

ÓKOR

Folyóirat az antik kultúrákról

Megjelenik negyedévente

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG

Bács Tamás
Bencze Ágnes
Ferenczi Attila
Gabler Dénes
Grüll Tibor
Kalla Gábor
Kárpáti András
Kendeffy Gábor
Németh György

SZERKESZTŐSÉG

Böröczki Tamás
Dobos Barna
Esztári Réka
Tamás Ábel
Vámos Péter
Vér Ádám

veradam@gmail.com
okorportal.hu

1088 Budapest, Szentkirályi u. 16.
486-1527

MEGRENDÉLÉS:

veradam@gmail.com
Tel.: +36 30 826 6148
Egy szám ára 1600 Ft,
az éves előfizetés ára
2019-ben 4000 Ft

Kiadja a Gondolat Kiadó
1088 Budapest, Szentkirályi u. 16.
Tel.: 486-1527
e-mail: info@gondolatkiado.hu
gondolatkiado.hu
Tördelő Lipót Éva

Nyomtatás és kötészet
OOK-Press Kft.
Felelős vezető Szathmáry Attila

ISSN 1589-2700

A lap megjelenését
a Nemzeti Kulturális Alap és
a Magyar Tudományos Akadémia
támogatta

nka



Tartalom

ANTIK ÜNNEP

Szilágyi János György levele (Potenza, 1971. november 1.) 3

Tanulmányok

Gábor Sámuel Szatír és/vagy torzó? 5
Egy ókori szobortöredék a 21. században

Radnóti Sándor Apollónok 17

Lakatos Szilvia Korinthusi vagy etruszko-korinthusi? 31
Modern vázák korinthusi stílusban

Grüll Tibor „Hazugságra munkál az írástudók tolla” 39
Bibliai régiségek hamisítása a 19. századtól
napjainkig

Tamás Ábel A gyarmatosítók kíváncsisága 50
Cicero sétája az Akadémia romjain
(Cic. Fin. V. 1–6)

Csibi-Fekete Ágnes Kerényi Károly és a pécsi ókortudomány 61
az 1920-as és 1930-as években

Múzeum

Tamás Ábel Nem egyirányú utca 70
A Szépművészeti Múzeum Antik Gyűjteményének új,
Klasszikus ókor című állandó kiállításáról

Költőverseny

Imreh András, Kiss Judit Ágnes, Kőrizs Imre, Lukács Flóra és 83
Várady Szabolcs variációi

Museion

Bencze Ágnes – 91
Rostás Zita Medma szentélyei: új tárgyak, további
kommentárok

A címlapon:

Terrakotta Gorgó-fej részlete egy Campana-relief töredékén Itáliából,
Kr. e. 1. század vége – Kr. u. 1. század eleje.
Szépművészeti Múzeum, Antik Gyűjtemény
(Mátyus László felvétele)

A címlap belső oldalán:

Terrakotta Osiris-jelvény Erósokkal Egyiptomból, római császárkor.
Szépművészeti Múzeum, Antik Gyűjtemény
(Mátyus László felvétele)

A hátsó borítón:

Paestumi vörösalakos harangkratér részlete, Asteas vázafestő munkája,
Kr. e. 350–340 körül.
Szépművészeti Múzeum, Antik Gyűjtemény
(Mátyus László felvétele)

Antik ünnep

2018. december 5-én egész napos programsorozattal emlékeztek meg az Antik Gyűjtemény megalapításának 110 éves évfordulójáról a nemrég újranyitott Szépművészeti Múzeumban. A késő estig tartó rendhagyó eseményen költészet, bor, zene és színház várta az antik kultúra iránt érdeklődőket, délelőtt pedig tudományos konferenciával tisztelegtek a 100 éve született Szilágyi János György ókorkutató, az Antik Gyűjtemény újjáalapítója előtt. Az *Ókor* jelen száma ennek az eseménynek szeretne emléket állítani, ami nem jelenti, hogy a kettő – az Antik ünnep és az azonos című folyóiratszám – közé egyenlőségjel lenne tehető: utóbbi természetesen kevesebb és több is az előbbi dokumentumainak közlésénél. A megelevenedő ókori hangszerek, Jeney Zoltán 1989-es *Etruszk nyitány*ának előadása, vagy éppen a két színházi előadás értelemszerűen visszaadhatatlanok a folyóirat tipográfiai terében, miközben, mint látható lesz, tematikus számunk a múzeumban el nem hangzott írásokat is közöl.

Az összeállítást Szilágyi János Györgynek az a nagy ívű levele nyitja, amely elhangzott a szerző posztumusz művének (*Örvények fölé épülő harmónia*, I–II. Budapest, 2018) az ünnep keretében megrendezett bemutatóján. A levelet három tanulmány követi az ő emlékére rendezett konferencia anyagából. Gábor Sámuel, Radnóti Sándor és Lakatos Szilvia elsősorban azáltal tisztelegnek Szilágyi életműve előtt, ahogyan az antik művészet későbbi korok művészetére gyakorolt hatását, illetve ennek a hatásnak az antik művészet mai értelmezési lehetőségeit meghatározó jelentőségét elemzik – a torzó műfaja, a Belvederei Apolló esztétika- és művészettörténeti utóélete, valamint korinthusi és/vagy etruszko-korinthusi vázák modern hamisítványai kapcsán. (Kárpáti András konferencia-előadásának írott változata az *Ókor* következő számában lesz majd olvasható.) Három olyan írást olvashatnak ezután, amelyek, bár nem hangzottak el a konferencián, különféle szálakon szintén Szilágyi érdeklődéséhez kapcsolódnak. Grüll Tibor – Lakatos Szilvia írásához hasonlóan, ám bibliai kontextusban – a hamisítás kérdéseiről ír. Tamás Ábel Cicero *De finibus*ának kapcsán kíváncsiság, muzealizáció és gyarmatosítás összefüggéseit elemzi. Csibi-Fekete Ágnes pedig Kerényi Károlynak a mindeddig részleteiben fel nem tárt pécsi egyetemi tanári munkásságáról értekezik, jórészt eddig közöletlen levéltári források alapján.

A tudományos tanulmányokat három olyan közlemény követi, amelyek a maguk módján mind az Antik Gyűjtemény új állandó kiállításához kapcsolódnak: Tamás Ábel esszéje a kiállítás koncepciójáról; az ünnepen megrendezett költőversenyen elhangzott költemények Imreh András, Kiss Judit Ágnes, Kőrösi Imre, Lukács Flóra és Várady Szabolcs tollából (közreműködnek: Euripidész és a Gyűjtemény néhány műtárgya); valamint Bencze Ágnes és Rostás Zita írása az állandó kiállításához kapcsolódó kamarakiállítás-sorozat, a Museion (illetve azonos című rovatunk) keretében.

Folyóiratunk köszönti a 110 éves Antik Gyűjteményt!

A szerkesztőség

Szilágyi János György levele

Potenza, 1971. november 1.

Az alábbi levelet Szilágyi János György rendkívül gazdag magánlevelezésének gyűjteményéből választottuk mint olyat, amely egyebek mellett – a levélforma szűkre szabott keretei között is érvényesülő esszenciális mondanivalóval és a költői szépségű megfogalmazással együtt – arra a Szilágyi tudományos írásaiban megfigyelhető gyakorlatra is példát ad, hogyan lehetséges az antik világ egyetlen emlékéből kiindulva általános érvényű és nagy ívű következtetésekhez eljutni.

A levél címzettje Zsolt Angéla klasszika-filológus, műfordító és szerkesztő, aki évtizedeken át, így a levél születése idején is, az Európa Kiadó antik fordításköteteit (például a Bibliotheca Classica sorozatot) gondozta, számos alkalommal együttműködve Szilágyi János Györggyel. A szerkesztőség ezúton mond köszönetet neki a másodközlés lehetőségéért; ugyanezért köszönettel tartozunk még Szilágyi Ágnesnek, valamint Komoróczy Gézának, a levelet elsőként közlő kötet szerkesztőjének.

A levél időközben, Szilágyi János György számos más dokumentumával együtt, a Petőfi Irodalmi Múzeum gyűjteményébe került. Az első megjelenés adatai: Szilágyi János György: *Örvények fölé épülő harmónia. Interjúk, dokumentumok, levelek*. II. kötet: *Levélben többet. Szilágyi János György személyes levelezése (1927–2011)*. Összegyűjtötte és sajtó alá rendezte Komoróczy Géza. Gondolat Kiadó – Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2018, 531–532 (529. számú levél).

Egy olyan múzeum, mint a Villa Giulia, gyakorlatilag kimeríthetetlen, nem lehet megismerni. Valahányszor végigmegy rajta az ember, mindig talál valamit, amit addig nem vett észre, pedig kellett volna. Tegnapelőtt a Cerveteri-teremben megláttam egy athéni nagy feketealakos amphorát, egyikét annak a számtalanak, amelyet gazdag etruszkok vásároltak és haláluk után a sírjukba tettek velük. De művészetükben ezek az athéni vázák görögök, alig van nyoma annak, hogy a festők is tudomást vettek volna róla, hova szállítják eladni élelmes kereskedők a műveiket.



Fürdőző nők; szüreti jelenet Dionysosszal és szatírokkal. Attikai feketealakos amphora, Monte Abatone (Etruria), Priamos-festő, 525–501 k. Róma, Villa Giulia, ltsz. 106463

Az egyik oldalán fürdő nők. A feketealakos vázafestészetben (6. század) igen ritkák az olyan jelenetek, amelyek mitológiai kivül mást vagy mást is ábrázolnak, közvetlenül is tudomást vesznek a világról, amely körülöttük van. Ez a kép az ilyen ritkaságok közé tartozik – talán. Mert a feliraton kívül – és itt nincs felirat – semmi módjuk nem volt a festőknek arra, hogy egy harcos-párt Hektórtól és Achilleustól, fürdő nőket nympháktól megkülönböztessenek. Ami először fogott meg, az a tájkép szokatlan részletessége volt: kétoldalt hatalmas sziklák, köztük fák között a víz, az egyik parton valami köemelvény, forrás vagy hasonló. A nők mind meztelenek, az egyik a kőépületen fekszik, a másik a haját fésüli, egy harmadik éppen a vízbe ugrik. A napfényt persze ebben a grafikus jellegű művészetben nem lehetett színekkel ábrázolni, de hogy az ömlik el az egész jeleneten, azt a lányok minden mozdulatán érezni lehet. Egyszerűen nap és víz, fürdés és fésülködés, de ami a görögöknél nők számára nagy ritkaság, teljes meztelenség, kitárulkozás, mert a teljes biztonság érzése is ott van, hogy maguk között vannak. Teljesen egynemű világ, az a perc, amikor a nők férfiak nélkül is teljesnek, sőt még teljesebbnek, megnyugtatóbbnak, ármánytalanabbnak érzik az életet. – A másik oldalon a teljes képmezőt beborító jelenetben szatírok szüretelnek. A súlyos fürtöktől görnyedő ágak közt mászkálnak, és ebben a statikailag teljesen irreális képben minden övelük és nyilvánvaló férfiaságukkal van tele; egyikük már tapossa a kádban gyűlt szőlőt, egy másik óriási puttonyba gyűjti, mások szedik, közben csipegetve belőle. Ez az a pillanat, mikor a szatírok az isten jelenlétének nagy ünnepét, a szüretet ünnepeelve csak az isten felé fordulnak, szatír-vágyaik és -izgatótságuk teljesen feloldódik a bor-ünnep előkészítésének lázas tevékenységében.

De a jelenet közepén, hatalmasan, a szatíroknál háromszor nagyobb méretben, ott ül maga az isten, Dionysos, repkénylombbal a homlokán, kezében szent edényét, a kantharost tartva, fenségesen és teljesen távol a jelenettől. Ő nem vesz részt a cselekményben, ő *van*, ezt, nem többet és nem kevesebbet akart itt a festő mondani. És azt, hogy minden, ami a képen látható, az ő jegyében történik. De csak az egyik képen? Nem éppen Dionysos az, aki ebből a derűsen gyanútlan két külön világból, a maga ifjúság- és mámor-atmoszférájából hirtelen egyet csinál? Nem éppen az ő jelenléte érezteti a két oldal két képe közti feszültséget és azt, hogy ennek fel kell oldódnia?

*Külön: teljes hiány vagyunk,
Együtt: teljes világ vagyunk.**

Ő az az isten, aki ezt majd bebizonyítja, és amikor a két képből egy lesz, az az ő pillanata lesz a világban. *Dionysos adest.*

Micsoda képe az egész emberi létezésnek mint tenyészetnek. Én soha nem hittem azt, hogy az emberi létezés mint pusztá tenyészet elfogadható, csakis mint kiegészítése valami másnak, ami valahogy – mindegy, hogy hogyan – küzdelem ez ellen az örökké születő, nyomtalanul pusztuló vegetáció ellen, és nem hiszek abban, hogy emberi fokon (mellékes most, hogy

jó-e vagy rossz emberi fokon) élni, ez tényleg teljes boldogságot adhat, sőt: vagy bevallva, vagy hazudva, biztosan az ellenkezőjét. De abban hiszek, hogy a tenyészet gondtalansága és extázisa az emberi létezésnek *is* egy oldala. Ez a görög művész itt mind a kettőt megcsinálta: megmutatta az emberi létezést mint vegetációt teljes lázas gyönyörűségében, és ugyanakkor, mivel megmutatta, vagyis képbe foglalta, meg is állította a világot egy pillanatra. Két és félezer év előtt egy alighanem 2 × 3 méteres kis ronda kamra előtt az utcán ülve festette a képet, és ma én vagy te vagy bárki megérti belőle a világ egy szeletét. Vajon mennyit fürdött, napozott vagy szüretelt maga a festő? Mert a vegetálás gyönyörűsége minden élőlénynek rendelkezésére áll, de hogy formát adjon neki, elhelyezze valahol a létezésben, az aligha. (...) Ahhoz, hogy a létezés mint vegetáció elviselhető, sőt tényleg gyönyörűsége legyen, kell valamit tenni azért is, hogy képpé öröküljön. (...)

* Devecseri Gábor: „A pamutzamár keservei, átváltozásai és végső boldogsága” (1970); később Szilágyi bővebb szöveggel is idézte „Erős, Dionysos, Thanatos” című cikkében (2005), *A tenger fölött* című kötetben (Budapest, 2011, 235–239).

Gábor Sámuel (1985) óorkutató, ógörög- és latintaná. Érdeklődési területéhez tartozik az ókori görög irodalom, mitológia, filozófia, képzőművészet és vallás.

Legutóbbi írása az Ókorban: *Emlékállítás, emlékműolvasás, műemlékvédelem. Pausanias Akropolis-leírásáról* (2018/1).

Szatír és/vagy torzó? Egy ókori szobortöredék a 21. században

Gábor Sámuel

1.

A Szépművészeti Múzeum Antik Gyűjteménye 1911 óta őriz egy parosi márványból készült, kissé előregörnyedő meztelen férfi felsőtestet ábrázoló torzót (1–2. kép).¹ A test tartása szinte minden mozzanatában enyhén, de határozottan aszimmetrikus. A jobb csípő lejjebb van, mint a bal. A gerinc a hátközéptől kezdve balra hajlik, majd a nyak kezdeténél jobbra visszafordul. A hát teljes jobb oldala megfeszül és kidomborodik. Mindkét kar csonkja kissé előre, a test síkjából kifelé indul – de a jobb váll valamivel előrébb van, mint a bal, és ennek megfelelően a jobb karcsok is előbbre kerül. A csípőből a bal comb csonkja egyenesen lefelé indul, a jobb viszont ferdén előre. A nyak melletti izmok balra rendeződése jobbra forduló fejtartásra utal.

A végtagok hiányában a test dőlésszöge és pozíciója nem rögzíthető egyértelműen. A torzót a kiállításon a posztamenshez erősítő két fémcsap állása a deréktájon függő-



1–2. kép. Szatír torzója Viennából (Budapest, Szépművészeti Múzeum)

legeshez közeli helyzetet eredményez – azonban a hiányzó lábak elhelyezkedésétől függően ennél akár mélyebben előrehajló (a guggoláshoz közelítő), akár függőlegesebb, akár hátrafelé billenő (az ülő testtartás felé elmozduló) eredeti testhelyzet is elképzelhető. A pozíció meghatározhatatlansága a múzeumlátogató számára is némi bizonytalanságot okoz, a szobor a lebegés érzetét kelti.

2.

A torzó 1907-ben került elő a mai Franciaország területén, Sainte-Colombe-ban – az ókori Viennából. Vienna Gallia egyik jelentős városa volt, amely a Rhodanus-folyóra (a mai Rhône) épült. Egy ideig a kelta allobrogok lakták, később római *colonia* létesült a területén, és Gallia Narbonensis provincia² egyik legjelentősebb központja, majd Diocletianus közigazgatási reformja után a *dioecesis Viennensis* fővárosa lett.³ Hírét és gazdagságát latin szerzők szöveghelyei az egyébként is gazdag és civilizált tartományként számon tartott Gallia Narbonensisen belül is kiemelkedőnek mutatják, az innen származó olajat, bort, búzát többször említik.⁴

A torzó viennai lelőhelye egy római kori fürdőkomplexum, amely részben késő ókori pusztulása után is látható maradt, és a helyiek Palais du Miroir („tükörpalota”) néven emlegették.⁵ A Palais du Miroir évszázadokon át tartó kifosztása, majd dokumentálatlan feltárása miatt a fürdő egykori berendezését részleteiben már sosem fogjuk megismerni.⁶ Azt azonban a biztosan ide lokalizálható leletek is mutatják, hogy a fürdőnek nemcsak a méretei, hanem díszítése és berendezése is impozáns volt. A fürdő területén különféle színű márványburkolatok nyomait, mozaikmaradványokat és domborműtöredékeket találtak, az innen előkerült jó minőségű szobrokat gyűjtők és múzeumok vásárolták fel. A Palais du Miroir leghíresebb lelete a – talán egy Doidalsés nevű hellenisztikus szobrász⁷ művére visszamenő – „kuporgó Aphrodité” típus egy kiemelkedő minőségű darabja.⁸ De találtak ugyanitt Vienna városát megszemélyesítő, embernagyságnál nagyobb szobrot, Hygieia istennő ábrázolását, Hermaphroditost, Iuppiter-fejet, bronz Silénost, és a *Venus pudica* típusához tartozó másik Venus-szobor maradványát is.⁹

A fürdő ezek alapján bizonyosan, ahogy a nagyobb római fürdők általában, szoborgyűjteményként is működött. A helyiségekben a görög–római szobrászati tradíció különféle stílusaihoz és korszakaihoz tartozó művek sorakoztak:¹⁰ a kortárs római szobrok és a klasszikus vagy hellenisztikus kori mintákat követő klasszicizáló alkotások egyaránt az adott tér és a fürdő látogatóközönségének igényeit szolgálták.¹¹

A Palais du Miroirból előkerült gazdag leletanyag része tehát a budapesti torzó is.

3.

A torzó ikonográfiai leírására néhány éve Nagy Árpád Miklós és Hans Rupprecht Goette vállalkozott újra, akik a szobortöredék beható tanulmányozása és ikonográfiai elemzése alapján az eredeti szobor rekonstrukcióját száz év után először helyezték új alapokra.



3. kép. Szatírt ábrázoló kútszobor (Róma, Villa Albani)

Hekler Antal 1916-ban megfogalmazott¹² és sok évtizeden át öröklődött rekonstrukciója maga is a torzó leírásából és a szobor eredeti testhelyzetének meghatározásából indult ki: „A felkaroknak szorosan a törzs mellé zárt csonkjai arra mutatnak, hogy a karok lefelé vagy legfeljebb enyhén előre nyújtott helyzetben voltak. A combok is, ahogy a csonkok mutatják, minden bizonnyal ferdén előre álltak, amiből kissé görnyedt, álló testhelyzet adódik, behajlított térdekkel.”¹³ Így született meg az „ugró atléta” értelmezés, amelyet Hekler kisplasztikai és reliefeken talált párhuzamokkal próbált meg alátámasztani.

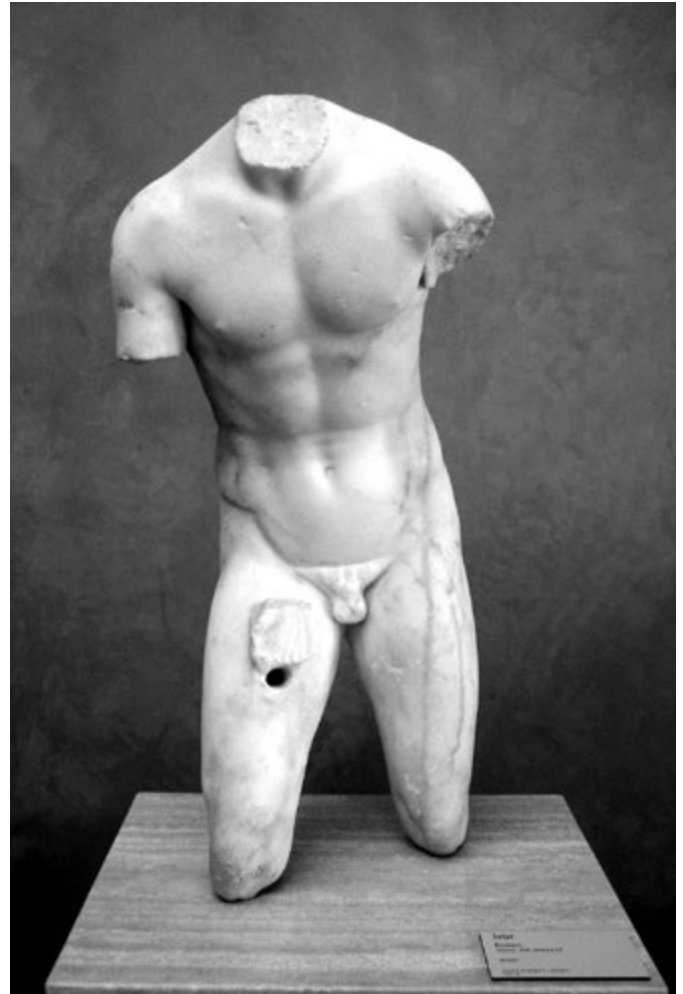
Ennek a gondolatmenetnek azonban már a kiindulópontja elhibázott. A torzót figyelmesen megnézve ugyanis jól látható, hogy sem a két kar, sem a két láb mozgulata nem szimmetrikus: a két karcsont ugyan valóban egyaránt előre tart, de a váll helyzete alapján a jobb és a bal kar mozgulata nem lehetett egyforma; és míg a jobb comb valóban enyhén előre mozdul,

és ezáltal behajlított lábra utal, a bal comb nem mozdul ki a test síkjából – így az alak testsúlyának nagy része a kinyújtott bal lábra kellett eszen. Hekler rekonstrukciója tehát nem felel meg a torzó alapvető ikonográfiai sajátosságainak, értelmezésének hosszú karrierje¹⁴ pedig csupán arra példa, hogy egy pontatlan ikonográfiai leírás is – érdemi kritika híján – milyen mély nyomot tud hagyni az értelmezéstörténetben.

Nagy Árpád Miklós és Hans Rupprecht Goette a torzót újból megvizsgálva egészen más mozdulatot rekonstruált. Leírásuk szerint „[a] combok csonkjai jelzik, hogy a bal láb nyújtott volt, a jobb pedig kissé behajlítva kifelé fordult. Az alak tehát a bal lábára terhelte a testsúlyát, a jobbat pedig előre és oldalt tartotta. A farizmok mindkét oldalon be vannak feszítve, azaz a jobb lábon is volt súly – a szobor tehát tarthatott valamit ezen a lábán. A felsőtest kissé begömböltve előre hajlik, enyhén a jobb oldala felé csavarodik. A mell és a hát izmai is megfeszülnek, de aszimmetrikus módon: a jobb váll egyenes, a bal viszont kicsit jobbra fordul, és a másikonál nagyobb mértékű erőfelfejtésről tanúskodik. A karcsónokból a combokéhoz hasonló testtartás olvasható ki: a jobb előre, a bal pedig előre és a test jobb oldala felé mutat. Végül a fej iránya is rekonstruálható: elől a fejbiccentő izmok, hátul pedig a nyak maradványai jelzik, hogy az alak jobbra fordította a fejét, és alighanem lefelé irányította a tekintetét.”¹⁵ A szobrot a szerzők mindezen jellemzők alapján, tehát elsősorban ikonográfiai alapon a szatírt ábrázoló kútszobrok ismert típusába sorolták. Ezek a szatírt ábrázoló kútszobrok jobb lábukat jellemzően egy sziklára támasztják, fatörzsnek támaszkodnak vagy fatörzsön, illetve sziklán ülnek, és combjukon borostömlőt vagy korsót tartanak (3. kép).¹⁶ A szobor tehát az új értelmezés szerint nem atléta, hanem szatír, amely egykor kutat díszíthetett.¹⁷

Ezzel az új rekonstrukcióval összevág a torzóra vonatkozó két további adat is. Egyrészt Nagy Árpád Miklós és Hans Rupprecht Goette egy – a publikáció óta született – megfigyelése szerint a szobor hátán, deréktájon található egy utólagos átfaragás nyomait mutató rész. Mivel az átfaragás, úgy tűnik, csak ezt a szűk területet érintette, valószínű, hogy az egykori lófarok nyomát próbálta valaki egy későbbi beavatkozással eltüntetni. Az átfaragás körülményeiről, kontextusáról és pontos céljáról ugyanakkor semmi közelebbit nem tudunk mondani.

Másrészt az új rekonstrukciót a torzó pontos lelőhelye és a környezetéből előkerült leletanyag is megerősíteni látszik. Tudjuk ugyanis, hogy a torzó, ahogy több másik lelet, 1907-ben a fürdő egykori *frigidarium*ából (hideg vizes részéből) került elő.¹⁸ Ugyanott, ahol évekkel korábban egy másik nagyon hasonló torzót¹⁹ is találtak, amelyik az 1920-as években az Egyesült Államokba került, utána sokáig lappangott, ma pedig a Santa Barbara-i múzeumban van (4. kép). Ennek a torzónak a hátán, deréktájon lófarok csonkja látható, tehát ez a szobor is szatírt ábrázolt, méghozzá a budapesti torzóhoz hasonló testhelyzetben. Jobb combján egy a testtel együtt kifaragott kagyló maradványa van, a kagyló töredéke alatt a szobor combja át van fúrva. A szatír egy lehetséges rekonstrukció szerint két kézzel tartotta a combján lévő kagylót, fejét pedig a kagyló, illetve az abból felszökő víz irányába fordította.²⁰ Ha ez a rekonstrukció helyes, akkor a szobor talán a szatíroknak arra a késő archaikus kortól kezdve meglévő vonására játszott rá, hogy naiv csodálkozással és gyermeki tudatlansággal képe-



4. kép. Szatír torzója Viennából
(Santa Barbara, Santa Barbara Museum of Art)

sek a természeti jelenségekre és az emberi civilizáció alapvető vívmányaira tekinteni.²¹ Ahogy a Kr. e. 5. századi athéni szatírtjátékokban a kart alkotó szatírsereg a tűzre, a lyra hangjára vagy egy élethű képmásra csodálkozott rá,²² derűtséget keltve ezzel az athéni polgároknak, úgy mutathatta a viennai kútszobor-szatír is a víz csobogását különös, örök csodának.

Azt a további körülményt is figyelembe véve, hogy a Palais du Miroirban a két szatírtorzó előkerülési helyének közelében két fatörzslet formázó, hosszában átfúrt szobortámasztékot is találtak,²³ könnyen adódik a feltételezés, hogy a két szatírszobor egy-egy szökőkút kútszobra lehetett. Mivel a Palais du Miroirban a *frigidarium*hoz két kisebb hideg vizes medence tartozott, elképzelhető, hogy a két hasonló ikonográfijú kútszobor egy-egy medence közepén állt – bár a leletek előkerülésének pontos koordinátái ezt nem igazolják egyértelműen.²⁴

A budapesti torzót ugyanakkor megformáltsága, az izmok részletgazdag és lágy kidolgozása megkülönbözteti Santa Barbara-i párdarabjától.²⁵ Nem véletlenül gondolták nemcsak a 20. század elején,²⁶ de egyesek még a végén,²⁷ sőt a 21. század elején²⁸ is szigorú stílusú bronzszobor másolatának. A torzót finom megmunkálása: a ponderáció és a kontraszt alkalmazása, a megfeszülő izmok visszafogott mozgalmassága, a mellizmok határozott formái, a hasizom erőteljes függőleges osztása és vízszintes megtörése, a kiugró csipőcsont és a beugró köldök, a



5. kép. Későantik torzó modern kiegészítéssel
(Budapest, Szépművészeti Múzeum)

szemközt nézetből megjelenő erőteljes fény-árnyék effektusok, az enyhén előregöbülő testtartás, valamint az egész testfelület finoman hullámszerű kialakítása értékes műalkotássá teszi. A szobor így mai, töredékes állapotában sem csak művészettörténeti dokumentum. Nemcsak egykori szatírszobor, hanem ókori *torzó*, amely közvetlenül hat a nézőjére.

Éppen ezért a Szépművészeti Múzeum Antik Gyűjteményének látogatója, akár a 2018-ban megnyitott állandó kiállításra lép be, akár annak valamelyik elődjébe érkezett, a torzóban nem



6. kép. A Belvederei torzó
(Róma, Vatikáni Múzeum)

elsősorban Dionysos bort cipelő, lófarkú és lófülű kísérőjével találkozunk. A múzeumban lévő torzó és az egykori Vienna fürdőjében vizet spriccelő kútszobor közt a távolság *tudományosan* áthidalható, *esztétikailag* azonban nem. Ha tehát a *torzót magát* akarjuk értelmezni és megérteni, akkor nem elég a dokumentumok, ókori párhuzamok és a klasszika-archeológia ma érvényes játékszabályai alapján rekonstruált „eredetivel”, a bort cipelő szatírral foglalkoznunk, hanem a modern korok emberének torzókról szerzett tapasztalatát is figyelembe kell vennünk.

4.

Torzók mindig keletkeztek, és sok esetben szem előtt is voltak, amennyiben az eredeti formájukat veszített szobrokat kiegészítették vagy újrafaragták, sokszor új környezetbe helyezték, akár teljesen újra is értelmezték. Töredék voltuk azonban,

úgy tűnik, nézőik számára sokáig nem jelentett semmiféle többletet. A torzók művészi, illetve tudományos kiegészítése legalábbis a közelmúltig élő és evidens gyakorlat volt, és a múzeumok ókori tárgyai közt ma is számtalan kisebb vagy nagyobb mértékben, régebben vagy újabban kiegészített szobrot találunk (5. kép).²⁹

Mindezzel együtt a torzó, ha esztétikai kategóriaként nem is, de mint jelenség és mint fogalom legalább az érett reneszánsztól kezdve mégiscsak létezett. Jól mutatja ezt az ún. Belvederei torzó (6. kép) modern recepciója.³⁰

Az Apollónios nevű szobrász³¹ által faragott, párdubőrrel leterített sziklán vagy fatörzsön ülő meztelen férfialakot ábrázoló szobor torzója legkésőbb a 15. század eleje óta Róma városában van. Legkorábbi említése Ciriaco d'Anconától maradt ránk, első ismert tulajdonosa Prospero Colonna bíboros volt. A szobor a 15. század végéig a Colonna családnak az egykori Quirinalison álló palotájában volt, majd 1500 után valamikor (legkésőbb 1536-ra) a Vatikánba, a Belvedere-udvarba került.³²

Jól megragadható a Belvederei torzó Michelangelóra gyakorolt hatása, amely nemcsak a reneszánsz mester torzó iránti csodálatában mutatkozott meg, hanem saját műveiben is tetten érhető.³³ A Sixtus-kápolna egyes meztelen alakjainak előregörnyedő testtartása a Belvederei torzó testtartásának sajátos variációja, hátizmaik kidolgozása erősen emlékeztet a torzó hátulnézetére.³⁴ A „Nappal” allegorikus alakja Giuliano de’ Medici sírján (7. kép) szintén mintha az ókori torzótól örökölte volna háttartását és hátizmainak tagolását.³⁵

Michelangelo ennyiben, ahogy ezt a későbbi hagyomány szerette hangsúlyozni, valóban „a Belvederei torzó tanítványa” volt (8. kép).³⁶ De ez ebben az esetben nem a torzóhoz fűződő valamiféle individuális viszonyt jelent: Michelangelo épp úgy használta „mintának” a Belvederei torzót, ahogy az egész reneszánsz művészet is mintaként használta – többek közt – az ókori görög és római szobrokat.³⁷ A torzó formái és alakja ugyan megjelenik Michelangelo alkotásain, de ezek a formák a Sixtus-kápolnában vagy a Mediciék sírján nem a torzóra és annak eredeti kontextusára utalnak vissza, hanem Apollónios szobrászati megoldásait követik és gondolják tovább.

Vagyis ebben az – elsősorban tanulási folyamatként felfogható – imitációban a Belvederei torzó nem *mint torzó* vesz részt. A szobor torzó voltának Michelangelo szempontjából legfeljebb annyi jelentősége van, hogy egy rögzített értelmezés nélküli testábrázolás, amely sok szempontból a minden gyakorló művész által készített modellekhez, vázlatokhoz és előtanulmányokhoz áll közel, az ép szobornál inkább kínálja magát az újrahasznosításra, kiegészítésre és továbbgondolásra.³⁸ Michelangelo a Belvederei torzó segítségével nem egy torzótól, hanem Apollóniostól és rajta keresztül az ókori mesterektől tanult.



7. kép. Michelangelo: A Nappal megszemélyesített alakja (Firenze, San Lorenzo)



8. kép. Theobald Stein: Michelangelo megérinti a torzót (magántulajdonban)

5.

Alapvető tanulságokkal szolgál a torzófelfogás alakulásával kapcsolatban Winckelmann 1759-ben publikált leírása³⁹ a Belvederei torzóról. A rövid írásban Winckelmann a mű „ideális” leírását adja (169), vagyis a szobornak a pusztaszemlélés során a nézőben keltett hatását próbálja megragadni.

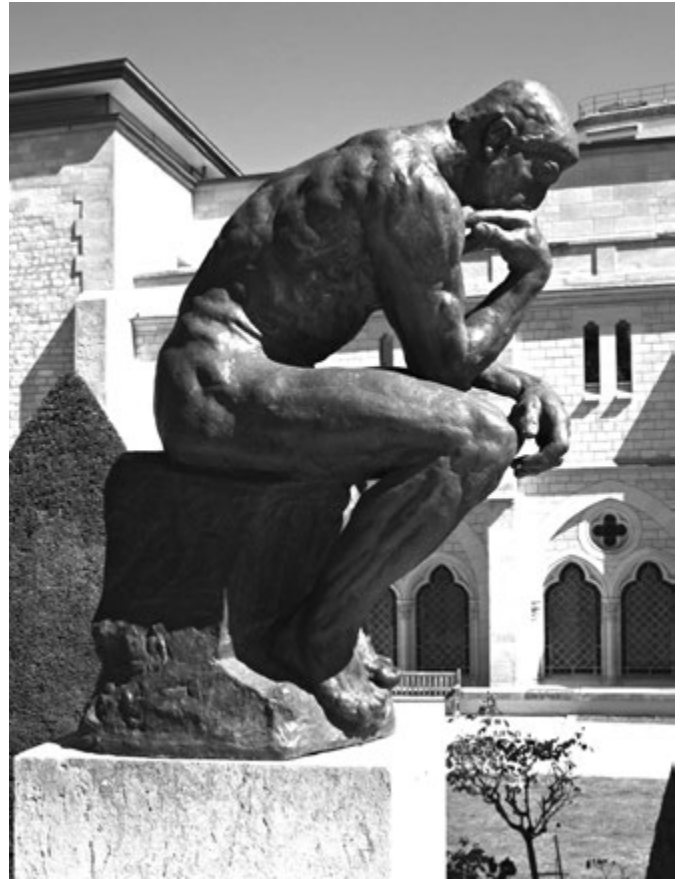
Winckelmann a szobor torzó voltát a szöveg elején és végén is pótolhatatlan veszteségként rögzíti (170, 173). A mű „a legnagyobb napjainkig fennmaradt művészi teljesítmények egyike” (170), mondja, amely ugyanakkor legfontosabb részeitől megfosztatott. A szobrot Héraklés ábrázolásaként⁴⁰ értelmezi, akinek csonka alakja most úgy ül, „akár egy hatalmas tölgy, amelyet ledöntöttek, gallyait és ágait lemetszették, és egyedül csak a törzse maradt meg” (uo.). Épp e pusztulás látható jelei miatt a nézőnek a szoborral szembeni első reakcióját is mint egy „formátlan kötömbbel” (uo.) való kiábrándító találkozást írja le.

Ez a kötömb azonban a nyugodt szemlélődés és „a művészet titkaiba” való bepillantás során (uo.) mégis az isteni Héraklésszé változik át. Winckelmann inntől lírai képekben, Héraklés klasszikus mitológiáját intenzíven használva festi meg a szoborban ábrázolt pihenő hőst, aki már nem annyira a *tekintet*, mint inkább az *érzőképesség* számára (172), egy csodás vízióban elevenedik meg. A szobor ennek során mintegy életre kel, méghozzá hiányzó végtagjaival, sőt hiányzó fejével együtt: „(...) És ahogy ez a roppant méltóság teljes és bölcs fej megjelenik a szemem előtt, az elmémben megképződik a többi hiányzó testrész is. A meglévőből [ti. a torzóból] kiáramlik valami, és egy csapásra megteremti a kiegészítést.” (Uo.) Végül a vízió tetőpontján: „A nyugodt és csöndes testben a lecsillapodott nagy szellem nyilvánul meg: a férfi, aki a költőknél az erény mintapéldája lett, aki a földnek biztonságot és a lakosoknak nyugalmat hozott” (uo.). A torzó mintegy magába szívja nézőjét: felületének hullámozása „elnyeli tekintetünket” (171), és elrepít egy másik, a művészet által életre hívott, távoli világba, az istenek és félistenek szférájába.

Winckelmann tehát a fennmaradt művet ugyan sajnálatosan hiányosnak mondja, de ezen keresztül mégis megjelenik számára az *ép ókori szobor*, melyet viszont kiemelkedően szépnek, sőt tökéletesnek: igazi remekműnek lát. A winckelmanni leírásnak épp ebben a paradoxonában, a nem jelenlévő megjelenésében érhető tetten a torzónak *mint torzónak* az esztétikai hatása: a töredék *pars pro toto* az egészet, a hiánytalan művet mutatja, a megmaradt kötömb az eredeti mű *teljességét* képviseli; így az *elpusztított és mégis fennmaradt* eredeti mű varázslatos módon közvetlenül adottá válik, és a töredék a Winckelmann által oly nagyra tartott antikvitással való *közvetlen találkozás* lehetőségét teremti meg; amelynek során az átszellemült leírás központi részében az „eredeti” a *néző képzetében újra megszületik*.

6.

Winckelmann torzóleírása ezzel már Rilke *Archaikus Apolló-torzóját* előlegzi, vagy legalábbis ugyanazt a sémát rejti magában, amelyet Rilke verse explicitté tesz. Az a viszony ugyanis, amely Rilkenél az Apollón-szobor torzója és annak tételezett



9. kép. Auguste Rodin: *A gondolkodó*
(Párizs, Rodin-múzeum)

nézője között létrejön, szintén a winckelmanni torzóleírásból imént kiemelt kulcsmozzanatokkal írható le. A szobor fejének hiánya olyan *konstitutív hiányként* jelenik meg, amely a szobor nézőre gyakorolt hatásában nem okoz deficitet, sőt a vers központi állítása szerint a szobor *nézése* a fej nélküli torzóban *mindenestül* jelen van; az archaikus torzó a nézőt *közvetlenül összekapcsolja azzal a világgal*, amelyhez Apollón isten tartozott, és amelyben szobra egyúttal ő maga, a megtestesült isten volt; a torzó versbéli nézője számára a szoborban ábrázolt isten abszolút jelenvalóvá válik, a néző *gondolatban* a töredéktől *közvetlenül az istenséghez jut el*.

A Rilke-vers csak a csattanóként működő utolsó mondat, illetve az ezt már előkészítő utolsó előtti felsor révén kanyarodik a winckelmannitól egészen eltérő irányba.⁴¹ Az utolsó sor ugyanis a szobor tekintetét, „nézését” (*Schauen*), amely eddig csupán a torzó leírásának részeként bukkant föl a vers negyedik sorában („sein Schauen, nur zurückgeschraubt, / sich hält und glänzt”: „nézése, visszacsavarva bár, / de megvan és fénylik”), hirtelen a szobornak a versben tételezett nézője – egyszerűsre mind a vers olvasója – felé fordítja: „[a szobornak] nincs olyan pontja, amely ne látna téged” („die dich nicht siehst”). Végül az utolsó mondat, a „Meg kell változtatnod az életed” („Du mußt dein Leben ändern”) felszólítás a torzót a néző szemlélődésének passzív tárgyából végleg aktív szereplővé, tevékeny és hatni képes *istenné* lényegíti át.

Vagyis míg Winckelmann – Rilke versénél százötven évvel korábbi – torzóleírásában a torzó szemlélődésének tetőpontja az „eredeti” szobor világába való bepillantás és a jelen nem lévő

jelenvalóvá válása volt,⁴² Rilkenél az Apollón által megtestesített örök isteni létszféra betörését látjuk a néző saját jelenébe, saját egzisztenciájába.

7.

A mai nézőt azonban a modern képzőművészet radikálisan újraértelmezett torzófogalma, illetve a 20–21. századi művészet által kitágított szobrászati formavilág túllendíti a winckelmani és a rilkei paradigmán is. A torzó a modern művészetben autonóm műfajként születik újjá, ettől pedig az antik torzók befogadásának feltételei és lehetőségei – és ezen keresztül maguk a torzók is – alapvetően megváltoznak.

A modern torzó megalkotását könnyen, bár bizonytalannal kissé leegyszerűsítően, egyetlen művészhez, Auguste Rodinhez lehet (és szokás) kötni.⁴³ Rodin „műtorzóinak” keletkezésében nyilvánvalóan közrejátszottak nemcsak a műtermében használt, emberi testrészeket ábrázoló gipszstanulmányok, hanem az antik művészethez és az ókori torzókhoz fűződő bensőséges viszonya is: Rodin ennyiben maga is a Belvederei torzó tanítványa. Ezt ugyanúgy tanúsítja a torzót torzóként újraalkotó és szimbólumként használó allegorikus műve, a *Les Arts*,⁴⁴ mint egyik leghíresebb alkotása, *A gondolkodó*, amely maga is a torzó sajátos kiegészítése és parafrázisa (9. kép).⁴⁵

A torzó mint *modern forma* feltalálásának radikális újdonságerején azonban a történeti torzóhoz fűződő szoros kapcsolata mit sem változtat. Hiszen a *torzónak alkotott szoborban* immár nem maga az ember jelenik meg, akár csak töredékesen is, hanem *az ember valamely része, részei, aspektusa válik szoborrá*. Vagy még általánosabban: az emberre a test töredékes megjelenítésével utaló modern szobor az emberi testet nem utánozza vagy újraalkotja, hanem új plasztikus vagy fogalmi jelentések megképzéséhez használja föl.

Találón mutatja ezt az az Ambroise Vollardnál fennmaradt művészanekdota, mely Rodin egy magánbeszélgetésben megfogalmazott reakcióját örökíti meg a *L'homme qui marche* („az ember, aki jár”) című szobrával (10. kép) szemben tapasztalt nézői értetlenségre. „Sokszor szememre vetik, hogy az *Homme qui marche* szobromnak nem csináltam fejet. De (...) talán az embernek a járáshoz szüksége van fejre?”⁴⁶ Rodin ezzel saját művének egy olyan értelmezését villantja föl, amelyben a szobor nem az embert ábrázolja, amint jár, hanem magát az emberi járást – az ember nélkül.

Azok az alkotástörténeti összefüggések, illetve az ezekből kibomló művészettörténeti elemzés, amelyet Werner Schnell ezzel a szoborral kapcsolatban kidolgozott, és amelyekkel meggyőzően mutatta meg, hogy a *L'homme qui marche* nem a *Keresztelő Szent János*hoz készült előtanulmány, hanem két eredetileg független kompozícióból összerakott önálló mű,⁴⁷ mindezt még azzal egészítik ki, hogy a *L'homme qui marche* torzó volta semmiképp sem merül ki abban, hogy az ember bizonyos testrészei a szoborból ténylegesen és lényegileg hiányoznak. Merthogy a torzó két fő része, a test és a két láb közt is alapvető feszültség van: a torzó nem egy hiányos ember, hanem egy „rosszul”, két egymásnak dinamikailag és anatómiailag ellentmondó emberi testrészből összerakott szobor, amely így a járásnak a hús-vér emberek körében nem tapasztalható formáját teremti meg. Rilke megfogalmazásában: „olyan, mint egy új szó a járásra”.⁴⁸



10. kép. Auguste Rodin: *Az ember, aki jár* (Rotterdam)

Vagyis a Rodin által a szobrászatba bevezetett és később a művészetben kanonizálódott torzóforma ugyan utal az emberi testre, de azt saját belső összefüggésrendszerének, egy újfajta jelentésképző struktúrájának rendeli alá, és ezzel mindenestül tagadja a szobrászati test emberi test leképezéseként való értelmezésének még a lehetőségét is. A torzó immár nem egyszerűen egy embert ábrázoló szobor, amelyről bizonyos részek hiányoznak: a torzót alkotó szobrász az emberalak ábrázolásáról épp azért mond le, hogy a hiányos ábrázolás által valami egészen újat mutathasson meg.

8.

Rodin munkássága, illetve a 20. század első évtizedeinek avantgárd irányzatai és a művészet által megjeleníteni próbált témák radikális bővülése nyomán a torzó mint forma teljesen újraértelmeződött. A modern torzónak az antikvitásból fennmaradt, az egyértelműség kedvéért immár „természetes torzónak”, „véletlen torzónak” vagy „történeti torzónak” is nevezett szobortöredékekkel való eredendően szoros kapcsolata fokozatosan elveszítette jelentőségét: a modern torzó már csak áttételesen utal az antikvitásra és a „történeti torzó” jelenségére.⁴⁹

A 20. század elejétől folyamatosan készülő modern torzókat az utóbbi ötven évben több kiállítás is megkísérelte összegyűjteni és prezentálni.⁵⁰ A sorban talán első, 1964-es recklinghauseni tárlat hívószava a *befejezetlenség* volt, és a torzókat – festményekkel és más műtárgyakkal együtt – a „kezdetek-



11. kép. Alberto Giacometti:
A nő, aki jár (Velece,
Guggenheim Gyűjtemény)



12. kép. Alexandr Archipenko:
Lapos torzó (Saarbrücken,
Saarlandmuseum)



13. kép. Fritz Wotruba: *Torzó*
(Bécs, Fritz Wotruba
Privatstiftung)

től” a modernitásig, az egyiptomi szobrászattól a kykladikus idoloikon és Rodinen át Fritz Wotrubaig mutatta be. A történeti torzók így a modern alkotásokkal egy narratívába kerültek, ugyanannak a jelenségnek különböző példáiként értelmeződtek. A 2000-es stuttgarti kiállítás ezzel szemben kifejezetten olyan modern műalkotásokat gyűjtött össze, amelyekre nem csak, vagy akár egyáltalán nem *plasztikus formájuk* jogán, hanem elsősorban *címük* vagy *motivikus utalásai* miatt tekintünk torzóként. A stuttgarti kiállítás anyaga így látványosan mutatja meg, hogy a modern műfajnak a töredékesség már nem konstitutív eleme. A 20. századi torzók mint kortárs szobrok nem egyszerűen a test hiányos ábrázolásai: „a torzó szó a modern művészetben nem egy töredékes vagy sérült darabot jelöl, hanem a művész által létrehozott olyan teljes művet, amely a lényegre szorítkozik.”⁵¹ Ezzel a modern torzók – az egész modern művészet tekintélyes részével együtt – kilépnek abból az emberi alak minél teljesebb és organikusabb megjelenítésére törekvő művészeti tradícióból, amely a késő archaikus kori Görögországban született meg, a reneszánsz idején Európaszerte újra felfedezték, és onnantól megszakítás nélkül egészen a modernitásig folytatódott.

A „kilépés” eredménye nem radikálisan új, amennyiben ezen a tradíción kívül is készültek plasztikus művek már több ezer évvel ezelőtt is, például a görög hermák – Hermés isten fejre és phallosra szorító ábrázolásai –, a modern szóval büszknek nevezett, az emberi alakot csupán válltól felfelé ábrá-

zó, különböző kultúrákban megtalálható portrék⁵² vagy a görög és római templomokban fogadalmi ajándékként elhelyezett különféle testrészábrázolások.⁵³ A „modern torzó” mint műfaj sajátossága ezekkel a vele formai alapon joggal rokonítható különféle szobortípusokkal szemben elsősorban az, hogy éppen a mimetikus tradíció továbbgondolásaként, illetve tagadásaként, ráadásul a „történeti” torzó jelenségére való reflexióból született meg – és ezáltal ennek újraértelmezésére is alkalmas-sá vált.⁵⁴

A modern torzókban tehát a történeti torzóhoz elidegeníthetetlenül hozzátartozó fragmentaritás helyett a szobor saját körvonalai váltak hangsúlyossá, a történeti torzó törött körvonala a modern torzó amorf vagy éppen nagyon is harmonikus saját alakjává lett (11–15. kép).⁵⁵ Ennek megfelelően a „történeti” torzókban egészen a 19. századig *hiányként* szükségképp ott vibráló teljes és csonkítatlan emberi alak is elveszítette esztétikailag meghatározó szerepét: megnyílt az út az ókori torzók teljes, autonóm műként való befogadásához. A torzó negatív formából pozitívva, kényszerű hiányból művészi egészé vált.

9.

A „Viennai satyros” a Szépművészeti Múzeum 2018 őszén megnyílt új antik kiállításán a Dionysos istent és a hozzá tartozó kulturális jelenségeket bemutató részben látható, és eny-

nyiben immanens hiányai ellenére is az ókori Dionysos-kultusz, a dionysosi ikonográfia, a Dionysost kísérő és egyúttal az isten erejét az ember felé közvetítő szatírvilág reprezentációja. Az ókori kultúra egy apró szilánkjára, amely az antikvitás és a jelen közt közvetíteni próbáló modern ókortudományunk köszönhetően mégis sok mindent meg tud mutatni egykori kontextusából.

Mint *szobor*, mint nézője számára érzékileg adott *esztétikai tárgy* azonban ennél egyszerre sokkal több és kevesebb is. Szatír-önmagát és dionysosi vonatkozásait elveszítette. Csupán egy férfi felsőtestet mutat – amely származhatna egy Théseust és a Minótaurost ábrázoló szoborcsoportból, mint időről időre felvetődik, vagy lehetne ugró atléta szobrának maradványa, mint ahogy ez évtizedeken át tudományos konszenzus volt.⁵⁶ A kiállításon a polykleitosi torzóval és a gyűjtemény más darabjaival együtt tanúskodhatna a nagyrészt elvesztett Kr. e. 5. századi görög szobrászatról, mint tette ezt az Antik Gyűjtemény korábbi állandó tárlatain, vagy mutathatná a görög szobrászati konvenciók gazdag római kori továbbélését. Esetleg modern művek mellé és velük szembeállítva próbálhatná, ahogy ez ma világszerte divatos, a kortárs és az ókori művészet közti kölcsönhatásokat, hasonlóságokat és különbségeket megfoghatóvá tenni.⁵⁷ De annak köszönhetően, hogy a Szépművészeti Múzeum mai látogatója óhatatlanul a modern kultúra és képzőművészet által formált és belakott jelenből érkezik, egyúttal önállóan hatni képes „kortárs” művészeti alkotás, *modern torzó* is.

Winckelmann, Rilke és sokan mások arra mutattak példát, hogyan lehet egy csonka ókori torzóban ma is felfedezni az



14. kép. Constantin Brâncuși: *Ifjútorzó*
(Philadelphia, Philadelphia Museum of Art)



15. kép. Hans Arp: *Torzó*
(Berlin, Staatliche Museen)

antikvitást, a néhai fejet és szempárt. Rodin és a Rodin utáni művészet viszont azt tanítja, hogy a torzónak nincs szüksége fejre. És ez a tanulság nemcsak a modern művészetre érvényes, hanem a műalkotásokat befogadó nézőkön keresztül visszahat a modern művészetet bő száz évvel ezelőtt megtermékenyítő ókori torzókra is. A budapesti szatírtorzó ma már nem csak az ókor nevében szól hozzánk, és nem életünk megváltoztatásának igényével lép fel. Modern szoborként is befogadható történeti torzó, amely nem ember vagy szatír csonkját állítja elénk, hanem laza és megfeszített izmokat, meghajló gerincvonalat, gömbölyű vállakat, a márvány erezetét és kristályszemcséit.

Jegyzetek

A tanulmány a 2018. december 5-én a Szépművészeti Múzeumban tartott előadás jegyzetekkel ellátott és kis mértékben bővített változata. A tanulmány megírásában nyújtott segítségért Nagy Árpád Miklósnak tartozom köszönettel.

- 1 Leltári száma 4039. A torzóról lásd legújabban: Goette–Nagy 2014; korábban Héron de Villefosse 1907, 87–89, 9–10. kép; Hekler 1916; Hekler 1929, 20–21 (no. 12); Cottaz 1951, 18; Slavazzi 1996, 31, 209–210 (no. 49), 46. kép; A. Hermary in Lavagne et al. 2003, 21–22 (no. 47) és 48–49. tábla (részletes bibliográfiával); Germini 2008, 68. és 20. kép; Luschi 2015, 2 és 19 (18. jegyzet).
- 2 Gallia római kori történelméről lásd *Der Neue Pauly* IV. 764–767, s. v. „Gallia”. Gallia Narbonensis fekvését és főbb földrajzi jellemzőit leírja Plinius: *Naturalis Historia* III. 31 (itt szerepel a Narbonensisszel kapcsolatban előszeretettel idézett megfogalmazás is: *Narbonensis provincia... Italia verius quam provincia*,

„Gallia Narbonensis... inkább Itália, mint provincia”). A provincia történetéről részletesebben (de nem könnyen követhető formában), a kezdetektől Kr. u. 475-ig lásd Rivet 1988, 1–111.

