveivel, és amely a reneszánsz második korszakát bevezető első tanításokat köszönheti neki.

A burgundi iskola stílusa egyszerű, eredeti, impozáns jellegű, egyszersmind híján van minden szándékolt teatralitásnak és akadémikus konvenciónak; igen naiv, igen erőteljes, és igen színes, s kedvét leli a természet szervendélyes tanulmányozásában, amely az ideál helyét tölti be számára. Kétségekívül felrőhítő neki, hogy teljesen hiányzik belőle a spiritualizmus, hogy mindenáron kifejezésre törekzik, még a szépség keresésének rovására is, hogy drápiáriai stílyosak, redőinek rendszere túlságosan modoros. Ám ez a stílus, amely tele van hévvel és ifjúsággal, távol áll attól, hogy a gótika dekadenciáját képviselje. Éppen ellenkezőleg, a flamand művészeti valamennyi megnyalánláshoz hasonlóan a régi idealizmus, a valódi középkori stílus már ki-merült iskoláival szembe szegődött új gondolatok előharcosa.<sup>506</sup>

### Reneszánsz és barokk. Az itáliai barokk stílus lényegének és keletkezésének vizsgálata

#### *A stilusváltozás okai*

I. Hol gyökerezik a barokk stílus? E hatalmas jelenség előtt, amely természetű erőkent jelenik meg ellenállhatatlanul, minden ledöntve maga előtt, ámulva kérdezzeük, mi az oka és mi az alapja. Miért szűnt meg a reneszánsz? Miért éppen ez a barokk stílus követi?

A változás felettesebb szükségszerűnek tetszik: távol áll tőlünk minden olyan gondolat, mintha a stílusnak egyetlen egén önkénye adta volna az eredetét, olyané, aki egyszer a soha nem voltban keresett kielegülést. Nem egész építések kísérleteivel van dolgunk, aikik közül egyik így, másik úgy próbálkozott, hanem stílussal, amelynek legényegesebb jegye a formaérzés általánossága. Azt látjuk, hogy a mozgalom sok ponttól ered. Itt is, ott is megváltozik a régi, a változás elharapózik, és végül már semmi sem képes ellenállni az áradatnak, az új stílus létrejött. Miért kellett ennek így lennie?

Válaszolhatunk az eltempulás törvényével, és valóban gyakran válaszolnak így. A reneszánsz formái elvezették varázskukat, a túl gyakran látott dolog nem hat már, az elernyedt formácról az ingér erősítését követeli. Az építészet ezt az erőssést nyújtja, s ezáltal lesz barokk.

Ezzel az eltempulási elmélettel egy másik áll szemben, amely a stilus-történetben az emberi lét változásainak mását akarja meglátni. Ennek számára a stílus a maga korának kifejezése. Akkor változik, ha az emberek érzései megváltoznak. A reneszánsznak el kellett halnia, mert a kor érvényesét már nem adta vissza, már nem azt fejezte ki, ami a kort mozgatta, amit akkor al legényegesebbnek éreztek.<sup>508</sup>

Az előbbi fell fogás szármára létezik egy a kor tartalmától teljesen független formai fejlődés. A keménytől a lágy felé, az egyenestől a kerekded felé való továbblépés tisztán mechanikus természetű folyamat (bocsánat a kifejezésért); az éles és szögletes formák mintegy maguktól lágyulnak meg a művész kezei között. A stílus lezajlik, kiéli magát, vagy ahogy tetszik. Ez az elmelet előszereettel választja vezérszemponktként a növények virulásának és hervasának képét. Amily kevessé virulhat örökké egy virág, mivel a hervasán feltartoztatthatatlanul eljön, oly kevessé maradhatoott a reneszánsz is mindenazonos önmagával. Hervad, elveszti formáját, és ezt az állapotot nevezzik barokknak. A talaj nem oka annak, hogy a növény elhal, az magában hordja életének törvényeit. Ugyanígy a stílus is: a változás szükségszerűsége nem kívülről jut hozzá, hanem belülről; a formaérzék sajátos törvényei szerint bontakozik ki.

