

Bencze Ágnes (1975) klasszika-archeológus, a PPKE BTK Művészettörténet Tanszékének adjunktusa. Kutatási területei: a görög és a római művészet története, az antik művészet recepciótörténete.

Legutóbbi írása az *Ókorban*:  
*A dél-itáliai görögök túlvilágjárásai*  
(2013/1).

## Giccses vagy szellemes? Gondolatkísérlet egy „klasszicizáló római” szoborcsoport kapcsán

Bencze Ágnes

### Egy ismerős ismeretlen Nápolyból

**O**restés és Élektra (?), valószínűleg Stephanos műhelyének munkája, Kr. e. 1. – Kr. u. 1. század.” Ezzel a felirattal állítja elénk a fehér márvány szoborcsoportot (1–3. kép) a nápolyi Nemzeti Régészeti Múzeum<sup>1</sup> és a művet tárgyaló vagy illusztrációként bemutató kézikönyvek, ismeretterjesztő munkák nagy része. A görög művészet tankönyveiben azonban általában nem szerepel – természetesen, hiszen nem „valódi” görög munka, hanem a kora császárkori Itáliában készülhetett, vagyis – kurrens felfogás szerint – nem egyéb, mint valamiféle kulturális export terméke egy idegen közegben.<sup>2</sup> A római művészet kézikönyveiben, ahol több eséllyel ke-

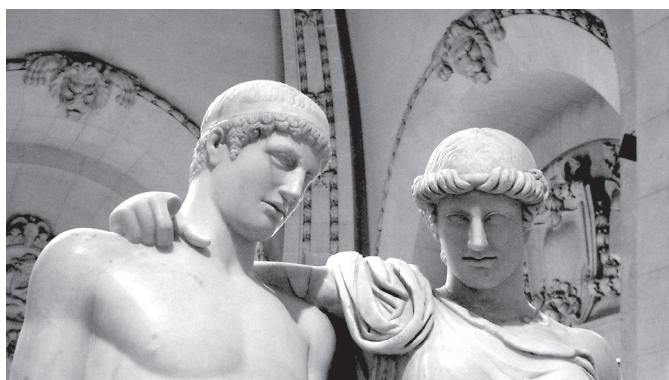


1. kép

„Orestés és Élektra”. Museo Archeologico Nazionale, Nápoly  
(Augusto 2013, kat. III.8.2 nyomán)

resszük, jellemzően a kezdő fejezetek egyikében találjuk meg, azoknak az ellentmondásokban és kényelmetlen leleplezésekben bővelkedő elbeszéléseknek az illusztrációjaként, amelyek a római művészet születéséről hivatottak számot adni: a Kr. e. 2. században Rómában hadi zsákmányként hirtelen „megjelent” görög műalkotásokról, az idegen szépség vonzereje által támasztott műgyűjtési lázról és az ennek nyomán kialakult, iparszerű szobormásolásról és „revival-művészetről” szóló összefoglalókban lehetetlen nem megemlíteni a „Pasitelés-iskolát” és annak második generációs mesterét, Stephanost;<sup>3</sup> a nápolyi szoborcsoport leginkább az Augustus korát jellemző klasszicizáló ízlés példájaként kerül elő, így talált utat legutóbb a 2013–2014 között Rómában, majd Párizsban megrendezett Augustus-kiállítás anyagába is.<sup>4</sup> A tárgy azonban ebben a történetben is inkább mellékes példa – a *mainstreamet* jobban jellemzik olyan művek, amelyek témája, rendeltetése és ideológiai üzenete könnyebben meghatározható.

„Orestés és Élektra” – akiket csak a szakirodalmi konvenció miatt nevezünk ezen a néven, hiszen azt sem tudjuk biztosan, hogy kiket jelenített meg a két alak alkotójuk szándéka és első nézőik olvasata szerint – az antik művészet kutatói számára ma leginkább nyitott problémák sorát jelenti. Más szemszögből nézve viszont ez a páros az ókori szobrászat ránk maradt művei közül bizonyosan a legalkalmasabb könyvillusztrációk közé tartozik, ha a görög–római ókorról szóló népszerűsítő kiadványról, mitológiai szöveggyűjteményről vagy éppen ókori irodalmi szöveg modern fordításáról van szó: a klasszika-archeológia 20. századi kérdései és vitái által nem terhelt mai néző általában megnyugtatóan tipikusnak, ismerősen és emberközeli klasszikusnak érzi. Kísérljük meg először a szoborcsoport leírását és értékelését három különböző szinten: leelőször a „művelt nagyközönség” szemével, aztán a görög szobrászat ismerőjének „leleplező” megfigyelésével, végül a római művészet törté-



2. kép  
„Orestés és Elektra”, részlet. Museo Archeologico Nazionale,  
Nápoly (a szerző felvétele)

netében ma elfogadott besorolását és az ebből következő esztétikai-ideológiai értékelését számba véve. Minél messzebbre jutunk, a kép annál ellentmondásosabbá fog válni.

### 1. A műkedvelő szemszögéből

Az antikvitás kultúrájáról csupán a nyugati modernitás fogalmi szerinti „általános ismeretekkel” rendelkező, vagy mélyebb, de alapvetően irodalmi műveltséggel közelítő néző nagy valószínűséggel kellemesnek és „a görög antikvitás szelleméhez” illőnek fogja találni a nápolyi párost. Legközelebb talán az a látásmód állhat hozzá, amelyet a 18. század közepén, a mű megtalálásakor az *eruditus* Antonio Francesco Gori levele dokumentált: „...egy nőalak, egészen újszerű módon öltözve, csak egyetlen tunikába, amely azonban olyan jól van megkötve a derekán és olyan sok szép redőbe rendeződik, hogy az lenyűgöző. Jobb karjával egy egészen meztelen ifjú vállára támaszkodik, akinek fejét szalag övezi. A szobor igazán kiváló.”<sup>5</sup>

Nagyjából szimmetrikus, mégis mindenféle merev szabályosságtól mentes kompozíció, két karcsú, hibátlan, fiatal alak, egyenes, mégsem túl feszes tartásban; egy szép ifjú, arányos atléta-testtel és egy méltóságteljes nőalak, nem kevésbé atlétikus testén a mesterien mintázott drapériával, amely egyes részekben a test formáit sejteti, máshol redői összetorlódnak, lecsúszni látszik a bal vállon, de mégis hihetően simul a mellre és a csípőre. A mozdulat meghitt kapcsolatot teremt a két alak között, a fejek összehajolnak: akinek az emlékeiben nem túl világosan, de valahogy mégiscsak ott élnek Kimón és Periklés korának legismertebb görög műalkotásai, ismerősnek találja a komolyan előre billenő fejeket, az egymástól és a nézőtől is független pontra révedő tekinteteket, de a támaszkodás gesztusát is. Ugyaninnen ismerősek maguk a fejek is, finoman részletezett, ugyanakkor precízen elrendezett hajfürtjeikkel, „tökéletes” arányaikkal, majdnem teljesen kifejezéstelen vonásaikkal. A bensőséges gesztus, a tartózkodóan derűs majdnem-mosoly sem tűnik stílusterésnek: mindannyian emlékszünk a homérosi istenek derűjére, és aki klasszikus kori attikai sírdomborműveket is látott, emlékszik a hasonlóan névtelen-attribútumtalan, ám zavartalan szépségű és kedélyű nők és férfiak meghitt kézfogásaira is.

