

610336



HEKLER:
ANTIKMÖVÉS ZET

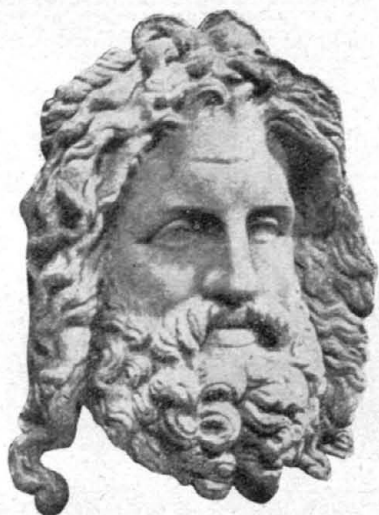
HEKLER ANTAL
ANTIK
MŰVÉSZET

OSZK

Országos Széchényi Könyvtár

OSZK

Országos Széchényi Könyvtár



ANTIK

MŰVÉSZET

ÍRTA: HEKLER ANTAL
egyetemi professzor

KIADJA A KÖNYVBARÁTOK
SZÖVETSÉGE



KIR. M. EGYETEMI KÖNYVESBOLT
BUDAPEST IV, KOSSUTH LAJOS-UTCA 18



OSZK

610336



~~040326~~

~~Art.~~



~~20.040~~

M. N. MUZEUM KÖNYVTÁRA

I. Nyomt. Növendékszerke

1921

év

476 sz.

1000000

TARTALOMJEGYZÉK

	Oldal
I. EGYIPTOM	7
— Építészet	7
— Szobrászat	10
— Festészet	23
II. BABILONIA ÉS ASSZÍRIA	25
III. PERZSIA	31
IV. KRÉTA-MYKENEI MŰVÉSZET	34
V. GÖRÖGORSZÁG	42
— A görög templom kialakulása	42
— A görög oszloprendek	43
— A görög szobrászat anyaga és tárgya	52
— Az archaikus szobrászat	54
— Kimon és Perikles korának szobrászata	62
— A Kr. e. 4. század szobrászata	80
— Isteneszmények	86
— Arcképszobrászat	88
— A görög színház	91
— A klasszikus kor festészete	92
— Iparművészet	97
— Nagy Sándor kora	98
— A hellenisztikus korszak	104
— A hellenisztikus kor szobrászata	107
— A hellenisztikus kor festészete	132
VI. ITÁLIA	135
— A római művészet	135
— Építészet	138
— Szobrászat	150
— Festészet	169
— Római művészet Pannoniában	172
VII. KÉPEK JEGYZÉKE	175
VIII. IRODALOM	179

Az európai művészet alapvetését Egyiptomnak köszönjük, hol a művészi tevékenység első nyomai a Kr. e. 5. évezredre nyúlnak vissza. A mozgásra hivatott emberi testből kiinduló görög művészettel szemben Egyiptom művészetét az építészeti kötöttség jellemzi. Az egyiptomi szobrok ünnepi mozdulatlansága és emberfölötti mérete ennek az építészeti gondolatnak a kifejezője. A görög szobor mozgékony, mint maga az élet, az egyiptomi szobor változhatatlan, mint valami hatalmas épület. Az egyiptomiakat a szigorún vallásos gondolkozás minden újítással szemben félenkké és tartózkodóvá tette. Ez a szellemi kötöttség a művészet szabadabb fejlődésének is útját állta. Innen van az, hogy az egyiptomi művészet az egyszer elfogadott típusokhoz évezredekken át ragaszkodott.

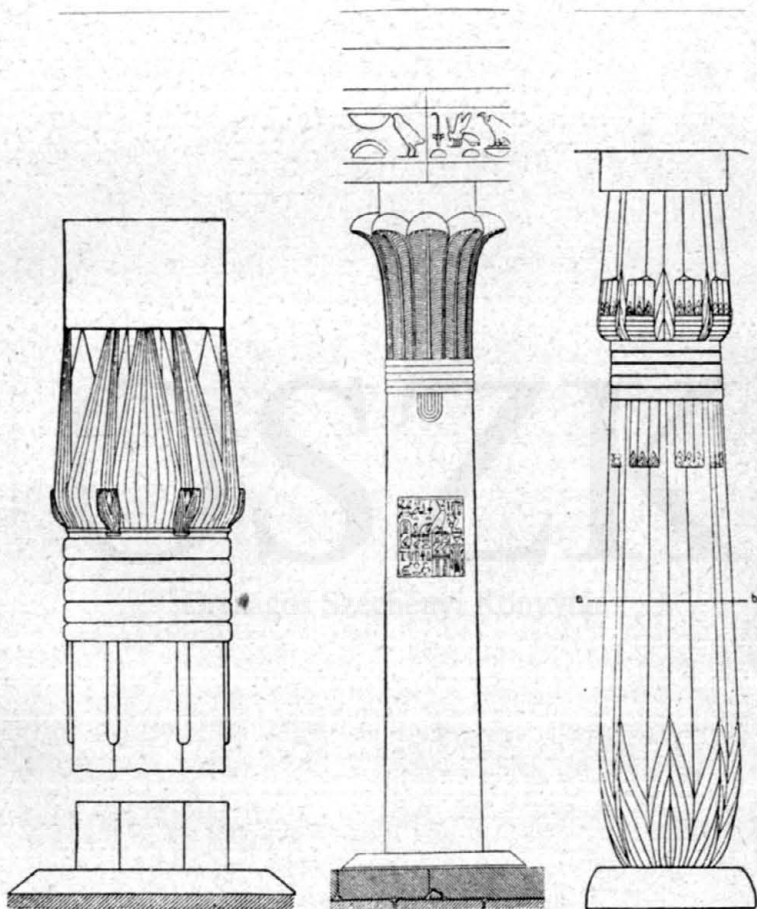
Az egyiptomi művészet 31 dinasztia uralkodását felölelő történetét négy nagy korszakra: a régi (kb. 3000—2500. Kr. e.), a középső (kb. 2100—1600. Kr. e.) s az új birodalom (kb. 1600—1000. Kr. e.) korára és a késői vagy saisi (Sais főváros után) időszakra (kb. 1000—332. Kr. e.) szokták felosztani.

Építészet. Az egyiptomi építészet elsősorban a halotti és vallási kultusz szolgálatában állott. Legnagyobb és legjellemzőbb emlékei nem a fejedelmi paloták, hanem a templomok és a síremlékek. Az utóbbiaknak a régi birodalom idejéből való leghatal-

masabb és legismertebb példái a lenyügöző méretű piramisok. (Cheops, Chefren és Mykerinos fáraók piramisa.) Ezek az egyszerű gúlaalakú, fenségesen komoly építészeti alkotások mintegy jelképes kifejezői az örökkévalóság gondolatának, mely az egyiptomiak hitéletében olyan nagy szerepet játszott. Bennük a sírhalom gondolata kapott monumentális alakot. A piramisok belseje csak a sírkamrákat foglalta magában. A halotti kultusszal kapcsolatos áldozati és vallásos szertartások elvégzésére a piramisok szomszédságában épült templomok szolgáltak. Ezekben pilléres vagy oszlopos csarnokokon áthaladva jutott el a belépő az ünnepi szertartás tulajdonképeni színhelyére, a szobrokkal koszorúzott tágas udvarba. A szabályosan elrendezett, egymásba nyíló helyiségeket a komoly egyszerűség szelleme hatotta át. A templomokat kívülről erődszerűn tagolatlan, sima falak övezték. Belsejükben annál jobban meglepte a szemlélőt a mennyezetet tartó támaszok sokasága. Eleinte csak nehézkes, négyszögű pilléreket alkalmaztak. Az 5. dinasztiaától kezdve azonban ezek helyét növényi (pálma, papirusz és lótusz) oszlopok (1. kép.) foglalták el, melyeknek valószerű benyomását élénk színezéssel fokozták. A megejtő természeti képet a mennyezet tette teljessé, melyet festett csillagokkal, vagy repülő madarakkal ékesítettek. Az így kőben és színben elővarázsolt kép a világegyetemet jelentette, melyben isten s annak megtestesülése, a király él és lakozik. Az egyiptomi növényi oszlopoknak a görög oszlopokkal szemben tagadhatatlan gyengéjük, hogy hűen alkalmazkodva az adott természeti mintaképhez, építészeti hivatásukat, a teherhordással járó erő kifejtést nem juttatják kifejezésre.

Az istenek számára emelt templomok legnagyobb-szerű példái az új birodalom idejéből (18—19. dinasztia : Luxor és Karnak) maradtak reánk. Belső beosztásuk a halotti templomokat követi. Oszlopkoszorúzza nyitott udvarok és fedett oszlopcsarno-

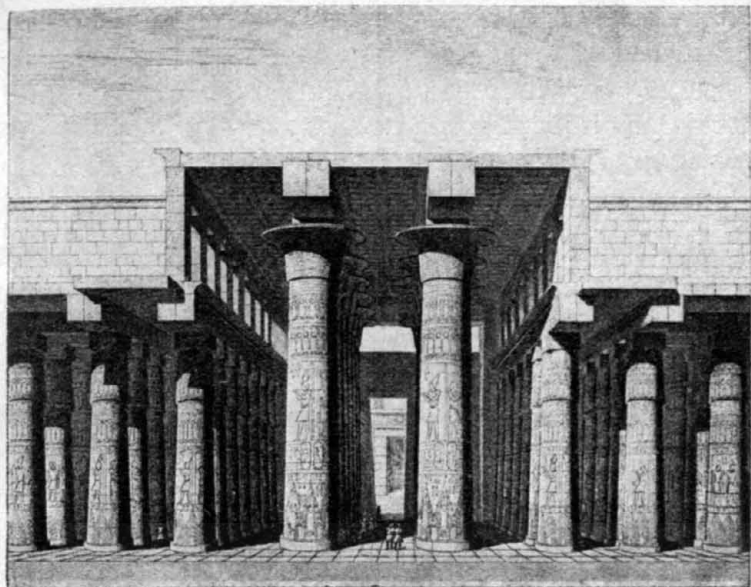
kok váltakozó sora vezetett a szűk, gyér világítású szentélybe, hová csak a papok léphettek. Az istenség közelébe vágyódó tömeg az udvarokon gyülekezett. A karnaki templom (2. kép.) építőmestere az egymás



(1. kép.) LÓTUSZ- PÁLMA-, ÉS PAPIRUSZOSZLOPOK. A növényi oszlop, melynek megalkotásánál a dekoratív képzelet mellett a vallási szimbolizmus is szerepet játszott, az 5. dinasztától kezdve jelenik meg érett alakban az egyiptomi építészetben. Az összekötött növénytörzseket gazdag virágkehely koronázza. Az egyiptomi oszlop a göröggel ellentétben nem konstruktív építészeti gondolat kifejezése, hanem naiv és derűs természetszemlélet eredménye. A támasztás és teherhordás tudata belőle hiányzik.

mögött sorakozó udvarok és csarnokok középtengelyét az által is hangsúlyozta, hogy a szentély előtti oszlopcsarnok középhajójának mennyezetét magasabbra emelte (bazilikális rendszer felső oldalvilágítással). A templomok tornyokkal kísért kapubejáratához fekvő szfinx- vagy kosszobrokkal szegélyezett széles útvonal vezetett. Ha a méreteknak és arányoknak azt a hallatlan felfokozását, amit Egyiptom építészetében látunk, meg akarjuk érteni, úgy meg kell gondolnunk, hogy a sivatag végtelenjében az emberi méretekre szabott épületek játékszerré törpültek volna. A művészi alkotások érvényesülésének egyetlen útja volt: a kolossalitás. S az egyiptomi művészek helyes ösztönnel ezt az utat választották.

Szobrászat. A természet s a keretül szolgáló építészet kolossalitása természetesen az egyiptomi szobrászokat is a méretek megnövesztésére kényszerítette. Ennek a törekvésnek a piramisokkal versengő gizei szfinx, az abu-simbeli sziklatemplom (3. kép) s III. Amenemhet halotti temploma bejáratát díszítő szoboróriások (ú. n. Memnon-koloszszusok) a legismertebb és legbeszédesebb bizonyosságai. A szobrok szinte épületekké dagadnak. Innen van, hogy formakezelésükben nem az emberi méretekhez igazodó valóságosság, hanem az építészeikötöttség gondolata az uralkodó. Ezeket a faltömegek módjára magasba meredő, nagy síkokra szakadó alakokat örök időkre változhatatlannak érezzük. Az emberi test mozgási készségére való minden utalás hiányzik róluk. Ez az akarattalan mozdulatlanság, ez az építészeti jelleg az egyiptomi szobrászatnak egyik legjellemzőbb sajátsága, mellyel még a legújabb kor szobrászatára is termékenyítőleg hatott. (Lásd például Lederer hamburgi Bismarck emlékét.) A pusztán nagy síkokra tagolt formakezelés az egyiptomi szobrászok számára a legkeményebb, vésőcsapásoknak nehezen engedelmeskedő kőanyagok (gránit, diorit, bazalt, porfir) használatát is lehetővé tette.



(2. kép.) A KARNAKI TEMPLOM (19. dinasztia) bazilikális nagy oszlopcsarnoka, mely világítását az emelt középhajó oldalfalába vágott ablakokon át kapta. A művészi benyomásban a fegyelmezett rendben sorakozó, szinte erdővé dagadó oszlopok viszik a főszerepet.

A középhajó erőteljesebb világítása a templom tengely-hangsúlyának fokozására is szolgál.

Ezek mellett azonban a színezett fa-, mészkő- és ércszobrászat is nagy kedveltségnek örvendett. Az emberi és állati alak ábrázolásában az egyiptomi szobrászok bizonyos megállapított típusokhoz évezredekken át szívósan ragaszkodtak. Az álló, ülő és keresztbe font lábakkal kuporgó (irnokok) szobrok zárt tömörszerűsége és feszes, merev testtartása mindig azonos maradt.

A tömeghatásra törekvő egyiptomi kőszobrászat az álló alakot merő tartással, törzshöz tapadó karokkal ábrázolta. (6. kép) A férfiak előretolt bal lábbal, feszes terpeszállásban állanak. Testüket rövid kötény, a nőalakokét pedig hosszú ruha takarja. A kemény

kőanyagba faragott szobrok szertartásos komolyságával (Chefren fáraó szobra, (4. és 5. kép.) Kr. e. 2800 körül) szemben a mészkő- és faszobrok (az ú. n. falu bírása Kairóban) testalkatuk és arckifejezésük kicsattanó egyéni elevenségével lepnek meg. (7. kép.) A vonásoknak ez az arcképszerű hűsége azután a középső birodalom idején fokozódott. (8. kép.) A barázdákkal átszántott arcok mögött immár a csontszerkezetet is érezzük. (III. Sesostris és III. Amenemhet arcképei 1820 körül). A régi birodalom képmásainak derűs egyensúlyozottságát kesernyés, komoly, elégedetlen arckifejezés váltotta fel.

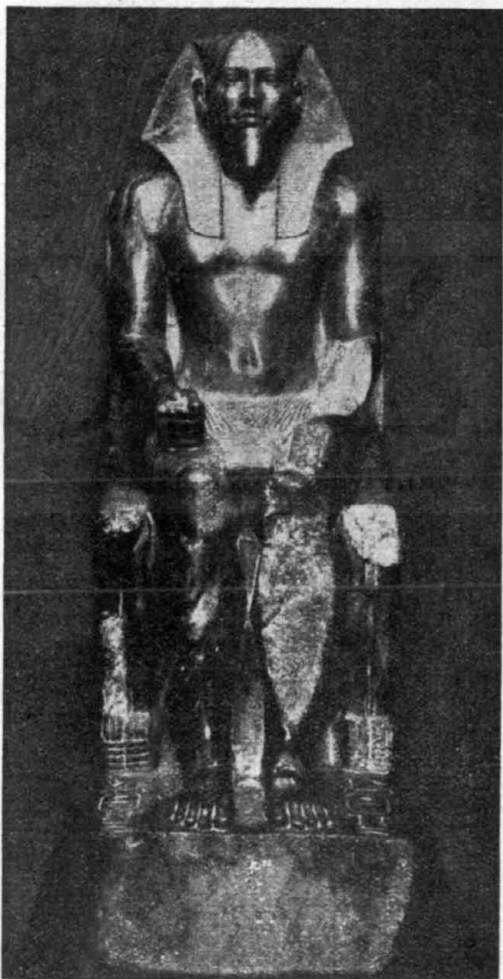
Ez a történetileg nagyjelentőségű időszak az, amikor Egyiptom az ázsiai Hiksosok (Egyiptomba betört pásztornép) kiűzetését (1600 körül Kr. e.) követő századokban világhatalommá lett, mely Kis-Ázsia, Szíria és Palesztina minden népét a maga érdekkörébe vonta. Az idegen népekkel való sűrű érintkezés az egyiptomi kultúra alapjellegét nem változtatta meg. A látókör hatalmas kitágulása azonban a szellemi életben erősen éreztette a hatását. A művészeket derűs, békés életképek (12. kép) helyett drámai csataképek (13. kép) foglalkoztatják. A nagy idők a fáraók trónján kimagasló egyéniségeket érlelnek, kiknek vonásain meglátszik az uralkodás gondja. Ez a korszak az, amikor a művészetben az időhöz nem kötött típusokat történeti jellemképek váltják föl, melyek legnagyobb példáját a nagy vallásújító, az „igazság“ harcosa, IV. Amenophis szolgáltatja, aki újonnan épült székvárosában, El-Amarnában az ősi legfőbb istenség, Amon helyébe a Napisten (Aton) tiszteletét honosította meg. Az igazság keresésének a szelleme IV. Amenophis korának művészetét is megtermékenyítette. Az a döbbenetes valóságosság, mellyel a művészek a fáraó és családtagjai betegesen sorvatag testalkatát és idegesen fáradt, rajongón átszellemült vonásait megörökítették, ebben a törekvésben gyökeresnek. (9. kép.) Miként a feliratok nyelvezetében, úgy

a művészetben is az ünnepi szertartásosságot közvetlen, meleg életvalóság váltja fel. A szobrászat emlékei váratlanul bepillantást nyújtanak a fáraó családi életébe. Ott látjuk őt felesége és gyermekei körében, amint lakomáját fogyasztja vagy fesztelenül játszik velük. A megközelíthetetlen, isteni magasságokban élő fáraó emberré lett. A valóságosság, a közvetlenség s a régebben ismeretlen érzelmi tartalom adja meg IV. Amenophis kora művészetének a sajátos jellegét. Ez



(3. kép.) SZOBORÓRIÁSOK AZ ABU-SIMBELI SZIKLATEMPLOM HOMLOKZATÁRÓL, a 19. dinasztia idejéből, melyeken a méreteiben megnövesztett, merev és mozdulatlan emberi alak architektonikus létre szervezve, mint többszölamú nyitány illeszkedik belé a környező épülettest tömegeibe. Hasonló elgondolás vezette a XIX. század végén Franz Metzner a lipcei népek csatája emléke szobrászi díszítésének megtervezésénél.

volt az a gazdag örökség, melyet a nagy fejedelem az utókorra hagyott s melyet vallási reformjának halála után bekövetkezett gyors összeomlása, a régi Amon-hithez való visszatérés sem tudott veszélyeztetni. E korszak magasabb szellemi igényei és fokozott ideglete a női arcképek gazdag vendéghajövezte vonásain is világosan érezhető.



(4. kép.) CHEFREN, a negyedik dinasztia (Kr. e. 2930—2750) negyedik királyának dioritszobra a kairói múzeumban. A fejedelem, kinek arcát a vállra hulló fejkendő keretezi, fejét pedig Horus-isten jelképe, a szent sólyom övezi szárnyaival, merev ünnepélyességgel ül oroszlánlábás, támlás trónusán. A testtartásban s a csontos arcon megközelíthetetlen fenség és erő tükröződik. A test formáinak puha, helyenként határozatlan kezelése éles ellentétben áll a babiloni szobrok feszülő izomdinamikájával. Chepren szobrán a művész az embert tudatos stilizálással az építészeti örökkévalóság magasságaiba emelte. Benne az architektonikus szobrászatnak egyik legnagyobb példáját ismertük meg.



(5. kép.) A CHEFREN-SZOBOR FEJE. (Lásd a 4. képet.)

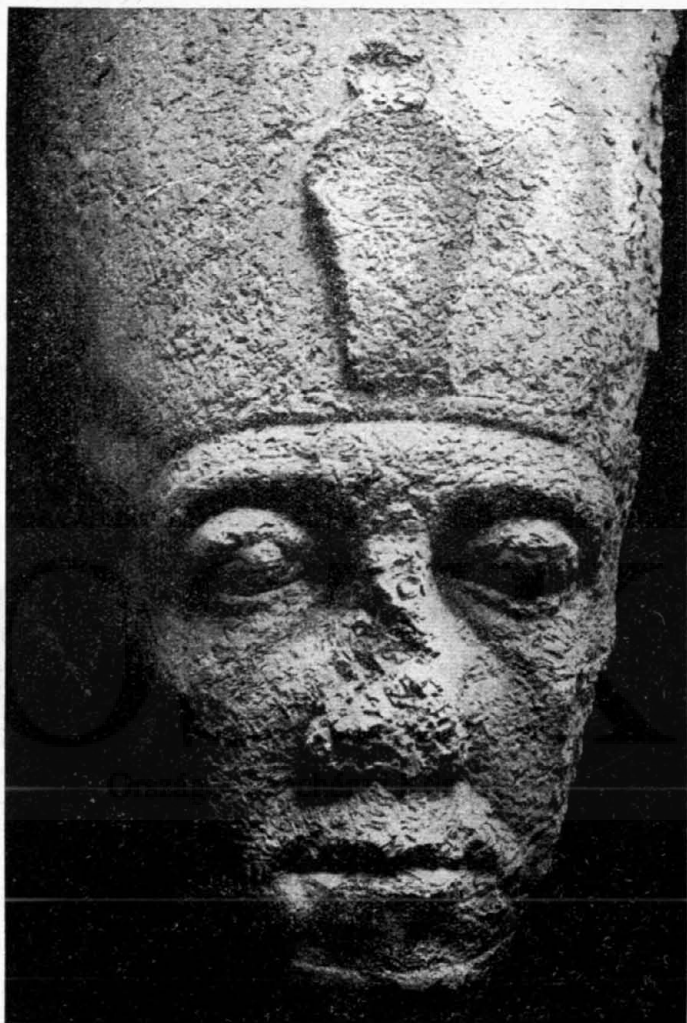
Az egyiptomi portréművészet, mely mindenkor a fej belső, szerkezeti törvényszerűségére vetette a hangsúlyt, ezt a sajátosságát még a görög művészet behatása idején is megőrizte (Kr. e. 3—2. század). Fényesen igazolja ezt a berlini múzeum egy zöld bazalt feje, (10. kép.) melynek vonásaiban a művész



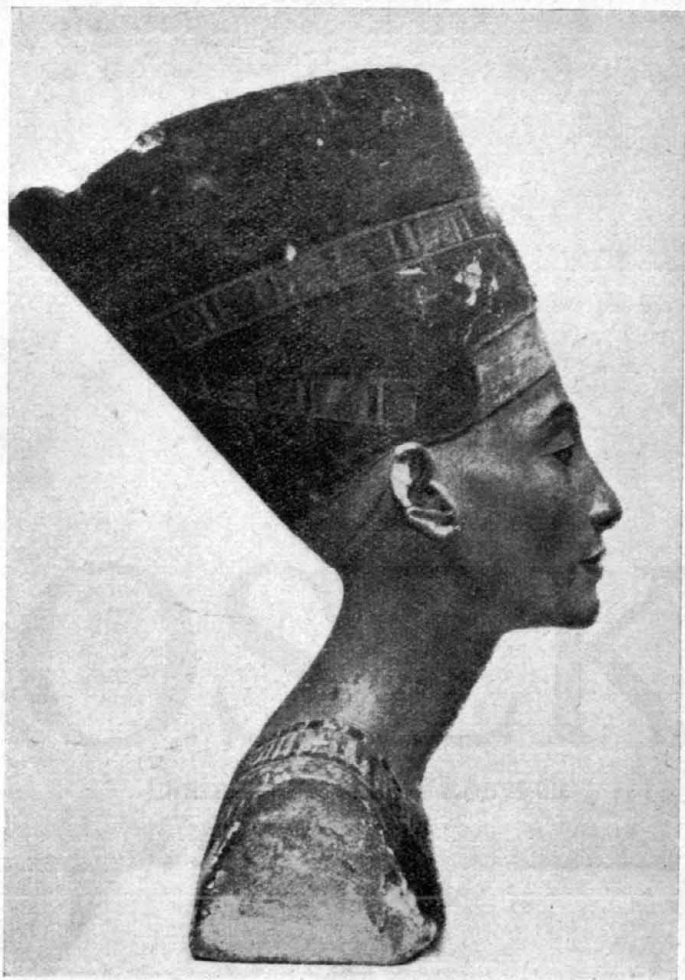
(6. kép.) RANOFER SZINES MÉSzkŐSZOBRA az 5. dinasztia korból (2750—2625) a kairói múzeumban. Tipikus példája annak a művészetnek, ahogyan az egyiptomi művészet a nyugodtan álló emberi alakot ábrázolta. A merev, frontális állás mellett különösen jellemző, hogy az egyiptomiak csak az általános összbenyomás visszaadására törekedtek, a test szerkezeti megértése és a mozgásra utaló izületek hangsúlyozása ellenben alkotásaikon hiányzik.



(7. kép.) Az ú. n. FALU BÍRÁJA, *Ka-aper munkafelügyelő* jaszo-
szobra az 5. dinasztia idejéből a kairói múzeumban. A ját eredetileg
festett stukkóréteg borította. Az egyiptomi portrészobrászat egyik leg-
kiválóbb emléke. A kissé elhízott testű alak föllépésében és pompásan
megfigyelt egyéni vonásaiban jólelkűséggel párosult erély, önérzet és
okosság tükröződik. A királysobrok ünnepi, hideg jenségével szemben
itt a kifejezés kicsattanó elevensége és közvetlen életmelegsége ragadja
meg a szemlélőt.



(8. kép.) III. SESOSTRIS (?) GRÁNITARCKÉPE a kairói múzeumban (12. dinasztia). A megragadó valóságossággal ábrázolt, petyhüdt, barázdás arcon aggkori fáradtság és gond tükröződik. A régi birodalom arcképeinek kiegyensúlyozott, derűs nyugalmát drámai feszültség és erő váltotta fel. Kétségtelen, hogy a középső birodalomnak ezek a nagyszerű jellemportréi halotti maszkok vagy élet után vett gipszlenyomatok segítségével készültek.



(9. kép.) NOFRETÉTE KIRÁLYNŐ, IV. Amenophis feleségének színes mészkőmellképe (Kr. e. 1375 körül) Berlinben, mely az El-Amarnai udvar legjelesebb szobrászának, Tuthmosisnak a műhelyében készült, hol az ásatások döbbenetes életvalóságú halotti maszkokat és élet után készült gipszmásolatokat is találtak. A valóságosság ez a szelleme él Nofretéte mellképében is, melyen a beteges, törékeny testet hajlott, karcsú nyakon ülő idegesen eleven, szinte átszellemült arc koronázza.

mesteri kézzel foglalta össze az egyéni arc szerkezeti lényegét. Az egykorú görög arcképek kirobbanó mozgalmasságával szemben ez a fej formában és kifejezésben egyaránt szigorúan zárt és egyensúlyozott, akár



(10. kép.) BAZALTARCKÉP, az ú. n. „nagy zöld fej” Berlinben a Krisztus előtt első évezred második feléből. Az egyiptomi portréművészet örökérvényű remeke, melyen az ősi hagyományban gyökerező szerkezeti kötöttség bámulatos anatómiai tudással párosul. A hullámzó bőrfelület alatt érezzük az izmokat, melyek megértető erővel tapadnak a fej csontalkatához.

az építészet. S éppen ez az architektonikus jelleg, ez az ősi hagyomány az, amivel egyiptomi mivoltát minden más kor portréművészeti alkotásaival szemben első pillantásra elárulja.

Miként a kerek szobrászat, úgy a reliefművészet (dombormű) terén is az egyiptomiak voltak az elsők,

akik az ábrázolásnak évezredekre érvényes törvényszerű módozatait megállapították. A falak díszítésére szolgáló, mindvégig lapos egyiptomi relief az emberi testet úgy ábrázolja, hogy annak különböző nézetű részeit síkban kiterítve egységes körvonallal foglalja össze. A természeti benyomástól eltérően: a fej és a lábak oldalnézetben, a felső test pedig homlok nézetben jelenik meg. Ábrázolásmódjuk nem a természethez igazodik, hanem a legkimerítőbb nézetekben mutatja be mindazt, ami az emberi test fogalmához hozzátartozik (Hesiré domborműve Kairóban Kr. e. 2800 körül). (10. kép.) A régi birodalom sírkamráinak falait borító domborműveken a szorosan vett áldozati jelenetek mellett az emberi élet minden



(11. kép.) HESIRÉ DOMBOR-
MŰVE (ja) a 4. dinasztia idejéből
a kairói múzeumban. A művész
„az írkokok előjáróját, a király
rokonát“ álló helyzetben, kezében
méltósága jelvényeivel ábrázolta.
Tipikus példája az egyiptomi
relieffelfogásnak, mely nem való-
szerűsége, hanem minél teljesebb
világosságra törekszik. Ennek
érdekében fogja össze egy körvo-
nalban a test különböző nézeteit:
a fejet s a lábakat profilban, a
felső testet ellenben a teljes képet
adó homlok nézetben látjuk.

foglalkozási ága gazdag változatosságban vonul el szemünk előtt (földművelés, állattenyésztés, hajóépítés stb.). Az egykori egyiptomi életnek valóságos képes bibliáját kapjuk. Amiben az elhúnyt valamikor örömet lelte, az mind ott pompázik kőbe faragva, színesen sírkamrájának falán, hogy vele együtt részese legyen az örökkévalóságnak. A művészi előadásmódot epikai részletesség és józan tárgyilagosság jellemzi. Az emberi munka első himnuszát az egyiptomi reliefművészetnek köszönjük, (12. kép.) mely azután az új birodalom idején a hódító háborúkkal elfoglalt fáraók dicsőítésének szolgálatába állott. II. és III. Ra.msés templomait hatalmas méretű, mozgalmas vadász- és csataképek borítják, (13. kép.) melyek során a művészek az ellenséges ázsiai népek faji vonásait meglepő biztossággal és hűséggel adták vissza (1250 Kr. e.). Az egyiptomiak újításoktól idegenkedő, a begyökeresedett hagyományokhoz szívósan ragaszkodó szellemére jellemző, hogy a reliefábrázolásnak ősi módjától még a görög behatás idején sem tértek el.



(12. kép.) Mészködombormű, NEFER-SESCEM-PTAH sírkamrájából a 6. dinasztia idejéből. Lotuszoszlopokkal alátámasztott baromfiudvar képét látjuk magunk előtt, melyben serényen folyik a libák és darvak tömése. Az egyiptomi gondolkozást jellemző józan tárgyilagosság itt meleg életvalósággal és pompás megfigyelőképességgel párosul.

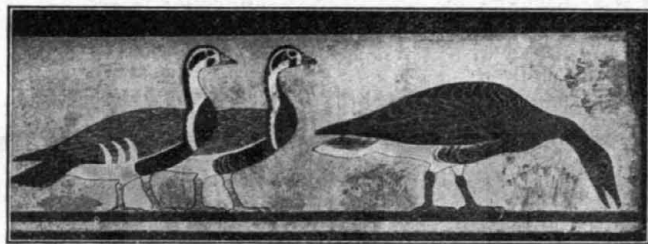


(13. kép.) III. RAMSES VADÁSZATA, dombormű Medinet Habuban. A régi birodalom életképeinek derűs nyugalalmát a 19. és 20. dinasztia csataképeket és vadászati jeleneteket ábrázoló domborművein drámai elevenség és lendület váltja fel. III. Ramses száguldó paripáktól vont szekérről röpíti nyilait a sűrűségben tovarohanó vadbikákra, melyek közül az egyik már holtan bukott fel. Alul a zárt sorokban menetelő hajtókat látjuk, kiknek közeledtére a szomszédos halastóból egy vadlúd rebben föl. Az egyiptomiak a perspektivikus ábrázolást nem ismerték s az egymás mögött folyó eseményeket egymás fölé sorakozó képszalagokban szemléltették.

Festészet. Az erőteljes színezéssel-dolgozó dombormű s a távlati rövidülést és mélységet nem ismerő festmény Egyiptomban nem váltak el élesebben egymástól. Innen van történetük és tartalmuk teljes párhuzamossága. A régi birodalom sírkamráinak fal-festményein szélesen eláradó, valószínű életeposszal szemben az új birodalom festészete az egyéni jelenségek megfigyelésével s a vonalmenet lendületes,

könnyed előkelőségével ugyanazt az érett kultúrával járó szellemi átalakulást tükrözteti, amit a szobrászat fejlődésében is megfigyelhetünk. A jámboran tovatipegő medumi libák (14. kép.) a régi birodalom megelégedett, józan értelmiségének hűségese kifejezői.

A benihassani zsákmányra leső vadmacska rugalmassága s a peckes járású deihr-el-bahri daru büszke szépsége viszont az újkor feszültebb, gazdagabb lelkiségéről tesznek tanúságot.

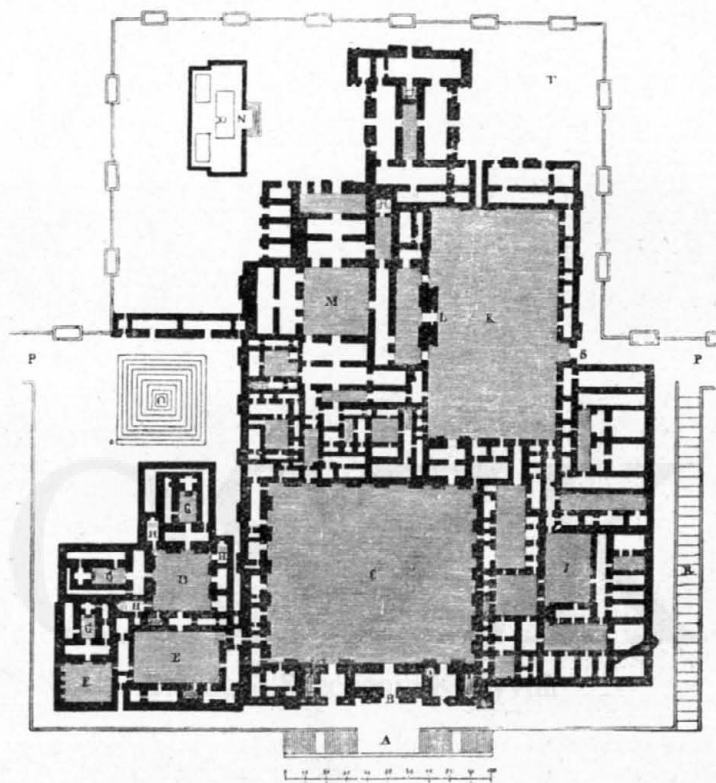


(14. kép.) STUKKRA FES-
TETT LIBÁK MEDUMBÓL a
3. dinasztia idejéből. Pom-
pásan megfigyelt állat-
képek. Az ábrázolásban
ugyanazok az elvek uralkodnak, mint a reliefeken, melyeket egykor szintén színek borítottak. Az egyiptomi relief tulajdonképpen nem más, mint a mélyített körvonalak árnyékhatása által fokozott rajz.

EGYIPTOMMAL szemben, hol a művészi tevékenység a nép széles rétegeiben gyökerezett, a Tigris és Euphrates völgyében egymást fölváltó népeknél (szumírok, babiloniak, asszírok) a művészet kizárólag a fejedelmek szolgálatában állott. Ennek következtében tárgyköre a vallási és udvari életre szorítkozott. A földi létnek az a szélesen előadott, derűs ábrázolása, amit az egyiptomi sírkamrák reliefjein láttunk, itt hiányzik. A vallási és fejedelmi deszpotizmus szertartásos, kimért merevsége és nehéz komolysága határozza meg a művészi alkotások szellemi tartalmát.

Építészetük anyagául a babiloniak és asszírok kő hiányában a téglát használták, melynek felületét domborműves, mázos csempékkel takarták. A babiloni és asszír építészet legjellemzetesebb emlékei a templomok szomszédságában épült, lépcsőzetesen tagolt, hatalmas tornyok (bábeli torony), melyek tetejéről a papok a csillagok járását kémlelték, és a gazdagon fölszerelt, terjedelmes fejedelmi paloták. A babiloni művészet fénykorának (Kr. e. 3. évezred) építészetét egyelőre még kevéssé ismerjük, teljes képet nyertünk azonban ásatások révén II. Nabukadnezar (604—561. Kr. e.) egész várossá kiszélesedő, falakkal övezett palotájáról, melynek templomához széles kövezett út vezetett. Az út mentén a toronyszerű kiugrásokkal tagolt falakat sárkányok és oroszlánok csempével kirakott színes domborművei borították. Ez az útvonal

(15. kép.) SARGON ASSZÍR KIRÁLY (Kr. e. 732—705) KHORSABADI PALOTÁJA. Az asszír templomok és paloták alaprajzi szerkezetére jellemző, hogy az egyiptomi építészettel ellentétben, itt nem találunk uralkodó tengelyt. Az apró, kúszá helyiségek tágas udvarok köré csoportosulnak.



volt az a méreteiben impozáns ünnepi keret, melyen át a körmenet a templomba vonult.

Az asszír palotaépítészet legnagyobb szerű emlékei a Kr. e. I. évezred első feléből maradtak reánk (Khorsabad és Kujundsik). Tágas négyszögű udvarok körül sorakozik itt a lakóhelyiségek beláthatatlan sokasága. (15. kép.) Az épület külső képének főhangsúlyát a boltozatos, két oldalt domborművekkel díszített kapuk alkották. Az egyiptomi építészetre any-

nyira jellemző oszlop a babiloni és asszír építészetben nem játszott szerepet.

A babiloni reliefművészetnek egyik legbecsesebb korai emléke Naramsin (Akkad királya, kb. 2470—2440. Kr. e.) győzelmi sztélája, mely a fejedelemnek a lulubeusok elleni harcát ábrázolja. (16. kép.) A hátteret alkotó sziklás, fás hegyoldalt ellepték az egyenletesen menetelő, előnyomuló katonák. Fent a tetőn, a hegykúp lábánál a király méreteiben a többi harcost messze felülmúló alakja tűnik fel. Testtartása és föllépése csupa erő és győzelmi öntudat. Előtte a megsemmisített ellenséges hadsereg utolsó maradványai: az egyik, amint ijjtól találva összeroskad, a másik, amint fölemelt kézzel kegyelemért eseng; a király

(16. kép.)

NARAMSIN, AKKAD KIRÁLYÁNAK (kb. Kr. e. 2470—2440) GYŐZELMISZTÉLÁJA a párizsi Louvreban (homokkő), mely a királynak a lulubeusok elleni diadalmas harcát örökíti meg. A fákkal benőtt hegyoldalon egyenletesen menetelő katonák haladnak fölfelé, hol a tetőn, a hegykúp lábánál a többiekkel méretben meghaladó király alakja tűnik fel, kinek nyilától találva az egyik ellenség halálra sebezve rogy össze, a másik pedig összetett kézzel könyörög kegyelemért. Az alakok mozdulatában meggyőző életvalóság lüktet, maga a fejedelem pedig a művész feljogásában az ellenállhatatlan erő szimbólumává nemesedik.



lábai alatt mélybe zuhanó holttestek borítják a hegyoldalt. Azt a drámai elevenséget és mozgalmasságot, amit Naramsin sztéláján látunk, a későbbi babiloni szobrászatban kimért, szertartásos ünnepi merevség váltja föl. Bizonyítják ezt Gudea fejedelem (kb. 2340. Kr. e.) ülő és álló szobrai, (18. kép.) melyeken azonban a tömörszerű mozdulatlanság ellenére is érezzük a csupasz karok feszülő izmaiban a lefojtott akaraterőt és szenvedélyt. Ennek a belső feszültségnek a hiánya az oka annak, hogy az asszír szobrászat



(17. kép.) HALDOKLÓ OROSZLÁN *Assurbanipal* (Kr. e. 668—626) *kujundsiki palotájából a londoni British Museumban.* Az asszír drámai állatképek egyik legnagyobb szerűbb példája. A nyilaktól halálra sebzett felhördülő nőstény oroszlán leroskadt hátsó testét fájdalmas erőfeszítéssel vonszolja maga után. Az a tragikus pátosz, mellyel a művész az állat halálküzdelmét ábrázolta, a legmélyebb emberi érzésből fakadt.

(18. kép.) GUDEA FEJEDELEM
 (Kr. e. 2340 körül) ÜLŐ SZOBRA
 a párizsi Louvreban (Diorit).
 A fejedelem, aki hajlított lábú
 széken ül és köpenyt visel, ölében
 táblát tart, melyen az általa
 alapított templom alaprajzi terve
 látható. Az egyiptomi szobrok
 petyhüdt, puha testével szemben
 itt az izmokat szenvedélyes akarat
 feszíti. S éppen ez a belső tűz,
 ez a lefojtott öserő a babiloni
 művészi felfogásnak egyik leg-
 jellemzőbb sajátossága.



emlékei minden izompompájuk dacára inkább szín-
 padi látványosságnak hatnak.

A keleti deszpotikus szellem zsibbasztó kényszere
 a művészek alkotó képzeletét csak az állatábrázolás-
 ban nem kötötte meg. A babiloni és asszír szobrá-
 szat legmegragadóbb emlékei e tárgykörből marad-
 tak ránk. Assurbanipal (668—626. Kr. e.) kujundsiki
 palotájának oroszlánvadászatot ábrázoló dombor-
 művein (17. kép.) a művész a felbőszült fenevadak
 elszánt szökellését és halálra sebzett, görcsös vergő-
 dését egyaránt biztos megfigyelőképesseggel faragta
 márványba. Másutt az üldözött vadlovak riadt
 száguldásának s a közelő zajra fölkerekedő antilop-
 csorda tovamonulásának változatos, eleven rajzával
 mutatták meg ezek a mesterek, hogy az állatoknak
 nemcsak a külső alkatát, hanem egész természet-
 rajzát ismerték.

Az asszír fejedelmi paloták szobrászi díszítésé-
 ben a vadászjelenetek mellett a csataképek kapták
 a főszerepet, melyeken a művészek krónikás hűséggel

és részletességgel számolnak be a hadjáratok különböző epizódjairól. Első példái ezek annak a valószerű történelmi művészetnek, melynek legnagyobb fölvirágzását a római szellem hozta meg.

Az asszírok vallási életében nagy szerepet játszó emberfejű szárnyas oroszlánok és szárnyas démonok a művészeket is gyakran foglalkoztatták. A mezopotámiai népek művészete, bárha belső értékben az egyiptomival nem is versenyezhet, messze földön és századokon át éreztette termékenyítő hatását. Egyes motívumai a középkor dekoratív művészetébe is föl­szívódtak : az életfája két oldalán térdelő szárnyasdémonokat például még a középkori szőnyegeken is megtaláljuk.



(19. kép.) DOMBORMŰ DAREIOS (Kr. e. 522—486) PERSEPOLISI PALOTÁJÁBÓL, mely szakállas herosz küzdelmét ábrázolja a szárnyas oroszlánnal. Az állat mozdulatában minden izompompa ellenére is ünnepélyes szertartásosság uralkodik ; fölényes ki­mértég jellemzi a herosz mozdu'atát is. A dombormű ezáltal valószerű küzdelem képe helyett a győzelmi öntudat szimbolu­mává lesz.

A PERZSA művészet az ókori keleti népek művészetének utolsó hajtása, melynek fénykora már egybeesik a görög művészet diadalmas szárnybontásával. Éppen ezért a perzsa művészetben a babiloni-asszír hagyományok mellett a görög behatás nyomait is fölismerhetjük.

