

Tanulmányok — tájékoztatók — recenziók

AZ I. E. 2. SZ. JELENTŐSÉGE A RÓMAI MŰVÉSZET TÖRTÉNETÉBEN

KÉRDÉSFELTEVÉS

A római művészet határai térben és időben nem választhatók el a római államtól. A kultúra egyes ágainak történetét vizsgáló tudományok mégis kénytelenek számot vetni azzal, hogy a politikai-társadalmi alakulatokhoz kötődő kulturális képződmények számunkra megragadható érett formái az államalakulatnál rendszerint később jelennek meg, és gyakran bizonyos értelemben túlélni látszanak azt. Más szóval: bármennyire is elválaszthatatlanok a kultúra ágai a politikai alakulatoktól, azokhoz képest gyakran bizonyos késelelemmel kezdik meg saját történetüket, ugyanakkor „utóéletre” képesek. Ugyanez érvényes a római művészet történetére is.

Csakhogy míg más ókori és későbbi államok és kultúrák esetében a művészetek kialakulásának késedelmessége sokszor jelentéktelennek látszik, addig Rómánál igen tekintélyes fáziseltolódást figyelhetünk meg. Nem hiányzik természetesen ennek közismert magyarázata, amely fő vonásaiban maguktól a rómaiaktól származik.¹ Csak arról nem szabad megfeledkezni, hogy a tetteknek, a politikának és a háborúknak élő rómaiak késői meghódolása a művészet előtt olyan elmélet, amelyet egy meghatározott korszakban, a késő köztársaság és Augustus idejében alakítottak ki, amikor uralkodóvá vált a görög kultúrát, sőt a klasszicista módon felfogott görög kultúrát általában is a kultúra egyedüli normájának tekinteni. Még kevésbé feledkezhetünk meg arról, hogy ez a felfogás határozta meg a modern tudomány álláspontját és értékítéleteit a legutóbbi időkig. Az ilyen rendkívül tekintélyes és hosszú életű vélemény könnyen gátjává válhat az elfogulatlanságot kívánó kutatásnak. Nem árthat tehát, ha megkíséreljük önmagunkat kissé emancipálni tőle.

A javaslat nem új, hanem egyidős a sajátosan rómaiként felismert művészet vizsgálatával. Midőn a múlt század végén F. Wickhoff² és A. Riegl³ felfedezték a római művészet önálló esztétikai értékeit és sajátos történeti

¹ Verg., Aen. VI, 847. kk. De a szokásos értelmezéssel szemben helyesen: H. Kähler, Rom und seine Welt. I. München 1958. 7.

² F. Wickhoff: in Wickhoff-Hartel, Die Wiener Genesis. Wien 1895.

³ A. Riegl, Spätromische Kunstindustrie. Wien 1901.

szerepét, ezt nem annyira a római művészet történetének új adatokon alapuló részletes és átfogó vizsgálatának eredményeként, hanem a saját koruk művészetének és művészeti nézeteinek hatására tették. Ők a római császárkor művészetében találták meg azokat az alkotásokat és stílusjelenségeket, amelyek szembeötlően különböztek a görög művészet formavilágától és esztétikai normáitól és ugyanakkor rokon érzelmeket váltottak ki a századforduló embereiből. Téziseik később átütő sikert arattak. Hatásukra indult meg a római művészet történetének intenzívebb kutatása és értékelése. Wickhoff nézeteit ma már nem tartjuk helytállónak, de tudománytörténeti jelentőségüket senki sem vonja kétségbe.⁴ Kevesebb figyelmet fordítottak azonban arra, milyen határozottan determinálta Wickhoff gondolatmenete a római művészet történetének kutatását az általános nézőpont és megközelítés szempontjából is. A római művészet önálló és sajátos értékeinek felfedezése egy hosszú folyamatot indított meg, amelynek során mindenki arra törekedett, hogy a sajátosan római művészeti vonásokat kibővítsé és pontosabban definiálja. A „római” keresése a római művészetben valósággal rögeszméjévé vált az archeológiának. Elegendő egy példára hivatkozni, H. v. Heintze listájára a római művészet karakterisztikumairól.⁵ Ezeknek és a hozzá hasonló definícióknak a helyességéről részleteiben vitatkozni nem érdemes. Mindegyikben van egy nagy adag igazság és helyes megfigyelések összegezése. E megfigyelések érvényesek a római művészet alkotásainak egy bizonyos részére és korszakára, de nem érvényesek más időszakokra, területekre és emlékekre. Az alapvető kérdés abban áll: kell-e és lehet-e a római művészetet ilyen módon definiálni? Soha senkinek nem jutott még eszébe például a görög művészetet vagy más nagy kultúra, nép, illetve korszak művészetét néhány karakterisztikummal körülhatárolni. Hasonló definícióknak egy mester, egy kisebb történelmi egység vagy korszak művészeténél van lehetősége és szükségessége, de pusztán játékká vagy absztrakt és irreális formalitássá válnak, ha olyan nagy történelmi komplexumokra alkalmazzuk, mint amilyen a római művészet. Helyesebb tehát, ha a római művészet kutatásának célját nem általános sajátosságok keresésében, hanem a római művészet történetének kidolgozásában látjuk.

⁴ Erről és általában a római művészet kutatásának történetéről lásd: S. Ferri, *Stadi, nodi e sviluppi della critica intorno alla questione dell'arte romana*, Roma 1933.; M. Pallottino, *Arte romana (1936–1940)*, BullCom 69(1941) 137. kk.; O. J. Brendel, *Prolegomena to a Book on Roman Art*, MAA 21 (1953) 7. kk. H. Kenner, *In den Jahren 1957 bis 1959 erschienene Werke zur römischen Kunst*, Kunstgesch. Anz. NF 4(1959–60) 165. kk.; R. Bianchi Bandinelli, *Römische Kunst, zwei Generationen nach Wickhoff*, Klio 38(1960) 267. kk.; C. C. van Essen, *Nouveaux livres d'art romain*, 's Gravenhage 1966.

⁵ Heintze 7. k.: „1. Die römische Kunst kennt *Proportionsgesetze* nicht, weder in der Architektur noch in der Plastik . . . 2. Die römische Kunst kennt nur *Aggregatraum*, nicht den Systemraum . . . 3. Es gibt ferner eine *Autonomie der Darstellungsform* (Brendel), also eine *bildliche Tradition für bestimmte Themen*, die jahrhundertlang befolgt wird und die dem Zeitstil nicht unterliegt . . . 4. Es gibt die *Fassade* . . . 5. Es gibt das *ornamentale Kompositionsprinzip* . . . 6. Es gibt die *Verschmelzung der Gattungen* . . . 7. Es gibt die *Auflösung feststehender Typen und deren selbstständige Weiterentwicklung*.” — Kraus 15. helyesen mondja álproblémának a „römisches in der römischen Kunst” kérdését.

A történeti rekonstrukcióhoz elvégzendő analízisek és szintézisek során konkrét történeti egységekre nézve kell megtalálnunk a jellemző vonásokat.

A római művészet minden áron való definiálására és karakterizálására irányuló erőfeszítések mélyén kimondva vagy kimondatlanul a görög művészettől való elhatárolás és a görög művészettel való összehasonlítás rejlik. E vizsgálati mód történeti értelemben való szükségessége vitathatatlan, hiszen nyilvánvaló, hogy a görög művészet egy bizonyos korszakban nemcsak egyszerűen befolyásolta a római művészetet, hanem valósággal „infusio”-ként került bele annak ereibe. Lehet-e azonban emiatt a római művészet elemzésének és történetének egyetlen és uralkodó szempontjává tenni a görög művészet-hez való viszonyát? Csak akkor lehetne, ha a római művészet társadalmi és történelmi szerepét pusztán abban látnánk, hogy a görög művészetet utánozza vagy attól magát elkülönítse. Ez körülbelül olyan elmélet lenne, mintha mondjuk a francia vagy az olasz nyelv vizsgálata során kizárólag a latinhoz való viszonyukat tartanánk szemünk előtt. A történelmi előzmény, külső hatás, az átvétel igen fontos tényezők, de csak olyan tényezők, amelyek magyarázzák és színezik a vizsgált történelmi folyamatot, de nem tartoznak a lényeghez. A lényeg ugyanis mindig a szóban forgó történelmi alakulat belső szerkezete, önmagában megálló organizmusa és mozgása. Kétségtelen tény, hogy bizonyos korszakokban és helyzetekben maguk a rómaiak vetették fel a görög művészet-hez való viszonyuk kérdését, máskor pedig a görög művészetet teljes energiával kisajátítva állították a saját céljaik szolgálatába, de aligha tételezhetjük fel, hogy az általuk és a saját igényeik kielégítésére készítettetett művek rómaiságát valaha is kétségesnek tekintették volna. A leghelyesebb eljárás a római művészet jelenségeit és emlékeit nem a görög művészetből és nem a görög művészetet mérve, hanem a római állam, társadalom és kultúra belső viszonyaiból kiindulva magyarázni.

