

Második, változatlan kiadás

GONDOLATOK
A GÖRÖG MŰALKOTÁSOK
UTÁNZÁSÁRÓL
A FESTÉSZETBEN
ÉS A SZOBRÁSZATBAN

Hungarian translation © Rajnai László, Tímár Árpád, 1978, 2005
© Helikon Kiadó, 1978, 2005

A jó ízlés, amely mindjobban elterjed a világon, először görög égbolt alatt alakult ki. Idegen népek valamennyi leleménye csak mint az első mag, úgy került Görögországba, s más természetet és alakot öltött abban az országban, amelyet Minerva, úgy mondják, az itt talált mérsékelt évszakok miatt minden más vidéknek elébe helyezve, a görögöknek lakóhelyül kijelölt, olyan országgént, mely okos főket hivatott létrehozni.

Az ízlés, amit e nemzet műalkotásainak adott, sajátja maradt; ritkán távolodott messzire Görögországtól anélkül, hogy ne veszített volna valamit erejéből, s a távoli ég alj alatt későn vált ismertté. Kétségtelen, hogy ez az ízlés teljesen idegen volt az északi égbolt alatt abban az időben, amikor mind a két művészet, amelynek nagy tanítói a görögök voltak, oly kevés tisztelőre talált; abban az időben, amikor például Correggio legtiszteletreméltóbb darabjait Stockholm királyi istállójában az ablakok elé, azok befedésére akasztották fel.

El kell ismernünk, hogy a nagy Augustus* kormányzása az az igazán szerencsés időpont, amikor a művészeteket, mint valami idegen kolóniát, Szászországba behozták. Utóda, a német Titus* alatt ezek a művészetek az ország sajátjává váltak, s általuk a jó ízlés általános lett.

Örök emléke ezen uralkodó nagyságának, hogy a jó ízlés képzésére Itália legnagyobb kincseit – és ami tökéleteset még a festészetben más or-

szágokban létrehoztak – mindenki szeme elé állította. Buzgalma, hogy a művészeteket halhatatlanná tegye, végül nem hagyta nyugodni mindaddig, amíg a görög mesterek igazi, hiteles műveit, mégpedig elsőrangúakat, a művészeknek utánzásra át nem adta.

A művészet legtisztább forrásai nyíltak meg: boldog, ki megtalálja és megízleli. Ezeket a forrásokat keresni annyi, mint Athénba utazni. Drezda immár Athénná válik a művészek számára.

X | Az egyetlen út számunkra, hogy nagygyá, sőt ha lehetséges, utánozhatatlanná váljunk: a régiek utánzása, s amit valaki Homéroszról mondott, hogy aki megtanulja jól megérteni, az tanulja meg csodálni őt, érvényes a régiek műalkotásaira is, különösen a görögökére. Ismeretségben kell velük lennünk, mint a barátainkkal, hogy a *Laokoónt* éppoly utánozhatatlannak találjuk, mint Homéroszt. Ilyen szoros ismeretségben majd úgy ítélünk, mint Nikomakhosz *Zeuxisz Helenájáról*: „Vedd a szememet – mondta egy tudatlannak, aki a képet kifogásolta –, s akkor istennőnek fog látszani neked.”

Ilyen szemmel nézte a régiek műveit Michelangelo, Raffaello és Poussin. A jó ízlést annak forrásából merítették, sőt Raffaello azon a vidéken is, ahol az kialakult. Tudjuk, ifjakat küldött Görögországba, hogy az ókor fennmaradt emlékeit lerajzolják neki.

Egy régi római mester szobra mindenkor úgy viszonylik majd görög előképéhez, mint Vergilius *Didója* – akit kíséretével a nimfái körében tartózkodó *Dianához* hasonlítottak – Homérosz *Nauzikaájához*, melyet utánozni próbál.

A *Laokoón* a régi Rómában ugyanaz volt a mű-

vészeknek, mint nekünk: *Polükleitosz szabálya*,* a művészet tökéletes szabálya.

Nem szükséges, hogy utaljak rá, a görög művészek leghíresebb alkotásaiban van valami hanyagság: példák erre a *Medici-Venus*hoz tartozó delfin a játszó gyermekek mellett, valamint *Dioszkoridész* munkája, a kőbe metszett *Diomédész a Palladionnal*,* a főalakot kivéve. Tudjuk, az egyiptomi és szíriai királyok legszebb pénzein a hátoldal megmunkálása ritkán tökéletes. Nagy művészek hanyagságukban is bölcssek; nem tudnak úgy hibázni, hogy egyszersmind ne tanítanak. Szemléljük úgy műveiket, mint *Lukianosz Pheidiasz Jupiterét* kívánta szemlélni, *Jupitert* magát és nem lábának számolyát.

A görög művek értői és utánzói a mesterművekben nem csupán a legszebb természetet találják, hanem még többet, mint a természet, valamilyen ideális szépséget, amely – ahogy azt nekünk *Platón* egyik régi magyarázója tanítja – a képek-ből csupán az értelemben vázolódik és jön létre.

A közülünk való legszebb test talán nem hasonlítana jobban a legszebb göröghöz, mint ahogy *Iphiklész* bátyjához, *Héraklész*hez hasonlított.* A tiszta és szelíd égbolt befolyásolta a görögök első formálódását, nemes formát azonban a korai testgyakorlás adott ennek az alaknak. Vegyünk egy ifjú spártait, akit egy hős és egy hősnő nemzett, akit csecsemőként sohasem korlátozott a pólya, aki hétéves korától a földön aludt, s birkózásban és úszásban gyermekkorától kezdve gyakorlatozott. Állítsuk őt korunk egy ifjú szibaritája mellé, s aztán ítéljük meg, hogy a kettő közül melyiket veheti a művész mintának egy ifjú *Thészeusz*hoz, egy *Akhilleusz*hoz, sőt akár még egy *Bacchusz*hoz is.

Ez után alakítva Thészeusz olyan lenne, mint aki rózsán nevelkedett, amannak nyomán pedig mint aki húson, ahogy egy görög festő e hős két különféle elképzeléséről ítélt.

A testgyakorlásra sarkalltak minden ifjú görögöt a nagy játékok, és a törvények megengedték, hogy tíz hónapig készüljenek az olümpiai játékokra Éliszben, azon a helyen, ahol a játékokat tartották. A legnagyobb díjakat nem mindig férfiak, hanem többnyire ifjak nyerték el, ahogy azt Pindarosz ódája tanúsítja. Az isteni Diagorászhoz hasonlónak lenni – ez volt az ifjúság legfőbb vágya.

Nézd a gyors indiánt, ki a szarvast futva üldözi. Mily mozgékonyak lesznek életnedvei, mily hajlékonyak és gyorsak idegei, izmai, mily könnyed lesz testének egész fölépítése. Így formálja nekünk Homérosz hőseit, Akhilleuszát kiváltképp lábainak gyorsaságával jellemzi.

A test ezektől a gyakorlatoktól kapta azokat a nagyszerű és férfias – homályosságtól és felesleges dudoroktól mentes – kontúrokat, melyeket a görög mesterek szobraiknak adtak. Az ifjú spártaiaknak tíznaponként meg kellett mutatniok magukat meztelenül az ephóroszoknak, akik a hízni kezdőkre szigorúbb diétát róttak ki. Igen, így volt ez egykor Püthagorász törvényei alatt, amelyek mindenekelőtt a test fölösleges lerakódásaitól óvtak. Talán éppen ez volt az oka, hogy a legrégibb idők görögjeinél azoknak az ifjaknak, akik a birkózásban mérkőzésre jelentkeztek, az előkészület idején csak tejes ételt engedélyeztek.

A test minden kellemetlen vonását óvatosan kerülték; Alkibiadész ifjúkorában nem akart megtanulni fuvolázni, mert az elváltoztatja az arcot, s az ifjú athéniaiak követték példáját.

Ennek megfelelően a görögök egész öltözéke úgy volt megalkotva, hogy a formálódó természetnek a legcsekélyebb kényszer se okozza. A szép forma fejlődése semmit se szenvedett a mi mostani ruházatunk különféle fajtáitól és részeitől, amelyek különösen a nyakon, a csípőkön és a lábszárakon nyomnak és szorítanak. A görögöknél még a szépnemet se kényszerítette semmi önmagának ékesítésében: az ifjú spártai nők oly könnyedén és rövid ruhákba öltözködtek, hogy ezért csípőmutogatónak nevezték őket.

Azt is tudjuk, mennyire gondosak voltak a görögök abban, hogy szép gyermekeket nemzzenek. Quillet* sem mutat oly sok utat ehhez *Callipédie* jében, mint ahogy az a görögök közt szokásos volt. Sőt oly messzire mentek, hogy megpróbáltak kék szemből feketét csinálni. Ennek a szándékának az előmozdítására is létesítették a szépségversenyeket. Ezeket Éliszben tartották; a díj fegyver volt, amelyet Minerva templomában függesztettek ki. Alapos és tanult bírákban nem lehetett hiány ezeken a játékokon, mivelhogy a görögök, miként Arisztotelész tudósít, gyermekeiket képeztették a rajzolásban, kiváltképpen azért, mert úgy hitték, hogy az ügyesebbé teszi őket abban, hogy a szépséget szemléljék és megítéljék a testben.

A legtöbb görög sziget lakosainak szép fajtája, amely mindazonáltal oly különféle idegen fajokkal keveredett, és a szépnem kiváltképpen bájossága ugyanott, s különösen Khiosz szigetén, alapos föltételezésre ad okot mindkét nem szépségéről őseik között, akik azzal dicsekedtek, hogy őseredetiék, sőt régebbiek a holdnál.

De még most is vannak egész népek, ahol a szépség éppenséggel nem kiváltság, mert minden-

ki szép. Az utazók útleírásaikban egybehangzóan ezt mondják a grúzokról, s ugyanezt adják hírül a kabardokról, a krími tatárok egyik népéről.