2. Mit szólunk ehhez a szemléletmóhoz? Ami az előfelfeletele, az tény: a tulipsárosan gyakran ismétlődő egyforma ingerükkel szemben eltempul az ér-

332 zékszerv, egyre csökkennő intenzitással éljük át ōket; a formák elvesztik kifejezéstelenké válnak. Az utánérzés intenzitásának ezt a csökkenését talán „a formaérzék kifáradásának” nevezhetjük.<sup>a</sup> Azt kétsége szeretném venni, hogy ennek a kifáradásnak egyedül az „emlékezeti kép élesedése” az oka, mint Göller állítja; minden esetre érhetőnek tetszik, ha ez a hattas momentumok fokozására készítet.<sup>504</sup>

Mit nyerünk azonban mindebből a barokk stílus magyarázatához? – Kéveset.

Két ponton nem kielégítő a válasz. Először is: az alapelt egyoldalú. Az embert nem teljes elevenségeben és valóságban szemléli, hanem csupán mint formákat érzékelő lényt, amely élvez, kifárad, újabb ingerre vágyik. De az emberi termeszethen soha nem képzelhető el valamilyen cselekvés vagy szenvadás, amelyet ne határoznia meg egész életérzésünk, az, amik vagyunk, teljes valóságunk. Ha a barokk itt-ott hallatlanul erős kifejezőszközökhöz nyíl, akkor ennek nem annyira a formaérzés kifáradása, mint inkább az idegek általános eltompulása az oka. Az építésznek nem azért kellett olyan durván előadnia azt, ami mondanivalója volt, mintha mindenki eltompultnak érezte volna magát Bramante formái iránt, hanem mert e kor számára általában elvezett a finomság iránti érzék, mert az élet rafinált érvézete, a legszélsőségesebb érzelmiállapotokban való dőzsölés következetében érzéketlené vált a halkabb ingerekre.<sup>b</sup> Hát akkor egyáltalan hogyan képes az eltompult stílusnak módon hatni? Mi hárta hatásos momentumnak az a fokozása, amelyet megkövetel? A mozgalmat tehetiük mozgalmassabba, a nagyon nagyobbá, a karsút karesubbá, a részeket kombinálhatjuk mind művésziesebben – valami valóban új ézáltal soha nem fog keletkezni. A gótika alakulhat mind karsubbá és élesebbé, egyszeren a legtitkottabb kifejezésig, alkalmazható a legkomplikáltabb arányrendzser, a formák legmesterszerű kombinációja, mégis beláthatatlan marad, hogyan is fejlődik ki egy új stílus.<sup>c</sup>

A barokk azonban valami lényegileg új, nem vezethető le az előzményéből. Az „eltompultás” egyes motívumai, mint például éppen az arányosság nehézben megfogható rendszerek nem merítik ki a stílus lényegét. Miért válik a művészet nehézzé és tömegessé, miért nem könnyedde és játékosá? Itt szükségeképpen egy másik szemléletmódnak kell eligazítania, az eltompulás elnevezet nem kielégítő.<sup>505</sup>

Az az álláspont, amelyet újabban Göller építészprofesszor képvisel, számon teljesen tarthatatlannak tétszik. Göller csakis „a formaérzék kifáradásában” látja „azt a hajtóerőt, amelynek a legősibb népek primitív diszitő formáitól kezdve a haladást köszönhetjük” (Ästhetik der Architektur 32). A kifáradás oka „az emlékezeti kép élesedésében” rejlene (23), és mivel „annak a szellemi munkának, amelyet egy szép forma emlékezeti képének alkotásával végezünk, a formában lelt tudatlan lelkí örömmek” kell lennie

(16), ennek az elméletnek a számára minden esetre nagyon világos, hogy szükség van az állandó változásra: mihelyt betéve tudjuk a formákat, minden varázsuk megszűnt. Az építések feladata tehát éppen csak annyi, hogy a tömegek osportossításában, a részletek képzésében és kombinálásában minden valami újat gondoljanak ki. De hogyan lehetkezik egy egyenletes formaérzék, egy stílus? Miért nem próbálkozott például a reneszánsz végén mindenki más valamire? Mert csak az az egyet tetszett. De miért csak az az egyet tetszett?<sup>506</sup>

