

# ANTIK SZOBROK

BUDAPESTEN

DR. HEKLER ANTAL ELŐADÁSA A NEM-  
ZETI MÚZEUMBAN 1909. DECZ. 18.

*Antike Statuen in Budapest.* Vortrag, gehalten von *Dr. Anton Hekler*  
im Nationalmuseum zu Budapest am 18. Dez. 1909. Als Anhang eine  
kurze Bildererklärung in deutscher Sprache.



BUDAPEST  
STEPHANEUM NYOMDA R. T.

1910.

*Különnyomat a Magyar Nemzeti Múzeum 1909. évi jelentéséből.*

Előadásomban elsősorban annak a szoborgyűjteménynek a legfontosabb darabjait mutattam be, mely az 1909. év elején dr. Arndt Pál tulajdonából (München) a budapesti Szépművészeti Múzeumba került. Ezenkívül a budapesti magángyűjtemények anyagából is közöltem szemelvényeket. Kötelességemnek ismerem, hogy Kammerer Ernő úrnak, a Szépművészeti Múzeum igazgatójának e helyütt is köszönetet mondjak azért a szives előzékenységeért, a melylyel hozzájárult, hogy az új szerzemények ismertetését előadásomba bevonhassam. Köszönet illeti ezenkívül azokat a magángyűjtőket is, — özv. Enyedy Lukácsné ő méltóságát és Beöthy Zsolt miniszteri tanácsos, egyetemi tanár urat, — a kik a tulajdonukban levő antik szobrok tanulmányozását és lefényképezését készséggel megengedték.

Miután előadásomnak egész terjedelmében való közlése túlságos sok helyet igényelne, a rövid, száraz kivonatnak pedig sem becse, sem érdekessége nem volna, inkább csak néhány kiválóbb emlékről kívánok e helyütt behatóbban megemlékezni.

A Szépművészeti Múzeum gyűjteményének a tárgyainál nem tudtam számokra hivatkozni, miután az egy évvel ezelőtt szerzett anyag — sajnos — még véglegesen rendezve és fölállítva nincsen és a nagyközönség számára nem nyílt meg.

\*\*\*

Az olympiai Zeus-templom oromesoportjainak idejéből való argosi művészi iránynak kiváló és jellemzetes példája egy női márványfej töredéke. Az arcznak csak a baloldala maradt reánk. Az orr is letörött. A most üres szemgödörbe a szemgolyókat a művész idegen anyagból rakta be. Hasonló eljárásra, mely a bronztechnika eszközeit viszi át a márványba, emlékeink között

több példát ismerünk. Elég, ha a kopenhágai Ny-Carlsberg Glyptothek hatalmas Athenafejére<sup>1</sup> s a bolognai Lemnia-fejre emlékeztetek. A bronzban való művészi munka gyakorlatának hatása töredékünkön nemcsak a berakott szemgolyóban, hanem csaknem minden egyes formai elemben megszólal. Így az arcz idomainak síkszerű, feszes mintázásában, a szemöldök és a szemhéjak éles, szinte metszett körvonaláiban, azután pedig talán a legérezhetőbben a hajnak a kezelésében, melyet a művész részletező gonddal szálakra bontva, mint megannyi párhuzamosan hullámzó vonalat simított alá a homlokon kétoldalt s azután a fülnél megcsavarva hátul messze elálló, hatalmas kontyba tűzte a dús hajfürtöket, melyeket széles szalag tart össze. Ez a kimért, részletező gondosság s a hajtömegnek ez az élesen vonalazott szálakra bontása az egész arcznak valami bronzszerű keménységet kölcsönöz. Az a sajátos hátranyuló, hosszú konty, a mit fejünkön látunk, bárminő különlegesen hassen is első pillantásra, mint emlékeinkről, festett edényekről és szobrokról tudjuk, 460 körül a görög nők körében nagy kedveltségnek örvendett. Egészen hasonló hajviseletet látunk egy márvány női fejen, Catajobol, a wieni ú. n. Modena-gyűjteményben, mely Ferencz Ferdinánd kir. herczeg tulajdona<sup>2</sup> és a Pergamonból előkerült Athena-szobor fején.<sup>3</sup> Csak elől a homlok mentén lett itt a haj elrendezése egyszerűbb és nyugalmasabb körvonalazású. Fejtöredékünk egész művészi fölépítésében igen élénk formaérzék nyilatkozik meg, de hiányzik róla a megkapó kifejező erő, a benső élet melege, a mely az attikai művészet alkotásait jellemzi. Az argosi iskola mestereit ezzel szemben, mint töredékünk is bizonyítja, inkább formai szempontok vezérelték. A testet szinte mértani elvek szerint, szigorú iskolás fegyelemmel építik föl; arcztípusaikon csak

<sup>1</sup> Furtwängler: Masterpieces p. 101 Fig. 43; Meisterwerke S. 134; Reinach: Tetes antiques pl. 91—92; Billedtavler Kataloget, Glyptothek Ny-Carlsberg T. VIII, 101 Arndt: La Glyptothèque Ny-Carlsberg Pl. 41—42; v. ö. a berakott szemeket illetőleg a következő márvány Athena-fejeket; Amelung: Athena des Phidias, Öst. Jhft. 1908 S. 169 Fig. 58; S. 175 Fig. 63; S. 180—181 Fig. 66—67; S. 194—195 Fig. 73—74 stb.

<sup>2</sup> Arndt-Amelung: Einzelverkauf No. 36; Arndt: La Glyptothèque Ny-Carlsberg p. 50. Pl. 31.

<sup>3</sup> Altertümer von Pergamon Bd. VII. T. II—V. Text I, 13 ff.

kimért, határozott, érdes komolyságot látunk. A ruha művészi kezelésében is szükszavú egyszerűsége törekszenek, mely a derűs, játszi elemet száműzi. Az argosi művészeknek peplosba öltözött nőalakjait emlékanyagunkból jól ismerjük. Csak a legnevezetesebb példányokra: a kandiai múzeumban őrzött szép női szoborra<sup>1</sup> és a berlini, köpenybe burkolt nagyszerű nőalakra<sup>2</sup> emlékeztetek. Egészen bizonyos, hogy a mi fejünk is ilyen peplosalakhoz tartozott. Az is kétségtelen, hogy az argosi iskola két nagy mesterének, Hageladának és Hegiasnak az alkotásmódjáról, művészetéről az itt felsorolt szobrok alapján nyerjük a legvalószínűbb képet.

Fejtöredékünk mintázásában oly mesteri biztosságot és határozottságot látunk, a formák oly természetesen engedelmeknek a fegyelmezett művészi akaratnak és stilusérzéknek, hogy méltán sorozhatnók a Kr. e. 460 körüli időből való eredeti görög szobrászi emlékek közé. A másolónál a munkának ez a biztonsága, stilszerűsége, egységes ereje, legalább is rendkívül meglepő volna. Hogy fejtöredékünk valamely hiresebb alkotás részlete, ennek külső bizonyossága, hogy a római Museo Nazionale egy római kori másolatot őriz róla: Helbig: Führer No 1071 (7) (Anderson fot. 3324; Alinari 20111.)<sup>3</sup> A római példány összehasonlítása a mi töredékünkkel rendkívül tanulságos. Különösen az arc, az ajak és a szem tájéka rendkívül ellágyult, veszített éles, kimért határozottságából a másoló vésője alatt. Ha a budapesti töredék, a mint én hiszem, eredeti görög mű, úgy bizonyára oly mester kezéből került ki, a kit hosszas gyakorlat fűzött a bronzban való munkához. A bronztechnikának a kifejezőmódját a benn rejlő éles, kemény vonalvezetést, a felületeknek feszes kimértségét a márványba is átvitte.

Az argosi iskolának nagy jelentőségét és a benne rejlő termékenyítő erőt legfényesebben igazolja az a nagy, átalakító befolyás, melyet Attika művészetére gyakorolt. A mosolygó és

<sup>1</sup> Bull. comm. 1897 T. XII—XIV; Arndt: La Glyptothèque Ny-Carlsberg Pl. 31—32; Bull. comm. 1901 T. VI; Helbig: Führer II. No. 934 (12) u. 981; Br. Br.: Denkmäler T. 261—262 u. 357; Billedtavler Kataloget T. XXI, 292; Ancient greek art; Burl. fine Arts Club Pl. VII, 7. Pl. XI, 11 p. 10 u. 12; Journ. of hell. Stud. 1908 pl. I. p. 5; E. V. 806—807; Br. Br.: Denkmäler T. 606.

<sup>2</sup> Röm. Mitt. 1900 T. III—IV; Kekulé: Griechische Skulptur S. 139.