A perzsa építészet legnagyobb szerű emlékei a királysírok és a fejedelmi paloták. A sírok vagy szabadon álló, lépcsős talapzaton emelkedő házalakú sírtornyok (az idősebb Kyros 559—529. Kr. e. sírja Pasargadaiban), vagy sziklába vájt sírkamrák, palotaszerű, oszlopos homlokzattal (Xerxes 521—465. sziklasírja). A persepolisi királyi paloták alapeleme a négyszögű, oszlopsorokkal tagolt fogadóterem, melyhez elől nyitott oszlopcsarnok vezetett, oldalt pedig keskenyebb, nyitott vagy zárt szárnyak csatlakoztak. Az ókorban a legnagyobb hírnek Dareios százoszlopos terme örvendett. A perzsa építészet legjellemzőbb alkotó eleme az oszlop, melynek szerkezeti fölépítése világosan magán hordja azoknak az időknek az emlékét, amikor még az építészet anyaga főként fa volt. A növénykehelyalakú talapzaton emelkedő karcsú oszloptörzset két kifelé forduló állattörzsből (egyszarvú oroszlán, vagy bika) álló oszlopfő koronázza. Később, midőn valószínűleg egyiptomi mintaképek hatása alatt a fogadóterem középső hajóját bazilikaszerűen fölemelték, az oszlopok ma-

gasságát újabb közbeiktatott tagokkal kellett fokozni. Így került az oszlopfő alá a négy oldalán felkunkorodó, volutákkal díszített négyszögű pillér s a harangalakú kettős növényi kehely, melyek, ha külső meggazdagodást jelentenek is, az oszlopok szerkezeti egységét határozottan veszélyeztetik.

Miként az építészet, úgy a perzsa szobrászat is kizárólag a királyok szolgálatában állott. Úgyszólván egyetlen tárgya a király tevékenysége és küzdelme a Rosszat jelképező szörnyekkel. A képtípusok jórészt babiloni-asszír mintaképekre vezethetők vissza. Emekkel szemben azonban a perzsák nem annyira a valószerűséget, mint inkább a dekoratív hatást keresték. Dareios persepolisi palotájának állatküzdelmeket ábrázoló domborművei ennek a természeti mintaképet dekoratív átértékelő művészi stílusnak pompás példái. (19. kép.)

A görögökkel való sűrű érintkezés sem maradhatott természetesen hatás nélkül a perzsa művészetre. Nemcsak egyes építészeti tagokat vettek át (jón gerendázat, fogsor), hanem a ruharedők szabadabb kezelésében is követték a jón szobrászat körében meghonosított gyakorlatot (lásd különösen a susai palota mázos csempékből kirakott, testőrök felvonulását ábrázoló domborműveit). (20. kép.)

A görög művészi alkotó erőnek ez a föltartóztatlan térfoglalása mintegy jelképes kifejezője azoknak a sorsdöntő győzelmeknek, melyekkel a görögség a perzsa világhatalom útjába állva s Európát a betörésre kész ázsiai szellem veszélyétől megmentve, történelmi hivatását teljesítette.

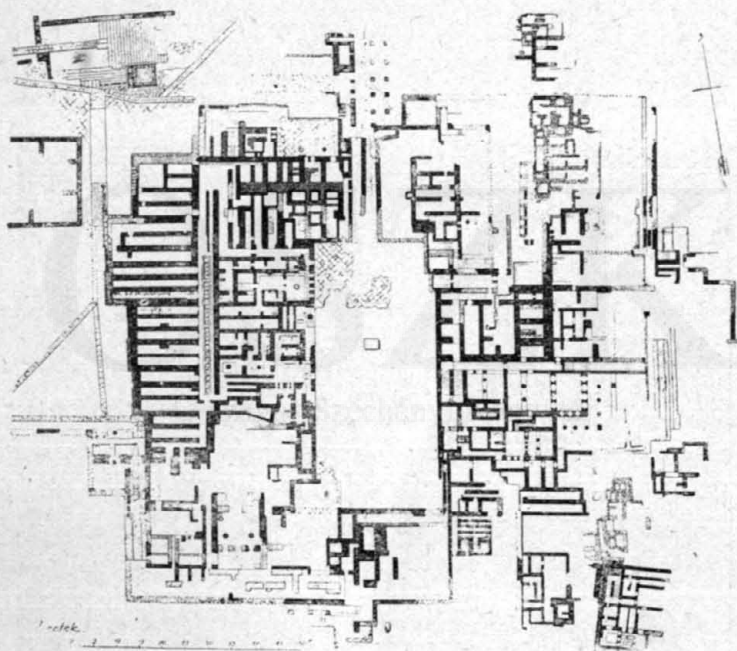


(20. kép.) TESTÖRÖK FELVONULÁSA, mázos tégladombormű III. Artaxerxes (4. század Kr. e.) susai palotájából a párizsi Louvreban. A teljes fegyverzetben és ünnepi díszben menetelő testőrök gazdag ruházatának a kezelésében világosan felismerhető az archaikus jón művészet hatása, mely már ébredése idején megtermékenyítette a távol keletet

MIELŐTT a görög művészet emlékeiről szólnánk, meg kell legalább röviden emlékeznünk arról a Kr. e. 2. évezredben az Égei-tenger partvidékén és szigetvilágában virágzó ragyogó művészi kultúráról, melynek kisugárzó középpontja a mondai Minos fejedelem székhelye, Kréta szigete volt. Hogy ezt a kultúrát, mely a Kelettel szemben a szabadság és kötetlenség szellemét képviseli, minő nép teremtette meg, egyelőre nem tudjuk, annyi azonban kétségtelen, hogy a történeti görögséggel nem hozható kapcsolatba. Ennek a kultúrának a legbeszédesebb emlékei a Kréta szigetén feltárt, pompás falfestményekkel díszített fejedelmi paloták (Knosos, Phaistos, Hagia Triada), melyek egy tágas középponti udvar köré sorakozó helyiségek áttekinthetetlen sokaságát mutatják (a mondai labirintus). (21. kép.) Legjellemzőbb közülök a trónterem s a három oldalon nyitott, világító udvarra nyíló pilléres csarnok, mely a ház lakóinak a tikkasztó forróság ellen biztos védelmet nyújtott. Az emeletes paloták felső helyiségeihez lépcsők vezettek. A tetőtámasztás szerepét zömök, fent duzzadó párnataggal záruló faoszlopok látták el. (22. kép.)

Kréta művészete, mely a nagyobb méretű, monumentális szobrászi feladatok elől mindvégig kitért, rendkívül eleven természetszemléletről tanuskodik. A falfestményeken s az iparművészeti emlékeken

(fayencereliefek, domborműves érc- és kő- s festett agyagedények) a tenger világa, a növény- és állatvilág játszik vezető szerepet. Az edények testét merész rendszertelenséggel szétszórt úszó polipokkal, kagylókkal, tengeri csillagokkal s rengő vízi növényekkel népesítették be. (23. kép.) Az ember és állat ábrázolásában ezeket a művészeket nem annyira a test szerkezete, mint inkább a mozdulat érdekelte, melyet szinte röptében elkapva bámulatos jellemerővel tudtak visszaadni. A hagia triadai falfestmény



(21. kép.) A KNOSOSI PALOTA ALAPRAJZA. A Kr. e. 2000 körül alapított, 1700 körül átépített, 1400 táján pedig háborús bonyodalmak következtében elpusztult palota különböző célokat szolgáló szövevényes helyiségei (lakó- háló- és fürdőszobák, raktárak stb.) egy hatalmas négyszögű udvar körül csoportosulnak. Az emeletek közötti kapcsolatot faoszlopokon nyugvó, világító udvarra nyíló lépcsőház (22. kép) közvetítette. A csatornahálózattal ellátott palota bejáratát oszlopcsarnokos kapu (propylon) alkotta. A falakat eleven természetszemléletről tanuskodó, tömegjeleneteket és tájképeket ábrázoló, mozgalmas falfestmények borították.

fácánra leső vadmacskája s a bikán átlendülő ifjakat ábrázoló elefantsontszobrocskák meglepő bizonyosságai ennek a törekvésnek. A dúsfürtű krétai férfiak nyúlánk, rugalmas testalkata a keleti s a görög testideáltól egyaránt élesen elválik.

Kréta életében és vallási szertartásaiban nagy szerep jutott a harangalakú szoknyát s magas kalapot viselő, nyitott kebellet járó nőknek, kiknek tömpe orrú, kacér arcéle teljesen elűt a klasszikus görög profiltól. (27. kép.)

Ez a virágzó művészi kultúra, mely az érintkezés révén átmenetileg még a hagyományokhoz görcsösen ragaszkodó Egyiptom művészetének is szárnyat adott (főként IV. Amenophis korában), a görög

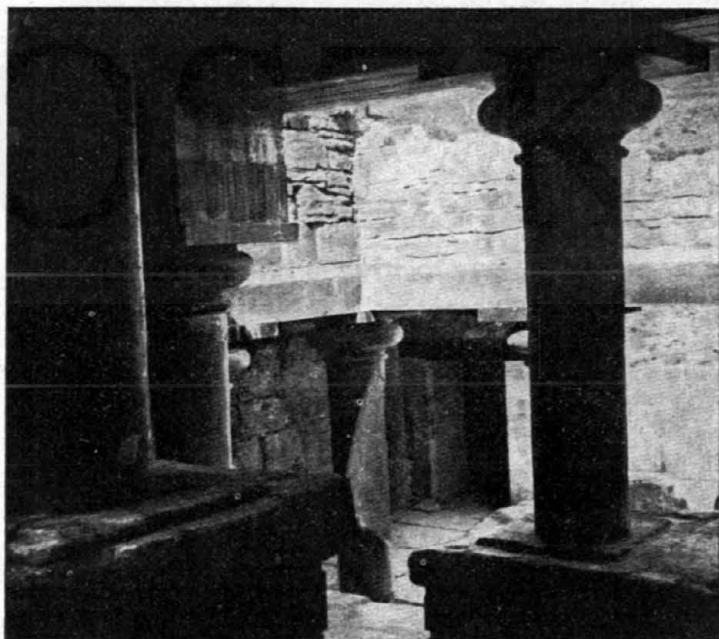


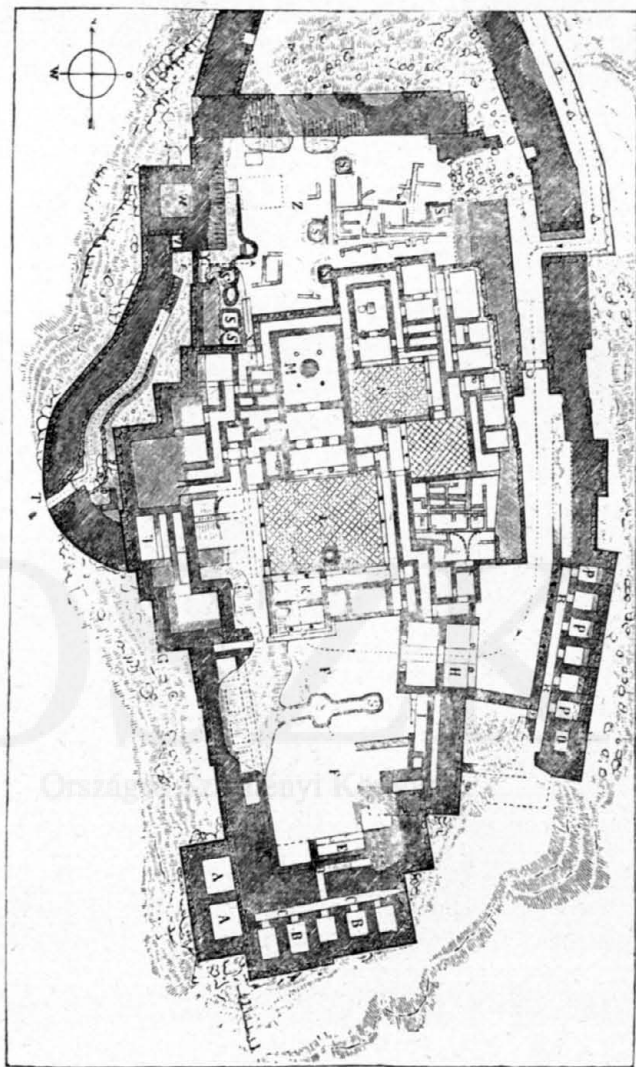
Foto : C. Praschniker.

(22. kép.) A KNOSOSI PALOTÁ LÉPCSŐHÁZA ÉS VILÁGÍTÓ UDVARA. A mennyezetet lefelé vékonyodó, fent párnataggal ellátott, kölapokba ágyazott faoszlopok tartják.



(23. kép.) FESTETT EDÉNY a krétai paloták fénykorából a herakleioni múzeumban. (Gurniából). A tektonikus tagolást nélkülöző edény testén a tenger mélységeinek élete elevenedik meg előttünk. Rengő vizinövények és kagylók között hatalmas úszó polyp terjeszti ki csápjait. Ez a kötöttséget és rendező elvet nem ismerő merész naturalizmus jellemző sajátysága a krétai fénykor művészetének.

szárazföld partvidékein büszke várakban tanyázó achai fejedelmeket is hatalmába ejtette. Palotáik alaprajzi elrendezésükben (Tiryns, Mykene) megőrizték ugyan az északi háztípust (megaron = négyszögű terem oszlopos előcsarnokkal, a későbbi görög templom magja), művészi berendezésüket azonban krétai művészeknek köszönték. (24. kép.) A Mykenében talált arany- és ezüstberakásos török (madarakra vadászó vadmacskák) s száguldva öklelő s hálóba vergődő bikákat és békésen álldogáló csordát ábrázoló domborműves vaphioi arany-serlegek (25. 26. kép.) kétségtelenül krétai mesterek műhelyéből kerültek elő. A tirynsi palota bikaviadalfreskója is Krétára utal.



(24. kép). A TIRYNSI PALOTA ALAPRAJZA. A Kr. e. 2. évezred közepe táján épült, hatalmas védőfállal ellátott palotának a magja az oszlopos előcsarnokkal tágas udvarra nyíló négyszögű megaron, mely a későbbi görög templom mintaképe lett. A palota alaprajzi elrendezése teljesen elűt a krétai palotáktól, belső dekorációja azonban krétai szel-
lemről tanuskodik s valószínűleg onnan bevándorolt művészek alkotása.

Míg a krétai paloták minden oldalra nyitottan terültek el, addig a mykenei és tirynsi várakat hatalmas védőfalak övezték. (24. kép.) Ugyancsak hiányoznak Krétában a fejedelmi temetkezés céljaira szolgáló hatalmas szárazföldi kupolasírok (ú. n. Atreus kincsesháza Mykenében). A monumentális szobrászatnak egyetlen emléke Mykenében a vár falába beépített hatalmas méretű oroszlánkapu, melyen a középső oszlop talpára föltámaszkodó két állat testének puha, macskaszzerű rugalmasságát a művész találón juttatta kifejezésre.

Ezeknek a szárazföldi váraknak a büszke, harcias urai voltak azok, akik az északi népek meginduló áramlásától sodorva Kr. e. 1400 körül Kréta szigetét



(25. kép.) ARANSERLEG A SPARTA MELLETTI VAPHIOBÓL az athéni Nemzeti Múzeumban. A serleg testét övező erőteljes dombormű tájképi keretben vadbikák befogását ábrázolja. Az egyik állat már hálóban vergődik, a másik riadt száguldással menekül, a harmadik pedig felbőszült vadsággal ökleli fel a vállalkozás hőseit, a csapdát állító embert. Bámulatos az a biztonság, mellyel a krétai művész alkotóképzelete a gyors, tovatűnő mozdulatokat szinte röptében elkapta. Az optikai látszat mögött rejlő szerkezeti igazság kevésbé érdekelte őket. Ez az a világ, melynek kapuit századokkal később a kutatás és igazságkeresés szenvedélyétől áthatott görögség tárta fel.



(26. kép.) ARANSERLEG VAPHIOBÓL az athéni Nemzeti Múzeumban. Drámai mozgalmasság és túljütött indulat helyett itt békés állatidült, jámboran álldogáló és legelésző csordát látunk magunk előtt. A két serleg domborművének tartalmi és felfogásbeli kiélezett ellentéte önkénytelenül a homerosi pajzsléírást juttatja eszünkbe, ahol hasonlóképpen békés és harci jelenetek váltakoznak.

meghódították, a fejedelmi palotákat feldúlták s a krétai őslakókat keletre szorították. Kréta művészete a hódítók kezében néhány századon át még tovább élt, de azután hovatovább hanyatlásnak indult. A krétai kultúra utolsó hordozói, az északról alázúdult achaiok, az évszázadokkal később keletkezett homerosi költemények hősei, akiknek mondai alakja számunkra a hettita állami levéltárak okmányai révén történeti valósággá lett: ezekben az okmányokban ugyanis a név szerint felsorolt homerosi hősök, mint történeti személyek szerepelnek. A krétai kultúra néprajzi és történeti hátterének teljesebb földéítését az egyelőre még rejtélyes krétai írás megfejtésétől várhatjuk.

Az achaiokkal északról meginduló népáramlásnak utolsó hulláma az ú. n. dór vándorlás, mely a Kr. e. 2. évezred utolsó századaiban a krétai kultúra-

nak végett vetett. Az a geometriai művészet, melyet a dórok magukkal hoztak, a krétaiak természetrajongásával a legélesebb ellentétben áll. Az edények testét egyszerű mértani idomokkal borítják, melyek közepette az élő lények is geometriai sémákká zsugorodnak össze. Az a szigorú rendszerességre hajló, elvont gondolkozás, mely ez emlékeken megnyilatkozik, a dór templom megteremtésével kapta meg a maga klasszikus kifejezését.



(27. kép.) Színes fayenceszobrocska knososból a herakleioni múzeumban. A krétai női viseletnek kitűnő példája, mely a rokokó időkre emlékeztető, harangalakú szoknyából, csipőben megszorított, a melleket szabadon hagyó derékből és magas, turbánszerű fejdíszből áll. A nőalak az egykor kezében tartott kígyók tanúsága szerint valószínűleg Artemissel rokon istenséget vagy papnőt ábrázol. A krétai nők, kiknek bonyolult viselete magas divatkultúráról tesz bizonyosságot, ellentétben a későbbi görög nőkkel, nagy szerepet játszottak a nyilvános életben, a vallásos szertartásokban, sőt még a legveszedelmesebb sport-szenvedélynek, a bikaviadalnak is hódoltak.

A GÖRÖG művészet történetét három nagy korszakra oszthatjuk :

1. Az archaikus (régies) kor, mely a Kr. e. 8. század elejétől a perzsa háborúig (480. Kr. e.) tart.

2. A fénykor, mely a perzsa háborúktól a Nagy Sándor haláláig terjedő időszakot (480—323. Kr. e.) foglalja magában.

3. A hellenisztikus kor, mely Nagy Sándor halálától Augustus föllépéséig (323—30. Kr. e.) terjed.

A görög templom kialakulása. A görög templom, melynek az volt a rendeltetése, hogy az emberi alakban elképzelt isten hajlékául szolgáljon, legegyszerűbb alakjában megegyezik az ősi lakóházzal. Alkotó részei a négyszögű cella (megaron) s a kétoszlopos előcsarnok. (Templum in antis.) (28. kép.) A legrégebb görög templomok agyagból és fából épültek. A fagerendákat az időjárás viszontagságai ellen terakotta (égetett agyag) burkolással védték. A 7. század folyamán a tartósabb és nemesebb kőanyag a fát fokozatosan kiszorította. A dór szellem érlelte meg a görög templomépítészet klasszikus alakját, a peripterost, mely a cellát oszlop koszorúval övezi. (29. kép.) A templom külső képe csak ez által a nagyjelentőségű újítás által kapta meg a maga csodálatosan zárt egységét és erőteljes plasztikai tartalmát. Kisebb templomoknál legtöbbször csak az egyik (prostylos) vagy mindkét rövid oldalt (amphiprostylos) látták el

(28. kép.) Az ATHÉ-
NIEK KINCSESHÁZA
DELPHIBEN a Kr. e.
6. század végéről.



Benne a legegyszerűbb templomforma: a templum in antis áll előttünk, mely úgy keletkezett, hogy a megaron előcsarnokát két oszloppal támasztották alá. Az előcsarnok tetőzetét tartó két pILLÉR neve: antae vagy paraszta. Ennek a templomtípusnak a legkorábbi példáját a

Kr. e. 6. század közepén keletkezett François váza képszalagjairól ismerjük. A különböző szentélyekben sorakozó kincsházák jogadalmi ajándékok befogadására szolgáltak.

oszlopsoros homlokzati hangsúlylyal. A dór peripteros legteljesebb példáit Alsó-Itália és Szicília (Paestum, Selinus, Girgenti) őrizték meg. Méreteikben ezek az épületek az egyiptomi templomokkal, vagy a gótikus katedrálisokkal távolról sem versenyezhetnek, monumentális nagyszerűségben azonban azokat messze felülmulják, bizonyosságait szolgáltatva annak, hogy a monumentális hatás titka nem a felfokozott méretekben, hanem az arányok művészetében rejlik.

A görög oszloprendek. A görög építészet két, egymástól eltérő szellemben fogant rendszert ismert: az egyik a dórok lakta Peloponnesosban kifejtett dór, a másik a jónok lakta Kis-Ázsiában kialakult jón rendszer. Amazt egyszerűség, komolyság és szigorú rendszeresség jellemzi; emez szerkezetileg kevésbé kötött s inkább csínra és ötletes gazdagságra törekszik. A dór és jón oszloprendhez mint harmadik csatlakozik azután az 5. század második felében a



(29. kép.) POSEIDON TEMPLOM PAESTUMBAN. (Kr. e. 6. század.) Csak a cella falát övező oszlopkoszorú által lett a görög templom zárt, kifejező plasztikai egység. Ennek a dór szellemenben fogant templomtípusnak a legnagyobb példája a paestumi Poseidontemplom. A benyomásban a való méreteket messze meghaladó monumentalitás és erő viszik a főszerepet. A természeti mintaképekhez tapadó egyiptomi építészettel szemben a dór építészet elvont formákkal dolgozik, melyek fölfele egyre meggazdagodva, az építészeti erők küzdelmét szemléltetik. A dór-rendszer szigorú, matematikailag kötött voltát mutatja az is, hogy a részek viszonyában bizonyos törvényszerű számarányok uralkodnak.

korinthusi oszloprend, melynek egyetlen elvi újítása az akanthuskehely-alakú oszlopfő.

A dór templom lépcsős talapzaton emelkedik, melynek az a rendeltetése, hogy az épületet, mint művészi alkotást, kiemelje a mindennapi valóság világából. (29. kép.) A lépcsőzet legfelső lapján helyezkednek el a talapzatnélküli oszlopok, melyeknek törzsét merőleges barázdák tagolják. Az oszloptörzs a benne működő támasztó erő kifejezése érdekében a középen megduzzad, fent pedig megvékonyodik. Az oszlopfőt két tag alkotja: a duzzadtan ívelt párnatag (echinus) s a négyszögű fedőlap (abacus). (32. kép.) A párnatag ívelése a ránehezedő gerendák nyomását s az ellenük feszülő támasztó erő ellenállását egyformán érezteti. A négyszögű fedőlap átmenetet alkot az oszlopok fölött elhelyezkedő vízszintes gerendához (epistylon,

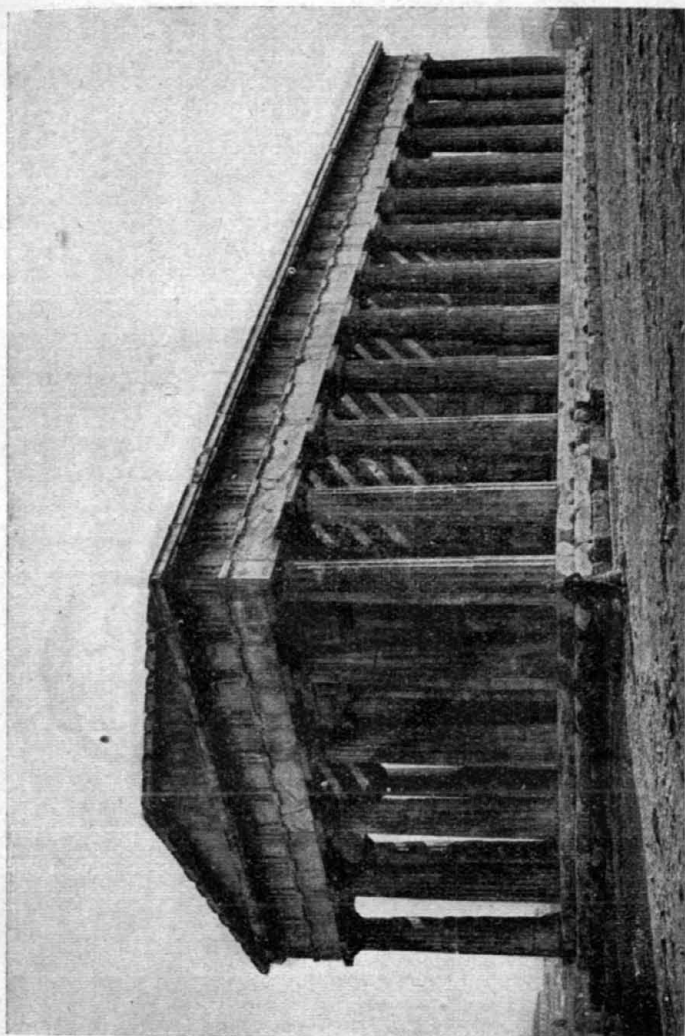
(30. kép.) A PARTHENON KELETI SARKA.
Az athéni Akropolisznak ezt a büszke
koronáját Iktinos tervei szerint a Kr. e.
5. század közepén Kallikrates építette,
plasztikai dísszel pedig Phidias látta el.



modern szóval: architrav). A gerendázat következő tagja a barázdás törpepillérekkel (triglyphos) tagolt fríz. (28. 30. kép.) A triglyphosok között négyszögű lapok, a szobrászi díszítés befogadására alkalmas metópék töltik ki. A triglyphosok az oszlopok tengelyében s az oszlopközök közepén helyezkednek el. A triglyphosmetópésor fölött az épületet a vízszintes koszorú-párkány övezi, melynek kiugró alsó lapján három sorban a szögfejekre emlékeztető csöppek (guttae) sorakoznak. A templom két rövid oldali homlokzatát a háromszögalakú oromzat (tympanon) koronázta, melynek csúcsát és két sarkát rendesen díszítéssel (akroterion) hangsúlyozták.

Ha visszaemlékezünk arra a nagy szerepre, amit a növényi elemek az egyiptomi építészetben játszottak (pálma,- lótosz- és papiroszoszlopok), úgy feltűnő és jellemző, hogy a dórok alkotó képzelete a természeti mintaképeket elvileg kizárta. Csak elvont, geometriai jellegű formákat alkalmazott, melyek azonban az épület tömegét átjáró építészeti erőket: a nehézkedés és ellenállás küzdelmét csodálatos világossággal és következetességgel szemléltetik. A vízszintesen alánehazedő gerendázattal és koszorúpárkánnyal szemben az ellenállást, az alátámasztást a merőleges barázdákkal átszántott oszlopok és triglyphosok képviselik. Az erők kiegyenlítődésének az érzését a háromszögű oromzat enyhe esésű szárnyai közvetítik. (29., 31. kép.)

A dórokkal szemben a *jón* építészeti rendszer már nem tanúsította a természeti mintaképekkel szemben ezt a szigorú elzárkózást. Főként az egyiptomi és a keleti művészet hatása alatt kialakult jón oszlopfő világosan elárulja legrégebb alakjában növényi eredetét. A talapzat nélküli dór oszloppal ellentétben minden jón oszlopnak megvolt a maga két- (ázsiai) vagy háromtagú (attikai) talapzata. Törzse karcsúbb és barázdái sűrűbbek. Az oszlopfő idővel teljesen elveszti növényi jellegét. (33. kép.) Leglényegesebb



(31. kép.) Az ú. n. THESEION (Hephaistosos vagy Apollo Patroos szentélye?) a dór-építészet legteljesebb emléke Athénben a Kr. e. 5. sz. középtérről, főként nemesen kiagyantított arányával köti le a szemlélőt.

alkotórésze a két begöngyölődő hatalmas voluta, melyeknek ívelten egybekapcsolt csigavonala mindjobban megtelik feszültséggel. A voluták alatt meghúzódó tojásfüzér az egykori növénygallér helyét foglalja el. A négyoldali nézetre szánt dór oszlopfővel szemben a jón oszlopfőnek csak két nézete van.

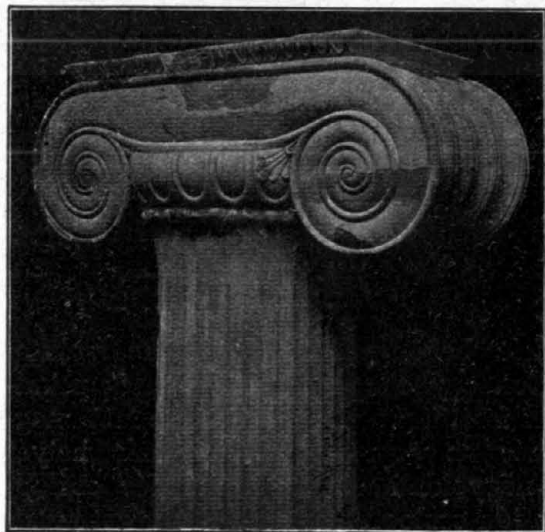
(32. kép.) DÓR OSZLOPFŐ KORFUBÓL a Kr. e. 6. század közepéről. Jellemző az archaikus korra a párnatag (echinus) lapos, nyomott alakja, melyen a nehézkedése a főszerep. A későbbi fejlődés során az echinus



profilvonala meredekebb lesz s így az ellentétes, egymással megütőköző erők (fölfelé törés és nehézkedés) egyensúlyát juttatja kifejezésre.

Ez vezetett a peripteros sarokoszlopainál ahhoz a kényszermegoldáshoz, mely a rendes gyakorlattól eltérőleg az oszlopfő két szomszédos oldalát látja el volutákkal. Az oszlopok karcsúbb arányainak megfelelőleg a jón építészeti rendszer gerendázata a dórnál könnyebb és gazdagabb. A három vízszintes sávból álló epistylon fölé a kisázsiai templomépí-

(33. kép.) IÓN OSZLOPFŐ AZ EFHESOSI RÉGI ARTEMISTEMPLOMRÓL a londoni British Museumban (Kr. e. 540). A jón oszlopfő régebbi példáin a voluták s a növénygallér, mint egyenrangú tényezők szerepelnek. Ezen a példán ellenben a növényi jellegét elvesztett gallér, mint duzzadó tojásfűzér húzódik meg a rugalmasan ívelt, hatalmas volutáktövében. A volutaszárnyak és a tojásfűzér között támadó rést apró, legyezőszerűen lecsüngő palmetták töltik ki. Az egyiptomiak imitativ képzeletével szemben a görög konstruktív képzelet a természeti elemeket architektonikus érzéssel absztrakt, kifejező formákká fogalmazta át.





(34. kép.) AZ ERECHTHEION ÉSZAKI ELŐCSARNOKA az athéni Akropoliszon a Kr. e. 5. század utolsó tizedeiből. Az épületet, mely a jón építészeti stílusnak egyik legnemesebb gyöngye, Athena Polias és Poseidon Erechtheus kettős templomának szánták. Az alaprajzi elrendezés feltűnő asszimetriáját az magyarázza, hogy az eredetileg tervezett nyugati szárny nem épült fel. Az önálló téregységgé kimélyülő északi előcsarnok az eredeti elgondolás szerint az épület középtengelyének hangsúlyos kiemelésére szolgált volna. A nehézkes, zömök dór oszlopokkal szemben a jón oszlopok karcsú előkelőséggel, könnyedén szöknek a magasba. Feltűnő az oszlopfők nagy formagazdagsága, melyeken az összezsugorodott tojásfüzér alatt lotusz-palmettassorral díszített szalag fut körül. A rendkívüli művészi gond ellenére is kétségtelen, hogy a fokozott, szinte túlsúlyolt gazdagság a formák eredeti architektonikus kifejező erejét veszélyezteti.

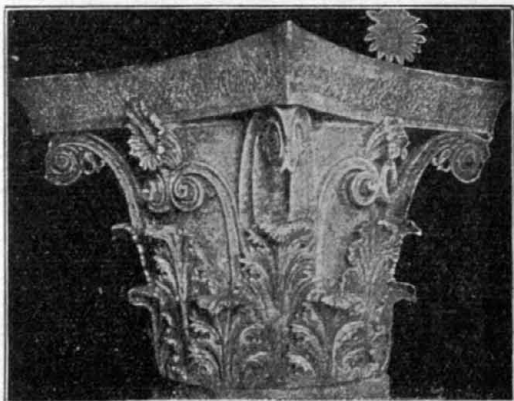
tészetben a faépítészet gerendavégeire emlékeztető fogsor került; az attikai jón építészet ezzel szemben ugyane helyen a domborművekkel díszített frízt (zophoros, párkányszalag) alkalmazta. Az oromzatok szobordísszel való kitöltéséről a jón építészet lemondott.

A jón építészetnek főként Kis-Ázsiában dívó leggazdagabb alakja a kettős oszlopkoszorúval övezett dipteros, melynek legnevezetesebb példája az



(35. kép.) KORÉK CSARNOKA AZ ERECHTHEION DÉLI OLDALÁN. Az emberi alaknak építészeti támasz gyanánt való alkalmazására már a 6. század második feléből ismerünk példákat. (A knidosiak és siphnosiak kincsháza Delphiben.) Az Erechtheion ennek a gondolatnak érett megoldását mutatja. A leányalakok könnyed természetességgel, minden megerőltetés nélkül, méltóságukat és emberi szabadságukat megőrizve teljesítik építészeti hivatásukat. A szobrászati és építészeti elemek teljes akaratkongruenciája adja meg a Korék csarnokának nemes, harmonikus egységét és örökkérvényű varázsát.

(36. kép.) KORINTHUSI OSZLOPFŐ AZ EPIDAUROSZI THYMELÉRŐL (Kr. e. 4. sz. második fele), melyet már az ókori források az újabb Polykletos mester-műveként említettek. A korinthusi oszlopfő alapeleme a növényi kehely; ebből emelkednek ki a sarkokon jelfutó voluták, melyek mint négy kéz tartják az abacust. A növénykehelyt példánkon két sor akanthuszlevélgallér övezi; a sarkolvuták között begönggyölődő, összehajló indaszárak fölé a művész



szerecsés leleménye duzzadva nyíló virágkelyhet illesztett, melynek felső szirma rátapad a homorún ívelt abacusra. Az oszlopfő nemes, kifejező szépsége érthetővé teszi, hogy Polykletos remekére a későbbi korok mindenkor mint kánoni érvényű mintaképre tekintettek.

ephesosi Artemision. A klasszikus kor dór építészetének Athénben a Parthenon (30. kép.) és az ú. n. Theseion, (31. kép.) jón építészetének pedig az Athene-Nike-templom és az Erechtheion (34. kép.) (mindkettő az Akropoliszon) a legkimagaslóbb emlékei. Jellemző, hogy a gazdagságra és mozgalmasságra hajló jón építészet támaszok szerepében az emberi alakot is szívesen alkalmazta. Így látjuk ezt az Erechtheion déli csarnokán, hol az oszlopok szerepét nyugodtan álló leányalakok töltik be. (35. kép.)

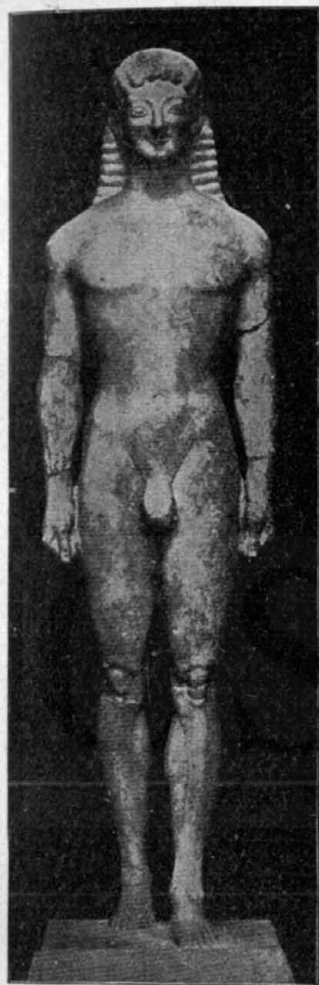
A korinthusi építészeti rendszert, melynek kialakulása az 5. század második felére esik, a jontól csak az oszlopfő eltérő alakja választja el. A növénykehelyalakú korinthusi oszlopfőt egy vagy két sorban elhelyezett akanthuszlevélgallér övezi. A fedőlap támasztására a négy sarkon volutaszerűleg begönggyölődő indaszárak szolgálnak. A korinthusi oszlop legelső példáit a bassaei (Phigalia) Apollo-templom, legérettebb és legnemesebb példáit pedig az epidaurosi thymele (oszlopkoszorúval övezett, bizonytalan rendel-

tetésű kerek épület) szolgáltatta (36. kép.) (Kr. e. 4. század). A korinthusi oszlopfő nagy elterjedését nemcsak előkelő és ötletes szépségének, hanem nézetgazdagságának is köszönhetette. Akárcsak a dór oszlopot, a korinthusit is az épület bármely helyén, a sarkokon is nehézség nélkül alkalmazhatták.

A görög templom belsejét két, egy- vagy kételeves oszlopsor osztotta három hajóra. A középső hajó mélyében foglalt helyet az istenség szobra. A cella világítására egyedül a kitért ajtón át beáramló fény szolgált.

A görög építészet képhatásának teljességéhez a színezés is hozzátartozott. Az építészeti tagok befestésére a görögöket nemcsak színörömmük és dekoratív érzékük sarkallta, hanem az a fölismerés is, hogy csak színezés segítségével tudják megmenteni azokat az elnyeléssel fenyegető sötét árnyékokkal szemben. Ez a magyarázata annak, hogy a kiemelkedő merőleges építészeti tagokat (triglyphosokat és csöppeket) rendszeren erőteljes kék, a vízszinteseket (az epistylon felső záró pántját s a koszorúpárkányt) pedig erőteljes vörös színnel vonták be. Az épületet koronázó felső rész színgazdagságával szemben az alsó rész szintelen maradt. A formáknak fölfelé való fokozatos meggazdagodását tehát a színezés hatásosan kísérte és támogatta.

A görög szobrászat anyaga a legrégebbi időkben a fa volt (xoanon), melyet utóbb a mészkő, majd pedig a 6. század második felében a márvány váltott fel. A legnemesebb anyag a bronz. A nagy bronzszobrokat a görögök eleinte formára kalapált lemezekből szögecselték össze, a Kr. e. 6. század folyamán azután Egyiptom közvetítésével a bronzöntés gyakorlata is meghonosodott. A világos márvánnyal szemben, mely a fényt beissza s belső formagazdagságra utal, a sötét bronz a fényt visszaveri s főként körvonalaival hat. Márványban a törzstől elálló testtagokat az anyag törekenysége következtében



(37. kép.) Az ú. n. TENEAI APOLLO a müncheni Glyptothekben a Kr. e. 6. század közepéről, mely azonban, mint-hogy siron találták, nem istenséget, hanem halandót ábrázol. Az emberi alak szobrászi ábrázolásához az első ösztönt a görögök kétségtelenül Egyiptomból kapták, az átvett keretet azonban a görög szellem azonnal új tartalommal töltötte meg. Az egyiptomi szobrok puha, akarattalan kötöttségével szemben a görög véső a szabad, cselekvésre hivatott ember eszményét valósítja meg. Ezt az ideált szolgálják a feszülő izmok, a gondosan kidolgozott ízületek s az arcra felröppenő életöröm kifejezése (archaikus mosoly).

mindig a letörés veszélye fenyegeti, a szilárdabb és ellenállóbb bronzanyag ellenben a testtagok legmerészebb föllazítását is lehetővé teszi. Vannak tehát olyan szobrászi gondolatok, melyek csak bronzban valósíthatók meg.

A vallásos szobrászat céljaira a görögök a rendkívül költséges aranyat és elefántcsontot is használták. Az arany-elefántcsont (chryselephantin) isten-

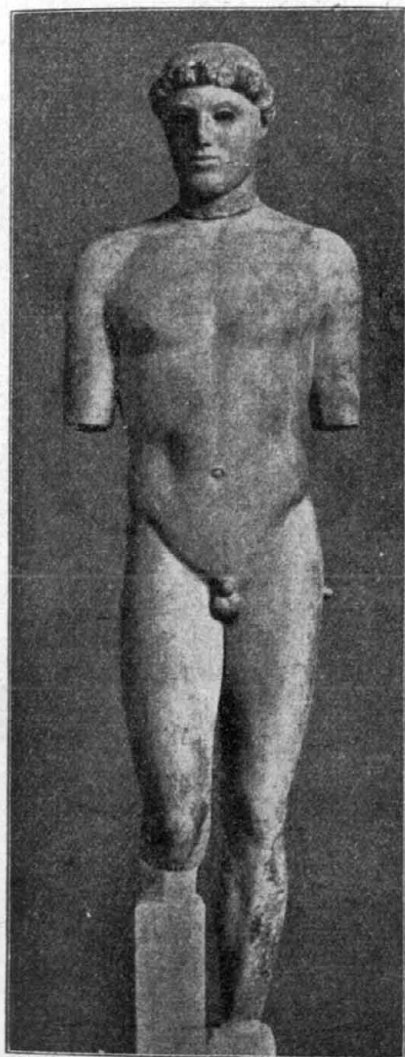
szobrokat, melyek fenntartása gondos kezelést kívánt, a szentélyek belsejében helyezték el. A görög arany-elefántcsont-szobrászat legnagyobbszerűbb és legcsodáltabb példáit Phidias Athena Parthenosa és olympiai Zeusa szolgáltatták.

A tulajdonképeni istenszobrok mellett a szentélyek területén felállított fogadalmi ajándékok is a vallási élethez kapcsolódnak. Fogadalmi ajándékot felajánlhattak az állam mellett testületek és egyesek is. A győztes atléták szobrai, melyek a szentélyeket benépesítették, szintén ebbe a tárgykörbe tartoznak. A görögök családi életének legmegragadóbb művészi emlékei a síremlékek, melyek az elhunytakat hozzátartozóik körében bensőséges együttlétben ábrázolják.

Az archaikus¹ szobrászat. A görög szobrászatra kezdettől fogva építészeti kapcsolatban várt a legnagyobbszerű hivatás. A templomok metópeinek és oromzatainak szobrászi díszítése már a 6. században a művészek egész sorát foglalkoztatta. A szabályos építészeti keret szobrászi kitöltése természetesen eleinte sok nehézséggel járt. Ezeket a korai példák az oromzatalakoknak a sarkok felé való fokozatos, természetellenes kisebbedésével kerülték meg. Hosszú idő telt el, míg az oromzat kereteibe természetesen besimuló álló, ülő, térdelő, kúszó és fekvő alakok alkalmazásával a tér kényszerét leküzdötték. Az aeginai Aphaia-templom (Aphaia, Artemissel rokon istenség) s az olympiai Zeus-templom oromcsoportjain ilyen érett megoldások állanak előttünk az 5. század első feléből. A trójai háború s a kentaurküzdelmek mozgalmas csoportjai egészen természetesen simulnak belé az oromzat keretébe. Az oromzat egymásnak megfelelő két szárnya a művészt az alakoknak két oldalt hasonló, szimmetrikus elrendezésére kényszerítette.

¹ Archaikus = régies, archaios (rég) görög szóból.

A görög gondolkozás szerint minden dolog mértéke az ember. Ennek a gondolkozásnak megfelelőleg a görög szobrászatnak is legfőbb tárgya az emberi test. A vallási és királyi hatalomnak föltétlenül alávetett, kötött keleti emberrel szemben a görögök a hit, a gondolkozás és az érzés szabadságát hirdették.