A betegségek, amelyek oly sok szépséget szétrombolnak, és a legnemesebb formákat elrontják, a görögöknél még ismeretlenek voltak. A görög orvosok írásaiban nyoma sincs a himlőnek, s egyetlen görög alakjának megjelenítéséhez se használták a himlőhelyet olyan megkülönböztető jegyként, amelyeket Homérosz gyakran alkalmaz a legjelentéktelenebb vonások nyomán is. A nemi betegségek és leszármazottuk, az angolkór, még szintén nem fenyegették a görögök szép természetét. Egyáltalán, minden, amit a születéstől a fejlődés teljességéig a test kiképzéséhez és megőrzéséhez, az alak kidolgozásához és ékességéhez a természet és a művészet révén elsajátítottak és megtanultak, a régi görögök szép természetének előnyére munkálkodott és használtatott fel; testük kiváló szépsége alkalmat adhat rá, hogy a legnagyobb valószínűséggel helyezzük a mienké elé.

Egy olyan országban, ahol a természetet hatásában szigorúbb törvények gátolták, miként Egyiptomban, a művészetek és tudományok állítólagos szülőföldjén, ott a természet legtökéletesebb teremtményei csak részben és tökéletlenül válhattak ismertté a művészek számára. Görögországban viszont, ahol ifjúságtól kezdve az élvezetnek és az örömmel szentelik magukat, és ahol valamiféle mai polgári jó mód az erkölcsök szabadságának sohasem volt kárára, ott a szép természet leplezetlenül megmutatkozott a művészek nagy okulására.

A művészek iskolája a gümnaszionokban volt, ahol az ifjak teljesen meztelenül űzték testgyakor-

lataikat. A bölcs, a művész oda járt: Szókratész, Kharmidész, Autolükoszt, Lüszioszt tanítani; egy Pheidiász, hogy művészetét ezekből a szép teremtményekből gazdagítsa. Az izmok mozgását, a test fordulatait tanulták ott; tanulmányozták a test körvonalait, vagy annak a lenyomatnak a kontúrjait, amelyet az ifjú birkózók hagytak a homokban.

A testek legszebb meztelensége itt oly változatos, igaz és nemes állapotokban és helyzetekben mutatkozik meg, amilyenbe egy felbérelt modell, akit akadémiainkon állítanak fel, nem helyezhető.

A belső érzület formálja a valóság karakterét, és a rajzoló, aki műveinek ugyanezt akarja adni, nem fogja még a valóság árnyékát se megkapni, ha maga nem pótolja, amit a megindultság nélküli és közömbös lelkű modell nem érzékel; olyan cselekvés révén sem tudja kifejezni, melynek valamilyen érzékenység vagy szenvedély a sajátja.

Platón dialógusainak bevezetői gyakran játszódnak Athén gümnaszionjaiban, ezekből képet kapunk az ifjúság nemes lelkéről, s következtethetünk ottani cselekedeteikre és testgyakorlataikra.

A legszebb ifjak ruhátlanul táncoltak a színházban; Szophoklész, a nagy Szophoklész volt az első, aki ifjúkorában polgártársait e látványban részesítette. Phrüné az eleusziszi játékokon valamennyi görög szemelattára fürdött, s vízből való kiemelkedése a művészek számára egy Venus Anadyomene mintaképévé vált; és tudjuk, hogy Spártában az ifjú lányok az egyik ünnepen teljesen meztelenül táncoltak az ifjak előtt. Ami ebben idegennek tűnik nekünk, elviselhetővé válik, ha meggondoljuk, hogy az első egyház keresztényeit

is, mind a férfiakat, mind a nőket, a legcsekélyebb lepel nélkül, ugyanabban az időben és ugyanazon keresztelődmedencében keresztelték meg vagy merítették alá.

Tehát a görögöknél minden ünnep is alkalom volt rá, hogy a művész a legpontosabban megismerkedjék a szép természettel.

A görögök embersége virágzó szabadságuk idején nem akart véres színjátékokat meghonosítani, vagy ha efféle a jónoknál Ázsiában valamikor szokásos volt, ahogy némelyek hiszik, akkor azt már régóta megszüntették. Antiokhosz Epiphánész, Szíria királya, vívókat rendelt Rómából, és megmutatta a görögöknek ezeknek a szerencsétlen embereknek a színjátékát, amely kezdetben iszonyat volt nekik. Idővel kiveszett az emberi érzés, s ez a látványosság is a művészek iskolájává vált. Egy Ktészilász itt tanulmányozta haldokló bajvívóját, „akin látni lehetett, mennyi maradt még benne a lelkéből”.

A természet megfigyelésének ezek a gyakori alkalmi készítették a görög művészeket arra, hogy még tovább menjenek. Azzal kezdték, hogy a szépségnek valamilyen általános fogalmát alakították ki, mind a test egyes részeiből, mind az egész arányai-
ból, s ennek a természet fölé kellett emelkednie; mintaképük valami olyan szellemi természet volt, mely csupán az értelemben valóldott föl.

Így alkotta meg Raffaello is *Galateiáját*. Lásuk Baldassare Castiglione grófhhoz írott levelét: „Minthogy a szépség oly ritka a nők között – írja –, képzeletemben valamiféle eszményt vettem igénybe.”

Ilyen – az anyag közönséges formája fölé emelkedő – fogalmak szerint alkották a görögök az is-

teneket és az embereket. Az isteneken és istennő-
kőn a homlok és az orr csaknem egyenes vonalat képez. A híres asszonyok fejének ilyen profilja van a görög pénzekben, ahol mindazonáltal nem volt önkényes, hogy ideális fogalmak szerint dolgoztak. Avagy gyaníthatnánk, hogy ez a képződmény a régi görögöknek éppoly sajátja volt, mint a kalműköknek a lapos orr, a kínaiaknak a kicsiny szem. A görög fejek nagy szemei a gemmákon és a pénzekben alátámaszthatják ezt a sejtést.

A görögök a római császárnőket is ugyanezen idea szerint formálták meg pénzeiken. Egy Livia és egy Agrippina fejének ugyanolyan profilja van, amilyen egy Artemisziának vagy Kleopátrának.

Mindezek mellett megjegyezzük, hogy a törvényt, amelyet a thébaiak művészeiknek előírtak – „a természet büntetés terhe mellett a lehető legjobban utánozandó” –, más művészek is törvénynek tekintették Görögországban. Ahol a szelíd görög profil a hasonlóság kára nélkül nem volt alkalmazható, ott a természet igazságát követték, ahogy Titus császár leányának, Júliának szép arc-
másán látható, amely Euodosz keze munkája.

Az a törvény azonban, hogy „a személyeket hasonlónak és ugyanakkor szépnek kell alkotni”, mindenkor a legfőbb törvény volt, amelyet a görög művészek elismertek; ez szükségképp föltételezi a művész valami szebb és tökéletesebb természetre irányuló szándékát. Polügnotosz ezt mindenkor figyelembe vette.

Ha tehát némely művészről úgy tudósítanak, hogy Praxitelészhez hasonlóan járt el, aki *Knidoszi Venusát* Kratina nevű ágyasáról mintázta, vagy mint más festők, akik Laiszt vették a Gráciák modelljéül, úgy hiszem, ez megtörténhet a művészet

X meghirdetett általános nagy törvényeitől való eltérés nélkül. Az érzéki szépség adta a művészeknek a szép természetet, az ideális szépség a lenseges vonásokat; az előzőből vette az emberit, az utób-
ból az istenit.

Aki eléggé tisztán lát ahhoz, hogy a művészet legbensejébe bepillantson, az sokszor fog találni még kevésbé felfedezett szépségeket a görög szobrok épségben megmaradt felépítésében, ha összehasonlítja őket a legtöbb újabbal, különösen azokkal, melyekben inkább a természetet, mint a régi ízlést követték.

Az újabb mesterek legtöbb alakján a test összenyomott részein kicsiny, nagyon is megrajzolt bőrredőket látunk; ezzel szemben ahol a görög alakok hasonlóan összenyomott részein ugyanezek a redők elhelyezkednek, ott valami szelíd lendület emeli ki egyiket a másikból, hullámozóan, olyannyira, hogy ezek a redők egyetlen egésznek tetszenek, mint ami együtt kelt csak valami nemes nyomást. Ezek a mesterművek olyan bőrfelületet mutatnak nekünk, mely nincs megfeszítve, hanem szelíden simul az egészséges húsrá, s azt dagályos terjengősség nélkül kitölti, és a húsos részek minden hajlásánál a hajlás irányát összhangban követi. A bőrfelület sohasem vet különálló és a hústól elválasztott kicsi redőket, ahogy a mi testünkön.

Éppígy különböznek az újabb művek a görögök műveitől abban, hogy az újabbakon egy csomó kis benyomódás s túlságosan sok és túl érzékelhetőn megcsinált gödröcske van; ezekre, ahol a régiek művein megtalálhatók, takarékos bölcsességgel s a görögök közt meglevő tökéletesebb és teljesebb természet szerint szelíden utal-

tak; gyakran csak a tanult érzék számára észrevehetők.

Mindenképpen valószínűséggént kínálkozik, hogy a szép görög testekben, miként a görög mesterek műalkotásaiban, több egységesség van az egész felépítésben, van valami nemes kapcsolat a részek között s a teljességnek valami gazdagabb mértéke, a mi testünk sovány feszültségei és sok beesett homorulata nélkül.

Nem mehetünk tovább a valószínűségnél. Ez a valószínűség azonban megérdemli művészeink és műértőink figyelmét, annál is inkább, mivelhogy meg kell szabadítanunk a görögök emlékeinek tiszteletét a sok rájuk ragadt előítélettől, hogy ne látsszék úgy, a görögök utánzásának csupán régi-ségük révén tulajdonítunk érdemet.

Ez a pont, amelyről a művészek véleménye megoszlik, alaposabb tárgyalást kíván, mint jelenlegi szándékunk szerint megtörténhet.

Tudjuk, hogy a nagy Bernini egyike volt azoknak, akik el akarták vitatni a görögök elsőbbségét, egyrészt figuráik szebb természetét, másrészt ideális szépségét tekintve. Az volt a véleménye, hogy a természet meg tudná adni minden részletének a kívánt szépséget; a művészet abban van, hogy ezt megtalálja. Azzal dicsekedett, hogy megszabadult egy előítélettől, melyet kezdetben, tekintettel a Medici-Venus bájaira, elfogadott, ezt a bájat ugyanis fáradságos tanulmányozás után különféle alkalmakkor a természetben is megtapasztalta.