<sup>3</sup> Röm. Mitt. VII (1892) S. 337—338.

kecses, tetszetős, áttünő chitonban álló ion izlésű leányalakokat. 460 után Athénben is komoly, dór peplosba öltözött női szobrok váltják föl. Az Akropolison talált Athena dombormű<sup>1</sup> és kis Athena-szobor<sup>2</sup> a dór szellem diadalát jelentik a művészetben. Magát Phidias geniejét is megihlette ennek az iránynak a komoly, fenséges nagyszerűsége. A lemnosi Athenának nemcsak a fej-típusába lopózott be valami az argosi mesterek művészi fölfogásának érdes férfiaságából, hanem ruhája elrendezésében is az ő hagyományait fejleszti tovább. A nápolyi Museo Nazionale-nak egy kis bronz Athena-szobra, az argosi művészetnek 470—460 körüli eredeti alkotása,<sup>3</sup> élesen világítja meg Phidias viszonyát az argosi iskolához s emlékszerű bizonyítékkal támogatja írott forrásaink tanúságtételét, a mely szerint Phidias Hageladasnak vagy Hegiasznak volt tanítványa.

Phidias alakító erejét és művészi kifejezőmódját, a mint azt a Parthenon zophorosáról ismerjük, a Szépművészeti Múzeum gyűjteményében csak kisebb töredék, egy ruhás, előrehaladó nőalak alsóteste képviseli, de ez a kis draperiatanulmány, ez a látszólag keveset mondó részlet pompás eredeti remek és annak a páratlan művészi kornak egy tiszta és ragyogással telt akkordját hozza felénk. Peplosba öltözött előre haladó nőalak alsó testét látjuk magunk előtt. Bal lábával sebesen előre lép s a jobbat hirtelen maga után vonja úgy, hogy a gyors mozgás következtében a peplos két szárnya szétlebben s a jobb alsó lábszárat födetlenül hagyja. A nő egyik lábán sem áll feszesen; mind a kettő térdben megtörik. A test súlyát egyik sem viszi teljesen. A mozdulat a sebes lépésnek azt a lendületét érzékíti meg, mely a test súlyát az egyik lábról a másikra adja. A hirtelen, átmeneti mozgás, mint művészeti motívum Phidias idejében már messzenyuló hagyományokra támaszkodhatott és ennek a problémának a legmerészebb megoldását épen az átmeneti korszak nagy mesterei, az aeginai művészek, Myron és különösen a rhegionī Pythagoras adták.

<sup>1</sup> Furtwängler: *Masterpieces* p. 22 Fig. 4.; *Mon. et mem.* 1896 Pl. I.

<sup>2</sup> Furtw.: *Masterpieces* p. 23 Fig. 5.; S. Reinach, *Une Athena archaïque*, *Rev. des études grecques* 1907 p. 399 ff.

<sup>3</sup> Furtwängler: *Neue Denkmäler antiker Kunst*, *Sitz. ber. der münch. Akademie* 1899 S. 585 ff.

Elég ha e tekintetben a megrettenve visszaszökkenő Marsyasra s a hanyatteső harcosok festői és különösen szobrászi ábrázolására hivatkozom, a mint azt az aeginai oromcsoportban, a modenai kis bronzon,<sup>1</sup> a kardjába dülő Ajas kis bronzszobrán<sup>2</sup> s az etruszk urnák Eteokles és Polyneikes harczát ábrázoló domborművén látjuk.<sup>3</sup> Ugyanebbe a körbe tartozik a művészi motívum szempontjából a kopenhágai és a római Niobida;<sup>4</sup> a hol szintén tűnő, átmeneti mozgást, gyors menekvést és térdre roskadást fejezett ki a művész szobrászi képben. De ezeken a példákön nincsen már meg a problémának az a bámulatraméltó merészsége, mely az imént felsorolt emlékcsoportot jellemezte. A mi töredékünk motívumban közel áll a kopenhágai Niobidához, mely csak a térdrehajlásnak szinte roskadozó mélysége tekintetében mutat eltérést. Egészen rokon művészi megoldását találjuk a gyorsan előrehaladó szobrászi alaknak a két másolatban ránk maradt Leto szobrán, a ki két gyermekével a karján menekül Python kigyó elől.<sup>5</sup> Ez a szobor keletkezési idejében sem eshetik messze a mi torzonktól. Az analógiák kapcsán magunk elé kell idéznünk még a Parthenon keleti oromcsoportjának Hébéjét. Itt a mozgás lendületének művészi kifejezése a kísértő, suhogó, szélkapdosta redők által meggazdagodott.

A ruhakezelés, a redők vezetése töredékünkön még határozottan kemény és érdes. Különösen az oldalnézetben látható vonalzószerűleg egyenesen aláfutó három, széleshátú redő tesz

<sup>1</sup> Furtwängler: Aegina, das Heiligtum der Aphaia. S. 342; Aegineten T. IX. u. XIV.

<sup>2</sup> Not. d. Scavi 1908 p. 208—9 Fig. 12 u. 12a; L. Milani: L'Aiace suicida di Populonia, Boll. dell'arte II. (1908) p. 361—368.

<sup>3</sup> Egy példánya a firenzei Museo Archeologicoban. Amelung: Führer durch die Antiken in Florenz S. 184.

<sup>4</sup> Furtwängler: Sitzungsber. d. Münch. Akad. 1898 S. 279 ff.; 1907 S. 207 ff. Not. d. Scavi 1906 p. 434—445; Ausonia 1907 p. 5—17; Arndt: La Glyptothèque Ny-Carlsberg T. 38—40, 51, 52; Billedtavler Kataloget T. XXVII—XXVIII, 398, 399.

<sup>5</sup> Helbig: Führer I. S. 275. No. 429; Museo Torlonia T. XVII, 68; Reinach: Rep. II, 2 p. 417 n. 7; Furtwängler: Meisterwerke S. 580; Roscher: Myth. Lexikon II. S. 1973—1974. Ide tartozik a kopenhágai kis szobortorzo No 304 is. Billedtavler Kataloget T. XXI, mely mindenesetre eredeti alkotás. A hátán uégyszögű luk, melyben ólommaradványok láthatók. Valószínűleg ércesappal erősítették egykor az architektonikus háttérhez.

szigorú benyomást. Sokkal ügyesebb, valóságosabb és gazdagabb a hátsó nézet, a hol minden egyes vonásban a közvetlen természetmegfigyelés úttörését köszöntjük. A mint a redők a bal láb fölött megtorlódnak és szögbe verődnek, odább pedig meredeken és élesen omlanak alá; ebben a megfigyelőképesség és a stilus-érzék biztonsága egyesül egymással ép oly nagyszerűen, mint a Parthenon-friezen. A ránczverődés egész rendszerét, a szövet hullását mindenütt szerves átgondoltság jellemzi. Minden egyes redő a mozdulatra vet világosságot; a tagok helyzete, a mozdulatok tisztán kifejezésre jutnak e redőzetben. E mellett azonban a szövet súlyosabb természetét sem hanyagolta el a művész.

Érdekes, hogy mennyire szigorúan és következetesen a képvisk számára alkotta és építette föl szobrunkat alkotó mestere. Szinte beléerőszakolta az egész mozgást a tér egy keskeny rétegébe. A bal láb s az utána vont jobb csaknem egy síkban fekszenek. Innen van, hogy az alaknak a mélysége, a tértartalma igen csekély. Kétségtelen, hogy ez által a képszerű benyomás világossága szenvedett. A puszta oldalnézet nem érteti meg a mozgás természetét, nem ad kimerítő fölvilágosítást a tagok functionalis szerepéről. Csak ha minden oldalról körüljártuk a torzót, akkor értjük teljesen a motívum jelentését. Még a legbeszédesebb és a legtöbbitmondó a hátsó nézet.<sup>1</sup>

A tovasiető szobrászi alak művészi problémájának egészen más, új megoldását szemlélhetjük egy másik torzón, melynek művészi ereje még csonkaságában is megkapó. Fialat leány szobrának alsó része áll előttünk. A leány könnyed, lebegő lépéssel halad előre. A lábszárak idomai teljes plasztikai tartalmukkal átverődnek a mozgás hevében a ruha szövetén; mellettük kétoldalt hatásos kiséret gyanánt hullámanak a suhogó, fodros, nyugtalan redők. A ruhát töredékünkön a művész csodás finom érzékkel használta föl a benyomás elevenségének, erejének és gazdagságának fokozására. A kilépő testidomok és a suhogó mély redők ellentétét mesterien aknáztta ki a mozgás lendületének fokozására. Az előre lépő bal lábszárát teljes erővel és minden

<sup>1</sup> Szobrunk motívumának érdekes előfutárát látjuk az archaikus művészetben, I. Schrader: *Archaische Marmorskulpturen im Akropolis-Museum zu Athen* S. 51—53 Fig. 42, 43; *Eφ. αρχ* 1888 S. 89, 90 Abb. B: Athen. Mitt. 1886 T. XI C.



megtörés nélkül előnti a fény s a szem már ezáltal is közelebb érzi magához, ez is szinte előre tolja a térben a képszerű benyomás számára; ezzel szemben a kétoldalt torlódó és kilebegő redők csatornáiba mély árnyékok verődnek, a mi által ezek a kevésbé megvilágított felületek a szem számára mintegy eltávolodnak a képsíkból, belémélyednek a térbe. A jobb lábszár már teljesen árnyékban van s már ez által is kifejezésre jut, hogy térbeli helyzete sokkal mélyebb fekvésű, mint a bal lábszáré.