- 3 A város ókori történetéről lásd röviden *Der Neue Pauly* XII/2, 202–203, s. v. „Vienna”; Rivet 1988, 305–306.
- 4 Több releváns ókori szöveghelyet (Pomponius Mela, Plinius Maior, Columella, Martialis, Plutarchos) összegyűjt Rivet 1988, 84. A provincia romanizációjáról általánosságban lásd Slavazzi 1996, 24–27.
- 5 A Palais du Miroir elnevezés (teljesen bizonytalan) eredetéről lásd M. Jaillet 1933 (*non vidi*). A fürdő épületének részletes leírását lásd Bouet 2003, II. 246–249.
- 6 Az épületkomplexum modern kori feltárását, és feltételezhető középkori történetét is leírja Héron de Villefosse 1907, 63–71.
- 7 A szobrászról más kontextusból nincs tudomásunk, a nevet egy bizonytalan olvasatú Plinius-hely (*Nat. Hist.* XXXVI. 35) alap-

- ján rekonstruálják így (lásd erről röviden, további bibliográfiával *DNO* IV. 689–690).
- 8 Louvre, Ma2240. Lásd Ph. Jockey in Lavagne et al. 2003, 28–29 (no. 60) és 66–67. tábla.
 - 9 A biztosan (vagy nagy valószínűséggel) a Palais du Miroirból származó leleteket (korábbi publikációk, mindenképp *Congrès archéologique de France, XLVI^e session, Vienne, 1879* alapján) tételesen felsorolja és későbbi sorsukat is említi Cottaz 1951, 15–21. Ezek közül azokat, amelyek görög szobor másolatának vagy replikájának tekinthetők, sorra veszi Slavazzi 1996, 209–216 is. Újabb katalógusukat lásd Lavagne et al. 2003 (a Palais du Miroirból előkerült leletekről összefoglalóan: xlv).
 - 10 Az épületegyüttesről, a benne őrzött művek valószínűsíthető datálásáról és a legfontosabb megjelenő szobortémákról lásd Slavazzi 1996, 125–129.
 - 11 A különböző „eredetik” és – akár azonos „eredetiről” készült – „másolatok” elhelyezéséről római közterekben lásd pl. Zanker 2015; az egyes görög szobrok ikonográfiáját követő római kori szobrok kérdéséről átfogóan és modern nézőpontból Anguissola 2015.
 - 12 Lásd Hekler 1916.
 - 13 „Die dem Leibe eng angeschlossenen Oberarmstümpfe deuten auf eine abwärts, höchstens leicht vorwärts gestreckte Haltung der Arme. Auch die Oberschenkel mußten, wie die Ansätze beweisen, schräg vorwärts verlaufen, wobei sich als Standmotiv ein leichtes Sichducken mit eingebogenen Knien ergibt.” Hekler 1916, 95.
 - 14 A torzót atlétaábrázolásként határozza meg még A. Hermary (Lavagne et al. 2003, 21–22) és B. Germini is (Germini 2008, 68).
 - 15 Goette–Nagy 2014, 98.
 - 16 A hasonló kútszobor-kompozíciókat összegyűjti Kaposy 1969, 30–32. A jellemző testtartást jól példázza egy a Villa Albaniban található, magas fatörzsön ülő-támaszkodó, jobb lábát köre támasztó, jobb combján nagy tömlőt tartó kútszobor-szatír (lásd a 3. képet; Villa Albani 924, lásd ehhez Kaposy 1969, 30, illetve Arndt–Amelung–Lippold, Serie XVI A [1939], 13. hasáb, no. 4556 [néhány további párhuzammal]; Bol 1988, 107–108, 48–49. tábla; Clarac 1826–1853, V. 280 [no. 1763], 732. tábla). A Szépművészeti Múzeum Antik Gyűjteményében is található egy funkciójában ezekhez hasonló, Lédát ábrázoló kútszobor (ltsz. 4730), ehhez lásd Hekler 1929, 140–141 (no. 133); Kaposy 1969, 21 (9. kép); Nagy et al. 1997, 32 és 36–40. A Leda-kútszobor egy Timotheostól származtatott típushoz tartozik, lásd Rieche 2010, 119–120.
 - 17 A szatír kútszoborfunkciójával összefügghet a márványnak a torzó bal alsó részén, a szatír combja tájékán megfigyelhető elváltozása (ún. cukrosodás), amely általában víz jelenlétében, fagyponthoz közeli hőmérséklet-ingadozás hatására következik be. (A megfigyelésért Varga Józsefnek tartozom köszönettel.)
 - 18 Cottaz 1951, 18; Héron de Villefosse 1907, 87–89.
 - 19 Legújabbban Goette–Nagy 2014, 98. Részletesebb leírását lásd Villefosse 1907, 80, 4–5. kép; Cottaz 1951, 17–18; H. Lavagne in Lavagne et al. 2003, 22–23 (no. 49), 50. tábla. (Az utóbbi leírás is még a 20. század eleji adatok és dokumentáció alapján, a szobor mostani őrzési helyét nem ismerve készült.)
 - 20 Héron de Villefosse 1907, 80; Cottaz 1951, 17.
 - 21 Lásd ehhez Lissarrague 1990.
 - 22 A tűzhöz lásd Aischylos: *Prométheus Pyrkaios* (a dráma cselekményét papiruszleletek, vázaképek és párhuzamos szöveghelyek alapján rekonstruálja Krumeich–Pechstein–Seidensticker 1999, 175–178), a lyrához Sophoklés: *Ichneutai* (fr. 314, 100–168. sorok, lásd Krumeich–Pechstein–Seidensticker 1999, 286–288, 297–300), a képmáshoz: Aischylos: *Isthmiasai* (fr. 78a, lásd Krumeich–Pechstein–Seidensticker 1999, 133–137).
 - 23 Héron de Villefosse 1907, 80–81; Cottaz 1951, 18.
 - 24 A két szobor közti hasonlóságot Héron de Villefosse írta le először, és ennek alapján feltételezte, hogy talán mindkét szobor szatírt ábrázolt, és hogy a két torzó, egy szintén a fürdőben talált szatírfejjel és két fatörzset mintázó szobortámasztékkal együtt, egy-egy szökőkút díszítését alkothatta. Villefosse nyomán Cottaz is hangsúlyozta a két alak összetartozását, amelyet azután csak Nagy Árpád Miklós és Hans Rupprecht Goette írt le újra. Lásd Héron de Villefosse 1907, 80–81, 88–89; Cottaz 1951, 17–18; Goette–Nagy 2014, 98.
 - 25 Ez alapján Nagy Árpád Miklós és Hans Rupprecht Goette azt is felvetik, hogy a másik kútszobor esetleg ennek mintájára készült: Goette–Nagy 2014, 98.
 - 26 Hekler 1916, 102–104; Hekler 1929, 20.
 - 27 Slavazzi 1996, 31, 209–210. A. Hermary viszont mindössze néhány évvel később „a császárkor elejéről származó klasszicizáló műként” határozza meg (Lavagne et al. 2003, 22).
 - 28 Germini 2008, 68.
 - 29 A Szépművészeti Múzeum gyűjteményében jó példa erre (1) egy Polykleitos *doryphoros*ának testtartását idéző szobor torzója (SzM 80.1.A, lásd az 5. képet), amely 1982-ig modern fejjel és teljes alsó résszel is ki volt egészítve (a – még kiegészítésekkel kiállított – darabról lásd Szilágyi János György in Szilágyi–Szabó 1976, 4, illetve 144 [no. 1]; a *doryphoros* „replikáit” sorra veszi Kreikenbom 1990, 59–94 [a budapesti darabról lásd 78–79. és 161–162. tábla] és Berger in Berger et al. 1992, 104–117 [a budapestiről 278–279, 411–414. kép]); (2) illetve az ún. Andrassy-Apollón (SzM 60.40.A), amelyet ismeretlen okból és időben radikálisan átfaragtak, letört orrát pedig egy másik, az arc egészéhez képest aránytalanul nagy orral pótolták, és a kiállításon (jobb híján) ma is így látható.
 - 30 A Belvederei torzó évszázadokon át követhető történetét többen is megírták, lásd mindenképp: Wunsche 1998, 13–99 (a kezdetektől a modernitásig) és Schwinn 1973 (a 15. századtól Winkelmannig).
 - 31 A szobrász nevét, amely a torzó talapzatán fel van tüntetve, máshonnan nem ismerjük. A feliratról és Apollóniosról részletesen lásd *DNO* V. 131–132 (további irodalommal); Loewy 1885, 241–243.
 - 32 Wunsche 1998, 25–29.
 - 33 Michelangelónak a torzóhoz fűződő viszonyáról lásd Schwinn 1973, 24–54; Wunsche 1998, 31–36.
 - 34 A hasonlóságokat a torzó és egyes meztelen alakok közt leírja pl. Wunsche 1998, 30–33; Battisti 1983, 24; Olszewski 1976, 17; Schwinn 1973, 26–28 (további irodalommal); a meztelen alakok egyes motívumainak eredetét vizsgálja (ókori gemmák és reneszánsz művek bevonásával) von Salis 1947, 165–189. A meztelen alakok értelmezéséről lásd röviden Salvini in Salmi et al. 1965, 201 (további irodalommal); Olszewski 1976, 23–24.
 - 35 A hasonlóságokról lásd pl. Baldini in Salmi et al. 1965, 126; Schwinn 1973, 29–30.
 - 36 A „Michelangelo mint a Belvederei torzó tanítványa” toposz történetéről lásd Wunsche 1998, 33–37. Giovan Battista Paggi 1590-es levelét, amelyben a megfogalmazás először megjelenik, idézi Schwinn 1973, 37. A toposzt szoborként jeleníti meg Theobald Stein 19. századi dán szobrász *Michelangelo megérinti a szobrot* című alkotása (8. kép), lásd Wunsche 1999, 36 (27–28. kép), 150 (no. 14).
 - 37 A reneszánsz művészetnek az ókori művészethez fűződő bonyolult viszonyáról általánosságban lásd például Panofsky klasszikus tanulmányait: Panofsky 1972 [1960] (ezen belül elsősorban a „Rinascimento dell’Antichità: The Fifteenth Century” című fejezetet), illetve Panofsky 1984 [1921/1922]. A Belvederei torzó kiterjedt hatásáról a reneszánszban lásd Ladendorf 1953, 31–32 (és 69–85. kép).
 - 38 Werner Schnell ezt a Belvederei torzóval kapcsolatban általánosan is megfogalmazza: „A Belvederei torzó hosszú hatástörténetének egyik oka a szobor torzó volta, mimetikus funkciójának csökkené-

- se, amely együtt járt minden narratív, tartalmi meghatározottság elvesztésével. Ami magának az ókori szobrászatnak a szempontjából sajnálatos veszteséget jelentett, amennyiben egy szobor tartalmi kvalitásait formai minőségénél többre tartották, a torzót mint plasztikus mintát éppen hogy abszolút elérhetővé tette. Minthogy a művészt szinte egyáltalán nem kötötte a tartalmi, hanem csakis a formai aspektus, így a Belvederei torzót (...) az új képi összefüggések igényei szerint tudta tartalommal megtölteni.” Schnell 1980, 12.
- 39 Lásd J. J. Winckelmann 2002 [1759], 169–173, magyarul: Winckelmann 1978, 75–83 (a továbbiakban Tímár Árpád fordításának pontatlanságai, helyenkénti tévedései, és elsősorban nehézkes stílusa miatt a német szöveget saját nyersfordításomban idézem, és a megadott oldalszámok is a német kiadásra utalnak). A publikált változat sok részletében különbözik a korábbi, kéziratban fennmaradt verziótól (lásd Winckelmann 2002, 280–285). A változatokat részletesen, további források bevonásával elemzi Schwinn 1973, 173–188. A winckelmanni leírást néhány további, a torzót bemutató irodalmi jellegű szövegrészlettel (Wilhelm Heinse, Schiller, Burckhardt) együtt közli Waetzoldt 1942, 1–16.
- 40 A Héraklész-értelmezés már a reneszánszban megjelenik, onnantól kezdve sokáig domináns marad, és csak a 19. században kérdőjeleződik meg alapvetően. A további felmerült (és ma valószínűbbnek tartott) tudományos értelmezéseket, illetve művészi újraértelmezéseket lásd Wünsche 1998, 66–99 (az áttekintésben még nem szerepel G. Despinis újabb, a torzót – egyes korábbi elemzésekkel egyetértve – Philoktétesként értelmező elemzése, lásd Despinis 2004).
- 41 Az utolsó sorban bekövetkező váratlan fordulat teszi tehát ebben a versben explicitté a versben megmutatkozó tárgynak azt a sajátos átalakulását, amely a rilkei *Neue Gedichte* több versének sajátja, és amely által, Pór Péter elemzése szerint, a versek *leírás* helyett maguk is önálló és öntörvényű *létezővé* válnak: „Minden egyes egyedi új vers egy egyedi létező világának szisztematikus megteremtése, ami egyúttal egy saját téralakzat világának megteremtését is jelenti. (...) Minden új vers valódi témája ez az elv maga: a külső transzcendenciának, a pozitív vagy negatív módon előre meghatározott térnek az egyedi létező saját terébe való átfordítása, maga az átváltozás.” Por 1993, 504–505. A versnek ugyanezt a fordulatát (mint *Wendung*, illetve *Umschlag*) kissé másképpen, de szintén a *Neue Gedichte* tipikus helyeként írja le Weigand 1959, 61.
- 42 A winckelmanni torzóleírás és a Rilke-vers között, bizonyos motívumok azonossága alapján, Hermann Weigand akár közvetlen kapcsolatot is elképzelhetőnek tart (Weigand 1959, 51–60). Egy szélesebb körben elfogadott azonosítás szerint a vers Apollón-torzójának „előképe” vagy „ihletője” egy a Louvre-ban őrzött, Milétozból származó torzó (az ún. „milétozi torzó”) lenne. Ez az utóbbi azonosítás Hausmann 1947 eredménye, amelyet utána többen átvettek, pl. Franz 1999, 74–77, aki hosszabban idézi is Hausmann könyvének vonatkozó megállapításait, vagy Renate Bol, aki a milétozi torzóról szóló 2005-ös tanulmányában Rilkét „a szobor és a szobor formai kvalitásai tulajdonképpen felfedezőjének” nevezi (Bol 2005, 39).
- 43 A modern művészet torzófogalmával kapcsolatban alapmű Werner Schnell – szintén Rodin munkásságából kiinduló – monográfiája: Schnell 1980. Rodin torzóiról mint a modern torzóalkotás kezdetéről lásd Elsen 1969, 16–29; Schnell 1980, 25–26; Elvers-Švamberk in Brückle-Elvers-Švamberk 2001, 13.
- 44 A művészetet allegorikusan megjelenítő alkotás a brüsszeli Académie Royale Des Beaux Arts számára készült mint az épület kerítésének egyik szobordíszje. Lásd Schnell 1980, 10–17; Wünsche 1998, 165 (no. 65, 145. kép).
- 45 *A gondolkodó* és a Belvederei torzó kapcsolatáról lásd Wünsche 1998, 91–92 (további irodalommal).
- 46 Az anekdotát idézi Brückle 2001, 20, illetve Schnell 1980, 49 (eredetileg A. Vollard: „Dans l’atelier de Renoir, mon portrait – une visite de Rodin”: *Le Correspondant* 1917. december 10.).
- 47 Schnell 1980, 21–32, 48–51.
- 48 Rilke 1913 [1907], 85, hivatkozva Schnell 1980, 49.
- 49 Lásd ehhez Schnell 1980, 9–24; Elvers-Švamberk in Brückle-Elvers-Švamberk 2001, 13–84; Elsen 1969; Schmoll 1994.
- 50 A kiállítások katalógusai: Recklinghausen Kunsthalle 1964; Elsen 1969; Blase 1982 (*non vidi*); Schulze 1990 (*non vidi*); Brückle-Elvers-Švamberk 2001.
- 51 Elayne Variantól (a *The Dominant Woman* című 1969-es kiállítás katalógusából) idézi Elsen 1969, 88.
- 52 Lásd például V. Scrinari in *Enciclopedia dell’Arte Antica* II. 227–231, s. v. „Busto”.
- 53 A modern torzók kapcsán ezeket a műfajokat is említi Elsen 1969, 13–15.
- 54 Vö. Elvers-Švamberk pontos összefoglalását a modern torzók kapcsán: „Betrachtet man die ebenso zahlreichen wie prägnanten Positionen des hier vorgestellten Themas, so offenbart sich ein verblüffend heterogenes Spektrum der im 20. Jahrhundert unter dem Begriff »Torso« unternommenen Deutungen der menschlichen Figur. Im Schaffen der unterschiedlichsten Künstler hat die anthropomorphe Teilfigur als »Pars pro toto« den Status eines autonomen plastischen Objekts erreicht. Die Etablierung des Torsomotivs interagiert mit der Entwicklung abstrakter Formen: Die aus seiner Handlungsarmut erwachsende, elementare Ausdrucksmacht des Torsos macht ihn – im Rahmen einer vom Mimetischen sich entfernenden Formtendenz der Moderne – zum prädestinierten Darstellungsgegenstand einer Bildhauerei, die am Menschenbild festhält. Wie kaum ein anderes Motiv spielt der Torso mit dem Leibbewusstsein und dem Raumbezug des Betrachters, stimuliert er die Wahrnehmung des konkret Gegebenen ebenso wie die assoziative Fantasie, fordert er sowohl Einfühlung als auch Distanznahme. Die Auseinandersetzung mit dem Torso eröffnet neue Betrachtungsmaßstäbe für die moderne Skulptur.” Brückle-Elvers-Švamberk 2001, 84.
- 55 J. A. Schmoll pontos megfigyelése szerint a Rodin utáni modern torzókra egyre inkább jellemző, hogy annak ellenére, hogy a szobor egyes „testrészei” hiányoznak, csonkítást vagy törést mutató felület nincs rajtuk (Schmoll 1994, 28).
- 56 Az értelmezéstörténehez lásd az 1. jegyzetben megadott irodalmat.
- 57 Egy-egy esetleges példa a Szépművészeti Múzeumból és Európából: 2014-ben a Szépművészeti Múzeum kabinetkiállításán Keserő Ilona néhány képét három hónapra a múzeum reneszánsz festményeivel együtt állították ki mint az ún. *cangiante* színhasználat különböző korokban született példáit (a kiállítás ismertetője elérhető itt: <https://www.szepmuveszeti.hu/kiallitasok/cangiante-szinhasznalat-ilona-keseru-ilona-uj-festmenyein/>); a müncheni Glyptothek 2018-ban két és fél hónapra a klasszikus ókori műveket bemutató állandó kiállítóterébe fogadta Fabio Viale kortárs olasz szobrász – időnként az ókori szobrászatra is reflektáló – műveit (a kiállításhoz kapcsolódó ismertetést és interjút lásd itt: <https://sculpture-network.org/de/Fabio-Viale-Glyptothek-M%C3%BCnchen>).

Bibliográfia

- Anguissola, A. 2015. „Masterpieces and their Copies. The Greek Canon and Roman Beholders”: S. Settis – A. Anguissola – D. Gasparotto (szerk.): *Serial/Portable Classic. The Greek Canon and its Mutations*. Milano, 73–79.
- Arndt, P. – Amelung, W. – Lippold, G. 1893–1947. *Photographische Einzelaufnahmen antiker Skulpturen*. München.
- Battisti, E. 1983. *La Cappella Sistina*. Novara.
- Berger, E. et al. 1992. *Der Entwurf des Künstlers. Bildhauerkanon in der Antike und Neuzeit*. Basel.
- Blase, K. O. *Torso als Prinzip*. Kassel.
- Bol, P. C. 1988. *Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke I. Bildwerke im Treppenaufgang und im Piano nobile des Casino*. Berlin.
- Bol, R. 2005. „Der Torso von Milet und die Statue des Apollon Terminus in Myus”: *Istanbuler Mitteilungen* 55, 37–64.
- Bouet, A. 2003. *Les thermes privés et publics en Gaule narbonnaise*. Róma.
- Brückle, W. – Elvers-Švamberg, K. 2001. *Von Rodin bis Baselitz. Der Torso in der Skulptur der Moderne*. Ostfildern-Ruit.
- Clarac, F. 1826–1853. *Musée de sculpture antique et moderne ou description historique et graphique du Louvre*. Párizs.
- Cottaz, J. 1951. „Notes relatives aux thermes romains de Sainte-Colombe-lès-Vienne au lieu dit Palais du Miroir”: *Rhodia* 24 (1948), 8–22.
- Despinis, G. 2004. „Ancora una proposta di interpretazione per il Torso del Belvedere”: *Atti dell'Accademia nazionale dei Lincei: Rendiconti. Classe di scienze morali, storiche e filologiche* 2004/3, 393–408.
- DNO = Kansteiner, S. et al. (szerk.) 2014. *Der Neue Overbeck. Die antiken Schriftquellen zu den bildenden Künsten der Griechen*. Berlin, 2014.
- Elsen, A. E. 1969. *The Partial Figure in Modern Sculpture from Rodin to 1969*. Baltimore.
- Franz, M. 1999. *Von Gorgias bis Lukrez. Aesthetik und Poetik als vergleichende Zeichentheorie*. Berlin.
- Germini, B. 2008. *Statuen des strengen Stils in Rom. Verwendung und Wertung eines griechischen Stils im römischen Kontext*. Roma.
- Goette, H.-R. – Nagy Á. M. 2014. „A viennai satyros”: *Ókor* 13/1, 97–98.
- Hausmann, U. 1947. *Die Apollonette Rilkes und ihre plastischen Urbilder*. Berlin.
- Hekler, A. 1929. *Die Sammlung antiker Skulpturen*. Wien.
- Hekler, A. 1916. „Marmororso einer Athletenstatue in Budapest”: *Jahrbuch des Deutschen Archeologischen Instituts* 31, 95–104.
- Héron de Villefosse, A. 1907. „Le Palais du Miroir à Sainte-Colombe-lès-Vienne”: *Comptes Rendus des Séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 51/2, 60–92.
- Jaillet, M. 1933. *Le Palais du Miroir à Saint-Romain en Gal (Rhône). Anciens thermes de la Vienne gallo-romaine. Mémoire historique et critique sur l'étymologie du nom de ce monument*. Vienne.
- Kapossy B. 1969. *Brunnenfiguren der Klassischen Zeit*. Zürich.
- Kreikenbom, D. 1990. *Bildwerke nach Polyklet. Kopienkritische Untersuchungen zu den männlichen statuarischen Typen nach polykletischen Vorbildern. „Diskophoros”, Hermes, Doryphoros, Herakles, Diadumenos*. Berlin.
- Krumeich, R. – Pechstein, N. – Seidensticker, B. 1999. *Das griechische Satyrspiel*. Darmstadt.
- Ladendorf, H. 1953. *Antikenstudium und Antikenkopie. Vorarbeiten zu einer Darstellung ihrer Bedeutung in der mittelalterlichen und neueren Zeit*. Berlin.
- Lartillot, F. 2010. „Rilkes Lektüre des antiken Fragments”: Kocziszky É. (szerk.): *Ruinen in der Moderne*. Berlin, 271–292.
- Lavagne, H. et al. 2003. *Vienne (Isère). Nouvel Espérandieu. Recueil général des sculptures sur pierre de la Gaule I*. Paris.
- Lissarrague, F. 1990. „Why Satyrs Are Good to Represent?": F. Zeitlin – J. Winkler (szerk.): *Nothing to Do with Dionysus? Athenian Drama in its Social Context*. Princeton, 228–236.
- Loewy, E. 1885. *Inschriften griechischer Bildhauer*. Leipzig.
- Manderscheid, H. 1981. *Die Skulpturenausstattung der kaiserzeitlichen Thermenanlagen*. Berlin.
- Nagy Á. M. et al. 1997. „Beszámoló az antik gyűjteményben végzett szobor-restaurálási munkákról”: *A Szépművészeti Múzeum Közleményei* 86, 25–40, 117–128.
- Olszewski, E. J. 1976. „A Design for the Sistine Chapel Ceiling”: *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art* 63/1, 12–26.
- Panofsky, E. 1985 [1921/1922]. „Dürer és a klasszikus ókor”: uő: *A jelentés a vizuális művészetekben*. Budapest, 33–83.
- Panofsky, E. 1972 [1960]. *Renaissance and Renaissances in Western Art*. New York.
- Por, P. 1993. „Die orphische Figur. Zur Poetik von Rilkes »Neuen Gedichten«”: *Zeitschrift für Germanistik*, Neue Folge 3/3, 501–515.
- Recklinghausen Kunsthalle 1964. *Torso. Das Unvollendete als künstlerische Form*. (Kiállítási katalógus.) Recklinghausen.
- Rieche, A. 2010. „Verweigerte Rezeption. Zur Wirkungsgeschichte der »Leda des Timotheos«”: T. Bartsch et al. (szerk.): *Das Originale der Kopie. Kopien als Produkte und Medien der Transformation von Antike*. Berlin, 117–138.
- Rilke, R. M. 1913. *Auguste Rodin*. Leipzig.
- Rivet, A. L. F. 1988. *Gallia Narbonensis. Southern France in Roman Times*. London.
- Salis, A. v. 1947. *Antike und Renaissance*. Erlenbach–Zürich.
- Salmi et al. 1965. *The Complete Work of Michelangelo*. Novara.
- Schmoll, J. A. 1994. „Die vollkommene Unvollkommenheit”: *Kunst und Antiquitäten* 1994/11, 24–29.
- Schnell, W. 1980. *Der Torso als Problem der modernen Kunst*. Berlin.
- Schulze, S. 1990. *Das Fragment. Der Körper in Stücken*. Bern.
- Schwinn, Chr. 1973. *Die Bedeutung des Torso vom Belvedere für Theorie und Praxis der bildenden Kunst. Von 16. Jahrhundert bis Winckelmann*. Bern – Frankfurt am Main.
- Slavazzi, F. 1996. *Italia verius quam provincia. Diffusione e funzioni delle copie di sculture greche nella Gallia Narbonensis*. Perugia.
- Szilágyi J. Gy. – Szabó M. 1976. „Antik művészet a debreceni Déri Múzeumból és más magyar gyűjteményekből”: *A Szépművészeti Múzeum Közleményei* 46–47, 3–86 és 143–180.
- Waetzoldt, W. 1942. *Italienische Kunstwerke in Meisterbeschreibungen*. Leipzig.
- Weigand, H. J. 1959. „Archaischer Torso Apollos”: *Monatshefte für Deutschen Unterricht, Deutsche Sprache und Literatur* 51/2, 49–62.
- Winckelmann, J. J. 1978. *Művészeti írások*. Budapest.
- Winckelmann, J. J. 2002. *Kleine Schriften. Vorreden, Entwürfe*. Berlin – New York.
- Wünsche, R. 1998. *Il Torso del Belvedere. Da Aiace a Rodin*. Roma.
- Zanker, P. 2015. „Copies in Context. Greek Art in Roman Settings”: S. Settis – A. Anguissola – D. Gasparotto (szerk.): *Serial/Portable Classic. The Greek Canon and its Mutations*. Milano, 107–112.

Radnóti Sándor (1946) az ELTE BTK Esztétika Tanszékének professor emeritusa, 2019-től az MTA levelező tagja. Művészetfilozófiával és irodalomkritikával foglalkozik. Winckelmannról szóló monográfiája (*Jöjj és láss! A modern művészetfogalom keletkezése: Winckelmann és a következmények*) 2010-ben jelent meg az Atlantisz Kiadónál.

Legutóbbi írása az *Ókorban*: „Cold Pastoral.” *Az ízlés embere és a filozófus: Hazlitt és Hegel* (2012/2).

Apollónok

Radnóti Sándor

1.

Meglepő, hogy *A belvederei Apollón leírása*, ez az egészen rövid – s a mai olvasónak helyyel-közzel önkéntelenül komikus – „hősköltemény” (*panegyris, enkómion*) mennyire hatott Winckelmann-nál sokkal jelentősebb szellemekre. Vegyük csak azt az állítást, hogy a szobor (1–2. kép) egyesíteni tud különböző életkorokat: „Örök tavasz öltözteti, miként a boldog elíziumi mezőkön, a tetszetősebb ifjúság köntösébe a teljesebb évek vonzó férfiasságát...”¹ Visszahalljuk



1. kép



2. kép

Lángol, látva a lányt, vágyik vele nászra Apollo,
s bízva remél, de bizony megcsalja a jóstudománya.
Mint ahogyan, ha kalásza üres, fellobban a polyva,
s mint a sövény lángol, ha tüzes fáklyával a vándor
hozzáér; vagy hajnaltájt otthagyja tövében,
úgy lobogott teljes szívéből érte az isten,
és e szerelmét hasztalanul táplálta reménnyel.
Mondja nyakára bukó, befontatlan fürtjei láttán:
„Hát még hogyha meg is fésülne!” Látja lobogva
csillagozó szemeit. S ajakát is látja, s eléggé
hosszan nem szemlélheti. És dicséri az újját
és a kezét s karját, mit félig fed csak a leple.
S szebbnek képzei azt, ami még letakart. De a lebke
szélnél száll sebesebben a lány, sose torpan e szóra:
„Állj meg, Peneos deli lánya: nem ellened üzlek.
Bárány farkastól, az oroslántól fut a szarvas,
s így menekül remegő szárnyalás elöl a galambraj;
ellenségtől mind: engem szerelem von utánad.
Jaj nekem! El ne zuhanj; lábad, mit sérteni vétek,
föl ne sebezze tövis; kínod valahogy ne okozzam.
Vad csalitokba szaladsz. Kérlek, fuss óvatosabban,
mérsékeld a futást: mérsékelem én is az üzést.
Kérdezd meg, kinek is tetszel. Nem hegy lakozója,
nem pásztor vagyok én, aki borzasan őri a nyáját
és az ökörcsordát. Nem, nem tudsz, esztelen, arról,
hogy ki elől menekülsz, csak azért futsz. Tudd meg, uralnak:
Delphoi földje, Claros, Tenedos, s palotám Patarában.
És az apám Jupiter. S ami lesz, s ami volt, s ami most van,
én mutatom meg; a dalt s lanthúrt én hangolom egybe.
Biztos az én nyilam; egy van csak, mely célba-találóbb,
az, mely az én könnyű kebelem meg tudta sebezni.
Orvosságokat én adtam, tudd, megsegítőnek
hívnak, a gyógyerejű füvek is mind engem uralnak.
Jaj, de a vad szerelem sose tud behegedni füvektől;
nem segít önnön urán, ami mindenkin, tudományom!”
Folytatná mással, de a lány riadott rohanással
messzefut és félig-rebegett szava közt odahagyja.
Most is bájos a lány. Testét a szelek csupaszítják,
szembefúvó szellők raja rezgeti, lengeti leplét,
s fésü-nem-ért fürtjét a futó szél hátrafuvallja:
s míg menekül, még szebb. S most már nem akarja az ifjú
isten hasztalanul szavait szétszórni, de száguld
vágya szerint, szaporázza a lány léptére a léptét.

ezt Goethétől, amikor arról beszél, hogy a művészet költői erejénél fogva létrehozhat olyan dolgokat, amelyek a természetben lehetetlenek. „A matrónakorú Niobét, felnőtt gyermekek anyját, a zsenge lánykebel szüzi bájával ruházza fel alkotója.”² Hozzátette – s ez megint csak Winckelmannra utal, hiszen a halandó Niobéra nem áll, Apollónra viszont igen –, hogy „[b]izonyosan éppen ezen ellentmondások bölcs egyesítésén nyugszik az örök ifjúság, mit a régiek saját isteneiknek tulajdonítottak”³ Schelling ugyanezt a példát a művészet időtlenségének bizonyítására használta fel, mondván, hogy „[h]a a művészet megállítja az emberi évek gyors menetét, ha a fejlett férfiaság erejét a korai ifjúság szelid bájával kapcsolja össze, vagy ha felnőtt fiak és lányok anyját az erőteljes szépség szelid bájában mutatja meg, akkor mi mást tesz, mint hogy megszünteti azt, ami lényegtelen, vagyis az időt?”⁴ S említsünk meg egy nekünk igen fontos szellemet is, Kazinczy Ferencet, aki a „Vaticanus Apollóról” azt mondta, hogy „[a] Régiségnek nem maradt ránk szebb műve, mint ez a szép márványszobor. A férfiszépség, az ifjúság legviribb korában belé vagyon nyomva...”⁵

Winckelmann Rómába érkezése után, 1756 elejétől igen nagy ambícióval dolgozott szoborleírásain, amelyek ókori művészettörténete kezdeményeinek tekinthetők. Három plasztikai alkotásról van szó, amely a 16. század kezdetétől – eltekintve egy tizenhét éves párizsi kényszer-vendéglátástól Napóleon idején – mindmáig a pápai palota Belvedere-udvarában látható. Apollón, a Héraklésnek is nevezett Torzó és a Laokoón. II. Gyula ezekkel a szerzeményeivel nemcsak a pápai antikvitáskultuszt alapozta meg, hanem az antikvitas újkorai kánonát is. Winckelmann választásában öt szempont játszott szerepet: 1. saját esztétikai tapasztalata; 2. az autopszia, a művek saját szemmel való megtekintésének élménye; 3. a kánon hagyománya; 4. az, hogy meztelen férfitestekről van szó; 5. az, hogy a három szobor felöleli a görög szobrászat voltaképpeni tárgyát: az istenséget, a félistent (hőst) és az embert.

A Belvederei Apollón leírásának kísérletei megtalálhatók az úgynevezett firenzei kéziratban, két különböző változata és még idetartozó töredékek a párizsi kéziratban, egy variánsa a kor híres rézmetsző-másolójának, Johann Georg Willének írott 1757. augusztusi levelében, s végül a véglegesnek tekintett változatot Winckelmann beillesztette *Az ókori művészet történetébe*. Onnan szakította ki és keltette önálló életre számtalan kiadás, s ez szükségképpen torzítóan is hatott.

Winckelmann megkülönböztette a műalkotásoknak a művészet szerinti és az eszmény szerinti megközelítését. A firenzei kézirat a művészettel, azaz a mű megalkotottságával foglalkozik, például a haj megmunkálásával, amelynek döntő szerepe volt a történeti korszakolásban, s általános vélemény szerint a modern művészettörténet-írás kezdetét jelenti.⁶ A párizsi kéziratok és a Wille-levelével szemben a szobor ideális voltát nyomatékosítja, s a megrendítő hatás felidézéséhez keresi a nyelvet. A végleges változat,⁷ amelyről nem szabad elfelejtenünk, hogy az ókori művészettörténet része, elhagy minden technikai, művészettörténeti, filológiai megfontolást, s a lelkesült szónoklatot tömöríti.

A történeti és az ideális szempont belső ellentmondásban van, hiszen az istenség epifániája, az, hogy „megelevenedni és megmozdulni látszik”⁸ mint a szobor ideális lényege, feszültségben van szoborként való létrehozottságával. Ez minden redukció ellenére háromféleképpen is beszüremkedik a végleges szövegbe. Egyszer, mint elkerülhetetlen – bár meglehetősen üres – engedmény: „Alkotója e művet egészen az ideálra építette, s éppen csak annyit vett az anyagból hozzá, amennyi szükség volt, hogy szándékát meg-

valósítsa és láthatóvá tegye.⁹⁹ Az első párizsi változatban ez még sokkal radikálisabban hangzik: „Feltűnik egy szellemi lény, amely önmagából adott formát magának, és semminő érzéki anyagból. Ez csak abban az értelemben volt lehetséges, hogy a matéria nem befolyásolta. Olyan forma ez, amely nem valami teremtett láthatóból vétetett, s amelyet csak magasabb szellemek alkothattak.”¹⁰ Ebből mint egy szoborra nem alkalmazható, mert abszurdumhoz vezető megállapításból vissza kellett venni, s ennek eredménye a végleges változat kissé vérszegény megállapítása. De azért megőrződött a végleges változat olyan fordulataiban, mint a „a testetlen szépség”, „a természet fölé emelkedő szépség”,¹¹ amelyeket újplatonikus maradványnak kell tekintenünk, hiszen valójában merőben ellentétes a szép illetve fenséges szobor – mint szobor, *artefactum* – abszolút prioritásának winckelmanni elvével. Harmadszor pedig az „emberi szűkösséget” elvető radikális antinaturalizmust kell említeni: „Sem erek nem hevítik, sem inak nem mozgatják ezt a testet, hanem valamilyen szelíd áradatként szétáramló égi szellem tölti be mintegy az alak egész felületét.”¹²

Az eddig megállapítottak – tehát a különböző életkorok egyesítésének képessége, a megalkotottságot provokáló eszményiség és az antinaturalizmus – mellett az Apollón-leírás további két jellegzetességét kell még említeni. Az első Winckelmann ama törekvése, hogy a szobrot mint a mítosz jelenetét interpretálja. A homérosi Apollón-himnusz egy részletét, a Pythón nevű kígyó vagy sárkány megölését hozta összefüggésbe a szoborral (*Homérosi himnusz Apollónhoz* 300 skk.): „Pythont üldözte, ki ellen először íját használta, majd hatalmas lépteivel elérte őt és megölte. Elégedettségének magasából végtelenbe futó fenséges pillantása messze meghaladja diadalát.”¹³ A szakirodalom ezt a filológiai-ikonográfiai identifikációt is – amelyet ma már senki nem fogad el – a modern művészettörténet-írás alapító lépéseivel sorolja.¹⁴ Ez bizonyára igaz, de csak az igazság egyik oldala. A másik a barokk klasszicista ízlés maradványa, amely – ahogy a francia akadémia 1667-ben kodifikálta is – a művészeti hierarchia csúcán a történeti műveket látta,¹⁵ vagyis azokat, amelyeknek ikonográfiája elbeszélte történeten, szövegen alapul. Winckelmann lényegében minden általa elemzett műnél a mögötte álló, főképp homérosi vagy egyéb szöveget kereste.

A másik jellegzetesség az *Apollón*-leírás leglényegesebb része, s ugyanakkor a maga túlfeszítettségében enyhe komikumának is forrása. Winckelmann Rómában Mengsszel, a neoklasszikus festővel együtt nagy vállalkozásba akart fogni: könyvet terveztek a görög művészek ízléséről. Ez a terv nem valósult meg, s helyette született *Az ókori művészet története*. Én e váltásnak szimbolikus jelentőséget tulajdonítok, amennyiben a kor általános szemléletéről, az ízlés álláspontjáról a történelmi szemléletre való áttérést jelöli, még akkor is, ha talán ez a tervezett cím csak a korszellemnek tett engedmény lett volna.

A váltás következménye a hangsúly eltolódása a recepcióról a műalkotásra, Ecóval szólva az *intentio lectoris*ről az *intentio operis*-ra. Ezért nyílik meg a lehetőség a művészettörténet tudományának megalapítására, míg a művészettörténeti tárgyú korábbi és kortársi munkák vagy 1. szabályrendszerek voltak, vagy 2. művészélet-rajzok, vagy 3. a filológiai tudásfelhalmozást szolgálták, vagy 4. a műértés, a kifinomult ízlés, a *connoisseurship* társasági értékének kimunkálását segítették, illetve ahhoz adtak mintát. A műalkotásra való összpontosítás nem azt jelenti, hogy hatásáról elterelődik a figyelem, hanem éppen ellenkezőleg. Míg az ízlés világában a hatásnak játéktere és bizonyos szabadsága van, addig a történetiben megjelenő eszményi fogalmában a műalkotások megítélése zsarno-

*Mint ha a sík ugaron gall eb megered, ha nyulat lát,
s kergeti zsákmányát ez, amaz meg az élete üdvét,
s már-már rajtatapad, hiszi már; hogy megkaparintja,
marni-kinyúlt szájjal kapkodva a lába nyomához,
s hogy fogoly-é, nem tudja a nyúl, míg vad harapásból
szinte s a már lecsapó szájából szökken tova tüstént:
így futtatja reménye az istent, félsze a szüzet.
Am szerelem-szárnyal sebesebb mégiscsak az üző,
mert sosem ad pihenést, s most hátát éri kezével,
most a nyakán szétszórt haja fürtjeit éri lehével.
Elsápadt a leány, erejét vesztette a gyötrő
vad rohanásban; a Peneos habjára tekintve,
„Ments meg, apám,” így szól, „folyamok, ha van istenerőtök!
Túlsággal tetszem; hát nyílj meg, föld, vagy a testem
változtasd mássá: ez okozza az én veszedelmem.”
Így csak alig szólt esdve, merev lett máris a teste,
zsenge leánykebelét tüstént friss kéreg övezte.
Fürtjei lombokká, fordult két karja faággá;
s lába, imént oly gyors, végződik lomha gyökérben;
arcát lomb fedi már; egyedül szép fénye a régi.
S Phoebus ezért is lángol még: rányomja a jobbját
arra a törzsre, s a kéreg alatt dobogó szívet érez.
Ágakat úgy ölel át, mint karral kart ha ölelnék,
megcsókolja a fát, de a csóktól hajlik ez arrébb.
S mondta az isten: „Lám, nem akartál lenni a nőmmé,
fám léssz hát ezután. Ott díszlesz, tudd meg, örökké,
fürtjeimen, te babér, díszítet a lantom, a tegzem;
s Róma vezéreim is, diadalt mikor ünnepi hang zeng
vigan, s nagy menetet szemlél Capitolium orma;
s Augustus palotája előtt, hív őre a háznak,
állsz kapujában, a szent tölgyet körül-óva vigyázod.
S mint ahogyan nyíratlan fóm fiatal marad egyre,
így hordozd te a lomb díszét örökös-szakadatlan.”
Szólani szünt Paeon. S a babér új ága e szókra
bólintott: s fejként látszott hajlongani csúcsa.*

Ovidius: *Átváltozások* II. 490–567
(Devecseri Gábor fordítása)

kian definitívvá válik. Nincs többé ízlés, amely teret adna az egyéni preferenciáknak, hanem határozott állítás van, amelyhez minden művelt embernek tartania kell magát. „Ez az *Apollón* olyannyira felülmúlja az isten minden más ábrázolását, mint Homéros Apollónja az őt követő költőket.”¹⁶ Megnyílik az út, vagy egyenes út vezet Hegel azon állításához, hogy nincs szebb a görög szobornál, hogy a klasszikus művészet „a szépség birodalmának betetőzése” és „ennél szebb semmi sem lehet és nem is lesz”.¹⁷ Igaz – tegyük hozzá –, Hegelnél ez a megfontolás a kizárólag a szépség minősége alapján ítélő esztétika szempontjának és a művészet szempontjának a különválásához vezetett, s ez tette lehetővé elméletében a művészet további fejlődését. Winckelmann viszont még Drezdában, világhírét megalapozó traktátusában azt a baljós következtetést vonta le, hogy a művészet mindenkori feladata a görög műalkotások utánzása, s emellett mindvégig kitartott, még ha különböző megfontolásaiból ki is olvashatunk ennek voltaképpeni lehetőségével kapcsolatos kételyeket. Szent borzadályal utasította el mind a középkori katedrális, mind Bernini barokk világát, mind pedig a naturalizáló természetutánzást.

A *Belvederei Apollón* nemcsak az istenség, hanem a szépség megtestesülése is Winckelmann szerint. Ebben az apodiktikus megállapításban egy olyan kényszerítő előzetes meggyőződés van, amely megsemmisíti az ízlésítélet szabad játékát. Valóban, Winckelmann nem győzi pirongatni azokat a skriblereket, idegenvezetőket és másokat, akik az *Apollón* „hibáin” csámcsognak, például a jobb láb befelé fordult térdén, amely szerinte nem a mester, hanem az eltört szobor összeillesztésének hibája, s arra szólítja fel a nézőt, hogy „abban a bizonyosságban, hogy sok szépet talál, keresse azt, és egy s más föltáru számára. Térjen vissza olyan gyakran, amíg megtalálja: mert jelen van.”¹⁸ A szobor leírásában mintát is ad az entuziasztikus befogadásra, amely még a kinetikus magatartásra is kiterjed: „Minden mást elfelejtek, ha a művészetnek ezt a csodálatos alkotását szemlélem, és fenséges tartást öltök magamra, hogy méltósággal tekintsek rá. Keblem tisztelettel tágul és emelkedik...”¹⁹ A recepció ilyen mértékű túlhazbó elragadtatottságára, a végleges ítélet ellentmondást nem tűrő kihirdetésére, a befogadás és a tárgy közötti minden esetlegességnak, a tetszés szubjektivitásának elszánt kiiktatására mindezidáig nem volt példa a művészet hatástörténetében. Ez Winckelmann szoborleírásának legfőbb újdonsága.

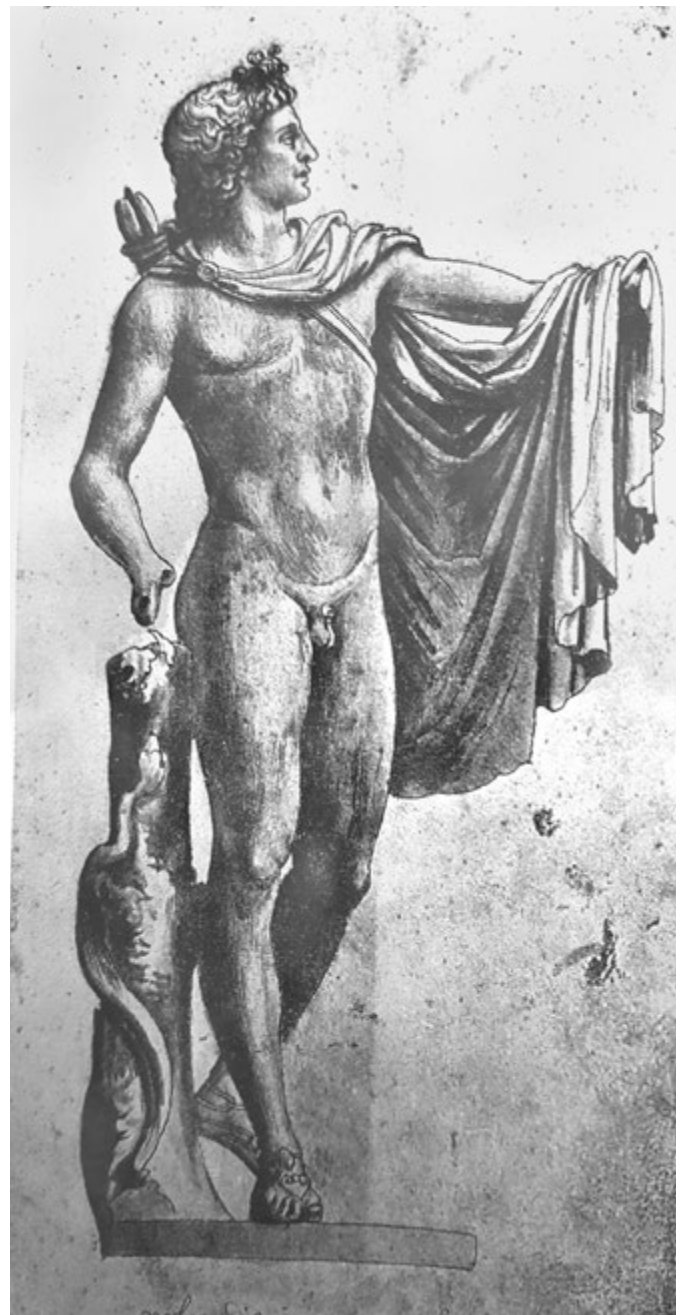
2.

A rendkívül erős ízlés- vagy divatdiktátum a tárgyat is megváltoztatja. Amikor ízlésváltás következik be, *másnak* a jelentőségét, nagyságát akarják hangsúlyozni, mint amit eddigelé tiszteltek és méltányoltak. A *Belvederei Apollón* esetében azonban nem így áll a helyzet. Megtalálása óta folyamatosan a művészeti kánon csúcán vagy egyik csúcán állt Winckelmann idejéig. Még újabb hét évtized telt el, amikor – miképp Hegel is észlelte – éppen egy újabb antik szoborkomplexum, az Elgin-márványok – azaz az athéni Akropolisznak a 19. század elején Londonba került szobrai és domborművei – megismerésének következtében, amelyeket mélyebbnek, elevenebbnek, kidolgozottabbnak láttak, s nem utolsó sorban akkoriban magának Pheidiasnak tulajdonítottak, Winckelmann és Lessing eszményi szoborművei némiképp leértékelődtek.²⁰ Az

Elgin-márványok ismertté és mértékadóvá válása paradigmaticus példája annak, hogy az ízlésváltással a tárgy is megváltozik. Úgy látszik azonban, hogy ez csak a 19. századi historizmus és ízléspluralizmus korától általános – gondoljunk például a már elnevezésében is az ízlés normatív középpontjában álló műcsoport megváltozására utaló preraffaelita mozgalomra.

Most ezért azt a különbséget kell megvizsgálnunk, amely Winckelmann kanonizációs eljárását megkülönbözteti a *Belvederei Apollón* másfajta recepciójától. Ehhez a szobor karrierjének ismertetése után parafrázisaiból veszem majd a példákat.

A *Belvederei Apollónról* föltételezik, hogy a Kr. e. 4. század második felében készült hellenisztikus bronzszobor Hadrianus-kori (Kr. u. 120–140) másolata.²¹ Az elveszett eredeti mesterének hagyományosan Leocharés athéni szobrászt javasolták, mert stílári analógiákat ismertek fel *Ganyimédés*-plasz-



3. kép

tikája (Róma, Vatikán) és a *Belvederei Apollón* között.²² Másolat-volta Winckelmann idején még nem merült fel, s csak halála után vetette föl éppen Mengs, abból a megfontolásból, hogy a márvány anyaga olaszországi bányából való.

Megtalálásáról keveset tudunk. 1489-ben már ismerték, és tulajdonosa Giuliano della Rovere bíboros volt. Korábban úgy vélték, hogy a bíboros tituláris templomának – a San Pietro in Vincolinak – a kertjében volt, újabban visszatérnek ahhoz a régi nézethez, hogy egy másik kertjében, a római Santi Apostoli templomnál volt a szobor felállítva.²³ Már ott is igen nagy híre volt, például Michelangelo első római látogatásakor ott láthatta. Mindenesetre, amikor a kardinálist II. Gyula néven pápává választották, átkerült a Vatikánba. Töredékes állapotról, bal kezének teljes és jobb kezének részbeni hiányáról legkorábbi illusztrációi adnak számot a *Codex Escorialensis* nevű, Domenico Ghirlandaio köréből származó vázlatkönyvből.²⁴ Ezek közül az egyik (3. kép) igen közeli rokonságban van Marcantonio Raimondi későbbi metszetével (4. kép), amelynek sarkalatos szerepe volt a szobor elhíresülésében. A kiegészítést Giovanni Antonio Montorsoli (1507–1563) 1532-ben



4. kép

végezte el. Mindazonáltal rendkívüli híréhez és sikeréhez az is hozzájárult, hogy a 2 méter 24 centiméter magas plasztikai alkotás az ókorból megmaradt viszonylag ép művek egyike. Társaival, a Belvedere II. Gyula által alapított gyűjteményének más darabjaival együtt alapvetően meghatározta a következő három évszázad ízlését, miközben e gyűjtemény konkrét politikai szimbolikája – az ugyanis, hogy az antikvitás és a pápaság között kontinuitás van – megsemmisült az ellenreformációval. Pogány bálványokká minősítésük az 1566-ban trónra lépő V. Piusz nevéhez fűződik.²⁵ S noha a fülkéket, amelyekben a szobrok álltak, bedeszkázták, a kép már kiszabadult. Az Anticónak is nevezett, s antik szobrok másolására specializálódott mantovai Pier Jacopo Alari Bonacolsi (1460–1528) már igen korán részben aranyozott kisbronzokat készített róla (5. kép), s van egy 1503–1504-re datált, Michelangelónak tulajdonított



5. kép

rajz (6. kép), amely szabadon adaptálja a *Belvederei Apollón* test- és fejtartását.²⁶ A szoborról készült metszetek – amelyek mindig is ismertségük és népszerűségük legfőbb forrásai maradtak – ellenállhatatlanul terjedtek. Erre példa a portugál Francisco de Holanda 1538–40 között készült rajza, Hendrik Goltzius 1617-es, majd Francesco Piranesi 1783-as metszete (7. kép). Gérard Audran 1683-as nagysikerű, s hamarosan angolra fordított műve az emberi test arányairól szintén fölhasználta a *Belvederei Apollón*t (8. kép).

Megegyezhetünk tehát abban, hogy ez a szobor a 16. század első felétől kezdve rendkívüli módon ismert volt, s Európában nem volt elképzelhető művelt ember, aki ne tudta volna emlékeztébe idézni. Ennek azért van jelentősége, mert a 17–18. század kiemelkedően legnépszerűbb mitológiai alakja Apollón volt, s a vizuális képzelet gyakran – bár korántsem kizárólagosan – a *Belvederei Apollón* alakjában rögzítette.



6. kép

3.

Először valószínűleg Bernininél, majd a versailles-i udvarban Apollón attribútumai – a lant, az íj és a nyíl, a fénysugarak, a tripodus, a hattyú, a babér stb. – mellett a *Belvederei Apollón* arcvonásai, s maga az egész szobor az Apollón-ábrázolás toposzává vált.

Gianlorenzo Bernini (1598–1680) híres fiatalkori szobra (1622–1625), az *Apollo és Daphne* (9. kép) kettős értelemben is támaszkodott a korabeli műveltségre. Egyrészt a jelenet Ovidius *Átváltozások*ját illusztrálja (I. 453 skk.), másrészt Apollo vonásai, legnyilvánvalóbban hajviselete a *Belvederei Apollón* idézete.²⁷ Ám föltűnnek az alapvető különbségek Winckelmann felfogásától. Egy kecses, kései mítoszt, vagy legalábbis a mítosz kései, már kifejezetten szórakoztató célú feldolgozását jeleníti meg Ovidiustól, ellentétben Winckelmann homérosi mítoszával, amelyben az istenek új nemzedékének tagja egy



Apollon detto di Belvedere, in alto l'ovvero scavalta la fronsa col Serpe simbolo della Medicina e della Salute, e della sua e stessa figura. Questo Statua scoperta trovata nel Anco del Castel del Re nel Regno di Constantinopoli. Alla custodia di Pio VI. Pio VII. Pontefice Massimo, delle Antichità, investigatore diligentissimo, e delle belle Arti, plurimamente Pratile.
Francis Piranesi 1783

7. kép



Avec Privilège du Roy

20

8. kép

ősi, khthonikus szörnyet pusztít el. Apollo szexuális zaklatása elől Daphne úgy menekül meg, hogy apja, Peneus, a folyamiisten, babérfává változtatja. A két kéz a Belvedere szobrához hasonló elrendezése, de olyképpen, hogy az íj-tartó bal most Daphne még fává nem változott hasára simul, a jobb pedig az elragadtatott vágyat fejezi ki, frivolvnak kellett, hogy tűnjék Winckelmann szemében. Az isteni fenségből nem látható semmi Bernini szobrán, az ifjú itt kizárólag ifjú, és a (nőrabló) meglett férfi egy másik egykorú művön, a *Pluto és Proserpinán* látható. Hihetetlenül elegáns, ritmikus ívben jelenik meg egy bonyolult lélektani realitás: Daphne elveszettnek érzi magát, hiszen Apollo utolérte és rátette a kezét. Nem veszi észre, hogy saját ujjai leveles ágakká alakultak, és egyik lábát is körbeveszi már szeméremtestéig az élőfa. Apollón viszont látja ezt, s a művész egyszerre jeleníti meg a győzelmet és a bukást, a célba érést és a cél örök elvesztését.²⁸ Ez a pszichológiai *conceito*, a kétértelműség megjelenítése mélyesen idegen az antikvitástól, s éppúgy felháboríthatta Winckelmann, mint a bravúros kidolgozottság, amely művészettörténetében általában már a hanyatlás jele, s amelyről különösen e szoborról szólva többször tett fitymáló megjegyzést.²⁹ Ám nyilvánvaló, hogy a legdöntőbb különbség az, hogy a görög isten itt nem több, mint egy ifjú, hogy Bernini a *Belvederei Apollónt* egy individualitásában esetleges, bár szép fiatalember portré-mintájaként használta fel.



9. kép



10. kép

Az egy nemzedékkel fiatalabb François Girardon (1628–1715) más kontextusban ugyancsak portretizálta a *Belvederei Apollónt*. XIV. Lajos azonosítása Apollónnal mint napistennek az abszolút monarchia politikai propagandája volt, s ennek rendelték alá a versailles-i park ikonográfiáját. A palota teraszán antik szobrok másolatait helyezték el. Az 1680-as években a *Belvederei Apollón* bronz másolata – az ágyú- és szoboröntő Johann Balthasar Keller (1638–1702) munkája (10. kép) – mellett a kertben már látható volt Pierre Mazeline (1633–1708) márvány másolata. Mindez hozzájárult ahhoz, hogy a Versailles-t utánzó kertek garmadájában találjuk meg a következő évszázadban a *Belvederei Apollón* másolatait szerte Európában. Ám ennél is fontosabbak a 60-as–70-es években felállított eredeti művek: a kert Apollón anyjáról, Létóról elnevezett fő parterjének medencéjében a napszekeket hajtó Apollón, Jean-Baptiste Tuby (1635–1700) műve (11. kép), ahol a főalaknak szintén a *Belvederei Apollón* volt a modellje, és Girardon főműve, az *Apollón és a nimfák szolgálata* (1666–1674, 12. kép).

Lehetetlen nem gondolni a *Belvederei Apollónra* Girardon Apollónja láttán, de tekintve, hogy a szobrász ülő helyzetben ábrázolja egy sziklán, fölmerülhet, hogy a Rómát megjárt művészre hatott a Ludovisi gyűjtemény *Apollón Kitharoidosa* is (13. kép) – olvassuk a recens monográfiában.³⁰ Ez a megjegyzés azonban újabb fényt vet a *Belvederei Apollón* bámulatos elterjedtségére. Ennek az ismertségnek az alapjai a metszetilusztrációk voltak, amelyeket követtek a különböző anyagú és méretű szobormásolatok, olykor csak büsztök. Egy következő típus volt az idézet. Az Apollónt ábrázoló modern művek mintegy elkészítették a *Belvederei Apollón* portréját, joggal bízva



11. kép



12. kép



13. kép



14. kép

abban, hogy mindenki fölismeri. Ezekhez járul, hogy a 19. század elejéig problémátlanul gyakorolt rekonstrukciós praxisban is megjelent a *Belvederei Apollón* típusának felhasználása. Az *Apollón Kitharoidos*, a ma a római Museo Palazzo Altempsben őrzött ülő, lantos Apollón szintén egy hellénisztikus eredeti mű római másolata, amelyből azonban csak a jobb láb és a törzs maradt meg, és a 17. században a kreatív rekonstruálásban, az antik-modern hibridek előállításában jártas Ippolito Buzzi (1562–1634) készítette el a *Belvederei Apollón*-típus mintájára 1622-ben. Maga az a döntés is modern, hogy az antik maradványokból Apollón-szobor szülessék, és – noha ezt Winckelmann másképpen gondolta³¹ – a fej is a kiegészítő művész munkája.

Girardon szoborcsoportjának (12. kép) témája a hódolat. A kert vízi világára, medencéire és szökőkútjaira rímelve Tethys barlangjában a nimfák az isten lábát és kezét öntözik, testét szárogatják. Az ötlet, a *conpetto* alapja ezúttal is Ovidius Átváltozásokja, ott olvasható ugyanis, hogy amikor Phoebus Apollo megjárja az útját az égen, a tengeristennő Tethys az, „ki alant vár rám a habokkal”, azaz a Nap a tengerbe hanyatlik minden napszálltakor (II. 68, ford. Devecseri G.). Nem a Napkirály arcvonásait látjuk, mint Bernini vagy Girardon lovas szobrán, hanem Apollónét, akit az uralkodó maga is megsze-

mélyesített – eltáncolt – ifjúkorában, egy balettben (14. kép). De ahogy a lovas szobrok a király politikai reprezentációját szolgálják, a nimfák szoborcsoportja sem intim vagy éppen gáláns mű, hanem az univerzális hatalom színrevitele, az uralkodó, a Nap pihenésének, erőgyűjtésének szimbóluma, Versailles funkciójának bemutatása.

Ez az univerzális hatalom megjelenik az antik mítosz szabad kisajátíthatóságában, Apollón, a Napisten játékos, hódoló azonosításában az uralkodóval. Ebben a kisajátításban persze elvész a teofániának mind az igénye, mind a lehetősége, miközben éppen ezért az antikvitáshoz való viszony bizalmasabb, mint a Winckelmann iniciálta neoklasszikában. A múlt és a jelen egyszerűen közelebb állt egymáshoz, mint Winckelmann korában, s ezért a múlt használhatóbb volt jelenkori célok elérésére. Az antik mitológia művelt dísz és politikai szimbóluma. Az itt megjelenő kettős beszédnek már korábról, a 16. század második feléből őrizzük egy jellegzetes megnyilvánulását, Luiz de Camões *Lusiadákj*át, amelynek történetében a keresztény hősök sorsát a római mitológia alakjai – Jupiter, Venus, Bacchus, Neptunus – igazgatják, mígnem az utolsó énekben egy strófa mintegy mellékesen kinyilvánítja, hogy a pogány istenek „koholt mesék”. „Csak gyönyörű versek sugalmazói /

vagyunk, az éji égboltot díszítvén, / mert annyit tehet az emberi fajta, / hogy neveinket csillagoknak adja” (X. 82, ford. Hárs E.).³² A mítoszoknak a metamorfózis mellett másik gyakori formája, a *katasterismos*, azaz a csillaggá változás, nyer itt a hitvilágból kiszakított és azzal szembeállított értelmet. Nem lehet szó arról, hogy a mítosz egy történetileg elmúlt világ üzenetét közvetítse, hanem a jelenkori dekorativitást, ornamentizálást szolgálja.

A régi műalkotások keletkezése ennek megfelelően nem rögzíthető egy történelmileg differenciált múltban, hanem csak a jóval kisebb történelmi távolság választja el a jelentől. S ennek a jelennek és a mű abban betöltött funkciójának van igazi jelentősége. Az egykori alkotónál fontosabb a mai tulajdonos, Della Rovere, vagy Ludovisi. Fontosabb, hogy a *Belvederei Apollón* a családi gyűjtemény része marad-e, s a Della Rovere nemzetség hírére öregbíti, vagy a pápaság reprezentációját gazdagítja.

A kortárs műalkotások alkotóit legtöbbször végrehajtóknak, elkészítőknak tekintik, s noha készségük mértékében akár isteníthetik őket, a mű lényegét jelentő idea inkább a megrendelőhöz kapcsolódik. Bernini esetében Scipione Borghese bíboroshoz, a nagy műgyűjtőhöz és műpártolóhoz, aki maga gondoskodott arról, hogy az *Apollo és Daphne* erotikus tartalmát egy moralizáló epigrammával legalábbis kétértelművé tegye, s ezzel is erősítse a mű *conversation piece*-funkcióját. Az összehasonlíthatatlanul nagyobb vállalkozás keretében létrejött Girardon-mű ideájában – témájában, ikonográfiai programjában – sokaknak szerepe volt. Mindenekelőtt a polihisztor Charles Perrault-nak (1628–1703), akire mi a műmese megteremtése és néhány halhatatlan meséje révén emlékezünk, de építészeknek is, Perrault fivérének és Le Vau-nak, a kerttervező Le Notre-nak, Le Brunnek, a *premier peintre*-nek, Colbert-nak,

a miniszternek, s persze a mindezt sugalmazó legkeresztényibb királynak, az ő minden határon túlmenő személyi kultusza jegyében.³³ Ha ma csak Girardonnak – és legföljebb a hat nimfa közül a hátul álló hármat kifaragó Thomas Regnaudinnek (1622–1706) – tulajdonítjuk a művet, akkor ez annak a szemléletváltásnak a következménye, amelyet az ízlés álláspontjáról a történelmi-idealizáló álláspontra való áttérésként lehet leírni.

Az első esetben a legfontosabb a funkció, a hatás, amelyet a legáltalánosabb értelemben az élet megszépítésének nevezhetünk, s beszélhetünk vallási életről, politikai életről, szerelmi életről, magáról az életvitelről stb. A második esetben egy történelmileg meghatározott ideál kijelölése és az azzal való azonosulás a cél, ami származtatott módon kikényszeríti a hatást. Ez az eszményítés a pogány Winckelmann-nál szinte az életre galvanizált művészetvallás formájában sűrítette össze egy antik szoborgalériává a szépség és igazság egységét, de Winckelmann után majd ez a felfokozás teszi lehetővé a szépségnek a jótól és igaztól elkülönülő önálló eszménnyé válását is, amely magában hordozza a művészet és a művész idealizálását.

Különös, hogy az a mű, amelynek koncepciójában Winckelmann minden bizonnyal élénken részt vett, s amelyet nem győzött minden mértéken felül dicsőíteni, Anton Raphael Mengs *Apollón, Mnémoszüné és a kilenc múzsa* című freskója (1761, 15. kép), a reneszánsz és barokk humanista hagyomány, a főrangú megrendelés éppannyira ambiciózus, mint amennyire mesterkelt, keresett és ügyefogyott megvalósítása. Alessandro Albani bíboros célja az volt, hogy villájával a hanyatlás idején felújítsa az újkori, pápai Róma dicsőségét, s a *pictor doctus* ennek szolgálatába állt.³⁴ Műve nyilvánvalóan Raffaello 1509–10-es *Parnasszusával* akarja fölvenni a versenyt. A szobrászat és a festészet közegeinek különbségéből adódó problémák a festőt nem foglalkoztatták. Ennek oka az „utánzandó” antikvitásból



15. kép



16. kép



17. kép



18. kép

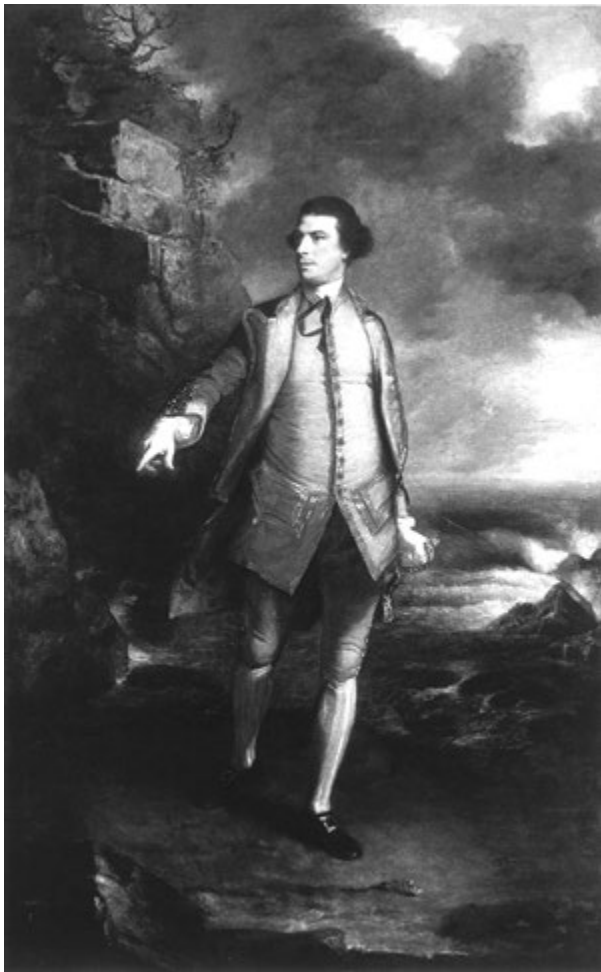
ránk maradt festészet hiánya. Holott nyilvánvalóan nem véletlen, hogy Apollón rengeteg különféle ábrázolása között főképp szobrok támaszkodtak a *Belvederei Apollón* toposzára. Apollón vonásai Mengs festményén nem emlékeztetnek a *Belvedereire*, de csak azért, mert a tudós festészet jegyében egy kevésbé közhelyes másik antik Apollón-szobrot választott mintául, amely ugyanakkor megint csak antik-modern hibrid volt, amennyiben valószínűleg Bartolomeo Cavaceppi (1716–1799), a 18. század leghíresebb restaurátora, hibrid- és „gruppo”-gyártója állította össze (16. kép).³⁵ Általában azt mondhatjuk, hogy Winckelmann után az Apollónt ábrázoló művek toposza már nem a *Belvederei Apollón* – lásd például Canova és Houdon Apollón-szobrát az 1780-as évekből (17. és 18. kép) –, mert az antik szobrászatnak a 17. században megismert portretizáló típusú másolása nem fért össze a Winckelmann kezdeményezte kultikus tisztelettel. Később az ilyen jellegű tartalmi idézet inkább az iparművészetben jelent meg, például egy budapesti magángyűjteményben látható empire órán (19. kép). A klasszicistáknál azonban a témától elszakadva még nem egyszer fölismerhető a *Belvederei Apollón* hatása, így egy híres festményen is, Sir Joshua Reynolds 1752-es *Commodore Augustus Keppel* című portréján (20. kép), vagy később Canova, Thorwaldsen és mások szobrain. 1781-ben Jean-Simon Berthélemy francia festő (1743–1811) egy homérosi témát illusztrálva idézi fel a *Belvederei Apollónt*. Képének érdekessége, hogy sokáig úgy gondolták: magának Winckelmann-nak halála és apoteózisa a tárgya (21. kép).³⁶

4.

A Winckelmann-féle hermeneutika újdonságának megértéséhez, amelyet itt tisztázni akarok, vissza kell térni a 17. századi Apollón-ábrázolásokhoz és azok értelmezéséhez. Girardon



19. kép



20. kép



21. kép

művéről ismerünk egy kortársi, először 1672-ben publikált leírást André Félibien (1619–1695) tollából,³⁷ amely összevethető Winckelmann leírásával. Félibien is beszél a fény istenének *grandeur & majestéjéről*, s megállapítja, hogy a szobrász úgy ábrázolta, ahogy „a költők és a leghíresebb szobrászok mindig is ábrázolták”.³⁸ Majd kitér arra, hogy a minden nappal újra kelő Napot fiatalként kell megjeleníteni. De tovább is megy, s hivatkozik az antik mintára, hogy az emberekkel szemben az istenek ábrázolásához hozzátartozik a romlásnak ki nem tett ifjúság. „Az ókor legnagyobb képességű [*plus sçavants*] szobrászai (...) az istenek testén legtöbbnyire csak nagyon enyhén láttatták az idegeket és az izmokat, mivel dicsőségesnek és romolhatatlannak gondolták őket és nem akarták, hogy rajtuk is oly erősen jelenjenek meg az elgyengülés és a szétbomlás jelei, miként a halandók szobrain. Ezért láthatóan másképp ábrázolták a hősokeket. Herkulest például élteben mindig hatalmas erejű, robusztus embernek mutatták, holta után viszont ugyanúgy ábrázolták, mint a többi istent.”³⁹ Winckelmann az Apollón-leírás firenzei változatában ezzel teljesen azonos módon különböztette meg Apollón szobrát például egy Meleagrost reprezentáló szobortól, az istenét az emberétől. Az inak, az erek, az erős izmok hiánya növeli a szépséget, s máskülönbben is mindezek az emberi szükség (*Nothdurft*) jellemzői.⁴⁰

Azt mondanám, hogy Félibien és Winckelmann lényegében ugyanarról beszél, s mégis homlokegyenest ellenkezőt mond.