Tehát ez a Venus tanította meg őt felfedezni a természetben a szépségeket, amelyeket korábban csak a Venusban vélt megtalálni, s Venus nélkül a természetben nem keresett volna. Nem következik ebből, hogy a görög szobrok szépségét előbb

fel lehet fedezni, mint a természetben lévő szépséget, s hogy az így felkavaróbb, nem oly nagyon szétszórt, hanem sokkal inkább egy helyre tömörült, mint emez? A természet tanulmányozása tehát legalábbis hosszabb és fáradtságosabb úton vezet el a tökéletes szépség megismeréséhez, mint ahogyan az antikvitás tanulmányozása; és Bernini nem a legrövidebb utat mutatta az ifjú művészeknek, akiket mindig a természet szépségére utalt.

1
2 X
1
2
A természet szépségének utánzása vagy egyetlen tárgyra irányul, vagy a különféle tárgyakból gyűjti össze az észrevételeket. Az előbbi azt jelenti, hogy valami hasonlót, kópiát, portrét csinálunk; ez az az út, amelyik a holland formákhoz és figurákhoz vezet. Az utóbbi pedig az általános szépséghez vezető út, a szépség ideális ábrázolásához vezet, s ez az, amit a görögök választottak. De az a különbség köztük és köztünk, hogy a görögök a természet szépségének megfigyelésére adódó mindennapos alkalom révén jutottak el ezekhez az ábrázolásokhoz – ha talán nem szebb testekből vették is őket –, nekünk viszont nem mindennap adódik ilyesmi, s csak ritkán úgy, ahogyan azt a művész kívánja.

A mi természetünk nem fog egykönnyen oly tökéletes testet mutatni, mint amilyen Antinous Admirandusé volt; és az ideál nem tud majd különbet elképzelni, mint ami a vatikáni *Apollónban*, a szép istenség emberit meghaladó arányaiban megtestesül. Itt mindaz szemünk előtt van, amit a természet, a szellem és a művészet létrehozni képes.

X
Azt hiszem, utánzásuk révén gyorsabban válnánk okossá, mert az utánzás itt az egyikben mindannak összefoglalását megtalálja, ami az egész természetben szét van osztva, és a másikban azt, hogy a legszebb természet – merészen, de

bölcsen – mily messzire önmaga fölé emelkedhet. Utánzásuk meg fog tanítani rá, hogy biztonsággal gondolkozunk és tervezzünk, miközben meghatározza az emberi s egyúttal az isteni szépség végső határait.

Ha a művész erre az alapra épít, s a szépség görög szabályai vezetik kezét és elméjét, akkor azon az úton van, amely bizonyosan a természet utánzásához fogja vezetni. Az ókor természetében lévő teljesség és tökéletesség fogalma világosabbá és érzékletesebbé fogja tenni a mi természetünkben levő megosztottság fogalmát. A művész a természet szépségének felfedezésekor össze tudja majd kapcsolni ezt a tökéletes szépséggel, s ennek segítségével az előtte mindig jelenvaló fenséges formák szabállyá válnak számára.

Akkor és nem előbb tudja a művész, különösen a festő, a természet utánzásának átengedni magát olyan esetekben, ahol a művészet megengedi, hogy a márványtól eltávolodjék, miként az öltözékekben, és több szabadságot adjon magának, ahogy Poussin tette; mert „az, aki állandóan más követ, soha nem fog előrejutni, és aki nem tud semmi jót önmagától alkotni, annak mások dolgai se fognak javára válni” – ahogyan Michelangelo mondja.

A lelkek előtt, akikhez a természet kegyes volt,

Quibus arte benigna

Et meliore luto finxit praecordia Titan,*

itt megnyílt az út, hogy eredetivé váljanak.

Így kell értenünk, ha de Piles arról tudósít, hogy Raffaello, amikor már a halál sürgette, arra törekedett, hogy elhagyja a márványt, és teljesen

a természetet kövesse. Az ókor igazi ízlése a közönséges természetten keresztül is állandóan kísérté őt, és minden észrevétel a természetben nála valamilyen kémiai változáshoz hasonló módon azzá vált, ami Raffaello lelke, ami lényege volt.

Talán több változatosságot, gazdagabb ruházatot, több színt, több fényt és árnyékot adhatott volna festményeinek, de alakjai ezáltal mégis kevésbé becsesek lettek volna, mint a nemes kontúr és a fenséges lélek révén, amit a görögöktől tanult meg ábrázolni.

X Semmi se mutatná meg világosabban a régiek utánzásának előnyét a természet utánzásával szemben, mint ha két hasonlóan szép tehetségű ifjút vennénk, és az egyikkel az ókort, a másikkal a pusztát természetet tanulmányoztatnánk. Ez utóbbi úgy ábrázolná a természetet, ahogy találja. Ha olasz lenne, talán úgy festene figurákat, mint Caravaggio, ha németalföldi és szerencsés, úgy, mint Jacob Jordacns, és ha francia, miként Stella; az előbbi azonban úgy ábrázolná a természetet, ahogyan a természet kívánja, és úgy festené az alakokat, ahogy Raffaello.

Még ha a természet utánzása megadhatna is mindent a művésznek, akkor is bizonyos, hogy a kontúrokban való helyességet nem lehet elérni általa. Ezt kizárólag a görögöktől kell megtanulni.

A legnemesebb kontúr egyesíti vagy körülírja a legszebb természet valamennyi részét és a görögök figuráinak ideális szépségét, vagy még inkább a mindkettőben meglévő legmagasabb fogalomnak tekinthető. A Zeuxiszt követő időben kitűnt Euphranórt tartották az elsőnek, aki magasztosabb modort adott a kontúrnak.

X Az újabb művészek közül sokan megpróbálták utánozni a görög kontúrt, de szinte senkinek sem sikerült. A nagy Rubens messze eltávolodott a test görög körvonalaitól, és művei közül azokban a legtávolabb, amelyeket itáliai utazása és az anti-kok tanulmányozása előtt csinált.

A vonal, mely a természet teljességét annak feleslegességétől elválasztja, nagyon kicsiny, és a legnagyobb újabb mesterek ettől a nem mindenkor megfogható határtól mindkét oldalon nagyon is eltértek. Azok, akik el akarták kerülni a lesoványodott kontúrt, a dagályosságba estek, s akik ezt akarták elkerülni, a soványságba.

X Talán Michelangelo az egyetlen, akiről elmondhatjuk, hogy elérte az ókort, ám csak az erős, izmos figurákban, a hőskorból való testekben, és nem a gyengéd ifjú, és nem a női alakokban, melyek keze alatt amazonná váltak.

Ezzel szemben a görög művész a körvonalat minden figuránál hajszálpontosan megvonta, a legfinomabb és legfáradtságosabb munkában is, amilyen a gemmákon van. Tekintsük meg Dioszkoridész *Diomedészét* és *Perszeuszát*, a Teucertől való *Héraklész Iólévaát*, és csodáljuk meg az ebben utánozhatatlan görögöket.

Parrhaszioszt általában a kontúrban tartották a legerősebbnek.

A görög alakok ruházata alatt is a mesteri kontúr uralkodik, a művész legfőbb szándékaként, aki a márványon keresztül is, mint valami kősi ruhán át, a test szép felépítését mutatja meg.

Az előkelő stílusban megmunkált *Agrippina* és a három *Vesta-szűz* a drezdai királyi antik gyűjteményben megérdemli, hogy mint nagy példát említsük. Ez az *Agrippina* feltehetően nem Nero

anyja, hanem az idősebb Agrippina, Germanicus felesége. Nagyon hasonlít Agrippina egy másik, a velencei San Marco könyvtárának előcsarnokában bemutatott álló szobrához. A mi szobrunk ülő alak, életnagyságnál nagyobb, fejét jobb kezére támasztja. Szép arca oly lelket mutat, mely mély szemlélődésbe merül, s gondjában és bánatában minden külső benyomással szemben érzéketlennek látszik. Vélhető, hogy a művész a hősnőt szomorú pillanatában akarta ábrázolni, amidőn a Pandataria szigetére való számkivetést hírül adták neki.

A három *Vesta*-szűz kétszeresen is tiszteletre méltó. Ezek az első nagy herculaneumi felfedezések, de ami még becsesebbé teszi őket, az a ruházatukban meglevő nagyszerű modor. A művészetnek ebben a részében mind a három, de különösen az, amelyik nagyobb az életnagyságnál, a farnesei *Flora* és más elsorangú görög művek mellé helyezhető. A másik két életnagyságú alak annyira hasonlít egymáshoz, hogy ugyanazon kéztől származónak látszanak; csupán abban különböznek, hogy a fejek nem azonos minőségűek. A legjobb fejen a göndörített haj barázda módjára megosztva helyezkedik el, a homloktól egészen odáig, ahol hátul össze van kötve. A másik fejen simán megy végig a fejtetőn, és az elöl göndör haját egy pánt gyűjti és köti össze. Valószínű, hogy ezt a fejet egy újabb, bár jó kéz csinálta és helyezte rá.

A két figura fejét nem fedték be fátyollal, ez azonban nem teszi vitássá a *Vesta*-szüzek elnevezést, mivelhogy bizonyítható: *Vesta* papnői más hol is megtalálhatók fátyol nélkül. Vagy a ruha erős redőiből úgy látszik inkább, hogy a fátyol, amely nem elkülönült része a ruházatnak, a nagy

Vesta-szűzön láthatóhoz hasonlóan, hátul, a nyakra ráborítva volt elhelyezve.

Ez a három isteni darab csupán első nyoma Herculaneum város föld alatti kincsei eztán következő felfedezésének, megérdemli azonban, hogy a világ megismerje.

