

JELKÉP ÉS EGYHÁZMŰVÉSZET

A jelkép birodalma — ha a jelképet mint nem érzékelhető dolgok észrevehető jelzését tekintjük — kiterjed az emberi közösség életének egész területére s a védjegyektől a jelvényeken át a szellemi élet legmagasabb régióig mindenütt nélkülözhetetlen. Az ily tágabb értelemben vett jelkép osztályába sorozható a művészet is, amely lényegében szintén a szellem életének megnyilatkozása, bensőség közlése érzékletes alkotásban. Mégpedig oly belső élmény, meglátás, a valósággal való élményszerű találkozásunk közlése, amelyben lehetnek ugyan logikai, gondolati elemek is, de a hangsúly mégis a műalkotást kifejezéssé avató azon tényezőn van, ami logikai ítéletbe nem foglalható és a műalkotásban felfoghatóvá válik ugyan, de nem az okoskodó és ítéletet alkotó értelem, hanem az érzéssel értékelő szemlélet számára. Ez az értelme a sokat emlegetett és sokszor helytelenül értelmezett *l'art pour l'art* elvnek. A művészetre azért van szükség, mert művészet, mert semmi mással nem pótolható és hiánya a szellemi élet csonkaságát jelentené. De természetes, hogy a művészet sem önmagáért, hanem ugyanúgy az emberért, az emberi szellem életének teljes kibontakozásáért van, mint akár a tudomány, de még annyira sem különíthető ki a közösség életéből, mint ez, miértis nyilvánvaló, hogy a művészi tevékenység sem függetlenítheti magát pl. az erkölcsi normák alól, mint azt sokan a *l'art pour l'art* elvét jelszóvá alacsonyítva hiszik.

Mielőtt tovább mennénk, még két szempontra kell felhívunk a figyelmet. Az egyik az, hogy nem minden tevékenység művészet, ami a művészet eszközeit alkalmazza. A költő a nyelvből formálja alkotását, de nem mondható bárki költőnek csupán azért, mert ugyanazt a nyelvet használja, mégha verset ír is, mint ahogy nem mindenki művésze az építészetnek, aki épít. De azért a művészet „eszközeinek” használata sem különíthető ki a műalkotás egységéből, sőt a mű hatásának külön is élvezhető tényezője lehet, mikoris élvezzük és bámuljuk, ha a művész mestere kifejező eszközének, mestere a szónak, ecsetnek, zenészerszámnak. Egy filozófus is lehet mestere a szónak, a gondolat kifejezésének, s ha ez a képessége nem is teszi őt nagyobb filozófussá, művét mégis bizonyos esztétikai értékkel gazdagítja, annak hatását feltétlenül felfokozza és esetleg maradandóbbá is teszi. Ugyanúgy lehet valaki mestere a rajznak a dolgok pontos ábrázolásában anélkül, hogy művésszé emelkednék.

Jó az ilyen elméleti kérdéseket tisztázni, különösen az egyházművészettel kapcsolatban, mert hisz természetes, hogy az egyház elsősorban nem műpártoló céllal foglalkoztatja a művészeket, hanem a vallásos élet érdekében. És ugyancsak természetes, hogy az egyház művészetében jelentékeny szerep jutott a jelképeknek, amelyek a hit nem érzékelhető titkaira utalnak. Nem lehet célunk, hogy ezt a közismertényt külön igazoljuk, annál inkább szükségesnek látszik azonban a jelképes művészet néhány ma is aktuális kérdésének megvilágítása. Szükség van erre azért, mert nem egyszer esik meg, hogy a jelképi jelentés erőszakolásával lerontják a művészi hatást és helyette nem kapnak semmit. Feledik, hogy a huszadik század embere teljesen racionalista iskolázáson ment keresztül, s érzéke a szimbolikus gondolkozás iránt nagyon visszafejlődött, járatlansága a szimbolika területén pedig szinte meghökkenítő. Ezzel párhuzamosan leszegényedett a szimbólumalkotó képzelet, s zavarossá vált a szimbólumok értékelése is.