3. Az a másik szemléletmódt, amely a barokk formaérzést magyarázná a pszichológiai. Az építészeti stílust mint korának kifejezését fogja fel. A szempont nem új, de soha rendszeresen nem okolták meg. A technika szakemberei mindenkor is támadták, s nem is minden jogtalannul. Meglehetősen sok nevetéses dolog található az úgynevezett kultúrtörténeti bevezetésekben, amelyeket a kézikönyvekben mindenkor mindenkor egy-egy stílus elő szoktak bocsálni. Nagy időközök tartalmát igen általános fogalmak alatt foglalják össze, ezek aztan hivatottak képet adni a köz- és magánélet állapotáról, a szellemi és a hangulati életről. Az egész már ettől is elhalványul; mégis, az ember végképp elhagyatottan akkor erzi magát, amikor azokat az összekötő szálakat keresi, amelyeknek ezeket az általános tényeket a kérdéses stílusformával kellene összekötni. Nem pillant be azokba a kapcsolatokba, amelyek a művész fantáziája és a kor ilyen viszonyai között léteznek. Mi köze a góti-kának a feudaliszmusthoz vagy a skolasztikához? Miféle híd vezet a jézusítizmustól a barokk stílusig? Megelégedhetünk-e az itt is, ott is megfigyelhető irányulással, amely nem töredve az eszközökkel, csak a nagy céla tör? Lehet-e jelentősége az eszéktikai fantáziára nézve annak, ha a jézusítizmus rákényszerítő szellemét az egyénre, és az individuum jogát az összesség ideájára érdekekben felaldozza?<sup>507</sup>

Mielőtt ilyen összehasonlíttásokba bocsátkoznánk, mégiscsak mindenkor kellene kérdezni: mi fejleszhető ki egyáltában tektonikus módon, és mi lehet meghatározó a formal fantáziára nézve.<sup>d</sup>

Rendszeres elemzésbe itt nem bocsátkozhatom, e legyen elég néhány jelzés.<sup>508</sup>

Mi határozza meg a művész formal fantáziáját? Azt mondják: az, ami a kor tartalma. A góti kultuszával, ha elismertre méltó finomsággal utólag feltisztítottak a szárazodokban a feudalizmust, a skolasztikát, a spíritualizmust stb. említik. De milyen út vezet a skolasztikus filozófus cellajától az építész páholyáig? Valójában nagyon keveset mondhat az efféle kultúralis tényezők felsorolásával, ha elismertre méltó finomsággal utólag feltisztítottak a kor tartalma. A góti kultuszával, ha elismertre méltó finomsággal utólag feltisztítottak a szárazodokban a feudalizmust, a skolasztikát, a spíritualizmust stb. említik. De milyen út vezet a skolasztikus filozófus cellajától az építész páholyáig? Valójában nagyon keveset mondhat az efféle kultúralis tényezők felsorolásával, ha elismertre méltó finomsággal utólag feltisztítottak a kor tartalma. A góti kultuszával, ha elismertre méltó finomsággal utólag feltisztítottak a szárazodokban a feudalizmust, a skolasztikát, a spíritualizmust stb. említik. Nem az egyes produktumok a lényegesek, hanem az általános, a kor alapvető hangulata, amely ezeket a produktumokat létrehozza. Ez az alaphangulat azonban nem lehet egy meghatározott gondolat vagy tételek rendszerére, különben egyáltában nem lenne hangulat. A gondolatokat csak kimondani lehet; a hangulatok tektonikus kifejezést is nyerhetnek, legalábbis valamennyi stílus többé-ke-

334 vésbé határozott módon egy hangulatot közvetít számunkra. Kérdés, milyen fejtájú a stílusformák kifejező képessége?<sup>509</sup>