Félibien számára egy ábrázolási probléma hagyományáról, megoldásáról, mintakövetésről és túlszárnyalásról, s ha még kifejtetlenül is, de a régiek vagy a modernek elsőbbségéről szóló vita megelőlegezéséről volt szó. Az istent ne ábrázoljuk energikusan, súlyosan, tagbaszakadtan, ne ábrázoljuk munkavégzőnek és a munkában megfáradónak, mert ez árt a szépségének, fiatalságának. Winckelmann, amikor definiálni akarta a hatást, akkor félresöpörte az általa Félibiennél történetileg jóval alaposabban és gondosabban kikutatott ábrázolási technikát, s amikor a végső változatban a szobor örök tavaszáról beszélt, az erek és inak hiányáról, akkor azt szuggerálta, hogy nem a szobrász műve, hanem maga az isten van jelen. S mivel persze a *Belvederei Apollón* mégsem lehet más, mint valaki által elkészített mű, ezért minőségi ugrással hatványozta meg a műalkotás és a művészet helyi értékét az emberi szellem birodalmában. Itt is egyenes út vezet Hegel nevezetes mondaságig *A szellem filozófiájában*, hogy „a művész (...) az isten mestere”.⁴¹

Ha Félibien azt mondja, hogy a művész a természet felülmúlására törekszik, hogy így alkosson mesterművet,⁴² akkor ez nem a mimézis megtagadása. Nem jelent egyebet, mint az adottból, a természet tárgyaiból való válogatást, amelyet úgy állít össze, ahogyan a természetben aktuálisan nem található. Winckelmann számára viszont az antik istenszoborral valami olyasmi jelenik meg, ami mindaz idáig egyáltalában nem volt

a természetben, az emberi életben. A teofánia, az isten megjelenése részben visszautal Görögország isteneinek egykor volt jellemzőire, a homérosi boldogságra és könnyedségre, az önmagáért való meglegedettségre és a háborítatlanságra,⁴³ de semmi nem leplezheti, hogy az isten megjelenése, az antik Apollón-szobor jelenlétének új meghatározása a modernítésben egy addig még soha nem lévő újat jelent, a lét gyarapítását. Az antikvitásban Apollón a hagyomány része, amely mindig is volt, vagy legalábbis egy nagyon régi eredettörténet jelenti a kezdetét. Az istenszobor nem újítás, hanem ennek a hagyománynak a jele, s ahogy Plótinus híresen foglalja össze sok nemzedék vélekedését, „Pheidias sem valami érzéki dolog után alkotta Zeust, hanem úgy ragadta meg, aminő Zeus akkor lenne, hogyha egyszer kedve kerekednék szemünk előtt megjelenni” (Enn. V. 8, 1, ford. Techert M.).

Winckelmann megtörte a tradícióknak tulajdonképpen a 18. századig tartó kontinuitását, amelyben Görögország istenei vallási erejüktől, metafizikai energiájuktól megfosztva, legyöngítetten éltek tovább az európai kultúrában ornamentális, allegorikus életüket. 1788-ban Schiller *Görögország istenei* című híres versében megírta az antik istenvilág elégiáját: „A költészet festői palástja / a valóra simult kedvesen, / élő élet szállt az alkotásba, / s érzett, mit már nem érez sosem.” (Ford. Rónay Gy.)⁴⁴ Winckelmann három évtizeddel korábban még érezni akarta, amit már nem érezhetett, s helyre akarta állítani az elképzelt eredeti metafizikus élményt. Ez természetesen lehetetlen, és paradox módon ezzel a modernitás előharcosává vált. Ez az oka sok tekintetben korlátolt képességei ellenére bámulatos hatásának.

„Délósra és a lykiai ligetekbe ragadtatva”⁴⁵ Winckelmann nem az isten valóságos megjelenésére számított. Elragadtatott volt, nem örült. Ilyesmire persze a régi görögök sem gondoltak, s már akkor létrejött a *veritas duplex*nek, vagy még inkább az igaznak és nem igaznak az a változata, amelyet Paul Veyne ábrázolt, amikor azt a kérdést tette föl, hogy hittek-e a görögök

a mítoszaikban.⁴⁶ Az empirikus realitás és az igazságtartalom megkülönböztetése azonban egészen más, ha az igazságtartalom még eleven, és a közfelfogás része, ha a mítosz még nem szakadt el a *religiótól*. Winckelmann azonban az antik mitológia barokk és rokokó játékos idézésének vizuális kultúrájával volt körülvéve, ahol a mítoszt egy magasabb rendűnek tartott igazságtartalom, a trón és az oltár reprezentációjának szolgálatába állították. Abban is egy antik mítosz segítette, hogy kivágja magát ebből a számára gyűlöletes vizuális tapasztalatból. Azt írja: „szobrom – miként a szépség, akit Pygmalión faragott ki – megelevenedni és megmozdulni látszik”.⁴⁷ De ez a mítosz maga is fordulatot ment keresztül, hiszen eredetileg a szobrász a mimézist, a természetutánczást viszi tökélyre, amelyben *ars adeo latet arte sua* (Ovidius: *Átváltozások* X. 252), maga a művészet rejti el művészet-voltát, ám ez csak látszat, s ahhoz, hogy valóban megelevenedjék és megmozduljon, isteni erőre van szükség. Winckelmann-nál azonban ez a megelevenedés, epifánia magának a szobornak a teljesítménye, amely szobor voltában testesíti meg az isteni erőt. A mimézis évezredek közhelye – a „mintha élne!” – itt a mesterség dicséreténél mélyebbre száll, el is veszíti kapcsolatát a mimézissel, s magát a művészetet isteníti.

Winckelmann az antik istenszobor olyan befogadásmódját, hatásmechanizmusát élte át és írta elő, amellyel olyasvalamit hozott be a világba, amely addig nem volt. Nem az istenvilágot, hanem a műalkotás isteni voltát. Nem a hegeli értelemben vett antik művészetvallást, hanem a modern művészetvallást. A paradoxon az, hogy ezzel öntudatlanul az újításnak, az eddig nem ismertnek, nem létezőnek a kultuszához csatlakozott, az innovációhoz mint a modernitás egyik vezető értékéhez, ami legalábbis meglepő attól a művészeti írótól, aki kissé lehangelő módon azt tanácsolta kortársainak, hogy ne keressék az újat, hanem utánozzák a régieket, aki Michelangelóval kapcsolatban a kákán is csomót keresett, de Mengsről azt gondolta, hogy túlszárnyalta Raffaellót.

Jegyzetek

- 1 Winckelmann 2005b, 87.
- 2 Goethe 1981, 243.
- 3 Uo.
- 4 Schelling 1985, 592 sk., ford. Földényi F. L. (kéziratban).
- 5 Kazinczy 1828, 1560.
- 6 Vö. Winckelmann 1995, 149 skk.
- 7 Vö. Winckelmann 2002, 780 skk. Az első kiadásban 392 skk., a második kiadásban 813 skk.
- 8 Winckelmann 2005b, 88.
- 9 Winckelmann 2005b, 87.
- 10 „Es scheint ein geistiges Wesen, welches aus sich selbst, u. aus keinem sinnlichen Stoff eine Form gegeben, die nur in einem Verstande, in welchem keinen Materie einen Einfluß hat, möglich war: eine Form die nichts erschaffenem sichtbaren genommen ist, und die allein eine Erscheinung höherer Geister hatte bilden können.” Winckelmann 1995, 154.
- 11 Uo.
- 12 Uo.
- 13 Winckelmann 2005b, 87.
- 14 Vö. pl. Pfothenauer et al. 1995, 519, 563.
- 15 Vö. Félibien 1669, „Preface”.
- 16 Winckelmann 2005b, 87.
- 17 Hegel 1955, 95.
- 18 Winckelmann 2002, 360 [I. 185 sk.], 361 [II. 381].
- 19 Winckelmann 2005b, 88.
- 20 Vö. az ismert Hegel-hely mellett (1955, 335) Hegel 2004, 176.
- 21 A biztosan tudható rövid összefoglalását lásd Barkan 2010, 55 skk.
- 22 Vö. Helbig 1912³, I. 114 skk.
- 23 Vö. Brown 1986, 235–238. Föltételezi, hogy a templom megnevezése magára a titulus birtokosára, a bíborosra vonatkozott.
- 24 Vö. Egger–Hülse–Michaelis 1906, 130 sk. és 154 sk. A képeket lásd a táblákat tartalmazó kötetben, 53. és 64.
- 25 Vö. Haskell–Penny 1994, 13 skk., 148 skk.
- 26 Lásd http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?partid=1&assetid=101688001&objectid=671389 Vö. Turner 1986, 35.
- 27 Vö. Avery 1997, 57.
- 28 Vö. Wittkower 2002⁴, 15.
- 29 Vö. Winckelmann 2005a, 61.
- 30 Vö. Maral 2015, 86.
- 31 Vö. Winckelmann 2003, 109–110, 340–341.
- 32 „Só pera fazer versos deleitosos / Servimos; e, se mais o trato humano / Nos pode dar, é só que o nome nosso / Nestas estrelas pôs o engenho vosso.”

- 33 Vö. Maral 2015, 77–97.
 34 Vö. Roettgen 1999, I. 397 skk. Figyelemre méltó, hogy a bécsi Albertinában őrzött vázlat mennyivel elevebb (lásd pl. Roettgen 1999, 400) a freskónál.
 35 A Villa Hadrianában megtalált és a római Giuseppe Fede gróf tulajdonában lévő Apollón Kitharoidosról van szó, amelyről Cavaceppi 1768-ban publikált metszetet. Vö. Schröter 1982, 247 skk., 243, és 122. kép. A szobor ma a versailles-i parkban látható.
 36 Vö. Kocziszky 2018, 87–98. Vö. Gaetgens 1986, 3.
 37 Félibien 1679. Modern kiadása: Berger 2015. <http://dx.doi.org/10.1080/14601176.2015.1076663>
 38 Berger 2015, 27.
 39 Uo.
 40 Vö. Winckelmann 1995, 153.
 41 Hegel 1981, 348. sk.
 42 Vö. Berger 2015, 28.
 43 Vö. Schadewaldt 1968, 17.
 44 „Da der Dichtkunst malerische Hülle / Sich noch lieblich um die Wahrheit wand! – / Durch die Schöpfung floss da Lebensfülle, / Und, was nie empfinden wird, empfand.”
 45 Winckelmann 2005b, 88.
 46 Vö. Veyne 1988. „Ha nem az a szándékunk, hogy dogmatizáljuk Isten vagy az istenek létét, akkor csak annyit tudunk mondani, hogy a görögök hittek isteneik igazságában, de ezek az istenek olyan tér-időben éltek, amely titokzatosan különbözött a bennük hívőkétől” (88).
 47 Winckelmann 2005b, 88. Módosított fordítás.

Bibliográfia

- Avery, Ch. 1997. *Bernini. Genius of the Baroque*. London.
 Barkan, L. 2010. „Apollo Belvedere”: A. Grafton – G. W. Most – S. Settis (szerk.): *The Classical Tradition*. Cambridge–London, 55–56.
 Berger, R. W. 2015. „André Félibien: Description de la grotte de Versailles (description of the grotto of Versailles). The original French text with facing English translation, introduction and notes”: *Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes* 36/2, 89–133.
 Brown, D. 1986. „The Apollo Belvedere and the Garden of Giuliano della Rovere at SS. Apostoli”: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 49, 235–238.
 de Camões, L. 1984. *A Lusiadák*. Ford. Hárs E. Budapest.
 Egger, H. – Hülsen, Ch. – Michaelis, A. 1906. *Codex Escorialensis. Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios*. Wien.
 Félibien, A. 1669. *Conferences de l'Academie Royale de Peinture et de Sculpture*. Paris.
 Félibien, A. 1679. *Description de la Grotte de Versailles*. Paris.
 Gaetgens, W. T. 1986. „Zur Einführung”: T. W. Gaetgens (szerk.): *Johann Joachim Winckelmann (1717–1768)*. Hamburg, 1–10.
 Goethe, J. W. 1981. „Diderot kísérlete a festészetről” (ford. Tandori D.): Goethe, J. W.: *Antik és modern*. Budapest, 237–254.
 Harder, R. 1964. *Plotins Schriften III. Die Schriften 30–38 der chronologischen Reihenfolge. Text und Übersetzung*. Hamburg.
 Haskell, F. – Penny, N. 1994 [1981]. *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*. New Haven – London.
 Hegel, G. W. F. 1955. „A romantikus művészeti forma”: uő: *Eszttikai előadások II*. Ford. Zoltai D. Budapest, 95–106.
 Hegel, G. W. F. 1955. „Az ábrázolás különböző módjai; különböző anyagok; a szobrászat fejlődésének fokai”: uő: *Eszttikai előadások II*. Ford. Zoltai D. Budapest, 334–358.
 Hegel, G. W. F. 1981. *A filozófiai tudományok enciklopédiája. A szellem filozófiája*. 3. Ford. Szemere S. Budapest.
 Hegel, G. W. F. 2004. *Philosophie der Kunst oder Ästhetik. Nach Hegel. Im Sommer 1826. Mitschrift Carl Hermann Victor von Kehler*. Szerk. A. Gethmann-Siefert – B. Collenberg-Plotnikov. München.
 Helbig, W. 1912³. *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischen Altertümer in Rom. Bd. I. Die vatikanische Skulpturensammlung. Die kapitolinischen und das lateranische Museum*. Leipzig.
 Kazinczy F. 1828. „Az Apolló’ szobránál.”: *Felső Magyar-Országi Minerva* 4/1, 1560.
 Kocziszky, É. 2018. „Ilion und Hierosolyma: Winckelmann – Lavater – Füssli”: A. Beyer – R. Krähenbühl – M. Kunze – A. Müller – M. Oberli (szerk.): *Winckelmann und die Schweiz: Akten der internationalen Tagung* Zürich, 18. – 19. Mai 2017. Petersberg, 87–98.
 Maral, A. 2015. *François Girardon (1628–1715). Le sculpteur de Louis XIV*. Paris.
 Roettgen, S. 1999. *Anton Raphael Mengs 1728–1779. Band 1: Das malerische und zeichnerische Werk*. München.
 Schadewaldt, W. 1968. *Winckelmann und Rilke. Zwei Beschreibungen des Apollon*. Pfullingen.
 Schelling, F. W. J. 1985. „Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur”: uő: *Ausgewählte Schriften II*. Suhrkamp, 579–620.
 Schröter, E. 1982. „Die Villa Albani als Imago mundi. Das unbekannte Fresken- und Antikenprogramm im Piano Nobile der Villa Albani zu Rom”: H. Beck – P. C. Bol (szerk.): *Forschungen zur Villa Albani. Antike Kunst und die Epoche der Aufklärung*. Berlin, 185–300.
 Turner, N. 1986. *Florentine Drawings of the Sixteenth Century*. London.
 Veyne, P. 1988. *Did the Greeks Believe in Their Myths? An Essay on the Constitutive Imagination*. Translated by P. Wissing. Chicago–London (eredeti: *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes? Essai sur l’imagination constituante*. Paris, 1983).
 Winckelmann, J. J. 1995. „Apollo-Beschreibungen”: H. Pfotenhauer – M. Bernauer – N. Miller (szerk.): *Frühklassizismus. Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse*. Frankfurt am Main, 149–166.
 Winckelmann, J. J. 2002. *Geschichte der Kunst des Alterthums. Text: Erste Auflage Dresden 1764. Zweite Auflage Wien 1776*. Szerk. A. H. Borbein – T. W. Gaetgens – J. Irmscher – M. Kunze. Mainz.
 Winckelmann, J. J. 2003. *Ville e Palazzi di Roma. Antiken in den römischen Sammlungen. Text und Kommentar*. Szerk. A. H. Borbein – M. Kunze. Mainz.
 Winckelmann, J. J. 2005a. „Megjegyzések a műalkotások szemléléséről”: uő: *Művészeti írások*. Ford. Rajnai L. – Timár Á. Budapest, 49–62.
 Winckelmann, J. J. 2005b. „A belvederei Apollón leírása”: uő: *Művészeti írások*. Ford. Rajnai L. – Timár Á. Budapest, 85–88.
 H. Pfotenhauer – M. Bernauer – N. Miller (szerk.) u. Mitarbeit v. T. Franke. 1995. „Kommentar”: *Frühklassizismus. Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse*. Frankfurt am Main, 323–786.
 Wittkower, R. 2002⁴ [1955]. *Bernini – The Sculptor of the Roman Baroque*. New York.

Lakatos Szilvia (1985) klasszika-archeológus, a Szépművészeti Múzeum Antik Gyűjteményének munkatársa. Kutatási területe: az etruszko-korinthosi vázafestészet és a görög kultúra szerepe Etruriában.

Legutóbbi írása az *Ókorban*:
Kislány sírszobra (2014/4).

Korinthosi vagy etruszko-korinthosi?

Modern vázák korinthosi stílusban

Lakatos Szilvia

Szilágyi János György a *Legbölcsebb az idő* című, magyarul először 1987-ben megjelent tanulmányában a Szépművészeti Múzeum Antik Gyűjteményének néhány darabjából kiindulva mutatta be, hogy a hamisítványok kutatása során nem csupán arra derülhet fény, hogy az adott tárgy modern készítésű, hanem egyben saját korának lenyomataként is értelmezhető. A következőkben ehhez a tanulmányhoz szeretnék kapcsolódni a Szilágyi János György munkásságának egyik fókuszpontját jelentő etruszko-korinthosi kerámia hamisítványainak vizsgálatával.¹

Az Antik Gyűjtemény modern „korinthosi” pyxise (lelt. sz.: 77.16.1-2.A) is szerepel a *Legbölcsebb az idő* részletesen elemzett példái között. Ez a tárgy szolgált

kiindulópontként a korinthosi vázák hamisítványainak bemutatásához, és ezek kapcsán Szilágyi János György az etruszko-korinthosi hamisítványok kérdését is érintette. Azt a megfigyeléstette, hogy míg a korinthosi vázák modern újragondolásai már a 19. században megjelentek, az etruszko-korinthosi hamisítványok ritkák, és az etruszko-korinthosi vázafestészet jellegzetességei inkább csak véletlenszerűen tűnnek fel korinthosinak szánt darabokon.² Ennek szemléltetésére két modern kori olpét említ példaként: az egyik darab kiindulópontját egyértelműen a korinthosi vázafestészet jelentette, a másik, német műkereskedelemből ismert vázán (1. kép) azonban etruszko-korinthosi jellegzetességek is felfedezhetők. Szilágyi János György mindkét olpét korinthosi hamisítványnak tekintette, a közöttük lévő különbséget pedig a két darab készítési helyének különbözőségével magyarázta. Véleménye szerint az etruszko-korinthosi vázafestészetből ismert részletek jelenlétét a második olpén az indokolja, hogy a váza Itáliában készülhetett, ahol nem csupán korinthosi, hanem etruszko-korinthosi minták is a modern kori vázafestő rendelkezésére álltak.

Minthogy a Kr. e. 630 és 550 között Etruriában készített, ún. etruszko-korinthosi vázák mesterei számára elsősorban a korinthosi kerámia jelentette a kiindulópontot, felmerül a kérdés, hogyan lehet egyáltalán különbséget tenni a korinthosi és az etruszko-korinthosi vázák hamisítványai között. A két olpé készítőinek szándéka nem ismert, de érdemes megvizsgálni azt a lehetőséget is, hogy a második olpé festője nem a korinthosi, hanem az etruszko-korinthosi vázákat akarta művével felidézni. Az olpén látható, a korinthosi kerámiában ismeretlen, csupán etruszko-korinthosi vázákon feltűnő jellegzetességek ugyanis mind egy jól ismert etruszko-korinthosi vázafestő, a Rosoni-festő stílusához kapcsolódnak (2. kép).³ A Kr. e. 580 és 560 között Vulciban dolgozó mester arról kapta modern kori elnevezését, hogy a vázáit díszítő frízeken hatalmas, a sávok teljes



1. kép. A Rosoni-festő stílusát idéző olpé. Egykor német műkereskedelemben



2. kép. Etruszko-korinthosi tányér, Rosoni-festő.
Berkeley, Phoebe A. Hearst Museum of Anthropology
(lelt. sz.: 8/1743) (© 2018 The Regents of the University of California)

magasságát kitöltő rozetták láthatók – éppen ahogy a modern készítésű olpén is. Az olpé felső frízén megjelenő madár rajza is az állat nyakánál induló ívelt kettős vonallal és az ehhez alulról kapcsolódó tollakkal a Rosoni-festő jellegzetes madár-alakjait követi. Az olpé alsó sávjában feltűnő oroszlánon pedig



3. kép. A Pescia Romana-festő stílusát idéző olpé.
Frankfurt, Archäologisches Museum

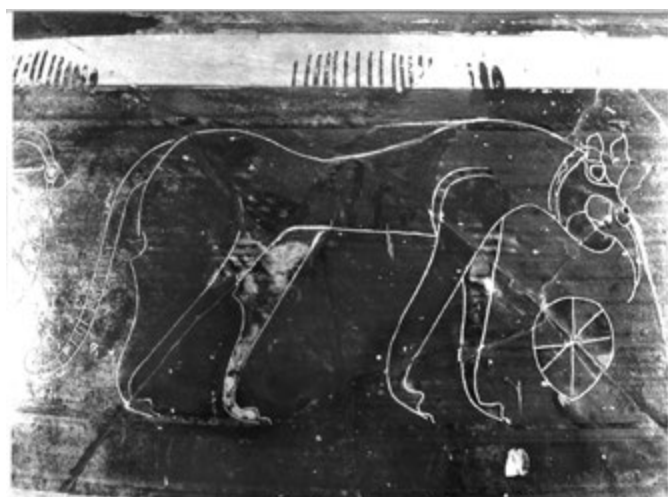
a Rosoni-festő négy lábú alakjaihoz hasonlóan a dupla vonallal megrajzolt elülső combnál a vonalak között fehér pontozás látható. Az olpé középső frízének szembeforduló párdücefeje is némileg a festő ábrázolásait idézi, bár a rajz részletének pontos vizsgálata egyben azt is egyértelművé teszi, hogy az olpé nem lehet a festő saját kezű munkája: a szemek között hiányzik a vízszintes vonalakkal kitöltött háromszögletű mező. A modern készítésű olpén tehát több olyan motívum is látható, amelynek párhuzamai a Rosoni-festő művészetéből ismertek. Ez a festő az etruszko-korinthosi vázafestészet egy jól felismerhető, sajátos stílusú alakja; munkásságáról az etruszko-korinthosi vázafestők közül az elsők között jelent meg önálló tanulmány.⁴ Megalapozottnak tűnhet tehát a feltételezés, hogy a német műkereskedelemből ismert olpé nem korinthosi, hanem etruszko-korinthosi, pontosabban a Rosoni-festőt idéző hamisítványnak készült.

Egy másik példa is említhető annak bizonyítására, hogy a 20. század második felében nem csupán korinthosi, hanem etruszko-korinthosi hamisítványok is készültek. A frankfurti Archäologisches Museum gyűjteményében található olpé (lelt. sz.: 88.41; 3. kép) ugyanis – a Rosoni-festő művészetét idéző olpéhoz hasonlóan – szintén egy jól azonosítható etruszko-korinthosi vázafestő stílusához kapcsolódik. A frankfurti olpé nem a korinthosi és etruszko-korinthosi vázafestészetben leginkább szokásos feketealakos, hanem az ún. polikróm technikával készült – az alakok bekarcolt rajzként jelennek meg, fehér vagy lila színekkel kiegészítve. Ez a technika az etruszko-korinthosi kerámia korai időszakának több festőjére is jellemző, az olpén látható szfinxek hold formájú arca (4. kép) azonban egyértelműen a Pescia Romana-festő művészetéhez kötődik. A Kr. e. 600 és 580 között Vulciban dolgozó vázafestő a szfinxek mellett például emberalakoknál is alkalmazta ezt az ábrázolásmódot. A Pescia Romana-festő vázáin látható halábrázolás jelenthetett inspirációt a frankfurti olpé készítője számára a fríz halalakjának kidolgozásánál. A Pescia Romana-festő oroszlánjainak felső állkapcsából kiálló hegyes nyelvű (7. kép) szintén előképként szolgálhatott, de ez a részlet némileg átalakítva jelenik meg a modern darabon: az oroszlánok szájából kilógó hegyes nyelvként (5. kép) vagy a vaddisznóalak szarvaként (6. kép). A vadkan rajza más szempontból is jelentősen különbözik a Pescia Romana-festő vadkanábrázolásaitól (7. kép), például különös módon phallosszal ábrázolták. Az alakok részletei, a hátsó lábak olykor lebegő helyzete egyértelművé teszik, hogy a frankfurti váza nem a Pescia Romana-festő munkája, hanem egy olyan vázafestőé, aki tudatosan próbálja az ókori mester stílusát utánozni. Az állatok hátsó lábának rajza például hasonló a Pescia Romana-festő állatainak hátsó lábához, de az előkép pontos követéséhez való mesterként ragaszkodás bizonytalan, nem folyamatosan húzott vonalal eredményezett.

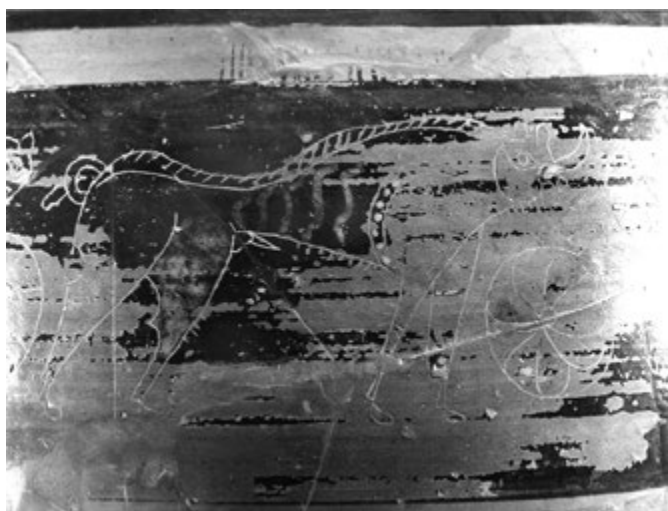
Egy modern készítésű darab azonban nem csupán akkor tekinthető etruszko-korinthosi hamisítványnak, ha egy adott vázafestő stílusát próbálja imitálni, hanem akkor is, ha csak tágabbban kötődik az etruszko-korinthosi vázafestészethez. A New York-i Metropolitan Museum gyűjteményében őrzött kylix (lelt. sz.: 79.11.19; 8. kép) például a madáralakokkal díszített etruszko-korinthosi csészék sorozatához kapcsolódik, amelyek – meglehetősen standardizált formában – több évtizeden keresztül készültek és több műhely termékei között is



4. kép. A Pescia Romana-festő stílusát idéző olpé – részlet: szfinx.
Frankfurt, Archäologisches Museum



5. kép. A Pescia Romana-festő stílusát idéző olpé – részlet: oroszlán.
Frankfurt, Archäologisches Museum



6. kép. A Pescia Romana-festő stílusát idéző olpé – részlet: vadkan.
Frankfurt, Archäologisches Museum



7. kép. Etruszko-korinthosi oinochoé, Pescia Romana-festő.
Egykor amerikai műkereskedelemben
(Szilágyi 1992, 88. tábla nyomán)

megtalálhatóak (9. kép). Bár a kylix-forma a korinthosi váza-festészetben is népszerű volt, és a korinthosi import-kylixek Etruriában is megjelentek, az etruszko-korinthosi darabok jelentősen különböznek ezektől: a vázaforma a keleti görög csészékkel rokon, a díszítés pedig a Rosoni-festő művészetének jellegzetes elemeit ismétli. A Rosoni-festő által megalkotott madártípus ugyanis rendkívül népszerű lett az etruszko-korinthosi vázafestészetben; a festő tanítványai és követői még évtizedekig ezt a mintát használták a madáralakok megrajzolásakor, a madarak között pedig szintén a Rosoni-festőre jellemző hatalmas rozetták tűnnek fel. Az etruszko-korinthosi csészék peremén látható geometrikus – üres és teli négyzetekből álló, kétoldalt pontsorral határolt – motívum viszont a lakón vázafestészetből ered; a korinthosi vázákon nem alkalmazták, csupán Etruriában jelenik meg a kylixek díszítéseként.⁵ A New York-i kylixet tehát nem lehet egy adott vázafestő művészetéhez kapcsolni, ugyanakkor egyértelműen az etruszko-korinthosi csészék produkciójához kötődik. A madarak rajza némiképpen a Rosoni-festő madártípusát követi, a kylix peremén látható sakkáblaminta a lakón eredetű díszítőmotívumot idézi – az eltérések, valamint az alakok közé helyezett kisméretű rozetták azonban egyértelművé teszik, hogy a darab nem illeszthető be az etruszko-korinthosi kylixek ókori sorozatába.

Szilágyi János György abbéli óvatossága, hogy a *Legbőlcsebb az időben* vonatkozott a német műkereskedelemben lévő olpét etruszko-korinthosi hamisítványként azonosítani, az etruszko-korinthosi kerámia kutatástörténetével magyaráz-



8. kép. Kylix etruszko-korinthosi stílusban.
New York, Metropolitan Museum



9. kép. Etruszko-korinthosi kylix, Codros-ciklus.
Berkeley, Phoebe A. Hearst Museum of Anthropology (lelt. sz.: 8/1851)
(© 2018 The Regents of the University of California)

ható. Bár a 19. században már felismerték, hogy a korinthosi importok nyomán Etruriában is készültek hasonló megjelenésű darabok, az etruszko-korinthosi vázafestészet a 20. század második feléig nem került a kutatás előterébe. Az érdeklődés hiányát az magyarázhatja, hogy az etruszko-korinthosi kerámiát a korinthosi importhoz való kapcsolódása miatt a kutatók sokszor csupán egyszerű, csekély művészeti értékű imitációnak tekintették.⁶ Ezt figyelembe véve nem meglepő, hogy Szilágyi János György habozott azt állítani, hogy az olpé esetében a modern vázafestőt ez a másodlagos minőségűnek tekintett produkció ihlette volna meg. Ugyanakkor a New York-i kylix, amelyet a múzeum 1979-ben vásárolt meg, a 20. század második felének megváltozott szemléletmódjáról tanúskodik. Az új szerzeményeket bemutató rövid publikációban D. von Bothmer arról ír, hogy a múzeum hiányos etruszko-korinthosi vázagyűjteményét kívánták bővíteni, minthogy ez az anyagcsoport jelenleg sok figyelmet kap a kutatók részéről.⁷ Ez az új keletű érdeklődés az etruszko-korinthosi vázák iránt így tehát hozzájárulhatott a modern készítésű darabok megjelenéséhez.

Az eddig vizsgált darabokon a korinthosi és az etruszko-korinthosi kerámia jellegzetes díszítése, az állatfríz látható. Néhány esetben azonban emberalakos jelenetek is feltűnnek

nem csupán az ókori, hanem a modern „etruszko-korinthosi” vázákön is. A müncheni Antikensammlung gyűjteményében található polikróm díszítésű olpén (lelt. sz.: NI 9985; 10. kép)⁸ például két bokszoló harcos jelenik meg az állatalakok között – sisakot, mellvértet és lábvértet viselnek. A bokszoló pár többször előforduló motívum a Kr. e. 7. század etruszk művészetében,⁹ de bokszoló harcosokat ábrázoló jelenet nem ismert. A müncheni olpé modern hamisítványnak tekinthető, amelyen az ábrázolás további meglepő vonása, hogy az alakoknak csupán egy karjuk van, azt nyújtják egymás felé. Mintha csak a váza festője bizonytalan lett volna abban, hogyan ábrázolja a másik kart, és egyszerűbbnek látta inkább mellőzni a vázaképről.

Hasonló jelenet látható egy német magángyűjteményben őrzött polikróm díszítésű amphora (11. kép)¹⁰ vázaképen is: két bokszoló egy üst két oldalán. A müncheni olpéhoz hasonlóan a végtagok ábrázolása feltehetően itt is nehézséget okozott a festőnek: a bal oldali alaknak csupán a bal lába van jelezve. Az amphora vázaképen a bokszoló-jelenet egy sokalakos, atlétikai játékokat ábrázoló kompozíció (12. kép) részeként jelenik meg. A bokszoló pártól jobbra két birkózó, valamint egy széken ülő, köpenybe burkolt és hatalmas kalapot viselő alak látható, aki a kezében tartott, behajlított végű bot alapján a játékok bírása lehet. Ilyen összetett, két atlétikai versenyszámot és versenybíró is tartalmazó *ludus*-jelenet párhuzam nélküli az etruszko-korinthosi vázafestészetben és a kortárs etruszk művészetben; az ábrázolás mintájául az etruszk sírművészet több mint egy évszázaddal későbbi alkotásai szolgálhattak. A jelenet továbbá nem

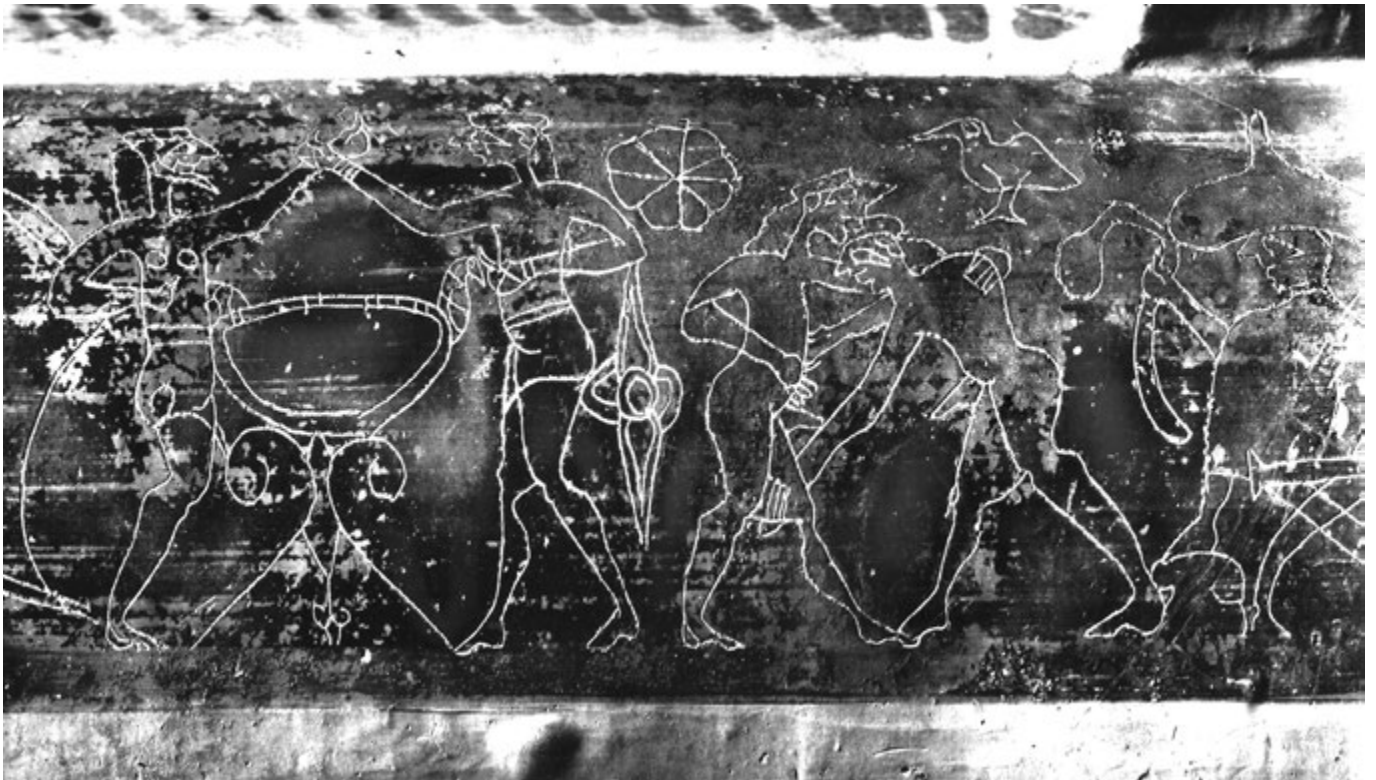
egységes elgondolás szerint készült: a bokszolók *perizómát* – a korszak szokásos férfi-öltözete – viselnek, míg a birkózók meztelenül küzdenek. A bíró ún. „cowboy”-sapkája jól ismert motívum az etruszk művészetben, bár nem a kortárs vázaképekről, hanem épületdíszítő terrakotta-szobrokról. Így például a Siena közeli Poggio Civitate (Murlo) lelőhelyen előkerült, valószínűleg az egyik épület tetőgerincét díszítő szobrokon jelenik meg ez a viselet; az ülő férfialakok azonosítása bizonytalan, de az ábrázolás nem kapcsolódik atlétikai kontextushoz. Az amphora festője tehát egyedi, az etruszk művészet különböző, külön-külön előforduló motívumaiból összeállított kompozíciót hozott létre. Míg a vázaforma az etruszko-korinthosi kerámia egyik jellegzetes, a Kr. e. 7. század utolsó harmadában Cerveteriben működő Monte Abatone-csoportnál használt amphoratípusa – elképzelhető, hogy a modern mester egy figurális díszítés nélküli ókori amphorát használt művének elkészítéséhez –, és a díszítés polikróm technikája is az etruszko-korinthosi vázafestészethez kapcsolódik, a figurális jelenet inkább általánosan etruszk, mint csupán az etruszko-korinthosi vázaképekhez kötődő vonásokat mutat. Az amphora vázaképen tehát az etruszko-korinthosi produkció korinthosi vonásait háttérbe szorítva az etruszk jellegzetességek kerülnek előtérbe.



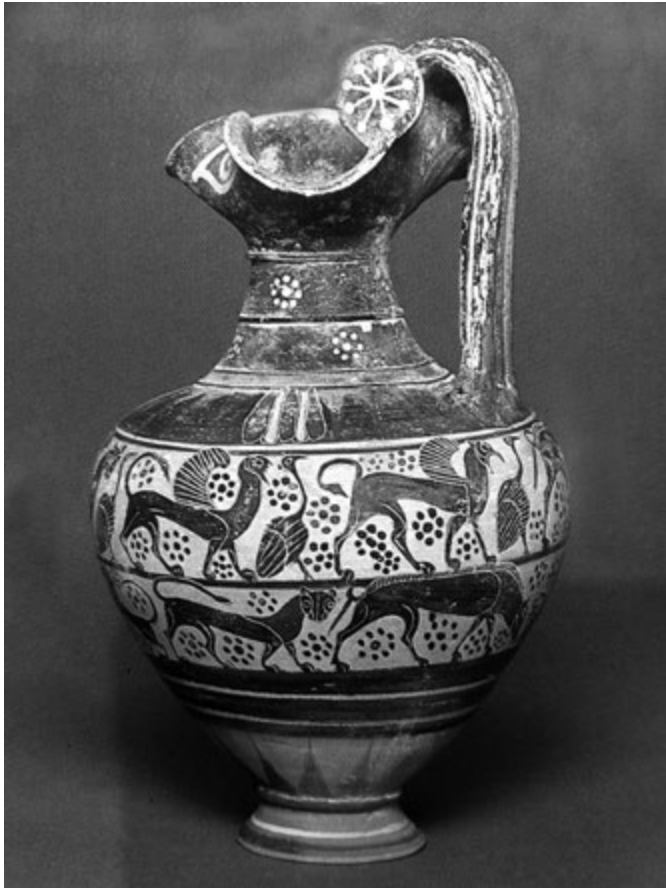
10. kép. Olpé etruszko-korinthosi stílusban.
München, Antikensammlung
(Knauß–Gebauer 2015, 86, 3.76. kép nyomán)



11. kép. Amphora etruszko-korinthosi stílusban.
Német magángyűjtemény



12. kép. Amphora etruszko-korinthosi stílusban – részlet: bokszoló, birkózók, versenybíró. Német magángyűjtemény



13. kép. Oinochoé korinthusi vagy etruszko-korinthusi stílusban.
Madrid, Museo Arqueológico Nacional
(Sotheby's London, Antiquities, Thursday 13th and Friday
14th December 1990, 162 nyomán)

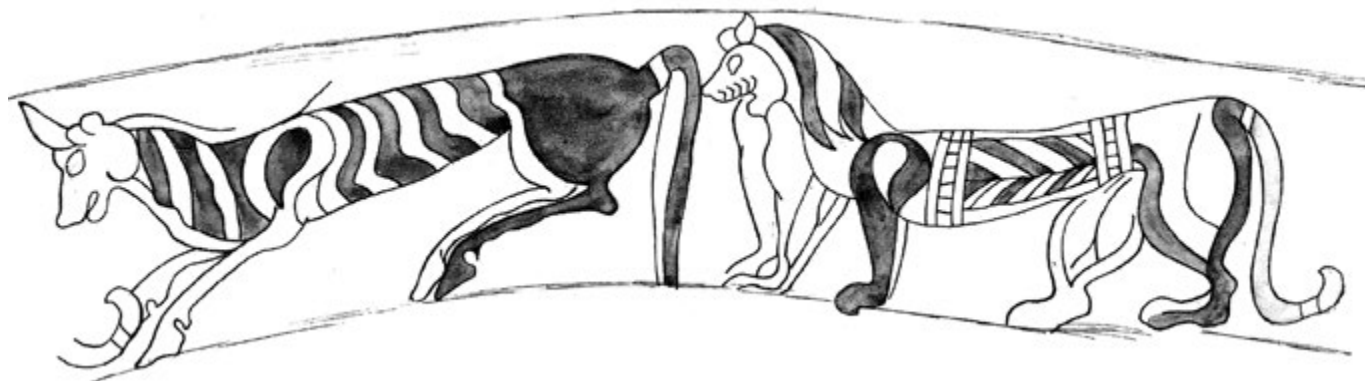


14. kép. Oszlopkratér korinthusi vagy etruszko-korinthusi stílusban.
Egykor svájci műkereskedelemben

Az eddig bemutatott darabok egyértelműen etruszko-korinthusi hamisítványnak tekinthetők, hiszen Korinthosban ismeretlen jellegzetességek felhasználásával megjelenésükben nem a korinthusi, hanem az etruszko-korinthusi vázafestészethez kötődnek. Figyelemre méltó kiváló minőségük is, amely az etruszko-korinthusi kerámia alapos ismeretéről tanúskodik. Megállapítható tehát, hogy a 20. század második felében az etruszko-korinthusi kerámia megítélése olyan mértékben megváltozott a korábbi időszakokhoz képest, hogy immár az etruszk művészetnek ez az ága is hamisítványok megjelenéséhez szolgáltatott inspirációt. Ebben a folyamatban katalizátorként működhetett az etruszko-korinthusi vázafestészet kutatásának megváltozott lendülete, hiszen elsősorban Szilágyi János György több évtizedes munkájának köszönhetően sor került ennek a kerámiatípusnak az újraértékelésére és korinthusi imitáció helyett sajátos etruszk művészeti produkcióként való elfogadtatására. Az etruszko-korinthusi kerámia iránti tudományos érdeklődés felélénkülése párhuzamosan zajlott az etruszk művészetet a nagyközönség számára népszerűsítő nagy kiállítások sorozatával is, amelyek az etruszk kultúra nyitottságára, a különböző kulturális hatásokat befogadni képes természetére helyezték a hangsúlyt.¹¹ Az etruszko-korinthusi vázafestészet így válhatott az elmúlt néhány évtizedben érdekessé nemcsak a kutatók és a nagyközönség, hanem a modern „etruszko-korinthusi” vázák készítőinek a figyelmére is.

Az itt elemzett daraboknak, különösen a *ludus*-jelenetet ábrázoló amphorának az a vonása, hogy a kétarcú, a korinthusi kerámiához és az etruszk művészethez egyaránt szoros szálakkal kötődő etruszko-korinthusi vázafestészetnek az etruszk oldalát helyezik előtérbe, felhasználható e modern készítésű darabok pontosabb kontextusba helyezésére. Az etruszk jellegzetességek hangsúlyozása ugyanis fontos szerepet játszott az etruszko-korinthusi kerámia megítélésének változásában, hiszen a vázák különleges, Korinthosban nem használt vonásai szolgáltattak annak bizonyítására, hogy ez a korábban csekély művészi értékűnek tartott kerámiatípus nem tekinthető a korinthusi importok egyszerű imitációjának. Így tehát az amphora vázakepe nemcsak az etruszko-korinthusi vázafestészet modern kori újjáéledéséről tanúskodik, hanem saját korának nézőpontját is magán hordozza.

Ugyanakkor egy ettől egészen eltérő aspektust is meg lehet figyelni etruszko-korinthusi hamisítványokon, ami segíthet ennek a kerámiaprodukciónak az etruszk jellegzetességeit némileg újraértelmezni. Néhány modern kori váza esetében ugyanis lehetetlen megállapítani, hogy korinthusi vagy etruszko-korinthusi hamisítványnak készültek-e. Példaként lehet említeni egy oinochoét a madridi Museo Arqueológico Nacional (lelt. sz.: 1999/99/36; 13. kép)¹² gyűjteményéből. A váza két fríze számos különböző állatalakot tartalmaz: oroszlánt, párducot, szárnyas párducot, madarat, szarvast, vaddisznót, szfinxet és griffet. Az állatfríz változatossága és az alakok között feltűnő pont-rozetták egyaránt megfigyelhetők a korinthusi vázafestészet ún. átmeneti korszakában, valamint az etruszko-korinthusi vázafestészet korai időszakában, amely elsősorban a korinthusi átmeneti korszak művészetéből merített inspirációt a 7. század utolsó harmadában. Az oinochoé szfinxalakjának szakállja ezen etruszko-korinthusi vázafestők közül némiképpen a Szakállas szfinx-festőt idézi. A Vulciban, majd Cerveteriben dolgozó mester erről a vázáin gyakran feltűnő motívumról kapta mo-



15. kép. Etruszko-korinthosi aryballos rajza, Castellani-festő.
Budapest, Szépművészeti Múzeum, Antik Gyűjtemény (Szilágyi 1992, 71, 14. kép nyomán)

dern kori elnevezését, de a szakállas szfinx olykor korinthosi vázákon is előfordul. Ez alapján tehát nem lehet az oinochoét egyértelműen a Szakállas szfinx-festő műveihez kötni és etruszko-korinthosi hamisítványként meghatározni. Az ábrázolás további jellegzetességei sem segítenek ebben a kérdésben, így például az oinochoé madáralakjai is csupán távolról emlékeztetnek a Szakállas szfinx-festő ábrázolásaira. A kancsó kiöntőjénél látható szem-motívum ugyan a korinthosi vázafestészetre nem jellemző, inkább az etruszko-korinthosi vázakat idézi, de a Szakállas szfinx-festő darabjain nem fordul elő, csupán az etruszko-korinthosi vázafestészet későbbi mestereinél.¹³ Az oinochoé meghatározását az nehezíti, hogy a Szakállas szfinx-festő stílusa – az etruszko-korinthosi vázafestők közül leginkább – rendkívül közel áll a korinthosi mintákhoz, az oinochoé formája pedig a korinthosi és az etruszko-korinthosi kerámiában egyaránt szokatlan lenne. Ez a modern készítésű váza, amely tehát korinthosi és etruszko-korinthosi hamisítványnak is tekinthető, a két produkció alapvető kapcsolatára hívja fel a figyelmet.

További példaként érdemes megvizsgálni a svájci műkereskedelemből ismert oszlopkratért (14. kép),¹⁴ amelynek esetében a darab meghatározása szintén eldönthetetlennek látszik. A vázaforma a korinthosi és az etruszko-korinthosi kerámiában is jól ismert volt, a vázaképen látható kitért szájú oroslán és a legelő szarvas belső rajza viszont mindkét produkcióban szokatlan: az alakok testét szögletes dupla vonalak osztják váltakozó színű – vörös és sötétbarna – mezőkre. Az etruszko-korinthosi vázafestészet néhány mesterénél – mint például a Monte Abatone-csoport festőinél vagy a Castellani-festőnél

– megfigyelhető jellegzetesség, hogy az állatalakok testét dekoratív mezőkre osztják fel, nem véve tudomást azok valós anatómiai felépítéséről. A Castellani-festő például a budapesti aryballosán (lelt. sz.: 56.135.A; 15. kép) a bika testét váltakozó színű hullámos sávokra osztotta, az oroslán testét pedig halszákmintával díszítette. Az oszlopkratér vázaképe azonban félúton áll a korinthosi vázákon látható, az állatok anatómiai felépítését némiképpen figyelembe vevő organikus és az etruszko-korinthosi vázafestőknél megtalálható anorganikus ábrázolásmód között. Nem lehet olyan jellegzetességet felfedezni, amely alapján a darabot egyértelműen korinthosi vagy etruszko-korinthosi hamisítványként lehetne meghatározni.

A két utolsóként említett modern készítésű váza tehát arra szolgáltat példát, hogy a modern kori korinthizáló vázafestészet nem csupán az etruszk jellegzetességeket előtérbe állító etruszko-korinthosi hamisítványokat tartalmaz, hanem etruszk elődeikhez hasonlóan a modern mesterek is szabadon játszanak a korinthosi és etruszko-korinthosi mintákkal. Így olykor elmosódik a határ a korinthosi és az etruszko-korinthosi hamisítványok között, ami az ókori produkciók alapvető kapcsolatára hívja fel a figyelmet. Minthogy az etruszko-korinthosi kerámia esetében – elsősorban Szilágyi János György munkájának köszönhetően – már nem szükséges azt bizonyítani, hogy ez az etruszk kerámiatípus nem csupán a korinthosi kerámia imitációját jelenti, érdemes számot vetni az etruszko-korinthosi vázafestészet alapvetően korinthosi jellegével is. Az ún. hamisítványok tehát ebben az esetben nem csupán saját koruk lenyomataként értelmezhetők, hanem segíthetik az ókori kiindulópontjuk jobb megértését is.

Jegyzetek

1 Az itt olvasható szöveg a „Legbölcsebb az idő” – Ókortudományi előadások Szilágyi János György (1918–2016) tiszteletére című, 2018. december 5-én a Szépművészeti Múzeumban rendezett konferencián elhangzott előadás jegyzetekkel ellátott változata. A tanulmány bővebb, angol nyelvű változata a *Superis deorum gratus et imis. Papers in Memory of János György Szilágyi* című kötetben jelent meg (*Mediterranea* 15; 2018). Az etruszko-korinthosi hamisítványokról folytatott kutatásaim eredményét Szilágyi János György emlékének szeretném ajánlani, aki nem csupán arra biztatott, hogy az etruszko-korinthosi

kerámiát válasszam PhD-dolgozatom témájául, hanem a hamisítványok kérdéséhez gyűjtött fényképeit, jegyzeteit is nagylelkűen a rendelkezésemre bocsátotta.

A következőkben tárgyalt daraboknál nem fogok arra kitérni, hogy szerepeltek-e Szilágyi János György gyűjteményében, illetve hogy tartozott-e hozzájuk valamilyen jegyzet. Ezek a jegyzetek ugyanis teljesen rendezetlenek voltak, korinthosi és etruszko-korinthosi hamisítványokat, sőt egyértelműen eredeti darabokat is tartalmaztak. A legtöbb esetben nem tartozott a tárgyakhoz értelmezés, de ilyenkor is kérdéses, hogy változott-e az évtizedeken át

- tartó gyűjtőmunka során Szilágyi János György véleménye az adott tárgyról; egy váza például két különböző értelmezéssel is szerepel a jegyzetek között.
- 2 Szilágyi 1987, 30–31 és 57–58, 82. jegyzet.
Csupán egy kylixet említ itt a University College, Cork (lelt. sz.: 1259) gyűjteményéből, amelyet a Fehér Folt-festő stílusában készített etruszko-korinthosi hamisítványként határoz meg. Szilágyi János György tanulmányának publikálása óta azonban világhosszá vált, hogy a csésze felülete jelentős mértékű átfestéseket tartalmaz (Johnston – Souyouzoglou-Haywood 2000, 66, 50.4–5 tábla). Így elképzelhető, hogy a kylix nem modern hamisítvány, hanem rossz állapota miatt átfestett ókori darab, amelyen az A oldal bal oldali madara, valamint a B oldal jobb oldali madáralakjának néhány részlete tekinthető az eredeti díszítés részének.
Az etruszko-korinthosi hamisítványok létezésének és azonosításának problémája említésre kerül Szilágyi János György kétkötetes, a figurális etruszko-korinthosi vázák első korpuszát jelentő összefoglaló munkájában is. Itt ugyanis néhány olyan tárgy is szerepel, amelyekről nem dönthető el teljes biztonsággal, hogy ókori vagy modern készítésűek-e (Szilágyi 1992, 261–262; Szilágyi 1998, 489 és 562–564).
 - 3 A tanulmányban említett etruszko-korinthosi vázafestők, csoportok, illetve műhelyek alapvető szakirodalmát Szilágyi 1992 és 1998 összefoglaló monográfiája jelenti.
 - 4 Colonna 1961.
 - 5 Az etruszko-korinthosi kylixek fent leírt típusa az ún. vulcii harmadik generáció idején jelent meg; a korábbi darabok díszítése jelenősen eltér ezektől, így például a csésze külső oldala helyett a belső oldalt látták el figurális díszítéssel. A harmadik generáció vázafestői által megalkotott típus évtizedekig népszerű maradt, és nagy számban fordul elő a Codros-ciklus és a Maschera Umana-csoport repertoárjában. A lakón eredetű díszítés a csészék peremén a harmadik generáció és a Codros-ciklus darabjain található meg.
 - 6 Szilágyi 1992, 23–28 röviden összegzi az etruszko-korinthosi kerámia kutatástörténetét; Bellelli 2003, 91–95 és Bellelli 2009, 77–79 kiegészítő adatokkal.

Bibliográfia

- Bartoloni, G. (szerk.) 2012. *Introduzione all'Etruscologia*. Milano.
- Bellelli, V. 2003. „I vasi Egizj del Museo Jatta, gli scavi di Nola e il commercio antiquario nel Regno di Napoli”: V. Bellelli – A. Maggiani (szerk.): *Miscellanea etrusco-italica III*. Quaderni di archeologia etrusco-italica 29. Roma, 71–126.
- Bellelli, V. 2009. „Etrusco-Corinthian Notes. A Class of Pottery and its Socio-Economic Context in Two Centuries of Scholarship”: V. Nørskov et al. (szerk.): *The World of Greek Vases*. *Analecta Romana Instituti Danici – Supplementum* 41. Rome, 77–87.
- Coen, A. 2013. „Appunti sul teatro etrusco”: R. Raffaelli – A. Tontini (szerk.): *L'atellana preletteraria. Atti della Seconda Giornata di Studi sull'Atellana, Casapuzzano di Orta di Atella, 12 novembre 2011*. Urbino, 29–60.
- Colonna, G. 1961. „Il ciclo etrusco-corinzio dei rosoni”: *Studi Etruschi* 29, 47–88.
- Cristofani Martelli, M. 1973. „Documenti di arte orientalizzante da Chiusi”: *Studi Etruschi* 41, 97–120.
- Haack, M.-L. 2013. „Modern Approaches to Etruscan Culture”: J. MacIntosh Turfa (szerk.): *The Etruscan World*. London – New York, 1136–1145.
- Johnston, A. W. – Souyouzoglou-Haywood, C. 2000. *Corpus Vasorum Antiquorum. Ireland. Fasc. I. University College Dublin, University College Cork*. Dublin.
- 7 D. von Bothmer in *Notable Acquisitions 1979-1980*. Selected by Philippe de Montebello, Director, Metropolitan Museum of Art, New York, New York 1980, 13.
- 8 Knauf–Gebauer 2015, 355, 123. sz. és 86, 3.76. kép.
- 9 A Chiusiban talált aranyozott ezüst ún. Plika-sita-ábrázolásán két felemelt karú férfi látható egy nagyméretű dinos két oldalán (Cristofani Martelli 1973, 102, 35.a tábla). Az egyetlen ismert, figurális díszítéssel ellátott etruszko-korinthosi „kulacs”-edényen (Szilágyi 1992, 140, 140. sz., 63.a–c tábla) is hasonló jelenet található, a két felemelt karú alak azonban egy kratér két oldalán jelenik meg, így az ábrázolás némiképpen a korinthosi komastés-jelenetekkel is rokonítható.
Két bokszoló – az előző példák közöttük megjelenő edény nélkül – szerepel a Cerveteri közelében lévő San Paolo-tumulusból előkerült bucchero olpén (Rizzo 2001, 170–171, II.D.2.1. sz.; Rizzo 2016, 181–188), valamint egy fehér festéssel díszített vörös impasto urnán a Bufolareccia-temető 86. sírjából (Micozzi 1994, 243, 1. sz.).
- 10 A vázát a díszítés párhuzamainak részletes elemzésével először E. Simon publikálta, bár ő ókori munkának tartotta (Simon 2000, 176–179, 2–4. tábla). A darabot – szintén ókori alkotásként – A. Coen is említi a különleges *ludus*-jelenet miatt (Coen 2011, 35–36).
- 11 M. Harari in Bartoloni 2012, 35–37; Haack 2013, 1142–1143.
- 12 A váza először angol műkereskedelemben tűnt fel (Sotheby's London, Antiquities, Thursday 13th and Friday 14th December 1990, 162, 256. sz.; Sotheby's London, Thursday 8 December 1994, 75, 124. sz.), majd Várez Fisa gyűjteményének részeként került a madridi Museo Arqueológico Nacional tulajdonába (Shaya 2018, 340, 9. jegyzet). A gyűjtemény több darabjáról sejthető, hogy az illegális műkincs-kereskedelem révén kerültek a gyűjtő tulajdonába, így a modern készítő oinochoé talán a hamisítványok készítésének és az illegális műkincs-kereskedelemben az összefonódására utalhat.
- 13 Szilágyi 1992, 192 a vulcii ún. második generáció darabjain megjelenő szem-motívumról.
- 14 Basel, Jean-David Cahn AG, Tiere und Mischwesen V, Katalog 17, Dezember 2005, 52. sz.

Grüll Tibor (1964) az MTA doktora, egyetemi tanár, a Pécsi Tudományegyetem Ókortörténeti Tanszékének vezetője. Fő kutatási területe a Római Birodalom története, ezen belül gazdaságtörténeti, földrajzi és ökológiai kérdések, valamint a hellénisztikus és római kori judaizmus és a korai kereszténység világa. Legutóbbi kötete: *A Római Birodalom gazdasága* (Budapest, 2017).

Legutóbbi írása az *Ókorban*: *Orbem terrarum subicere. Világbirodalmi törekvések és földrajzi ismeretek az ókori Rómában* (2018/1).

„Hazugságra munkál az írástudók tolla”

Bibliai régiségek hamisítása a 19. századtól napjainkig

Grüll Tibor

1. A Mésa-sztélé és más bibliai régiségek megtalálása

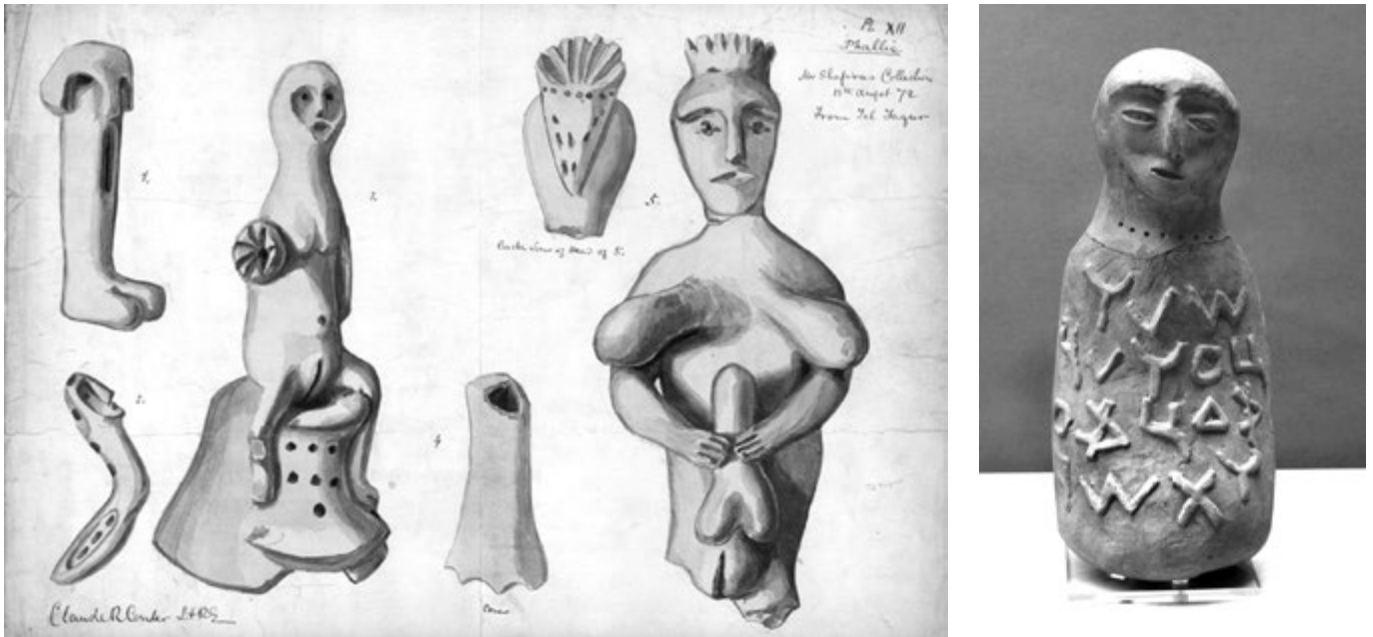
Az 1860-as évek derekán világszerte lázas izgalomban várták a teológusok, történészek és régészek, mikor bukkannak olyan tárgyi leletekre, amelyek megerősíthetik a Biblia történeteinek hitelességét. 1864-ig már több olyan felfedezést tettek Egyiptomban, a Szentföldön és Mezopotámiában, melyek közvetve-közvetlenül az Ószövetség valamely eseményére vagy szereplőjére utaltak, nem is szólva számos, az Ószövetségben is szereplő ókori település azonosításáról. E nevezetes leletek közül három ma is *in situ* a helyszínen tekinthető meg, a legtöbb viszont egyenes, vagy nem éppen egyenes úton a londoni British Museumba és a párizsi Louvre-ba vándorolt. Nem csoda hát, ha a Jeruzsálemben élő, elzászi származású misszionárius-lelkész, Frederick Augustus Klein által 1868 augusztusában megtalált Mésa-sztélé birtoklásáért versengve szálltak ringbe a nagyhatalmak képviselői. A 124 cm magas, 71 cm széles és mély, felső részén lekerekített, fekete bazaltkővet Klein a Holt-tenger keleti partján, az ókori moábi főváros, Dibón (a mai jordániai Dhiban) mellett, az Arnón-patak medrétől néhány kilométerre fedezte fel. Klein rajtot nem készített róla, de azonnal értesítette a jeruzsálemi német konzult, aki a kő megszerzését és Berlinbe küldését előkészítendő, tárgyalásokat kezdett a helybeli beduinokkal. Erről a szintén ott tartózkodó francia és angol diplomaták is tudomást szereztek. A tárgyalások azonban a lelet iránti megnövekedett érdeklődés és a diplomaták egymást túllícitáló pénzajánlatai ellenére is holtpontra jutottak. Mivel a beduinok azt hitték, hogy a sztélé belül kincset rejt, az addig sértetlen köemléket tűzben felforrósítva, majd hideg vizet öntve rá széttörték, és végül a darabokat a jeruzsálemi régiségpiacon próbálták értékesíteni. Itt a két legnagyobb töredéket Charles S. Clemont-Ganneau (1846–1923) francia orientalista vásárolta meg, míg az angoloknak és németeknek csak kisebb darabok jutottak. Végül ők is a Louvre-nak ajándékozták azokat, ahol végül felfedezése után 23 évvel sikerült a sztélé körülbelül kétharmadát újra összeállítani.¹



1. kép. Moses Wilhelm Shapira fotója nem sokkal Jeruzsálembé költözése után

2. A Shapira-affér

„Nyomasztó hely”. Az 1867-ben Jeruzsálembé látogató Mark Twain ezekkel a szavakkal jellemezte azt a várost, amelybe ekkor még csak egyénileg érkeztek zarándok-turisták. A csatornázatlan Óváros akkoriban még egyáltalán nem a mai képét mutatta: az utcákat elöntötte a szenny és a mocsok, a „szent helyeket” baksisért kuncsorgó nyomorék koldusok hada lepte el. A bazársorok kereskedői persze ekkor is helyükön voltak, és tették a dolgukat: ki friss zöldséget, ki ruhaneműt, ki kegytárgyakat árult. Az utóbbiak közé tartozott Moses Wilhelm Shapira is, aki 1830-ban egy kamegyec-podolszkiji zsidó családban született (1. kép).² Ezt a területet abban az időben Oroszország csatolta magához (jelenleg Ukrajnához tartozik). A rendszeres pogromok elől Shapira apja 1856-ban, huszonöt évesen vándorolt ki Palesztinába, ahová hamarosan Moses nevű fia is követte. Útjukat csaknem fél évre megszakították Bukarestben, ahol Moses nagyapja meghalt, ő maga pedig misszionáriusok hatására áttért az



2. a–b. kép. Shapira hamisított „moábita edényei”

anglikán vallásra (felvéve a Wilhelm keresztnévet), sőt a porosz állam védelméért is folyamodott, ami igen jól jöhetett egy kikeresztelkedett zsidónak az oszmán-török birodalomhoz tartozó Palesztinában. Shapira végül 1856-ban érkezett Jeruzsálembe, ahol azonnal csatlakozott a Jaffa-kapu környékén koncentrálódó anglikán közösséghez. Röviddel ezután megbetegedett, és a helyi protestáns kórházban ápolták. Ekkor találkozott a német származású Rosetta Jukel nővérrel, akit 1861-ben feleségül vett. Két lányuk született. Shapira ugyanabban az évben egy üzletet nyitott, amely a jeruzsálemi Óváros keresztény negyedében – ma Christian Quarter Road – szolgálta ki a zarándokokat. Először a szokásos turistabövlakat árulta, és néhány – arab gazdáktól vásárolt – ókori cserépedényt. Shapira akkor kezdett érdeklődni a bibliai régiségek iránt, mikor megtalálták Mésa moábi király feliratos sztéléjét. Tanúja volt a felirat iránt egyre növekvő érdeklődésnek a német, brit és francia hatóságok részéről, sőt talán részt is vett a közöttük folyó tárgyalásokban. Ennek során ismerkedett meg Szalim al-Káirival, akit a beduinok azért neveztek „Olvasónak”, mivel ókori írásokkal foglalkozott, egyebek mellett a moábita kő pacsolatát is ő készítette.

