

BUDAPEST RÉGISÉGEI

RÉGÉSZETI ÉS TÖRTÉNETI ÉVKÖNYV

SZERKESZTI
DR. KUZSINSZKY BÁLINT

XII

TARTALOM:

Római rokokó bronzszobrocska az aquincumi múzeumban. Írta LÁNG NÁNDOR.

A csúcshegyi római villa Óbudán. Írta NAGY LAJOS.

Az aquincumi múzeum római kőemlékeinek ötödik sorozata.

Ismerteti KUZSINSZKY BÁLINT.

Ácsszerszámokból álló tömeglelet az aquincumi múzeumban. Írta NAGY LAJOS.

Gladiátor-ábrázolások az aquincumi múzeumban. Írta NAGY LAJOS.

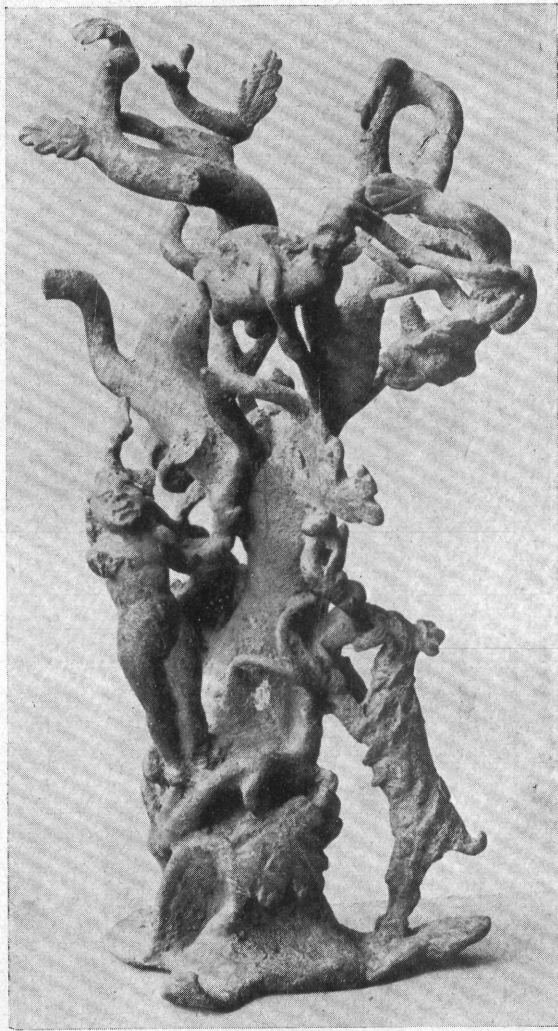
Szentpéteri József pesti ötvösmester művészete. Írta HORVÁTH HENRIK.

Értesítő.

Deutsche Auszüge.

BUDAPEST
A SZÉKESFŐVÁROS KIADÁSA
1937

ALAKOORIOZ SIORE YEMÄ ÖBÖZ TÖZÖZ SÖZÖZ
LÄS AOUNICUMI MUSEUMI.



I. KÉP. SZŐLŐT SZEDŐ ÁMOR BRONZSZOBROCSKÁJA
AZ AQUINCUMI MÚZEUMBAN.

BUDAPEST RÉGISÉGEI

RÉGÉSZETI ÉS TÖRTÉNETI ÉVKÖNYV

SZERKESZTI

DR. KUZSINSZKY BÁLINT

XII

TARTALOM:

Római rokokó bronzszobrocska az aquincumi múzeumban. Írta LÁNG NÁNDOR.

A csúcshegyi római villa Óbudán. Írta NAGY LAJOS.

Az aquincumi múzeum római köemlékeinek ötödik sorozata.

Ismerteti KUZSINSZKY BÁLINT.

Ácsszerszámokból álló tömeglelet az aquincumi múzeumban. Írta NAGY LAJOS.

Gladiátor-ábrázolások az aquincumi múzeumban. Írta NAGY LAJOS.

Szentpéteri József pesti ötvösmester művészete. Írta HORVÁTH HENRIK.

Értesítő.

Deutsche Auszüge.

BUDAPEST

A SZÉKESFŐVÁROS KIADÁSA

1937

FRANKLIN-TÁRSULAT NYOMDÁJA.

RÓMAI ROKOKÓ BRONZSZOBROCSKA
AZ AQUINCUMI MÚZEUMBAN

ÍRTA
LÁNG NÁNDOR

DEUTSCHER AUSZUG SEITE 299

1934 nyarán az Aquincumi Múzeum Garády Sándor úr útján egy érdekes kis csoportos bronz birtokába jutott, amely az Óbudához közeleső Pilisszántón, tehát Aquincum határában került napfényre. Közelebbi leletkörülményei nem ismeretesek.

Az ábrázolás tárgya egy öreg ágas-bogas fa, melynek törzsét és ágait fölfutó szőlő öleli körül; egyik oldalára kis Ámor mászott fel, másik oldalán a talaj szintjéről fölkapaszkodó kecske eszegeti a szőlő levelét. Alul a törzs négy gyökérágra szakad; ezek jelzik a földbe való átmenetét és szolgálnak egyszerűen a csoportozat tartójául, talapzatául (1—3. kép).

A bronzocska magassága 128 mm, az Ámorkáé 43, a kecskéé 45 mm, a fatörzs alsó átmérője (3. kép) 20 mm. Tömören van öntve; az egésznek súlya 295 gr. A kis emlék, amelyet természetes, szép zöldes patina borít, igen jó karban, néhány törést leszámítva, ép állapotban jutott reánk. Letörött az Ámorka előre nyújtott jobb karja és a fa ágzatának egy pár darabja. Egy vastagabb ág törési síkja az Ámorka fejétől jobbra (1. kép), illetőleg homloka felett (2. kép) látszik; csonkán végződik a harmadfél cm-rel az Ámorka feje felett balra kanyargó ág (1. kép); a még feljebb, balra tartó vastagabb ág közepe is egy letörött ágacskának sebhelyét mutatja (1. kép); az ezen ág alatt levő csomó szintén ággal folytatódott volt balfelé, azonkívül a fa belső ágzatában is még vagy három helyütt állapíthatjuk meg egy-egy kis ág letörését, úgy amint az Ámorka feje mögött felkunkorodó venyige is megcsonkult. Hogy itt nem olyan csonkulásokkal van dolgunk, aminőkkel csoportozatunk mestere esetleg szándékosan a fa öreg korát akarta volna jellemezni, hanem az öntés után, később bekövetkezett romlással, azt kétséget kizáró módon igazolja a sebhelyek érdekessége, amely a kemény bronz töréseinek jellegzetes, szemcsés élessége. A törések nem frissek, a rozsdapatina azokat is bevonta. A törések okozta hiányok folytán főleg a fa koronájának az Ámorka feletti része szenvedett erősebb csonkulást, míg annak a kecske feletti része nagyjából épen jutott reánk; a szobrocskát (1. kép) tehát úgy kell képzeletben kiegészítenünk, hogy a szőlőtől körülölelt ágak egy csomója az Ámorka fölött terjeszkedik el, legalább is annyira, mint



2. KÉP. AZ AQUINCUMI MÚZEUM BRONZSZOBROCSKÁJA.
Oldalnézet.

ben a földből kinövő szőlőtőke (2—3. kép) eleinte jobbra kanyarodik, majd kettészakadva vesszőinek jellegzetes hajlásaival körülöleli a törzset, azután felkúszik az ágak mentén s áthidalva a köztük levő ürt (2. kép) egészen a

a másik oldalon az állat fölé.

A kompozíció három eleme a szőlővel befuttatott fa, az Ámorka és a kecske. Tengelyét a fának törzse alkotja, mely fentebb két ágra szakad s minden irányba szétterjedő elágazásaival s gyér lombjával ernyőszerűen borul az Ámorka és a kecske fölé. Öreg fa, törzsének volt egy ikerhajtása, amely azonban elpusztult, elkorhadt; leválásának helye egy mély ovális heg alakjában ott látható az Ámorka lábai alatt.¹ A fát törzsének és ágainak formájáról, de még világosabban leveleiről nem nehéz meghatározni. Tölgyfa, melynek sajátos karéjos leveleit, természetihíven mintázva, jól láthatjuk az 1. képen legfelül baloldalt, a 3. képen középtűt. A tölgy tövé-

¹ Ilyet mutat a trallesi relief fája: Winter, Kunstgeschichte in Bildern, 365, 5, vagy a nápolyi múzeum fatörzsszerűen alakított bronz lámpatartója: Duhn, Pompeji (1906) 90, 45. á.

tetejéig terjed el.¹ Egy-egy dúsan kifejlett levele látható például alul a törzsön és a kecske feje fölött (1. kép), vagy az Ámorka háta mögött (3. kép). Fürt is termett már rajta, a kecske feje fölött levő csomóban lóg le, és ha képünkön (1.) kevésbé is, az eredetin jól látni szemeit. Ott találjuk a szőlővessző ismert csavaros kacsvegződéseit is, például 3. képünkön a kecske hasának magasságában a törzsön, s ugyanott a középső nagy szőlőlevél felett, az Ámorka feje mögött (2. kép).