Gori, a szoborcsoport első leírója azt is megjegyzi, hogy az alakok azonosítása attribútumok híján tetszőleges, „de talán lesz, aki úgy véli, hogy Helena és Paris az”.<sup>6</sup> A tökéletes és



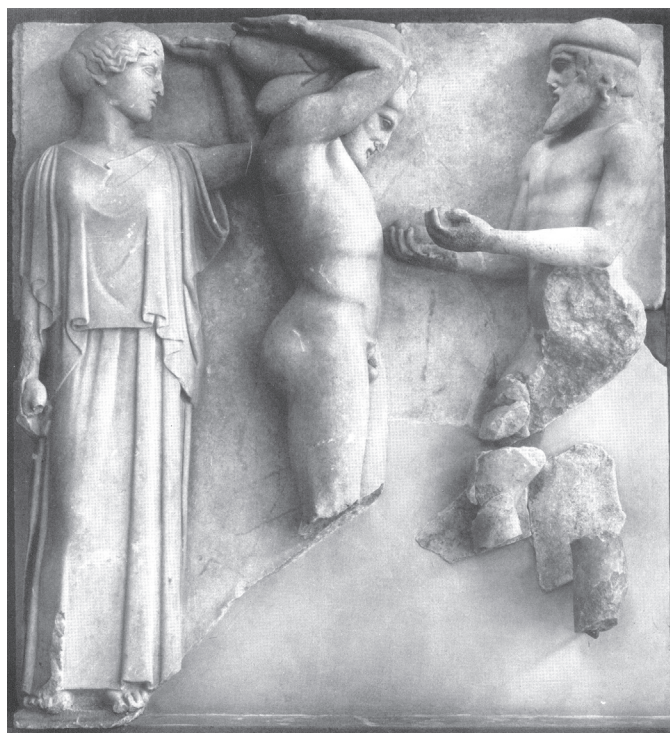
3. kép  
„Orestés és Elektra”. Museo Archeologico Nazionale, Nápoly  
(a szerző felvétele)

derűs ifjú férfi és nő ugyanis nem lehet más, mint két görög mitológiai alak. Talán nem istenek, már csak azért sem, mivel életnagyságúnál valamivel kisebbek – de biztosan *hérosok*, alkalmasint egy közismert szerelmi történet főszereplői. A 18. századi antikváriust és műgyűjtőt éppúgy nem zavarta a színpadkép-szerű, egy nézetű beállítás, mint a mai nézőt, és még annál is sokkal kevésbé a márványszobor stabilitását biztosító támasztó elemek látványa. Az összkép egészében összefér a görög antikvitás egyik, az újkori klasszicizmus óta az európai kultúrában élő képével.

### 2. A görög szobrászat kutatója szemszögéből

A görög szobrászat specialistája, különösen, ha hajlamos nagy jelentőséget tulajdonítani a „korstílus” fogalmának, azonnal megállapítja, hogy a nápolyi szoborpáros nem az, aminek látszik. Még pontosabban, hogy biztosan nem lehet az, aminek látszani akar.

Az alkotóelemek többsége ugyanis kétségtelenül a görög művészetnek arra a szakaszára emlékeztet, amelyet „a szigo-



4. kép

Az olympiai Zeus-templom metopéja Pallas Athéné, Héraklész és Atlas alakjával (Ashmole-Yalouris 1967, pl. 188 nyomán)



5. kép

„Gyászoló Athéna” relief az athéni Akropolisról (<http://www.studyblue.com/notes/note/n/exam-3-chps-7-10/deck/4538211>)

rú stílus korának” nevezünk, és kronológiai határait a perzsa háborúk vége és a Kr. e. 5. század közepe között határozzuk meg. Erre a korszakra emlékeztet a kompozíció, tisztán elkülönülő, függőleges tengelyeivel, amelyeket az alakok életszerűen aszimmetrikus, „a mozgás lehetőségét magában hordó”, ugyanakkor mégis inkább mozdulatlan, súlyos, befelé koncentrált tartása hangsúlyoz – álljon itt példaképpen a szigorú stílus korszakának egyik meghatározó főműve, az olympiai Zeus-templom egyik reliefszelete, az Athéna, Héraklész és Atlas alakját megjelenítő metopé (4. kép).<sup>7</sup> Erre a korszakra jellemző a két alak beállítása is: az ifjúéhoz jó párhuzam éppen az olympiai metopén a Hesperisek almáit tartó Atlas, de a nőalak csipőre tett kezéhez, az ellenkező oldalon külső támaszra dőlő karjához és arrafelé hajló fejéhez egészen közel áll egy kevésbé nagy presztízsű, de annál jellegzetesebb, szigorú stílusú darab, a (talán gyászoló?) Pallas Athénét ábrázoló fogadalmi relief az athéni Akropolisról (5. kép).<sup>8</sup> A férfialak feje, vastag nyakával, ovális kontúrjával, erős állkapcsával és különösen a fejhez feszes sapkaként simuló hajtincsekkel, amelyek csak a szalag alatt bukkannak föl szabaddabb, plasztikusabb csigák formájában, szintén szigorú stílusú mintákat idéz: álljon itt illusztrációként a ma is közismert példa, a delphoi Kocsihajtó (6. kép).<sup>9</sup>

Különösen érdekes a kora klasszikus kori párhuzamok szempontjából a nőalak feje. Hajviselete legalább két különböző, ismert szkéma kombinációjából jött létre: a profilból jól látható, kontyban a tarkóra fésült, hosszú haj az 5. század első felében szokásos női frizura, amelyet jól illusztrál a már idézett olympiai metopé Athénája; a homlokon szalag alá bújtatott, hosszú fürtök viszont valójában egy hasonló korú férfi hajviseletből származnak, amelyet például a Mantovai Apollón típusa

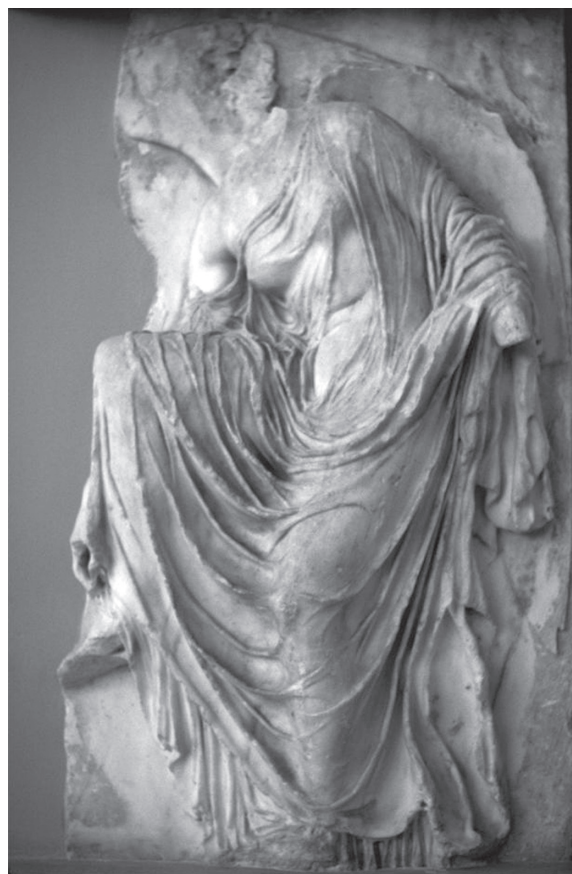


6. kép

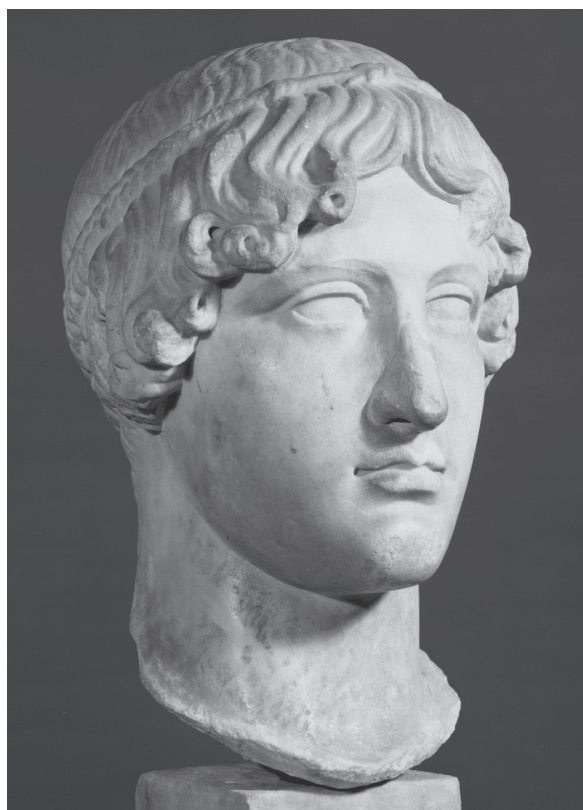
Delphoi kocsihajtó, részlet (<http://bontakstravels.com/2009/09/27/delphi/>)



7. kép  
Mantovai Apollo, részlet. Palazzo Ducale, Mantova  
(a szerző felvétele)



9. kép  
Niké alakja az athéni Athéna Niké-templom  
balusztrádjának reliefjén ([http://kavalosaparthistory.blogspot.hu/2011\\_11\\_01\\_archive.html](http://kavalosaparthistory.blogspot.hu/2011_11_01_archive.html))



8. kép  
Omphalos Apollo – a fej replikája  
a Brooklyn Museum gyűjteményében  
([http://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/10523/Head\\_Apollo\\_of\\_the\\_Omphalos/image/136911/image#](http://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/10523/Head_Apollo_of_the_Omphalos/image/136911/image#))

dokumentál (7. kép) pontosan ugyanebben a formában.<sup>10</sup> Ennek a hajviseletnek egy variánsa az Omphalos Apollón-típus hosszú, de a szalag alá nem visszahajtott frufruja (8. kép),<sup>11</sup> és ez az összehasonlítás alkalmat ad arra is, hogy megállapítsuk: „Élektra” arca is ehhez az archoz áll a legközelebb.

