

ORNAMENTIKA

NÉPEK, KOROK DÍSZÍTŐELEMEI

OWEN JONES

EGYEDÜLÁLLÓ GYŰJTEMÉNY
TÖBB MINT 2300 KLASSZIKUS MINTÁVAL



Budapest, 2004

A könyv eredeti címe: The Grammar of Ornament

Szerző: Owen Jones

Az angol kiadó: The Ivy Press Limited, The Old Candlemakers, West Street, Lewes, East Sussex

Fordította: Varga Zsuzsa

Lektorálta: Rabb Péter

Kontrollszerkesztő: Medgyesy Zsófia

A könyv először 1856-ban, a Day & Son (Lincoln's Inn Fields, London) kiadónál jelent meg.

© Hungarian translation: Varga Zsuzsa és a CSER Kiadó, Budapest, 2004

© 2001 by Ivy Press Limited, Lewes

Minden jog fenntartva.

Jelen könyvet, ill. annak részeit tilos reprodukálni, adatrögzítő rendszerben tárolni, bármilyen formában vagy eszközzel – elektronikus, mechanikus, fényképes úton vagy más módon – közölni a kiadó engedélye nélkül.

ISBN 963 9560 45 6

Kiadja a CSER Kiadó

Felelős kiadó: a kiadó vezetője

1114 Budapest, Károli Gáspár tér 3.

Telefon: 386-9019, 209-2982 Telefon/Fax: 385-6684

E-mail: cser@chello.hu, Honlap: www.cserkiado.hu

Szerkesztő: Labányi Ágnes és Varga Edit

Tördelés, nyomdai előkészítés: Pető Erzsébet

Nyomás és kötés: Hongkong



2009. DEC 9

EHHEZ A KIADÁSHOZ

Az 1856-ban megjelent mű új kiadásánál az angol kiadó igyekezett megőrizni a szerző eredeti, viktoriánus nyelvezetét és annak hangulatát, de a könyvet korszerűbb formában adta közre. Ehhez az illusztrációk egy részét más csoportosításban kellett elhelyezni, azok számozása tehát az eredeti kiadáshoz képest megváltozott, ennek megfelelően a szövegben szereplő hivatkozásokat és keresztreferenciákat is át kellett számozni. Helyhiány miatt a képaláírásokat elenyésző részben szükségesnek látszott rövidíteni, de Jones eredeti munkája ettől eltekintve változatlan szöveggel kerül most az olvasó kezébe, s a kiadó szándékának megfelelően remélhetőleg sikerült megőrizni az 1856-os kiadás szellemiségét is.

A színes táblák bal margóján található jelenkori jegyzetek célja, hogy a bemutatott mintákat korban és stílusban elhelyezze. A név- és tárgymutató a kötet végén két egységre oszta található: az első rész a jelenkori szövegekre utal, a második egység az Owen Jones eredeti munkájában való tájékozódást segíti.

A magyar fordítás a Dorling Kindersley Limited 2001-es kiadása alapján készült.

TARTALOM

BEVEZETŐ	12
----------------	----

ELŐSZÓ AZ EREDETI KIADÁSHOZ	17
-----------------------------------	----

ÁLTALÁNOS ALAPELVÉK	23
---------------------------	----

I. FEJEZET BARBÁR TÖRZSEK DÍSZÍTŐELEMEI	31
--	----



II. FEJEZET EGYIPTOMI DÍSZÍTŐELEMEK	47
--	----



III. FEJEZET ASSZÍR ÉS PERZSA DÍSZÍTŐELEMEK	75
--	----



IV. FEJEZET GÖRÖG DÍSZÍTŐELEMEK	89
--	----



V. FEJEZET POMPEJI DÍSZÍTŐELEMEK	115
---	-----



VI. FEJEZET RÓMAI DÍSZÍTŐELEMEK	125
--	-----



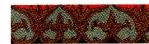
VII. FEJEZET BIZÁNCI DÍSZÍTŐELEMEK	137
---	-----



VIII. FEJEZET ARAB DÍSZÍTŐELEMEK	155
---	-----



IX. FEJEZET TÖRÖK DÍSZÍTŐELEMEK	175
--	-----



X. FEJEZET MÓR DÍSZÍTŐELEMEK	185
---------------------------------------	-----



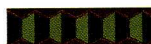
XI. FEJEZET PERZSA DÍSZÍTŐELEMÉK	223
---	-----



XII. FEJEZET INDIAI DÍSZÍTŐELEMÉK	241
--	-----



XIII. FEJEZET HINDU DÍSZÍTŐELEMÉK	263
--	-----



XIV. FEJEZET KÍNAI DÍSZÍTŐELEMÉK	275
---	-----



XV. FEJEZET KELTA DÍSZÍTŐELEMÉK	289
--	-----



XVI. FEJEZET KÖZÉPKORI DÍSZÍTŐELEMÉK	313
---	-----



XVII. FEJEZET RENEZÁNSZ DÍSZÍTŐELEMÉK	343
--	-----



XVIII. FEJEZET ERZSÉBET KORI DÍSZÍTŐELEMÉK	403
---	-----



XIX. FEJEZET ITÁLIAI DÍSZÍTŐELEMÉK	421
---	-----



XX. FEJEZET LEVELEK ÉS VIRÁGOK A TERMÉSZETBŐL	471
--	-----



OWEN JONES ÉLETE ÉVSZÁMOKBAN	490
------------------------------------	-----

NÉV- ÉS TÁRGYMUTATÓ A JELENKORI JEGYZETEKHEZ	492
--	-----

NÉV- ÉS TÁRGYMUTATÓ OWEN JONES SZÖVEGÉHEZ	496
---	-----

BEVEZETŐ

Owen Jones a brit képzőművészet meghatározó alakja. Fontos szerepet játszott a viktoriánus kor egyik legjelentősebb eseményének, az 1851-es Világkiállításnak a megszervezésében. Több kortársával együtt a brit ízlés fejlesztését tűzte ki céljául. Azért állította össze ezt a gyűjteményt és írta meg kiáltványát, az Alapelveket, hogy útmutatóul szolgáljon a jövő tervezőinek. A könyv talán éppen ezért hatalmas sikert aratott, és máig az egyik legnagyobb hatású műként tartják számon.

Owen Jones walesi származású volt, de Londonban született. Apja, idősebb Owen Jones alapította meg 1770-ben a londoni Gwyneddigion Társaságot, amelynek feladata a walesi irodalom és régészet tanulmányozása volt, és ő adta ki a walesi kéziratok nagyon népszerű antológiáját. Fia örökölte az apa energikusságát, munkakedvét és sokoldalúságát. Szenvedélye azonban az építészet volt, s eredetileg ezt választotta hivatásául.

16 évesen az ifjabb Owen Jones Lewis Vulliamy (1791–1871) tanítványa lett. Vulliamy a kor egyik tehetséges építésze volt, és nem sokkal korábban (1818-ban) jelent meg az *Examples of Ornamental Sculpture in Architecture* (Díszítő faragások az építészetben) című munkája, amelyet sok európai és ázsiai épület rajzával illusztrált. Jones építészeti tanulmányait a Royal Academyn egészítette ki, ahol tanárai szerint jó rajzoló, de „az alakábrázolásban gyenge volt”.

Tanulmányai végeztével 1830-ban európai körútra indult, járt Franciaországban és Olaszországban, majd három évvel később hosszabb utazást tett Görögországban, Egyiptomban és Törökországban. Ez az út keltette fel érdeklődését az iszlám építészet iránt, ami később egész pályáját meghatározta. Granadába azért utazott, hogy a mórok építészetét tanulmányozza, erről írta az egyik legfontosabb munkáját *Plans, Elevations, Sections, and Details of the Alhambra* (Az Alhambra alaprajzai, homlokzatai, metszetei és részletrajzai) címmel (1836–1845). A könyvet 101 színes kőnyomattal illusztrálta, a legtöbb rajzot saját maga készítette.

Az Alhambra feltérképezése nagyon költséges vállalkozásnak bizonyult, ezért az apjától örökölt birtoka egy részét el kellett adnia. A kötet illusztrációinak nyomtatását maga vállalta, így jelentős tapasztalatot szerzett a könyvnyomtatásban, amit későbbi munkái során jól kamatoztatott. Egyre több könyvillusztrációt készített, és nyomdászként is mind több dolga akadt. Munkái egy részét az építészeti kiadványok tették ki, de később kereskedelmi kiadók megbízásából gyakran tervezett szép kivitelű ajándékkönyveket is. A rajzolásban és a könyvnyomtatásban szerzett tapasztalatai az *Ornamentika* című munkájánál felbecsülhetetlen előnyt jelentettek számára.

Ugyanebben az időben újabb területeken is kipróbálta tervezői tehetségét; az 1840-es évek elején Herbert Mintonnal (1793–1858) közösen csempéket és mozaikokat tervezett. Építészként és dekoratorként is egyre többet tevékenykedett. Legismertebb munkája a londoni Kensington Palace Gardens két mór stílusú lakóháza (1845–1847). Talán még ennél is fontosabb, hogy sikerült bekerülnie a tekintélyes tervezők köreibbe, s csatlakozott a Sir Henry Cole (1808–1882) körül szerveződött építészeti csoporthoz.

Cole közismert és befolyásos tervezőként részt vett Albert herceg (Viktória királynő férje) számos építészeti vállalkozásában, majd a South Kensington Museum igazgatója lett. Feltehetően neki köszönhető, hogy Owen Jonest felkérték, legyen az 1851-es londoni Nagy Kiállítás társtervezője. Ebben a minőségében Jones Joseph Paxtonnal (1803–1865) dolgozott együtt a Crystal Palace (Kristálypalota) előkészítésén, amelynek dekorációit tervezte, és segített a kiállítási tárgyak elrendezésében is.

A világiállítás hatalmas siker lett, növelte a nemzeti öntudatot, hiszen a kiállítás anyagának jelentős része a Brit Birodalomból származott. A nagy siker ellenére azonban Cole-nak és társainak be kellett látniuk, hogy a brit tervező- és díszítőművészet nagyon szegényes. Egy 1853-as cikkében Owen Jones így panaszkodott: „Nincsenek alapelveink, nincs mérték; az építész, a kárpitos, a nyomdász, a takács, a textilfestő és a fazekas mind a saját feje után megy, a munkájuknak nincs gyümölcse, mert mindegyikük újat alkot, de szépség nélkül, vagy ha szépet készít, akkor az szellemtelen.”

Úgy látta, hogy azonnali lépéseket kell tennie. Munkatársaival egy új szabaddalmi törvény elfogadtatásán dolgozott, amely hatékonyabban védte az iparművészek terveit alkotásait, és az oktatás színvonalának emelése érdekében is tett lépéseket. Ezenkívül Cole elindított egy képzési programot, hogy a nagyközönség – és különösen az iparosok – számára nyilvánvalóvá tegyék az alapos ismereteken nyugvó tervezés értékeit. Owen Joneszal és A. W. N. Puginnal (1812–1852) létrehozott egy bizottságot, amely elkezdte összegyűjteni annak az iparművészeti kiállításnak az anyagát, amely Museum of Manufactures néven eredetileg a Marlborough House-ban nyitotta meg kapuit 1852-ben. A tárlatot egyszerű, didaktikus stílusban alakították ki, egyik termének a „Díszítés hamis elveit illusztráló példák” címet adták. Erről a teremről Charles Dickens írt szatírárt „Hátborzongató dolgok háza” címmel. A múzeum több névváltoztatás után (Museum of Ornamental Art, South Kensington Museum) jelenleg Victoria and Albert Museum néven működik.

Ugyanebben az időben Jones egy másik hasonló munkát is elvállalt: 1852-ben a Hyde Parkban épült Kristálypalotát lebontották, és Sydenhamben állították fel újra. Owen Jones lett a díszítőmunkálatok irányítója. Az épületet és a kiállítást arra szánták, hogy megismertesse a közönséggel a különböző kultúrák díszítő-elemeit. Sir Matthew Digby Wyatt (1820–1877) és Gottfried Semper (1803–1879) közreműködésével úgy alakították ki a múzeumot, hogy a hatalmas termeken végigsétáló látogatók „megcsodálhassák a civilizáció fejlődését ... miközben a különböző korokban keletkezett épületek egy-egy részletével egymás után megismerkednek”. A kiállítást 1854 júniusában Viktória királynő nyitotta meg.

Az *Ornamentika* című munka ennek a kiállításnak a kísérőköteteként született. Jones már 1851-ben elkezdte megfogalmazni a díszítőművészetről vallott

nézeteit, „alapelvei” közül hatot meg is jelentetett a *Gleanings from the Great Exhibition* („Szemelvények a világiállításról”, 1851) című cikksorozatában, majd a listát a Society of Arts és a Marlborough House rendezésében tartott előadásai számára 1852-ben kibővítette. A teljes kiáltvány ugyanebben az évben jelent meg fűzet formájában.

A kiáltvány igazából nem tartalmazott sok újat, a lelkesítő hangnem Pugin két korábbi könyvéből (*Contrasts* [Ellentétek], 1836 és *The True Principles of Pointed or Christian Architecture* [A gótikus építészet alapelvei], 1841) már ismertős lehetett. Cole munkatársai közül többen is összeállítottak a díszítőmotívumokat sajátos szempontok szerint rendszerező kézikönyveket, de ezek közül egyik sem volt olyan átfogó és olyan gazdagon illusztrált, mint az *Ornamentika*. Owen Jones sokat meríthetett az építészeti elemek gazdag tárházát felvonultató sydenhami Kristálypalota anyagából, ráadásul számos szakértő segítette a kötet összeállítása során, s a színes nyomatok készítésében szerzett jártassága is emelte munkája érdemeit.

Az 1856-ban megjelent *Ornamentika* egyből hatalmas siker lett. A *The Athenaeum* című folyóirat sejtelmesen így jellemezte: „annyira szép, hogy akár az angolok ábécékönyve is lehetne”. Prózaibb megfogalmazásban, hamarosan az egyik legelfogadottabb díszítményalaktan lett, és 1910-ig nem kevesebb, mint kilencszer kellett újra kiadni. Az első amerikai kiadás 1880-ban jelent meg, megismertette a művet a nemzetközi olvasóközönséggel.

A maga idejében az *Ornamentika* című munka igen jelentős műnek számított. William Morrisről (1834–1896) biztosan tudjuk, hogy használta a könyvet, és valószínű, hogy a brit iparművészek esztétikai mozgalma, az Arts and Crafts Movement más nagy alakjai is ismerték. A könyv megítélése a 20. században sem változott, amikor Louis Sullivan (1856–1924) és Frank Lloyd Wright (1869–1959; I. 326. o.) is méltatta jelentőségét. Néhányan ugyan lázadoztak a könyv merev kategóriái ellen, mondván, hogy a tervezőket is megilleti ugyanaz a művészi szabadság, mint a festőket, de mindenki elismerte a viktoriánus korszak egyik legmeghatározóbb kiadványának tudományos megalapozottságát, átfogó jellegét és magáért beszélő szépségét.