Ez adta a kiinduló ötletet Shapira számára. Szalim al-Kári segítségével ő is elkezdett „moábita” tárgyakat gyártani. Az arab mesteremberek agyagfigurákat, emberi fejeket és nemritkán erotikus jeleneteket ábrázoló cserépedényeket készítettek számára, és a Mésa-sztélérről összefüggéstelenül lemásolt betűket helyezték el rajtuk (2. a–b kép). A mai kutatók számára ezek nagyon is ügyetlen hamisítványoknak tűnhetnek, de ne feledjük, hogy abban a korban még nem létezett összehasonlító régészeti anyag. Néhány európai tudós pedig – a Shapira-féle hamisítványokra alapozva – még különböző elméleteket is fabrikált a moábitákra vonatkozóan. A „szépséges” moábita régiségekről Claude R. Conder (1848–1910) királyi hadmérnök és Palesztina egyik legelső tudományos kutatója 1872-ben lelkes hangú tudósításokban számolt be a brit nagykövetségnek, és cikkéhez színes akvarellillusztrációkat is mellékelte. Conder a következő év májusában írt újra a Shapira-gyűjteményről, amiből kiviláglik,

hogy annak darabjai akkor már német kézbe kerültek. Mivel a németek lecsúsztak a Mésa-sztélé darabjainak megvásárlásáról, angol és francia riválisaik előtt szerették volna megszerezni Shapira „moábita gyűjteményének” darabjait. Közvetítőként Aloys Sprengert, egy osztrák származású Közel-Kelet-szakértőt bízták meg, aki a berlini Altes Museum számára 1700 hamis moábita régiséget vásárolt Shapirától, összesen 22 000 birodalmi tallér értékben, amelyből 2000 tallért maga a császár adományozott. (Az összeg mai árfolyamon csaknem 100 millió forintnak felel meg.) Magángyűjtők is követték a múzeum példáját: a neves brit hadmérnök és régész, Horatio Kitchener például nyolc „moábita régiséget” vett magángyűjteményébe.

Időközben állandósultak azok a híresztelések, hogy a moábita edények hamisítványok. Hogy Shapira eloszlassa a gyanút, egy tíznapos diplomáciai utat tett – több európai kíséreléssel – a Transzjordániában élő beduinokhoz, ahol tárgyalásokat folytatott. Az út olyan sikeresnek bizonyult, hogy Constantin Schlottmann, a hallei egyetem professzora, aki korábban maga is kértelkedett a feliratos agyagedények hitelességében, 1872-ben a Német Keleti Társaság folyóiratában (*Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*) azt írta: „Annak a lehetősége, hogy újabb kételyek fognak felmerülni a moábita leletek valódiságával kapcsolatban, a nullával egyenlő.” Az ügyes trükk azonban nem győzte meg Charles S. Clermont-Ganneau-t, aki 1874 júliusában, a Shapira-gyűjteményben tett látogatását követően azt írta a *Palestine Exploration Fund Quarterly Statement* hasábjain: „egyetlen egy tárgyat sem láttam az egész gyűjteményben, amelyet eredetinek lehetne tartani”. Időközben a németországi üzlet is kezdett botránnyá dagadni. A Reichstag parlamenti vizsgálóbizottságot állított fel az ügy kivizsgálására. A jeruzsálemi német konzul – akit történetesen báró Münchhausennek hívtak – 1877-ben egy kisebb expedíciót szervezett a jordániai beduinokhoz, hogy meggyőződjön a moábita régiségek eredetéről. Az útról visszatérve – ahonnan újabb moábita régiségeket hozott magával – a császári konzul nyílt levelet írt Shapirához, amelyben kiállt az általa eladott tárgyak hitelessége mellett.

Ennek ellenére 1878-ban már nemcsak a szaktudósok, hanem a közvélemény nagy része is meg volt győződve arról, hogy a Shapira-féle tárgyak hamisítványok.³

A nagyszabású üzlet révén meggazdagodott Shapira feleségével és leányaival a jeruzsálemi Óváros falain kívül vásárolt gyönyörű házba költözött. (Ez volt az egyik legelső ház Nyugat-Jeruzsálemben, amit Shapira halála után Dr. Avraham Albert Ticho, egy bécsi szemészorvos vásárolt meg, ezért nevezik mindmáig Beit Tichónak, azaz Ticho-háznak a jeruzsálemiek.) Shapira ekkor már olyan hírneves ember volt, hogy amikor 1876-ban II. Don Pedro brazil császár Jeruzsálembé látogatott, felkereste Shapira üzletét, akit naplójában így jellemezte: „tekintete nem keltette megbízható ember benyomását”. 1914-ben Shapira húga, Siona (férjzett nevén Miram Harry) egy önéletrajzi regényt tett közzé *The Littler Daughter of Jerusalem* címmel, amelyben leírta, hogy mint hitehagyottak, igen sokat szenvedtek a helyi zsidók zaklatásától. A jeruzsálemi héber nyelvű sajtóban Shapira neve mellett kötelezően szerepelt a „renegát” jelző, amit a moábita affér után a „hamisító” szóval is megtoldottak.

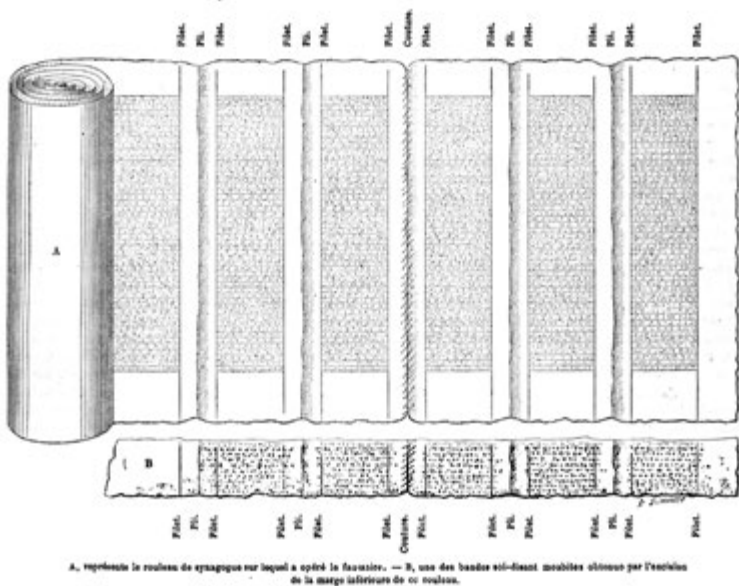
Mint láttuk, Shapira moábita „leleteinek” eredetiségét eleinte csupán a neves francia régész és diplomata, Charles S. Clermont-Ganneau vonta kétségbe, aki kifaggatta Szalim al-Kárit, és azokat az embereket is felkutatta, akik az agyagedényeket szállították Shapirának. Nyomozása eredményeit a londoni *Athenaeum* folyóiratban tette közzé, kijelentve, hogy a Shapira-kollekció minden darabja hamisítvány! Lassacskán a németek is beadták derekukat: két jónévű tudós, Emil Friedrich Kautzsch és Albert Socin egy brosúrát jelentetett meg 1876-ban *A moábita régiségek valóságának bizonyítása (Die Echtheit der moabitischen Alertümer geprüft)* címen, amelyben kijelentették, hogy a leletek legalábbis „gyanúsak”. Shapira is foggal-körömmel védekezett, de a szaporodó ellenfelek is egyre több bizonyítékot soroltak fel. A kereskedő végül visszavonulót fűjt, és Szalim al-Kárit tette meg bűnbaknak, míg ő maga az ártatlan becsapott szerepét játszotta. Több mint érdekes, hogy maga Clermont-Ganneau is alátámasztotta ezt a verziót.⁴ Szalim al-Kárit rövid időre letartóztatták, de sikerült Alexandriába menekülnie a hatóságok elől, ahol nagy szegénységben halt meg. Ugyancsak megválaszolatlan kérdéseket vet fel, hogy miután a németek ország-világ előtt megszégyenültek, miért nem követelték vissza a pénzüket, továbbá hogyan járhatott-kelhetett továbbra is múzeumi és tudományos körökben Shapira, akit láthatólag nem rendített meg a leleplezés. A műkereskedő és családja továbbra is a Ticho-házban lakott, luxuskörülmények között. Az épület egyébként ma az Izrael Múzeum tulajdonában áll, ahol 2000-ben *Valóban hamis (Truly Fake)* címmel emlékkiállítás rendeztek a Shapira-féle hamisítványokból. A bemutató egyik érdekessége az volt, hogy az Altes Museumból egyetlen tárgyat sem kaptak kölcsön, mivel a német muzeológusok szerint már egy darab sincs a moábita régiségekből a berlini múzeum tulajdonában.

Shapira elég gyakran tett hosszú külföldi utakat, amelyek során mindenféle zsidó vonatkozású régiséget felvásárolt. 1879-ben Jemenbe ment, ahol tekintélyes jeruzsálemi rabbiként mutatkozott be, és kérte a helyi zsidókat, mutassák meg neki értékes régi könyveiket. Ezeknek egy részét megvásárolta, más részüket pedig úgy szerezte meg, hogy megvesztegette a helyi kormányzót, aki katonáival elvette azokat a kéziratokat,

amikhez ragaszkodtak tulajdonosaik. A Jemenből alijázó zsidók még évtizedekkel később is mesélték a megalázó történeteket. Shapira azonban ismét jól járt, és üzlete, amelynek cégéről megjelent a jól hangzó „A British Museum levelező tanácsadója” (*Correspondent to the British Museum*) felirat, a héber kéziratok kereskedelmének központja lett. Shapira 1883-ban bemutatott néhány pergamentekercs-töredéket a British Museumnak, amelyekről azt állította, hogy a Holt-tenger környékén bukkant rájuk. Az írás óhéber betűkkel készült, és a *Tízparancsolatnak*, valamint a *Másodtörvénynek* a maszoretikus héber Bibliától némileg eltérő szövegét tartalmazta. Shapira megpróbálta egymillió angol fontért eladni a töredékeket a British Museumnak, és megengedte, hogy a tizenöt csíkból kettőt kiállítsanak Londonban. Ez alkalommal William Gladstone, Nagy-Britannia miniszterelnöke is felkereste Shapirát, aki a sajtó révén valóságos celebbé vált. A kiállítást több ezren látták, köztük a már többször említett Clermont-Ganneau is, akitől a British Museum – Shapira kérésére – megtagadta, hogy megtekinthesse a további tizenhárom csíkot. A kiállításon látottak alapján mindenesetre Clermont-Ganneau azonnal hamisítványnak bélyegezte a két töredéket; nem sokkal ezután a brit bibliakutató, Christian David Ginsburg is hasonló következtetésre jutott, és leleplezését a *The Times* lapjain tette közzé (3. kép). Később Clermont-Ganneau kimutatta, hogy



3. kép. Moses Shapira és Christian David Ginsburg küzdelme Londonban (*Punch*, 1883. szeptember 8.)



4. kép. Clermont-Ganneau vázlata arról, hogyan keletkeztek a „Shapira-csíkok”

Shapira a *Másodtörvény* csíkjait egy olyan eredeti jemeni tekercsből vágta ki, amit korábban már eladott a British Museumnak (4. kép).⁵ A hamisító ekkor elhagyta Londont, és hónapokon keresztül Európában vándorolt. Végül, 1884. március 9-én, a rotterdami Bloemendaal Hotelben föbe lőtte magát. A Shapira-tekercsek előbb eltűntek, majd újra felbukkantak a Sotheby's aukcióján, ahol mindössze 10 guinea-ért keltek el. 1887-ben utolsó tulajdonosuknak, Sir Charles Nicholsonnak a házában égtek el egy tűzvész során.

3. Pecsétek és osztrakonok

Az első nagyobb bibliai vonatkozású osztrakonleletre 1935-ben bukkant rá Lákis (Tell ed-Duweir) ásatója, James Leslie Starkey. Miután Starkeyt 1938. január 10-én rejtélyes körülmények között meggyilkolták, a lákisi cserépleveleket még ugyanabban az évben Harry Torczyner (későbbi nevén Naftali Herz Tur-Sinai) publikálta. A 18 osztrakon Jeruzsálem végnapjairól tudósít a Kr. e. 586-os babilóni ostrom pillanatában, és bizonyos „prófétai levelekre” – feltehetően Uriás és/vagy Jeremiás próféta üzeneteire – is történik bennük utalás.⁶ A következő jelentős osztrakonlelet az ún. „Elijásib-archívum” megtalálása volt Tel Arad vaskori erődjében, amelyet 1962-től ásott az izraeli Yohanan Aharoni.⁷ A 91 cseréplevél között az egyik legérdekesebb darab az ún. „JHVH háza-osztrakon”, amelyről a mai napig sem tudta eldönteni a kutatás, hogy a jeruzsálemi Templomra vagy a Tel Aradban talált vaskori szentélyre vonatkozik-e.⁸ Ugyancsak Jeremiás korát idézték fel a Dávid városában 1978 és 1985 között Yigal Shiloh ásásain talált agyagpecsét-lenyomatok. Az 51 darab bulla olyan neveket tartalmazott, mint „Germajáhu ben Sáfán”, aki Jójákim király őrnöke volt. A 90-es években Eilat Mazar által vezetett ásásokon további pecsétek is előkerültek innen, például „Jehuhál ben Selamajáhu” és „Gedalja ben Passur” nevével, akik mindketten szerepelnek Jeremiás könyvében.⁹

Minden bizonnyal ezek a valóságos és igen jelentős leletek adták az ötletet, hogy a műkincspiacra dobjanak olyan hamisítványokat, amelyek közös jellemzője, hogy valamilyen bibliai vonatkozással rendelkeznek. Az egyik leggazdagabb régiségkereskedő, a Londonban élt Shlomo Moussaief (1925–2015) birtokolta az egyik legnagyobb judaica gyűjteményt a világon: állítólag 60 000 tárgyat gyűjtött össze a Közel-Keletről. Tehette, mivel 2011-ben pottom 352,6 millió dolláros magánvagyonával a világ 315. leggazdagabb embereként tartották számon. A Moussaief-kollekció egyik darabja volt a nevezetes „Három sékel-osztrakon” is, egy 6 cm magas, 10,9 cm széles cserépdarab 5 sornyi héber írással (5. kép). A szöveg egy bizonyos Asjáhu nevű királyt említ, aki 3 sékel tarsisi ezüstöt adományoz a jeruzsálemi Templomnak (*lbyr.yhwh*).¹⁰ Az osztrakont Moussaief vásárolta Oded Golan Tel Aviv-i műgyűjtőtől – akiről később még lesz szó –, de már a 90-es években felmerült a gyanúja, hogy hamisítványról van szó. Ezt az elméleti

lehetőséget Christopher Rollston 2003-ban paleográfai vizsgálattal csaknem bizonyossá tette, majd az ezt követően elvégzett patinavizsgálat végleg igazolta.¹¹ Hogy miért volt szükség erre a hamisítványra? A Moussaief-osztrakon a jeruzsálemi Első Templom létezésének konkrét bizonyítéka lehetett volna, hiszen a Tel Arad-i osztrakon referencialitása vitatott volt. Az ügyes hamisítók azért belecsempészték egy bizonytalanító tényezőt: Asjáhu nevű királyt ugyanis nem említ a Biblia, de azért könnyen lehetett őt azonosítani Jóással, hiszen más esetekben is előfordult, hogy a király kétféle nevet viselt. Ráadásul megerősítették a bibliai vonatkozást a „tarsisi ezüst” kitéttel, mivel a Nora-kő már 1773 óta ismert volt, melynek első sorában a „Tarsisból” (*bršš*) kifejezés olvasható.¹² Ebből is kiviláglik, hogy a hamisítók igencsak felkészültek voltak.



5. kép. A „Három-sékel-osztrakon” a Moussaief-gyűjteményből



6. kép. Báruch, Jeremiás szolgájának hamisított (?) pecsétje

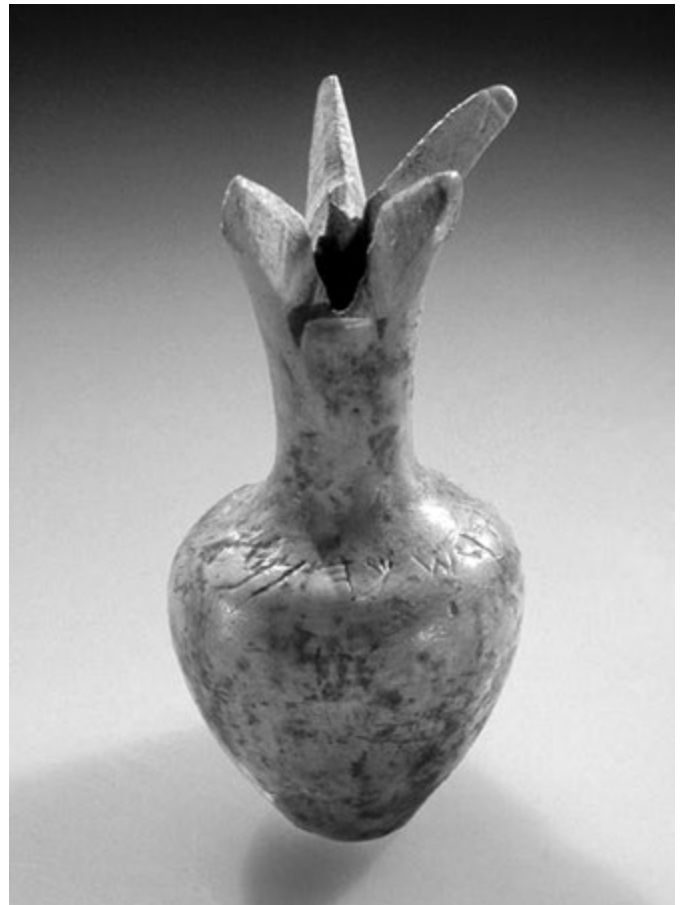
Konkrét bibliai szereplők azonosítása történeti dokumentumokon mindig izgalmas téma, és ahogy a pecsétlenyomatokból láttuk, erre számos példa akad.¹³ Ugyanakkor nagy a kísértés, hogy a hamisítók a Bibliában említett több ezer név közül kiválasszanak olyanokat, akikről még nem maradt fenn régészeti dokumentum, de a személy ismertsége miatt szinte biztosra vehető, hogy szenzációt keltő „felfedezés” lesz belőle. Itt van mindjárt Jeremiás szolgája és legfőbb munkatársa: Báruch, Néria fia. 1975-ben egy ismeretlen helyről származó, 17 × 16 mm-es agyagpecsét-nyomat bukkant fel egy meg nem nevezett izraeli műgyűjtőnél, amelynek publikálására Nahman Avigad kapott lehetőséget 1978-ban (6. kép).¹⁴ A három sorban óhéber betűkkel írt szöveg olvasható: „Berachjáhu, Nérijáhu fia, az írnok (*hspr*) [tulajdona]”. A pecsét tulajdonosa tehát nem más lehetett, mint Jeremiás szolgája és írnoka, Báruch. A lenyomat Avigadot is annyira lenyűgözte, hogy egyből kijelentette: a pecsét Dávid városából, a G-körzetből, abból a leégett házból kerülhetett elő, ahol a többi pecsétet is megtalálták. Csakhogy erre semmilyen bizonyíték nem volt. Ráadásul 1996-ban egy második bulla is febukott a múkiacspiacon, azonos felirattal, amit minden bizonnyal ugyanazzal a pecséttel készítettek. A pecséten egy ujjlenyomatot is találtak, amelyről Hershel Shanks rögvest kijelentette, hogy az magáé Báruché lehetett.¹⁵ De vajon két ismeretlen helyről származó azonos pecsét előkerülése bizonyítja-e a pecsétek valódiságát? A szakértők egy része kételkedik ebben.¹⁶

Végül, az alábbi tárgy ugyan nem sorolható sem a pecsétek, sem az osztrakonok közé, jelentőségénél fogva azonban mégis meg kell emlékeznünk róla. Egy gránátalma formázó elefántcsont pálcadiszról van szó, amelyen a következő héber felirat szerepelt: „(JHVH templo)mához tartozik. Szent (dolog), a papoké” (*by[t yhw]h qdš khnm*).¹⁷ A 4 cm magas tárgy 1979-ben bukkant fel a múkiacspiacon, ahol André Lemaire aramaistának sikerült megvizsgálnia és lefényképeznie (7. kép). Minden bizonnyal Izraelből csempészték ki, és egy nevesítetlen francia gyűjtőhöz került, aki végül megmutatta Nahman Avigad izraeli régésznek. Az ő ajánlására az Israel Museum 1988-ban 550 000 dollárért megvásárolta a gyűjtőtől, azzal, hogy ez az

egyik legértékesebb régészeti lelet, amely a múzeum birtokába került. Egy 2004-ben felállított izraeli vizsgálóbizottság azonban arra az eredményre jutott, hogy maga a tárgy eredeti, de a Kr. e. 14–13. századból (vagyis 500 évvel az Első Templom felépítése előttről) származik, a felirat pedig minden bizonnyal modern hamisítvány.¹⁸ Aharon Kempinski régész azzal relativizálta az elefántcsont gránátalma jelentőségét, hogy még ha a felirat valódi is lenne, számos „JHVH háza” létezhetett Izraelben, nem kell mindjárt a jeruzsálemi Szentélyre gondolni. Baruch Halpern – elfogadva a felirat eredetiségét – a hiányzó betűket másképp egészítette ki: szerinte a szövegben az Ahija papi családról van szó, nem a jeruzsálemi Templomról.¹⁹

4. Feliratok

A feliratok mint bizonyító erejű történelmi dokumentumok hamisítása is nagy múltra tekint vissza. Az egyik leghíresebb az állítólag a braziliai Paraíbában talált föníciai sziklavészet (petroglif), amely a felirat szövege szerint III. Hiram tyrosi király (Kr. 552–532) idejében készült, és az ismeretlen távoli földrészre érkezett föníciai hajósok vészték a sziklába. A petroglif átírását Ladislau de Souza Mello Neto (1838–1894), a Brazil Nemzeti Múzeum igazgatója publikálta 1874-ben. Bár a feliratról Neto mentora, a neves Fönícia-szakértő, Ernest Renan is kijelentette, hogy hamisítvány, még az 1960-as években is hitelesnek fogadta el egy olyan neves tudós, mint az ugaritológus Cyrus Herzl Gordon.²⁰ A szöveg hitelessége egyébként



7. kép. Hamis héber feliratos elefántcsont gránátalma pálcadisz

nemcsak azért kérdéses, mert a nevezett helyen soha nem találták meg a föníciai felirat eredetijét, hanem azért is, mert annak szövege szinte teljes egészében bibliai passzusokból van összerácséfolva, ami nem csoda, hiszen abban az időben még nem kerültek elő föníciai nyelven írt hosszabb szövegű feliratok.

De olykor a valódi és hiteles feliratok előkerülése is nagy lökést adott a hamisítóknak, ahogyan ezt a Shapira-affér esetében is láttuk. Ilyen lendületet hozott magával a Siloám-alagút feliratának felfedezése és publikálása is, amelyet általában Ezékiás csatornaépítkezéséhez szoktak kötni.²¹ Az izgalmas narratív szöveg, amely a Gihon-forrástól a Siloám-medencéig vezető csatorna elkészítésnek végső, drámai pillanatát meséli el, úgy látszik, több hamisítót is inspirált. 1970-ben az amerikai történész-szociológus, George E. Mendenhall és William H. Brownlee jelentették be, hogy Hebron közelében föníciai betűkkel írt „filiszteus” feliratokra bukkantak. Bár Frank Moore Cross már a következő évben – a Society for Biblical Literature konferenciáján – kijelentette, hogy modern hamisítványokról van szó, és felhívta a figyelmet a „Hebron-dokumentum” és a Siloám-felirat hasonlóságaira, Mendenhall továbbra is kitartott véleménye mellett. A neves izraeli epigráfus, Joseph Naveh azután újra bebizonyította, hogy hamisítványról van szó, sőt egy másik dokumentumot is ugyanahhoz az ismeretlen hamisítóhoz tudott kötni. Két szintén jól ismert szentföldi katolikus régész-pap, Bellarmino Bagatti és Emanuele Testa 1973-ban publikált egy „korai samaritánus-keresztény” amulettet, amelyet Naveh szerint ugyanaz a személy készített, aki a Hebron-dokumentumot is hamisította.²²

E sorok írója ösztöndíjasként 2003-ban épp a jeruzsálemi Héber Egyetemen ült egy epigráfiai konferencián, amikor az első előadás előtt az elnökhelyettes – Hannah M. Cotton, a Héber Egyetem tanszékvezetője – szót kért, és bejelentette, hogy a *Haaretz* című napilap szenzációs hírt közölt: megtalálták Jóás király kőbe vésett feliratát, amelyben Júdea királya részletesen beszámol a jeruzsálemi Templom rekonstrukciójáról (8. kép). Az újságban szereplő képet lefényképezték és körbeadták a tudósoknak a teremben. Egy perc sem telt bele, s az egyik ismert héber epigráfus, Axel Knauf, kiperdült közepre, és világosan elmagyarázta, miért ordít a kőbe vésett szövegről, hogy durva hamisítvány. A kőtáblát, amelyről a cikk azt állította, hogy egy arab fiú találta meg a Templomhegy keleti kapuja (Aranykapu) előtti temetőben, azóta megvizsgálta Joseph Naveh, Frank M. Cross és Christopher Rollston is, akik csatlakoztak Knauf véleményéhez. Ám másik két ismert kutató, Gabriel Barkay és André Lemaire továbbra is azt állították: lehetséges, hogy a tábla mégis eredeti. Israel Eph'al egy részletes cikkben bizonyította, hogy a felirat szövegét a *Királyok* és a *Krónikák* könyveinek részleteiből állította össze egy ivrit anyanyelvű (!) személy. Az Izraeli Régészeti Hatóság (IAA) azóta hivatalosan is közölte: a Jóás-tábla minden szakmai fórumon megmérgetett és könnyűnek találtatott.²³

A Jóás-felirat megtalálása az egész hamisítás-biznisz egyik tipikus példája. Ennek lépéseit a következőkben lehet összefoglalni: (1) a „lelet” maradjon egy lehetőleg névtelen műkereskedő tulajdonában (jelen esetben egy hebroni illetőségű személyről van szó); (2) minél tovább el kell rejteni a valódi szakemberek elől (először az Izraeli Geológiai Kutató Társaság vizsgálta meg a Jóás-feliratot és jelentette ki annak valódiságát); (3) tudományos vitát kell gerjeszteni a pro és kontra



8. kép. Jóás hamisított felirata a Templom újjáépítéséről

nézetek ütköztetésével (jelen esetben az oldenburgi egyetem és néhány kisebb amerikai egyetem geológusai és paleontológusai nyilvánították ki azt a véleményüket, hogy a kő *patinája* – tehát nem maga a felirat – valódi); (4) közben értékesíteni kell a tárgyat, lehetőleg minél magasabb áron (az izraeli rendőrség nyomozati adatai szerint eredetileg egy angol gyűjtőt céloztak meg a hamisítvánnyal). Csak a kedélyek megnyugtatása végett mondok: az Izraeli Régészeti Hatóság kutatói 2007-ben egy hatvanoldalas tanulmányban tették közzé elemzésüket, amelynek végkövetkeztetése, hogy a kőtábla ugyan eredeti – valószínűleg Ciprusról származik –, de a rajta lévő héber felirat bizonyosan modern kori hamisítvány. Yuval Goren, a Tel Aviv-i Egyetem professzora azóta egy tanulmányban azt is közzétette, hogyan lehetséges egy majdnem tökéletes „eredeti hamisítványt” készíteni, például a patina kémiai összetevőinek meghatározásával.²⁴

Nagyjából ugyanez a helyzet a Jakab-csontládikával is, amely még a Jóás-feliratnál is nagyobb vihart kavart. A díszetlen osszárium a legnagyobb izraeli műgyűjtő, Oded Golan raktárában porosodott három évtizedig (9. kép). Golan egy vacsorán ismerkedett össze a már többször emlegetett André Lemaire-rel, a párizsi École Pratique des Hautes Études sémi filológus és epigráfus professzorával. A műgyűjtő meghívta magához Lemaire-t, hogy megmutasson neki a gyűjteményében lévő néhány arámi nyelvű feliratot. 2001 júniusában a francia tudós végül elolvasta a Jakab-csontládika oldalára vésett sort, és meglepetten kérdezte a régiségkereskedőt, vajon tudja-e, milyen különleges lelet van a birtokában? A rajta lévő arámi felirat ugyanis így szól: „Jákov, Jozséf fia, Jésua testvére”. Lemaire szerint az arám nyelvű szöveg kurzív (döntött) írásmódját kizárólag Kr. u. 10 és 70 között használták Júdeában (10. kép). Lemaire a felirat keletkezési dátumaként Kr. u. 63-at jelölte meg.²⁵ Flavius Josephus tudósítása alapján



9. kép. A Jakab-osszáríum Oded Golan műkereskedőnél

a láda feliratának hitelességét, amely a tudóstársadalmat is erőteljesen megosztotta.²⁷ 2003. június 18-án az Izraeli Régészeti Hatóság egy jelentést tett közzé, amelyben a patina elemzése alapján azt közölte, hogy a felirat modern hamisítvány.²⁸ 2004 decemberében Oded Golant vád alá helyezték 44 rendbeli hamisítás, csalás és megtévesztés vádjával. A per hét éven át húzódott, míg a bíró, Aharon Farkash 2012. március 14-én ítéletet hirdetett, amelyben Golant felmentette a hamisítás vádjától, viszont elítélte illegális műkincskereskedésért. A bíró – természetesen – nem foglalkozott a Jakab-ládika eredetiségének kérdésével, így az visszakerült Golan tulajdonába. A *Biblical Archaeology Review* alapító-főszerkesztője, Hershel Shanks szerint ez az első közvetlen régészeti bizonyíték Jézus történetisége mellett.²⁹ Figyelemre méltó, hogy a ládika felirata a héber paleográfia legnagyobb élő szakértője, Ada Yardeni szerint is eredeti, aki az egyik bírósági meghallgatáson kijelentette: „Ha ez hamisítvány, én kiszállok”. Természetesen a kérdésnek csak az egyik oldala az osszáríum és a rajta lévő felirat eredetisége; a másik kérdés a felirat és a történelmi „Jakab, Jézus testvére” referencialitása. Ha a tudóstársadalom el is fogadná a ládika hitelességét, ez utóbbiról még bizonyosan évtizedekig fognak vitatkozni.³⁰



10. kép. A Jakab-sírládika felirata

a kutatók eddig is úgy vélték, hogy Jakabot, Jézus testvérét, aki a jeruzsálemi keresztény gyülekezetet vezette, Kr. u. 62-ben ítélték el és kövezték halálra. Csontjait egy évvel később helyezhették a ládába.²⁶ A feliraton szereplő mindhárom név (*Jákov* = Jakab, *Joszéf* = József, *Jésua* = Jézus) rendkívül gyakori volt abban a korban. Lemaire ezért elvégzett egy statisztikai vizsgálatot, amelyből kiderült, hogy Jeruzsálem akkori negyvenezer lakója közül maximum húsz olyan Jakab nevű személy élhetett, akinek apját Józsefnek, testvérét pedig Jézusnak hívták. Azonban közülük aligha lehetett egynél több olyan személy, akinek híres Jézus nevű testvére volt. Márpedig a feliraton szereplő testvérnek kiemelkedő jelentőségűnek kellett lennie ahhoz, hogy az általános szokástól eltérően az apa mellett az ő nevét külön is feltüntessék a sírfeliraton. A Názáreti Jézus esetében ez kézenfekvő volt – állítja Lemaire –, hiszen ő már életében országos hírnevet szerzett, és amikor az utolsó útjára Jeruzsálembe érkezett, az egész város felbolydult a jöveteléről szóló hír hallatán. Mindez persze nem bizonyítja

5. A jordániai ólomkönyvek

Mi indokolja, hogy a jordániai ólomkönyveket külön alfejezetben tárgyaljuk? Az, hogy a furcsa lelet 2011. márciusi felbukkanásakor azonnal világszenzációt keltett (11. kép). 2011. március 3-án a *The Jewish Chronicle* interjút készített egy Hasszán Szaida nevű beduinnal, akinek birtokában húsz darab ólomlemezről készített „könyv” (kódex) volt. A beduin azt állította, hogy a tárgyak minimum százévesek, és azokat nagyapja találta egy barlangban, nyilvánvalóan még a modern Izrael Állam létrejötte (1948) előtt. Ezt követően egy bizonyos David Elkington – aki feleségével egy gloucestershire-i farmon él, és semmi köze a tudós-akadémikus világhoz – 2011. március 22-én egy sajtóközleményt adott ki, mely szerint öt évvel korábban egy jordániai barlangban hetven hasonló könyvet találtak, amelyek bizonyosan 1. századiak, és „vezető szakértők” szerint legalább olyan értékesek, mint a Holt-tengeri tekercsek. A hírt átvette a BBC és a *Daily Mail* is. Elkington egy



11. kép. A jordániai ólomkódexek

április 2-án kelt cikkében meg is nevezett két tudóst: a biblikus Margaret Barkert (Őszösvetség-tudós és metodista lelkész), valamint Philip R. Daviest (University of Sheffield), akik állítólag megvizsgálták a részben ólomból, részben rézből készült kódexeket, és szerinte kijelentették, hogy a korai kereszténység legjelentősebb dokumentumairól van szó.³¹ A *Daily Telegraph* március 29-én már arra is hivatkozott, hogy metallurgiai vizsgálatok bizonyították: a szóban forgó könyvek legalább kétezer évesek. A Jordániai Régészeti Hatóság vezetője, Ziad al-Saad pedig már azt is hozzáfűzte, hogy a könyveket Jézus követői készítették közvetlenül a Mester kereszthalála után.

Az egyenként 5–15 bankkártya nagyságú fémlapból álló könyvek egyik oldalukon rézkarikákkal voltak összekapcsolva, éppen úgy, ahogyan a spirálfüzeteknél láthatjuk. Akadtak azonban olyan könyvek is, amelyeknek két vagy három oldalát is összekapcsolták rézkarikákkal, ilyen módon „titkosítva” azok tartalmát. Az egyik könyvön óhéber betűk, egy menóra, Jeruzsálemre utaló jelek, továbbá egy kereszt és egy szakállas férfi arcképe volt ábrázolva, amiről a médiában rögvést elterjedt, hogy az „Jézus legkorábbi ismert arcképe”. Több sajtóközleményben is megjelent, hogy a könyvek Margaret Barker szerint is eredetiek, és azokat Kr. u. 33-ban keresztények készíthették. A BBC egyik riportjában a csatorna vallási szakértője, Robert Piggott azt állította, hogy a szöveg egyik sorát sikerült megfejteni: „fel fogok menni” – ami nyilvánvalóan Jézus mennybemenetele előtt mondott szavaira utal.

Időközben számos szakértő sürgette a könyvek tudományos alaposágú vizsgálatát. Napvilágra került az ügyet kirobbantó Elkington egy még 2010-ben – tehát az ólomkódexek előkerülése előtt – Peter Thonemann oxfordi bibliatudóshoz írt levele, amelyben az egyik rézlapon olvasható görög szövegről kérdezte a professzor véleményét. Thonemann kijelentette: a lemezen olvasható textus modern hamisítvány, sőt azt is megnevezte, hogy az ammani Nemzeti Múzeum melyik görög sírfeliratáról másolták annak szövegét. Thonemann azt írta: hajlandó „egész tudományos karrierjét” feltenni arra, hogy az egész kódex-ügy egy hatalmas koholmány. A dolog további érdekessége, hogy Elkington ekkor még azt állította: a könyveket Egyiptomban találták. Április 4-én azután Philip Davies is megszólalt: a Sheffield's Biblical Studies blog egyik posztjában azt állította, hogy az ólomkódexek eredetiek, de a rajtuk lévő ábrázolások és szövegek modern hamisítványnak tűnnek. Április folyamán komoly kutatók szólaltak meg az ügyben, és lassanként összezdették a különféle rajzok, szövegek és szimbólumok eredeti-jait: kiderült, hogy ókori pénzekről, feliratokról, mozaikokról másolták legtöbbjüket, mégpedig igen primitív módon (például a görög szöveg írója a *lambdát* és az *alphát* nem is tudta megkülönböztetni), sőt még egy krokodilt mintázó gyerekjáték is szóba került. James R. Davila (egy neves amerikai pszeudepigráfia-szakértő) megfogalmazása szerint „ez a hamisító nem lehetett egy Moriarty professzor” (*Paleojudaica*, 2011. április 8).

Az első tudományos szaktanulmányt Philip Davies tette közzé 2011 júliusában, amelyben további vizsgálatokat sürgetett.³² 2012-ben azután a BBC *Inside Out* című műsora elkezdett David Elkington körül kutakodni. Kiderült, hogy se nem tudós, se nem szakértő, és a „professzor” címet is jogtalanul használta korábbi írásaiban. Azt is állította, hogy „egy magasra értékelt doktori értekezést” publikált, de kiderült, hogy magánkiadásban jelentette meg *Az istenek nevében: A rezonancia*

misztériuma és a történelem előtti Messiás (In the Name of the Gods: The Mystery of Resonance and the Prehistoric Messiah, 2001) című kötetét, amelynek már a címe sem vall tudományos munkára. Bár egyik ajánlója szerint a kötet „a történelem legnagyobb rejtélyeit oldja meg”: például hogy mi köze a gízai Nagy piramisnak a chartres-i katedrálshoz; vagy hogy a „názáreti” nem helynév, hanem egy olyan – jóval Jézus előtt létezett – titkos rend, amelynek Pythagoras és Buddha is tagjai voltak. Elkington az ólomkönyvek publikálása körül szerzett hírnevét olyan személyek megkörmölyezésére is felhasználta, mint Jelizaveta Karagyorgyevics hercegnő, az utolsó szerb királyi család tagja, akitől legalább 250 000 fontot csalt ki egy könyv megírásának és egy ebből készítendő filmnek a finanszírozására.³³ 2015 márciusában azután létrehoztak egy testületet, amely a Központ a Jordániai Ólomkönyvek Tanulmányozására (Centre for the Study of the Jordanian Lead Books) hangzatos nevet viselte. A nonprofit társaság elnöke Richard Chartres, London nyugalmazott püspöke lett, és tagjai között szerepelt a már megismert Margaret Barker és Philip Davies tudósok mellett két politikus is: Sir Tony Baldry (konzervatív képviselő 1983–2015 között) és az igen rossz hírű, botrányaiba belebukott Tom Spencer (Európai Parlament). 2017-ben azután a Jordániai és Izraeli Régészeti Hatóságok közös közleményben tagadták a könyvek eredetiségét, kijelentve, hogy azok „össze nem illő korszakok és stílusok mindennemű kapcsolatot és logikát nélkülöző keverékei. Ilyen hamis motívumokat ezrével lehet találni Jordánia és a Közel-Kelet más régiségpiacain.”

Szinte egy újabb Shapira-ügy bontakozik ki szemünk előtt. Moses Shapira is egy addig nem létezett leletcsoportot – a feliratos moábita edényeket – hamisította, amivel komoly kutatókat is sikerült ideig-óráig megtévesztenie. Csakhogy manapság, az internet korában nemcsak a kommunikáció, hanem az információszerzés is hihetetlen mértékben felgyorsult, ráadásul a világon mindenütt felkészült szakemberek tucatjai találhatók, akik a szakmai sztemderdek és etikai alapelvek betartását nemcsak magukon, hanem másokon is számon kérik, függetlenül a média elvárásaitól. Elkington receptje egyébként igen egyszerű volt: végy egy jól értelmezhető leletípust („kódex”), illeszd az egészet egy mindenütt eladható narratívába („Jézus feltámadása, korai kereszténység”), és öntsd nyakon az egészet egy jó adag misztikummal (héber karakterek, kabbalisztikus szimbólumok). Elkington biztos lehetett abban, ha mindehhez sikerül az akadémiai tudós világból is támogatókat szereznie, nyert ügye lesz a szenzációéhes médiánál. (Ez utóbbi terve csak részben sikerült, hiszen a „mainstream” tudós, Peter Thonemann kapásból visszautasította, viszont Barker és Davies – akiknek tudományos megítélése finoman szólva is ellentmondásos – szemmel láthatóan örömmel kokettáltak a csaló Elkingtonnal.) Nagy szerencse, hogy az ügyben érintett izraeli és jordániai régészeti hatóságok – túllépve az országuk közötti politikai ellentéteken – közösen és igen határozottan léptek fel a csalás ellen, így egyhamar aligha akad vevő a jordániai ólomkódexekre.

6. A hamisítók motivációi

A bibliai régiségek hamisításának módszereivel sokat foglalkozott már a kutatás.³⁴ Bár a 21. századra a hamisítványok gyártóinak tudása egyre nőtt, és módszereik is egyre kifinomul-



12. kép. A négybetűs Istennév Beringer „fossilzián” (1728)

tabbak lettek, leleplezésük is könnyebbé vált. Az alábbi rövid összegzésben nem annyira a csalások technikai részleteivel, mint inkább a csalók motivációjával foglalkozom. A Biblia a zsidó és keresztény vallás szent könyve, amely ráadásul igényt tart a történeti értelemben vett hitelességre,³⁵ így a hamisítások motívumai között első helyen kell említenünk a vallási indítékokat. E hamisítások mögött többnyire a Biblia bizonyításának szándéka húzódik meg. Különösen nagy jelentősége volt ennek a 19. században, az evolucionizmus és a történeti biblia-

Jegyzetek

Jelen írás előadás formájában elhangzott az Ókortudományi Társaság Pécsi Tagozata által szervezett konferencián a Pécsi Tudományegyetem Ókortörténeti Tanszékén, 2019. április 17-én. A címben szereplő idézet: Jeremiás könyve 8:8 KGF.

1 Hodossy-Takács 2008. – A felirat fordítása és kiváló kommentárja olvasható az interneten: https://hu.wikipedia.org/wiki/M%C3%A9s_a_szt%C3%A9s (utolsó letöltés: 2019. 05. 19).

kritika előretörésének időszakában. Egyébként a bizonyítékok hamisításának módszerével az ellenérdekelt oldal is élt: gondoljunk a hírhedt „pildowni előember” nagy port kavart esetére.³⁶ A ma már megmosolyogtató „kegyes csalások” közé tartoznak az ún. Beringer-fossilziák. Johann Bartholomew Adam Beringer (1667?–1738), a würzburgi egyetem természettudósa egy eredetileg tréfának indult csalás áldozata lett. Két kollégája, Ignaz Roderick – a geológia és matematika professzora –, valamint az egyetem könyvtárosa, Johann Georg von Eckhart tudta Beringerről, hogy a közeli hegyekben szokott fossilziákat gyűjteni. Ezért homokkőből különféle állatokat faragtak, és beléjük vésték a négybetűs istennevet (JHWH) héber, arab és latin karakterekkel. Miután Beringer rábukkant a hamis kövületekre, nagy örömmel publikálta őket (*Lithographiae Wirceburgensis*, 1726), azt állítva, hogy a bibliai Teremtés bizonyítékát találta meg. A köveket ugyanis szerinte maga az Örökkévaló formálta, és hitelesítésül saját nevének pecsétjét ütötte rájuk (12. kép).

A hamisítások készítésének második motívuma tulajdonképpen elválaszthatatlan az elsőtől: a hírnév és felfedezés dicsőségének megszerzése. Valljuk be, a legtöbb tudós igen hiú ember, különösen ha saját elméleteinek igazolásáról van szó. Néhányan közülük még arra is vetemednek, hogy teóriáik igazolására dokumentumokat hamisítsanak. Bár a cikkünkben szereplő hamisítványok többségének nem ismerjük a készítőjét, néhányuk gyaníthatóan az akadémikus körökhöz tartozik. Ennek áldozata lett 2004-ben Robert Deutsch, egy addig kifogástalan akadémiai reputációnak örvendő numizmata, akit Oded Golannal együtt pereltek be hamisítás vádjával. Deutchot végül 2012-ben felmentették, de igaza volt abban, amikor kijelentette: „Nevemet megsemmisítették az akadémikus körökben. Eddig 12 könyvet publikáltam héberül és más nyelveken. Ezeket soha többé senki nem fogja idézni.” Deutsch természetesen nyomban beperelte az Izraeli Régészeti Hatóságot, és 3,4 millió dollár kártérítést követelt tőlük hírnevének megtépázásáért.

Így el is érkezünk a hamisítások harmadik fő motíváló tényezőjéhez – amit mások bizonyára az első és legfontosabbként említettek volna –, a pénzhez. A bibliai vonatkozású régiségeket hat vagy akár hét számjegyű összegekért lehet eladni a műkincspiacon (persze dollárban). Ha eléggé sikerül a „hitelesítés”, nagyobb múzeumok is hajlandók csillagászati összegeket fizetni (mint a berlini Altes Museum a hamis moabita régiségekért, vagy az Israel Museum az elefántcsont gránátalmáért), de ha a kételkedők lennének túlsúlyban, még mindig ott vannak a gazdag magángyűjtők, mint amilyen Shlomo Mousaief is volt. Ily módon a hamisítók szinte mindig megtalálják a számításukat.

2 Az életrajz összefoglalása: Salmon 2000; Burleigh 2008; Tigay 2016.

3 A moabita régiségek kérdéséhez lásd Allegro 1965; Heide 2012.

4 Clermont-Ganneau 1885, 118.

5 A Shapira-kéziratokról lásd Guthe 1883; Allegro 1965; Rabinowicz 1965; Jefferson 1968; Reiner 1995; Guil 2017.

6 Kőszeghy 2003, 50–71.

7 Kőszeghy 2003, 19–49.

- 8 Összefoglalóan lásd Stern 2010.
- 9 A Dávid Városában talált pecsétek kiadása: Avigad 1986.
- 10 Első kiadása Bordreuil et al. 1996.
- 11 A gyanú felmerül: Eph'al–Naveh 1998; bizonyítás: Rollston 2003, 145–146, 158–173; patinavizsgálat: Goren et al. 2005.
- 12 Kr. e. 9–8. század, Museo Archeologico Nazionale, Cagliari; lásd Lipiński 1999.
- 13 Mykytiuk 2004, vö. Christopher Rollston recenziójával: Rollston 2007.
- 14 Avigad 1978.
- 15 Shanks 1996.
- 16 Goren–Arie 2014; Deutsch–Barkay 2016.
- 17 Kőszeghy Miklós fordítása. Kőszeghy (2003, 139–142) a tárgy és a felirat eredetisége mellett érvel, bár nem foglal állást abban a kérdésben, hogy a papok pontosan hol (melyik templomban) és mire használhatták ezt a pálcadíszet.
- 18 Goren et al. 2005; Lemaire 2006; Ahituv et al. 2007.
- 19 A legutolsó szakirodalomból: Lemaire 2006; Ahituv et al. 2007.
- 20 Neto ennek hatására visszavonulót fújt, és a „külföldieket” vádolta a blamázzsal. Az eredetiség mellett érvelt Gordon 1968; *contra* Cross 1968.
- 21 Eredeti szöveg, fordítás és kísérő tanulmány: Kőszeghy 2003, 97–112.
- 22 Naveh 1982.
- 23 Knauf 2003; Eph'al 2003; Cross 2003; Goren et al. 2004; Ilani 2008; Greenstein 2012.
- 24 Yuval Goren: Examination of authenticity (http://www.bibleinterp.com/articles/Goren_report.shtml, utolsó letöltés: 2019. 05. 20.).
- 25 Lemaire 2002, 31–33; vö. Fitzmyer 2013, 319.
- 26 Eliav 2004. Az osszáriumot állítólag a Kidron-völgy felett épült Silwan falu területén találták meg, és a benne lévő csontokat szét-szörták.
- 27 Puech 2003; Rigato 2003; Ayalon et al. 2004; Magness 2005.
- 28 Uzi Dahari: Final Report of the Examining Committees for the Jehoash Inscription and James Ossuary (http://www.antiquities.org.il/article_eng.aspx?module_id=&sec_id=17&subj_id=175&id=266, utolsó letöltés: 2019. 05. 19.).
- 29 Byrne–McNary–Zak 2009, 6.
- 30 A ládika történetét áttekintette: Evans 2003; Shanks–Witherington 2003; Charlesworth 2013.
- 31 Felmerülhet a kérdés, hogy miért éppen ezt a két kutatót idézte Elkington. Margaret Barker egy független kutató, aki a „templom-teológia” elméletéről nevezetes; Davies pedig a koppenhágai „minimalista” iskola oszlopos tagja, aki szerint Jézus nem is volt történelmi személy, csak egy mítosz. Tehát egyikük sem vádolható azzal, hogy a keresztnységgel kapcsolatban fundamentalista álláspontot követnének, ugyanakkor se nem régészek, se nem epi-gráfusok.
- 32 Davies 2011.
- 33 A kötet meg is jelent: Elkington 2015.
- 34 Clermont-Ganneau 1885; Goren–Silberman 2003; Rollston–Vaughn 2005; Millard 2012; Rollston 2014.
- 35 Ez az állítás akkor is igaz, ha valaki nem fogadja el a Biblia történelmi hitelességét, lásd Ruff 2009, 33–35.
- 36 Az ügy 1908-ban robant ki, lásd Feder 2008, 73–101.

Bibliográfia

- Ahituv, S. – Goren, Y. – Demsky, A. – Lemaire, A. 2007. „The Inscribed Pomegranate from the Israel Museum Examined Again”: *Israel Exploration Journal* 57, 87–95.
- Allegro, J. M. 1965. *The Shapira Affair*. London.
- Avigad, N. 1978. „Baruch the Scribe and Jerahmeel the King's Son”: *Israel Exploration Journal* 28, 52–56.
- Avigad, N. 1986. *Hebrew Bullae from the Time of Jeremiah. Remnants of a Burnt Archive*. Jerusalem.
- Ayalon, A. – Bar-Matthews, M. – Goren, Y. 2004. „Authenticity Examination of the Inscription on the Ossuary Attributed to James, Brother of Jesus”: *Journal of Archaeological Science* 31, 1185–1189.
- Bordreuil, P. – Israel, F. – Pardee, D. 1996. „Deux ostraca paléo-hébreux de la collection Sh. Moussaieff”: *Semitica* 46, 49–76.
- Burleigh, N. 2008. *Unholy Business. A True Tale of Faith, Greed and Forgery in the Holy Land*. New York.
- Byrne, R. – McNary-Zak, B. (szerk.) 2009. *Resurrecting the Brother of Jesus. The James Ossuary Controversy and the Quest for Religious Relics*. Chapel Hill.
- Charlesworth, J. H. (szerk.) 2013. *The Tomb of Jesus and His Family? Exploring Ancient Jewish Tombs Near Jerusalem's Walls*. Grand Rapids.
- Clermont-Ganneau, C. 1885. *Les fraudes archéologiques en Palestine*. Paris.
- Cross, F. M. 1968. „The Phoenician Inscription from Brasil. A Nineteenth-century Forgery”: *Orientalia* 37, 437–460.
- Cross, F. M. 2003. „Notes on the Forged Plaque Recording Repairs to the Temple”: *Israel Exploration Journal* 53, 119–122.
- Davies, P. 2011. „Mysterious Books from Jordan”: *Palestine Exploration Quarterly* 143, 79–84.
- Deutsch, R. – Barkay, G. 2016. „Berekhyahu bullae. A Rejoinder”: *Antiquo Oriente* 14, 99–136.
- Eliav, Y. Z. 2004. „The Tomb of James, Brother of Jesus, as Locus Memoriae”: *Harvard Theological Review* 97, 33–59.
- Elkington, D. 2015. *What Are the Jordan Codices? The Mystery of the Sealed Lead Books*. Harlingen.
- Eph'al, I. – Naveh, J. 1998. „Remarks on the Recently Published Moussaieff Ostraca”: *Israel Exploration Journal* 48, 269–273.
- Eph'al, I. 2003. „The 'Jehoash Inscription'. A Forgery”: *Israel Exploration Journal* 53, 124–128.
- Evans, C. A. 2003. *Jesus and the Ossuaries*. Waco.
- Feder, K. L. 2008. *Frauds, Myths, and Mysteries. Science and Pseudoscience in Archaeology*. New York.
- Fitzmyer, J. A. 2013. „The James Ossuary and Its Implications”: J. Charlesworth (szerk.): *The Tomb of Jesus and His Family? Exploring Ancient Jewish Tombs Near Jerusalem's Walls*. Grand Rapids, 313–333.
- Gordon, C. H. 1968. „The Authenticity of the Phoenician Text from Parahyba”: *Orientalia* 37, 75–80.
- Goren, Y. – Silberman, N. A. 2003. „Faking Biblical History”: *Archaeology* 56, 20–29.
- Goren, Y. – Ayalon, A. – Bar-Matthews, M. – Schilman, B. 2004. „Authenticity Examination of the Jehoash Inscription”: *Tel Aviv* 31, 3–16.
- Goren, Y. – Ayalon, A. – Bar-Matthews, M. – Schilman, B. 2005. „Authenticity Examination of Two Iron Age Ostraca from the Moussaieff Collection”: *Israel Exploration Journal* 55, 21–34.
- Goren, Y. – Ahituv, S. – Ayalon, A. – Bar-Matthews, M. – Dahari, U. – Dayagi-Mendels, M. – Demsky, A. – Levin, N. 2005. „A Re-Examination of the Inscribed Ivory Pomegranate from the Israel Museum”: *Israel Exploration Journal* 55, 3–20.
- Goren, Y. – Arie, E. 2014. „The Authenticity of the Bullae of Berekhyahu Son of Neriyahu the Scribe”: *Bulletin of the American Schools of Oriental Research* 372, 147–158.

- Greenstein, E. L. 2012. „Methodological Principles in Determining that the So-called Jehoash Inscription Is Inauthentic”: M. J. Lundberg – S. Fine – W. T. Pitard (szerk.): *Puzzling Out the Past. Studies in the Northwest Semitic Languages and Literature in Honor of Bruce Zuckerman*. Leiden, 83–92.
- Guil, S. 2017. „The Shapira Scroll Was an Authentic Dead Sea Scroll”: *Palestine Exploration Quarterly* 149, 6–27.
- Guthe, H. 1883. *Fragmente einer Lederhandschrift enthaltend Mose's letzte Rede an die Kinder Israel*. Leipzig.
- Heide, M. 2012. „The Moabitica and Their Aftermath: How to Handle a Forgery? Affair with an International Impact”: M. Lubetski – E. Lubetski (szerk.): *New Inscriptions and Seals Relating to the Biblical World*. SBL Archaeology and Biblical Studies 19. Atlanta, 193–242.
- Hodossy-Takács E. 2008. *Móáb. Egy vaskori nép Izrael szomszédjában*. Kréné – Ókori Források – Ókortörténeti Tanulmányok 9. Budapest.
- Ilani, S. 2008. „Archaeometric Analysis of the 'Jehoash Inscription' Tablet”: *Journal of Archaeological Science* 35, 2966–2972.
- Jefferson, H. G. 1968. „The Shapira Manuscript and the Qumran Scrolls”: *Revue de Qumrán* 6, 391–399.
- Knauf, E. A. 2003. „Jehoash's Improbable Inscription”: *Biblische Notizen* 117, 22–26.
- Kőszeghy M. 2003. *Cseréplevelek. Héber feliratok a fogság előtti Palesztinából*. Kréné 2. Budapest.
- Lemaire, A. 2002. „Burial Box of James the Brother of Jesus”: *Biblical Archaeology Review* 28, 24–33, 70–71.
- Lemaire, A. 2006. „A Re-examination of the Inscribed Pomegranate. A Rejoinder”: *Israel Exploration Journal* 56, 167–177.
- Lipiński, E. 1999. „The Nora Fragment”: *Mediterraneo Antico* 2, 667–671.
- Magness, J. 2005. „Ossuaries and the Burials of Jesus and James”: *Journal of Biblical Literature* 124, 121–154.
- Millard, A. 2012. „Hebrew Seals, Stamps and Statistics: How Can Fakes Be Found”: M. Lubetski – E. Lubetski (szerk.): *New Inscriptions and Seals Relating to the Biblical World*. SBL Archaeology and Biblical Studies 19. Atlanta, 183–192.
- Mykytiuk, L. J. 2004. *Identifying Biblical Persons in Northwest Semitic Inscriptions of 1200–539 BCE*. Society of Biblical Literature Academia Biblica 12. Atlanta.
- Naveh, J. 1982. „Some Recently Forged Inscriptions”: *Bulletin of the American Schools of Oriental Research* 247, 53–58.
- Puech, É. 2003. „James the Just, or Just James? The 'James Ossuary' on Trial”: *Bulletin of the Anglo-Israel Archaeological Society* 21, 45–53.
- Rabinowicz, O. K. 1965. „The Shapira Scroll. A Nineteenth-Century Forgery”: *Jewish Quarterly Review* 56, 1–21.
- Reiner, F. N. 1995. „C. D. Ginsburg and the Shapira Affair. A Nineteenth-Century Dead Sea Scroll Controversy”: *The British Library Journal* 21, 109–127.
- Rigato, M.-L. 2003. „'Giacobbe Figlio di Giuseppe Fratello di Gesù' o piuttosto 'Giacobbe Figlio di Giuseppe Fratello e mano di Gesù'? Quale 'Giuseppe'?” *Rivista biblica* 51, 203–218.
- Rollston, C. A. 2003. „Non-Provenanced Epigraphs I. Pillaged Antiquities, Northwest Semitic Forgeries, and Protocols for Laboratory Tests”: *Maarav* 10, 135–193.
- Rollston, C. A. 2007. Review of Mykytiuk 2004: *Journal of Semitic Studies* 52, 373–376.
- Rollston, C. A. 2014. „Forging History. From Antiquity to the Modern Period”: M. T. Rutz – M. M. Kersel (szerk.): *Archaeologies of Text. Archaeology, Technology, and Ethics*. Joukowsky Institute Publications 6. Oxford, 176–197.
- Rollston, C. A. – Vaughn, A. G. 2005. „Fakes, Forgeries and Biblical Scholarship”: *Near Eastern Archaeology* 68, 61–72.
- Ruff T. 2009. *Az Újszövetség és a Tóra*. Budapest.
- Salmon, I. 2000. „The Life and Times of Moses Wilhelm Shapira”: I. Salmon – F. Hochstein – A. Barber (szerk.): *Truly Fake. Moses Wilhelm Shapira, Master Forger*. Catalogue Muzeon Yisrael 441. Jerusalem, 4–8.
- Shanks, H. 1996. „Fingerprint of Jeremiah's Scribe”: *Biblical Archaeology Review* 2, 36–38.
- Shanks, H. – Witherington, B. 2003. *The Brother of Jesus. The Dramatic Story and Meaning of the First Archaeological Link to Jesus and His Family*. London – New York.
- Stern, E. 2010. „From Many Gods to the One God. The Archaeological Evidence”: R. G. Kratz – H. Spieckermann (szerk.): *One God – One Cult – One Nation. Archaeological and Biblical Perspectives*. BZAW 405. Berlin – New York, 395–403.
- Tigay, C. 2016. *The Lost Book of Moses. The Hunt for the World's Oldest Bible*. New York.