Különösen a jelkép hatásának értékelésében kell vigyáznunk, hogy össze ne zavarjuk a hatástényezőket s tisztán meg tudjuk különböztetni, mit lehet a jelképnek s mit a jelzett dolognak tulajdonítani. A tihanyi apátság altemplomában I. Endre király sírkövén az áhitattal faragott egyszerű kereszt mintha az örökkévalóság szent pecsétje volna a mulandóság felett. Ezt az élményt a sírkő és keresztje mint emlékeztető jel ébreszti bennünk, de önmagában, bármilyen tökéletes alkotás a maga nemében, a hozzáfűződő gondolatok és a környezet nélkül nem tudná ezt a hatást kiváltani. Hasonlóképpen, aki csak egyszer is járt a római katakombákban, sohasem felejtí el azt a mély benyomást, amit a holtak e földalatti városa keltett benne. A mulandóságnak a lélekre nehezedő gondolatát a vigasztalás fényével enyhíti itt az írásos és jelképes emlékekben kifejezett örökélet hite. Nyilvánvaló, hogy ez az erős hatás mindennek tulajdonítható, csak a katakombák művészetének nem, mert az tulajdonképpen csak kivételesen emelkedik művészi színvonalra. De ha mégoly kiváló művészekről származnék is a katakombák festői dísze, az örökélet hitét kifejezni nem tudná, legfeljebb magasabb művészi szinten ábrázolná azokat a bibliai jeleneteket, melyek a hívőt a holtak birodalmában a halálnál erősebb üdvözítő Istenre emlékeztetik. A jelképkötés sajátosság fajtájával találkozunk itt. A festmény nem ábrázolása a bibliai eseménynek, csak jelképesen utal rá — az inaszakadt meggyógyítását pl. mindössze egy ágyát cipelő alak jelzi — a bibliai esemény ismét nem önmagáért van jelezve, hanem egy hitigazságra utal.

Nehéz volna eldönteni, az ily jelképi emlékeztető vált-e ki erősebb hatást a hívő lelkében, vagy egy szentírási idézet, amely a feltámadás és örök élet hitét foglalja magában, mint azt a pécsi temetőkápolna kriptájában megvalósítva látjuk. Megvallom, a régiséget és egyéb vonatkozásokat leszámítva, hozzám közelebb áll az utóbbi.

A jelkép elsődleges célja tehát nem a művészi hatás, hanem a művészet területén kívül eső politikai, erkölcsi, vagy vallásos eszme és cél. Ez a hatás attól függ, hogy a jelzett gondolat mennyire lelkesíti azokat, akikhez szól. Egy zászló lángoló lelkesedést tud kiváltani híveiből, míg a kívülállóknak számára nem jelent többet, mint egy több-kevesebb izléssel összeállított színes anyagot. Ezek a megfontolások arra figyelmeztetnek, hogy a művészet jelképi hatásától ne várjunk többet, mint amennyit várni lehet. A képzőművészeti alkotás ugyanis csak látható, érzékelhető dolgokat tud formálni, eszmékre és logikai szerkezetű gondolatmenetekre legfeljebb csak utalni tud, még pedig csak azon közösségen belül, ahol ezek az eszmék és gondolatok közismertek.

Ebből nem következik, mintha a képzőművészet csak az érzékekhez szólna és nem fejezhetne ki lelki tartalmakat. Ám csak azt tudja természeténél fogva tolmácsolni, ami érzékelhető kifejezésben jelenhet meg. Szép példa erre Tizián közismert *Adógarasa*. Az ábrázolt esemény ismeretes minden keresztény hívő előtt. A művész nem is akarja azt még egyszer képben elbeszélni, hanem képet ad a cselvető, rosszindulatú ravaszságról és ezzel állítja szembe Krisztusnak a gonoszul kiagyalt csapdán átlátó fölényét és istenien nemes jellemét. Ugyanez a törvény érvényesül Raffaél remekműveiben, a stanzákban is. Ezek sem azért nagyok, mert nagy eszmék és gondolatok jelképéül rendelték meg őket a nagy mecénások, hanem mert a művész zsenije a gondolatokhoz méltó kompozíciókat alkotott anélkül, hogy magukat a gondolatokat, vagy „alapeszméket” meg tudta volna festeni. Az egyiket, mely a hittudományt volna hivatva jelképezni, már Vasari tévesen nevezte el *Disputának*, hisz azon a vitatkozásnak nyoma sincs. Annyit mondhatunk a kompozíció tárgyáról,