IAIN ZACZEK
2000. szeptember



ELŐSZÓ AZ EREDETI KIADÁSHOZ

Nincs olyan ember, aki egymaga képes lenne összegyűjteni a díszítőművészet megszámlálhatatlanul sokféle és minduntalan változó formakincsét. Még akkor is kétséges lenne a vállalkozás sikere, ha azt valamely kormányzat magáévé tenné, s az így esetleg elkészülő mű akkor is túlságosan terjedelmes lenne ahhoz, hogy használni lehessen. Magam sem vállalkozhattam többre az *Ornamentika* című gyűjteményt összeállításakor, mint hogy bemutassam néhány, egymással szoros rokonságot mutató művészeti stílus legfontosabb jellemzőit, amelyekben belül az egyedi sajátosságok ellenére általános törvényszerűségek is megfigyelhetők. Ezért is reménykedem abban, hogy a díszítőművészetek mindegyikére jellemző szépség számtalan megnyilvánulását felvonultató formákat egymás mellé állítva megelőzhetem korunk helytelen gyakorlatát, amely a másolással is megelégszik. Sokan a divatot követve anélkül ismételtetik egy letűnt kor stílusjegyeit, hogy figyelembe vennék azokat

a körülményeket, amelyek az adott stílust széppé teszik – egy másik korba átültetve egészen más igények szolgálatába állítanak akkor és ott helyénvaló elemeket, amelyek ezáltal hamissá válnak.

Válószerűnek tűnik azonban, hogy a könyv megjelenése először éppen ezt a káros folyamatot fogja erősíteni, és egyesek majd ezeket a most megismert hajdani motívumokat fogják az unalomig ismételtetni. De az eredeti szándékom az, hogy ennél magasabb igényeket ébresszek a művészekben.

Ha az okulni vágyó nem rest megfejteni azokat a gondolatokat, amelyeket különböző korok művészei számtalan eltérő módon fejeztek ki, akkor biztos lehet abban, hogy egy kiszáradófélnél lévő víztározó helyett kiapadhatatlan forrásra lel, ahonnan művészi kifejezőeszközeit merítheti.

A következő fejezetekben az alábbi tényeket szeretném alátámasztani:

Először: amikor egy művészeti stílus általános csodálatot vált ki, akkor az a természeti formák elrendezésének egyetemes törvényei szerint épül fel.

Másodsor: bármennyire változatosak is a természet törvényeivel összhangban megnyilvánuló formák, mindezt csupán néhány alapelv szabályozza.

Harmadsor: minden egyes változat és módosítás, amely az egyik stílusból átvezet a másikba, azért van, mert hirtelen elhárult egy korábban szilárdnak hitt akadály az új ötletek elől. Idővel természetesen

az új elképzelések is merevvé válnak, ezzel ismét lendületet adva az újító szellemnek.

Végül: a huszadik fejezetben arra tettem kísérletet, hogy bemutassam, a díszítőművészetben a múlt tapasztalatainak felhasználása és a Természethez való visszafordulás együttesen vezethet fejlődéshez. Azok a művészeti elméletek vagy stíluselemek, amelyek nem a múltból táplálkoznak, olyannak tűnhetnek, mintha egyszerre elvetnénk több ezer év tapasztalatát. Éppen ellenkezőleg, úgy kell tekintenünk ezekre, mint értékes örökségre, nem szabad szolgálai módon másolni, hanem útmutatóként kell használni őket.

Végezetül a közönség ítéletére bízom a könyvet. Tudatában vagyok annak, hogy ez az összeállítás távolról sem teljes, tele van hiányosságokkal, amelyeket egy művész könnyedén pótolhat. A legjellegzetesebb típusokat egymás mellett kívántam bemutatni, mintegy útjelzőket szolgáltatva a művészet ösvényein az okulni vágyóknak. Remélem, ezt a célokat sikerült megvalósítanom.

Már csak az maradt hátra, hogy köszönetet mondjak mindazoknak a barátainknak, akik ebben a munkában a segítségemre voltak.

Az egyiptomiakról szóló fejezethez rengeteg segítséget kaptam Joseph Bonomitól és James Wildtől, aki ezen túlmenően az arab fejezet illusztrációs anyagát is összeállította. Hosszú kairói tartózkodása alatt nagyon komoly gyűjteményre tett szert a kairói díszítőmotívumokból, amelyeknek csak töredékét tudtuk bemutatni a könyvben, de reméljük, hogy egyszer teljes egészében is a közönség elé tárhatjuk őket.

Hálás vagyok T. T. Burynek, aki a festett üvegekről készített táblákat készítette, C. J. Richardson pedig az Erzsébet-kori stílus anyagának egy részét adta. J. B. Waringnak köszönettel tartozom a bizánci és az Erzsébet-kori művészetről szóló tanulmányaiért. J. O. Westwood, a kelta díszítőművészet szakavatott ismerője pedig a kelta gyűjteményt segített összeállítani, és ő írta a figyelemre méltó tanulmányt e nép történelméről és művészetéről.

C. Dresser, a Marlborough House munkatársa készítette a növények geometriai elrendezését bemutató XCVIII. táblát (XX. fejezet).

Kristálypalotabeli munkatársam, Matthew Digby Wyatt két csodálatos tanulmánnyal tette teljesebbé a munkát, az egyik a reneszánszról, a másik az itáliai művészetről szól.

Ahol a példaanyagot valamely korábban megjelent kiadványból vettem át, arról a szövegben teszek említést.

A többi rajzot a tanítványaim készítették: Albert Warren és Charles Aubert. Aubert és Stubbs urak kicsinyítették le az eredeti rajzok méretét és készítették elő azokat a kiadásra.

A könyvomatok előrajzolása Francis Bedford feladata volt, aki hozzáértő kollégái, H. Fielding és W. R. Tymms, A. Warren és S. S. Sedgfield segítségével kevesebb, mint egy év alatt készítette el száz tábla anyagát.

Külön köszönet illeti meg Francis Bedfordot, hogy ilyen gondosan, időt és fáradságot nem kímélve dolgozott azért, hogy a munkát olyan tökéletessé tegye, amennyire az a műszaki fejlettség jelenlegi fokán

elképzelhető. Meg vagyok győződve arról, hogy az ő fáradozását mindenki elismeri, aki bármilyen formában megismerte már ennek az eljárásnak a rendkívüli nehézségeit és számos buktatóját.

A vállalkozó szellemű Day and Son kiadó és velük együtt a nyomda is minden tőlük telhetőt megtett, s nemcsak hogy a szerződésben foglaltak szerint készítették el a művet, de jóval a határidő lejárta előtt befejezték a nyomtatást.

OWEN JONES

Argyll Place 9, 1856. december 15.



A MŰVÉSZETI, ÉPÍTÉSZETI FORMÁK ÉS SZÍNEK ELRENDEZÉSÉNEK ÁLTALÁNOS ALAPELVEI



ÁLTALÁNOS ALAPELVEK

1. TÉTEL

A díszítőművészet az építészetből származik, amelyhez megfelelően kell alkalmazni.

2. TÉTEL

Az építészet mindig az adott korra jellemző szükségletek, lehetőségek és szellemiség tárgyi kifejeződése.

Az építészeti stílus a fizikai és tárgyi környezet hatására formálódó kifejezőeszköz.

3. TÉTEL

Akárcsak az építészetben, a díszítőművészetben is fontos az egységesség, a helyes arány, a harmónia, s mindezek eredménye, a kiegyensúlyozottság.

4. TÉTEL

Az igazi szépség abból a kiegyensúlyozottsági állapotból fakad, amikor a szem, az elme és a lélek elégedett, mert nem érzel hiányt.

5. TÉTEL

A szerkezetet díszíteni kell. A díszítést nem szabad céltudatosan megszerkeszteni.

Ami szép, az igaz; ami igaz, annak szépnek is kell lennie.

A FORMÁKRÓL

6. TÉTEL

A forma szépségét az egymásból kinövő, lüktetve áradó vonalak adják: nincsenek kóros kinövések; egyetlen elemet sem lehet elvenni úgy, hogy a mintát továbbra is tökéletesnek érzékeljük.

A FELÜLET DÍSZÍTÉSÉRŐL

7. TÉTEL

Miután a forma tömegét megalkottuk, osszuk fel és díszítsük a főbb vonalakkal, végül a mezőket mintákkal tölthetjük meg, amelyeket megint külön-külön feloszthatunk és részletesen díszíthetünk.

8. TÉTEL

Minden egyes díszítés alapja geometriai minta legyen.

AZ ARÁNYOKRÓL

9. TÉTEL

Minden egyes tökéletes építészeti munka szépsége az elemek arányaiban rejlik. Éppígy a díszítőművészetben is bizonyos meghatározott arányokra van szükség: a mű egészének és egyes egységeinek néhány egyszerűbb elem többszörözéséből kell felépülnie.

Akkor igazán szépek az arányok, ha azokat az emberi szem alig képes felfedezni.

Így egy szabályos téglalap, vagy a 4 : 8 arány kevésbé szép, mint a nehezen megfogható 5 : 8; a 3 : 6 arány kevésbé szép, mint a 3 : 7; a 3 : 9 helyett szebb lenne a 3 : 8; a 3 : 4 helyett pedig használhatunk 3 : 5 arányt.

A HARMÓNIAÉRŐL ÉS A KONTRASZTRÓL

10. TÉTEL

A formák harmóniája az egyenes, a ferde és a hajlított vonalak egyensúlyában, illetve ellentétében rejlik.

AZ ELOSZTÁSRÓL, AZ ELÁGAZÓ VONALAKRÓL ÉS A FOLYTONOSSÁGRÓL

11. TÉTEL

A felület díszítésekor minden egyes vonalnak egy közös töről kell elágaznia. Valamennyi mintát, bármilyen távol is essék a gyökértől, tudjunk szemmel visszakövetni a kiindulópontig. *Keleti gyakorlat.*

12. TÉTEL

Az íves vonalak találkozásának akár egy másik ível, akár egy egyenessel törésmentesnek kell lennie. *Természeti törvény. Ezzel összhangban lévő keleti gyakorlat.*

A TERMÉSZETES FORMÁK STILIZÁLÁSÁRÓL

13. TÉTEL

A virágokat és egyéb természetes motívumokat nem szabad díszítőelemként használni, hanem csak azok alapján kialakított stilizált formákat alkalmazzunk, amelyek alkalmasak a megfelelő kép(zet) felidézésére anélkül, hogy a díszítendő tárgy egységét megbontanák. *Ezt az elvet minden művészeti kor legszebb időszakaiban betartották, és minden hanyatló korszakban megszegték.*

A SZÍNEKRŐL ÁLTALÁBAN

14. TÉTEL

A színek segítenek kialakítani a formákat, ugyanakkor elkülöníthetjük velük egymástól a formákat vagy azok egyes részeit.

15. TÉTEL

A színekkel a fény és az árnyék hatását erősíthetjük, a formák vibrálását pedig a színek helyes elosztásával segíthetjük elő.

16. TÉTEL

A fenti elvárásoknak akkor felelhetünk meg, ha az elsődleges színeket kisebb felületeken és kisebb mennyiségben használjuk, s a nagyobb felületeken alkalmazott másodlagos és harmadlagos színekkel ellensúlyozzuk és emeljük ki azok hatását.

17. TÉTEL

Az elsődleges színeket a felület magasabban elhelyezkedő, felsőbb részein használjuk, míg a másodlagos és harmadlagos színeket alacsonyabban.

AZ ARÁNYOKRÓL, AMELYEKBŐL A SZÍNEK HARMÓNIAJA ADÓDIK

18. TÉTEL

A SZÍNEK HELYES ARÁNYAI (FIELD SZERINT)

Az azonos intenzitású elsődleges színek akkor lesznek harmóniában egymással vagy semlegesítik egymást, ha a színek aránya a következő: 3 rész sárga, 5 rész vörös és 8 rész cián (kék), amelyek együtt 16-ot tesznek ki. A másodlagos színek esetében ez az arány 8 rész narancs, 13 rész kékesibolya és 11 rész zöld, amelyek összege 32. A harmadlagos színek helyes aránya: 19 rész zöldessárga (zöld és narancs keveréke), 21 rész rozsdabarna (narancs és kékesibolya keveréke), 24 rész olajzöld (zöld és kékesibolya keveréke), amelyek együtt 64-et tesznek ki. És így tovább...

Minden másodlagos szín két elsődleges színből áll, és a harmadik elsődleges szín azonos arányú hozzáadásával lehet semlegesíteni, azaz 8 rész narancsot 8 rész kékkel, 11 rész zöldet 5 rész vörössel és 13 rész kékesibolyát 3 rész sárgával. Minden harmadlagos szín két másodlagos színből áll, és a harmadik másodlagos színnel lehet semlegesíteni, azaz 24 rész olajzöldet 8 rész narancssárgával, 21 rész rozsdabarnát 11 rész zölddel és 19 rész zöldessárgát 13 rész kékesibolyával.

AZ ÁRNYALATOK, ÁRNYÉKOK ÉS FOKOZATOK HARMÓNIAJÁRÓL ÉS KONTRASZTJÁRÓL

19. TÉTEL

A fenti tétel a színek eredeti, színkör szerinti intenzitását veszi alapul, de minden egyes színnek rengeteg árnyalata van: fehérrel keverve világosabb, szürke vagy fekete hozzáadásával sötétebb tónus érhető el.

Ha egy telt szín mellé halványabb színt helyezünk, akkor a halványabb színből arányosan többet kell alkalmaznunk.

20. TÉTEL

Minden színnek sok árnyalata van, amelyeket a fehér, a szürke és a fekete mellett más színek hozzáadásával nyerünk. Így a sárgának van narancssárga vagy citromsárga, a vörösnek bíborvörös, illetve skarlátvörös árnyalata, és ugyanez igaz valamennyi szín sötétebb és világosabb árnyalatai esetében is.

Ha egy elsődleges színt egy másik elsődleges színnel árnyalunk és egy másodlagos színnel kontrasztosítunk, akkor a másodlagos színhez keverjük egy kicsit a harmadik elsődleges színből is.

A SZÍNEK HELYZETÉRŐL

21. TÉTEL

Az elsődleges színek használata profizott felületen: kéket a mélyedésekbe tegyünk, sárgát a kiemelkedő részekre, a köztes helyekre és oldalra vöröset, a színeket pedig a függőleges síkban fehérrel válasszuk el egymástól.

Ha a 18. tételben foglaltakat nem lehet betartani, akkor a színek megváltoztatásával lehet az egyensúlyt fenntartani. Ha a színezendő felületen túl sok lenne a sárga, akkor a vörös helyett használjunk több bíbort, és a kék legyen egy kicsit lilás, azaz vegyük ki a sárgát. Ha túl sok lenne a kék, akkor a sárga legyen inkább narancs, a vörös meg inkább skarlátvörös.

22. TÉTEL

A különböző színeket olyan alaposan ki kell keverni, hogy a díszített tárgy színhatása messziről nézve egységesnek, semlegesnek tűnjön.

23. TÉTEL

Egyetlen kompozíció sem lehet teljes az elsődleges színek nélkül.

CHEVRUIL ELMÉLETE A HELYES SZÍNHASZNÁLATRÓL

24. TÉTEL

Ha egy színnek két árnyalatát tesszük egymás mellé, akkor a világosabbik még világosabbnak, a sötétebbik még sötétebbnek fog tűnni.

25. TÉTEL

Ha két különböző színt teszünk egymás mellé, kölcsönösen megváltoztatják egymás hatását: a tónusukat (azaz a világosabb színű még világosabbnak, a sötétebb színű még sötétebbnek fog látszani), másodsorban a színfokozatukat: mindegyik színhatásába belejátszik majd a másik szín kiegészítő színe.

26. TÉTEL

A fehér háttéren a színek sötétebbnek, fekete háttéren világosabbnak látszanak.

27. TÉTEL

A fekete háttér nem érvényesül, ha olyan színű minták vannak rajta, amelyeknek világos a komplementer színük.

28. TÉTEL

A színek sose érjenek össze, ne keveredjenek.