Napvilágra kerültek, amikor már az emléküik is csaknem a feledés homályába vesztett, ahogy maga a város is saját romjai alatt elásva és betemetve feküdt; akkor, amikor a szomorú sors, mely ezt a helyet érte, szinte kizárólag csak az ifjabb Pliniusnak nagybátyja haláláról szóló híradása révén volt ismeretes, akit a vég Herculaneum pusztulásával együtt ért utol.

A görög művészetnek ezeket a nagyszerű mesterműveit már akkor átplántálták a német égbolt alá, és tisztelték is ott, amikor Nápolynak – tudomásunk szerint – még nem volt egyetlen herculaneumi emléke sem.

E szobrokat 1706-ban találták Porticiben, Nápoly mellett, egy betemetett boltozat alatt, amikor alapot ástak Elbeuf herceg vidéki nyaralójának; a szobrok közvetlenül ezután, egyéb, ott felfedezett márvány- és ércszobrokkal együtt Savoyai Jenő herceg birtokába jutottak, Bécsbe.

Ez a nagy műértő, hogy e szobroknak kiváló helye legyen, ahol felállíthatják őket, s kiváltképp e három szobor számára, egy sala terrenát építtetett, ahol néhány más szobor mellett a *Vesta*-szüzek is helyet kaptak. Az egész Akadémia és valamennyi bécsi művész szinte fellázadt, midőn eladásukról, bár még csak egészen homályosan, beszélni kezdtek, s mindenki bánatos szemmel nézett utánuk, amikor továbbvitték őket Bécsből Drezdába.

A híres Matielli, akinek Algarotti szavai szerint Polükleitosz adta a mértéket és Pheidiász a vésőt, előbb még, mint ez megtörtént, mind a három *Vesta*-szüzet fáradságos szorgalommal lemásolta agyagban, hogy elvesztésüket ezáltal pótolja. Néhány év múlva követte őket, és megtöltötte Drezdát művészetének örökkévaló alkotásaival; papnői azonban itt is arra szolgáltak, hogy a drapériát tanulmányozza, ebben volt az ereje öregkoráig, nagyszerűsége nem megalapozatlan előítélet.

A drapéria szón mindazt értjük, amit a művészet a meztelen alak felruházásáról és az összehajtott ruházatról tanít. Ez a tudomány az ókor műveinek harmadik jelessége a szép természet és a nemes kontúr után.

A *Vesta*-szüzek drapériáját a legelőkelőbb modorban ábrázolták. A kicsiny hajtások szelíd lendülettel erednek a legnagyobb részekből, és újra belevesznek ezekbe valamilyen nemes szabadsággal és az egésznek szelíd harmóniájával anélkül, hogy a meztelenség szép kontúrjait elrejtjenék. Mily kevés újabb művész hibátlan a művészetnek ebben a részében!

Igazságot kell azonban szolgáltatnunk az újabb kor néhány nagy művészenek, különösen a festőknek, akik némely esetben – a természet és az igazság hátránya nélkül – letértek arról az útról, amelyet a görög mesterek alakjaik felöltöztetésében általában követtek. A görög drapériát többnyire vékony és nedves textília nyomán készítették, mely ennek következtében, miként a művészek tudják, szorosan a bőrre és a testre tapad, és annak meztelenségét látni hagyja. A görög nők egész felsőruházata valami nagyon vékony kelme volt; ezért nevezik peplosznak, fátyolnak.

Hogy a régiek nem mindig csináltak finoman redőzött ruházatot, azt domborműveik, régi festményeik és különösen régi mellképek tanúsítják. A drezdai királyi antik gyűjtemény szép *Caracallá*-ja megerősítheti ezt.

Az újabb időkben az emberek az egyik ruhát a másikra rakták, és olykor súlyos ruhákat, amelyek nem tudnak oly szelíd és hajlékony redőket vetni, mint a régieké. Következésképpen ez alkalmat adott rá, hogy a ruházat nagy formáinak valamilyen új modora jöjjön létre, amelyben a mesterek megmutathatják a tudományukat, nem kevésbé, mint a régiek szokásos modorában.

Carlo Marattát és Francesco Solimenát tarthatjuk a legnagyobbak e nemben. Az új velencei iskola, amely megpróbált még tovább menni, eltűzta e modort, s miközben csupán a nagy részeket kereste, ezáltal merevvé és bádogszerűvé vált a ruházat.

A görög mesterművek általános és kiváltképpeni jellemvonása végül is valami nemes egyszerűség és csendes nagyság, mind a ~~testtartásban~~, mind pedig a kifejezésben. Ahogy a tenger mélye mindig nyugodt marad, bárhol tómbol is a felszín, éppúgy a görögök figuráiban a kifejezés minden szenvedélyesség mellett nagyszerű és higgadt lelket mutat. Ez a lélek rajzolódik ki Lao-koón arcán, és nem csupán az arcán, a leghevesebb szenvedés mellett is. A fájdalom, mely a test minden izmában és inában megmutatkozik, s amelyet teljesen egymagában a fájdalmasan behúzott alsótesten, anélkül hogy az arca és más részekre tekintenénk, csaknem mi magunk is érezni vélünk, ez a fájdalom – mondom – mégis minden tómbolás nélkül nyilvánul meg az arcbán

X és az egész testtartásban. Nem csap oly borzasztó lármát, ahogy a Vergilius megénekelte Laokoón. A száj nyílása nem engedi meg; inkább valami félnék és elfogódott sóhajtás, ahogy ezt Sadoletto* írja le. A test fájdalma és a lélek nagysága a figura egész felépítésén egyenlő erővel van elosztva és mintegy egyensúlyba hozva. Laokoón szenved, de úgy szenved, miként Szophoklész Philoktétésze: nyomorúsága lelkünkig hatol, de azt kívánnánk, X hogy úgy tudjuk elviselni a nyomorúságot, ahogy ez a nagy ember.

Egy ily nagy lelket kifejezni sokkal több, mint a szép természetet leképezni; a művésznak saját magában kellett éreznie azt a szellemi erőt, amelyet márványba vésett. Görögországban nem Metrodórosz az egyetlen, aki művész és bölcselő volt egy személyben. A bölcsesség kezét nyújtott a művészetnek, s ennek alakjaiba a közönségesnél különb lelket lehelt.

Valami olyan ruházat alatt, amelyet a művész Laokoónnak mint papnak kellett volna hogy adjon, a fájdalom csak feleannyira volna érzékelhető. Bernini viszont még a kígyóméreg hatásának kezdetét is fel akarta fedezni a Laokoón egyik combján, annak megmerevedésében.

A görög alakoknak minden olyan cselekedete és helyzete, melyet nem a bölcsességnek ez a jellemvonása, hanem a túlságos hevesség és vadság jellemzett, abba a hibába esett, amit a régi művészek parenthürszisznek* neveztek. *dagályosság*

X Minél nyugodtabb a test állapota, annál alkalmasabb a lélek igazi jellemének ábrázolására. Minden olyan helyzetben, mely nagyon eltávolodik a nyugalomtól, a lélek nem a maga legsajátabb állapotában van, hanem valamilyen erősz-

kolt és kényszeredett helyzetben. Heves szenvedélyekben jobban megismerszik és inkább jellemzővé válik a lélek, de nagy és nemes csak az egység, a nyugalom állapotában lesz. Ha Laokoónban csak a fájdalmat ábrázolják, ez parenthürszisz volna; a művész egyesíteni akarván azt, ami nemes és ami jellemző a lélekre, olyan tevékenységet adott alakjának, amely az ilyen fájdalomban a nyugalom állapotához legközelebb volt. Ebben a nyugalomban azonban a lelket olyan vonásokkal kell jellemezni, melyek az övéi, és semmilyen más léleknek nem sajátjai, hogy nyugodtnak, ám egyszersmind hatékonyak, csendesnek, de ne közömbösnek vagy álmatagnak legyen ábrázolva.

Az igazi ellentét s az előbbivel szemben álló szélsőség a mai, különösen a kezdő művészek legközönségesebb ízlése. Semmi más nem tetszik nekik, csak amiben szokatlan helyzetek és cselekedetek uralkodnak, amit valami vakmerő hév kísér, amit ők szellemmel – vagy ahogy ők mondják: franchisezzával – véghezvittnek neveznek. Kedvenc fogalmuk a contraposto, amely náluk a tökéletes műalkotás minden maguk teremtette tulajdonságának összessége. Alakjaikba olyan lelket kívánnak, mely üstökösként pályájából kitér; minden figurájukban egy Aiászt és egy Kapaneuszt* óhajtának látni.

A szépművészeteknek éppúgy megvan a maguk ifjúsága, mint az embereknek, és ezeknek a művészeteknek a kezdete olyannak látszik, mint amilyen a művészeké, ahol csak a fellengző, a meglepő tetszik. Ilyen formája volt Aiszkhülosz tragikus műzsájának, és Agamemnónja, részben túlzásai révén, sokkal homályosabb, mint bármi, amit Hérakleitosz írt. Valószínű, hogy az első görög festők

sem festettek másként, mint ahogy első jó tragédiaírójuk költött.

A heveség, a lobogás minden emberi cselekvésben előbb jár; a higgadtság, az alaposág a legvégén követi. Hogy ezt megcsodáljuk, ahhoz azonban idő kell, ez csak a nagy mesterek sajátja, a heves szenvedélyesség még tanítványaiknál is megelőzi.

Azok, akik a művészetben bölcsek, tudják, milyen nehéz ez, ami látszólag utánozható,

...ut sibi quivis

Speret idem, sudet multum, frustra que labore
Ausus idem.*

x Lafage,* a nagy rajzoló, nem tudta elérni a régiek ízlését. Művein minden mozgásban van; ez megosztja és szétszórja szemlélődésünket, olyan, mint amikor társaságban mindenki egyszerre akar beszélni.

A görög szobrok nemes egyszerűsége és csendes nagysága egyszersmind a legjobb kor görög írásainak, a Szókratész iskolájából való írásoknak is igazi jellemvonása; ezek azok a tulajdonságok, amelyek Raffaellónak kiváló nagyságot adnak, ő a régiek utánpótlása révén jutott el hozzájuk.