De térjünk vissza a római művészet kezdeteinek kérdéséhez. Az uralkodó felfogás szerint a római művészet klasszikus korszaka a császárkor dereka volt,⁶ amikor a grandiózus „imperiális” művészet virágkorát élte. Ha a fejlődés görög eredetű és a természet élő világából vett három szakaszos szkémáját alkalmazzuk a római művészet történetére, és az akadémia — mondjuk — Traianus korára tesszük, akkor ebből önként adódik az, hogy a kibontakozás sarokpontját Augustus korának művészetében találjuk meg, ami ténylegesen Wickhoff óta érvényben levő vélemény. Nem bolygatva most ennek a fejlődésképletnek a helyességét és nem firtatva azt a gyenge pontját, amit legelőször vettek kritika alá, tudniillik a hanyatló korszak kérdését (amely a késő-antik művészet más szempontjából új fejlődést megindító ellentmondásosságá-

⁶ Ez a nézet Wickhoffra vezethető vissza, aki például az *Odysseia* falfestmény-ciklust is Traianus-korinak tartotta, mert nézete szerint a folyamatos elbeszélés módszere akkor alakult ki. — Példa a szélsőséges fogalmazásra: *G. M. A. Hanfmann*, *Hellenistic Art*. DumbOaksPap 17(1963) 81. k., az i. e. és i. sz. 1. sz. művészete még a hellénisztikus művészet-hez tartozik.

ban áll), megállapíthatjuk, hogy az augustusi művészet érett rómaisága mindenképpen vitán felül áll. De vajon kezdet volt-e ez, avagy — akárcsak a későrómai művészet — bizonyos szempontból záróköve egy megelőző folyamatnak? Ha a kutatás történetét nagy vonalaira egyszerűsítjük, akkor azt látjuk, hogy Augustus korát és közvetlen előzményét, Caesar és a 2. triumvirátus idejét fix pontnak véve munkálták ki az előzményeket, amíg arra az eredményre jutottak, hogy az i. e. 1. sz. kezdete körül, közelebbről Sulla idejében jelentek meg a római művészet azon jellegzetes vonásai és jelentékeny alkotásai, amelyek a további fejlődéshez organikusán kapcsolódtak a görög művészethez képest kellően önállóan mutatkoznak.⁷ A legmodernebb álláspont szerint tehát az építészet,⁸ a portré,⁹ a történeti relief¹⁰ és a szobrászat¹¹ műfajaiban a római művészet igazi kezdetei az i. e. 100 utáni években keresendők. Vitathatatlanná tette ezt az újabb álláspontot néhány külső körülmény felderítése. A görög művészetben, de a rómaiaktól nem függetlenül az i. e. 2. sz. végén és az 1. sz. elején indult meg a régi művek másolása és a belső fejlődés átcsapása a historizmusba.¹² Az i. e. 1. sz. elején történt meg Itália végleges politikai romanizálása,¹³ továbbá ezzel összefüggésben az etruszk, illetve etruszk-italicus művészet fokozatos eltűnése.¹⁴ Nem mellékes körülmény az sem, hogy ebben az időben vált tipikus jelenséggé a görög művészek római szolgálatban és a rómaiak ízlését követő tevékenysége.¹⁵ Végül egyáltalán nem mellékes az sem, hogy Sulla korából maradtak fenn az első olyan monumentális művek, amelyek kézzelfoghatóan reprezentálják a római művészet új és önálló alkotási képességét, és amelyek az ókor korábbi művészeteinek nagy alkotásai mellett is megállják a helyüket. Mindez ma ugyanolyan communis opinio, mint nem régen az Augustus-kori művészet értékelése volt. De ezzel azután megszűnik az egyetértés és a világosság a római művészet korai történetének terén. A köztársaság utolsó százada előtti idők római művészetét ille-

⁷ H. G. Beyen, *De Romeinse Kunst*. Leiden 1954. 25.; R. Bianchi Bandinelli, *EAA VI* (1965) 943. Kraus 28. kk.; Bianchi Bandinelli (1970) 146. — Óvatosabban: G. Becatti, *Arte Romana*. Milano 1962. 5; legkorábban az i. e. 2. sz.-ban.

⁸ Boethius 30. *van Essen* 59. Kraus 28. kk.; Bianchi Bandinelli (1970) 146. kk.

⁹ Schweitzer alapvető munkájának egyik fő eredménye, hogy a sajátosan római portréművészet kimutatható kezdeteit az i. e. 1. sz. elejéig vezeti vissza. Vö.: T. Dohrn, *Der Arringatore*. Berlin 1968. Bianchi Bandinelli (1970) 79.

¹⁰ Az első Rómában fennmaradt római történeti relief a párizsi census-friz: Kähler.

¹¹ Vessberg 174. M. Borda, *La scuola di Pasiteles*. Bari 1953. *van Essen* 70.

¹² G. Lippold, *Kopien und Umbildungen griechischer Statuen*. München 1923; G. M. A. Richter, *ProcAmPhilSoc* 95(1951) 184. kk.; M. Bieber, *ProcAmPhilSoc* 103(1959) 374. kk. W. Fuchs, *Die Vorbilder der neuattischen Reliefs*. Berlin 1959. M. Bieber, *ProcAmPhilSoc* 106(1962) 111. kk.

¹³ H. Rudolph, *Stadt und Staat im römischen Italien*. Göttingen 1965 (reprint). H. Bengtson, *Grundriss der römischen Geschichte*. I. München 1967. 171. kk.; E. T. Salmon, *Roman Colonization under the Republic*. London 1969. 124. k.; H. H. Scullard, *From the Gracchi to Nero*. London 1970. 70.; W. V. Harris, *Rome in Etruria and Umbria*. Oxford 1971. 230. kk.

¹⁴ P. Ducati, *Storia dell'arte etrusca*. I. Firenze 1927. 531. kk.; P. J. Riis, *An Introduction to Etruscan Art*. Copenhagen 1953. 140.; Bianchi Bandinelli (1960) 492. *van Essen* 59.

¹⁵ Vessberg 65. kk., 174.

tően a kutatók körében bizonytalanság és határozatlanság uralkodik. Az ismert dolgok természetes vonzása érvényesül a bizonytalan datálások eldöntésében: a szakértők kerülnek a Sulla koránál korábbi keltezéseket, sőt vannak olyanok is, akik csak akkor érzik megnyugtatónak egy kora római alkotás elhelyezését, ha Augustus idejének művészetébe sikerül azt illeszteni.¹⁶

A mi szándékunk ezúttal az, hogy megkíséreljük először gondolatilag feloldani a római művészet kezdetének merev határvonalát és teljes élességében felvetni a korábbi köztársasági idők művészetének problémáját. A kérdésfeltevés szükségszerűen következik abból az elfogadott álláspontból, hogy i. e. 100 körül már minden szempontból rómainak vehető művészetet találunk a hatalmas itáliai városállamban. Ez a művészet nem jöhetett létre varázsütésre. Megértéséhez fel kell derítenünk kialakulásának folyamatát és mozgóerőit. A legelső feladat tehát a már formát öltött római művészet közvetlen előzményeinek, azaz az i. e. 2. sz. művészetének alapos vizsgálata, amelyről már eleve annyit minden esetre feltehetünk, hogy a római művészet formálódó állapotát jelentette. Ez természetesen nagyon óvatos eljárás, de éppen ezért nem vihet tévútra, mert a készből lépésről lépésre visszafelé történő felderítés módszerét jelenti.

Midőn javasoltuk, hogy alapos vizsgálatnak vessük alá az i. e. 2. sz. római művészetét, ezt nem azzal a céllal tesszük, hogy a valóságos kezdet időpontját egy évszázaddal előbbre hozzuk. Ilyen célkitűzésnek semmi értelme se lenne, hiszen a sajátos római kulturális és művészeti törekvések kikövetkeztethető kezdete ennél jóval korábbra tehető, az i. e. 4. sz. végére, Appius Claudius Caecus működésének idejére.¹⁷ Az i. e. 3. sz.-ban már egész sor dokumentum bizonyítja a római művészeti tevékenység állandó erősödését.¹⁸ De mindezekről eltekintve is, a „kezdet” pontos idejének kijelölését önmagában véve naív és történetietlen eljárásnak tartjuk. Nagyon is valóságos és reális feladat viszont az egyes időszakok történéseinek jelentőségét vizsgálni. A köztársaság utolsó előtti évszázada e szemszögből nemcsak azért érdekes, mert előzménye volt a már jelentőségében felismert utolsó századnak, hanem önmaga belső történeti problematikája miatt is rendkívül figyelemre méltó korszak. Ha nem az üres évszámokkal, hanem a politikai történet eseményeivel határoljuk körül, akkor a 2. pún háború végétől a szövetséges háború kezdetéig terjedő korszakról kell beszélnünk. Ennek az időszaknak az első fele (i. e. 200—146) a zamai győzelemmel és a 2. makedón háborúval kezdődik és Karthagó, valamint Korinthos lerombolásával végződik. Polybios tézisének némileg

¹⁶ Például a müncheni tengeri thiasos dombormű koraaugustusi datálása: *K. Schefold*, *Zur Basis des Domitius Ahenobarbus. Essays in Memory of Karl Lehmann*. New York 1964. 279. kk. A jelenleg mérvadó datálás: *Kähler*.

¹⁷ *F. Altheim*, *Rom und der Hellenismus*. Amsterdam é. n. 84. kk., 96. kk. *Jucker* 55. *T. Dohrn*, *Die Ficaronsche Ciste*. Berlin 1972. 46. kk.