hogy égi és földi alakok csoportjait ábrázolja három egymás felett elhelyezkedő félkörben. A kompozíció merőleges tengelyében ábrázolja a művész a Szentháromságot az égen és az oltárra állított Oltáriszentséget a földön. E tengely jobb és bal oldalán látjuk legfelül az angyalokat, alattuk az Ó- és Újszövetség képviselőit, míg a földön a hittudomány legnevesebb művelőit. Amikor a festmény előtt állunk, aligha az az első gondolatunk, mit akart a megrendelő kifejezteni, hanem megállapítva, mit látunk rajta, s alapgondolatnak elfogadva, amit látunk, hogy t. i. az Oltáriszentség jelenti a kapcsolatot ég és föld között, elmerülünk a festmény szemléletében, felfedezzük a kompozíció csodás harmóniáját, az alakok jellemzését s a szépségnek azt a varázslatos gazdagságát, amit Raffael képzelőtehetsége e falra álmodott. Az így előálló élmény sokkal nagyobb szellemi gazdagodást jelent számunkra, mintha valaki részletesen elmagyarázná, mit akart mondani ezzel vagy azzal a művész. Amit mondani akart, megfestette, tehát látnom kell.

Vannak természetesen, akiknek a látvány nem sokat mond és csak akkor értékeli azt, ha valami lélekemelő, főleg hatásos jelszónak alkalmas tanulság vonható le belőle; akiknek nem is művészet a műalkotás, ha nem fejez ki valami eszmét, s akiknek a művészi teljesítmény netovábbja az, ha egy festmény egész értekezésre való gondolatort akar ábrázolni. Az ilyen, az esztétikum iránt egyáltalán nem, vagy csak alig fogékony típusok akárhányszor igen lelkes mecénások. A sugalmazásukra készült művek rendszeren magyarázatra szorulnak, hogy érthetővé váljanak, nemhogy maguk magyaráznának meg valamit. Logikai vonalon, a gondolkozás alakításában nem is lehet meg a várt hatásuk. Annál fontosabb a művészet szerepe a logikai ismeretekeken túl, az érzéssel telített szemlélet világában s a szellem tudat alattinak nevezett életében, melynek alakítása legalább is oly döntő jelentőségű, a lelkiélet felépítésében, mint a logikus okoskodás.

Ha mecénások kívánnak a művésztől olyasvalamit, ami nem a művészet természetéhez tartozik, még érthető. Annál meglepőbb, ha nagytudású műtörténészek követnek el hasonló hibákat, amikor a művészet szemléletes világának alakulását és fejlődését logikai elgondolásokból akarják levezetni. Pár évtizeddel ezelőtt nálunk jelent meg egy lelkes tanulmány, amely a gótikus katedrálisok külsejében kőbevirágzó gazdagságában a Szentlelket jelképező tüzes nyelvek lobogását látta és azt ebből eredeztette. Legújabbban pedig a müncheni egyetem híres műtörténésze, Hans Sedlmayer hatalmas tudományos aparátussal kísérte meg annak bizonyítását, hogy a katedrálisok mesterei a mennyei Jeruzsálem képét akarták megépíteni. Erősen kétlem, hogy a katedrálisok láttán az építéssel szépségét érző szemlélőnek akár a pünkösdi tüzes nyelvek, akár a mennyei Jeruzsálem képe jutnának eszébe, különösen ha az illető olvasta is az utóbbi leírását a *Jelenések könyvében*. Sőt azt sem tudom elgondolni, hogy akadjon a katedrálisok magas művészetének oly értője, akinek csodálatához az ily jelképi jelentés „felfedezése” valamit is tudna hozzáadni. A mozaikdíszben ragyogó bazilika még előbb ébreszti bennünk a mennyei Jeruzsálem gondolatát, de sem ennek, sem akármelyik más építészeti stílusnak kialakulását nem lehet az ily jelképi magyarázattal megfejteni, hanem egyedül azzal, hogy a templom szent hely és Isten háza, ahol Krisztus áldozatának bemutatásával ünneplik a hívek ünnepeiket, s az építés művészei ennek a célnak gyakorlatilag megfelelő, formában ahhoz méltó épületet igyekeztek alkotni koruk ízlése szerint.