(38. kép.) IFJÚ SZOBRA AZ ATHÉNI AKROPOLISZRÓL a Kr. e. 5. század második tizedéből az athéni Akropoliszi Múzeumban. Az archaikus kötöttséget természetes állás és testtartás váltotta fel. A karok és a lábak felszabadulnak, eltérő szerepüknek megfelelőleg a csípő s a vállak eltolódnak és a fej is kilendül a merőleges tengelyből. A test fokozottabb szerkezeti megértése gazdagabb ritmikával párosul szobronkon, mely egyben az akaratkultúrában edzett, szerénységre nevelt görög férfieszmény diadalmas hitvallása. Mesterét Kritios és Nesiotes körében kell keresnünk.

Ennek megfelelőleg eszményük nem a keletiesen elpuhult, mozdulatlan, hanem az edzett, cselekvésre hivatott, feszülő izomzatú emberi test.

A felfogásnak ez a különbsége már a görög emberábrázolás első kísérletein megérezhető. Azok az álló ruhátlan férfialakokat ábrázoló szobrok, melyek a Kr. e. 6. századból ránk maradtak s melyeknek az ú. n. teneai Apollo (37. kép.) a legismertebb képviselője, élesen elválnak a mintaképül szolgált egyiptomi alkotásoktól. A görögök csak az alaptípust, az állást és testtartást vették át, de annak egészen új tartalmat adtak. A görög archaikus férfiszobrok, miként egyiptomi mintaképeik, mindkét talpukon feszesen, előretolt bal lábbal állanak. A két kar ökölbe zárt kezekkel a törzshöz simulva csüng alá. A törzs mozdulatlanul mered a magasba s a fej is egyenesen tekint maga elé. Míg azonban az egyiptomi szobrok puha testtel, mintegy akarat nélkül állanak, addig a görög szobrokon a feszülő izmok és gondosan kidolgozott ízületek akaratról és mozgási készségről tanuskodnak. A felfogásnak ez az elevensége az arckifejezést is megváltoztatja. Az egyiptomi szobrok arcvonásait megülő merev komolyság helyébe derűs életöröm költözik (archaikus mosoly). Az egyiptomiak az egyszer megállapított szobrászi típusokhoz évezredekken át változatlanul ragaszkodtak, az eleven szellemű görögök ellenben az emberi test arányainak és szerkezetének egyre teljesebb megértésére törekedve, az archaikus testtartás merevségét szobraikon már az 5. század elején leküzdötték. A karok elválnak a törzstől, a lábak egyike a nyugodt állás természetének megfelelőleg lazán pihen s a fej is kifordul a merőleges tengelyből. (38. kép.) Ez a nagyjelentőségű újítás volt az, mely a görög szobrászat fejlődésében a mozdulatábrázolás számára az utat szabaddá tette.

Az archaikus ruhás nőalak szobrászi típusa is egészen hasonló átalakuláson ment át. A kezdetleges

(39. kép.)
 LEÁNYSZOBOR
 AZ ATHÉNTAKRO-
 POLISZRÓL a Kr.
 e. 6. sz. utolsó
 tizedeiből az at-
 hénai Akropoliszi
 Múzeumban.



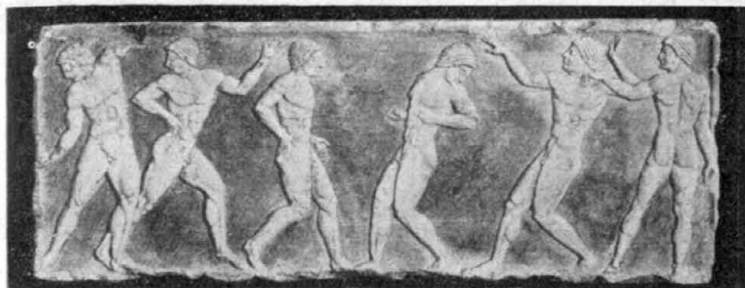
A
 bájos, jórészt ere-
 deti színezésük-
 kel fennmaradt
 leányszobrok, a-
 melyek mult szá-
 zad 80-as éveiben
 az Akropoliszon
 a perzsa omla-
 dékből előkerül-
 tek, a Peisistrati-
 dák (Athén kény-
 urai) jön szel-
 lemmel,
 magas fejlettségű társadalmi és művészi kultúrájának legfinomabb
 hajtásai. Kecses testtartás a viselet derűsen pompázó gazdagságával
 egyesül rajtuk. Így látjuk ezt a mi példánkön is. A leány, kinek testét
 ezert chiton és gazdagon vasalt redőkbe szakadó köpeny borítja, bal
 kezével ruhája szegélyét emelte magasra, jobbában pedig virágot vagy
 más fogadalmi ajándékot tartott. A testet előkelő, mosoly fényétől előntött
 arc koronázza, melyről a haj dús, gyöngyöző fürtökben omlik a vállra.
 A jön formafantázia teremtette derűsen pompázó Kórékban, mintha
 a kacér glóriától övezett krétai női eszmény hagyományjai élnének.



(40. kép.) Az ú. n. HESTIA GIUSTINIANI a római Torlonia gyűjteményben. Kr. előtt 460 körül keletkezett nagyhírű görögbronz-eredeti római kori márványnásolata.

Beszédes bizonyága a szellemi élet és fel-fogás azon átalakulásának, mely a sorsdöntő perzsa háborúk nyomán beállott s melynek a költészetben Aischylos és Pindaros, a filozófiában Herakleitos és Parmenides, a szobrászatban pedig az olympiai Zeus-templom oromcsoportjainak a mesterei a zászlóvivői. Az archaikus korszak derűs gazdagságát egyszerűség és komolyság váltja fel. A művészi alkotó képzelet az embert szinte újlétre szerzezi. A női eszményben a pompázó kacérság helyét a Perikles hitvallásának megje-

lelő tartózkodó szemérem foglalja el. Ennek megfelelőleg megváltozik a viselet: a jön chiton és himation bődtő, dekoratív vonalgazdagságát az egyszerű peplos váltja fel, melynek szűkszavú redői fegyelmetten omlanak alá világosan tükrözve a kötöttségből felszabadult test szerkezeti életét. Szobrunk, melynek benyomásában komoly nagyszerűség fenséggel párosul, nem halandót, hanem istennőt ábrázol, akik közül első sorban Aphrodite Uraniára gondolhatunk.



(41. kép.) SZOBORTALAPZAT DOMBORMŰVE a Kr. e. 6. század végéről az athéni Nemzeti Múzeumban, mely labdajátékkal foglalatokodó atlétákat ábrázol. A merész, jól megfigyelt, változatos mozdulatok híven tükröztetik az archaikus kötöttség bilincseit lerázó művésznemzedék vállalkozó kedvét és valóságghódító, kutató szenvedélyét.

pillér- vagy oszlopszerű első kísérletekkel szemben a legérettebb és leggazdagabb megoldásokat azok a karsú, sugár leányokat ábrázoló szobrok szolgáltatják, melyek az athéni Akropolisz omladékai közül kerültek elő. (39. kép.) Az alakok testét az erezett chiton¹ s a gondos, dekoratív izléssel gazdag redőkbe szedett, két szárnyra szakadó köpeny takarja. A redők vezetésében s a szövet kezelésében a művészeket nem a valóság megfigyelése, hanem dekoratív képzeletük vezette. A leányok egyik kezükkel rendesen ruhájuk szárnyát emelik magasra, a másikon pedig virágot vagy madarat tartanak. Ezt az előkelő, kimért testtartást gazdagon gyöngyöző hajfonatokkal ékes, mosolygó arc koronázza (Kr. e. 6. század második fele).

Az 5. század elején a viselet és a felfogás megváltozik. A chiton és a köpeny helyét a nehéz redőkben aláhulló peplos foglalja el,² melynek ábrázolásában a művészek nem dekoratív gazdagságra, hanem egyszerűsége és igazságra törekcszenek. (40. kép.) A redők esése és menete szorosabb kapcsolatba kerül a testtel.

¹ Lenvászonból készült alsóruha.

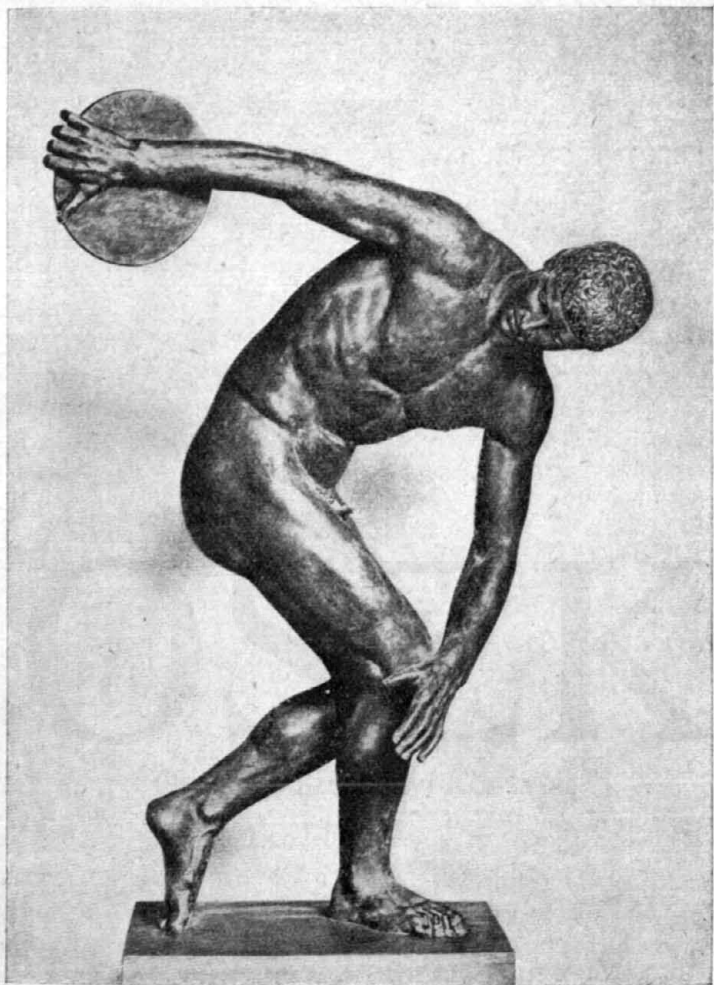
² Gyapjúszövetből készült négyszögű ruha, melynek szárnyait a két vállon gombbal vagy tűvel fűzték össze.

Bennük a test alkata és mozdulata világosan tükröződik. Az egyszerűség és komolyság szelleme az arcról is eltünteti a mosolyt.

Ezek a perzsa háborúkkal egybeeső sorsdöntő évtizedek azok, amikor a görög szobrászat az egész jövő fejlődés alapjait lerakta.

A Kr. e. 5. század szobrászata (478—400). A merész és bonyolult mozdulatábrázolás terén már a 6. század művészei úttörő munkát végeztek. Beszédes bizonyosságai ennek azok az Athénben előkerült talapzatreliefek, melyek birkózó és labdajátékkal foglalatokódó ifjakat ábrázolnak. (41. kép.) A mozdulatok változatos gazdagsága s a megfigyelés élessége egyaránt meglepi itt a szemlélőt. A testek hajlása, csavarodása és az anatómiailag helyesen ábrázolt izmok játéka híven tükröztetik a kutatásnak és kísérletezésnek azt az örömét és szenvedélyét, mely ezeknek a művészeknek a lelkét átjárja.

Ez által lettek előkészítői annak a szobrász-nemzedéknek, mely nagy tehetségek vezéreltetével s a bronztechnika nyújtotta lehetőségek kihasználásával az 5. század első felében a merész és bonyolult mozdulatok ábrázolását tekintette a szobrászat legméltóbb feladatának. A legtökéletesebb megoldást Myron szolgáltatta nagyhírű, már az ókori írók által is magasztalt Diszkoszvetőjével. (42. kép.) Maga az eredeti alkotás (bronz) elveszett. Csak római kori márvány másolatokból ismerjük. Myron szobrán a diszkoszvetés gazdag mozdulattartalmának legtermékenyebb mozzanatát ábrázolja. Az ifjú atléta jobb lábán állva előrehajlott felső testtel a diszkoszt magasan hátralendíti, hogy a következő pillanatban merész fordulattal elhajítsa. A mozgásban levő test egyensúlyát a bal kar s a földet súrolva maga után húzott bal láb biztosítja. A művész szerencsés ösztönnel a diszkoszvetésnek azt a mozzanatát örökítette meg, amikor a mozgás egy pillanatra nyugvópontra jut. A testtartás, mely világosan megérteti az előz-

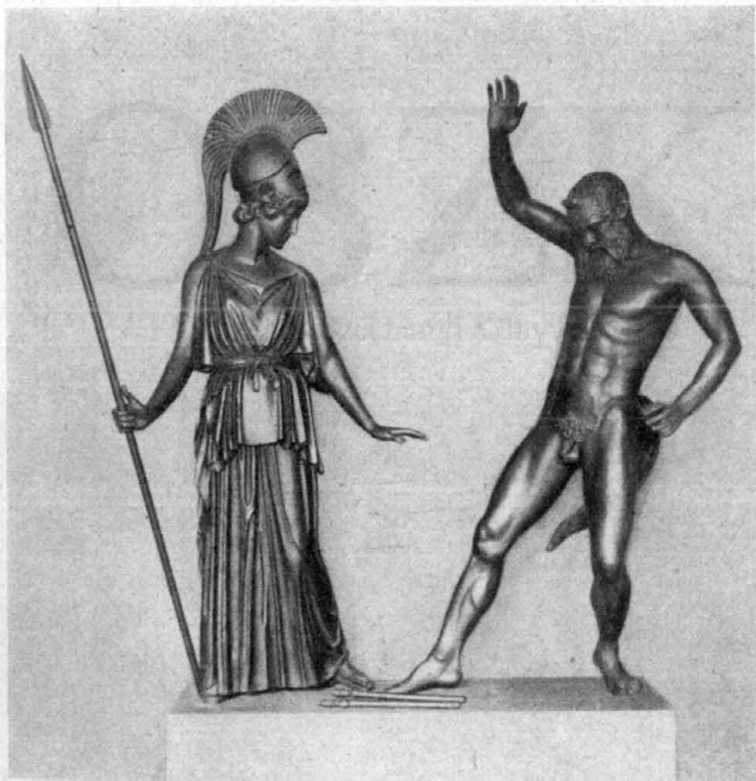


(42. kép.) MYRON DISZKOSZVETŐJE a Kr. e. 5. század közepéről. A mozgás nagy problematikusának ez a bronzrepike csak római másolatokban maradt fenn. Ezek felhasználásával sikerült az elveszett eredeti teljes képét visszaállítani. (A törzs a római Nemzeti Múzeumban, a fej a Palazzo Lancelottiban.) Myron Diszkoszvetőjén nem a mozgás egy valószínű mozzanatát öntötte bronzba, hanem több mozzanat megfigyelését értékesítette s a testet és a tagokat öntudatosan úgy rendezte el, hogy képhatásuk a szemlélőben rögtön és világosan a diszkoszvetés képzetét keltse fel. Myron remekét nemcsak az ókorban csodálták, de a modern művészek képzeletét is megtermékenyítette. Meunier Kaszáló parasztja az alakfölépítés elvi alapjaiban a Diszkoszvetőt követi.

ményeket, egyben telítve van a mozdulat további menetének feszültségével. A mozdulat megértéséhez nem kell a szobrot körüljárni. A homloknézet mindent megmond. A szobrok mozdulattartalmának ezt az egy nézetbe való sűrűsítését a görög szobrászok építészeti kapcsolatban tanulták meg. Az építészeti keretbe foglalt oromesoportalakok csak egy oldalról voltak láthatók, csak egy nézetük volt. A szobrászoknak mondanivalójukat tehát ebben a nézetben kellett tömören és világosan összefoglalniok. Egészen hasonló elvek szerint építette föl Myron azt a nagyhírű bronzsoportját is, mely az athéni Akropoliszon a várkaputól a Parthenonhoz vezető úton állott s amely Athénát és Marsyast ábrázolta. (43. kép.) A monda szerint Athéna, aki a fuvolát feltalálta, midőn rajta először játszani próbált, megütközve vette észre a forrás tükrében vonásai eltorzulását, mire a hangszeret fölháborodva elhajította. A zene hangjaira odalopózó Marsyas szilén odaugrott, hogy az elhajított hangszeret fölemelje, de az istennő parancsoló mozdulatára riadtan visszahúzódik. A szilénnek ezt a riadt, ösztönös visszapattanását látjuk Myron csoportján. Mint a diszkoszvetőn, itt is a visszahőkölés mozdulata egy pillanatra nyugvópontra jutott. Marsyas zabolátlan, állati természetével szemben pompás ellentét az istennő fölényes nyugalma és méltósága. Myron ezen a csoportján bebizonyította, hogy nemcsak a mozdulatábrázolásnak, hanem a jellemzésnek is elsőrangú mestere.

Az athéni művészet fénykora *Perikles* idejére esik, aki szülőhazáját nemcsak politikailag, hanem kulturálisan is addig el nem ért magasságokba emelte. Az ő kezdeményezésére az Akropoliszon lázas építészeti tevékenység indult meg, melynek középpontjában az Akropolisz büszke koronája, Athena temploma, a Parthenon állott (Parthenos = hajadon, Athéna jelzője). Az Akropoliszon folyó munkálatok legfőbb irányításával és vezetésével Pe-

(43. kép.) MYRON ATHÉNA ÉS MARSYAS CSOPORTJA. Az elveszett bronz eredetű éremképek útmutatásával sikerült a csoport alakjairól fennmaradt római márványmásolatok segítségével visszaállítani. (Athéna a Majna-Frankfurti Múzeumban, Marsyas a római Lateránban.) A két ábrázolt lény közötti ellentét mozdulatban és szellemi kifejezésben egyaránt pompásan jut érvényre a csoporton. Athéna alakjának jensőbbes nyugalmával szemben áll a szilén mozdulatának ösztönös, nyers hirtelensége s lényének állatias csiszolatlansága. Az egész csoport vázát két merőleges alkotja. Ebbe a tektonikus keretbe illeszkednek belé a tagbeállításokban kifejeződő vonalbeli megfelelések. Az a ferde vonal, melyet Marsyas hátrapattanó törzse leír, újra csendül a másik oldalon Athéna lándzsájában. Myron a fejekben is a jellemzés mesterének bizonyult. Athéna leányosan finom előkelőségével és okosságával szemben Marsyas torzonborz, felvillanó ráncoktól átszántott arcán az állatias sóvárgás és váratlan megriadás megütközése tükröződik.





(44. kép.)
PHIDIAS ATHENA
PARTHENOSA,
kisebbitett már-
vány-másolat az
athéni Nemzeti
Múzeumban.

Az óriásméretű, arany-elejánt-szobor után, melyet Kr. e. 438-ban szenteltek fel. Phidias Athena Parthenosa a görög szobrászat első, nagyszerű isteni jellemképeinek az egyike. Athén győzelmes pártfogó istennőjének megközelít-

hetetlen fenségét, lelki és erkölcsi nagyságát senki előtte még így ki nem fejezte. A fennmaradt márványpéldányok az eredeti koncepciónak úgyszólván csak általános körvonalait őrzik meg. A kisebb méret a művészetet takarékoságra kényszerítette. Be kellett érniök száraz, hiányos kivonatokkal ott, hol Phidias képzelete pazarul ontotta a jelentőségteljes részletek fantasztikus gazdagságát. Az óriásméretű kultuszszobor anyagpompájáról s felszerelésének szinte kimeríthetetlen gazdagságáról csak Pausanias leírása tájékoztat.

(45. kép.) PHIDIAS
ATHENA PARTHENOSA,
oldalnézet.



rikles a kor — s tán minden idők — legnagyobb szobrászát, *Phidias*t bízta meg, kihez személyes barátság fűzte. *Phidias* készítette a szentély hatalmas arany-elefántcsontszobrát, az Athéna Parthenost (44. 45. kép.) s a Parthenon egész szobordíszje az ő láng-

elméjű teremtése. A 92 metopé, a 160 m hosszú fríz s a két oromcsoport nagyméretű alakjainak egész sora Phidias műhelyében, a mester részvételével és vezetésével rövid 16 esztendő alatt (447—432. Kr. e.) készült el.

Az eredetileg 12 m magas Athena Parthenost csak kisebbített, római másolatokról ismerjük, melyek persze a részletek s az anyaghatás gazdagságáról nem nyújthatnak fogalmat. Alacsony, sötét márványtalapzaton állott az istennő arany- és elefántcsontszínekben csillogva, fegyverzete teljes pompájában. Balkezét pajzsán nyugtatta. Oszloppal alátámasztott jobbában a győzelem istennője: Niké. Ebben az építészeti tagok alkotta keretben emelkedik föl oszlopszerű nyugalommal a peplosba öltöztetett törzs, melynek merőleges redőcsatornái — a vízszintes tagolásokat áttörve —, szabályos rendekben törnek a magasba. Az istennő mellén az aegis, fején gazdagon díszített sisak, mely alól fürtösen kibuggyanó haj omlott le hullámozó aranyfonatokban a vállra. A meleg aranszínben ragyogó ruha fölött elefántcsontból faragva sárgásfehéren világított a födetlen két kar, a gorgoneion s a méltóságosan maga elé tekintő arc. Phidias Athéna Parthenosa a görög szobrászat első nagyszerű isteni jellemképeinek egyike. Athén



(46. kép.) ELISI ÉRMEK PHIDIAS OLYMPIAI ZEUSÁNAK KÉPÉVEL. A méreteiben még az Athena Parthenost is meghaladó hatalmas aranyelefántcsont kultuszszobor 432 után az elisiek megbízásából készült. Másolatai csak római kori éremképeken maradtak fenn. Anyagpompájáról s a részletek hallatlan gazdagságáról csak Pausanias leírása ad fogalmat. Az olympiai Zeus csodálatával már az ókori írók nem tudtak betelni. Szerintük benne Phidias a hagyomány által megszentelt vallásnak új tartalmat adott. Zeusa, miként az éremképek nyújtotta vonásokon is érezhető, nem a félelmetes erő és büszke öntudat képviselője. Kifejezésében a szelídség és komoly, atyai jóság uralkodott.

Kifejezésében a szelídség és komoly, atyai jóság uralkodott.

(47. kép.) LAPITH ÉS KENTAUR KÜZDELME, metopa a Parthenon déli oldaláról a londoni British Museumban, mely drámai erejével, merészségével és mesteri kidolgozásával valamennyi közül messze kimagaslik. A legkisebb részlet is csupa kifejező erő s a formakezelésben régieségnek, kereső bizonytalanságnak semmi nyoma. A testábrázolásban már ráismerünk a friz s az oromcsoportok nagy mesterére, aki az emberi testen nem a virtuozitással is megközelíthető felületingereket, nem az érzéki anyagszerűség csillogó látszatát, hanem a szerkezeti és dinamikai igazságot, az élet költői lélekkel átértett teljességét kereste.



győzelmes istennőjének megközelíthetetlen fenségét és erkölcsi nagyságát senki Phidias előtt így még ki nem fejezte. Azok az isteneszmények, melyeket Phidias az Athena Parthenossal s az olympiai Zeussal megteremtett, a vallásnak új tartalmat adtak, annyira megközelítette bennük a művészi alkotás az istenek fenségét. Zeusában, amint a róla fennmaradt emlékek mutatják, az istenatya szelídségét és végtelen atyai jóságát hangsúlyozta. (46. kép.)

A Parthenon mitológiai tárgyú metopéi közül csak néhány kentaurküzdelmet ábrázoló lap maradt fenn meglehetősen épségben. A lótestű kentaurok és edzett testű ifjak (lapithok) páros küzdelmében uralkodó változatosság fényesen mutatja Phidias feltaláló erejének csodálatos gazdagságát. Csak a legpompásabb metopék egyikét mutatjuk be, melyen a sebesült, ágaskodó kentaur szökni készül, de az ifjú, testét ijj módjára ellene feszítve, vállánál fogva visszarántja. (47. kép.) A nemesen edzett ifjúi test mozdulatát a válláról lecsüngő köpeny ívelt redői hatásosan fokozzák. A küzdelemnek ebben a nagy-szerű szobrászi megfogalmazásában egyensúlyozott

szépség drámai erővel párosul. A metopékon az alakok csaknem egész testiségükben, magas reliefben válnak el a háttértől. A művésznek az erősen kiugró építészeti tagok szomszédságában (vízszintes párkány, triglyphosok) erősebb hangsúllyal kellett dolgoznia. X

A cella külső falán körülfutó frízen ellenben beérhette laposabb kezeléssel. Az 1 m. magas fríz domborműveinek tárgya: a Panathenai ünnepi körmenet, melyet minden negyedik év nyarán tartottak meg s amelyben a város előkelőségeitől és lovasosztagoktól kísérve vitték föl Athéna szentélyébe az Athén legelőkelőbb leányai által hímzett peplost. A görög felfogás idealizmusára jellemző, hogy Phidias vésője nem egy határozott ünnepi körmenetet örökített meg, hanem annak általános lényegét, típusát adta. A templom keleti homlokoldalán a peplos átadását látjuk az egymással fesztelenül társalgó, ülő istenek jelenlétében, akiket a művész tartásukkal, mozdulatukkal, testalkatukkal és jelvényeikkel egyénileg jellemzett. Ehhez a középső csoporthoz közeledik két oldalról a menet: elől fiatal leányok, majd a város előkelőségei, azután áldozati barmokat vezető ifjak, pompás négyesfogatok s végül Athén legnagyobb büszkesége: a vágató lovasosztagok. (48. kép.) Mintha Phidias is erre a részre pazarolta volna legtöbb szeretetét. A Parthenonfríz Phidiast nemcsak az ember, hanem a lóábrázolás legnagyobb mesterének mutatja. A paripák büszke, tüzes mozdulata híven érezteti a vágatás jellegzetes hármasságát. A lófejek duzzadó orrcimpáin és dagadó erein a nemes faj ideges előkelősége tükröződik. Ezekhez a pompás paripákhoz teljesen méltók azok az ifjak, akik megülik őket. Testtatrásukban és mozdulataikban változatosság nemes mértéktartással párosul. Testüket hol páncél, hol chiton, hol pedig lobogó köpeny takarja. Legtöbbjük fedetlen fővel vágat tova, csak némelyiken tűnik fel sisak vagy rókaprémés thrák sapka. Ez a belső gazdagság és változatosság az oka annak, hogy



(48. kép.) LOVASOK FELVONULÁSA, részlet a Parthenon északi frizéről a londoni British Museum-ban. Phidias a Parthenonfriz a loábrázolás legnagyobb és legihletettebb mesterének mutatja. Az ő lovai nem portrék, mint az a harci mén, melyen Colleon ül, vagy aminők Lysippos lovai lehettek; a Parthenonon ábrázolt paripák nem tartoznak semmiféle határozott fajhoz, hanem a lófaj egészének legfőkétebb képviselői; a ló természeté és lelke a maga egészében él bennük. Ezekhez a pompás paripákhoz teljesen méltók az íjjak, akik megülik őket. Tartásukban, mozdulatukban nemes mérték-tartás és jegyelem könyved természetességgel párosul. Nagyszerű jellemrajzát kapjuk bennük annak az athéni népnél, mely akaratkultúrája diadalmas erejével tett az erkölcsi rend mesteré.

a lovasok nagykiterjedésű felvonulása mindvégig leköti és érdekli a szemlélőt.

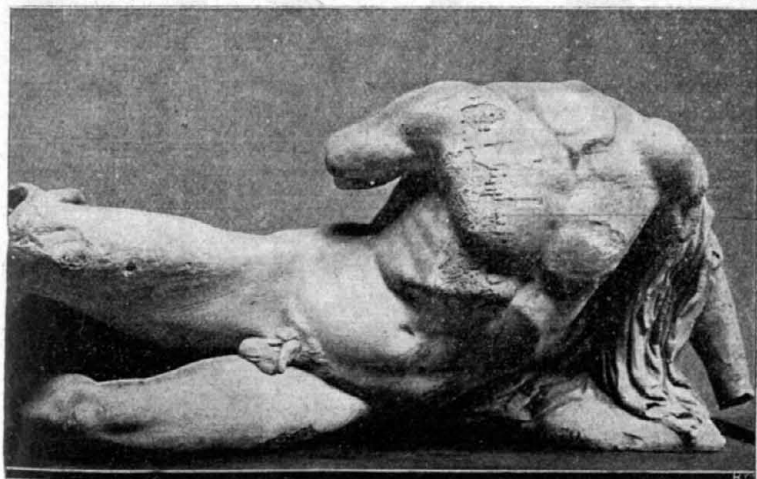
Phidias művészi stílusát a maga legérettebb gazdagságában a Parthenon oromsóportjai képviselik, melyeknek tárgya: a keleti oldalon Athéna születése, a nyugatin Athéna és Poseidon küzdelme

az attikai földért. Az oromcsoportokat betöltő szobroknak alig a fele maradt ránk s ezek is erősen megcsontult állapotban. Egykori elrendezésükről a XVII. század végén készült rajzok tájékoztatnak. Már a kompozíciókban megnyilatkozik Phidias újító szelleme. Az aeginai és olympiai oromcsoportokkal ellentétben a kompozíciót nem bontatta két, csoportokra szakadó szárnyra, hanem az egészet egyetlen, az összes alakokon áthullámzó drámai cselekvéssel töltötte meg. A keleti oromcsoporton Athéna csodás születésének, a nyugatin az istenek küzdelmének a hatása tükröződik az összes alakokon. A keleti oromcsoportból csak Dionysos alakját, továbbá Aphrodite és Dione (Aphrodite anyja) csoportját vesszük közelebről szemügyre. Dionysos alakja, aki kényelmesen sziklára dőlve fölemelt jobbával a sarokból kelő napot üdvözli, az oromcsoport aláereszkedő bal-szárnyában foglalt helyet. Isteni öntudatot és méltóságot sugárzó alakja az emberi test szerkezetének teljes megértéséről tanuskodik. A művész minden fölösleges, kicsinyes részletet került, csak a testi szépség lényegét adta, de ezt azután a hitvallás egyszerűségével és tömörségével. A nyugati oromcsoport ugyancsak fekvő, Kephisos folyót személyesítő ifjú alakján a test ábrázolása valóságos megfigyelésekkel bővült. (49. kép.) Itt már a művészt nemcsak a test szerkezete, hanem a bőrfelület élete, feszülése és petyhüdt megereszkedése is érdekelte. Az összbenyomás nagyszerűségét azonban ezek a részletek nem veszélyeztetik.

A keleti oromzat Dione-Aphrodite (50. kép.) csoportja méltán állítja meg a British Museum minden látogatóját. (A Parthenon szobordíszje legnagyobb részében Lord Elgin útján a londoni British Museumba került. Ezért nevezték el Elgin-márványoknak.) A hatalmas, telten hullámzó női testeket meleg, emberi érzés járja át. Az ülő Dione mellett jobbról Aphroditét látjuk, aki fejedelmi méltósággal és kényelmesen

odaomolva dől gyengéden fölője hajló anyja ölébe. Mindkét alak testét gazdag redőzetű ruha takarja. A nagyobb redőkbe szakadó köpennyel szemben a chitont, mely szorosan hozzátapad a testhez, sűrűn hullámzó, vékony redőszálak borítják. A mai ember megszokta, hogy a művészi alkotásokat a természethez mérje. A természetűség az első kérdés. Phidias e remekével szemben ez a kérdés elveszti jogosultságát. Ilyen szövet s ilyen kábítón gazdag redőzet ugyanis a valóságban nincs. Ez a művészi képzelet teremtése és mégis igaznak érezzük. A valódi művész nemcsak másolója, rabszolgája a természetnek, hanem annak mintegy újratemtője és leghivatottabb interpretátora. Ilyennek ismertük meg Phidiaszt, akit már az ókori írók a szépség meglátója és fölfedezőjeként magasztaltak.

Míg az attikai Phidias főként márványban dolgozott, addig az argosi származású, vele egyenrangú-



(49. kép.) KEPHISOS (folyóisten) a Parthenon nyugati oromcsoportjából a londoni British Museumban. A kényelmesen fekvő, sziklára támaszkodó ifjú az oromcsoport bal sarkában foglalt helyet. A testábrázolásban valószínű megfigyelések értékesítését látjuk. Az izmok acélos feszültsége mellett a megereszkedő hús petyhüdt puhaságát is érezte a művész. Nemcsak a szerkezet, hanem a felületélet igazsága is érdekelte.

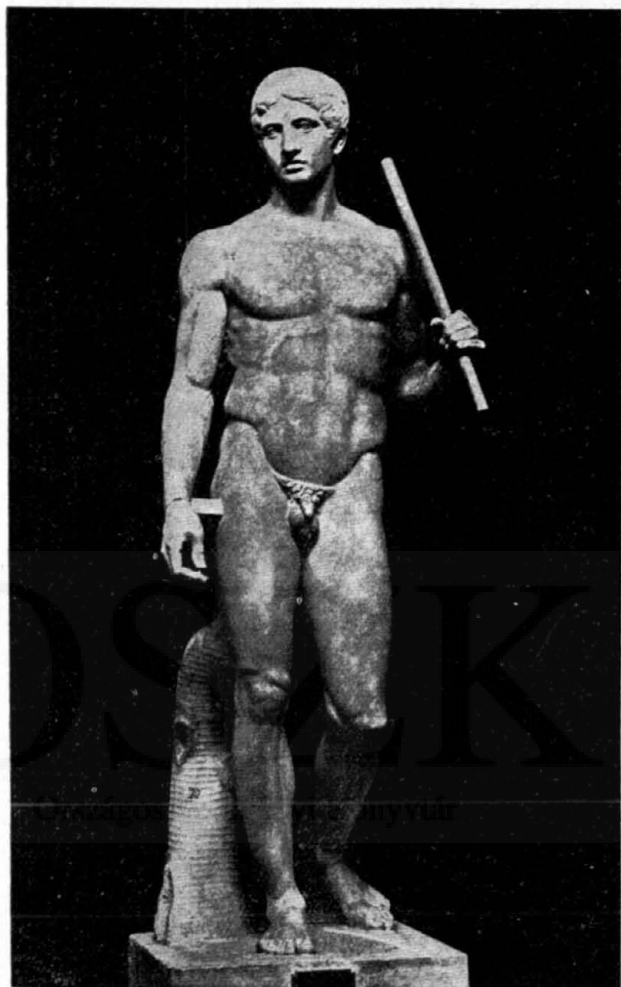
nak tartott kortársa, *Polykletos* csaknem kizárólag bronzszobrokat alkotott. Művészi szellemét számunkra két római másolatokban fennmaradt atlétaszobra: a Doryphoros és a Diadumenos képviselik. A szépséget Polykletos nem a lelki kifejezésben, hanem a finoman mérlegelt mozdulatokban, a körvonalak játékában s a nemes arányokban kereste, melyekről szóló tanításait (Kanon) könyvben is összefoglalta. Doryphorosában (51. kép.) azután ezt a Kanont bronzban valósította meg. (Doryphoros = lándzsatartó). A zömöktestű ifjú, aki baljában vállának támasztott lándzsát tart, teljesen nyugodtan áll. A bal láb lépés-szerű lendülete nem mozgást, hanem csak mozgási készséget fejez ki. A csipő vonala s a törzs izomzata híven tükrözteti a két láb eltérő szerepét. Ez által az egész alak változhatatlan egységgé forr össze. A szemlélő világosan érzi, hogy ez a szobor gondos számítás és mérlegelés eredménye. S éppen ez biztosítja számára a törvényszerű, kánoni érvényt. Polykletos Doryphorosában szinte a tantétel tömör egyszerűségével tett hitet arról, milyennek kell lennie felfogása szerint az edzett, tökéletes atlétatestnek. Diadumenosa, aki ugyancsak lendületes lépőállásban fölemelt két karjával a győzelmi szalagot fonja homlokára, még több mozdulatot foglal magában. A körvonalak ritmusa is meggazdagodott. A szétbontott testtagok laza elrendezése világosan érezteti a bronzban való elgondolást. Az egyszerű, mindennapi cselekvéshez viszonyítva túlságosan bonyolult és gazdag mozdulat mutatja, hogy Polykletos a külső szépséget a belső igazságnál többre becsülte. Művészetének ezt a jellemző vonását már az ókori írók is megéreztek, amikor istenszobrain a lelki mélység hiányát kifogásolták.

A szárnyas, repülő alak (Nike) ábrázolása a görög szobrászatot már a 6. századtól kezdve foglalkoztatta. A kezdetleges kísérletek után a tökéletes megoldást az 5. század utolsó tizedeiben *Paionios* nyújtotta



(50. kép.) PEITHO, DIONE ÉS APHRODITE ISTENNŐK a Parthenon keleti oromsoportjából a londoni Eritish Museumban. Hatalmas, gyönyörű testek, telten hullámzó, erőteljes formákkal, melyeken megérzik a kor férfias szellemének ihlete. Jobbról Aphrodite, aki fejedelmi méltósággal, kényelmesen odaomolva áll mellette ülő s gyengédén föléje hajló anyja, Dione ölébe. Ez a két alak, melyen az érzés nagysága bámulatos formagazdagsággal egyesül, hol a ruha és test elválaszthatatlan egységet alkotnak, tán a legszembetűnőbbben mutatja a művészi kifejezésnek és stílusnak azt a hatalmas fejlődését, amit az oromsoportok a frízrel szemben képviselnek. A részletekben fokozott gazdagság, az egészben fokozott egység. A puha chiton, hol lágy engedelmességgel simul a testhez, hol pedig gyűröttlen megtorlóvá és öblöklébe szakadozva szeszélyes kanyargással hullámozik alá. A nehezebb alkatú köpeny ellenben itt szélesen lenyúló levekbe feszül, amott pedig szárnyai sodródva csapódnak egymásra.

Nikéjén, melyet győzelmi fogadalmi ajándék gyanánt Olympiában magas háromszögű pillér tetején állítottak fel. (52. kép.) Az istennő hatalmas szárnyaktól s mögötte vitorla módjára dagadó köpenytől övezve ünnepi lassúsággal ereszkedik alá. Az aláereszkedést s a lábak óvatosan kereső mozdulatát a szélről fölka-



(51. kép.) POLYKLETOS DORYPHOROSA (ACHILLES?), római márványmásolat bronzeredeti után a nápolyi Nemzeti Múzeumban (Kr. e. 5. század közepe). A nyugodtan álló emberi alak érett, kánoni érvényű megfogalmazása. Az állás és testtartás az emberi test egész mozgékony-ságát és ritmikai gazdagságát visszatükrözteti. A koncepció nem az érzés fellobbanó tüzeiben jogant, hanem józan számítás és mérlegelés eredménye: erről tanuskodnak a nemes, kiegyensúlyozott arányok s a folyékony, dallamos körvonalak. Phidias alkotó képzeletének meleg költőiségével szemben Polykleitos fantáziájában a matematikai jelleg az uralkodó. Innen van, hogy alakjai úgy hatnak, mint valami változhatatlan matematikai tétel. A bensőségnek, az érzés melegségének a hiányát művészetében már az ókori írók kifogásolták.

vart ruharedők nyugtalan lobogása kíséri. A test tengelyének a ragadozó madarak röptére emlékeztető ferdesége pompásan érezteti a levegőben való kerengést. Ugyanerre utal a lábai alatt feltűnő, kiterített szárnyú sas. Paionios Nikéjén a magasságból való aláereszkedést oly meggyőzőn ábrázolta, mintha a repülés hozzátartozna az ember természetéhez.

(52. kép.) PAIONIOS
NIKÉJE az olympiai
múzeumban az 5.
század utolsó tize-
deiből (kiegészítés).
A mendei szárma-
zású mester az em-
beri organizmusnak
egy új szervvel, a
szárnyakkal való ki-
bővítését bámulatos
elhűtő erővel oldotta
meg. A szárnyak
funkcióbeli szerepe
épp oly világos és
magától értetődő,
mint a karoké vagy
a lábaké. Az egész
alak egy egyenlő-
szárú háromszögbe
rajzolódik, melynek
csúcspontja az ol-
dalra hajló lábaktól
valamivel jobbra
esik s melynek me-
rőleges tengelyét a
fej koronázza. Ez
az egyszerű geo-
metriai keret és a



tagoknak áttekinthető elrendezése teszi, hogy Nikének minden mozgalmassága s a tengely ferdesége ellenére is a képsíkra merőlegesen, felénk repül. A ruha és test, a fény és árnyék ellentéteit mesterien használta ki a művész a térhatás felköltésére. A peplos a testhez tapad, a himation pedig, melyet két karjával tart, vitorlaszerűen duzzadva feszül ki mögötte. A testet előnti a fény, míg körülötte a szélben lobogó ruha s a dagadó köpeny mély árnyékot vetnek. A fény és árnyéknak ez a tudatos kihasználása a testet kiemeli a háttérből s hozzánk közelebb hozza.

Széles körökben még ma is tartja magát az a hit, hogy a görög művészet, bárha formailag tökéletes remekeket alkotott, a mélyebb emberi érzéseket nem tudta megszólaltatni. Ez a vád igaztalan, mert már az 5. század második felének szobrászi emlékei sorában az anyai és hitvesi szeretet megkapó rajzait találjuk. Mennyi megragadó, mélyen emberi gyengédség nyilatkozik meg például azon a kis domborművön, melyen a pillérre támaszkodó Aphrodite hozzásimuló gyermekét, a kis Erost magához öleli. A kapcsolat bensőségét a két tekintet egymásbaolvadása még fokozza. Azon a több példányban fennmaradt domborművön pedig, mely Orpheust és Eurydikét ábrázolja, a hitvesi szeretetnek valóságos apotheózisát kapjuk. (53. kép.) Orpheus lantjának szavával megindította az alvilági istenek szívét, akik megengedték, hogy elhált hitvesét, Eurydikét újra magával vigye, csak azt tiltották meg, hogy útközben reá visszatekintsen. A szeretet azonban erősebb volt, mint az isteni parancs. Orpheus megfélekezve a tilalomról, visszafordul s a hitvesek tekintete boldog megindultsággal találkozik, de máris megragadja a lelkek vezére, Hermes, Eurydike kezét, hogy az isteni parancs értelmében újra, most már örökre visszavigye az alvilágba. Ennek az utolsó, fájdalmas viszontlátásnak a hangulatát reliefünk mestere páratlan gyengédséggel juttatta kifejezésre. Az arcok teljesen nyugodtak, a hitvesek meleg érzelmi egymásbakapcsolódása s a kényszerű válás fájdalmas megindultsága, csak a taglejtésekben tükröződik. Az a csodálatos képesség, mellyel a művész az emberi testet — az arcjáték teljes kikapcsolásával — a lelki élet kifejezőjévé tudta tenni, csak ennek az istenáldott népnek és kornak a sajátja. Orpheus fején a thrák sapka, bal kezében a lant ; Hermes nyakában a vándorok jellegzetes, kerek nemezkalapja : a petasos.

Ez a korszak, az 5. század utolsó évtizedei azok, amikor a régebben csak egy alakot magukba foglaló,

keskeny síremlékek is kiszélesedve megtelnek a családi élet jeleneteivel. Ennek a típusnak a 5. század végéről származó egyik klasszikus példája Hegeso síremléke. (54. kép.) Jobbról egyszerű, nemesen ívelt



(53. kép.) ORPHEUS ÉS EURYDIKE, márványdombormű az 5. század utolsó tizedeiből a nápolyi Nemzeti Múzeumban. A több másolatpéldányban fennmaradt eredeti valószínűleg győztes karvezető (choregos) fogadalmi ajándéka volt. Csodálatraméltó, hogy az érzelmek balladaszerűen tömör ábrázolásában a művész mennyi mérsékletet tanusított. A nagy mozdulatokat, a lármás kifejezést s az arcjátékot teljesen mellőzte. A pátoz épp oly idegen lelkétől, mint a puha érzelgősség. A taglejtések egymásbaomlása kifejezésben oly mély, beállításban oly egyszerű, akárcsak a klasszikus olasz operák dallamvezetése. Mennyivel másként dolgozta volna fel ugyanezt a tárgyat valamelyik barokk mester! Az ellen-tétet Bernini Proserpina elrablását ábrázoló szoborcsoportja tanulságosan világíthatja meg.