¹⁸ *Vessberg* 21. kk.; *Jucker* 58. k.; *Boethius* 29. k.; *G. Joppolo*, *BullCom* 79(1963—64) 35. kk.; *G. Hafner*, *RM* 73—74 (1966—67) 50.

módosított időszakra vonatkozó parafrázisaként mondhatjuk, hogy ekkor alig több mint 50 esztendő alatt Róma a nyugati Mediterráneum hegemonjából az egész klasszikus ókori világ uralkodó hatalmává vált. Ha nagyobb időszakot veszünk, és a 2. pún háborút is bekapcsoljuk az események sorába, akkor még hatásosabb lesz a kép: nem egészen egy évszázad alatt Itália és Szicília urából Róma egy Hispaniától Kisázsiaig három kontinensre kiterjedő és igazi rivális nélküli világbirodalom birtokosává növekedett. Belpolitikailag és társadalmilag az átalakulás ugyancsak viharosnak mutatkozik. A korszak kezdetén a nobilitas maroknyi családjától irányított senatusi oligarchia vitathatatlan és ellenfél nélküli uralma, a korszak végén a „második rend”, a lovagok osztályának gyors felemelkedése és beleszólása az állam vezetésébe, a senatus uralmát megrendítő támadások sorozata, amely a polgárok széles rétegeit is aktivizálni tudta, és végül a véres harcokban megszületett korszakalkotó változás: a polgárjog kiterjesztése egész Itáliára, vagy más szóval Itália teljes romanizációja. Mindezen belül három új politikai tényező felbukkanása: a változásokat hatalmasan siettető rabszolgafelkelések, a politikai egyeduralom tényleges, bár még rövid életű megjelenése, végül az évente mozgósított polgárkatonaság átalakulása állandó és hivatásos hadsereggé. Természetesen semmi sem homályosíthatja el az i. e. 1. sz.-ban lejátszódott végleges átalakulás jelentőségét, de ha azt kérdezzük, hogy mikor érlelődtek meg az átalakulás feltételei, mikor léptek fel azok az erők és tényezők, amelyek elkerülhetetlenné tették a principatus megszületését, akkor habozás nélkül azt kell mondanunk, hogy ez az i. e. 2. sz.-ban történt, amelyhez képest a következő évszázad már csak a dráma végkifejletét és lezárását jelentette.

Az emberek, akik a nagy eseményeket, súlyos megrázkódtatásokat és hatalmas változásokat átélték, minálunk sokkal jobban érezhették az idő sorsszerűségét, amit Polybios a Tyché hatalmával és működésével fejezett ki,¹⁹ és amelyek vallásos vetületét a hagyományos mitikus világkép átformálódásában fedezhetjük fel.²⁰ A leginkább természetesen maga a főszereplő, a római nép és vezető nobilitasa reagált gondolatilag a világtörténelmi fordulatra. A római irodalom és gondolatvilág első nagy évszázada végeredményben nem volt más, mint a világbirodalommá növő köztársaság öntudatra ébredése. Ennius, Plautus, Terentius és Lucilius nemcsak úttörők és abszolút nagyságok voltak, hanem egy rendkívüli korszak megismételhetetlen művészi átélésének megtestesítői, mint ahogy Cato Maior sem egyszerűen a latin próza megalkotója, hanem a szédítő perspektívák elé került római államférfiak világnézeti válságának egyik gondolkodva cselekvő tanúja volt. A vele részben rokonul, részben ellentétesen gondolkodó művelt állanférfiak, a sok elveszett vagy csak

¹⁹ F. W. Walbank, *A Historical Commentary on Polybius*. I. Oxford 1957. 16. kk.

²⁰ M. P. Nilsson, *Geschichte der griechischen Religion*. II. München 1961. 292. kk., passim; Latte 264. kk.

csekély nyomokból ismert frás, szónoklat, politikai és eszmei irányzat, a Scipioiok arisztokratikus fensőbbiséggel véghezvitt merész külpolitikája vagy a Grachusok radikális belpolitikája stb. — a tetteket mozgató és a cselekvő embereket átható intenzív és gyakran fehér izzásig hevült szellemi élet megnyilvánulásai voltak. Ez nem valami kezdetleges és értelmetlen, még kevésbé tunya vagy steril kulturális milió, hanem Róma eszmetörténetének első nagy és bizonyos szempontból a legerőteljesebb és legdöntőbb hatású korszaka volt.

E jól ismert vonásokat csak azért kellett felidézni, hogy teljes élességében vethessük fel a kérdést: lehet-e alapos vizsgálat, elfogulatlan átgondolás nélkül éppen ezt a korszakot a római művészet történetében ott felejtani, ahol jelenleg van: a nem létezés kategóriájában? Lehet-e megnyugodni abban, ahogyan az összefoglaló igényű munkák hallgatnak róla, vagy éppen nem római jellegű háttérnek és kaotikus előzménynek írják le?²¹ A még nem létező vagy a még csak számunkra megfoghatatlanul alakuló római művészet közhellyé vált fogalmával szembeszegezve már azok a legközismertebb adatok és megállapítások is cáfolatként hatnak, amelyeket különben lépten-nyomon fel szokás sorolni.

A római építészet történetében az i. e. 2. sz., és pedig mindjárt a század eleje, a nagy aktivitás és rendkívüli újítások kora volt.²² E századból ismerünk először név szerint római vagy római szolgálatban álló görög építészeket, akik híriüket nagy műveiknek vagy szakirodalmi tevékenységüknek köszönhatték (Decimus Cossutius, salamisi Hermodóros, C. Mucius, L. Fufidius).²³ A nagyjelentőségű technikai-szerkezeti újítások,²⁴ az opus concretum,²⁵ a boltíves

²¹ Az alábbiakban néhány jellemző álláspont felsorolására szorítkoznunk. — A római művészetet kizárólag a római császárok művészeteként fogják fel és tárgyalják, legfeljebb bizonyos pontokon előzményként utalnak a köztársaság művészetére: *H. Koch*, Römische Kunst. Weimar 1949. *G.-Ch. Picard*, L'art romain. Paris 1962. Röviden ismertetik a köztársaság művészetét, de ezen belül az i. e. 2. sz.-ot külön nem tárgyalják.: *A. Frova*, L'arte di Roma e del mondo romano. Torino 1961 *Kraus*. A köztársasági művészetet csak az i. e. 1. sz.-tól tárgyalja: *F. W. Goethert*, Zur Kunst der römischen Republik. Berlin 1931. Valóságos római művészetről csak i. e. 150-tól kezdve lehet beszélni: *van Essen*. Az i. e. 2. sz. közép-itáliai művészetén belül nem lehet megkülönböztetni a római művészetet: *Bianchi Bandinelli* (1970). A korszak római művészete etruszk, graeco-campaniai és görög összetevőkből áll: *G. Becatti*, Arte e gusto negli scrittori latini. Firenze 1951. Az i. e. 2. sz.-ban a rómaiak viszonya a művészethez passzív természetű: *Vessberg*. A római művészet történetének keretében röviden, de mégis önállóan tárgyalják a korszakot, elsősorban az irodalmi források alapján: *E. Strong*, Art in Ancient Rome. London 1929; *P. Ducati*, L'arte in Roma. Bologna 1938. A köztársasági és ezen belül főleg az i. e. 3–2. sz.-i római művészet önálló és progresszív fejlődésének felismerése felé az áttörés először az építészet vonatkozásában történt meg: *L. Polacco*, Tuscanicae dispositiones. Padova 1952; *Boethius*. Merész és inkább intuitív, mint analitikus állásfoglalás, amely szerint az i. e. 2. sz.-ban Pompeji művészete a római művészet körébe tartozik: *Schefold*. A korszak római művészetének jelentőségét a legvilágosabban nem archeológus, hanem történész látta és foglalta össze: *De Sanctis* 106. kk.

²² *Lugli* 38.; *Boethius* 70. k.

²³ Lásd a megfelelő címszavakat: *EAA*.

²⁴ Alapvetően: *Lugli* passim.

²⁵ *M. E. Blake*, Ancient Roman Construction in Italy from the Prehistoric Period to Augustus. Washington 1947. 324. kk.; *Lugli* 35, 375.

építkezés monumentális felhasználása²⁶ és a márvány használatba vétele²⁷ bizonyítják, hogy a fellendülés strukturális és stílári változásokkal párosult, tehát Róma szerepe nem korlátozódott a pusztá finanszírozásra. Az építkezés ágai közül elegendő néhány kiragadott példára hivatkozni. A tisztán praktikus építkezés terén ekkor jött létre az első föld felett vezetett s egyben az egyik legnagyobb szabású vízvezeték, az Aqua Marcia,²⁸ Róma csatornahálózatának nagyszabású rekonstrukciója (Liv. 39, 44, 5.) és a fő vezetékek boltozatos kiképzése,²⁹ a kezdetet jelentő Via Appia után az úthálózat rohamos és grandiózus kibővítése,³⁰ az első kőhíd, a Pons Aemilius,³¹ Róma kikötőinek kiépítése³² és a hatalmas Porticus Aemilia.³³ A gyakorlati és a reprezentatív célokat egyesítő porticusok egész sorozata (Porticus Octavia, Porticus Metelli, az Area Capitolina porticusa stb.)³⁴ mutatja, hogy a hellénisztikus nagyvárosok példáját Róma milyen sietve követte. A legtöbb adatunk a templomépítkezésre van,³⁵ ami elsősorban a győztes hadvezérek dedikációinak köszönhető. Ez mindenesetre az építészeti reprezentáció szakrális-politikai módszerének nagyarányú megnövekedésére vall, de önmagában még nem jelenti azt, hogy a templomépítészet lett volna az architekturális kifejezés legprogresszívebb ága. A gyakorlati és urbanisztikai építkezés mellett viszont ebből a szempontból sokkal jelentősebbnek tekinthetjük a római diadalív kialakulását³⁶ és egész sor fornices építését (L. Stertinius, Scipio Africanus, Scipio Aemilianus, Fabius Allobrogicus ívei stb.).³⁷ Nem kevésbé nagy horderejű volt az első római bazilika, a Basilica Porcia,³⁸ amelyet gyors ütemben követett több más bazilika Rómában (Fulvia-Aemilia, Sempronia)³⁹, majd a század második felében Itália más városaiban,⁴⁰ közöttük a maradványaiból kitűnően ismert pompeji bazilika.⁴¹ Jelentőségteljes kezdeményezés volt i. e. 154-ben az első kő-színház építésének megkezdése Rómában,⁴² és ugyanolyan jellemző, hogy a megkezdett épületet négy év múlva politikai okokból lebontották.⁴³ A 2. században épült

²⁶ *Lugli* 36. kk.; *G. Fuchs*, *Architekturdarstellungen auf römischen Münzen der Republik und der frühen Kaiserzeit*. Berlin 1969. 89. kk.