A fára felfuttatott szőlő itáliai színt ad az ábrázolásnak, hisz' tudjuk, hogy a szőlőművelésnek ez a módja, mely a mai Olaszországra annyira jellemző, ezen a földön, a másfajta művelés mellett, antik hagyomány, és kizárólag Itáliában volt szokásos, mint azt Plinius Természetrájában² külön hangsúlyozza; ő mondja ugyanott, amikor az ilyen szőlőművelésnél kedvelt más fákat felsorolja, hogy a tölgyet e célra Transpadana Italia-ban ültetik az arbustumnak nevezett fás szőlőkertekben. Ebből természetesen nem szabad többet következtetni, mint azt, hogy bronzunk mestere minden valószínűség szerint itáliai ember volt, aki honi benyomásokból merítette a szőlős fa motívumát, vagy ha műve nem eredeti, hanem másnak mintájától függ, egy



3. KÉP. AZ AQUINCUMI MÚZEUM
BRONZSZOBROCSKÁJA.

Hátnézet.

¹ Ahogy Plinius N. H. 14, 10 leírja: *vites... in Campano agro populis nubunt, maritasque complexae atque per ramos earum procacibus brachiis geniculato cursu scandentes cacumina aequant.*

² Plinius N. H. 17, 199; *Sequitur arbusti ratio... ne a Scrofa quidem nisi Italiae concessa, cum tam longo iudicetur aevo nobilia vina non nisi in arbustis gigni.* 201: *Transpadana Italia praeter supra dictas [arbores]... quercu arbustat agros.* V. ö. Hor. epod. 2, 9—10. *Adulta vitium propagine altas maritat populos.*

honi emléke alapján dolgozta azt át. Érdekes, hogy evvel a motívummal eléggé ritkán találkozunk az antik művészetben. Amilyen gyakran szerepelnek a szőlőskertek, a magas karókra, lécekre vagy lugasra nevelt szőlők festményeken és reliefeken,¹ annyira kivételes a fára futtatott szőlő ábrázolása. Arbustumban szüretelő Ámorokat tüntet fel például a Vettiusok pompeji házának egy freskója,² a római Mattei-gyűjtemény egy szarkofágreliefje,³ a nápolyi kék üvegváza⁴ és három berlini gemma.⁵ Ha bronzunk tölgyének előzményeit, társait keressük, azoknak hosszú sorát megtaláljuk a római reliefplasztika fa-ábrázolásaiban, amelyek a hellenisztikus művészet mintaképeitől függnék. Ennek a művészetnek volt ugyanis egyik nagy újítása, hogy az alakokat határozottabb viszonyba hozta a térrel, a természettel; figyelmet fordított környezetüknek föltüntetésére, az alakok vagy jelenetek ábrázolásánál jelezte a háttérrel, vagy egyenesen tájképbe állította őket.⁶ Míg így egyfelől a képirás a költészetben is érvényesülő természetkedveléssel, természetfestéssel (Theokritos, Bion, Moschos, Apollonios Rhodios) párhuzamosan általánosította a színtérnek tájképes ábrázolását és megteremtette mint önálló műfajt a straffageos tájfestést, amelynek fejlődését és változatait a hellenisztikus előzményeken alapuló campaniai freskók⁷ szemléltetik, addig másfelől a plasztika, utánozván a festészet témáit és előadásmódját s lerontván a szobrászat és festészet választófalait, melyeket a klasszikus művészet oly gondosan betartott, vele egyidejűleg megalkotta a festői reliefet, amelyben a jelenet színtere lazábban vagy zártabban egyes tájképi részletekkel jeleztetik és a divatos, mitológiai szereplők vagy idillikus genre-szerű ember- és állatalakok vázlatos vagy teljes tájképes foglalatot kapnak. Ezek az ú. n. hellenisztikus reliefeken, amelyeknek legnagyobb része már római korú, sűrűn szerepelnek, mint uralkodó elem, a különböző fák, köztük a tölgy.⁸ A helle-

¹ Saglio, Dictionn. des Ant. s. v. pergula, fig. 5568. — Helbig, Wandgemälde Campaniens (1868) 158, n^o 801—3. — Reinach, Rép. peint. 85, 3, 6; 400, 4. — U. a. Rép. rel. 2, 199, 1; 463, 4. — U. a. Rép. stat. 1, 31, 32, 34. — Rohden, Antike Terrakotten, 4, 2 (1911) 137; 93, 121, 125, 126. — Espérandieu, Basreliefs, 1, 161:213, 233:312, 400:637; 5, 336:4199; 8, 56:5960. — Arch. Ért. 14, 1894, 172. Ludowici, Katalog Rheinzabern, 3, Taf. 236. Oswald—Pryce, Terra sigillata (1920) Pl. 17, 4; 35, 2.

² Cagnat—Chapot, Archéol. romaine, 2 (1920) 239 fig. 485. — Marconi, La pittura dei Romani (1929) fig. 56.

³ Reinach, Rép. rel. 3, 293, 3. Dionysos-szobrok támaszain: Rép. stat. 1, 377—80.

⁴ Overbeck, Pompeji (1875) 553. — Mau, Pompeji² (1908), 434, fig. 256.

⁵ Furtwängler, Beschreibung der geschnittenen Steine im Antiquarium (1896), Taf. 43, 6263—5.

⁶ K. Woermann, Die Landschaft in der Kunst der alten Völker (1876) 201 sk. A. Schober, Die Landschaft in der antiken Kunst (1923) 7 sk. A. von Salis: Die Kunst der Griechen² (1922) 242 sk.

⁷ W. Helbig, Untersuchungen über die campanische Wandmalerei (1873), 95 sk. M. Rostowzew, Hellenistisch-römische Architekturlandschaft, Röm. Mitt. 25 (1911) 1 sk.

⁸ Th. Schreiber, Die hellenistischen Reliefbilder (1894) Taf. 14. 65, 76, 100.

nisztikus plasztika fatípusait átvette a római relief minden fajtája, ismételték számtalanszor a történeti reliefeken és a szarkofágokon, éppúgy, mint a stukkó- és az ú. n. Campana-reliefeken, a vésett üvegvázakon és gemmákon, terra-sigillatákon, az érmek és ezüstédenyek képdíszében. Jellemző példákat szolgáltat a Traján-oszlop, amelyen a tájképi elem sorában legfontosabbak a fák; jelenetválasztó szerepükön kívül egyesével vagy csoportosan az alakok mögött vagy közt jelzik a színteret; közöttük uralkodó egy karéjos levelű lombos fa, a tölgy.¹ Ilyet látunk, hogy a kisplasztikából is idézzünk jellemző példát, az egyik hildesheimi maszkos serlegen.²

Ezek a reliefes fák olyképpen vannak stilizálva, hogy lombozatuk nincs, mint a festményeken, egységes koronába foglalva, hanem az egyes ágak szabadon láthatók s uralkodnak az ábrázolásban; belőlük gyéren nőnek ki az aránylag nagy s mindig felismerhető jellegzetességgel mintázott levelek. A mi bronzunk fája ezen a stilizáláson túlmenőleg jóformán csak törzsből és ágakból áll; az utóbbiak természetihíven adják a tölgy ágainak csavarodásait, a koronát azonban csak gyöngén, illetőleg elégtelenül jelzi a végig vastag ágakon ülő néhány levél. Ez természetes folyománya annak, hogy mestere oly feladatra vállalkozott, mely a kerek szobrászat-szabta határokat meghaladja és amelyet még a sok mindent lehetővé tevő bronztechnikával sem tudott kellőképpen megoldani, legalább oly mértékben, mint azt a témái szerint is vele rokon 18. századbeli rokokó-művészet kedvelt anyagával, a legváltozatosabb elaprózások visszaadására alkalmas porcellánból alakított csoportozataiban megvalósította.³ Mentségére szolgál azonban, hogy e téren nem ő volt a merész újító, mert láthatott erre példákat, mint azt a nagyon hézagosan ránk jutott antik emlékanyagának egy-két fennmaradt idevágó darabja valószínűvé teszi. A római Museo Capitolinónak az Antoninusok idejébe datálható «Vadász»-a⁴ igazolja, hogy a nagy szobrászat is megpróbálkozott ilyesmivel. Ez az eklektikus jellegű munka ruhátlan vadászt ábrázol, portraitfejjel a polykleitosi típusú testen, amint jobbával magasra tartja a lándzsájával leterített nyulat, mellette pedig, ágcsonkokkal vele összekötve, piniát látunk, melynek tücsomókkal és tobozzal ritkásan kiképzett koronája fején túl emelkedik. Nyilvánvaló, hogy a márványszobor egy bronzeredetinek a másolata.

