Antik Tanulmányok XLVII (2003) 35—61

SZILÁGYI JÁNOS GYÖRGY

ATTIKÁTÓL NARCÉIG — VIA ISCHIA

Az ókorkutatás legfontosabb feladatai közé tartozik, hogy korunk aktuális problémáinak megoldásához adjon segítséget. Az egyik ezek közül az akkulturációé, vagyis annak a vizsgálata, hogyan viselkednek az egymással érintkező, különböző hagyományokra épülő kultúrák e találkozás során. Egy másik az a kérdés, mit nyújthat a kortárs művészet megértéséhez az antik művészetek hagyatékának tanulmányozása, és ennek másik oldala: miben segítheti a modern művészet jelenségeinek ismerete az antik művészetek egyes vonásainak jobb megértését. A tanulmány a Szépművészeti Múzeum egy eddig közöletlen Kr. e. 700 körül készült etruszk vázájának formáját és díszítését elemezve kísérel meg legalább részlegesen választ adni a két kérdésre, és ennek során egy Veiiben dolgozó vázafestőnek műveiből kirajzolódó portréját próbálja meg felvázolni.

Kulcsszavak: akkulturáció, görög geometrikus vázafestészet, etruszk szubgeometrikus—kora orientalizáló vázafestészet, „Aironi", Pithékoussai és Veii, Veii és Narce, a Narce Festő új vázája, etruszk és kortárs művészet

Immár közvélemény számba megy a modern történetírásban annak a fel- vagy elismerése, hogy a történetíró tudva-tudatlanul mindig a maga korának történetét írja. Mielőtt azonban ez az aligha kétségbe vonható crocei tétel egyfelől bénító hatásúvá válna, másfelől felbátorítás volna a tudatos múltátírásra, szembe kell nézni azzal, hogy a mi korunknak — ahogy bármely másiknak is — nemcsak *egy* története van, és még jobban mélyére nézve a tétel igazságtartalmának, számolni kell azzal, hogy ugyanazt a történelmet is többféleképpen lehet átélni és értelmezni. Ennek pedig szükségképpen tükröződnie kell a múlt megítélésében is. A múlt század második fele világszerte a korábbi típusú kolonizáció megszűnésének kora volt. Ez természetesen mást jelentett egy önállóvá vált ország, és mást egy világbirodalmát elvesztett ország népe számára. Az is természetes azonban, hogy a két- vagy többfajta ország népe is megoszlik aszerint, hogy jónak, vagyis érdekében állónak (akár csak etikai szempontból is), vagy ellenkezőleg, érdekeivel ellentétesnek, tehát elítélendőnek tartja azt, ami történt. Anélkül, hogy érdemes volna ennek további részleteiben elmélyedni, nyilvánvaló, hogy az akarva-akaratlanul a maguk korát író történetírók számos lényeges ponton látják egymástól eltérően, gyakran ellentétesen az ókori történetet is, amelyet kutatásuk tárgyául választottak.

Egyik jellegzetes példája ennek érthető módon éppen az ókori kolonizáció megítélése. Abban régóta széles körű egyetértés alakult ki, hogy a két egymástól

© 2003 Akadémiai Kiadó, Budapest

távoli korszak kolonizációjának jelensége a legtöbb lényeges szempontból alapvetően eltér egymástól. Másfelől kétségtelen, hogy az ókori „kolonizálókat", vagyis a kolóniák (félreérthetetlenebb görög szóval apoikiák) alapítóit kultúrahozóknak, a kolóniák alapításának szélesebb körű színhelyeit, illetve az ott élő népeket alapjában kultúrabefogadóknak tekintették. Ezt csak árnyalta, de lényegét nem érintette a vita a fóníciaiak és görögök közti elsőbbségről, illetve eltérő magatartásukról a középső és nyugati Mediterráneum népeivel való kapcsolat során. A tudomány ebben az esetben is megkésve követte az életet, és így az a felfogás, amely — most már szűkebbre vonva a kérdéskört — az itáliai kultúrák minden kiemelkedőbb — vagy annak ítélt — vívmányát igyekezett görög vagy közel-keleti hatásra visszavezetni, sokáig uralkodó volt az ókortudományban, sőt ma sem tekinthető teljesen nem létezőnek.

A fordulat azonban lassanként mégis bekövetkezett. Ebben nyilvánvalóan szerepe volt egyrészt az ókori kultúrák területén ma élő népek erősödő patriotizmusának — aminek érvényesülése az ókori kultúrák jelenségeinek értékelésében megint csak annak tanuja, hogy minden kor a múltra vetítve is a maga történetét írja —, másfelől a mind nagyobb tömegben előkerülő új írásos és tárgyi dokumentumoknak, ami ugyancsak nem pusztán véletlen (bár olykor az is): az ókori Közel-kelet kultúrái iránti érdeklődés történeti aktualitása a 19. század elejétől nem szorul bővebb elemzésre, és a régészeti kutatás témáit is nagy mértékben azok a kérdések határozzák meg, amelyeket a mai kutatók, illetve finanszírozóik tesznek fel az ókori kultúráknak. Így a legutóbbi évtizedben, az importált tárgyi és szellemi javak vagy pusztán ösztönzések jelentőségének lebecsülése nélkül mind nagyobb figyelmet kapott annak a felderítése, mit találtak mint megjelenésüktől független helyi hagyományt a kultúra terjesztőinek tekintett görögök és fóníciaiak Itáliában (most erre koncentrálva a figyelmet, de nem más a probléma az Ibér-félszigeten, Ukrajnában vagy Észak-Afrikában és sok más területen sem). Mit találtak mint társadalmi szervezetet,[1] amely elég erős volt például ahhoz, hogy megakadályozza idegenek települését a Tirrén-tenger partján a Nápolyi öböltől északra,[2] vagy mint vallási hagyományt, amely megelőzte pl. az Állatok Úrnője kultuszának importált formáját.[3] Mielőtt azonban odáig jutott volna az antikolonializmus és patriotizmus, hogy lebecsülje az írás vagy a fazekaskorong importálásának tényét, a világ mind jobban terjedő globalizációja felszínre hozta a *kölcsönös* akkulturáció[4] és a kreatív befogadás iránti érdeklődést.

[1] *F. Prayon*, in: Der Orient und Etrurien (Akten Tübingen 1997, ed. *F. Prayon—W. Röllig*). Pisa—Roma 2000. 109.

[2] *D. Ridgway*, in: CAH IV[2] (1988) 654, *et alii*. A történeti helyzet széles körű áttekintése: *Ridgway:* L'alba della Magna Grecia. Milano 1984. 136—159 (az átdolgozott angol kiadáshoz nem tudtam hozzájutni az alábbiak írásakor).

[3] *H. Damgaard Andersen*: HambBeitrArch 19—20 (1992—1993, publ. 1996) 73—107.

[4] Két példa két különböző korból és területről: *D. Ridgway*, in: Der Orient und Etrurien (fent, 1. j.), 241 és már *Uő*., in: HambBeitrArch. i. m. (előző j.), 137, *L. Hoffmann* előadásához (uo., 115—138); *C. Houser*, in: Regional Schools in Hellenistic Sculpture (ed. *O. Palagia—W. Coulson*). Oxford 1998. 289. L. most *D. Ridgway*, in: Italy and Cyprus in Antiquity: 1500—450 BC (ed. *L. Bonfante—V. Karageorghis*). Nicosia 2001. 385–387.

A hermeneutika új fogalmainak elterjedésével felmerült az ábrázolások kettős olvasatának problémája (ti. a készítőé és a vásárlóé), amelynek megoldásaként az itáliai néző egyenrangú értelmezője lett egy vázaképnek az azt megfestő görög mesterrel. Az egyre táguló horizontú világban mind nagyobb szerepet kapott a korábban görög (vagy föníciai) átadókra és helyi átvevőkre szűkített viszony kiszélesítése tágabb területekre. Hirtelen felértékelődött a vegyesházasságok természetesen mindig számon tartott, csak kevés figyelemre méltatott szerepe találkozó kultúrák kölcsönhatásában.[5] Kiemelkedő fontosságúvá vált és mind nagyobb érdeklődést váltott ki a földrajzi és társadalmi mobilitás, valamint az ezekkel szorosan összefüggő kulturális nyitottság kérdése: mesterek és mesterségek szabad vándorlása, átjárása szomszédos, sőt távoli kultúrák közt.

Konkrétabban példázhatják kultúrák találkozásának megsemmisítő helyett megtermékenyítő folyamatát az olyan esetek, mikor fennmaradt és elemezhető tárgyi emlékről vagy emlékekről olvasható le egy ilyen találkozás létrejötte és eredménye. Ennek egyik példája a budapesti Szépművészeti Múzeum Antik Gyűjteményében őrzött agyagedény (a szakirodalomban közkeletű latin néven *olla*), amelyet az Ausztráliában élő Mechler László ajándékozott az állandó kiállítás hosszú szünet utáni újra megnyitására a gyűjteménynek (lelt. sz. 96.3.A). Az edény lelőhelye ismeretlen, az adományozóhoz svájci műkereskedelemből került; magassága 46,1, szájátmérője 17,4, talpátmérője 12,9 cm (*1—4. kép*). A krémszínű agyagból (HUE 7.5YR 7/3—7/4) korongon készült váza öblös, ovoid alakú; fölül alacsony nyakban és kissé kihajló szájperemben végződik, alján sima, alig észrevehető talpkorong. Valamivel a test legnagyobb szélessége alatt két oldalt rézsútosan fölfelé hajló rúd-fül van durva, vastag végződéssel az oldalához illesztve. Restaurátora sok darabból ragasztotta össze, de lényegében teljes; a ragasztások nyomai a belső falon jól látszanak, kívül az átfestés alatt szinte teljesen eltűntek. Viszonylag nagyobb kiegészítés két helyen van: a főoldalon a bal fül mellett és fölötte a lóalak lábai közt. Kisebb hiány volt a B oldal jobb szélső madarának testén és az A oldalon az oroszlán hasa alatt; mindezeket kiegészítés után átfestették; teljesen lekopott és javítatlan maradt a főoldal két fül közti zónája, amelyben csak a jobb szélső madáralak maradt ép, továbbá az edény felületének a madársor és a bal fül alatti része egészen a talpig.

A rozsdavörös festés (HUE 2.5YR 5/6—5/8) teljesen befedi a nyak belső részét, de a szájperem tetejét szabadon hagyja. A külső felület végig festéssel van díszítve. Ez a szájperemen és a nyakon három vékony vízszintes vonalból áll, alattuk a nyak és a test csatlakozását átfedő vastag sáv, majd fönt három, alul két vonal közt körbefutó, három sakktábla mintával kitöltött rombusz által tagolt állatfríz: az egyik oldalon kitátott szájú oroszlán előtt lépő őz (vagy nőstényszarvas),[6] a másikon hason-

[5] *J. N. Coldstream:* OxJArch 12 (1993) 89—107 (a korábbi irodalommal) és utána többen.

[6] Az ábrázolásokon nehezen különböztethetők meg egymástól; a következőkben az állatalak őz néven szerepel.

1—4. kép. Etruszk szubgeometrikus olla. Budapest, Szépművészeti Múzeum

ló lépő őz, előtte kis madár, a fül fölött egy harmadik őz; valamennyi állatalak jobbra fordul. A rombuszok világos kockáiban pont, mind a négy oldalukon középen háromszög nyúlik ki belőlük. Az állatok füle háromszög alakú, az oroszlán farka a háta fölött spirálisba csavarodva végződik, szájában a fogak jelezve vannak; az őzek arca körvonallal körülvett festetlen háromszög, benne a szemet pont jelzi; ugyancsak

festetlenül hagyott háromszög az őz előtti madár szeme. Térkitöltő dísz az oroszlán előtti őz fölött végein elágazással folytatott horogkereszt, a másik őz előtt körülírt („görög"), fölötte egyszerű kereszt. A füleket kívül függőleges vonalak sora díszíti, a köztük levő két oldalt 6-6 függőleges vonallal lezárt zónában öt-öt jobbra forduló madár; az egyik oldalon a bal szélső mögött farktollát érintő balra forduló kis madár, sziluettben festett fejjel. A főoldalon ez a rész teljesen hiányzik; az említett teljesen megmaradt madáron kívül még három látszik, de legalább egynek volt még hely a hiányzó részen. A madársor alatt alul-fölül vonallal keretezett hat-hat függőleges vonallal tagolt körbefutó metopé-fríz, a metopékban megtört vonalak összefüggő sora; teljesen kilenc metopé maradt meg, az A oldalon még további négy-öt lehetett. A díszítést az edény alján öt vízszintes vonal és három vastag sáv zárja le. Járulékos színt egy helyen használt a festő: az állatfríz kis madarának testén kilenc fehér pont látható. A vállon, közvetlenül a nyak alatt az oroszlántól követett őz feje fölött kereszt alakú graffito van.