A fejezetnek egy ismert és könnyen ellenőrizhető pszichológiai tényből kell kiindulnia. minden tárgyat testünk analógiájára ítéltük meg. Nemcsak olyan lényű változik számunkra – még igen kevés hasonló formák esetén is – amelynek feje, lába, első és hátsó feje van; nemcsak arról vagyunk megyőződve, hogy nem volna kedvenc való, ha ferdén állna és eldőlés fenyegetné, hanem hihetetlen finom érzékkel minden tetszőleges alakzat, minden tülnök megolytávol álló képződmény kitélezésében is érezzük a jólétet vagy annak hiányát. Egy szabad szerv nélküli, súlyosan és mozdulatlannul heverő, görcsösen összezárt dolognak a zavaros élete épolygon érthető számunkra, mint annak a világos, finom értelme, ami gyengéden és könnyedén tagolva van. Mindennek a magunkéval azonos testi létezést tulajdonítunk; az egész külvilágot azon kifejezési elvek nyomán értelmezzük, amelyeket testünkkel ismerünk. Amit önmagunkon az erőteljes komolyság, a derekas összeszedettség vagy az állhatatlan, nehézkes heverés kifejezésének tapasztaltunk, azt minden más testi dologra átvisszük.<sup>f510</sup>

És éppen az építészet ne részesedne ebben a tudattalan áttelekésében? A legnagyobb mértékben részesül benne. És ekként világos, hogy mint a testi tömegök művészete, csak az emberre mint testi lényre vonatkozhat. Anniban egy kor kifejezése, amennyiben megjeleníti az emberek testi létezést, meghatározott tartás- és mozgásmódjukat, a játékosan könnyed vagy súlyosan komoly tartást, a felindultságot vagy a nyugalmat, egyszóval: egy kor eleíterzését monumentális testi viszonylatában. Mint művészett azonban az építészet ideálisan felfogozza ezt az élétérzést, azt igyekszik adni, ami az ember lenni szereine.

Magától értehetődik, hogy stílus csak ott keletkezhet, ahol él egy meghatározott fajtájú testi lét erős érzéke. Korunkból ez az érzék teljességgel hiányzik. Ellenben van például gótikus tartás: minden izom megfeszül, a mozdulatok pontosak, élesek, a legegyszerűbb kihagyozásnak helyét telt, tömör testek foglalják el, nagyok, mintha épp csak érintenék a földet. A gótikával ellentéthben aztán a reneszánsz fejleszeti ki a jóleső létezés kifejezését. A kemény és merev szabaddá és oldottá válik, a mozgás nyugodt erejű, a maradandóság erőteljes nyugalmú.

Az a mód, ahogyan viselkedni és mozogni akarunk, legközelebbi kifejezésére a kosztümben talál.<sup>511</sup>

Vessük össze például a gótika és a reneszánsz cípőjét! A fellépés érzete egészén más; ott szik, hegyes, hosszú orrba futó, emitt széles, kényelmes, nyugodt biztonsággal tapad a földhöz stb.

Az, hogy egyes építészeti formák technikai keletkezését tagadjam, természetesen nagyon is távol áll tőlem. Az anyag természete, megmunkálásának

módja, a konstrukció soha nem maradnak hatástanon. Egyes újabb törekvésekkel szemben azonban fenn szeretném tartani azt, hogy a technika so-

hasem alkot stílust, hanem ahol művészetről beszélünk, ott mindig egy meghatározott formaérzék az elsődleges. A technika révén létrejött formák ennek a formaérzéknak nem mondhatnak ellen, csak ott lehetnek tartásak, ahol a már jelen levő formázáshoz illeszkednek.<sup>512</sup>

Továbbá nem gondolom azt sem, hogy a stílus pályafutása során mindenkorának egyenletesen tiszta kifejezése volna. Nem a történelmem kezdetére gondolok, amikor a stílus még birkózik a kifejezéssel, és fokról fokra kell megtanulnia, hogy azt, amit mondani akar, érthetően és határozottan mondia. Inkább azokra a korszakokra vagyok tekintettel, amelyekben egy kész, kialakult formarendszer megy át ilyik nemzedékéről a másikra, amikor a benső kapcsolat megszűnik, amikor a megmerevedetten és érteletlenül tovább használt stílus egyre inkább élettelen sémává válik. A nép kedélyének érverését akkor máshol kell megfigyelinünk; nem az építőművészet nagy, nehezen mozdítható formáiból, hanem a kisebb dekoratív műveszetekben.