Tamás Ábel (1981) az ELTE BTK Öszszehasonlító Irodalom- és Kultúratudományi Tanszékének adjunktusa, folyóiratunk szerkesztője. Kutatási területe: római irodalom és kortárs irodalomtudomány.

Legutóbbi írása az *Ókorban*:
Tévelygő tekintetek. Lucretiusi poétika Catullus 64. carmenében
(2017/1).

A gyarmatosítók kíváncsisága Cicero sétája az Akadémia romjain (Cic. *Fin.* V. 1–6)

Tamás Ábel

„A gyarmatosító diskurzus olyan társadalmi valóságként állítja elő a gyarmatosítottat, amely egyfelől egy »másik«, másfelől mégis teljes mértékben megismerhető és látható.”

(Bhabha 1994, 70–71)

Marcus Tullius Cicero *De finibus bonorum et malorum* című műve ötödik könyvének első két fejezetéről lesz szó az alábbiakban, ám anélkül, hogy a műben egyébként tárgyalt filozófiai témákat közelebbről érinteném. Cicero az öt könyvből álló mű első, harmadik és ötödik könyvét hosszabb bevezetőkkel indítja, amelyek az itt kezdődő filozófiai dialógusok inszcenírozására szolgálnak: a szerző az elsődleges címzettnek, M. Iunius Brutusnak és az ő révén minden további olvasónak azzal csinál kedvet a bölcséleti tárgyú beszélgetések (az I–II., III–IV. és az V. könyvbéli dialógusok) elolvasásához, hogy beavat a „komoly” beszélgetéseket megelőző „könnyed” társalgás részleteibe is, ezzel egyszersmind a dialógusok fiktív térbeli és időbeli kereteit is kijelölve. A Kr. e. 45 nyarán nagy sietséggel megírt mű¹ Cicero életének korábbi szakaszait idézi fel: a fiktív beszélgetéseket úgy kell elképzelnünk, mintha a szerző valóságos életének valóságos színhelyein valóságos beszélgetőtársakkal zajlottak volna le. A fikcionalitás viszonylagos: ha az adott években az adott helyeken az adott személyekkel éppen az adott témákról nem beszélgetett is Cicero, ám beszélgethetett volna, és a felvonultatott valóságéffektusok kivétel nélkül azt szolgálják, hogy ezeket a filozófiai dialógusokat az ő élettrajzába ágyazva, életének emlékezetes élményeiként képzeljük el. A bevezető csevegések – mint a szerző más filozófiai műveinek esetében is – azt célozzák tehát, hogy gondolatban odarepítsenek minket térben és időben, ahol és amikor a beszélgetések zajlottak, s Brutusszal együtt mi is Cicero és barátai képzeletbeli beszélgetőpartnereivé válhassunk. A képzelet ezúttal szorosan összekapcsolódik az emlékezettel és visszaemlékezéssel: Cicero saját maga számára kitűzött célja az, hogy „felidézze” ezeknek a beszélgetéseknek az „emlékét”, s így utólag mi is részesévé váljunk mindannak, ami akkor és ott „történt”, az olvasásban az egykori élményt újraélve. Az I–II. és a III–IV. könyvbéli dialógusok itáliai helyszíneken lezajlott beszélgetéseket „idéznek fel” a mű születését megelőző évtizedből. Ezeknél időben és térben is jóval messzebb repít minket Cicero az utolsó, ötödik könyvben: Athénban járunk, Kr. e. 79-ben, abban az időben, amikor a szerző itt folytatott filozófiai tanulmányokat.²

Athénban vagyunk tehát, a szerző ifjúkorában. Római értelmiségiek egy maroknyi csoportja sétál át a Ptolemaionból a platóni Akadémiára. A Ptolemaion egy, a hellénisztikus korban épített *gymnasion*, mely építettségéről, Ptolemaios Philadelphosról kapta a nevét; ahogy olvassuk, Cicero és M. Piso aznap délelőtt itt hallgatták Antiochos előadását. A karneadési új akadémiától elfordulva az ún. régi akadémia irányzatát megteremtő – ismeretelméletében az akadémiái szkepticizmustól a stoikus felfogáshoz pártoló – Askalóni Antiochosról, a középső platonizmus jelentős alakjáról van szó, akinek Cicero, athéni idejében, valóban állandó hallgatója volt;³ beszélgetőtársainak vele egyidejű athéni jelenléte sem a képzelet terméke. Az itt „felidézett” társalgás nagyrészt éppen a felidézéstről szól: helyek és emlékezet viszonyáról, pontosabban arról, hogy a helyszíneknek egészen különleges képességük van arra, hogy a segítségükkel elevenné tegyünk hajdan élt emberek emlékezetét. A helyzet összetett: míg Cicero és társai valóban „ott vannak” Athénban, s a különféle athéni helyszínek közvetlenül idézik meg számukra a hagyományból (olvasmányaikból és általában a kul-

turális emlékezetből) ismert híres férfiakat, addig Brutus és a további olvasók jellemzően inkább „távol vannak” Athéntól – mi, kései olvasók az ókori Athéntól biztosan –; a szöveg nyelvi eszközökkel, a szemléletesség (*enargeia*) technikáját igénybe véve közvetíti hozzánk Ciceróék fiktív és tőlünk időben folyamatosan távolodó szavait. Ennek megfelelően számunkra nemcsak a felidézett híres férfiak tartoznak a kulturális emlékezet szövegeken és képi ábrázolásokon keresztül hozzáférhető állományához, hanem értelemszerűen a Cicero szövegében említett helyszínek, sőt az ott megszólaló „híres férfiak”, vagyis Cicero és társai is, magáról a cicerói szövegről nem is beszélve.⁴

Közbevetné valaki, hogy akár Athénban sétálva is olvashatjuk Cicero művét. Csakugyan. Ám ha így történik is, eljárásunk így is messzemenően szöveghez kötött lesz: egy Cicerónál kb. 2100 évvel későbbi Athénban járkálva sétánk olyan textuális gyakorlattá válik, melyben a helyszíneket egy-egy, a helyszínek kulturális emlékezeti potenciálját tárgyaló szöveg *locus*aihoz kötjük – szinte kényszeresen – hozzá,⁵ megpróbálva a várost képzeletben megszabadítani az elmúlt két évezred „rarakódásaitól”, hogy visszajussunk ahhoz, amit Ciceróék láthattak. A közbevetés ezen a ponton válik relevánssá: így jöhetünk rá ugyanis arra, hogy Cicero és társasága is éppen ezt teszik, a klasszikus kori Athént, Sophoklét, Platón és Démosthenés Athénját kívánják feleleveníteni, mintegy kiolvasni az akkori – hellénisztikus és római kori „rarakódásokkal” rendelkező – város textúrájából, s minél inkább eltávolodni a polis római kori jelenétől. A Ptolemaiontól az Akadémiáig vezető séta épp ennek – a jelenből a múltba vezető útnak – a manifesztációja. Tekintettel arra, hogy az emlékezet és a visszaemlékezés sosem ártatlan vagy semleges, és tárgyát sosem hagyja érintetlenül, Ciceróék emlékezeti aktusai is transzformatívak: egyrészt képzeletben átalakítják a korabeli, „római kori” Athént a hajdani, „klasszikus” Athénná, másrészt – ezzel párhuzamosan – megalkotják Athént mint a „görög kultúra múzeumát”. Pontosabban: részt vesznek abban a kulturális folyamatban (e folyamat egyik korai példajaként), amelynek során a politikai jelentőségét veszített ókori Görögország, s benne kiváltképp maga Athén – a Római Birodalom részeként – saját múltjának múzeumává, a görög kulturális emlékezet tárházává válik.⁶

Tanulmányom alábbi két fejezete a tárgyalt szöveg struktúráját követi. A hagyományos fejezetbeosztást alapul véve először az ötödik könyv első (1–3), majd második (4–6) fejezetét tárgyalom, Cicero szövegét magyarul idézve, az értelmezés szempontjából jelentősebb kifejezéseket vagy mondatokat zárójelben latinul is megadva.

1. Felidézés, felejtés, hiány (*Fin.* V. 1–3)

Brutusom, egy alkalommal, miután M. Piso társaságában szokásom szerint meghallgattam Antiochos előadását a Ptolemaion csarnokban, Quintus testvérem, T. Pomponius és Lucius Cicero – születésileg unokatestvérem, szeretetben édes testvérem – társaságában, közösen elhatároztuk, hogy délutáni sétára indulunk az Akadémiára, főleg azért, mert ebben az időben nincs ott nagy tömeg (is locus ab omni turba id temporis vacuus esset). Így a mondott időben mindnyájan Pisóhoz indultunk, és különböző témákról beszélgetve tettünk meg hat stadionnyi utat a Dipylon-kaputól

elindulva. Amikor megérkeztünk az Akadémia nem ok nélkül nevezetes sétaterére (spatia), ott a remélt csöndességgel (solitudo) találkoztunk.

Ekkor Piso így szólt: „Nem tudom, hogy a természet sugalmazása-e, vagy csak képzelgés, hogy amikor felkeressük azokat a helyeket, ahol hallomásunk szerint gyakran megfordultak emlékezetre méltó férfiak (memoria dignos viros), jobban meg vagyunk hatva (moveamur), mint amikor tetteikről hallunk, vagy valamelyik írásukat olvassuk. Így most én is meghatottságot érzek (moveor). Mert Platón jut eszembe, akiről úgy tudjuk, hogy először itt tartotta előadásait. Emellett közelben fekvő kertjei nem csupán emlékezetét (memoriam) idézik, hanem szinte őt magát is (ipsum) szemem elé állítják (in conspectu meo ponere). Itt tanított Speusippos, Xenokratés, majd az ő hallgatója, Polemón, aki éppen azon a helyen szokott ülni, amelyet itt látunk. Így például valahányszor a mi tanácsházunkra (curiam) esik pillantásom – a Hostilius alapította tanácsházra gondolok, nem a jelenlegi újabbra, amelyet kisebbnek érzek, pedig nagyobb –, mindig Scipio, Cato, Laelius és főleg nagyatyám jut eszembe. Ilyen nagy felidéző erejük van a helyeknek, úgyhogy nem ok nélkül alapozták rájuk az emlékezőképesség tudományát (tanta vis admonitionis inest in locis; ut non sine causa ex iis memoriae ducta sit disciplina).”

Ekkor Quintus így szólt: „Valóban úgy van, Piso, ahogy mondd. Mert miközben erre felé tartottunk, felfigyeltem Kolónos községre, és felidéződött bennem (ob oculos versabatur) lakója, Sophoklét, akiről tudod, mennyire csodálom, és mennyire gyönyörködöm műveiben. Sőt régebbi korokra visszaemlékezve Oidipus alakja (species quaedam) is megindított (commovit), aki ide érkezve lenyűgöző versében kérdezte, miféle hely ez; ez ugyan üres képzelgés, de mégis megindított (commovit).”

Erre Pomponius így szólt: „Én viszont, akit ti, mint Epikuros hívét, támadni szoktatok, gyakran tartózkodom Phaidros társaságában – akit, mint tudjátok, igen szeretek – Epikuros kertjében, amely mellett éppen most haladtunk el; de bár a régi közmondás értelmében inkább az élőkkel gondolkodok (vivorum meminere), még ha akarnám, akkor sem tudnék megfeleledkezni (nec... oblivisci) Epikurosról, mert képmását (imaginem) barátaim nemcsak festményeken, hanem poharaikon és gyűrűiken is őrzik.”

Aligha látható első pillantásra – hiszen a szöveg alaposabb vizsgálata szükséges ennek felismeréséhez –, de tény, hogy a fejezetet kínzó ellentmondás feszíti. Az egyik oldalon minden az emlékezetéről és a visszaemlékezésről (*memoria* háromszor, *admonitio*, *memini* és tagadószóval az *oblivisci*) és a vizuális felidézéstről (*in conspectu meo ponere*; *ob oculos versabatur*; *species quaedam*; *imaginem*) szól, továbbá az emlékek hatására átélt emocionális megindultságról (*moveamur*, *moveor*, *commovit* kétszer). Hogy ki melyik helyszínt említi, az természetesen az irodalmi, illetve filozófiai jellemzés céljait is szolgálja.⁷ Az Akadémiára megérkezve Piso – az antiochosi „régia akadémia” híveként, aki hamarosan éppen az antiochosi filozófiáról fog előadást tartani társainak – az Akadémia hajdani dicsőségét idézi fel, s hangot ad megindultságának, amelyet Platón és utódainak itt megelevenedő emléke kelt benne. (Természetesen ez problematikus, hiszen az antiochosi „régia

akadémia” jelentős mértékben eltért az akadémiai szkepticizmustól, amelyet éppen Cicero tekintett az Akadémia megőrzésre méltó hagyományának. Ahogy a *Lucullus*ban fogalmaz: „Miért támasztotta fel hirtelen a Régi Akadémiát? Úgy tűnik, meg akarta őrizni a név méltóságát, miközben annak tartalmát megtagadta.”⁸ Pisónak természetesen ezt nem kellett így gondolnia.) A szerző fivére, a tragédiákat író Quintus Cicero, az újtukra utalva, mely elvezetett Kolónos mellett, Sophoklés és a sophoklési Oidipus emlékét idézi meg; T. Pomponius pedig – akit a beszélgetés időpontjában még nem neveztek Atticusnak, „az Athéninak”, de a szöveg megírásakor már igen⁹ – az epikureus filozófia híveként nyilvánvalóan Epikuros nevezetes kertje hozza lázba, amelyet sétájuk szintén érintett. (A szerzőt, M. Cicerót Karneadés *exhedrája*, az ifjú L. Cicerót pedig Démostenészhez és Perikléshez kötődő emlékek vonzzák, mint a későbbiekben kiderül.)

Újtuk tehát „alluzív tájakon” át vezet egy olyan helyszínre, amely szintén a lehető legtöbb allúziót hordja magában; a filozófiai séta görög praxisát egy olyan, inkább – alapvetően éppen Cicerótól kezdve – a rómaiakra jellemző gyakorlattal ötvözik, amely a helyszínekből a hozzájuk kapcsolódó emlékeket olvassa ki.¹⁰ A helyszínek a szereplők olvasmányélményeit (a kortárs görög filozófiától vissza egészen Sophoklésig) és a fejükben élő képi ábrázolásokat (Epikuros) mozgósítják: a híres férfiak, akiknek alakját maguk elé képzelik, szövegekből és képekről ismerősek számukra, s a helyszínek ezekben a szövegekbe és képekbe lehelnek életet. Nem véletlen, hogy Piso a mnémotechnika tudományát hozza szóba, amelyet a *Rhetorica ad Herennium* (III. 17) egyfajta írás- és olvasásgyakorlatként jellemez: a memorizálás során a helyszínekre mint viasztáblára vagy papirusztekercsre „írjuk rá” az emlékezeti tartalmakat, amelyeket a felidézés alkalmával mintegy „kiolvassunk” belőlük. A fiktív filozófiai séta mint sajátos emlékezetgyakorlat a szereplők jellemzésén túl természetesen további célokat is szolgál. A helyszíneken keresztül a szereplők a hajdani Hellas nagyjait idézik meg, ugyanakkor maguk is a hajdani Hellas nagyjainak szerepét játsszák: a legautentikusabb helyszínre, az Akadémiára sétálnak, hogy itt görög filozófiai séta keretében maguk is „görög filozófusként” léphessenek színre.¹¹ Más cicerói dialógusokban – illetve a *De finibus* korábbi könyveiben is – a görög filozófia importja abban is manifesztálódik, hogy Cicero és barátai kimondottan itáliai helyszíneken, általában mesterségesen kialakított, a görög kultúra kitüntetett színtereit felidéző helyszíneken folytatnak, latinul beszélgetve, görög stílusú filozófiai sétákat.¹² Az ugyancsak Kr. e. 45-ben írt *Tusculanae disputationes* első négy könyvében például erre kifejezetten a Cicero tusculumi villájában felépített „Akadémia” területén kerül sor, amelyet Cicero *expressis verbis* „az én Akadémiának” nevez (*Academia nostra*).¹³ A *De finibus* ötödik könyvében látszólag más történik, hiszen Cicero és társai a valódi, athéni Akadémia területén sétálnak meghatottan. Ám a végeredmény ugyanaz: itt is „saját Athénjük” és „saját Akadémiájuk” diszkurzív megalkotásán munkálkodnak.

Miközben látszólag minden az emlékek felelevenítéséről szól, a másik oldalon a fejezetet súlyos elhallgatások vagy felejtések terhelik: egészen alapvető dolgokat mulasztanak vagy felejtenek el kimondani a szereplők.¹⁴ Akárcsak az emlékek felelevenítése, ez is a helyszínválasztás kérdéséhez kapcsolódik. Sem Cicero, sem az általa megszólaltatott többi

szereplő nem hozza szóba, hogy Askalóni Antiochos miért a Ptolemaionban tartotta az előadásait (s miért nem az Akadémia területén), illetve hogy az Akadémia miért is olyan kihalt, amilyenek remélik és amilyenek valóban találják. Az első kérdésre semmiféle magyarázatot nem kapunk; a másodikra annyit, hogy *id temporis*, vagyis – ahogy a napszakra vonatkoztatva értelmezni szokták a szöveget – délután kihalt szokott lenni, és épp ezért mennek „akkor” oda: ugyanis az ottani csendességben fel-alá sétálva ideálisan tudják filozófiai eszmecseréjüket folytatni. Itt egyfelől Cicero irodalmi technikájáról van szó: az antiochosi „régia akadémia” híveként Piso a platóni Akadémia helyszínén tudja leginkább meggyőzően kifejteni meggyőződését, mintegy a helyszínnel igazolva (nem éppen Cicero akár a *De finibus*ban is képviselt álláspontjához igazodva), hogy Antiochos tanai megfelelnek az Akadémia itt felelevenített „régia” szellemiségének. Másfelől már ennek alapján is valami komolyabbra gyanakodhatunk: ha Antiochos a „régia akadémia” képviselője, akkor miért nem az Akadémián adott elő? Továbbá: egészen bizonyos, hogy csak délutánként volt olyan kihalt az Akadémia? Pontosabban: ha más napszakokban nem volt kihalt, biztos, hogy ennek okát az itt folyó filozófiai stúdiumokban kell keresnünk?¹⁵ A válasz a közelmúlt súlyos eseményeit érinti, egyrészt a filozófiai közélet, másrészt a politika színterén. De a kettő szorosan összefügg: Athén és az Akadémia sorsáról van szó.

Az első mithridatési háborúban Athén – legalábbis a rómaiak szempontjából – a „rossz oldalra”, Mithridatés pontosi király oldalára állt, amiért nagyon súlyos árat fizetett: a sikeres ostromot követően, Kr. e. 86 márciusában Sulla, az antik történetírók által sokat vitatott okokból (mert nem feltétlenül a politikai racionalitás keretei közé illeszthető módon, hanem, Plutarchos szerint, a hajdani nagyságukra kényes athéniak iránti gyűlöletből) csapataival hatalmas rombolást vitt véghez,¹⁶ olyannyira, hogy minden valószínűség szerint a platóni Akadémia is komoly fizikai károkat szenvedett.¹⁷ Ezt egy-két évvel megelőzte már az Akadémia mint intézmény megszűnése: az Akadémia utolsó vezetője (*scholarchés*, lat. *princeps academiae*), az akadémiai szkepticizmust képviselő Larissai Philón Kr. e. 88/87-ben összekülönbözött korábbi tanítványával, Askalóni Antiochossal, és Athén elitjének Róma-párti tagjaival együtt Rómába távozott, ahol Cicero is hallgatta az előadásait (Cicero: *Brutus* 306), és tanainak hívévé vált. Philón Kr. e. 84-ben vagy 83-ban halt meg, az Akadémia utolsó vezetőjeként, római száműzetésben. Antiochos – a Lucullus társaságában tett alexandriai látogatást nem számítva – Athénban maradt, de ismereteink szerint nem vált az Akadémia hivatalos *scholarchés*-évé: a „régia akadémia” az ő bölcséleti irányzataként, nem pedig intézményeként értendő.¹⁸ Innen is magyarázható, hogy a Ptolemaionban tartotta az előadásait. Amikor tehát néhány évvel ezeket a traumatikus eseményeket követően, Kr. e. 79-ben Cicero Athénba érkezett, az Akadémia a szó mind fizikai, mind intézményes értelmében kietlen és pusztá vala.

Miért nem beszél erről a szövegünk? Természetesen csak találgathatunk. Az mindenesetre biztosnak látszik, hogy a fejezet tudatosan él az elhallgatás stratégiájával. Beszédes egyfelől az Akadémia ürességére és kihaltságára (*vacuus, solitudo*) vonatkozó hangsúlyos utalás. Az *id temporis* („abban az időben”) szokásos értelmezése alapján (amennyiben az időhatározó az *ambulationem postmeridianamra* utal vissza) Cicero

a kihaltságot a délutáni napszaknak tulajdonítja, ám talán nem kizárt a tágabb értelmezés sem: miszerint általában lett volna „ebben az időszakban” kihalt az Akadémia. A fentiek ismeretében mindenestre korántsem függetleníthetjük a kihaltságot mindattól, amit az Akadémia valószínűsíthető fizikai károsodásáról és aligha kétségbe vonható intézményes megszűntéről tudunk, s ami a Ciceróék athéni tartózkodását megelőző években játszódott le. Egyik esemény sem független az első mithridatési háborútól, amely Athén vonatkozásában a rómaiak számára elsősorban Sulla tevékenységét idézi meg. Különösen igaz ez annak a részletnek a fényében, amely a szöveg egyetlen római helyszínre tett utalását tartalmazza: „Így például valahányszor a mi tanácsházunkra (*curiam*) esik pillantásom – a Hostilius alapította tanácsházra gondolok, nem a jelenlegi újabbra, amelyet kisebbnek érzek, pedig nagyobb –, mindig Scipio, Cato, Laelius és főleg nagyatyám jut eszembe.” Számunkra elsősorban Piso önhe-

lyesbítő közbevetése érdekes. Igazából nem is a mostani *curiára* gondol – értsd: nem ezekkel asszociálja Róma hajdani nagyjait –, mondja tehát közbevetőleg Piso, hanem a hajdani *curia Hostiliára*. Tudnivaló, hogy ez korábban tűz martalékvá vált, és Sulla Kr. e. 80-ban – Róma politikai központjának átalakítására irányuló tervei keretében – teljesen újjáépíttette;¹⁹ az új épület a korábbinál nagyobb lett, ámde Piso, talán éppen a Sulla iránti ellenszenvre, illetve a dicső múlt fizikai nyomaihoz fűződő érzelmei folytán, „kisebbnek” érzi. Az Akadémiához hasonlóan ismét – és ismét kimondatlanul – összekapcsolódik Sulla és a dicső (az imént: athéni, ezúttal római) múlt nyomainak pusztulása. A római épület esetében hiába tudjuk, hogy Sulla itt nem pusztító, hanem újjáépítő volt, mégis az értékelt múlt nyomainak eltüntetőjeként tűnik fel, aki a *senatus* üléseinek új, a korábbinál nagyobb épületével (amely az „új köztársaság” sullai koncepciójának egyik fontos fizikai manifestációja) mintegy eltakarja előlünk a híres férfiak emlékét. Ha Róma hajdani nagyjaira akarunk gondolni, gondolatban az új, nagyobb (de Piso perspektívájából kisebbnek látszó) *curiát* a régi, kisebbre kell cserélnünk, és ezt követően tudjuk a megfelelő irányba, Róma hajdani nagyjai felé irányítani gondolatainkat. Arra a „korrektív tekintetre” ad itt Piso sajátos példát, amelyre írásom elején már utaltam, s amely az Athénban sétáló kis csoportot egészében jellemzi.

Feltűnő hiány látszik itt tehát kibontakozni, és ez ironikus-sá teszi az emlékezet, visszaemlékezés és felidézés ilyen erős hangsúlyozását a fejezet egészében. Cicero és társai textuális sétájuk során, az emlékezet bajnokaiként a klasszikus Athént mint a görög kultúra múzeumát építik fel, az egyes helyszínekhez – vagy azok hült helyéhez – a megfelelő kulturális emlékezeti tartalmat hozzárendelve. Különös hangsúllyal végzik ezt el a „kietlen” Akadémia kapcsán, amelyet sétájuk és beszélgetésük valamiféle Platón-múzeummal alakít. A szöveg látvá-



1. kép. Az ifjú Cicero olvas. Vincenzo Foppa freskójának töredéke a milánói Palazzo Mediceóból (1464 körül). Wallace Gyűjtemény, London (forrás: Wikimedia)

nyos elhallgatásai mintha arra hívnák fel a figyelmet, hogy erre a felépítésre nem pusztán azért van szükség, mert a korabeli, római kori Athén „rarakódásait” képzeletben el kell távolítani ahhoz, hogy a klasszikus Athén eszméjéhez eljussanak, hanem más, ennél konkrétabb okból is. Nevezetesen azért, mert hazájuk, Róma, az a nagy hatalom, amely a *De finibus* írásakor szinte pontosan egy évszázada meghódította Hellast (földig rombolva Korinthost és megszervezte Macedonia provinciát), pár éve pedig – éppen a korábbi korinthusi pusztítást felidézve – jelentős pusztítást vitt véghez abban a városban, Athénban, amelynek múltjára viszont nagy szüksége van saját kulturális legitimációjának megteremtéséhez. Kr. e. 79-ben a kietlen Akadémiának nem pusztán a Dicső Múltat és a Dicső Múlt Dicső Férfijait kellene felidéznie, hanem azt is, hogy mi, rómaiak a híres fegyvereinkkel nemrég elpusztítottuk mindazt, aminek itt normális esetben lennie kellene. A szöveg elhallgatásai nem egyszerűen a Sullától való elhatárolódást implikálják, hanem legalább ennyire arra utalnak, hogy Ciceróék sétájának hátterében Sulla háborúja és békéje áll.

A háborút ugyanis béke követte: Sulla végül megbocsátott Athénnak, a város teljes elpusztítása elmaradt, és a hadvezér Kr. e. 84/3-ban hosszabb időt is töltött a városban, ami a Róma és Athén közötti kapcsolatok stabilizálódását hozta magával.²⁰ Sulla, a megbocsátó, ekkor kiélvezte Athén kulturális lehetőségeit: beavattatta magát az eleusisi misztériumokba, megkaparintotta Apellikón könyvtárát, illetve az Olympieion néhány oszlopát Rómába szállíttatta, és a Capitolium újjáépítéséhez használta fel; Zeus athéni oszlopai így innentől a római Iuppitert szolgálták. A Théseust ünneplő *Théseia* ünnepének egyfajta replikájaként Athénban bevezette a *Sylleia* ünnepét – amelyet Kr. e. 79/8-ban, tehát az itt elemzett jelenet fiktív időpontjában még biztosan megrendeztek –, és szobrot is emeltetett magának: áttételesen így nemcsak a polgárháborúktól gyötört Róma,

hanem a mithridatési háborúban eltévelyedett Athén újjáalapítójának a szerepében (új Romulusként és új Théseusként) is ünnepeltette magát.²¹ A rómaiak koordinátarendszerében ilyen módon elhelyezett „új Athén”, ahová ekkoriban visszatérhetett a Róma-párti elit is, hamarosan – mint Cicero szövege is tanúsítja – a római elit kedvelt tartózkodási helye lett.²² Ám az új Athén egyszersmind a régi Athén hiányát is jelenti, amely Sulla pusztításának nyomaként fizikailag is látható és érezhető volt a városban. Cicero és társai „korrekciós sétája” ezt a hiányt a klasszikus kori Athénnal mint kulturális konstrukcióval tölti ki: a római kori Athént, megtisztítva a hellénisztikus és római kori ráarakódásoktól, a klasszikus kori Athén múzeumaként konstruálja meg (muzealizáció), ugyanakkor Athént mint saját múltjának múzeumát a Római Birodalom kulturális legitimációs igényeinek kielégítése érdekében hozza létre (romanizáció). Ennek a kettős folyamatnak az eredményeként jön létre „az ő Athénjük”,²³ amelyre mint saját kulturális emlékezetének hordozójára Rómának kulturális erőforrásként van szüksége. Ám a Sulla szerepe körüli csend – amely azt a zavarba ejtő tényt övezi, hogy Cicero és társai számára is Sulla fegyverei készítették elő a terepet Athénban – mintha egyszersmind problematizálná is ezt a koncepciót, és Rómát mint az athéni kultúra folytonosságának eltörlőjét állítaná elé. Különösen igaz ez az Akadémia sorsára, amelyet M. Piso gondolatban olyannyira rekonstruál, hogy azt is látni véli – Polemón székét –, ami ott és akkor már aligha volt látható.²⁴ Az Akadémia, legalábbis a maga intézményes formájában, nincs többé. Ettől nem független, hogy Piso hamarosan kezdődő előadásának elején megilletődötten közli: „sohasem képzeltem volna magamról, ha valamelyik isten mondja is, hogy az Akadémián filozófusként tarthassak előadást” (*Fin.* V. 8). Azért van erre lehetőség, mert az Akadémia üres: a közelmúlt Rómától sem független történései okozta hiányt éppen Piso és előadása tölti ki. Azért játszhat filozófust az Akadémián Piso, mert eltűntek innen a görög filozófusok.

A fejezet így kétszeresen is a hiány köré épül. A rom, mint az ember és az ember alkotta világ mulandóságának emblémája, jellemzően a hajdani nagyságra való visszaemlékezésnek és – „a hiány jelenléteként” vagy „jelenlevő hiányként” – a múlt érzéki megtapasztalásának igényét hívja elő. A szövegben mindkettőre példaszerűen sor is kerül, ám anélkül, hogy az Akadémia rom mivoltát a beszélgetőtársak explicit módon érintenék: ehelyett annak lehetünk szemtanúi, hogy a rom kerülő úton, a fent jellemzett elhallgatás formájában, textuális hiányként íródik bele a szövegbe.²⁵

2. Illúzió, kíváncsiság, gyarmatosítás (*Fin.* V. 4–6)

Erre én így szóltam: „Azt hiszem, Pomponius barátunk csak tréfál, és talán jogot is szerzett erre, mert úgy meggyökeresedett Athénben, hogy akár attikainak is számíthatna, és meglehet, hogy egyszer ezt a melléknevet (cognomen) fogja kapni. Én viszont egyetérték veled abban a megállapításban, Piso, hogy a helyek felidéző ereje révén (locorum admonitu) élénkebben (acrius) és nagyobb figyelemmel (attentius) gondolunk vissza (cogitemus) a híres férfiakra. Tudod, hogy mikor egy alkalommal veled együtt Metapontumba érkeztem,

szállásadómhoz sem mentem, amíg meg nem tekintettem Pythagoras lakóházát, és azt a helyet, ahol életét befejezte. Most pedig, noha számos emlékét őrzik maguk a helyek Athén minden részében annak, hogy kiváló emberek fordultak meg ott (in ipsis locis indicia summorum virorum), engem ez a társalgó csarnok (exhedra) indít meg (moveor), amely nemrég Karneadásé volt. Mintha őt látnám magam előtt (quem videre videor) – hiszen képmását (imago) jól ismerjük –, és mintha az ő szavát hiányolná (vocem desiderari) ülőhelye is, amely ilyen nagy szellemet veszített el.”

Ekkor megszólalt Piso: „Miután mindnyájan mondtunk valamit, mit szól hozzá Lucius barátunk? Esetleg szívesen megtekintené azt a helyet, ahol Démosthenés és Aischinés szokott egymással viaskodni? Mert mindenkit saját érdeklődési köre (studio) vonz legjobban.”

Ő erre elpirult: „Ne is kérdezd, hiszen én még a phaléroni öbölbe is lesétáltam, ahol a hagyomány szerint (aiunt) a hullámoknak szokott szavalni Démosthenés, hogy megtanulja szavával (voce) túlharsozni a tömeg moráját. Most az előbb is kissé letértem jobb felé az útról, hogy Periklés síremlékéhez járuljak. Egyébként számtalan ehhez hasonló emlék van ebben a városban: akárhová lépünk, valami történelem nyomára bukkanunk (quacumque enim ingredimur, in aliqua historia vestigium ponimus).”

Erre Piso így szólt: „Lucius, ha valakinek az érdeklődése (studia) a legkiválóbb férfiak utánzására (ad imitandos summos viros) irányul, ez mindenképpen nemes hajlamra vall (ingeniosorum sunt); de ha csak régi események emlékeinek megismerését célozza, pusztán kíváncsiságot árul el (sin tantum modo ad indicia veteris memoriae cognoscenda, curiosorum). Téged mindannyian arra biztatunk, hogy akiket meg akarsz ismerni, utánozni (imitari) is akard, bár, gondolom, erre magadtól is törekszel.”

„Bár ő – szóltam – valóban magától is azt teszi, Piso, amit te javasolsz neki, mégis örömmel hallom buzdításodat.”

Erre Piso szokott nyájasságával így felelt: „Legyen mindnyájunknak gondunk fiatal kora serkentésére, főleg arra, hogy tanulmányainak egy részét a filozófiának szentelje, akár azért, hogy téged utánozzon (imitetur), akit szeret, akár azért, hogy saját szakmáját is nagyobb művészettel tudja gyakorolni. De kell-e téged buzdítanunk, Lucius, vagy magadtól is hajlamos vagy erre? Én legalábbis úgy veszem észre, hogy Antiochos előadásait nagy érdeklődéssel hallgatod.”

Erre ő félénken, vagy inkább szégyenlősen válaszolt: „Valóban ezt teszem, de hallottad-e, mit mondott legutóbb Cicero Karneadásról? Követőjévé szegődnek, de visszatart Antiochos, és rajta kívül nincs senki, akit hallgatni volna érdemes.”

A fejezet szerves folytatása az előzőnek, a gondolatmenetben nincs törés. A társalgás hangulata mintha mégis megváltozna: az a vidám emelkedettség, amely Piso és az utána szólók megszólalását jellemezte, a könnyed tréfálkozásnak adja át a helyét, amikor maga Cicero is megszólal – aki az előtte szóló T. Pomponiusnak megelőlegezi a beszélgetés idején még nem, de a megírás idején már létező „Atticus” melléknevét –, de még inkább az azt követő epizódban, ahol Piso vezetésével a társaság legfiatalabb tagján, a szerző unokatestvérén, Lucius

Cicerón élcélődnek. Először is lássuk Cicero megszólalását. Mindenekelőtt metapontumi kirándulásáról emlékezik meg, melynek során még a szállása elfoglalása előtt – ami mintha arra utalna: türelmetlen kíváncsisággal – kereste fel Pythagoras házat. A kíváncsi attitűd, bár itt még csak implicit módon jelenik meg, új és figyelemre méltó elem. A *polypragmosyné* fogalma többek között, így Plutarchos nevezetes értekezésében is, éppen a tudásvágynak a testi vágyakozáshoz (szomjúság, éhség, nemi vágy) hasonló, a valódi, filozófiai megismerésnél alacsonyabb rendű formájára szokott utalni.²⁶ Az a szöveg, amely a latin irodalomban először használja a *curiosus* melléknévből képzett *curiositas* (mely itt a *polypragmosyné* latin megfelelőjeként értendő), éppen Cicero egyik levele Atticushoz, melyben Cicero önmagáról írja, görög szót fűzve a latin levélbe, hogy „majd’ éhen hal a kíváncsiságtól” (*sum in curiositate oxypeinos*).²⁷ A kíváncsiság tehát szenvedély is lehet, melynek nehéz parancsolni. Cicero a *De finibus*-ban használt szavai is arra utalnak, hogy akár vele magával – vagy legalábbis ifjúkori önmagával – is előfordulhat, hogy egy-egy utazása során az ott élt híres emberekhez kapcsolódó helyszínek megtapasztalása iránt mintegy fizikai vágyat érez. A folytatás ismeretében a metapontumi példa azt sugallhatja, hogy az eddigiekben tárgyalt jelenség (hogy ti. a helyszínek segítenek nekünk megidézni jeles elődeink alakját) ilyenformán akár „öncélúvá” is válhat; ám erre itt még nem érkezik reflexió. Nemcsak a megszólaló nem gyakorol önkritikát, hanem Piso sem reagál erre a túlzottnak tűnő helyszíntüregre. Cicero ezzel mégis felvezeti azt, amiről hamarosan unokatestvére kapcsán szó lesz – ami egyrészt aláhúzhatja szoros kapcsolatát Luciusszal, aki szeret tanulni tőle (ezek szerint nemcsak a legnemesebb dolgokat, hanem akár a fékezhetetlen kíváncsiságot is), másrészt ironikus reflexióként is olvasható a szöveg szociálpszichológiai dinamikájára: a társaság rangidős tagja, Piso a már ekkor is tekintélyes Marcus Tullius Cicerónak még elnézi azt, amit az ifjú Lucius esetében már nem hagy szó nélkül. Ám hogy utólag Marcus is magára vehette az unokatestvérenek szóló szelíd kritikát, arra éppen abból következtethetünk, hogy milyen gyorsan kel majd a védelmére.

A Piso által elindított mnémotechnikai játékot folytatva Cicero is megnevez egy athéni helyszínt, Karneadés *exhedráját*, méghozzá a korábról már ismerős terminológiát mozgósítva: „engem ez a társalgó csarnok (*exhedra*) indít meg (*moveor*), amely nemrég Karneadésé volt. Mintha őt látnám magam előtt (*quem videre videor*) – hiszen képmását (*imago*) jól ismerjük –, és mintha az ő szavát hiányolná (*vocem desiderari*) ülőhelye is, amely ilyen nagy szellemet veszített el.” Ezzel Cicero egyrészt a rangidős Piso mellé helyezi magát, amennyiben Piso volt az, aki az Akadémia területét választotta példaként (a többiek az ide vezető séta során látott helyszíneket említik), másrészt az akadémiai szkepticizmus (annak idején követként Rómában is megfordult) korábbi, emblematisz alakját említve saját választott filozófiai iskolája mellett is újfent elkötelezi magát.²⁸ Ironikus, hogy éppen azzal a Karneadésszal kapcsolatban kerül szóba ilyen hangsúlyosan a *visio* kérdése, akinek nagyrészt épp Cicero műveiből ismert ismeretelméletében éppen az az egyik fő sarokpont, hogy nincs biztos eszköz a kezünkben, amelylyel különbséget tudnánk tenni igaz és hamis képzetek (*phantasia*, lat. *visio*) között;²⁹ valóság és illúzió között nincs éles határ. Ám Cicero mintha a kedvenc filozófusáról alkotott láto-

másában is túlzásba esne: nemcsak Karneadésnek a Rómában szobrok közvetítésével jól ismert arcvonásait véli, a helyszín által megindítva, maga előtt látni, hanem a múlt hiányban való érzéki megtapasztalására – pontosabban ennek illúziójára – is szemléletes példát ad, amikor azt az érzését fogalmazza meg, hogy a helyszín, megfosztva a nagy *ingeniumtól*, mintha azóta is arra vágyakozna, hogy ismét Karneadés hangja lelkesítse át. Itt már tehát nem a múlt megidézésére vágyó ember, hanem maga a megszemélyesített helyszín áll a középpontban, amely, azonosulva a rá tekintő ember vágyaival – hangsúlyos a *desiderare*, ’vágyakozni’ ige itteni használata –, mintha nehezen barátkozna meg az idő múlásával, és saját „hőskorába” vágya vissza. Nem tudjuk, hogy mennyi volt ekkor valójában látható az *exhedrából*, ám még ha netán épen látnák is Ciceróék, bizonyos értelemben akkor is elhagyatott lenne (mert Karneadés rég meghalt), és éppen Ciceróra, illetve Cicero szövegére lenne szüksége ahhoz, hogy olyan *locusként* váljék „muzealizáció” tárgyává, amely az örök némaság állapotában mindig azt a hangot kívánja hallani, melynek zengése egykor átélkesítette. Eszerint nemcsak az emberek vágyakoznak azokra a helyekre, amelyek a múltbeli nagyok emlékét elevenné tehetik, hanem – ugyanennek a másik oldalaként – a helyeknek is látogatókra van szükségük, hogy örökre megkaphassák azt a perspektívát, ahonnan nézve az általuk felidézendő hajdani híresség örökre elnémult hangjának „kenotáfiumává” válhatnak.³⁰ Cicero ugyanakkor ezzel éppenséggel saját *desideriumát* kölcsönzi az *exhedrának*, azt a múlt felidézése iránti türelmetlen vágyakozást, amelynek az iménti metapontumi történettel adta látványos példáját.

Cicero megszólalása után Piso az ifjú Lucius Cicerót szólítja fel, hogy ő is valljon színt, rögtön kissé provokálva is, amikor retorikai érdeklődésének megfelelő helyszínt ajánl a figyelmébe, azt a helyet, ahol Démostenés és Aischinés szócsetáikat vívták. Ezzel ő maga fogalmazza meg az előfeltételezést, miszerint Lucius túlzottn is rabja annak a szenvedélynek, amelyre unokabátyja már példát adott: az értelmiségi turista kielégíthetetlen kíváncsiságának a nagy emberek emlékét hordozó helyszínek iránt. Nem véletlen, hogy Lucius, Piso szavait meghallva, azonnal elpirul: tudja, hogy amit hamarosan bevall, az már szinte szégyellni való. A phaléroni öböl meglátogatása, ahol „a hagyomány szerint (*aiunt*) a hullámoknak szokott szavalni Démostenés, hogy megtanulja szavával (*voce*) túlharogni a tömeg moráját”, az unokabáty iménti példáját idézheti fel az ülőhelyről, amely még ma is Karneadés hangját (*vocem*) hiányolja. Démostenés immár elnémult hangjának „kenotáfiumává” a görög ékesszólás hajdani nagy korszaka iránt rajongó Lucius szemében (fülében) maguk az öböl hullámai válnak, amelyek ma is ugyanúgy zúgnak, és zúgásukkal mintegy őrzik a nagy athéni szónok egykor őket túlharogó hangját. (Érdekes módon itt a – Démostenés által egy kulturális tevékenységgel „megfertőzött” – természeti környezet funkcionál emlékezeti helyként, nevezetesen éppen ennek a tevékenységnek az emlékezeti helyeként.) Lucius tehát azért elevenít fel egy helyi turisztikai legendát (*aiunt*), hogy Démostenés hangjához kerüljön közel: a hullámok hangja, amely egykor kvázi fizikai érintkezésbe került a nagy szónok hangjával, most e hangnak a hiányban való érzéki megtapasztalhatóságával ajándékozta meg. A második példa, Periklés sírja a turisztikai nevezetesség egyszerű esete. A tanulság pedig – alig sarkítva: „nem tudunk

úgy lépni, hogy ne valami történelemben botlanánk” (*quacumque enim ingredimur, in aliqua historia vestigium ponimus*) – mintha a modern bédekker-stílust előlegezné meg: Piso iménti, emelkedett szavainak idegenforgalmi áthangszerelése.

A tréfás visszacsapás nem is marad el: „Lucius, ha valakinek az érdeklődése (*studia*) a legkiválóbb férfiak utánzására (*ad imitandos summos viros*) irányul, ez mindenképpen nemes hajlamra vall (*ingeniosorum sunt*); de ha csak régi események emlékeinek megismerését célozza, pusztán kíváncsiskodást árul el (*sin tantum modo ad indicia veteris memoriae cognoscenda, curiosorum*). Téged mindannyian arra biztatunk, hogy akiket meg akarsz ismerni, utánozni (*imitari*) is akard, bár, gondolom, erre magadtól is törekszel.” Várható volt, hogy Piso nem fogja élceldő megjegyzés nélkül hagyni az ifjú Lucius pirulva bevallott rajongását. Az élc alapja azonban filozófiai meggyőződés: eszerint helyek és emlékek összekapcsolásának is van emelkedett és kevésbé emelkedett formája. Az emelkedett természetesen az, amely az emlékezetet az *imitatio* elvével kapcsolja össze; a kevésbé emelkedett forma kíváncsiságnak (*curiositas*) minősül. Amikor Piso potenciális *curiosus*nak bélyegzi Luciust, olyan összefüggésbe ágyazza a helyek által felidézett emlékek diskurzusát, amely Cicerónál többször is előkerül: a hasznos és haszontalan tudás, illetve a tudásvágy hasznos és haszontalan formáinak megkülönböztetéséről van szó. Az utóbbi, vagyis a haszontalan tudás és tudásvágy nem egyszer kapcsolódik a *curiositashoz* Cicerónál, legnagyobb hangsúllyal éppen a *De finibus* ötödik könyvének egy későbbi pontján, ahol a homérosi Szirénekkal kapcsolatban hangzik el Piso alábbi, az imént idézettel erőteljesen visszhangzó megállapítása: „Ám mindent tudni akarni (*omnia quidem scire... cupere*), bármiről van szó, pusztán kíváncsiság (*curiosorum*); azonban a nagyobb dolgok szemléletéből fakadó tudásvágy (*duci... ad cupiditatem scientiae*) a legkiválóbb férfiakra (*summorum virorum*) jellemző.”³¹ A *curiosusok* minden apró-cseprő dolog iránt érdeklődést mutatnak, és anélkül törekednek a megismerésre, hogy a valódi filozófiai tudás megszerzésének vagy a nagyszerű példák követésének célja lebegne a szemük előtt.³² Piso arra inti az ifjú Luciust – és, mint a fejezet befejezése mutatja, ebben a többiek is a segítségére lesznek –, hogy természetes *curiositasa*³³ jusson túl pillanatnyi felszíniességén.

A pedagógiai szándék világos, mint ahogy az is, hogy a szerző, Marcus Tullius Cicero milyen remek pszichológiai érzékkel bontja ki a jelenet dramaturgiáját. Látható, hogy az ő tulajdon megszólalása is könnyen vonhatná maga után a *curiositas* vádját, ám ő ezt megússza, és az ifjonti kíváncsiságot érő tréfás feddést – melyhez elegánsan maga is csatlakozik – csak implicit módon veszi magára. Az igazán fontos kérdések – melyek a cicerói szövegnek mintegy a tudattalanját kívánják elemezni – viszont megítélés szerint éppen itt kezdődnek. Nem lehetséges-e, hogy a *curiositas* problémájának felvetése (éppen Cicero példájának kétes, Luciuséra túlzottan is emlékeztető mivolta révén) visszamenőleg kiterjesszék a jelenet egészére? Nem lehetséges-e Piso szavaiból azt a következtetést levonni, hogy amit idáig olvastunk – a nemes lelkű férfiak visszaemlékezését a múlt nagyjaira a helyek felidéző képességét kihasználva –, az legalábbis a *curiositas* határát súrolta, és bizonyos tekintetben maga is kritika alá lenne vonható? Nem lehetséges-e, hogy az a vágyakozás (*desiderium*), amely a kihalt Akadémia területén arra készítette az ide sétáló római társaságot, hogy a „jelenlévő

hiányt” a múlt érzéki jelenlétének illúziójával töltse ki, annak a *curiositas*nak egy példája, amelyre Piso szerint a Szirének is alapoznak, amikor elcsábítják az arra hajózókat?³⁴ S amely két évszázaddal később, Apuleius *Metamorphoses*ében egy másik Lucius kíváncsi tekintetében jut majd elévülhetetlen irodalomtörténeti érdekhez? Abban a kíváncsi tekintetben, amely örömmel adja át magát az érzéki illúzióknak, s amely előtt így még az élettelen tárgyak is életre kelnek?³⁵ Nem lehetséges-e, hogy Ciceróék egész sétáját egy mindkét értelemben véve „luciusi” *curiositas* hatja át? Egy olyan *curiositas*, amely a közelmúlt rómaiaktól sem független traumáitól – minden történelmi érzéket félretéve – tökéletesen függetleníti magát, és csakis a hajdani nagyság mégoly illuzórikus nyomait keresi Athénban? És amely hozzájárul ahhoz, hogy a „mi Athénunk” ennek a múltnak – és ne a rómaiak által (is) okozott közelmúltbeli traumáknak – legyen a letéteményese, s mint ilyen váljon Róma birodalmi emlékezetének részévé?

„Egyedüllétünk (*solitudo*) megteremti számomra azt a lehetőséget, amit sohasem képzeltem volna magamról, ha valamelyik isten mondja is, hogy az Akadémián filozófusként tartsak előadást”³⁶ – idéztem már korábban is Piso mondatát, amely azelőtt hangzik el, mielőtt végre belekezd a tulajdonképeni témába, és megtartja az Antiochos tanait kifejtő filozófiai előadását. Piso tehát „Antiochost játszik” ott, ahol Antiochos, a „régia akadémia” képviselője már (fent részletezett okokból) nem teszi. Antiochos, mint olvashattuk, a Ptolemaionban ad elő; Piso, aki barátaival épp az ő előadását követően sétált ide, az Akadémia területén ismerteti az ő tanait. Az a benyomásunk támadhat, mintha épp Sulla csinált volna helyet Pisonak, hogy megtarthassa itt filozófiai előadását. Nincs ebben valamiféle illetéktelenség? Az illetéktelen viselkedést Cicero éppen a *De finibus* első könyvében nevezi *curiosusokra* jellemzőnek: *curiosus* ugyanis nemcsak az lehet, aki mindent akar tudni, minden információt be akar gyűjteni, függetlenül a tudás rangjától és az információk értékétől, hanem az is – és itt Cicero éppen Terentiusra hivatkozik –, aki „minden lében kanálként” meg akarja mondani másnak, hogyan élje az életét: például afféle „aggályoskodóként” (*isti curiosi*) Cicero akarná lebeszélni filozófiai művek írásáról.³⁷ A Theophrastos jellemrajzaiból és a görög-római újkomédiából ismert *periergosok*, *polypragmónok* és *curiosusok* – röviden: a mások életébe beleszólók – árnyéka ezen a ponton mintha az Akadémia kihalt területére zarándokoló római társaságra is rávetülne.

A *curiositas* hátterében az a *polypragmosyné* is ott van, amelyet görög történetírók már Hérodotoszal kezdődően (valamint szónokok és komédiaszerzők) visszatérően alkalmaznak abban az értelemben, hogy egy állam beavatkozik más államok ügyeibe.³⁸ A *par excellence* „beavatkozó”, *polypragmón* állam természetesen Athén; ám Polybiosnál – aki a *polypragmosyné* fogalmát egyébként jellemzően saját történeti kutatásának folyamatára alkalmazza,³⁹ egy alkalommal pedig az információkat felhalmozó „antikvarianizmusra” vonatkoztatja⁴⁰ – ennek az attitűdnek az emlegetésére már magától értetődő módon leginkább a római állammal összefüggésben kerül sor. Amint Matthew Leigh rámutat, Polybios egy helyén a *polypragmosyné* két értelme izgalmas kollíziókat létrehozva mintha találkozna is: a III. könyv 58–59. fejezeteiben arról esik szó, hogy Alexandros, majd a rómaiak birodalomteremtő politikája nélkül az olyanok, mint Polybios maga, soha nem jutnának el a



2. kép. Platón Akadémiája. Mozaik Pompeiiből, T. Siminius Stephanus házából (Kr. e./u. 1. század). Nemzeti Régészeti Múzeum, Nápoly (forrás: Wikimedia)

világ különféle pontjaira, hogy információkat gyűjtsenek történeti művük megalkotásához. A birodalmi *polypragmosyné* így a kutatói *polypragmosyné* forrásává válik: bizonyos államok más államok dolgába való beavatkozása lehetővé teszi egyes egyének számára, hogy olyan helyekre jussanak el és olyan információkhoz jussanak, amire egyébként sosem adódna lehetőségük.⁴¹ Cicero és társai *curiositas*a mintha éppen egy ilyen „polybiosi” helyzet terméke lenne.

Sulla athéni beavatkozása után – amely a Mithridátéshez pártolt athéniakat visszaterelte a megfelelő politikai viselkedés útjára – Cicero és társai történelmi sétája a Ptolemaiontól az Akadémiáig egy olyan világot idéz meg, amely érintetlen

a hellénisztikus és főleg a római kor kellemetlen ráakódásaitól. A felidézett személyek a politika- és kultúrtörténet terén a klasszikus kori Athén szereplői. A megidézett filozófusok sora ennél jóval tovább, az előző évszázadban élt Karneadésig ível, és ez sem véletlen: szemükben az Akadémia továbbélése éppen a klasszikus kori Athén továbbélését képviselte egy folyamatosan változó világban. Ám ez a történet nemrég lezárult. Ciceróék minden igyekezetükkel azon vannak, hogy a hajdani Athén és az Akadémia a maga fizikai valóságában is megelevenedjen számukra, hogy szinte fizikai érintkezésbe léphessenek a múlttal. Ám erre végső soron csak egy filozófiai kamaradarab keretei között van lehetőségük: eljátszhatják (de csakis akkor,

ha más nem látja), mintha olyan sikeresen megelevenítették volna a múltat, hogy a hajdani filozófusok az ő személyükben élednének újra, sőt Piso hamarosan éppen egy jelenkori görög filozófust elevenít meg, olyan kulisszák között, amely az illető irányzatának („régia akadémia”) szimbolikusan megfelel, ám Kr. e. 79 valóságának a legkevésbé sem. Ciceróék sétája az Akadémia romjai között a gyarmatosítók színjátéka. A rom – mint a múlttól való megfosztottság szimbóluma, amely egyszermind a múlthoz való szenzuális közel kerülés vágyát és a „hajdani nagyság” iránti melankolikus nosztalgiát is kiváltja – számukra annak a lehetőségét teremti meg, hogy a múltat mint hiányt saját szellemi és testi jelenlétükkel szupplementálják. *Curiositas*uk ennek megfelelően a gyarmatosítók kíváncsisága: a Sulla által pacifikált Athént „korrektív tekintetük” a klasszikus görög kultúra múzeumaként építi újjá, amelyben szó sincs hellénisztikus kori uralkodókról vagy római hódítókról. A múlt muzealizáló jellegű rekonstrukciójának ők maguk a garanciái; a klasszikus Athén és főként az Akadémia az ő emlékezeti és filozófiai gyakorlataikban él tovább. Cicero itt elemzett szövege maga is hozzájárul ehhez a folyamathoz, ugyanakkor a szöveg „tudattalanja” – amely a közelmúltat érintő elhallgatásokban és a *curiositas* jelenségének a szöveg egészére való potenciális kiterjeszkedésében mutatkozhat meg – problematizálja is. Az Akadémiát megelevenítő cicerói kamaradarab a

cicerói filozófiát a gyarmatosítók *curiositas*ának minden ambivalens vonását magán viselő vállalkozásaként látatja.

A romok kapcsán a nosztalgiát emlegettem: ez a fogalom aligha megkerülhető a tárgyalt szöveg összefüggésében, így végezetül erről szólnék néhány szót. A beszédhelyzet eleve kettős nosztalgiára épül: a mű írásakor Cicero, nem sokkal a halála előtt, nosztalgikusan eleveníti fel boldog ifjúkorát, amikor Athénban időzött; a felelevenített jelenetben pedig társaival együtt egy olyan kort idéz fel nosztalgikusan, amikor Athén még a görög kultúra fellegvára volt.⁴² A nosztalgia inherens utólagossága és illuzórikussága mindkét esetben megvalósul: utólagosan teremődik egy „eredet”, amelyhez úgy szeretnénk visszatérni, hogy közben beleéljük magunkat abba, hogy egyszer már jártunk „ott”.⁴³ Cicero saját athéni tartózkodásának mint az autentikus görög filozófia forrásánál eltöltött időszaknak a narratív megalkotása (a mű megírásának idejében) kéz a kézben jár a Sulla utáni Athénnak mint a görög kultúra autentikus letéteményesének a narratív megalkotásával (a fiktív dialógus elhangzásának idejében). A *curiositas* mint attitűd – melyet a szöveg csak Luciusszal kapcsolatban mond ki, de amely mindannyiuk feje felett ott lebeg – mintha éppen azt a szerepet töltené be, hogy érzékelhetővé tegye e kettős nosztalgia elkerülhetetlenül utólagos és illuzórikus jellegét. Végző soron azt, hogy a hiány köré épül.

Jegyzetek

A tanulmány a Bolyai János Kutatói Ösztöndíj támogatásával készült. A *De finibus* latin szövegét Reynolds 1998 kiadásában idézem; a magyar fordítás forrása – amelyet helyenként módosítva idézek – Vekerdi 2007. Hálásan köszönöm Böröczki Tamásnak, Kozák Dánielnek és Krupp Józsefnek a kéziratomhoz fűzött értő és éles szemű észrevételeit.

- 1 A mű keletkezési körülményeihez lásd Gigon–Straume–Zimmermann 1998, 572–576.
- 2 A fiktív beszélgetés körülményeihez lásd Gigon–Straume–Zimmermann 1998, 537–540.
- 3 Askalóni Antiochosról – Lucullus „házi filozófusáról” (Somos 2005, 20), akinek nézeteivel Cicero *Lucullus* című művében vitatkozik – lásd Barnes 1989. Újabb alapvető tanulmánykötet foglalkozik a munkásságával: Sedley 2012. Magyarul vö. Kendeffy 1998, 38–41; Somos 2005, 20–24. Antiochos „régia akadémiaja” természetesen a Karneadésszal induló új akadémiahoz képest időben sokkal későbbi fejlemény, de a hangsúly éppen ezen van: filozófiai újítását Antiochos a régia Akadémia szelleméhez való visszatérésként fogalmazza meg (vö. Sedley 2012, 2).
- 4 Az *enargeia* (lat. *evidentia, illustratio*) stb. cicerói kontextusához, illetve a mnémotechnikával (*ars memoriae*) való összefüggéséhez, ugyancsak Cicerónál, lásd Vasaly 1993, 88–104.
- 5 A városi sétához mint textuális gyakorlathoz lásd Certeau 2010, 123–127.
- 6 Ciceróék sétájához mint Athén római muzealizációjának korai, látványos példájához lásd Alcock 2002, 66–67. Görögország „muzealizációjának” folyamata természetesen a császárság során teljesedik ki, ehhez lásd az „Old Greece within the Empire” című fejezet egészét (Alcock 2002, 36–98).
- 7 „Ciceros Arrangement wird man es nennen, daß jeder der Teilnehmer durch seine besondere Empfänglichkeit charakterisiert wird” (Gigon–Straume–Zimmermann 1998, 538).
- 8 Cic. *Luc.* 70, ford. Kendeffy Gábor.