¹ K. Lehmann—Hartleben, Die Trajanssäule (1926) Taf. 7, 11, 14, 27, 42, 56, 63, 64, 66, 67.

² Pernice—Winter, Der Hildesheimer Silberfund (1901) Taf. 13.

³ Ráth György, Az iparművészet könyve, 2 (1905) 548, 434. kép. Berling, Das Meissner Porzellan (1900) 95, Fig. 126. — Kgl. sächs. Porzellanmanufaktur Meissen (1910) 35, Fig. 51; 42, Fig. 73; Taf. 16, 3.

⁴ Stuart Jones, Catalogue of the Ancient Sculptures in the Municipal Collection of Rome, I. (1912) 292; 71. tábla, 27. A szobrot, tévesen, Gallienus korába helyezi.

Régebbi például szolgál a British Museumnak Byblosból, tehát a hellenisztikus művészet talajáról származó bronzszobra: Herakles a Hesperisek fája alatt,¹ amelynél a fa törzse mintegy támaszul is szolgál, ahogyan az klasszikus korú műveknél is előfordul; de azoknál ilyenkor csak a fa törzse szerepel, míg itt teljes fával van dolgunk. A bronzfa koronáját a Herakles vállán és fején szabadon túlterjedő ágak alkotják, amelyeken a plasztikus fák szokásos stilizálása szerint csak gyéren jelennek meg levelek s néhány alma.

E két szobormű fáján azonban túlsz aquincumi bronzunk tölgye. Amazoknál ugyanis a fa mégis csak mellékes szerepet tölt be az alak mellett; ha annál kissé magasabb is, tömegével nem nyomja el, hanem szemelláthatóan, mint a cselekvés színhelyének jelezője, alá van neki rendelve: a kompozíciónak fő, uralkodó része a vadász, illetőleg Herakles, azokról is kapta nevét a két emlék. A mi kis csoportozatunkban ellenben a tölgyfa az uralkodó, méreteivel és tömegével éppúgy, mint a kompozícióban elfoglalt helyénél fogva. A tájnak egy részlete, egy darab természet van itt céltudatosan, — nagymerészen — plasztikailag elének állítva, úgyhogy az ábrázolásban határozott túlsúlyt kapott a figurális elem: az Ámorka és kecske felett, amelyekkel kiegészítve, megelevenítve olyanszerű benyomást tesz az egész, mint egy kis staffageos tájkép, — már amennyire mintázófával vagy vésővel egyáltalában meg lehet jeleníteni olyasmit, aminek visszaadása tulajdonképpen az ecset birodalmába tartozik.

Áttérve a kompozíció két figurális elemére, az Ámorkára és a kecskére, meg kell jegyeznünk, hogy mindkettő sűrűn szerepel a hellenisztikus festészetben és szobrászatban, onnét vette át a római művészet. Az Ámor-típusnak az az alakja, mely bronzunkon látható, a hellenisztikus korban alakult ki s lett művészetben és költészetben általános és jellemző.² Míg a görög szobrászat fénykorában Praxiteles- és Lysipposék szép ifjú képében jelenítették meg Erost, most Alexandriában és a hellenisztikus művészet egyéb ázsiai gócpontjain Aphrodite fiából és kísézőjéből játékos kis gyermek lett, sőt megsokasodott és csoportosan lép elének, képeken és plasztikai ábrázolásokban. A költőknél is az Eroses, Amores egész kis hadával találkozunk, Theokritos (15, 120) *ἄρῳροι* "Eρωτες-, Propertius (3, 1, 11) *parvi Amores*-ről énekel. Ha Propertius egy éjjeli kalandja leírásában elmeséli, mint találta magát szemben Ámorok gyereksapatával, kik azzal támadnak rá, hogy «vessen,

¹ F. Winter, *Kunstgeschichte in Bildern*, I. 339, 8.

² G. Dickins, *Hellenistic sculpture* (1920) 32 sk. Ch. Picard, *La sculpture antique de Phidias à l'ère byzantine* (1926) 307 sk. G. Boissier, *Promenades archéol.*⁴ (1891) 362 sk.

amiért isten-voltunkat tagadja»,¹ akkor ebben antik ember tanúságtételét kapjuk arról, hogy ezek az Ámorok elvesztették régi, Eroshoz fűződő vallásos jellegüket s minden mélyebb mitológiai értelem nélkül azt a szerepet játsszák, mint a barokk és rokokó putto-hada. Vallásos jellegük elvesztése folytán² szerepelhettek a pogány eredetű kis szárnyas Ámorok oly sűrűn az ókeresztény szarkofágok díszítésében.³ A keresztény művészet azért vette át őket, mert a római művészetnek állandó, közkeletű típusai voltak, melyeket az antik emberek megszoktak, szerettek. Ezt bizonyítja a *parvi Amores* ábrázolásainak végelemláthatatlan sora a pompeji falfestményeken, a szarkofágokon, reliefeken, sigillatákon, érmeiken és vésett köveken, ahol a szárnyas kis fickók minden elképzelhető foglalkozásban vonulnak fel, játsszák a nagyok szerepét, vadásznak, halásznak, szüretelnek, kocsin meg lovon versenyeznek, mítoszi alakok és halandók körül sürgölődnek, röpködnek, állatokkal játszadoznak s mindenféle mesterséget űznek.⁴ Ezt igazolják a múzeumainkban százával látható bronz és terrakotta Erosok-Ámorok.

Ezeknek társaságából való a mi csoportos bronzunk Ámorkája (*parvulus Amor, pusillus Cupido*). A tölgy törzsére felkúszó szőlőtőn áll mindkét lábával, a bal kissé előrelép: szabadon felegyenesedő meztelen teste erősen kifelé, törzse meg kissé hátrahajlik, ami úgy lehetséges, hogy bal kezével szőlővenyigébe kapaszkodik; jobb karja, mely csonkja szerint előrenyúlt, letörött s így nem tudjuk, vajjon tartott-e valamit kezében, vagy nyúlt-e valami után; fölfelé tekint; hátravetett fejének pufók arcát a homlok fölött hajbúb koronázza, kétoldalt leomló fürtök szegélyzik; széles szája mosolyra nyílik; a hátából kinövő két szárny tollai gondosan ki vannak cizellálva. Finom munka. A gyermektest, amelynek méreteiben és idomaiban való helyes mintázását a

¹ Prop. 2, 29, 12. *Intereat, qui nos non putat esse deos.*

² A *Passio Sanctorum IV coronatorum*ban (ed. Wattenbach, in: Untersuchungen z. röm. Kaisergesch. von Büdinger, III, 1870, p. 331, 4—5.) olvassuk, hogy mikor Diocletianus a pannoniai öt kőfaragómester előtt kiadta a parancsot: *iussit Victorias et Cupidines fieri, maxime Asclepium* — ők: *fecerunt Victorias atque Cupidines Asclepii autem simulacrum non fecerunt.* Ezek a kereszténnyé lett római emberek ugyanis a Victoria és Cupido (Amor) alakjaiban semmi vallásos jelleget már nem éreztek, ellenben Asclepius szobrával hitük szerint közreműködtek volna a pogány babona terjesztésében. Ezért aztán vértanúhalált is kellett szenvedniök. V. ö. Schütz, Szentek élete 4 (1933) 170 sk. Saglio, i. m. 1, 2, 1609.

³ Pl. a lateráni múzeum 191 A sz. szarkofágja (foto Anderson 1862). Baumgarten—Poland—Wagner, Hellenist.-röm. Kultur (1913) 642, fig. 433.