Itt a formaérzék gátolatlannul és közvetlenül elégül ki, és valószínűleg itt fogjuk majd mindenlegelőször felfedezni a stílus megijulásának nyomait is.<sup>g</sup>

4. Egy stílust magyarázni nem jelenthet mást, mint kifejezése szerint besorolni az egyetemes történelemben, kímutatni, hogy formái a maguk nyelvén semmi más nem mondhatnak, mint a kor egyéb orgánumai. Ha megkísérelém ezt a barokkra nézve kímutatni, ismét nem a reneszánsz utáni kor általános kultúriorteni vázlataiból indulok ki, hanem a legközelebbi, az összevetésre közvetlenül kínálkozó dologhoz ragaszkodom, az ábrázoló művészett testképzéséhez és teststartásához. Természetesen itt nem egyes motívumokról van szó, hanem az általános habitusról. Hogy a stílust ezáltal lehet-e teljesen jellemezni, más kérdés. Egyelőre ezt telhanyagolom. A stílusformáknak az emberi alakra való ilyen redukciója azonban azon rendelkezik elvi jelentőséggel, hogy itt adva van egy lelkى elemnek a közvetlen kifejezése.

A testiség római barokk ideálja körtübelüli így írható le: A reneszánsz karcsú és hajlékony alakjainak helyét telt, tömör testek foglalják el, nagyok, nehéz mozgásuk, dagadó izomzatuk és suhogó ruhájuk (a herkulesi elem).

A vidám könnyedség és rugalmasság eltűnt; minden nehezebb lesz, nálandon megjelenítette körvonalát; a barokk az áthatolhatatlan tömegekben dús kábil. Inkább az anyagot érrezzük, mint a belső struktúrát és a tagoltságot. A húsnak csekély a szilárdsága, lágy, állhatatlan; nem a reneszánsz feszessége miatt fejtő erőnek.

A reneszánsz egészén átérezze a testet, és a szorosan feszülő ruhában állandóan megjelenítette körvonalát; a barokk az áthatolhatatlan tömegekben dús kábil. Inkább az anyagot érrezzük, mint a belső struktúrát és a tagoltságot. A húsnak csekély a szilárdsága, lágy, állhatatlan; nem a reneszánsz feszessége miatt fejtő erőnek.

izomzata ez.

- A tagok görögöseik, ízületeikben nem szabadok és mozgékonyak, hanem szinte gátoltak és elfogódottak; az alak sötéten összeszorítva marad. Csakhogy ez csupán az egyik oldal: a tömegességhöz mindenütt a féktelenesség és az erőszakosságig fokozott mozgás járul. A művészett egyáltalán már csak a mozgalmasság ábrázolásához ragaszkodik.

Ebben a mozgásban fokozódó láz, az akció felgyorsulása figyelhető meg. Ebből össze például a mennybemenetekleb ábrázolását. Tizianónál ez lassú magasba emelkedés, Correggiónnál már magasba siklás, Agostino Carraccinál szinte felrohanás.

Az ideál már nem a megelégedett létféle, hanem a felindultság állapota. Mindenütt érzéstől áthatott tevékenységet kívánunk; ami korábban az erőteljesen eleven természet egyszerű és könnyed megnyilatkozása volt, annak most szemérvédelyes erőfeszítéssel kell végbemennie. A nyugodt állás lendületesen patetikussá válik, vagy olyan vad ágaskodás jelenik meg, mintha hatalmas erőt kellene fordítani ennek az elkerülésére.

Mennyire jellegzetesen formáják át Michelangelo Sistina-beli „rabszolángát” a Carracciak a Galleria Farnese megfelelő alakjaival! Micsoda nyugatlanág, micsoda ficamodások!<sup>151</sup>

Minden önkényes mozdulat faradságosabb, nehezebbben esik, rendkívüli erőkiféjtést igényel.