²⁷ *Jucker* 3.

²⁸ *Th. Ashby*, *The Aqueducts of Ancient Rome*. Oxford 1935. 88. kk.

²⁹ *Lugli* 598. k.

³⁰ *ESAR I.* 201, 227.

³¹ *Lugli* 37, *Passim*.

³² *ESAR I.* 203. k.

³³ *G. Rickman*, *Roman Granaries and Store Buildings*. Cambridge 1971. 4, 106, *passim*.

³⁴ *Platner—Ashby passim*; *De Sanctis* 82. k.

³⁵ Részleges listák: *ESAR I.* 148.; *Latte* 417.

³⁶ *De Sanctis* 88. k.

³⁷ *Platner—Ashby passim*.

³⁸ *De Sanctis* 83. k.

³⁹ *Platner—Ashby passim*.

⁴⁰ *Lugli* 39.

⁴¹ *A. Maiuri*, *NSc* 1950, 225. kk.

⁴² *H. H. Scullard*, *Roman Politics 220—150 B. C.* Oxford 1951. 232.

⁴³ *M. Gelzer*, *Vom römischen Staat*. I. Leipzig é. n. 107. k. (1931).

viszont az első fennmaradt római típusú színház Pompejiben.⁴⁴ Nem bizonyos, hogy ez a század újítása, de feltűnően sok a közfürdőre vonatkozó irodalmi utalás az i. e. 2. sz.-ból,⁴⁵ aminek archeológiai illusztrációját ugyancsak Pompejiben találjuk.⁴⁶ Nem nehéz általános érvekkel és irodalmi adatokkal bizonyítani, hogy a nobilitas domináns helyzetének fénykorában Róma vezető családjai tekintélyes házakban laktak, de ebben a vonatkozásban a perdöntő dokumentumot azok a fejedelmi pompájú domusok jelentik, amelyek a század folyamán épültek Pompejiben,⁴⁷ abban a városban, amelynek korabeli művészetét joggal nevezték a római művészet egyik legfontosabb tanújának.⁴⁸ A városi házakénál nagyobb biztonsággal állíthatjuk a villaépítkezésről, hogy szerepet kapott a század új művészeti fejleményeiben. A 2. pún háborúban aratott győzelem eredményeként Itália háborúktól zaklatott földjén tartós békére lehetett számítani, a földbirtokosok kimerészkedtek a városok falai közül, s a század elejétől kezdve jelentkeznek az előkelők jelentékeny vidéki rezidenciáira vonatkozó adatok.⁴⁹ Nem sokkal később kezdődött meg a díszkertek és a monumentális nympheumok építése.⁵⁰ Végül nagyon valószínű, hogy ebben a korszakban kezdődött el az előkelő családok monumentális síremlékeinek építése is.⁵¹

Az i. e. 2. sz. római építészetére vonatkozó néhány jól ismert adat felsorolása már önmagában véve is tökéletesen meggyőzhet arról, hogy a történelmileg jelentős korszakban a rómaiak keresték és megtalálták az új helyzetükhöz méltó architektúrális kereteket. Teljesen egyet lehet érteni azzal, hogy a római építészet standard összefoglalásában *A. Boethius* i. e. 200 körül jelölte meg annak a korszaknak a kezdetét, amelynek fejlődése a principatus megteremtésének küszöbén csúcsosodott ki és érkezett újabb fordulóponthoz.⁵² Érdemes idézni az ekkor kibontakozó új phenomenon általuk adott jellemzését: „What Vitruvius calls *consuetudo italica* was neither pure old-Italic nor a copy of hellenistic towns: it was a new-interpretation of the Roman Commonwealth aided by modern adornments, which the increasing renown of the Empire demanded.”

⁴⁴ Carrington 46. kk.

⁴⁵ *De Sanctis* 81.

⁴⁶ A Stabiaei thermák IV. építési periódusa: *H. Eschebach*, Die städtebauliche Entwicklung des antiken Pompeji. Heidelberg 1970. 41. kk.

⁴⁷ Carrington 68. kk.

⁴⁸ *Schefold*.

⁴⁹ *ESAR I.* 208. *J. H. D'Arms*, Romans on the Bay of Naples. Cambridge Mass. 1970. 1. kk.

⁵⁰ *P. Grimal*, Les jardins romains. Paris 1969. passim. *N. Neuerburg*, L'architettura delle fontane e dei ninfei nell'Italia antica. Napoli é. n. passim.

⁵¹ A legjellemzőbb példa a híres Scipio-sírbolt, amelynek keletkezését és megnagyobbítását az i. e. 2. sz.-ra keltezik: *Saladino* 16. kk.

⁵² *A. Boethius—J. B. Ward-Perkins*, Etruscan and Roman Architecture. Harmondsworth 1970. 115. kk.

Nehéz lenne ilyen tömör jellemzést adni a korszak római szobrászatáról, hiszen ebben a műfajban és általában az ábrázoló művészetekben merül fel a legélesebben a rómaiság sajátos kifejezőeszközeinek létre vonatkozó megoldatlan probléma. Új fejleményeket és jelentős változásokat azonban itt is szép számmal találunk. Mindenekelőtt gondolnunk kell arra, hogy a művészet valamennyi mozdítható tárgyából álló ágazatában döntően az i. e. 2. sz.-ban zajlott le a római és általában az ókori művészet egyik legfontosabb eseménysorozata, a római hadjáratokon zsákmányolt tömördek műtárgy, elsősorban a görög művészet alkotásainak Rómába és Itáliába hurcolása.⁵³ Igaz, hogy ez a folyamat Syrakusai bevételével (i. e. 212) kezdődött el, és az i. e. 1. sz.-ban folytatódott, de a 2. pún háború műkincs-zsákmánya a Rómával különben is érintkezésbe került magna graeciai városokból származott, a köztársaság utolsó századában pedig a görög műkincsek beáramlása már nem jelentett újdonságot, inkább csak a mennyiséget növelte. Ebben a vonatkozásban az alapvető fordulatot kétséget kizáróan az első görögországi és kisázsiai hadjáratok hozták meg. A plasztikai műfajok sokrétű és a legkülönbözőbb funkciókat szolgáló együtteséből néhány új jelenség megemlítésén túlmenő általánosításra az eddigi vizsgálatok nem adnak lehetőséget. Valósággal szimbolikusan tűnik, hogy éppen a világtörténelmi fordulatot jelentő eseményhez, a makedón monarchia megsemmisítéséhez kapcsolódik az első olyan történelmi márványrelief, amely görög mesterek kezétől származik ugyan, de mégis római elképzeléseket testesít meg: L. Aemilius Paullus delphoi győzelmi domborműve.⁵⁴ Bár tökéletesen más szférába tartozik, de nem kevésbé jelentős változás tanúja a római vezető réteg új reprezentációs törekvéseinek L. Cornelius Scipio Barbatus szarkofágja, amelyet legújabban sikerült — mint a Corneli Scipiones őskultuszának termékét — az i. e. 2. sz.-ra keltezni.⁵⁵ Azokon a területeken, amelyek a római állam közvetlen bázisát és a római hadsereg erőforrását képezték, a század folyamán élte fénykorát az a szobrászati stílus, amelyet italo-hellenisztikus koinének nevezhetünk.⁵⁶ Ez a szenvedélyes és festői

⁵³ A legfontosabb áttekintések: *ESAR I.* 127. kk. *ESAR IV.* 313. kk. *Vessberg* passim; *Jucker* passim.

⁵⁴ *H. Kähler*, *Der Fries vom Reiterdenkmal des Aemilius Paullus in Delphi*. Berlin 1965.

⁵⁵ *Saladino*.