Az eredeti leletegyüttes ismeretének hiányában a váza készítési helyének és idejének meghatározására a legbiztosabb kiindulási pont a két fülzóna fríze. A konvencionálisan „kócsag"-oknak (aironi) nevezett madarak valójában a pontos zoológiai meghatározásnak ellenálló, de azt nem is igénylő alakja az egyik vezérmotívuma a 7. századi etruszk kerámia díszítésének.[7] Nem kizárólag, de messze a leggyakrabban a budapesti példányhoz hasonlóan krémszínű alapon vörösesbarna színnel díszített edények néhány típusán jelenik meg. A madáralak megfogalmazása euboiai görög prototípusra vezethető vissza, közvetlen forrása pedig az euboiai vázák Pithékoussaiban, a mai Ischia szigetén nyilván kivándorolt görög mesterektől alapított műhelyekben készült utánzatainak sora, ahogy ezt minden kétséget kizáróan tanúsítja egy másfél évtizede előkerült caerei olla és egy ischiai konikus testű lékythos madarainak összehasonlítása.[8] Ehhez azonban két megjegyzés kívánkozik.

Az aironi aligha válhattak volna ilyen gyorsan és ilyen nagy mértékben népszerűekké, ha nem idéznek fel egy helyi hagyományokra visszanyúló képzetet. Elsősorban a madár-bárkában úszó napkorong jelenetére lehet itt gondolni,[9] amelynek ábrázolása mai ismereteink szerint a Kárpát-medence késő bronzkori bronzedényein jelent meg először[10] és innen terjedt el Közép- és Nyugat-Európában,[11] egy mind

[7] *K. Raddatz:* JbRGZMusMainz 30 (1983) 215—216; *S. Stuart Leach*, in: Italian Iron Age Artefacts in the British Museum (ed. *J. Swaddling*). London 1986. 305—308; *Uő.,* Subgeometric Pottery from Southern Etruria. Göteborg 1987. 116—119 és ehhez *M. Martelli* (Prospettiva 50, 1987, 11—13, n. 2) és *L. Hannestad* (Gnomon 62, 1990, 144—147) kiegészítései és kritikai megjegyzései; *A. Naso:* JbRGZMusMainz 37 (1990, publ. 1995) 458—460; *M. Micozzi:* „White-on-Red", Una produzione vascolare dell'orientalizzante etrusco. Roma 1994. 72—78.

[8] *M. A. Rizzo*, in: Miscellanea Ceretana I. Roma 1989. 18—19 és figg. 7, 12; *G. Buchner—D. Ridgway:* Pithekoussai I. Roma 1993. tav. 130, t. 355,3; *P. Kranz:* NAC 27 (1998) 22.

[9] *Raddatz:* i. m. (fent 7. j.) 216; *M. Martelli*, in: La ceramica degli Etruschi (ed. *M. Martelli*). Novara 1987. 17; *D. Ridgway*, CAH, Plates to Volume IV^2 (1988) 207, ad n. 272.

[10] Legutóbb *G. Ilon:* Das Altertum 47 (2002) 149—169, kül. 161—166.

[11] *A. Jockenhövel:* Germania 52 (1974) 30, Abb. 5 (az elterjedés térképe, de Kelet-Magyarország

ikonográfiájában, mind a kivitel technikájában ezekhez kapcsolódó, ossuariumnak használt töredékes példánya pedig Veiiben, a Quattro Fontanili nekropolis egyik sírjában került elő három évtizeddel ezelőtt.[12] A sír a 8. század harmadik negyedére keltezhető, elvben tehát az első aironi-ábrázolások festői és nézői közül néhányan láthatták a bronz ossuariumot, és emlékezhettek rá. Nem tudjuk, hogy az ábrázolás eredetileg milyen vallási képzeteket jelenített meg,[13] hogy ezek a motívum elterjedésének széles területén mindenhol és mindenkor azonosak voltak-e, főként pedig, hogy mi lehetett a jelentése Etruriában, és mennyi szállt át ebből egy megváltozott kulturális és történelmi atmoszférában az airone-alakokra. Nem több puszta feltevésnél az utalás arra, hogy a vázaformák közül, amelyeket díszítettek, nem egy — mint a budapesti olla is — ossuarium lehetett, és a tálak, amelyeken a legtöbbször jelentek meg, a halotti lakoma szereplőiként (is) elképzelhetők.

A másik figyelmet érdemlő jelenség az airone-motívum gyors ornamentalizálódása az etruszk vázákon. A különálló szárny, amely a caerei olla alighanem a legkorábbiak közé tartozó etruszk madarain még szinte pontosan másolja görög mintaképeit, ezután csaknem teljesen eltűnik az ábrázolásokról, a test megnyúlik és gyorsan elvékonyodik. Az egyetlen jelzett részlet a sziluett-figurákon belül a szemek olykor kihagyással való jelzése. Az alakok elenyészően ritka kivételektől eltekintve nem vesznek részt narratív jelenetekben, hanem csak egymást követik, szinte mindig egyirányú sorban. Ez a már félreismerhetetlenül etruszk „változat a madár témájára" távolról sem az egyetlen formája az egykorú, sőt már valamivel korábban megjelenő etruszk madárábrázolásoknak, de a vázák, amelyeken feltűnik, a többiektől jól megkülönböztethető egységes csoportot alkotnak.

Azt az aironi-díszes edények nagy száma is bizonyossá teszi, hogy festőik közt több mesterkéz különíthető el, ez a vázaformák vizsgálatával összekötve jó eredményeket, de sok időt és türelmet igénylő munka azonban mindeddig elvégzetlen maradt. Annyi mindenesetre az eddig feltárt, illetve közölt anyag alapján nyilvánvaló, hogy a motívum a késő geometrikus és a szubgeometrikus produkció határán, a 700 körüli években tűnt fel az etruszk vázákon, virágkora a 7. század első fele volt, de az archetípustól többé-kevésbé eltávolodó változatai — olykor más műfajokban is — a század utolsó negyedéig továbbéltek, a vázák pedig, amelyeken a fent jellemzett csoportjuk

---

nélkül). Máig alapvető *G. v. Merhart:* Festschr. RGZMusMainz II, 1952, 1—71 (=Hallstatt und Italien, Gesammelte Aufsätze. Mainz 1969. 280—379).

[12] *M. Chr. Franco—P. Mallett—A. Wacher:* NSc 1970, 294, fig. 72 (rekonstrukciós rajz) és 300, n. 17. Nem választható el ettől az ugyancsak Veiiben, a Valle la Fata nekropolisban előkerült keresztfülveretes bronzedény, hasonló technikával és motívummal díszítve (*G. Bartoloni—F. Delpino:* Veio I. Roma 1979. 81—82 és tav. 19, 2; vö. *G. Bartoloni:* La cultura villanoviana. Roma 1989. 155), de alighanem helyi utánzó műhelyből (így *A. Berardinetti Insam*, in: Veio, Cerveteri, Vulci. Città d'Etruria a confronto [ed. *A. M. Sgubini Moretti*]. Roma 2001. 93—94).

[13] Néhány fontosabb értelmezési kísérlet: *Merhart:* Hallstatt u. Italien (fent 11. j.), 344 skk.; *G. Kossack:* Studien zum Symbolgut der Urnenfelder- und Hallstattzeit Mitteleuropas (RömGermForsch 20). Berlin 1954. 45—48; *E. Sprockhoff:* JbRGZMusMainz 1 (1954) 37—110; *H. Hencken:* Tarquinia, Villanovans and Early Etruscans. Cambridge Mass. 1968. 514—517, 554—558; *Naso:* i. h. (fent 7. j.).

megjelenik, túlnyomórészt Caere és Veii körzetében, valamint a faliszk területen kerültek elő. Itália távolabbi pontjain talált egyes példányaik is innen származnak.[14]

A budapesti vázával kapcsolatban ezzel nem ellentétes, de pontosabb és tovább vezető meghatározást tesz lehetővé formájának és díszítésének tanúsága. Az aironisorok szerepe rajta nyilvánvalóan másodlagos: csak kísérői — bár a fentiek alapján esetleg értelmezői is — a vállat körülvevő fríz jelenetének. Az állatfríz alakjainak ilyen határozott széttagolása önmagában is feltűnő, még inkább az őket elválasztó, háromszor ismétlődő geometrikus motívum. Eredeti formája alighanem két 45°-os szögben elfordítva egymásra helyezett négyzet,[15] amelyek közül a csúcsára állított fölsőt borító hálódísz váltakozva kitöltött kockáival gyakran a budapesti vázán is látható sakktábla-mintává alakul. A hátsó négyzet kilátszó sarkai hamar háromszögekké, majd ékekké változtak, a csúcsára állított négyzetből pedig nem egyszer rombusz lett. A motívum az athéni geometrikus kerámia késői periódusában, a 8. század közepe táján tűnt fel, onnan került át az euboiai, boiótiai, kykládikus és korinthosi vázafestészetbe. A korai protoattikai vázákon és kortársaikon még népszerű volt, de egyre ritkábbá vált, és a 7. század közepe táján lényegében eltűnt a vázaornamentika típustárából.[16] A motívumnak egyelőre nem ismeretes etruriai előzménye. Nyilván a görög kerámiából vette át a festő, ahogy a díszítés vonalas motívumai közül az egyszerű és a keretbe zárt keresztet — az utóbbi főleg a korinthosi, argosi és kykládikus műhelyek geometrikus vázáin tűnik fel[17] —, valamint a fül alatti fríz metopékba zárt megtört vonalcsoportjait is. A kép azonban ezúttal sem egyszínű, a befogadás nem helyi előzmények nélküli; a svasztikának az oroszlán előtt lépő őz fölötti ritka változata pontosan azonos formában jelenik meg egy még a 8. század végére keltezhető, a helyi kerámiában népszerű formájú bisenziói vázán.[18]

A díszítés kétarcúsága az ornamentális motívumokénál sokkal határozottabban mutatkozik meg a figurális díszítésben. A fölső fríz állatalakjai ikonográfiájukban egyértelműen a késő geometrikus görög vázafestészet utolsó korszakának és a korai orientalizáló (Athénben kora protoattikai) stílusba való átmenet éveinek, a 710—680

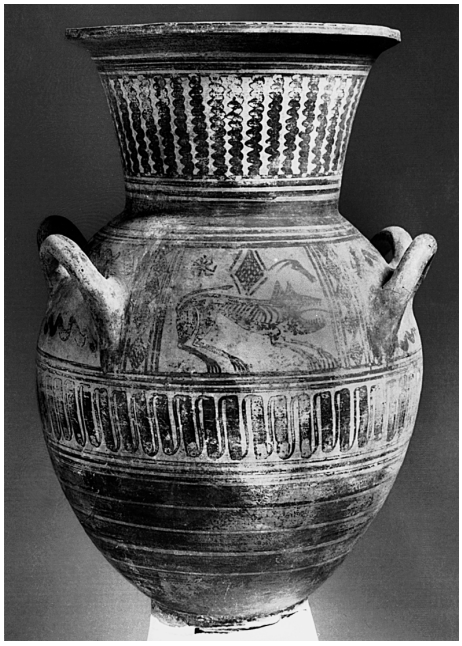
[14] Az elterjedésről *Leach:* i. m. (fent 7. j.), 128—142 és *Martelli* kiegészítései: i. m. (fent 7. j.), 10. A Szicíliában talált táltöredékek problémájáról *Leach:* i. m. 130 (szóbeli közlése szerint az etruriaiakétól eltérő agyagból készültek).