A mesteri mód, melylyel az alkotó művész e rendelkezésére álló összes eszközökkel a térben való mozgást megérzékítette: ez az a nagyfontosságú és merész művészi probléma, mely az egyetlen képsíkban, reliefszerűleg kifejtett alakokkal szemben egészen új megoldást jelent. Míg az imént tárgyalt, Phidias köréből való töredék, a Leto szobra, vagy a Parthenon oromzat Hébéje egész művészi tartalmukat egyetlen síkban fejtették ki s mozgásuk iránya is a képsíkban feküdt, addig ez a torzó a térben mozog; mozgásának iránya a képsíkra merőleges. Amazok előttünk elsuhannak, ez felénk siet, hozzánk közelít. A mozgásnak a képsíkra merőlegesen ható ereje a szobor térbeli terjedelmét növeli. Természetes, hogy a térben előre mozgó alakok egészen más művészi koncepczió eredményei, mint azok a művészi alkotások, melyek a képsíkban bontakoznak ki. A míg az utóbbiak önkénytelenül már valami architektonikus kerethez alkalmazkodnak, addig az előbbieket teljes művészi hatásukat csak minden architektonikus keret nélkül fejtik ki. Oromzatban valamely hevesen előre törő alak művészi nézőpontból türhetetlen volna. Az oromzatban az alakok mozgásának az irányát az architektonikus keret által adott képsík szabja meg. Ez ellen a követelmény ellen a művész a szem érzékenységének sérelme nélkül nem igen véthet.

Annak a művészi problémának, melyet töredékünkön fölismertünk, talán legelső, utólérhetetlen szépségű megoldása Paionios Nikéje, a kinél az előretörés lassú aláereszkedéssel párosul Paionios újjítása később közkincsévé vált a görög művészetnek. Az ő szellemének hatása érezhető a müncheni Glyptotheka előre lebegő, könnyedén lépdelő tánczosnő szobrán,<sup>1</sup> melyet méltán

<sup>1</sup> Furtwängler: Beschreibung No. 213a des Nachtrages; Einhundert Tafeln 34.

hoztak Timotheos művészetével kapcsolatba s melylyel a mi torzónk motívum szempontjából bizonyos rokonságot mutat. Torzónk nem eredeti görög alkotás, hanem csak római másolat, de a legjobb időből, az első császárok korából. Erre vall a hullámozóredőjű ruhának virtuóz kezelése, melynek szövetszerű megtorlódását a szem elevenen érzi. Stílus szempontjából töredékünk szorosan összefügg azzal a szobortípussal, melynek a farnesei bika csoportjának Antiopeja<sup>1</sup> a firenzei Giardino Boboli nőiszobra<sup>2</sup> s a müncheni Glyptotheka fekete márványból faragott leányszobra<sup>3</sup> a legfőbb képviselői. Az alapul szolgáló eredeti alkotás a Kr. e. IV. század vége előtt aligha keletkezhetett. Az emlékeknek ez a szorosan zárt köre segítheti képzeletünket, ha töredékünk egykori csonkittatlan állapotáról, teljes hatásáról akarunk magunknak fogalmat alkotni.

Ha valaki bármely okból kételkednék a görög szobrászatnak minden más korszakot messze túlszárnyaló, páratlan művészi erejében, annak a meggyőzésére véleményem szerint a legalkalmasabb eszköz, ha nem valami nagyhirű mestermű, hanem valamely jelentéktelenebb művész alkotása elé állítjuk s itt mutatjuk ki, minő mély varázsa van a görög művészet legegyszerűbb teremtésének is. Igénytelen, szerény alkotás az a síremléktöredék, mely az Arndt-féle gyűjteménnyel a Szépművészeti Múzeumba került. (1. ábra.) A fényes, nagyobbméretű remekek között a Keramaikosban, a hol Praxiteles kezeműveit is csodálta a járókelő, bizonyára csak csendes észrevétlenség volt a sorsa. És mi ma mégis boldog és megtisztult gyönyörűséggel szívjuk lelkünkbe azt a kristályos, nemes művészi tartalmat, mely róla felénk sugárzik! Minő jóleső ellentét a mai temető lármás hatásokat kereső, fölfuvalkodott művészetével szemben. Minő egyszerű, mindennapi tárgy, mily egyszerű eszközök s mégis mily tartós és mély a művészi hatás!

Magas, nyulánk sírstéla töredékét látjuk, melyre hatalmas

<sup>1</sup> Zeitschrift f. bild. Kunst. N. F. XIV. S. 171 ff.; Guida del Mus. Naz. di Napoli p. 80 No. 260 (6002) Fig. 29; E. V. 1153.

<sup>2</sup> E. V. 286; Ath. Mitt. 1905. S. 249—50 Abb. 6.

<sup>3</sup> Furtwängler: Beschreibung 449; Einhundert Tafeln 91; az egész típusról értekezett Herkenrath: Ath. Mitt. 1905. S. 245 ff; eredményeivel szemben v. ö. észrevételeimet: Münchener arch. Studien. S. 192.



1. ábra. Görög síremlék-töredék a budapesti Szépművészeti Múzeumban.

lakythos képe van reliefben faragva. A lakythos homloklapját vállon alul domborműves jelenet díszíti, mely vadászatot ábrázol. Balról egy ifjú lovas vágat előre büszke ménen, lándzsáját jobbjával döfésre emelve és fejét leszegezve. Ruhája a chiton és a lovasokat jellemző chlamys, mely vállára kötve a szélben messze kilobog. Fején a széles karimájú petasos. Vele szemben jobbról gyalogos siet előre, kezében fejszét suhogtatva. Úgy látszik mind a ketten közös ellenség ellen küzdenek, melyet közöttük a ló első lábai alatt a földön kell képzelnünk. Erre irányul az ifjú lándzsája s ide sujt a gyalogos is. Lehetne elesett ellenségre, harczosra is gondolnunk, a mint azt a vágató ló lábai alatt siremlékeken gyakran látjuk, de ebben az esetben valószínűbbnek tartom, hogy a közös ellenség valami fölriasztott vad, mely most megriadt helyzetében kész üldözőire vetni magát. Hasonló ábrázolásokat a görög festett edényekről és domborművekről jól ismerünk. A gjölbaschi Heroon friezén levő vadászati jelenetek,<sup>1</sup> a satrapa és a lykiai szarkofág<sup>2</sup> a későbbi időből pedig a bengazai és lampsakosi váza<sup>3</sup> és az u. n. Nagy Sándor szarkofág bőséges példákkal szolgálnak. A gyalogos alak motivumával különösen a gjölbaschi Heroon vadkan vadászatának egyik szereplője igen közel rokon.

Domborművünk kivitelének minden elnagyoltsága mellett pompás erővel érvényesül rajta a kompozíciónak s az alakok beállításának mesteri volta. Az a mód, a hogyan a lovas előrevágat egészen a Parthenon-friez lovasaira emlékeztet. Benne van ennek a művészetnek az egész eleven, lüktető temperamentuma. A nemes paripa nyugtalan ágaskodó előreszökése, mozgásának nemes ritmusa gyönyörűen olvad össze a lovas mozdulatának előkelő, öntudatos mérsékletével. A mozgás benyomása erejének fokozására ügyesen használta föl a művész a kilobogó chlamyszt. A hatás oly eszköze ez, a melyet a Parthenon-friezről jól ismerünk. Egészen különös figyelmet érdemel a vágató lónak ábrázolása domborművünkön, melyet méltán a Parthenon-friez galoppjának

<sup>1</sup> Benndorf: Das Heroon v. Gjölbaschi, Jbuch der Kunstsamml. d. allerhöchsten Kaiserhauses, 1889, 1891.

<sup>2</sup> Hamdi Bey-Reinach: Une necropole royale a Sidon; H. Wachtler: Die Blütezeit der griech. Kunst im Spiegel der Reliefsarkophage T. I. u. II.