- 9 Lásd Cicero utalását a második fejezetben („úgy meggyökeresedett Athénben, hogy akár attikainak is számíthatna, és meglehet, hogy egyszer ezt a melléknevet fogja kapni”, *Fin.* V. 4).
- 10 A séta jelentőségéről a római kultúrában általánosságban is lásd O’Sullivan 2011. Kifejezetten Cicero fiktív filozófiai sétáihoz lásd 93–95, 104–110. A „landscape of allusion” kifejezést B. Bergmanntól veszi át (107), azokra a mesterséges tájakra értve, amelyeket Cicero és társai villáiban alakítottak ki, görög helyszíneket felidézve.
- 11 O’Sullivan 2011, 94, 105.
- 12 O’Sullivan 2011, 93.
- 13 Cic. *Tusc.* III. 7. Vö. O’Sullivan 2011, 105, 107. A *De divinatione*-ban az aristotelési Lykeion tuscolumi „replikájában” tett sétáról (I. 8), illetve az itt létesített könyvtárról esik szó, melyben séta után helyet foglaltak a filozófiai beszélgetés résztvevői (II. 8). Az utóbbi esetben – ahogy Kozák Dániel felhívta rá a figyelmem – hiányzik a nyelvi jele annak, hogy nem a „valódi” Lykeionról van szó (bár ez a legtöbb olvasónak nyilván magától értetődő), ami az átsajátítás igen rafinált retorikai megoldása.
- 14 Ennek a témának az alaposabb kifejtése mindeddig elmaradt, bár utalások természetesen történtek rá. Gigon–Straume–Zimmermann (1998, 537) utal arra, hogy az Akadémia feltehetően a Sulla-féle, Kr. e. 86-ban zajlott ostrom és a városban véghezvitt pusztítás miatt volt elhagyott, illetve hogy ezzel függhet össze az is, hogy Antiochos nem az Akadémián tartotta előadásait. Ugyanakkor nem tér ki arra, hogy Cicero és beszélgetőtársai miért hallgatnak erről. Polito (2012, 35–37) foglalkozik a passzusnak azokkal az aspektusaival, amelyek Antiochos és az Akadémia viszonyát, illetve az Akadémia végét érintik, ugyanakkor az elhallgatás lehetséges okait ő sem tárgyalja. Eckert (2016, 99–100) szerint az, hogy Cicero nem említi mindezt a *De finibus* itt tárgyalt helyén, annak tudható be, hogy a római nyilvánosságban Sulla athéni pusztítása tabutéma volt.
- 15 „Either Piso is subtly implying that the current lecturer is unworthy of his popularity, or, more likely, there are no ongoing lectures

- to attend there, and the crowd that gathers in the area does so for other and non-philosophical purposes. For the Academy was not only the site of Plato's school, but also a recreational centre.” (Polito 2012, 36.)
- 16 Sulla Athén elleni hadjáratáról lásd Santangelo 2007, 35–45. Az ő felfogásában Athén stratégiai jelentőséggel bírt, így Sulla ostrom utáni erődemonstrációja (majd *clementiájának* gyors kinyilvánítása, az athéniaknak való látványos megbocsátása) illeszkedik a politikai-katonai racionalitás rendjéhez. Kuin (2018) szerint az a Plutarchosból kiinduló historiográfiai toposz, miszerint Sulla athéni pusztításai irracionális dühből fakadtak, annak a folyamatnak képezi a részét, melynek során a császárkori Róma megalkotja Athént a görög kultúra szimbolikus helyszínékként. Vö. Plutarchos: *Párhuzamos életrajzok – Sulla* 13: „Sulla félelmetes és kérlelhetetlen szenvedéllyel indult Athén elfoglalására: hajtotta a becsvágy, hogy birokra keljen a város régi dicsőségének árnyaival, meg aztán fel is dühödött a rá és Metellára szórt gúnyolódások és trágár gyalázkodások miatt, amelyekkel Aristión, a város zsarnoka minden áldott nap ingerelte Athén falairól”, valamint: „Végre jó sokára elküldte követségbe két-három ivócimboráját [ti. Aristión – T. Á.], de ezek semmi érdemleges dolgot nem mondtak, csak fellengzős hangon beszéltek Théseusról, Eumolposról és a méd háborúkról, mire Sulla így szólt: »Takarodjatok innen, boldogtalanok, és vigyétek a szónoklataitokat. A rómaiak nem azért küldtek ide, hogy Athén történetét tanulmányozzam, hanem hogy leigázzam a lázadókat.«” (Ford. Máthé Elek.)
- 17 Plutarchos Sulla-életrajza (amelynek az athéni eseményekről szóló része Kuin 2018 tézise értelmében óvatosan kezelendő, hiszen lehetséges, hogy saját koncepciójából fakadóan felnagyítja a kultúrát képviselő épületekben esett károkat) így fogalmaz ezzel kapcsolatban, még a város bevétele előtti ostrom eseményeit leírva: „Hamarosan hiány mutatkozott a faanyagban, mert sok ostromgép saját súlya alatt összetört, vagy az ellenség tüzes nyilai gyújtották fel. Így aztán rávetette magát a szent ligetekre, letarolta az Akadémiát, amely a város környékének fákban leggazdagabb ligete volt és a Lykeiont is” (*Sulla* 12, ford. Máthé Elek). Ebből akár az is következhetne, hogy az épületek nagyrészt megmaradtak, csak a liget szenvedett károkat: „das Schicksal der Gebäude und der Bibliothek ist nicht bekannt” (*DNP* 1, s. v. „Akademeia”, 384). Appianos később úgy tudja, hogy Sulla nemcsak fa-, hanem kőanyagot is kitermelt az Akadémia területéről: „Kivágatta az Akadémia fáit, hogy hatalmas ostromgépeket készíttessen belőlük, a hosszú falakat pedig leromboltatta, és a követ, a fát és a földet a sánc építéséhez használta fel” (ford. Kató Péter). Az mindenesetre bizonyosnak látszik, hogy az Akadémia mint intézmény megszűnt funkcionálni (vö. Eckert 2016, 97), és Antiochos ezért is tartotta előadásait a Ptolemaionban.
- 18 Összegzően lásd *DNP* 1, s. v. „Akademeia”, 384. Az Akadémia végéről, filozófiatörténeti részletekre is kitérve, lásd Sedley 1981; Antiochos és az Akadémia viszonyáról (benne az Akadémia végének kérdésével) Polito 2012. Magyarul az Akadémia történetéhez lásd Veres 2013.
- 19 Gigon–Straume–Zimmermann 1998, 538. Vö. Flower 2010, 131–132, a sullai „új köztársaság” kontextusában.
- 20 Erről az időszakról részletesen lásd Santangelo 2007, 44–45, 214–219.
- 21 Santangelo 2007, 214–217.
- 22 Santangelo 2007, 44.
- 23 Ahogy Atticus fogalmaz Cicero *De legibus*-ában (II. 4), az itt elemzett szöveg szoros párhuzamaként: *Me quidem ipsae illae nostrae Athenae non tam operibus magnificis exquisitisque antiquorum artibus delectant, quam recordatione summorum virorum, ubi quisque habitare, ubi sedere, ubi disputare sit solitus, studioseque eorum etiam sepulcra contemplant. Quare istum ubi tu es natus plus amabo posthac locum.* („Bizony, még a mi drága Athénünk sem annyira nagyszerű épületeivel és pompás régi műalkotásaival nyugoz le engem, mint inkább ama nagyszerű emberek emlékével, akik valamennyien ott éltek, ott üldögéltek és vitakoztak egykor. Még sírjuk szemlélésében is buzgalommal merülök el. És ugyan ezért mostantól kezdve jobban szeretem majd ezt a helyet is, ahol te születél.” Ford. Simon Attila.) *A nostrae Athenae* kifejezésre mint a kulturális átsajátítás jelére visszautalva írja – immár az általam is tárgyalt szöveget, a *De finibus* sétáját értelmezve – Zeitlin (2001, 235): „These Philhellenic Romans have no difficulty in appropriating Greek culture for themselves (*'my Athens'*). The experiences they describe likewise demonstrate a sensibility [...], phrased as a kind of mystical communion with great spirits, halfway between dream reverie and epiphany, augmented by recollections of portraits and images already stored in memory.”
- 24 Lásd Gigon–Straume–Zimmermann 1998, 538.
- 25 A romok esztétikájához lásd Böhme 2016. A római irodalom hiány-effektusairól lásd az alábbi, megjelenés előtt álló tanulmánykötetet: Geue–Giusti 2019. A „jelenlévő hiány” – „hiányos jelenlét” fogalmi kettőséhez lásd Kozák 2016, 27.
- 26 A kíváncsisághoz mint szenvedélyhez, illetve fizikai vágyhoz az antik felfogásban lásd Leigh 2013, 13–15.
- 27 Cic. *Att.* II. 12, 2. Vö. Leigh 2013, 15, 72–73.
- 28 Karneadésről lásd Kendeffy 1998, 30–38.
- 29 Kendeffy 1998, 32–36.
- 30 Egy némiképp ezzel rokon jelenséghez, ti. a sértüléseit egy képzeletbeli szemlélőnek mutogató, megszemélyesített (rom)városához – Saguntumról van szó – Sallustius egy töredékében lásd Kozák 2016, 28–29.
- 31 Cic. *Fin.* V. 49. Vö. legutóbb Darab 2019, 113–114.
- 32 Cicero *curiositas*-konceptiójáról a *De finibus*-ban, kitérve az ötödik könyv bevezetésére, benne Lucius Ciceróra és Piso vele szemben megfogalmazott vádjára, illetve a később elhangzó filozófiai definícióra is lásd Leigh 2013, 179–182. A cicerói *curiositas*-szal kapcsolatos másik fontos „definíció” a *De officiis*-ben (I. 19) hangzik el, miszerint káros a homályos, nehezen megközelíthető és felesleges dolgokra irányuló tudásvágy. Bár ezt nem a *curiositas* meghatározásaként írja Cicero, ám a mondat meglepő egyezést mutat azzal, ahogyan később Gellius beszél a plutarchosi *polypragmosynéről* (*NA* XI. 16, 8). Vö. Leigh 2013, 178.
- 33 A *curiositas* több antik szerző szerint is velünk született emberi tulajdonság (vö. Cic. *Fin.* IV. 18: *insitus menti cognitionis amor*; V. 48: *innatus in nobis cognitionis amor et scientiae*), ám a nevelés során valódi tudásvágygá kell nemesednie. Vö. még Cic. *Fin.* V. 48 a kisgyerekek kíváncsiságáról.
- 34 Cic. *Fin.* V. 49.
- 35 Apul. *Met.* II. 1–2. Lucius vágyakozó/kíváncsi tekintetéről lásd Slater 1998.
- 36 Cic. *Fin.* V. 8.
- 37 „Különb is, ha gyönyörűségünket találjuk az írásban, ki lehet olyan irigy, hogy ettől megfosszon? Ha pedig ez fáradtságunkba kerül, akad-e, aki határt szabhatna mások iparkodásának? Bizonyára, ahogy Terentiusnál Chremes nem embertelenségből (*non inhumanus*) tanácsolja új szomszédjának, hogy »Ne ásson, szántson, és nehéz terhet vigyen« (tudniillik nem az iparkodásról, csak a szolgai munkáról akarja lebeszélni), ugyanúgy járnak el ezek az aggályoskodók (*isti curiosi*), akiknek szemében ellenszenvesnek tűnik ez a számunkra legkevésbé sem kellemetlen fáradozásunk.” (*Fin.* I. 3.) A hely értelmezéséhez és kontextusaihoz lásd Leigh 2013, 73–76. Érdekes, hogy itt Terentius *Heauton timorumenos* című komédiájából Chremes pozitív fényben tűnik fel, és hozzá képest említi Cicero a saját életébe beleszóló *curiosus*-okat negatív hangsúllyal (vö. Leigh 2013, 74). Ugyanakkor a *non inhumanus* felidézheti Chremes a *De finibus*-ban másutt (III. 63, vö. Leigh 2013, 74, 97. jegyzet) szövegszerűen is megidézett, a *humanitas* definíciójaként utóbb szállóigévé lett szavait arról, hogy ő ember,

s így semmi emberi nem áll tőle távol (*homo sum: humani nil a me alienum puto*, Ter. *Heaut.* 77, vö. Leigh 2013, 64), amivel éppen felhánytorgatott *curiositas*át (vagyis: mindenbe beleszólását) indokolja. Ennek ironiája meggyőződés szerint könnyedén visszavetülhet az I. 3 *non inhumanus*ára is, s így Chremes itteni pozitív megítélése is ironizálódhat.

38 Lásd Leigh 2013, 35–45.

39 Lásd Leigh 2013, 70, számtalan szöveghely felsorolásával.

40 Polyb. IX. 1–2, vö. Leigh 2013, 99.

41 Leigh 2013, 102.

42 A szöveg „kettős nosztalgiájára” Kozák Dániel hívta fel a figyelmet; hálás köszönet érte.

43 A nosztalgia utólagosságához és illuzórikusságához – elméletileg, valamint a filológiai munka és az *Aeneis* kontextusában – lásd Krupp 2017, főleg 42.

Bibliográfia

- Alcock, S. E. 2002. *Archeologies of the Greek Past. Landscape, Monuments, and Memories*. Cambridge.
- Barnes, J. 1989. „Antiochus of Ascalon”: M. Griffin – J. Barnes (szerk.): *Philosophia Togata. I. Essays on Philosophy and Roman Society*. Oxford, 51–96.
- Bhabha, H. K. 1994. *The Location of Culture*. London – New York.
- Böhme, H. 2016. „A romok esztétikája” (ford. Verebics É. P.): *Ókor* 15/4, 79–86.
- Certeau, M. de 2010. *A cselekvés művészete*. Ford. Sajó S. – Szolláth D. – Z. Varga Z. Budapest.
- Connolly, J. 2007. „Being Greek/Being Roman. Hellenism and Assimilation in the Roman Empire”: *Millennium* 4, 21–42.
- Darab Á. 2018. „Az élővilág csodálatos élete. A delfin-materia”: Tóth O. (szerk.): *Miraculum. A csodák szerepe és jelentősége az európai kultúrtörténetben*. Debrecen, 113–131.
- Eckert, A. 2016. *Lucius Cornelius Sulla in der antiken Erinnerung. Jener Mörder, der sich Felix nannte*. Berlin–Boston.
- Flower, H. I. 2010. *Roman Republics*. Princeton.
- Geue, T. – Giusti, E. 2019 (megjelenés előtt). *Unspoken Rome. Absence in Latin Literature and its Reception*. Cambridge.
- Gigon, O. – Straume-Zimmermann, L. (kiad.) 1988. Marcus Tullius Cicero: *Über die Ziele des menschlichen Handelns*. München–Zürich.
- Kendeffy G. 1998. „Bevezetés”: uő (szerk.): *Antik szkepticizmus. Cicero- és Sextus Empiricus-szövegek*. Budapest, 7–69.
- Kozák D. 2016. „Két (rom)város története: Saguntum és Capua a második pun háború után”: *Ókor* 15/4, 26–34.
- Krupp J. 2017. „A fájdalom visszatérése. Az *Aeneis*, a nosztalgia és a filológia”: *Ókor* 16/1, 41–51.
- Kuin, I. N. I. 2018. „Sulla and the Invention of Roman Athens”: *Mnemosyne* 71, 616–639.
- Leigh, M. 2013. *From polypragmon to curiosus. Ancient Concepts of Curious and Meddlesome Behaviour*. Oxford.
- O’Sullivan, T. M. 2011. *Walking in Roman Culture*. Cambridge.
- Polito, R. 2012. „Antiochus and the Academy”: *Sedley* 2012, 31–54.
- Reynolds, L. D. (kiad.) 1998. *M. Tulli Ciceronis De finibus bonorum et malorum*. Oxford.
- Santangelo, F. 2007. *Sulla, the Elites and the Empire. A Study of Roman Policies in Italy and the Greek East*. Leiden–Boston.
- Sedley, D. 1981. „The End of the Academy”: *Phronesis* 26/1, 67–75.
- Sedley, D. (szerk.) 2012. *The Philosophy of Antiochus*. Cambridge.
- Slater, N. W. 1998. „Passion and Petrification. The Gaze in Apuleius”: *Classical Philology* 93/1, 18–48.
- Somos R. 2005. „Bevezető”: uő (szerk.): *Középső platonizmus. Szöveggyűjtemény*. Budapest, 10–41.
- Vasaly, A. 1993. *Representations. Images of the World in Ciceronian Oratory*. Berkeley – Los Angeles – Oxford.
- Vekerdí J. (ford.) 2007. Marcus Tullius Cicero: *A legfőbb jóról és rosszról*. Némethy G. bevezető tanulmányával és jegyzeteivel. Budapest.
- Veres M. 2013. „Platón Akadémiája”: *Ókor* 12/4, 24–35.
- Zeitlin, F. I. 2001. „Visions and Revisions of Homer”: S. Goldhill (szerk.): *Being Greek under Rome. Cultural Identity, the Second Sophistic and the Development of Empire*. Cambridge, 195–266.

Csibi-Fekete Ágnes (1988) klasszika-filológiai tanulmányait a Pécsi Tudományegyetemen végezte. Kutatási területei: Aias öngyilkosságának ikonográfiája; Kerényi Károly és Kerényi Magda levélhagyatéka.

Kerényi Károly és a pécsi ókortudomány az 1920-as és 1930-as években

Csibi-Fekete Ágnes

„Pécsnek és Baranyának antik múltja van, s kívánatos, hogy ezzel a múlttal való szoros kapcsolatát meg is őrizze”

Kerényi Károly klasszika-filológus, vallástörténész, a görög mitológia nemzetközi hatású tudósa volt.¹ Tudományos munkásságát először középiskolai tanárként és egyetemi magántanárként végezte Budapesten, majd 1934-ben kinevezték a pécsi Erzsébet Tudományegyetem Klasszika-filológiai Intézetének professzorává, ahol hat éven át tanított.²

A pécsi Egyetemi Levéltárban őrzött, az 1920-as és 1930-as évekre vonatkozó egyetemi tanrendekből és tanácsülési jegyzőkönyvekből kirajzolódik Kerényi Károly és Pécs kapcsolatának számos, eddig ismeretlen vonása. Kiderül például, hogy Kerényinek már korábban, az 1920-as évek elején is szerepet szántak az akkor alakuló pécsi egyetem klasszika-filológiai Tanszékén. A továbbiakban egyrészt arról lesz szó, hogyan alakult a pécsi klasszika-filológiai Tanszék története az újjászervezés alatt álló pécsi egyetemen 1923 és 1924 között, beleértve azt is, hogy *kik* és *milyen* szerepet szántak neki. Másrészt arról, hogy e frissen felfedezett forrásokból miképpen rekonstruálható Kerényi oktatói és tudományos szervezői tevékenysége Pécsen.

A 20. század elején négy tudományegyetem működött Magyarországon: Budapesten, Debrecenben, Kolozsváron és Pozsonyban. Az első világháborút lezáró Párizs környéki békeszerződések közül a trianoni békeszerződés új határokat szabott Magyarországnak, amely ezentúl már nem volt része a Monarchiának, s így a négy tudományegyetemből kettő határon túlra került. A pozsonyi székhelyű Erzsébet Tudományegyetem működése így – a kolozsvárihoz hasonlóan – lehetetlenné vált, ezért az egyetemet új székhelyre, az 1919/20-as tanévre Budapestre, majd 1921-ben Pécsre helyezték át.³ Az egyetemi képzés négy fakultáson indult meg, ezek egyike volt a Bölcsész-, Nyelv és Történettudományi kar. Az első tanévnyitóra 1923 októberében került sor. A húszas, de a harmincas évek elején is felmerült az a gondolat, hogy a harmadára zsugorodott országnak nincs szüksége négy tudományegyetemre, ezért többször fenyegette a „megcsonkítás” vagy a „bezárás” veszélye a pécsi egyetemet.⁴ Ebbe a sorba illeszkedik a pécsi kétágú klasszika-filológiai szak története is. A pécsi egyetemen – a pozsonyi minta alapján – 1923-ban két önálló tanszéken folyt a filológiai képzés: egy latin és egy görög ágon. Az utóbbi a „klasszika-filológia, különös tekintettel a görög filológiára” címet viselte. A korszak kultúrpolitikájának tendenciáit, amelynek legfontosabb hívószavai közé tartoztak a vallásos, nemzeti szellemű nevelés és a hungarocentrizmus, valamint az 1924-es tanügyi reformot is szem előtt tartva a pécsi egyetemen többekben, például a kar vezetőiben is felmerült az a gondolat, hogy szükségtelen a pécsi egyetem bölcsészkarán két önálló klasszika-filológiai tanszéket finanszírozni. A 20. század elején ugyanis sokan úgy gondolták, hogy a latinos műveltség hagyomány oktatása fontos területekről (természettudományos tárgyak, élő idegen nyelv) vonja el a figyelmet. Másrészt a korszakban kibontakozó nacionalizmus felerősítette az ókori anyag és a latin nyelv visszaszorításának igényét. A tanítás középpontjába a nemzetismereti tárgyak kerültek.⁵ Mindezen igények nyomán született meg 1924-ben az a közoktatásügyi reform, amely visszahozta ugyan a gimnáziumokba az ógörög nyelv oktatását, a három középiskolai típus közül azonban csak a humán gimnáziumokban lehetett ógörögül tanulni. Ezek alapján nem meglepő,

hogyan a kar vezetőiben is felmerült a kérdés, hogy érdemes-e a pécsi bölcsészkaron két önálló klasszika-filológiai tanszék fenntartani.

1923-ban Vári Rezső klasszika-filológust, a pécsi görög tanszék tanárát kinevezték a budapesti Pázmány Péter Tudományegyetem professzorává, a megüresedett klasszika-filológiai tanszékre.⁶ Vári távozásával a pécsi egyetem bölcsészkarán megüresedett a görög filológiai tanszék. A nyilvános, rendes tanári állás betöltésére a kar 1924 tavaszán pályázatot hirdetett,⁷ jóllehet az év legelején a tanszék betöltése még egyáltalán nem volt magától értetődő. Az újjászervezés alatt álló pécsi bölcsészkaron ugyanis ebben az időben nem volt ókortörténeti tanszék. Thienemann Tivadar dékánhelyettes, a német nyelv és irodalom tanára 1924 januárjában írásban tájékoztatta a vallás- és közoktatásügyi minisztert arról, hogy a pécsi bölcsészkar hosszas mérlegelés után úgy döntött, a megüresedett görög filológiai tanszék terhére létrehozza a – régészettel és numizmatikával egybekötött – ókori történelmi tanszékét, s oktatóknak már meg is hívta a debreceni egyetem tanárát, dr. Alföldy (sic!) Andrást. A kezdeményezést a következőkkel indokolta:

Karunknak ezen elhatározását szükségessé tette az a körülmény, hogy karunkon az ókori történelemnek még mind-ezideig nincsen képviselője, ami nem csak a világtörténelem, hanem a klasszika-filológia tanulmányi körében is igen érezhető hiányt jelent. Dr. Alföldy András személyében a kar e tanulmányok képviselőjére egy olyan szakembert kívánt magának megnyerni, ki élete tudományos főladataul Pannonia történelmi megismerését tüzte ki magának.⁸

A Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium azonban nem járult hozzá a tanszék meghívás útján való betöltéséhez, ragaszkodott ahhoz, hogy pályázatot hirdessenek.⁹

A pályázatban összesen négyen vettek részt: Szabó Miklós, az Eötvös József Collegium tanára, klasszika-filológus, Marót Károly középiskolai tanár és a szegedi egyetem tanára, klasszika-filológus, Lajti István könyvtárnok és az akkor mindössze 27 éves Kerényi Károly, gimnáziumi tanár. A Kar 1924. november 25-én döntött, és a négy pályázó közül első helyen végül Szabó Miklóst szavazta meg a pécsi egyetem klasszika-filológiai tanszékére. Kerényi Károly a harmadik helyen végzett.¹⁰

A szavazás előtt egy nappal, november 24-én Halasy-Nagy József filozófus különvéleménye formájában – Thienemann Tivadaré mellett – egy másik javaslat is megfogalmazódott a pécsi klasszika-filológiai tanszék betöltésének ügyében. Halasy-Nagy a tanszék aktuális helyzetét a következőképpen írta le:

[...] egyetemünkön ma nincsen egyetlen klasszika-filológia szakos hallgató sem, sőt az egyetem tiz esztendő fennállása alatt ilyen össze-vissza kettő [!] akadt és tanszékünk van ilyen ugyancsak kettő. A középiskolai reform miatt min[d]kevesebb a valószínűsége annak, hogy ezen a szakon a hallgatók száma szaporodni fog. S talán nem titok az sem [...], hogy annak idején különösen azért lett a klasszika-filológiának két tanszéke, mert magasabb tudományos érdekek azt tanácsolták, hogy egyetemünk úgy Gyomlay mint Vári kartársainkat a magáénak mondhassa. Most Vári eltávozott, s mint látjuk nem egykönnyű a helyét betölteni. A tekin-

tetes Kar már egy ízben úgy is határozott, hogy ezt a tanszékét az ókori történelem tanszékévé szervezi át. Tehát a Kar maga mondta ezzel a második klasszika-filológiai tanszékét nélkülözhetőnek. Ezzel szemben a hallgatóság számára és a tárgy fontosságára való tekintettel is sokkal kívánatosabb volna, ha a régóta nélkülözött magyar irodalomtörténetnek volna párhuzamos katedrája. Hiszen magyar irodalomtörténetet minden hallgatónk tanul kivétel nélkül és a speciálisan magyar nemzeti tudomány megérdemelné a két katedrát, különösen, amikor ezen a szakon még magántanárunk sincs, aki kiegészíthetné a rendes tanár előadásait egyben-másban.¹¹

Halasy-Nagy tehát a Kar 1924 januárjában megfogalmazott álláspontjához csatlakozott, s javasolta, hogy a görög filológiai tanszékét egyelőre ne töltsék be, hanem a felszabadult összeget egy másik irodalomtörténeti tanszék megalapítására és finanszírozására használják fel. Hivatkozott az alacsony hallgatói létszáma, az új közoktatási reformra,¹² s arra a vélelmezett prioritásra, hogy a klasszika-filológiai tanszék helyett egy újabb magyar irodalomtörténeti tanszékét kellene létesíteni. S bár azt mondta, hogy a klasszika-filológiai tanszék felfüggesztését csak ideiglenes állapotnak tekinti, a tanszék ellen felhozott súlyos érvkészlete alapján felmerül a kérdés: ugyan milyen indokkal gondolta volna később visszaállítani az önálló görög filológiát a pécsi egyetemen? Mindenesetre a négy pályázó közül Kerényi Károlyt, akit egyébként korábban ígéretes, fiatal tehetségnek nevezett, külön is megemlíttette:

Az így ideiglenesen elveszített második klasszika-filológiai tanszék pótlásáról pedig oly módon gondoskodjék, [...] hogy Kerényi Károly budapesti főgimnáziumi tanárt szolgálattételre egyetemünkhöz rendelje akár a szervezendő tanárképző-intézet, akár az egyetemi könyvtárhoz. S ez a szolgálattételre való kirendelés mindaddig érvényben maradjon, amíg karunk a második klasszika-filológiai tanszék illetményeivel ismét nem rendelkezik.

Megjegyezte egyebek mellett, hogy a felmerült jelöltek közül Kerényit és Szabó Miklóst tartotta a meghirdetett tanári állás betöltésére alkalmasabbnak, legalábbis érdemlegesnek.¹³

Halasy-Nagy álláspontjához csatlakozott a pécsi bölcsészkar dékánja, Weszely Ödön is, s a második klasszika-filológiai tanszék terhére létrehozandó második irodalomtörténeti tanszék mellett érvelt. Weszely kultúrpolitikai felfogása jól illeszkedik Klebelsberg nemzetpolitikai stratégiájához, s érvelésében szemléletesen érhető tetten a korszakot jellemző hungarocentrizmus is:

A magyar irodalomtörténet oly fontos nemzeti tárgy, mely megérdemli, hogy egyetemünkön két művelője is legyen. A magyar irodalomtörténetet nekünk magyaroknak kell intenzívebben művelni, mert ezt a külföld nem teszi. A hallgatóság szempontjából is ezt a nagyobb jelentőségű, nemcsak azért, mert erre jelentkezik a legtöbb hallgató, hanem azért is, mert ezt a tárgyat valamennyi szak tanárjelöltje köteles hallgatni. Ezzel szemben a klasszika-filológiát a külföld is műveli, s így az nem elsősorban magyar kulturális feladat, de egyébként is mindenütt a világon, és így nálunk is mind-

inkább veszt a klasszika-filológia a maga jelentőségéből. Az új középiskolai reform szintén inkább a modern nyelveknek kedvez. Ennélfogva a mi kis egyetemünkön teljesen elegendő egy klasszika-filológiai tanszék, különösen ha annak oly kiváló képviselője van, mint dr. Gyomlay Gyula. Ezen kívül azonban a tanárképzés szervezésével kapcsolatban egy középiskolai tanár [talán éppen Kerényi?] is beosztható melléje, aki elláthatja azt a munkát, mely a II. klasszika-filológiai tanszékre hárulna.¹⁴

Gyomlay Gyula, a pécsi klasszika-filológiai tanszék nyilvános rendes tanára és igazgatója a korábban idézett érveken felül egy másik szempontot is kiemelt különvéleményében a második klasszika-filológia tanszék helyzetére és az ott alkalmazottak szerepére vonatkozóan: „egyetemünk [...] egyik – tudományos szempontból – fontos követelménye, hogy a kétágu klasszika-filológiai tudomány két, állandó alkalmazott nyilvános rendes tanárral legyen képviselve.”¹⁵ Gyomlay tehát alapvetőnek tartotta – mindenekelőtt tudományos szempontból – az újjászervezés alatt álló pécsi egyetemen a klasszika-filológiai tanszék megüresedett ágának betöltését. Szabó, Marót, Lajti és Kerényi valamennyien a tanítványai voltak, s a tanári állásra mind a négyüket (tudományos és/vagy tanári érdemeik tekintetében) érdemesnek tartotta. A jelöltek közül végül mégis kiemelte Kerényi Károly nevét:

Kötelességemnek tartom azonban minden egyéni szimpátiától függetlenül kijelenteni, hogy a tiszta tudományosság szempontjából mind tartalmi, mind formai tekintetben a legjelentékenyebbnek, – mert leginventíósabbnak és a legeredményesebbnek – határozottan a legfiatalabb pályázónak, Kerényi Károlynak munkásságát tartom [...] s hogy a magam részéről egyetemünk jövője szempontjából az ő kinevezését tartanám legelőnyösebbnek.

Hozzáfűzi, annak ellenére, hogy a megüresedett tanszékre Kerényi Károly kinevezését tartja a legelőnyösebbnek, „tudományos szempontból a többi három pályázó is elég biztosítékot” nyújthat a jövőre nézve. Majd, mégis állást foglalva, így folytatja: „Aggódva gondolok azonban arra, hogy Kerényi Károlynak esetleges mellőzése esetén őt a jövőben is végképp elveszthetnők...”¹⁶

Miután tehát 1923-ban a pécsi görög filológiai tanszék professzorát, Vári Rezsőt kinevezték Budapestre, a megüresedett tanszék sorsával kapcsolatban három lehetőség merült fel: (1) betöltik a görög filológiai tanszéken a megüresedett tanári állást, (2) a tanszék terhére létrehozzák a régóta nélkülözött magyar irodalom tanszéket, vagy (3) az ókortörténeti tanszéket. Nehezen vitatható, hogy mindhárom változat érdemi kísérlet volt. Hangsúlyozandó, hogy mind a klasszika-filológiai tanszéken megüresedett tanári állás betöltése, mind a tanárképző intézet megszervezése és az egyetemi könyvtár felállítása kapcsán komolyan felmerült a fiatal Kerényi Károly neve. A görög filológiai tanszékre kiírt pályázatot ugyan Szabó Miklós nyerte, 1924 decemberében Halasy-Nagy különvéleménye nyomán azonban, amellyel a bölcsészkar dékán, Weszely Ödön és az egyetem rektora, Mihálffy Ernő is egyetértett, az egyetemi vezetés úgy határozott, hogy megszünteti a Klasszika-filológiai Intézet görög ágát, s a Kar végül helyettesítések útján oldotta



1. kép. Kerényi Károly 1938-ban.

A kép hátoldalán Kerényi kézírásával: „Katókanak [Kerényi Katalin (1923–1997), K. K. lánya], 1938 karácsony, Apu.” PIM, F.11976. Fotó: Csehi-foto, Pécs

meg az oktatást.¹⁷ Annak ellenére, hogy Kerényi ekkor még nem került Pécsre, az egyetemen már komoly nevet szerzett magának.

Kerényi 1926-ban a budapesti Pázmány Péter Tudományegyetemen a görög–római vallástörténet magántanára lett. Magántanári előadásait, a legendás péntek esti órákat, péntek délutánonként, 6 és 8 óra között tartotta. Egy évvel később, 1927-ben jelent meg Tübingenben a *Die griechisch-orientalische Romanliteratur in religionsgeschichtlicher Beleuchtung* című műve, amelyben a hellénisztikus regényirodalmat vallástörténeti összefüggésben elemezte. Ez a munka meghozta számára a sikert a magyar és a nemzetközi tudományos közéletben egyaránt. Ennek köszönhetően megválasztották a Philológiai Társaság társelnökének, valamint az *Egyetemes Philológiai Közöny* társszerkesztője lett, s hivatalát egészen 1934-ig töltötte be. 1933-ban, Némethy Géza nyugdíjba vonulásakor a budapesti egyetem ugyan Kerényit bízta meg a Klasszika-filológiai Tanszék vezetésével, a megüresedett pozíció végleges betöltésekor mégis Huszti Józsefre esett a kar

választása.¹⁸ A döntés oka abban keresendő, hogy Kerényi és tudományszemlélete, amelynek programját 1930 januárjában a Philológiai Társaság LV. közgyűlésén a *Klasszika-filológiánk és a nemzeti tudományok* című előadásában foglalt össze, népszerűtlen volt az ókortudomány akkori légkörében. Kerényi ugyanis nem értett egyet az ókortudomány szűken magyar célú, a bizantinológiára és a magyarországi latinságra koncentrááló kutatási programjával, amelyet Moravcsik Gyula, a magyar célú klasszika-filológia egyik élharcosa ezekkel a szavakkal foglalt össze:

Itt az ideje, hogy [...] tétovázás és távoli ködös célok kergetése helyett minden erejét a magyar érdekű kutatásnak szentelje, annál is inkább, mert ez a célkitűzés nem új, hanem annak gyökerei saját multjára hagyományokban rejlenek. [...] Mi a görög tanulmányoktól is elsősorban és főképpen magyar célú és magyar érdekű kutató munkát várunk, mert meggyőződésünk szerint ezt nemcsak a „vér szava” kívánja, hanem egy magasabb magyar szellemiség kiteljesülése is.¹⁹

Moravcsik e gondolatai Kerényi *Klasszika-filológiánk és a nemzeti tudományok* című előadására reflektáltak, melyben Kerényi az alábbiakban látja a klasszika-filológus tudományos érdeklődésének legfontosabb mozgatóerejét:

[...] az antik életnek az utánérzésben és szellemi lemásolásban is rendkívüli lehetőségei azok, amelyek bennünket legszerényebb, legzavarosabb, másodlagos és depraválódott emlékeihez is áhítatos gonddal és megbecsüléssel nyúlni készítenek. Mert az antik élet mindig nagy valamiben: egyéniségekben, társas alakulatokban, művekben, intézményekben, gondolatokban, történelekben, az életben magában. S ott, ahol végképp megszűnt más sajátosságosan és elsősorban nagystílusú lenni, jön a bizánci, újlatin modern filológiák működési köre, más szempontokkal, feladatokkal és értékekkel. [...] Azt a mély érdekeltséget, melynek megszólalását a nemzeti tudományokról beszélve a vér szavának neveztem, a klasszikus filológusnál az antikvitással való összenövés magyarázza meg. Amint a jelen világ elkerülhetetlenül összetevőnk, úgy kell, hogy az antik világ is lényeges összetevővé váljék benne: ez a tudományos termékenységnek egyszerre tárgyi és lelki feltétele. [...] Ezért kell az emberiségnek lelke egy részével az antikvitásban mindig elmerülve lenni: minden nemzedék új érzékenységgel lép hozzá és új színeket nyer vissza belőle.²⁰

A Kerényi és Moravcsik között húzódozó nézetkülönbség áthidalhatatlan volt. Ahogy Szilágyi János György összefoglalta: „Ennek a vitának [...] persze az eredménye nem lehetett más, mint hogy Kerényit kidobják. A kidobásnak akkor az elegáns módja az volt, hogy nem Pestre nevezték ki, hanem a pécsi egyetemre.”²¹

Így Huszti József kinevezése miatt Kerényi Pest helyett Pécsen kapott tanári állást. Az egyetemen a húszas évekhez képest a harmincas évek elején több változás is történt. Gyomlay Gyula, a pécsi Klasszika-filológiai Intézet tanára és igazgatója 1932. szeptember 1-jével nyugdíjba vonult.²² A bölcsészkar azonban továbbra is szükségesnek tartotta a megüresedett klasszika-filológiai tanszék fenntartását. Kol-

tay-Kastner Jenő bölcsészkaros dékán úgy fogalmaz, hogy a klasszika-filológiai tanszék egyébként is csak „maradványa” a hajdani (ti. kétágú) tanszéknek, a klasszika-filológiai képzés ellehetetlenítése pedig egyet jelentene a bölcsészkar megcsönkítésével. A tanszék betöltésének előkészítésére kijelölt bizottság tagjai Halasy-Nagy József filozófus és Holub József történész voltak.²³ Halasy-Nagy a Klasszika-filológiai Intézetben az 1933/34-es tanévben görög irodalomtörténetet, míg Holub *Horatius és Tacitus* címen antik auktorolvasás-órákat tartott.²⁴ Mindketten azt javasolták, hogy Kerényit hívják meg a megüresedett állásra.²⁵ Halasy-Nagy – mint szó volt róla – Kerényit már az 1920-as években is „ígéretes tehetségnek” nevezte, azonban a tanszékvezetői állás betöltésére akkor még túl fiatalnak gondolta. Mindenképpen szükségesnek tartotta volna azonban a fiatal kutatót az akkoriban újjászerveződő pécsi egyetem számára ilyen vagy olyan módon megnyerni. Gyomlay, az akkori Klasszika-filológiai Intézet igazgatója is méltatta Kerényi tudományos munkásságát, s Halasyhoz hasonlóan ő is, akár a tanszékvezetői állás révén, akár másképpen, de Kerényi foglalkoztatását szorgalmazta. Csaknem tíz évvel később, 1933 februárjában azon a kari ülésen, amelynek tárgya a klasszika-filológiai tanszék betöltésének ügye volt, Halasy-Nagy és Holub József bizottsági munkája nyomán született kari határozatban a következők hangzottak el Kerényi Károlyról:

A bölcsészeti, nyelv- és történettudományi kar által kiküldött bizottság előadói jelentéséből kitűnően dr. Kerényi Károly oly kiváló és nagy sulyu tudományos s irodalmi munkásságot végzett, hogy nevezettnek egyetemünk részére való megnyerése a nem szakértő megítélése szerint is csak nyereség lehet. Amellett vitán felül áll az, hogy oly fontos és tudományos szempontból rendkívül nagyjelentőségű tanszéknek, mint a klasszika filologia tanszék, mielőbb való betöltéséhez, egyetemünknek igen nagy érdekei fűződnek és igen nagy érdekei fűződnek ahhoz is, hogy az egy olyan minden tekintetben kiváló tudóssal töltsék be, amilyennek az előadói jelentésből kitűnően dr. Kerényi Károly egyetemi magántanár mutatkozik.²⁶

Kerényiről az 1920-as években Pécsen kialakult kép tehát mit sem változott: „kiváló” és jelentős tudományos munkát végző tudós, megszerzése a pécsi egyetem számára „nagy érdek” és „nyereség”. Ebből kifolyólag nem meglepő, hogy 1934. július 18-án Kerényit kinevezik a klasszika-filológiai tanszék nyilvános, rendkívüli tanárává,²⁷ aki a szolgálati esküt 1934. szeptember 19-én tette le,²⁸ s tanári tevékenysége az 1934/35. tanév első félévében vette kezdetét a pécsi egyetemen. Gyomlay Gyula még nyugdíjba vonulása után is, egészen az 1936-os tanév végéig oktatott a szakon, s elsősorban auktorórákat hirdetett: a diákok jellemzően Vergiliust (*Vergilius Aeneide az elocutio szempontjából*), Tacitust (*Tacitus Annalesei*), Cicerót (*Cicero de oratore*, *Cicero de imperio*,²⁹ *Cicero de officiis*), Homéroszt (*Odysszeia*) és Xenophónt (*Sokrates emléke*)³⁰ olvastak nála.³¹ Kerényi 1936 júliusától, Gyomlay végleges visszavonulása után lett csak az egyetem nyilvános, rendes oktatója.³² 1936 májusában ugyanis a bölcsészkaros dékán, Halasy-Nagy József előterjesztette, hogy Kerényit rendes nyilvános tanárrá nevezzék ki, amelyet Kerényi „lelkiismeretes és nagysike-

rú” tanári működésével, valamint magas színvonalú és eredményes tudományos munkásságával és külföldi szereplésével, előadásaiival indokolt:

Két éve, hogy lelkiismeretes és nagyszerű tanári működést fejt ki közöttünk, s ezenkívül nagyarányú tudományos munkásságát is látható eredménnyel folytatja. Kinevezése óta megjelent szerkesztésében az Egyetemes Történet első kötete (Ókor), melynek egy részét írta is. Bevezetést írt a „Horatius Noster, Magyar Horatius” című kiadványhoz. A magyar tudományosság hírnévét öregbítette, mikor 1935.-ben Frankfurtban és a firenzei papirologiai kongresszuson, továbbá 1936.-ban a római egyetemen előadást tartott.³³

Kerényi jelenléte gyökeres változásokat eredményezett a Klasszika-filológiai Intézet működésében. A bölcsész-kari tanrend arról tanúskodik, hogy az intézet neve az 1934/35-ös tanévben megváltozott: a Klasszika-filológiai Intézet helyett Ókortudományi Intézet szerepel.³⁴ Nem sokkal később pedig a klasszika-filológiai kurzusok tanrendi elnevezése is módosult: a „görög-latin philologia” kifejezést felváltotta az „ókortudomány”.³⁵ Ennek megfelelően a kurzusösszetételben is megfigyelhető a változás. Kerényi általában három típusú kurzust hirdetett meg minden szemeszterben: egy általános előadást (*Bevezetés az ókortudományba, Római irodalomtörténet, A görög szellem története, Görög vallás, Római vallás*), egy auktorral vagy egy problémakörrel foglalkozó szemináriumot (*Horatius, Homeros, Platon Symposium, Vergilius Aeneis VI, Hesiodos, a görög filozófia és művészet kezdetei*), végül egy szövegolvasó szemináriumot (*Antik szövegismertetések magyarázata, Görög filozófiai szövegek olvasása, Válogatott római szövegek*) és/vagy egy ókortudományi gyakorlatot.³⁶ Ebből is látható, hogy Kerényi a pécsi egyetemen kísérletet tett egy olyan ókortudományi szemlélet megteremtésére és művelésére, amelyben rajta kívül csak kevesen hittek, s amelyre Budapesten nem kapott lehetőséget. Akár az intézet nevének megváltoztatását, akár a kurzusösszetétel újragondolását tekintjük, a változtatások egyértelműen Kerényi tudományfelfogásával hozhatók összefüggésbe: az ókor emlékeinek összetett, nemcsak filológiai, hanem vallástörténeti, régészeti, történelmi, művészettörténeti megközelítése tükröződik benne.³⁷ A Tanítóképző Intézetben az Ókor-történelem és Archeológia Tanszéken meghirdetett kurzusai is erről az ókortudományi szemléletről tanúskodnak.³⁸ Ez részben annak az ókortörténeti tanszéknek a megvalósulása, amelynek megszervezésére Thienemann Tivadar még 1924-ben javaslatot tett a vallás- és közoktatásügyi miniszternek, s amelyre a kar meg is hívta Alföldi Andrást. A tan-



2. kép. Szerb Antal és Kerényi Károly kiránduláson, Olaszországban, 1935. Rónay László (1937–2018) közvetítésével Amerigo Tot (1909–1984) hagyatéka. PIM, F. 2636

szék mindössze két félévig, az 1937/38 tanév 2. és az 1938/39 tanév 1. féléveiben működött. Az 1934. október 24-én tartott kari ülésről készített jegyzőkönyvből kiderül, hogy Kerényi az Ókor-történelem és Archeológia Tanszéket a régebbi, második klasszika-filológiai tanszék tárgykörében némiképp módosult utódának tartotta. A tárgykörmódosítást pedig örömmel üdvözölte:

A tárgykör-módosítás helyesen érvényesítené elméletben azt az ókortudományi álláspontot, mely az ókor nyelvi hagyományai mellett képzőművészeti emlékeinek és történelmének is egyenlő figyelmet szentel.

Az így újonnan életre hívott Ókortörténelem Tanszéken Kerényi ókori történelmet, antik történetírók és szónokok műveit, valamint régészetet is tanított.³⁹ Kerényi az Ókortudományi Intézetben és az Ókortörténelem Tanszéken végzett intézetigazgatói és oktatói tevékenysége mellett (Koltay-Kastner Jenő távollétében) az olasz tanszéken is tartott helyettesítő órát például *Dante és Vergilius* címmel,⁴⁰ az 1938/39-es tanévben pedig az egyetem bölcsészkarán dékáni, majd dékánhelyettesi feladatokat is ellátott.

Kerényi az egyetemi órákon túl is részese lett diákjai életének. Egyik tanítványa, Cser Lászlóné visszaemlékezéseiben a következőt olvashatjuk:

Kerényi Károly professzorom szerette Pécsset. Azon hat év alatt, amíg az egyetemen tanított, a Tetyén lakott a Graef család szőlőjében emelt szép, a pécsi szőlővidékre jellemző teraszos villában. Egyszer meghívta az egész szemináriumot. Ropogós perccel és hűvös sörrel kínált bennünket. Felejthetetlen szavaival tette emlékezetessé azt a langyos tavaszi délutánt.⁴¹

Kerényi ismert volt arról, hogy tanítványaival közvetlen, szoros kapcsolatot ápolt. Ez Pécsen sem volt másként: a teraszos villában vendégül látott szemináriumi csoport párhuzama a pesti hallgatók kis társaságával vasárnaponként a budai hegyekben rendszeresen megejtett kirándulásoknak, ahol a professzor rendszerint hegymászás közben is előadásokat tartott.⁴² Cser Lászlóné férje, Cser László is Kerényi kedves pécsi tanítványainak körébe tartozott, akivel az emigrációban töltött évek alatt is levelezésben maradt. Cser visszaemlékezéseiben arról olvashatunk, hogy a professzor „nagyon szerette a Mecseket, [amely] a görög hegyekre emlékeztette [őt]”, s többször tartott a pécsi hegyekben „élményszerű” Platón-olvasást.⁴³

Pécsi tanítványai tehát rajongtak érte, és megragadottsággal hallgatták előadásait. Kerényi tanítványához és jó barátjához, Gulyás Pálhoz írt leveleiből ugyanakkor képet kapunk arról, hogy Kerényi nem volt elégedett az elért eredményekkel. 1940. február 2-án Kerényi előadást tartott Debrecenben, a Déri Múzeumban *Szellem és költészet* címmel. Néhány nappal később kelt levelében „zavartalan jóérzéssel” gondol vissza Debrecenre, a debreceni hallgatóságára, „akik – mint fogalmaz – mind felüdülést jelentettek nekem, főképpen Pécs, az annyira kevésbé magyar és kevésbé emberi (a kettő Debrecenben egy) Pécs után”.⁴⁴ 1940. május 22-én írt levelében az előadásoktól, hallgatók dolgozataitól és ügyeitől terhelt pécsi mindennapok magányáról panaszkodik Gulyásnak, pedig „egy-egy szabad félórám – írja – szívesen fordítanám emberekkel való érintkezésre, ha ilyenek itt volnának. Nem marad más hátra, mint írásban érintkezni azokkal, akiket becsülök és akik barátaim, de sajnos távol vannak”.⁴⁵ Leveleiből úgy tűnik, pécsi működése nem lehetett maradéktalanul kielégítő számára, ugyanis nem találta meg azt a szellemi közeget, amelyben hosszú távon jól érezhette volna magát. S bár a levelekből úgy látszik, a Pécsen töltött éveket Kerényi számára nem lehet sikertörténetnek nevezni, mégis érdemes megjegyezni, hogy tanítványai között a később Olaszországban neves vallástörténésszé váló Angelo Brelichet is megtalálhatjuk, aki doktori értekezését Kerényi pécsi doktori hallgatójaként még magyarul írta. Az értekezés *A triumphator* címmel Pécsen jelent meg 1937-ben.⁴⁶ Továbbá a már említett kedves tanítványnak, Cser Lászlónak a Kerényiről írt visszaemlékezéseiben azt olvashatjuk, hogy Kerényi soha nem felejtette el első pécsi tanári éveit, s „egy beszélgetés[ük]ben [Kerényi] tudatosan állította, hogy ott indult el [az] a munka, ami később teljesedett ki”.⁴⁷ A látszólagos ellentmondásokból kitűnik, milyen óvatosan érdemes olvasni egy-egy egykorú vagy későbbi beszámoló sommás megállapításait.

Az oktatói és kutatói tevékenység mellett Kerényi tudományos szervezői feladatokat is ellátott. A köréje csoportosuló Sziget-mozgalom „pécsi száműzetésének” éveiben bontakozott ki, amely az antik örökségben keresett megoldást a 30-as évek válságára. Kerényit nem a menekülés, hanem a kivonulás gondolata fűtötte: az ókortudományt a jelen megértésének

és megváltoztatásának eszközévé akarta tenni. Saját korának kérdéseire az antikvitásban keresett és remélt választ. A *Sziget* antológia szerzői közé tartoztak hazai és külföldi tudós, filozófus, költő barátai, köztük pécsi kötődésű barátja, a művészettörténész Fülep Lajos is.⁴⁸ Úgy tűnik, Kerényi Pécsen is megkísérelt létrehozni „egy szigetet”, és a szűkösre szabott keretek között tulajdonképpen meg is tette. A mozgalomtól remélt együttműködés azonban végső soron nem váltotta be a hozzá fűzött reményeket.

Kerényi a Pécsen töltött évek alatt megindította a Kétnyelvű Klasszikusok című sorozatot, melyben 1935-től 1944-ig összesen tíz kötet látott napvilágot. Részt vett a *Műhely* és a *Pannonia* folyóiratok megszervezésében és munkájában, s utóbbi 1935 és 1943 között a pécsi egyetem és a Dunántúl tudományos folyóirataként jelent meg.⁴⁹ Kerényi már a legelső számban publikált, *Gondolatok Dionysosról, Walter Otto könyvéhez* címmel, majd 1938-ig több alkalommal is jelentek meg tanulmányai a folyóiratban.⁵⁰ 1935-ben megválasztották a lap szerkesztői közé, az indoklás szerint „a folyóirat szellemi szintjének emelése érdekében”.⁵¹ Kerényi feladata a „Pannonia kutatási rész szerkesztése” volt.⁵² Az alapító szerkesztő, Koltay-Kastner Jenő már a folyóirat megindítása előtt hangsúlyozta, hogy a lap „főleg a Pannonia-kutatás programját tűzné céljául a föld- és néprajzi, nyelvészeti, archeologiai, gazdaság- és művészettörténeti, historiai és egyéb vonatkozásban”,⁵³ mivel a pécsi egyetemnek ebben az időben az volt a célja, hogy a Dunántúl-kutatás élére álljon. Ez a koncepció határozta meg a lap arculatát 1935 és 1937 között. 1938-ban azonban az egyetem oktatói és a folyóiratot támogatók nyomására a *Pannonia* arculata „tartalmilag némileg átalakult”, kevesebb lett benne „az archeológia és több a közérdekű s egyetemünk sokoldalú munkásságát feltüntető cikk”.⁵⁴ 1939-ig több alkalommal jelent meg olasz és német nyelven írt publikáció a folyóiratban, ami nemzetközi jelentőséget kölcsönzött a lapnak. A támogató szervezetek azonban emiatt anyagi hozzájárulásuk megvonásával fenyegették a lapot. A rektorhelyettes, Birkás Géza szerint „Pécsen ugyanis érthető okokból nem tartják kívánatosnak azt, hogy az egyetemi folyóiratban német nyelvű közlemények jelenjenek meg” – a nyílt bírálattal az ekkoriban egyre növekvő, azonban nemkívánatos német politikai és gazdasági befolyásra utalt.⁵⁵ Kerényi persze sem a folyóirat arculatváltásával, sem az idegen nyelvű publikációk megszüntetésével nem értett egyet, hiszen:

a részleges ókortudományi jelleg az, [...] amely a folyóiratot itthon és külföldön is előnyösen tette ismertté. Ennek köszönhető az, hogy a Pannonia az egyetem számára fontos csereértéket képvisel, amelynek segítségével számos intézet jut hozzá külföldi folyóiratokhoz. Ez a jelleg harmóniában van a nemesebb értelemben vett helyi érdekekkel is, amennyiben Pécsnek és Baranyának antik múltja van, s kívánatos, hogy ezzel a múlttal való szoros kapcsolatát meg is őrizze.⁵⁶

Érvei azonban süket fülekre találtak, s Kerényi 1938-ban utoljára, a *Religio Academici* című tanulmányával szerepelt a *Pannoniában*. A Keszthelyi Nyári Egyetem kapcsán is összetűzésbe került az egyetemi vezetéssel. Az 1934-től nyaranta megrendezésre kerülő nagyszerű, idegenforgalmi és tudo-

mányos nézőpontból is jelentős eseménysorozatban Kerényi is több ízben adott elő, 1935-ben például *Antik szellem magyar földön* címmel. 1939-ben azonban a pécsi egyetem rektora, Birkás Géza homályos pénzügyi, adminisztrációs és nemzetközi nehézségekre hivatkozva bejelentette, hogy Keszthelyen megszűnik a nyári egyetemi rendezvénysorozat. Kerényi a végleges döntés megszületése előtt a kari tanács ülésén még elmondta, hogy „az egyetemi tanácsnak nem lehet célja egy fontos dunántúli kultúrintézmény megsemmisítése”, de tiltakozása haszталannak bizonyult.⁵⁷

Kerényi tehát a pécsi egyetemen töltött hat éve alatt aktív oktatói, kutatói és tudományszervezői feladatokat végzett: a pécsi klasszika-filológiai tanszéken teljesen új, az ókor emlékeinek nemcsak filológiai, hanem vallástörténeti, régészeti, történelmi és művészettörténeti megközelítését hangsúlyozó ókortudományi szemléletmódot honosított meg. Ennek a látásmódnak a nyomai még évtizedekkel később, a tanszék jelenkori működésében is visszatükröződnek. Annak ellenére, hogy neki magának végül nem sikerült Pécsen szellemi otthonra lelnie, s az 1930-as évek végére egyre inkább elszigetelődött pécsi környezetétől, a Kerényi-órák, Kerényi egyénisége marandó, sokáig hatással bíró emléket hagytak tanítványaiban. Kedves pécsi hallgatója, Albrecht (Andor) József 1947-től egészen haláláig levelezett vele és feleségével, Magdával. Leveleiben mindig szívesen emlékezett vissza a professzor óráira, amelyeken – elmondása szerint – Kerényi nemcsak lelkesedéssel tanított, hanem „láttni” és „nézni” is megtanította őket. 1947. december 13-án kelt levelében Albrecht ezt írta Kerényinek:

Néha fellapozgatom régi jegyzeteimet, és azokat olvasgatva eszembe jutnak a régi előadások, amelyekért annyira lelkesedtünk mindnyájan, kik latin szakon voltunk. [...] ha néha

elcsüggedek a munkámban, akkor mindig ezt [ti. a Janusról szóló előadást] veszem elő, és elolvasva, újult erővel tudok ismét tovább dolgozni, olyan lelkesedést kelt bennem.⁵⁸

Negyven évvel később Kerényi Magdának címzett leveléből képet kaphatunk a professzor megragadó „előadói művészetéről” és „művészi arcmimikájáról” is:

...nagyobb előadásait mindig este tartotta, s a villanyfény mellett előadásai mindig megragadóak, magával ragadóak az arc és egész egyéniségének gesztikulációjával. Ha az ember jegyezni akart, akkor nem volt szabad felnézni a jegyzetelésből, mert ha ezt tette az ember, akkor többé nem volt lehetséges folytatni a jegyzetelést, – művészi arcmimikája szinte lebilincselte az embert.⁵⁹

Kerényi Magda szerint ez a hatás „nem csak Pécsen és Pesten, hanem később [Svájcban] is, és más idegen országokban tartott előadásainál”⁶⁰ is így volt.

A pécsi bölcsészettudományi kar 1923-tól 1940-ig állt fenn, ebben az évben ugyanis a magyar kormány ideiglenesen megszüntette a kart, s ezután professzorai különböző más magyar egyetemeken folytathatták pályafutásukat.⁶¹ Kerényi 1940. szeptember 9-én kelt levelében ezt írja Gulyás Pálnak a pécsi egyetem helyzetével kapcsolatban:

Pécsett a filozófiai kar, úgy látszik, megszűnik. A tanárok részben Kolozsvárra, részben Szegedre kerülnek. Sorsomat meg nem tudom, de minden szál Erdély felé húz.⁶²

Kívánsága ellenére azonban Szegedre helyezték, ami újabb álmomása volt a hazai tudományos élettől való elszigetelődésének és elidegenedésének; nem sokkal később Svájcba emigrált.

Jegyzetek

- 1 Kerényi Károly vallástörténeti és ókortudományi munkássága, iskolateremtő és tudományközvetítő szerepe, az ókortudományban, illetve a magyar és európai szellemi életben betöltött pozíciója – elsősorban Szilágyi János György fáradhatatlan munkájának köszönhetően – viszonylag széles körben ismert. Itt most legyen elég Szilágyi egy róla szóló írására (Szilágyi 1982), valamint egy általa szerkesztett, Kerényi munkásságának hatását körbejáró tanulmánykötet hivatkozni (Szilágyi 1997).
- 2 A pécsi klasszika-filológia szak hallgatójaként adódott számomra a lehetőség, hogy Kerényi Károllyal és a pécsi egyetemen eltöltött éveivel foglalkozzam. 1999 óta a pécsi tanszék gondozza Kerényi Károly feleségének, Kerényi Magdának a levelezését, és már hallgatóként bekapcsolódhattam a levelezés katalógizálására és feldolgozására indított projektbe. A projekt keretében, 2016 nyarán másodmagammal másfél hónapot töltöttem Marbachban, a Deutsches Literaturarchivban, ahol Kerényi Károly magyar nyelvű levelezését tekintettük át. Az anyagról címszavas jegyzéket készítettünk, amely immár hozzáférhető az irodalmi archívum honlapján. A pécsi és a marbachi levelezés mellett sikerült rábukanni egy harmadik, kevésbé ismert forrásra is. Az idézetek betűhív átirásban szerepelnek. Kerényi pécsi éveivel korábban Havasréti József foglalkozott, lásd Havasréti 1997 és 2010.
- 3 Polyák 2014, 115–120.
- 4 Polyák 204, 123.
- 5 Hajdu 2009, 125.
- 6 PTE EL VIII. 107. b. 5. d. 117-1923/24. Kivonat az ETE 1923/24. tanévi rendes kari ülés jegyzőkönyvéből. 1923. szeptember 27. 3. pont.
- 7 PTE EL VIII. 107. b. 5. d. 246-1923/24. Pályázat az ETE „klasszika-filológia, különös tekintettel a görög filológiára” című tanszék betöltésének tárgyában, 1924. április 12.
- 8 PTE EL VIII. 107. b. 5. d. 178-1923/24. Felterjesztés a vallás- és közoktatásügyi miniszterhez az ókori történelmi tanszék létrehozásának és Alföldi András meghívásának tárgyában, 1924. január 29.
- 9 PTE EL VIII. 107. b. 5. d. 246-1923/24. A Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium válasza az ókori történelmi tanszék meghívás útján történő betöltésének tárgyában, 1924. március 11.
- 10 PTE EL VIII. 107. b. 5. d. 178-1923/24. Kivonat az ETE 1923/24. tanévi III. rendes kari ülés jegyzőkönyvéből. 1924. november 25.
- 11 PTE EL VIII. 107. b. 5. d. 178-1923/24. Különvélemény, 1924. november 24.
- 12 Az 1924-ben elfogadott közoktatásügyi reform (1924: XI. tc.) atyja Klebelsberg Kunó vallás- és közoktatásügyi miniszter (1922–1931). Bár a törvény visszahozta a gimnáziumokba az ógörög nyelv oktatását, a három (humán és regálgimnázium, reáliskola) középiskolai típus közül csak a humán gimnáziumokban lehetett

- ógörögül tanulni. A magyarországi ógörög tanítás történetéhez legújabbán lásd Ritoók 2019, első fejezet.
- 13 PTE EL VIII. 107. b. 5. d. 178-1923/24. Különvélemény, 1924. november 24.
- 14 PTE EL VIII. 107. b. 5. d. 178-1923/24. Előterjesztés a vallás- és közoktatásügyi miniszterhez a klasszika-filológia tanszék betöltésének és a magyar irodalomtörténeti tanszék tárgyában, 1924. november 25.
- 15 PTE EL VIII. 107. b. 5. d. 178-1923/24. Különvélemény, 1924. november 15.
- 16 Uo.
- 17 PTE EL VIII. 107. b. 6. d. 29-1924/25. A második klasszika-filológiai tanszék helyettesítése és a klasszika-filológiai tanárképző előadásokkal való megbízás tárgyában. A Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium válasza, 1924. október 16; 1924-től (Gyomlay Gyulán kívül) egy rövid ideig Buzássy Ábel, majd Halasy-Nagy József és Holub József és vitéz Mészáros Ede helyettesítő tanárok tanítottak a klasszika-filológia tanszéken Pécsen.
- 18 Szilágyi 2018, 235.
- 19 Moravcsik 1930, 177–188.
- 20 Kerényi 1930, 29–30.
- 21 Szilágyi 2018, 237. A kérdésről általánosan lásd Szilágyi 2005.
- 22 PTE EL ET 1932/33. VI. r. (16) 1932/33. tanévi II. rendes kari tanácsulása. 1932. október 26., 1. pont.
- 23 PTE EL VIII. 101. b. 48. d. 1072-1932/33. Előadvány a klasszika-filológiai tanszék meghívás útján való betöltésének tárgyában. Az ETE 1932/33. tanévi VI. rendes kari tanácsulása. 1933. február 22.
- 24 *A m. kir. Erzsébet Tudományegyetem tanrendje az 1933–1934. tanév második felére.* Dunántúl Pécsi Egyetemi Könyvkiadó és Nyomda R. T. Pécs, 1934, 39–40.
- 25 PTE EL ET 1932/33. VI. r. (16) 1932/33. tanévi VI. rendes kari tanácsulása. 1933. február 22., 16. pont.
- 26 PTE EL VIII. 101. b. 48. d. 1072-1932/33. Előadvány a klasszika-filológiai tanszék meghívás útján való betöltésének tárgyában. Az ETE 1932/33. tanévi VI. rendes kari tanácsulása. 1933. február 22.
- 27 PTE EL VIII. 101. b. 55. d. 1934-1933/34. Kiadvány Kerényi Károlynak az ETE ny. rk. tanárává való kinevezése tárgyában. 1934. július 28.
- 28 PTE EL VIII. 107. b. 20. d. 26-1934/35. Kerényi Károly egyetemi ny. rk. tanárrá kinevezése tárgyában. 1934. szeptember 24.
- 29 Cicero *De imperio Cn. Pompei* vagy *Pro lege Manilia* című beszéde.
- 30 Xenophón *Emlékeim Sókratésről* című műve.
- 31 Erről bővebben: *A m. kir. Erzsébet Tudományegyetem tanrendjeiben 1932 és 1936 között.*
- 32 PTE EL VIII. 107. b. 22. d. 343-1935/36. Értesítés Kerényi Károly ny. rendes tanári kinevezése tárgyában. 1936. július 18.
- 33 PTE EL VIII. 107. b. 22. d. 295-1935/36. Előterjesztés Kerényi Károly ny. rendes tanári kinevezése tárgyában. 1936. május 26.
- 34 *A m. kir. Erzsébet Tudományegyetem tanrendje az 1934–1935. tanév második felére.* Dunántúl Pécsi Egyetemi Könyvkiadó és Nyomda R. T. Pécs, 1935. 62.
- 35 *A m. kir. Erzsébet Tudományegyetem tanrendje az 1935–1936. tanév második felére.* Dunántúl Pécsi Egyetemi Könyvkiadó és Nyomda R. T. Pécs, 1936. 41.
- 36 Weiss 1997, 911.
- 37 Havasréti 2010, 21. Kerényi programadó, Ókortudomány című írása: Kerényi 1934. Ennek kontextusaihoz és alapos elemzéséhez lásd Simon 2009.
- 38 A Tanárképző Intézetben jellemzően *Középiskolai latin szövegolvasás*, valamint *Görög és római történelem* címen hirdetett meg kurzusokat. Az Ókor-történelem és Archeológia tanszéken, az 1937/38. tanév második félévében *Római történet, Livius-olvasás, Bevezetés az archeológiába* címen tartott előadásokat. Erről bővebben lásd *A m. kir. Erzsébet Tudományegyetem tanrendjeit 1935 és 1940 között.*
- 39 PTE EL VIII. 107. a. 1934/35. Jegyzőkönyv az ETE 1934. évi II. rendes kari tanácsulésáról. 1934. október 24. I./14. pont.
- 40 PTE EL VIII. 107. a. 1935/36. Jegyzőkönyv az az ETE 1936. évi VI. rendes kari tanácsulésáról. 1936. március 11. II./A/3. pont.
- 41 Idézi Havasréti 2010, 21–22.
- 42 Ehhez lásd például Dömötör 1987, 55–58.
- 43 Cser László: *Kerényi Károly emlékezete.* DLA Marbach, Handschriftensammlung.
- 44 Lisztóczy 1989, 55.
- 45 Lisztóczy 1989, 59.
- 46 Brelich 1937. Kerényi és Brelich kapcsolatához lásd Szilágyi 2011, 305–313.
- 47 Cser László: *Kerényi Károly emlékezete.* DLA Marbach, Handschriftensammlung.
- 48 A *Sziget* szerzői voltak: Brelich Angelo, Dobrovits Aladár, Franz Altheim, Gallus Sándor, Gulyás Pál, Hamvas Béla, Kerényi Károly, Kövendi Dénes, Németh László, Prohászka Lajos, Szerb Antal.
- 49 Havasréti 2010.
- 50 Kerényi 1935, 79–102. A későbbiek során is rendszeresen jelentek meg tanulmányai a *Pannonia* hasábjain. Kerényi 1936, 214–225; Kerényi 1938, 203–221; Kerényi 1938, 320–329.
- 51 PTE EL VIII. 101. b. 65. d. 806-1936/37. Előadvány Kerényi Károlynak és Halasy-Nagy Józsefnek a *Pannonia* folyóirat szerkesztő tagjai közé választásának tárgyában. Az ETE 1937. évi VII. rendes kari tanácsulása. 1937. március 18.
- 52 Uo.
- 53 PTE EL VIII. 101. b. 65. d. 851-1934/35. Beszámoló a *Pannonia* folyóirat megindításának lehetőségeiről. 1935. január 9.
- 54 PTE EL ET 1939/40. V r. (105) 1939/40. tanévi V. rendes kari tanácsulása. 1940. január 31., 110. pont.
- 55 Uo.
- 56 Idézi Havasréti 2010, 24–25.
- 57 Havasréti 2010, 25–27.
- 58 Albrecht (Andor) József levele Kerényi Károlynak. 1947. december. 13. DLA Marbach, Handschriftensammlung.
- 59 Albrecht (Andor) József levele Kerényi Magdának. 1988. május 16. DLA Marbach, Handschriftensammlung.
- 60 Kerényi Magda levele Albrecht (Andor) Józsefnek. 1988. május 23. DLA Marbach, Handschriftensammlung.
- 61 Weiss 1997, 906–907.
- 62 Lisztóczy 1989, 62.