AZ EGYMÁS MELLETTI SZÍNEK HARMÓNIAJÁRÓL,
A KELETI GYAKORLAT MEGFIGYELÉSE ALAPJÁN

29. TÉTEL

Ha a színes minta háttérét a kiegészítő szín adja, akkor a mintát vegyük körül világosabb kontúrral, például a vörös mintát zöld háttéren világosabb vörössel keretezzük.

30. TÉTEL

Ha a minta arany színű háttéren van, akkor használjunk sötétebb színű kontúrt.

31. TÉTEL

Az arany színű mintához színes háttéren válasszunk fekete kontúrt.

32. TÉTEL

A színes háttéren lévő mintákat fehér, arany, vagy fekete kontúrral vegyük körül.

33. TÉTEL

A fehér vagy fekete háttéren lévő bármely színű vagy arany mintát nem kell kontúrral körülvenni.

34. TÉTEL

A világos mintákat azonos szín sötétebb árnyalatát alkalmazó háttérre helyezve nem mindig kell kontúrozni, de a világosabb háttéren lévő sötét mintáknál mindig használjunk még sötétebb árnyalatú kontúrt.

AZ IMITÁCIÓRÓL

35. TÉTEL

Az imitációk, mint például a fa erezete vagy a márványminta, csak akkor megengedett, amikor az sem lenne anakronisztikus, ha az adott felületen az imitált anyagot használnák.

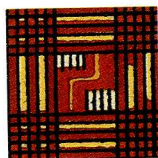
36. TÉTEL

A régi korok munkáiban felfedezhető elveket szabadon felhasználhatjuk, de a műveket ne másoljuk.

37. TÉTEL

Csak akkor fejlődhet a művészet, ha a művészek, a kézművesek és maga a közönség is iskolázottabb, műveltebb, és az alapvető művészeti szabályokat ismerik és betartják.





BARBÁR TÖRZSEK DÍSZÍTŐELEMEI

Az utazók évszázados tapasztalataiból tudjuk, hogy a világon mindenütt, így a barbár törzsek körében is él az ösztönös igény a díszítés iránt. Nincs olyan nép, amelyben ne lenne meg ez az igény, amely egyre erősebb, minél magasabb civilizációs szintre jut egy közösség. Az embert – bárhol él is – lenyűgözi a Természet szépsége, és képességeihez mérten igyekszik utánozni a Teremtő alkotásait.

Ősidők óta él az emberben az alkotás vágya. Minden bizonnyal erre vezethető vissza az arc és a test tetoválása, amit a barbár népek egyrészt az ellenfeleik megrémisztésére alkalmaztak, másrészt egyfajta új szépséget igyekeztek létrehozni általa.* Ha végignézzük a korai történelem művészeti alkotásait, a legegyszerűbb sátraktól egészen

* A 33. oldalon látható tetovált fej a Chester Múzeumból figyelemre méltó alkotás, mert még ebben a barbár gyakorlatban is tisztán megfigyelhetők a kifinomult díszítőművészet alapelvei. Minden vonal a természet adta vonásokat igyekszik hangsúlyozni.

Pheidiász és Praxitelész munkásságáig, felfedezhetjük bennük a közös vonást: az ember szeretne maradandót alkotni, egyéni elképzeléseit tükröző nyomot hagyni e földön.

A történelem során időről időre kiemelkedik egy erősebb személyiség a többiek közül, és irányítani kezdi a nála gyengébbeket vagy kevésbé hatalmasakat. Az alkotásokban megnyilvánuló egyéniségét nem halványíthatják el az őt követő kortársak törekvései. Létrejön egy új stílusirány, s kialakulnak változatai. A civilizáció korai szakaszában lévő közösségek próbálkozásai a gyermekekére hasonlítanak: nyilvánvaló bennük az erő és hatalom utáni vágy, de még érzékelhető rajtuk valamiféle báj és naivitás, ami a középkorúakra ritkán, az öregekre pedig már egyáltalán nem jellemző. Ugyanezt figyelhetjük meg a művészeti korszakok hajnalán is. Cimabue vagy Giotto nem rendelkezik azzal a technikai tökéletességgel, mint Raffaello vagy azzal az energiával, mint Michelangelo, de mindkettőn túltesznek kecsességben, bájban és őszinteségben. A kifejezőeszközök tökéletes elsajátítása után a művészet kezd túl sokszor élni egy-egy eszközzel: a kiforratlan stílus küzdelme az új eszközzel szép sikereket hoz, az érett korszak sütkérezése e sikerekben viszont a hanyatlás első jele. A barbár törzsek kezdetleges díszítményein éppen a küzdelem váltja ki csodálatunkat. Egyszerre értékeljük a szándékot és az olykor zseniálisan egyszerű megoldásokat. Valójában minden művészeti alkotást – legyen az szerény vagy nagyraavagyó – úgy nézünk, mint annak az alkotókedvnek a megnyilvánulását, amelyre korábban utaltunk, s amelynek felébredé-



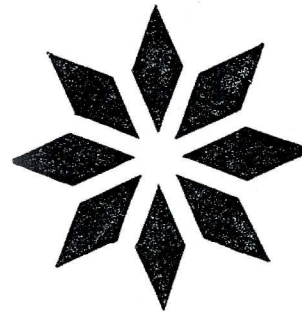
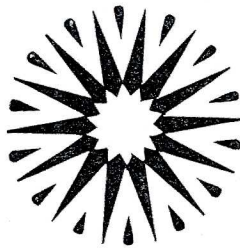
NŐI FEJ ÚJ-ZÉLANDRÓL, CHESTER MÚZEUM

se másokban oly nagy örömet szerez azoknak, akik természet adta ösztönnel rendelkeznek. Különös, de az alkotókedv megnyilvánulását a barbár törzsek kezdetleges munkáiban jobban megfigyelhetjük, mint a későbbi korok kifinomultabb művészeti alkotásainál. Amikor a művészet már kézművesek egy csoportjának terméke, tehát nem egyetlen

egyén alkotása, akkor nehezen fedezhető fel azok az ösztönös vonások, amelyek a művészet vonzerejét adják.

1. tábla (40-41 o.). A színes táblán látható motívumok faháncs ruhákról valók. A 2. és a 11. ábra mintájául szolgáló ruhákat Oswald Brierly hozta a Tonga-szigetek legnagyobbjáról, Tongataburól. Ezt a szövetet egy bizonyos hibiszkuszfajta kérgének belső, puhább részéből készítik úgy, hogy a háncsot kiverik, és a kisebb darabokat összedolgozzák. A hosszú, szabálytalan téglalap alakú anyagot a derékon többszörösen körbetekerve viselték, a mellkast, a karokat és a vállat szabadon hagyva. Ez volt az őslakosok egyetlen ruhája, nagyon egyszerű, de a mintázata rendkívül gazdag. A 11. ábrán a ruha szegélyének díszítése látható. Megfigyelhetjük, hogy a legegyszerűbb eszközökkel is milyen változatos és gazdag díszítés készíthető. A mintákat egy kis fa nyomósablonnal készítik, s bár a minta kezdetleges és olykor szabálytalan, a készítő szándéka nyilvánvaló. Egyszerre lenyűgöző az arányos tömegelosztás, illetve az a módszer, ahogyan a vonalak mentén elkalandozó tekintetet az ellentétes irányú vonalak alkalmazása a mintán belül tartja.

Abban az időben, amikor Oswald Brierly ellátogatott a szigetre, a lakók ruhájának díszítését egyetlen asszony készítette, aki minden egyes új mintáért egy bizonyos mennyiségű szövetet kapott tiszteletdíjként. A 2. ábrán látható minta ugyanolyan szemet gyönyörködtető



kompozíció, amit csak a barbár törzseknél figyelhetünk meg. Ezt a négy négyzetet és a négy vörös foltot nem lehetett volna szebben elrendezni: a sárga alapon látható vörös foltok nélkül úgy éreznék, hogy valami hiányzik a mintáról, míg a vörös színt a sárga alapon átfolyató vörös vonalak nélkül is befejezetlennek éreznék a mintát.

Ha a kis vörös háromszögek kifelé mutatnának, akkor is felborulna a minta egyensúlya, s a szemlélő úgy érezné, mintha kancsal lenne. A tekintetet a négyzetek közepe vonzza, illetve a központi négyzet körül

elhelyezett vörös foltok vonják magukra. A minta kialakításához használt nyomósablon nagyon egyszerű. Mindegyik háromszög ▲ és mindegyik levél ◆ önálló. Láthatjuk, hogy egy ilyen egyszerű eszközzel is bárki, akinek jó szeme van a Természetben bennünket körülvevő formák elrendezésének megfigyeléséhez, még ha egy barbár törzs tagja is, képes létrehozni az általunk ismert

számtalan geometriai mintázatot. A 2. ábra bal felső négyzetében a nyolcágú csillag úgy készült, hogy ugyanazt a sablont nyolcszor nyomták az anyagra. A fekete virágot tizenhat befelé álló ▼ motívum és tizenhat kifelé mutató ▲ alkotja. A legbonyolultabb bizánci, arab és mór mozaikokat is ezzel az egyszerű módszerrel készítették. A díszítés titka, hogy néhány egyszerű alapforma szabályos ismétlődése megkapó látványt hoz létre. A változatosság inkább egy minta szakaszainak elrendezésében nyilvánuljon meg, mint az alapminták sokféleségében.



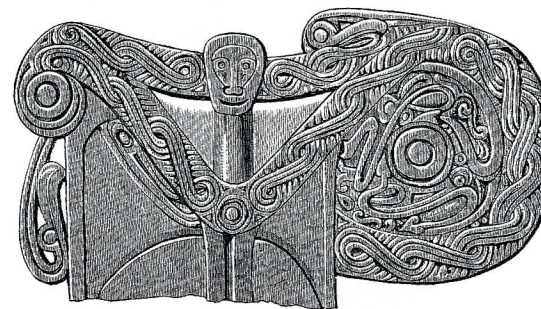
EGY ÚJ-GUINEAI
KENU ORRA

A testen hasonló módszerrel végzett tetoválás után a díszítés következő lépcsőfoka a bőrből vagy a fentihez hasonló anyagokból készült ruhadarabok nyomóformákkal történő díszítése volt. Ezek esetében még megfigyelhető az egyéni jelleg és a változatosság, amely a későbbi, gépiesebb díszítési eljárások során fokozatosan elvész. A kez-



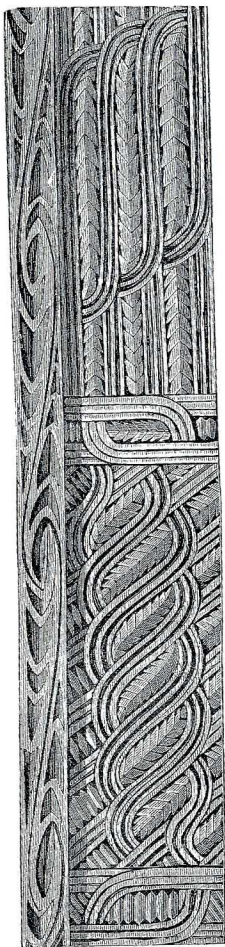
FONOTT MINTÁS
GYÉKÉNY A HAWAII-
SZIGETEKRŐL

detleges szövetek a szalmaszálak és a – korábban hánccslapokká döngölt – farostok szálainak összefonásával készültek, s ez az eljárás szintén az arányos tömegelosztás megvalósítására sarkallta a díszítések készítőit. A barbárok szeme a Természetben fellelhető harmóniához szokott, így azon nyomban felismerte a formák, illetve a színek arányos eloszlását. Meg kell állapítanunk, hogy a barbárok munkáiban mindkettő, a forma és a szín harmóniája is állandóan jelen van.



EGY
ÚJ-GUINEAI
KENU ORRA

A kezdetlegesebb nyomott és szövött díszítmények után felmerült az igény a térbeli díszítőformák iránt. A vésett vagy domborított mintákat elsőként a védelemre vagy vadászatra használt fegyvereken alkalmazták. A közösség legbátrabb és legügyesebb tagjai azzal szándékoztak kifejezni kiválóságukat társaik közül, hogy nemcsak hatásosabb, de szebb fegyvereket hordtak. Miután kikapasztalták a használatához leginkább illő formát, következhetett a felület díszítése. A nyomott mintás hánccsokon vagy a szőtteseken alkalmazott geometrikus formákhoz szokott emberek a késsel hasonló mintákat igyekeztek a fába is belevésni. Ezt a *II. táblán* látható ábrákon (42-43. o.) is megfigyelhetjük, amelyek a precizitás mellett a készítő jó ízléséről és arányérzékéről is tanúskodnak. A *10. és a 12. ábrán* megfigyelhető, hogy az ízlés és a szakmai tudás hogyan érhető tetten az egyszerű geometriai mintáknál is, míg az íves vonalak alkalmazása, s elsősorban az emberábrázolás egyelőre nagyon kezdetleges.

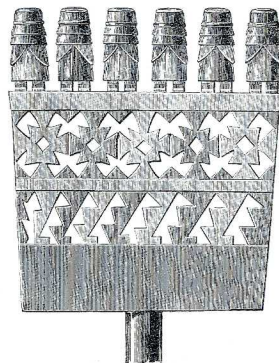


EGY ÚJ-ZÉLANDI KENU
OLDALÁNAK RÉSZLETE

Az oldal tetején és a következő oldalon látható fafaragások már jóval fejlettebb, kidolgozottabb technikáról árulkodnak, a zsinórminta az alapmotívum, amely minden későbbi íves vonalú díszítés alapja is. A természeti népek is tudták, hogy ha két zsinórt összecsavarnak, akkor az erősebb lesz, így a díszítésben is hamar megjelentek a geometrikus spirálminták, amelyek a fejlettebb népek művészetének is meghatározó elemei maradtak.

A természetben élő emberek tárgyaik díszítésekor mindig a célszerűséget tartják szem előtt. Ezzel szemben a fejlettebb kultúrákban az átvett mintákat unalomig ismételve a díszítést gyakran helytelenül alkalmazzák, és ahelyett, hogy a legegyszerűbb és legmegfelelőbb formát keresnék, minden szépséget tönkretesznek azáltal, hogy sok mintát zsúfolnak össze. Aki harmonikusabban díszített környezetre vágyik, legyen gyermekké vagy barbárrá: meg kell szabadulnunk minden átvett és mesterséges dologtól, és meg kell próbálnunk természetes ösztöneinket követni.

A III. tábla (44-45. o.) 2. és 3. ábráján látható gyönyörű új-zélandi evezőlapát vetekszik a legmagasabb kultúra alkotásaival: minden egyes vonalat helyesen alkalmazták rajta. A forma kifinomult, és a díszítés is illik



EGY EVEZŐLAPÁT NYELE
A BRITISH MUSEUMBÓL

is folytatódik, átölelve a szegélyeken futó két másik sávot, amelyek viszont lezárják az evezőlapát többi sávos faragását. Ha azok is továbbfutnának, úgy tünne, mintha a minta le akarna csúszni a lapátról. A gyönyörűen kidolgozott nyél öblösödő formája is ezt az erőt fejezi ki, az ív kezdete gyűrű alakú faragásokkal van megerősítve.*

* Cook kapitány és más utazók is megerősítik, hogy milyen jó ízlésük van és milyen leleményesek a csendes-óceáni őslakosok: ruhájukon végtelen gazdagságban sorakoznak a minták, amelyeket az európai kereskedők is szívesen árusítanak. Figyelemre méltóak a kosárfonásban, szőnyegszövésben alkalmazott minták, fafaragásaik és kagylóhéj berakásaik. Lásd *The Three Voyages of Captain Cook* (Cook kapitány három utazása). 2 kötetben, London (1841–1842); Dumont D'Urville: *Voyage au Pole Sud* (Utazás a Déli-sarkra). 8 kötetben, Párizs, 1841.; Uő. *Atlas d' Histoire* (Történelmi atlasz); Prichard: *Natural History of Man* (Az ember kultúrtörténete). London, 1855; G. W. Earle: *Native Races of Indian Archipelago* (A nyugat-indiai szigetvilág őslakosai). London, 1852.; Kerr: *General History and Collections of Voyages and Travels* (Az utazások és felfedezések története és gyűjteményei). London, 1811–1817.