<sup>3</sup> Mon. et mem. X. 1903 Pl. VI, VII; Annali dell' Instituto 1868 Tav. LVI.

lehetne nevezni. Nem az ostorozott, szabadjára eresztett paripa rohanó száguldása ez, midőn a nemes állat habzó pofával, előre nyújtott nyakkal és megnyúlt testtel, mint az elajzott nyíl szökik előre, hanem ünnepies, kimért és egyenletes galopp, midőn a lovas szárba fogja, térdével megszorítja az állatot s az megszegett nyakkal, egyenletes, szép, fegyelmezett mozdulattal ugrik előre. Ez az az ütemszerű vágatás, melyhez az atheni lovasok oly jól értettek s melynek leírása Xenophont valósággal lírai lelkesedésre ragadja.<sup>1</sup> Nem győzi magasztalni a nyugtalanul prüszkölő és nyerítő paripákat s leírása nyomán az ember szinte látja a felvonuló lovasokat s hallja a paták egyenletes, ütemszerű dübörgését. A vágató lónak az az ábrázolása, melyben a paripa két hátsó lábára támaszkodva első lábaival tüzesen és büszkén fölágaskodik, valószínűleg magának Phidias lángelméjének leleménye. Az élénk, ütemszerű mozdulatnak fölülmúlhatatlan kifejezése pompás, meggyőző képe ez. A szem szinte átérzi és átérti a mozgások egész élettani sajátosságát és belső jellemét. Annyi azonban kétségtelen, hogy ez az ábrázolásmód a valóság egyetlen mozzanatának sem felel meg, hanem a megfigyeléseknek öntudatos belső, művészi átdolgozásán alapul a képszerű benyomás számára. Reinachnak<sup>2</sup> és Volkmannak<sup>3</sup> a tanulmányai és a vágató ló mozdulatának részleteiről közölt pillanatfölvételei mindenkit meggyőzhetnek arról, hogy a görög mesterek a mozgás hatását nagyon helyes művészi ösztönnel nem a mozgás egy fázisának hű lemásolásával akarták elérni, mint azt a pillanatfölvételek hatása alatt megtévedt modern szobrászat megkísérelte. Nem szabad felednünk, hogy a mozgás ábrázolásának számolnia kell a szem természetével és képességeivel. A mozdulatnak azokat a tűnő változatait, miket a fényképezőgép megörökít, a szem nem tudja megfigyelni. Mi ezeket a fázisokat a valóságban sohasem látjuk. Épen ezért a pillanatfölvételeken látható képét a mozgásoknak nem értjük meg magyarázat nélkül. Jelentőségük csak tudományos, a művészi alakításnak ellenben kárára

<sup>1</sup> Lange : Die Darstellung des Menschen in der älteren griech. Kunst. S. 122 ff.

<sup>2</sup> S. Reinach : La representation du Galop dans l'art ancien et modern, Rev. arch. 1900 I. p. 216, 425, II. p. 244. 1901 I, p. 27, 244 ; II. 1 suiv.

<sup>3</sup> Volkmann : Das Problem der Bewegung in der bild. Kunst.

vannak. A valódi művész, mint a Parthenon-friez mesterei oly csodásan tették, a megfigyeléseket finom ösztönnel meggyőző és kifejező képbe foglalja, mely bár a valóságot egyetlen részletében sem fedí, a mozgás egész ritmikus szépségét élénk varázsolja.

Tekintve a vágató ló ábrázolásának azt a tökéletes megoldását, a melyet a Parthenon-friez nyújt, nem csodálkozhatunk, ha a görög művészet történetében hosszú időre kánonszerű jelentősége maradt.<sup>1</sup> Gyökeres változást csak a halicarnassusi Mausoleum friezén látunk. Itt nem ünnepies lassú vágatást ábrázoltak a művészek, hanem sebes galoppot. A lovak hosszan elnyúlva rohannak tova. A lótipus is megváltozott. A Parthenon-friez zömök, kis termetű paripái helyett itt sugártestű, karcsú lovak száguldának el előttünk, melyek a mai versenylovakra emlékeztetnek.<sup>2</sup>

Nemcsak a ló mozdulatában, de a lovas alakjának beállításában is érezzük síremléktöredékünkön a Parthenon-friez hatását. A tagok vonalvezetésében, a fejhajtásban ugyanaz a nemes, előkelő szerénység szólal meg, a mit a Parthenon-friez ifjain csodálunk. Az egész mozdulaton nemes, nyugalmas szépség ömlik el; fölindulásnak, nyugtalanságnak semmi nyoma. És a mozdulatnak ez az előkelő, kimért szépsége tagadhatatlanul bizonyos ellentétben van a helyzettel. De ez az ethikus kifejezés általában jellemzi ennek a kornak a művészi fölfogását. A leghevesebb harezi jelenet sem billenti ki a küzdő hősöket lelki egyensúlyukból. A Nereida emlékfriezén levő harezi jelenetek során az egyik szakállas férfi kegyetlenül az elesett ellenfél arczába tapos; az arcz kifejezése e mellett oly nemes és nyugalmas, hogy pusztán a fejet látva senki sem merne ily cselekvésre következtetni.

Talán sokaknak föl fog tűnni, hogy síremlékünkön, a ló a lovashoz arányítva igen kis termetű. Ennek az oka az, hogy

<sup>1</sup> V. ö. különösen a gyönyörű síremléket a római Villa Albaniban; Conze: Att. Grabreliefs: CCXLVII; Br. Br.: Denkmäler T. 437; Helbig: Führer II. No. 802 (1985); Friederichs-Wolters 1004; továbbá a síremléktöredéket: Conze: i. h. T. CCXLIX; a Rodhosból származó fogadalmi domborművet Berlinben No. 1545; Kekulé: Griech. Skulptur S. 166 és atheni testvérpéldányát Athénben: Εφ. 447, 1893; π. v. 9; és a cumäi domborművet Berlin No. 805; Kekulé: i. h. S. 168 stb.

<sup>2</sup> A halisarnassusi Mausoleum friezének lótipusaival legutóbb Wolters és Sieveking foglalkoztak behatóan: Jbuch d. kais. deutschen arch. Instituts 1909 S. 184/185.

Attikában s általában egész Görögországban nem használtak oly magas, erőteljes lovakat, mint nálunk manapság, hanem füрге kis hegyi lovakat, minőt még most is láthatunk a Balkánon.<sup>1</sup> Másrészről tagadhatatlan, hogy a domborművünkön kifejezésre jutó arányoknak a művészi benyomás számára is döntő jelentősége van. A szemlélő rögtön átérzi, hogy a nyugtalanul hánykódó tüzes paripa teljesen gazdája hatalmában van. A kép teljességéhez egykor bizonynyal még színek is járultak. Így színekkel jelezte a művész a ló kantárát s a szárat, melyet az ifjú balkezében tart. Festett állapotban a dombormű kezelésének kissé nyers, dekoratív karaktere nem volt annyira szembeötlő, mint most, midőn a színek már lekoptak.

Az, a mi síremlékünkön mélyen lekötötte figyelmünket s a mit oly behatóan méltányoltunk, az nem a föltalálás, a motívumok újdonsága és eredetisége, hanem az a csodás képesség volt, melylyel ez a szerény, kevésbbé tehetséges mester a nagy remekművek ihletét fölhasználva ismert motívumokat véve alapul, friss közvetlen hatású művet alkotott. Jellemző példa ez is arra, minő nagy erőforrása volt a görög művészetnek a hagyomány tisztelete.

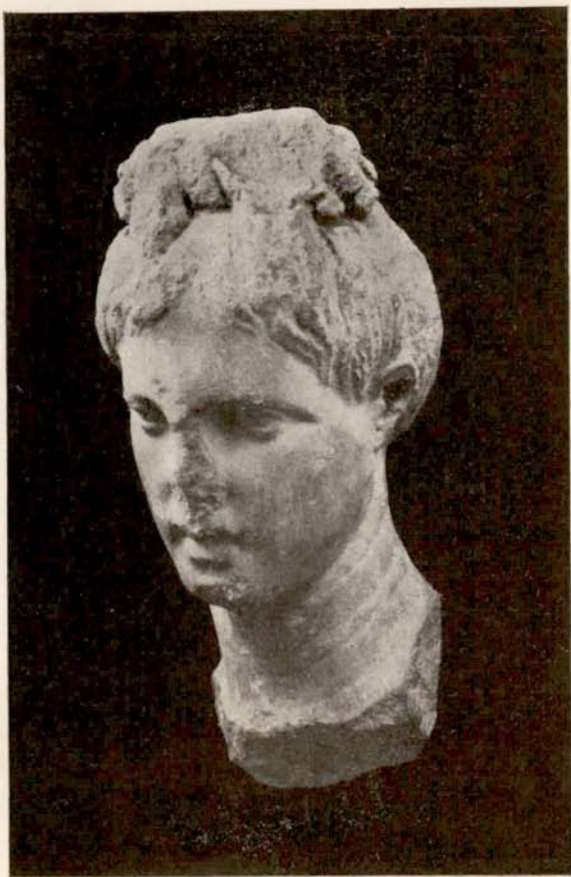
Bár domborművünk kapcsolatát a Parthenon-friezzel több ízben is hangsúlyoztam, keletkezési idejét mégis csak a IV. század első éveire teszem, hivatkozással a Dexileos-émlékre, melyen szintén rajta van még elevenen a Parthenon szelleme s a mely a fölírás tanúsága alapján teljes bizonyossággal 390 körül készült.<sup>2</sup>

A Keramaikos művészi diszének nemcsak ilyen szerény képviselője, hanem elsőrangú emléke is került az Arndt-féle gyűjteménnyel a Szépművészeti Múzeumba. Az egész síremlékből, csak egy női fej maradt reánk,<sup>3</sup> melyet a mester külön márványtömbből készített s úgy illesztett rá a törzsre. (2. ábra.) Gyakori eljárás ez a görög eredeti remekek körében és a síremlékek között is több példáját ismerjük. Hátul a fejen a leráspolyozott felület mutatja,

<sup>1</sup> Egy nagyobb fajta kis-ázsiai lófaj kedveltségére utalt I. B. K. Praedy: Journ. of Hell. Stud. 1910 p. 133—163. Irodalmi bizonyítékok mellett különösen a Nereida emlék friezének egyes részeire hivatkozott.