⁴ Helbig, Wandgemälde Campaniens (1868) 601—827. számok. Reinach, Rép. peint. 69—95. Cagnat—Chapot, i. m. 1, 664 sk. Fölsorolásához pótlendő, mint jellemző ábrázolás, az ephesosi színháznak Domitianus-korabeli Erosfrize, R. Schneider, Fundstücke aus Ephesos (1902) 16 sk. 21, 22. kép, és a bécsi borostyánkő Eros, F. Eichler, Führer durch die Antikensammlung, Wien (1926) 44, 19. kép; és a szüretelő Ámorokat ábrázoló émerangei (Espérandieu, Basreliefs, 5, 339:4203) és trieri reliefek (Espérandieu, 6, 252:4991; 270:5033. S. Loeschcke, Denkmäler vom Weinbau aus der Zeit der Römerherrschaft (1933) 11, Abb. 8—10) és Rodenwaldt, Jb. d. arch. Inst. 45, 1930, 164 sk.

hellenisztikus kor oldotta meg, arányos s puha, húsos és jól tagolt formáival becsületére válik mesterének. Ilyen méretű és azonos felépítésű Ámort nem sikerült a ránk jutott bronzcskák közt találnunk, de van azok nagy csapataiban több darab, amelyekkel a mienk közeli rokonságban áll.¹

Csoportozatunk harmadik eleme, a kecske, a fának az Ámoréval ellentétes oldalán kapott helyet, még pedig annál jóval lejjebb, ami jól ható lépcsőzetességet hoz a kompozícióba. Ennek előnyére szolgál továbbá az elrendezésnek az a módja, hogy a két egymást ellensúlyozó test váltakozó nézetben ábrázoltatik. Az egyik szemközti nézetének a másiknak oldalképe felel meg. Az Ámorka idomainak finom légységát szépen emeli a kecske bozontoságával való ellentét. Az állat megmintázása is kiváló módon sikerült, amint két hátulsó lábára állva egyenesen és szabadon felemelkedik s elülső lábával a szőlőtöbe kapaszkodva eszegeti leveleit. Mestere jó megfigyelő, aki a kis méretek ellenére is biztos kézzel ki tudta fejezni a nagyszakállú kecske² szőrzetének kócos csomói alatt testének jellegzetes ruganyosságát, karcsú lábainak erejét és a lombpusztításban való mohó falánkságát. Sokat tanulhatott elődeitől is, hisz' az állatszobrászat Nagy Sándor kora óta kedvelt műfajjá lett s az maradt a rómaiaknál is, — gondoljunk pl. csak a vatikáni Sala degli animali-ra; — ábrázolásainak sorában a kecske, mint a hegyes Dél általánosan elterjedt háziállata, gyakori és népszerű tárgya mind a nagy, mind a kis plasztikának.³ Közelebbről pedig a lombot eszegető kecske motívumával sűrűn találkozunk a hellenisztikus és római reliefszobrászatban: mitológiai meg idillikus díszítő képein⁴ és szarkofágokon,⁵ éppúgy, mint ezüst edényeken⁶ s vésett üvegeken és gemmákon,⁷ nemkülönben a kis emberektől birodalomszerte használt terra sigillatákon⁸ és agyagmécse-

¹ Ridder, Bronzes antiques du Louvre, I (1913) 87, pl. 43, 612 és Sacken, Die antiken Bronzen d. Münz- u. Antiken Cabinetes in Wien (1871) Taf. 15, 5; és 32, 6. Edgar, Catalogue général du Musée du Caire, Greek bronzes (1904) 3. t. 27665. Arch. Anz. 1903, 151 Abb. 4. f. Babelon—Blanchet, Bronzes antiques de la Bibliothèque Nationale (1895) 121, no. 269, 270. Reinach, Rép. stat. 4, 261, 6.

² Szarvai letörtek.

³ Régebbi és későbbi példa ágaskodó és lombrágó bronzkecskére: G. Richter, Animals in Greek Sculpture (1930) fig. 124. Babelon—Blanchet, Bronzes, 485, no. 1193.

⁴ Th. Schreiber, i. m. Taf. 54, 55. Arch. epigr. Mitt. 9, 1885, 38. Arch. Ért. 31, 1911, 368. Schober, Römische Grabsteine von Noricum und Pannonien (1923) 30, 23. kép.

⁵ Robert, Die antiken Sarkophagreliefs, 3, I (1897) 61 fig. 39²; Taf. 16, 63. Reinach, Rép. rel. 2, 3, 5, és Benndorf-Schöne, Die antiken Bildwerke des Lateranensischen Museums (1867) Taf. 6, I. 298.

⁶ Az Ermitage késő-antik «Theokritos»-ezüstcsészéjén Arch. Anz. 1908, 155, 3. Festgabe zur Winkelmannsfeier d. Arch. Seminars Leipzig, 1922. — V. ö. Röm. Mitt. 34, 1919, 107.

⁷ A nápolyi kék váza frizén. Mau, Pompeji² (2908), 434 fig. 256. Furtwängler, Beschreibung der geschnitt. Steine im Antiquarium, (1896) 8280.

⁸ Knorr—Sprater, Sigillata-Töpfereien von Blickweiler, (1927) Taf. 17. Kuzsinszky, A gázgyári római fazekastelep Aquincumban, Budapest Régiségei, II (1932) 118, 21.

ken.¹ Mert közkedvelt motívum volt, az ókeresztény kőfaragók is szerették a szarkofágokon² alkalmazni.

Mint kompozíció a csoportozat egyedül áll, hozzáfoghatót antik emlékanyagunkban eleddig nem ismerünk. A terebélyes, szőlővel befuttatott fa törzsére fölállott s balkezével venyigébe kapaszkodó kis Ámorról nem tudjuk, hogy mit csinál, mert jobb karja tövében letörött. Fölfelé tekint, de hogy mire, azt nem látni, mert a fa koronájának ez a föléje boruló része erősen megcsönkült; annyi bizonyos, hogy a vele szemközti oldalon álló lombrágó kecskével nem törődik.

Ennek a fa alá helyezett emberi és állati alakból álló együttesnek nincsen párja. A ránk jutott többezer bronz sorában amúgy sem nagy számmal előforduló csoportozatok közül csak kettő mutat vele távoli rokonságot, azon a réven, hogy hasonló elemekből van fölépítve: a berni Artio-bronz,³ és az ephesosi kandelábercsoportozat a bécsi Kunsthistorisches Museum-ban.⁴ Amaz, a gall medve-istennő, a dea Artio tiszteletének szentelt fogadalmi szobrocška, a miénkkel ellentétben egészen lazán, az antik talapzaton⁵ külön-külön egy síkban elrendezett három részből van összeszerkesztve: jobbszélről ül az istennő, vele szemben balszélről emelkedik egy tölgyfa; a kettő közt pedig, középen, hatalmas medve lépeget úrnője felé. A bécsi csoport dekoratív jellegű, zártabb kompozíció, mely nagy bronzkandeláber díszítésére szolgált s almafa tövében a kentaurosszal küzdő Heraklest mutatja. De mindkét mű stílusa és szerkesztése, tárgya és rendeltetése szerint egyaránt messze esik bronzunktól.

Ha már most a hellenisztikus ízű reliefek közt keressük annak valamilye rokonát vagy mintaképét, amelynek utánzásából vagy egyszerűsítéséből keletkezhetett volna, akkor az idillikus-genreszerű képeket, ahol fás tájban hasonló figurális elemek szerepelnek, eleve kirekeszthetjük, mert azokon az állatok mellett azokra figyelő pásztorember látható,⁶ nem pedig, mint esetünkben, Ámor-istenke, kinek az állatra semmi gondja. A spatatói Juppiter-

¹ Cagnat-Chapot, i. m. 1, 686 (A vergiliusi első ecloga illusztrálása). Saglio, Dictionn. des Ant. 3, 2, 1326 fig. 4589.

² Roma, Museo Naz. 67620 (foto Alinari 28329).

³ F. Stähelin, Die Schweiz in römischer Zeit² (1931) 477 Abb. 126.

⁴ F. Eichler, Führer d. d. Antikensammlung (1926) 49, Abb. 23. F. Winter, i. m. 357, 2.

⁵ Itt rá kell mutatnom arra a meglepő hasonlatosságra, mely a berni Artio-bázis és a brigetiói Dolichenumból előkerült Romulianus-bázis közt forma és a felirat alkalmazása tekintetében mutatkozik. L. dolgozatom a Klebelsberg-emlékkönyvben (1925) 105 és Paulovics István cikkét, Pannonia 1 (1933) 21 és 1., 2. kép.