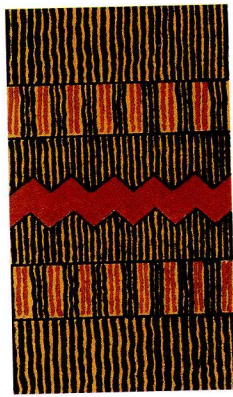
a formához. Egy modern kézműves talán folytatta volna a nyél gyűrűit a lapát tollán is, de az új-zélandiak a maguk természetes érzékével nem így tettek. Az evező tulajdonosa nemcsak azt akarta, hogy a lapát erős legyen, hanem azt is, hogy annak is látszódjék. A lapáttoll díszítése olyan rendezett, hogy a sima felülethez képest sokszorosan erősebbnek tűnik az eszköz. A lapáttoll középső faragott sávja a túloldalon



BUZOGÁNY
A KELETI-PARTI
SZIGETEK RŐL

BARBÁROK

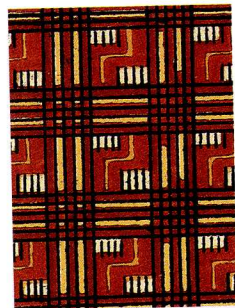
A viktoriánus korban nagyon népszerűek voltak az ausztrál és az óceániai bennszülöttek díszítőmotívumai. Ezeket a bennszülötteket valódi barbároknak tartották; Sir Baldwin Spencer (1860–1929) antropológus szerint megmaradtak a kőkorszak kulturális szintjén. Ezen a nézeten még Darwin *A fajok eredetéről* (1859) c. műve sem változtatott lényegesen. Owen Jones elképzelésében, amely gyermekie egyszerűséget tulajdonít a természeti népek művészetének, felfedezhetjük a francia filozófus, Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) hatását.



1



3



6



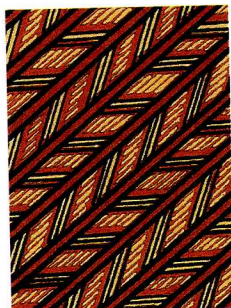
2



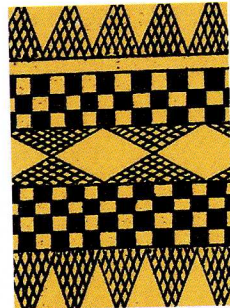
4



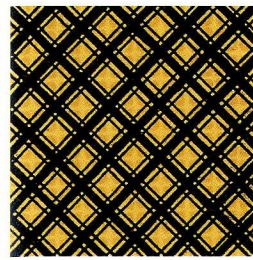
5



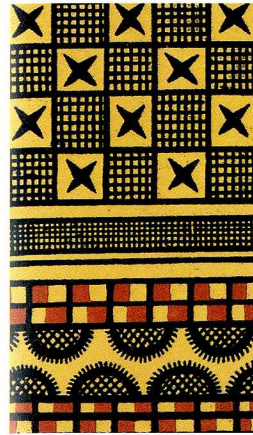
7



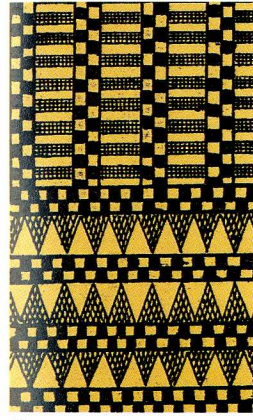
8



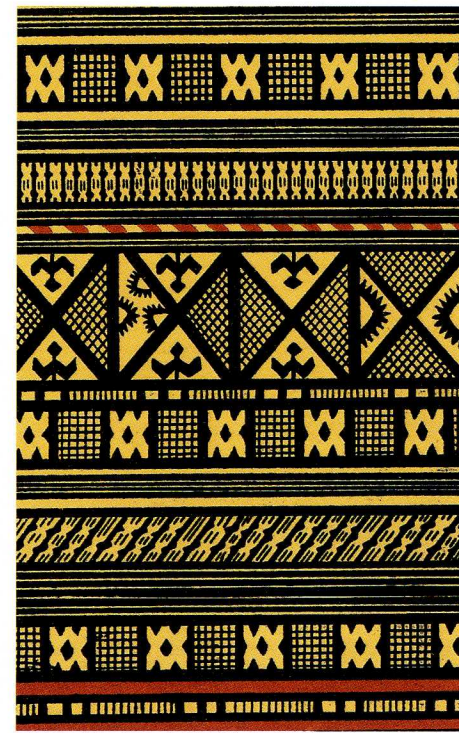
9



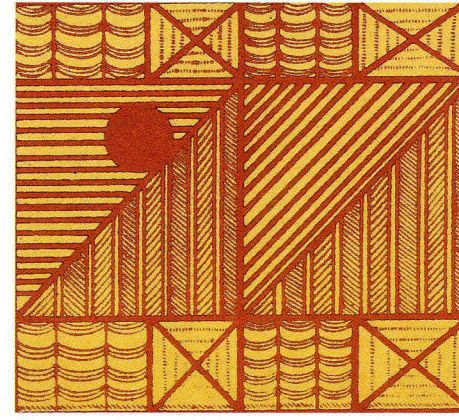
10



12



11



13

I. TÁBLA

- 1 Ruhaanyag, Otaheite, United Service Museum
- 2 Tongatabui háncsruha a Tonga-szigetéről
- 3 Ruhaanyag, Otaheite, United Service Museum
- 4 Ruhaanyag a Hawaii-szigetéről, United Service Museum
- 5–8 Ruhaanyagok a Hawaii-szigetéről, British Museum
- 9 Ruhaanyag, Otaheite, United Service Museum
- 10 Eperfa rostjából készült ruhaanyag a Fidzsi-szigetéről, British Museum
- 11 Tongatabui háncsruha a Tonga-szigetéről
- 12 Ruhaanyag a Hawaii-szigetéről, British Museum
- 13 Ruhaanyag

BARBÁROK

Legkorábban az óceániai művészet két fajtáját mutatták be Nyugaton. A szöveteket ismétlődő geometriai mintázat jellemezte. A fáfaragásokon inkább íves vonalakkól álló futó minták figyelhetők meg, amelyeket gyakran alkalmaztak az arc tetoválásakor is. Fennmaradtak mumifikált fejek, amelyeken jól megfigyelhetők ezek a minták. Kevés ilyen – feltehetően kultikus tárgyként őrzött – fej került Európába, az is inkább csak ritkaságként, de ennek nyomán torz kép alakult ki a polinéziai törzsi kultúráról. Az óceániai törzsi kultúra legszebb emlékei a szépen faragott, a nép őseiként tisztelt isteneket ábrázoló szobrok voltak, de ezek közül az első keresztény hittérítők sokat megsemmisítettek. Ennek a gazdag hagyománynak a halvány nyomai láthatók ezen a táblán: a stilizált emberalakok a szertartási dobokat díszítették (10., 12. ábra).



1



2



3



4



5



6



7



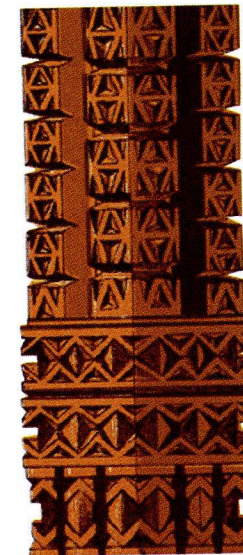
9



10



8



11



12



14



15



16



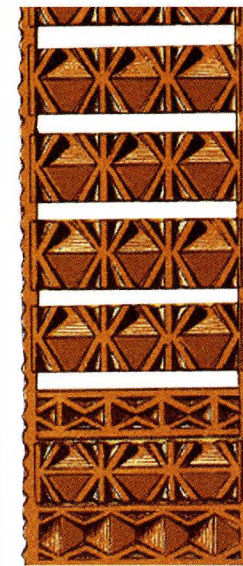
17



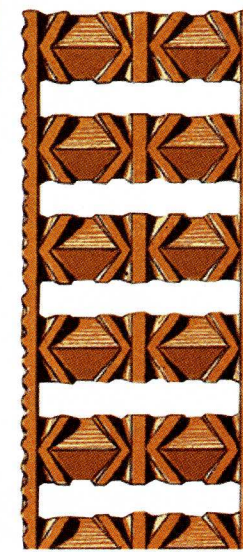
18



19



13



20

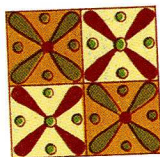
II. TÁBLA

- 1 Dél-Amerika, United Service Museum
- 2 Csendes-óceáni-szigetek, United Service Museum
- 3 Hawaii-szigetek, United Service Museum
- 4, 6 Hawaii-szigetek, United Service Museum
- 5 Owhyhee, United Service Museum
- 7 Hawaii-szigetek, United Service Museum
- 8, 20 Tahiti bárda, United Service Museum
- 9 Berakásokkal díszített pajzs az Új-Hebridákról, United Service Museum
- 10, 12 Tonga-szigeteki dob, United Service Museum
- 11, 13 Tahiti buzogány, United Service Museum
- 14 Hawaii-szigetek, United Service Museum
- 15, 17, 19 Hawaii-szigetek, United Service Museum
- 16, 18 Új-Zéland, United Service Museum

A 19. század első felében a közvélemény számára Óceánia, a Csendes-óceáni szigetvilág egyet jelentett. James Cook (1728–1779) utazásaival, még akkor is, ha a nagy felfedező ekkor már több mint ötven éve halott volt. Mivel Cookot polinéziai őslakosok gyilkolták meg, a britek morbid érdeklődéssel tekintettek a barbár fegyverekre. Minden iskolás ismerete Cook beszámolóját a Niue-szigeteki kalandjáról, ahol a bennszülöttek kövekkel hajigálták meg és elűzték, és hallottak haláláról is.



- 1 Új-zélandi csatabárd, United Service Museum
- 2 Nyél, a 3. ábra részlete, United Service Museum
- 3 Új-zélandi evezőlapát, United Service Museum
- 4 Owhyhee-i buzogány, United Service Museum
- 5 Hawaii-szigeteki buzogány, United Service Museum
- 6 Tahiti bárd, United Service Museum
- 7 Harci buzogány a Csendes-óceáni-szigetektől, United Service Museum
- 8 Fidzsi-szigeteki buzogány, United Service Museum
- 9 Új-zélandi padzsi vagy buzogány, United Service Museum



EGYIPTOMI DÍSZÍTŐELEMEK

Az egyiptomi építészet sajátossága, hogy minél korábbi egy műemlék, annál tökéletesebb művészi színvonalat képvisel. A legtöbb ismert egyiptomi épület romjai már a civilizáció hanyatló korszakából származnak. A kétezer évvel ezelőtt emelt épületeket még régebbi és tökéletesebb épületek romjaiból, köveiből építették, s ezek már egy olyan távoli korba vezetnek vissza bennünket, hogy esetükben képtelenek vagyunk felismerni a forrást, amelyből ez a művészet fakadt. Amíg pontosan nyomon követhető, hogyan fejlődött ki az egyiptomiból a görög, a római, a bizánci építészet, illetve elágazásként az arab, a mór vagy a másik ágon a gótikus stílus, az egyiptomi építészetnek nem találjuk az elődjét. Azt kell feltételeznünk, hogy egy teljesen önálló, eredeti stílus alakult ki a civilizáció kezdetekor Afrika szívében*, és évezredek keresztül

* A British Museumban látható egy lapos dombormű Kalábsából, Núbiából, amely valószínűleg II. Ramszesz Etiópia felett aratott győzelmét ábrázolja. Ez azért is nagyon fontos emlék, mert a fáraónak szánt ajándékok, leopárd és más ritka állatok bőre, elefántcsont és arany mellett a sötét bőrű idegenek egy székét is adnak a fáraónak. Ez a szék hasonlít arra a trónszékre, amelyen ülve az uralkodó az ajándékokat fogadja. Ez is azt látszik alátámasztani, hogy az egyiptomiak által használt kényelmi cikkek valahonnan Belső-Afrikából származtak.

fennmaradt, fejlődött, elérve a csúcstra, majd eljutva a hanyatlás korszakába, amelynek emlékeit ma ismerjük. Noha az ismert egyiptomi művészet bizonyosan alacsonyabb színvonalú az általunk nem ismert érett korszak alkotásainál, mégis látványosan meghaladja a későbbi korok és kultúrák teljesítményét; az egyiptomi művészet csak önmagához képest mutatta a hanyatlás jeleit. Minden más művészeti korban gyors fejlődés figyelhető meg a valamely letűnt stílus elemeiből táplálkozó kezdetektől az érett korszak tökélyéig, amikor az idegen hatást már módosították vagy elvetették, míg be nem következik a lassú hanyatlás, amelyre a kifejlesztett önálló formakincs felemészése jellemző. Ezzel szemben az egyiptomi kultúrának nem ismerjük kezdeti korszakát, nem fedezhetők fel benne külső hatás nyomai, éppen ezért az látszik valószínűnek, hogy ez a kultúra közvetlenül a természetből merített ihletet. Ezt az elméletet erősíti az a tény is, hogy az egyiptomi művészetben kevés díszítőelem van, és az is mind a természeti motívumokból ered, s csak keveset változtattak a természetes előképeken. Minél későbbi korszakokat vizsgálunk, annál nehezebben fedezzük fel a motívum eredetét. Az arab és a mór művészet esetében például szinte kideríthetetlen, hogy az évszázadok során az újabb és újabb szellemi hatások és törekvések melyik eredeti motívumból alakították ki a végső soron érzékelhető formát.

Az egyiptomi motívumok közül a leggyakoribbak a papirusz és a lóbusz – ezek a Nílus partján növő lágyszárú növények biztosították a test és a szellem táplálékát –, a pálmaág és a növény szárából font

zsinór, illetve ritka madarak tollai, amelyeket felségjelvényként és a hatalom szimbólumaként hordoztak az uralkodó előtt felvonulások alkalmával. Ezekkel a motívumokkal díszítették az istenek templomát, az uralkodók palotáját, a közemberek otthonait, a fényűzési cikkeket vagy akár a leghétköznapibb használati tárgyakat, amilyenek a kanalak vagy éppen a csónakok, amelyeken az elhunytak bebalzsamozott és szintén e motívumokkal felékesített testét a Nílus túlsópartjára, a holtak völgyébe szállították.

Díszítőelemeik annyira szorosan követték a természetet és alkalmazkodtak annak törvényeihez, hogy alkotásaik gyakorlatilag mindig ugyanolyan törvényszerűségeket mutatnak. Megállapíthatjuk tehát, hogy bármilyen stilizáltak is az egyiptomi díszítőmotívumok, mindig valóság-hűek. Még véletlenül sem alkalmazták helytelenül azokat, ugyanakkor mégsem szolgai módon másolták le a mintát, ami az ábrázolás következetességének kárára lett volna. A lóbuszábrázolás, például kőből kifaragott kecses oszlopfejként vagy falra festve mint isteneknek szánt felajánlás, sosem annyira élethű, hogy le akarnánk szakítani a virágot. Olyan plasztikus ábrázolásokról van szó, amelyeket a céllal tökéletes összhangban alkalmaztak – képesek előhívni a szemlélőben azt a gondolati, érzelmi mozzanatot, amelynek felidézésére szánták, mégsem annyira egyénítettek, hogy megbontsák a műalkotás összhatását.