<sup>2</sup> Conze: Att. Grabreliefs T. CCXLVIII.

<sup>3</sup> Exhibition of ancient greek art, Burl. fine Arts Club p. 17 No. 29. Pl. XVIII.



2. ábra. Női fej a Szépművészeti  
Múzeumban.



3. ábra. Táncosnő szobra a Szépművészeti  
Múzeumban.



miként simult egykor hozzá az aedikula falához. A hátsó részen tett megfigyelések alapján megállapíthatjuk, hogy az arcz csaknem teljes homloknézetben érvényesült. A nőalak kitekintett a síremlékből, mint azt Demetria és Pamphyle emléken látjuk.<sup>1</sup> A Szépművészeti Múzeum kedves leányfeje bájos természetességgel és lágyan balra hajlik. Az arcz egész fölépítésével, minden formai elemével Praxiteles kezére vall. A háromszögű homlok, a tojásdad, lány körvonalú arcz, a szemek beszédes mintázása erősen emlékeztetnek a knidosi vagy a pethworthi Aphroditera. Rendkívül vonzó az ajkak kifejezése, melyek puhán olvadnak belé a környezetbe. A száj két csücske kis gödröcskévé mélyed, melyben játszi árnyék tanyázik. Gyönyörű a nyak formája, melyen a hajlás oldalán a puha bőrfelület töréséből származó barázdákat finoman jelezte a művész. Ugyanezt a vonást látjuk a knidosi és a pethworthi Aphroditén is. A fül alakja a legközelebb áll még az olympiai Hermeshez. Mindkettőnél a felső rész széles és öblösen ivelt, míg a czimpa erősen megkeskenyedik. Különösen érdekes fejünkön a hajviselet, melyet a IV. századból az emlékek egy szorosán zárt csoportjáról ismerünk. Úgy látszik ez a frizura csak a IV. század közepe táján jött divatba. A haját a homlok fölött két oldalt magasra fésülték s a fejtetön a hajfürtöket szélesen fekvő csomóba kötötték. Így látjuk azt a mi fejünkön is. A hajnak ez az elrendezése a fej felső részét igen eredeti és kedves körvonallal zárja le. A mellett a művészi irány mellett, mely a hosszúkás előkelő fejforma tiszta érvényre juttatására törekszik s ép ezért a hajfürtöket hullámosan vagy gerezdesen hátrasimítja, csaknem egyidejűleg találkozunk a művészi izlésnek ezzel a megnyilatkozásával, mely a haj egész tömegét a homloknézetre építi föl s az arcz koronájának tekinti. Ennél a hajviseletnél a fejforma rövidebb s a haját minden oldalról fölfésülve a fejtetön levő csomóban vonják össze. Ez a hajviselet plasztikai emlékeink körében tudtommal a legkorábban a kopenhágai Ny-Carlsberg-Glyptothek egy síremlékén lép föl,<sup>2</sup> mely tán csak néhány évvel előbb keletkezett, mint a Demetria és Pamphyle síremléke. Ez a síremlék néhány évtizeddel korábbi, mint a mi

<sup>1</sup> Conze : Att. Grabreliefs T. XL, 109. Arch. Zeit. 1871 T. 44.

<sup>2</sup> Billedtavler Kataloget T. XVI, 216.

fejünk, mely Praxiteles művészi képességeit teljes virágában mutatja.

Ennek a hajviseletnek a képviselői közül csak néhányat sorolok föl, melyeknek fejünkkel való összehasonlítása tanulságos lehet: 1. márványfej Athenben; Ath. Mitt. 1885. T. VIII/IX; 2. márványfej Berlinben Beschreibung No 750; Conze: Att Grabreliefs T. CCLXVIII, 1211; 3. márványfej Berlinben: Furtwängler: Sammlung Sabouroff T. XXII. 4. a Kore feje Wienben; Jbuch der kunsthist. Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses XVI. (1895) S. 134 ff; 5. fogadalmi dombormű a Pireusból; Svoronos: Das athenische Nationalmuseum T. LXXVII, 1461 stb.<sup>1</sup> Ennek a hajviseletnek közel rokona az a frizura, a mit a rhamnusi Themis (Εφ αρχ. 1891 T. 4.; Stais: Marbres et bronzes du Musée National No 231 p. 49—50) szobrán, a bostoni libán ülő Aphroditén (Br. Br. T. 577) s a római Palazzo Doria egy nagyszerű márványszobrán látunk, a hol a haját szintén egyszerűen magasra fölsimították, csak a lezáró hajesomó hiányzik.<sup>2</sup> A hajfürtök laza, lágy kezelése és természetes fakadása fejünkön teljesen megfelel a IV. század fejlett alakításmódjának.

A hellenisztikus korszak rendkívül vonzó eredeti alkotását szemléljük egy fiatal tánczó leány életnagyságon aluli márványt szobrán (3. ábra), melyet az archeologiai szakirodalomban már ké- izben is ösmertettek.<sup>3</sup> A művészi motívumnak az alapja egy bájos, kecses, leányosan kaczer mozdulat, mely áthullámszik az egész testen s a ruha szövetében szemet lebilincselő, gazdag szövetjátékot idéz elő. A leány ruhája a chiton, melyet magas öv kötés tart össze. Fölötte a testet mellen alul köpeny borítja, melyet a könyökben meghajlott bal kar feszesre von. A chiton a nyakat és a jobb vállat tetszetősen szabadon hagyja. A művész

<sup>1</sup> Ennek a hajviseletnek a meggazdagodott változatát látjuk a kapitolumi Aphrodite fején és változatain, l. Münch. Jbuch. für bild. Kunst. 1908 S. 1 ff. (Sieveking.)

<sup>2</sup> Legközelebb megjelenik a Br. Br.: Denkmäler der griech u. röm. Skulptur cz. vállalatban. Matz-Duhn: Antike Bildwerke in Rom. I. No. 1438. Villa Pamphilia 20; Clarac: 834 A, 2096 A.

<sup>3</sup> Melanges Perrot p. 203—206 (Joubin); Ancient greek art, Burl. fine Arts Club p. 25 No. 33 Pl. XXVII. Az itt közölt homloknézet helyett mi a 3. ábrán egy jellemzetes oldalnézetet adunk.

beható megfigyeléséről tesz tanuságot, hogy a chiton felső peremén a szegélyt is érezte. Olyan részlet ez, mely csak a hellenisztikus művészek figyelmét vonta magára, a kik egyébként is a szövet élete minden kis változatának kifejezést adtak. A lányalakunk bal lábával lassan előre lép s a jobbat maga után vonja, miközben felső teste derekban lágyan előre hajlik s jobb kezével testén átnyulva a bal térd táján a köpeny szövetébe markol. A felsőtest hajlását a fej is követi, mely nem ül töretlenül a nyakon, hanem gipszszel van ráerősítve; a törzshöz való tartozása mégis valószínű.<sup>1</sup>

Szobrunk egész bonyolult mozgási tartalma egy nézetre van fölépítve. A művész az összes mozdulatokat művészi hatásuk minden erejével érthető világossággal egy képsíkban rendezte el. Csakis ha azt a nézetet tekintjük, melyet a művész az alak egész fölépítésével oly világosan megjelölt, kapunk minden tekintetben kielégítő képet. A többi nézet nem ad kimerítő fölvilágosítást a testtagok helyzetéről és zavarólag érvényesülnek bennük a szobor elhibázott arányai. Igen finom művészi ösztönről tanuskodik, hogy az egész szobrot két nyugalmas, merőlegesen aláhulló körvonal foglalja be, melyen belül a hullámzó, ívelt vonalak tiszta erővel szólalnak meg.