Ha azonban a jelképekben való gondolkozás győz a művészi alkotás

törvényei felett, annak nagyon torz következményei vannak. Építettek oly gótikus templomot, melynek szentélye elhajlik a hosszanti tengely irányától, hogy így jelképezze Krisztust, aki a kereszten lehajtotta fejét. Az eredmény természetesen nem az, amit az ily abszurd építészeti gondolat kieszelői vártak. Mert nincs a jelképalkotásnak az a rajongója, aki az ily templomba lépve ne érezné kellemetlennek a szentély elhajlását a hajó irányvonalától. Az építészeti jelkép különben sem hatásos mint jelkép, ha a jelképi gondolat építészeteileg megvalósítható is. Érdekes példája ennek a győri Szent Ignác templom, ahol a gazdagon kiképzett oltárépitmény úgy tárul a hívek elé, hogy a mennyezetre erősített sátorkárpitot kis angyalok húzzák félre. Kétségtelenül kedves gondolat, de nem valószínű, hogy a híveknek akár csak egy százaléka is tudomást vesz róla. Viszont amit mutatni akar, az oltár grandiózus építészeti keretének hatása, a jelkép motívumának tudata nélkül is csorbíthatatlanul érvényesül.

Annál meglepőbb, hogy az építészeti szimbolika erőltetése a modern templomépítészetben is felbukkan. Rudolf Schwarz, az európai nevű templomépítész a Német Egyházművészeti Társulat fuldai tanácskozásán azt fejtegette, hogy a templom belsejének oltár mögötti része az Atyaistené, az oltár a Fiú tere, egyben küszöb az Atya birodalmába, a hívek feletti tér pedig a Szentléleké. Ebből következik, hogy az oltármögötti falat, vagyis a szentély zárófalát üresen kell hagyni, mivel az Atya terébe be nem hatolhatunk, csak elnémulhatunk előtte. Rudolf Schwarz mind elméleti írásaiban, mind megépített templomaiban az elemi építészeti hatástényezők puritán szószólója, s talán ez a szenvedélyes törekvése vezette erre a képtelen jelképes elgondolásra. Még nála is messzebb megy a templom hagyományos felfogásának elhagyásában a liturgikus mozgalomnak egy oly irányzata, amely a templom kialakításában azt a gondolatot — ismét elméleti jelképes gondolat! — akarja kifejezésre juttatni, hogy mivel a templom értelme az oltár áldozata, s mivel ez időben lefolyó cselekmény, azért előtte és utána a templom dísztelen ürességének az ádventi Krisztusvárást, illetőleg a mennybemenetel után az apostolok elhagyatottságát kell jelképeznie. Már épültek is ezeket a gondolatokat „jelképező” templomok.

Őszintén szólva, nem tartjuk e gondolatokat arra érdemesnek, hogy helyes, vagy helytelen voltukat vitassuk, származzanak bár még oly hírneves forrásból is. Csak annyit kívánunk megállapítani, hogy nehezen képzelhető el oly normálisan gondolkozó hívő, akit a pusztá szentélyfal láttára — ami egy szépen megépített, jó arányú fal esetében (mint Dominikus Bóhm küpperstégi Krisztuskirály, vagy Hermann Baur baseli Mindenszentek templomában) lehet nagy esztétikai élmény forrása — az Atyaisten terének megközelíthetlenségére gondolna, vagy a sivár templomban a hiányérzetek kívül más élménnyel is gazdagodnék. Hogy a szentmise bemutatásának szünetelését jelezzük, ahhoz nem kell a templomot minden ékességétől megfosztani. Az oltár eloltott gyertyáival, miséző pap nélkül egymagában is ki tudja fejezni ezt az egyáltalában nem nehezen kitalálható tényt. Az üres templom és üres falak láttán viszont senkinek sem jut emiatt eszébe, hogy akár az ádvent idejére, akár az apostolok elhagyatottságára gondoljon.

A szimbolikus gondolkozás megszállottjai ezt az ürességet, minél kietlenebb és ridegebb, annál diadalmasabb örömmel élvezik, mint elgondolásuk merész újvöltának kiáltó jelét. Szerencsére az épület azért nem dől össze, mert hisz azt nem lehet jelképekből, hanem csak jó anyagból és józan számítással felépíteni. De amit a képzőművészet legen-

gedékenyebb, visszaélésre legalkalmasabb területén, a festészetben szimbolizmus címén az utóbbi években itt-ott láthatunk, az már oly fokú eltorzulása az egyházművészetnek, hogy annak minősítésére hiányzik a megfelelő szó. Példának elég legyen a kiváló osztrák festő, Herbert Boeckl seckauai falfestményére utalnunk, amely sok egyházművészeti közlemény révén aránylag közismertnek számíthat.