⁶ Reinach, Rép. stat. 1, 39, 183 u. a. Rép. rel. 3, 507, 2. Espérandieu, Basreliefs, 7, 334: 5824. Schreiber, Hell. Reliefbilder, 74.

templom reliefjei közt van egy, ahol fa mellett Ámor és kecske ábrázoltatik, azonban egészen más vonatkozásban: a kis Ámor nyíllal támad a fa felé rohanó bakra.¹ Bronzunk Eros-Amor alakja esetleg arra látszik utalni, hogy benne nem a természetből, a mindennapi életből vett jelenetnek, idillikus képnek, akár rövidített megjelenítésével van dolgunk, hanem inkább valamely irodalmi vagy mitológiai témával, illetőleg ilyennek kivonatával, hisz' ismeretes a későrómai, főleg provinciális művészetnek az az eljárása, hogy régebbi, kedvelt kompozíciókat részletek megváltoztatásával vagy elhagyásával egyszerűsített, vagy kivonatolt. Elég e tekintetben a sok példa közül az intercisai Orpheus-Eurydike-relief beszédes tanúságára hivatkoznunk.² A hellenisztikus mitológiai reliefek sorából összehasonlításra kínálkozik a római Villa Albani-nak Polyphemost Erosszal ábrázoló képe.³ Tölgyfa árnyékában ül a kyklops és vágyódva néz oda, ahová a háta mögött elötűnő kis szárnyas Eros jobbával mutat, nyilván Galateiára, akit a közeli tengerbe kell oda-képzelnünk, amint fürdik; a szerelmes kyklopsra feltekint a lábánál álló kecskéje. Ha elhagyjuk a képből Polyphemost, megmarad bronzunk három eleme, a terebélyes fa, a kis Eros és az állat, nagyjából hasonló méretben, de az aquincumi kis szoborétól annyira elütő beállításban és kapcsolatban, hogy kettejük közt összefüggést föltételezni nem szabad. Nagy merészséggel azt lehetne mondani, hogy bronzunk mesterét a római Museo delle Terme-nek Paris ítéletét ábrázoló, a Kr. u. 2. század végére tartozó, de alexandriai mintától függő szarkofágre reliefje⁴ inspirálta, hogy bizonyos változtatásokkal és a főalak elhagyásával kivonatot adott annak középső jelenetéből, ahol az ágas-bogas tölgyfa alatt ülő Parisnak egy pufók kis szárnyas Eros súg fülébe Aphroditét ajánló szavakat s mögötte ott a kecske. Józan mérlegeléssel azonban itt is tagadásba kell venni a két munka összefüggését.

Csoportunk főmotívuma az Eros-Amor. Ezen a nyomon haladva találjuk meg a kompozíció eredetét és értelmét A richmondi Cook-gyűjteménynek van egy Itáliából Grosseto környékéről származó, görög márványból faragott közép nagyságú (antik bázisával együtt 1.13 m magas) csoportja «Eros a szőlőlugasban», melyet Adolf Michaelis vezetett be az irodalomba.⁵ Telt-

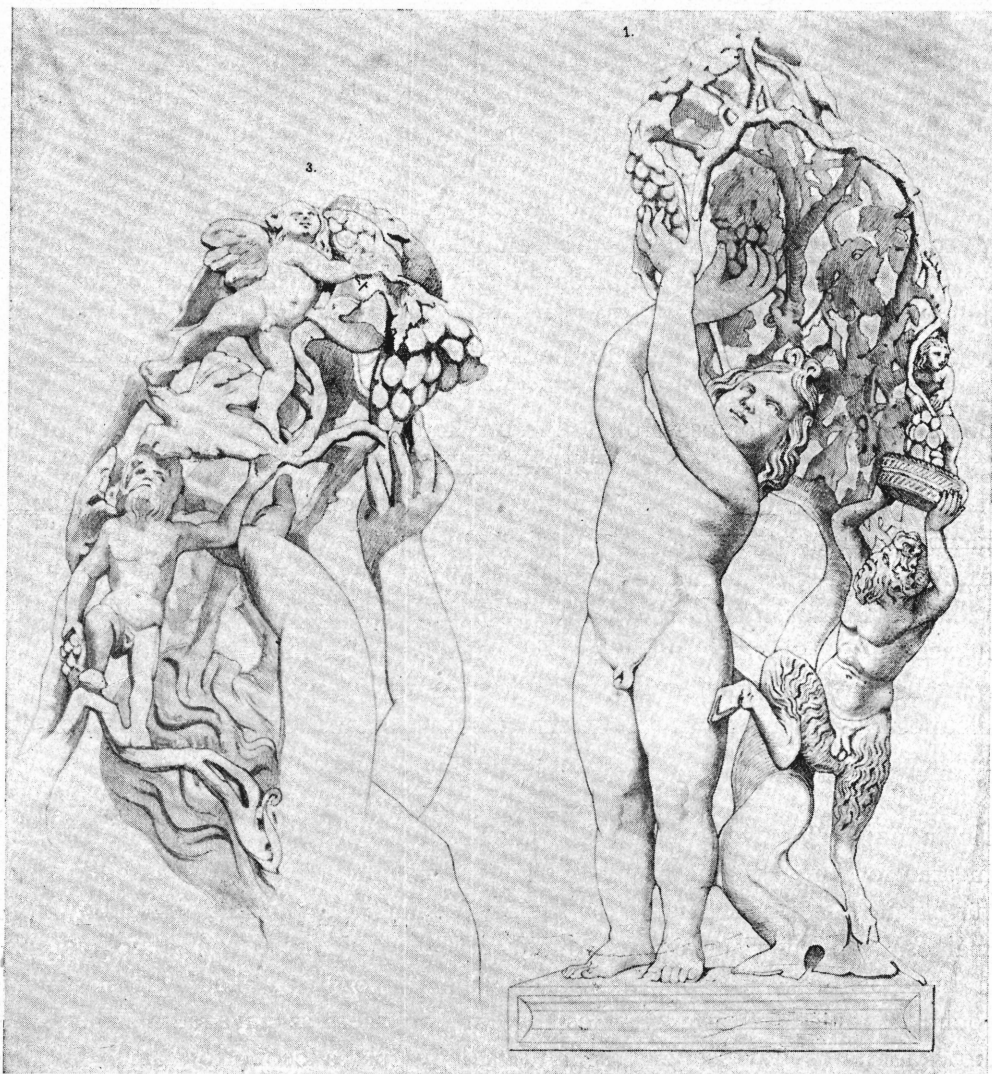
¹ Reinach, Rép. rel. 2, 134, 4c.

² Hampel, Arch. Ért. 26 (1906) 237, 14. kép és 244. Oroszlán Zoltán, Mitológiai és szimbolikus képtípusok a pannoniái síremlékeken (1918) 33.

³ Schreiber, Hellen. Rel. Taf. 64, Helbig, Führer, d. d. Sammlungen klass. Altertümer in Rom³, 2, 440, no. 1895.

⁴ Robert, Antike Sarkophagreliefs, 2 (1890) 17. Helbig, Führer³, 2, 111, no. 1321. Reinach, Monuments 2 (1924) 93.

⁵ Arch. Zeitung, 32 1874, 58 és 37, 1879, 170 sk. Taf. 13, 14. Reinach, Rép. stat. 2, 71, 3 és 4. Saglio, i. m. 1, fig. 2180. Strong, JHSt. 28. 1908, 32 (utóbbi hely C. Hawkes szíves figyelemzetése).



4. KÉP. EROS A SZŐLŐLUGASBAN.

Márványszobor a richmondi Cook-gyűjteményben (1). A csoportozat bal oldali részlete (3).

idomú gyermek Eros, öreg, csavarodott törzsű szőlőtő mellett állva, mindkét fölnyujtott kezével szőlőt szed; a mozdulatnak megfelelően felsőteste hátrahajlik, még jobban feje, melyet homloka fölött búbosan végződő hajfürtök öveznek. A szőlőtő másik oldalán kecskelábú, szakállas-szarvas, kis Pan ugrándozik, úgy hogy egyik lába az Eros combját éri; két kezével feje fölött kosarat tart, amelybe a szőlő lombja közt ülő kis szárnyas Eros fürtöt bocsát

le. A szőlőtő ugyanis félmagasságában szerteágazó venyigével és lombjával valóságos lugasként borul a két alak fölé s ágai közt, a nagy Eros jobb keze fölött még egy másik kis szárnyas Eros is szüretel, akitől a lehajló venyigén, lentebb álló, szakállas kis szatir veszi át a fürtöt. Hátralomborsátorban madárka ül (4. kép).

Ez a richmondi szobor Michaelis megállapítása szerint római munka; a motívumról azonban nem meri eldönteni, vajjon a hellenisztikus vagy a római művészet találta-e föl. Erosnak szüretelő gyermekként való ábrázolása, a lugasba való festői beállítás, valamint a technikai virtuozitás, melyet ennek a motívumnak a kivitele megkövetelt, valószínűvé teszik számára az alexandriai eredetet. A lugasok plasztikai visszaadása csakugyan Alexandriából ered, ahol a lombsátorokat nagyon kedvelték. Szőlőből, repkényből és gyümölcsfákból való lugas borult — Kallixeinós leírása szerint¹ — Ptolemaios Philadelphos (285—247) díszmenetében Dionysos kocsija fölé és még találóbb Theokritos leírása Adonis alexandriai ünnepéről,² amikor Aphrodite és Adonis szobrai a királyi palotában illatos virágok közt ki vannak téve «zöld lombsátor (*χλωραὶ σκιάδες*) alatt s felettük — akárcsak szobrunk lugasában — gyermek Erosok szökellnek ágról-ágra». Alexandriában lett, mint már fentebb említettük, a mitológiai Erosból genreszerű gyermekalak, illetőleg alakok egész hada, amely a nagy emberek mindennapi, komoly munkáját a játék kedves humorával mutatta be. A Lugasos Eros motívumát tehát bizvást az alexandriai művészetből eredeztethetjük, ott keletkezhetett a richmondi márványcsoportnak közvetlen vagy közvetett prototypusa. Azt természetesen bronzból öntöttnek kell gondolnunk, mert ilyen, emberkével, fürtökkel teletüzdelt lombsátor össze-visszahajló komplikált és vékony formái csak ebben az anyagban adhatók vissza. Az a késő római szobrász, aki a Lugasos Erosnak csoportját márványban dolgozta ki, akadályt nem ismerő technikai tudását akarta ezzel csillogtatni, de azért az anyagadta nehézségeket káprázatos ügyességével sem tudta legyőzni: a csoportot, amelyen nincsen modern kiegészítés, több darabból faragta ki, a lugas egyes részeit meg számos kis fémcappal illesztette egymáshoz s egészszé.