Az egyiptomi díszítésnek három fő fajtája van: az első a szerkezeti jellegű díszítés, amely az épület szerves része, a váz külső kecses borítása; a második, a dekoratív díszítés ábrázoló jellegű, ugyanakkor

stilizált is; míg a harmadik fajta pusztán díszítő jellegű. A díszítőelemek mindhárom esetben szimbolikusak, s mint megfigyelhettük, csupán néhány alapmintát követtek, amelyek a kultúra története során csak kis mértékben változtak.

Az első fajta, azaz a szerkezeti jellegű díszítést az oszlopokon és párkányokon alkalmazták. Az egészen alacsonyaktól a karnaki és luxori templomok hatalmas, olykor 15–20 m magas oszlopaiig mind egy-egy papiruszsást jelenít meg: az oszlop lábazata a növény gyökere, az oszloptörzs a szára, míg az oszlopfő a virágnak felel meg, amit más, kisebb virágokból álló csokorral vettek körbe (lásd *VI. tábla, 60-61. o. 6. ábra*). Az oszlopok sora kis papiruszligetet alkot, de az egyes oszlopok is több növényt ábrázolnak. A *IV. tábla (56-57. o.) 15. ábráján* a fejlődés különböző szakaszaiban papiruszokat láthatunk, amelyeket ha összefognánk egy szalaggal, máris megkapnánk az egyiptomi oszloptörzset és igen díszes oszlopfőjét. A *IV. tábla 5., 9., 10., 11. és 12. ábráján* pedig az egykor templomokat díszítő oszlopok ábrázolásán a fenti elképzelés tisztán kivehető.

A korai egyiptomiak kezdetleges, fából épült szentélyeiket feltehetően virágcsokrokkal díszítették, majd később a kőtemplomaikat kőbe vésett vagy falra festett virágmotívumokkal ékesítették. Miután ezek szent növények, a vallás törvényei nem engedtek meg változtatást az ábrázolásban, a *VI. és a VI.* táblán (60–63. o.)* azonban jól látható, hogy ez mégsem jelenti az ábrázolások teljes egyformaságát: az ábrák közül tizenöt lótosz- vagy papiruszdíszítésű oszlopot mutat, mégis

mindegyikük milyen csodálatosan egyedi! (A nyugati világ évszázadokig beérte a korinthuszi oszlopfőket díszítő akantusszal, és csak a kőfaragó mester ügyességén múlt, hogy mennyire térnek el egymástól ezek az oszlopok.) Az egyiptomi oszlopfők fejlődése előtt mégis ez a merev szabály nyitotta meg az utat. Középen volt egy kör, amelyet négy, nyolc vagy tizenhat kör vett körül. Ha ugyanilyen változatok lettek volna az akantuszlevélnél is, akkor talán egy egészen új fajta oszloprend is kialakulhatott volna, míg maga az akantuszlevél még mindig jó díszítőelem lehetne egy harang alakú vázán.

Az egyiptomi oszlopok törzse még akkor is a papiruszok háromszög keresztmetszetű szárát imitálta, amikor az oszloptörzs kör alakú volt, ilyenkor az oszlopot három barázda osztotta három egyenlő részre. Amikor az oszlopot négy vagy nyolc papiruszsásból álló csokor alkotta, minden száron egy éles gerinc futott végig ugyanilyen okból. A párkányt Egyiptomban gyakran tollmintákkal díszítették – a toll valószínűleg felségjelvény lehetett. Az épület középső részét szárnyas koronggal ékesítették, ez az istenként tisztelt Nap szimbóluma volt.

Az ábrázoló jellegű egyiptomi díszítőelemek a templomok és sírkamrák falát ékesítő stilizált tárgyábrázolásokat jellemezték. A falfestményeken, legyenek azok az istennek szánt felajánlások, illetve használati tárgyak ábrázolásai vagy a hétköznapiakat bemutató jelenetek, a virágok s tárgyak nem a valóság másolatai, hanem az adott dolgok idealizált ábrázolásai. Egyszerre szolgálnak a tények megörökítésére és építészeti díszítőelemként, melynek hatását tovább fokozta a jele-

netet magyarázó hieroglifák szimmetrikus elrendezése. A *IV. tábla* (56-57. o.) *4. ábráján* egy fáraó kezében három papiruszt, három lótuszvirágot és két bimbót láthatunk, ez valószínűleg az isteneknek szánt felajánlás lehetett. Az elrendezés szimmetrikus és kecses, látható, hogy az egyiptomiak a lótusz és a papirusz stilizált ábrázolásaiban milyen ösztönösen követték a növények levelein mindenütt fellelhető törvényszerűséget, vagyis hogy egyetlen tőről kecses kacskaringókat leírva ágaznak el a levelek, ugyanígy a levelek fonákján az ereket. Az egyiptomiak nemcsak az egyes növények, hanem növények együttesének ábrázolásakor is így jártak el (lásd *IV. tábla 4. ábra*, illetve a si-vatagi virágokat bemutató *13. és 14. ábra*, valamint a *16. ábra*). Ugyanezt figyelhetjük meg a másik jellegzetes egyiptomi motívum, a tollak esetében is az *V. tábla* (58-59. o.) *14. és 16. ábráján*, amelynek ábrázolása a növénymotívumokra is hathatott (lásd *V. tábla 7. és 8. ábra*); akárcsak ugyanezen tábla *4. és 5. ábráján*, amelyek alapmotívuma az országban oly gyakori pálmafélék egyike.

Az egyiptomi díszítés harmadik fajtájának is, amit pusztán dekoratívnak látunk, megvannak a maga szigorú szabályai. A *VIII-XI. táblán* (66-73. o.) erre láthatunk példát. Az ábrák sírkamrák falát, szarkofágokat, ruhákat, használati tárgyakat díszítettek. Valamennyit kecses, szimmetrikus elrendezés jellemzi. Figyelemre méltó, hogy a díszítésnek ilyen kevés alapmotívumból is milyen változatos tárháza hozható létre.

A *IX. táblán* (68-69. o.) szövött mintákra emlékeztető mennyezetfestményeket láthatunk. A tényleges tárgyak szabályos elrendezése mellett

minden nép díszítésre való törekvésének első megnyilvánulásai közé tartoznak az ehhez hasonló mintázatok. Ahhoz, hogy ruhát, szalmatetőt vagy gyékényt készítsenek maguknak, a szalmaszálakat vagy a hancsot össze kellett fonniuk. Kezdetben ezek a fonatok a természetben adott eltérő színű szálakból készültek, később mesterségesen színezett szálakat alkalmaztak; ezekből a festett fonatokból származnak a geometriai minták. A *IX. tábla 1-4. ábráján* olyan szőnyegek mintázatát láthatjuk, amelyeken a király állt, míg a *6. és a 7. ábrán* a sírkamrák mennyezetéről származó mintázatok olyan érzést keltenek, mintha gyékénnyel borított sátorban lennének. A *9., 10. és 12. ábrán* a görög meanderre emlékeztető mintát láthatunk, ami szinte valamennyi nép építészetében megfigyelhető, s több barbár törzsnél is korán megjelent jellegzetes díszítőelem volt; ez is azt bizonyítja, hogy az itt látható motívumoknak közös a gyökere.

A hasonló vonalak egyenletes felosztásával létrehozott mintázat, amilyen a szőttes, a fejlődés útjára lépett népeknél fokozatosan megteremtette a szimmetria, a csoportosítás, az elemek és tömegek szabályszerű elrendezésének képzetét. Az egyiptomiak a nagy felületeket csak geometriai mintákkal díszítették, a futó minták nagyon ritkák, bár a csigavonal már megjelent a zsinóros mintában (lásd *X. tábla 10., 13-16., 18-24. ábra* a *70-71. oldalon* és *XI. tábla 1., 2., 4. és 7. ábra* a *72-73. oldalon*). A sok csavart zsinórt geometrikusan rendezték el, de a gombolyagszerű vonalvezetés, a későbbi korok stílusaira oly jellemző voluta, már itt is szemet gyönyörködtetően megmutatkozik. Megkoc-

káztathatjuk tehát azt a kijelentést, hogy bár az egyiptomi az általunk ismert legősibb stílus, művészi erejét tekintve a legmagasabb színvonalat képviseli. Formanyelve sokak szemében furcsa, idegen, szabályozott és merev, de az általa közvetített eszmék és elképzelések megcáfolhatatlanok. A későbbi stílusokat elemezve azt látjuk majd, hogy alkotásaik annyira közelítik meg a tökéletességet, amennyire sikerül az egyiptomiakéhoz hasonló mértékben követniük a virágok szépségében megnyilvánuló törvényszerűségeket. A természet e kegyeltjeihez hasonlóan minden díszítésnek is sajátos „illattal” kell rendelkeznie, vagyis alkalmazásának megfelelő okot kell adni. A díszítésnek versenyre kell kelnie a mintaként szolgáló természeti jelenség szerkezetének kecsességével, formáinak változatosságával, egyes részeinek helyes arányaival és viszonyával. Ha e jellemzők közül bármelyik hiányzik a díszítésből, bizonyosak lehetünk, hogy az stíluskölcsönzés eredménye, s a későbbi korban keletkezett munka csak másolat, amelyből elveszett az eredeti műalkotást életre keltő szikra.

Az egyiptomi építészetre jellemző a sokszínűség: minden létező felületet kifestettek; e tekintetben igen sokat tanulhatunk tőlük. Csak teljes színekkel dolgoztak, nem használtak színárnyalatokat, ábrázolásaik mégis tökéletesen felkeltik az ábrázolni szándékozott tárgy képzetét. Ugyanolyan stilizáltan használták a színeket, mint a formákat. Ha összehasonlítjuk a lótuszábrázolást (lásd *IV. tábla 3. ábra*, 56-57. o.) az igazi virággal (lásd *1. ábra*), látni fogjuk, mennyire jól megragadták a növény jellegzetességeit. A külső leveleit sötétebb zölddel ábrázol-

ták, a belső leveleket világosabbal; a sárga alapon megjelenített vörös szírmok pedig az tökéletesen felidézik az eredeti virág lilás sárga tónusait. Íme a természet és a művészet egybefonódása, amely a látványon kívül azt az élvezetet is kínálja, hogy megérthetünk valamit a szellemi erőfeszítésből, amely ezt a művészeti alkotást létrehívta.

Az egyiptomiak általában a vörös, a kék és a sárga színeket használták, s az eltérő színű részek körülhatárolásához feketét és fehéret alkalmaztak. A zöldet csak bizonyos részletekhez, például a lótusz szárához vagy leveléhez használták, amelyeket az ősi ábrázolásokon éppúgy színezhettek kékre is, de a Ptolemaioszok korában a zöld levél vált általánossá. Ekkor kezdték el a barnát és a lilát is alkalmazni, de csak tompa árnyalatban. A vöröset a szarkofágokon még a görög és római időkben is szívesen használták, de ekkor az ősi színhez képest halványabb változatot alkalmaztak. Úgy tűnik, hogy egy kultúra korai szakaszában általában az alapszíneket, a sárgát, a vöröset és a kéket használják, mégpedig harmonikus és hatásos módon, majd a művészet hagyományokra épülő s már nem ösztönös korszakában megjelennek a kevert színek és az árnyalatok, viszont ezek alkalmazása már nem olyan hatásos. Erre a következő fejezetekben sok példát láthatunk.



Az egyiptomi templomokban a lótosz és a papirusz volt a leggyakoribb motívum, hiszen az előbbi Felső-Egyiptom, az utóbbi Alsó-Egyiptom jelképe. Nagyon sok európai építész átvette ezeket, anélkül hogy tisztában lenne szimbolikus jelentésükkel. A papirusz a teremtéshez és a Naphoz kapcsolódott, s az oszlopokon megjelenített kinyílt virágok vagy zárt bimbók a Napisten égi útjával álltak összhangban. A vízililiomok közé tartozó lótosz a tavaszt szimbolizálta. Ré istent gyakran lótoszvirágon fekvőként ábrázolták, az ég istennője, Hathor pedig a kezében tartott egy lótoszt.

IV. TÁBLA

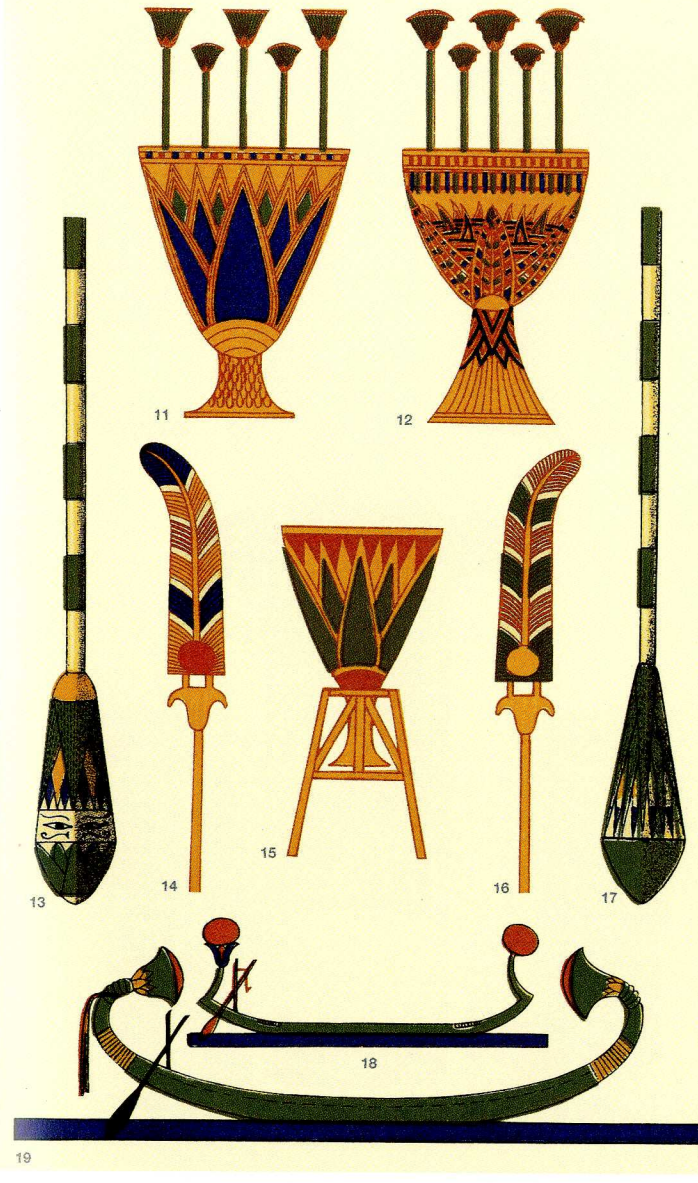
- 1 A lótosz rajza természet után
- 2 A lótosz egyiptomi ábrázolása
- 3 Egyiptomi rajz a lótoszról a fejlődésének egy másik szakaszában
- 4 Három papirusz és három lótoszvirág két bimbóval, amelyeket a király az isteneknek ajánl fel



- 5 A lótosz virága és bimbója egy oszlopot formál, amelynek törzsét gyékényszőnyeg borítja; egy templom oszlopcsarnokát ábrázoló falfestményen
- 6 A papirusz törzsének alsó része természet után; az egyiptomi oszlopok alapjának és törzsének jellegzetes formája
- 7 A papirusz nyíló bimbója
- 8 Egy másik papiruszbimbó, korábbi stádiumban
- 9 Teljesen kinyílt lótoszvirág és két bimbó, amelyeket egy szalaggal kötöttek össze; ez az egyiptomi oszlopfők jellegzetes formája
- 10 A papirusz egyiptomi ábrázolása; az oszlop, a törzs és a lábzat egyiptomi alapmotívuma
- 11 A lótosz és a papirusz együttes ábrázolása egy oszlopot formáz, amelynek törzsét gyékénnyel és szalagokkal borították
- 12 A 10. ábrán láthatóhoz hasonló oszlopot bimbók, szőlőlevelek és borostyán fonja körül
- 13 Sivatagi növények ábrázolása
- 14 Másfajta sivatagi növények
- 15 A Nílusban növő papirusz és lótosz ábrázolása
- 16 A lótosz virágának és bimbójának egyiptomi ábrázolása
- 17, 18 A papirusz ábrázolása egy egyiptomi festményen



24 Jones nagyon sok rajzot készített az egyiptomi vallási szertartásokról. A Napisten mindennap végighajózott bárkájával az égi óceánon, hogy a napkorongot körbevigye (lásd 18. ábra); a bárka éjjel az alvilágon át tért vissza. A halottal együtt kis modellhajókat is eltemettek, hogy megkönnyítsék az elhunyt túlvilági utazását. A kormánylapátra festett szemekkel (13. ábra) látott az elhunyt az utolsó útján. A szem körüli rajzolatok Hóruszhoz, az égbolt istenéhez köthetők. Az egyik szem, a fényes, jelentette a Napot, míg az árnyékban lévő szem jelképezte a Holdat. A halottal eltemetett tárgyakra gyakran festettek szemeket védő talizmánként is.