Bibliográfia

- Brelich, A. 1937. *A triumphator*. Pécs.
- Dömötör T. 1987. *Táltosok Pest-Budán és környékén*. Budapest.
- Hajdu P. 2009. „Az ókori irodalmi műveltség kiszorulásának stációi”: uő: *Irodalom, történet, titok, idegenség*. Budapest, 125–150.
- Havasréti J. 1997. „Kerényi Károly és a pécsi egyetem”: *Jelenkor* 40/9, 901–905.
- Havasréti J. 2010. „A »Táj« és a »Szellem« – Kerényi Károly és Pécs (1934–1940)”: Havasréti J. – K. Horváth Zs. – Sziártó Zs. (szerk.): *A város láthatatlan mintázata. Pécs városa mint az emlékezet helye*. Budapest–Pécs, 19–50.
- Kerényi K. 1930. „Klasszika-filológiánk és a nemzeti tudományok”: *EPhK* 54/1–3, 20–35 (= *Halhatatlanság és Apollón-vallás*. Budapest, 37–53).
- Kerényi K. 1934. „Ókortudomány”: *Válasz* 1, 304–314 (= *Halhatatlanság és Apollón-vallás*, 150–161).
- Kerényi K. 1935. „Gondolatok Dionysosról – Walter F. Otto Dionysosának megjelenése alkalmából”: *Pannonia* 1, 79–102 (= *Halhatatlanság és Apollón-vallás*, 181–204).
- Kerényi K. 1936. „Római ókortudományunk a háború után”: *Pannonia* 2, 214–225.
- Kerényi K. 1938a. „Die Göttin Diana im nördlichen Pannonien”: *Pannonia* 4, 203–221.
- Kerényi K. 1938b. „Religio Academici”: *Pannonia* 4, 320–329 (= *Halhatatlanság és Apollón-vallás*, 323–332).
- Kerényi K. 1984. *Halhatatlanság és Apollón-vallás. Ókortudományi tanulmányok 1918–1943*. Budapest.
- Lisztóczy L. (szerk.) 1989. *Adj Ideákat az időnek! Kerényi Károly és Gulyás Pál levelezése*. Budapest.
- Moravcsik Gy. 1930. „Klasszika-filológiánk és a nemzeti tudományok”: *Széphalom* 4/7–9, 177–188.
- Polyák P. 2014. „Az Erzsébet Tudományegyetem névváltozatai”: *Per Aspera ad Astra* 1/1, 115–137.
- Ritoók Zs. 2019. *Homéros Magyarországon*. Budapest.
- Simon A. 2009. „Az antikvitás érzéki hagyománya. Kerényi Károly és »a könyv problémája«: uő: *Dionysos színrevitele*. Budapest, 171–200.
- Szilágyi J. Gy. 1982. „Kerényi Károly emlékezete”: uő: *Paradigmák. Tanulmányok antik irodalomról és mitológiáról*. Budapest, 237–272.
- Szilágyi J. Gy. (szerk.) 1997. *Mitológia és humanitás. Tanulmányok Kerényi Károly 100. születésnapjára*. Budapest.
- Szilágyi J. Gy. 2005. „Mi, filológusok”: uő: *Szirányzene. Ókortudományi tanulmányok*. Budapest, 489–518.
- Szilágyi J. Gy. 2011. „Elváló utak. Brelich Angelo és Kerényi Károly levélváltásához”: uő: *A tenger fölött*. Budapest, 305–313.
- Szilágyi J. Gy. 2018. „Igazán, komolyan csak az ókortudománnyal érdemes foglalkozni. Déri Balázs interjúja (2002)”: Komoróczy G. (szerk.): *Örvények fölé épülő harmónia I. Tudományban élni*. Budapest, 234–258.
- Weiss J. 1997. „Adalékok a pécsi bölcsészkar történetéhez”: *Jelenkor* 40/9, 906–914.

Tamás Ábel (1981) az ELTE BTK Ösz-szehasonlító Irodalom- és Kultúratudományi Tanszékének adjunktusa, folyóiratunk szerkesztője. Kutatási területe: római irodalom és kortárs irodalomtudomány.

Legutóbbi írása az *Ókorban*:
Tévelygő tekintetek. Lucretiusi poétika Catullus 64. carmenében
(2017/1).

Nem egyirányú utca A Szépművészeti Múzeum Antik Gyűjteményének új, *Klasszikus ókor* című állandó kiállításáról

Tamás Ábel

„egy olyan múzeumot képelek el..., amely nem bejárható történelem-könyvként funkcionál”

(Fehr 2012, 254)

1.

„Tudósnak lenni annyit jelent, mint meghaladottá válni” – idézte a szentenciát számtalanszor Szilágyi János György, aki a hadifogságból való hazatérését követően egészen 2016-ban bekövetkezett haláláig az Antik Gyűjtemény gyarapításán, tudományos és intellektuális műhellyé formálásán, könyvtárának megteremtésén, tárgyainak értő feldolgozásán, rendszerezésén és nemzetközi kontextusba helyezésén dolgozott, egyúttal pedig azon is (gyűjteményvezetőként éppúgy, mint általában óorkutatóként), hogy a klasszikus ókor kultúrája és különösen művészete ne merevedjen bele abba a szerepbe, amelyet a „nemes egyszerűség és csendes nagyság” képviselőjének igénye jelölne ki számára.¹ Hiszen a winckelmanni eszmény is csak egyike a lehetséges antikvitásképeknek. A 20. század radikális – radikálisan itt és most annyit értve: a tapasztalati vagy a társadalmi valóságot gyökeresen új szemszög(ek)ből láttató – képzőművészeti és társadalomtudományi irányzatai, amelyek perspektívájából Szilágyi, az idők során egyre inkább, az antik kultúra egészét és ezen belül kiemelten a képzőművészetet szemlélte, mindenesetre olyan szempontokkal szolgálnak, amelyek figyelembe vételével már önmagában messze kerültünk a maga klasszicitásába belemeredő (vagy bármilyen más, reflexió híján elkerülhetetlenül érdektelenné váló) klasszikus antikvitástól. A fent idézett meghaladottság ugyanis nemcsak a tudományos felfogásokra, hanem az antikvitás mindenkori képére is igaz: időről időre felül kell vizsgálnunk, hogy mit gondolunk az ókorhoz fűződő alapvető viszonyunkról.²

Témám az Antik Gyűjtemény állandó kiállítása. Ha az „állandó kiállítás” műfajára gondolunk, máris égető kérdések sűrűjében találjuk magunkat. Az állandó kiállítások (értsd: egy-egy témának a múzeum mint intézmény politikai és szakmai autoritásával felruházva kanonizált, hivatalos képét konzerváló és közvetítő muzeológiai konstrukciók) létjogosultságának evidenciáját a kortárs muzeológia területén sokan megkérdőjelezzik. Természetesen a múzeumok érthető okokból – nevezetesen: mert emlékezeti intézményként nem mondhatnak le arról, hogy a kulturális emlékezet bizonyos, tartósnak tekintett tartalmait megjelenítsék – nem látszanak felszámolni az állandó kiállításait. Ugyanakkor az ezredfordulótól kezdve világszerte megfigyelhető az állandó kiállítások átalakulása, az alábbi, nem feltétlenül egyszerre és kizárólagosan érvényesülő szempontok mentén: búcsú a lineárisan felfogott történetiségtől, búcsú a történeti kronológia uralmától, búcsú a különféle szektorok (történeti korszakok, stílusirányzatok, civilizációk stb.) merev elválasztásától, búcsú a múzeumlátogatás irányított karakterétől, búcsú az egyféleképp elbeszélhetőség illúziójának fenntartásától, egyszóval: búcsú attól, hogy a kiállítás valami már mindig is adottnak a bemutatása volna. Búcsú egyszersmind az állandó és az időszaki kiállítás műfajának merev kettéválasztásától (így jön létre többek közt a *semi-permanent exhibition* hibrid műfaja), és attól is, hogy a múzeum a DON'T TOUCH jegyében nyújtson esztétikai tapasztalatot: a digitális átalakulással párhuzamosan a múzeumok az ezredfordulót követően gyakran a múlt jelenvalóvá tételének élményszerűségét is felkínálják, az „eladhatóság” vitatható és vitatott szempontjának is eleget téve.³ Mondhatnánk, ez az átalakulás a

muzeológiában nagy vonalakban megfelel annak a szélesebb értelemben vett paradigmaváltásnak, amelyet Hans Ulrich Gumbrecht úgy jellemez, hogy a historista kronotoposz helyét átvette a „tágas jelen” (*broad present*) kronotoposza, vagyis az időbeliségnek egy olyan újabb, szimultaneitásokon alapuló társadalmi konstrukciója, melyben az időbeliség történeti felfogása már csak egy, és távolról nem kizárólagos lehetőségként (egyébként részben éppen a *tudomány* által fenntartott lehetőségként) él tovább. A *broad present* jellemzői közé tartozik, hogy a jelenre már nem az átmenet tünékeny pillanataként tekintünk, a feltorló múltak elárasztanak minket, és a klasszikusokhoz való viszonyunk oldottabbá válik.⁴

Az új budapesti antik kiállítás felfogásom szerint – a fent jelzett muzeológiai paradigmaváltás szellemében – úgy mutatja be az antik művészetet, hogy mindvégig arra a kérdésre keresi a választ: hogyan érdemes a tágas jelen körülményei között az antikvitást megjeleníteni? De előbb lássuk, hogyan jutottunk el ideig.

2.

1997-ben, az előző állandó kiállítás megalkotásakor Szilágyi János György a művészettörténeti paradigmát részesítette előnyben.⁵ Az öt termen való végigsétálás egyszersmind az antik művészettörténeten való végighaladás élményét kínálta, abból a megfontolásból, hogy a Szépművészeti Múzeum keretei között az antik művészetet elsősorban így, a művészettörténeti folyamat részeként érdemes bemutatni, nagy hangsúlyt helyezve arra – és ebben Jerger Krisztina kiállítás-rendezői szakértelme állt már akkor is a Gyűjtemény munkatársainak rendelkezésére –, hogy egy művészeti kiállítás egyszersmind művészeti alkotás is, amely lehetővé teszi, hogy az antik műalkotásokkal mint műalkotásokkal esztétikai értelemben is kapcsolatba lépjünk. Egyedül az 1861-es rioneri magyar ásatás leletegyüttesét bemutató tárló volt az, amelyet Szilágyi tudatosan kiemelt a művészettörténeti összefüggésből, és a gyűjteménytörténeti aspektust szem előtt tartva önállóan mutatott be: nem véletlenül, hiszen – mint *Pelasg ősök nyomában* című könyvében részletesen meg is írta – ennek az ásatásnak a története gyönyörűen példázza, hogy mégoly hagymázás szempontok is (ebben az esetben az Olaszországban harcoló magyar legionáriusok a magyar őstörténethez való hozzájárulásként gondoltak a feltárt dél-itáliai leletekre) előrevihetik a tudomány és különösen a régészet ügyét, illetve, hogy az ókorhoz a róla alkotott, akár velejéig hamis képek is hozzátartoznak, ahogy természetesen ezek kíméletlen leleplezése is.⁶ Ebben a tárlóban (ahogy másutt a hamisítványoknak – vagyis posztantik műtárgyaknak – az eredetiek melletti bemutatásában is) már az 1997-es kiállítás keretei között felsejlett annak lehetősége, hogy az állandó kiállítás akár egészen más is lehetne: nevezetesen, hogy adódnának olyan metaszempontok – esetünkben a gyűjtés és a hamisítás története, mindkettő Szilágyi kedvelt kutatási témája –, amelyek figyelembe vételével a tárgyak elrendezése gyökeresen átalakulhatna, és immár nem az antik művészet történetét beszélné el, hanem azt, hogy mikor mit jelentettek az öt alkotó fogalmak – „antik”, „művészet”, „történelem” –, és e fogalmak változása miképpen hatott ki a Szépművészeti Múzeum antik gyűjteményének kialakulására. Röviden: hogy a kiállítás

lehetne metakiállítás is. Talán nem lett volna célszerű azzá is válnia, ám mindenképp célszerű (és, nemzetközi kitekintésben, feltétlenül időszerű) volt ennek lehetőségét felvetnie.⁷

Az 1997-es kiállítás beteljesítette történelmi küldetését, miközben az idők folyamán egyáltalán nem maradt változatlan, több szempontból sem. Egyrészt az ezredforduló tájékán – nem függetlenül attól, hogy a *pro forma* nyugdíjba vonuló, ám haláláig aktív Szilágyit 1993-ban Nagy Árpád Miklós váltotta a Gyűjtemény élén – az Antik Gyűjteményben intenzív közönségszolgálati és múzeumpedagógiai programok indultak. Ennek nyomán a kiállított (és akár ki nem állított, raktárban heverő) tárgyak újfajta, a kiállítás logikája által nem sugallt összefüggések részeivé is váltak, gondoljunk akár a *Hyperión* online kiállítás virtuális terére, akár az Éós program „látogatás az ókorban” típusú megközelítésére, akár az olyan emlékezetes alkalmakra, mint amilyen az Antik Gyűjtemény alapításának centenáriumát ünneplő tudományos, intellektuális, irodalmi és művészeti eseménysorozat volt 2008-ban.⁸ Másrészt a gyűjtemény folyamatos gyarapodásából fakadóan az állandó kiállítás részben kibővült, részben (2003-tól) kiegészült egy olyan időszaki kiállítássorozattal (*Az évszak műtárgya*, 2003–2014), amely nemcsak egy-egy újabb szerzeményt mutatott be, hanem az ehhez kapcsolódó tudományos háttér munkáról is tájékoztatást nyújtott, különös tekintettel azokra az innovatív szempontokra, amelyek az adott műtárgy megszerzését indokolták.⁹ Bár a kommentárokat három kutatónemzedék írta, ezúttal legyen elegendő csak a Szilágyi által kommentált „évszak műtárgyaira” utalni: ezeket olvasva hamar feltűnik, milyen hangsúlyosan merül itt fel a kultúrák találkozásának a kérdése, amely már elsődleges klasszika-archeológiai szakterületre, az etruszko-korinthusi vázák folytán is Szilágyi egyik szívügye volt. Az általa szakszóval akkulturációnak nevezett jelenség előtérbe állítása mögött az a mélyebb megfontolás áll, hogy egy kultúra éppen attól talál önmagára, ha egy másikkal találkozik (Szilágyi szavával: „ölelkezik”), radikálisabban fogalmazva: a másikkal való találkozás adja az identitását.¹⁰ Az évszakonként bemutatott tárgyak sokszor éppen ennek a tanulságával gazdagították a látogatót, aki természetesen, ha jól figyelt, az állandó kiállítás bemutatott művészettörténeti folyamatból is kiolvashatta ezt az implicit belátást. Mint ahogy azt a belátást is, amelynek gyökerei Szilágyi tudományos szocializációjának első szakaszába, a Kerényi Károly tanítványaként eltöltött időszakba vezetnek vissza: miszerint az antik műtárgyak egy olyan, az esztétikai autonómiát a kifejezés modern értelmében nem ismerő korszakban jöttek létre, amely a világ alapvetően *valóságos* szemléletéből indult ki, amitől az értelmezéskor aligha lehet eltekinteni. Ezt a belátást leglátványosabb módon egy virtuális tárlat, a 2005-ös „Erös, Dionysos, Thanatos” érvényesítette, mely az 1997-es állandó kiállítás művészettörténeti alapon elrendezett tárgyait állította más, vallástörténeti és egzisztenciális összefüggésbe; a Szilágyi által írt koncepció alapján megrendezett virtuális tárlat – mely korábban az online téren kívül megvalósulatlan maradt – éppen a mostani, új kiállításban jutott offline megvalósuláshoz.¹¹

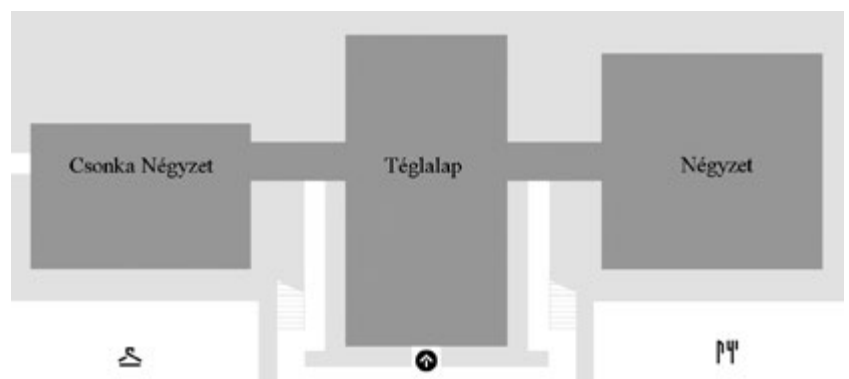
3.

Itt jutunk el a jelenlegi, 2018-ban megnyílt, *Klasszikus ókor* című állandó kiállításához. A Szépművészeti Múzeum 2015 és 2018 között teljes körű felújítás miatt zárva tartott. Ám ha nem így történt volna, az idézett szentencia szellemében nyilvánvalóan akkor is újrendezték volna az antik kiállítást: lehetetlen lenne, hogy jó húsz év elteltével ne járt volna el felette az idő. A felújítás ugyanakkor a lehetőségből kényszerrel teremtett: a kiállítást újra *kell*ett rendezni. Szilágyi 2016 januári halála különíti el egymástól a munka két fázisát: az első szakaszban Nagy Árpád Miklós még vele együttműködésben dolgozott a terveken, a második szakaszban (amikor már tudni lehetett: a kiállítás új helye a múzeum alagsorában jelöltetett ki) kényszerűen már nélküle.¹² Az új helyszín szükségképpen hozta magával a tervek radikális átalakulását: az új koncepció így már Nagy Árpád Miklós és munkatársai – legelső helyen az újabb kutatógenerációt képviselő Lakatos Szilvia – nevéhez fűződik.¹³ Mindannyian alárendelték magukat viszont Jerger Krisztina kiállítás-rendezői instrukcióinak, hogy a kutatók szempontjai ne érvényesüljenek a kiállítás mint műalkotás szempontjainak a kárára. Ezen a ponton kell feltennünk a kérdést: melyek voltak a kutatók szempontjai? Milyen új kiállítást terveztek a Gyűjtemény munkatársai? Hogyan érvényesítették az új kronoposz, a „tágas jelen” ha nem is követelményeit, de lehetőségeit? Hogyan szereztek érvényt mindannak, ami a fentiekből (az állandó kiállítás műfajának fent tárgyalt problematizálódásából és átalakulásából, illetve az implicite már a korábbi kiállításban is jelenlévő, említett szempontok előtérbe kerüléséből) következik? Hogyan alkották meg azt az antik kiállítást, amely az új idők új dalairól szól, de közben egyetlen percig sem feledi a közgyűjteményi kötelezettséget: bemutatni azt, aminek bemutatására hivatott, nevezetesen az antik művészet történetét? Az utóbbi dilemmát azért is hozom szóba, mert eddig nem érintettem a korábbi, 1997-es kiállítás (és minden hasonló kiállítás) egyik nagy erényét: jelesül, hogy az ismerős elbeszélés közvetítésével viszonylag könnyen megadja magát a (jó esetben) tanultak újrafelismerésének, így a bizonyos előismeretekkel rendelkező látogató hamar otthonossá válik a kiállításban, és a tárgyak megtekintése során korábbi ismereteit mélyíti el, vagy legalábbis egy bizonyos mértékig ismerős művészettörténeti narratíva „üres vázát” tölti fel tartalommal. A gyors otthonossá válást követően pedig hamar szabadabbá válik abban, hogy mit és hogyan néz meg: böngészni, tanulni vagy éppen gyönyörködni támad-e kedve. Ezzel rokon erény, hogy egy ilyen egyirányú konstrukció könnyen adja magát a dekonstrukciónak: mai egyetemi oktatásunk legalábbis kevés annál kézenfekvőbb technikát ismer, mint egy klasszikus nagynarratívára való rámutatást (*ad notam*: „hagyományosan így és így volt szokás az európai művészet történetét elbeszélni, tessék csak elsétálni a Szépművészeti Múzeumba”), majd ennek a finomabb vagy radikálisabb megkérdőjelezését. Mi történik akkor, ha maga a kiállítás dekonstruálja önmagát? Rekonstruálni tudja-e a látogató (másképp: kell-e egyáltalán rekonstruálnia?), hogy mi az, amit a kiállítás

dekonstruál? Nem vész-e el az az alap, amelyhez képest az új szempontok érvényesülhetnek?¹⁴

Megítélésem szerint éppen ez a dilemma vezethetett ahhoz, hogy a kiállítás rendezői az új kiállítás tervezése során amellettt döntöttek, megtartanak valamit a régi kiállítás művészettörténeti narratívájából, és ezt egészítik ki újabb nézőpontokkal. Feltételezem, nem Gumbrecht koncepciója lebegett a szemük előtt, de ezzel éppen a „tágas jelen” kronopozsát vitték színre: az időbeliségnek ebben az új társadalmi konstrukciójában, amely az egyidejűségek egyre táguló jelene,¹⁵ az idő historista felfogása csupán a lehetőségek egyike, mégpedig olyan lehetőség, amelyet éppen a humán tudományok tartanak fent. A három nagy méretű helyiségre tagoló kiállítás három terme („Téglalap” = *Hellas, Itália, Róma: az európai művészet három ókori útja*; „Csonka négyzet” = *Kultúrák uniója: az ókori Mediterráneum*; „Négyzet” = „*Lépjetek be, itt is istenek vannak*”: *Erós, Dionysos, Thanatos*) a maga pluralizált megközelítésével éppen ennek a manifesztációjaként fogható fel: a historista kronopozs nem tűnt el, csak elveszítette a kizárólagosságát (1. kép). A Gyűjtemény munkatársainak koncepciója szerint (engedtessek meg innentől Nagy Árpád Miklós geometriai elnevezéseit tulajdonnevesítve használnom) a Téglalap a művészettörténet, a Csonka négyzet a klasszika-archeológia és a kultúrtörténet, míg a Négyzet a vallástörténet szempontrendszerét képviseli (2–4. kép).¹⁶

Bár ezek a diszciplínákra utaló kifejezések *expressis verbis* nem jelennek meg a kiállítás kísérőszövegeiben, reflexiójuk talán mégis közelebb vihet a koncepció értelmezéséhez. A Téglalap megítélésem szerint abban az értelemben művészettörténeti, ahogyan a Szépművészeti Múzeum mint intézmény a mindenkor művészettörténeti paradigmák letéteményese. Aminek itt szemtanúi lehetünk, az a művészettörténészek munkájának végeredménye: három elbeszélés az ókori művészet három lehetőségéről, az „egyívű” görögről, a „federatív” itáliairól és a „sokszólamú” rómairól.¹⁷ Ugyanakkor a kiállítás rendezői sem tagadják, hogy ebben a teremben a tárgyak válogatásának egyik szempontja esztétikai minőségük volt; ennek megfelelően az elrendezést is egyrészt ez határozza meg, másodsor pedig (amint erről az alábbiakban lesz szó) egy olyan gesztus, amely az antik művészet történetéről szóló elbeszélés mögött meghúzódó, a 18–19. századtól örökölt esztétikai kánont kérdőjelezi meg a 20. század művészeti tapasztalatai alapján. A Téglalap éppen ebben az értelemben művészettörténeti: arra a kérdésre keresi a választ, hogy a „tágas jelen” körülmé-



1. kép. A kiállítás alaprajza



3. kép. „Csonka négyzet” = *Kultúrák uniója: az ókori Mediterráneum*



4. kép. „Négyzet” = *„Lépjetek be, itt is istenek vannak”: Erós, Dionysos, Thanatos*



2. kép. „Téglalap” = *Hellas, Itália, Róma*
(2a: Itália, 2b: Hellas, 2c: Róma)

neyei között mit és hogyan mutasson be egy antik *művészeti* kiállítás.

Más értelemben, a „művészettörténet akcióban” szellemében lehetne művészettörténetinek nevezni (ami természetesen aligha mond ellent a klasszika-archeológiai és kultúrtörténeti meghatározottságnak) a Csonka négyzet enciklopédiáját. Itt sok olyasmivel is találkozunk, amit egy „szépművészeti” paradigma inkább elrejtene: nemcsak arra gondolok, hogy szabálytalan, félresikerült vagy épp esztétikai értelemben jelentéktelen tárgyak bemutatására is találunk példát, hanem sokkal inkább arra, hogy itt azt a tudományos laboratóriumot figyelhetjük meg, amelyet egy kizárólagosan „szépművészeti” paradigma

inkább elrejtene a szemünk elől. Azt a háttérmunkát, amelynek az eredményét a Téglalapban megcsodálhattuk. Miközben a Csonka négyzet fal menti tárlóórának tárgya a konnektivitás („kultúrák öllelkezése”), ennek bemutatásához a tárlat rendezői a *könyvtár* vizuális metaforáját választották, és az összbemutató csakugyan az, hogy az ókori világ – főleg regionálisan elrendezett – enciklopédiáját áll itt módunkban böngészni. Egy olyan enciklopédiát, amely 21. századi érdeklődést tükrözve a kultúrák közti kölcsönhatásokat helyezi előtérbe, ám alapvetően a historista kronotoposz szellemében, méghozzá egy olyan enciklopédista bemutatási formát alkalmazva, amelynek már a francia forradalom búcsút intett (a Louvre enciklopédikus átalakítására tett javaslatot mint „a felvilágosodás álmának utolsó sóhaját” utasítva el), ám amely paradox módon éppen az ezredforduló idején támadt fel poraiból.¹⁸ A terem közepén elhelyezkedő két sorozat egyike (a római portrék galériája) az előző teremből ismerős megközelítést érvényesíti, míg a görög figurális vázafestészet fejlődését bemutató tárlóor kifejezetten történeti, sőt kronologikus meghatározottságú. A tárgyak ebben a teremben egy 21. századi, progresszív (mert a kulturális kölcsönhatások feltárásában, valamint a „klasszikus ókor” tér- és időbeli határainak tágításában érdekelt) ókortudomány újragondolt történeti elbeszélését ábrázolják a tárgyi kultúra képviselőiben.

A Négyzet – az *Erós*, *Dionysos*, *Thanatos* virtuális tárlatának fizikai megvalósulása – esetében a „vallástörténet” fogalmát kell megfelelően érteni: véletlenül sem arról van szó, hogy az itt kiállított tárgyak egy eleve adott vallástörténeti tudás illusztrációjaként szolgálnának, hanem arról, hogy a terem a néző számára segít felidézni azt a szellemi horizontot, amely az éppen szemlélt tárgy hajdani használójáé lehetett, és amelynek itt a vallási aspektusai kerülnek előtérbe: például a *symposion*-kultúra egyszerre „dionysosi”, „erósi” és „thanatosi” dimenziói. A vallástörténet itt – legalábbis szemléleti gyökereiben – a Kerényi Károly-féle egzisztenciális ókortudományt jelenti, ahol az istenek: lelki realitások. A kiállítás azt sugallja, hogy a látogató a tárgyat szemlélve elmerüljön ebben a (vallástörténetileg is meghatározható) szellemi horizontban; ezt a befogadói élményt leginkább kontemplációnak nevezném. Ha arra tennék kísérletet, hogy a befogadói élmény alapján határozzam meg a három termet, akkor csakis tendenciaszerűen, de meg merném kockáztatni, hogy a Tég-lalap *esztétikai tapasztalatban*, a Csonka négyzet *tudásban*, míg a Négyzet a *kontempláció* lehetőségében részesíti a látogatót, vagyis az új antik kiállítás – felfogásom szerint – egy esztétikai, egy enciklopédikus és egy kontemplatív tárlatra tagolódik.¹⁹

Az eddigiekből is kiderülhetett, hogy olvasatomban az új kiállítás nagyon erősen magán viseli rendezőinek a kézjegyét, miközben ez a kézjegy nem válik toladóvá. A népes látogatógárda (a kiállítás máris látványos népszerűsége miatt hazai és a külföldi közönség körében is) jó része nyilvánvalóan nem a fenti szempontok alapján közelíti meg a kiállítást, ám a fenti szempontok – éppen a „tágas jelen” lehetőségeinek való megfelelésük folytán – lehetővé teszik számukra, hogy kedvükre böngésszenek a gyűjteményben, anélkül, hogy valamilyen teljességigénynek kellene megfelelniük. A „pluralizálás” és az „antropologizálás” jegyében a kiállítás egyrészt többféle lehetséges befogadói attitűdöt kínál fel, másrészt számtalan lehetséges útvonalat, amelyek segítségével ki-ki megalkothatja saját antikvitását. Nincs nagybetűs „Antikvitás”, amelyhez, ha megfelelően kondicionált látogatók vagyunk, siker esetén eljuthatunk, egyáltalán: nincs siker és kudarc, hanem attitűdök, nézőpontok és útvonalak vannak, amelyek lehetővé teszik, hogy bizonyos tárgyakat bizonyos jelenségekkel összekapcsoljunk, és éppen ezek a kapcsolódások rajzolnak ki bizonyos hálózatokat, amelyeket – hangsúlyozottan többes számban – akár „antikvitásoknak” is nevezhetünk. Míg gyönyörködünk, tanulunk és szemlélődünk, észre sem vesszük, hogy a klasszikusokhoz való viszonyunk – ahogy Gumbrecht fogalmaz – oldottabbá válik.²⁰ Amikor az alábbiakban bemutatok egy lehetséges útvonalat (nyilvánvalóan: az én személyes sétámat ezen a kiállításon), akkor szándékom szerint éppen erre az oldott viszonyra mutatok példát.

4.

Sétám nem terjed ki a kiállítás egészére: a Tég-lalap, Csonka négyzet és Négyzet hármából csak az ezen belül is három részre (Hellas, Itália, Róma) tagolódó Tég-lalapon „sétálok végig”, bemutatva a kiállítás egy lehetséges olvasatát. A monotonia és a terjengősség elkerülése érdekében a Csonka négyzet

és a Négyzet bejárásához pusztán néhány kérdést és állítást fogalmazok majd meg.

A kiindulópont természetesen adott, ám rögtön a feloldás irányában hat. A nagyméretű kykladikus idol, a gyűjtemény egyik kiemelkedő darabja, a bejáratnál, a kiállítás címét két nyelven közlő felirat alatt, környezetéből egyes-egyedül kiragyogva úgy várja a látogatót, mint egy hajdani kultúra néma őrzője, a történelem anyala (5. kép).



5. kép. Márvány nőalak a Kykládokról, Kr. e. 2700–2400

Pablo Picasso a feliraton idézett szavai világossá teszik, hogy az „istennő” (aki ma már, számunkra: szobor) egyszersmind antik és modern közti közvetítés garanciája is: a legősibb a legmodernebb, az archaikus egyszersmind avantgárd.²¹ A kykladikus idol még liminális – a kinti és a benti tér közti átmenetet szolgáló – teréből léphetünk át a Téglalap hármastagolású világába. Az alsorsori kiállítás világa, amelybe itt belépünk, egy számunkra sok tekintetben elveszett világ: Hadés, amelybe alászálltunk, hogy *katabasis*unk keretében megelevenedjék a múlt.²² Balra Itália, jobbra Hellas, s mindkettőn túl Róma. Indulhatunk balra és jobbra is, ám a kiállítás megalkotói mégis építettek arra a régi múzeumi tapasztalatra, hogy a többség jellemzően balra indul; a tapasztalatot pedig azzal támogatták meg, hogy a kiállítás bevezető szövegét is a balra található teremrészbe helyezték. Márpedig balra indulva éppen nem azzal találkozunk, amit várnánk: meglepetésünkre nem Hellas, hanem Itália „nyitja” a sort.

Ott vagyunk, ahol a part szakad: a hagyományos művészettörténeti narratíva, illetve a mögötte meghúzódó, a 18–19. századból örökölt esztétikai kánon felborul, a görög művészet mint abszolút ideál (és kiindulópont) helyére a – rómaiak előtti – itáliai művészet kerül, amely az antik művészettörténeten belül (bizonyos mértékben) mind a mai napig marginalizált pozícióban van, dacára az olyan kutatók munkájának, mint Szilágyi, aki energiáinak jelentős részét éppen a római hódítás előtti Itália művészetének átértékelésére fordította. A budapesti gyűjtemény itáliai *highlight*-jai az „első” teremrészben valami egészen izgalmasat üzennek: nevezetesen azt, hogy a lokális, a marginális, sőt az, amit egy nagy birodalom eltörölt vagy magába olvasztott (a rómaiakra mindkettő jellemző volt), olykor akár érdekesebb is lehet, mint az univerzális, a centrális és a birodalmi. Nemcsak azért, mert nekünk is egy félperiferiás országban adottságunk, hanem azért is, mert a teremrész annak a folyamatáról tanúskodhat, amit egyébként majd egy másik terem, a Csonka négyzet fog tudományos eszközökkel is bemutatni: hogyan válik egy kultúra anyanyelvévé az, ahogyan egy másikhoz viszonyul. Az itt sorakozó itáliai tárgyak részben éppen a görög kultúrához fűződő sajátos viszonyoknak a tanúságtételeként is szolgálhatnak, valamint annak a művészi energiának, amely éppen az átfogalmazás gesztusából fakad. Szép példája ennek a sakktablamotívumáról és özre támadó, nyitott szájú, groteszk oroszlánjáról elhíresült etruszk *olla* – amelyet jó évtizede több kiváló kortárs költő is megénekelte²³ –, ahogyan a clusiumi etruszk síremléktalapzat (négy oldalán a halotti játékok ábrázolásaival) inkább mintha egy önálló etruszk tárgyi kultúra dokumentuma lenne (6–7. kép).

Ám a magam részéről mégis egy olyan tárgyat emelnék ki, amely már nem itt, hanem éppen a Hellas művészetét bemutató teremrészben kapott elhelyezést, a határok átjárhatóságára is rávilágítva: egy apuliai vörösalakos oszlopkratérről van szó (8. kép), mely a kiállítás egészének összetett szempontrendszerét – és egyszersmind a szempontok szétválaszthatatlanságát is – gyönyörűen példázza. Mint a felirat is utal rá, jelen van itt a kultúrák ösz-



6. kép. Etruszk olla. Narce-festő, Kr. e. 700–690

szefonódásának szempontja (a dél-itáliai görög polisban, Tarasban készült vegyítőedényen a nőalak kezében tartott edény – *trozzella* – helyi, messapus eredetű; a két ifjú is helyi viseletben jelenik meg), adott a vallási kontextus, amely sajátos, dél-itáliai színezettel bír: itt a Dionysos világába való belépés – a szőlőt tartó ifjú talán a halottal azonos – egyúttal a holtak világába való átlépést is jelenti, továbbá az esztétikai szempont is különös hangsúlyt nyerhet, nemcsak a tárgy és az ábrázolás megkapó szépsége miatt, hanem azért is, mert a „kép a képben” játék (az egyik ifjú egy olyan kratérből merít bort, amilyen éppen ez az edény is) számunkra elsősorban esztétikai



7. kép. Etruszk síremléktalapzat. Clusium, Kr. e. 480 körül



8. kép. Apuliai vörösalakos oszlopkratér.
Letét-csoport, Kr. e. 360–350

dimenziókat mozgat meg. Míg ez a „kicsinyítő tükör” a korban talán használati utasításként rögzítette az éppen használt tárgyat a rajta ábrázolt dionyszosi (és itt egyszersmind: hadési) világban, addig mi mindezen túl azon is eltöprenghetünk, hogy az a stilizált tánc, amelyet a képen szereplő kép ábrázolni látszik, miképpen azonos és mégsem azonos az általunk elsődlegesen szemlélt jelenettel: lehet, hogy egy létszférával már arébb vagyunk? A váza tehát bármely teremben helyet kaphatott volna. Ez egyáltalán nem hiba, hanem a kiállítás sajátosságából fakad: egyedi döntésekkel kellett itt vagy ott elhelyezni a tárgyakat, miközben maguk a feliratok jelzik azokat a további összefüggéseket, amelyek nyomán a látogatók képzeletben akár újra is rendezhetik a kiállítást. (Itt jegyzem meg, hogy mennyire lényegre törőek és tanulságosak a kiállítás magyarul és angolul is olvasható felirataai.²⁴)

Ugyanez igaz a szintén a Hellas művészetét bemutató teremrészben elhelyezett csodálatos tárgyra, az Andokidés-festő szemes kylixére (9. kép), mely Athénban készült, de a kultúrák találkozásának egy igen egyszerű gyakorlata, a tengeri kereskedelem folytán, amennyire ez tudható, Itáliából került elő.²⁵ A szemes kylix ajkunkhoz emeléskor az a két szem, amely visszanez ránk, egy dionyszosi megkettőződés jegyében („két Thébát látok”) a tulajdon két szemünk: az antik ember a *symposion* rítusában saját magával szembesült. Az Andokidés-festő kylixén egy skyphosból ivó férfialak éppúgy a *symposion* keretében lép át Dionysos világába, ahogy mi magunk is, pontosabban az az énünk, amely a váza „tükreben” viszsza-köszön. Ez számunkra elsősorban esztétikai tapasztalat, ám alapszerkezete az antik vallás ismerete nélkül aligha belátható. Tárgyról tárgyra járva tárul fel tehát Hellas művészetének né-



9. kép. Athéni vörösalakos kylix. Andokidés-festő, Kr. e. 520 körül

hány vonása: az itt kiállított tárgyak sajátosságaiból adódóan a görög művészetnek a szelíd és visszafogott arcával ismerkedhetünk meg, olyan, mesebeli hangulatot árasztó darabokkal, mint egy mykénéi sírláda a Kr. e. 13. századból, és olyan kecses műrekekkel, mint a klasszikus kori Grimani-kancsó (10–11. kép).

Sétám Rómával folytatódik. Érdekesnek tartom mindkét útvonalat (és mindkettőt ki is próbáltam): milyen az, ha Itália, és milyen az, ha Hellas felől érkezem? A római teremrészben most elsősorban ez érdekel. Ha Itália felől érkezem, adódik az összehasonlítás; Itália művészetéhez képest a Római Birodalom művészetének itt kiállított tárgyai műfajilag is eltérőek: reprezentatív, szobrászati anyagot látunk, elsősorban, de nem kizárólag a császárkorból. A Csonka négyzet enciklopédikus tárlatán természetesen olyan egyszerű tárgyakkal is találkozunk majd, mint a birodalom hétköznapijait reprezentáló *terra sigillaták*: itt ellenben sokkal inkább a márványban ragyogó Rómát látjuk. Ám éppen az Itáliát bemutató teremrész felől érkeve izgalmas hangsúlyáthelyezéseknek is tanúi lehetünk: bár az összképet valóban a plasztika fehér ragyogása határozza meg, a tárgyak, amelyekkel először közelről szembe-sülhetünk, nem a tér- és időbeli „centrumot” mutatják, sokkal inkább a „széleket”: egy római kori egyiptomi koporsófedelelet (az Egyiptomi Gyűjteményből kölcsönözve), a Török László könyve²⁶ által híressé lett vadászó kentaurt (Egyiptom, Kr. u. 4. század), vagy éppen egy palmyrai síremléket a Kr. u. 2–3. század fordulójáról (12–14. kép). Ezekhez képest a gyűjtemény olyan reprezentatív darabjai, mint az actiumi domborműsorozat három reliefje – különös tekintettel az Augustus-kori római birodalmi koncepciót paradigmátikusán és nagy esztétikai erővel bemutató, 2000-ben megszerzett, teljes relief-lapra – mintha szándékosan a kiállítás margójára kerültek volna: kísérletként egy kánon megkérdőjelezésére. Ám ez, hangsúlyozom, csak az Itália-teremrész felől érkeve van így. Ha Hellas felől sétálunk a Róma művészetét bemutató teremrészbe, az Actium-reliefek mint egy hajdani szentély töredékességükben is ragyogó maradványai ragyognak ránk, s ezek előterében „a Budapesti táncosnő” (a gyűjtemény hasonlóképpen nevezetes darabja) a maga bájos humorával csak árnyalja és humanizálja, de semmiképpen sem ellensúlyozza a birodalmi önreprezentáció ünnepélyes pompáját (15. kép). Rómában tehát – sugallhatja a teremrész kétfelől való megközelíthetősége – minden hangsúlyosan azon múlik, hogy honnan nézzük.

Ahogy ígértem, itt megtorpanok, s csak kérdéseket, illetve állításokat fogalmazok meg a további két teremmel kapcsolatban. Az első kérdés: merre tovább? Az elsősorban esztétikai élmény után inkább tanulni vágyunk, vagy éppen kontemplálni? Tegyük fel (és megkockáztatom, hogy ez a jobb választás), hogy balra indultunk el, és a Csonka négyzettel folytatjuk a sétát: itt mivel kezdjük? A terem közepével (római portré-szobrok galériája; a görög figurális vázafestészet fejlődése) vagy a fal menti, enciklopédiához méltóan kimerítő tárlóssorral? Vagy esetleg az ókori Mediterráneumnak azzal a nagyszabású térképével, amelynek művészeti terve Gerhes Gábortól származik, s amely jelentős segítséget nyújt az e teremben bemutatott kulturális interakciók vizualizációjához? Vagy éppen a *Museionnal*, amely *Az évszak műtárgya* című sorozat utódjá, és ezúttal éppen medmai terrakottaszobrocskákat mutat be



10. kép. Mykénéi sírláda (larnax). Kréta, Kr. e. 1250–1200



11. kép. A Grimani-kancsó (bronz). Kr. e. 450 körül



12. kép. Egyiptomi kartonázs koporsófédél.
Kr. e. 1. – Kr. u. 1. század
(Egyiptomi Gyűjtemény, fotó: Galambos Éva)



13. kép. A vadászó kentaur: dombormű. Egyiptom, Kr. u. 330–360



14. kép. Nő sírköve. Palmyra, Kr. u. 2–3. század fordulója



15. kép. Három relief az actiumi domborműsorozatból
(Kr. u. 1. század közepe), előttük balra: Kislány szobra
(„a Budapesti táncosnő”) (Róma, Kr. e. 240–220 vagy 150–100 körül)

Bencze Ágnes értő tolmácsolásában?²⁷ És egyáltalán, hogyan böngésszünk? A történelmi, földrajzi, művelődéstörténeti, társadalom- és életmódtörténeti, ikonográfiai, technikai stb. információk és kapcsolódások sűrűjében milyen stratégiát választunk? Legalábbis az első látogatáskor? Megnézzünk mindent, vagy csak válogassunk? Minden tárgyat információk hordozójaként szemléljük, vagy próbáljuk közben ki is metszeni őket az enciklopédia rendjéből, és egyedi műalkotásként is szemügyre venni? Egyáltalán: ezek ellentétes irányok, vagy sem? Hogyan kerüljük el, hogy a Téglalapban szerzett esztétikai tapasztalatok után ne hasson ránk nyomasztóan a Csonka négyzet tanulmányi tárlata?²⁸ És mit gondoljunk a konnektivitásról, a kultúrák ölekezéséről? Ez egy általános jelenség, amelynek különféle megnyilvánulásait szemlélhetjük, vagy egészen eltérő jelenségekről van szó? Lehet-e egy kalap alá venni az olyan kulturális kölcsönhatásokat, mint például a korinthusi vázafestészeti stílus etrusiai átültetése vagy a Cipruson összetalálkozó civilizációk – a tárgyi kultúrában is lecsapódó – párbeszéde, a globalizáció olyan ókori jelenségeivel, mint a Római Birodalom kulturális olvasztótégelyének művészeti dokumentumai? És látjuk-e „Apollónt” abban a Buddhában, aki néhány más tárggyal együtt – a Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum szívességéből – Gandhára művészetét képviseli az új antik kiállításon?

És mire figyeljünk a Négyzet „kerényiánus” tárlatán? Ám itt a kérdések valójában véget is érnek, mert az a tapasztalatom, hogy a Négyzet esetében nincsenek dilemmák: a látogatók – akik például Kelemen Zénó „Tutajszobrán” üldögélve kezdik az ismerkedést a teremmel (16. kép) – itt válnak a leginkább feszteleenné, kapcsolatuk a klasszikusokkal végképp

oldottá válik, és önfeledten adják át magukat a kontemplációnak. Az ókor tengerén való szabad vitorlázásnak. Főképp, ha a Csonka négyzet enciklopédiája felől érkezünk (és épp itt derül ki, mennyire érdemes ezt a sorrendet választani), válik igazán erőssé a kontraszt: a tudomány súlya itt többé nem nehezedik ránk, nyugodtan belefeledkezhetünk abba, ami a kiállítás egyik központi gondolata: hogy ezek a tárgyak rólunk szólnak. Legyen szó halotti maszkokról, a *symposion*hoz kapcsolódó – és/ vagy *symposion*okat ábrázoló – tárgyakról, rabszolgamaszkokat formázó szobrocskákról, mitológiai jelenetekkel díszített vázákra vagy bármi másról, azt érezhetjük, hogy ezek nem egy elsüllyedt múlt megőrzésre méltó fragmentumai (mint a Csonka négyzet tárlatán), de nem is feltétlenül nagy becsben álló műalkotások (ez a Téglalap egyik fontos vonulata), hanem egy olyan világ természetes alkotóelemei, amely elmúlt ugyan, de amelyhez közel kerülni nem erőfeszítés. Nem azért, mintha közel lenne hozzánk, hanem azért, mert senki nem várja tőlünk, hogy közel kerüljünk hozzá. Valahogy úgy van ez, mint az antik istenekkel: nem kell hinni bennük ahhoz, hogy legyenek, mert egyszerűen csak: vannak. Vagy hirtelen ott teremnek. A Négyzet kiállítása így a kontempláción túl akár az epifánia élményével – az antik világ epifániájának élményével – is megajándékozhatja a látogatót.²⁹

5.

Három kritikai megjegyzést szeretnék megfogalmazni. Az első kifogásom: a metakiállítás hiánya. Tekintettel Szilágyi és Nagy gyűjteménytörténeti munkásságára,³⁰ a gyűjtemény ösz-



16. kép. Kelemen Zénó műalkotásán üldögélő látogató a Négyzetben

szetett eredetére (benne olyan fénypontokkal, mint amilyen a rionerói lelet, vagy mint az itt már nem látható gipszgyűjtemény – nevezetes antik szobrok gipszmásolataiból –, amely az Antik Gyűjtemény létrejötte előtt az antikvitást képviselte a Szépművészeti Múzeumban³¹), továbbá arra a körülményre, hogy éppen korábbi gyűjtési és kiállítási kontextusok idézhetik fel igen látványosan azt a belátást, hogy minden korban és kontextusban mást és mást jelentett az „antikvitás”, és hogy a történeti szemlélet is csak egy, utólagosan konstruált, a gyűjtőket korántsem feltétlenül befolyásoló elrendezési szempont volt (amely nem a tárgyak elrendezésének szükségszerű és természetes alapelve), számomra kihagyott lehetőségnek tűnik, hogy az új állandó kiállítás szinte teljesen lemond arról, hogy ízelítőt adjon saját létrejöttének lehetséges elbeszéléseiből. Mint értesültem, a szándék egyáltalán nem ez volt.³² Kivételt jelent itt néhány hamisítvány elhelyezése az eredeti tárgyak között, a megfelelő magyarázatokkal. Bennfenteseknek szolgáló ingyencsésze az a Négyzet mitológiai ábrázolásokat bemutató tárlósorában megvalósult megoldás, amelynek keretében egy, a gyűjteményben őrzött, modern (19. századi) díszítéssel ellátott athéni feketemázás amphorát együtt állítanak ki azzal a bécsi Kunsthistorisches Museum antik gyűjteményétől kölcsönkért lékythosszal, amelynek alapján a modern mitológiai díszítés („Héraklés és Apollón harca a tripusért”) készült. Bár a feliratokból mindez kiolvasható, a kiállítás „metaizációjá” valójában csak beavatott kevesek számára válik itt kézzelfogható élménnyé.³³ Leginkább azok számára, akik ismerik Szilágyi *Legbőlcsebb az idő* című nevezetes tanulmányát, melyben a budapesti amphorát „az antikhamisítás egyik mesterművének” nevezi.³⁴ El tudom képzelni azokat a muzeológiai megoldásokat, amelyek – akár éppen ebből a látványos példából kiindulva – a „metaizációt” többek élményévé tehetnék.

A második kifogásom, mely a kiállítás „három terem – három nézőpont” elvének és a gyűjtemény, illetve a tér méretének viszonyát érinti, egyszersmind elismerés is. A három nézőpont szimultán jelenléte maga után vonja, hogy minden tárgynak potenciálisan több helye is van a kiállításon. Természetesen ez erény, mert így a látogató számára kézenfekvő, hogy képzeletben akár ő maga is újrakonfigurálja a kiállítást. A probléma ott keletkezik, hogy megítélésem szerint nincs elég tér, illetve tárgy ahhoz, hogy a három nézőpont helyenként mégis ne egymás kárára érvényesüljön. Ennek fő kárvallottja a Téglalap Hellast bemutató, kevés tárgyat felvonultató teremrész: hiába szerepel itt csupa jeles darab, elsőre mégis az a *hamis* benyomás támadhat a látogatóban, hogy a Szépművészeti Múzeum Antik Gyűjteménye csak ezt a csekély anyagot őrzi az ókori Hellas művészetéből. Persze: mert a többit a másik két teremben kell keresni. Mégsem szabadultam azonban itt valamiféle hiányérzettől, amelyen csak részben enyhíthetne, ha a Gyűjtemény munkatársai a kiállítás elején elhelyeznének egy ma még hiányzó áttekintő térképet arról, hogy megközelítőleg hol mivel találkozhat a látogató.³⁵

A harmadik kifogás hangsúlyozottan ideiglenes jellegű, a jelenlegi helyzetre vonatkozik: a kiállítás *egyelőre* lemond a legfiatalabb generációról. A Gyűjtemény munkatársai gőzerővel dolgoznak azon, hogy a három terem közti két átjáróban a gyerekek számára alakítsanak ki múzeumpedagógiai teret, jelenleg azonban ez még nem áll rendelkezésre. Természetesen a Gyűjtemény kivételes közönségszolgálati programokkal várja továbbra is a legfiatalabb generációkat (Éós), ám ha az „utcaról”, különösebb előkészületek nélkül érkezünk, egy kisebb gyerek számára jelenleg kevés azonnali fogódzót kínál a kiállítás. Szemben az Egyiptomi Gyűjtemény új kiállításának kifejezetten gyerekeknek szóló megoldásaival, itt még nincsenek vakon kitapintható műtárgymásolatok („találd ki, mit ábrázol”), rajzoló- vagy színezőlapok, és – a Négyzetben elhelyezett három tableten kívül – kifejezetten a gyerekeknek szóló digitális eszközök.³⁶ Márpedig ha egy gyerek figyelmét ily módon már felkeltették, akkor jó eséllyel érdekelni fogja a kiállítás többi, nem kifejezetten a legkisebbeknek szóló része is. Mindezt enyhíthetné, ha a Szépművészeti Múzeum – nem gyűjteményspecifikus – múzeumi társasjátéka, az Utazóbörönd, kiterjedne az antik kiállításra; de sajnálatos módon egyelőre nem ez a helyzet.³⁷ Mindhárom fenti kifogás élen csökkenthetnek viszont egyrészt a kilátásba helyezett ígéretek, másrészt az, ha az Antik Gyűjtemény honlapja „beéri” az állandó kiállítást: az ugyanis egyelőre még az előző állandó kiállítást mutatja be és arra épül, ám a honlap ígért megújulását követően a virtuális bővítésnek, magyarázatnak és kontextusteremtésnek immár semmi sem állja majd az útját. Daktylia hamarosan segíteni fog.³⁸

6.

Összegezve: az Antik Gyűjtemény új állandó kiállítása a lehető legkorszerűbb módon – a korszellemmel érintkezve, de annak nem kiszolgáltatva magát – mutatja be a gyűjtemény jelentős részét, helyenként kölcsöntárgyakkal is bővítve saját anyagát. A sokféle nézőpont együttes érvényesítésének igénye akár konfúzióhoz is vezethetne. A kiállítás ezt érzésem szerint elkerüli, és kivételes összetettséget teremt egy olyan térben, amelyet a szabadság szülte rend határoz meg. A látogató szabadságáról van szó. A kiállítás hármastagolású tere megengedi ugyanis, hogy egészen különböző attitűdökkel közelíthessük meg az antik művészetet, és közben még azon is elgondolkodhassunk, mi az, hogy „antik”, és mi az, hogy „művészet”. Abban a tágas jelenben, amelyben élünk, a tudomány helyet biztosít a történeti szemléletnek, amelyről (a tanítás igényével együtt) ez a kiállítás sem mond le, ugyanakkor arról sem, hogy a befogadót olyan tapasztalatokban részesítse, amelyek segítségével az, ami elmúlt, jelenvalóvá válhat a számára. Ez a szimultaneitás teszi az új állandó kiállítást különösen korszerű és egyszersmind időtálló konstrukcióvá.

Jegyzetek

Az esszé az Emberi Erőforrások Minisztériuma ÚNKP-18-4 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának támogatásával készült („Bolyai+”). Köszönöm Nagy Árpád Miklósnak, az Antik Gyűjtemény vezetőjének, hogy végigvezetett az új antik kiállításon, és beavatott a koncepció kialakításának és a kiállítás megrendezésének háttér munkálataiba, valamint a jelen írás kéziratához is értékes észrevételeket fűzött. Köszönöm Endreffy Kata és Vér Ádám fontos észrevételeit is. Hálával tartozom Szikora Patriciának azért a lelkiismeretes munkáért, amelyet a cikk képanyagának előkészítésébe fektetett. A fotókat – egy kivétellel – Mátyus László készítette; ő is fogadja hálás köszönetemet. Úgyszintén köszönöm az ELTE BTK Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézetének művelődéstudományi képzésén a 2018/19. tanév tavaszi félévében tartott kurzusom résztvevőinek a kiállítás értékelésével kapcsolatos hasznos megjegyzéseit.

- 1 Szilágyi életművéhez lásd az alábbi, Komoróczy Géza szerkesztette két kötetet (interjúkkal, visszaemlékezésekkel, levelekkel), melyek tanulságaiból a jelen írás is sokat merített: Szilágyi 2018.
- 2 A Szilágyi számára élete utolsó évtizedeiben meghatározó társadalomtudományi nézetekről lásd „Új perspektíva felé” című, programadó írását, először az *Ókorban* (2006/1–2), majd gyűjteményes kötetében: Szilágyi 2011, 379–382. Az öt érő modern művészeti hatásokról életútinterjújában és leveleiben (mindkettőt lásd: Szilágyi 2018) bőségesen nyilatkozik.
- 3 Az „antropologizált” és „pluralizált” múzeum koncepciójáról lásd Ébli 2005, 13–27; az állandó kiállítások átalakulásának két londoni példájáról 220–231. A kortárs múzeumelméleti diskurzus áttekintéséhez lásd az alábbi szöveggyűjteményt: Palkó 2012.
- 4 Ehhez lásd Gumbrecht 2016, 64–67.
- 5 A korábbi kiállításához lásd Szilágyi vezetőjét (Szilágyi 2012), amely a Gyűjtemény honlapján – mely jelen pillanatban még a korábbi kiállításra referál – online is olvasható. Az Antik Gyűjtemény honlapja hamarosan megújul, és az új verzió már az új kiállításához igazodik majd, ugyanakkor a tervek szerint egy gazdag filmdokumentáció segítségével virtuálisan fenntartja a korábbi kiállítás emlékezetét.
- 6 Szilágyi 2003.
- 7 A British Museum új állandó kiállításának a metaszempontokat képviselő, a felvilágosodást bemutató részéről lásd Ébli 2005, 221–222. A metakiállítás fogalmához – az irodalmi kiállítás példáján – lásd Wirth 2012.
- 8 Ehhez lásd az *Ókor* 2009/1. számát. Erre rímel az *Ókor* jelen száma is, mely a 2018-as *Antik ünnep* anyagának jó részét közli 2019-ben.
- 9 *Az évszak műtárgya* sorozat leprellőin olvasható szövegeket mindvégig közölte az *Ókor*. A sorozatról lásd Nagy 2015.
- 10 Erről sok helyütt írt, az „ölekezés” kifejezés forrása: Szilágyi 2011, 8. Lásd továbbá az alábbi paradigmaticus megfogalmazást az *Erős, Dionysos, Thanatos* koncepciójából: „A görögségfogalom ilyen kitágításának azonban nem pusztán művelődéstörténeti hangsúlya van. Sokkal inkább a kiállításnak ma különlegesen időszzerű két vezérgondolatát kívánja illusztrálni: egyfelől azt, hogy a különböző más kultúrákat készséggel befogadó nyitottság az európai kultúrának a görögöktől kapott öröksége, másfelől a nem kevésbé fontos tanulságot, hogy mindaz, amit idegenből kaptak, nem tette kevésbé görögé kultúrájukat, ellenkezőleg, hagyományaik szilárd talaján mindazt, amit bárhonnan átvettek, görögé formálták és görögségük kifejezésének gazdagítására tudták felhasználni. Az ellenkező szemszögből nézve pedig nem kevésbé jelentős, hogy a görögökkel érintkező kultúrákat az, ami tőlük érkezett, a maguk sajátos vonásainak kifejezéséhez segítette: az ibér kultúrát jellegzetesen iberré, az etruszkot etruszkká nem utolsósorban a görögökkel való érintkezés tette.” (Szilágyi 2011, 236.)
- 11 A koncepciót lásd Szilágyi 2011, 235–239. Online olvasható a gyűjtemény honlapján: <http://www2.szepmuveszeti.hu/dionysos/bevezeto.php>.
- 12 A történeti hűség kedvéért: Nagy Árpád Miklós közlése szerint Szilágyival kb. 2015 tavaszáig beszélgettek az új kiállításról, további találkozásai alkalmával már nem került szóba.
- 13 A kiállítás létrejötté ugyanakkor kollektív munka eredménye. Például a kiállítás megnyitását megelőzte egy hároméves restaurálási program, ami példa nélküli az Antik Gyűjtemény 110 éves történetében. A legjelentősebb változás a vázáknál látszik: Jerôme Bresson (Párizs) a legtöbb fontos vázát restaurálta. Ugyancsak jelentősen javult a terrakották állapota, főleg Rostás Zita (a gyűjtemény munkatársa) munkájának köszönhetően. Fontosak a kiállítás tudományos háttér munkálatai is, amelyekhez minden esetben a megfelelő szakembereket hívták segítségül: például Dévai Kata az üvegek, Kárpáti András az antik zenéhez kapcsolódó tárgyak, Válóczy Róbert pedig a gandhárai anyag kapcsán segített szak tudásával.
- 14 Csak példaként utalnék itt a budapesti Néprajzi Múzeum – ma már természetesen nem látogatható – állandó kiállításához illesztett, *Ablak* című műtárgyösvényre, amely a korábbi tárlat megtartásával végezte el a reflexió munkáját. Röviden az *Ablak*ról: <https://www.neprajz.hu/hirek/2015/ablak-mutargyosveny.html#>.
- 15 Gumbrecht 2013, 65, 183.
- 16 A termék (Nagy Árpád Miklós szóhasználatában: „egységek”, mert klasszikus értelemben vett „termei” az 1997-es kiállításnak voltak) éppen azért igénylik a geometriai elnevezést, mert nincs sorrendiség, így a számozás is értelmet veszti.
- 17 Nagy Árpád Miklós kifejezései.
- 18 Vö. Meijer-van Mensch – van Mensch 2012, 102.
- 19 Természetesen tisztában vagyok azzal, hogy esztétikai tapasztalat és kontempláció itteni elkülönítése teljes mértékben *ad hoc* jellegű. Mégsem mondanék le róla, mert érzésem szerint eltérő attitűdöket sugall a két terem: a Téglalap esetében a tárgyakkal elsősorban mint műalkotásokkal szembesülünk, míg a Négyzet arra tanít, hogyan merüljünk el abban a múltban, amelyet e tárgyak megidéznek, és hogyan vonatkoztassuk magunkra. A jelen írás keretei között (erősen korlátozott érvénnyel) utóbbit kontemplációnak nevezem, amely természetesen az esztétikai tapasztalat egyik válfajaként is felfogható.
- 20 Vö. Gumbrecht 2016, 66.
- 21 „Időnként eszembe jut: élt egyszer egy Kis Ember a Kykládokon... Azt gondolta, a Nagy Istennőt mintázza meg, vagy valami ehhez hasonlót... Én viszont itt, Párizsban, pontosan tudom, mit akart alkotni: nem istent, hanem szobrot.” (Pablo Picasso)
- 22 Az ötlet a fent említett szeminárium hallgatóitól származik.
- 23 A verseket lásd az *Ókor* 2009/1. számában.
- 24 A fordítás Endreffy Kata és Agócs Péter munkája.
- 25 A tárgyról alaposan ír Szilágyi 2011, 74–89.
- 26 Török 1998.
- 27 A *Museion* sorozathoz írt kommentárokat – *Az évszak műtárgyához* hasonlóan – az *Ókor* folyamatosan közölni fogja; az elsőt, Bencze Ágnes munkáját lásd előző, 2019/1. számunkban, valamint az Ókorportálon. Az *Ókor* jelen számában Bencze Ágnes és Rostás Zita további kommentárjai olvashatóak a medmai anyagról.
- 28 Hallgatók mondják: elsőre nehéz megbirkózni azzal a tudásmennyiséggel, amelyet ebben a meglehetősen zsúfolt teremben át akarnak adni a kiállítás rendezői, és ez – főként a szellősen berendezett Téglalap élményéhez képest – akár nyomasztó hatással is járhat.
- 29 Az epifániához lásd Gumbrecht 2016, 91. (Jelenlét-filozófiáját tárgyaló könyvében mindezt bővebben is kifejti, lásd Gumbrecht 2010.)