⁵⁶ *Vessberg* 176.; *De Sanctis* 106. kk.; *G. Hafner*, *RM* 73—74 (1966—67) 48. k.; *Bianchi Bandinelli* (1970) 28. kk. — Az eléggé következtetlenül használt terminológia miatt fontos itt megjegyezni, hogy az i. e. 2. sz. vonatkozásában az „italo-hellenisztikus koiné” alatt a hellénisztikus stílusú Itáliában szelvében elterjedt művészetet értjük, amely megkülönböztethető a görög és a keleti területek hellénisztikus művészetétől. Az „italo-hellenisztikus koiné” nem tévesztendő össze a részben előzményét, részben párhuzamos jelenségét képező itáliai művészeti koinéval, amely már az i. e. 4. sz.-ban kezdett kialakulni, még nem volt hellénisztikus stílusú, a művészetek népies régióira volt jellemző, s ezekben később is tovább élt. Ez utóbbiról lásd: *Szilágyi J. Gy.*, *A későetruszk bronzművéség emlékei a Déri Múzeumban* (Denkmäler der spätetruskischen Bronzekunst im Déri-Museum). Déri Múzeum Évkönyve, Debrecen 1958. 29. kk.

hatást keltő stílus a hellénisztikus művészet pathetikus irányzatának virágkorában teljesen korszerű és modern áramlat volt, mutatva, hogy Róma felszámolta az itáliai művészet több évszázados késedelmes fejlődését, de ugyanakkor összetéveszthetetlenül sajátos is. Általunk ismert legmonumentálisabb alkotásai a közép-itáliai és etrusiai templomi oromcsoportok,⁵⁷ legnagyobb számú reprezentánsai pedig a késő etruszk urnák domborművei.⁵⁸ Arra a kérdésre, hogy az italo-hellénisztikus stílustartományon belül volt-e sajátosan római dialektus, és ha igen, akkor hogyan határozhatjuk meg, a tények és a fogalmak tisztázatlanságának állapotában aligha adható válasz. Még az is kétséges, hogy a kérdésfeltevés helyesen jelöli-e meg a problémamegoldásának irányát? Ha például azt kérdeznénk, létrejöhetett-e a közép-itáliai koiné Róma politikai hegemoniája és egységesítő befolyása nélkül, akkor más oldalról és reálisabban közelítenénk meg a problémát. Ha ugyanis a bonyolult részleteket és árnyalatokat az egyszerűség kedvéért figyelmen kívül hagyjuk, akkor Itália művészeinek történetében olyan állomásokat találunk, amelyek szembe-szökően egybevágóan a félsziget sorsát meghatározó római terjeszkedés fordulópontjaival. Az etruszk művészet stiláris stagnálásának időszakát akkor váltotta fel a hellénizmus eleven áramlatába kapcsolódás, amikor Róma győzelmesen küzdött az Itália fölötti hegemoniáért.⁵⁹ A dél-itáliai görög művészet virágzása az i. e. 4. sz.-dal lezárult; a római uralom alatt Magna Graecia művészetéről már csak megváltozott értelemben beszélhetünk.⁶⁰ Ezzel szemben az i. e. 3. sz.-ban megkezdődött és az Itália sorsát végérvényesen eldöntő 2. pún háború után kiteljesedett az itáliai hellénisztikus koiné fejlődése. Hozzátehetjük: Itália művészetében azután tűntek el a korábbi területi és kulturális különbségek, s egyúttal a római művészet akkor vált egyértelműen rómaivá, amikor a szövetséges háború eredményeként a félsziget teljes romanizációja bekövetkezett. Mindez ismereteink jelenlegi állapotában arra mindenképpen feljogosít, hogy az italo-hellénisztikus koiné kialakulását, legalábbis a külső feltételek vonatkozásában, összefüggésbe hozzuk a római hatalom megszilárdulásával. Ha pedig e művészeti jelenség politikai és államhatalmi vonatkozásban Róma függvényének bizonyul, akkor nem alaptalan, sőt kötelező a továbbiakban annak vizsgálata, hogy lehet-e valamilyen benső kapcsolatot találni a hatalom birtokosa és az italo-hellénisztikus koiné között.

Bizonyos támpontot adhat majd ehhez a viszonylag jól ismert köztársasági pénzek és az egykorú gemmák vizsgálata. A római köztársaság pénzverésének termése a korszak egyetlen olyan régészeti anyaga, amely tökélete-

⁵⁷ *De Sanctis* 78. k.

⁵⁸ *R. Bianchi Bandinelli*, *Storicità dell'arte classica*. Firenze 1950. 77. kk.; *O.-W. von Vacano*, *Studien an Volterranner Urnenreliefs*. RM 67(1960) 48. kk.

⁵⁹ *Bianchi Bandinelli* (1960) 487. kk.; *H Mühlestein*, *Die Etrusker im Spiegel ihrer Kunst*. Berlin 1969. 290. kk.

⁶⁰ *G. Kaschnitz von Weinberg*, *Römische Bildnisse*. Berlin 1965. 8.; *E. Langlotz*, *Die Kunst der Westgriechen*. München 1963. 45. kk.

sen közzé van téve, jól áttekinthető és rendszerezett, habár kronológiája részleteiben még vita tárgyát képezi.⁶¹ A bennünket foglalkoztató korszak érmeinek alapos művészeti vizsgálata még nem történt meg. Az eddigi részletmegfigyelések⁶² és a veretek általános áttekintése azonban néhány szembetűnő vonás felismerését lehetővé teszik. Igen fontos a kiindulás megfigyelése: Róma pénzverésének kezdeténél két — úgy a pénzrendszer, mint a művészi forma szempontjából teljesen különböző, és csak az értékrendszerben egyeztetett — éremsorozat áll, a kezdettől Rómában vert bronz As-sorozat és az először Dél-Itáliában vert, majd Rómában folytatott ezüst ROMANO-sorozat. A nehéz bronzpénzek mértékrendszere és stílusa egyaránt közép-itáliai alapokon nyugodott, és leginkább a késő etruszk művészet köréhez kapcsolható. Az ezüst didrachmonok viszont egyértelműen a dél-itáliai görög pénzgazdaság és művészet tradícióiból származnak. A két rendszert először gazdaságilag egyeztetették, majd egy nagyon érdekes és részleteiben csak a legutóbbi időben tisztázott folyamat indult meg, amelynek során az ezüstpénzek tematikájának romanizációja mellett a teljes metrológiai és formai egyesítés ment végbe. A döntő fordulat a 2. pún háború idején a denarius bevezetésével következett be. A történetének legválságosabb küzdelméből győztesen kikerülő köztársaság új pénze csaknem egy csapásra megszüntette Itália valamennyi korábbi pénzét és verdéjét, s egyúttal tükrözte azt az ízlést, amelyet a római pénzverde irányítói megfelelőnek tartottak. A továbbra is kibocsátott, de teljesen stereotíp és elhanyagolt kidolgozású bronzpénzek nem hordoztak kifejező esztétikumot, formáik egyébként bizonyos fokig alkalmazkodtak a denariusokéhoz. Az értékben is jelentősebb ezüstpénzek nemcsak tematikailag mutatnak nagyobb és idővel egyre gazdagodó változatosságot, hanem verőtöveik gyakoribb és gondosabb kimunkálásának során stiláris karaktert alakítottak ki, amely eléggé jelentős változásokon ment keresztül. A denarius stiláris kiindulása ugyancsak görög tradíciójú volt, de igen hamar átcsapott egy olyan formanyelvbe, amelyet röviden az itáliai hellénisztikus koiné egy változatának nevezhetünk. Az itáliai, vagy ha úgy tetszik, közép-itáliai hellénisztikus koiné a római köztársaság Itáliában monopolisztikus és Rómában vert pénzein nem elhanyagolható tényező a 2. sz. római művészetének motívumai között. Sem többet, sem kevesebbet nem jelent, mint azt, hogy Róma vezetői egy igen fon-

⁶¹ Bár E. *Babelon* (Description historique et chronologique des monnaies de la république romaine. I—II. Paris 1885—1886) és H. A. *Grueber* (Catalogue of Coins of the Roman Republic. I—III. London 1910) nagy munkái bizonyos részletekre nézve még használatban vannak, de a jelenleg már vadó corpus: E. A. *Sydenham*, *The Coinage of the Roman Republic*. London 1952. A legújabb és legmegbízhatóbb kronológiai alapvetés: R. *Thomsen*, *Early Roman Coinage*. I—III. København 1957—1961, ez azonban csak a római pénzverés és a denarius kezdetével foglalkozik, és az i. e. 2. sz.-ot nem tárgyalja. Újabb jelentős lépést tett előre: M. H. *Crawford*, *Roman Republican Coin Hoards*. London 1969. *Crawford* teljes szisztémájáról kiadás előtt álló szintetikus munkája fog áttekintést adni.

⁶² Ezek elsősorban az előoldali Roma-fejek formaváltozására vonatkoznak. G. *Kaschnitz—Weinberg*, RM 41 (1926) 183. kk.; *Vessberg* 116.; A. *Giuliano*, RM 60/61 (1953—54) 177. k.; *Martini* 117.

tos és tömeges állami művészeti ágban ezt a formanyelvet tekintették megfelelőnek. Alapvetően hellénisztikus, azaz modern formanyelvet tehát, de nem annak valamely görög központból kölcsönzött utánezatát, hanem egy sajátos és összetéveszthetetlen változatát, amely a szokásos elnevezés szerint Itáliára volt jellemző. Róma és az itáliai hellénisztikus koiné kapcsolata a numizmatika tükrében ezek szerint teljesen egyértelmű volt. Róma mértékadó körei az itáliai hellénisztikus koinét a sajátjuknak tekintették. Ha pedig így volt, akkor minden további és megalapozatlannak ítélnélhető következtetés nélkül annyi máris kétségtelen, hogy Rómát az itáliai hellénisztikus koinétól sem elválasztani, sem pedig vele szemben semlegesnek és közömbösnek feltüntetni nem lehet.