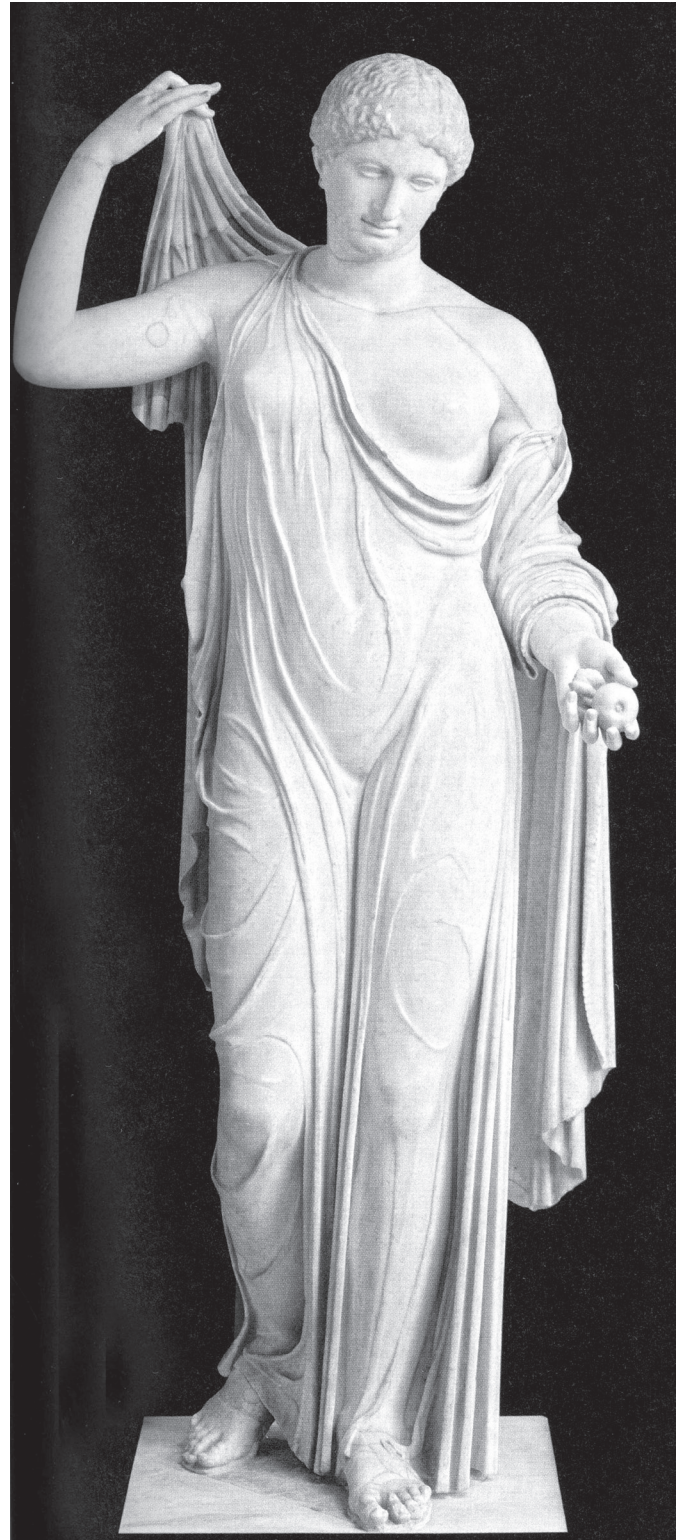
Az androgün jelleg, pontosabban a férfi és női fiziognómia közti világos különbségtétel hiánya nagyon is jellemző a szigorú stílus formavilágára (ha nem is olyan általános, mint az archaikus korban, ahol férfi és női arcok között gyakorlatilag csak a hajviselet tett különbséget). A nápolyi szoborcsoport nőalakjában azonban az arcon túl is van valami férfias, amint alább látni fogjuk, nem is véletlenül. Ennek az alaknak a megformálásában egymás után sorakoznak az ellentmondásos részletek. Ruházata típusát tekintve az akropolisi Athéna-reliefen és az olympiai metopén is láthatóval megegyező, vagyis *peplos*, amely azonban nem az ennél a ruhadarabnál megszokott, matrónai szigorral áll az alakon, mindkét vállon összekapcsolva, hanem baloldalt lecsúszik úgy, ahogy vékonyabb és tapadósabb anyagból szőtt *chitonok* szoktak olykor a görög szobrászatban, de csak a szigorú stílus utáni nemzedékek repertoárjában: a Parthenón frizétől és az Athéna Niké balusztrádjának reliefjeitől (9. kép),<sup>12</sup> vagyis a Kr. e. 430-as, 420-as évektől kezdve. „Élektra” ruhájának csak a típusa, a „szabásmintája” *peplosé*, az elrendezése és még inkább az esése nem; az a mód azonban, ahogy a szobrász a textília vastagságát, súlyát, tapadását és ráncolódását érzékeltette, nemcsak az ábrázolt anyag minősége miatt tér el a szigorú stílusú nő-

alakok *peplos*aiktól: amit a drapériával művelt, önmagában is elárulja, hogy olyan, későbbi korszakok művészetén nevelkedett, amelyeknek egészen más volt a viszonyuk a fizikai valósághoz és az érzékeléshez, mint a kora klasszikus kornak. A szigorú stílus világában elképzelhetetlen módon a test felületeire tapadó, másutt apró ráncokba sűrűsödő drapéria az 5. század végén radikálisan átalakuló művészi látásmód találmánya: jól illusztrálhatja az „Elektra” alakjához beállításában is hasonló, ún. Fréjus-i Aphrodité típusa (10. kép), amelynek névadó darabja nagy valószínűséggel egy Kr. e. 410 körül keletkezett eredeti viszonylag pontos másolata, az „Orestés és Elektra” csoporttal megegyező korból és helyszínről, a kora császárkori Campaniából.<sup>13</sup> Hozzá kell tenni azonban, hogy ez az újfajta drapériakezelés, amelynek a lényege, hogy a valóság formáit és textúráit az érzéki percepcióhoz minden addiginál közelebb álló módon adja vissza, a késő klasszikus és hellénisztikus művészetben is egyeduralgoló maradt. A valóság formáinak az a részben absztrakt és csak részben az érzékelést követő módja, amely a szigorú stílust jellemzi, a Kr. e. 5. század második felében végleg érvényét veszítette, amikor természeti megfigyelés és geometriai tervezés először került tökéletes egyensúlyba Polykleitos és Pheidias művészetében. Ezek után a szintézisek után az antik képzőművészet sokáig nem érezte szükségét, hogy visszatérjen a valóság illúzióját alig megközelítő formákhoz: erre először – és sokáig elszigetelt módon – éppen Augustus korában került sor, amikor régebbi korok stílusait ismerő és tudatosan újra felhasználó művészek valamilyen oknál fogva újjáélesztésre méltónak találták a szigorú stílus, sőt a késő archaikus szobrászat egyes mintáit is.