Oly szép lélekre volt szükség, mint az övé volt, s oly szép testben, hogy a régiek igazi jellemét az újabb időkben elsőnek megérezze és felfedezze; s legnagyobb szerencséjére már olyan életkorban elérte ezt, melyben a közönséges és félig megformált lelkeknek nincs tapasztalatuk az igazi nagyságról.

Műveihez az ókornak ezzel az igazi ízlésével kell közelednünk, olyan szemmel, mely megta-

nulta ezt a szépséget érzékelni. Akkor aztán Raffaello *Attiláján* a főfigura nyugalma és mozdulatlan-sága, amely sokaknak élettelennek tűnik, nagyon jelentősé és fenségessé fog válni számunkra. Róma püspöke, aki megváltoztatta a hunok királyának abbéli szándékát, hogy rárontson Rómára, nem a szónok gesztusaival és mozgásával jelenik meg, hanem olyan tiszteletre méltó férfiként, aki pusztán jelenlétével lecsillapít egy lázadást, hasonlóképpen ahhoz, akit Vergilius ír le nekünk:

Tum pietate gravem ac meritis si forte virum
quem
Conspexere, silent arrectisque auribus adstand,*

isteni bizalommal telt arccal a zsarnok szemei előtt. A két apostol nem öldöklő angyalként lebeg a felhőkön, hanem úgy – ha megengedhető, hogy valami szentet összehasonlítsunk valami nem szenttel –, ahogy Homérosz Jupiterje, aki szemének intésével megremegteti az Olümposzt.

Algardi, éppen ennek a történetnek híres ábrázolásában a római Szent Péter-templom egyik oltárán, nem akarta vagy nem tudta megadni a két apostol figurájának azt a hatásos nyugalmat, amely nagy elődjét jellemezte. Ott úgy jelentek meg az apostolok, mint a seregek urának küldöttei, itt mint halandó harcosok emberi fegyverekkel.

Guido Reni szép *Szent Mihály*a a római kapucinus templomban kevés olyan értőre talált, aki képes volt felfogni a kifejezés nagyságát, amelyet a művész arkangyalának adott! Conca *Szent Mihály*át elébe helyezik, mert ennek arca felháborodást és bosszút mutat, míg amaz, miután letaszította az Isten és az emberek ellenségét, keserűség nél-

kül, derűs és megindultság nélküli arckifejezéssel lebeg fölötté.

Éppoly nyugodtnak és mozdulatlanoknak festi az angol költő a Britannia fölött lebegő bosszúálló angyalt, akivel hadjáratának hőseit, a blenheimi győztest* összehasonlítja.

Immár a drezdai királyi festészeti galéria kincsei között is van egy Raffaellóhoz méltó mű, és pedig legjobb idejéből, miként Vasari és többen mások tanúsítják. *Madonna gyermekkel*, kétoldalt térdeplő Szent Sixtusszal és Szent Borbálával, valamint két angyallal az előtérben.

Ez a mű a piacenzai Szent Sixtus-kolostor főoltárképe volt. A művészet kedvelői és értői odajártak, hogy lássák ezt a Raffaellót; csak Theszpeiába utaztak így az emberek, hogy a Praxitelész kezétől származó szép *Cupidót* megtekintsék.

Nézzétek a Madonnát, ártatlansággal s egyszerűsmind több mint asszonyi nagyszerűséggel teli arcát, boldog, nyugodt tartásban, ugyanabban a mozdulatlanságban, amely a régi istenségeket ábrázoló képein uralkodott. Mily egyszerű és nemes az egésznek a kontúrja!

A gyermek a karján – azáltal, hogy gyermeki ártatlanságú arcán átsugárzik isteni mivolta – föléje emelkedik a közönséges gyermekeknek.

Oldalt, a Madonna alatt szent nő térdel lelkének imádkozó csendjében, a főalak fenségességtől azonban távol van; a nagy mester az arc szelíd érzékiségével pótolta ezt a hiányosságot.

A szemben lévő szent tiszteletre méltó öreg, olyan arcvonásokkal, melyek istennek szentelt ifjúságról látszanak tanúskodni.

Szent Borbála hódolatát a Madonna előtt, amit mellére szorított szép keze érzékelhetővé és meg-

foghatóvá tesz, Szent Sixtus egyik kezének mozdulata is segíti kifejezni. Éppen ez a cselekvés festi le nekünk a szent férfiú elragadtatását, amelynek a művész az asszonyi szemérmességénél bölcsebb férfias erő gazdagabb változatosságát akarta adni.

Az idő természetesen sokat elrabolt a festmény tetszetős fényéből, a színek ereje részben megfakult, csupán a lélek eleven még most is, amelyet az alkotó lehelt keze művébe.

Mindazok, akik abban a reményben lépnek Raffaellónak ehhez vagy más művéhez, hogy olyan kis szépségeket fognak találni, melyek a németalföldi mesterek munkáit oly értékessé teszik, egy Netscher vagy egy Dou fáradságos szorgalmát, egy Van der Werff elefántcsontszerű húsait vagy Raffaello néhány korunkbéli honfitársának kinyalt modorát – ezek, mondom, hiába fogják a nagy Raffaellót Raffaellóban keresni.

A görög mesterek műveiben lévő szép természet, kontúr, drapéria, a nemes egyszerűség és csendes nagyság tanulmányozása után a művészeknek kellő figyelmet kellene fordítani munkamódszerük kinyomozására, hogy utánzásukban szerencsésebb legyen.

Ismeretes, hogy a görögök első modelljeiket többnyire viaszban csinálták meg; az újabb mesterek azonban ehelyett agyagot vagy efféle alakítható anyagot választottak. Ezt alkalmasabbnak találták, mint a viaszt, különösen a hús érzékeltetéséhez, mert ehhez a viasz túlságosan ragadós és nyúlós.

Mindazonáltal nem akarjuk azt állítani, hogy a görögök nem ismerték a nedves agyagban való formázás módját, vagy hogy ez náluk nem volt szokásos. Sőt tudjuk azok nevét, akik első kísérle-

teiket agyagban csinálták. Sziküóni Butádesz volt az agyagfigura első mestere, és Arkeszilaosz, a nagy Lucullus barátja, sokkal inkább agyagmodelljei, mint művei révén vált híressé. Lucullusnak egy agyagfigurát csinált, amely a boldogságot ábrázolta, Lucullus ezt 60 000 sesterciusért szerezte meg; és a nemes Octavius egy talentumot adott ugyanezen művésznek csupán egy nagy tál gipszmodelljéért, amelyet aranyból akart megcsináltatni.

Az agyag volna a legalkalmasabb anyag alakok formázására, ha nedvességét megtartaná. Ám a nedvesség elhagyja, ha kiszáritják és kiégetik, aminek következtében szilárdabb részei közelebb kerülnek egymáshoz, s az alak veszít tömegéből, és szűkebb teret foglal el. Ha ez a csökkenés a figura minden pontján és részén hasonló mértékű volna, akkor megmaradnának – ha kicsinyítve is – ugyanazok az arányok. Kicsiny részei azonban gyorsabban száradnak, mint a nagyobbak, s a figura törzse, a legvastagabb rész, a legkésőbb; tehát hasonló idő alatt a kicsi többet veszít tömegéből, mint a nagy.

A viasznak nincs meg ez a kényelmetlen tulajdonsága; semmi nem vész el belőle, s valamilyen más úton meg lehet adni neki a hús simaságát, amelyet a megmunkálás során nagy fáradsággal vesz magára.

Ezért agyagból csinálják a modellt, gipszben megformázzák, s aztán viaszba öntik.

A görögök tulajdonképpen eljárása azonban, hogy modelljeik után márványban dolgoztak, úgy látszik, nem ugyanaz volt, mint ami a legtöbb mai művésznél szokásos. A régiek márványában mindenütt a mester biztonsága és megbízhatósága

mutatkozik meg, s alacsonyabb rangú műveikben sem tudjuk egykönnyen kimutatni, hogy valahol valamit túlságosan elfaragtak. A görögök biztonságos és pontos kezét szükségképp határozottabb és megbízhatóbb szabályoknak kellett vezetniök, mint amilyenek nálunk használatosak.

A mi szobrászainknak az a szokásos útja, hogy modelljeikre, miután alaposan megtanulmányozták és a legjobbra formázták őket, vízszintes és függőleges vonalakat húznak, amelyek következőképpen keresztezik egymást. Aztán úgy járnak el, ahogy festményt kicsinyítenek és nagyítanak vonalháló segítségével: éppannyi egymást keresztező vonalat visznek fel a köre, mint amennyi a modellen van.

Így tehát a modell minden kis négyszögének területessége a kő nagy négyszögeire utal. De mert ezáltal a térfogata nem határozható meg, következésképp nem is írható le pontosan a modell mélységeinek és magasságainak helyes foka, s így, bár a művész megadhatja készülő figurájának a modell valamilyen arányát, de mivel szemének ismereteire hagyatkozhat csupán, ezért állandóan kétségek közt marad, vajon túl mélyen vagy túl laposan dolgozott-e tervezetéhez képest, vajon túl sok vagy túl kevés anyagot vett-e el.

Így a művész nem tudja sem a külső körvonalakat, sem azokat, amelyek a modell belső részei felé, sem azokat, amelyek – gyakran csak mintegy leheletszerűen jelezve – a közép felé haladnak, olyan vonalak segítségével meghatározni, melyeket követve teljes csalhatatlansággal és a legcsekélyebb eltérés nélkül fel tudná vázolni ugyanazokat a körvonalakat a kövére is.

Ezt még tetézi, hogy az olyan terjedelmes mun-

kában, melyet a szobrász nem tud egyedül elvégezni, igénybe kell vennie segédeinek keze munkáját, akik nem mindig alkalmasak rá, hogy a mester céljait elérjék. Megtörténik, hogy a csak azért faragnak le, mert ezen a módon lehetetlen a mélység határait megjelölni, s így a hiba helyrehozhatatlan.

Itt általában meg kell jegyezni, hogy azok a szobrászok, akik már a kő első megdolgozásánál kifúrják a mélységet oly messzire, amint annak érnie kell, és ezt nem fokozatosan keresik, úgy, hogy csak a végső befejezés révén jussanak el a kijelölt üreghez, ezek, mondom, sohasem tudják műveiket a hibáktól megtisztítani.