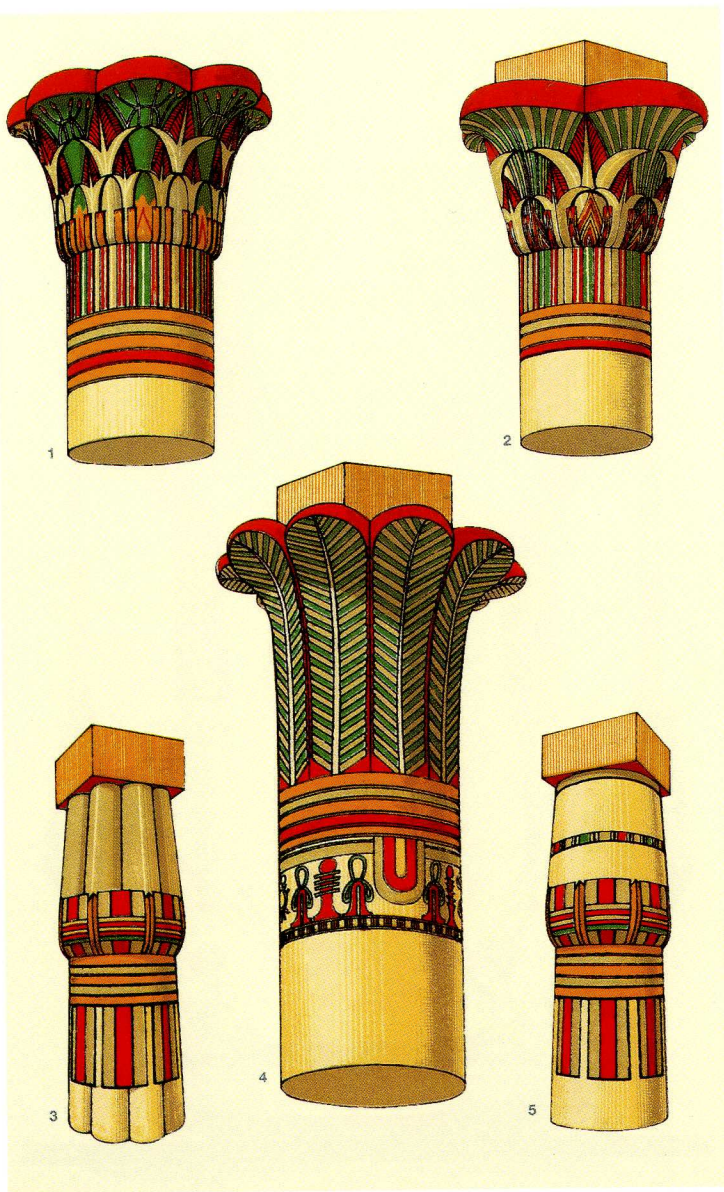


- 1 A királyi díszkocsi lovainak tollas fejdíszje
- 2 A lovak fejdíszje Abu-Szimbelből
- 3 Lótuszt formázó fanyéltre erősített tollakból készült legyező
- 4, 5 Száraz falevelekből készült legyezők
- 6 Legyező
- 7 Egy ritkább lótuszfajta ábrázolása
- 8 Az igazi lótusz
- 9, 10 Királyi fejdíszek
- 11, 12, 15 Lótusz formájú zománcozott arany vázák
- 13 Lótusszal és a Hóruszt jelképező szempárral díszített evezőlapát
- 14, 16 Hivatalnok jelvények a fáraók korából
- 17 Egy másik evezőlapát
- 18, 19 Papiruszsászból összekötözött két hajó

A festői szépségű luxori és philai-szigeti romokat ábrázoló képek gyakran szerepeltek a 19. századi útikönyvekben. Ezek közül az egyik legismertebb a skót művész, David Roberts (1796–1864) könyve volt. Roberts 1838–1839-ben hosszú utazást tett a Közel-Keleten. Sok részletes olajképet, akvarellt és metszetet készített az egyiptomi templomokról *Egypt and Nubia* (Egyiptom és Núbia) című litográfgyűjteményében, amely 21 folytatásban jelent meg 1846–1849-ben. Roberts rajzaiból is kiténik, hogy a romokat félig betemette a homok, így az oszlopfeket közelebről lehetett megfigyelni.

VI. TÁBLA

1 Philai, Traianus kioszkjának egyik oszlopa. Az oszlopfőn három sorban papiuszok láthatók, a növekedés három fázisában. A különböző méretű növények szárát más színnel ábrázolták, és a száruk egészen a vízszintes szalagig folytatódtak



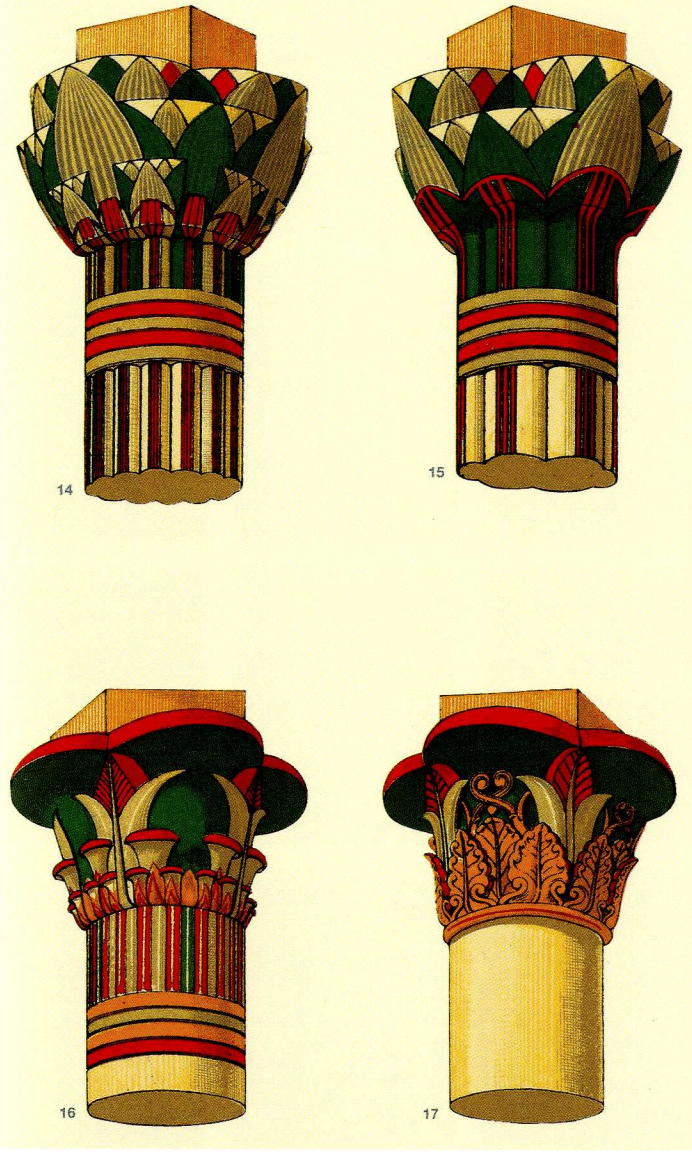
2 A befejezetlen philai templom egyik oszlopfője i. e. 140-ból, a római kori Egyiptomból
 3 Oszlopfőjezet Luxorból. Az oszlopfő nyolc összefogott papiuszszimbólóból áll, amelyeket egy színes szalag tart egybe
 4 Az edfui templom bejáratának egyik oszlopa (i. e. 257–237). Az oszlopfő kilenc pálmaágból áll. Az ilyen típusú oszlopok szalagdíszje különbözik minden másfajta oszlopfőtől, mert ezeken leőgő hurok is látható
 5 Théba, III. Amenhotep halotti templomának (i. e. 1417–1379) egyik kisebb oszlopa. Az oszlopfő egyetlen papiuszszimbólóból áll, amelyet egy színes szalag köt át. A minta a IV. táblán az 5., 9., 11. ábrán látható leőgő szalagdíszti idézi
 6 Luxor, III. Amenhotep templomának egyik nagy oszlopa (Sharpe nyomán). Az oszlopfő díszítése kinyílt papiuszt ábrázol, körülötte papiusz- és lótuuszszimbólók váltakoznak
 7 A philai főtemplom egyik oszlopa. Az oszlopfőn két sor papiuszvirág látható, növekedésük különböző szakaszaiban. Ezen az oszlopfőn a körkörös forma folyamatos, ellentétben a 2. ábrán látható oszlopfővel
 8 A Korn-Ombó-i templom egyik oszlopa. Az oszlopfő teljesen kinyílt papiuszt ábrázol, amelyet különböző virágok vesznek körül



Az egyiptomi templomok oszlopaikat természetes mintákkal díszítették. A motívumok eredete gyakran az ősi földműves rítusokhoz köthető. A leggyakoribb díszítőelemek a papirusz, a pálma és a lótosz voltak. Az ilyen díszítésű oszlopok a fáraó földi birodalmát jelképezték, ugyanakkor az égboltot szimbolizáló, gyakran madarral és csillagokkal díszített mennyezetét is tartották. Az Újbirodalom korában (i. e. 1550–1070) az oszlop Ozirisz, a termékenységisten jelképévé vált. Ezután a növényi díszítés még helyénvalóbb díszítőelem lett, mivel az egyiptomiak úgy hitték, hogy a földművelést Ozirisz honosította meg ezen a vidéken.

VI*. TÁBLA

9 A thébai oázis egyik temploma. Az oszlopfőt sok vízivőnnyel díszítették. A kinyílt papiruszt háromszög alakú szárak ölelik körül
10 Az edfui templom bejáratának egyik oszlopa, az i. e. 3. századból. Az oszlop szerkezete, díszítése hasonlít a 9. ábrán látható oszlophoz



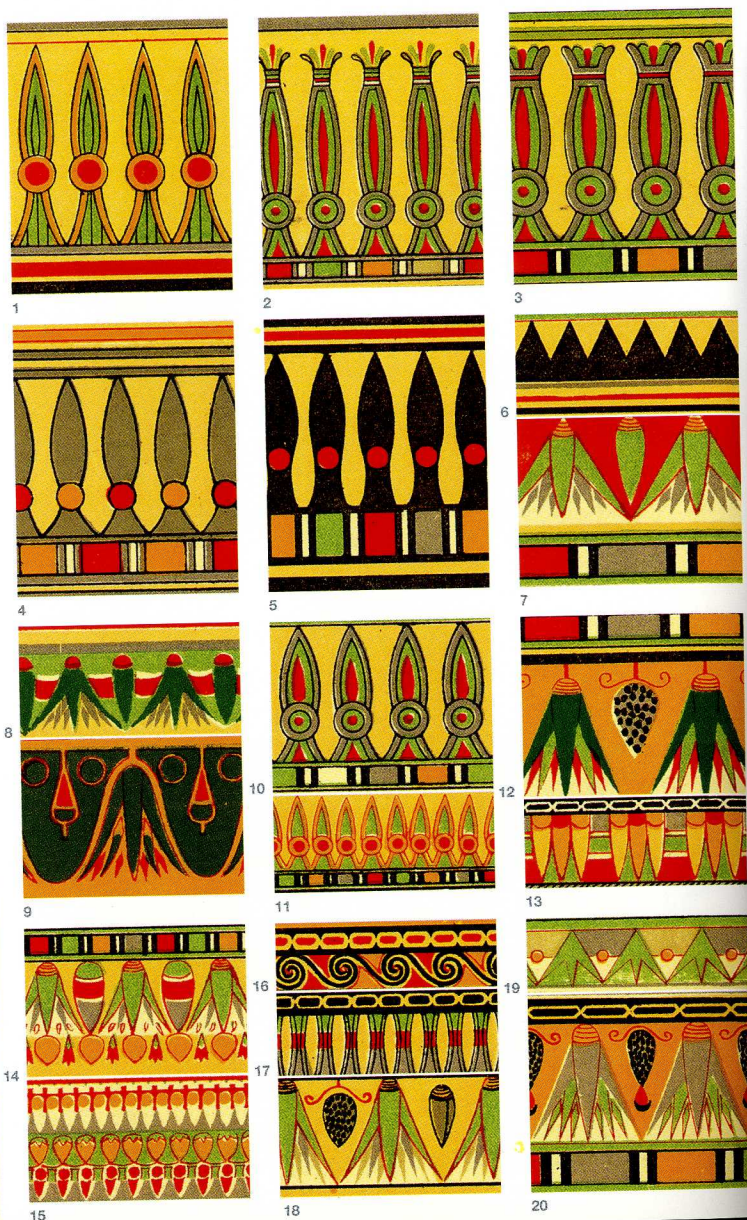
11 A philai templom kolonnádjának egyik oszlopa előlnézetből. Az oszlopfőt tizenhat lótoszvirág díszíti. A virágokat három sorba rendezték
12 Oszlop az egyik thébai templomból
13 A philai templom egyik oszlopa i. e. 106-ból. A teljesen kinyílt papiruszt papiruszbimbók veszik körül
14 A 11. ábrán látható oszlopfő alulról
15 A thébai oázis egyik templomának oszlopa. Az oszlopfőn nyolc lótoszvirág látható, két sorba rendezve
16 Philai, Traianus kioszkjának egyik oszlopa. A papiruszvirágokat és -bimbókat három sorba rendezték. Az első sorban négy kinyílt papiruszvirág és négy nyíló, a másodikban nyolc kisebb virág, míg a harmadik sorban tizenhat kicsi papiruszvirág van
17 Egy hellenisztikus stílusú oszlop a római korból. Érdekes, ahogy a görög és az egyiptomi díszítőelemek keverednek: a papiruszvirágokat akantuszlevelek veszik körül

EGYIPTOM

Jones az egyiptomi illusztrációkat Joseph Bonomival (1796–1878) közösen készítette el. Bonomi építész és egyiptológus volt, elkísérte a régiségek iránt érdeklődő Robert Hayt (1799–1863) egyiptomi útjára, hogy segítsen neki az ókori műemlékeket lerajzolni. Owen Jones és Bonomi jó barátok lettek, és később is gyakran dolgoztak együtt, ezek közül kiemelkedett a Kristály-palotában 1854-ben berendezett Egyiptomi terem. Bonomi egyiptomi stílusú épületeket is tervezett; közülük a legismertebb a leeds-i lenmalom, amely egyiptomi templomra emlékeztetett.