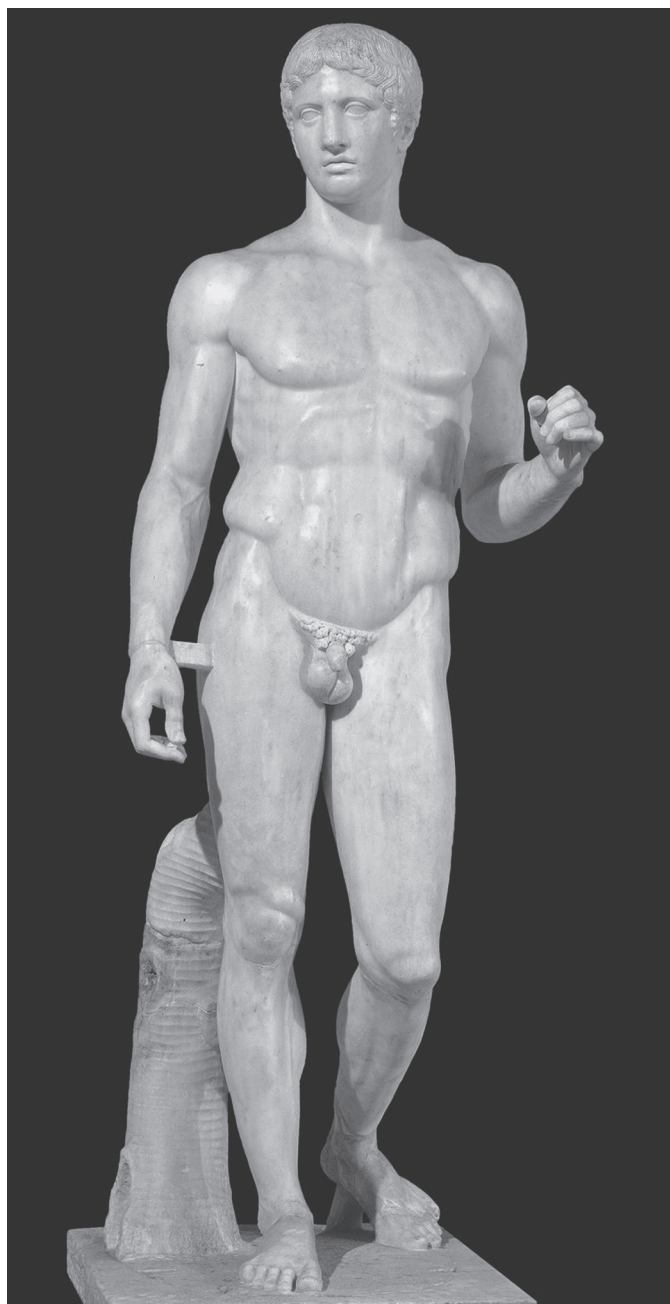
A nápolyi szoborcsoport nőalakján a leglátványosabb ellentmondás ennek a két, eltérő szellemiségű valóságábrázolásnak a kombinációja: az érzéki benyomás illúzióját nyújtó drapéria egy részben stilizált emberi alakon. Bár ez az ellentmondás világosabban megfogalmazható itt (és éppen ezért a benne rejlő feszültség is irritálóbb), valójában az ifjúalak összhatását is ez a stílusütközés határozza meg. Beállítása és testfelépítése alapján a szigorú stílus már említett példái és a polykleitosi atléta-típus (11. kép)<sup>14</sup> között helyezkedik el; arányai azonban felmondják a polykleitosi kánon szabályait, és karcsúságával, kevésbé hangsúlyos ponderációjával az alak közelebb kerül a „serdülő ifjú” képéhez. Régimódián merevnek tűnne – de valójában régi mintáinál sokkal inkább illúziókeltő.<sup>15</sup>

Ez a mű csakis olyan közegben születhetett, amelyben az érzékekkel felfogható valóság illúziókeltő utánzása a szobrászmesterség legjavának számított, és ennek varázsa alól egy művelt művész akarva sem vonhatta ki magát. Márpedig világos az is, hogy a nápolyi szoborcsoport alkotója *artifex doctus* volt, méghozzá a modern akadémiai képzettség értelmében: pontos és részletes ismeretei voltak négy-öt korábbi évszázad görög művészetéről, még ha nem is feltétlenül úgy és olyannak látta is e korszakok alkotásait, mint a modern művészettörténész. Egymást megerősítő irodalmi és epigráfiai források alapján tudható, hogy a Kr. e. 1. században részben Itáliában, részben görög földön több ilyen, művészettörténeti műveltségen alapuló iskola működött, amelyek tevékenysége természetesen nem volt független a „híres régiségek” reprodukciójának iparágától, de azért jóval több is volt annál.<sup>16</sup> Plinius tudósítása szerint a késő köztársaságkori Itália egyik híres akadémia-alapító mestere Pasitélés volt, aki esztétikai szakíróként is hatott kortársaira és a következő nemzedékek ízlésére: *Opera nobilia* címet

viselő, öt könyvből álló traktátusa az első kánonalkotó, ugyanakkor időrendi szemléletű művészettörténeti áttekintés volt az európai kultúra történetében.<sup>17</sup> Bár az ókori görög esztétikai irodalom többi művéhez hasonlóan ez az írás sem maradt fenn, Pliniuson és Quintilianuson átszűrve a pasitélési kánon utat ta-



10. kép  
Fréjus-i Aphrodité, a típus névadó példánya.  
Musée du Louvre, Párizs (Augusto 2013, fig. 12 nyomán)



11. kép

Polykleitos Doryphorosának márvány másolata. Museo Archeologico Nazionale, Nápoly (<http://www.studyblue.com/notes/note/n/arth-200/deck/1741713>)

lált a modern kori művészettörténet-írásba is, olyannyira, hogy ma sem vonhatjuk ki magunkat a hatása alól: a Kr. e. 5. és 4. századot, amelyeket a 19. század óta a görög művészet „klasszikus” korának nevezünk, éppen ez az iskola állította először piederstálra, hozzá képest határozva meg egyfelől az „archaikus” kort mint a csúcsra vezető, de még tökéletlenségekkel teli szakaszt, másfelől a csúcs után szükségképpen következő hanyatlás korszakait.

Ennek értelmében Pasitelés és esztétikai elveinek folytatói csakugyan a világtörténelem első „klasszicistái”, még ha magát a terminust nem is használták. Ilyen értelemben lehet „klasszicizáló” ókori mű az „Orestés és Élektra” szoborcsoport, a

„késő hellénisztikus” és a „korai római császárkori” művészet egymástól nehezen elválasztható korszakainak közös pontján.

Ez a besorolás mindenesetre továbbra sem nyújt semmilyen támpontot a mű témájának felismeréséhez. E tekintetben a 20. századi szerzők többsége, ha egyáltalán állást foglal, úgy véli, hogy az immár konvencionálissá váló „Orestés és Élektra” név, ha nem is biztos, de mindenesetre találó:<sup>18</sup> a két alak egy mitológiai páros, *hérós*-páros, amelynek külleme szándéka szerint a Kr. e. 5. századot, annak is hangsúlyosabban az első felét idézi fel a nézőben; kézenfekvő az 5. századi attikai tragédia valamelyik sokszor megfogalmazott témájára gondolni, és minden történet közül talán az Agamemnonidáké az leginkább, ahol szűz és ifjú ilyen meghitt viszonyban van – lévén fivér és nővér egymás cselekvő cinkostársa –, és kettejük együttműködésében a lányé az irányító szerep (a szoborcsoport mintha a nőalak dominanciáját érzékeltetné, még hangsúlyosabban, mint az olympiai metopék Athéna istennői fölényét Héraklés mellett).

Valójában azonban ez az olvasat is szubjektív, amennyiben nem támasztható alá semmilyen konkrét párhuzammal a klasszikus görög művészet ikonográfiai repertoárjából. Így továbbra is nyitott kérdés marad minden, ami a mű funkcióját, üzenetét, szellemiségét illeti. Ezekre a kérdésekre ezzel a művel kapcsolatban a római művészet történetének szempontjából lehet megkísérelni a választ – éppen ez az a pont azonban, ahol az értelmezés szubjektív nézőpontok és morális ítéletek által leginkább befolyásolt rétegéhez érünk.