Mesteri ügyességről és nagy gyakorlatról tesz tanuságot szobrunkon a ruha kezelése. A szövet egész életét, minden megnyilatkozását bámulatosan tudta a művész kifejezésre hozni. A köpeny hullása és megtorlódása, a redők hirtelen éles fölcikkázása és szelidebb ívbehajlása, feszülése és meglazulása s az a mód, a hogyan a jobb alsó kar a köpenyen áttetszik: a márványtechnikának oly tökéletes biztonságáról és kezelésének oly magas fokáról tesznek tanuságot, minőre csak a hellenisztikus kor alkotásain találunk példát. A fejtipus, a hajviselet szintén erre az időre vall. Hasonló hajviseletet találunk a prienei Archelaos reliefjének múzsáin.<sup>2</sup>

Szobrunk motívumának alapvonásait több, a hellenisztikus korszak idejéből való emléken találjuk meg. Így különösen rokon-

<sup>1</sup> Hogy egészen helyesen illesztették-e a törzsre, az más kérdés. Mindenesetre szükségesnek tartanám az újabb gondos vizsgálatot.

<sup>2</sup> Watzinger: Das Relief des Archelaos von Priene, 63 Winckelmanns programm.

nak érezünk két ruhás női torzot: 1. Konstantinápoly, Magnesiából Reinach: Repertoire II, 671, 1; 2. Thera, Hiller v. Gaertringen, Thera Bd. I. T. 23; Reinach: Rep. III, 196, 8. Mindkettőn megtaláljuk szobrunk két lényeges vonását, a vállról lecsúszott, megtorlódott szélű köpenyt s az alatta eltakart, áttetsző jobb kart, mely ezeken az alkotásokon nyugodtan csüng alá. A budapesti szobron a motívum mozgalmasabbá, nyugtalanabbá vált. A művész élénk, jól átgondolt kontraposztokkal tette gazdagabbá a benyomást. — A köpeny alatt áttetsző kar motívumát már a IV. század



4. ábra. Hellenisztikus dombormű a Szépművészeti Múzeumban.

szobrászai alkalmazták, virtuóz szövethatások forrásává azonban csak a hellenisztikus idők művészetében lett.

Hogy szobrunk görög véső műve, ahhoz kétség nem férhet. Másrésztől azonban az is bizonyos, hogy nem elsőrangú munka. Ezt bizonyítják különösen a test elhibázott arányai. Nemcsak a csipő túlságosan széles, nehézkes, hanem a fej is kissé nagy a testhez mérten. Leányalakunkat műteremváltozatnak tekintem, melyet valamely kevésbé kiváló tanítvány egy nagy mester hírneves alkotása alapul vételével készített a Kr. e. III—II. században. A szobor mithologiai jelentésében, a mire Joubin gondolt, nem tudok hinni. Csak kedves életkép, melyben a leány játszi

kaczérsággal szemléli, mint esik, omlik a ruhája bájosan és negédesen hajladozó testén.

A hellenisztikus domborművészetnek is van egy nagy érdekességű emléke a Szépművészeti Múzeumban. (4. ábra.) A dombormű valamely kisebb ion épület friezének a töredéke. Legalul a három vízszintes lécczel tagolt ion architrav legfelső ízét látjuk; fölötte a gyöngyfüzérsor és a lesbosi kymation, az ion diszitő művészetnek ezek a hagyományos motívumai. Ezek fölött fut végig a tulajdonképeni domborműves friez, mely nyugtalan lovasharcot ábrázol. Az egész kompozícióból csak két páros harcot ábrázoló csoport maradt reánk. Jobbról két egymás mellett elvágató lovas küzd egymással. Ruhájuk chiton; fegyverzetük a kerek pajzs umboval és a lándzsa. Balról ruhátlan gyalogos harcos támad lovas ellenfelére. Jobbjával kardját az ellenség lovának szügyébe dőfi s bal karjával pajzsát védőleg tartja maga fölé, hogy fölfogja a veszedelmes csapást, melyre a bőrpáncélba öltözött lovas készül, a ki egészen lova nyakára hajlik, hogy így biztosabban sujthasson le támadójára. A gyalogos derekán jobbról övön csüng a kardhüvely. A ruhátlan testre derékban kötött kardhüvely és hosszúkás pajzs oly sajátosságok, melyek a harci képeken a gallusokat szokták jellemezni.<sup>1</sup> Valószínű tehát, hogy a mi friezünk is galluscsatát ábrázol, bár a két lovasnál az ethnografiai megkülönböztetésre semmi alapot sem tudok találni.

Töredékünk a kifejlett hellenisztikus domborműkezelésnek igen tanulságos példája. A csoportfűzés zárt és valóságos, az alakok keresztezik és részben elfödik egymást. Ez által a harc nyer természetességben és térhatásban. Ugyancsak a térhatás benyomásának a fokozására szolgál, hogy az alakok mozdulata nem mindenütt párhuzamos a képsikkal. Az egyik lovas ferdén, mintegy a mélybe vágat, miközben lándzsájával mellette elnyargaló ellenfelére hátradőf. Pompás a ló mozdulata, hatalmas előreszökése s kitünő részlet a ló visszatekintő feje, a mi szintén fokozza a kép mélységét s mintegy kísérője a harcos mozdulatának. Ez a kettős lovasharc nagyszerű koncepczió, csak a legnagyobb mesterek egyikének teremtése lehet. Annyi bizonyos,

<sup>1</sup> Bienkowski: Die Darstellungen der Gallier in der hellenistischen Kunst. S. 136; Furtwängler: Antike Gemmen T. XXV, 52, 53; XXVII, 40, 43; Kekulé: Bronzestatue eines kämpfenden Galliers, 69. Wpr. S. 9 ff.

hogy nem a mi szerény, kis friezünkön tűnt föl először. Hogy a mi művésziünk valami hirneves mintaképre támaszkodott, azt bizonyítja, hogy ugyanez a kettős lovascsoport a st. remyi Juliusok síremlékének domborművein is szerepel.<sup>1</sup> Hogy mi volt a közös forrás, a honnan ezek a szobrászok merítettek, sajnos, emlékanyagunk hiányosságánál fogva nem áll módunkban meghatározni. Reliefünk másik csoportja korántsem ily eredeti és nagyszabású lelemény. A harci jelenetek tipikus képei közé tartozik már az V. század második felétől kezdve.

Domborművünk nem az alakok körvonalával hat, hanem a mozgalmas, nyugtalan testtömegekkel, fény- és árnyékfoltokkal. A térhatásra való törekvés, a tömegekkel való csoportfölelépítés is a fény- és árnyék hatások adják meg reliefünk festői jellegét. A mint a hellenisztikus domborművek általában, úgy a mi frieztöredékünk is a festészet hatásáról tanuskodik. A képsíkjával nem párhuzamosan mozgó alakok eredetileg bizonyára nem szalagszerű domborműveken, hanem a festészet körében támadtak életre. A new-yorki amazonkrater<sup>2</sup> tanúsága szerint a görög festészetet már Polygnotos idejében foglalkoztatta a térhatás problémája. A harci csoportok között egy amazont látunk, a ki a mélyből egyenesen a szemlélő felé lovagol. A genfi múzeum egy hasonló stílusú festett edényén pedig a lovas amazon merészen a mélybe vágat.<sup>3</sup> A N. Sándor utáni időből monumentális példánk is van rá, minő sikerrel és szeretettel alkalmazták a mélybe rohanó, a képsíkra merőlegesen álló alakokat. A híres pompeji mozaikon,<sup>4</sup> Nápolyban Darius kocsija mellett az idegesen, nyugtalanul álló paripa, melyet lovasa alig tud féken tartani, teljesen hátsó nézetben van ábrázolva. Látnivaló és világos tehát, hogy a térhatás művészi eszközei a festészet köréből kerültek belé a domborművészetbe. A hellenisztikus időben, midőn ez a folyamat erőteljesen megindul a dombormű nemesak a kompozíciójában, de alakjában is közelebb jut a képhez.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Antike Denkmäler Bd. I. T. 16; Esperendieu: Les bas-reliefs de la Gaule romaine I. p. 93. Chatelain: Les Monuments antiques de l'Orange.

<sup>2</sup> Furtwängler-Reichold: Griech. Vasenmalerei T. 118—19.

<sup>3</sup> U. itt a szöveg melléklet. V. ö. A. della Seta: Le genesi dell' scorcio nell' arte greca, Acc. d. Lincei 1906 p. 194.

<sup>4</sup> F. Winter: Das Alexandermosaik. — Wachtler: l. c. T. VIII. v. Duhn: Pompeji T. I. — Mau: Pompeji: T. VIII.

<sup>5</sup> O. Bie: Kampftypen.

A régi, hosszan tovaftó, szalagszerű dombormű helyébe lép a reliefkép, mely csaknem oly magas, mint széles. A magasság megnövekedése által az alakok fölött szabad tér keletkezik, (v. ö. pl. a pergameni Telephos-friezt), melyet a művészek belényuló tárgyakkal megérezkítenek. Erre is a festés adta az ösztönt. Vessünk csak egy pillantást a pompeji mozaikra s meggyőződünk róla. A reliefképet a római időkben nagy szeretettel alkalmazták. Már a Juliusok síremlékén látjuk s bőséges tere nyílt a diadalivek attikáján és falain.