[15] Pl. *CVA* Louvre 16, III H b, pl. 13. De *J. N. Coldstream* (Greek Geometric Pottery. London 1968. 396) „lozenge star"-nak nevezi.

[16] *F. S. Knaub:* Der lineare Inselstil. Saarbrücken 1997. 92—93 („Rautenstern") (további irodalommal).

[17] *Knaub:* i. m., 96 és Abb. 29a, de más geometrikus és kora orientalizáló vázákon is megjelenik; néhány példa: *Coldstream:* i. m. (fent 15.j.), 395, s.v. Cross, St. Andrew's, outlined; *Uő.:* Geometric Greece. London 1971. 363, fig. 114; *K. Kübler:* Kerameikos, Band V. Berlin 1954. Taf. 62, Nr. 332. L. a motívumot (kivágott kereszttel) a veii Quattro Fontanili nekropolisban talált edénytartón: NSc 1965, 125—128, fig. 57c; *Berardinetti Insam:* i. m. (fent 12. j.), 98—99, I. G.5.8.

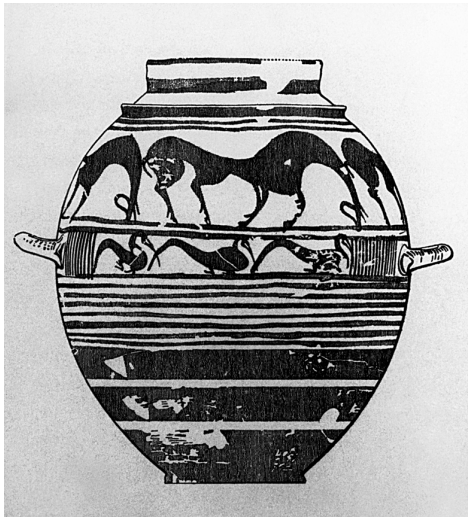
[18] *Å. Åkerström:* Der geometrische Stil in Italien. Lund—Leipzig 1943. 97 és Taf. 11,8. A motívum egy impasto amphorán Valvisciolóból: *P. G. Gierow:* The Iron Age Culture of Latium I. Lund 1966. 157, III D.1 (irodalommal) és fig. 40,2 (a nyakon).



5. kép. Görög szubgeometrikus amphora ischiai műhelyből. Pithecusae, Museo Archeologico (múzeumi fotó)

6. kép. Etruszk szubgeometrikus olla. Firenze, Museo Archeologico (Cristofani, Le tombe di Monte Michele, a 6. tábláról)

7. kép. Etruszk szubgeometrikus olla töredéke. Egykor svájci műkereskedelemben (Basel, MuM AG, Sonderliste U, a 11. képről)



8. kép. Etruszk szubgeometrikus olla. Civita Castellana, Museo Archeologico (MonAnt 4, 1894, a 136. képről; rajz)

közti évtizedeknek a produkciójához kapcsolódnak. Erre utal az őzek alakján a hátsó combok geometrikus hagyományt őrző festése mellett a mellső lábak merevsége és tagolatlansága; a test hangsúlyok nélküli, kifejezéstelen rúd formája és improvizációszerűen váltakozó hossza a magános alakokon is, ahol ez egyébként indokolatlan volna; a szigorú megkomponáltság eltűnése; a fejek profiljának körvonalrajzos ábrázolása. Még feltűnőbbek a geometrikus stílus felbomlásának jegyei az oroszlán képén: elég csak a geometrikus hagyomány túllépésének zavart kísérletét látni a hátsó, a megoldás sikertelenségét a mellső lábakon.

A fríznek azonban távolról sem pusztán görög szemmel nézve negatív elemei érdemelnek figyelmet. A felemelt fejjel, előre nézve lépő őz különlegesen ritka motívum a görög geometrikus és korai orientalizáló vázaképekről ismert, túlnyomórészt legelő vagy fekve, ritkábban állva hátrafordított fejű ábrázolásaival szemben. Az őzre (vagy más állatra) támadó oroszlán csoportja a Közel-Keletről már a 8. század elején átkerült a görög művészetbe, nyilvánvalóan akár általánosabb, akár konkrétabb értelemben a pusztulásnak az emberi létet szüntelenül fenyegető veszélyére, illetve ennek kikerülhetetlenségére utaló tartalommal.[19] A görög geometrikus vázafestészetben Athénban jelenik meg először az oroszlán olyan ábrázolástípusa, amely elsősorban ezt a halált hozó, eleven életet elnyelő természetét emeli ki a tágra nyitott szájjal, benne a részletesen jelzett két fogsorral és az előre nyújtott nyelvvel.[20] A budapesti váza oroszlánjának prototípusa az attikai késő geometrikus vázafestészetben tűnik fel, különösen gyakran és kidolgozott formában az Oroszlán-festő vázáin.[21] A Harvard Egyetem művészeti múzeumában őrzött kancsójának a nyak közepén, a leginkább szembetűnő helyen megjelenő főalakja, amely a has frízén metopékra osztott, de nyilvánvalóan összefüggő sorban hol álló őzalakkal, hol a budapestihez közeli sakkmintás rombusszal, hol fríz magasságú svasztikával váltakozik.[22] Bár a festő az athéni geometrikus stílus legkésőbbi szakaszában dolgozott, oroszlánjai még őrzik annak fő vonásait: a hangsúlyozni kívánt részek egyenrangú kiemelését, a kompozíció egyenletességét és zártságát.

Ez az egyensúly teljesen eltűnik az Euboia közvetítésével Athén által inspirált boiótiai ábrázolásokon; közülük az Oroszlán-festő késői műveivel egyidős vagy nem sok-

[19] L. *P. Müller:* Löwen und Mischwesen in der archaischen griechischen Kunst. Zürich 1978. 15—17, 43—44 (irodalommal). A jelenetnek ezt a metaforikus jelentését jól mutatja egy attikai késő geometrikus amphora, testén temetési menet, nyakán az őzt leterítő oroszlán képével (*Beazley:* Development 1951, pl. 1,2; *G. Markoe:* ClassAnt 8, 1989, 113, a csatában elesettek hősi halálára korlátozott értelmezéssel).

[20] *B. Borell:* Attisch geometrische Schalen. Mainz 1978. 60; *Th. Rombos:* The Iconography of Attic Late Geometric II Pottery. Jonsered 1988. 303. Az állatot támadó oroszlán motívumának megjelenéséről, a görög ábrázolásokon a 8. század első felében uo., 305.

[21] Kisméretű vázán is, l. pl. egy kotylét: *J. Boardman:* Early Greek Vase Painting. London 1998. fig. 75. Oroszlánok az attikai késő geometrikus vázákon: *Rombos:* i. m. (fent 20. j.), 185 sk.

[22] *D. G. Mitten*, in: From Pasture to Polis. Art in the Age of Homer. Columbia Miss. 1993. 202—205 (irodalommal); *Uő.*, in: The Ages of Homer. A Tribute to E. Vermeule (ed. *J. B. Carter—S. P. Morris*). Austin 1995. 384 és kül. figs. 22.1—5, 12—13 (a korábbi irodalommal).

kal későbbi, Athénban őrzött híres amphorán a Potnia Thérónt közrefogó két oroszlán még fegyelmezettebb formában mutatja ezt (fölöttük egy bikafej, illetve egy patás láb mintegy tulajdonságuk jelzője).[23] Egy nem sokkal későbbi párizsi amphorán azonban az ezúttal két emberalakkal viaskodó oroszlán már kiteljesedett formájában jeleníti meg az újfajta expresszivitást: az aránytalanul hatalmas fölsőtestet az óriásira tárt szájjal, benne az erőteljesen hangsúlyozott fogakkal és a nyelvvel, ék alakú fülpárral, a háton spirálisba csavarodó farokkal, a mancsokon a fenyegetően kirajzolt karmokkal.[24]

A budapesti váza oroszlánjának közvetlen mintaképéhez azonban a boiótiai vázaképeknél még közelebb vezet egy Pithékoussaiban, a S. Montano völgy necropolisának 1000. sírjában *enchytrismos*-ra, gyermektemetésre használt nagyméretű amphora épen maradt főoldalának képe[25] *(5. kép).* A metopéba zárt oroszlán alakja mintegy összeköti boiótiai és budapesti ábrázolását. A váza formája és díszítése is rokonságot mutat a boiótiai késő geometrikus kerámiával (az ott gyakori nyolcágú svasztika Euboiában ismeretlen),[26] ez azonban csak az euboiai kerámia hatását mutatja Boiótiára, mert az amphora kétségtelenül euboiai iskolázottságú görög mester Ischiában készült munkája a 700 körüli évekből. Az ovális szájüreg, az ívelt nyelv, a test arányai, a lábak rajza a hangsúlyozott karmokkal mind a budapesti oroszlánalak felé mutatnak. A festőnek a jelenet teljes mondanivalóját a metopé által megszabott keretbe kellett sűrítenie (a hátsó oldalon csak ornamentális díszítés volt), ezért a budapesti olla oroszlánjának áldozatát a feje fölött látható kecskefej jelzi, a rombusz-motívum a háta fölött középen jelenik meg; az említett boiótiai típusú svasztikát a budapesti vázán az őz fölötti helyi változata helyettesíti.

Hogy a nyilvánvalóan szoros kapcsolat közvetítője ember volt-e vagy tárgy, azt természetesen nem lehet megállapítani. Bizonyos azonban, hogy közvetítőről kell beszélni, mert a budapesti vázát nem görög, csak a görög művészeten (is) nevelkedett helyi mesterkéz díszítette. Erre utalt az aironik sora is, de az egész díszítés közelebbi vizsgálata azt mutatja, hogy a festő számára nem az alakok struktúrája, hanem a körvonalak játékának kifejező ereje volt lényeges, másfelől hiányzott belőle a kivitel pontossága és szigorúsága fölött érzett kézműves-gyönyörködés, amely a görög mestereknek — ha nem is kivétel nélkül — Itáliába településük után is hagyományos tulajdonsága maradt.[27] A frízeket elválasztó sávok vastagsága és egymástól való tá-

[23] *Arias—Shefton—Hirmer:* A History of Greek Vase Painting. London 1962. 273—274 és pl. 11; *A. Ruckert:* Frühe Keramik Böotiens. Bern 1976. 82, n. BA 8, Taf. 8.

[24] *CVA* Louvre 17, pl. 6,1—2 és pl. 9,5; *Ruckert:* i. m., n. BA 33, Taf. 13,1.

[25] *G. Buchner:* ARepLondon 1970—71, 63, fig. 1; *Uő.*, in: Atti Taranto XI (1971, megj. 1974) 370 és tav. 94,1; *P. Orlandini*, in: Megale Hellas. Milano 1983. 332 és fig. 283; *G. A. Maruggi*, in: Arte e artigianato in Magna Grecia (ed. *E. Lippolis*). Napoli 1996. 250 és 254 (ill.); *C. Gialanella:* Il Museo Archeologico di Pithecusae. Napoli 1999. 16, fig. 7; *J. N. Coldstream*, in: Damarato. Studi …offerti a P. Pelagatti. Milano 2000. 94 a 37. jegyzettel és fig. 6. [L. legutóbb a fentiekkel sokban megegyezően *B. d'Agostino:* AION ArchStAnt n. s. 6 (1999, pubbl. 2001) 25—33.]

[26] *Coldstream:* i. h. (25. j.).

[27] Az orientalizáló kori görög és etruszk ábrázolások alapvető különbségének mindkét irányban megértő jellemzése: *O. Brendel:* Etruscan Art (l. alább, 84. j.), 58.

volsága egyenetlen, az oroszlán mögötti rombusz ékei közül a két alsó hiányzik és a sakkminta legalsó kockája elcsúszott, az oroszlán által követett őz előtti rombuszon pedig az egyik világos kockáról hiányzik a többit kitöltő pont.