### 3. A kora császárkori római művészet kontextusában

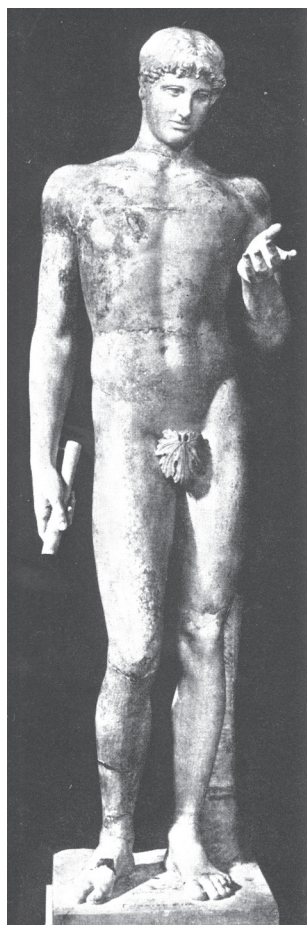
A nápolyi „Orestés és Élektra” tehát a hellénisztikus kor késői szakaszában kialakult akadémikus művészeti iskolák egyikének jellegzetes terméke. Hogy a konkrétumokkal kezdjük: összekapcsolása a leginkább Plinius alapján rekonstruálható „Pasitelés-iskolával” néhány egyértelmű adat és egy sor feltevés együttesén alapul. A páros ifjúalakja majdnem pontos mása egy önálló szoborként is ismert ruhátlan atléta-alaknak, amelynek számos másolata és variánsa maradt fenn, ezek egyike azonban, a római Villa Albani gyűjteményében található szobor (12. kép) „Stephanos, Pasitelés tanítványa” görög nyelvű szignatúráját viseli.<sup>19</sup> Pasiteléstől nem maradt fenn sem szignált, sem biztosan azonosítható szignálatlan mű, viszont mind Stephanos, mind Pasitelés nevét megtaláljuk Pliniusnál, és a szüksézáru életrajzi adatok alapján koherensnek tűnik a kép: az „Itália görög partjairól” származó Pasitelés „Pompeius kortársa” volt, és a köztársaságkor végi Róma ünnepeit szobrásza, mondhatnánk: ízlésdiktátora lett, akinek művei az újonnan metropolisszá növekvő város középületeiben több mint egy évszázad múltán is láthatók voltak; Stephanos Caesar Forumának nympháit készítette, amelyek aztán Asinius Pollio gyűjteményébe kerültek.<sup>20</sup> A rekonstrukciót egy további szignatúra teszi teljessé, amely az „iskola” harmadik generációját jelentheti: a római Museo Nazionale Ludovisi-gyűjteményének egy szoborcsoportján – amelyet, a nápolyi csoporthoz hasonlóan, csak konvencionálisan neveznek szintén „Orestés és Élektra”-nak – a „Menelaos, Stephanos tanítványa” szignatúrára olvasható. Bár ez a szoborpáros formai szempontból szinte semmilyen tekintetben nem hasonlít a Stephanossal kap-

csolatba hozott kompozíciókra, a 20. századi művészettörténet általában mégis tényként fogadja el, hogy a szignatúra igazat állít, és a „Menelaos” által említett „Stephanos” azonos a Villa Albani-beli ifjúalakot szignáló, magát Pasitelés tanítványának nevező Stephanosz-szal. Így áll össze a klasszika-archeológia rekonstrukciójában az első triumvirátus korától Augustus utódaig tartó, akadémikus „Pasitelés-iskola” képe.

A mesterek és műhelyek közti összefüggés és a feltételezhető művészeti iskolák rekonstrukciója azonban jóval bonyolultabb probléma. A Villa Albani gyűjteményének szignált Stephanos-atléta egyfelől egyértelműen a nápolyi csoport „Orestés”-ének tipológiai mintája – de vajon mit bizonyít ez a szoborcsoport alkotójára nézve, és mit mond arról, hogy milyen „iskolához” tartozott? A kézenfekvő és hagyományos megközelítés abból a feltételezésből indul ki, hogy a szobrászműhelyek gyakorlatában egy-egy kreatív mester „talált fel” új formákat, amelyeket a mester és munkatársai, tanítványai egyaránt használtak, akár egy nemzedéken is túl, olyan változtatásokkal, amelyek nem jelentették a minta és ezáltal a „típus” lényegi átalakítását. A késő hellénisztikus szobrászat „klasszicizáló” trendje azonban éppen azt jelenti, hogy mesterek és műhelyek bizonyos, néha szavakban is megfogalmazott esztétikai elvek alapján korábbi századok híres mintáihoz nyúltak vissza: szobrászati típusok, illetve azok részletei így évszázadok távolából is bekerültek ezeknek a „műhelyeknek” a repertoárjába. A döntő kérdés innentől tehát az, melyik kreatív mester (egyben *artifex doctus*) mivé alakította, hogyan értelmezte át az átvételeket.

Ez a helyzet azonban önmagában is kérdésessé teszi, hogy jogos-e az idézetgyűjteményként létrejött szoborcsoportot egyik alakja tipológiai azonossága alapján egy műhely, vagy akár egy iskola termékeként azonosítani. Technikai és formai sajátosságok alapján ma konszenzusos álláspont, hogy a nápolyi „Orestés és Élektra” nem Pasitelés vagy Stephanos korában, legfeljebb talán Menelaos idején keletkezhetett: a Kr. u. 1. század első felében, Augustus utolsó éveit, vagy Tiberius uralkodása alatt, de valószínűleg mindenképp a Flavius-kor előtt.<sup>21</sup> A kompozíciót alkotó alakok, amint láttuk, különböző régi stílusok „modorát” idézik, de valójában a hellénisztikus kor vége előtt nem elképzelhető alkotások.

Az ifjú alakja, amennyiben a Stephanos-ifjú típusát másolja, egy két nemzedékváltással korábbi, a Kr. e. 1. század közepén született „klasszicizáló”, de saját kora nyomait kitörölhetetlenül magán viselő alkotást használ fel újra. Egy kézenfekvő, egyszerű magyarázat ezt az összefüggést úgy oldhatná fel, hogy az „Orestés és Élektra” minden bizonnyal az egykori mester által alkotott, hasonló, előre kész elemeket felhasználó produktum Stephanos egyik tanítványának, vagy tanítványa tanítványának a műhelyéből; ezáltal egyben a „Pasitelés-isko-



12. kép  
Ifjú márványszobra  
Stephanos szignatúrájával.  
Villa Albani, Róma  
(Zanker 1974, Taf. 42,1  
nyomán)

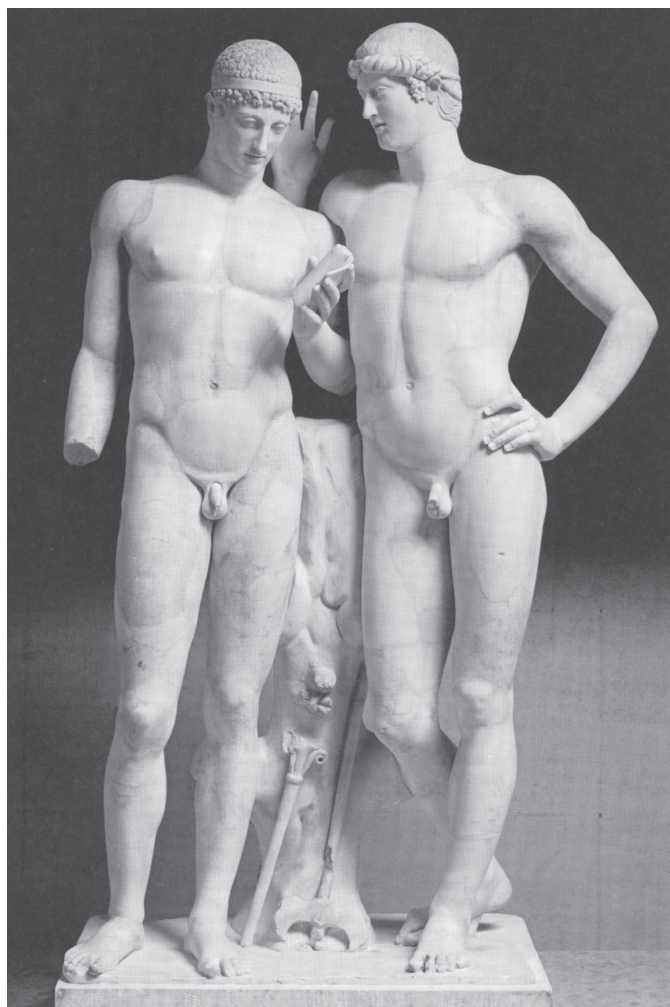
la” harmadik vagy negyedik generációjának is a műve, akár csak az előbb említett, gyökeresen eltérő szellemű, római szoborpáros „Menelaos”-tól. Valószínű azonban, hogy ez a rekonstrukció túlságosan is egyszerű ahhoz, hogy pontosan írja le a valóságot.