További felvilágosításokat adhat az i. e. 2. sz. itáliai glyptikája. A 2. sz.-ról itt természetesen csak tágabb értelemben beszélhetünk, mert a vésett kövek kronológiája a hellénisztikus korszakban egyelőre még meglehetősen bizonytalan. Ha azonban az i. e. 3. sz. végét és az 1. sz. kezdetét a bizonytalan datálás tūrésí határának tekintjük, akkor rendelkezésünkre áll egy ugyancsak tömeges művészeti anyag, amely technikája, mérete és bizonyos tekintetben funkciója révén is szoros rokonságban áll az éremművészettel. A legutóbbi időkgig a köztársaság-kori itáliai gemmákra nézve A. Furtwängler úttörő és alapvető rendszerezése volt az egyedül mérvadó.⁶³ Eszerint a hellénizmus korában — nem számítva az i. e. 1. sz.-ot — az itáliai glyptikában két nagy csoport különböztethető meg: a korábbi etruszk skarabeusok alaki és stiláris vonásait követő „etruszkizáló” gemmák és a hellénisztikus glyptikát követő „hellénizáló” gemmák. Ez a globális felosztás végeredményben jelenleg is érvényes, de az utóbbi időkben újra fellendülő gemma-kutatás hozzáfogott a fínomabb rendszerezéshez és datáláshoz.⁶⁴ Elsősorban Furtwängler történeti és lokalizációs nézeteit vették kritika alá. Aránylag kevés történt a „hellénizáló” csoport belső tagolása terén.⁶⁵ Annál jelentősebb az „etruszkizáló” csoportra vo-

⁶³ A. Furtwängler, *Die antiken Gemmen*. Leipzig-Berlin 1900. III. 212. kk.

⁶⁴ Furtwängler óta jelentősen előrehaladt a gemmák publikálása. Néhány különösen fontos katalógus felsorolására szorítokozunk: A. De Ridder, *Collection de Clercq*. VII. 2. Les pierres gravées. Paris 1911; J. D. Bearley, *The Lewes House Collection of Ancient Gems*. Oxford 1920; H. B. Walters, *The British Museum. Catalogue of Engraved Gems, Greek, Etruscan and Roman*. London. P.; Fossing, *The Thorvaldsen Museum. Catalogue of Antique Engraved Gems and Cameos*. Copenhagen 1929; G. M. A. Richter, *Metropolitan Museum of Art. Catalogue of Engraved Gems, Greek, Etruscan and Roman*. Rome 1956; M. K. Vollenweider, *Catalogue raisonné des sceaux, cylindres et intailles du Musée d'Art et d'Histoire de Genève*. Genève 1967; J. Boardman, *The Ionides Collection, Engraved Gems*. London 1968; *Antike Gemmen in Deutschen Sammlungen (AGDS)*: I. 1–2. München; E. Brandt–E. Schmidt, 1968–1970. II. Berlin; E. Zwierlein-Diehl, 1969. III. Braunschweig–Göttingen–Kassel; V. Scherf–P. Gerecke–P. Zazoff, 1970. A legújabb összefoglalások: G. M. A. Richter, *The Engraved Gems of the Greeks, Etruscans and Romans*. I–II. London 1968–1971; J. Boardman, *Greek Gems and Finger Rings*. London 1970.

⁶⁵ Az összefoglaló munkákban és főleg a katalógusokban található pontosabb megkülönböztetésre és datálásra való törekvés általában nincs kellően alátámasztva. Újabban a legfigyelemreméltóbb az aquileiai anyag műhelyekre való bontásának kísérlete: G. Sena Chiesa, *Aquileia Nostra* 35 (1964) 1. kk.; *Ua.*, *Gemme del Museo Nazionale di Aquileia*. Aquileia 1966.

natkozó legújabb monográfia.⁶⁶ W. Martini, P. Zazoff alapvető munkájára⁶⁷ támaszkodva elsősorban két ponton módosította, illetve fejlesztette tovább Furtwängler téziseit. Először bebizonyította, hogy az „etruszkizáló” elnevezés téves, mert az etruszk hagyományokhoz kapcsolódó gyűrűkövek a szó teljes értelmében etruszkok, szerves folytatásai és továbbfejlesztői a klasszikus etruszk skarabeusoknak, s ilyenformán az sem állítható róluk, amit Furtwängler gondolt, hogy készítésük, illetve használatuk főleg Etrurián kívül, közelebbről a rómaiak körében történt volna. Martini másik fontos eredménye az etruszk gyűrűkövek alaki és stílári változásainak megfigyelésében, rendszerezésében és kronológiai rögzítésében áll. A mi szempontunkból e fejlődés vonal utolsó szakasza fontos. Az i. e. 4—3. sz.-ban az etruszk gyűrűkövek még törés nélkül folytatják a skarabeus-glyptika hagyományait, csak belső fejlődésként ható átalakulással igazodnak a későarchaikus-koraklasszikus stílusfokon megrekedt etruszk művészet friss görög orientációjához. Az i. e. 3. sz. utolsó harmadában azután a tematika erős átalakulása figyelhető meg; a hagyományos témák mellett nagy számban tűnnek fel a görög előképeket követő motívumok, s mindkét témakörben uralkodóvá válik a modernebb görögös formanyelv. Az i. e. 2. sz. folyamán az etruszk glyptika „graecizáló” csoportja is elenyészett, és az utolsó gyűrűkövek, amelyek még az etruszk művészet körébe utalhatók, már nem formai alapon, hanem csak tematikailag különíthetők el az italo-hellénisztikus koinétól, amelybe az etruszk művészet is beleolvad. „Diese spätesten etruskischen Ringsteine . . . sind wie die übrige Glyptik im italischen Gebiet dem Prozess der Angleichung an die italische Koine unterworfen, der die künstlerische Eigenständigkeit der verschiedenen Kulturen Italiens, wie der etruskischen oder der kampanischen, weitgehend aufhebt und damit auch der Glyptik die Voraussetzungen für einen eigenständig etruskischen Stil entzieht.”⁶⁸

Egy újabb művészeti tartomány, amelyben a 2. sz. gyökeres átalakulást hozott. Ahogy az itáliai pénzverésben a század kezdete körül, úgy a vésett kövek készítésében legkésőbb a század közepe körül bekövetkezett az archaikus eredetű etnikus és kulturális egységek önálló kifejezésformájának eltűnése és beleolvadása egy olyan koinéba, amelynek területi súlypontja Közép-Itáliában volt. A glyptika történetének általános tanulságai azonban a numizmatikával kombinálva túlmutatnak az egységesedés pusztá tényének megállapításán. Az az itáliai koiné ugyanis, amely az i. e. 2. sz.-ban felülkerekedett, azonos volt Róma hivatalos pénzeinek stílusával, és egyben a hordozójává vált mindkét műfajban a jellegzetesen római tematikának és eszmevilágnak. Ennek láttán talán nem egészen elhamarkodott végre azt is megkérdezni, hogy mi a különbség kulturális vonatkozásban Közép-Itália és Róma között? Róma természetesen egy pontosan elhatárolt és szilárd fogalom, elvben még korszakunkban is

⁶⁶ Martini.

⁶⁷ P. Zazoff, *Etruskische Skarabäen*. Mainz 1968.

⁶⁸ Martini 128.

egy városállam, vagy legalábbis egy államszövetség feje, Közép-Itália pedig egy sokkal inkább elmosódott határú, különböző etnikai és politikai egységekből összetevődött terület. Nem szabad azonban megfeledkezni arról, hogy Közép-Itália már jóval korábban maga volt az „ager Romanus”, a római állam területi magva, Róma „territoriuma”, az a két kulturális tartomány pedig, amely az „etruszkizálás” és a „hellénizálás” melegágya volt, vagyis Etruria és Campania, az i. e. 3. sz.-tól kezdődően vitathatatlanul és visszavonhatatlanul római fennhatóság alatt állt, s egyre sűrűbben volt megtűzdelve Róma coloniáival. Hogyan lehet tehát az i. e. 2. sz.-ban Közép-Itáliát Rómától kulturális értelemben elválasztani? Volt talán Közép-Itáliában ekkor olyan nép vagy kulturális centrum, amely Rómával bármilyen vonatkozásban vetekedhetett volna?

Való igaz, hogy a közép-itáliai művészet vagy az italo-hellénisztikus koiné fogalma túlságosan általános, részleteiben nem tisztázott és tagolatlan ahhoz, hogy velük többet tudjunk jelölni egy általános áramlatnál, egységesedő tendenciánál és nagy stílustartománynál. Továbbra is fennáll tehát annak a követelménye, hogy ezt a művészeti összfogalmat pontosabbá és tagoltabbá tegyünk, főként pedig, hogy közvetlen római vonatkozásait egészen pontosan kimutassuk. Helytelen előföltételezés lenne azonban azt várni, hogy a Rómához tartozó Itália művészeti koinéja úgy kapcsolódjék a Városhoz, mint mondjuk a klasszikus görög művészet fénykora Athénhez. A római állam és mindaz, amit Róma fogalma alatt értünk, egészen sajátos képződmény volt, amelyben kezdetből fogva a politikai és a hatalmi erőkoncentráció dominált, és az etnikai-kulturális aspektus másod- vagy harmadrendű volt. Róma nem volt és sohasem vált jelentős ipari központtá, a római gazdaság erőforrásai attól kezdve „kihelyezettek” voltak, ahogy a Város megszűnt pusztán a környező földek hozamából élni. Némi túlzással azt is mindhatjuk, hogy ez a Város megalapításától kezdve érvényes, hiszen Róma elsősorban kereskedelmi utak kereszteződésének köszönhette jelentőségét. A képzőművészeteknek pedig közösen az ókorban szinte természeti törvénye az, hogy virágzásuk és tömeges alkotó képességük egyenes függvénye a társadalmi-állami alakulatok kézműves-ipari fejlettségének. Ezt a törvényszerűséget Róma megszüntette, legalábbis annyiban, hogy egyrészt ipari áruszükségleteit (idővel mezőgazdasági termékszükségleteit is) túlnyomóan másutt „állította elő”, másrészt művészeti szükségleteit történetének folyamán vagy másutt, vagy „importált” mesterekkel készítette. Ez alól természetesen kivételek a csak helyben készíthető ingatlan művek, bár még ezeknél is igen sokszor domináló szerepük volt az idegenből jött mestereknek. Ez a megállapítás természetesen közhelynek számít úgy a római művészet legkorábbi szakaszánál (etruszk és görög mesterek uralkodó szerepe), mint a császárkornál. Magától értetődőnek vesszük például azt, hogy a római művészet olyan klasszikus alkotásait, mint az augustusi nagy monumentumokat, görög mesterek hozták létre, vagy azt, hogy a római művészet emlékei közé számítjuk Baalbek, Leptis Magna és Ephesos nagy építményeit