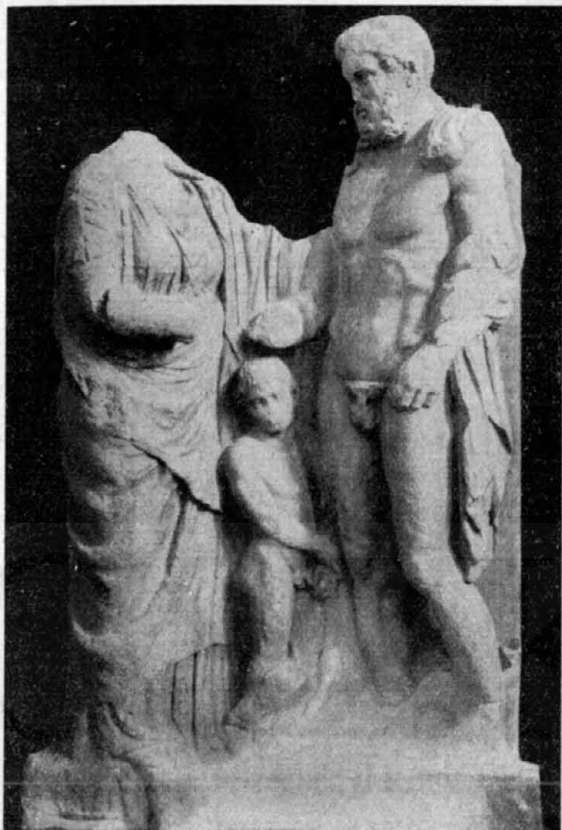
lábakkal és támlával ellátott karosszéken ül Hegeso. Testét chiton és köpeny fedi, hajában szalag. Fejét kissé meghajtva szemléli a nyakéket, melyet az előtte álló szolgáló által eléje tartott ládikából kiemelt s melyet a művész egykor színekkel jelzett. A szolgálónő testét hosszú ujjas chiton takarja (az idegenek és rabnők jellemző viselete), fején főkötő. Mint a görög síremlékeken általában, itt sem kísért a halál, a túlvilág gondolata. A domborműveken mindenütt az életet látjuk a maga emberi kapcsolataival és sugárzó



(54. kép.) HEGESO SÍREMLÉKE az 5. század végétől az athéni Nemzeti Múzeumban. A görög síremlékek mindennapi tárgya: úrnő és szolgálója az ékszeres ládikával a Phidias-iskola nemes felfogásának és stílusformáinak fényében megnyilatkozásszerűleg újjáérelve áll itt előttünk. Az athéni temető alapjait, mint a legújabb kutatások kiderítették, 394-ben rakták le, 317-ben pedig a phaleroni Demetriosnak a temetői fényűzés ellen irányuló rendtartása a síremlékplasztika gazdag virágzásának végét vetett. Ezen időn túl a sírok helyét csak szegényes,

kisméretű emlékkövek jelölték. Az athéni temető családi sírkerületekre oszlott, melyek mindegyike az úttest két oldalán sorakozva, $1\frac{1}{2}$ —2 m magas közös talapzaton több síremléket foglalt magában. A síremlék legrégebb alakja az akroterionnal koronázott, karsún magasbaszűkö stélé, mely az 5. század utolsó tízedeiben, mint példánkon is látható, kiszélesedve és fokozatosan erősödő architektonikus keretbe foglalva alkalmassá válik két alak befogadására. A síremlékek tárgya:

a mindennapi élet jelenetei tipikus megfogalmazásban, melyekből minden egyéni vonatkozás hiányzik.



(55. kép.) GÖRÖG SÍREMLÉK a Kr. e. 4. század közepéről a budapesti Szépművészeti Múzeumban. Jellemző és szép képviselője a 4. század sepulchrális művészetének, amikor az 5. század síremlékein lapos reliefben ábrázolt, szertartásos, reprezentatív jelenetek plasztikai tartalmában meggyarapodva meleg, bensőséges életképekké bővülnek. A szinte szoborrá kerekedő alakokat rendszeren oromzattal koronázott architektónikus fülke öleli körül, mely a mi példányunkról hiányzik. A hűvetársak meleg érzelmi kapcsolatát a művész az egész csoporton átívelő kompozícióvonalakkal hatásosan támasztotta alá. Miként az érzések, a vonalak is egymást keresik és ugyancsak egymást keresték egykor a tekintetek. A síremlékek körében a görögök az ábrázoltakat sohasem ruházták fel valóságos, hanem örökvényű lényegében rágadták meg. A kézfogás motívuma nem búcsúzás, hanem bensőséges együvértartozás kifejezője. A halál árnyéka, a válás fájdalma a görög temető művészetében csak mint halk kíséret, főként a mellékalakok bánatos taglejtésében jut szóhoz. A görög művészet a temetőben is az életigenlés diadalmos hitvallása.

szépségével. A fejtartás és taglejtések ívelten egymásba áramló vonalaival a művész a két alak kapcsolását csak fokozta. Az ülő úrnő s előtte álló szolgálónő sokszor ismétlődő tárgya a görög síremlékszobrászatnak. Ezek a művészek nem keresték a minden áron való eredetiséget, hanem az egyszer megteremtett típust újabb és újabb változatokkal érlelték tovább. A síremlékek emelkedett hangulatának megfelelőleg az arcokat nem ruházták fel egyéni vonásokkal, az ember rajtuk típusá nemesedett. Az alakokat rendszeren — mint Hegeso esetében is — fülkeszerű építészeti keret övezi, mely azonban nem az elhunytak házáat akarja jelezni. Indokolása tisztán művészi: építészeti lezárása a domborműnek, amit a görögök művészi érzéke mindig megkívánt.

Ezt a fülkeszerű keretet a 4. század többalakos, magasabb reliefben kidolgozott síremlékein is megtaláljuk. Miként a budapesti Szépművészeti Múzeumban őrzött példa mutatja, ebben a korban az alakok érzelmi kapcsolata még bensőségebb lesz s a kísérő alakok fejtartásában és taglejtésében a fájdalom, a lemondás is hangot talál. Ezt a hangulatot Múzeumunk síremlékén (55. kép.) (melynek építészeti kerete hiányzik) az egykor kézfogásban egyesült férfi és nő közé iktatott kis rabszolgafiú alakja képviseli, aki keresztbevett lábakkal, kezeit összekulcsolva bánatosan hajtja meg fejét. Különösen ezek a meleg családi érzéseket sugárzó 4. századi síremlékek alkalmasak arra, hogy a görög világot hozzánk emberileg közelebb hozzák.

A Kr. e. 4. század szobrászata. — Az 5. század művészetének komoly lendületével és magasztosságával szemben a 4. század az egyéni lelki élet rajzára törekszik. A női báj és gyengédség ebben a korban épp úgy hangot talál, mint a férfias szenvedély. A nőiség varázsát a művészet ebben az időben fedezi föl. A természetmegfigyelés elevenebb lesz s ennek nyomán virágzásnak indul a valószerű, egyéni emberábrázolás művészete: a portré.



(56. kép). FEJEK A TEGEAI ATHENA ALEA-TEMPLOM OROMCSOPORTJAIBÓL, AZ ATHÉNI NEMZETI MÚZEUMBAN. A 395-i tűzvész után újjraépített templom plasztikai díszét Skopas műhelye szolgáltatta. Az egyik oromcsoport a kalydoni vadkanvadászatot, a másik a Kaikos melletti csatát ábrázolta. A fennmaradt töredékek Skopas művészetének hiteles képviselői. Mint nagy festőkortársa, Aristides, ő is a szenvedélynek volt a mestere. Az 5. századi fejek arcvonásainak egyensúlyozott nyugalmával szemben a zömök, merészen elnagyolt tegeai fejeken fájdalmas szenvedély kirobbanását látjuk. A kifejezés gyujtópontja a szögödör mélységeiből feltörő, gyötrelmesen égő tekintet.

A 4. század szobrászatának két legnagyobb vezető mestere : Skopas és Praxiteles, teljesen eltérő szellemirányt képviselnek. Amíg Praxiteles inkább a csendes líraiságra hajlik s az ifjúság és nőiség varázsa köti le, addig Skopas a mozgalmasság, a szenvedély, az indulat mestere. Ezt a lobogó, fájdalmas szenvedélyt érezzük azokon az ifjú fejeken, melyek az általa alkotott tegeai Athena-templom oromcsoportjaiból ránkmaradtak. (56. kép.) A szenvedély kifejezésének a főfészkei a mélyenfekvő, árnyékba borult szemek, melyeknek felső szemhéjára duzzadó húspárna nehezedik. Ez által kapja meg a tekintet a maga sajátos, fájdalmasan küzködő jellegét. Skopas résztvett Mausolos káriai király halikarnassosi síremlékének (innen : Mausoleum) szobrászi díszítésében is.

Ezt a hatalmas méretű, többemeletes épületet, melynek négyszögű, nyitott oszlopcsarnokát piramisszerű tető zárta le s melynek szobrászi díszítésében a 4. század legjelesebb mesterei versengtek egymással, már az ókorban a világ hét csodája közé sorolták. Az alépítményt amazoncsatát ábrázoló fríz fonta körül, melynek keleti oldalát Skopas vésője faragta. A bemutatott lapon balról száguldó lovon visszafelé ijjazó amazont látunk. (57. kép.) Jobbról visszapattanó sisakos görög védekezik pajzsával a rátörő amazon támadása ellen. A küzdő ellenfelek mozdulatainak változatossága és merészsége mutatja Skopas feltaláló erejének gazdagságát. A szenvedélyben égő testek s a lobogó ruha ábrázolása friss, eleven megfigyelés eredményei.

Skopassal ellentétben Praxiteles nem a drámai küzdelmeket, a háborgó indulatot, hanem a nyugalmas, álmatag, lírai szépséget kereste. Egyetlen ránk maradt, hitelesen sajátkezű műve az Olympiában előkerült Hermes-szobor. (59. kép.) Az 5. századi isteneszmények komoly méltóságát és nagyszerűségét itt kedves és meleg életkép váltotta fel. Praxiteles úgy ábrázolta Hermest, amint útjában a nisai nimfákhoz (kikre Dionysos nevelését bízták), fatörzsre támaszkodva megpihen s önfelédten játszódik a jobbján ülő Dionysos-gyermekkel, aki kedves mohósággal nyúl a magasra emelt szőlőfürt után. A bal kar feltámasztása által a jobb csipő kidülled s a felső test izmainak feszültsége fölenged. A test körvonalait ez a fellazulás lágyabbá, folyékonyabbá teszi. A magasztos erő problémája Praxiteles vésője alatt a lírai szépség problémájává lett. A test ábrázolásában mesterünket nem annyira az izomszerkezet, mint inkább a hús puhasága, a bőrfelület gazdag játéka érdekelte. Ugyanez áll a bal karról lecsüngő köpeny szövetének ábrázolására is, melynek kábító gazdagsággal aláomló redőzetén a legkisebb gyűrődés, vagy horpadás sem került el a művész figyelmét. A kép



(57. kép.) AMAZONOK ÉS GÖRÖGÖK HARCA. Frizészet a halikarnassosi Mausoleum keleti oldálának képszalagjáról (London, British Museum, Kr. e. 4. század közepe), melynek lapjai a hagyomány szerint Skopas vésoje alól kerültek ki. Az 5. század reliefjeinek tömörségével szemben (v. ö. a Parthenon-frizt) az alakok itt lazán, egyenként sorakoznak fel az egykor két háttér előtt. A mozgalmasság benyomását a művész a ferde tengely ismétlésével érte el. A küzdők mozdulatának izzó heve és merészsége ragyogó bizonyysága a paroszi mester lángelméjű feltaláló erejének.

teljességéhez egykor természetesen a színezés is hozzátartozott. Amikor a szobrot megtalálták, a hajban s a szandálokon még felismerhetők voltak a vörösbarna festék nyomai. Az ajkak, a szemek s a ruha plasztikai értékét is eredetileg kétségtelenül színek fokozták.

Praxitelesnek az ókorban legcsodáltabb s epigrammokkal is magasztalt alkotása a knidosi Aphrodite, csak római kori másolatokban maradt reánk (58. kép.) A másolók kezén persze éppen Praxiteles művészetének a legsajátosabb varázsa, a márványkezelés finomsága s a test felületének melegen hullámló gazdagsága elveszett. Erről csak az olympiai Hermes adhat fogalmat. Aphroditét knidosi szobrán Praxiteles úgy ábrázolta, amint fürdőhöz készül. Ruháját a mellette levő edényre helyezve álmódzón tekint a távolba, miközben alsó testét ösztönös szeméremmel jobbjaival eltakarja. Egész lénye megközelíthetetlen tisztaságot és önfelelt fenséget sugároz. A művész, bárha az érett női test puhaságát és felületének gazdag



(58. kép.) PRAXITELES KNIDOSI APHRODITÉJA, római másolat a vatikáni gyűjteményben (Krisztus előtt 4. század közepe).

Az elveszett eredeti az ókor legcsodáltabb remeke volt, mely egykor külön e célra épült kis kerek szentélyben foglalt helyet, melynek képét a knidosiak érmeikre verették s melynek birtokáért Nikomedes, Bithynia királya, egész mesés gazdagságát felajánlotta. Ebben az Aphrodite-szoborban Praxiteles az érett, tiszta nőiség eszményét faragta márványba. A nagy felületekben kezelt test távol tart minden érzéki ingert, a tekintet s a testtartás ösztönös szemérmes és nőies tartózkodást tükröztet, amit a félénken összeszorított lábszárak pompásan juttatnak kifejezésre.

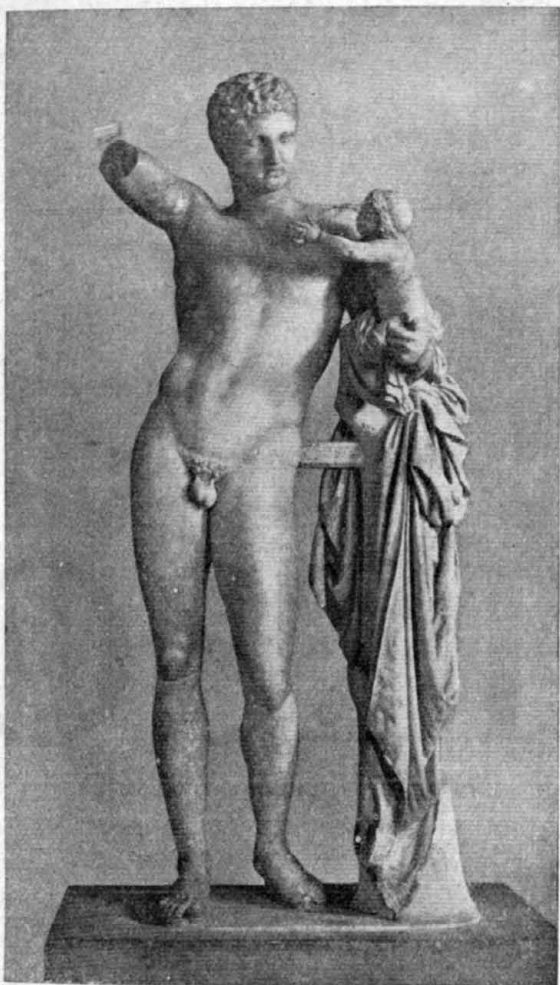
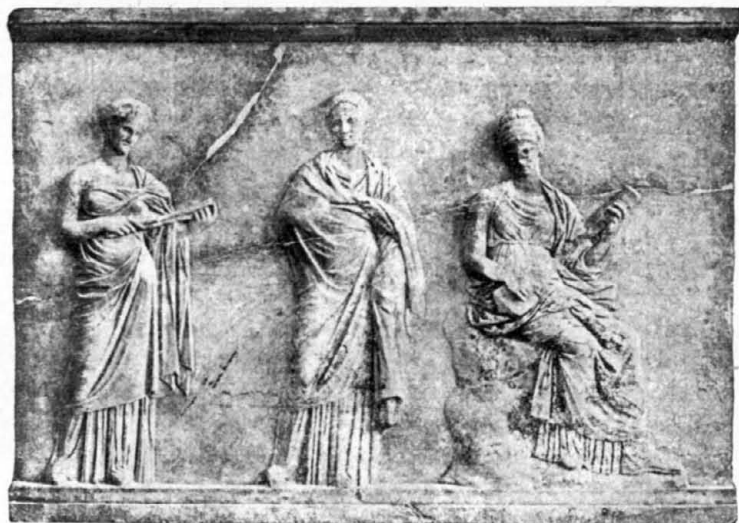


Foto : Alinari.

(59. kép.) PRAXITELES HERMESE a Kr. e. 4. század második feléből az ólympiai múzeumban. A mester egyetlen hiteles kezeműve, utolérhetetlen márványkezelésének és költői lelkületének ragyogó bizony-sága. Praxiteles az 5. század szigorú, komoly isteneszményét meleg, közvetlen életképpé fogalmazta át. A körvonalak könnyed lendülettel ívelődnek a magasba, a test felületén pedig végigremeg az érzéki szép-ség varázsa. A kis Dionysos-gyermek az isten kezében szinte attributummá zsugorodik, annál több gondot pazarolt azonban a mester a fatörzsről lehulló köpenyre, mely redőzetének káprázatos gazdagságával és meg-győző anyagszerűségével ejti csodálatba a szemlélőt.



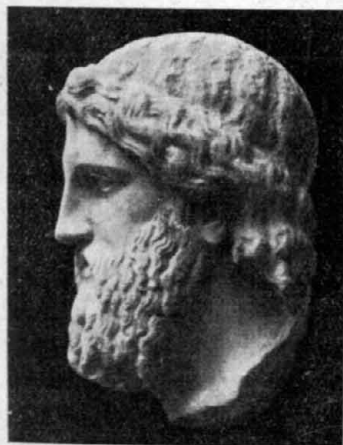
(60. kép.) MŰZSÁK, dombormű Praxiteles egy mantineai szoborcsoportjának talapzatáról, az athéni Nemzeti Múzeumban, a Kr. e. 4. század második feléből. A műzsák minden formai és érzelmi kapcsolatot, minden belső megindulás nélkül, szoborszerű elszigeteltségben állanak és ülnek egymás mellett. Bennük a dekoratív szépségeszmény diadalmas himnusza szárnyal felénk. A testtartásban és a festői gazdagságú ruhakezelésben ötletes változatosság szelíd bájjal párosul.

hullámzását meggyőzőn juttatta kifejezésre, minden kicsinyes, valóságos részlettől tartózkodott, nehogy alkotása fenkölt szellemét veszélyeztesse. Skopas erőteljes, szélesen fölépített fejeivel szemben Praxiteles a finom, tojásdad arcokat kedveli. A tekintetben nem szenvedély, hanem álmatag távolbamerengés tükröződik. Hogy a kecsesség és báj mennyire Praxiteles birodalma volt, ezt a műhelyében készült mantineai talapzat műzsareliefjei is bizonyítják. (60. kép.) A könnyed, fesztelen testtartást az alakokat elborító ruha játékos gazdagsága kíséri. Ruha és test Praxiteles képzeletében teljes egységgé forrottak össze. A szövet a test alakját és minden mozdulatát híven tükrözteti.

Isteneszmények. A görög szobrászati jellemzés legnagyobb diadalait az isteneszmények megteremtésé-

vel aratta, melyek gazdag sorozatát Phidias Athena Parthenosa és olympiai Zeusa nyitotta meg. Bámulatraméltó az a képesség, mellyel a 4. századi görög művészet az arcvonásokban az istenség magasabbrendűségét, sajátos erkölcsi és szellemi lényét kifejezésre tudta juttatni. A szemlélő már első pillantásra érzi, hogy nem halandó emberrel, hanem felsőbbrendű lényvel áll szemben. Példa gyanánt elég, ha a milasai (61. kép.) és otricoli (62. kép.) Zeus-fejet idézzük magunk elé. A lágyan omló hajfürtökkel övezett milasai Zeus-fej emberfölötti jóságot, szelidséget és nemes méltóságot sugároz. Világosan felismerhető rajta a Phidias-féle Zeus-eszmény hatása. Mennyivel másként gondolta el Zeust az otricoli mellkép mestere, melynek összbenyomásában a teremtő őserő, a fenség és a mindenható akarat az uralkodó. A kifejezésnek ez a magasztos, komoly nagyszerűsége csak a tekintetben s a nyitott ajkakon enged föl szelid, atyai jósággá. A félelmes őserőt, mely bölcseséggel párosulva kormányozza a világot, a bozontos hajfürtök s a magas, ívelt homlok pompásan éreztetik.

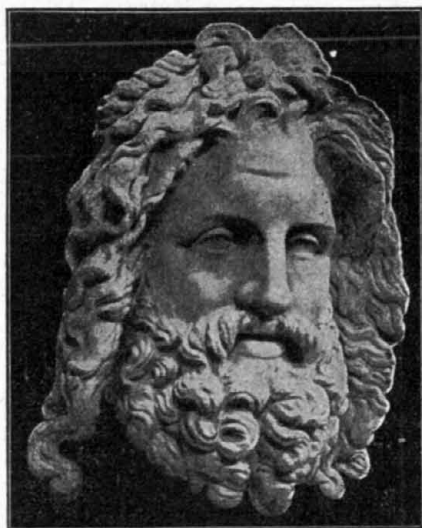
De nemcsak a fejet, hanem a testet s a mozdulatot is mesterien tudták a görögök a szobrászi jellem-



(61. kép.) ZEUS-FÉJ a kisázsiai Milasából, a bostoni múzeumban, a Kr. e. 4. század közepéről. A hullámos fürtöktől övezett arc jóságos, szelid komolyságában a phidiaszi Zeus-eszmény hagyományaira ismerünk.

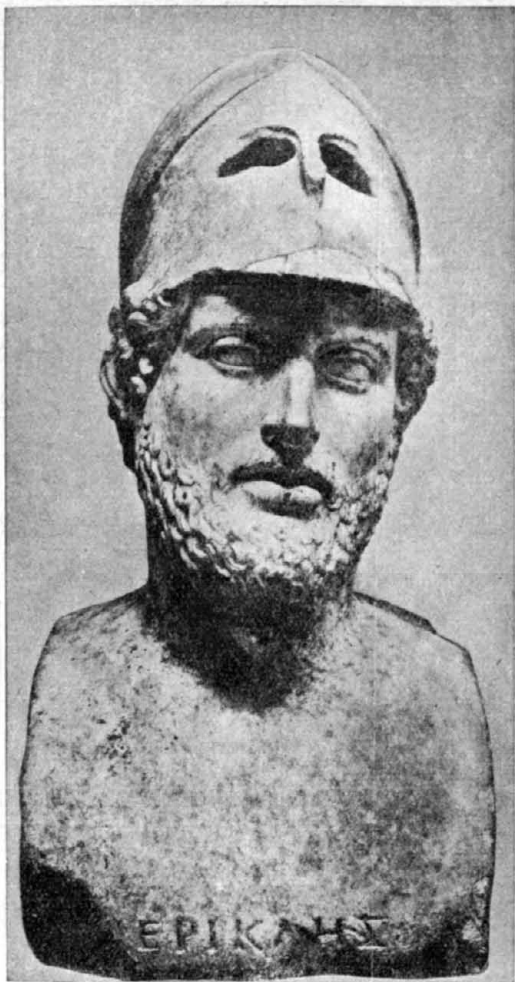
zés céljaira fölhasználni. Tanulságosan igazolja ezt a belvederei Apollónak a madridi Hypnos-szoborral való egybevetése (Hypnos = az álm istene). Apollóval ellentétben, aki bosszuló nyilát elpattantva büszke, rugalmas határozottsággal siet tova, Hypnos alakja álomszerű könnyedséggel, lábaival a földet szinte alig érintve suhan el előttünk. A nyúlánktestű ifjú mozdulatának ezt a suhanó könnyedségét a művész a testtagok átütőn megfelelő elrendezésével érte el: az előrelépő bal lábnak az előrenyújtott jobb kar, viszont a hátralendülő jobb lábnak a hátranyújtott bal kar felel meg. A jobbában tartott szaruból Hypnos mindenfelé, amerre elhalad, máknedűt csöpögtet a fáradt emberiség pilláira. Lényének sejtelmes, éji természetére utalnak a homlokot övező éjmadárszárnyak. Az a bronzszobor, melyről a ránk maradt római másolatok hírt adnak, kétségtelenül a Kr. e. 300 körüli görög szobrászat egyik legihletesebb alkotása volt.

Arcképszobrászat. Az a kor, mely az istenegyéniségek változatos sorát megteremtette, természetesen



(62. kép.) Az ú. n. OTTOLANI ZEUS a vatikáni gyűjteményben. Római másolat a Kr. e. 4. század második felében, Bryaxis körében keletkezett görög eredeti után. Phidias Zeussával szemben egy forrongó kor dinamikai isteneszményét képviseli, melynek mozgalmas, földült formavilága mögött félelmes erő és világokat rengető akarat tanyázik. A büszke jenségnek ebben a zúgó színiárájában az istenatyja szelídsége és jósága alig jut szóhoz.

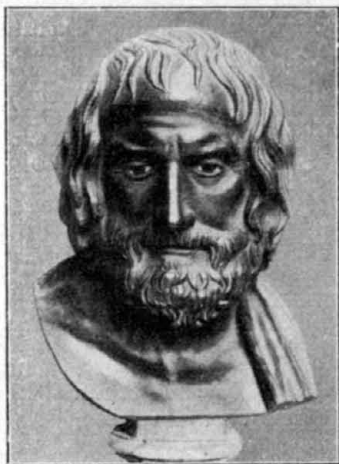
(63. kép.) PERIKLES ARCKÉP-HERMÁJA a londoni British Museumban. Márvány-másolat Kresilas bronzszobra után, melyet az 5. század második felében állítottak fel az athéni Akropoliszon. Kresilas, aki Plinius szerint értett hozzá, hogyan kell nemes embereket még nemesebbekké tenni, Perikles arcképeben az athéni férfi eszményét öntötte bronzba. A kiegyensúlyozott vonásokban, melyek szelidséget és fölényes értelmet sugároznak, a sorsdöntő elhatározásokra képes energiákat azonban nem éreztetik, az egyéni jegyek csak jélenken, lefojtottan jutnak szóhoz.



az egyéni emberábrázolás terén sem maradhatott tétlen. Azt a régebben elterjedt balhitet, mintha a görögök csak eszményi fejeket alkottak volna s az élet mindennapi valóságának művészi megörökítésére nem lett volna fogékonyságuk, a ránk maradt arcképek gazdag sorozata immár eloszlatta. Hangosan hirdetik ezek, hogy bizony a görögök sem voltak

valamennyien apollói szépségek s hogy a görög művészek a visszataszító, rút külső ábrázolásától sem riadtak vissza. A görög arcképszobrászat első kísérletei az 5. század második felére nyúlnak vissza. Ekkor készítette el Kresilas Perikles képmását (bronz), melyről több másolat maradt ránk. (63. kép.) A nemesen egyensúlyozott vonásokban itt még csak kevés egyénileg jellemző jegyet találunk. Sokrates arcának szilénszerű rútságán ellenben érezzük, hogy ez az arckép az élet után készült. A 4. századi portréművészetre jellemző, hogy a művészek ebben a korban már arra törekedtek, hogy az arcképeken az ábrázoltaknak ne csak a testi, hanem a szellemi egyéniségét is kifejezésre juttassák. Sophokles és Euripides ránk maradt arcképeit valóban irodalomtörténeti jellemképeknek érezzük. Sophoklest a lateráni szobor mestere java férfikorában ábrázolta. Föllépése és testtartása öntudatos előkelőségről tanuskodik, amihez a ruha választékos elrendezése adja meg a hatásos kíséretet. Vonásain is egyensúlyozott, harmonikus lélek tükröződik. Az idősebb korában ábrázolt Euripides fürkésző tekintete és hatalmas homloka viszont, melyet két oldalt dúsan aláhulló fürtök kereszteznek, világosan elárulja a sötét látásra hajló, elmélyedő filozófusköltőt. (64. kép.) Valami zárkózott, fanyar komolyság üli meg a vonásokat. Csalhatatlanul érezzük, hogy a művész, bárha minden aprólékos részlettől tartózkodott, az ábrázolt testi és lelki lényegét találón adta vissza. A nagy egyéniség varázsa első pillantásra hatalmába ejti a szemlélőt. A lelki jellemzésre való törekvés sokkal kevésbé hatotta át a ránkmaradt Platon-arckép mesterét, akinek józan felfogása a vonások külső hűségével beírta. Platon hatalmas szellemét és lelkének mély költőiségét ez a száraz, lendületnélküli arc egyáltalán nem érezteti. Ha ez volt az egyetlen Platon-portré, amit a nagy bölcselőről a kortársak készítettek, úgy azt kell hinnünk, hogy Platon épp úgy, mint később Goethe, nem találta

bronzszinűre festett gipszmásolat (a budapesti Szépművészeti Múzeumban) a Herculanumból előkerült s a nápolyi múzeumban őrzött márványherma után, mely Kr. e. 400 körül keletkezett bronzszobor másolata. A szobor képét, melyhez a fej tartozott, a konstantinápolyi múzeum egy reliefje őrizte meg számunkra. Az Euripides-portré, melynek mesterét a valóságosság merész úttörőjében, az alopekei Demetriosban sejtik, a görög arcképszobrászat történeti jellemképeinek első, nagyszerű példája. Rajta a kevés eszközzel elért külső hitelesség meggyőző belső igazsággal párosul. A művész a nagy költőnek nemcsak testi alkatát örökítette meg, hanem egész lelki szerkezetének is szuggesztív tolmácsa lett. Az Euripides-arckép egy kiváló márványpéldányát a budapesti Szépművészeti Múzeum antikplasztikai gyűjteménye őrzi.



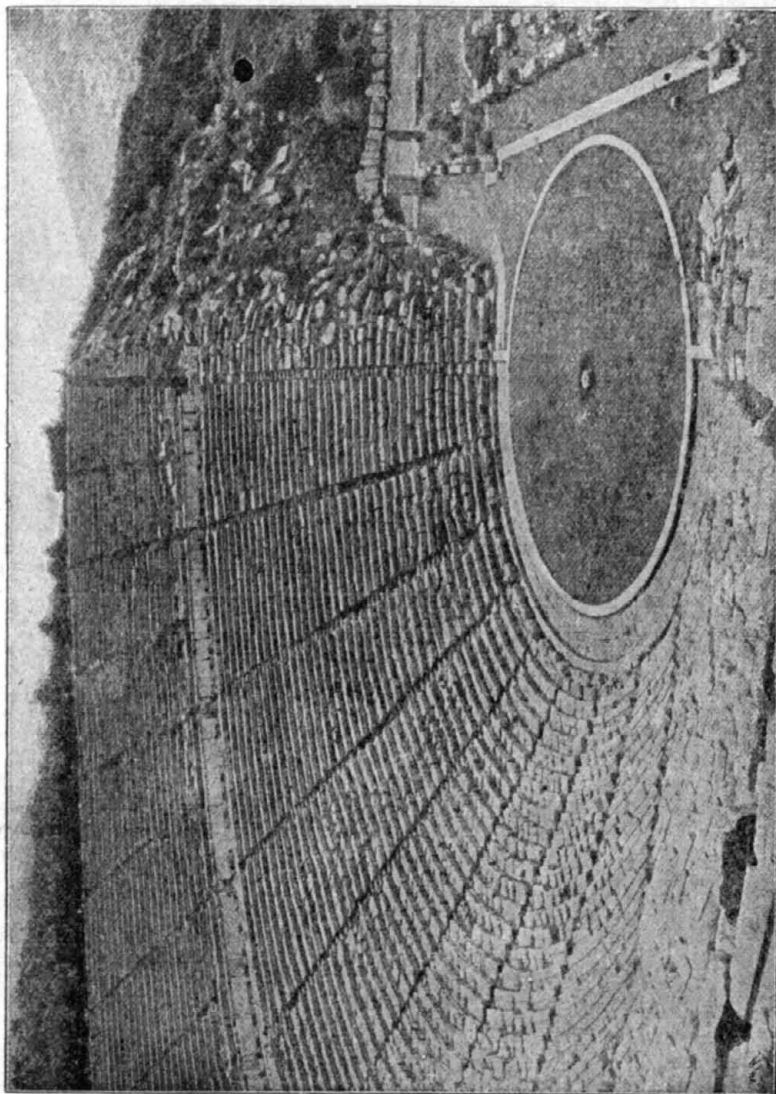
meg azt a rokonlelkű művészt, aki vonásait megértő lélekkel tudta volna megörökíteni. A Platon-arckép láttára önkénytelenül emlékünkebe idéződik Goethe találó megjegyzése: a nagy személyiségek átérzéséhez kell, hogy az ember maga is legyen valaki. A görög portréművészet, mely már a 4. században is jeles szobrászokat foglalkoztatott (alopekei Demetrios, „az első igazi emberábrázoló“ és Silanion, a Platon-arckép mestere) fénykorát a Nagy Sándort követő hellenisztikus időkben érte el.

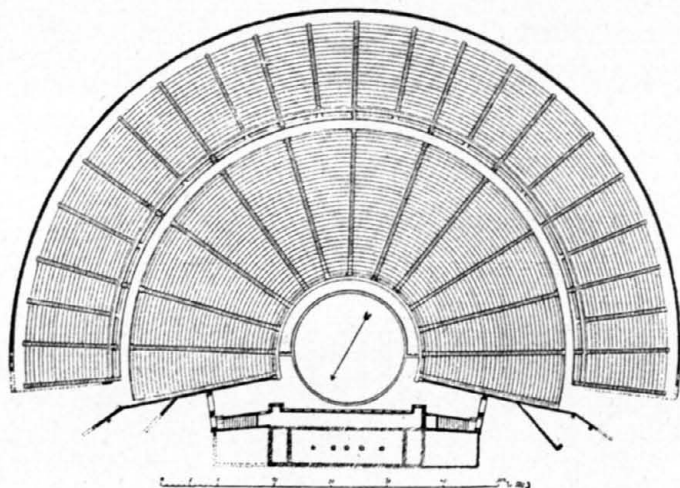
A görög színház. A nagy görög drámairók arcképszobrai rendszeresen győzelmeik színhelyén, a színházakban állították fel. Miként a drámai műfajok, úgy az azok előadására szánt színház (theatron) is a görög szellem teremtése, melynek fokozatos kiképzése a görög építészeket századokon át foglalkoztatta. A mai színházlátogató könnyen megfedkezik arról, vagy nem is tudja, hogy ezt az épület-típust összes lényeges alkotórészeivel a görögöknek

köszönjük. Már náluk megvolt az emelt színpad, melyhez félkörívben csatlakozott a rendesen domboldalnak támaszkodó, széksorokkal tagolt fedetlen nézőtér. A nézőtér és a színpad közé ékelődött a karok föllépésére szolgáló kerek orchestra. A görög színpadnak, minthogy rajta egyszerre legföljebb három színész lépett föl, nem volt meg az a mélysége, mint a mainak; ellenben volt az istenjelenségek számára egy második emelete. A mozgatható, festett színpalak s különböző emelő és süllyesztő színpadi gépezetek ugyancsak hozzátartoztak már a görög színház berendezéséhez is. A görög színházi kultúra magas fejlettségéről tanuskodik az, hogy úgyszólván minden városnak s majd minden szentélynek megvolt a maga színháza. A 4. századi színházépítészetnek a legteljesebb ránkmaradt emlékei: az athéni Dionysoszínház és az arányai tökéletességével kimagasló epidaurosi színház. (65. 66. kép).

A klasszikus kor (5. és 4. század) *festészete*. A szobrászi emlékek nagy bőségével szemben a görögök monumentális festészetét csak írott források adataiból ismerjük. Azok a kiterjedt falfestmények, melyekkel a nagynevű festők az épületek és csarnokok falait díszítették, valamennyien nyomtalanul elvesztek. Csak csekély kárpótlást nyújtanak ezzel a nagy veszteséggel szemben azok a nagy üzemmel dolgozó fazekasműhelyekben készült festett edények, melyeknek képein bágyadt tükröződésben szemlélhetjük a nagy festészet fejlődését. A Keramaikos (fazekasok telepe Athénben) mesterei, akik termékeiket gyakran nemcsak a gyártulajdonos, hanem a festők névjelzésével is ellátták, becsületesen igyekeztek az edénytest szabta szűk keretek között képeiken a nagyfestészet korszakot alkotó vívmányait értékesíteni. Az ábrázolásmódnak azok az újításai, melyeket írott forrásaink egy-egy nagy festő nevével kapcsolatban felsorolnak, az egykorú edényfestőműhelyeket is magukkal ragadták. A Kr. e. 6. század végén

(65. kép.) AZ EPIDAUROSI SZÍNHÁZ az ifjabb Polykletos alkotása, a Kr. e. 4. század második feléből, mely finom arányaival kánoni érvényre tett szert s mely a görög színház tipikus alkotó részeit világosan szemlélteti. A domboldalnak támaszkodva egymás fölé sorakozó, kőből faragott széksorok legyezőszerű tagolással ölelik át a kerek föllépésre szánt kerek orchestrát, mely mögött a színpadépület, a skéné húzódott végig.





(66. kép.)-AZ EPIDAUROSZI SZÍNHÁZ ALAPRAJZA.

élt kleonaei Kimon döntő újításai az edényfestés terén is szinte forradalmi átalakulást idéztek elő. Az írott források szerint Kimon volt az első, aki az alakokat változatosabb helyzetben, föl- és letekintve ábrázolta s a test és a ruházat rajzát izmok és redők feltüntetésével gazdagabbá tette. Ezek a vívmányok az edényfestőket az eddig gyakorlatban volt színrendszerük feladására kényszerítette. Míg régebben az alakok fekete színnel kitöltve váltak el a vörös-barna háttértől (feketealakos edényfestés, legnagyobb példája a fölfedezője után François-vázának nevezett hatalmas kráter, melynek testét mitológiai képekkel díszített szalagok övezik), addig a 6. század utolsó tizedeitől kezdve a két szín szerepet cserél: a háttér lesz fekete, melytől az alakok vörös barnán válnak el (vörösalakos edényfestés). Csak a színrendszernek ez a megváltoztatása tette lehetővé Kimon újításainak az értékesítését. A belső rajzot most nem karcolt, hanem finoman vezetett fekete vonalak adják.

Az új technikai eljárás nyújtotta lehetőségek

révén az edényfestés is leküzdöi lassanként a régies kötöttséget s a nagy festészet által szolgáltatott mintaképek hatása alatt nemcsak a testi, hanem a lelki élet változatosabb rajzát is megkísérli. A leg-erőteljesebb lendületet e téren az 5. század legnagyobb festőművészeinek, Polygnotosnak a föllépése hozta, aki falfestményein a talajhullámok között szétszórt alakok testtartással és arckifejezéssel való jellemzését is megkísérelte. Éppen ezért már az ókorban jellemfestőnek (ethographos) nevezték. Ezek a nagyjelentőségű újítások az edényfestőműhelyek mestereinek is szárnyakat adtak. Alkotásaik sorában a párizsi Argonautakráter és a berlini Orpheuskráter képviselik a legtisztábban Polygnotos szellemét. A párizsi kráteren már maga a Herakles és Athéna társaságában indulásra készülődő Argonautáknak talajhullámok közt szétszórt elrendezése is Polygnotos hatására



(67. kép.) ORPHEUS ÉS THRÁK LANTOSOK, gelai kráter, a berlini múzeumban, a Kr. e. 5. század közepéről. Ez a festmény, melyen a rajz fölényes biztonsága a kifejezés mélységével párosul, csodálatos bizony-sága a formai és lelki kultúra Perikles korát jellemző harmonikus egy-ségének. Tártya, a görög lelki nevelésben oly nagy szerepet játszó zene hatása a hallgatókra, e kor művészeit több ízben is foglalkoztatta.

vall. Megerősítik ezt a kapcsolatot : a testtartások változatos és jellemző gazdagsága, az arcok kifejező rajza s az alkalmazott rövidülések. E kor edényfestői már az árnyékolással is megpróbálkoznak, természetes azonban, hogy az edénytest nyújtotta szűk keretek között nagy mintaképekkel ezen a téren nem versenyezhettek. Az erőteljesebb térhatásra és nagyobb mélységre való törekvést képeik dekoratív kötöttsége is eltiltotta.

Polygnotos hangulatfestő művészetéhez a legközelebb a berlini Orpheuskráter szemlélete juttat, mely a lanton játszó Orpheust thrák harcosok társaságában ábrázolja. (67. kép.) A dalnok fejét önfeledten veti hátra. A körülötte álló négy harcos testtartásán és arcjátékán világosan tükröződik a zene hatása. Az egyik, lábát föltámasztva, tekintetét a lantosra szegzi, a másik önfeledt gyönyörűséggel húnyja le szemét, a jobbról álló szakállas, marconább harcos pedig, mintha hideg borzongás futna át rajta, szorosabban vonja össze köpenye szárnyait. Ez a kis kép a zenei, lírai hangulatfestésnek csodálatos remeke. S csodálatunk még jobban megnövekszik, ha megfigyeljük, hogy a mély hatást a művész aránylag minő egyszerű eszközökkel érte el. A képnek nincsen térbeli mélysége és nincsenek árnyékai. Az edényfestők fejlett művészi érzékére vall, hogy a valószerű ábrázolásmódnak ezekről a nagyfestészetben már otthonos vívmányairól tudatosan lemondtak. Művészetük dekoratív rendeltetésének megfelelőleg megmaradt tiszta sík- és rajzművészet, melyben a vonalé a legfőbb hatalom.

A lélekrajznak ezt a megragadó egyszerűségét az 5. század utolsó évtizedeiben az edényfestés körében is kábító gazdagság váltja fel. A Parthenon-csoportok szellemének az ihlete ezeket a kis mestereket is magával ragadja. Ez irány fénypontja Meidias művésze, aki londoni hydriáján (vízhordó-edény), mely a Hesperidák (Atlas leányai, kik messze nyugaton az aranyalmák fáit őrzik) kertjét s Leukip-

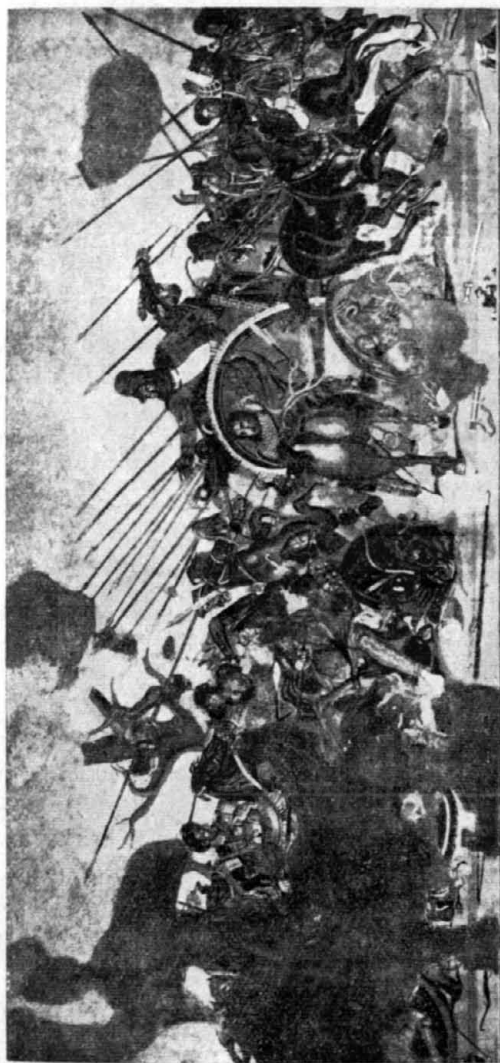
pos leányainak elrablását ábrázolja. A lányalakok mozdulata csupa kecsesség és báj. Minden részleten érzik, hogy a művész szemkápráztató gazdagságra és külső pompára törekedett. Az arcok rajzában a tiszta profil mellett a háromnegyed arcél is nagy szerepet játszik. A Hesperidák derűs és boldog együttlétének színhelyét az alakok közé elszórt aranyalmafák jelzik. Egyes helyeken, mint a nőrablás csoportján, a kecsesség keresése szinte modoros mesterkéeltségre ragadta a mestert.