A legfeltűnőbb azonban a fríz egészének kompozíciója. A főszereplő nyilvánvalóan a görög mintaképektől eltérően csak sziluettben rajzolt oroszlán; óriásira nyitott szájához viszonyítva szinte elsorvadt hátsó teste görög elődeinél is jobban kiemeli, hogy az erő és gyorsaság helyett itt elsősorban a ragadozó jellegen van a hangsúly. Az oroszlán—őz jelenet mégis eltolódott a két fül helyzete által meghatározott főnézetből, amelyből az oroszlán szája is csak részben látszik, ehelyett teljes terjedelmében benne van a képben az oroszlán mögötti rombuszmotívum. Ennek és a hátsó oldalon levő két másik rombusznak az egymástól való távolsága pontosan azonos; a festő itt még láthatólag megpróbálkozott a fríz kompozíciójának megtervezésével. Az ecsetnyomok világosan mutatják, hogy a kivitelt a hátsó oldal bal szélén levő rombusszal kezdte, és először ezeket az állatsort tagoló motívumokat festette meg: az oroszlán előtti őz fülei ráfutnak a rombuszból kiálló ékre. A harmadik rombusz elhelyezése már jelzi, hogy festés közben szembe kellett néznie a szimmetrikus kompozíció lehetetlenné válásával, vagyis azzal, hogy kivihetetlen az induláskor nyilvánvalóan elképzelt terv: az állatalakok négy rombuszminta közti elhelyezése úgy, hogy kettő közülük egy-egy fül fölötti állatot vegyen körül, amint ez induláskor a kereszt alatti őz elhelyezésével még nagyjából sikerült. Minthogy a fő hangsúlyt az oroszlánnak kellett kapnia, és erre csak méretének felnagyításával látott módot, feladta a kezdeti elképzelést és ehelyett a főalak minél expresszívebb megjelenítésére törekedett. Emiatt az áldozatának szerepére, vagyis az egész páros jelenet hagyományosan hieroglifszerű egyértelműségének kiemelésére szánt őz alakja a másik kettőhöz hasonlítva összezsugorodott, és ami ennél sokkal jelentősebb, megbomlott váza és díszítés harmóniája, a görög geometrikus vázafestészet egyik alapelve; a főjelenetet teljességében csak olyan nézetből lehet áttekinteni, amely feltűnően szembenáll a vázának a fülek elhelyezése által meghatározott főnézetével.

Feltűnő, hogy hasonló zavarnak nyoma sincs a főfríz alatti másik két sáv — mindenesetre kevesebb találékonyságot igénylő — díszítésében. A két fülzónában a festő rutinos biztonsággal oldotta meg az öt-öt airone elhelyezését, a méreteknek és a közöknek az állatfrízeken szokásos kisebb-nagyobb, de első látásra észrevétlen korrekciójával. Nem kevésbé gyakorlott kézre vall a megtört vonalak csoportjával kitöltött metopé-sor kivitele; amennyire a megmaradt részek mutatják, itt a rendelkezésre álló helyhez való alkalmazkodásnak egyébként gyakran használt eszközéhez, a metopékat elhatároló függőleges vonalak számának változtatásához sem nyúlt: kivétel nélkül mindig hat vonalat látunk — egyébként az airone-sorok kétoldali lezárásához hasonlóan. A fő és a két alsó fríz kompozíciója közti minőségi különbség magyarázataként elsősorban arra lehet gondolni, hogy a festőnek nem volt gyakorlata a félig-meddig narratív jellegű állatfríz ábrázolásához hasonló feladatok megoldásában. Ez megintcsak arra mutat, hogy a díszítés nem beköltözött görög mester munkája, hanem a görög mintaképekből bátorságot merítő helyi keramográfusé (az

agyag és a festés színe és minősége nem hagy kétséget afelől, hogy a váza helyben készült).

Nem egy meggondolás szól amellett, hogy ez a bátorítás Ischia felől érkezett. A motívumok túlnyomó része — jelentős részben euboiai közvetítéssel — az athéni geometrikus kerámiára vezethető vissza, de bár az athéni késő geometrikus és protoattikai produkció hatása ebben a korszakban, sőt már korábban is kimutathatóan érvényesült Etruriában, soha nem tiszta, kizárólagos formában, Athénban készült vázák importja pedig különleges ritkaságnak számított.[28] Különböző központokból származó görög kerámia a 8. század első fele óta mind sűrűbben érkezett Etruriába, és helyi utánzása is hamar elkezdődött, a figurális díszítésű darabok mintaképeiként azonban a 8. század utolsó harmadától kezdve nem a szórványosan jelenlevő kykládikus, keleti görög és argosi, hanem elsősorban az importált vagy itáliai településeiken utánzott euboiai és a század végétől egyre inkább tért hódító korinthosi vázák jöhetnek számításba. Az utóbbiakra azonban sem a nagy formátum, sem a metopérendszerű díszítés nem jellemző. Euboiára és közelebbről az ischiai-cumaei település vázafestészetére utal viszont nemcsak az airone-típus és a budapesti váza főfrízén megjelenő motívumok elemzése, hanem az is, hogy a Nápolyi-öböl euboiai települései és Dél-Etruria közötti ilyen jellegű művészeti kapcsolatoknak számos más dokumentuma is van, így — csak néhány jellemző példára szorítkozva — egy 730 körül beköltözött euboiai mester geometrikus stílusban helyben díszített edényei Veiiben,[29] a caerei figurális produkció élén álló, az aironi motívumának eredete kapcsán már említett euboiai ösztönzésű figurális frízzel díszített olla,[30] vagy a 8—7. század fordulója egyik legjelentősebb Etruriában dolgozó, esetleg beköltözött görög mesterének, a Megnyújtott testű lovak festőjének Tarquiniában talált oinochoéja, amelynek for-

[28] Néhány példa: *J. M. Cook:* BSA 35 (1934—35) 204, note 5 (pyxis Veiiből); *J.-P. Descoeudres:* BSA 78 (1983) 36, n. 12, fig. 28 (=NSc 1975, 157, fig. 59a) és 38—39, n. 16 (=NSc 1967, 245, fig. 96), csésze és kis kancsó Veiiből (az utóbbi *J. Toms* szerint campaniai utánzat: AION ArchStAnt 8, 1986, 76; l. most *Berardinetti Insam:* i. m. [fent 12. j.], 109, n. I. G. 6,11); *S. Bruni*, in: La presenza etrusca nella Campania Meridionale (Atti Salerno—Pontecagnano 1990). Firenze 1994. 297—298 és tav. II, a—b (két csésze Tarquiniából). Ischiában az egyetlen biztosan athéni geometrikus import váza egy töredék (*G. Buchner*, in: La céramique grecqe ou de tradition grecque au VIIIe s. en Italie Centrale et Méridionale [Cah. Centre J. Bérard III]. Naples 1982. 107; *G. Buchner—C. Gialanella:* Museo Archeologico di Pithecusae. Roma 1994. 54; 2000-ben kiállítva). — Attikai hatás az euboiai kerámiában: *Coldstream:* i. m. (fent 15. j.), 192—193; legutóbb *N. Kourou*, in: Euboica (Atti Napoli 1996, ed. *M. Bats—B. d'Agostino*). Napoli 1998. 174—175 (a korábbi irodalommal); *Coldstream*, in: Damarato, i. m. (fent 25. j.), 92.

[29] *Descoeudres:* i. m. (előző j.), 30, note 68; *J. G. Szilágyi:* BullMusHongr 68—69 (1987) 59—79, 229—242; *D. Ridgway*, in: Ancient Greek and Related Pottery (Proc. Copenhagen 1987, ed. *J. Christiansen—T. Melander*). Copenhagen 1988. 499. Betelepült euboiai mesterekről Etruriában a 8. században l. még *E. La Rocca:* PP 32 (1977) 376—397; *D. Williams*, in: Italian Iron Age Artefacts in the British Museum (ed. *J. Swaddling*). London 1986. 299; *Ridgway:* az előbb i. m., 494; *Uő.*, in: Grece between East and West: 10th—8th Centuries BC (ed. *G. Kopcke—L. Tokumaru*). Mainz 1992. 89; *Rizzo:* i. m. (fent 8. j.), 38—39; *J. N. Coldstream*, in: APOIKIA. Scritti in onore di G. Buchner (ed. *B. d'Agostino—D. Ridgway*). Napoli 1994 (=AION ArchStAnt n.s. 1). 85; *G. Bartoloni—A. Berardinetti—L. Drago*, in: Die Ägäis und das westliche Mittelmeer (ed. *F. Krinzinger*). Wien 2000. 529.

[30] *Rizzo:* i. m. (fent 8. j.), 11, 16—19.

mája korinthosi eredetű, díszítése azonban szorosan kapcsolódik az euboiai kerámia ischiai produkciójához.[31]

A budapesti váza keletkezésének fentebb körülhatárolt idejében ennek készítő műhelyét is elsősorban e három dél-etruriai központ valamelyikében vagy a kultúrájuk hatósugarába eső területen kell keresni. Tarquiniában azonban az aironi, ha nem is teljesen ismeretlenek, nem tartoztak a kedvelt díszítő motívumok közé. Minthogy egyelőre nem merült fel biztosan a budapesti váza festőjének kezétől származó ismert lelőhelyű mű, a Caere és Veii közti választás kérdésében az edényforma és az ornamentális díszítés vizsgálata vezethet tovább. A veii Monte Michele nekropolis B1. sírjában két olla került elő, mindkettő töredékekben, de a firenzei Museo Archeologico laboratóriumában történt restaurálásuk során formájuk teljesen rekonstruálható volt; egyikük díszítésének alig maradt nyoma, a másiké azonban lényegében teljesen fennmaradt[32] *(6. kép)*. A kissé ovoid test, a száj és a fülek formája, illetve elhelyezése alapján pontos mása a budapesti példánynak; méretei is nagyjából azonosak. Még feltűnőbb azonban a díszítés szisztémájának azonossága: a nyak tövében a vállon vízszintes sávok, alattuk a vállon két ornamentális fríz, a fölső metopé-sor, hat-hat függőleges vonallal keretezett, rézsútosan rajzolt megtört vonalcsoportok, tehát a budapesti váza fülek alatti frízének szinte pontos megfelelője, alatta vízszintes vonalak közt az Euboiában kedvelt koncentrikus körök sora: a füleken a budapestiekével azonos vonaldísz, a fülzónában két oldalt megint hat-hat függőleges vonal közt az aironék helyett rézsútos megtört vonalcsoportok sora, majd a fül alatt vízszintes vonalak és legalul vastag sávok, a budapesti vázáénak pontosan megfelelő rendszerben. Nem lehet kétséges, hogy a két olla azonos műhelyben készült, csak a firenzei példány díszítője (még?) kitért a figurális ábrázolások feladata elől.

Nem így a veii Vaccareccia-nekropolis egyik sírjában talált olla díszítője.[33] Az előző kettőnél jóval alacsonyabb és ennek megfelelően inkább gömbölyű formájú edény egyébként az előbbivel teljesen azonos felépítésű, ezúttal a fülek formája sem különbözik a budapesti olláétól. Még kevésbé a díszítés szisztémája: a nyakon és tövében látható vízszintes vonalak alatt a vállon körbefutó frízt (ha a leírás pontos, a

[31] A tarquiniai oinochoé: *St. Gsell:* Fouilles dans la nécropole de Vulci. Paris 1891. 388, fig. 96, 96a; *CVA* 1, IV C, tav. 1; *A. Hus:* Vulci. Paris 1971. 48, fig. 9; *G. Bartoloni—M. Sprenger:* Die Etrusker. München 1977. 89—90, Taf. 36. Az ischiai aryballos: *G. Buchner—D. Ridgway:* Pithekoussai I. Roma 1993. tav. 175, t. 622,6 és 602, „importato"; helyi utánzatnak tartotta *Coldstream:* Geometric Greece, i. m. (fent 17. j.), 228 és fig. 74, f; *Uő.:* Annuario 59 (1981) 243 és fig. 1,a, de l. *Uő*. később, in APOIKIA, i. h. (fent 29. j.), 82—83 („Euboean import"). A festőről *Coldstream:* BICS 15 (1968) 86—96 és *Annuario:* i. h., 248—249; *F. Canciani:* Prospettiva 4 (1976) 28 és 41. j.; *G. Bartoloni*, in: *Bartoloni—Sprenger:* i. m., 90; *J. G. Szilágyi*, in: Secondo Congresso Internazionale Etrusco (Firenze 1985). Roma 1989. 622 („Pittore dei Cavalli allungati"); *Canciani*, in: La ceramica degli Etruschi, i. m. [fent 9. j.], 13; *Bruni:* i. m. [fent 28. j.], 298—299.