Paul Zanker már a hetvenes években összegyűjtötte és aprólékos elemzés tárgyává tette a Stephanos-ifjúval és a nápolyi csoporttal összefüggésbe hozható valamennyi fennmaradt emléket: kópiákat, variánsokat, töredékeket, a fej különálló másolatait és variánsait, valamint szoborcsoportokat.<sup>22</sup> A Stephanos-atléta típusa ugyanis az „Orestés és Élektra”-kompozíción kívül egy másik összeállításban is szerepel, amelynek egy teljesebb és egy töredékesebb példánya is ismert; a jobb állapotú jelenleg a Louvre-ban látható (13. kép).<sup>23</sup> Ebben a szoborcsoportban bal oldalon ismét a Stephanos-atléta egy replikája szerepel – jobb oldalon viszont egy másik ruhátlan férfialak, amely arányait, testtartását, sőt hajviseletét tekintve is majdnem pontosan azonos a nápolyi csoport Élektrájával. Persze csak majdnem, hiszen minden egyes szempontból észre lehet venni a két alak között valamennyi különbséget: eltérő – kevésbé stabil és világos – a társa vállára támaszkodó jobb kéz gesztusa, enyhén eltér a hátra húzott, súlyt nem tartó jobb láb mozdulata, viszont szinte ugyanolyan az alak bal oldala, a csípőre tett kéz mozdulatától a felsőtest hajlásának ívéig; a fej szinte azonos „Élektra” fejével, csak éppen itt a bonyolult, szigorú stílusú hajviselet a tarkón sem alakul női konttyá, hanem pontosan másolja az 5. század első felének Apollón-fejeiről ismert megoldást, a fejen szalagszerűen körbetekert

hajfonatokkal (amelyet az Omphalos Apollón típusán is láthatunk). No és persze ezt a testet nem borítja a nápolyi csoport Élektrájának női drapériája. Ennek az alaknak is több replikája maradt fenn, bár többnyire erősen töredékes állapotban, valószínű azonban, hogy soha nem állt egyedül a Stephanos-atléta-hoz hasonlóan, hanem mindig páros kompozíciók alkotóeleme volt.<sup>24</sup> Az „Orestés és Élektra” csoport alapján a tudományos konvenció el is nevezte ezt a két férfialakos párost „Orestés és Pyladés”-nek, jóllehet a Louvre szoborcsoportján diszkréten elhelyezett attribútumok jobban indokolják a szintén konvencionális „Mercurius és Vulcanus” címet.<sup>25</sup>

A nápolyi csoport „Élektrájának” típusát pontosan ismétlő nőalakok egyelőre még töredékes állapotban sem ismertek, ami megerősíti azt a gyanút, hogy a két férfialakos csoport lehetett az elsődleges, és „Élektra” alakja valójában nem más, mint „Pyladés” egy szokatlanul rafinált, új variánsa. Vagyis csakugyan „nővé maszkírozott” férfialak, egy apró trükk révén újraértelmezett elem egy egyébként is alapvetően idézetekből, régebbi korok vizuális alkotásaiból építkező „iskola” repertoárjában.

Ha ezeknek az ismereteknek a birtokában, a kora császárkori római művészet kontextusában próbáljuk megítélni a nápolyi szoborcsoport esztétikumát és szellemiségét, ítéletünket



13. kép  
„Orestés és Pyladés”. Musée du Louvre, Párizs, MA 81, MR 279  
(Augusto 2013, kat. III.8.1 nyomán)

egy sor általánosabb kérdésre adott válasz fogja meghatározni. Hogyan kell elképzelni azokat a technikai kereteket és társadalmi elvárásokat, amelyek ezeknek az idézetgyűjtemény-műtárgyaknak a létrejöttét meghatározták? Milyen lehetett valójában az alkotók viszonya a régi korok műveivel és művészeivel? Milyen jelentést és jelentőséget hordozhatott a négyszáz-öt-száz évvel korábban született formák látványa a kortárs nézők számára, akik részben e szobrok megrendelői is voltak?

Kézenfekvő lehetőség a Stephanos-atléta típusát felhasználó szoborcsoportokat Pasitelés „iskolájához” kapcsolni, és ez alapján fogalmazni meg a mögöttük sejthető elképzeléseket, hiszen legalább Pasitelés személyével kapcsolatban úgy tűnik, az írott források elegendő támpontot szolgáltatnak egy ízlésvilág és a hozzá tartozó etikai normák meghatározásához. A pasitelési művészettörténet ugyanis, amelyben a képzőművészeti szépség teljességét a Kr. e. 5. és 4. század alkotói jelentik, párhuzamba állítható a késő köztársaságkor és az Augustus-kor irodalmi esztétikájában megfogalmazott elvekkel. Elsősorban a *decor/prepon* fogalompárjára és a klasszikus kori irodalom morális mintává emelkedésére utalnak azok a szerzők, akik a késő hellénisztikus kori görög és kora császárkori római esztétika közti összefüggést állítják párhuzamba a Kr. e.

1. században Róma vonzaskörében fellendülő képzőművészeti „klasszicizmussal” és e trend részeként a Pasitelés-iskola működésével.<sup>26</sup> Ennek a klasszicizmusnak a célja eszerint ugyanaz volna, mint az irodalmi ízlésben a legmagasztosabbnak tekintett példák kijelölése, ugyanabban a történeti körben. Paul Zanker máig meghatározó formulája szerint a képzőművészeti klasszicizmus első, programszerűen kibontakozó virágkora pedig elválaszthatatlan Augustus politikai uralmától és annak részeként végrehajtott ideológiai tudatformáló programjától.<sup>27</sup>

Ha pusztán ebből indulunk ki, a nápolyi szoborpár az Augustus- és Iulius–Claudius-kor tengernyi, klasszikus kori mintákat többé vagy kevésbé szabadon átértelmező, „klasszicizáló” alkotásának egyike, és ennek megfelelően az egész korszakra és műfajra vonatkozó általános elvek szerint értelmezhető: a két alak éppen úgy lehet tragikus hős és hősnő, mint két örökké ifjú olymposi isten; megformálásuk gondosan kiválasztott, zömmel Kr. e. 5. századi mintákon alapul, és programszerű korizlésnek felel meg, amely a legnemesebbnek tartott elmúlt kor formáit kívánja újraéleszteni és megsokszorozva maga körül látni. Amennyiben a nápolyi szoborcsoport ilyen felfogásban született, és alkotója szándéka a pasitelési művészeti kánon fegyelmzett követése volt, üzenete is szükségképpen „komoly”, a klasszikus mintákhoz a kora principatus kori kultúrpolitika által rendelt érzéseknek és asszociációknak megfelelően emelkedett. Ideologikus dísz tárgy, amelynek alkotója az esztétikai mellett etikai normát is közvetíteni akart.<sup>28</sup>

Ha azonban így tekintünk a tárgyra, mi sem kellemetlenebb, mint végiggondolni mindazt, amit tárgyyszerűen megállapítottunk: a szoborcsoport „klasszicizmusa” valójában igen vegyes, Kr. e. 470 körüli minták 410 utániakkal és a kettő közti évtizedek elemeivel keverednek benne, ráadásul minden részlet kialakítása valójában a saját korának iskolázottságáról árulkodik; első látásra megkapó egyszerűsége és könnyedsége valójában csupa kiszámított tudálékosság és erőltetett kombináció; elsőre talán érzékinek tűnő nőalakja valójában egy átöltöztetett és átfésült Apollón; és mindennek a tetejébe valójában az egész enyhén módosított, „előre gyártott elemekből” született. A modern néző ezen a ponton felfedezi a többi, ellentmondásos részletet is: a nőalak jobb kezének túlságosan explicit, előre mutató gesztusát, a szigorú stílus arcain soha nem látott, félig nyitott száját, a lehullani készülő drapéria alól kikandikáló atléta-vállat, ráadásul az elől lehetetlennek feltüntetett ruha szögletes-stilizált kidolgozását a hátoldalon. Egészében pedig – az augustusi klasszicizmusról tudottakat észben tartva – kínosnak érezzük a látványt és képmutatónak a feltételezett erkölcsi leckét, és megszületik az ítélet: amit itt látunk, nem más, mint ókori giccs.

### Láthatjuk-e másképp?

A három, különböző szempontú megközelítést végiggondolva látszik, hogy az utolsónak bemutatott negatív értékelés nem az egyetlen lehetséges hatás, amelyet a szoborcsoport nézőjére gyakorolhat. Valójában a giccsnek kijáró ítélet csak akkor születik meg a nézőben, ha bizonyos előfeltevésekkel és elvárásokkal néz a műtárgyra. Ha az Augustus-kor udvari-politikai nagyművészetének klasszicizmusát akarjuk felismerni benne, és azt feltételezzük, hogy készítői és nézői egyaránt

minden részletében komolyan akarták venni, a mű furcsaságai és ellentmondásai kínos feszültséget szülnek. Kérdés azonban, hogy nem más volt-e az „Orestés és Elektra” (és a mai szemnek még kevésbé tetszetős „Orestés és Pyladés” csoport) szobrászának szándéka. Még pontosabban: hogy vajon nem éppen az volt-e a szándéka, hogy észrevehető vagy legalább érzhető ellentmondásokkal a „magasztos stílustól” idegen hatást váltson ki?