A mi domborműtöredékünk a Kr. e. II—I. századból való görög munka. Ez kétségtelen, bárha Itáliában került is elő.

A magángyűjteményekben rejlő emléanyag köréből csak néhány szoborral kívánok ez alkalommal behatóbban foglalkozni. Az özv. Enyedy Lukácsné tulajdonában levő antik műtárgyak közül különösen egy életnagyságon aluli ruhás női márványszobor köti le figyelmünket. (5. ábra.) Mint típus és munka egyaránt érdekes; művészileg és művészettörténetileg jelentős alkotás. A fejlet a törzsszel gipszréteg köti össze. Hozzátartozása mellett szól a márvány azonossága a fejen és a törzsön és az a megfigyelésünk, hogy a fejre borított köpeny redői természetesen olvadnak belé a vállon látható redővonalakba. A szobor főntartása egyébként igen kedvező, csak a jobb láb bokája fölött kiegészített a ruhának egy kisebb részlete. Szobrunk chitonba és köpenybe öltözött fiatal nőt ábrázol, a ki bal lábán áll s a jobbat lassan maga után vonja. Mindkét karját elborítja a köpeny; mindkét kezével belémarkol a ruha szövétébe. Jobb alsó karját mellén keresztbe fekteti; bal karja testéhez zárkózva tétlenül csüng alá. A ruhás nőalaknak ez a típusa, melyet szobrunkon magunk előtt látunk a Kr. e. IV. század második felében keletkezett. Erre az időre vall az alak karcsú fölépítése s a ruha és a test viszonyának a művészi fölfogása. A művész gondot fordított a ruha szövetszerű jellemzésének meggyőző kifejezésére s e mellett a test mozdulata egész szépségével és szerves, első pillantásra megérthető világossággal érvényesül. Különösen vonzó és megragadó a szobor jobb oldali nézete, a hol a mozdulat méltósággal teljes ritmusa, a vonalvezetésnek nemes lendülete és lassú aláomlása tiszta akkordokban szólal meg. Szobrunk oly időből való, midőn a művészeket már a szövet életének megnyilatkozásai erősen foglalkoz-

tatták. Szobrunkon nemcsak a chiton és köpeny eltérő szövetségi természetének finom megfigyelésével találkozunk, de azt is látjuk, hogy a művész figyelmét a két ruhaszövet egymásbajátszása sem kerülte el. A chiton durvább, nehezebb alkatú szövete redőivel a puha, simulékony, selyemszerű köpenyen át meg át verődik. Ezek oly részletek, melyek csak a IV. század második felében lesznek otthonosakká a görög szobrászatban s a hellenisztikus idők ruhás nőalakjain a legvirtuózabb, káprázatos szövetszerű hatásait nyitották meg. Ez azután lassanként a szövetszerűség túltengésére vezet a test szerves érvényesülésének a rovására. Az Enyedy-féle szobron a test és az elborító ruha összhangja zavartalan. Szobrunk a ruhavetés motívumát illetően a IV. századnak egy híres, kedvelt típusához csatlakozik, melynek múzeumaink nagyszámú másolatait és változatait őrzik.<sup>1</sup> Ennek a típusnak a rokonsága a kisebbik herculanumi nővel első pillantásra meggyőző.

A test művészi jelleméhez stílus szempontjából a fej nem illik. Formáiban sokkal szigorúbb, régiesebb. Még a brauroni Eros-fejhez áll aránylag legközelebb.<sup>2</sup> Ha külső jelek nem igazolnák, alig hinné az ember, hogy a törzshöz tartozik. Szobrunk oly kisebb jelentőségű görög mester műve, a kiből, ha nem is lobogott merészen újjító, feltaláló erő, alakítóképessége és technikai készsége előtt mégis tisztelettel kell meghajlanunk.

A Beöthy-féle gyűjtemény legnagyobb szerű antik emléke egy életnagyságú női márványfej (6. ábra), melyet egykor nyilván valamely szobor törzsébe illesztettek belé. Ezt bizonyítja a nyak alatt látható márványtömb ék alakú lefaragása. Az orr és az ajkak zúzódás következtében erősen szenvedtek. Letörött ezenkívül a hajfürt, mely a jobb fül mögöl fakadva a vállra hullott alá. Az arc nyugodtan egyenesen tekint maga elé. A kerek arc formái teltek. A szembélyök aránylag elég laposan beágyazva fekszenek a szemgödörben. A szemhéjak szélesek és kemény vonalazással válnak el a környezettől. A szemöldök íve éles szög alatt vezet át a homlok síkjába. A haj közepén elválasztva két oldalt párhuzamosan és szabályosan hullámos fürtökben omlik alá a halán-

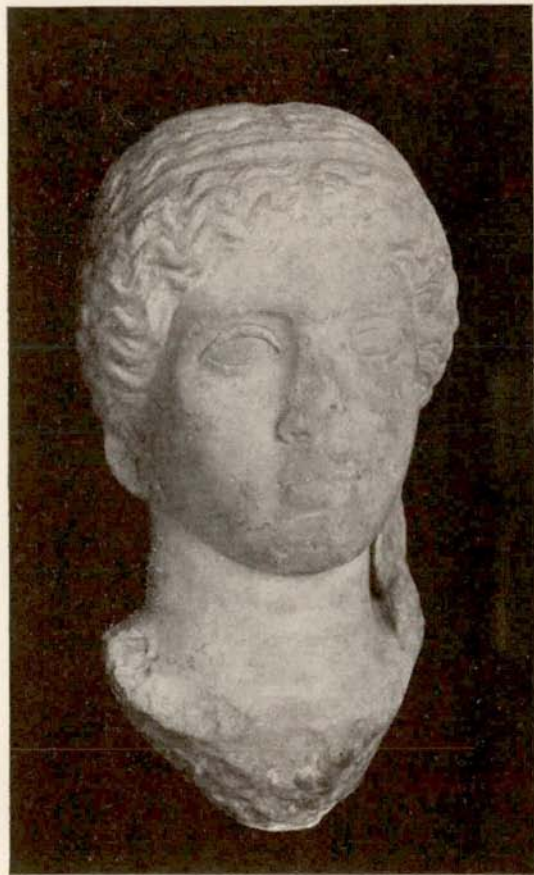
<sup>1</sup> V. ö. Münch. arch. Studien S. 131 f. továbbá Arch. Ért. 1909, 404. o.

<sup>2</sup> Arch. Studien. H. Brunn gewidmet S. 90. T. 3.; je enleg Kopenhágában a Ny-Carlsberg Glyptothekban Billedtavler Kataloget T. XIII, 177.





5. ábra. Női szobor az Enyed-gyűjteményben,



6. ábra, Női fej a Beöthy-gyűjteményben,

ték mentén s a fül táján hátrasímitva a nyakszirt fölött kontyba van kötve. A homlok fölött a fejtetőn keskeny szalag fut át, a mely mögött a hullámos hajtömeg közepén elválasztva laposan fekszik a fejtetőn. Egy-egy kissé megcsavart hajfürt két oldalt a fül mellett a vállra hull alá. Ez a sajátos hajviselet, a hajnak ez a jellemző művészi kezelése a legbiztosabb útbaigazítással szolgál a fejünk alapjául szolgáló eredeti alkotás keletkezési idejének megállapítására. Épen a hajkezelés bizonyítja, hogy fejünk bár kissé száraz és kifejezéstelen, de lelkiismeretes római másolat alighanem a korai császárság idejéből. A leirtuk és elemeztük hajviselet az V. század második feléből való görög alkotásokon általános. Különösen Phidias körének alkotásaira jellemző. Ugyanezt a kétoldalt a homlok mentén aláhullámzó hajviseletet látjuk már a Weber-Laborde-féle fejen,<sup>1</sup> melyet a Parthenon oromsorozatjához tartozónak tartanak, Agorakritos rhamnusi Nemesisének ránk maradt fejtörédéknél,<sup>2</sup> a kardot viselő Aphrodite szobrán<sup>3</sup> és végül a kopenhágai Ny-Carlsberg Glyptothek egy eredeti görög fejen.<sup>4</sup> Különösen ez a két utóbbi alkotás nagyon közel rokon a Beöthy-féle fejjel. Ebbe a körbe tartozik a zágrábi múzeumnak egy szép női feje is,<sup>5</sup> melyet régebben tévesen Apollontorzora illesztettek rá. Ez a fej érdekes példája annak, hogy a másoló izlése mennyire föllazította a homlokmentén a hajfürtöket, melyeket az V. század szigorú stílusérzéke laposan és szabályosan gyűrűzve vezetett végig a homlok mentén.