Az a körülmény, hogy a Lugasos Eros csoportozatából a richmondin kívül több példány maradt az újkorra, azt mutatja, hogy ezt a szoborművet nagyon kedvelték és a hellenisztikus és a római korban sokszor másolták. Az egyik példány, mely több, Róma szobrairól szóló munka részleteiről

¹ Athen. 5, 198 d. V. ö. még Semele kocsijának hasonló díszét, u. o. 200 c. Innét függő lugasos herculeaneumi freskók: Helbig, Wandgemälde Camp. 1741 és 1748. Helbig, Untersuchungen, 282. 302.

² Theokr. 15, 118 sk.

ismeretes, a 16. század végén még megvolt a Luragi-palotában, de azóta elkallódott; a másik, mely szintén csak rajzban jutott reánk, az angol király whithalli gyűjteményében foglalt helyet, ahol a palota égésekor 1698-ban elpusztult.¹ Ez a két példány a rajzok szerint nem volt teljes: szintén márványból lévén, érthető megcsonkulásuk. Megvolt Eros alakja egészen és mögötte — e másolatok érdekes eltéréseként — fatörzs, mely körül felfutó szőlőtő csavarodik; a fa ágaival fent Eros fölé borul, aki a római példányon mindkét kezével fürtöket szed le róla. A Lugasos Erosnak ez a két másolata, jobban mondva változata, abban is eltér a richmondi szobortól, hogy Eros szárnyas és úgy áll a földön, hogy jobb lábát kissé hátravonja, egyébként a három mű rokonsága kétségtelen. A csoport Erosának szárnyas másolata maradt fenn a Louvrebán, ugyanannak egy másik márványtorzója a trieri múzeumban.²

Aquincumi bronzunk a Lugasos Eros leszármazottja, ennek a hellenisztikus típusnak egyszerűsített, késő római kivonata. Megállapításunkat a két mű rövid összevetése kétségtelenné teszi. A richmondi megadja az aquincuminak magyarázatát. A vezérmotívum mindkettőben a szőlőfáról fürtöt szedő Eros-Amor. Ennek értelmében kell kis bronzunknak csekély hiányait kiegészíteni: a kis Ámorok tövében letört jobb karja nyilvánvalóan fölfelé nyúlt és kezével szedte a lelógó fürtöt. Feje azért van hátravetve, hogy tekintetével követhesse ujjai munkáját. Az a csákányütés vagy súlyos tárgy, mely a kart tövében levágta, letörte egyszersmind a szőlős fa koronájának fölötté elboruló ágait — a sebhelyeket fentebb jeleztük volt, — s ezek közt, mint a másik ép oldalon, fürt vagy fürtök lógtak le. Az Ámorka típusa, testtartása azonos a Lugasos Eroséval, a lábállás szorosán egyezik a Luragi-Whithall-i két példányéval, azokhoz hasonlóan szárnyas. Mindössze az az eltérés, hogy bal kezével venyigébe fogódkodik, amit szükségessé tett az a változtatás, hogy Ámorunk nem a biztos földön áll, mint amazok, hanem fellebb, a törzsre felkúszó szőlőtőn. A richmondi csoportnál az alakok fölé boruló lugast egy öreg, gazdag lombozatú szőlőtő alkotja, míg az aquincuminál az Ámorka és a kecske fa mellé vannak állítva, annak ágai alkotják a felfuttatott szőlő leveleivel együtt az árnyat adó koronát. E tekintetben tehát bronzunk a Lugasos Erosnak elveszett, csak rajzokból ismeretes példányait követi. Úgy látszik, hogy a richmondi csoportozat az eredetibb típus, mely közel állott az alexandriai prototypushoz: Egyiptomban ugyanis nem ismerték a

¹ Michaelis, Arch. Zeitg. 37, 1879, 172. Taf. 14, 1, 2. Reinach, Rép. stat. 2, 448, 2 (a Luragi-példány).

² Michaelis, i. h. Taf. 14, 4. Reinach, Rép. stat. 1, 142, 1460 (Louvre) és o. u. 2, 448, 3 (Trier).

fára nevelt szőlőt. A szőlővel befuttatott fát Itáliában az ott dívó arbustumos szőlőművelés hatása alatt a típusnak valamely római másolója vihette be a kompozícióba; ezt a típust képviselik a luragi-whitthalli példányok s azokhoz csatlakozva aquincumi bronzunk. Amilyen jellemző a Lugasos Eros csoportjában a viruló szépségű Eros mellett ugrándozó csúnya arcú, kecskelábú kis Pan alakja — az alexandriai raffinált művészet szerette ezeket a pikáns-ízű kontrasztokat,¹ — annyira érthető, hogy bronzunk mestere az egyszerűsítésnél, melyet munkája kisebb méretei is megköveteltek, a kecskelábú istent a lombrágó kecske motívumával pótolta: ez a behelyettesítés tovább is fenntartja a két alak közti ellentétet. A zsúfoltságot kis munkán helyes érzéssel enyhítő egyszerűsítésnek estek végül áldozatul a lombsátor ágai közt sürgölődő pici Erosok, szatir és madárka, melyek az ősi mintakép részleteit hívebben megőrző richmondi márványcsoportot oly kedvessé és elevenné teszik. Ez, a Lugasos Eros-szoborművekkel szemben bronzunkon kimutatott egyszerűsítés a maga részletváltoztatásaival és elhagyásaival nem érinti, nem homályosítja el a vezérmotívum lényegét és jellegzetességét, amely a kétféle csoportozatot egymással elválaszthatatlanul összekapcsolja, a közös ősrévén vérrokonokká avatja.

Késő római munkának mondottuk az aquincumi bronzot. A hellenisztikus és még inkább a római kis bronzok datálása tudvalevőleg rendszeren általánosságokban, nagy korhatárok közt mozog. Ha végignézzük a kis bronzokról szóló tudományos katalógusokat és kiadványokat, a darabok túlnyomó többségénél még század szerint való meghatározást sem kapunk, hanem rendszerint csak ilyenfajta jelzéseket: görög-római-, hellenisztikus-, római-, császárkori munka. A késő görög és római kis bronzszobrok mesterei a görög művészet gazdag örökségéből a formanyelv és kifejezés teljes skálájával, minden eszközzel rendelkezvén — a kevés számú eredeti alkotást nem tekintve — a nagy szobrászok mintaképeit másolták, módosították és variálták, hol híven és lelkiismeretesen, hol szabadabban és változtatásokkal, gondosan avagy felületesen, a korabelieket éppúgy, mint a régibb klasszikus műveket. Ezért nehéz legtöbbször ezeket a szobrocskákat, amelyekben a mintaképek jellegzetes vonásai a kis méretek miatt amúgyis sokat veszítettek, stílkritikailag pontosan meghatározni, időbeli fejlődés biztos rendjébe foglalni; kronológiai támpontokkal pedig csak ritka esetekben rendelkezünk. Amikor az aquincumi csoportot, mely a klasszikus bronzok frissességének híjával van, késő római mun-

¹ Collignon: Saglio, Dict. des Ant. 1, 2, 1605, fig. 2182.: fa tövében Erosszal viaskodó Pan (véssett kővön). Ugyanaz lyoni mozaikon: Reinach, Rép. peint. 101, 4; pompeji falfestményen: Roscher, Myth. Lex. 3, 1, 1456 sk. fig. 22. V. ö. Reinach, Rép. stat. 1, 377, 5.