és domborműveit. Csak a köztársaság középső szakaszában kívánnánk meg tehát, hogy a római művészet alkotásait magában Rómában és római mesterek készítsék? Ez az előfeltétel nyilvánvalóan következetlen és téves lenne. Ehelyett ebben a korszakban is, mint a többiben, elsősorban azt kell vizsgálnunk, hogy a művészet különféle alkotásai mennyiben szolgálták Rómát, és az a társadalmi réteg, amely a római államot vezette, továbbá azok az emberek, akik a római államot alkották, mit készítettek és milyen igényeket érvényesítettek a művészet területén. Ha ezt a római művészet egész történetére érvényes és ennél fogva kötelező szempontot a köztársaság korára, közelebről az i. e. 2. sz.-ra is alkalmazzuk, akkor magától eltűnik az az akadály, amely eltorlaszolta a köztársasági római művészet megismerésének útját. Ha tehát azt találjuk, hogy Rómában és a Róma közvetlen fennhatósága alatt álló területeken az i. e. 2. sz.-ban az általánosan uralkodó művészeti nyelvezet az italo-hellénisztikus stílus volt, és ezt a stílust Róma állami célra készült művészeti termékeinél is alkalmazták, akkor nyugodtan nevezhetjük azt a római művészet részének, amelyet természetesen egy időben olyan népek és társadalmi rétegek is a magukénak vallhattak, amelyeket nem tekintünk a római állam centrális elemeinek.

Ha vizsgálódásaink során erre az elvi alapra helyezkedünk, akkor megszűnik ugyan a légüres tér problémája, de továbbra is fennmarad az a tény, hogy Róma művészete az i. e. 2. sz.-ban nem különül el olyan határozottan és karakterisztikusan a római állam területének művészetétől, ahogyan Róma vezető szerepe és hatalma ezt feltételezhetővé tenné. A továbbhaladás lehetőségének a kulcsa a Róma-fogalom konkrétabbá tétele. Róma absztrakt állami fogalma nem elegendő és alkalmas arra, hogy vele a kultúra és a művészet problémáiban eligazodjunk. A művészet színpadán — különösen Róma esetében — két fő szereplő áll. Az egyik a kivitelező mester, aki az ókorban sohasem volt igazán főszereplő, a másik a megrendelő vagy a vásárló, aki megszabta a művészeti termék milyenségét, minőségét és mennyiségét. Az i. e. 2. sz.-ban a római államot egy meglehetősen kisszámú, de annál nagyobb hatalmú társadalmi réteg, a nobilitas vezette, és egy jóval nagyobb számú, de igen bonyolult rétegződésű társadalmi konglomerátum alkotta, amelyben a római polgárok különböző csoportjai mellett alárendeltebb szerepben helyet foglaltak a szövetséges városok és államok polgárai, valamint a leigázott népek is. A római művészet társadalmi alapjainak struktúrája olyan bonyolult volt, hogy csak a modern világ művészetének szociológiája vethető vele össze. Nagyon fontos tehát, hogy amikor a látszatra összerosódó és nehezen tagolható művészeti komplexum elemzéséhez fogunk, akkor világosan elkülönítsük egymástól a megrendelőket és a vásárlókat egyes rétegeit. Érintetlenül hagyva most azt a kérdést, hogy a római államot alkotó polgárság és a tőle függő más társadalmi csoportok milyen és mennyire megkülönböztethető szerepet játszottak az italo-hellénisztikus művészet hordozóiként, irányítsuk a figyelmünket az

igazi főszereplőre, a római nobilitásra. Ezt téve, egy pillanatra sem feledkezhünk meg arról, hogy a romanizálódó Itália művészeti termékeinek szám szerint legnagyobb részét a társadalmi középrétegekhez kapcsolhatjuk. Ezek az igénytelenebb alkotások, amelyek tömegével készültek és aránylag nagy számban maradtak ránk, egyfelől követték és utánozták a művészet felsőbb régióinak műveit és modorát, másfelől amazoktól eltérő ízlést képviselhettek. Ilyenformán valószínűleg közvetlen előzményét képezhették a későbbi évszázadok népies vagy plebeius római művészeti irányzatának. Már az i. e. 2. sz. művészetében is legalább két, ha nem több társadalmilag determinált művészeti réteget tételezhetünk fel, s az alsóbb rétegek vizsgálata semmivel sem kevésbé fontos és érdekes a felső rétegeknél. Az új irányba vivő változások kulcsát azonban mégis a társadalom vezető köreinek művészetében kell keresnünk.

A senatori rend és annak vezető ereje, a nobilitas nemcsak a történeti megfontolások, hanem az adatok hosszú sorának alapján is kétséget kizáróan az i. e. 2. sz. római művészetének meghatározója és irányítója — végső soron igazi alkotója volt. Ezért a történeti vizsgálat egyik fő feladata lesz a nobilitas művészet-irányító szerepének részletekbemenő feltárása. A problémafelvetés stádiumában elegendő néhány példára utalni. A római építészet új és nagyszabású alkotásai kivétel nélkül a magistratusok és a hadvezérek kezdeményezésére és elképzelései szerint jöttek létre. A középítkezések túlnyomó részét — főleg a század első felében — a senatus által megállapított összegből a censorok rendelték meg és ellenőrizték.⁶⁹ Az aedilisek nemcsak a középületek és utak karbantartásáról gondoskodtak, hanem a beszerzett büntetéspénzekből gyakran készítették új szobrokat és épületeket is.⁷⁰ Az állami pénzverde tevékenységének irányítása a fiatal arisztokraták legelső közhivatalát képezte.⁷¹ A triumviri monetales a század második felében egyre nyíltabban és intenzívebben használták fel a pénzek képeit és feliratait nemzetségük és családjuk dicső múltjának propagálására és ezzel a saját politikai karrierjük egyengetésére. A legnagyobb lehetőségek természetesen a hadvezéri imperiummal felruházott főtisztviselők kezében voltak. A győzelmes hadjáratokról visszatérő hadvezérek nemcsak a hadizsákmánnyal Rómába vitt műkincsek révén formálták a Város művészeti arculatát és ízlését, hanem a háborúban tett fogadalmak kapcsán emelt új szentélyekkel és dedikációkkal is, amelyek a keleti hadjáratok nyomán egyre inkább a hellénisztikus ízlés terjesztőjévé váltak. A nobilitas kezdeményező szerepe és monopolisztikus helyzete a művészet irányításában a legjellegzetesebb módon a portréművészetben mutatkozott meg. A római portrэфelfogást döntően befolyásoló és kialakító *imagines maio-*

⁶⁹ Polyb., VI. 13; 17.

⁷⁰ Pl. Liv., XXXIII, 25, 3.

⁷¹ K. Pink, *The Triumviri Monetales and the Structure of the Coinage of the Roman Republic*. New York 1952.

rum a nobilitas privilégiuma volt.⁷² A nemesi házak ősportréiről és a nagy családok temetési szertartásain az ősök maszkos megjelenítéséről a legpontosabb és legkorábbi leírást Polybios a század közepe felé adta.⁷³ A szokás görög koronatanúja egyben hangsúlyozta, hogy a nagy tetteket végrehajtó ősök képmásai, amelyeket pontos hasonlóságra törekvően készítettek, az ifjakat példájuk követésére ösztönözte. Mi azt is hozzátehetjük, hogy ez a képmás-kultusz a vezető családok és nemzetségek politikai propagandájának egyik fontos eszköze volt. Habár a halotti imagokat a modern kutatás hajlamos elválasztani a portréművészet monumentális műfajaitól,⁷⁴ egészen nyilvánvaló, hogy ez a jellegzetesen politikai megnyilvánulás társadalmi szerepét és művészeti hatását tekintve nem különbözött azoktól a nyilvános vagy szepulkrális képmásoktól, amelyeket a nobilitas tagjai önmagukról és őseikről Róma közterein, szentélyeiben és a családi temetkező helyeken állíttattak fel. Mint ismeretes, sokáig az a vélemény uralkodott, hogy a művészet időtálló és monumentális műfajaiban a sajátos római portré csak az i. e. I. sz. elejétől mutatható ki,⁷⁵ vagyis egy időben jött létre a sajátos római művészet egészének kiformalódásával. Legutóbb azonban M. L. Vollenweider tökéletesen meggyőző bizonyítással határozta meg az egyik legnagyobb római, P. Cornelius Scipio Africanus i. e. 200 körül keletkezett olyan magas művészi fokon álló portróját, amely egészen határozottan különbözik a korszak nem római képmásaitól, és ezzel egycsapásra megdöntötte a sajátos római portréstílus késői keletkezésére vonatkozó elméletet.⁷⁶ Ez a kitűnő meghatározás egyben éles fényt vet a tudományos kutatás tekervényes útjára. Elegendő ugyanis egyetlen biztosan meghatározható mű birtokába jutni ahhoz, hogy tökéletesen más megvilágításba kerüljön valamely probléma. A korai római portré esetében nemcsak arról van szó, hogy az i. e. 3—2. sz. fordulója körül a római vezető egyéniségek monumentális portréi kitapinthatókká válnak,⁷⁷ hanem ezen túl lehetőség nyílik az előzmények⁷⁸ összekapcsolására azzal a portré-sorozattal, amelyet — bár egyelőre még csak a kisművészetek körében — ugyancsak M. L. Vollenweider állított össze,⁷⁹ és amely lehetővé teszi, hogy a római köztársaság portréművészetét legalábbis az i. e. 3. sz.-tól nyomon követhessük. Magától értetődik, hogy a jellegzetes későköztársasági verisztikus portréstílus ebben a nagyobb

⁷² K. Schneider, RE IX (1914) 1099.