VII. TÁBLA

- 1, 2 Beni-Haszán-i sírkamra falának tetejét díszítő motívum
- 3 Ugyanez Karnakban (Théba, keleti part)
- 4 Ugyanez Gurnában (Théba, nyugati part)
- 5 Ugyanez Szakkarában
- 6 Oszlopláb dekorációja a gízai piramisok szomszédságában lévő legkorábbi sírokból
- 7, 8, 9 Egy faszarkofág mintáiból



VII. TÁBLA

- 10 Egy ókori sírkamra
- 11 Beni-Haszán-i sírkamrából
- 12, 13, 14 Úrnai sírkamrából
- 15 Egy nyálanc mintája
- 16 Egy Úrnai sírkamra falfestményéről, közvetlenül a mennyezet alatti részen
- 17, 18, 19 Részletek egy nyálanc díztéséről
- 20 Egy sírkamra falfestményéről
- 21 Egy nyálanc mintája
- 22 Egy Szakkarai sírkamra falának felső részéről
- 23 Ugyanez Thébában
- 24 Egy nyálanc mintája
- 25 Egy Úrnai sírkamra szítmése
- 26 Egy szarkofág díztéséről
- 27 Egy sírkamra falfestményéről
- 28 Egy szarkofág díztéséről
- 29 Egy kép felső szegélyéről
- 30 A fal alsó részének díszítő mintázata
- 31 Egy Louvre-ban látni szarkofág mintázatából
- 32 Egy Úrnai sírkamra lótuuszvirágokat és bimbókat ábrázoló falfestményéről
- 33 III. Rameszes halotti temploma mennyezetén részlete, Medinet-Habu (Théba, nyugati part)
- 34 Egy sírkamrafal alsó székének mintázata

Az 1–5. és a 10., 11. ábrán látható minták csak függőleges felületeken és a sírkamrák, templomok falainak felső részén fordulnak elő. A 7–9., 12., 14., 18. és 20. ábrák mind a lótuusz erednek, a lelógó virágok között szőlőfűrtök csúnya. A 13., 15., 24. és a 32. ábrán a lótuusz levelei láthatók.



☞ Jones az egyiptomi illusztrációkat Joseph Bonomival (1796–1878) közösen készítette el. Bonomi építész és egyiptológus volt, elkísérte a régiségek iránt érdeklődő Robert Hayt (1799–1863) egyiptomi útjára, hogy segítsen neki az ókori műemlékeket lerajzolni. Owen Jones és Bonomi jó barátok lettek, és később is gyakran dolgoztak együtt, ezek közül kiemelkedett a Kristály-palotában 1854-ben berendezett Egyiptomi terem. Bonomi egyiptomi stílusú épületeket is tervezett; közülük a legismertebb a leeds-i lenmalom, amely egyiptomi templomra emlékeztetett.

VII. TÁBLA

- 1, 2 Beni-Haszán-i sírkamra falának tetejét díszítő motívum
- 3 Ugyanez Karnakban (Théba, keleti part)
- 4 Ugyanez Gurnában (Théba, nyugati part)
- 5 Ugyanez Szakkarában
- 6 Oszlopláb dekorációja a gízai piramisok szomszédságában lévő legkorábbi sírokból
- 7, 8, 9 Egy faszarkofág mintáiból



VII. TÁBLA

- 10 Egy el-Káb-i sírkamrából
- 11 Beni-Haszán-i sírkamrából
- 12, 13, 14 Gurnai sírkamrákból
- 15 Egy nyaklánc mintája
- 16 Egy gurnai sírkamra falfestményéről, közvetlenül a mennyezet alatti részen
- 17, 18, 19 Részletek egy nyaklánc díszítéséről
- 20 Egy sírkamra falfestményéről
- 21 Egy nyaklánc mintája
- 22 Egy szakkarai sírkamra falának felső részéről
- 23 Ugyanez Thébában
- 24 Egy nyaklánc mintája
- 25 Egy gurnai sírkamra díszítése
- 26 Egy szarkofág díszítéséről
- 27 Egy sírkamra falfestményéről
- 28 Egy szarkofág díszítéséről
- 29 Egy kép felső szegélyéről
- 30 A fal alsó részének díszítő mintázata
- 31 Egy Louvre-ban látható szarkofág mintázatából
- 32 Egy gurnai sírkamra lótszvirágokat és bimbókat ábrázoló falfestményéről
- 33 III. Ramszesz halotti temploma mennyezetének részlete, Medinet-Habu (Théba, nyugati part)
- 34 Egy sírkamrafal alsó részének mintázata

Az 1–5. és a 10., 11. ábrán látható minták csak függőleges felületeken és a sírkamrák, templomok falainak felső részén fordulnak elő. A 7–9., 12., 14., 18. és a 20. ábrák mind a lótszvirágokból erednek, a lelő virágok között szőlőfürtök csüngnek. A 13., 15., 24. és a 32. ábrán a lótszvirág levelei láthatók.

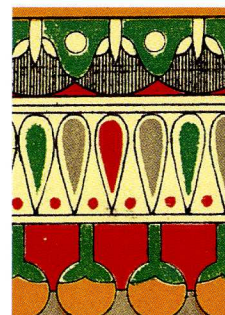
A viktoriánus korban Egyiptom hallatlan első-sorban a múmiák jutottak az emberek eszébe. Ebben a korban nagyon sok múmiát szállítottak Európába, egyrészt mint történelmi kuriózumot, másrészt mint orvosi szemléltetőeszközt. A balszamosáshoz felhasznált bitumennek (a természetben előforduló ásványi szurok) sokáig gyógyító erőt tulajdonítottak, sőt az arabul *mumiának* nevezett szert gyakran a gyógyszerész-nél is meg lehetett vásárolni, még a 19. században is használták. A régészeti módszerek fejlődésével a temetkezési tárgyakkal is egyre nagyobb figyelmet szenteltek, de a múmiákat továbbra is érdektelennek tartották. Egy ásatáson az egyik ismert régész így kiáltott fel: „Bárhova lépek, mindenhol múmiába botlom!”



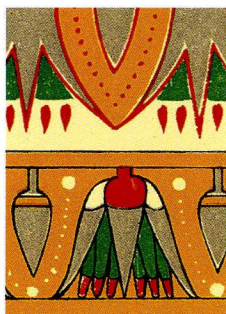
1



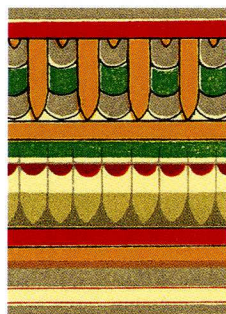
2



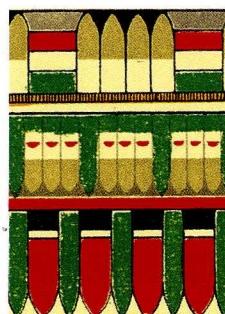
3



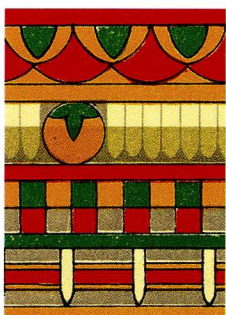
4



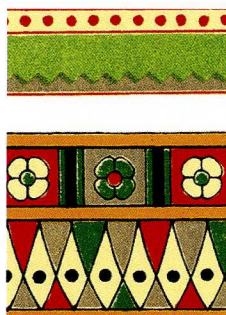
5



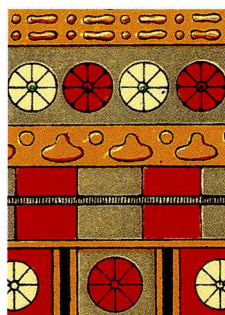
6



7



8



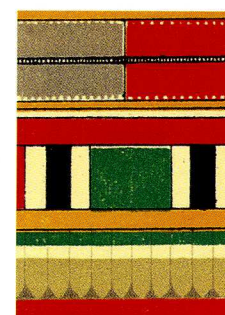
9



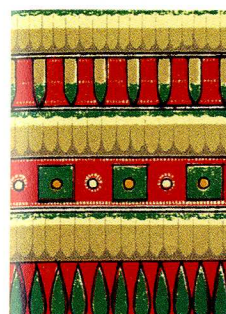
10



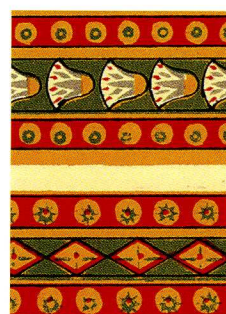
11



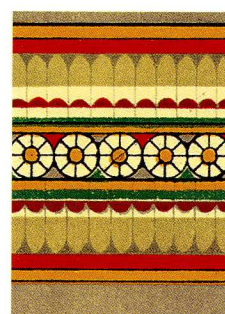
12



13



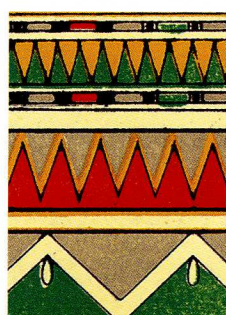
14



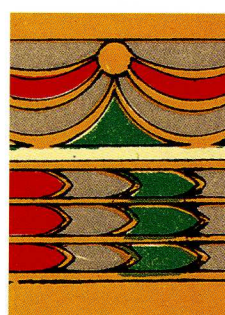
15



16



17



18

A VIII. táblán látható díszít-mények a British Museum és a Louvre gyűjteményében található szarkofágokról valók. A leggyakoribb motívum itt is a lótosz virága és levelei. A 2. ábra közepén látható fekete alapon fehér minta, amely két kötélt összszefonódását idézi, gyakori motívum a sírkamrákban. A 7. ábrán feltűnő kockás mintázat, az egyik legősibb motívum nyilvánvalóan a különböző színű szalagokból vagy más csíkokból szőtt anyagok mintájára készült. A 18. ábra alsó részén egy másik gyakori motívum, a macdártoll látható.

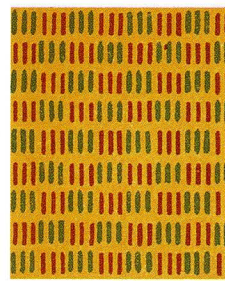
A 19. század közepétől az egiptológia tudományának új szakaszba érkezett. Az európaiakat elbűvölték ennek az ősi civilizációnak a tárgyi emlékei, és a gyűjtők egymással versengve szereztek relikviákat, de nem voltak tisztában azazal, hogy mit is vesznek. Az 1799-ben feltárt rosette-i kő segítségével tudták megfejteni az egiptomi hieroglifákat, ebben a tevékenységben a francia Jean-François Champollion (1790–1832) járt az élen, aki munkájának első eredményeit 1824-ben jelentette meg. E felfedezés nyomán történelmi tanulmányok sora látott napvilágot, amelyek lehetővé tették, hogy Owen Jones az általa összegyűjtött egiptomi mintákat pontosan datálhassa az uralkodók szerint, és a díszítőanyagok funkciója szerint csoportosíthassa azokat.



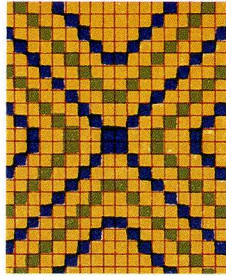
1



2



3



4



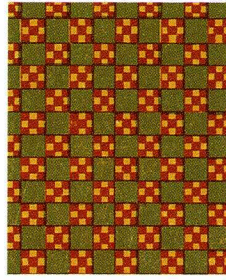
5



6



7



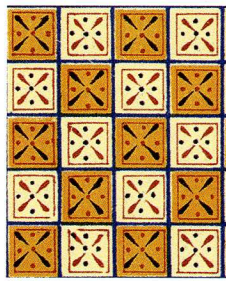
8



9



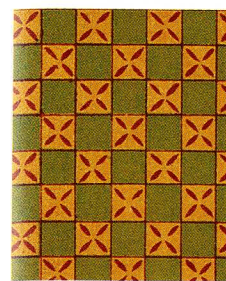
10



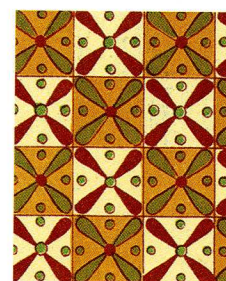
11



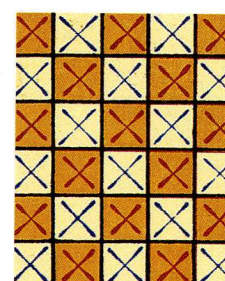
12



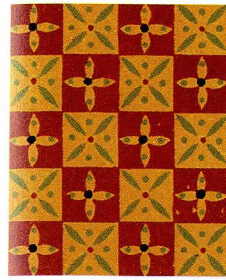
13



14



15



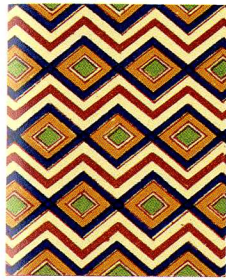
16



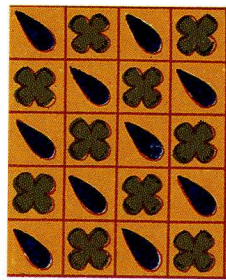
17



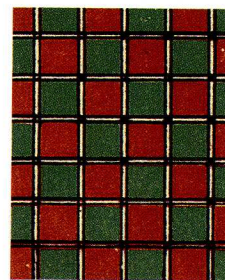
18



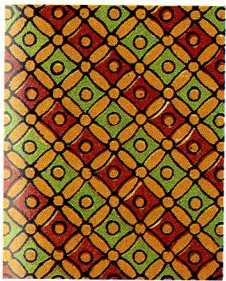
19



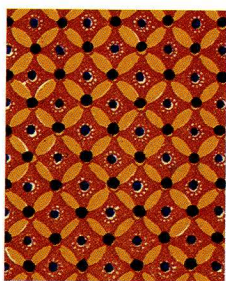
20



21



22



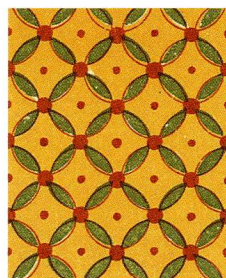
23



24

A IX. táblán látható motívumok egyiptomi sírkamrák faldekorációinak fordulnak elő. Ezek leggyakrabban olyan minták, amelyek a szövés során alakultak ki
1–8 Azoknak a gyékényeknek a mintázata, amelyek a királyok által a faldekorációk ábrázolásain. Különböző színű szálak összeszövésével készítették őket. Az egyszerűbb mintáktól a bonyolultabbakig (a 9–12., a 17–19. és a 21. ábrán) az átmenet gyorsan megtörtént, és valószínűleg a mindennap használt szőtteik mintáját alkalmazzák. A 9. és a 10. ábrán látható mintából eredhet a görög meandermotívum, bár lehet, hogy a későbbi civilizációban ez önálló fejlődés eredményeként alakult ki
20 Egy gurnai sírkamra mennyezetéről. A mintázat egy szőlőugas rácsozatára emlékeztet. Ezt a mintát nehéz lehetett a domború mennyezetű vagy kisebb sírkamrákban alkalmazni, általában a XIX. dinasztia-beli sírkamrák mennyezetét borította
21–23 A Louvre-ban látható kései kori szarkofágok mintázata

Az egyiptomi motívumokat szívesen alkalmazták a 19. században. Napóleon 1798-as egyiptomi hadjárata keltette fel az érdeklődést az ókori Egyiptom iránt, és az egyiptomi minták az empire stílus meghatározó elemeivé váltak egész Európában. A francia belsőépítészetre és bútorkészítésre is hatott az egyiptomi stílus. Az Egyiptom iránti érdeklődés legjobb építészeti példája Angliában az 1811–1812-ben emelt Egyiptomi Csarnok volt. Itt mutatta be Giovanni Belzoni (1778–1823) a legutóbbi thébai ásatásának leleteit 1821-22-ben. A kiállítás hatalmas siker lett, amit csak a 20. századi Tutanhamon-lelet tudott felülmúlni.