kának ítéljük és szorosabban a Kr. u. 2. évszázad második felébe helyezzük, tesszük azt annál a közeli rokonságnál fogva, mely bronzunkat e kor néhány jellemző plasztikai művéhez fűzi. Elég ezek sorából a Farnesei bika bázisának reliefjeit,¹ a római Villa Borghesének márványcsoportját² és a nemrég talált s a vatikáni Museo Pio-Clementinóban őrzött remek szarkofágnak képdíszét³ idézni. A Dirke-csoport talapzatának oldalsó és hátsó reliefjei nem egykorúak a főcsoporttal, hanem a római mester toldásai az Antoninusok korából, amikor az egy nézetre szerkesztett szoborcsoportozatot körüljárhatóan állították fel. A tájképes reliefdísz, mely a dráma színhelyét, a Kithairont akarja a maga szirtjeivel, barlangjaival, faunájával és flórájával megjelentetni, részleteiben már a kerek szobrászatba megy át, pl. a tölgyfa, a piniák, valamint az állatok nagyrészt már szabadon válnak le a háttérrel. Ezt az eljárást, mely a hellenisztikus reliefek dekoratív jellegén túlmenően, önálló tájképek plasztikai visszaadására törekszik és a hellenisztikus művészet mérsékelt modorú festőiségét a császári kor derekán oly szabadossággal fokozza, hogy az csak az újkori rokokóban leli párját,⁴ a legcsattanósabban a borghesei kútcsoport talapzatának képdíszé szemlélteti. Idillikus tengerparti tájkép ez, amelyen lent tajtékzó hullámok közt csónakázó kis gyerekek, fentebb a szirtes parton fák, mindenféle állat, meg néhány staffage-alak van márványból, részint magas reliefben, részint teljesen szabadon kidolgozva; egyik ilyen teljes plaszticitással kidolgozott részlete a lombos fa leveleit eszegető kecskével stilisztikailag bronzunknak édes testvére. Ennek a 2. század végére tartozó munkának formanyelvén szól hozzánk a Commodus-korabeli vatikáni szarkofágnak töredezettségében is gyönyörű képdíszé, mely mitológiai alakokkal, pásztorokkal és állatokkal benépesített hegyi tájképet ábrázol, fákkal és szőlőtőkkel, oly finom kidolgozásban, mintha nem is márványból, hanem porcellánból készültek volna reliefjei. Az aquincumi bronznak e munkákkal való stílusbeli egyezése valószínűvé teszi azokkal egykorú keletkezését. Ezt a datálását megerősíti az éremképeknek biztos korjelző tanúsága is. Bronzunknak a tájképi elem mellett vezető motívuma a szőlőt szedő Eros-Amor. Az éremképek bizonyosságot tesznek arról, hogy az alexandriai erotomania, melynek másodvirágzását a fentebb említett pompeji falfestmények és nápolyi üvegváza jelzik, újra éled a Kr. u. 2. század második felében. Erre például idézhetjük Marcus Aurelius császár feleségének, Faustina

¹ Studniczka, Zeitschrift f. bild. Kunst. 14 (1903) 175 és 1. 2. 4. 13. kép. Woermann, i. m. 268 sk.

² Helbig, Führer³, 2, 243 no. 1549. Foto Anderson 31284. Helbig, Untersuchungen, i. m. 360, 2. j.

³ Helbig, Führer³ 1, 88 no. 140. Marucchi, Atti d. Pontificia Accad. rom. di arch. 1910, I. T. 15

⁴ Mint ezt már Woermann i. m. 294 sk. találónan kiemeli.

juniorak¹ és Lucius Verus császár feleségének, Lucilla Augustának² médailonjait, amelyek hátlapjain a Venus, illetőleg Fecunditas alakjában ábrázolt Augusta körül, fák tövében szárnyas kis Ámorok hancuroznak és mint még találóbb példát Commodus császárnak a 184. évből való médailonját,³ melynek hátlapja az ülő Pomonával szemben, szüretelő Ámorkákat mutat, az egyiket éppen a mi csoportunk motívumával, amint a föléje boruló nagy szőlősfáról fürtöt szed.

Amikor bronzunkat a Kr. u. 2. század végére iktatjuk, újra hangsúlyozzuk, hogy nem önálló, eredeti alkotás, hanem a Lugasos Eros késő leszármazottja, variánsa, amely a fa ágainak vezetésében a commodusi idők dagályosságának tagadhatatlan jegyei mellett a művészet egy már letűnt, érdekes korának, a hellenizmus rokokójának érezteti derűs varázsát. Motívumát az alexandriai művészetből származtattuk, oda helyeztük a richmondi csoport prototypusát. Wilhelm Klein, az antik rokokó első kiváló méltatója, a richmondi Lugasos Erosnak szobrát nem vette fel a rokokó emlékeinek nagy seregszemléjébe.⁴ Az angol magángyűjteménynek az irodalomban is csak elvétve említett kis márványszobra pedig mindenképp odasorozandó, hisz' jellegzetességénél fogva méltán állítható a «Táncrahívás» híres csoportja mellé,⁵ amelynek helyreállításából kiindulva határozta meg e művészi iránynak jellemvonásait, tárgykörét és előadásmódját, s állította össze a Diadochusok korának kezdeteivel egybeeső barokk és az augusztusi klasszicizmus között virágzó antik rokokónak gazdag hagyatékát.

Ellentétben a barokkal, amelynek pergamoni, rhodosi és egyéb ázsiai művészei monumentális meg reprezentatív alkotásaikban izgalmas nyugtalansággal és féktelen erővel, megkapó drámaisággal és zúgó pátosszal harcok diadalait, országalapító fejedelmek és dúsgazdag városok hatalmát és pompaszeretét hirdették harsogva a nagy nyilvánosság felé, a rokokónak Kis-Ázsiában és Alexandriában dolgozó mesterei, egyszerűbb, intimebb témák felé fordultak. A mindennapi élet, az utca és falu jelentéktelen, kedves és humoros alakjait s jeleneteit vagy Dionysos thiasosát, Aphroditét és kísérőit, gyermekisteneket és magát a gyermeket, valamint a természet idillikus szépségeit ábrázolták; a valót nem a leghatásosabb, hanem kecses és játszi megjelenítésben adták vissza; valószerű, de «raffináltan tompított, elegáns és gazdag forma-

¹ Gneccchi, Medaglioni Romani, 2 (1912) 68, 1.

² Gneccchi, 2, 76, 8 (egyébként a Villa Negroni II. századbeli falképének mása, 1. Röm. Mitt. 34, 1919, Taf. 1. 2.)

³ Gneccchi, 2, 87. 2. Az éremképekre Alföldi András volt szíves figyelmemet fölhívni.

⁴ W. Klein, Vom antiken Rokoko (1921).

⁵ I. m. 45, fig. 24. F. Winter, Kunstgesch. i. Bild. 368, 7.

kezelésükkel nem feltűnni, hanem inkább tetszeni akartak»;¹ műveik a köz helyett az egyénnel jöttek kapcsolatba, akár polgári otthon, akár palota s kertjének díszítésére voltak szánva; magánemberek, egyes műértők művészi szükségleteit, dekoratív célokat vagy a gáláns kor ízlését szolgálták. Az alexandriai rokokóra pedig különösképpen jellemzők az Erosok, kiket ott a genre iránt való erős hajlam Aphrodite fiából alakított s mindenütt szerepeltetett, hogy azután mint halhatatlan motívumot Rómára s az ókeresztény meg újkori művészetre hagyományozza.

Ennek az alexandriai rokokónak jegyeit viseli magán a Lugasos Eros szobra, valamint késő utóda, aquincumi bronzunk. Mindkét szobormű csoportozat: a rokokó nagyon kedvelte több alaknak zárt csoportba való fűzését,² embernek állattal való derűs hangulatú összekapcsolását (pl. Boethos Libát fojtogató fiúcskája, az Aristeas és Papias-féle kentaurosok, Nereist rabló Triton) — mint a mi esetünkben Erosnak Pannal, illetőleg a kecskével való mesteri társítását. Mindkét szoborműnek főalakja Eros, amint genreszerűen a nagy emberek komoly munkáját végzi játszi módon. A richmondi márványcsoporton a szőlőlugas lombja közt még két pici Eros segít neki, harmadik társként pedig egy éppoly pici, nagyszakállú szatir vesz részt a szüretelésben, melyet egy venyigén ülő madárka is figyel. Ezek a jókedvű kis alakok és a csipkeszerűen áttört lombsátor rokokós finomsággal, a gazdag, de elaprózott formakezelésben való gyönyörködéssel vannak kidolgozva. Az egész jelenet vidám, játékos hangulatába pedig — ez is jellemzője a rokokónak — a kecskelábú, ugrándozó Pan és a torzonborz szatirka hoz pajkos, pikáns színt. Ha az aquincumi csoportban, kis méretei miatt, a pici mellékalakoknak el is kellett maradniok, az egyszerűsített jelenet a finom munkájú nevető arcú Ámorkával és a Pant pótló, mohón faló bozontos kecskével még sokat őrzött meg prototypusa napsütéses derűjéből és művészi akcentusaiból, olyanokat is, amelyek révén, mint ősi rokon, bátran odaállítható valamelyik meissenai porcelláncsoport mellé.