A szoborcsoport egy újabb leírása szerint a nőalak „teste, hajviselete és arca szinte karikatúra-szerű idézet” a szigorú stílus repertoárjából.<sup>29</sup> Ahogy itt is megfigyeltük, mintha az egész mű tudatosan rá is játszana a szigorú stílus korára. Mintha az alkotó egészen pontosan akarta volna jelezni, hogy nem Pheidias, hanem Hageladas a minta, hogy *hērósai* nem Sophoklész és Euripidész, hanem Aischylos drámájának szereplői. Ha azonban a Kr. e. I. és Kr. u. I. századi „klasszicizáló” művek sorát nézzük, meg kell állapítanunk, hogy éppen ennek a harmadszázadnak a stílusa a legritkább esetben bukkan fel köztük: az igazi mintának valójában a görög klasszikus kor érett és késői szakasza számított, a szobrászok Pheidiasztól Lysipposig tartó sora, a „csúcsot” közvetlenül megelőző nemzedéké alig. Ami „Pasitélés iskoláját” illeti, Michaela Fuchs gondos adatgyűjtéssel támasztotta alá, hogy éppen a szigorú stílus tisztelete és utánzása a legkevésbé valószínű ebben a körben.<sup>30</sup>

Ezért feltételezhető, hogy a szigorú stílus szembeszökő utánzása önmagában is fontos adalékokkal szolgál a szoborcsoport megítéléséhez. Az első, hogy az alkotó (vagy alkotó műhely) olyan alapos művészettörténeti képzettséggel rendelkezett, amelynek fokáról és jellegéről mi alig-alig tudunk fogalmat alkotni, mindenesetre nyilvánvalóan lehetővé tette számára a különbségtételt a „klasszikus” görög művészet különböző szakaszai között; a művész szándékosan idézhette fel éppen a 480–450 közti évtizedeket, és ezért az is valószínű, hogy nem véletlen, hanem nagyon is tervezett az a stílustörés, amelyet a drapéria kialakításával és a nőalak támaszkodó testtartásával, beszédes gesztusával elkövetett. A másik szempont, hogy valószínűleg maga az általunk szigorú stílusnak nevezett korstílus választása is jelentéssel bírhatott a kora császárkori, itáliai néző szemében, amelyre nézve mi most még feltevéseket is nehezen fogalmazhatunk meg.<sup>31</sup>

Lehetséges mindenesetre, hogy – legalábbis a nápolyi szoborcsoport esetében – egyértelműbben is ki lehet mondani, hogy a túlzásig karakteres szigorú stílusú elemek és azok kombinációja más felfogású, későbbi elemekkel nemcsak karikatúraszerű, hanem talán valóban karikatúra. A szoborpáros elrendezése kifejezetten színpadképszerű, vagyis olyan kompozíció, amely meghatározza azt a nézőpontot, ahonnan értelmezni lehet, tehát nézni érdemes. Ez a felfogás – a bonyolult térbeli alkotás színpadias beállítása egyetlen fő nézetre – szintén a szigorú stílus korának jellemzője: gondoljunk akár Myrón *Diskobolosára*, akár az oromcsoportok cselekvő alakjainak beállítására, például Olympiában. Akár isteneket, akár *hērós*-párt ábrázol a nápolyi márvány, mindenképpen úgy tűnik, jól kitalált és jelentéssel bíró elem az elrendezés is, amely mintegy színpadi szereplőkként mutatja őket. Az alakok és arcok kora klasszikus stilizáltsága, kontrasztban a drapériák és mozdulatok életszerű könnyedségével, mintha tovább erősítené a színpadi jelleget: az arcok maszkyszerűnek tűnnek (különösen a nőalaké, a szétnyíló ajkak között sötétlő fekete ürrel), az alakok

mintha jelmezt viselnének. A színpadiasságon túl azonban a régies stílus *gravitasa*, amely a jelenetnek *hērósi* magasztosságot kölcsönözhetne, ellentétben áll a szoborcsoport méreteivel is: az alakok magassága 1,40 m, vagyis 4/5 életnagyságú, ami nem *hēróikus*, még kevésbé isteni lépték. „Orestés és Elektra” így legfeljebb akkor tűnhetett igazi tragédiaszínpadi párosnak, ha olyan távolságban és magasságban voltak a nézőtől, amely már érzékelhetetlenné tette a méreteik „kisszerűségét”. Eredeti elhelyezkedésük azonban ma már rekonstruálhatatlan, így nem tudhatjuk, mennyire érvényesült a kis méretek dehéróizáló hatása a látványban.<sup>32</sup>

A szoborpáros leginkább szembeötlő, stílusértékkel is bíró, jelentésbeli problémája az ifjú és a nőalak viszonya. A leírások többségében önkéntelenül felszínre kerül az itt rejlő feszültség is. A nőalak domináns szerepét minden elem alátámasztja: a támaszkodó gesztus, az ifjú nyakát szinte igaként körülvevő, vaskos jobb kar, amely révén érzhetően a törekenyebbnek tűnő ifjúra nehezedik súlyának egy része is, az irányt mutató kéz és végül a hajszálnyi magasságkülönbség, amellyel a nő az ifjú fölé emelkedik. Ami az utóbbi részletet illeti, itt a hatás különösen ambivalens: míg az „Orestés–Pyladés” csoportnál a bal oldali alak csakugyan magasabb, itt „Elektra” nem az, és a szobrász a fő nézetből is világosan látni engedi a nézőnek, hogy a magasságkülönbséget valójában csak egy jól ismert színházi trükk okozza: a domináns alak egy kis emelvény segítségével magasodik társa fölé, amelyről nem tud nem eszünkbe jutni a tragédiaszínész *cothurnusa*. A hatást mindeztől tovább fokozza az az önkéntelen érzés – a szemlélők egy része számára talán biztos tudás –, hogy a látszólagos *hēróis* valójában átöltözött férfi.

A szoborcsoport tehát teljes egészében olyan, mint egy szándékosan stilizált színpadi kép, amely nem egyszerűen csak átértelmezett idézetekből alkot szintézist, hanem mintha teljes egészében idézőjelben, ironikusan volna értendő. A benne rejlő feszültségek alkalmasint nem egy hibásan énekelt szólam fals hangjai, hanem szándékos torzítások, amelyekkel tudatosan idéztek elő más hatást, mint amit az Augustus-kori hivatalos művészet reprezentatív alkotásai voltak hivatottak előidézni. Az „Orestés és Elektra” csoport az általánosan elfogadott keltezés szerint nem Vergilius kortársa, hanem inkább Ovidiusé, aki egy életrajzi anekdota szerint azokhoz a soraihoz ragaszkodott leginkább, amelyeket kritikusan töröltek volna. Meglehet, hogy a kissé súlyos meghittséggel a „fivére” vállára támaszkodó nőalak hasonló ironiával van itt ábrázolva, mint olykor Ovidius hősnői és apró gyarlóságokkal emberibbé tett istenalakjai. Mi sem valószínűtlenebb valójában, mint hogy egy olyan sokszínű és sokrétegű társadalomban, amilyen a kora császárkori Itália társadalma volt, csak egy szólama lett volna a vizuális kultúrának. Sokkal hihetőbb, hogy más-más közegekben más módon használták fel a kurrens akadémiai műveltség elemeit.

Ezért is érdemes felidézni, hogy az „Orestés és Elektra” szoborcsoport nem Rómában, és nem is közvetlenül a római elítélhető közegből került elő, hanem Puteoli Macellumából, vagyis a kor legfontosabb tengeri kikötővárosai egyikének vásárcsarnokából.<sup>33</sup> Bár a híres építészeti emlék 18. századi felfedezése miatt ma már nem rekonstruálható sem ennek, sem a további szobordíszeknek az elhelyezkedése,<sup>34</sup> a kontextus mégis lehetővé tesz egy óvatos megjegyzést: ez a közeg

valószínűleg más funkciójú szobrokat igényelt, mint a politikai élet színhelyéül szolgáló közterek, vagy akár a politikai elit magánháza. Továbbá, ha Puteoli nagy jelentőségű kikötő volt is, mindenesetre nem az a helyszín, ahol Pasitelés vagy vezető tanítványai életét és működését elképzeljük.<sup>35</sup> Szobrászati emlékek sora és néhány epigráfiai emlék bizonyítja ezzel szemben, hogy Puteoliban a császárkor kezdetétől aktív, helyi szobrásziskola működött, amely műveltségében láthatólag a kor vezető műhelyeinek szintjén állt.<sup>36</sup> Amikor tehát az

ismeretlen *hérós* és *héróis* párosát „Pasitelés iskolája Stephanos utáni nemzedékének” tulajdonítjuk, számolnunk kell ezzel is, hogy ez valójában már csakugyan sokkal inkább egy egész szobrásznemzedéket jelent, amelynek számos műhelye párhuzamosan működött Közép-Itália jelentős központjaiban, és azok párhuzamosan, több szólamban, esetleg egymástól is különböző szellemiségben fogalmazták meg akadémiai műveltségen alapuló, de valójában nagyon is eredeti, új jelentésű kompozícióikat.