A hellenisztikus alexandriai Aphroditetypusnak, bár művészi kivitelben nem kiváló, de tárgyi jelentőségénél fogva igen érdekes képviselője a Beöthy-gyűjtemény egy kis bronzszobra, mely a mellövet tartó ruhátlan Aphroditét ábrázolja. A szobrot igen vékonyan öntötték; belsejében benne van még az öntő mag. Ez a rendkívül kis átmérőjű bronzöntés épen az alexandriai helle-

<sup>1</sup> Br. Br. T. 362; Sauer: Der Weber-Laborde'sche Kopf.

<sup>2</sup> Cat. of. sculpture in the Brit. Mus. No. 460.

<sup>3</sup> Ep. αρχ. 1886 π. 13; Br. Br. 14; Defrasse-Lechat: Epidaure p. 175. ff.; Furtwängler Statuenkopien S. 24; Beschreibung der Glyptothek No 236.

<sup>4</sup> Billedtavler Kataloget T. XVIII, 249.

<sup>5</sup> Brunsmid: Kameni spomenici hrvatskoga narodnoga muzeja u Zagrebu p. 10 No. 8. Erről a fontos, szép fejről jó fényképfölvételek állnak Brunsmid szívesége révén rendelkezésemre. Legközelebb behatóan kívánok foglalkozni ezzel az érdekes alkotással.

nisztikus kis bronzokra jellemző. Az istennő bal lábán áll, a jobbat lassan utána vonja. Mindkét karját könyökben meghajtva negédes könnyedséggel fölemeli. Kezében a mellövet (vagy a nyakéket?) tartotta. Jobb kezén néhány ujja letörött. Jobb felső karján vastkos, széles karika, melyen antik időből származó restauráció nyomai láthatók. A test formái kövérek és elhizottak, a mi a művészi hatásnak bizony erősen rovására van. Különösen érezzük a test nehézkes, elpuhultságát és széles arányait, ha pl. a British Museum hasonló motívumu kis bronzszobrával vetjük össze.<sup>1</sup> Az istennő fejét lágyan balra hajtja. Homlokát két sorban apró fürtökben övezi a haj, mely két oldalt vállára omlik. A fejtetőn a karvaly-diadem. A karvaly tudvalevőleg Nechbet egyiptomi istennőnek a jellemző állata, a kinek lénye a görög Aphroditével azonos. Bronzunkon tehát Aphrodite és Nechbet művészi egyesítésével állunk szemben. Tudvalevő dolog, hogy a hellenisztikus időben a görög és egyiptomi vallásoknak egymásbaszűrődése, összeolvadása nyomán az összetett istenségek kultusza is föltámadt, mely azután az egész római birodalomban elterjedt. Ennek a kultusznak a művészi emlékei a Hermes-Thoth, a Hermes-Thoth-Apollo, a Hermes-Chnum,<sup>2</sup> az Isis-Fortuna, Isis-Fortuna-Nike, Isis-Aphrodite és Aphrodite-Nechbet szobrok. Mindegyik igen gyakran előfordul. A Beöthy-féle bronzhoz egészen hasonló példányt őriz a párisi Louvre gyűjteménye.<sup>3</sup>

A mellövet felkötő Aphrodite-tipusa a hellenisztikus korszak leleménye. Nagyon sok példányban ösmerjük,<sup>4</sup> melyeknek egy részén az istennő még csak hozzákészül a toilethez, kezében tartja a mellövet, más részén pedig már átvonta a hátán s a

<sup>1</sup> Walters : Cat. of bronzes No. 1084 Pl. V.; Furtwängler : Aphrodite Diadumene und Anadyomene Hugo Helbings Monatsberichte I. 180 Fig. 3; Mon. et. Mem. 1907; p. 117. Pl. X, G. Perrot : Une statuette de la Cyrenaique et l'Aphrodite Anadyomene d'Apelle. G. Habich : Anadyomene Münch. Jbch. 1906 S. 94—98.

<sup>2</sup> V. ö. fejtegetésemet Öst. Jhfte 1908 S. 236 ff. és Arch. Ért. 1908, 189—191 o. Ugyanitt található a kérdés irodalmának összeállítása. L. továbbá Múz. és könyvt. Ért. 1909, 202 o.

<sup>3</sup> Longperier : Notice des bronzes antiques du Louvre No. 695.

<sup>4</sup> Nehány példányt felsoroltam : Arch. jegyzetek vidéki múzeumainkból cz. cikkemben Múz. és könyvt. Értesítő 1910, 19. o., különlenyomat 16. o. 2 jegyzet.

szalag két végét kezében tartja. A kestophoros Aphrodite a motivum fölépítése és művészi beállítása tekintetében szorosan összefügg az Aphrodite Anadyomene szobrokkal, melyekről az az általános nézet, hogy Apelles festményének a hatása alatt a IV. század második felében találtak először szobrászi megoldásra. Én a magam részéről azt hiszem, hogy a szobortípus már az V. század második felében élt és állításom igazolására hivatkozom a római Palazzo Colonnában levő Aphrodite szoborra<sup>1</sup> és egy márványfejre, melyet néhány év előtt a műkereskedői forgalomban láttam s a mely stilus tekintetében az V. századbéli amazon fejekkel a legközelebbi rokon és a hajelrendezés tanúsága szerint föltétlenül egy Aphrodite Anadyomene szoborhoz tartozott. Hogy a haját bontó Aphrodite művészi tipusa Polykletos Diadumenosához szorosan hozzákapcsolódik — ezt mindenki átérzi. A legkisebb és legjelentéktelenebb kis bronzon is, mely az Aphrodite Anadyomene vagy kestophoros motivumát mutatja, tulajdonképen önkénytelenül Polykletos utólérhetetlenül nemes formaérzékét és nagy, biztosan dolgozó föltaláló erejét csodáljuk, melylyel a testtagokat a képsíkban finom előkelő vonalvezetéssel fejtette ki a művészi benyomás számára.

<sup>1</sup> Arndt-Amelung: E. V. 1144; Furtwängler: Aphrodite Diadumene und Anadyomene, H. Helbing's Monatsberichte I. S. 179 Fig. 2. — Hauser (Öst. Jhfte. 1909 S. 100 ff.) a Diadumenos-typus keletkezését még Polykletoson túl is hajlandó visszavezetni.

## ZU DEN ABBILDUNGEN.

- Abb. 1 = Fragment einer griechischen Grabstele vom Beginn des IV. Jahrh. v. Chr. Budapest, Kunsthistorisches Museum. (Aus Sammlung Arndt.)
- Abb. 2 = Weiblicher Kopf der praxitelischen Epoche von einem Grabmal. Vgl. Exhibition of ancient greek art, Burl. fine Arts Club, p. 17 No. 29. Pl. XVIII. Budapest, Kunsthistorisches Museum. (Aus Sammlung Arndt.)
- Abb. 3 = Statuette einer Tänzerin. III—II. Jahrh. v. Chr. Der Kopf war gebrochen; die Zugehörigkeit ist sehr wahrscheinlich. Vgl. Melanges Perrot p. 203—206.; Exhib. of ancient greek art, B. f. A. Club. p. 25. No. 33. Pl. XXVII. Budapest, Kunsthistorisches Museum. (Aus Sammlung Arndt.)
- Abb. 4 = Fragment eines hellenistischen Friesreliefs aus Unteritalien. II—I. Jahrh. v. Chr. Der zu Fuss kämpfende, entblösste Krieger mit dem Schwertgurt an der Hüfte macht es wahrscheinlich, dass wir mit der Darstellung von Gallierkämpfen zu tun haben. (Vgl. zuletzt: Kekulé, Bronzestatuette eines kämpfenden Galliers, 69. Wpr. S. 9 f.) Für die Kampfgruppe rechts vgl. die ganz entsprechenden Motive am Grabmal der Julier in St. Remy: Antike Denkmäler Bd. I. T. 16; Esperendieu Les bas-reliefs de la Gaule romaine I. p. 93. — Budapest, Kunsthistorisches Museum. (Aus Sammlung Arndt.)
- Abb. 5 = Weiblicher Marmorkopf aus Alexandrien; war einst zum Einsetzen in eine Statue bestimmt. Mittelmässige römische Kopie nach einem Vorbild vom Ende des V. Jahrh. Stylistisch zu vergleichen wären vor allem ein Kopf in der Glyptothek zu Kopenhagen No. 249; Billedtavler Kataloget T. XVIII. und der Kopf der sog. Aphrodite mit dem Schwert *Εφ. αρχ.* 1886. T. 13; Brunn-Bruckmann T. 14. Budapest, Sammlung Beöthy.
- Abb. 6 = Weibliche Gewandstatuette. Der Kopf ist aufgesetzt und obwohl strenger im Stylcharakter als der Körper, doch zugehörig. Die Statuette geht auf ein Vorbild vom Ende des IV. Jahrh. zurück. Budapest, Sammlung Enyedy.