Az 5. század végén az athéni edényfestés virágzásának vége szakad. A keramika terén a 4. században a vezetést az alsóitáliai műhelyek veszik át, termékeiknek azonban a merészen előretörő, valószínűséget s fény és árnyékhatásokat kereső monumentális festészet szempontjából nincsen jelentősége. A Skopas szellemével rokon, drámai szenvedélyre és valószínűségre hajló Aristeides s nagyhírű, fiatalabb, festői hatásokat kereső kortársa, Apelles alkotásait csak írott forrásokból ismerjük. A 4. századi görög festészet nagy művészi erejére jellemző, hogy a vezető mesterek egyes képeit még a római dekoratív falfestők is mintaképpül használták fel.

Iparművészet. A görög ötvösművészet nagy fejlettségéről és kiterjedéséről az írott források s a nagy számban ránk maradt pompás ércedények és ékszerek egyaránt tanuságot tesznek. Az iparművészet ma is legnépszerűbb ágát azonban a terrakotta-szobrocskák (ú. n. Tanagrák, a lelőhelyek egyike után) alkotják, melyeken a görög szobrászat fejlődését a geometriai kortól a római időkig figyelemmel kísérhetjük. A kezdetleges, kézzel gyúrt alakokat hamarosan formába öntött alakok váltják fel, melyek sorában eleinte a vallásos tárgyak játszik a főszerepet. Később azonban a tárgykör kibővül s ezeken a kis szobrocskákon a görög élet a maga egész tarkaságában megelevenedik előttünk. Főként a női szépség és báj dicsőítésében tesznek tanuságot ezek a

kis mesterek kiapadhatatlan ötletgazdagságukról. A budapesti Szépművészeti Múzeum gyűjteményében például hosszú sorban vonulnak fel előttünk a méltóságteljesen ülő, kecsesen álló, mozgó vagy tánc lépésben tovaperdülő nőalakok. A nő mellett a gyermek is bőven foglalkoztatja a művészek képzeletét. Az egymással birkózó, libával játszó gyerkőcök s a pajkos mosollyal tovalebegő szárnyas kis Erosok a gyermek lényének egész bájos esetlenségét és bohókás kedvességét elénk varázsolják. A hellenisztikus korban azután a valószerű életképek (tövishúzó fiú Prieneből) (72b. kép.) és pompás, ötletes karikatúrák hirdetik ezeknek a művészeknek találón torzító, kérlelhetetlen megfigyelőképességét. Ezekből, a nőket sem kímélő karikatúrafejekből, melyek mindegyike jellemrajzot is ad, a Szépművészeti Múzeum ugyancsak gazdagsorozattal rendelkezik. A görög iparművészet képe nem volna teljes, ha a metszett és domborműves kövek (gemmak és kameák) művészetéről legalább néhány szóval meg nem emlékeznénk. Ez a virágzó iparág a 6. századtól kezdve végigkísérte a görög művészet fejlődését. A gemmak közül példaként csak Dexamenos (5. századi művész) pompásan megfigyelt, repülő darvat ábrázoló gemmaképét említjük meg. A kameák divatja a hellenisztikus időkre esik. Ezekben a sardonix és achát különböző színrétegeinek kihasználásával a művészek a reliefkép színhatását ügyesen tudták fokozni, amint az a II. Ptolemaioszt és feleségét Arsinoét ábrázoló bécsi kameán is látható.

Nagy Sándor kora. Nagy Sándor kora a görögség nemcsak politikai, hanem kulturális történetében is fordulópontot jelent. A Keletet is felölelő világbirodalom alapításának gondolata, mely Nagy Sándor fegyvereit a távol Indiáig elvezérelte, természetesen a szellemi életnek váratlan kitérüléséhez vezetett. Ha a tervezett világbirodalom politikailag nem is jött létre, kultúra és művészet terén mégis beszélhetünk hellenisztikus görög világbirodalomról, mert



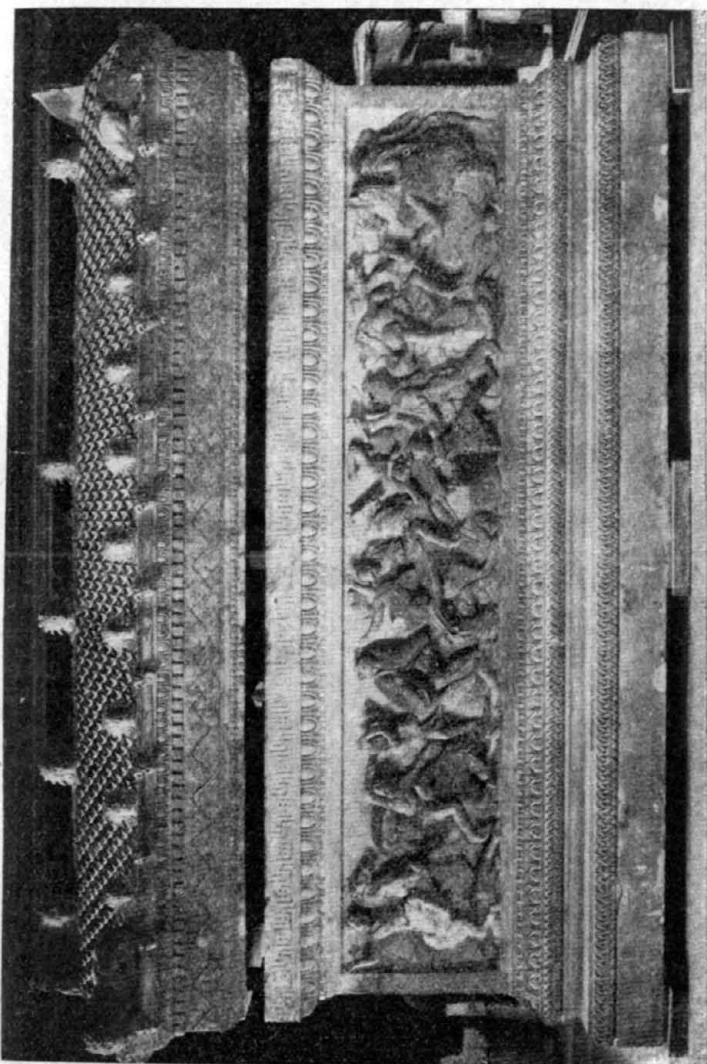
(68. kép.) NAGY SÁNDOR ÉS DAREIOS CSATÁJA, Philozenos (Kr. e. 3. század eleje) nagykirú festményének mozaikmásaolata Pompejiből a nápolyi Nemzeti Múzeumban. Az ábrázolásban monumentális nagyság drámai feszültséggel párosul. A művész, aki a részletekbe menő valóságértséget, a krónikás hűséget kerülte, csodálatosan tudta megéreztetni, hogy világtörténelmi döntés szempontú vagyunk. Amít nyugított, az történelmi művészet a szó legmagasabb értelmében.

Nagy Sándor hódító hadjáratai nyomán a görög kultúra és művészet a távol Indiáig mindenütt győzelmesen vetette meg a lábát. Termékenyítő hatása elől még a legsajátosabb keleti kultúrák sem zárkózhattak el.

A nagy fejedelem szinte mondai fénnel övezett

egyénisége az egykorú művészetet is sokszorosán foglalkoztatta. Sugárzó szépségű vonásainak megörökítéséért a festők és szobrászok egész sora versengett (Apelles, Lysippos). Győzelmes hadjáratai pedig számos festő képzeletét foglalkoztatták. Philoxenos Nagy Sándor és Dareios csatáját ábrázoló képéről Pompeji egyik házából egy nagyméretű mozaikmásolat került elő, mely a görög történelmi festészetnek egyetlen fennmaradt, számunkra megbecsülhetetlen emléke. (68. kép.) A művész — s ez jellemző a görög felfogásra a rómaival szemben! — nem egyszerű, száraz, krónikás hűségű leírását adta a csata menetének, hanem annak legdrámaibb mozzanatát ragadta ki, melyet azonban úgy tudott élénk varázsolni, hogy a pillanat egész történelmi feszültségét érezzük mögötte. Balról födetlen fővel Nagy Sándor lovas alakja törtet előre. Az előkelő perzsa, akit lándzsája keresztüldöfött, lovával együtt sebesülten roskadt az útjába. A kép jobb oldala mutatja, hogy e hősi önfeláldozás a perzsák fejedelmének, Dareiosnak szólt, aki a menekülő perzsa hadseregtől övezve négylovas szekéren vágat tova. A kocsis ostorcsapásokkal ösztökéli a paripákat, Dareios azonban nem a saját megmenekülésére gondol, hanem előrehajolva riadt tekintettel, résztvevőn nyújtja ki karját a nemes barát felé, ki érette életét adta oda. A legnemesebb emberi erényeknek, a hősiségnek (Nagy Sándor), az önfeláldozásnak (a sebesült perzsa) s a részvétnek (Dareios) ez a drámai egybefonódása adja meg a képnek azt a mélyen emberi, drámai tartalmat, mely már első pillantásra lebilincseli a szemlélőt. A kompozíciónak nemcsak lelkileg, hanem formailag is két kiemelkedő gyújtópontja van: Nagy Sándor és Dareios alakja. Bámulatos, hogy a művész aránylag csekély számú alakkal mennyire föl tudta kelteni a nagy tömeg benyomását! A kép mélységét a szétosztott tárgyakkal megérezkített előtér, a merészen rövidült hátsó nézetben ábrázolt, kantáránál fogva

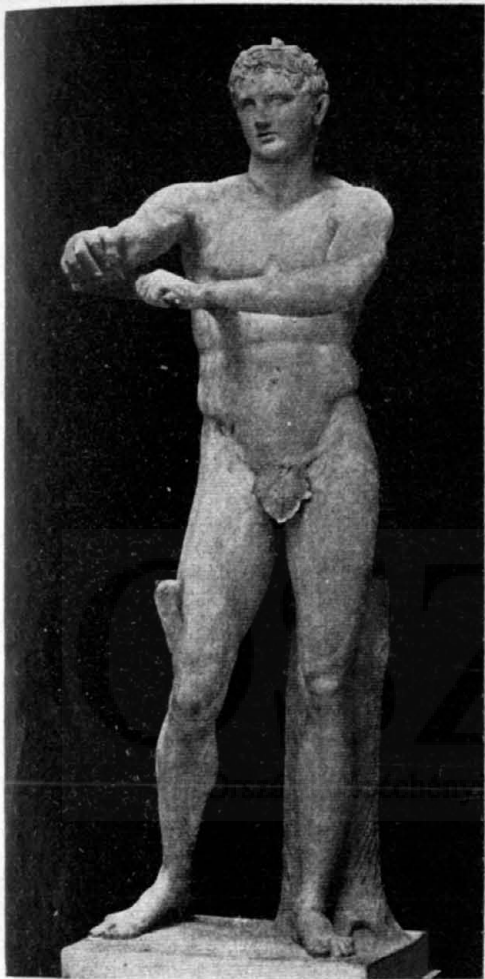
(69. kép.) Az ú. n. NAGY SÁNDOR-SZARKOFÁG a konstantinápolyi Ottomán Múzeumban, mely valószínűleg Abdalonimos utolsó sidoni király hamvait rejtette magában s tán még Nagy Sándor életében készült, egyik hosszoldalán zsúfolt csataképet ábrázol. Jobbról és balról egy-egy jelágaskodó görög lovas (Nagy Sándor és Parmenion) támad ugyan-csak lovas ellenfelére, középen pedig egy lovon ülő makedón sujt le a mellette térdelő íjjazó perzsára. A tömegelosztás szimmetriáját a művész színbeli megfelelésekkel is fokozta.



készentartott ló alakja (a sebesült perzsa számára), Dareios kocsijának ívelt kanyarodása s a háttérben fölmeredő lándzsaerdő biztosítja. A jelenet történeti nagyszerűségét a komoly, derűs színakkordokat kerülő színezéssel a művész csak fokozta. (A kék szín például teljesen hiányzik.)

Ugyancsak Nagy Sándor a főhőse azoknak a harci jelenetnek és oroszlánvadászatot ábrázoló domborműveknek, melyek azt a szidoni (Phoenikia fővárosa) királysirokból előkerült pompás márványszarkofágot díszítik, melyet régebben Nagy Sándor nyugvóhelyének tartottak. (69. kép.) (Innen a név: Nagy Sándor-szarkofág.) Mint újabban kiderült, ez a hit téves volt. A szarkofág az utolsó szidoni királynak (Abdalonymos) szolgált nyugvóhelyül, akit Nagy Sándorhoz személyes barátság fűzött. A rendkívül gazdagon tagolt és díszített szarkofág legfőbb értékét épen fennmaradt színezése adja. A perzsák és görögök harcát ábrázoló csatakép tömött mozgalmasságával szemben az oroszlánvadászat domborműve lazább szerkezetet mutat. Minden részlet telve van az arcokon s a tekintetben is tükröződő szenvedélyes nyugtalansággal. A perzsákat a művész jellemzetes nemzeti viseletükben ábrázolta: hosszú nadrágot, ujjas dolmányt s e fölött panyókára vetve ugyancsak ujjas mentét (kandys) hordanak. Fejüket az állat is eltakaró puha tiara fedi. A nagyrészt ideális fejek sorából kiemelkedik markáns egyéni vonásaival a csatakép jobb oldalán ágaskodó lovon ülő hadvezér magasabb korra valló, szikár, kemény arcéle. Nagy Sándor az oroszlánvadászaton födetlen fővel, a csataképen pedig fején oroszlánbórsisakkal (mint ifjú Herakles) jelenik meg. Pontosabb, részletező történeti hűségre a szarkofág-domborművek mestere sem törekedett. A görög-perzsa harcoknak csak általános, tipikus jegyeit örökítette meg.

Nagy Sándor uralkodásának, miként politikailag, úgy a művészet terén is úttörő volt a jelentősége.

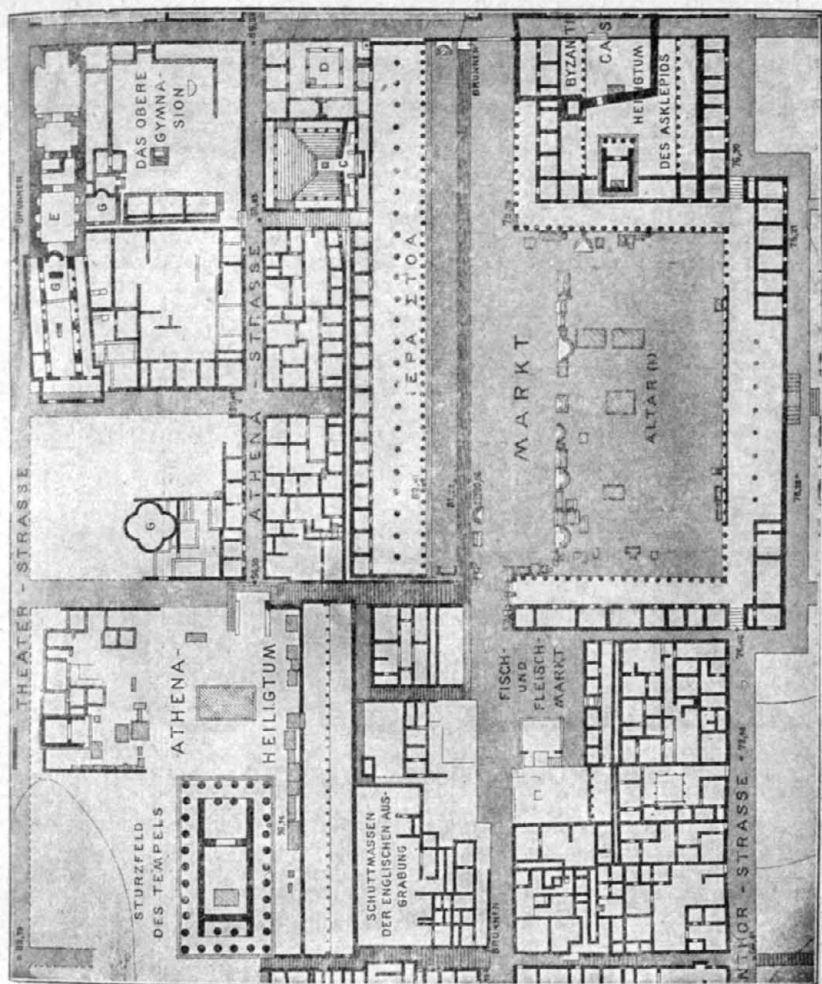


(70. kép.) LYSIPPOS APOXYOMENOSA, római márványmásolat a Kr. e. 4. század második felében keletkezett bronzeredeti után a vatikáni gyűjteményben. Polykletos alakjainak oszlopszerű szilárdságával és nyugalmával szemben Lysippos mérészen térbe kifejlesztett szobra telve van ideges élelvenséggel és mozgalmassággal. A szélesen oldalra vetett jobb láb feszült, várakozó mozgási készséget árul el. Polykletos alakjait változhatatlanoknak érezzük, az Apoxyomenos testtartása és helyzete ellenben csak átmenet. Felfogásában és minden részletében érezzük a szüntelen változó természet közelségét, melyet Lysippos legnagyobb tanítómesterének vallott. Nem csodálható, hogy Lysippos mérészen újító szelleme a görög szobrászat sorsát századokra meghatározta.

Legkedveltebb, udvari szobrásza, a sikyoni Lysippos, alkotásaival az egész eljövendő fejlődés irányát meghatározta. Kizárólag ércben dolgozott. Hatalmas, nagyarányú tevékenységének leghitelesebb, római másolatban ránk maradt emléke az Apoxyomenos néven ismert atlétaszobor. (70. kép.) Polykletos zömök alkatú atlétaszobrainak szinte építészeti nyugalmával

szemben ez a karcsú alak telve van ideges, mozgékony elevenséggel. Ez jut kifejezésre a jobb láb lendületes oldalravezetésében. Érezzük, hogy ez a helyzet nem állandó, hanem csak pár pillanatnyi átmenet. Ugyanez a mozgalmasság járja át az egész testet. A polykletosi törzsek pántszerű körvonalakkal befogott szögletességét itt folyékony gömbölydedség váltotta fel, mely a szemet észrevétlenül vezeti a homloknézetből az oldalnézetekhez. A polykletosi szobrok homloksíkhöz tapadó reliefszerűségét Lysippos az Apoxyomenos merészen előrenyúló jobbkarjával, melyről a bal strigilissel a viadal porát vakarja le, végérvényesen áttörte. Az alak ezzel a sokirányú mozgalmasságával szinte szétárad a térben. A természet egész mozgalmasságának és nézetgazdagságának ez az értékesítése a szobrászat számára döntő újítás, mely az egész következő fejlődés számára irányt szabott. Az Apoxyomenos rugalmas életvalóságának a láttára teljesen érthetőnek találjuk, hogy Lysippos a hozzá intézett kérdésre fölényesen a természetet mondotta legfőbb tanítómesterének.

A hellenisztikus korszak. A Nagy Sándort követő időkben, mikor Alexandriában és a kisázsiai partokon egymás után alakulnak meg az új fejedelemségek, Athén nemcsak a politikai életben, de a művészetben is elvesztette vezető szerepét. A művészet sorsát ebben a korban új gócpontok : Pergamon, Alexandria és Rhodos határozzák meg. Fejedelmi akarat és bőkezűség irányítása mellett egymás után gyors ütemben épülnek fel az új székvárosok és pedig előre megállapított, művészek által kidolgozott tervek szerint. Ebben az időben már beszélhetünk városépítőművészetről, mely az útvonalak vezetésében s az épületek elrendezésében önkényt és véletlent nem ismer, hanem az összes igényeket az elkészített terv keretein belül igyekszik kielégíteni. A hellenisztikus városépítészetnek egy teljes példáját az ásatások Prieneben tárták föl. (71. kép.) A tágas terek köré csoportosított nyilvános



(WIEGAND—SCHRADER: PRIENE C. MŰVE UTÁN.)

(71. kép.) PRIENE ALAPRAJZA (a vásártér és környéke). Szabályos, derékszögben épült útvonalaival jellemző példája a miletosi Hippodamos elvei szerint épült városképnek, melynek összbenyomásában az oszlop-csarnokkal övezett vásártér és a szentélyek viszik a vezető szerepet.

épületek és szentélyek szomszédságában, szabályos négyszögben vezetett útvonalak alkotta szigetekben foglaltak helyet a lakóházak. Leglényegesebb részük a tágas, oszlopos udvar (peristyl). E körül sorakoztak szigorú rend nélkül a tulajdonképeni lakószobák. Jellemző a görögök gyakorlati érzékére, hogy városaikban az útvonalakat sohasem vezették keresztül a tér közepén, hanem a szélén. A téren járókelőket ilyenformán a forgalom nem zavarta. Ennek a görögöknél, kik a nap nagy részét kint a piactéren töltötték, különösen nagy volt a fontossága. Az építészeti rendszerek közül a hellenisztikus kor főként a jönt kedvelte. A szentélyek építésében nagyobb jelentőségű újításokat ezek a századok nem hoztak. A fejedelmi pompaszeretet és fényűzés pusztán a méretek hallatlan megnövekedéséhez vezetett. (Pl. a miletosi Didymaion = Appolloszentély, melynek hossza 191 m, szélessége 51 m.)

A szellemi horizont és az érdeklődés kitágulásával párhuzamosan a hellenisztikus művészet tárgyköre is jelentékenyen kibővült. A ma is dívó műfajok jó részének az alapvetése erre az időre esik. Az erős pátosszal aláfestett vallási és történeti tárgyak mellett mind szélesebb körökben tért hódítanak a valószínű életképek. (72. kép.) A drámai szenvedély mellett helyet kap a szelid, csöndes idill s a harsogó jókedv. A torzítás vágya (karikatúra) még a mithoszt, az isteneket sem kíméli. (Egy herculanumi falképen például a festő a Trójából menekülő Aeneast, Anchisest és a kis Askaniost kutyafejű majmoknak ábrázolta.) Az életképfestők az élet rejtettebb, szépségmentes zugait is fölkeresik: borbély és cipésműhelyeket visznek vászonra (interieurfestés.) Ugyanebben a korban születik meg az állat- és növénycsendélet. Általában az állatok élete sokat foglalkoztatja a művészeket. Már Lysippos híres állatszobrász volt. A boscorealei ezüstserleg gólyafészket ábrázoló domborművein s az ércedény peremén ülve tollászködő és ivó galambok



(72. kép.) a) KOMIKUS SZÍNÉSZ, agyagszobrocška Kisázsziából az athéni Nemzeti Múzeumban. b) TÖVISHÚZÓ FIÚ, agyagszobrocška Prieneből a berlini múzeumban. Pompás példái a hellenisztikus kisplasztika valóságos, derűs ötletgazdagságának, melyet részben az új komédia, részben pedig a népélet jelenetei termékenyítettek meg. E műfaj kitűnő képviselőinek egész sorozatát őrzi a budapesti Szépművészeti Múzeum antikgyűjteménye.

kapitoliumi mozaikján bájos, jól megfigyelt állat-idillek elevenednek meg előttünk. A nagy egyéniségek kialakulása s a fejedelmi személyiségek kultusza természetesen a portréművészet nagyobbarányú föllendülését is magával hozta. Idegen népfajok valóságos ábrázolásának első példáival ugyancsak ebben az időben találkozunk.

A hellenisztikus kor szobrászata. A hellenisztikus vallásos művészet legnagyobb szerű emléke a pergamon Zeus-oltár, melynek talapzatát istenek és gigászok küzdelmét (gigantomachia) ábrázoló hatalmas méretű domborművek övezik. (73., 74. kép.) Emberfölötti szenvedéllyel átfűtött óriás testek ádáz küzdelme

zajlik mindenfelé. A harcos felek gomolygó nyugtalan-
sággal fonódnak egymásba. A gigászokat a művész
képzelete szárnyas, kígyó lábakon kúszó, itt-ott pedig
oroszlántestű, félelmes démonokká varázsolta. A klasz-
szikus kor reliefjeivel szemben, hol az alakok elszigetel-
ten, világos rajzzal válnak el a háttértől, itt a hullámzó
tömegek az egész felületet elborítják. A háttér teljesen
eltűnt. Lobogón csapkodó redők, sötét szenvedélytől
izzó, halálos vonaglástól eltorzult arcok (73b. kép.) fo-
kozzák a küzdelem drámai komolyságát. A művészi
kifejezés a dekoratív összhatás érdekében erőben meg-
növekedett. A pianóknak ebben a világban megszűnt
a jogosultsága. Az építészet mérete és erőteljes tagolása
a szobrászt is fortisszimóra készíti. Az alakok moz-
dulataiban a mesterek a múlt minden eredményét
értékesítették. A testek mintázásában pedig bámulatos
anatómiai tudásról és valószerű érzékről tettek tanu-
ságot.

Ugyanez a drámai valóságosság jellemzi a Hal-
dokló gallus szobrát, (75. kép.) mely annak a fogadalmi,
harci csoportnak a része, melyet I. Attalos pergamoni
király (241—197 Kr. e.) a gallusok fölött aratott
győzelme emlékére állíttatott fel. Halálos sebtől
vérezve roskadt le pajzsára a hatalmas testű harcos.



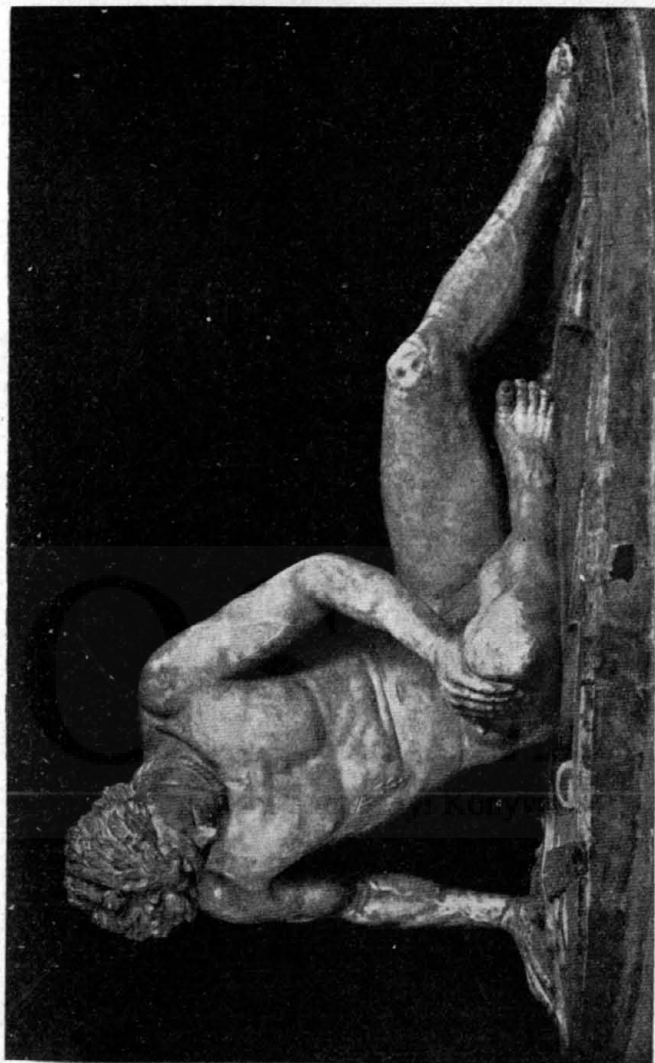
(73. kép.) a) DÊMETER, b) GIGASZ FEJE A PERGAMONI ZEUS-
OLTÁRRÓL a berlini múzeumban.



(74. kép.) ATHÉNA CSOPORTJA A PERGAMONI OLTÁRRÓL, melyet II. Eumenes győzelmei emlékére Kr. e. 180 körül emeltetett, a berlini múzeumban. A jón oszlopcsarnokkal koronázott és szélesen eláradó, monumentális lépcsővel ellátott oltár magas talapzatát Gigantomachiát ábrázoló domborművek fonták körül: a fejedelmek győzelmeinek mítoszi tükröképei. A viharzó szenvedélyben égő, gomolygó alakok a relief egész felületét betöltik. Athéna elszántan előretörve markol belé a kígyólábú szárnyas Alkyoneus-gigasz hajába s jobbról máris közeledik a győzelem istennője, hogy Athénát megkoszorúzza. Hiába merül fel a mélyből könyörögve a föld istennője, fiának sorsa már megvan pecsételve. A pergamoni oltár domborműveinek drámai valóságossága és hatalmas pátosza hű kifejezője a hellenisztikus kor felfokozott dinamikájának. Jogos büszkeséggel jelenthette Humann, mikor az ásátások során az első lapok felszínre kerültek, hogy a világtörténelem egy új korszakát találták meg.

Feje bágyadtan csuklik le. Testét jobb karjával föltámasztja s jobb lábát, hogy a seb feszülését enyhítse, maga alá húzza. A művész a haldokló hősnek nemcsak a tragikus helyzetét, hanem faji alkatát is mestersen jellemezte. A szabálytalan arc, a mézsvíztől csomós haj, a rövidre nyírott bajusz s a nyakat övező torques megragadón igaz képét adja a gallusok külsejének, amint azt az ókori írók leírásai alapján is ismerjük. Az összecsukló törzs ábrázolásában a művész részletekre kiterjedő gondossággal adta vissza a valóságot. A bőrfelület ráncokba gyűrődését, horpadását, feszülését és hullámzó játékát egyaránt biztos megfigyeléssel faragta márványba. A Haldokló gallus testének a Parthenon keleti oromcsoportjából való Dionysossal való egybevetése tanulságosan mutatja, hogy a hellenisztikus kor művészete az élet valóságával mennyivel szorosabb kapcsolatot keresett, mint a nemes idealizmustól hevített klasszikus kor. Az az élet tiszta lényegét, egészét adta, míg a hellenisztikus művészet inkább a részigazságokat kereste.

A valóságosság szenvedélye a kor művészetét nemcsak az egykorú harcok, hanem a mitikus küzdelmek ábrázolásában is átjárta. Bizonyítja ezt az a pompás szoborcsoport, mely a Patroklos holttestét megmentő Menelaost ábrázolja. (76. kép.) A hatalmas testű, szakállas harcos holtan összecsukló fiatal társának tetemét bal felső lábszárára támasztva s jobb-jával törzsét átkarolva igyekszik azt elvonszolni a harc színteréről. Fejét dacos elszántsággal és aggódva veti hátra. A fárasztó munkában minden izma megfeszül. Az életerőnek ezzel a hősiességével szemben minő megragadó ellentét az elomló Patroklos testének halálos tehetetlensége! Ezt a két ellentétes kifejezésű testet nemcsak a hősi önfeláldozás gondolata forrasztja össze. Egységüket a mesteri csoportfűzés is biztosítja. Az ellentétes, gazdag mozgásokkal átjárt csoport szabályos piramisalakba zárul. Ez adja



(75. kép.) HALDOKLÓ GALLUS, valószínűleg egykorú márvány-
másolat a Kr. e. 3. század második felében készült pergamoni bronz-
eredeti után a római Kapitóliumi Múzeumban. Idegen népfajok ábrá-
zolásával a görög művészet már az archaikus kortól kezdve kísérletezett,
de csak a hellenisztikus kor volt az, mely ezeket az ábrázolásokat a drámai
valószerűség és tragikai pátosz szellemével megtöltve a történeti jellem-
kép magasságaiba emelte.



Országos Széchényi Könyvtár

(76. kép.) MENELAOS PATROKLOS HOLTTESTÉVEL, római másolat a Kr. e. 3. században keletkezett eredeti után a firenzei Loggia dei Lanzi-ban. A szoborcsoport tárgyát az Ilias XVI. és XVII. énekéből veszi, melyben a költő elbeszéli, Menelaos miként menti meg az elesett Patroklos holttestét. A művész a tárgynak oly pompás plasztikai tartalmat adott, hogy alkotása a zárt szobrászi csoportfűzésnek mindenkorra egyik legmesteribb, iskolás erejű példája marad. Az élő és holttest közötti ellentétet a művész minden rendelkezésére álló eszközzel felfokozta és kibővítette s ez által a csoportot megrázó drámai erővel ruházta fel. Az egész csoportot piramis-alakba tömörítette, melynek körvonalai kifejezésben hatásos ellentétet alkotnak: az egyik oldalon a körvonal Menelaos feszülő izomzatú testén merészen lendül a magasba, a másik oldalon ellenben folytonossága egy darabon megszakad, hogy aztán Patroklos holtan lecsüngő karjában ernyedten hulljon alá. A körvonalakban kifejezett értékellentét pompásan kíséri a fejek ellentétes kifejezése. A csoport háromszögű szerkezete az egészet határoló körvonalakon kívül egy kisebb, hasonló háromszögben is fölcsendül, melynek csúcspontja Menelaos vállába esik. Ezek a csoportfelépítésben felismerhető törvényszerűségek adják meg a művész alkotásának a változó természettel szemben a változhatatlanság, a belső szükségszerűség jellegét.

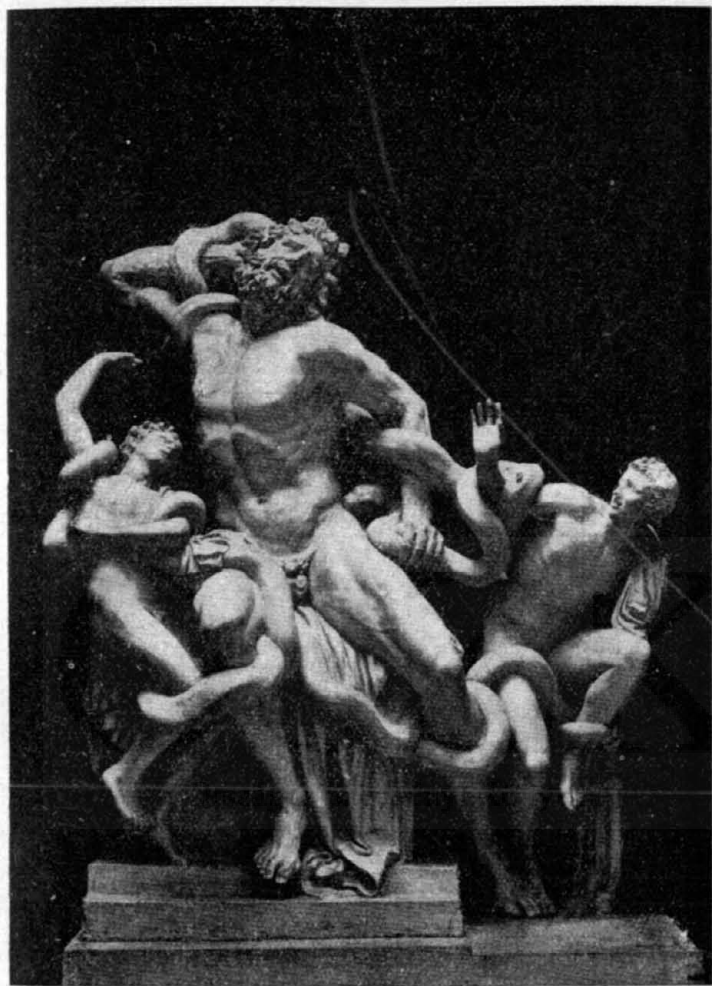
(77. kép.) NIOBE, római márványásolat a Kr. e. 3. században keletkezett eredeti után a firenzei Uffizi gyűjteményben. Niobe gyermekeinek gyászos pusztulását Homeros elbeszélése s Aischylos és Sophokles drámái nyomán már az 5. század művészete többször feldolgozta, de a büszkeségében megtört, gyermekeiért aggódó anya jenséges fájdalmát oly megrázó igazsággal és tragikus erővel senkisémet fejezte ki, mint a firenzei Niobe-csoport ismeretlen mestere.



meg a szerkezetnek, minden belső mozgalmasság mellett is törvényszerűségét.

A hellenisztikus kor zárt csoportfűzésének egy másik mesteri példája Niobe, aki a féltő anya hőslélekűségével öleli magához az istenek boszuló nyilai elől hozzá menekülő legkisebb leányát. (77. kép.) Ez a csoport középső tagja volt egy nagyobb kiterjedésű szoborcsoportnak, mely Niobének és gyermekeinek tragikus pusztulását ábrázolja. Niobe büszkesége megtört, összecukló térdekkkel, lehajolva öleli magához riadt gyermekét. Fejét fájdalmas ijedtséggel emeli fel a bosszúálló istenek felé. Hatalmas alakja s a törékeny, karcsú leánytest, mint megkapó ellentétek olvadnak össze. Körülötte sorakozott egykor, valószínűleg sziklás talajon elrendezve, az Artemis és Apollo nyilai elől menekülő, vagy már holtan leroskadt többi gyermeke. A hellenisztikus idők megváltozott szellemére jellemző, hogy a többtagú szoborcsoportokat most már nem építészeti keretekben, hanem a szabad térben, valószerű környezetben állítják fel.

Bűnhődés a tárgya a későbbi hellenisztikus kor (Kr. e. 2. század közepe) egy másik, félelmesen valóságos szoborcsoportjának is, melyet a köztudat az első tulajdonos után a farnesei bika néven ismer. (Régebben a Farnese-család birtokában, most a nápolyi múzeumban.) Antiope fiai (Amphion és Zethos) az anyjukra törő Dirken úgy állanak bosszút, hogy egy vad bika szarvához kötik. Az ágaskodó bika lábai alatt látjuk Dirket, aki kétségbeesett kéréssel mozdulattal tárja ki karját. Kétoldalt a bosszúálló fiúk szélesen megvetett terpeszállásban: az egyik a bika fejét ragadja meg, a másik a szarvára hurkolt kötelet vonja szorosabbra. A csoport telve van félelmes, drámai feszültséggel. Érezzük, hogy a tehetetlenül vergődő Dirke bűnhődését nem kerülheti el. A szorongó érzés a vadul előretörő bika láttára még a szemléelőre is átragad. A csoportfűzés nemes hagyományaira vall, hogy a térben messze szétágazó négy



(78. kép.) A LAOKOON-CSOPORT, a rhodosi Hagesandros, Polydoros és Athenodoros alkotása a Kr. e. 1. század közepéről a római vatikáni gyűjteményben, melyet már Michelangelo a művészet csodája gyanánt magasztalt. A rhodosi mesterék, akik az emberfölötti fájdalom ábrázolásának patológiai igazságában bámulatos anatómiai tudásról tettek tanúságot, a tárgy borzalmasságát a csoportfölépítés síkhoz tapadó szimmetrikus tömegelosztásával és átgondolt törvényszerűségével enyhítették.



Foto : Alinari.

(79. és 80. kép.) A SAMOTHRAKEI NIKE, görög eredetű a Kr. e. 3. századból a párizsi Louvreban, mely minden valószínűség szerint Antigonos Gonatas makedón fejedelem fogadalmi ajándéka volt 259-ben Kr. e. Kos szigete mellett aratott tengeri győzelme emlékére. Éremképek tanúsága szerint már atyja, Demetrios Poliorketes, hasonló emlékekkel ünnepelte a ciprusi Salamis mellett I. Ptolemaios fölött Kr. e. 306-ban aratott tengeri győzelmét. A nagyszerű, merész lendülettel és festői mozgalmassággal telített samothrakei Nike mesterét újabban a rhodosi Philiskosban vagy a halikarnassosi Phylesben sejtik. A hajócorralakú talapzaton viharos gyorsasággal előresiető istennő úgy hat a szemlélőre, mint a büszke győzelmi öntudat szimbóluma. A ruha ábrázolásában a természetmegfigyelésen edzett mester dekoratív fantáziája valósággal csodát művelt. A testhez tapadó chiton finom redőszálaival szemben a széltől elkapott köpeny szárnya az alsó testen ferdén átsapódva, suhogó gazdagsággal örvénylik alá.

alakot a rhodosi származású művészek úgy rendezték el, hogy a főnézetben minden mozdulatuk és kapcsolatuk világosan érvényesül. A többi nézetek azonban zavarosak s a néző kielégíttetlenül siet vissza a főnézethez. A csoport, bárha középtéri felállításra volt szánva, nincs minden oldalra egyenletesen kiérelve. A pusztán egy nézettel számoló, térben szerteáradó elgondolás inkább festői, mint szobrászi. Éppen ezért



(80. kép, lásd
79. kép aláírását.)

Foto : Alinari.

nagyon valószínű, hogy a farnesei bika szobrászai számára a mintaképet festmény szolgáltatta.

A körülbelül egy századdal később készült



(81. és 82. kép.) ÁLDÓZÓ LEÁNY SZOBRA Porto d'Anzióból (Antium), görög eredeti a Kr. e. 3. század elejéről, a római Nemzeti Múzeumban. A Lysipposzal meginduló szenvedélyes valóságkutatásnak egyik legnemesebb terméke. Erre vall a fiúsan érdes arc egyéni varázsa s a ruha gazdag, bonyolult formarendszerének az anyag-

szertü, érzelmi igazsága. A lelki koncentrációt a művész a fej meghajlásával s az összes vonalaknak és formáknak az áldozati tál felé való áramlásával hatásosan juttatta ki-fejezésre. Az a művészi irány, melynek az antiumi lányt köszönjük, Praxitelessel ellentétben nem a dekoratív szépséget, hanem az igazságot írta zászlajára.



Laokoon-csoportnak ugyancsak rhodosi származású mesterei (Hagesandros, Polydoros és Athenodoros) a csoportfűzésnek ezzel a festői, térbeli valóságosság-

vel szakítottak. A kígyó halálos ölelésében vergődő (78. kép.) Laokoont és két fiát egy síkban rendezték el. A szabályos, szimmetrikus fölépítés és a főalak emberfölkötti szenvedésének hatásosabb kiemelése érdekében a fiúk méreteit a valóságnál kisebbre csökkentették le. A csoporton megérik, hogy gondos számítás és mérlegelés eredménye. Teljesen hitelt érdemlő Plinius adata, mely szerint a művészek, mielőtt munkához fogtak, tanácsot ültek. Az alakoknak ez a reliefszerű, szabályos elrendezése a részletek ábrázolásában szinte végletes realizmussal párosul. A főalak kétségbeesett erőfeszítéssel vergődő testén a művészek tudományosan megalapozott anatómiai tudásuknak (ebben az időben már az anatómiát hullák boncolásával tanították) fényes bizonyosságát adták. Laokoon fájdalomtól eltorzult, följajduló arca is mesterműve a valószerű megfigyelésnek. Az elkerülhetetlen szörnyű sors által fölidézett borzalmat enyhíti az a mélységesen emberi, aggódó részvét, mellyel az idősebb fiú, önmagáról megfeledkezve, szörnyen bűnhődő atyjára föltekint. Laokoon bűnhődését az Aeneis 2. énekében Vergilius is megénekelte. A költői elbeszélés és művészi ábrázolás közötti elvi különbségekre Lessing mutatott rá ismert, híres értekezésében. A Laokoon-csoportot, mely a 16. század első éveiben került napfényre, már Michelangelo „csodának“ nevezte. S az ebben kifejezésre jutó bámulatban a mai ember is osztozik.

A már tárgyalt harci csoportok mellett a hellenisztikus fejedelmek büszke, győzelmi öntudatának egy másik hírnöke a hajóorralakú talapzaton állva (utalás a tengeri győzelemre!) s harsonát fújva előresiető samothrakei Nike (Samothrake szigetén találtak). (79. 80. kép.) Mozdulata csupa elszánt erő és szenvedély. Lépéseit a testéről aláomló, széltől elkapott ruha merész lobogása és suhogása kíséri. Minő jellemző változása az időknek, hogy a győzelem istennője, aki Paionios idején még a magasból ereszkedett alá, most a földön vetette meg a lábát!