A Lugasos Erosnak Alexandriába helyezett mintaképétől körülbelül jó három évszázad választja el a mi bronzunkat. Ennek a hosszú útnak egyes állomásait ma már nem tudjuk megjelölni. A római művészet nem mutatja a görögnek zárt, organikus fejlődését, amelynél a stílusváltozás egyszersmind korhatározó jelleggel bír; a római művészetben változó, ellentétes mozgalmak uralkodnak,³ időnkint eklektikus vagy a multhoz visszatérő irányok lépnek

¹ F. Winter, i. m. 329.

² W. Klein, i. m. 168, 194.

³ G. Rodenwaldt, Arch. Anz. 1923—24, 305.

fel. Bronzunk az utóbbi módon kapcsolódik az alexandriai hellenisztikus művészethez. Datálásánál egyéb jelek mellett utaltunk az alexandriai erotomaniának újjáéledésére, amely ennek, a szüretelő Eros motívumával együtt Pompejiben bekövetkezett másodvirágzása után az érem- és falképek alapján a Kr. u. 2. század vége felé ismét kimutatható. Annak illusztrálására, hogy a mi csoportunk vezérmotívuma milyen népszerű volt, hogy időnként fel-felbukkant emlékeink sorában, meg kell említenünk azoknak a vésett köveknek a tanúságát is, amelyek a richmondi márványtól az aquincumi bronzig terjedő útnak egy közbülső állomását jelzik. Jellemző példaként bemutatjuk a berlini múzeumnak ily tárgyú gemmáiból az 5. képünkön láthatót,¹ amelyen három szárnyas Ámorka szedi egy szőlős fa fürtjeit: az egyik létrán mászik fel a



5. KÉP. SZÜRETELŐ ÁMOROK.

Berlini gemma képe. (Kétszeres nagyítás.)

fára, a másik kosárban bocsátja le a szüretelt fürtöket, melyeket harmadik társuk fölnyújtott kezeivel készül átvenni. A szőlőtől körülölelt fa a bronzunkon ábrázoltnak a mása, az ágai közt mászkáló Ámorka a richmondi márvány lombsátorának pici alakjaira emlékeztet, míg a földön álló társuk tartásával, fölnyújtott karjaival főalakunknak felel meg. A gemmakép összefüggése a Lugasos Eros motívumával és annak késő római kivonatával szembeszökő: a kompozícióban való eltérés a művészeti megjelenítés mikéntjében kapja magyarázatát: a reliefkép szabadabb csoportosításával szemben, amelynek hosszúkás négyszögű teret kellett kitölteni, a természeténél fogva zártabb szoborműben való visszaadás megkövetelte, hogy a földön álló, fürt után nyúló Ámorka a fatörzs mellé kerüljön. Furtwängler az augusztusi klasszicizmus korába helyezi ezt a gemmát,² amely nyilvánvalóan az alexandriai hellenisztikus rokokó mintaképeire megy vissza s rokonságba hozható mind a richmondi Lugasos Erosszal, mind az aquincumi kis csoporttal. E két szobormű jellegzetes motívumának érdekes alkalmazásával találkozunk még egy római, Hadrianus korába tehető márványszobron³ (6. kép): fatörzsszerű támasztékján szőlő fut fel, melynek fürtjeit a magasban két Ámorka szedegeti, míg lent kis, szakállas kecskelábú Pan veszi át az egyiktől a szőlővel teli kosarat.

¹ A. Furtwängler, *Die antiken Gemmen* (1900), I, Taf. 36, 19, II, 175.

² A. Furtwängler, *Beschreibung der geschnittenen Steine im Antiquarium* (1896), 6263. sz., XII. l.

³ Reinach, *Rép. stat.* 1, 377, 5. Helbig, *Führer*², 2,872. Einzelaufn. 3656.

Bronzunk eredetének, gyártási helyének megállapításához nincs támasztékunk. Valószínűnek tartjuk, hogy Itáliából került Aquincumba, ahol valamely tisztnek vagy művészetkedvelő magánembernek otthonát díszíthette.

Technikai szempontból is érdekes, tanulságos munka az aquincumi bronz. Tömör öntés. Az öntés, melynek folyamánya a formáknak minden élességtől mentes puhasága, lágysága, nyilvánvalóan a ma is dívó ú. n. viaszkiolvasztási eljárással (à cire perdue) történt. A régiek tudvalevőleg a bronzöntésnek nagy mesterei, bátran mondhatjuk, művészei voltak. Technikáját a görögök az egyiptomiaktól tanulták és a bronzszobrok öntésében oly tökélyre emelték, hogy azt a modern kor sem tudta utólérni vagy felülmúlni; klasszikus eljárásukat éppoly mesteri módon gyakorolták, illetőleg folytatták az etruszkok és a rómaiak. Ennek a klasszikus technikának részleteiről, az anyagok ötvözéséről, az öntés mikéntjéről azonban az antik szakírók oly keveset, jóformán semmit sem közölnek velünk,¹ hogy eljárásukat a fennmaradt bronzmunkák megvizsgálásából és a mai módszerekkel való egybevetéséből kell rekonstruálnunk. Mivel bronzunkból eddig még nem lehetett kémiai vizsgálatot csináltatni,² nem lehetett a réz- és óntartalom százalékos arányát megállapítani s eldönteni, vajjon használtak-e az ötvözethez ezeken kívül cinket vagy más anyagot is; a törések finom, szemcsés volta, keménysége, alapja egy megreszelt élének tiszta sárgás színe, nagyobb (10—12%-os) óntartalomra engednek következtetést. A csoportozatot mestere viaszból mintázta, szabad kézzel. A kész viaszcsoportot azután fordított helyzetben edényforma tartályba tették és oly híg anyaggal öntötték körül, amely a formákhoz símul és magától megkeményedik. Ilyen anyagul ma két rész téglapornak és egy rész gipsznek megfelelő mennyiségű vízzel való keverékét szokás használni, mint amely megszáradván, minimálisan, alig észrevehetően húzódik össze s így a minta formáit nem nagyítja, nem durvítja. A régi mestereknek is ehhez hasonló anyaguk lehetett.³ Miután



5. KÉP. DIONYSOS.
Róma, Villa Albani.

¹ Blümner, *Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei den Griechen und Römern*, 4 (1886), 279 sk., ugyanő, Pauly—Wissowa, *RE.* 3, 895 sk. és 6, 607 sk. Deonna: *Saglio, Dict. des Ant.* 4, 2, 1488 (statuaria).

² A bronzszobrok és szobrocskák pontos mennyiségi és minőségi vizsgálata adhat a stílári elemzésen, leletkörülményeken kívül fontos támpontokat az eredet, a gyártási hely tekintetében. Ilyen vizsgálatoknak következetes keresztülvitele elősegítené a bronzöntőműhelyek megállapítását s a bronzoknak más tanulságok (V. ö. a ROMULIANUS feliratot, Paulovics EPHK, 1932, 183 és Pannonia, 1835, 21) és bizonyító erejű kísérőleletek (pl. hibás öntvények, verőtövek) fölhasználásával belföldi vagy más országokbeli műhelyek szerint való csoportosítását.

³ V. ö. *fudit in argillosa terra* Kir. 3, 7, 46.

ez a köpenyül szolgáló anyag megkeményedett, az egészet kályhában, lassú tűz mellett fölhevítették: a viasz megolvadt és kifolyt, a keménnyé égetett köpenyben pedig a mintázott csoportnak teljesen megfelelő üreg állott elő, amely a csoport negatívumát adta. Ebbe aztán beleöntötték a folyékonyá olvasztott bronzot, amely kihűlvén, a negatívum összetörése árán tömör öntésben adta a csoportozatot. Az említettem vagy hasonló anyagú köpeny porózus évén, átengedi a levegőt s így nem kellett a köpenyben szelelőnyílásokat (évents, Windpfeifen) alkalmazni. Az öntésnél példányunkon csak egy helyt állott elő, nagyobb levegőbuborék megszorulása következtében, egy kis hiba, a kecske hátán, amelyet bronzék beverésével javítottak ki. (Az 1. képen látszik az ék kerek feje.) A bronzöntő (statuarius, aerarius faber vagy fusor) még cizellálással egészítette ki munkáját, finom vésőszerszámaival élesebben jelezte például a levelek erezetét és — ezt különösen jól látni — az Ámorka szárnyainak tollait. Hogy a bronz milyen csudálatos előnyöket nyújt plasztikai műveknek minden irányba szabadon kiterjedő, merész tagoltságú és a mellett változatosan részletező fölépítésére, arra kitűnő például szolgál a mi kis csoportunk, amelynek a maga fordulatos meg egyenes tengelygazdagságával, egymástól hol messze elhajló, hol összefonódó finomabb s erősebb vonalvezetésével a sokezernyi antik bronz között alig van párja.

Ezért, főleg azonban stílusa és tárgya miatt az aquincumi szobrocskát, mint a római rokokónak ritka és jellegzetes emlékét, előkelő hely illeti meg az antik bronzok sorában.