[32] Ltsz. 81500. *M. Cristofani:* Le tombe da Monte Michele nel Museo Archeologico di Firenze. Firenze 1969. 22 és tav. 6, tomba B 1, n.15.

[33] *J. Palm:* OpArch 7 (1952) 67, t. 11,6 és pl. 21.

képen ugyanis csak egy nézet látható) jobbra forduló aironék sora tölti ki, alattuk a fülzónában alul-fölül két-két vízszintes vonal közt a budapesti váza fül alatti zónájában látható metopé-sor: ezúttal öt-öt vonal közt megtört vonalak csoportjai; a fülekre festett vonalkák és a test alsó részét fedő vízszintes vonalak, majd legalul a vastag sávok pontosan azonosak a budapesti vázán láthatókkal. Bár a madarakat esetleg más kéz festette, nyilvánvaló, hogy a római Museo Pigoriniben őrzött váza a budapestivel azonos műhelyből került ki.

Még tovább vezet egy nemrégiben amerikai műkereskedelemben felbukkant olla.[34] Csaknem azonos méretű a budapestivel, formája — a füleké is —, valamint díszítésének beosztása és részletei (a száj, nyak, fülek és a test fülek alatti része) mint a Vaccareccia-nekropolis vázáján, de itt két zóna van figurákkal kitöltve. A budapestivel azonos magasságú vállfríz reprodukált oldalán két jobbra lépő felemelt fejű őz jelenik meg, köztük és a baloldali mögött a keretbe zárt kereszt már ismert motívuma; a pontosan a két fül által kijelölt mezőben elhelyezett alakokat a fülek fölött ábrázolt, a reprodukció alapján nem azonosítható geometrikus motívum fogja közre; csak az elnagyolt leírásból lehet arra következtetni, hogy a fríz a másik oldalon is hasonló díszítéssel folytatódott. A fríztől két vonallal elválasztott fülzónában hat-hat függőleges vonal közt négy jobbra forduló airone (nyilván a nem reprodukált oldalon is). Bármenynyire elmosódott a váza képe, megkockáztatható a feltevés, hogy a festőkéz azonos a budapesti olláéval, a műhely azonossága pedig semmiképpen nem vitatható.

Ennek ezúttal nagyobb jelentősége van, mint a Vaccareccia-olla esetében, a vázának egy az előző kettőétől eltérő formai részlete miatt: a száj alatt a váll fríze fölött egy plasztikus peremgyűrű fut körbe, nyilvánvalóan a hasonló típusú edényeknél szokásos formájú fedél szilárd elhelyezésére. A fedelek formája nem feltétlenül igényel ilyen rögzítést, ezt a nyak önmagában is eléggé biztosítja,[35] joggal lehet tehát a reliefgyűrűs ollák közt, ha ezt technikájuk és díszítésük is alátámasztja, műhelykapcsolatot feltételezni. Ezt igazolja az a négy, formájában, díszítésének szisztémájában, sőt stílusában is szorosan az említettekhez kapcsolódó váza, amelyek közül három reguláris ásatáson, Narce nekropolisából került elő *(8—10. kép).* Az utóbbiak első közlője, Felice Barnabei már egy évszázaddal ezelőtt nemcsak összetartozásukat ismerte fel, hanem azt is, hogy ugyanaz a kéz festette őket, mint egy ugyancsak Narcéban talált nagyméretű bikonikus amphorát[36] *(11. kép),* továbbá az agyag és technika azonossága alapján alighanem joggal összekapcsolt velük néhány különböző formájú ornamentális díszítésű vázát is, azzal a megjegyzéssel, hogy valószínűleg „egy közeli város műhelyében" készültek.[37]

[34] *Sotheby's New York*, June 13, 2002, 139, n. 238 és ill. (állítólag 1975 k. genfi magángyűjteményben volt).

[35] L. azonban egy, a tárgyalt csoporthoz legalábbis közel álló fedél formáját: SE 50 (1982) 93, fig. 2, Veiiből, Riserva del Bagno, t. V,4.

[36] *F. Barnabei:* MAL 4 (1895) 281—282 és fig. 136—137.

[37] Uo., 284.

9. kép. Két etruszk szubgeometrikus olla. Civita Castellana, Museo Archeologico (fotó SAEM)

10. kép. Narcei sírlelet a 9. kép két ollájával. Civita Castellana, Museo Archeologico (fotó SAEM)

11. kép. Etruszk szubgeometrikus amphora. Civita Castellana, Museo Archeologico (MonAnt 4, 1894, a 137. képről; rajz)

12. kép. Etruszk szubgeometrikus amphora. Philadelphia, University Museum (Dohan, Etruscan tomb-groups, a 29. tábláról)

13. kép. Két etruszk szubgeometrikus tál. Philadelphia, University Museum (Dohan, Etruscan tomb-groups, a 31. tábláról)

14. kép. Etruszk szubgeometrikus amphora töredékei. Róma, Museo di Villa Giulia (G. Bartoloni ed., Le necropoli arcaiche di Veio, a 46. képről)

Az ugyancsak Narcéból származó, Philadelphiában őrzött vázák publikációjában Dohan rámutatott némelyikük összefüggésére a Barnabei által közöltekkel *(12—13. kép),* de óvatosan csak műhelykapcsolatról beszélt.[38] Canciani volt az első, aki a két csoport vázáinak egy részét *expressis verbis* azonos mesternek tulajdonította;[39] a keramográfus azután az ismert lelőhelyek túlnyomó részéről a Narce-festő nevet kapta.[40] A biztosan neki tulajdonítható, vagyis azonos kéztől származó figurális díszítésű vázák száma csak lassan gyarapodott,[41] és érthető volt az ingadozás Veii és Narce közt a műhely lokalizálásában, egyrészt a narcei lelőhelyek túlsúlya, másrészt a Narcéban előkerült darabok néhány Veiiben ismeretlennek tűnő stílusvonása miatt. Úgy tűnik, a kérdést eldöntő fordulatot jelentett egy töredékes amphora előkerülése a veii Casale del Fosso nekropolis egyik sírjában[42] *(14. kép).* Közelebbi vizsgálata nyilvánvalóvá tette, hogy az említett stílusvonások, sőt a festő által díszítettek

[38] *E. Hall Dohan*, Italic Tomb-groups in the University Museum. Philadelphia 1942. 54—55, 60, pl. 29—31.

[39] *CVA* Tarquinia 3 (1974), ad tav. 25,7. A Tomba delle Anatre vázáiról l. alább.

[40] *Szilágyi:* i. m. (fent 31. j.), 623.

[41] L. elsősorban *M. Martelli*, in: La ceramica degli Etruschi, i. m. (fent 9. j.), 22, nota 25.

[42] *L. Paolini*, in: Le necropoli arcaiche di Veio (ed. *G. Bartoloni*). Roma 1997. 82 és fig. 46. Itt köszönöm meg *F. Boitaninak*, hogy lehetővé tette számomra a váza közvetlen tanulmányozását a Museo di Villa Giulia raktárában.

közül korábban csak Narcéból ismert bikonikus amphoraforma sem különíti el a többitől a narcei darabokat: egyértelművé vált, hogy a Narce-festő műhelyét Veiibe kell lokalizálni. Valószínűsíti ezt az is, hogy az olla említett peremes formája más csoportba sorolható vázákon is kizárólag Veiiből és területéről ismert.[43]

A mester — vagy, indokolt óvatossággal: a műhely — kapacitását jelenleg nem lehet felmérni, egyrészt az aironi-vázák osztályozásának említett hiánya miatt, másrészt azért, mert nyilvánvalóan számos pusztán vonalas díszítésű váza került ki a műhelyből, amelyeknek pontos összefüggését elsősorban az anyagvizsgálat tudná megnyugtatóan tisztázni. Mind Barnabei, mint Dohan biztosnak tekintette, hogy a figurális díszítésű vázák mellett a velük együtt talált geometrikus mintázásúaknak legalább egy része is velük egy műhelyből származik.[44] Ezeknek az „attribúciók"-nak egy része vitathatatlanul helyes, mások bizonytalanok, ahogy az ornamentális motívumok egyezésén alapuló további javaslatok is.[45] Az mindenesetre biztosnak látszik, hogy rendkívül produktív műhelyről van szó, amelyben már ezért is több mester működését lehet feltételezni. Kétségtelenül, vagy legalábbis nagy valószínűséggel azonosítható mesterkezet azonban — hangsúlyozottan egyelőre — csak a figurális díszítésű vázák elemzése alapján érdemes keresni. Ezek közül jelenleg a következőket lehet azonos műhelyből kikerültekként számon tartani:

Amphorák

1. Roma, Villa Giulia 37855 C. Veiiből, Casale del Fosso 1090. sír; töredék. Irod.: *L. Paolini*, in: Le necropoli arcaiche di Veio (a cura di *G. Bartoloni*), Roma 1997, 82 és fig. 46. *(14. kép)*
2. Civita Castellana 4858. Narcéból, Pizzo Piede 22. LVII sír; m. „23,8" cm.[46] Irod.: *F. Barnabei*, MAL 4 (1894) 281—282 és fig. 137; *A. Pasqui*, uo. 502, n. 25, 26. *(11. kép)*
3. Philadelphia K. S. 2930. Narcéból, Monte li Santi mellett; m. 47,4 cm. Irod.: *Dohan*, 1942, 54—55, n. 3, 59—60, belső címlap és pl. 29. *(12. kép)*

[43] *M. Micozzi:* i. m. (fent 7. j.), 279, V2 és tav. 57,b, továbbá 46, nota 128. A Caere és Veii területének határán fekvő Trevignano Romano melletti Olivetello necropolisából négy vörös bevonású impasto olla ezt a típust képviseli. Az egészükben mindeddig közöletlen ásatásokról *G. Brunetti Nardi:* Repertorio degli scavi e delle scoperte archeologiche nell'Etruria Meridionale II. Roma 1972. 85 (irod.) és III. Roma 1981. 179—180; a necropolis új ásatásairól *I. Caruso—D. Rizzo:* SE 51 (1983) 421—422; *I. Caruso:* BollArch 3 (1990) 71—73 (az előkerült anyag szoros kapcsolatáról Veiivel 72); vö. *A. Naso:* Architetture dipinte. Roma 1996. 23—27. A négy olla 2001-ben kiállítva: Trevignano Romano, Museo Civico Etrusco-romano; l. *I. Caruso—C. Pisu:* Trevignano Romano. Museo Civico e area archeologica. Roma 2002. 29—34.

[44] *Barnabei:* i. m. (fent 36. j.), 282—283; *Dohan:* i. m. (fent 38. j.), 60.

[45] Elsősorban *J. M. Davison:* Seven Italic Tomb-groups from Narce. Firenze 1972. 41—42, t. 5, n. 13 és pl. 5,d—e (az airone alakja alapján szinte biztos a műhelykapcsolat); *Micozzi:* i. m. (fent 7. j.), 165 és nota 294 (a rajz alapján csak valószínűségről lehet beszélni).

[46] A közölt méret nyilvánvalóan elírás. *Dohan:* i. m., 59, a philadelphiai amphorával „csaknem azonos méretű"-nek mondja.