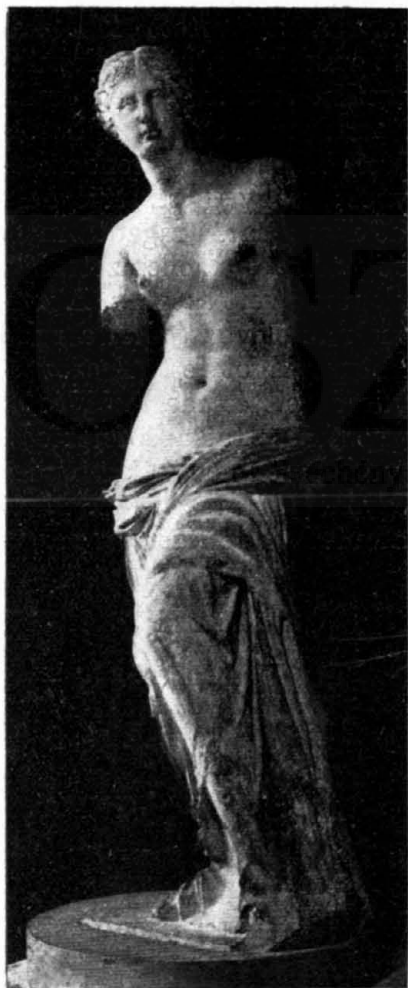
Azzal a hatalmas lendülettel és pátosszal szemben, mely a samothrakei Nike alakját átjárja, az önfelelt, békés áhítatnak a szelleme ömlik el azon a bájos leányszobron (81., 82. kép), melyet néhány évtizeddel ezelőtt Antium partvidékén a tenger árja okozta földomlás hozott napfényre (innen a neve: antiumi leány). A magas növésű, erőteljes leányalak tálcát tart kezében, melyen egykor áldozati tárgyak foglaltak helyet, pillantását is ideszegzi, tehát áldozatra készül. Az állásból, mely a szétvetett lábakkal Lysippos Apoxyomenosára emlékeztet, hiányzik minden szertartásosság. Közvetlen természetesség ömlik el az egész alakon. Ez adja meg neki az ellenállhatatlan bájt és meleg életvalóságot. A ruha elrendezésében sincs nyoma csinynek, vagy keresettségnek. A művész az élet egy tűnő mozzanatát ragadta meg. A részletekben is több az igazság és a jellemzettség, mint a hagyományos értelemben vett szépség. A művész megfigyelőképességének az elevenségéről a ruha szövetének kezelésével is bizonyosságot tett. A szövetnek nemcsak töréseit, gyűrődéseit és megtorlódását, hanem anyagát is meggyőzőn juttatta kifejezésre. Közvetlen, friss megfigyelés eredménye a rendes típustól eltérő, erősen egyéni ízű arc is. (83. kép.) A részletek gazdagságát a művész a főnézetben neme-



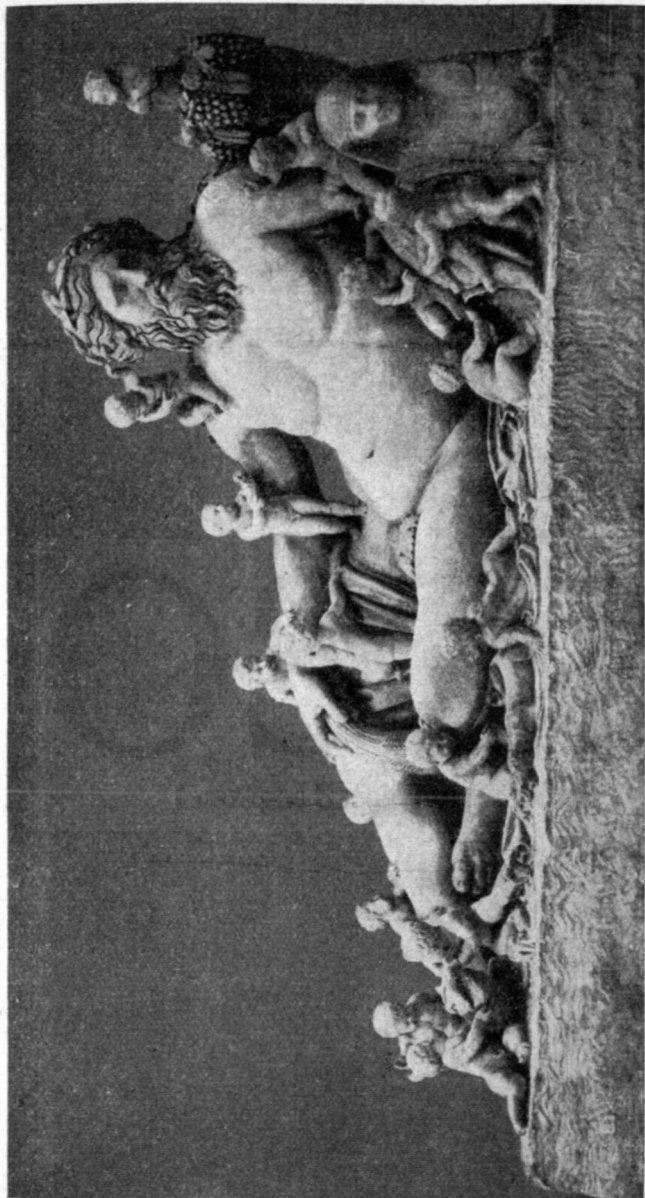
(83. kép.)

AZ ANTIUMI LÁNYSZOBOR FEJE.

sen fölszárnyaló körvonallal fogta össze, mely a jobb lábból kiindulva a vállon át a fejhez vezet s onnan azután a tekintet irányát kísérvé merőlegesen esik alá. (82. kép.) A leány figyelmének az áldozati cselekvény előkészületeire való összpontosítását mesterien támogatja a kompozíció, melyben minden mozdulat, minden redőszál az áldozati tálat tartó kézhez vezet.



(84. kép.) A MELOSI APHRODITE, az elveszett talapzatföldrírás szerint valószínűleg az antiochiai Alexandros alkotása a Kr. e. 2. század végéről a párizsi Louvreban. A jelzős nagyszerűségében és előkelőségében Praxiteles szellemének a hagyományaira ismerünk. Az istennő megközelíthetetlen jenségébe azonban a mester meleg emberi érzést és egyéni varázst vitt belé s éppen ez magyarázza meg a szobor lebilincselő hatását.



(85. kép.) NILEUS, a Ptolemaiosok idejében Alexandriában keltezett görög eredetű római másolata a vatikáni gyűjteményben. A folyóistenségek allegorikus felfogása csak Nagy Sándortól kezdve honosodott meg a görög művészetben. A régebbi folyóistenségek nem a folyók allegóriái, hanem hitben gyökerező eleven személyiségek, mint a többi istenek. Az allegorikus ábrázolás első, üttörő példáját valószínűleg a Nilus-szobor mestere szolgálhatta.

Kétségtelen, hogy a görög plasztikának ez a remeke Lysippos szellemének a sugárkörében keletkezett. Mesterét joggal valamelyik tanítványában sejtik (Kr. e. 300 körül).

A hellenisztikus kor valószerű érzéke a régebbi, megközelíthetetlenül fenséges isteneszményeket is emberibb vonásokkal ruházta fel. Így látjuk ezt az antik szobrászat egyik legnépszerűbb, általánosan megcsodált emlékén: a melosi Aphroditén (Milói Vénus. Nevét a lelőhelytől, Melos szigetétől kapta.). Az előkelő, fesztelen testtartás, a puhán hullámszó hűs felület s az egyéni zamatú arcvonások közvetlen emberi melegséget visznek az alkotásba, a nélkül azonban, hogy az összbnyomás monumentális nagyszerűségét veszélyeztetnék. (84. kép.) Szobra alap-gondolatát a mester (Kr. e. 2. század vége) a 4. század egy nagyhírű Aphrodite-szobráról (capuai Aphrodite) vette át, melyen az istennő teste szépségét a csípőjére támasztott pajzs tükröződésében szemlélte. A melosi Aphrodite más kiegészítést kíván. A jobb kéz az alsó testet övező ruhán nyugodott, a bal pedig pillérre föltámasztva almát tartott. Hogy ez a változtatás az eredeti művészi gondolatnak nem vált javára, az tagadhatatlan, a szobor mai csonkaságában azonban a szemlélő ezt szívesen feledi.

Ugyancsak a késő hellenisztikus (alexandriai) szobrászat terméke a vatikáni, Nilus folyóistenséget ábrázoló márványszobor. (85. kép.) A kényelmesen elterülő alakot a Nilus 16 könyökét jelképező játszódo gyermekek övezik. A parányi gyerkőcök mellett a Nilusatya még hatalmasabbnak hat. A méltóság-teljesen aláomló körvonalban szinte érezzük a megdagadt folyam lassú hömpölygését. A szakállas fej kifejezésének álmodozó szelídségében a folyó jótékony természete tükröződik.

A hellenisztikus kor derűs, valószerű életképei sorából csak e műfaj szobrászi megteremtőjének, Boethosnak (Kr. e. 2. század) a remekét, a libával



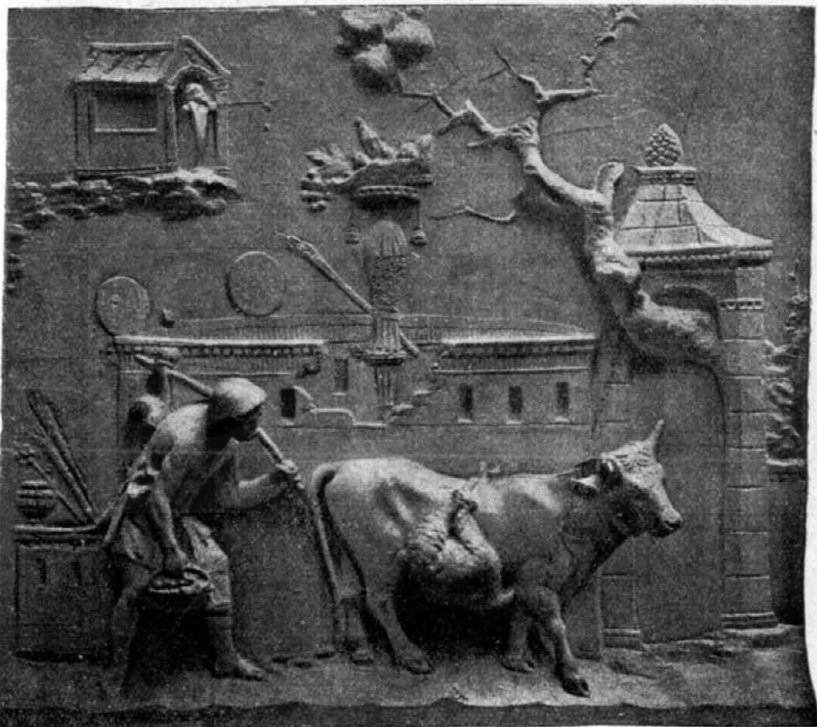
(86. kép.) LIBÁT FOJTÓ-
GATÓ GYERMEK, márvány-
másolat a kalchedoni Boe-
thos Kr. e. 2. század-
ban keletkezett bronzeredeti-
je után a müncheni Glyp-
tothekban. A hellenisztikus
genreszobrászat egyik
remeke, melyben derűs, ötlet-
tes valóságosság biztos tek-
tonikus érzéssel párosul.
A bronz-eredetiről a zavaró
márványtámasz természe-
tesen hiányzott.

birkózó gyermeket mutatjuk be. (86. kép.) (Márvány-
másolat bronzeredeti után.) A gyermek játékos hős-
ködése, mellyel hűséges játszótársa nyakát fojtogatja
s ezzel szemben a liba tehetetlen vergődése a két alak
egymásnak feszülő terpeszállásában hatásosan jut ki-
fejezésre. A művész az állat és gyermek természetének
egyaránt kitűnő megfigyelője. A gyermektest pufók
húspárnáit, mozdulatának kedves esetlenségét pom-
pásan adta vissza. Ez a meleg életvalósággal telt
gyermekábrázolás a hellenisztikus idők vívmánya.
A gyermek ebben az időben az életnek egyik leg-
kedvesebb főszereplője lett, miként ezt a terrakotta-
szobrászatban dívó lelkes gyermekkultusz is igazolja.

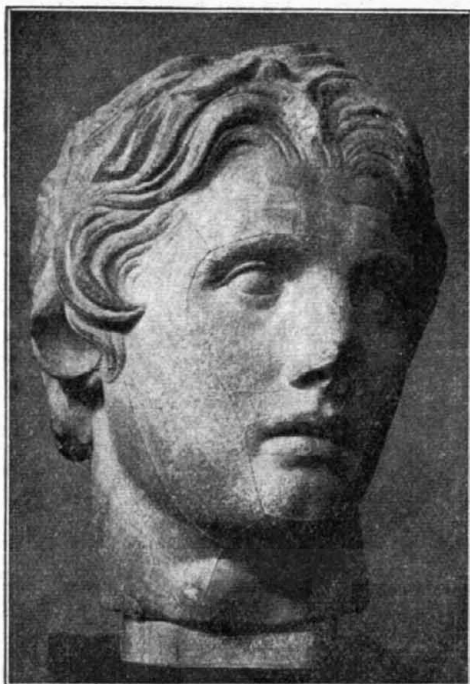
A Nagy Sándort követő időkben kifejlődött
bonyolult városi kultúra az embereket nemcsak az
ártatlan gyermekkor, hanem a szabad természet,
a békés falusi lét iránt is fogékonyabbá tette. Ennek
a szépségeit énekli meg Theokritos idilljeiben s ennek

a képei foglalkoztatják a művészek képzeletét is. A nép egyszerű fiai, a pásztorok, halászok és utcai árusok nemcsak a költészetben, hanem a művészetben is népszerűkké lesznek. Ennek a szellemnek a gyümölcse a tehenet vásárra hajtó parasztot ábrázoló relief. (87. kép.) A görnyedten lépkedő paraszt bal vállára fektetett botjáról nyúl csüng alá, jobbujában kosarat cipel. Előtte ballag békésen tehene, melynek hátára két megölt bárányt akasztott. A háttérben kerek Dionysos-szentély, melynek kapuján átnőve egy kopár fa ágai merednek a magasba. Ha visszagondolunk a klasszikus kor reliefjeire, úgy a tárgytól eltekintve, az egész felfogás gyökeres megváltozását is meg kell állapítanunk. Azelőtt a domborművek egyetlen szereplője az ember volt. Az alakok a dombormű egész magasságát kitöltötték; a környező természetet a művészek teljesen kikapcsolták. Most ellenben a háttérben elmélyedő részletességgel szóhoz jut a környezet rajza s ebben a kibővült keretben az emberi alak csak alárendelt jelentőségűvé lesz. A felfogásnak ez a valószerű festőisége a domborművek kezelésében is változást idézett elő. A klasszikus kor domborműveinek alakjain, melyeknek felülete egy síkban fekszik, érzik, hogy márványtömbből, annak fokozatos lehántása útján faragták ki őket. A művész munkájában a márványtömb homloklapjáról indult ki. Ezzel szemben a késő-hellenisztikus, valószerű domborműveken azt látjuk, hogy az alakok erős és önkényes ki- és beugrásokkal válnak el a háttértől; a relief felülete tele van nyugtalansággal, zökkenésekkel. Mintha az alakokat nem kifaragták, hanem fölrakták volna. Ez a megfigyelés valóban helyes nyomon jár. Mert az ilyen domborműkezelésnek az alapja az agyagszobrászat, mely a relief alakjait nem kőből faragja ki, hanem agyagból mintázva rakja föl. Míg a márványszobrászatnál a tömb homloklapja volt a szilárd kiindulási pont, addig most ezt a szerepet az agyag felrakására szolgáló faváz veszi át.

A művész hátulról előre minden megkötöttség nélkül építi fel az alakjait. Ez az új relieftechnika, mely a véletlennek s a térbeli valóságúnak az alakok elhelyezésében is nagyobb teret engedett, természetes kísérő jelensége a hellenisztikus korban megerősödött realisztikus érzéknek. Ennek a kétféle reliefkezelésnek az eltéréseire később Michelangelo is rámutatott, mikor különbséget tett lehántás útján



(87. kép.) TEHENET VÁSÁRRA HAJTÓ PARASZT, késő hellenisztikus dombormű (Augustus idejéből), a müncheni Glyptothekban. A klasszikus görög reliefstílussal szemben, melyben az emberi alak az egész felületet betölti s a tájképi keret alig jut szóhoz, ez a dombormű a festői valóságosság térfogalását jelenti. A meleg életvalósággal tele életképet a művész gazdag, szélesen kibontakozó tájképi keretbe ágyazta s a benyomás valóságos mozgalmasságát a kidagadó relieffelület merész hullámozásával fokozta.



(88. kép.) NAGY SÁNDOR-FEJ PERGAMONBÓL a Kr. e. 200 körüli időből, a berlini múzeumban. Benne Lysippos valószerű, drámai mozgalmassággal telített Nagy Sándor ábrázolása a hellenisztikus kor ihletében, a szenvedély magasabb hőfokára hevítve jelenik meg előttünk.

és fölrakás útján keletkezett szobrok és domborművek között.

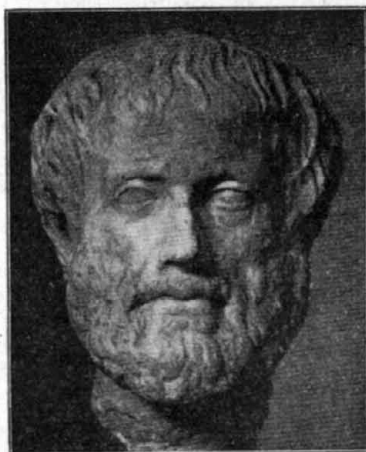
Az egyéniség iránt mutatkozó fokozott érdeklődés s a valóság kutatásának szenvedélye a hellenisztikus korban természetesen vezetett a portréművészet felvirágzásához. A fejedelmi arcképek pompás sorát Nagy Sándor nyitja meg, kinek hősi szépségét az írók nem győzik magasztalni. A dús hajfürtökkel övezett, nemes vonások, a rajongó, tüzes tekintet valósággal csábították a művészeket az eszményítésre. S tényleg ennek a csábításnak a legtöbben nem tudtak ellent állani. Külsejét a legnagyobb igazmondással az a Pergamonban előkerült márványfej őrizte meg, (88. kép.) melyet joggal hoztak kapcsolatba Lysippos szellemével, aki szobrászkortársai közül egyedül élvezte az a kiváltságot, hogy a fejedelmet

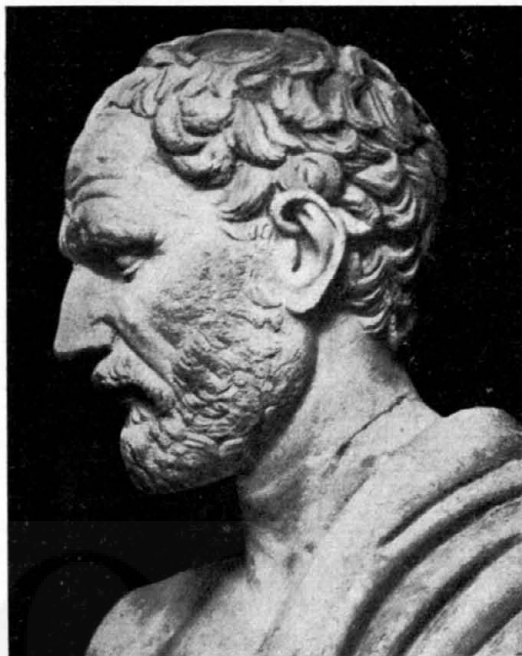
élet után mintázhatta. Ez az arckép Nagy Sándort már nem egészen fiatalon ábrázolja. A sörényszerűn aláomló hajfürtök s a szenvedélyben égő tekintet ellenére is fölismerhetők a kifejezésben a fáradság, az ideges kimerültség nyomai.

A fejedelmi hiúság a művészeket az igazsággal szemben bizonyos tartózkodó kíméletre kötelezte. Innen van az, hogy a hellenisztikus uralkodóarc-képek legtöbbször mögött érzik a kor hősiességét, patetikus szépségeszménye. Magánszemélyek ábrázolásánál ez a kötelezettség megszűnt. Bizonyítja ezt a hellenisztikus kor íróiról, bölcselőiről, költőiről és szónokairól fennmaradt arcképek hosszú sora.

Ennek a valóságos portréművészetnek köszönhető, hogy a Nagy Sándort nevelő Aristotelesnek s nagy szónokkortársának, Demosthenesnek vonásait hitelesen megőrizte számunkra. Aristotelest a művész idősebb korában, barázdás homlokkal, ritkuló hajjal ábrázolta. (89. kép.) Ez arckép láttára valóban elhiszszük, hogy a szűrés tekintetű kis szemek és e szélesen ívelődő, hatalmas koponya mögött a világ egyik legegységesebb szelleme, az emberi tudás egyik legnagyobb szervező elméje tanyázott.

(89. kép.) ARISTOTELES ARCKÉPE, márványmásolat a Kr. e. 4. század második felében keletkezett eredeti után, a bécsi Kunsthistorisches Museumban. A fejedelmi arcképek lobogó szenvedélyével szemben ez a portré a józan valóságosság képviselője. Az alkotó művész indulatmentes objektivitással állott szemben a valósággal. A ritkuló fürtöktől övezett hatalmas koponya, a kis, szűrés szemek s a beszédes ajkak híven jellemzik a világ legegységesebb szellemének nyughatlan kutatás szomját és közlékenységét.





(90. kép.) DEMOSTHENES SZOBRA, márványmásolat Polyeuktosnak 280-ban Kr. e. az athéni vásártéren felállított bronzeredetije után, a vatikáni gyűjteményben. A Lysippos nyomán föllendült valóságos jellemportrénak egyik legmegragadóbb emléke. Ez a kor az, mely az egyéni jegyeket nemcsak az arc vonásaiban, hanem a testen is értékesíti. Polyeuktos Demosthenesnek nemcsak a külsejét ábrázolta, hanem kiemertő lélekrajzot is adott. A testtartásban s a barázdás arc vonásaiban kínzó, reménytelen tépelődés és fáradt lemondás tükröződik.

Demosthenes szobra, melynek bronz eredetijét Polyeuktos Kr. e. 280-ban, tehát évtizedekkel Demosthenes halála után állította fel az athéni agorán, minden szónál beszédesebb és tömörebb jellemképét adja a nehéz küzdelmekben kifáradt nagy szónok keserűn tépelődő természetének. (90. kép.) Kissé meghajtott fejjel, öle előtt összekulcsolt kezekkel áll előttünk Demosthenes. Törzsén átesavart köpenye hanyagul van a vállára vetve. A testtartásban nincs semmi színészi lendület (gondoljunk Sophoklesre!), hanem inkább valami félszeg bizonytalanság. Mennyire jellemző ez arra a férfiúra, akiről az írók is megemlítik, hogy föllépéséből a fölényes biztonság hiányzott! Az összekulcsolt kezek s a szorosán zárt ajkak a vézna, törekeny test mögött is éreztetik az elszánt akaratot és elmélyedő képességet. Polyeuktos szobrán nem a szépséget, hanem az igazságot kereste.

A barázdákkal átszántott, kesernyés arc is erről tesz tanuságot. Még az olyan kis egyéni részlet, mint a feltűnően behúzott alsó ajak sem kerülte el a művész figyelmét. Az ajkaknak ez az alkata a dadogók sajátságossága. Demosthenes is hosszan küzdött tudvalevőleg ezzel a beszédhibával.

A valószerű hellenisztikus arcképszobrászatnak tán legismertebb és legcsodáltabb emléke a Laokoonnal egy időben keletkezett Homeros-portré, melyet azonban ismeretlen mestere nem az élet után készített, hanem tisztán képzeletből alkotott meg. (91. kép.)

(91. kép.) HOMEROS ARCKÉPE, római másolat a Kr. e. 1. században készült eredeti után, a párizsi Louvreban. A hellenisztikus kor egyre fokozódó irodalmi érdeklődése nyomán a művészek gyakran kaptak megbízást oly irodalmi nagyságok portréjának elkészítésére, kiknek külsejére vonatkozólag hiteles hagyomány nem állott rendelkezésre. Alkotó képzeletük irányítója ilyenformán nem lehetett más, mint a költőről vagy íróról a köztudatban élő irodalmi képzet, melyhez meg kellett találni a megfelelő fiziognómiai egyenértéket. Az így keletkezett portré nem történeti okmány, hanem az irodalmilag megihletett, szabad művészi képzelet teremtése: ideálportré. Csak ezen az alapon érthetjük meg és méltányolhatjuk teljesen az agg Homeros



arcképének művészi jelentőségét. A kifáradt, vak költő ihlet tüzeiben égő vonásait a művész a pathologiai valóság eszközeivel oly meggyőző erővel jelenítette meg, hogy aki alkotását egyszer látta, Homeros másként többé elgondolni sem tudja.

Ennél a munkánál csak nagyon sovány irodalmi hagyomány állott rendelkezésére. A köztudatban Homeros a költő, mint vak és öreg ember élt. Ezt a magot kellett plasztikai formában meggyőző valósággá varázsolnia. S a feladatot mesterien oldotta meg. Az arcképen a költő agg korát s vakságát egyaránt fölényes biztonsággal juttatta kifejezésre. A fejtetőn megritkult haj s a petyhüdt bőrű arc és homlok barázdáinak sokasága jelzik a magas kort. A vakság ábrázolásában pedig szinte orvostudományi igazságot nyújtott. A vakság következtében összehúzódtott kis szemgolyók, minden környező húspárna nélkül, mélyen besüppedve fekszenek a szemgödörben. Ezt a szálnalmas külsőt azonban a művész a fej tartása s magasbategintése által szárnyaló szellemiséggel tudta megtölteni. Az emelt fejtartás s a fényt kereső, feltörő tekintet a dalra nyíló ajkakkal együtt pompásan juttatják kifejezésre a lélek ihletes szárnyalását s a költő látnoki képességét. Ez az arckép annyira fedí mindazt, amit Homerosról tudunk s gondolunk, hogy aki egyszer meglátta, a költőt másként többé elképzelni sem tudja. A messze mult nagyjainak ilyen képzeletből teremtett ideálportréit a hellenisztikus kori könyvtárak díszítésére nagyon keresték s a művészeket bőven ellátták ily irányú megrendelésekkel.

A hellenisztikus kor festészete. A hellenisztikus festészetet számunkra alig néhány művésznév képviseli, akik közül a Kr. e. I. században élt Timomachos magaslik ki, aki főként tragikus tárgyakat dolgozott fel. Medeájáról, kinek lelkében a féltékenységtől tüzelt bosszúvágy s az anyai szeretet ellentétes érzései tusáztak, egy Herculanumban előkerült falfestmény adhat fogalmat. (92. kép.) A lelki tépelődés kifejezésére a művész itt is, mint Polyeuktos Demosthenes szobrán az ölben összekulcsolt kezeket használta fel. (91. kép.) A fájdalmas részvétellel gyermekeire tekintő arc s a kézben tartott kard találón tükrözik a lelket fölkavaró ellentétes indulatokat.



(92. kép.) MEDEA, falfestmény-töredék Herculanumból, a nápolyi Nemzeti Múzeumban, a Kr. e. 1. században élt Timomachos nagyhírű festményének a másolata. A művész a sötét elhatározást érlelő Medea lelki tusáját jellemes egyszerűséggel juttatta kifejezésre. A test lefojtott mozdulatellentétei, az oldalra vetett fej haragban égő, fájdalmas pillantása s az összekulcsoltan tördelt kezek megkapó kifejezői annak a végzetes küzdelemnek, melyet a hitvesi hűség és anyai szeretet érzései Medea lelkében egymással vívnak. A kép hiányzó baloldalán gondtalanul játszó gyermekek a jólakot eltöltő tragikus feszültséget csak fokozták.

A hellenisztikus kor művészete által felkarolt új műfajokról már az általános áttekintés során szövegünk. A valószerű életképnek egy kitűnő példáját Dioskurides Pompejiből előkerült mozaikja szemlélteti. A mai nápolyi életre emlékeztető utcai vándorzenészek vonulnak fel előttünk. Az előtérben két tréfás esztelenséggel mozgó, gondozatlan külsejű férfi:

az egyik dobot, a másik csörgőket ver s a zene ütemét teste hajladozásával is kíséri. Mögötte a társaság harmadik tagja egy szánalmas külsejű gyermektől kísért nő, aki komoly buzgalommal fújja a kettős sípot. A művész ennek a vándor együttesnek egész groteszk esetlenségét pompás megfigyelőképességgel örökítette meg. A nappali világítás erejét jelzik az alakok vetett árnyékai a háttér házfalán.

A szabad természet iránt ébredező szeretet a hellenisztikus korban a tájképfestést is fölvirágoztatta. Erről írott források adatai mellett a Vatikánban őrzött ú. n. Odysseus-tájképek is tanuságot tesznek, melyek szélesen és mélyen nyíló tájkép keretében Odysseus kalandjait ábrázolják. A művészt azonban nem annyira a mitológiai cselekvény, mint inkább a tájkép érdekelte, melynek ábrázolásában nemcsak a helyes távlat, hanem a levegő színhangulatának a kifejezése is meglepi a szemlélőt. Az eredetileg szobadekorációként alkalmazott Odysseus-tájképek a hellenisztikus kor nagy mestereinek a képességeiről természetesen nem adhatnak teljes fogalmat, de legalább bepillantást nyújtanak azokba a problémákba, melyek a kor tájképfestőit foglalkoztatták.

Országos Széchényi Könyvtár

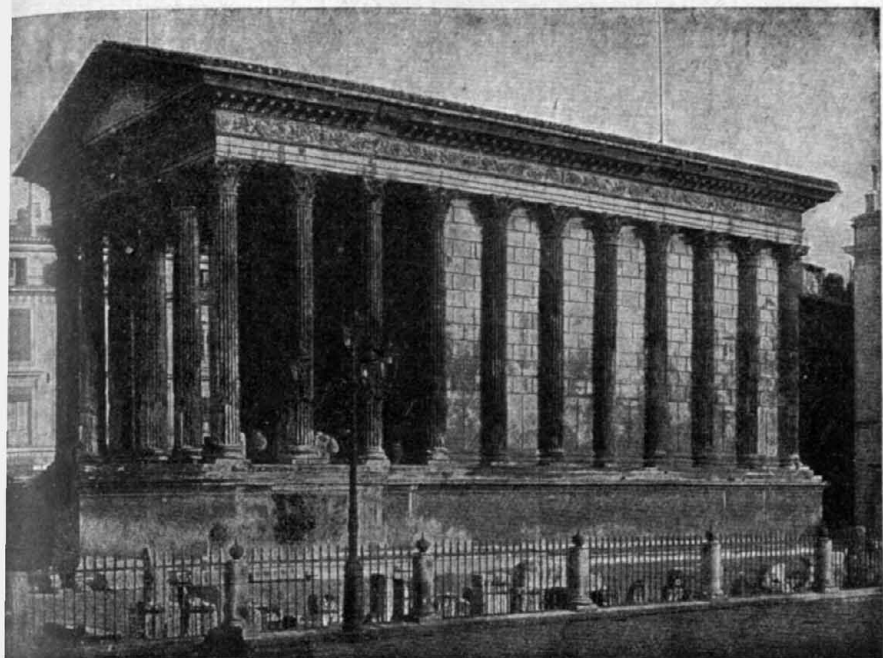
A római művészet. Az az eleven valóságérzék és józan gyakorlati szellem, mely a rómaiakat világbirodalom megteremtésére és tartós megszervezésére képesítette, művészetüknek is legjellemzőbb alapvonása. Ez a szellem a művészetet elsősorban a mindennapi élet gyakorlati igényeinek s a történeti valóságnak a szolgálatára rendelte. Ezek azok a feladatkörök, melyek révén a rómaiak a világművészet fejlődését új gondolatokkal és új tartalommal termékenyítették meg.

A görög építészeti gondolat a legtisztábban az ideális eszmekör szolgálatában álló templomokban nyilatkozott meg. A római építészetnek ezzel szemben a gyakorlati élet igényeihez alkalmazkodó vízvezetékek (aquaeductus), hidak, paloták, fürdők és amphitheatrumok a legnagyobbszerű emlékei. A görög templomot, mely külső képével hat, plasztikai szellem teremtette. Lényege nem a belső tér, hanem a szobrászi érzékkel fölépített épülettest. A római építészet ellenben a gyakorlati feladatkörök tömegek befogadására alkalmas, tágas belső terek megteremtésére utalták. Ezeknek a nagyarányú belső tereknek a fedése természetesen új építészeti szerkezetek alkalmazását tette szükségessé. Így jutott vezető szerephez a római építészetben a boltív, a boltozat és a kupola. Ezek az új konstrukciók a görög építészet legjellemzőbb alkotó részét, a támasztásra hivatott

oszlopot fölöslegessé tették, vagy alárendelt dekoratív szerepre kényszerítették.

Ugyanez a gyakorlatiasság és életvalóság szel-
leme hatja át a római szobrászatot és festészetet.
A görög szobrászatot és festészetet a magasabbrendű
ember eszméje irányította. Ez a tökéletesség után
való vágy teremtette meg az eszményi típusok gazdag
sokaságát. Ennek megfelelőleg a görög alkotó szellem
nem tapadt a mindennapi valósághoz, hanem törté-
neti események ábrázolásánál is csak mintegy az
eszmei lényeket adta (Nagy Sándor-mozaik). A római
szellem ezzel szemben nem eszményekhez, hanem a
valósághoz igazodik. Művészi alkotásaiban a minden-
napi élet tükröződik. A római festészet és szobrászat
nem eszményeket, hanem az életet szolgálja. Leg-
sajátosabb tárgyköre, melyben nagyot és maradandót
alkotott, ennek következtében a történelmi és arckép-
művészet. A római festészet legrégebb emlékei már
kimagasló hadi tényeket örökítettek meg józan, kró-
nikás hűséggel. A császárkor történelmi dombor-
művei ugyanennek az ősi törzsnek a hajtásai. A nagy-
szerű római portréművészet is a mindennapi élet
igényeiben gyökerezik. Az alapvetést az ősök kul-
tuszának szolgálatára rendelt halott-maszkok szol-
gáltatták. Ezek a házak átriumaiban, szekrényekben
elhelyezett gipszlenyomatok az elhunyt családtagok
arcáról csak idővel kaptak művészi alakot. Mindkét
legsajátosabban római műfajt tehát nem a művészi
alkotás vágya, hanem gyakorlati életszükséglet terem-
tette meg.

A rómaiakat az állami és magánélet által paran-
csolt, most vázolt gyakorlati feladatok művészi
megoldására csak a görög művészeti kultúra beáram-
lása és befogadása tette képessé. A görög művészeti
kultúra első közvetítői az etruszkok voltak, akiktől
a rómaiak lakóházuk és templomuk alaptípusát is
átvették. Az etruszkok mellett fontos közvetítő sze-
rep jutott az alsóitáliai görög gyarmatoknak is.



(93. kép.) CAESAROK TEMPLOMA NIMESBEN. Az Augustus unokái G. Caesar és L. Caesar emlékére emelt templomot Kr. u. 4-ben szentelték fel. A magas pódium s a mély előcsarnok, melyhez lépcső vezet, etruszk hagyományokra nyúlik vissza. A görög templomot övező oszlop-csarnok helyett itt a cella falát féloszlopok tagolják. Ezáltal az újítás által a görög templomok nézetgazdagsága elveszett s a hangsúly a homlokzatra tolódott.

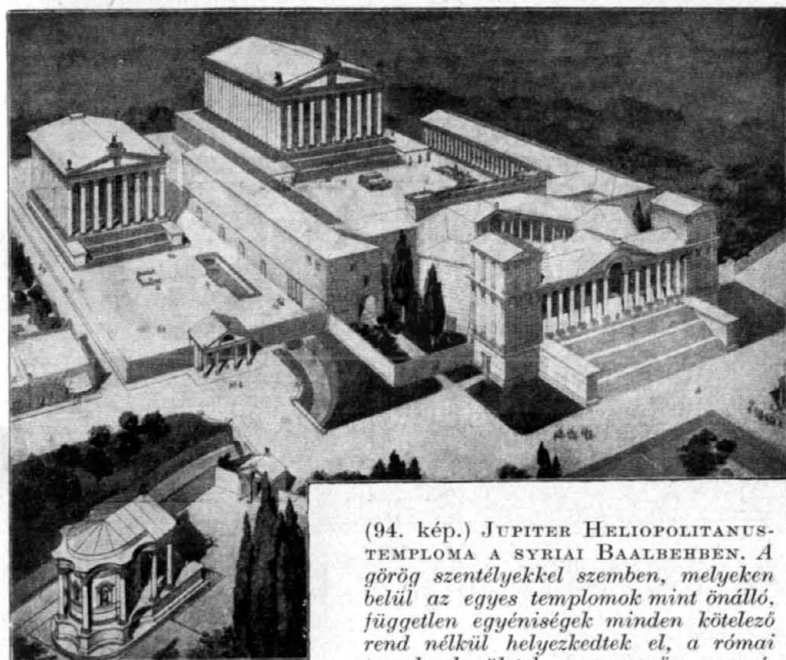
Megerősödött a görög művészet befolyása a Kr. e. 2. század folyamán, amikor a görögországi és kis-ázsiai hadjáratokkal kapcsolatban egész hajórakományokat kitevő rablott görög műkincsek jutottak Rómába. Hiába volt az öreg Cato minden tiltakozása, a görög kultúra ellenállhatatlan ereje meghódította a lelkeket. Görög bölcselők és művészek telepsznek meg Itália földjén. Róma templomai és terei valóságos múzeumai lesznek a görög művészetnek s a megnemesedett ízlésű, előkelő rómaiak megrendeléseikkel az athéni szobrászműhelyeket keresik föl.

A szobrászok tömegesen kapják a megbízásokat a görög művészet remekeinek másolására. A Kr. e. I. századtól kezdve egész iskolák foglalkoznak szobor-másolással. Az ő tevékenységüknek köszönhető, hogy a görög szobrászat nem egy elveszett eredeti alkotása legalább másolatban ránk maradt. Róma maga nem termelt nagy alkotó művészeket. A bevándorolt görög művészek voltak azok, akik a római élet-igények szolgálatában álló nyers természetlenyomatokat (ősök arcképei) s a színes képkrónikákat a művészet magaslatára emelték. A római építészet története is — egy-két kivételtől eltekintve — csak görög mestereket ismer. Róma nemzeti művészetét a római szellem szolgálatába szegődött görög kezek teremtették meg. A művészetben azonban, melyet megteremtettek, egy, a görögtől teljesen eltérő népegység tükröződik. A római művészetnek a hangszerelése görög, de a dallamban, mely a hangszereken elárad, a világhódító Róma népének lelke szól.

Építészet. A római templomnak két oly alapvető sajátossága van, mely által az a görögtől eltér: az egyik a magas, a homlokzati oldalon lépcsővel ellátott talapzat (podium), a másik a mély, oszlopos előcsarnok. (93. kép.) Mindkettő ősi itáliai (etruszk) hagyományokban gyökerezik. A római templom celláját a legtöbb esetben nem szabadon álló oszlopkoszorú, hanem csak féloszlopok övezték. Eleinte mind a három görög oszloprendet alkalmazták, később azonban a korinthusi a többit kiszorította. Hasonlóképen római újítás volt a templomoknak hatalmas udvarokkal és tornyos előcsarnokokkal való ellátása, aminek a legnagyobb szerű példáját a baalbeki (Szíriában) Jupiter-templom szolgáltatja. (94. kép.)

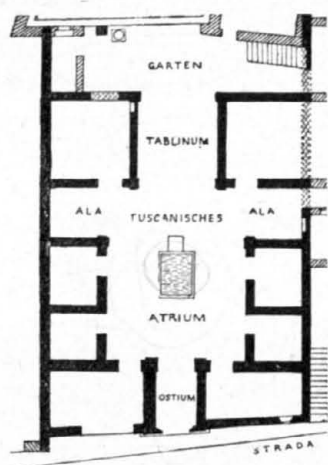
Miként a római templom, úgy a római lakóház is ősi itáliai hagyományokra (etruszk) nyúlik vissza. Leglényegesebb része a középen nyitott tetőzettel ellátott atrium, melyhez a bejárattal szemben az ebédlő (tablinum), két oldalt pedig kisebb szárny-

helyiségek (alae) csatlakoznak. (95. kép.) Ez a ház vilá-
gosságot és levegőt csak belülről, a tetőnyíláson át ka-
pott. Az utcára csak csupasz falak néznek. (96. kép.)
Később az életigények megnövekedésével ez a ház-
típus görög hatás alatt tágas oszlopcsarnokkal (peristíl)
bővült. A nagy telket igénylő, kényelmes peristíles ház-
nak a legszebb és legteljesebb példáit Pompejiben ta-
láljuk. A nagy városokban a telkek drágasága s a la-
kosság egyre növekvő sűrűsége ezt az előkelő, térpazar-
lással járó építkezést lehetetlenné tették. A tágas ud-
varokban bővelkedő peristíles házat tehát a szűkud-



(94. kép.) JUPITER HELIOPOLITANUS-
TEPLOMA A SYRIAI BAALBEHBNEN. A
görög szentélyekkel szemben, melyeken
belül az egyes templomok mint önálló,
független egységek minden kötelező
rend nélkül helyezkedtek el, a római
templomkerületek nagyszerűen egysé-
ges észárt kompozíciók, melyeknek méret-

ben is egyik legmegragadóbb példája a baalbeki Jupiter-templom. Szé-
les lépcsők vezetnek föl a tornyokkal keretezett, oszlopcsarnokos kapu-
hoz, melyhez hatszögű udvar csatlakozik. Csak ha ezen áthaladtunk,
táruul fel a szem előtt az oszlopcsarnokkal szegélyezett, hatalmas tér mé-
lyén a lenyűgöző méretű templom, melynek építését valószínűleg már
Augustus idejében megkezdették, az építészeti keret s a szentély többi
temploma ellenben csak Kr. u. 200 körül épült föl.



(95. kép.) ATRIUMOS HÁZ POMPEJIBEN.
Casa del Chirurgo.

varú, többemeletes nagyvárosi házzal cserélték föl, melynek homlokzatán ablaksorok és erkélyek nyíltak az utcára. Ez a sok esetben egy vagy kétemeletes oszlopcsarnokkal kísért házhomlokzat lett Európa egész későbbi palotaépítészetének az alapja. Ismeretét főként az ostiai (Róma kikötővárosa) ásatásoknak köszönjük. (97. kép.)

A római előkelők nyári pihenőjéül a vidéki villák szolgáltak, melyeket rendszeren a tengerpart közelében elterülő magaslatokra építettek, honnan pompás kilátás nyílt. Ezeket a nyitott oszlopcsarnokkal és kilátó tornyokkal ellátott villákat gondozott virágos- és gyümölcsöskertek övezték. A rómaiak fejlett kertművészetére jellemző, hogy benne Augustus korában, miként a XVII. századi Versaillesban, a nyírott fák és bokrok is nagy szerepet játszottak.

Róma város palotaépítészetének a legnagyobb-szerű emlékei a Palatinuson épült, fényűzőn berendezett, hatalmas császári paloták, melyekben az egymásba nyíló tágas termek falait pompázón színes márványborítással takarták. Ugyancsak császári kegyes pompaszeretet teremtette meg azokat a zárt, fallal

és oszlopcsarnokokkal övezett tágas, ünnepi tereket, melyeket császárfórumok néven ismerünk s melyeknek az volt a célja, hogy monumentális összeköttetést létesítsenek a régi fórum (Forum Romanum) s a Marsmező között. Ezek a fórumok, a mindennapi forgalomból kizárva, egyedül állami ünnepek és szertartások színhelyei voltak. Az ilyen zárt, forgalomból kikapcsolt tér hatásáról és hangulatáról ma a velencei San Marco-tér adhat legjobb fogalmat. A többi császárfórumot méreteiben és pompájában messze felülmulta a damaskusi Apollodoros alkotása: Trajanus fóruma. (98. kép.) A belépő díszes kapun át oszloposzorús, két oldalt félkörívű fülkével tagolt udvarba jutott, melynek közepén a császár lovasszobra állott. A térről három kapu vezetett a kétemeletes csarnokokkal övezett Basilica Ulpiába, mely mögött a könyvtár termei közé ékelve Trajanus oszlopa, hátrább pedig, a tér középtengelyében a császár temploma foglalt helyet. Apollodoros alkotásáról, „melynek méreteit és szépségét még az istenek is megirigyelhetik“, a bizánci kori útleírások is a legnagyobb csodálat és magasztalás hangján írnak.