- 30 Az előbbihez kár is lenne külön példát kiemelni; az utóbbihoz lásd Nagy 2013.
- 31 Ennek előtörténetéhez (ti. a Magyar Nemzeti Múzeum másolatgyűjteményéhez, amely a 20. század elején az újonnan alapított Szépművészeti Múzeumba került) lásd Szentesi 2006. A gipszek kiállítása 2020 tavaszán nyílik a komáromi Csillag erődben.
- 32 Nagy Árpád Miklós tájékoztatása szerint az eredeti tervek között szerepelt, hogy a Téglalap és a Négyzet közötti átjáró egyik falán a már elhunyt donátorok fényképe, a másikon pedig a korábbi kiállításokat bemutató fényképsorozat legyen látható, ám a múzeum vezetése végül nem támogatta ezt az elképzelést. Az anyag a gyűjtemény új honlapján, valamint a Négyzetben elhelyezett tableteken lesz hozzáférhető.
- 33 A „metaizáció” fogalmához muzeológiai összefüggésben lásd Wirth 2012, 273–274.
- 34 Szilágyi 2005, 151.
- 35 Ugyancsak a háromsztatú szerkezetből fakad, hogy bizonyos szempontok háttérbe szorulnak: ha valaki például a szirénábrázolás ikonográfiájának változásaira kíváncsi, kiváló anyagot talál a kiállításon, de az egyes ábrázolásokat a legkülönbözőbb helyekről kell összeszedgetnie magának. A termék között kell cikkcakkoznia akkor is, ha az „esztétikailag” vagy „kontemplatív” megnézett tárgyakat területileg vagy történetileg is kontextualizálni szeretné a maga számára. Ám ezeket – hiába fogalmazták meg kifogásként a hallgatók – én nem írnám a Gyűjtemény munkatársainak számlájára: a tárgyak multidimenzionalitásából fakad, hogy sokféle összefüggésben elhelyezhetők, amelyek közül bármely kiállítás csak egyet-egyét tud megvalósítani; a cikkcakkozás kényszere pedig a „nem egyirányú” kiállítás egyik nagy erényeként is felfogható.
- 36 A tableteken a Kaleidoszkóp digitális programja használható, játékokkal, a MoME hallgatóinak a műtárgyakat, ókori mítoszokat feldolgozó animációival.
- 37 Lásd <https://www.szepmuveszeti.hu/programtipusok/csaladi-es-gyermekprogramok/>.
- 38 Daktyliához – a virtuális múzeum digitális múzsájához – lásd Battro 2012, 49.

Bibliográfia

- Battro, A. M. 2012. „Malraux képzeletbeli múzeumától a virtuális múzeumig” (ford. Czékmany A.): Palkó 2012, 44–63.
- Ébli G. 2005. *Az antropológizált múzeum*. Budapest.
- Fehr, M. 2012. „A történelem konstrukciója – a múzeumban” (ford. Wernitzer J.): Palkó 2012, 239–254.
- Gumbrecht, H. U. 2010. *A jelenlét előállítása. Amit a jelentés nem közvetít*. Ford. Palkó G. Budapest.
- Gumbrecht, H. U. 2016. *Szellemtudományok – mi végre? Budapesti előadások*. Budapest.
- Meijer-van Mensch, L. – van Mensch, P. 2012. „A szaktudományos felügyeletől az együttalkotásig. A gyűjtés és a múzeumi gyakorlat fejlődése a 19. és a 20. században” (ford. Balázs-Szécsi D.): Palkó 2012, 97–126.
- Nagy Á. M. 2013. *Classica Hungarica. A Szépművészeti Múzeum Antik Gyűjteményének első évszázada*. Budapest.
- Nagy Á. M. 2015. „Laudatio funebris. Az évszak műtárgya 2003. tél – 2014. tél”: *Ókor* 14/1, 75–78.
- Palkó G. (szerk.) 2012. *Múzeumelmélet. A képzeletbeli múzeumtól a hálózati múzeumig*. Budapest.
- Szentesi E. 2006. „Görög szobrászattörténeti másolatgyűjtemény a Magyar Nemzeti Múzeumban a 19. század harmadik harmadában”: *Ókor* 5/1, 20–26.
- Szilágyi J. Gy. 2002. *Antik Gyűjtemény. Vezető az Antik Gyűjtemény állandó kiállításához*. Budapest.
- Szilágyi J. Gy. 2003. *Pelasg ősök nyomában*. Budapest.
- Szilágyi J. Gy. 2005. „Legbölcsebb az idő”: *uő: Szirénzene*. Budapest, 145–175.
- Szilágyi J. Gy. 2011. *A tenger fölött. Írások ókori görög és itáliai kultúrákról*. Budapest.
- Szilágyi J. Gy. 2018. *Örvények fölé épülő harmónia. Interjúk, dokumentumok, levelek. I–II*. Budapest.
- Török L. 1998. *A vadászó kentaur*. Ford. Naszlady Á. Budapest.
- Wirth, U. 2012. „Mi mutatkozik meg, amikor irodalmat mutatunk be?” (ford. Lénárt T.): Palkó 2012, 273–287.

Az Antik Gyűjtemény 2008-ban megünnepelt centenáriumán került sor az első, nagyszerű költőverseny megrendezésére (a versek megjelentek az *Ókor* 8/1., illetve a *Mozgó Világ* 2009/3. számában). A hagyományteremtés szándékával a Gyűjtemény vezetője, Nagy Árpád Miklós újra felkért öt költőt, hogy írjanak verseket az Antik ünnepre. Imreh András, Kiss Judit Ágnes, Kőrösi Imre, Lukács Flóra és Várady Szabolcs a Gyűjtemény új szerzeményei közül kisorsolt két műtárgyról rögtönöztek egy-egy verset tetszőlegesen választott versmértékben. Az egyik egy athéni feketealakos váza (1. kép), amelynek fő képe mitikus történetet ábrázol: a kalydóni vadkanvadászatot. A másik egy etruszk síremlékentalapzat, a halott tiszteletére megrendezett versenyek megörökítésével (2. kép).

A költők ezúttal sem készületlenül érkeztek, kaptak előzetesen házi feladatot is. Euripidész két elveszett tragédiájának egy-egy részletét kellett újraalkotniuk. Mindkettőből csupán néhány töredék maradt fenn (császárkori papiruszokon) – a hiányok kipótlása volt a feladat. A *Thészeusz* című tragédia 13 sorában (*P. Oxy.* 50 3530, 386b) egy hírnök beszámol Minós királynak arról, hogyan ölte meg Thészeusz a Minótaurost. A *Krétaiak* 30 erősen töredékes sora (*P. Oxy.* 27 2461, 472b) pedig Minós király és a királynő dajkája közötti találkozást jelenítette meg. Itt Minós faggatja a dajkát, hogyan néz ki az újszülött Minótauros.

• A KALYDÓNI VADKANVADÁSZAT

Kiss Judit Ágnes

Tombol a vadkan, szájában szörnyű agyarakkal.
Kergeti négy ember, vagy a disznó kergeti őket?
Tarka vadászkutya támad. A hősre, a vadra? Ki tudja.
Összeakadva agyar, fog, kéz, mancs, láb, pata, fegyver.
Hogyha az egyiket összetapossák, győzhet a többi?
S győzhet-e bárki, ha vérüket egyként issza a föld be?
Elpusztul kutya, vad, döglök kibelevve az ember.
Mindig hős, aki élve marad? Neki szól csak az ének?
Mindig a győztesek íratják a dicső dithyrambost.
Vesszen a vesztes, szégyen rá. Vegye gúnykacajunkat.
Így teszek én is. A győző jól fizet érdemeinkért.
Rajta, dicsérjék versek, vázák, rőt alakokkal.
Sok kutya disznót győz, és vadkant ölt Meleágros.

Kőrízs Imre

Fut a vadkan,
letiporja,
le a porba
a vadászat.
Az erős szag
s az erőszak
üli gyásszal
teli nászát.

Kalydónban
szigonyozza
a vadász, és
fut a vadkan.
Meleagros
(imitált név-
felirattal).
Kutya vakkan.

A vadonban
szügye roppan,
fut a vadkan,
tehetetlen,
Meleagros
belead most
vad erőket,
csupa vadkan-
leverőket –
figurális
jelenetben.

(Mellékdal)

De a költő
belekérdez,
mer' a kép így
hat a lantra.
Meleagros,
kutya vakkan,
fut a vadkan
(hu, de randa!) –
de hová lett
Atalanta?

Várady Szabolcs

Rettenetes nagy vadkan dült, rombolt Kalydónban.

Elbánt volna talán fél foga két Zrinyivel.

Hívott is Meleagros hőst csapatostul, azonban

három fért csak ide, és a vadászebek is

hárman csak, elől egy, egy hátul, egy tetejébe.

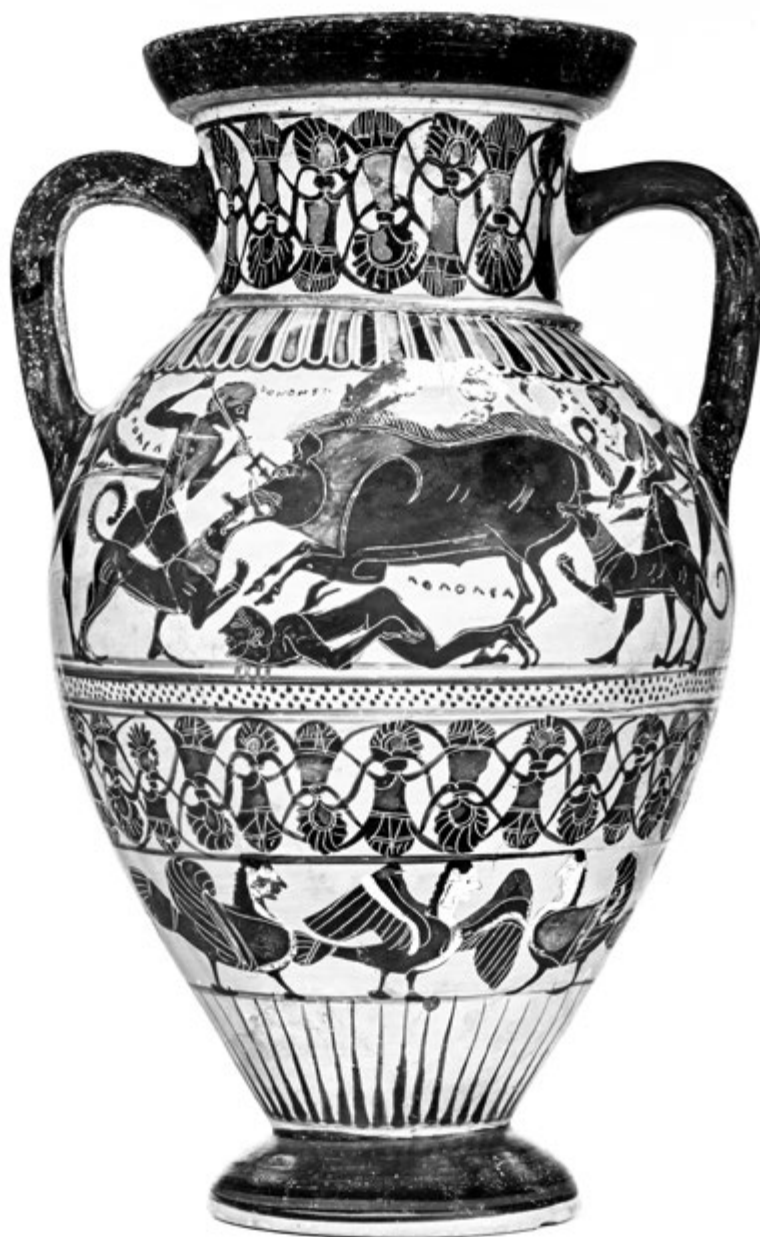
Egy hős már kinyuvadt, egy kutya orra oda.

Három az ága a szörnyü szigonynak, amit Meleagros

vadkani föbe legott most egyenest beledőf.

Ezzel kész. Na de engem egyre csak izgat a kérdés:

És Atalanta? Ha ő nincs, hova tart ez az ügy?



1. kép. A kalydóni vadkanvadászat; az alakok között értelmetlen feliratok. Athéni feketealakos (tyrrhén) amphora; Dámvad-festő, Kr. e. 560–550
(fotó: Mátyus László)

• ETRUSZK SÍREMLÉKTALAPZAT

Imreh András

Panem, circenses. Kocsiverseny és bokszt,
Diszkosz és dárda. Katonák rohannak.
És a birkózás, a kötött fogású!
(Graeco-román lesz.)

Este sörsátor. Pia ingyen, egy sör,
Lictoroknak meg khitarásnak három,
És az untermann meg a törpe is kap.
Lesz tűzijáték.

Ritka szép est ez. Ugye lesz jövőre?
Tényleg élvezzük a kaját, a sportot.
Minden együtt van. Na, de drága Lictor,
Hát foci nem lesz?

*

Kiss Judit Ágnes

Nem pusztulhatok el. Hogyha a sírba tér
hús és csont. Ha a test oszlik és elrohad,
lelkem megmarad – így. Könnyű, alaktalan,
szél szárnyára ül, ellebeg.

Indulj versenyeken hát siratás helyett.
Bokszolj, fuss, hadakozz, míg zenészó kísér.
Élvezd míg teheted értem az életet.
Most hívj, Phersu, ne tétovázz.

Kőríz Imre

Lefelé, az Alvilágba menet
Várady Szabolcs elbotlott egy reflektorban:
nagyot rúgott a fénybe.

Nagy Árpád, még idefent, valakinek az Ó-lábáról beszélt.
De aztán kiderült, csak azt mondta valakiről:
„Ott van az aulában.”

Keresztesi Józsefnek
a legfinomabb spanyol olívaolajból
vettem délelőtt öt litert,
mindentől messze, kint a pampán,
mezőgazdasági hasznosítás alá vont területek mellett buszozva el,
zsir új nyerges vontatók flottái között.

De a fény kialszik,
az illető elhagyja az aulát,
az olaj elfogy.
Mindez tehát nyomtalanul elmúlik,
hacsak valaki nem jegyzi fel szorgalmi feladatként,
ahogy egy etruszk mester vésett fel egy kőre
cirkuszt, törpét, démont, birkózót, zsonglőrt.

Nem cáfolatául semminek,
de azért nem is csak egyszerű illusztrációként.



2. kép. Akrobaták, sportolók, zenészek, Phersu. Etruszk síremléktalapzat, Clusium, Kr. e. 480 körül
(a talapzatot saroknézetből lásd a 75. oldalon)

Várady Szabolcs

Sportoljunk a halottak tiszteletére, az ókor
 így intéz temetést, ezt tanusítja e kő.
 Van kocsihajtás, diszkosz, birkózás, gerely és bokszt,
 s persze futás is van – sük ma ez és akadály,
 akkor fegyverben s fegyvertelenül fut az etruszk,
 s van két jókora zsák: itt se megy ingyen a sport.
 Hogy ki nyer, azt eldönti a bíró, írja az írnok,
 s szóljon még zene is, kell a porondra zenész.
 És hab a tortán: akrobaták, jön a sporthoz a cirkusz.
 Vond ki a tiszteletet, holtakat: itt a jelen.

• EURIPIDÉS-TÖREDÉKEK

KRÉTAIAK

Imreh András

KAR Kifürkészni az istenek útját oly nehéz!
 MINÓS Nem az istenekét fürkészem én, hanem asszonyomét.
 KAR Az isteni fény vezette nőd, Erós tüze.
 MINÓS Isteni fény! Egy fatehénbe zúduló!
 KAR Nem zúdul az, ha nincs, aki zúdítaná.
 Azt a bikát az istenek adták neked,
 hogy visszaadd. Nem adtad, így sorsod betelt.
 MINÓS Most mit tegyek? Hol és hogyan emésszem el?
 Még mielőtt szétfut a hír, s trónomra tör.
 KAR Hol és hogyan eméssz el gyermeked?
 MINÓS Nem az enyém! Mondják, akik látták e lényt,
 nem olyan, mint én. Mindene más. Nem az alkatom.
 KAR Nem az alkatod, de a te neved viseli.
 MINÓS Egy idomtalan korcs. A nevem. Mi lesz velünk.

Belép a Dajka

MINÓS Szörnyű csapás! Te ismered – mondd el, milyen.
 DAJKA Ember is ő és állat is: ember-bika.
 MINÓS Ilyet sem ember nem hallott, sem az istenek.
 DAJKA Isteni tett, hogy ily csodalényt szült asszonyod.
 MINÓS Csodás! E szörnyre nem fogok ránézni sem.
 DAJKA Pedig muszáj. Fiadra is, és nődre is.
 MINÓS Igen, tudom, az istenek csapása ez.
 DAJKA E hited én nem akarom gyengíteni.
 MINÓS S e fajtalan nászban milyen szörny faj fogant?
 DAJKA Két fajta jegyét is hordja magán: ember s bika.
 MINÓS Ezt már tudom! Hogy fér e két jegy együvé?
 DAJKA A teste, mint a tiéd. Nyakán emberfej ül.
 MINÓS S két, vagy netán négy lábon áll, mint egy barom?
 DAJKA Kettőn. És éjsötét szeme is emberé.
 MINÓS Ezen felül mégis mi benne állati?
 DAJKA Farkával a bős böglyöket hessegeti.
 MINÓS S e fél-bika hangja vajon emberi-e?
 DAJKA Mint égi moraj, úgy hömpölyög legelők felett.
 MINÓS Anyjának melle táplálja? Tőgyből szopik?
 DAJKA Csecset fogad el, nem térdepel tehén alá.

MINÓS E szörnyszülöttnek bent a házban nincs helye!
 DAJKA E házban, ahol szülője él, itt a helye.
 MINÓS Te nyomorult! Hát cáfolod rendeletem?
 DAJKA Rendeleted a józan ész cáfolata!

*

Kiss Judit Ágnes

KAR Most bajban vagy, Minós, s a bajod akkora,
 mint Uranosznak volt hajdan Kronosz miatt.
 Kihérél-e, ha nem heréled őt te ki,
 hogy jámborul igát vonó ökör legyen?
 Most törheted fejed, fiaddal mit tegyél.
 MINÓS Még azt sem tudom, hogy néz ki a félbika.
 Zeus papjai, mondjátok meg, mit tegyek!
 KAR Azt kérdezd, aki szemtől-szembe látta őt!
 MINÓS Te ott voltál, dadus, milyen az újszülött?
 DAJKA Húsz perc után, akár a kiscsikó, felállt!
 MINÓS Már lát és hall. Csak remélem, hogy nem beszél!
 DAJKA Csak bög, mint minden kisbaba. Vagy egy bika.
 MINÓS Ha még egy szót szólsz, esküszöm, megőrülök.
 DAJKA Nem mondok semmit. Ezt a csodát látni kell!
 MINÓS Ó, istenek, én menten rohamot kapok!
 DAJKA Nem akarom, hogy megsimítson a guta!
 MINÓS Hé, itt ne hagyj! Most mondd már végig el, milyen!
 DAJKA Kisfiú félig. És hát félig kisboci.
 MINÓS Ezt hallottam. De részletesebben meséld!
 DAJKA Bikafejű. Mint két csésze, az orrlíka.
 MINÓS Patái vannak? Vagy lába és két keze?
 DAJKA Két patás láb, és fekete, sötét kezek.
 MINÓS Ezen felül még mit tudsz róla mondani?
 DAJKA Farkával hessenti a csípős böglyöket.
 MINÓS S mit szól az anyja, ha a gyermek bögni kezd?
 DAJKA Mint legelő tehénnek, indul meg teje.
 MINÓS Hát ő szoptatja akkor, nem másik tehén?
 DAJKA Szülőanyja táplálja, nem kell dajka sem.
 MINÓS A palota közelébe se jöjjenek!
 DAJKA Mindegy, milyen, szeretni kell a gyermeket.
 MINÓS Szeretni? Azt hiszem, inkább végzek vele.
 DAJKA Ha megteszed, megbosszulják az istenek.

*

Kőrizs Imre

(Kálnoky László emlékének)

KAR A műtehenbe sunyva egy csáp estelen,
 e ronyha vásszonnép, királyi pocska nő
 megsismeré a kanmarhának harpocsát.
 Ó veckelékes, görhet léngedző csigoly!
 Ó vak, tehergős, szőracsornáló infeszeng.
 s hogy kilencet nyifircült és demhedt a hold,
 monhója szörnyt csüvöllöt akkor! Süly reá!
 MINÓS Hát légre csürte már pelentyét melhemód?
 KAR Légre bizony, e ponyha, csetves és rihált.
 MINÓS Ne vápold, zsúrold őt: az ég a potva itt.
 KAR Az ég csak ott puhál, hol nincs dagárd elég.

MINÓS És mondd, minő kicsinyke ponyha! Hó-e? Hő?
 DAJKA Há'szen ha szőre is tinóé, bőrnyege.
 MINÓS Ki *hallott* már vokultabbat. S a gendere?
 DAJKA Genderre kancsu, gatha. Jobb, ha elcsikülsz.
 MINÓS Én nem *fogok* csikülni, nem, ha derged is.
 DAJKA Csikülni *kell*, az ég talán gambbá cseléz.
 MINÓS Ó, *istenek, rohamba*, vagy rommá csülök.
 DAJKA Ha porva *vagy te*, én is inkább porvulok.
 MINÓS De mondssza, csak tinósi? Semmi emberi?
 DAJKA *Lénykétszerű: bikályos és emberfeles.*
 MINÓS Előbb *is ezt hecsegted. Ámde hogymikép?*
 DAJKA Egy kantehen koponyul *néki* nyakrafőn.
 MINÓS És lenn, a patatájon hány csánkon tipor?
 DAJKA Kettőn, de nem mienkszerű az, mert setül.
 MINÓS *Ezen felül még...* hátfelől is lógni van?
 DAJKA A bősztító bögölyt legyengve farkali.
 MINÓS S a hanga bú vagy bő vagy báj? Vagy másiminő?
 DAJKA Mint legelőn merengő marha morg e morc.
 MINÓS *Anyagemellőt vagy tehencsapot szipál?*
 DAJKA *Szülője tápján demhed, nem cupog* tehent.
 MINÓS Irombuljon palácul hát egy hely neki.
 DAJKA S szüleinek ott kényül majd bivalyzatul?

*

Lukács Flóra

Hangjaival és csendjeivel lettek tele
 a közeli erdő és az épített terek.
 Az oszlopok és a fák gyűrűjéből nincs kiút.
 A sűrű szagú homály mélyén növekszik egy
 emberhússal táplálkozó szörnyszülött,
 hörgő, lihegő, vérszagú emberbika.
 Maga a labirintusba zárt pusztulás.

KAR Aki látta őt, nem tért vissza soha többé.
 MINÓS A tengerből kilépő fehér bika látványa kísért,
 ha a szörny az ő vonásait hordja,
 megbüvöli azt, aki a közelébe ér.
 KAR Véres patáinak nyoma emberfej méretű.
 MINÓS Az egész palota a szörnyalokról beszél.
 DAJKA A sziget közepén áll a pusztulás épített temploma.
 MINÓS Iszonyú hangokat hall a nép a barlang felől.
 DAJKA Fiúk és lányok tetemeitől büzlik a labirintus.
 MINÓS Ki kell találnom, mit is fogok tenni.
 DAJKA Csalásod következményeit neked kell viselned.
 MINÓS Megzavartam az istenek nyugalmát, rohamot küldtek Pasiphaéra.
 DAJKA A bikafejű gyilkosról hallva, testéről akarok beszélni.
 MINÓS Hogyan képzeljem a torzalak külsejét?
 DAJKA Két lényből van keverve: ember és bika.
 MINÓS Hallottam már előbb is. De hogyan...
 DAJKA A mellkasán bikafej ül.
 MINÓS És négy vagy netán két lábon jár?
 DAJKA Kettőn, és fekete sötét láncokat visel.
 MINÓS És ezen felül még mit beszélnek róla?
 DAJKA Farkát élvezettel csapja bősztító bögölynek.
 MINÓS Hörgő, lihegő hangját hordja a szél.
 DAJKA Pusztuló szagát legelők rohadó füveinek.
 MINÓS Anyjának melle vagy tehén tőgye táplálta?

DAJKA Szülőanyja táplálja, nem idegen állat.
 MINÓS Nincs a palotában senki, aki el tudná pusztítani?
 DAJKA Az emberbika a szüleinek vonásait viseli.
 MINÓS Néha azt érzem, ez az állat én vagyok.

*

Várady Szabolcs

KAR Ó jaj, hogy ennek így meg kellett lennie!
 MINÓS Hát enyhén szólva ó jaj, ó, de még milyen!
 Most adjatok tanácsot, mégis mit tegyek?
 KAR Jól van, Minós, adok tanácsot, azt adom,
 hogy dugd el azt a szörnyet, akit szült nejed.
 MINÓS Azt sem tudom, miféle. Dajka, mondd csak el!
 DAJKA Hát eddig csak feküdt még, most meg már feláll.
 MINÓS Azannya! Ki hallott ilyet? Egy újszülött!
 DAJKA Az ám! Emberben még ilyet nem szült anya.
 MINÓS Mít mondjak erre? Én menten padlót fogok!
 DAJKA Itt kell az ész, szedd össze, jó uram, magad!
 MINÓS Ó, istenek! Ne kapjak idegrohamot?
 DAJKA Ezt hallva te... hát persze... de nem akarok...
 MINÓS Csak ne sumákolj! Mondd ki nyíltan, hogy milyen!
 DAJKA Kettő az egyben: férfiember és bika.
 MINÓS Jó, jó, hallottam ezt. De konkrétan hogyan?
 DAJKA Úgy, hogy nyaktól bika, s ember egyébiránt.
 MINÓS És járnai hogy jár? Hány láb kell hozzá neki?
 DAJKA Kettő elég, hanem fölöttébb fekete.
 MINÓS És rajta furcsa még mi van ezenfelül?
 DAJKA Ó, hát a farka, bős böglyt hessenteni.
 MINÓS Na még ez is! A hangját, mondd, hallottad-e?
 DAJKA Igen, az betölt egy jókora legelőt.
 MINÓS És mi szoptatja? Tehéntőgy vagy – anyamell?
 DAJKA A szülőanyja táplálja, nem más tehén.
 MINÓS Palotánknak nem jöhet közelébe se!
 DAJKA Ahol a gyermekük, ott a szülők helye.
 MINÓS Azt mondom, tartsd a szád! Te túl messzire mégy!
 DAJKA De hát ki lát el addig? Csak az istenek.

THÉSEUS

Imreh András

HÍRNÖK Megálltunk, egy oszlop mögül figyeltük őt,
 követni már nem volt elég erőnk, hová
 csak a legnagyobb és legnemesebb merészkedik;
 mi, többiek, biztos helyről néztük, ahogy
 egy fal mögül bőszen előront a bika –
 tajtékszott és görbe szarvát hányta dühvel,
 mintha bögly csipné, farkával úgy hadart,
 merészen és vérágasan meregette szemét,
 arányos-izmos tagjai egy szoboré,
 míg ő, akit Aigeus fiaként szólítanak,
 Théseus – holott valódi atyja Poseidáón –,
 minden ruhát ledobott, ahogy közeledett,
 a jobb kezében buzogány, a balja üres.

Kiss Judit Ágnes

HÍRNÖK Mindnyájan a hatalmas oszlopok mögött
lapultunk, és bevallom, szégyen bár, alig
bírtam benn tartani a végtermékeim,
úgy rettegetem, a szörnyszülött mit tesz velünk.
Az oszlop rejteke nem védett semmitől.
A bika jött, két lábon, mint ember fia,
tajtékot túrt a szája, orra fűjtatott,
szarvát szegezte az oszlopnak és nekünk,
patájával kapált, farkával csapkodott.
De ő, ki Aigeus fiának tartanak,
habár Poseidóntól fogant Théseus,
félelem nélkül ugrott a bika elé.
Bunkósbotjával ráhúzott egy akkorát,
hogy egyet hördült, s rögtön felfordult szegény.

Kórizs Imre

[Elöl fal, oldalt fal, mögö]tte oszlopok,
[de] semmi á[rnyc]ék annyi fáklya lángja közt:
minden] nagy és [minden oly tisztán látható.
Szorongat]va, mint biztons[ágadó botot,
hunsángját,] a bik[át nem látja még.] Pedig
[az] görbe szarvát nagy dühvel [fenvén kapál,
farkával, mint legyet riasztva,] söpröget.
[S támadva] nagy bátran, [feszíti izmait]
tagjainak, bels[őből külső lesz a düh.]
Ő meg, kit bár Aigeus fiának mondanak,
Théseus, a Poseidón-nemzette férfi ott
ledobja [gúnyját; s ráméri végzetét
a bestiára] bunkójával jobb keze.

Lukács Flóra

HÍRNÖK Ki lakozik a járat torkán túl sikoltó homályban?
Mögötte a tenger, előtte oszlopok sora.
Nem a zajok bírtak jelentéssel, az ordító csend.
Feltépett mellkasok és hasak, nagy és véres patanyomok.
Falakon át hallotta a retteget, a bika szemét pedig az örület borította,
Megragadta a görbe szarvát, dühvel ment neki,
térdét és combját horzsolva esett a földre.
Artikulálatlan üvöltésekkel nagy bátran ütötte az állatot,
remegő tagjait a belső hangok vibráló ritmusai mozgatták.
Ő pedig, kit Aigeus fiának szólítanak,
Théseus, valójában Poseidóntól született,
megtépett ruháit ledobva, a vadállat szeméibe nézett,
utolsó erejével a bunkósbotot jobbával a halántékának vágta,
a mozdulatától megcsúszott a belső szerveken,
az emberbikával együtt zuhant a földre.
Lassan tért magához a győztes ájulásból.

*

Váradys Szabolcs

HÍRNÖK Hát kérem, tetszik tudni, úgy van az, hogy ott
az oszlopok mögül előrontott a rém!
Nem bírtam nézni sem, behunytam fél szemem,
csak félig lássam, hogy milyen gigantikus.
De bezzeg Théseus! A biztonságra ő
füttyült, a félig embert és félig bikát
görbe szarvának fittyet hányva nagy dühvel
fellökte, hogy a föld porát söpörve csak
gurult, nagy bátran ezt mívelte Théseus!
A szörnynek minden tagja, belső részei
kocódtak össze, bim-bam, s ő, kit Aigeus
fiának mondanak, holott Poseidóné,
ruháit mind ledobva a vadállatot
úgy vágta fejbe bunkósbotja végivel,
a jobb kezét lendítve, hogy menten kinyúlt.



3. kép. Császárkori papirusztöredék
Euripidés *Théseus* című tragédiája 13 sorával
(P. Oxy. 50 3530, 386b töredék)

Bencze Ágnes (1975) régész, művészettörténész, a PPKE egyetemi docense. Kutatási területe az antik művészet és annak recepciótörténete.

Legutóbbi írása az *Ókorban*:
Medma szentélyei. Museion 2019/1
(2019/1).

Rostás Zita (1978) restaurátor, a Szépművészeti Múzeum munkatársa.

Medma szentélyei: új tárgyak, további kommentárok

Bencze Ágnes – Rostás Zita

A Szépművészeti Múzeum *Museion* című sorozatának első felvonásaként megrendezett „Medma szentélyei” című kamarakiállítás anyaga 2019 tavaszán három további, frissen restaurált terrakottaszobrocskával bővült. Bencze Ágnes írása a kiállítás anyagáról folyóiratunk előző számában volt olvasható (2019/1). Az új tárgyak érkezése jó alkalom néhány stílustörténeti összefüggés megfigyelésére, valamint arra is, hogy bepillantsunk a restaurátor munkájának műhelytitkaiba.

Medmai variációk a „szigorú stílus” témáira

Az a néhány évtized, amelyben a medmai Calderazzo-szentély fogadalmi terrakottáinak legjelentősebb csoportja készült, nagyjából Kr. e. 490/480 és 460/450 között, sorsfordító időszak volt a görög világ történetében. A perzsa inváziók évtizedeiben és közvetlenül utánuk, az átalakuló történelmi helyzetben kiforrott új gondolatokból a görögöknél keresztül az egész nyugati civilizáció számára máig érvényes gondolkodásmód született, szövetségről és ellenfélről, egyénről és közösségről, morális értelemben vett jóról és rosszról. A görög művészet kutatói ebben az időszakban a látható formák világában is hasonló változást, a látásmód soha többé vissza nem fordítható átalakulását figyelik meg. A görög templomok és szentélyek szobrai és a figurális díszítésű vázákra festett alakok a korábbi évszázadok hagyományaiból fokozatosan kialakuló új szemléletről tanúskodnak: ekkor jelennek meg azok a formák és arányok, amelyekben a mai néző is első látásra felismeri a „klasszikus” stílust. Ezt az időszakot, az „archaikus”, azaz régies, az ókori keleti kultúrákkal is rokon szemléletű, korai görög művészetből a „klasszikus” korba átvezető évtizedeket a „szigorú stílus korának” nevezzük.

A medmai (és lokroii, hippónioni) leletek tanúsága szerint a szigorú stílus korában a dél-itáliai városok polgárai beható ismeretekkel rendelkeztek a görög művészet meghatározó központjaiban folyó változásokról, és amint tehették, maguk is az új trendek szerinti témákat és formákat akartak látni otthoni szentélyeikben. Minderre kizárólag a fennmaradt emlékszenvedékanyag, a terrakotta fogadalmi szobrocskák csoportja alapján következtetünk. Mivel alig tudunk biztosat arról, hogy kik, hányan, hogyan készítették ezeket a tárgyakat, a legizgalmasabb

kérdésekre nincs biztos válaszunk. Vajon ha Athénben divatba jött egy új téma, hogyan, kiken keresztül jutott el Lokroi és leányvárosai polgáraihoz? Ha a görög világ minden tájáról látogatott, nagy szentélyek egyikében egy újító ötlettel teli szobrász dolgozott, vajon kinek a közvetítésével jelentek meg az újításai egy kisebb jelentőségű polis szentélyeiben, a helyi istenek számára készült szobrocskák megformálásában? Vajon a nagy mesterek utaztak a „tengeren túlra”, vagy tanítványaik, segédek vállaltak munkát más városokban is? Vagy a lokroii, medmai, hippónioni kézművesek között is volt olyan vezető mester, aki eljutott Athénbe, Olympiába, az égei szigetekre „mesterséget tanulni”? Vonatkozó írásos krónikák híján a legtöbb biztos megállapítás, amelyet tehetünk, magukon a tárgyakon alapszik.

Az egyik kiállított szobrocskán (1.1. kép) töredékessége ellenére is látszik, hogy sajátos kellékeket visel és mozgásban lévő alakot ábrázol. Az alak a Kr. e. 6. század végén és az 5. század első felében készült athéni vázákra jól ismert, teljes fegyverzetben megjelenő Pallas Athéné. Fejdíszében egy sisak szűkszávú ábrázolása, amelyet a fej tetejébe fűrt, kerek lyuk tanúsága szerint sisakforgó is kiegészített. Az alak vállát és mellét borító lebernyeg pedig az *aigis*, az a sajátos védőeszköz, amelyet az istennő atyjával, Zeusszal közösen használt, az ábrázolások pedig hol pajzsak, hol az itt látható módon, a vállra terített ruhadarabnak mutatják. Mint minden korabeli plasztikai alkotás, eredetileg ez a szobrocska is élénk színekkel volt kifestve: a mára eltűnt díszítés minden bizonnyal pikkelyekkel borítva és talán kígyókkal szegélyezve mutatta a pajzs-köppönyeget. Ami a beállítást illeti, a töredék alapján is megállapítható, hogy Athénát a medmai szobrocska támadó mozdulatban ábrázolta, amint bal lábával előre lép, bal kezével valószínűleg pajzsot tart maga elé, jobb kezében pedig támadásra emelt lándzsát (1.2. kép). A költészetben Athéna így lépett elő már Homéros *Ilias*-ában is, szobor vagy szobrocska formájában azonban csak a Kr. e. 6. századi Athénben formáltak meg ezen a módon. A medmai terrakotta-típus legközelebbi rokonai, az athéni Akropoliszról származó, Kr. e. 530 és 470 között készült bronzszobrocskák maguk is fogadalmi ajándékok voltak, amelyeket legalább részben nagyszobrászati minta, a Kr. e. 6. század végén a templomok oromzatán megjelenő, harcoló Athéna alakja ihletett. A leghíresebb, viszonylag jó állapotban fennmaradt példa éppen az athéni Akropolis „régembi”



1.1. Athéna Promachos terrakottatöredéke Medmából, Rosarno, Museo Archeologico, inv. MED 2398 (fotó: Mátyus László)



1.2. Athéna Promachos, rekonstrukciós rajz a Kr. e. 5. század elején készült ábrázolások alapján (Szabó Krisztina rajza)



1.3. Női fej nagyméretű büsztről, Medmából, Rosarno, Museo Archeologico, inv. 2903 (fotó: Mátyus László)



1.4. Női fej nagyméretű büsztről, Medmából, Rosarno, Museo Archeologico, inv. 1120 (fotó: Mátyus László)

(azaz még a perzsa háborúk előtti) Athéna-templomának gigászokkal harcoló Athénája. A medmai Athénához megformálása szempontjából legközelebb álló példa azonban az athéni kisbronzok egy későinek tartott darabja, amelyet felirata szerint egy Melésó nevű nő adott ajándékkul az istennőnek és már a Kr. e. 480 és 470 közti évtizedben készülhetett. Kiegyensúlyozott, zömök formáival, egyszerű vonalvezetésű kontúrjaival mindkét szobrocska – az athéni és a dél-itáliai egyaránt – ahhoz a felfogáshoz kötődik, amelyben a híres, aiginai Aphaia-templom oromzatainak közepén álló Athéna-alakok születtek.

A medmai fogadalmi terrakották között látványosabb csoportot alkotnak a nagyméretű női mellképek, illetve ezek töredékei, a nagyobb, gondosabban mintázott fejek. A kiállított tárgyak között két mű (1.3., 1.4. kép) azt mutatja, hogy ebben a csoportban a női fej témájának megoldásánál gyakran nagyszobrászati minta sejthető, és megfigyelhető az is, ahogy különböző mesterek más-más felfogásban adaptálták talán ugyanazt a mintát. A nagyszobrászati kapcsolat az első fej (1.3. kép) esetében egyértelműbb. A mintakép forrása az előbb említett Aigina, az Attika közvetlen közelében fekvő sziget, amelynek lakói ebben a korszakban Athén büszke riválisai voltak. Az ókori irodalomban feltűnően sok említés maradt fenn Aigina híres szobrászairól, akik a történeti források szerint nem csak saját szigetükön alkottak, hanem szerte a görög világban, főleg éppen a Kr. e. 5. század első felében. Lehet, hogy a korszakból ismert főművek némelyike épp e nagy mesterekhez köthető, mai tudásunk azonban nem elég ahhoz, hogy biztos állításokat fogalmazzunk meg ezzel kapcsolatban. Aigina szigetén azonban a 19. század elején előkerültek egy monumentális, sok szoboralakkal díszített templom maradványai. Akár a perzsa háborúk idején, akár közvetlenül azok után készültek, az aiginai oromcsoportok töredékei meghatározó elemei a korszak szobrászatáról szóló tudásunknak. Az emberi arc felépítésének az a módja, amelyet az egyik medmai fejen látunk, innen, az aiginai Aphaia-templom alakjairól ismerős (1.5. kép). A másik medmai fej (1.4. kép), bár azonos méretű és nagy vonalakban azonos szerkezetet követ, érezhetően lágyabban, talán több szabadsággal fogalmazza át a nagyszobrászati mintát. De az is lehet, hogy alkotója egy másik mintaképet tartott szem előtt, amely az Athénától mintázása módjában tért el, de vele egy tradícióba tartozott (1.6. kép). Mindkét esetben igaz, hogy a medmai mester olyan közegből merített mintát, amelynek szobrászai a szigorú stílus évtizedeiben az athéniékel versengve alakították ki stílusukat.

Az álló nőalak (1.7. kép) a medmai repertoár egy másik, sokszor látott témáját, az álló, köpenyes hajadon alakját fogalmazza meg, egy kicsit másképp, mint közvetlen elődei. Leginkább figyelemre méltó részlete a test nagy részét beburkoló



1.5. Athéné feje az aiginai Aphaia-templom nyugati oromzataról (Ohly 1976/2011, Bd. 2–3, Taf. 77 nyomán)



1.6. Akrotérion-alak feje az aiginai Aphaia-templomról (Ohly 1976/2011, Bd. 2–3, Taf. 222 nyomán)



1.7. Köpenyes terrakotta nőalak Medmából, Rosarno, Museo Archeologico, inv. 3038+10729 (fotó: Mátjus László)



1.8. Zeus alakja az olympiai Zeus-templom keleti oromzatáról
(Ashmole–Yalouris 1976, pl. 14 nyomán)

köpeny, amely alól a jobb vállon és lent, a lábfejek fölötti sávban bukkan elő a sűrűn redőzött alsóruha, a *chiton*. A nőalak testfelületének nagy részén a köpenyt látjuk, amely a Kr. e. 6. század vége óta megszokott, konvencionálisan ismételt változatok helyett látszólag szabadon elgondolt megoldást mutat. Mintha a mester mintaképek követése helyett maga elé képzelte volna, vagy éppen modell után mintázta volna a köpenyét magára tekerő, alatta beburkolt kezével az alsóruháját finoman felhúzva lépő nőalakot. A görög szobrászat ezután következő másfél évszázadában szobrászok és kisplasztikákat alkotó mesterek egyaránt virtuóz módon kísérleteztek a köpenyes nőalak életszerű beállításával, a Kr. e. 5. század első felében azonban még meglepő újdonság ez a megközelítés, különösen egy fogadalmi terrakottákat készítő műhelyben. Akár volt közvetlen, pontos mintája a medmai köpenyes lányalaknak, akár nem, az a módszer, ahogy a kézműves a korábbi konvencióknál életszerűbb drapériát mintázta, szintén a görög világ egyik korabeli főművéről ismerős: ugyanezzel a módszerrel, egy vastagabb drapéria apró, töredezett, íves redőinek látszólag esetleges egymás alá sorjázásával mintázták a Kr. e. 460-as évek legjelentősebb nagyszobrászati emlékének, az olympiai Zeus-templomnak az oromzatát díszítő szobrokon látható köpenyeket (1.8. kép). Ez a jellegzetes drapériakezelés az egyik fontos különbség, amely a korai klasszikus stílusú szobrászati alkotásokat elválasztja a megelőző időszak emlékeitől. Lehet, hogy egy újító márványszobrász találmánya volt, talán a márványáról és szobrászairól egyaránt híres Paros szigetén. Mások szerint éppen az a titka, hogy a márvány faragása előtt ekkoriban a mesterek már agyagból mintázott modelleken próbálták ki a nagyobb szoborcsoportok kompozícióit, így fedezték fel azokat a hatásokat, amelyek közelebb állnak a lágyabb anyagok valóságos természetéhez.

A medmai terrakottákon megfigyelhető formák és variációk szintén a görög művészet klasszikus korát előkészítő útkeresés dokumentumai. Egyszersmind arról is elárulnak valamit, ha nem is a mindennapok történetének részletességével, hogy miként kapcsolódott egy kisebb dél-itáliai városállam a görög kultúra egészéhez, és hogyan formálta a saját képére annak főbb irányzatait.

Bencze Ágnes

Bibliográfia

- Ashmole, B. – Yalouris, N. 1967. *Olympia. The Sculptures of the Temple of Zeus*. London.
- Boardman, J. 1992. *Greek Sculpture. The Classical Period*. London.
- Niemeyer, H.-G. 1960. *Promachos: Untersuchungen zur Darstellung der bewaffneten Athena in archaischer Zeit*. Waldsassen.
- Niemeyer, H.-G. 1964. „Attische Bronzestatuetten der spätarchaischen und frühklassischen Zeit”: *Antike Plastik* 3/1, 7–31.
- Ohly, D. 1976/2011. *Die Aegineten. Die Marmorskulpturen des Tempels der Aphaia auf Aegina*, Bd. 1–2/3. München.
- Orsi, P. 1913 (1914). „Rosarno (Medma?). Esplorazione di un grande deposito di terrecotte ieratiche”: *Notizie degli Scavi di Antichità* 1913 *Supplemento*, 55–144.
- Rolley, C. 1996. *La sculpture grecque I. Des origines au milieu du V^e siècle*. Paris.
- Walter-Karydi, E. 1987. *Die Äginetische Bildhauerschule. Werke und schriftliche Quellen (Alt-Ägina II,2)*. Mainz.

A medmai terrakották újjászületése – néhány szó a restaurátor munkájáról

A közelmúltban kilenc terrakottaszobor érkezett Rosarno régészeti raktármúzeumának gyűjteményéből a Szépművészeti Múzeum Antik Gyűjteményébe, kölcsönvételük a Calabria Régió Régészeti Felügyelőségével kötött szerződés keretében történt. A tárgyak közül hat a *Museion*-sorozat első két felvonásaként megrendezett, időszaki kiállítás keretében 2019. nyár közepéig látható a Szépművészeti Múzeumban, három pedig reményeink szerint tartós letétben a következő években is Budapesten maradhat, az állandó kiállítás részeként.

A 2017-ben megkezdett magyar kutatási program, amelynek keretében a tárgyak kölcsönzése történt, az ókori Medmának az 1910-es években feltárt szentélyeiben fogadalmi ajándékként felajánlott emlékanyaggal foglalkozik: célunk a néhány ezer tárgyból álló együttes rendszerezése és dokumentálása, ami a további művészettörténeti és vallástörténeti kutatások előfeltétele.

A rosarnói múzeum raktári leletanyaga súlyosan rendezetlen állapotban van. Az ásatásból előkerült terrakotta leletek vagy töredékek megtisztítása a régi ásatások idején gyakran elmaradt, így, bő egy évszázad elteltével, a rekeszek mélyén rejtőző szobrocskák, arcok, arctöredékek szinte felismerhetetlenné váltak a földmaradványok és a raktári por vastag rétegei alatt. Válogatásuk, rendszerezésük igazi kihívásnak bizonyult; az első és legfontosabb feladat volt emiatt a leletek tanulmányozható állapotba hozása, ami restaurátori közreműködést igényelt. A tárgyak előzetes tisztításához néhány jobb minőségű poroló ecset már nem bizonyult elegendőnek; a sok esetben vastag, ásatásból származó, földes lerakódások, kérgek eltávolítása akkurátus és gyakorta időigényes feladatnak bizonyult. A munka nagy része a raktárban, rögtönzött jelleggel felállított, restaurátorműhelynek csak némi iróniával nevezhető, műanyag kerti asztalon folyt, ter-

mészetesen a megfelelő szerszámok és anyagok használatával, amelyek nagy részét Budapestről vittük magunkkal (2.1. kép).

Esetenként több töredékről bebizonyosodott, hogy egy tárgyhoz tartoznak, ezért a restaurátori munka fontos része volt az összeillő töredékek összeválogatása, a tárgyak rekonstrukciója is. Más esetekben előkerültek egykor – nem tudni, mikor és ki által – restaurált, mostanra több darabra szétesett szobrocskák is. A töredékek összeillesztése során egykor használt ragasztóanyag (valószínűleg sellak) öregedése és meggyengülése miatt a tárgyak újból darabokra estek szét.

A 2018 szeptemberében Budapestre szállított kilenc tárgy alaposabb restaurálására, a helyszínen végzett „elsősegély” után, a Szépművészeti Múzeum műhelye biztosította a megfelelő körülményeket.

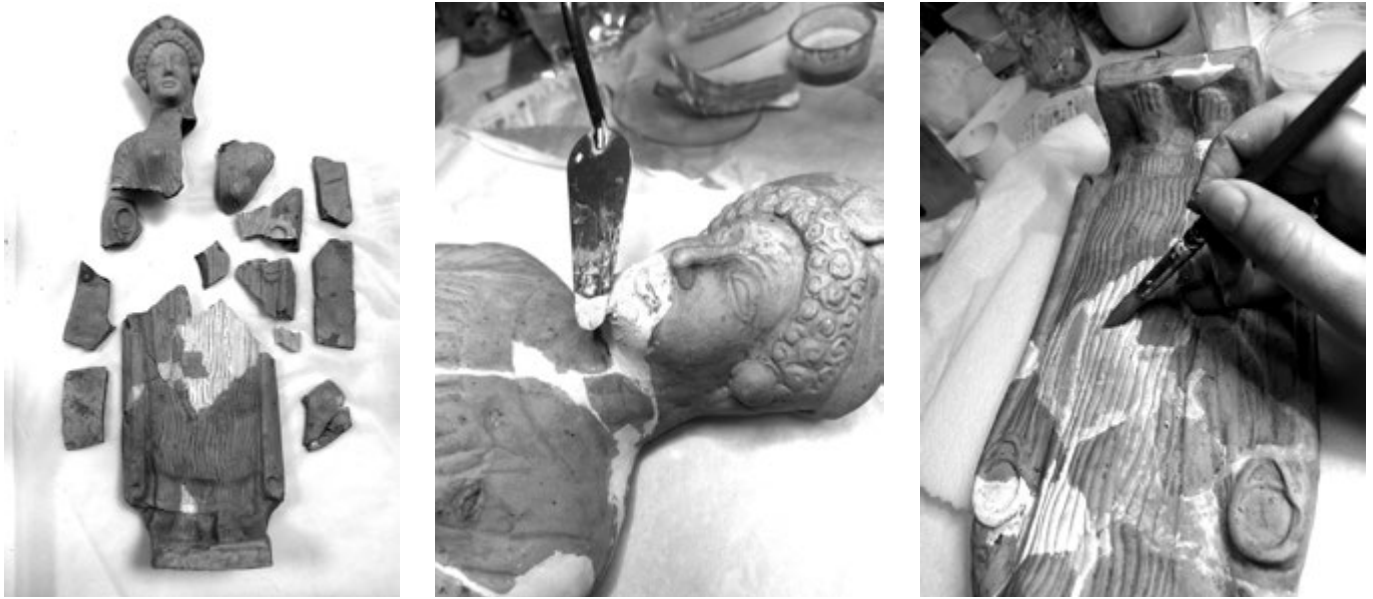
A kiállításra kiválasztott tárgyak, a rosarnói raktári leletanyag túlnyomó részétől eltérően, láthatón átestek már valaha egy restaurátori beavatkozáson, bár dokumentáció híján nincs biztos ismeretünk arról, hogy mikor és milyen körülmények között. E tekintetben csak a mostani restaurátori feltárás szolgáltat egy közvetett adattal: az egyik tárgy belsejében az 1930-as évekből származó újságpapír töredéke került elő. A rosarnói raktárban őrzött anyag nagy részén megfigyelhető, vastag földes szennyeződés mindenesetre nem volt látható ezeken a terrakottákon. Hét tárgyon volt megfigyelhető ragasztás, vagy annak nyomai és négyen gipsz kiegészítések is voltak.

Újbóli restaurálásuk egyik fontos alapelve a korábbi restaurátori beavatkozás nyomainak feltárása, dokumentálása, és – amennyiben lehetséges – megőrzése, mivel azok a tárgyak történetiségének elválaszthatatlan részét képezik; megőrzendő információként és egyúttal kordokumentumként szükséges rájuk tekinteni.

Az alábbiakban négy tárgy példáján keresztül mutatom be a medmai terrakotta szobrocskák (új) restaurálása során felmerült problémákat és megoldásokat.



2.1. Medmai terrakották és restaurátoruk a rosarnói Museo Archeologico raktárában (fotó: Bencze Ágnes)



2.2–5. A rosarnói Mus. Arch. 11439 sz. terrakottaszobrocskájának restaurálása
(fotó: Rostás Zita és Mátyus László)



1. Álló nőalak (Rosarno, Museo Archeologico, ltsz. 11439),
magasság: 405 mm
Restaurátor: Rostás Zita
2.2–5. kép.

A szobor felsőttestének bal oldala eredetileg hiányos volt. Korábbi restaurálása során töredékeinek összeragasztása, a hiányok kiegészítése, és a kiegészítések retusálása történt. A raktárból kb. 5-6 nagyobb részre szétesve került elő. Az eredetileg kb. 18-20 töredék összeragasztása sellakkal (szerves eredetű ragasztóanyaggal) történt; a sellak öregedésének jellemző kísérője, színének elsötétedése mellett, szerkezetének meggyengülése, így a ragasztások idővel instabillá válnak, végül a tárgy teljes összeomlása is bekövetkezhet.

Bár tisztítása a korábbi restaurálás során már megtörtént, nagymértékű poros szennyeződés maradt a felületén, a nem megfelelő raktári tárolás következményeként.

A korábbi restaurálás során gipszből készült kiegészítések esztétikai szempontból többnyire elfogadhatónak bizonyultak, a ruhadetők hiányzó részeinek megmintázása, formai kialakítása szervesen illeszkedett a köpeny eredeti részeinek hullámzó, plasztikus játékához. A kiegészítések szerkezete stabil, jó megtartású volt. Az állon lévő, kisebb méretű pótlás azonban sem méretében, sem formájában nem illeszkedett az arc többi részéhez. Analógiák tanulmányozása alapján megállapítottuk, hogy a tárgyunkhoz hasonló típusú medmai női arcokra kisebb, hegyesebb, finomabb ívelésű áll jellemző, így ennek megfelelően mintáztuk újra a gipsz kiegészítést.

A kiegészítések felületei, bár retusálva voltak, színük túl nagy kontrasztban állt a szobor eredeti részeinek árnyalatával, ezek átfestése is szükséges volt tehát, annak az elvnek a szem előtt tartásával, hogy a kiegészítés a néző számára egyértelműen megkülönböztethető legyen az eredeti, terrakotta felületektől.



2.6–9. A rosarnói Mus. Arch. 1126 sz. terrakottaszobrocskájának restaurálása (fotó: Rostás Zita)

2. Trónon ülő nőalak (Rosarno, Museo Archeologico, ltsz. 1126), magasság: 396 mm
Restaurátor: Rostás Zita
2.6–9. kép

A korábbi restaurálása során a szobrot kb. 14-16 töredékből ragasztották össze, az ölében egy nagyobb hiányt gipszszelvényekkel és a gipszkiegészítések felületét retusálták. 2017-ben a raktárból 7-8 nagyobb részre szétesve került elő. A töredékeket a régi restaurálás alkalmával, sellakkal ragasztották össze, ebből következett a tárgy összeomlása az előző tárgy esetében leírtakkal azonos okokból.

Az ásatási földet erről a tárgyról is eltávolították annak idején, de a nem megfelelő körülmények között, raktárban töltött évtizedek során vastag porréteg rakódott le a felületén.

A korábbi restaurálás során gipszből készült kiegészítés esztétikai szempontból elfogadható volt és szerkezete is erős, jó megtartású. Felülete retusált, színe azonban túl világosnak bizonyult a szobor eredeti részeinek árnyalataihoz képest, másrészt a festékréteg nedvesség hatására erősen oldódott, tehát instabil volt.

Az új restaurálás során tehát az első feladat a felület megtisztítása volt, majd a régi ragasztók eltávolítása, a tárgy szétbontása lehetőség szerint az eredeti töredékeire. Ezt követte a töredékek újbóli összeragasztása, a régi gipszkiegészítés megőrzésével. Ennek a felületéről azonban a régi retusálást el kellett távolítani és újra retusálni.



2.10–12. A rosarnói Mus. Arch. 3038+10729 sz. terrakottaszobrocskájának restaurálása
(fotó: Rostás Zita)

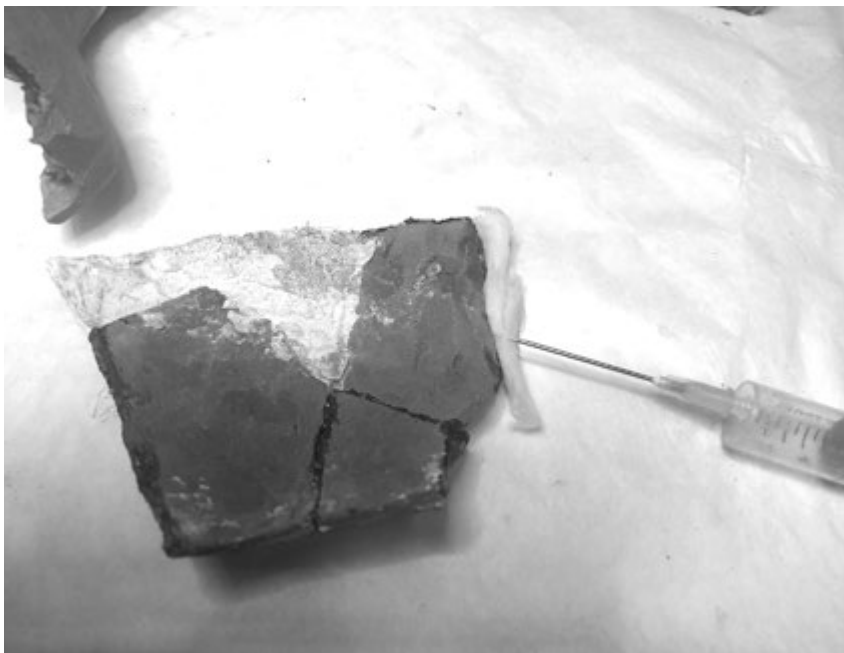
3. Álló nőalak (ltsz. 3038+10729), magasság: 396 mm
Restaurátor: Rostás Zita
2.10–12. kép

A szobor részlegesen maradt fenn; szinte teljes hátoldala, valamint alsó része hiányzik. A raktárból két részben (fej és test külön) került elő. Az eredetileg 6-7 töredék összeragasztása sellakkal történt; a fej és a test különválásának oka itt is a régi sellak-ragasztás elöregedése volt.

Tisztítása a korábbi restaurálás során már megtörtént; raktári eredetű, poros szennyeződés ebben az esetben is megfigyelhető a felületen.

A korábbi restaurálás során készült kiegészítés esztétikai szempontból magas minőségű. A köpeny gipszel kiegészített, hiányzó redői tökéletesen illeszkednek a ruházat eredeti részleteihez. Szerkezete szilárdnak bizonyult.

A fő feladat ismét a raktári szennyeződés eltávolítása, a régi ragasztó eltávolítása, a töredékek szétbontása és újra összerakása volt. A régi gipsz kiegészítés megtartása indokolt volt, de a tárgyon további hiányok is mutatkoztak. Ezek egy részét modellgipsszel kiegészítettem, de a hátoldal és az alak aljának hiánya elvi problémát okozott. Az eredeti forma és méretek pontos ismeretének hiányában végül úgy döntöttünk, hogy ezeket a részeket kiegészítetlenül hagyjuk. A régi kiegészítések felületét ebben az esetben is újra kellett retusálni.



2.13–16. A rosarnói Mus. Arch. 10733 sz. terrakotta büsztjének restaurálása
(fotó: Rostás Zita és Mátyus László)

4. Női büszt (Itsz. MED 2210) magasság: 310 mm
Restaurátor: Csontos Katalin
2.13–16. kép

A szobor feje tetején és a törések mentén számos hiány volt látható. Korábbi restaurálása során töredékeit összeragasztották, helyenként megvolt még a régi gipszkiegészítés is. A raktárból 6-7 nagyobb részre szétesve került elő, bár eredetileg 15-20 darabra törve találták meg.

A korábbi restaurálás során készült kiegészítések esztétikai és statikai szempontból is elfogadhatónak bizonyultak, a gipszfelületek retusálása azonban esztétikai szempontból problema-

tikus volt: egyrészt a szobor eredeti felületeihez viszonyítva túl világosnak bizonyultak, másrészt megfestési módjuk túlságosan egyöntetű volt. Ez a festéstechnika nagyobb méretű, egybefüggő kiegészítések esetében nem megfelelő, mivel élettele né teszik a felületeket. A retusálást valószínűleg akrilfestékkel végezték, ennek csillogása még inkább mesterkéltséget, műanyag-szerű hatást keltett.

Az újrestaurálás során ezért, a szokásos tisztításon, szétbontáson és összerakáson kívül a kiegészítések felülete okozta a legtöbb fejtörést. A régi festékréteg eltávolítása lehetetlennek bizonyult, így végül az új, mattabb akrilfesték-réteget a régi festésre hordtuk fel.

A fentiekben leírt négy esettanulmány szemléletesen mutatja be azokat a jellegzetes kihívásokat és problémákat, amelyekkel régi múzeumi raktárból előkerült tárgyak újbóli restaurálásánál kell szembenézni. A restaurálás megtervezésekor a következő szempontokat kell figyelembe venni:

Régi, elszíneződött bevonatok, felületkezelő szerek milyen mértékben távolíthatók el a felületről? Mikortól jelenthet a vegyszeres, oldószeres kezelés kockázatot a tárgy anyagára és esetleges festett díszítéseire nézve?

Minden esetben megőrzendő-e egy régi kiegészítés? Ezzel kapcsolatban a legfontosabb szempont, hogy milyen az állapota, mennyire szilárd a szerkezete, szilárd tartást biztosít-e a tárgynak a következő években, évtizedekben is.

Amennyiben igen, megfelel-e esztétikai kívánalmaknak? Formaadása, felületi megmintázása, faktúrája illeszkedik-e a tárgy eredeti részeihez?

Szükséges-e további, újabb kiegészítések elkészítése?

Amennyiben a kiegészítés felülete retusált, ez a festékréteg eltávolítandó, vagy át lehet-e festeni? Ez ismét elsősorban a korábbi munka esztétikai minőségétől függ. Számításba kell venni a festékréteg minőségét, vastagságát, felvitelének módját és hogy mennyire illeszkedik a tárgy összképéhez.

Ha a felsorolt problémák bármelyike adott, vagyis korábbi restaurátori beavatkozások szorulnak korrekcióra, illetve az akkoriban felhasznált anyagok kerülnek részleges vagy esetleg teljes eltávolításra, máris egy kényes ellentmondással kerülünk szembe, hiszen az eredetihez minél közelebb állapot helyreállításának igénye ütközik a „lehető legtöbb történeti információ megőrzése” elvével. Szerencsésebb ezt az alapelvet inkább iránymutatásnak tekinteni, mintsem dogmatikus módon alkalmazni. Egyéni mérlegelést, elbírálást, és mindenekelőtt kellő rugalmasságot igényel minden egyes tárgy újbóli restaurálásának megtervezése. Így, ha a régi restaurátori beavatkozások, vagy annak során felhasznált anyagok semmilyen körülmények között nem őrizhetőek meg, kiemelkedően fontos feladat a munkafolyamatok alapos, sok fotóval és magyarázó ábrával történő dokumentálása és anyagminták megőrzése – melyek mind értékes információval szolgálhatnak a jövőben a restaurálás történetét feltáró kutatásokhoz.

Rostás Zita