⁷³ Polyb., VI, 53—55.

⁷⁴ L. Vlad Borrelli, EAA IV (1961) 118.

⁷⁵ Schweitzer.

⁷⁶ M. L. Vollenweider, Das Bildnis des Scipio Africanus. MusHelv 15 (1958) 27. kk.

⁷⁷ T. Quinctius Flamininus híres görögországi éremportréja abban a pillanatban kiemelkedett elszigeteltségéből, mihelyt Scipio Africanus éremportréit először felismerték, lásd: E. S. G. Robinson, in Essays in Roman Coinage presented to H. Mattingly. Oxford 1956. 41. k.

⁷⁸ Elsősorban a capitoliumi „Brutus”, amelyet M. L. Vollenweider időben is közelebb kíván hozni a Scipio-portréhoz (i. m. 44.), és amely azért maradt olyan sokáig hol ide, hol oda besorolt kuriózum, mert a legegyszerűbb és a legkézenfekvőbb meghatározást, nevezetesen a római jelzőt a naiv Brutus-elnevezés megcáfolása óta nem merték rá alkalmazni.

⁷⁹ M. L. Vollenweider, Die Porträtgemmen der römischen Republik. Mainz 1972.

összefüggésben megszűnik a korai római portré első és egyetlen stílusának lenni, de ez pusztán elméletileg is teljesen reális és hihető. Nyilvánvaló, hogy a késő hellénisztikus művészet összefüggésébe tartozó leíró és részletező realizmus nem lehetett a korai római portré egyetlen és legkorábbi kifejezési formája. Megelőzte a stílusoknak elvileg akár igen széles skálán mozgó sorozata, amelyben azonban — legalábbis az i. e. 3. sz.-tól lehetett egy olyan közös tendencia, amely megkülönböztette a hellénizmus görög és a megelőző Itália művészetének portréfelfogásától, s ez a tendencia provizorikusan a polybiosi személyes hasonlóság fogalmával azonosítható.

A római nobilitas által létrehozott művészeti alkotások és irányzatok sorából még vázlatos felsorolásnál sem hagyhatjuk ki a triumfális festészetet, amelyet az irodalmi források és néhány archeológiai illusztráció alapján már régtől a római művészet korai és jellegzetes műfajának szokás tartani. Mint ahogy a portré esetében, a jelentős monumentális alkotások pusztulása miatt, a történeti elbeszélő képek és triumfális festmények műfajánál is az irodalmi adatok rutinos felsorolásán kívül igazán komolyan senki sem gondolt arra, hogy ez a műfaj a művészet magasabb régióiba tartozhatott volna, és ilyen formán léte a római művészet önállóságát a köztársaság középső századaiban bizonyítaná. Ezúttal nem arra kívánunk utalni, hogy — a portréhoz hasonlóan — az elbeszélő és történeti képek kisművészeti lecsapódásait szép számmal lehetne szaporítani, hanem arra, hogy ezt a műfajt funkcionálisan és ennek révén irányzatában is a római nobilitas teremtette meg. Mint ahogy a triumphus a vezető államférfiak, családok és csoportosulások politikai vetélkedésének tárgya és eszköze lett, a triumfális festészet sem valamely elvont állameszme dicsőítését, hanem a személyes propagandát szolgálta.⁸⁰

Az említett néhány jól ismert kiragadott példa is elegendő ahhoz, hogy a kellő jelentőségében lássuk a nobilitas szerepét a római művészet fejlődésében. Annak a testületnek a vezetői, amelyet már Pyrrhos idejében egy görög szemtanú „királyok gyülekezetének” mondott,⁸¹ a bennünket érdeklő korszakban az ókori világ leghatalmasabb emberei voltak. A köztársasági formák között és az önmaga hatalmára féltékeny oligarchia rendszabályaitól korlátozva ugyan, de a világpolitika és a belpolitika színpadán uralkodói hatalommal és gesztusokkal cselekvő római arisztokraták, akik ráadásul ebben az időben már kitűnően művelt, sőt hellénizált emberek voltak, legalább olyan igénylői és mecénásai voltak a művészeteknek, mint bármelyik hellénisztikus királyocská. A római nobilitas, a senatus kisebb jelentőségű tagjai, a tőlük függő és a század második felében már önállóan is fellépő lovagrend, a polgárság jómódú rétegei, a szövetséges városok Rómát utánzó, Rómába törekvő vagy az egyenlő jogokért áhítozó arisztokrációja volt az a meglehetősen nagy-

⁸⁰ A legjobb példa erre L. Hostilius Mancinus manővere Scipio Aemilianussal szemben, Plin., Nat. hist., XXXV, 23. Vö.: A. E. Astin, Scipio Aemilianus. Oxford 1967. 99.

⁸¹ Plut., Pyrrh. 19, 6.

számú társadalmi kör, amely a művészet igénylésében, fenntartásában és kifejlesztésében, megfelelő anyagi erővel is rendelkezvén, a szabad lakosság többségét alkotó kisemberek szerény lehetőségein és kívánságain jóval túltéve a korszak római művészetének hordozója és mozgatója volt. Ez a társadalmi kör létszáma és gazdagságra nézve nem maradt el, sőt valószínűleg messze túlszárnyalta az ókor valamennyi korábbi vagy egykorú államának művészet-hordozó rétegét. A szükséges összetevők egyike tehát adva van. A művészek, mesterek és kézművesek nemcsak Itáliában, Etruriában, Campaniában és Magna Graeciában álltak rendelkezésre, még hozzá saját korábbi megrendelőiktől és piacaiktól részben megfosztva és ezzel munkakeresővé válva, hanem abban a görög világban is, amely ugyan egyelőre még a saját művészeti életét élte, de politikai létében és gazdasági alapjaiban egyre jobban megingott. Az i. e. 2. sz. végével elérkezett az antik művészet történetének egyik legnagyobb fordulópontja: megkezdődött a neoattikai iskolák tevékenysége, a klasszikus görög művek másolása, a historikus és eklektikus művészeti tevékenység, amely elsősorban a rómaiak dekorációs igényeit elégítette ki. Ha tehát megvolt a művészet római fogyasztó-tábora, megvolt az új igényeket érvényesíteni képes irányító csoport, a nobilitas, és megvolt a művészet termelőinek köre, voltak alkotások, amelyek vitathatatlanul rómaiak számára készültek, mi az, ami hiányzik ahhoz, hogy i. e. 200 és 100 között a római művészet létét és mibenlétét felismerhessük? Ez csak egy dolog lehet: nagyobb figyelem és több erőfeszítés a modern történeti kutatás hiányosságainak pótlása érdekében.

Castiglione László

RÖVIDÍTÉSEK

- Bianchi Bandinelli (1960)* R. Bianchi Bandinelli, *Arte etrusca*. EAA III (1960) 466. kk.
Bianchi Bandinelli (1970) R. Bianchi Bandinelli, *Rome, the Centre of Power*. London 1970
Boëthius A. Boëthius, *The Golden House of Nero*. Ann Arbor 1960
Carrington R. C. Carrington, *Pompei*. Oxford 1936
De Sanctis G. De Sanctis, *Storia dei Romani*. IV, II, 1. Firenze 1953
EAA Enciclopedia dell'arte antica. I–VII. Roma 1958–1966
ESAR I T. Frank, *An Economic Survey of Ancient Rome*. I. Paterson N. J. 1959
ESAR IV J. A. O. Larsen, in T. Frank, *An Economic Survey of Ancient Rome*. IV. Baltimore 1938
Heintze H. Heintze, *Römische Kunst*. Stuttgart 1969
Jucker H. Jucker, *Vom Verhältnis der Römer zur bildenden Kunst der Griechen*. Bamberg 1950
Kähler H. Kähler, *Seethiasos und Census. Die Reliefs aus dem Palazzo Santa Croce in Rom*. Berlin 1966
Kraus Th. Kraus, *Das römische Weltreich*. Prop. Kunstg. 2. Berlin 1967
Latte K. Latte, *Römische Religionsgeschichte*. München 1960
Lugli G. Lugli, *La tecnica edilizia romana*. I–II. Roma 1957
Martini W. Martini, *Die etruskische Ringsteinglyptik*. Heidelberg 1971

- Platner—Ashby* S. B. Platner—Th. Ashby, A Topographical Dictionary of Ancient Rome. Roma 1965
- Saladino* V. Saladino, Der Sarkophag des Lucius Cornelius Scipio Barbatus. Würzburg 1970
- Schefold* K. Schefold, Pompejis Tuffzeit als Zeuge für die Begründung römischer Kunst. Festschrift B. Schweitzer. Stuttgart 1954. 297. kk.
- Schweitzer* B. Schweitzer, Die Bildniskunst der römischen Republik. Leipzig 1938
- van Essen* C. C. van Essen, Précis d'histoire de l'art antique en Italie. Bruxelles 1960
- Vessberg* O. Vessberg, Studien zur Kunstgeschichte der römischen Republik. Lund 1941