(96. kép.) ATRIUMOS HÁZ REKONSTRUKCIÓJA
A lakók életformájának megfelelőleg a pompeji ház külső képe zárkózott egyszerűségről tanuskodik. Sima, tagolatlan falak övezik, melyeket a homlokoldalon csak az ajtó s a kis ablaknyílások törnek át. A szó magasabb értelmében vett architektúra csak a ház belsejében bontakozik ki.





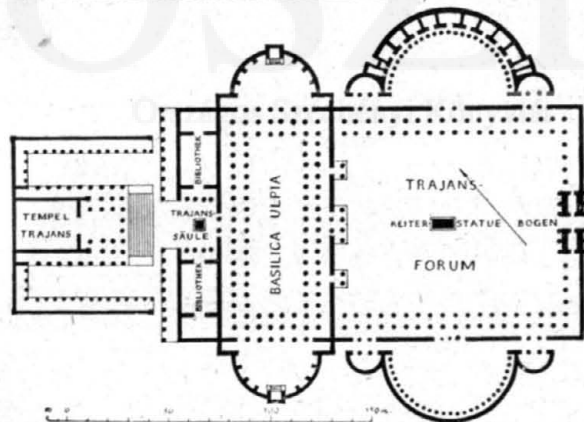
(97. kép.) RÓMAI HÁZ OSTIÁBÓL, rekonstrukció. A Vitruviusnál említett többemeletes, ajtókkal, ablakokkal és erkélyekkel tagolt nagyvárosi római lakóház első példáit az ostiai ásátások hozták felszínre. Kétségtelen, hogy a további fejlődést meghatározó, középkori román palotaépítéset gyökérszállai ezekre a kezdeményezésekre nyúlnak vissza.

A fürdőépületek, melyek a görög építészetben nem játszottak szerepet, Rómában, hol a fürdő hozzátartozott a világvárosi lakosság mindennapos életszükségletéhez, hatalmas épülettömbökké dagadtak. Róma, mely a császárság idején nem kevesebb, mint 11 nagy nyilvános fürdővel rendelkezett, valóban megérdemli az ókori fürdőváros nevét. A leghatalmasabb thermák (fürdők) egyikét Caracalla császár építtette, mely óriás méreteivel még mai romállapotában is lenyűgözi a szemlélőt. (99. kép.) A minden római fürdőben föltalálható helyiségek: a hideg, a langyos és a meleg fürdő (frigidarium, tepidarium, caldarium) a testgyakorlásra szolgáló palaestrákkal és a nagyszámú mellékhelyiséggel egyetlen, szabályos négyszögű tércsoporttá forranak össze, melyet

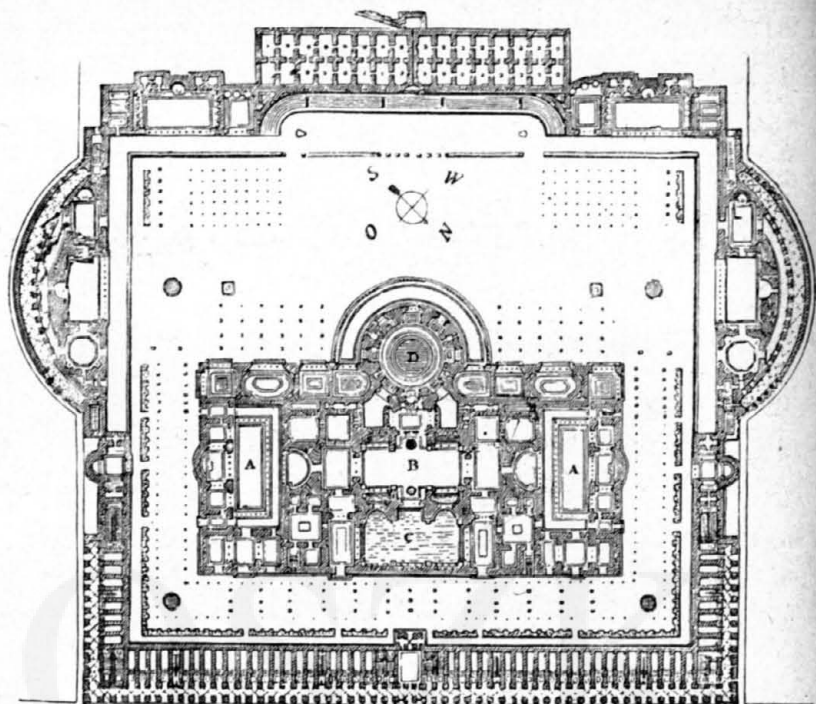
kívülről tágas, fallal övezett udvar vesz körül. Aminő változatos a helyiségek alaprajza (négyszögű, kerek, félkörívű és ellipszisalakú termek és fülkék sorakoznak egymás mellé), épp oly változatos a tetőszerkezetük, melyben a keresztboltozat mellett a kupola, a félkupola és a dongaboltozat is nagy szerepet kapott. A szédítő magassági méretek, főként a kisebb mellékhelyiségekben feltűnők, melyek térhatásukban szinte a gótikus templomokra emlékeztetnek. Az egy tengelyben fekvő, egymásba nyíló termek sorozata a belépő számára gazdag és meglepő távlati képeket nyújtott.

A késői császárság idején a boltozatos tetőszerkezetet a thermákról az eredetileg lapostetővel fedett háromhajós bazilikákra (üzleti és bírósági tárgyalásokra szánt csarnokok) is átvitték, amire Rómában Maxentius bazilikája szolgáltat példát. (100 kép.) Az oldalhajók helyére kétoldalt három-három dongaboltozattal fedett fülke került. A hatalmas középső hajót

(WINTER: KUNSTGESCHICHTE IN BILDERN-BÖL.)



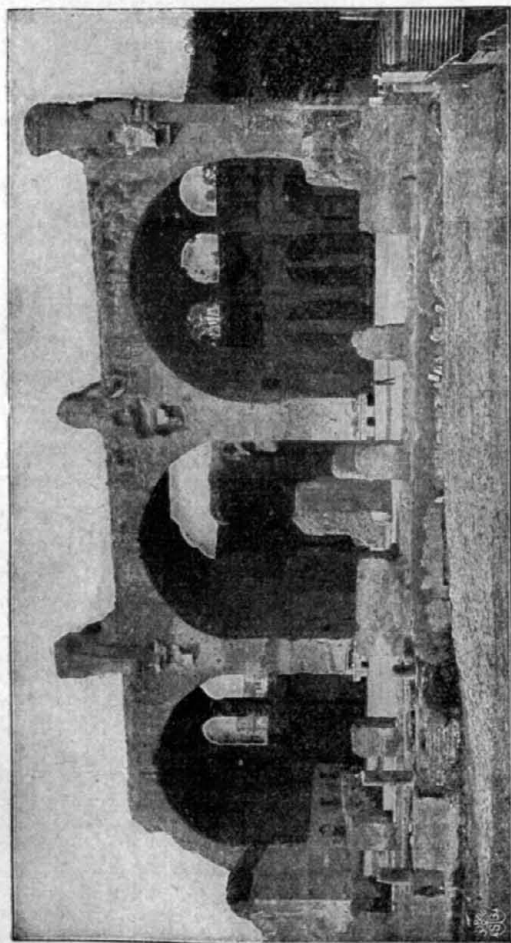
(98. kép.) TRAJANUS FÓRUMÁNAK ALAPRAJZA. A hatalmas, két oldalt többemeletes apszisszal lezárt téregységek, melyek mint monumentális nyitány illeszkednek a templom tengelyébe, egész nagyszerűségükben csak az utolsó évek ásatásai nyomán bontakoznak ki előttünk. Trajanus hatalmas tervét csak óriás áldozatok, egy egész városnegyed lebontása és nagy földtömegek elhordása árán valósíthatta meg.



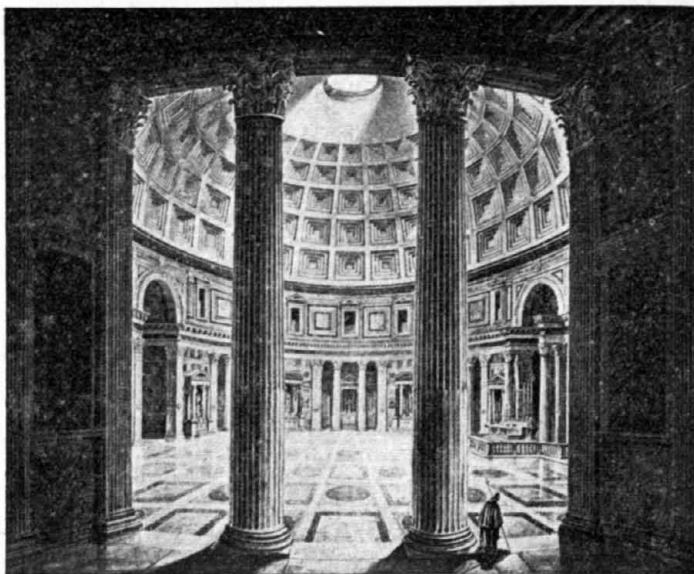
Országos Széchényi Könyvtár

(99. kép.) CARACALLA THERMÁINAK ALAPRAJZA. Az építkezést Caracalla kezdte meg, a befejezés Elagabalus és Alexander Severus idejére maradt. A görög építészet alapjában kis méreteivel szemben a római építészet az óriásméretű építészete világhatalmi igények szolgálatában. Az építészeti alkotásokból erő, méltóság s a történelmi hivatás büszke tudata sugárzik felénk. A görögök vallási öntudatával szemben a rómaiságot politikai öntudat hatotta át, mely nem isten-, hanem császárkultusz útján terjedt szerte az egész birodalomban. Ennek megfelelőleg a római városok képében nem a templomok, hanem a való élet tömegigényeit kielégítő épületek: a thermák, kolosseumok és császári paloták domináltak. A császárkori Róma 11 nagy nyilvános fürdővel rendelkezett, melyek sorát Agrippa thermái nyitották meg. A legnagyobb-szerű példát Caracalla thermái szolgáltatják. A tulajdonképeni fürdő-épületet magas fallal körülzárt, négyszögű térség közepére helyezték, melyet oszlopcsarnokok, kertek és gyakorlóterek tarkítottak. A fürdő-épület tércsoportjainak elrendezésében a középtengely hangsúlyos kiemelésével szigorú szimmetria uralkodik.

keresztboltozás hidalta át. A régebben divatos támasztó és tagoló oszlopsorok teljesen eltűntek. A mérész könnyedséggel magasba ívelődő tetőzet egész terhét az oldalhajók fülkékét keretező nyolc pillér vette át. S éppen ez a leegyszerűsítés a nagyszerűn egységes térhatás kulcsa. A belső térnek az a művészi kiképzése, amit a thermákban és Maxentius bazilikájában láttunk, a római építészetnek legnagyobb és örök időkre szóló dicsősége.



(100. kép.) MAXENTIUS BAZILIKÁJA a római fórumon, melynek építését Maxentius kezdte meg s Kr. u. 313-ban Nagy Konstantinus fejezte be. Az ókori boltozatos építészetnek egyik legnagyobb szerű példája, mely a 74 féloszlopos pillérrrel alátámasztott Basilica Julia méreteit csaknem egy harmaddal meghaladja. A régi bazilikák egységes oldalhajóját pótló három fülkét dongaboltozat borítja, a 25 m széles középhajót pedig keresztboltozat jeli. Az épület bejárata eredetileg a Kolosseum felől volt, később a Sacra via.

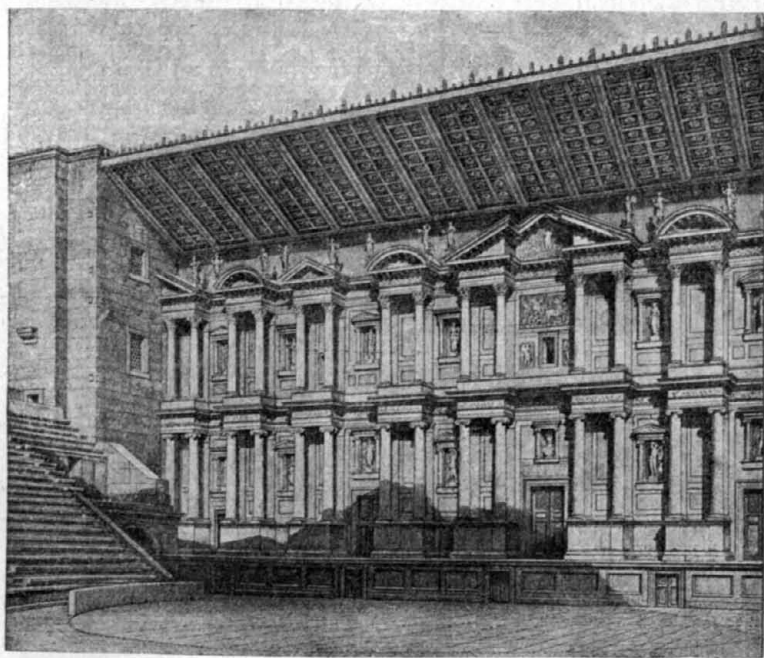


(101. kép.) A PANTHEON RÓMÁBAN, Hadrianus idejéből. A kupolás, centrális épülettípusnak legesodálatosabb, egyedülálló emléke. Belsejének lélekbemarkoló hatása nem a falgyűrű tagolásán, nem is a színes dekoráción, hanem a kupolatér hasonlíthatatlan harmóniáján nyugszik. Ennek a térnek, ellentétben a gótika és a barokk térélfogásával, nincsen sem magassági, sem mélységi sodra, nem tör a végtelenbe, hanem a határolt, nyugodt létezésnek eláradó ritmussal telített szimbóluma.

A legújabb ásatások a pergamoni Asklepios-szentélyben két, a Pantheonhoz hasonló ugyanacsak kupolás épület nyomaira bukkantak a Kr. u. 2. század közepéről.

A belső térmegoldásnak a legteljesebb és leg-tökéletesebb képét a Hadrianus korában épült, kupolával fedett Pantheon nyújtja. (101. kép.) Ez a szentély sohasem foglalt magába hatalmas istenszobrot, mely a belépő figyelmét magára vonta volna. Benne maga a csodálatosan harmonikus tér lett művészi valósággá. A kétemeletes, alsó szakaszában oszlopos fülkékkel tagolt falgyűrű s a föléje boruló kupola, melynek nyílásán át egységes világítás árad szerte, a leg-tökéletesebb téregységgé forranak össze. Ezt a téregységet az alapvető méretek törvényszerű megfelelése

támogatja : a kupola magassága megfelel a falgyűrű magasságának, az egész belső tér magassága pedig az alapul szolgáló kör átmérőjének. A kupola terhét a fülkék fölött emelkedő belső falgyűrű hordja, amely mellett a fülkék mélyén húzódó s a belső falgyűrűvel keresztfalak útján összeforrasztott külső falgyűrűnek az a szerep jutott, hogy mint biztos támasz, a kupola feszültségét levezesse. A Pantheon bejárata előtti oszlopcsarnok nem egyidejű az épülettel, hanem csak a Kr. u. II. század második felében toldották hozzá.

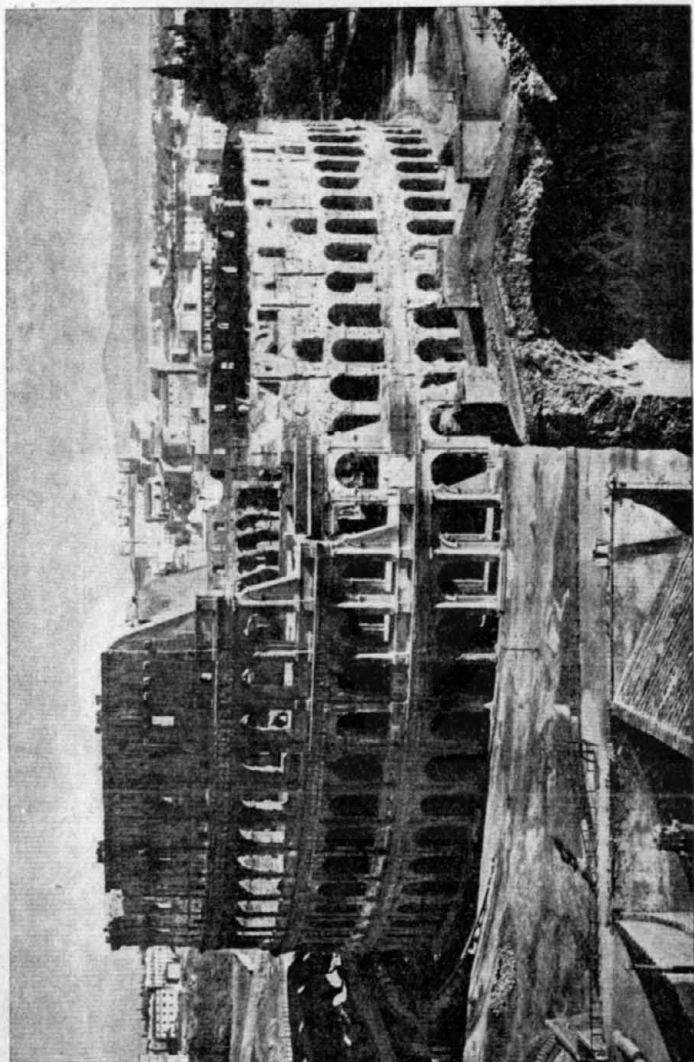


(102. kép.) Az ASPENDOSI (Kisászia) SZÍNHÁZ SZÍNFALA (rekonstrukció). Az aspendosi színházat egy Zenon nevű építész építette Antoninus Pius császár idején (138—161 Kr. u.). A magas színfalat tabernakulumokból álló, pompázó architektonikus dekoráció borítja. A középső ajtónyílás, a porta regia hangsúlyát a művész a két középső tabernakulumot összefogó oromzattal adta meg. A tört párkányokkal átszőtt architektúra dagadó mozgalmassága és zsúfolt gazdagsága jellemző tünete a barok törekvésektől hevitett császárkori építészetnek.

Az egységes belső térhatásra való törekvés a római színházépítészetnek is jellemző sajátja. A domboldalba fektetett görög színház mindig beléolvadt a környező természetbe. A rómaiak a színpad háttérét többemelet magasságú építészeti kulisszává fejlesztve s a színpaddal összeforrasztott nézőteret hasonló magasságú fallal övezve, a színházépületet a környezettől elszigetelt, zárt belső térre alakították át. (102. kép.) S ez a változtatás már csak azért is jelentőségteljes, mert nem a színjátszás követelményei vagy gyakorlati szükségletek idézték föl, hanem tisztára művészi okokkal magyarázható. A görögök orchestrája a római színházakban nézőtérré lett (a szenátorok ülőhelyei). A színészek kizárólag a keskeny, pompázó építészeti dekorációval lezárt színpadon mozogtak. A római színház tehát még egy lépéssel közelebb vezet a színház mai alakjához.

A nagy tömegek befogadására rendelt belső terek legnagyobb szerű példáit a gladiatori és állatviadalok céljaira szolgáló amphitheatrumokban lájtuk, melyeknek méreteiben is leghatalmasabb képviselője Kr. u. 80-ban befejezett római Kolosseum. (103. kép.) (Amphitheatrum Flavium. Az építést Vespasianus kezdet s Titus fejezte be.) Az ellipszisalakú játékteret (aréna) a boltozatos folyosókkal alátámasztott, többemeletes nézőtér öleli körül, melynek tagolását az épület külső homlokzatán körülfutó, támasztó féloszlopokkal kísért, nyitott árkádsorok juttatják kifejezésre. Az alkalmazott oszloprendek fölfelé egyre könnyebbednek (dór, jón, korinthusi); a felső lezáró attikát korinthusi félpillérek tagolják. Az épület külső képében uralkodó nemes, törvényszerű arányok, melyek mintegy ütemekre bontva adják a belső teret átfogó melódiákat, teljesen érthetővé teszik azt a nagy hatást, melyet a Kolosseum minden kor építészetére, de főként a reneszánsz nagy mestereire gyakorolt.

Az a szigorú rendszerességre és monumentalitásra való törekvés, mely a római szellemalkatot



(103. kép.) A KOLOSSEUM RÓMÁBAN (*Amphitheatrum Flavium*). A sugárrendszerben vezetett falak fölött ívelődő dongaboltozaton nyugvó széksorokból álló nézőtér teljesen körülölelte a játékok színteréül szolgáló arénát. A falgyűrű mentén a közlekedés könnyű lebonyolítására két folyosó futott körül öt emelet magasságban. A külső homlokzat első és második emeletének ívhajlésaiban egykor szobrok foglaltak helyet.

jellemzi, városépítészetükben is híven tükröződik. A városokat rendszeren két egymást merőlegesen keresztező főút vonal (cardo és decumanus) szelte át. A többi utak mind ehhez a két főútvonalhoz igazodtak (lásd Pompeji alaprajzát). Róma világvárosi arányai a későbbi császárság korában a sugárrendszerben a város szíve felé vezetett, széles, helyenként oszlopsorral kísért, több kilométer hosszúságú útvonalakban is kifejezésre jutnak. Az útvonalakat rendszeren gazdagon tagolt épülethomlokzattal vagy diadalívvel zárták le. A városépítészetnek ezeket az elveit a római birodalom egész területén egyformán alkalmazták. Az építkezésnek ez az egész római világbirodalomra kiterjedő egységessége a legbeszédesebb bizonyossága annak az egységes kultúrának, melyet Róma hatalmas szervező erejével megteremtett s mely biztos és meggingathatatlan alapja lett az egész későbbi művelődésnek.

Szobrászat. Ha a rómaiak művészi tevékenységének egész történeti jelentőségét méltányolni akarjuk, nem szabad megfélekednünk arról, hogy a görög művészeti kultúra legnagyobb értékeit az ő lelkesedésük mentette át a jövő számára. A görög szobrászat remekeinek egész sorát csak azokból a másolatokból ismerjük, melyek előkelő római műgyűjtők megrendelésére készültek. A műgyűjtés szenvedélye már a köztársaság utolsó századában hatalmas méreteket öltött. A görög rhetorok iskolájában nevelkedett s Görögországban is megfordult előkelő férfiak lakása és villája valóságos múzeummá lett. A város terein s a szentélyek előcsarnokában ezrével állottak a zsákmányolt görög műkincsek. M. Agrippa, Augustus nemeslelkű barátja pedig a mindenki számára hozzáférhető, állami múzeum gondolatával lepi meg a világot.

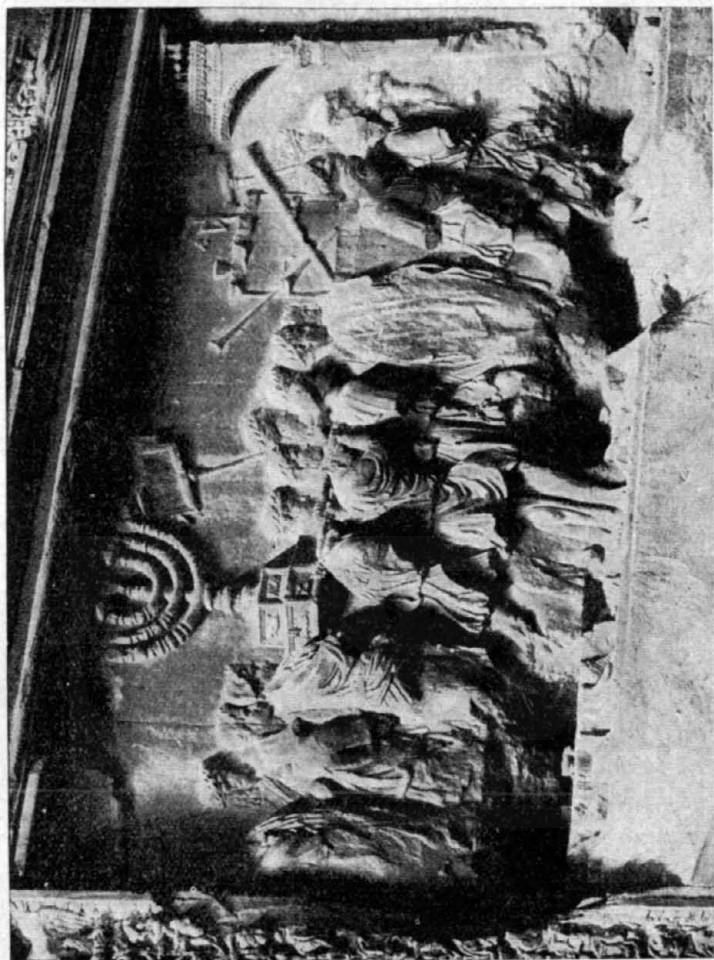
A sajátosan római művészetet számunkra tulajdonképpen csak két műfaj: a történelmi és arcképművészet képviseli. Miként már említettük, mindkettő



(104. kép.) RÉSZLET AUGUSTUS RÓMAI BÉKE OLTÁRÁNAK (*Ara Pacis Augustae*) FRIZÉRŐL a firenzei Uffizi gyűjteményben. A művész a képszalagon, mely az oltárt övező fal felső szakaszán futott körül, a Kr. e. 9-ben tartott fölszentelési körmenetet örökölte meg. A résztvevők a rangsor szigorú betartásával, portrészzerű felismerhetőséggel felruházva, méltóságteljes, ünnepi lassúsággal vonulnak el előttünk. Felfogásának valóságos, kimért józansága híven tükrözteti Augustus korának Vergilius és Horatius költészetéből ránsugárzó szellemét.

szorosan összefügg a gyakorlati élet követelményeivel. A történelmi események szemléltető bemutatásának a vágya mélyen benne gyökerezett a rómaiak lelkeségében. Ez vezetett a történelmi festészet, utóbb pedig a történelmi dombormű föllendüléséhez. A győzelmi menetekben a lezajlott csaták festett képeit hordották körül, melyektől részletekig menő hűséget követeltek. Nem egyszer megtörtént, hogy a győztes hadvezér e képek kapcsán magyarázta meg a népnek a harc színhelyét és egész menetét. A rómaiaknak ez a tényekhez tapadó valóságérzéke az, mely az ő történelmi művészetüket az eszmei lényegre szorítókozó görögtől elválasztja. A festmények elvesztek, de nagy számban maradtak fenn a történelmi domborművek, melyek épp oly széles, részletező, elbeszélő kedvvel és valószerű környezetrajzzal örökítik meg a császárok hadi tényeit, akár csak a XV. századi olasz festészet a bibliai jeleneteket. Ezeknek a történelmi domborműveknek, melyek állami épületeket, síremlékeket, diadalíveket vagy emlékoszlopokat díszítettek, a legjellemzőbb példáit Augustus békeoltára (Ara Pacis Augustae), (104. kép.) Titus diadalíve és Trajanus oszlopa szolgáltatják.

A Kr. e. 9-ben fölszentelt béke oltára annak az időnek állított emléket, amikor Augustus tartós békével ajándékozta meg a világot. Azon a domborműves frízen, mely az épületet övezi, a Kr. e. 9. év avató körmenete vonul el előttünk. Egy határozott, egyszerű történelmi eseményt ábrázolt a művész teljes történelmi hitelességgel. A szereplő személyek viseletét, rangsor szerint való elrendezkedését és vonásait arcképszerű hűséggel örökítette meg. Míg a Parthenon-fríz mestere nem egy bizonyos év ünnepi menetét, hanem az ilyenfajta felvonulásoknak állandó lényegét faragta márványba, addig az Ara Pacis domborműveinek alkotója egy határozott, naphoz kötött körmenet képét adta. A környezet rajzáról teljesen lemondott, a relief felületét az alakok a klasszikus



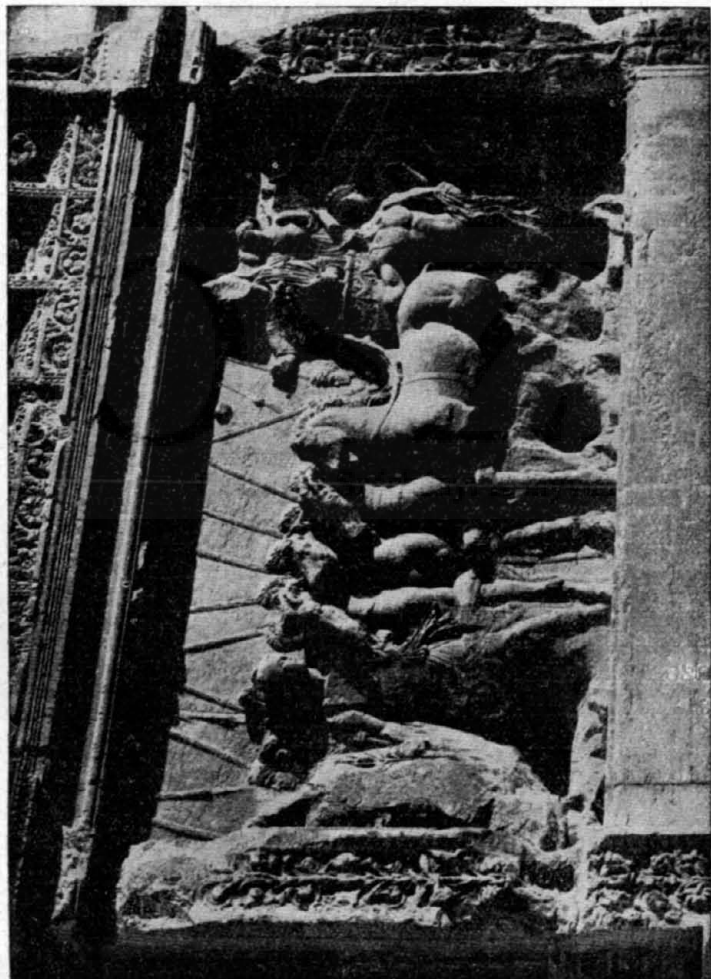
(105. kép.) A JERUZSÁLEMI ZSÁKMÁNY, dombormű Titus diadalívéről Rómában. Az Ara Pacis domborműveivel egybevetve világosan érezzük a művészi felfogás gyökeres megváltozását a flaviusi császárok idején. Az ünnepi kimértiséget lüktető elevenség váltja fel. A levegőréteggel övezett, fényárnyékkal átjárt, egymásra tornyosuló alakokkal a művész a továsiető menet egész nyugtalanságát éreztetni tudja a szemlélővel. Reliefstílusát hellenisztikus ösztönöket követő festői, térbeli valószínűség jellemzi. Hasonló duzzadó, kicsattanó, érzéki elevenség hevíti a Flaviusok-kora ornamentikáját és portréművészetét is.

reliefstílus hagyományainak megfelelőleg egészen betöltik. A menetből az elevenség, a mozgalmasság, a változatosság teljesen hiányzik; ünnepi, kimért ütemével méltó képviselője annak a komoly, előkelő szellemnek, mely Augustus korának nemcsak a művészetét, hanem a költészetét is áthatotta (Vergilius, Horatius).

Megváltozott a felfogás a flaviusi császárok idején. E korszak reliefművészete a mozgalmasságot, a nyüzsgő elevenséget keresi, amint azt a Titus-diadalív kapunyílását díszítő domborművek mutatják. Az egyik a győzelmes császárt ábrázolja Róma istennő által vezetett diadalszekéren, amint Victoria megkoszorúzza. (106. kép.) A másikon a diadalmenet egy szakasza vonul el előttünk a jeruzsálemi hadjárat zsákmányaival. (105. kép.) A gyors léptekkel tovahulámzó tömeg mozgásában a diadalmi felvonulás egész lármás nyugtalansága benne lüktet. Az alakok mögött megnyíló levegőtérben különböző irányban merednek magasba: a hétágú gyertyatartó s a többi, póznákra föltűzött jelvé nyek. A környezetnek ez a rajza s a dombormű gazdag felülethullámzása biztosítják az összbenyomásnak azt a festői valóságosságát, mellyel szemben az Ara Pacis domborműveinek vontatott, hangsúlytalan kimértséget szinte fárasztónak és mesterkéltnak érezzük.

A római történelmi művészetnek legismertebb és legterjedelmesebb emlékei Trajanus oszlopának a domborművei, melyek az oszlopot csavarszerűen körülfutó képszalagokban Trajanus dáciai hadjárait (101—102 és 105—106 Kr. u.) beszélik el. Folyamatos, egymáshoz kapcsolódó képsorozatokban vonulnak el előttünk a hosszú hadjárat változatos epizódjai. Itt a menetelő hadoszlopokat, ott a hídépítést s a folyón való átkelést látjuk, amott a császár mutat be áldozatot, fogadja az idegen követeket vagy intéz beszédet katonáihoz. A minden részletre kiterjedő nyugodt tárgyyszerűséget csak a csataképek ábrázolá-

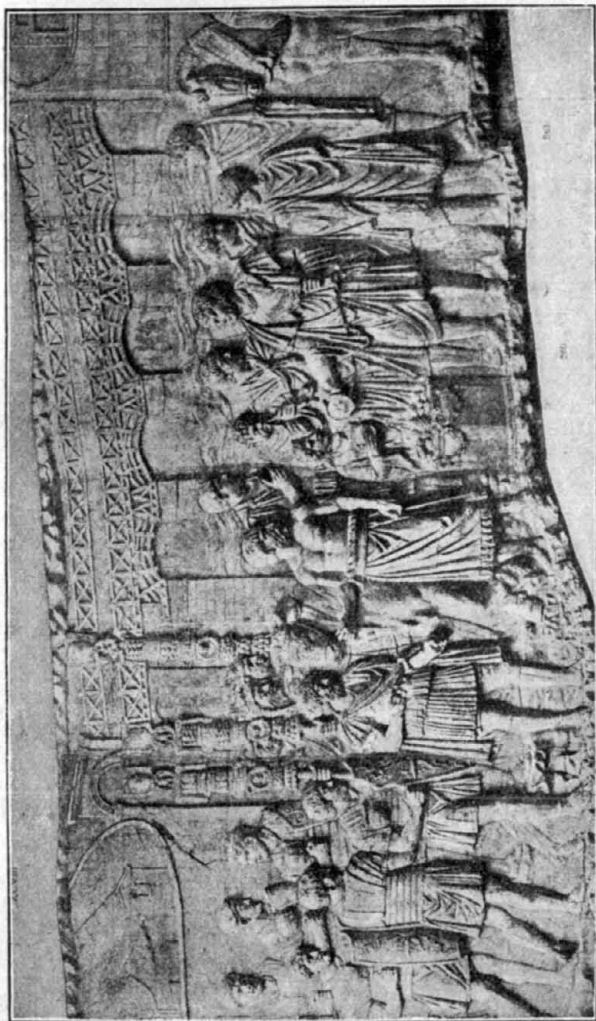
(106. kép.) A CSÁSZÁR DIADALSZE-
KÉREN, dombormű Titus római diadal-
ívéről. A mélységből jerdén a menet-
irányba kanyarodó kocsí, az alakok
gazdag és tömött rétegződése, valamint
az egymást keresztezve fölmeredő
lánczák a tér mélységi kiter-
jedését hatásosan érzetik.



sában váltja fel helyenként költői lendület és drámai erő. Különösen áll ez azokra a lapokra, melyeken a körülzárt, méreghalálra készülő dákok városukat magukra gyujtják s amelyeken az üldözői által körülkerített dák fejedelem, Decebalus kardjába dőlve önkezével oltja ki életét. A legyőzött ellenség hőslélekiségének ezek a megkapó rajzai a történeti tények száraz, képzeletmentes felsorolásába époszi lendületet visznek. (108. kép.) A művészek figyelmét a harcok színhelye, a tájképi keret sem kerülte el. Az egyik lap háttérében az Apollodoros építette vaskapui Duna-híd képét is megörökítették. (107. kép.) A tájképi elemek minden gazdagsága mellett sincs meg azonban ezeknek a domborműveknek az a festői mélysége, ami a Titus-diadalív reliefjeit jellemzi. A művészek az egymás fölé halmozott hegyek, folyók, fák és házak bőbeszédű felsorolását, de nem távlati képét adták. Trajanus oszlopa szolgáltatta a mintaképet Marcus Aurelius oszlopához (Kr. u. 193-ban befejezve), melynek domborművei a császárnak a germánok s a magyar alföldön lakó szarmaták elleni harcait beszélik el.

A római szellem eleven valóságérzéke és józan tárgyyszerűsége nemcsak történelmi, hanem portréművészetükre is rányomta a maga bélyegét. Ez a műfaj is ősi itáliai hajlamokban és vallási szükségletben gyökerezik. Az ősök viaszképmásainak a gyakorlata etruszk hatás alatt a rómaiaknál már korán meghonosodott. Ezek a nyers természetmásolatok azonban csak görög behatás alatt öltöttek művészi alakot.

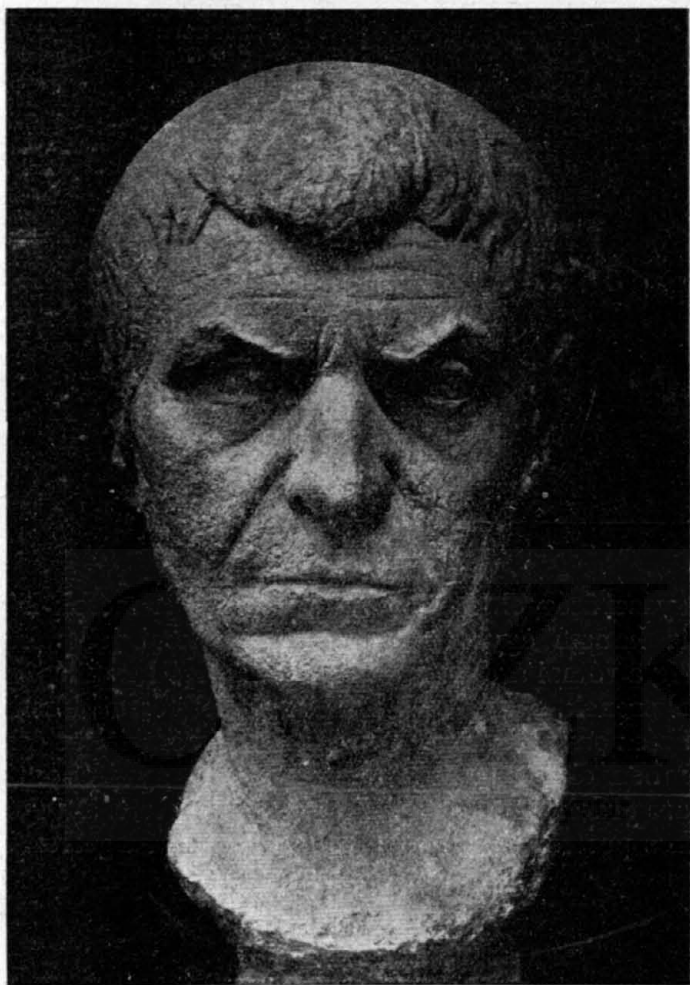
Az ősök kultuszában rejlő célkitűzésnek megfelelőleg a római portréművészetet kezdettől fogva természetűségre való törekvés jellemzi. Míg a görög művészek az egyén ábrázolásában mindig az általános emberit is éreztették, addig a római szellem minden általánosítástól idegenkedett. Művészi szemléletük a látható és kitapintható külső valósághoz tapad. Ezt akarják visszaadni elfogulatlan, józan



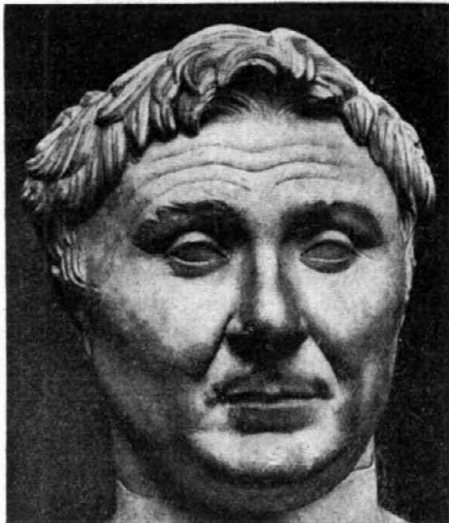
(107. kép.) AZ APOLLODOROS ÉPÍTETTE DUNAHÍD, RÉSZLET TRAJANUS OSZLOPÁNAK DOMBORMŰVEIRŐL. A dák háborúkat folyamatosan elbeszélő képszalag úgy hat, mint a lezajlott jegyvertények kőbefaragott, monumentális illusztrációja. A részletező, történeti hitelességre törekvő ábrázolást nyugodt tárgyilagosság jellemzi, mely azonban helyenként, ha az események megkivánják, heroikus pátosszá fokozódik (v. ö. a 108. képet). A relief, mélységillúzió és festői mozgalmasság tekintetében távolról sem vetekedhetik a Titus-diadalív domborműveivel. Képünkön balról a császárt látjuk, amint oltár előtt állva csapatai jelenlétében az átkelés előtt a vaskapui Dunahíd tövében áldozatot mutat be.

(108. kép.) DECEBALUS HALÁLA, RÉSZLET TRAJANUS OSZLOPÁNAK
DOMBORMŰVEIRŐL. *A lap a dákok fejedelmének, Decebalusnak öngyilkosságát ábrázolja, aki a római csapatoktól körülzárva, kétségbeesett helyzetében törébe, dőlve önkézével oltja ki életét. Az ábrázolás értékét történeti érdekessége mellett a felfogás drámai lendülete adja meg.*



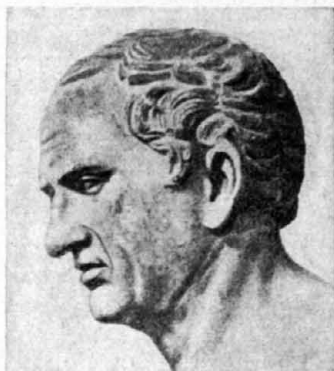


(109. kép.) KÖZTÁRSASÁGKORI RÓMAI ARCKÉP a kopenhágai Glyptotek Ny-Carlsbergben. A görögök felfogásában a portré, mint az egyéni kiválóság elismerési formája, elsősorban művészi alkotás, a római portré ellenben maga a természet. Az etruszkoknál és rómaiaknál a portré a legősibb és a legnépszerűbb műfaj, mely a valláskövetelte ősök kultuszában gyökerezik. Az eltérő célkitűzés magyarázza, hogy míg a görög portré az egyénben is mindenkor az örök emberi értékeket kereste s így jellemképek alkotására törekedett, addig a római portré — főként a köztársaság idejében — a puszta külső hasonlósággal beérte. A kíméletlen, részletező valóságrajz jellemző példáját látjuk a kopenhágai Glyptotek Kr. e. I. századból való fiziognómiai alkotásában kevésbé rokonszenves arcképén.