Eközben az egyes tagok nem önállóan és szabadon működnek, hanem részben a test többi részét is bevonják a mozgásba.

A széleségig, eksztázissá és vad elragadtatássá fokozott érzelem a testben nem juthat egyenletesen kifejezésre: az érzés egyes tagokon hatalmas heves séggel tör elő, mik a test többi része egyedül a nehézedesnek marad alávetve.

A nagy erőkiféjtés azonban általában egyáltalán nem utal erőteljesebb testalkatra. Ellentkezőleg. Az önkényes morgászervek akciójára fogyatékos, a testen tökéletlenül uralkodnak a szellemi impulzusok.

Ez a két momentum: test és akarat szintre elvált egymástól. Úgy látszik mintha ezek az emberek már nem tartanák hatalmukban a testüket, már nem lennének képesek egészen áthatni akaratukkal: hiányzik belőlük az egyenletes élet és a teljes formálás.

A felbomlás, az elterülés, az egyes részek heves mozgása közbeni formátlan odaadás állapota egyre inkább a művészett kizártolagos ideáljává vállik. Hasonlitsuk össze példának okáért azt a Galateát, akit Raffaello a Farmáciában megfestett, azzal, akit Agostino Carracci a Palazzo Farnesében jelent meg. A példát igen szerényen választottuk ki, ahhoz azonban teljesen elégődő, hogy jelezze azt, ami jellemző. Carraccinál a mozgás élenkebb, kefezőbb, de a test – mily messze eltávolodott Raffaello Galateájának könynyed lényétől! – teltebben tömör, tartás nélküli simuló, akarat nélküli engé át magát a súly vonzásának.<sup>152</sup>

Ahol a súlyosság magában a testben nem elégé jut kifejezésre, ott a bárok hatalmas ruhatömegeit alkalmazza, hogy az izgatott mozgás és a tempanohúzással ellentétet hatássosá tegye. Ennyit a reneszánsz utáni kor testiségéről, ahogyan ez Rómában kifejlődött.<sup>i</sup>

**142** Vessük összé például a mennybemeneteket ábrázolásat. Ibizánionál ez tassu-  
**151** magasba emelkedés, Correggionál már magasba siklás, Agostino Carracci-nál szinte felrohanás.

patetikussa van, vagy olyan várat agyonosztva jelenne meg, hogy az elkerülésére, erőt kellene fordítani ennek az összeroskodásnak az előfordulására. Mennyire jellegzetesen formálják át Michelangelo Sistina-beli „rabszolgáit” a Carracciak a Galleria Farnese megfelfelő alakjává! Micsoda nyugatilanság, micsoda ficamodások!<sup>1513</sup> Minden önkényes mozdulat fáradósabb, nehezebben esik, rendkívüli erőkifejést ígyenél.

A szélsőséggel, éksztázissá és vad elragadtatásá fokozott érzélem a testben részben a test többi részét is övező, a testgyanúsításban részt vevő.

A nagy erőkifejtés azonban általában egyáltalan nem utal erőteljesebb testalkatra. Ellenkezőleg. Az önkényes mozgásszervek akciójára fogyatékos, a testen tökéletlenül uralkodnak a szellemi impulzusok.

Ez a két momentum: test és akarat szintén elvált egymástól. Úgy látszik mintha ezek az emberek már nem tartanák hatalmukban a testüket, már nem lennének képesek egészen áthatni akarataukkal: hiányzik belőlük az egyetemes élet és a teljes formálás.