A freskó főalakja, a Jelenések könyvének Báránya, amely köré a kompozíció felépül, nagy dicsfényvel, hét szemmel hátsó lábain ágaskodó helyzetben van ábrázolva. Előtte és mögötte egy-egy emberi alak, ezek mögött ismét egy-egy emberfej. A Bárány nyilván az égben van. Lent, közvetlen az oltármenza fölött színpadi deszkákon négy szárnyas emberalak ágál. Közülük háromnak állatfeje van, míg a negyedik nő. A *Münster* című tekintélyes egyházművészeti folyóiratban erről a Seckau Apokalipszis néven ismert műről szóról-szóra ezt az értelmezést olvashatjuk:

„A sokalakos mű a világítóan fehér Bárány alakja körül van elrendezve. Ennek a művész, komolyan véve az 5. fejezet 6. versének leírását, hét szemet festett, melyekről írva van, hogy Istennek „hét szelleme”. A női alak a bárány-nyal szemben nem az Istenanya, mint gondolnók, hanem az isteni Bölcseséget képviseli, aki a Báránynak kinyilatkoztatja magát, még pedig úgy, hogy melléről letépi a hét pecsétet s odadobja a Báránynak. A Bárány mögött áll az a hatalmas angyal, aki a 10. fejezet szerint tüzes lábakkal alászáll az égből. Jobb lábát a tengerre helyezi, a balt a földre; jobbát esküre emeli és kiáltja, hogy most már nem lesz halasztás, hanem e napokban beteljesedik Isten titkos terve.

E csoport alatt egy sorban ábrázolja a művész a négy élőlényt, a kerubokat: tulkot, embert, oroszlánt és sást, amint őket a Jelenések könyvének 4. és Ezékiel próféta könyvének 1. fejezete leírja. E jelenések ábrázolásában Boeckl egyesítette a két bibliai leírás adatait. Híven az Íráshoz, mely szerint a lények „köröskörül és belül telve valának szemekkel!”, testükre és szárnyaikra szemeket festett.

A négy közül az emberi alak behatóbb magyarázatra szorul. A művész az arcot a lélek, az *anima* jelzése kedvéért női vonásokkal látta el. A nőnek, mint az anyai és megőrző erő megtestesítőjének egyúttal az egész emberi nemet kell képviselnie. Melle szív alakú. Amint ezt széles tátongó seb hasítja át, úgy van az emberi lélek is állandóan kiszolgáltatva a jó és rossz közötti döntés meghasonlásának. Ily veszélyeztetett az ember lényé, aki értelme révén a többi teremtmények kötöttsége fölé emelve a szabadság kockázatára van hivatva. Azért nincs is az emberi lény lába alatt biztos szilárd talaj, mint a tulok és oroszlán alatt. A sas életeleme természetesen a tágas tér... Az *anima* viszont mélyészes szakadék felett lebeg. Csak úgy tudja az alázuhanás veszedelmét elkerülni, hogy szárnyaival, amelyek mindig a szellemi, Istenhez forduló erők jelképei, biztos alapra támaszkodik.” (*Franz Windisch-Graetz, Die seckauer Apokalypse. Das Münster 1955. Heft. 3—4.*)

Nincs az a szentírási szimbolikában jártas szemlélő, aki a festményt látva, abból a fenti magyarázathoz hasonló értelmet olvasna ki. Sőt azt is kétlem, hogy valaki ezt a magyarázatot ismerve, bele is tudná azt olvasni a képbe, illetőleg, ha elolvassa a magyarázatban jelzett szentírási szövegeket, őszintén tudná mondani, hogy amit olvasott, annak kifejezését látja viszont a festményen, vagy hogy az olvasmány és a festmény kelte bonyomás között akárcsak távoli rokonságot is tudna megállapítani. Elismerjük a mester komponáló tehetségét, a színek összehangolásában megnyilatkozó remeklését, de hogy az eszmei program megfestésében mindez a fölényes tudás csődöt mondott, mégpedig a jelképes ábrázolás művészi lehetőségeinek és határainak félreismerése és elhanyagolása miatt, azt csak az nem ismeri fel, vagy nem meri bevallani, aki a művészetet fétisnek nézi, melyre — egyik kritikusunk kemény, de találó szavaival élve — csak „kerge imádat” szabad feltekinteni.

Bár nem tartozik szorosan a témánkhoz, nem hagyhatjuk szó nélkül, hogy az alakokat torzító, akaratlanul is dekadens ízü stílus sem igazolható azzal a tényvel, hogy a naturalizmus ma már nem képviselhető. Az egyházművészetnek feltétlen korszerűnek kell lennie. De korunk művészete nem homogén, hanem nagyon is sokrétű. Van benne oly irányzat is, melynek stílusát a nihilizmus kitelensége vagy csömöre szülte. Természetes, hogy az ilyirányú művészet vallásos téma feldolgozására alkalmatlan.