Itt is megtalálható a legfőbb hiányosság, hogy a kőre rávitt vonalakat minden pillanatban elvágják, és ugyanannyiszor újra meg kell húzni és ki kell egészíteni őket, nem éppen az eltérés veszélye nélkül.

A bizonytalanság tehát arra kényszerítette a művészeket, hogy valami biztosabb utat keressenek; sokan átvették a modell után való munkában is azt, amit a római francia akadémia talált fel és használt először régi szobrok másolásához.

A szobor fölé, amelyet másolni akarnak, felerősítenek egy arányainak megfelelő négyszöget, amelyből egyenlő távolságban függőöszerű szálatak lógnak lefelé. A szálat világosabban megjelölik a figura legszélső pontjait, mint az előbb említett módon történhetne, vagyis a síkon húzott vonalakkal, ahol minden egyes pont a legszélső. A művészek érzékletesebb mértéket kapnak a legnagyobb kiemelkedésekről és mélyedésekről is, a fedőlaptól való eltávolodás mértéke szerint; ennek segítségével a művész valamivel bátrabban haladhat.

De ahogy nem lehet egy görbe vonal lendületét egyetlen egyenes vonallal pontosan meghatározni, ugyanúgy nagyon kétséges, hogy ez a mód képes egy figura körvonalait a művésznak jelezni; a főfelülettől való csekélyebb eltéréseknél minden pillanatban vezérfonal és segítség nélkül találja magát.

Nagyon érthető, hogy ezzel a módszerrel a figurák igazi arányait is nehéz megtalálni. Az arányokat vízszintes vonalakkal keresik, melyek a függőleges szálatat átmetszik. A fénysugarak azonban a négyszögekből, amelyeket ezek a figurából kiinduló vonalak alkotnak, annál nagyobb szögben fognak a szemünkbe hullani, következésképp nagyobbak látszanak, minél magasabb vagy mélyebb a nézőpontunk.

Az antik szobrok másolásánál – amelyekkel nem bánhatunk tetszés szerint – mostanáig megtartotta értékét a függőös; ezt a munkát ma még nem tudjuk könnyebben és biztonságosabban elvégezni; ám a modell utáni munkában ez a módszer a jelzett okokból nem elég biztonságos.

Michelangelo egy korábban ismeretlen módszerrel választott, s csodálkoznunk kell, mivel a szobrászok közül, akik őt legnagyobb mesterükként tisztelték, talán senki sem követte ebben.

Az újabb kornak ez a Pheidiasza, a legnagyobb a görögök után, úgy vélhetnénk, nagy tanítóinak igazi nyomára akadt, legalábbis más eszköz nem vált közismertté arra, hogy a modell minden lehetséges érzékelhető részét és szépségét a figurára magára átvigyük és kifejezzük.

Vasari ennek feltalálását tökéletlenül írta le. Híradása nyomán a dolog lényege a következő:

Michelangelo vett egy vízzel töltött edényt, ebbe fektette bele a viaszból vagy valami más ke-

mény anyagból való modelljét. Aztán fokozatosan fölemelte a modellt a víz felszínéig. Így tehát először a kiemelkedő részek fedték föl magukat, a ki-vájtak eltakarva maradtak, míg végül az egész mo-dell csupaszon feküdt, a vízből kiemelve. Éppen ilyen módon munkálta meg Michelangelo a már-ványt, mondja Vasari; először a kiemelkedő része-
ket, aztán lassanként a mélyebbeket.

Úgy látszik, Vasarinak vagy nem volt egészen vi-lágos fogalma barátja eljárásáról, vagy elbeszélé-sének pontatlansága okozza, hogy valami másnak kell elképzelnünk, amiről tudósít.

Nem elég világosan van meghatározva a vizes-edény formája. A modell fokozatos kiemelése a vízből nagyon fáradságos lenne, és sokkal több feltétele van, mint amit a művészek történetírója velünk tudatni akart.

Meg lehetünk győződve róla, hogy Michelan-gelo ezt az általa föltalált módszert a lehető leg-jobban kifürkészte és kényelmessé tette. Minden valószínűség szerint a következőképpen járt el:

A művész vett egy figurája tömegének megfele-lő edényt, amelyet hosszúkás négyszögletűnek kell elképzelnünk. Megjelölte e négyszögletes lá-da oldalainak peremét valamilyen beosztással, ezt felnagyított mértékben átvitte a köre, ezenkívül megjelölte annak belső oldalait fölülről az alapjá-ig valamilyen fokozatokkal. A ládába belefektette súlyos anyagú modelljét, vagy ha az viaszból volt, megrögzítette a láda fenekén. Mintegy beburkol-ta a ládát valamilyen, az elkészített felosztás sze-rinti hálóval, melynek megfelelően a kövön és föl-tehetőleg közvetlenül ezután a figurán vonalakat rajzolt. A modellre annyi vizet öntött, hogy az a kiemelkedő részek legvégső pontjait elérje; az-

után megfigyelte azt a részt, amelynek a megjelölt figurán ki kellett emelkednie; majd bizonyos mennyiségű vizet leeresztett, hogy valamivel job-ban előbukkanjon a modell kiemelkedő része; az-tán hozzákezdett, hogy ezt a részt kidolgozza, an-nak mértéke szerint, ahogy az föltárult. Ha egyidejűleg modelljének egy másik része is látha-tóvá vált, úgy azt is megmunkálta addig a pontig, ameddig csupaszra vált, s így járt el minden ki-emelkedő résszel.

Még több vizet eresztett le, mígnem a bemélye-dések is előkerültek. A láda fokozatai mindenkor jelezték neki a víz magasságát, a víz felszíne pedig a mélység végső alapvonalait jelezte. Éppannyi fok volt a kövön is a valódi mérték szerint.

A víz nem csupán a modell mélységét és magas-ságát, hanem kontúrjait is leírta neki, és a láda belső oldalától a víz által kirajzolt kontúr vonaláig terjedő tér, amelynek nagyságát a két másik olda-lon levő fokozatok adták, minden pillanatban mértéket adott neki arra nézve, mennyit vehet el a kövből.

Műve ezáltal megkapta az első, de helyes for-mát. A víz felülete a kiemelkedő részek szélső pontjaiból adódó vonalat rajzolt neki. Ez a vonal az edény vízszintjének esésével egyidejűleg víz-szintesen arrébb mozdult; a művész ezt a mozgást vésőjével követte, egészen odáig, ahol a víz a ki-emelkedő részek legalsó felületével érintkező ol-dalát is csupaszra mutatta. Tehát a modell ládájá-nak minden egyes kicsinyített fokozata hasonlóan meghatározott nagyobb fokban került át figurájá-ra; ily módon a víz vonala a legvégső kontúrokig kísérté munkájában, úgy, hogy a modell immár a víztől fedetlenül feküdt.

Figurája megkövetelte a szép formát. Újra felöntötte a modellt vízzel egészen a megfelelő magasságig, aztán megszámolta a láda fokait addig a vonalig, amelyet a víz megjelölt, így meglátta a kiemelkedő rész magasságát. Figurájának ugyanarra a kiemelkedő részére fektette a mérőléccét tökéletesen vízszintesen, és annak legalsó vonalától vette a mértéket a bemélyedésekig. Ha hasonló számú kicsinyített és nagyított fokot talált, akkor ez módot adott neki a térfogat geometriai mérésére; bizonyítékot kapott tehát, hogy helyesen járt el.

Munkája megisméltésekor az izmok és inak lenyomatát és mozgását kutatta, valamint a modell többi kisebb részének lendületét; a művészet legnagyobb finomságait, hogy figuráján is megvalósítsa őket. A víz, amely a legkevésbé észrevehető részeket is elborította, a legélesebben kirajzolta azok lendületét, és a legpontosabb vonalakkal leírta kontúrjaikat.

Ez a módszer nem akadályozza meg, hogy a modellnek minden lehetséges helyzetet megadjunk. Profilba állítva teljesen föltáru a művésznak, amit előbb nem vett észre. Megmutatkozik neki a kiemelkedő és a belső részek szélső kontúrja is, s az egész keresztmetszet.

Mindezek és a munka jó eredményének reménye olyan modellt föltételez, amelyet a művészet az ókor igazi ízlése szerint formált meg.

Ez az az út, amelyen Michelangelo a halhatatlanságig jutott. Híre és javadalmi megadták neki a kellő időt, hogy ilyen gondossággal dolgozzon.

Korunk művésze, kinek a természet és a szorgalom tehetséget kölcsönzött, hogy magasabbra hágjon, és aki igazságot és helyességet talál ebben

a módszerben, mégis arra kényszerül, hogy inkább a kenyérért, mint a dicsőségért dolgozzon. Megmarad tehát a megszokott kerékvágáson, amelyen nagyobb készséget vél mutatni, és továbbra is kitart amellett, hogy hosszadalmas gyakorlattal kialakított szemmértékét használja.

Ez a szemmérték, amelynek a művészt kiváltséggal kell vezetnie, végül is részben nagyon kétséges gyakorlati úton határozódik meg. Mily finom má és biztossá tehetné volna a művész, ha ifjúságától kezdve csalhatatlan szabályok szerint képezheti?

Ha a kezdő művészeket eleitől fogva Michelangelo hosszú kutatás után megtalált biztos módszere szerint tanítanák agyagban vagy más anyagban dolgozni, akkor remélhetnék, hogy oly közel jutnak a görögökhöz, mint ő.

Mindaz, amit a szobrászatban a görög művek dicséretére el lehetett mondani, az minden valószínűség szerint a görög festészetre is érvényes. Az idő azonban és az emberek örültsége megfosztott minket attól, hogy valami cáfolhatatlan kijelentést tegyünk erről.