A felbomlás, az elterülés, az egyes részek heves mozgása közbeni formátlan odaadás állapota egyre inkább a művészeti kizárlagos ideáljává válik. Hasonlítsuk össze példának okáért azt a Galateát, akit Raffaello a Farnesiában megfestett, arczal, akit Agostino Carracci a Palazzo Farnesében jelentetett azon szerényen választottnak ki, ahol azonban teljesen

nitett meg. A pejdaig igen széchenyi varázsszertartásra, amelyet Carraccinával a morgás élénkebb, kiegészítő, hogy jelezze azt, ami jellemző. Carraccinál a test - mily messze eltávolodott Raffaello Galateájának könyfejéről, de a test - nyelvén lényetől! - teltebben tömör, tartás nélküli simuló, akarat nélkül engesztálta át magát a súly vonzásának.<sup>1614</sup>

Ahol a súlyosság magában a testben nem elégé jut kifejezésre, ott a bárányokk hatalmas ruhatömegeit alkalmazza, hogy az izgatott mozgás és a tempeztivitás ellenére a testet megőrzi.

Nem lesz nehéz megvonnunk az építészeti formálás párhuzamait: a tömb-keresztség, a súlyos nehézkesség, a derekas összeszedettségre való képtelenség, hajlékonyság és az egyenletes formálás hiánya, a mozgás erősödése és az kicsonkításnak a nyugtalanságig, a szennedélyes felindultságig való fokozása mindenkitől azonos szimptómákkal.

Nem lesz nehéz megvonnunk az építészeti formálás parhuzamait: a tömbzűrűség, a súlyos nehézkesség, a derekas összeszedettségre való képtelenség, hajlékonyság és az egyenletes formálás hiánya, a mozgás erősödése és az aktív funkciók a nyugtalanságig, a szívedélyes felindultságig való fokozása elérhetők.

És a fejődés ismét párhuzamos marad, mihelyt a nyomás csökken, és a XVII. század közepé táján az építészet a könnyedebb felé fordul. Ezzel már nem kell foglalkozunk.

5. E művészet kezdetei természetesen senki másnál nem koncentrálódnak annyira, mint Michelangelónál, amennyire egyáltalán a művészet világbeli sorásával egyetlen emberből eredeztethetjük. Michelangelo joggal nevezik a bárok atyájának, de nem azon „önkényességek” miatt, amelyeket az építészetben engedett meg magának – az önkény soha nem lehet stilusprincipium –, hanem a testek kezelésének hatalmas módja, ami félmetes komolytársiállamiaiatt, amely csak a formatlanban lelhettek kiifejésre. A kortársak ezt „terribilitájának” nevezik.<sup>515</sup>

A szerző jegyzeti:  
A Schäffer: Zur Geschichte der Architektur 1887. és ugyanő; Entstehung der architektonischen Kunst

*Göröcs, T. az asztalos és szekrénygyártó műhelyében*

*Formen* 1838.  
Göllér az elcsepességgel ismételt dallamot említ analogikájént, én azonban ezt félrevezetőnek tartom. Egy épíseszeti stílus nem lehet minden további nélkül egy dallammal összevenni, párhuzamosan találalom. Egy zenei stílusnak ez pedig a maga körében végtelenül sok alakzatot enged meg.

Az egyptián megoldás – amit azonban aligha szerette valaki is megkísérílni – az lenne, ha az új műhelyben minden előzőről. Eltérőt Hezel modiára olvan.

stílust mint a regnál szembeni szüksegzésű reakciókra magatáruak. Lásd a 1.1. ábra alapján azonban, hogy a fejelődéshez jutának, amelyben az ellentétes fejelődéshez hasonló módon Kelléne erősítést tenni.

SZENDREKÖZIK AKKALMAZÓKNA EINNEZ A KONSTRUCIONNAZ, CS. HASJOGY MEGSZ.

dással egymáshoz rövidesen visszatérve: *Bilder zur neueren Kunsts geschichte*. 2. kiadás II. 400. Vö.: Springer találó megjegyzései.

Norabooan című tanárcsíkban nyomtatva.

198 skk. – R. Vischer: *Das optische Formgefühl*. 1872. – Volkelt: *Der Symbolbegriff in der neuern Ästhetik*. 1876.

Vör : G. Semper: *Stil.* II. 5.  
Figyelem meg azt is, hogy Raffaello témáját álló formátumú képen dolgozza fel, Carracci pedig fejezőn.