Hosszas bizonyítás helyett legyen elég csak néhány megjegyzést tennem állításom igazolására. A bölcseség megszemélyesítőjének kinevezett női alak, akinek jobbjára egy felső-, egy közép- és egy alsókarból áll, állítólag kinyilatkoztatja magát a Báránynak. Ezt kellene megértenem a hét elhullatott pecsétből. Miután ezt írásból megtudtam, továbbra is csak egy nő alakot látok és az aláhulló hét kerek pecsétet, de semmi jelét annak, hogy a női alak, ki a messzeségbe néz, valamint is törődne a feléje ágaskodó Báránnyal. Még fikciósabb a másik jelképes okoskodás: mivel VIII. Henrik ugyanoly házasságtörő volt, mint Heródes, aki Keresztelő Szent Jánost lefejeztette, azért a művész a szent levágott fejét VIII. Henrik fejével ábrázolja Holbein híres portréja nyomán. Ezt is nehéz lett volna írás nélkül magából a képből kiolvasni, de a magyarázat ismeretében sem tudjuk megérteni, miért kell Keresztelő Szent Jánost látunk VIII. Henrik képében. Ennyi, azt hiszem, elég a gondolatok ábrázolásáról.

Másik, könnyebben érthető fajtája a jelképes ábrázolásnak a szókép betűszerinti ábrázolása. Az idézett magyarázat kiemeli, hogy a művész a bibliai látomások leírásához híven, bőven megrakta szemekkel a négy élőlény szárnyait és tagjait. Jutott szem alsó és felső karra, tenyérre, combra, térdre, sőt a tulok jobb lábfejeére három is. A Báránynak meg hét szemet festett, egyik sorban négyet, hármat a másikban. Az Írásban elfogadjuk, hogy a hét szem az Istennek az egész világra küldött hét szellemét jelenti, de a képen csak két gombsort juttat eszünkbe.

A költői képnek ez a betűszerinti ábrázolása megvolt a multban is. A győri Apátúrház ebédlőjének falán látható, amint „a farkas és bárány együtt legelnek, az oroszlán és ökor polyvát esznek” egy jászolból, amint azt Izaiás próféta megírta könyvének 65. fejezetében a 25. versben. Egyik falusi templomunk szőszékének tetején meg fából kifaragva egy hasmánt földön fekvő férfi látható, akire egy épület nehezedik. Nem kétséges, hogy ez szent Péter, akire Krisztus építette anyaszentegyházát. Aki azt hitte, hogy a költői kifejező kép ily barbár tönkretétele már nem lehetséges, most láthatja, mennyire tévedett. Mert ime, amit a XVIII. században vidéki félművészek műveltek, azt ma a festészet professzorai is csinálják.

De nem tette-e ugyanezt Raffael is gobelinkartonján, amely Szent Péter meghívását és a főhatalmat jelképező kulcsok átadását ábrázolja és nemcsak a londoni Kensington múzeum egyik legdrágább kincse, hanem a keresztény festészetnek is egyik legnagyobb remeke? Kétségtelen, hogy ez a csodálatos festmény jelképes ábrázolás, de csak oly értelemben, hogy maga a cselekmény jelképes, amit ábrázol. Magyarázatra nem szorul, mert a kulcs mint a hatalom jelképe, valamint a kulcs átadása, mint jelképes cselekmény közismert volt, úgyhogy a művésznek nem kellett azon gondolkoznia, mint alkossa meg egy gondolat jelképét, hanem azon, mint ábrázolja a jelképes cselekményt jelentőségéhez méltón. E feladat megoldása sikerült, oly tökéletesen, ahogy az csak Raffael zsenijétől tellett.

Ha valaki azt állítaná, hogy a jelképes művészet újabb feltűnése az egyházművészetben az elmélyülés keresésének tünete, alig mondanék ellen. De hogy ez volna a célravezető helyes út, abban erősen kételkedem. A helyes cél az építészetben az oly templom, mely a szent titkok méltó ünneplésére hangol a tiszta építészet eszközeivel, a képzőművészetben pedig a szent történetek és szent személyek oly képe, amely magyarázat nélkül is szent légkört teremt maga körül.