Elismerik, hogy a görög festőknél volt rajz és kifejezés, ez minden; a perspektívát, a kompozíciót és a színezést elvitatják tőlük. Ez az ítélet részben domborműveken, részben a régiak festményein alapul (a görögökéről nem beszélhetünk), melyeket Rómában és Róma környékén, Maecenas, Titus, Traianus és az Antoniusok palotáinak földalatti termeiben fedeztek fel; ezekből napjainkig alig több mint harminc maradt meg épségben, néhányuk csak mozaikban.

Turnbull régi festészetről szóló művéhez a legismertebb darabok gyűjteményét mellékelte, Camil-

lo Paderni rajzolta és Mynde metszette rézbe őket, ezek egyedülálló értéket adnak könyve pompás lapjainak. Közülük kettőnek az eredetije a híres orvos, Richard Mead kabinetjében van, Londonban.

Azt már mások is megjegyezték, hogy Poussin tanulmányozta az ún. *Aldobrandini menyegzőt*, s hogy találhatók olyan rajzok, melyeket Annibale Carracci Marcus Coriolanus nyomán csinált, s hogy a Guido Reni művein levő fejek és az ismert mozaiknak, az *Europé elrablásának* a fejei között igen nagy a hasonlóság.

Ha az efféle freskókból megalapozott ítéletet lehetne alkotni a régiek festészetéről, akkor e műfaj maradványai alapján a régi művészekről el kellene vitatnunk a rajzot és a kifejezést is.

A herculaneumi színház falairól a vakolattal együtt átültetett festmények életnagyságú figuráikkal – bárki meggyőződhet róla – rossz fogalmat adnak nekünk a régiek festészetéről. Thészeusz Minotauroszt legyőzőjeként, midőn az ifjú athéniak a kezét csókolják és térdét átölelik, Flóra Héraklész és egy faun mellett, Appius Claudius decemvir állítólagos bírósági ítélete – ezek a művek egy művész szemével nézve részben közepesek, részben hibásan vannak rajzolva. A legtöbb fejen, meggyőződhetünk róla, nincs kifejezés, sőt az Appius Claudiuson jó jellemzés se.

Ám épp ez bizonyítja, hogy ez a festészet nagyon középszerű mesterek kezétől való, hiszen a szép arányoknak, a test körvonalainak és a kifejezésnek tudománya a görög szobrászoknál megvan, tehát jó festőiknél is meg kellett lennie.

Mégis, az újabb festőknek nagyon sok érdemük van a régiekkel szemben, még a művészet azon területein is, melyeket a régiek ismertek.

A perspektívában vitathatatlan az újabbak előnye, s ez megmarad a régiek minden tudós védelmezése ellenére. A kompozíció és az elrendezés törvényei a régiek előtt csupán részben és tökéletlenül voltak ismeretesekek, miként azon korok domborművei bizonyítják, melyekben a görög művészetek virágzottak Rómában.

A régiek írásaiban levő híradások és a régi festészet maradványai alapján úgy látszik, hogy a korloritban is az újabb művészek javára kell dönten.

A festészeti ábrázolás különféle fajai hasonlóképpen a tökéletesség magasabb fokára jutottak az újabb korban. Állatábrázolásokon és tájképeken festőink minden tekintetben túlszárnyalták a régieket. Ha egy-egy esetből – Marcus Aurelius lovából, a Monte Cavallón lévő két lóból, sőt a velencei Szent Márk-templom kapuja fölötti lüszipposzi lovakból, a Farnese-Bikából és ennek a szoborcsoportnak egyéb állataiból – következtetni szabad, akkor úgy látszik, a régiek nem ismerték más éghajlatok szebb állatfajait.

Itt melleleg megemlíthető, hogy a régiek a lovak ábrázolásánál a lábak diametrális mozgását nem vették figyelembe, miként a velencei lovakon és régi pénzekon látható. Néhányan az újabbak közül tudatlanságból követték a régieket ebben, sőt meg is védelmezték őket.

Tájképeink, különösen a németalföldi festőkénél, szépségüket kiváltképp az olajfestésnek köszönhetik, színeik ezáltal több erőt, vidámságot és fenségséget nyertek, s a természet maga is, a sűrű és nedves égbolt alatt, sokban hozzájárult az effajta művészet elterjedéséhez.

Az újabb festők már jelzett és néhány más előnye a régiekkel szemben megérdemli, hogy ala-

posabb bizonyítékok révén jobb megvilágításba helyezzük őket, mint ahogy eddig történt.

A művészet kiteljesedéséhez még egy nagy lépés megtétele hátravan. Az a művész, aki megpróbál a megszokott útról letérni, vagy ténylegesen letért, megkockáztatja ezt a lépést; lába azonban megtorpan a művészet legmeredekebb helyén, s itt tehetetlennek látszik.

Az újabb festőknek néhány évszázada örök és csaknem egyedüli témája a szentek története, a mesék és az átváltozások. Ezerféleképpen megforgatták és kimódolták, úgyhogy végül a műbölcsölőket és műértőket el kellett hogy lepje a megúnás és a csömör.

Egy *Daphné és Apollón*, egy *Proserpina* vagy *Europé elrablása* s az effélék tétlenül és elfoglaltság nélkül hagyják az olyan művész lelkét, aki megtanult gondolkodni. A művésznek arra kell törekednie, hogy költőként mutakozzék, és az alakokat képekkel, azaz allegorikusan fesse.

A festészet kiterjeszkedik azokra a dolgokra is, amelyek nem érzékelhetők; ez a legmagasabb célja, s a görögök azon fáradoztak, hogy ezt elérjék, miként a régiek írásai tanúsítják. Parrhasiosz, a festő, aki éppúgy, mint Ariszteidész, a lelket ábrázolta, sőt ahogy mondják, egy egész nép jellemét ki tudta fejezni, olyannak festette az athéniakat, amilyenek voltak: egyszerre jóságosak és kegyetlenek, könnyelműek és makacsok, becsületesek és gyávák. Ha lehetséges ezt ábrázolni, úgy csak az allegóriával, az általános fogalmat jelentő képekkel lehetséges.

A művész úgy érzi itt magát, mint valami sivatagban. A vad indiánok nyelvei – amelyekből nagymértékben hiányoznak az efféle fogalmak, és nin-

csenek olyan szavaik, melyekkel a háládatosságot vagy a teret, az időtartalmot stb. jelölni lehetne – nem szegényebbek az ilyen jelekben, mint korunk festésze. Az a festő, aki tovább gondolkodik, mint ameddig palettája ér, azt kívánja, hogy legyen valami olyan megtanult készlete, ahová fordulhat, s ahonnan a nem érzékelhető dolgok jelentéssel bíró és érzékletesen megcsinált jeleit veheti. Tökéletes mű még nincs e nemből; az eddigi kísérletek nem eléggé jelentősek, és nem érik el ezt a nagy célt. A művész tudni fogja, mily távol van attól, hogy Ripa *Iconológiájának* vagy Van Hooghe *A régi népek emlékműveinek** eleget tegyen.

Ez az oka, hogy a legnagyobb festők csak ismert témákat választottak. Annibale Carracci ahelyett, hogy a Farnese Galériában a Farnese-ház leghíresebb tetteit és eseményeit allegorikus költőként, általános szimbólumok és érzéki képek révén ábrázolta volna, teljes erejét csupán az ismert történetekben mutatta meg.

Kétségtelen, hogy a drezdai királyi festészeti galériában a legnagyobb mesterek műveinek valóságos kincsestára van, amely talán túlszárnyal minden galériát a világon; öfelsege a szépművészetek legbölcsőbb értőjeként szigorú választással csak a maga nemében legtökéletesebbet kereste meg; mégis mily kevés történeti művet találunk ebben a királyi kincsestárban! Allegorikus, költői képek-ből még kevesebbet.

A nagy Rubens a legkiválóbb a nagy festők között, aki nagy műveiben emelkedett költőként nekilágott e festészet járatlan útjának. Legnagyobb műve, a Luxembourg-palota galériája,* a legügyesebb rézmetszők keze munkája nyomán az egész világon ismertté vált.

Őutána az újabb időkben nem könnyű e nemben valami fenségesebb műre vállalkozni és megvalósítani azt; efféle a bécsi Császári Könyvtár kupolája, amelyet Daniel Gran festett és Sedelmayr metszett rézbe. *Héraklész apoteózisa* Versailles-ban, allúzióként Hercule de Fleuri kardinálisra; ezt Le Moine festette, s Franciaország a világ legnagyobb kompozíciójaként dicsekedik vele, de a német művészek tudós és elmés festészetével szemben nagyon közönséges és korlátolt allegória; olyan, mint valami dicsérő költemény, amelyben a legnagyobb gondolatok a kalendáriumban lévő nevekre utalnak. Itt volt arra hely, hogy valami nagyot csináljanak, s csodálkoznunk kell, hogy ez nem történt meg. Ugyanakkor azonban belátjuk azt is, ha a művésznek egy miniszter apoteózisával kellett volna díszítenie a királyi kastély előkelő mennyezetét, akkor az se sikerült volna neki.

A művésznek szüksége volna valami olyan műre, mely az egész mitológiából, a régi és újabb korok legjobb költőiből, különféle népek titkos bölcsességéből, az ókori köveken, pénzeken, eszközökön levő műemlékekből tartalmazza mindazokat az érzékletes figurákat és képeket, amelyek segítségével az általános fogalmakat költőileg megformálták. Ezt a gazdag anyagot kényelmes osztályokba lehetne sorolni, és a művészek oktatása végett meg lehetne adni, hogyan kell alkalmazni és értelmezni különböző esetekben.

Ily módon egyúttal hatalmas tér nyílna, hogy a régieket utánozzuk, és műveinknek az ókor fenséges ízlését adjuk.

A díszítményekben megnyilatkozó jó ízlés – mely már Vitruvius korában is hanyatlott, keserű panaszra késztetve őt, még tovább pusztult az

újabb időkben, részben azért, hogy egy festő, a Feltréből származó Morto szokásba hozta a groteszket, részben azért, mert szobáinkban nincs semmi jelentős festészet – napjainkban csak az allegória alapos tanulmányozása révén tisztulhat meg, s nyerhet igazságot és értelmet.