## Jegyzetek

A tanulmány alapjául szolgáló előadás elhangzott az Ókortudományi Társaság felolvasó ülésén, 2014. február 21-én. Az ötlet megszületését elősegítő, gondolatébresztő beszélgetésekért ez úton is szeretnék köszönetet mondani Ferenczi Attilának és Ermanno A. Arslannak.

- 1 Nápoly, Museo Archeologico Nazionale, lt. sz. 6006.
- 2 A szabályt erősítő kivétel: Schuchhardt 1959, 131–133, 107. kép. A görög szobrászat „korszakait” jellemző példákon keresztül bemutatató könyvecskében a szoborcsoport az utolsó előtti emlék, amely után csak a ma a római Palazzo Altempsben őrzött ún. Ludovisi Juno-fej következik, mint olyan emlék, amely már „végleg kívül áll a görög szobrászat eleven fejlődéstörténetén”.
- 3 Így találkozhatunk vele az egyetlen modern, magyar nyelvű összefoglaló kézikönyvben is: Castiglione 1971, 82, 59. kép.
- 4 *Augusto* 2013, 206–207, III.8.2. sz.
- 5 Gori 1751, 142: „*Il gruppo rappresenta una donna vestita con una maniera tutta nuova, ed ha sola tunica; ma così ben cinta, e accomodata sulla vita e con tante belle pieghe, che è uno stupore. Pone la destra sopra la spalla destra di un giovane tutto tutto nudo, che ha benda intorno al capo. La scultura è veramente eccellente.*”
- 6 Ugyanott: „*Niun distintivo hanno queste figure, sicché potrà dirsi ciò che si vuole; ma forse non mancherà chi creda esser Elena e Paride.*”
- 7 Olympia, keleti oldal, 10. metopé.
- 8 Athén, Akropolis Múzeum, lt. sz. 695.
- 9 Delphoi, lt. sz. 3484, 3520, 3540.
- 10 A típus egy jó állapotú, bronz replikája Pompeiiből: Nápoly, Museo Archeologico Nazionale, lt. sz. 831; névadó márvány példánya: Mantova, Palazzo Ducale.
- 11 Egy replikája: Róma, Musei Capitolini, lt. sz. Scu 638; egy másik példány: Boardman 1992, fig. 66 (Athén, Mus. Nat. 45). A fej itt illusztrációként reprodukált kópiája (lehetséges, hogy posztantik): Brooklyn Museum, lt. sz. 18.166.
- 12 Athén, Akropolis Múzeum. A Parthenón frízén lásd a keleti oldal VI. lapján az ülő istennő (Aphrodité) alakját (pl. Boardman 1992, fig. 96.17).
- 13 Louvre, lt. sz. 525. Boardman 1992, 219, fig. 197.
- 14 Polykleitos Doryphorosának kópiája, Nápoly, Museo Archeologico Nazionale, lt. sz. 6011 (Boardman 1992, fig. 184).
- 15 A beállítás gyermeki „félénkségében” minden bizonnyal nagy szerepet játszik a Paul Zanker által megfigyelt újdonság, amelyre a Kr. e. 5. század alkotásai között nincs példa: a térdek enyhe befelé fordulása, amely valójában lényegesen megváltoztatja a lábak helyzetét a polykleitosi beállításhoz képest: Zanker 1974, 53.
- 16 Lásd pl. Fuchs 1999, 1–8, 39–5.

- 17 *Naturalis historia* XXXVI. 39. A Pasitelésről szóló forrásadatok és korábbi kutatások összefoglalásához: Borda 1953, 7–21.
- 18 Így Bulle 1912, 300; Borda 1953, 43; Schuchhardt 1959, 131.
- 19 Villa Albani-Torlonia, lt. sz. 906. Borda 1953, 22–24, fig. 2. Az ismert replikák és variánsok felsorolását lásd Zanker 1974, 49–54.
- 20 *Naturalis historia* XXXV. 35, XXXVI. 39–40 és XXXVI. 3. 3. Borda 1953, 7–10 és 22.
- 21 Borda 1953, 67; Zanker 1974, 55–56; *Augusto* 2013, 206–207.
- 22 Zanker 1974, 49–50.
- 23 Louvre, lt. sz. 81. Zanker 1974, 50 (12. szám). A töredékesebb példány: Adolphseck, Fasanerie, Zanker 1974, 50 (10. szám).
- 24 Zanker 1974, 54–56; Fuchs 1999, 81.
- 25 Így pl. Borda 1953, 68–70, fig. 14.
- 26 Így Zanker 1990, 240–252; Fuchs 1999, 75–79.
- 27 Zanker 1990, különösen 240–263.
- 28 Zanker 1990, uo. visszatérő gondolata, hogy az Augustus-kori klasszicizmus, még ha eklektikus is, nélkülözi a késő hellénisztikus kori játékoságot és minden esetben az erkölcsi megújulás közösségi üzenetét hordozza.
- 29 L. Laugier: *Augusto* 2013, 207.
- 30 Fuchs 1999, 81.
- 31 Érdekes lehet ebből a szempontból, hogy Augustus alatt egy rövid ideig az archaikus görög művészet egy jól meghatározható köréből származó minták felhasználása szintén divatos volt a tárgyi emlékek tanúsága alapján. Erre a jelenségre speciális magyarázatot keresett Zanker 1990, 244–247: eszerint a Kr. e. 1. századi és kora császárkori irodalomban a „régies” stílus a *gravitas* és *auctoritas* szinonimája, az archaikus formavilágot idéző képi ábrázolások pedig a szakralitás asszociációját keltették a császárkori nézőben.
- 32 A mű 1750-ben került elő, Pozzuoli (Puteoli) híres császárkori vásárcsarnokából. A rosszul dokumentált leletkörülményekről lásd Borda 1953, 43–45. A lelet egyetlen közvetlen forrása valójában az itt fentebb már idézett A. F. Gori beszámolója (lásd 5. és 6. jegyzet).
- 33 Lásd az előző jegyzetet.
- 34 A legfontosabb további emlék a Serapis-szobor, amely miatt az épületet sokáig Serapeionnak vélték, lásd Gori 1751, uo.
- 35 Általánosan elfogadott feltételezés, hogy Pasitelés dél-itáliai görög volt, a Pliniusnál megőrzött Varro-testimonium alapján (*Natus hic in Graeca Italiae ora et civitate Romana donatus cum iis oppidis*), említésből ismert fő művei azonban, akárcsak Stephanoséi, túlnyomó részt Róma városához köthetők: lásd minderről Borda 1953, 7–10 és 22–24.
- 36 Vö. Valeri 2005; Demma 2010.

## Bibliográfia

- Ashmole, Bernard – Yalouris, Nicholas 1967. *Olympia. The Sculptures of the Temple of Zeus*. London.
- Augusto 2013. *Catalogo della mostra Scuderie del Quirinale 18 ottobre 2013 – 9 febbraio 2014*, a cura di Eugenio La Rocca et alii. Milano.
- Boardman, John 1992. *Greek Sculpture. The Classical Period*. London – New York.
- Borda, Maurizio 1953. *La scuola di Pasiteles*. Bari.
- Bulle, Heinrich 1912. *Der schöne Mensch im Altertum. Eine Geschichte des Körperideals bei Aegyptern, Orientalen und Griechen*. München–Leipzig.
- Castiglione, László 1971. *Római művészet*. Budapest.
- Demma, Filippo 2010. „Scultori, redemptores, marmorarii ed officinae nella Puteoli romana. Fonti storiche ed archeologiche per lo studio del problema”: MEFRA 122/2, 399–425.
- Fuchs, Michaela 1999. In hoc etiam genere Graeciae nihil cedamus. *Studien zur Romanisierung der späthellenistischen Kunst im 1. Jh. v. Chr.* Mainz.
- Gori, Antonio Francesco 1751. *Symbolae litterariae decadis secundae vol. II*. Roma.
- Schuchhardt, Walter-Herwig 1959. *Die Epochen der griechischen Plastik*. Baden-Baden.
- Valeri, Claudia 2005. *Marmora Phlegraea. Sculture del Rione Terra di Pozzuoli*, Roma.
- Zanker, Paul 1974. *Klassizistische Statuen. Studien zur Veränderung des Kunstgeschmacks in der römischen Kaiserzeit*. Mainz.
- Zanker, Paul 1990. *Augustus und die Macht der Bilder*. München.