Ollák

4. Roma, Museo Pigorini. Veiiből, Vaccareccia 11. sír; m. 21,1 cm. Irod.: *J. Palm*, OpArch 7 (1952) 67, n. 6 és pl. 21.
5. Civita Castellana 4813. Narcéból, Monte Cerreto 73. LII sír; m. 36,5 cm. Irod.: *F. Barnabei*, MAL 4 (1894) 280—281; *A. Pasqui*, uo., 513, n. 52. *(9—10. kép)*
6. Civita Castellana 4814. Narcéból, Monte Cerreto 73. LII sír; m. 34,5 cm. Irod.: *F. Barnabei*, MAL 4 (1894) 280—281; *A. Pasqui*, uo., 513, n. 51. *(9—10. kép)*
7. Civita Castellana 4968. Narcéból, Pizzo Piede 2. LX sír; egykori m. 31,5 cm. Irod.: *F. Barnabei*, MAL 4 (1894) 280—282 és fig. 136; *A. Pasqui*, uo. 477, n. 17. Jelenleg (1999) töredékekben. *(8. kép)*
8. Budapest 96.3.A. Műkereskedelemből; m. 46,1 cm. *(1—4. kép)*
9. Egykor svájci műkereskedelemben; töredék. Irod.: *Münzen u. Medaillen AG*, Sonderliste U, Italische Keramik, Basel 1984, 10, n. 11 (képpel) *M. Martelli* i. k. (fent 41. j.) *(7. kép)*
10. Egykor amerikai műkereskedelemben; m. 39,4 cm. Irod.: *Sotheby's New York*, Antiquities, June 13, 2002, 139, n. 238 és 156 (ill.).

Tálak

11. Philadelphia M.S. 3070. Narcéból, Monte li Santi mellett; átm. 32,2 cm. Irod.: *Dohan*, 1942, 55, n. 7 és pl. 31. *(13. kép)*
12. Philadelphia M.S. 3071. Narcéból, Monte li Santi mellett; átm. 32,3 cm. Irod.: *Dohan*, 1942, 55, n. 6 és pl. 31. *(13. kép)*

Feltevésképpen meg lehet kísérelni a fenti vázák relatív időrendjének és ezzel összekapcsolva a mesterkéz kérdésének tisztázását. A sorozat élén minden jel szerint a budapesti olla áll. Erre mutat a frízkompozíció bizonytalansága; a fölső fríznek még erősen görög geometrikus ábrázolásokhoz kötődő alakjai; a görögből átvett ornamentális motívumok; az oroszlán szoros kapcsolata az ischiai amphoráéval és még egy figyelemre méltó mozzanat: az őzek kihagyással jelzett arcrésze háromszög alakú, mint a fentebb már említett ischiai aryballoson.[47] A 10. ollán az őzek rajza stílusában ugyanilyen erősen hellénizált jellegű (részletei a reprodukcióin kivehetetlenek); egykorú a budapesti vázával, és azonos kéz díszítette. A többi felsorolt váza alakjait szembetűnő vonások kötik össze egymással és különítik el az előbbi kettőtől.[48] A madarak fölső körvonala nem egyetlen töretlen hullámvonal, hanem a nyak

[47] L. róla fent, 31. j.

[48] Hálás köszönet illeti *Maria Anna De Lucia Brollit*, aki Civita Castellanában a vezetése alatt álló Museo Archeologico dell'Agro Falisco kiállításán és raktárában őrzött vázák személyes tanulmányozásához hozzásegített. *Anna Maria Sgubini Moretti* szokott segítő készségével bocsátotta rendelkezésemre az 5. és 6. ollának a Villa Giulia fényképtárában őrzött felvételeit.

többnyire éles szögben válik el a testtől és emelkedik ki belőle. Ennél jóval lényegesebb az őzarcok átalakulása: a kihagyott háromszögek helyét többé-kevésbé szabályos U alakú, lelógó, irreálisan megnagyobbodott arcjelzés veszi át, amely messze távolodik a természeti formától. Ugyanilyen látványos a testek ábrázolásának változása. A most már csaknem mindig vagy hátraforduló, vagy lehajtott fejű, „legelő" őzek mellső lábai mintegy galopp tartásban hátrahajlanak (így lehet értelmezni a Casale del Fosso-i olla alakjának mellső töredékes lábrészét is), a testrészek formája és főleg arányai eltorzulnak: a nyak megvastagodik, a hátsó combok felduzzadnak, az egész fríz foltok és körvonalak groteszk fantáziajátékának benyomását kelti. Szó sincs azonban a modern informel vagy a tasizmus automatizmusáról. Az alakok szinte kivétel nélkül az őz-típus ismétlései a fent leírt formában és pozíciókban, legföljebb az jelent változatosságot az ikonográfiában, hogy néhol a típusukban egyébként azonos állatalakok lófarokkal jelennek meg (így az 1. és az 5. vázán). Ez a minden kétségen fölül egy kéztől származó csoport a magva a Narce-festő oeuvre-jének; némi bizonytalanság merülhet fel a Vaccareccia-ollával kapcsolatban, amelyen csak airone-alakok vannak, de ezek sajátosan megnyújtott csőrükkel szorosan kapcsolódnak a narcei 7. ollához és a 12. philadelphiai tálhoz.

A felsorolt vonások elválasztják a Narce-festő műveinek homogén csoportját a budapesti és a 10. ollától. Másfelől azonban fentebb már említett azonosságok egész sora köti össze őket: az ollák testének díszítő rendszere; a fülzónák azonos kompozíciója; az aironi lábának két hátraforduló karma; a mindig visszatérő tört vonalcsoportok; az ollák aljának vonalai és sávjai; a budapesti olla frízét tagoló rombuszminta megjelenése a narcei 5. és 6. olpén, ezúttal négyesével, a fülektől jobbra és balra szimmetrikus elrendezésben, jelezve, hogy a festő jobban ura volt a frízkompozíciónak, mint a budapesti váza díszítésekor. Ehhez azonban meg kell említeni Barnabei éles szemre valló megjegyzését, amely szerint a narcei frízek azt tanusítják, hogy a festő keze nem volt gyakorlott az amphorához hasonló nagy méretű edények díszítésében.[49] A két csoport kapcsolatának megvilágítására alapvető fontosságúnak tűnik, hogy a kis számú ismert anyagban nem hiányzik az olyan váza, amelynek fríze átmenetet mutat a két korai olla és a többi váza homogén stílusú csoportja közt: a 9. olla az egyetlen, amelynek a Narce-festőre valló stílusú frízében felemelt fejjel előrenéző és mellső lábával a galopp mozdulatot szinte csak próbálgató, testaránya is még a két korai ollához közelebb álló állatalak jelenik meg. Mindezek alapján — ha egyelőre fenntartással is — nem zárható ki, hogy a budapesti és amerikai váza a Narce-festő korai, kezdeti korszakát, a 9. olla pedig ennek lezáródását képviseli.

Hasonló a probléma a veii Tomba delle Anatre-ban talált ollával.[50] Cancianitól kezdve általában adottnak vették, hogy a Narce-festő műve, de ezt a díszítés számos

[49] *Barnabei:* i. m. (fent 36. j.), 283.

[50] A sírban talált három olla közül kettő annyira töredékes, hogy a fentiek szempontjából nem értékelhető. L. az egyik fennmaradt töredékét in: *A. De Agostino:* La Tomba delle Anatre (Quaderni di Villa Giulia). Roma 1964. számozatlan lapon; ennek alapján nem lehet szó a fentiekkel azonos kézről.

vonása teszi kérdésessé: a lovak elvékonyodó lába; az arc kettős kontúrvonala; a fejjel lefelé ábrázolt aironi fejének egyébként teljesen ismeretlen rajza és karmaiknak az összes eddig említettekétől eltérő ábrázolása; a rácsminta mint egyetlen térkitöltő motívum a frízben, továbbá az edény aljának díszítése. Másfelől a fentiekhez kapcsolja az ollát mindenekelőtt formája, a gyűrű-peremmel; a vállfríz kompozíciója; az, hogy ezen kívül csak egy aironi-sor díszíti, valamint a fülzónát ezúttal kitöltő hálóminta, kockáiban pontokkal. A motívumot már Barnabei a műhely egyik jellemzőjének tartotta; megjelenik a 2. narcei amphorán és a 12. philadelphiai tálon is, bár meg kell jegyezni, hogy semmiképpen ide nem sorolható további egykorú vázákon sem ritka. Mindezek alapján aligha kétséges, hogy az olla a Narce-festő vázáinak műhelyében készült. A részben már kifosztottan feltárt sír leletei alapján a sírkamra a 680—660 körüli évekre keltezhető.[51] Ha tehát a két korai olla legvalószínűbb készítési ideje a 700—690 körüli idő, a biztosan a Narce-festőnek tulajdonítható csoport pedig a sírleletek tanúsága alapján a 690—670 körüli évekre tehető,[52] a Tomba delle Anatre vázája még elképzelhető, mint a Narce-festőnek, vagy sokkal inkább műhelyének késői darabja; a relatív kronológiát a műhelyen belül az állatfríz leghiggadtabb, mértéktartóbb és egyúttal elszürkültebb rajza is igazolni látszik, ezúttal azonban hiányzanak a szálak, amelyek a váza díszítőjét közvetlenül a Narce-festőhöz kötnék.

Ha ez a rekonstrukció — függetlenül attól a következők szempontjából másodrendű kérdéstől, hogy valamennyi felsorolt vázát azonos kéz festette-e — a relatív időrendet tekintve helytálló, szinte paradigmatikusan mutatja be, egy műhely történetét követve, a produktív akkulturáció folyamatát. A két alapvető feltétel a meg nem szakadó kötődés a helyi hagyományokhoz, másfelől a teljes nyitottság minden ösztönzés felé, amely ennek a hagyománynak feldúsított és egy új történeti helyzet kérdéseire felelő folytatásához fontosnak és belső visszhangra találónak tűnik. A felsorolásban szereplő vázák formájuk szerint három típushoz tartoznak: közülük a tál minden valószínűség szerint végső soron fóníciai eredetű,[53] az olla görög, talán korinthosi formából alakult ki,[54] az amphora pedig nyilvánvalóan a bikonikus

[51] A keltezésről *G. Colonna*, in: Pittura etrusca al Museo di Villa Giulia. Roma 1989. 19 (680—670). Az egészében mindeddig közöletlen sírlelet ismertetése: *Naso:* i. m. (fent 7. j.), 470—478 (a teljes korábbi irodalommal). Az olla legjobb reprodukcióját a sír feltárója, *A. De Agostino* közölte: ArchCl 15 (1963) tav. 87,1 és az előző jegyzetben i. m. Azt a feltevést, hogy a sír falfreskóját az olláéval azonos kéz festette volna, a freskó madarainak egyetlen vonása sem igazolja, az azonban elképzelhető, hogy a festő a vázák airone-figuráitól kapta az ötletet (*Naso:* i. m., 460).

[52] Az 5. és 6. olla sírjáról *P. G. Guzzo:* SE 36 (1968) 284, 288—289; *M. P. Baglione*, in: Il Tevere e le altre vie d'acqua del Lazio antico (ed. *St. Quilici Gigli*). Roma 1986. 140—141 (a sírban talált Thapsos-csészéről is); *M. A. De Lucia Brolli:* Civita Castellana, il Museo Archeologico dell'Agro Falisco. Roma 1991. 113—114.

[53] *W. Schubart:* RivStFenici 2 (1976) 179 skk.; *G. Buchner*, in: Phönizier im Westen (Symposium Köln 1979, ed. *H. G. Niemeyer*). Mainz 1982. 288—290.

[54] *Leach:* i. m. (fent 7. j.), 112; *Uő.*, in: Murlo and the Etruscans (ed. *R. D. De Puma—J. P. Small*). Madison 1994. 121—133; *Micozzi:* i. m. (fent 7. j.), 45 és nota 124 (irod.); esetleges keleti görög és kykladikus előzményekről *B. d'Agostino:* NSc 1968, 108; *Canciani:* CVA Tarquinia 3, 38 ad tav. 29,6.