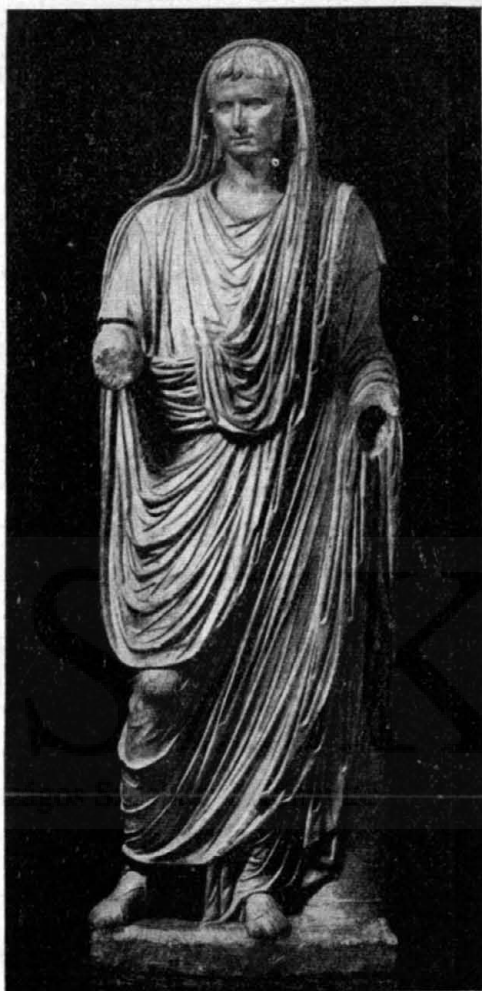
(110. kép.) POMPEJUS ARCKÉPE a kopenhágai Glyptotek Ny-Carlsbergben. Az elnevezést éremképek biztosítják. Mint-hogy az arckép a hajvisélet utánzása révén Nagy Sándor-szerű külsővel tetszelgő Pompejusz életének utolsó tizedeiben ábrázolja, keletkezését a Kr. e. 60—50 közötti időre tehetjük. A széles, húsos, kissé nyers arc szerkezetét és hullámzó felületét a művész meggyőző valóságossággal faragta márványba.

tárgyszerűséggel. Amíg a görög portré nemcsak kép-más, hanem egyben erkölcsi és szellemi jellemkép, addig a római arcképek elsősorban külső hasonlóságra töreksenek. A görögök még portréművészetükben is az egész emberi testből indultak ki, a rómaiakat ezzel szemben elsősorban az egyéni jegyek gyújtópontja, az arc érdekli. (109. 110. kép.) Ez vezetett az egész alakos portrészobor mellett a mellképek megteremté-



(111. kép.) CICERO ARCKÉPE a vatikáni gyűjteményben. Az elnevezést a fölírásos londoni példány biztosítja. A vonások, melyekről fölényes értelem és barátságos kedély sugárzik, híven tükrözik a foggyatékos akaraterejű nagy szónok egyéni lélekalkatát.

(112. kép.) AUGUSTUS TÓGÁS SZOBRA a római Nemzeti Múzeumban, mely a császárt idősebb korában, szenvedő vonásokkal ábrázolja, amint fejére vont tógával áldozatra készül. A mozgékony és változékony görög viselettel szemben a római tóga felöltését szigorú előírások szabályozták. A test szinte elvész az ünnepin ívelődő redők tömegében, melyek híven tükrözik a római férfi öntudatos, komoly méltóságát.



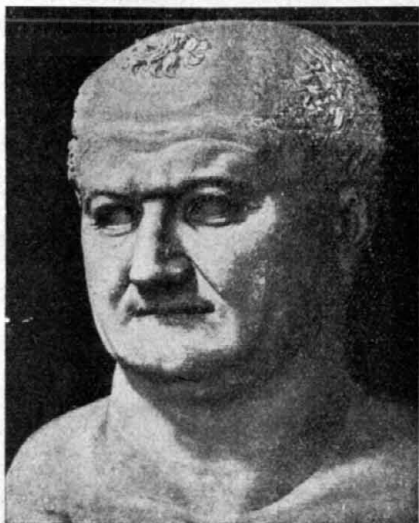
séhez és nagy elterjedéséhez. A római portrészobrokon a való viselet, a tóga és a páncél az uralkodó. Ahol pedig a feladat a művészeket ruhátlan, heroikus arcképszobor készítésére kötelezte, ott a test ábrázolásában minden meggondolás nélkül görög mintaképeket követtek. A római arcképművészetben az élet valósága minden esetlegességével együtt híven tükröződik. A szobrokon a tóga és hajviselet változásait ponto-



(113. kép.) AUGUSTUS PÁNCÉLOS SZOBRA *Primaportából a vatikáni gyűjteményben. A művész a császárt úgy ábrázolta, amint széles, méltóságos, parancsoló taglejtéssel katonáihoz beszédet intéz. A testét fedő ércpáncélt jelentőségteljes domborművek borítják. A közepén IV. Phraates, a parthusok királya adja vissza Tiberiusnak a Crassustól elvett jelvényeket, az Ég és Föld isteneitől övezve. A hellenisztikus fejedelmi arcképek mozgalmasságával szemben Augustus testtartása és vonásai tartózkodón hideg és számító természetéről tanuskodnak. Az egykor gazdag színekben pompázott szobor a császárt körülbelül 40 éves korában ábrázolja, keletkezése ilyenformán ugyanazokra az évekre esik, melyekben Horatius híres *Carmen saeculare*-ját írta (17 K. e.) s ugyanannak a világtörténelmi, ünnepi hangulatnak a kifejezője.*

san tanulmányozhatjuk. A női arcképek változatos hajviseletén a római női divat egész nyughatatlan ötletgazdagsága megelevenedik előttünk. (115., 116. 117. kép.) A mindenkori divatot persze a császári udvar szabta meg, melynek irányításait a férfiak is híven követték. A köztársasági idők s a korai császárság szakálltalan viseletével szemben a szakállviselet divatja is innen indult ki Hadrianus idejében. A III. századi császárarcképek útmutatásai nyomán az egész birodalomban hamarosan a rövidre nyírott haj és szakáll lett általánossá. (120. kép.) A Constantinusok kora azután újra a szakálltalanságot hozta divatba.

A római portréművészet külső valósághoz tapadó tárgyyszerűsége főként a köztársaság korabeli arcképeken érezhető a maga zavartalan tisztaságában. A művészek a külső valóságot végtelen lelkiismeretességgel, szinte kicsinyes gondossággal adják vissza. Figyelmüket azonban a külsőségek: az arc bőrfelületének hullámozása, mély barázdái és apró ráncai teljesen lekötik. Lelki feszültségnek vagy indulatnak ezeken az arcokon nyoma sincs. (109. kép.)



(114. kép.) VESPASIANUS CSÁSZÁR (Kr. u. 69—79) arcképe a nápolyi Nemzeti Múzeumban. Az Augustus-kori arcképek hűvös, tartózkodó formavilágával szemben a Flaviusok portréit újra érzéki valóságosság s a felületélet remegő nyugtalansága jellemzi.

(115. kép.) LIVIA CSÁSZÁRNÉ (*Augustus felesége*) ARCKÉPE a kopenhágai Glyptotek Ny-Carlsbergben. A nagy felületekre szakadó, minden ízében egyéni arc híven tükrözteti a fölényes értelemnek és büszkeségnek azt a szinte rideg komolyságát, mely a császárnő egész lelki alkatát jellemzi.



Megváltozott a helyzet a köztársaság utolsó századában, mikor a római portréművészetnek a görög szellemi kultúra hatása alatt kifejlődött nagy lelki egyéniségek vonásait kellett megörökítenie. Egy Pompejus, (110. kép.) Cicero, (111. kép.) vagy Caesar ábrázolásánál a puszta külső valósággal nem érhatték be. Belső igazságra is kellett törekedniök. Éreztetni kellett a lelki egyéniséget. S ebben a törekvésben a görög portréművészet példaképei által nyújtott irányítások voltak segítségükre. Itt tanulták meg az arckifejezésnek azokat az eszközeit, melyek által a portré száraz valóságleírásból lélektani jellemképpé lesz. Pompejus, Caesar és Cicero arcképei ennek a



(116. kép.) FIATAL NŐ ARCKÉPE a Kr. u. 2. század elejéről a római Kapitoliumi Múzeumban. Az Augustus-kori arcképek fegyelmezett formarendszerével és lehűtött érzelmi életével szemben ez a portré telve van közvetlen elevénységgel és ideges mozgalmassággal. A művészi hatás lebilincselő, festői varázsa a nagy síkokra tagolt arc s a homlokfölötti, diadém módjára csillogó hajkorona felbontott formavilágának az ellentétén nyugszik.

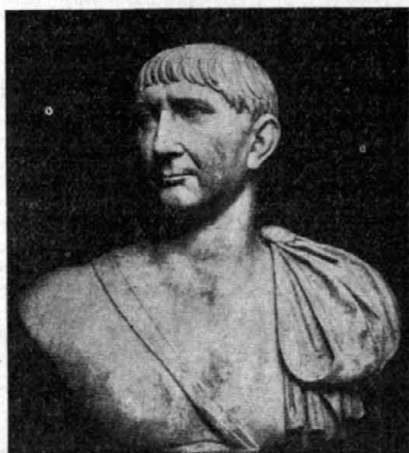


(117. kép.) PLOTINA CSÁSZÁRNÉ (Trajanus felesége) ARCKÉPE a római Kapitóliumi Múzeumban. A flaviusi arcképek kicsattanó elevenségét és mozgalmasságát Trajanus klasszicisztikus törekvésektől áthatatott korában ismét tömör, lefojtott egyszerűség váltja fel, mely Plotina fájdalmasan lemondó kifejezésének tanúsága szerint a lélektani jellemzés biztonságával párosul.

jellemportrénak már pompás példáit szolgáltatják. Cicero vonásaiban a fölényes értelem mellett bizonyos ideges ingatagság is fölismerhető. (111. kép.)

A rómaiak eleven valóságérzékére jellemző, hogy portrészobraik motívumait is közvetlenül az életből vették. Így Augustus császárt Primaportában talált páncélos szobrán úgy látjuk, amint katonáihoz beszédet intéz (adlocutio) s szavait fölemelt jobbja tag-

(118. kép.) TRAJANUS CSÁSZÁR (Kr. u. 98—117) MELLKÉPE a vatikáni gyűjteményben. Jellemző példája az első század vége felé mindjobban megnövekedő és valószerű alakot öltő mellképeknek, melyek immár a két kartövet s az egész mellet is magukba zárják. A tekintet elszánt komolysága, a hajviselet egyszerűsége s az acélosan kemény és hideg formarendszer hű kifejezői a császár kimért, katonás természetének.



lejtésével kíséri. (113.kép.) A páncélt gazdag történelmi vonatkozású domborművek borítják, melyek közepén a parthusok királyát (IV. Phraates) látjuk, a mint a Crassustól elrabolt hadijelvényeket visszaadja Tiberiusnak. A művész már ezekkel az utalásokkal is Augustus egyéniségének történelmi jellemzésére törekedett. A császár uralkodói természetét, melyben megfontolt okosság hűvös számítással és tartózkodó előkelőséggel párosult, az arc vonásai híven tükröztetik. A művészi felfogás józan tárgyyszerűsége az ábrázolt lelkiségéhez kitűnően talál. A görög portrészobrok pathetikus lendületével szemben ez az alak uralkodói öntudatot, méltóságot és önfegyelmet sugároz.

A római polgár mindennapi viselete a tóga, melynek felöltését szigorú előírások szabályozták. A görög köpeny vetésének gazdag lehetőségével szemben a tógaviseletnek nem volt meg ez a mozgékony-sága. A testet tükröztető görög himationnal (köpeny) ellentétben, a tóga aláomló szövetségével a testet eltakarta. (112.kép.) Szélesen eláradó redőinek súlyos gazdagsága azonban, miként a szobrok mutatják, pompásan juttatta kifejezésre a római polgár öntudatát és méltóságát (gravitas).

Nagy női egyéniségeket már a hellenisztikus fejedelmi udvarok is termeltek, de a valóságos női arcképeket a művészetben csak a római szellem honosította meg. A művészek még a császári ház nőtagjait is elfogulatlan, száraz józansággal örökítették meg, amint ezt Livia márványarcképe (115.kép.) is mutatja. A kissé fáradt, öregedő vonások a császárnő hatalmi öntudatát és előkelő komolyságát jellemzően éreztetik. Az arcnak nagy felületekben való kezelése s az a hűvös tartózkodó felfogás, mely az egész alkotáson előmlik, Augustus korának szellemi irányában gyökerezik.

A kifejezésnek az a kicsattanó elevensége és megkapó életvalósága, amit a köztársaság korabeli



(119. kép.) **MARCUS AURELIUS** (Kr. u. 161—180) BRONZ LOVAS-SZOBRA RÓMÁBAN a kapitoliumi téren, hol mai helyére 1538-ban Michelangelo állította fel. A filozófus-császár ezen a szobron mint győzelmes hadvezér, lóháton jelenik meg előttünk. A ló fölemelt jobb lába alatt eredetileg a legyőzött ellenség képviselője, egy összekötött kezekkel kuporgó barbár foglalt helyet. A ló és lovas teljes egysége s a mozdulatban megnyilatkozó monumentalitás és erő teszik érthetővé azt a mély, irányító hatást, melyet ez a szobor minden idők művészetére, főként a renaissance mestereire gyakorolt.

portrékon megfigyelhettünk, a flaviusi császárok idejében támad föl újra. (114. kép.) A húsfelület s az arcizmok játékanak nagy érzéki erővel való ábrázolása révén a kifejezés meleg, közvetlen elevenséggel telik

meg. Változást csak Trajanus korszaka hoz, amikor a császár lényének katonás fegyelmezettsége a művészetet is szűkebbszavú tartózkodásra kényszeríti. (118. kép.)

A görög kultúráért rajongó Hadrianusnak az uralkodása a görög művészi hagyományok megerősödését hozta magával (klasszicizmus). A görög szellem termékenyítő ihletében görög mintaképek hatása alatt született meg ebben az időben az ókori szobrászat utolsó nagyszerű eszményi típusa : az Antinous-arckép, melyen a császár rejtelmes sorsú kedvencének a vonásai borongós szépségű eszményi típussá tisztulva jelennek meg előttünk. A Hadrianus által meghonosított szakállviselet divatja kapcsán a szobrászok nagyjelentőségű technikai újításokkal is megpróbálkoznak. Az addig festéssel jelzett szemcsillagot kivájják s a haj és szakáll fürtjeit futó fúróval mind erőteljesebben fellazítják. A haj bodor, kusza lazasága így a művészi benyomásban sokkal meggyőzőbben és hatásosabban érvényesül. Az új technikai eljárásnak egyik érett példáját Marcus Aurelius arcképe szemlélteti, melyen azonban a szellemi kifejezés nagyobb mélységét éppen ezek a hatásvadászó külsőségek veszélyeztetik. Nem a bölcselő, hanem a győzelmes császárt ábrázolja Marcus Aureliusnak az a bronz lovasszobra, melyet mai helyére, a kapitoliumi térre Michelangelo állított fel s amely monumentális, komoly egyszerűségével a reneszánsz legnagyobb lovasszobrai számára is ösztönadó mintaképpül szolgált (Donatello Gattematataja és Verrocchio Colleonija). (119. kép.)

Az erkölcsi és lélektani jellemzés legcsodálatosabb remekeit a Kr. u. III. század római portréművésze hagyta reánk. A Caracalla-mellkép mestere a császár lényének vad szenvedélyességét szinte félelmes valóságossággal adta vissza. A fej heves oldalra vetése és a fenyegetően sötétlő vércsetekintet fékezhetetlen indulatról és konok elszántságról tanuskod-



(120. kép.) TREBONIANUS GALLUS CSÁSZÁR (Kr. u. 251—253) BRONZARCÉPE a newyorki Metropolitan Museum-ban. A római portrészobrászat utolsó nagyszerű erőpróbái a Kr. u. 3. századból maradtak ránk. Az arckifejezés újra megtelik indulattal és feszültséggel, de ez az indulat nem a hellenisztikus fejedelmi arcképek heroikus pátosza, hanem a barbár őserő fenyegető kirobbanása. Az indulatzajlást tükröző formák erőteljes hangsúlyával szemben a passzív, kifejezés szempontjából mellékes részeket a művész finom számítással csak vázaltszerűn, elnagyoltan vetette oda.

nak. (121. kép.) A következő évtizedek rövidre nyírott haját és szakállat viselő császárainak az arcképein a művészek biztos kézzel emelik ki azokat a jellemző vonásokat, melyekben a kifejezés fészkel. Minden mást csak elnagyolnak. A korai császárság arcképeinek fegyelmezett nyugalmit most kirobbanó szenvedélyesség váltja föl, mely mögött érezzük a császártrónra jutott barbárok nyers és félelmes őserőjét. (120. kép.)

A római portréművészetnek ez a második virágkora azonban nem soká tartott. A külső mozgalmaságot s a kifejezés kirobbanó elevenségét a IV. századi képmásokon feszes, szertartásos mozdulatlanúság váltja fel. A vonások rugalmasságukat elvesztve, megmerevednek s a merőn tekintő, tágranyilt szem a messze távolba réved. Ezeken az arcképeken szemünk láttára érlelődik a középkori ember, aki a lét lényegét nem a testben, nem a cselekvésben, hanem a lélekben, a megfoghatatlanban látja.

Festészet. A római történelmi festés emlékei, sajnos, egy-két jelentéktelenebb töredéktől eltekintve, mind elpusztultak, a római arcképfestést pedig számunkra pusztán a Fajumban (Egyiptom) talált

viaszk- vagy temperafestékekkel fára festett múmia-arc képek képviselik, melyeknek az volt a hivatásuk, hogy a múmiára erősítve, az elhunyt arc vonásait megőrizték. Legnagyobb részük a Kr. u. II. századból származik. Mesterkézre valló remekmű ugyan nem akad közöttük, mindazonáltal az átlag meglepően magas művészi színvonalat képvisel. Az eleven színérzék, a könnyed ecsetkezelés és az a biztonság, mellyel a festők a fény-árnyékkal megmintázott arcok egyéni kifejezését visszaadták, még az újabbkori portréfestés remekein iskolázott modern szemlélőt is csodálattal töltik el.

A görög tájképfestést a rómaiak a maguk valószínű, józan szellemének megfelelőleg fejlesztették tovább. Legnagyobb hírnek a villákat és kerteket ábrázoló tájképek örvendettek. Ami ezekben új volt, az a valósághoz tapadó, portrészerű hűség. Az ásatások igazolták, hogy a villák és kertek rajza ezeken a képeken teljes hitelességre tarthat igényt. Ezt az új műfajt is ugyanaz a valóságsszenvedély teremtette, melynek szerepéről már a történelmi és portréművészet emlékeinek tárgyalásánál megemlékeztünk.

A római dekoratív falfestés fejlődésének ismeretét úgyszólván kizárólag Pompejinek köszönjük. A Pompeji pusztulását (79 Kr. u.) követő időkből csak hiányos, elszórt emlékeink vannak. A falfestés Itáliában rendkívüli elterjedtségnek örvendett. Épp úgy hozzátartozott a szobák belső képéhez, mint mai időkben a falakat borító papirkárpit (tapéta). A fal egész magasságára kiterjedő falfestmények érvényesülését az ókori szoba bútorberendezése nem zavarta. A mai idők nehéz, falhoz simuló bútorait, könnyed és mozgékony, főként ércből készült bútorzat helyettesítette, mely kevés helyet foglalt el. A főként építészeti motívumokkal átszőtt falfestmények nem a falfelület lezárására, hanem annak áttörésére töreksenek. Az építészeti tagok között váratlan kitekintés nyílik a szabadba, város és tájképek tárulnak fel

Római művészet Pannoniában. A római fegyverek hódítását nyomon követte mindenfelé a római kultúra és művészet térhódítása. A Kr. u. I. századtól kezdve a birodalom egész területén az életformákat ez a kultúra határozza meg, mellyel szemben a saját hagyományaihoz ragaszkodó ősi lakosság ellenálló ereje hovatovább tehetetlenül összeomlott. Így történt ez Pannoniában is, ahol a kelta őslakosság egy ideig még szívósan ragaszkodott nemcsak ősi neveihez és viseletéhez, hanem a maga sajátos, csavart vonalmenetekben kedvét lelő művészi izléséhez is (La-Téne művészet).

A Kr. u. II. századtól kezdve Pannonia művészi életét a római szellem irányítja. A városok, a szentélyek, a nyilvános épületek s a lakóházak római előírás szerint épülnek. Az épületek belsejét díszítő mozaik- és falképek klasszikus mintaképekhez igazodnak. Az itt letelepedett előkelő rómaiak fejlett művészi ízléséről tanuskodnak a Balácán föltárt római villa pompás falfestményei és hatalmas mozaikpadozatai (az egyik a Nemzeti Múzeum előcsarnokában). Magas művészi igényeiket bizonyítja továbbá, hogy az új hazába letelepedve, műkincseiket is elhozták magukkal. Így került Pannonia területére a Kr. e. IV. századi görög szobrászat egy eredeti alkotása, a Brigetióban (Ószőny) talált Herakles-szobor (jelenleg a bécsi Kunsthistorisches Museumban) s a hellenisztikus alexandriai ötvösművészet két remeke: az Egyeden talált arany- és ezüstberakással díszített kancsó és serpenyő (a Nemzeti Múzeumban). A kancsó testét egyiptomi istenségek rajza, a serpenyő belsejét pedig papiruszsűrűségben lezajló állatviadal (viziló harca a krokodillal) képe díszíti. A pannoniai szentélyek és házak felszereléséhez a nagy számban talált, részben görög típusokat közvetítő kis bronzszobrok is hozzátartoztak.

A nép szélesebb rétegeinek művészi igényeit helyi kőfaragó műhelyek elégítették ki. Innen került

ki a síremlékek gazdag sorozata, melyekre vagy az elhúnytak fülkéibe helyezett képmásait, vagy másvilági életre utaló mitológiai domborműveket faragtak ki. Ezek a Pannoniára különösen jellemző mitológiai domborművek, melyek sorában a kelta ruhába öltöztetett Orpheus és Eurydike mellett főként az Herakles- és Achilles- mondakör játszik nagy szerepet, javarészt a Kr. u. második században és a harmadik század első felében keletkeztek. A képtípusok úgy szólván kivétel nélkül görög mintaképekre nyúlnak



(122. kép.) DOMBORMŰVES BRONZEDÉNY DIONYSIKUS FEJEKKEL
a Dunántúlról, a budapesti Nemzeti Múzeumban.

vissza. melyeket a pannoniai kőfaragó műhelyek számára valószínűleg vázlatkönyvek közvetítettek.

Pannonia földje a római iparművészet termékeinek is mindvégig jó fölvevő piaca volt. Az itt talált bronzedények (122. kép.) és díszes lámpák a capuai, később pedig a galliai műhelyekből kerültek elő. A mindennapi életben használt, domborműves képekkel díszített égetett agyagedényeket (terra sigillata) ugyancsak külföldi (galliai és germániai) gyárak szolgáltatták, ezek mellett azonban van tudomásunk helyi fazekasműhelyekről (Aquincum) is. A Rajna mentén a késői császárság idején felvirágzó üvegipar is bőségesen elárasztotta Pannoniát termékeivel, melyek sorából a Szekszárdon talált hálódíszes serleg (Vas diatretum, a Nemzeti Múzeumban) magaslik ki.

K É P E K J E G Y Z É K E

	Oldal
1. Egyiptomi lótosz-, pálma- és papiruszoszlop	9
2. A karnaki templom oszlopcsarnoka. Rekonstrukció.....	11
3. Szoboróriások az abu-simbeli sziklatemplom homlokzatán	13
4. Chefren dioritszobra. Kairo	14
5. Chefren-szobor feje	15
6. Ranofer mészkőszobra. Kairo. Múzeum	16
7. Az ú. n. falu bírása, faszobor. Kairo	17
8. III. Sesztris fáraó gránitarcsképe. Kairo. Múzeum	18
9. Nofret-ète királyné mészkőmellképe. Berlin. Staatliche Museen	19
10. Egyiptomi bazaltarckép. Berlin. Staatliche Museen	20
11. Hesiré fadombormű	21
12. Libatömés, dombormű	22
13. III. Ramses vadbikavadászata. Medinet Habu.....	23
14. Festett libák Medumból	24
15. A khorsabadi palota alaprajza	26
16. Naramsin győzelmi sztéléje. Párizs, Louvre	27
17. Haldokló oroszlán. Dombormű a kujundsiki palotából. London, British Museum	28
18. Gudea ülő szobra. Párizs, Louvre	29
19. Harc a szörnyeteggel	30
20. Artaxerxes testőreinek felvonulása. Mázos-csempe dom- bormű	33
21. A knososi palota alaprajza	35
22. A knososi palota lépcsőháza és világítóudvara. Foto: C. Praschniker.....	36
23. Krétai festett edény úszó polippal	37
24. A tirynsi palota alaprajza	38
25. Az aranyserleg Vaphioból. Athén, Nemzeti Múzeum.....	39
26. Az aranyserleg Vaphioból. Athén, Nemzeti Múzeum.....	40
27. Fayenceszobrocška Knososból	41
28. Az athéniek kincsesháza Delphiben	43
29. Az ú. n. Poseidontemplom Paestumban	44

	Oldal
30. A Parthenon északkeleti sarka. Athén. Kr. e. 5. sz.	45
31. Az ú. n. Theseion Athénben (Hephaistos vagy Apollo Patroos temploma)	47
32. Oszlopfő Korfuból.....	48
33. Az ephesosi régi Artemision egyik oszlopa. Kr. e. 6. sz.	48
34. Az Erechtheion északi előcsarnoka. Kr. e. 5. sz.	49
35. Korék csarnoka az Erechtheion déli oldalán. Kr. e. 6. sz.	50
36. Korinthusi oszlopfő az epidaurosi Thymeléről. Kr. e. 4. sz.	51
37. Az ú. n. „teneai Apollo”. München, Glyptothek. Kr. e. 6. sz.	53
38. Ifjú szobra az Akropoliszról. Kr. e. 5. sz. eleje	55
39. Női szobor az Akropoliszról. Kr. e. 6. sz.	57
40. Az. ú. n. Hestia Giustiniani. Róma, Torlonia-gyűjtemény	58
41. Labdázó atléták. Szobortalapzat domborműve. Athén, Nemzeti Múzeum. Kr. e. 6. sz.....	59
42. Myron Diszkoszvetője. Kr. e. 5. sz.....	61
43. Myron Athéna és Marsyas csoportja. Rekonstrukció. Kr. e. 5. sz.....	63
44. Phidias Athena Parthenosa (márványmásolat). Athén, Nemzeti Múzeum. Kr. e. 5. sz.....	64
45. Phidias Athena Parthenosa (márványmásolat). Athén, Nemzeti Múzeum	65
46. Elisi érmek Phidias olympiai Zeusának képeivel. Kr. e. 5. sz.	66
47. Métopé a Parthenonról. London, British Museum. Kr. e. 5. sz.	67
48. Lovasok a Parthenon-frizről. London, British Museum. Kr. e. 5. sz.	69
49. Kephisos a Parthenon nyugati oromesoportjából. London, British Museum. Kr. e. 5. sz.	71
50. Peitho, Dione és Aphrodite a Parthenon keleti oromesoportjából. London, British Museum. Kr. e. 5. sz.	73
51. Polykletos Doryphorosa. Márványmásolat. Nápoly, Nemzeti Múzeum. Kr. e. 5. sz.....	74
52. Paionios Nikéje (kiegészítés). Olympia. Kr. e. 5. sz.	75
53. Orpheus és Eurydike. Nápoly, Nemzeti Múzeum. Kr. e. 5. sz.	77
54. Hegeso síremléke. Athén. Kr. e. 5. sz.	78
55. Attikai síremlék. Budapest, Szépművészeti Múzeum. Kr. e. 4. sz.	79
56. Fejek a tegeai Athéna-templom oromesoportjáról. Athén, Nemzeti Múzeum. Kr. e. 4. sz.....	81
57. Amazonok és görögök harca. Részlet a halikarnassosi Mauseoleum frizéről. London, British Museum. Kr. e. 4. sz.	83
58. Praxiteles knidosi Aphroditéje. Róma, Vatikán. Kr. e. 4. sz.	84
59. Praxiteles Hermese. Olympiai Múzeum. Kr. e. 4. sz. Foto: Alinari.....	85
60. Múzsák a mantineai talapzatról. Athén, Nemzeti Múzeum. Kr. e. 4. sz.	86
61. A milasai Zeus-fej. Boston, Museum of fine arts. Kr. e. 4. sz.	87
62. Az ú. n. otricoli Zeus. Róma, Vatikán. Kr. e. 4. sz.	88

63. Perikles arcképe. London, British Museum. Kr. e. 5. sz.	89
64. Euripides. Bronzszínű rekonstrukció a nápolyi arcképherma alapján. Kr. e. 4. sz.	91
65. Az epidaurosi színház. Kr. e. 4. sz.	93
66. Az epidaurosi színház alaprajza	94
67. Orpheus és thrák harcosok. Gélában talált görög festett edény képe. Berlin, Antiquarium. Kr. e. 5. sz.	95
68. Nagy Sándor mozaik Pompejiből. Nápoly, Nemzeti Múzeum	99
69. Az ú. n. Nagy Sándor-szarkofag. Konstantinápoly, Ottomán Múzeum Kr. e. 4. sz.	101
70. Lysippos Apoxyomenosa. Márványmásolat. Róma, Vatikán. Kr. e. 4. sz.	103
71. Priene alaprajza, a vásártér és környéke. Kr. e. 4. sz.	105
72. a) Komikus színész. Agyagszobrocska Kis-Ázsiából. Athén, Nemzeti Múzeum	107
72. b) Tövishúzó fiú. Agyagszobrocska Prienéből. Berlin, Állami Múzeum	107
73. a) Demeter (?) feje a pergamoni Zeus-oltárról. Berlin. Kr. e. 2. sz.	108
73. b) Gigaszfej a pergamoni Zeus-oltárról. Berlin. Kr. e. 2. sz.	108
74. Részlet a pergamoni Zeus-oltárról. Berlin. Kr. e. 2. sz.	109
75. Haldokló gallus. Róma, Kapitóliumi Múzeum. Kr. e. 3. sz.	111
76. Menelaos Patroklos holttestével. Firenze, Loggia dei Lanzi. Kr. e. 3. sz.	112
77. Niobe. Firenze, Uffizi. Kr. e. 3—2. sz.	113
78. Laokoon. Róma, Vatikán. Kr. e. 1. sz.	115
79. A samothrakei Nike. Párizs, Louvre. Kr. e. 3. sz. (oldalnézetben) Foto: Alinari	116
80. A samothrakei Nike. Párizs, Louvre. Kr. e. 3. sz. (homlok-nézetben) Foto: Alinari	117
81. Áldozó leány szobra Antiumból. Róma, Nemzeti Múzeum. Kr. e. 3. sz.	118
82. Áldozó leány szobra Antiumból. Róma, Nemzeti Múzeum. Kr. e. 3. sz.	119
83. Az antiumi leányszobor feje. Róma, Nemzeti Múzeum. Kr. e. 3. sz.	121
84. A melosi Aphrodite. Párizs, Louvre. Kr. e. 2. sz.	122
85. Nilus. Róma, Vatikán. Kr. e. 2. sz.	123
86. Boethos: Libával birkózó gyermek. Márványmásolat. München, Glyptothek. Kr. e. 2. sz.	125
87. Tehenet vásárra hajtó paraszt. München, Glyptothek	127
88. Nagy Sándor Pergamonból. Konstantinápoly, Ottomán Múzeum. Kr. e. 2. sz.	128
89. Aristoteles. Wien, Múzeum. Kr. e. 4. sz.	129
90. Demosthenes. Róma, Vatikán. Kr. e. 3. sz.	130
91. Homeros. Párizs, Louvre. Kr. e. 1. sz.	131
92. Medea. Részlet egy hereulanumi falfestményről. Kr. e. 1. sz.	133
93. Templom Nimesben (az ú. n. Maison carrée). Kr. e. 1. sz.	137
94. A baalbeki Jupiter-templom és kerülete. Rekonstruált nézet	139

95. Az atriumos ház alaprajza. Pompeji. Casa del Chirurgo	140
96. Atriumos ház Pompejiben. Rekonstrukció	141
97. Római házak Ostiában. Rekonstrukció	142
98. Trajanus fórumának alaprajza. Kr. u. II. sz.	143
99. Caracalla fürdőinek alaprajza. Róma. Kr. u. III. sz.	144
100. Maxentius bazilikája. Róma. Kr. u. IV. sz.	145
101. Pantheon. Róma. Kr. u. II. sz.	146
102. Az aspendosi színház színfala. Kr. u. II. sz.	147
103. Kolosseum. Róma. Kr. u. I. sz.	149
104. Részlet az Ara Pacisről. Firenze, Uffizi. Kr. u. I. sz. Foto: Brogi	151
105. A jeruzsálemi zsákmány. Dombormű Titus diadalívéről. Róma. Kr. u. I. sz.	153
106. Titus diadalszekéren. Dombormű Titus diadalívéről. Róma. Kr. u. I. sz.	155
107. Az Apollodoros építette Dunahíd. Részlet Trajanus oszlop- páról. Kr. u. II. sz.	157
108. Decebalus halála. Részlet Trajanus oszlopáról. Kr. u. II. sz.	158
109. Római arckép a köztársaság idejéből. Kopenhága, Glyptotek Ny-Carlsberg. Kr. e. I. sz.	159
110. Pompejus. Kopenhága, Glyptotek Ny-Carlsberg. Kr. e. I. sz.	160
111. Cicero. Róma, Vatikán. Kr. e. I. sz.	160
112. Augustus tógás szobra. Róma, Nemzeti Múzeum. Kr. u. I. sz.	161
113. Augustus páncélos szobra Primaportából. Róma, Vatikán. Kr. u. I. sz.	162
114. Vespasianus. Nápoly, Nemzeti Múzeum. Kr. u. I. sz.	163
115. Livia (Augustus felesége). Kopenhága, Glyptotek Ny- Carlsberg	164
116. Római nő arckép Trajanus idejéből. Róma, Kapitólumi Múzeum	164
117. Plotina (Trajanus felesége). Róma, Kapitólumi Múzeum Kr. u. II. sz.	165
118. Trajanus. Róma, Vatikán. Kr. u. II. sz.	165
119. Marcus Aurelius bronzszobra. Róma, Kapitólum. Kr. u. II. sz.	167
120. Trebonianus Gallus. New-York, Museum of fine Arts.	169
121. Caracalla. Nápoly, Nemzeti Múzeum. Kr. u. III. sz.	171
122. Domborműves bronzedény. Budapest, Nemzeti Múzeum.	173

(Csak a legfontosabb, általánosan tájékoztató munkák felsorolására szorítkozunk.)

SPRINGER—MICHAELIS—WOLTERS: Handbuch der Kunstgeschichte, Band I. 12. Auflage, Leipzig 1923.

Rendkívül gondos, megbízható, gazdagon illusztrált áttekintést nyújt az ókori népek művészetének történetéről.

MASPERO: Geschichte der Kunst in Aegypten, Stuttgart 1913.

A nagy alaposággal és finom tollal írt kötetnek különös értéket biztosítanak az egyes fejezetek végén található gazdag irodalmi utalások.

FECHHEIMER: Die Plastik der Aegypter, Berlin 1914.

Az egyiptomi szobrászat legkimagaslóbb emlékeit pompás táblákon mutatja be. A tömör bevezetés a művészet szellemtörténeti kapcsolataira is rávilágít.

SCHÄFER: Die Kunst Aegyptens (Propyläen-Kunstgeschichte Bd. II.) Berlin 1925.

Rendkívül gazdag képanyag rövid, általánosan tájékoztató bevezetéssel.

L. CURTIUS: Antike Kunst I. Handbuch der Kunstwissenschaft, Berlin.

A szerző az ókori keleti népek művészetének nemcsak történeti, de esztétikai megértésére is törekszik. Írásában szempontgazdaság meglehetősen világos és élvezetes előadásmóddal párosul.

NOACK: Die Baukunst des Altertums, Berlin.

Az ókori építészet emlékfajainak rendszeres történeti áttekintése. A szép táblákat kísérő rövid magyarázó szöveg kezdők számára is rendkívül hasznos és élvezetes olvasmány.

F. WINTER : Kunstgeschichte in Bildern, 2. Auflage, Leipzig 1920.

Mint a cím is jelzi, a vállalkozás művészettörténetet képekben ad, melyeket füzetenként csak egészen rövid bevezetés kísér. A gazdag képanyag, melyből fontosabb emlék alig hiányzik, nagy gondossággal van összeállítva.

RODENWALDT : Die Kunst der Antike (Propyläen-Kunstgeschichte Bd. III.) Berlin 1927.

A kötet a görög és római művészet emlékeit kitűnő, részben egészen új szépségeket föltáró fölvételekben mutatja be nagyvonalú, világosan megírt bevezetéssel kísérve.

H. BULLE : Der schöne Mensch im Altertum. 2. Auflage, München 1911.

A rendes történeti tárgyalásmód helyett ez a 320 táblával kísért kötet a szobrászati motívumok problémátörténetét adja, amennyiben végigvezet az álló, ülő és fekvő alak ábrázolásának történetén s így a görög szobrászat minden művészi értékét és egész úttörő problémagazdagságát föltárja előttünk. Rendkívül hasznos, tanulmányos és élvezetes olvasmány. Kezdők számára is ajánlható.

E. LÖWY : Griechische Plastik, Leipzig 1911.

Kitűnő, tömör szintézis.

KEKULÉ : Griechische Plastik. Handbücher der Staatlichen Museen ein Berlin, Berlin 1923.

Vezérkönyv, mely a berlini múzeum antik plasztikai emlékeit általános történeti keretbe való illesztéssel igyekszik megérteni.

A. von SALIS : Die Kunst der Griechen, 2. Auflage, Leipzig 1922.

Ez a szempontjaiban és egész beállításában eredeti kötet stílus-történeti keresztmetszetekkel igyekszik kimutatni a görög művészet fejlődésének következetességét és belső törvényszerűségét. Olvasása beható emléksimeretet föltételez, éppen azért csak haladottabbak részére ajánlható, — de ezek számára viszont nélkülözhetetlen.

W. KLEIN : Geschichte der griechischen Kunst. 3 Bände, Leipzig 1907.

Rendkívül részletes, egyéni állásfoglalásokban gazdag munka, mely nem a nagyközönség, hanem szakemberek számára készült.

PICARD : La sculpture antique, Paris 1926.

Az utolsó évek leleteinek és kutatásainak figyelembevételével készült, világosan, de merészség és lendület nélkül megírt összefoglalás.

LAWRENCE : Classical sculpture, London 1927.

Irodalmi utalásokat is nyújtó, kissé száraz, de gondos összefoglalás.

LAWRENCE : Later greek sculpture, London 1928.

*A hellenisztikus kor szobrászatának ismertetése, inkább sereg-
szemle, mint problémátörténet. Legnagyobb értéke a kötet végén
található bibliográfia.*

DUCATI: L'arte classica, Torino 1920.

*Megbízható, használható kézikönyv, kiállítása azonban nem felel
meg a mai igényeknek.*

FURTWÄNGLER-URLICHS : Denkmäler griechischer und römischer Skulptur. 3. Auflage, München 1911.

*A görög és római szobrászat műfajok szerint csoportosított,
válogatott emlékeinek kitűnő és beható ismertetése. Bevezető
olvasmányak ajánlható.*

HEKLER : Istenezsmény és portré a görög művészetben, Budapest—Konstantinápoly 1917.

HEKLER : Die Bildniskunst der Griechen und Römer, Stuttgart 1912.

HEKLER : Görög és római arcképszobrászat, Budapest 1913.

LIPPOLD : Gemmen und Kameen der Antike und der neueren Zeit. Stuttgart 1921.

A pompás képes táblák az antik glyptika egész kincsés gazdagságáról áttekintést adnak, melynek történeti fejlődéséről a rövid bevezetés tájékoztat.

A. FURTWÄNGLER : Antike Gemmen, 3 kötet. München 1900.

*Az antik metszett kövek művészetének bámulatos tudással és
biutos lélettel megírt első monumentális feldolgozása, mely
hosszú időre a legfontosabb, irányító forrásmunka marad.*

BUSCHOR : Grieschische Vasenmalerei. 2. Auflage, München 1914.

*Kitűnő, lendületesen megírt kézikönyv, mely az edényfestés
tükrözésében a görög monumentális festészet fejlődésére is rávilágít.*

PFUHL : Malerei und Zeichnung der Griechen. 3 kötet. München 1923.

*A két kötetet felölelő szövegrész nagy kritikai apparátussal és
részletesen tárgyalja az antik festészet történetét. Az egyes fejezeteket
lelküismeretesen összeállított irodalmi utalások kísérik.
Mérete és tárgyalásmódja a szakemberek igényeihez van szabva.*

E. LÖWY : Polygnot. Wien 1929.

Többet nyújt, mint amennyit a cím ígér, Polygnotos kapcsán ugyanis az egész görög festészet történetét megvilágítja.

RODENWALDT : Das Relief bei den Griechen, Berlin 1923.

A görög relief fajait és stílusfejlődését ismerteti jól összeválogatott példák bemutatásával.

NEUGEBAUER : Antike Bronzestatuetten, Berlin 1921.

Az antik kisplasztika remekeit mutatja be történeti rendben magyarázó szöveggel kísérvé, mely a technikai problémákra is kitér.

KOEPP : Archaeologie, Sammlung Goeschen, Leipzig 1920.

Az archaeológiai kutatás módszerének és eredményeinek rendszeres, rövid áttekintése.

DUCATI-GIGLIOLI : Arte etrusca, Roma—Milano 1927.

Gazdagon illusztrált áttekintése az etruszk művészet történetének.

WICKHOF : Römische Kunst, Berlin 1912.

Ez a Wiener Genesis bevezetéseként megírott kötet az első, merész úttörés volt a római művészet sajátos természetének és értékének megismeréséhez.

RIEGL : Spätrömische Kunstindustrie, Wien 1904.

Az előbbihez hasonló célzatú munka, mely a római művészetben nem hanyatlást, hanem a jövő fejlődés sokszólamú ígérését látja.

H. KOCH : Römische Kunst, Jedermanns Bücherei, Breslau 1925.

Kitűnő, rövid összefoglalás.

E. STRONG : La scultura romana. 2 kötet. Firenze 1923.

A római szobrászat kimerítő története bőséges irodalmi utasításokkal. A beállítás Wickhof és Riegl irányításait követi.

L. CURTIUS : Die Wandmalerei Pompejis, Leipzig 1929.

A római dekoratív falfestés nagy fölkészültséggel és finom művészi érzékkel megírott története.

BOSSERT : Geschichte des Kunstgewerbes Bd. IV.
Berlin—Zürich 1930.

Az antik iparművészet összes ágait felölelő, gazdagon illusztrált történeti áttekintés, bőséges irodalmi utalásokkal.

HEKLER : A szobrászati stílus problémái. Budapest
1915.

A felsorolt kézikönyveken kívül hasznos irányításokkal szolgálnak a nagy antik gyűjtemények katalógusai :

HELBIG : Führer durch die Sammlungen klassischer
Altertümer in Rom. 2. Aufl., Leipzig 1912.

RUESCH : Guida illustrata del Museo Nazionale di
Napoli, Napoli 1908.

AMELUNG : Führer durch die Antiken in Florenz,
München 1897.

PAPASPARIDIS : Guide du Musée National, Athènes
1929.

Catalogue of sculptures in the British Museum,
London 1901.

Kurze Beschreibung der antiken Skulpturen im alten
Museum zu Berlin, Berlin 1920.

FURTWÄNGLER-WOLTERS : Beschreibung der
Glyptothek, 2. Aufl. München 1910.

HERRMANN : Die antiken Originalbildwerke der
staatlichen Skulpturensammlung zu Dresden,
Dresden 1923.

POULSEN : Ny-Carlsberg Glyptotek de antike
Kunstvaerker, Kopenhagen 1914.

MENDEL : Catalogue des sculptures, Constantinople
1914.

G. RICHTER : Handbook of the Classical Collection,
Metropolitan Museum of Art, New-York 1920.

CASKEY : Catalogue of greek and roman sculpture
in the Museum of fine Arts, Boston 1925.

A hazánkban levő antik gyűjteményekre vonatkozólag v. ö. a forgalomban levő katalógusokat :

HEKLER : Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum antik plasztikai gyűjteménye, 4. kiadás, Budapest 1926.

HEKLER : Die Sammlung antiker Skulpturen, Wien 1929.

OROSZLÁN : Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum antik terrakotta gyűjteményének katalógusa, Budapest 1930.

HEKLER : Az antik gipszgyűjtemény a Szépművészeti Múzeumban, Budapest 1922.

Kalauz. A Nemzeti Múzeum Régiségtárában. Budapest, 1912. (Az új rendezés következtében nehezen használható.)