Cikornyáinkban és a mindennél jobban kedvelt kagylódíszben, amely nélkül szinte nem is lehetséges manapság díszítmény, gyakran nincs több természetesség, mint Vitruvius kandelábereiben,* amelyek kis kastélyokat és palotácskákat hordoznak. Az allegória adhatna valami olyan tudást a kezünkbe, hogy a legkisebb díszítményt is a helynek – ahol áll – megfelelővé tegyük.

Reddere personae scit convenientia cuique.*

A festmények a mennyezeten és az ajtók fölött többnyire csak azért vannak ott, hogy a helyet kitöltsék, és beföldjék az üres tereket, amelyeket nem lehet csupa aranyozással elborítani. Nemcsak hogy nincs semmilyen viszonyuk a tulajdonos körülményeihez és rangjához, hanem gyakran még hátrányosak is rá nézve.

Az üres tértől való iszonyodás tehát megtölti a falakat, s olyan festményeknek kell az ürességet betölteniök, melyek maguk is üresek, híjával vannak a gondolatnak.

Ez az oka, hogy a művész, akit szabad akaratára hagynak, az allegorikus képek hiánya miatt gyakran olyan témát választ, amely inkább szatírájává válik annak, mintsem dicséretévé, akinek művészetét szenteli; és hogy ezt elkerüljük, óvatosságból esetleg azt követeljük a festőtől, hogy olyan képeket csináljon, melyeknek semmit se kell jelenteniök.

Gyakran fáradtságos effélét is találni, és végül

...velut aegri somnia, vanae
Fingentur species.*

Elveszik tehát a festészettől, amiben legnagyobb szerencséje rejlik, a láthatatlan, az elmúlt és a jövőbeli dolgok ábrázolását.

Azok a festmények azonban, amelyek ezen vagy azon a helyen jelentőssé válhatnak, a nekik kijelölt közömbös vagy kényelmetlen hely révén elvesztik jelentőségüket.

Egy új épület építtetője,

Dives agris, dives positus in foenore nummis,*

remélhetőleg nem fog a szobák és termek magas ajtói fölé kis képeket helyeztetni, amelyek ellenkeznek a nézőponttal és a perspektíva alapjaival. Itt olyan darabokról van szó, melyek valamilyen szilárd és elmozdíthatatlan díszítés részei, s nem olyanokról, melyek valamely gyűjteményben a szimmetria szerint vannak elrendezve.

Olykor az építőművészet díszítményeiben való választás se megalapozottabb: fegyverek és trófeák egy vadászházon mindenesetre éppoly kényelmetlenek lesznek, mint Ganümedesz és a sas, Jupiter és Léda a római Szent Péter-templom bejáratánál, az érckapuk domborművei között.

X Minden művészetnek kettős célja van: gyönyörködtetnie s egyszersmind tanítania kell; ezért a legnagyobb tájképfestők közül sokan azt hitték, művészetüknek csak felerészben tennének eleget, ha tájképeiket alakok nélkül hagynák.

A művész keze által vezetett ecsetet az értelem-

ben kell megmártani, miként valaki Arisztotelész írószerszámáról mondotta: többet kell a gondolkodás számára hagynia, mint amit a szemnek mutat; ezt el fogja érni a művész, ha megtanulta gondolatait nem elrejtteni, hanem kifejezni az allegóriában. Ha van egy témája, amelyet maga választott vagy adtak neki, s az költőien van megcsinálva, vagy meg lehet úgy csinálni, akkor művészete lelkesíteni fogja, és a tűz, melyet Prométheusz az istenektől elrabolt, fel fog benne éledni. A műértőnek lesz miről gondolkodnia, és aki csupán kedvelője a művészetnek, tanulni fog belőle.

Tímár Árpád fordítása

A fordítás az Aufbau Verlag (Berlin-Weimar) *Bibliothek deutscher Klassiker* sorozatában 1969-ben megjelent *Winckelmanns Werke in einem Band* című kötet alapján készült. A tanulmányok eredeti címe a következő: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst (1755); Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst (1759); Von der Grazie in Werken der Kunst (1759); Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom (1759); Beschreibung des Apollo im Belvedere (1759); Anmerkungen über die Baukunst der Alten (1762); Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst und dem Unterrichte in derselben (1762).

7. old. *a nagy Augustus* – I. August Friedrich (Erős Ágost) szász választófejedelem (1694–1733).

a német Titus – II. Friedrich August (1696–1763) szász választófejedelem.

9. old. *Polükleitosz szabálya* – Polükleitosz (i. e. 460–420) a klasszikus kor egyik legkiválóbb szobrásza; az emberi alak arányairól írt munkája, a *Kánon* a követők és a későbbi korok számára a klasszikus művészet szabálygyűjteményét jelentette.

Diomedész a Palladionnal – Diomedész Trója bevétele után zsákmányként magával vitte a város ősrégi, Pallasz Athénéét ábrázoló faszobrát, a *Palladiont*.

ahogy Iphiklész bátyjához, Héraklészhez hasonlított – Iphiklésznek, nagy erejű és rendkívüli hőstetteket végrehajtó bátyjával ellentétben, nem volt semmilyen kiemelkedő, említésre méltó tulajdonsága vagy tette.

11. old. *Claude Quillet* (1602–1661) – francia író; latin nyelvű műve, a *Callipédie* (1665) azt tárgyalja, hogyan lehetnek valakinek szép gyermekei.

19. old. *Quibus arte benigna...* – „...mert szívüket jóindulatú tudománnyal / és nemesebb sárból formálta ki egykor a Titán...” *Iuvenalis: XIV. Szatíra* 34–35. Muraközy Gyula fordítása.

26. old. *Jacopo Sadoleto* (1477–1547) – olasz humanista; *De Laocoontis statua* című műve az első jelentős leírás az 1506-ban megtalált antik szoborcsoportról.

parenthürszisz – dagályosság

27. old. *Aiász* – az egyik legvitézebb görög harcos Trójánál, Hektór ellenfele; őrvongásában ellenségnek vélte a görögök nyájait, és elpusztította őket. *Kapaneusz* – a Thébat ostromló vezérek egyike, Aiszkhülosz

dölyfős, kérkedő óriásnak jellemzi. (*Heten Théba ellen* 423–436.)

28. old. *ut sibi quivis...* – „...akárki / azt hinné, sikerül, de kifárad s hasztalan izzad / megpróbálva...” *Horatius: Ars poetica* 240–242. Muraközy Gyula fordítása.

Raymond de Lafage (1656–1690) – francia festő és rézmetsző.

29. old. *Tum pietate gravem...* – „Ám meglátván egy igaz és jeles érdemű férfit, / Mind mérsékli magát s figyelő füllel körülállják...” *Vergilius: Aeneis I.* 151–152. Lakatos István fordítása.

30. old. *a blenheimi győztes* – Joseph Addison (1672–1719) angol költő *Az 1704-es hadjárat* című költeményében a franciákon győzelmet arató angol seregek vezérének, Marlborough hercegnek állít emléket.

43. old. *Cesare Ripa „Iconológia”-ja* – Ripa műve 1593-ban jelent meg; az allegorikus ábrázolás kézikönyve, miként *Romeyn van Hooghe* holland rajzoló és rézmetsző (1645–1708) említett műve is.

a Luxembourg-palota galériája – Rubens XIII. Lajos francia király megbízására 1622 és 1625 között egy 21 képből álló sorozatot festett; témája a király szüleinek házassága.

45. old. *Vitruvius kandelábertei* – Vitruvius *Az építészetről* című traktátusának 7. könyvében olvasható az „elfajzott ízlés” példájaként: „Kandeláberek tetejére templomok képe kerül...”

Reddere personae... – „...festeni megfelelő színekkel minden alakját...” Horatius: *Ars poetica* 316. Muraközy Gyula fordítása.

46. old. *velut aegri...* – „...amely mint lázbeteg álma teremti / zagyva, hiú képek seregét...” Horatius: *Ars poetica* 7–8. Muraközy Gyula fordítása.

Dives agris... – „...a sok földdel, kamatozva növekvő pénzzel dús...” Horatius: *Ars poetica* 420–421. Muraközy Gyula fordítása.

59. old. *Johann Lorenz Natter* (1705–1763) – német szobrász, gemma- és éremvéső.

61. old. *Félix de Juvenel de Carlenas* (1679–1760) – francia történétíró.

Francesco Maffei (1675–1755) – olasz régész és költő.

66. old. *Levelek az angolokról* – utalás Voltaire *Lettres philosophiques sur les Anglais* című művére.

72. old. *Pierre-Jean Mariette* (1694–1774) – francia művészeti író és rézmetsző.

102. old. *Claude Perrault* (1613–1688) – a Louvre egyik építője; lefordította Vitruviust, és könyvet írt az antik oszloprendekről.

110. old. *ἀρμονία* – harmónia; itt: pontos megfelelés

111. old. *Antonio da Sangallo* (1455–1534) – olasz építész és szobrász.

113. old. *αἰμασία* – gát, fal

ἀρνεῖον – kerítés, sövény, fal

Petrus Wesseling (megh. 1764) – német klasszika-filológus.

121. old. „*rejtvény*”-ében – IV. püthói óda, 12. antistrófa.

122. old. *῾Οπα δὲ* – „A hármas oszlopok közt nézd csak ezt a rést, / ereszkedjünk le ott...” Euripidész: *Iphigeneia a tauroszok között* 113–114. Devecseri Gábor fordítása.

Wilhelm Canter (1542–1572) – németalföldi filológus.

Specta vero... – „De nézd az oszlopok közt a domborműveket, ahol a testet akadálytalanul kell leereszteni.”

124. old. *M. MANLIVS...* – M. Manlius és M. F. L. Turpilius duumvirek a szenátus határozata szerint templomot építettek, s ezt nekik jóvá is hagyták.

JOHANN JOACHIM
WINCKELMANN

MŰVÉSZETI ÍRÁSOK

FORDÍTOTTA
RAJNAI LÁSZLÓ
TÍMÁR ÁRPÁD

VÁLOGATTA
ÉS AZ UTÓSZÓT ÍRTA
TÍMÁR ÁRPÁD

HELIKON KIADÓ