Villanova-urna alakjának szerves folytatása.[55] A díszítésben keleti eredetű ikonográfiai motívum (oroszlán—őz), és főként Attikából útjukra induló, különböző görög központokra jellemző vonásokkal keveredő formai és ornamentális elemek alighanem Pithékoussaiban kialakult együttese él együtt helyi motívumhagyománnyal (svasztika) és a talán helyi vallási képzetek Közép-Európából jött megjelenítési formájának helyébe lépő aironival. Nem csak ezeknek az ábrázolásán, hanem még inkább a „középső" csoport állatalakjain és frízein jól nyomon követhető az eltávolodás a budapesti olla még tétova hellénizáló útkeresésétől, valamint a festő egyéni látás- és rajzolásmódjának kialakulása, amely az etruszk művészet egy létezése végéig jelenlevő irányának első jelentős képviselője. Ez a Brendeltől vett, de némileg tőle eltérő értelemben használt kifejezéssel „flamboyant"-nak nevezhető irány a század közepe utáni hullámvölgyet követően a narcei faliszk bekarcolt díszítésű impastoedények rajzain borult virágba a késő orientalizáló korszakban.[56] Ha van közük a Narce-festő vázáihoz — ami egyelőre nem igazolható —, ez legföljebb a másodlagos akkulturáció példája lehet, mert a műhely, amelyben a mester művészete kialakult, Veiiben volt.

Létrejöttének helyi előzményei jól ismertek. Csak a kerámiára szorítkozva: egy évszázaddal korábban, a 8. század elején itt jelent meg az első olyan bikonikus Villanova-urna, amelyet nem a szokásos, sötét impastóra felvitt bekarcolással, hanem a sárgás bevonású felületen sötétbarna festéssel díszítettek, a görög geometrikus vázafestés technikáját utánozva.[57] A várossá fejlődő település nyitottságát az Itálián kívüli világ felé a 8. századi görög kerámia viszonylag nagy számú importja és az importált vázák helyi utánzatainak sora is jelzi.[58] Itt dolgozott az első bevándorolt, alighanem Ischiából jött görög vázafestő, aki figurális festéssel díszített helyi formájú vázákat.[59] Feltehetőleg a 8. század utolsó negyedében, a geometrikus korszak vége felé más műhelyek is működtek Veiiben,[60] de az ismert leletekből úgy tűnik, hogy jelentőségük elmaradt azokétól, amelyek Tarquiniában, főleg pedig Vulciban és territoriumán működtek.

A századforduló körüli évtized az etruszk vázafestészetben is fordulópontot jelentett: a geometrikus korszakot a szubgeometrikus, illetve kora orientalizáló váltotta fel.[61] Ez a korszakváltás Vulci számára átmeneti rangvesztést, Caere számára

[55] *L. Adams Holland:* The Faliscans in Prehistoric Times. Roma 1925. 80; *Dohan:* i. m. (fent 38. j.), 54.

[56] *Szilágyi:* i. m. (fent 31. j.), 629. A faliszk edények rajzairól l. alább, 70. j.

[57] *Bartoloni—Delpino:* Veio I, i. m. (fent 12. j.), 53—54, tav. 10,1 és XVII,c; *F. Canciani*, in: La ceramica degli Etruschi, i. m. (fent 9. j.), 242 és 66,1 (ill.); *A. Berardinetti Insam*, in: Veio, Cerveteri, Vulci, i. m. (fent 12. j.), 92 és tav. IV; l. még *Bartoloni—Berardinetti—Drago:* Die Ägäis, i. m. (fent 29. j.), 531.

[58] *J.-P. Descoeudres—R. Kearsley:* BSA 78 (1983) 9—53; *J. Toms:* AION ArchStAnt 8 (1986) 73—77; *Uő.*, in: Le necropoli arcaiche di Veio, i. m. (fent 42. j.), 85—88; *F. Boitani*, in: Veio, Cerveteri, Vulci, i. m. (fent 12. j.), 106—111 (irodalommal).

[59] Fent 29. j.

[60] Pl. „A veii holmosok műhelye" (*G. Colonna:* MEFRA 92, 1980, 597 és nota 14; *H. P. Isler:* NAC 12, 1983, 30—31 és 42).

[61] A két jórészt egykorú irány megkülönböztetéséről *M. Martelli*, in: La ceramica degli Etruschi, i. m. (fent 9. j.), 16—17 (elsősorban a territoriális különbséget emelve ki, de nem abszolutizálva).

pedig a dél-etruriai központok közti vezető szerepre emelkedést jelentette. Veii ekkor művészeti produkciójában nem mérkőzhetett Caerével, viszont földrajzi adottságai és gazdasági érdekei is arra késztették, hogy — a Fidenaen és Ficanán át Délre vezető utat sem elhanyagolva — az északon vele szomszédos faliszk területtel már korábban kiépült kapcsolatait folytassa és erősítse.[62] A város ekkor a Tiberis jobb partján a Tirrén-tengertől Etruria belsejébe vezető utak Rómával versengő ellenőrzője és kihasználója volt. A 8. század utolsó negyedében és a 7. század első harmadában virágkorát élő Narce,[63] Falerii mellett a faliszk területnek legfontosabb és ekkor talán a legjelentősebb települése, fontos állomása volt a Tiberis mentén közvetlenül vagy közvetve Bolognáig és észak felé még tovább is terjedő érdekeltségeinek,[64] amelyek kétirányúak lehettek: elképzelhető ugyanis, hogy ez volt az az út, amelyen az említett bronztárgyak Közép-Európából Veiibe érkeztek.

Narcénak már a 8. század első felében számottevő kerámiaműhelyei voltak, de a görög és görög ösztönzésű finomkerámia iránti érdeklődés itt jóval később ébredt fel, mint a tengerközeli központokban.[65] Eddig mindössze két görög vagy görögöt utánzó 8. századi váza ismeretes helyi leletből, de egyikük biztosan későbbi sírkontextusból származik.[66] Úgy tűnik, hogy a Narce-festő művei a legkorábbiak közül való, talán az első tanúi a figurális vázadíszítés iránti érdeklődés narcei megjelenésének. Barnabei nyilvánvalóan a helyi produkció mélyreható ismeretében hárította el a helyi készítő műhely feltevését,[67] ahogy Martelli is teljes joggal vonta kétségbe, hogy a caerei Daru-festő Narcéban előkerült művei faliszk utánzó mester kezétől származnak.[68] Caere ugyanis szintén felfigyelt az újonnan támadt érdeklődésre. Alighanem a helyi ízlés-dialektus meghatározó szerepét tanusítja, hogy a két nagyjából

[62] Legutóbb összefoglalóan *M. P. Baglione—M. A. De Lucia Brolli*, in: Le necropoli arcaiche di Veio, i. m. (fent 42. j.), 145—170. Veii déli kapcsolatairól *A. De Santis:* uo., 107 és *I. Strøm:* ProcDanishInstAthens 3 (2000) 82, nota 44 (irod.).

[63] Narce itt és a következőkben a modern szóhasználat szerint az egymással szomszédos mindhárom dombot (Narce, Monte li Santi, Pizzo Piede) jelenti. A fő összefoglaló munkák és a legújabb kutatások: *T. W. Potter:* A Faliscan Town in South Etruria. London 1976; *M. A. De Lucia Brolli*, in: Etrusca et Italia. Studi in ricordo di Massimo Pallottino. Pisa—Roma 1997. 205—233; *De Lucia Brolli—M. P. Baglione:* Eutopia IV, 2, 1995 (publ. 1997= Atti del Convegno „Nomen Latinum", Roma 1995), 53—94; *Uők*., in: Le necropoli arcaiche di Veio, i. m., 171; *Uők.:* ArchCl 50 (1998) 117—175; az új kutatásokról, irodalommal *T. W. Potter—M. A. De Lucia Brolli:* EAA, Secondo Suppl. III (1995) 867—870.

[64] *M. P. Baglione:* i. m. (fent 52. j.), 133; *G. Colonna:* uo., 95; *G. Bartoloni:* DialArch 3. ser. 9 (1991) 35—44; *De Lucia Brolli—Baglione:* ArchCl. i. h. (előző j.), kül. 175; *Strøm:* i. h. (fent 62. j.), 82, nota 43 (irod.).

[65] *Potter* említi, hogy kutatásai idején is sokan akadtak Narcéban, akik még soha nem látták a tengert.

[66] A Thapsos-csésze: *S. Bruni:* i. m. (fent 28. j.), 307 és 91. j. (a korábbi irodalom); a (görög vagy helyi) műhely kérdéséről *M. A. De Lucia Brolli*, in: Etrusca et Italica, i. m. (fent 63. j.), 230, 102. j.; l. még fent 52. j. (*M. P. Baglione*). A madaras csészéről: *M. P. Baglione—A. M. De Lucia Brolli*, in: La civiltà dei Falisci (Atti Civita Castellana 1987). Firenze 1990. 95 és nota 72 (a teljes korábbi irodalom), tav. IV,3. Mindkettőről legutóbb *Baglione—De Lucia Brolli:* i. m. (fent 62. j.), 164 és 41—42. j. A madaras csészék itáliai elterjedéséről *F. Boitani:* i. h. (fent 58. j.), 108.

[67] *Barnabei:* i. m. (fent 36. j.), 284.

[68] *M. Martelli:* Prospettiva 101 (2001) 16 és 59. j.

egykorú mester a századforduló után kezdődő új korszak festői közül talán a legmesszebbre távolodott el vázaképei szellemében görög mintaképeitől. A faliszkok közt így is csak vevőkre találtak, nem követőkre.[69] Helyi utódaik az impasto felületet bekarcolással díszítő, fentebb már említett kerámia mesterei voltak.[70]

A két mesternév figyelmeztet arra, hogy a Narce-festővel kapcsolatban érintett jelenségeket nemcsak a történeti és politikai, hanem a művészettörténeti-esztétikai gondolkodás akut kérdéseire adott válaszként is érdemes értelmezni. A művészet fogalmának a 20. század elejétől elméletben és gyakorlatban felvetett korszaknyitó újragondolásával természetszerűleg együtt járt az elmúlt korok művészetéhez való viszony újragondolása is, és ennek során érthető módon kiemelt fontosságot kapott a hagyományosan klasszikusnak tartott ókori művészettel szembeni álláspont tisztázása. Az első lépés — a bécsi iskola nyomán, bár attól jórészt függetlenül — a szembefordulás volt az 5—4. századi görög művészet normává avatásával, először, még az 1910-es években az archaikus görög produkciót állítva szembe vele.[71] A két világháború közti évtizedekben ez a vita új szólammal gazdagodott: a görögnél már korábban többre becsült (jórészt Európán kívüli) művészetek közt az etruszkokénak felértékelésével, amiben alighanem jelentős szerepe volt a veii Portonaccio-szentélyben 1916-ban feltárt szobrok, elsősorban az Apolló megismerésének. Ezekben a korábban normatívnak ítélt görög klasszika egyenértékű, de számukra sokkal inkább vállalható alternatíváját fedezték fel (elsősorban Angliában) nemcsak a művészetek különböző ágai, hanem a szűkebb értelemben vett ókortudomány is. „Wilamowitz filológiájától a veji Apollo térített el" — vallotta erről később Kerényi Károly, a húszas években az ókorkutatás uralkodó hagyományos irányával szembeforduló új kutatógeneráció magyar képviselője.[72]

A parancsuralmi rendszerek agresszív szembefordulása az új művészeti irányokkal részben tudatos, nagyrészt pusztán a szellemi légkör által kiprovokált válaszként, erősítve a művészetben már a század eleje óta élő tendenciát, az etruszk művészetben is mindinkább a klasszikus kort megelőző produkcióra irányította a figyelmet. Ennek első jelentős megnyilvánulása a tudományos kutatásban, Åkerström úttörő jelentőségű könyve az itáliai geometrikus stílusú művészetről, mind az

[69] Nem lehet azonban kizárni sem azt, hogy Caere és Veii más műhelyeiből is érkeztek vázák a faliszkokhoz, sem esetleges helyi műhelyek működésének lehetőségét.

[70] Erről a produkcióról máig az egyetlen összefoglalás *Holland:* i. m. (fent 55. j.), 83—115. Néhány értékes részlettanulmány: *R. Paribeni:* MAL 16 (1906) 447—469; *H. Salskov Roberts:* ActaA 45 (1974) 73—74, 84—91, 94—103; *F. Jurgeit*, in: La civiltà dei Falisci, i. m. (fent 66. j.), 103—108, tav. I—IV; *G. Camporeale:* La Collezione C. A. I. Roma 1991. ad tavv. 27—37; *B. Rückert*, in: CVA Tübingen 6 (1996) ad Taf. 7—10; *M. G. Benedettini:* ArchCl 48 (1996) 26—43 és figg. 8—12, 50—60 és figg. 19—24; etc. Vö. *Szilágyi:* i. m. (fent 31. j.), 632—633.

[71] A fordulat sokoldalú megvilágítása legutóbb, Nietzsche vezető szerepének kiemelésével és a korábbi irodalommal a *B. Seidensticker* és *M. Völker* által kiadott tanulmánykötetben: Urgeschichte der Moderne. Die Antike im 20. Jahrhundert. Stuttgart—Weimar 2001.

[72] *H. Sichtermann* közlése. Vö. *K. Kerényi:* Auf Spuren der Mythos. München—Wien 1967. 100 (a naplórészlet először: Zürich 1954).

általános történelmi helyzetet tekintve, mind a részben ezzel összefüggő nehézségek miatt a közlése éveiben megélénkült kutatás eredményeinek megismerésében, szerencsétlen időben jelent meg 1943-ban.[73] Hagyományosan minden itáliai jelenséget görög mintaképekre visszavezető szemléletével csak a figyelem felkeltésére volt elég, de koncepciójának és ebből következő tételeinek vitája és kritikája az egykorú recenziókon túl[74] még a szűkebb szaktudományban sem volt időszerű.

Az etruszk művészet legkorábbi korszaka iránti érdeklődés, mint az eleven kortárs kultúra része, csak a hatvanas években kezdett nyilvánvalóan számottevő jelentőségűvé válni. Az első jel a korai vázák megjelenése volt az európai hagyományok által kevéssé kötött, és ízlésükben a kortárs tengerentúli művészettől akarva-akaratlanul befolyásolt amerikai és európai magángyűjteményekben (pl. a Ludwig-, Ménil- és Schimmel-gyűjteményben). Természetes folytatása volt ennek a következő lépés: a műkereskedők érdeklődésének megnövekedése a mind kedvezőbben értékesíthetővé váló anyag iránt. Ennek tudható be, hogy a ma ismert jelentősebb darabok nagyobbik része műkereskedelemből származik. Nem sokat késett azonban a tudományos érdeklődés fellángolása sem.[75] Fő indítékai közül három: az ischiai és pontecagnanói ásatások anyagának gyarapodása és mind szélesebb körű megismerése, valamint a veii Quattro Fontanili necropolis feltárása, művészettörténeti szempontból véletlennek minősíthető; a negyedik azonban, az ókori Itália nem-klasszikus művészeti formáit újraértékelő Bianchi Bandinelli művészetfelfogásának hatása már távolról sem volt az. Az ő Antonio Giulianóval írt, 1973-ban megjelent könyvében került először reprodukálásra az etruszk kora orientalizáló kerámia egyik főműve, mint hangsúlyozottan helyi, caerei műhely produktuma,[76] és az általa alapított és haláláig szerkesztett folyóiratban jelent meg 1974-ben egymás mellett két tanulmány, amely a kezdete volt az etruszk geometrikus vázafestészet Åkerström könyve után három évtizedre csaknem teljesen megszakadt kutatása folytatódásának.[77] Az újrakezdés széles körű és gyors visszhangra talált. Ebben a kezdeményezés érdeme aligha-nem elsősorban a tarquiniai múzeum 8—7. századi vázáinak Cancianitól 1974-ben a Corpus Vasorum Antiquorum-ban megjelent feldolgozása, amelynek kommentárszövegeiben jónéhány addig figyelemre nem méltatott etruszk mesteregyéniség — köztük a Narce-festő — profilja is körvonalazódott. Nemcsak új ásatási leletek, hanem — ahogy ez ilyenkor történni szokott — raktárakban régóta elheverő darabok is a figyelem középpontjába kerültek. Tanulmányok egész sora tanúsítja, hogy a 70-es

[73] *R. M. Cook:* JHS 65 (1945) 120. A könyvről l. fent, 18. j.

[74] A legfontosabb Cooké mellett *T. J. Dunbabin* (JRS 39, 1949, 137—141) és *G. M. A. Hanfmann* (AJA 53, 1949, 222—224) hozzászólása volt.

[75] Megjelenésekor kevés figyelmet kapott *G. Buchner* később alapvetőnek bizonyult tanulmánya az ischiai geometrikus díszítésű vázaleletekről, amelyeket helyi műhelyeknek tulajdonított (RM 60—61, 1953—54, 37—55).

[76] *R. Bianchi Bandinelli—A. Giuliano:* Etruschi e Italici prima del dominio di Roma. Milano 1973. 153 és fig. 76.

[77] *F. Canciani:* DialArch 8 (1974—1975) 79—85; *E. La Rocca:* uo., 86—103.

évek közepétől az etruszk geometrikus kerámia a kutatásra kiemelten érdemes témák közé emelkedett,[78] és Isler 1983-ban az első, mesterekre, illetve műhelyekre osztott szintézisre is kísérletet tehetett, a helyzetre jellemző módon az említett szerzők művei mellett nem utolsó sorban a műkereskedői katalógusokra támaszkodva.[79] Csaknem a geometrikussal egyidőben merült fel, ugyancsak Canciani kezdeményezése nyomán, a korábban nem kevésbé elhanyagolt következő korszak tanulmányozásának igénye is. Úttörő jelentőségűek voltak itt a korán elhunyt Ronald Dik kutatásai és tanulmányai az 1978—1981 közti évekből.[80] Ezeknek az eredménye volt a korai orientalizáló és a vele egyidejű szubgeometrikus kerámia világos elkülönítése, valamint néhány kiemelkedő mester, köztük a Daru-festő azonosítása, jelentős részben a raktárakban porosodó és csak Dik fényképei révén ismertekké vált vázák alapján. Egy korai kísérletet az etruszk vázafestészet első két századának művészettörténeti szempontú áttekintésére[81] elsősorban Marina Martelli ezzel egyidejűleg közölni kezdett tanulmányainak sora követett — köztük a korszak mindmáig legjelentősebb etruszk keramográfusának, a Heptacord-festőnek felismerése a Bianchi Bandinelli—Giuliano kötetben reprodukált, fent említett vázához köthető további darabok attribúciójával.[82] Mindezeknek a tanulmányoknak fő tárgya mesterek vagy műhelyek azonosítása és oeuvre-jük gazdagítása, másfelől a lokalizálás és keltezés kérdéseinek tisztázása volt. Ennek eredményeképpen mára a 7. század első felében működött, negyedszázaddal ezelőtt még teljesen ismeretlen mesterek folyvást gyarapodó galériája gazdagította az etruszk kora orientalizáló művészet anyagát.

Mindez azonban egy meglehetősen belterjes szaktevékenység keretein belül maradt. Szinte semmi nem mutat arra, hogy a kutatókban tudatosult volna: a korai etruszk festészetet feltáró munkájuk egy dialógus része, amelyben beszélgető- vagy vitatársuk a maga problémáira választ kereső mai művészet (amely — ne feledjük — egészében maga is több egymás mellett és részben egymással szemben létező ízlésirány párbeszéde). A legutóbbi évtizedek képzőművészetében számos példája van a mesterek olykor munkásságukat meghatározó erejű vonzódásának az etruszk művé-

[78] Jellemző példa erre, hogy *Reinhard Lullies*, az antik vázafestészet kiváló ismerője a Ludwig-gyűjtemény geometrikus díszítésű kratérját 1968-ban még boiótiainak tartotta (Aachener Kunstblätter 37, 1968, 19—20), *Ruckert* pedig 1976-ban, minthogy nem tudta beilleszteni a boiótiai produkcióba, a festést hamisítványnak gondolta (i. m. [fent 23. j.], 26 és 170. j.); a Baselbe került váza 1977-ben átdolgozott leírásában azonban már maga *Lullies,* elsősorban *Canciani* említett CVA-kötetének hatására, felismerte, hogy etruszk műhelyben készült (Antike Kunstwerke aus der Slg. Ludwig I [ed. *E. Berger—R. Lullies*]. Basel 1979. 168—171).

[79] *Isler:* i. m. (fent 60. j.), 9—48, válogatott bibliográfiával.

[80] *R. Dik:* MededRom 42 (1980) 15—30; uo. 43 (1981) 69—81; BABesch 56 (1981) 45—74.

[81] *Szilágyi:* i. h. (fent 31. j.), 613—636. Az 1985-ben elhangzott előadás szövege 1989-es megjelenése előtt is az érdeklődők rendelkezésére állt, l. *F. Canciani*, in: La ceramica degli Etruschi, i. m. (fent 9. j.), 14, nota 4.

[82] Legutóbb *Prospettiva* 101 (2001) 2—18, ide vonatkozó korábbi műveinek felsorolásával a 16. lapon. L. még újabban *J. M. Padgett* (és *D. Williams*), in: From Pasture to Polis, i. m. (fent 22. j.), 170—176; *F. Canciani*, in: Komos. Festschrift f. Thuri Lorenz. Wien 1997. 50—51 és Abb. 23—25; *P. Kranz:* NAC 27 (1998) 13—36 (a két utóbbi kevéssé meggyőző attribuciókkal).

szethez, amelyben a számukra oly fontos (pozitív vagy negatív beállítottságú) múltválasztásnak a görög klasszikus művészettel szemben egy nem kevésbé érvényes másirányú lehetőségét fedezték fel. A 2000-ben a Palazzo Grassi-ban rendezett reprezentatív etruszk kiállítás katalógusának belső címlapján Henry Moore „Törött figura" című márványszobra van reprodukálva, aláírása szerint annak illusztrálására, mivel tartozott az 1975-ben készült mű mestere az etruszk művészetnek.[83] A „hatás"-nak, mintegy a tartozás („debito") kiegyenlítésének elégedett tudomásul vételénél azonban egyelőre nem lépett tovább a szaktudomány, nem szánta el magát arra, hogy az akadémiai korlátokat átlépve tudatosan teremtsen egy „képzelt múzeumot" a mindig új utakat kereső és új kérdésekkel szembenéző kortárs művészet számára. Egy ilyen gesztus, a szaktudományon belüli előzményeivel együtt, kikerülhetetlenné tenné a feleletkeresést a nem kevésbé termékenynek ígérkező, felvetésre és válaszra váró adekvát másik kérdésre: hogyan és mivel járulhat hozzá a mai művészet teljesítményeiben és problémáiban való elmélyülés az etruszk művészet jobb megértéséhez.[84]

SUMMARY

A major task of the research of the art of antiquity is to promote the solution of the topical problems of our age. One of them is acculturation, i. e. the examination of how the cultures rooted in different traditions behave when they meet. Another question is what the studying of the legacy of antiquity can offer to the understanding of contemporary art. Its other side is how the knowledge of the phenomena of modern art can help the better understanding of the particular features of the art of antiquity. Present study, by discussing the shape and ornaments of a hitherto unpublished Etruscan vase, dated to around 700 BC, in the Szépművészeti Múzeum, Budapest, attempts to find at least a partial answer for the two questions while outlining the profile of a vase-painter working in Veii on the basis of his works.

Keywords: acculturation, greek geometric vases, etruscan subgeometric—early orientalizing vases, „Aironi", Pithekoussai and Veii, Veii and Narce, New olla by the Narce Painter, etruscan and contemporary art

[83] Nyilván a tuscaniai szarkofágfedelek két részben készült fekvő alakjai keltették fel a figyelmét.

[84] A szakirodalomban az egyetlen kivétel *Otto Brendel* munkája (Etruscan Art, a The Pelican History of Art sorozatban, Harmondsworth 1978, l. fent 27. j.), amely halála miatt befejezetlen maradt; sajnos munkakörülményei nem tették lehetővé, hogy az új kutatások eredményeit rendszeresen áttekinthesse. *E. Langlotz* könyvének (Griechische Kunst in heutiger Sicht, Frankfurt a. M. 1973, l. különösen 1968-ban írt tanulmányát, 58—73) fő érdeme, hogy felismerte a kérdés feltevésének jogosságát, de a „másik fél", a 20. századi mesterek művei általi érintettség hiányában nem lehetett pozitív értelemben provokatív hatása.