1



2



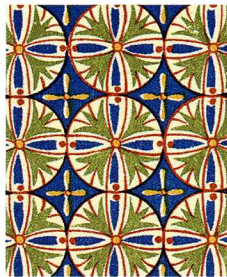
3



4



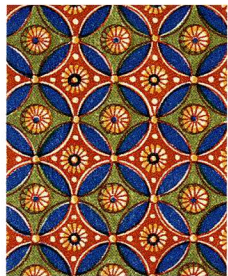
5



6



7



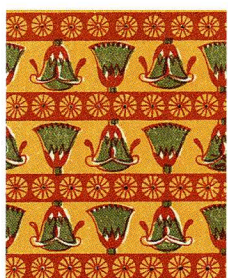
8



9



10



11



12



13



14



15



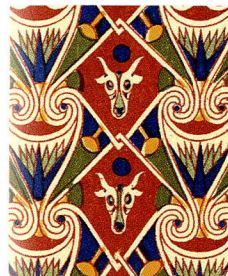
16



17



18



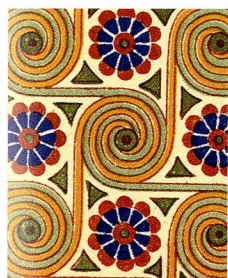
19



20



21



22



23



24

1-5 Louvre-beli későkori szarkofágok mintái. Ezt az időszakot a lótuszevelek geometrikus elrendezése jellemzi

6 Egy thébai sírkamrából. Mindegyik kör négy lótusvirágból és négy bimbóból áll. A köztes csillag valószínűleg lótuszeveleket jelképez

7 Egy thébai sírkamrából

8, 9 Egy szarkofágról

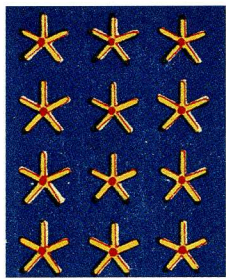
10-24 Sírkamrák mennyezetfestményei Egyiptom különböző részeiről. A 10., a 13-16. és a 18-23. ábrákon egymásba csavarodó zsinórok láthatók, amelyek csigavonalra emlékeztetnek.

A 24. ábrán látható kék vonal is ilyen típusú díszítőelem

A 24. ábránál megemlíttett Karl Richard Lepsius (1810–1884) a kor egyik legjelentősebb egyiptológusa volt, aki a porosz király támogatásával ásatásokat végzett Egyiptomban. Munkája során (1842–1845) feltárta III. Amenhotep fáraó sírját Havarában és a fajjúmi labirintust, illetve megtisztította a homoktól Abu-Szimbelt (21. ábra). Hatalmas munkája eredményét a tizenkét kötetes *The Monuments of Egypt and Ethiopia* (1849–1860) (Egyiptom és Etiópia műemlékei) című műben adta közre, amely mind a mai napig az egyik legjelentősebb régészeti tanulmány.



1



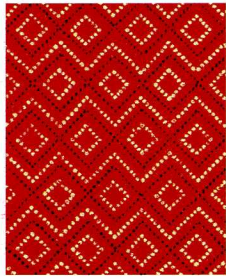
2



3



4



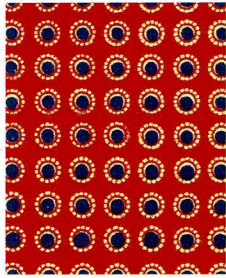
5



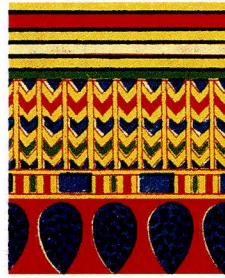
6



7



8



9



10



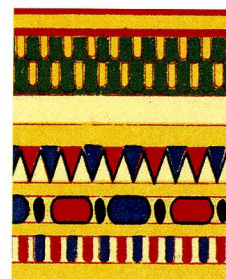
11



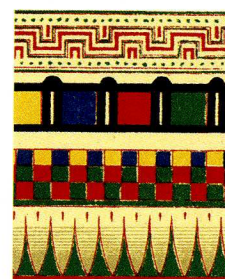
12



13



14



15



16



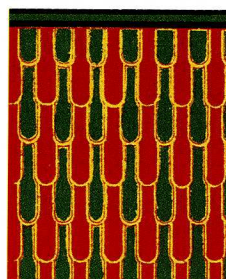
17



18



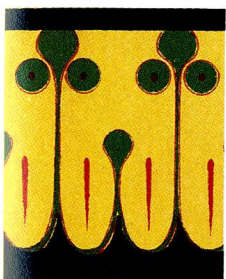
19



20



21



22



23



24

1, 4, 6, 7 A thébai sírkamrákból származó motívumok újabb példái a X. táblán is látható szalag-, illetve zsinór-mintáknak. Az ókori Egyiptomban szívesen díszítették a sírkamrák és templomok mennyezetét csillagokkal. A 2. ábrán a csillagokat szabályos négyzet alakú rácsba, míg a 3. ábrán háromszög alakú rácsba rendezték

9 Egy szarkofágról

10 Egy királyi palást díszítése

11–16 Szegélyminták sírkamrák falfestményeiről

17 Az egyik királyi sírkamrában talált ruha díszítése Biban el-Mulukból. A mintázat a harcosok és az istenek által viselt páncélra utal

18–20 Hasonló, mint az előző. Valószínűleg a madarak tollazata ihlette a mintát

21 Amon isten ruhájának mintája Abu-Szimbeltől

22 A Louvre-ban található lelet mintája

23 Ramszesz sírjából előkerült falfestmény Biban el-Mulukból (Théba, nyugati part). Valószínűleg egy papiuszigetet ábrázol, a ligetet a későbbi korokban a papiusz virágaival és bimbóival helyettesítették

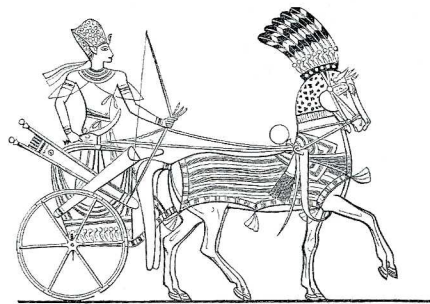
24 Egy korai sírkamrából előkerült lelet. A sírt Dr. Karl Richard Lepsius tárta fel. Az ábra felső része egy hagyományos egyiptomi oszloplábat idéz, míg a faerezetét utánozó, rendkívül látványos alsó rész ugyanabban a sírkamrában a fal alsó részét díszítette

ASSZÍR ÉS PERZSA DÍSZÍTŐELEMEEK

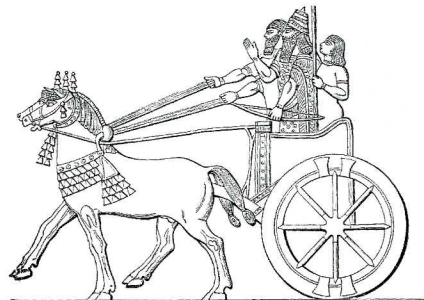


Paul-Émile Botta és Austen Layard ásatásaik során több asszír palotát tártak fel. A felszínre került számtalan emlék mégsem vezet vissza bennünket az asszír művészet kezdeteihez. Az eddig feltárt építmények már egy hanyatló korszak emlékei csupán, amely még inkább eltávolodott már a hajdani virágkor tökéletességétől, mint Egyiptomban. Ezért úgy tűnik, hogy az asszír művészet vagy átvett stílusból táplálkozott, vagy még feltárássra várnak valódi gyökerei. Valószínűnek tűnik, hogy az asszír kultúra nem teljesen eredeti, hanem az egyiptomiból alakult ki, amelynek elemeit az eltérő életmód és vallás nyomán módosították.

Ha összehasonlítjuk a ninivei laposplasztikákat az egyiptomiakkal, látni fogjuk, hogy milyen sok hasonlóság van a kettő között: nemcsak az ábrázolás módja, hanem az ábrázolt tárgyak is nagyon hasonlóak, így nehéz elképzelni, hogy egymástól függetlenül alakult volna ki ez a két kultúra.



EGYIPTOMI



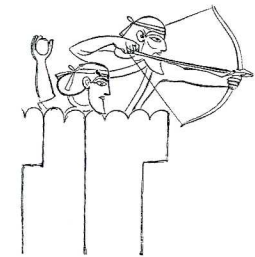
ASSZÍR

A folyó, a fák, az elfoglalt városok, a hadifoglyok, a csatajelenetek, a királyi fogat ábrázolásai majdnem teljesen azonosak – a különbség jelentéktelen, a művészettelfogás ugyanaz. Az asszír szobrászat az egyiptomi változatának tűnik, de fejlődés helyett inkább visszalépésről beszélhetünk. Ugyanúgy viszonnyul az asszír művészet az egyiptomihoz, mint a római a göröghöz. A fáraók korában oly lenyűgöző egyiptomi szobrászat a hellén és a római korban

fokozatosan hanyatlott; a kecses formák durvákká váltak; az izmok ábrázolása, ami korábban jelzésszerű volt, eltűzöttá vált; a stilizált formák helyett megpróbálkoztak a természetű ábrázolással. Az asszír szobrászatnál is ez figyelhető meg: míg a testtartás még stilizált, a végtagoknál egyre inkább a kerekded formák, a hús és az izmok pontos ábrázolására törekedtek, ami minden hanyatló kultúra sajátossága.

A természetet nem lemásolni kell, hanem eszményíteni. Nagyon sok mai szobor pontosan annyira különbözik a milói Vénusztól, mint a Ptolemaiosz-kori laposplasztika a fáraók korából származó alkotástól.

Az asszír díszítés egy hanyatló kultúra átvétele, azonban ennek a kultúrának nem ismerjük minden részletét. Sajnos az asszír építészet jellegéből adódóan éppen azok a szerkezeti elemek – a palotafalak felső harmada és a mennyezet – pusztultak el, amelyeken a legtöbb díszítmény lehetett. Ahhoz nem fér semmi kétség, hogy az asszírok is ugyanolyan gazdagon díszítették épületeiket, mint az egyiptomiak, és nem hagytak üresen semmilyen felületet sem: vagy festményekkel és domborművekkel, vagy feliratokkal díszítették a falakat, és ahol ez nem volt lehetséges, ott a díszítőelemekkel próbálták meg elérni ugyanezt a hatást. Díszítőelemeiket fennmaradt laposplasztikákról, festett téglákról, bronzedényekről és a laposplasztikák életfa-ábrázolásairól ismerjük, az épületek és oszlopok szerkezeti jellegű díszítőelemei azonban nem maradtak fenn. A XIV. táblán látható ilyen díszítőelemek (lásd 86-87. o.) egy jóval későbbi korból valók, Perszepoliszból. Ekkor a kultúrát már idegen hatások is érték, ezért ezeknek az emlékeknek az alapján kockázatos lenne rekonstruálnunk az asszír díszítőművészet szerkezeti jellegű elemeit.



EGYIPTOMI

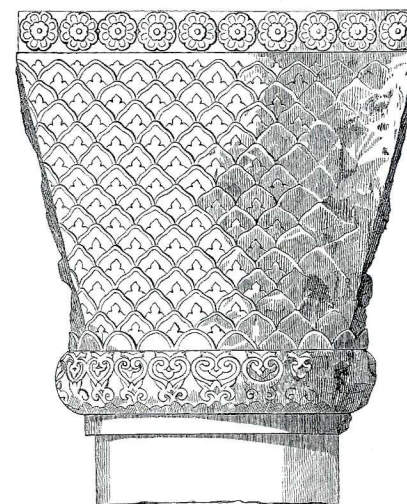


ASSZÍR

Bár az asszír díszítőmotívumok nem ugyanazok, mint Egyiptomban, az ábrázolásmód mégis azonos: a festett alkotások és a domborművek mintázata sematikus. A felület megmunkálása még kezdetleges, ezt majd később a görögök fejlesztik ki igazán, s viszik tökélyre, a rómaiak pedig túlzásba. A lapos plasztikát a bizánciak kezdték el újra alkalmazni, az araboknál vallási okok miatt ritkán találkozunk vele, a móroknál pedig nem is találunk rá példát.

A domborművek fejlődésének másik iránya az európai kultúrában figyelhető meg, ahol a román korszakban szívesen alkalmazták a féldomborműveket, a korai gótikára is még a sokkal erőteljesebb hatású, visszafogott plasztika jellemző, míg a késő gótikában erősen túlzásba vitték a felületek megmunkálását, ami az ábrázolás összhatásának rovására ment.

Az életfán termő ananász plasztikus megformálásától (lásd *XII. tábla*, 82-83. o.), illetve festett változataitól, valamint a lótosz egyik fajtájának megjelenítésétől (*1. és 6. ábra*) eltekintve az asszír díszítésben ritkák a természetből vett formák. Ez is azt mutatja, hogy az asszír művészet nem eredeti fejlemény. A sugaras és érintőleges vonalakat itt is megfigyelhetjük, de az egyiptomival ellentétben itt már nem természetes, hanem hagyományos motívumok lettek. A természetet nem követik olyan hűséggel, mint az egyiptomiak, és nem is stilizálják olyan mértékben, mint a görögök. A *XIII. tábla 2. és 3. ábráján* (lásd 84-85. o.) két olyan alapmotívum látható, amelyekből valószínűleg a görögök is merítettek, de ezeket az ábrázolásokat össze sem lehet hasonlítani a letisztult görög formákkal és arányokkal!



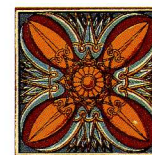
SZÁSZÁNIDA OSZLOPFŐ BISZUTUNBÓL – FLANDIN & COSTE

Az asszírok a festett mintákon legtöbbször kék, vörös, fehér és fekete színeket használtak, plasztikáikat kézzel, vörössel és arannyal díszítették, míg a zománcozott téglákon zöld, narancs, barnássárga, fehér és fekete díszítés látható.

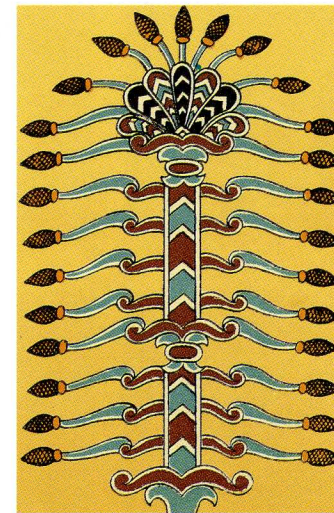
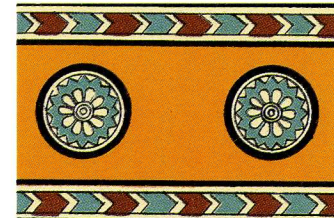
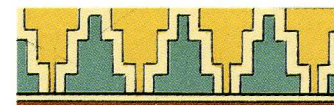
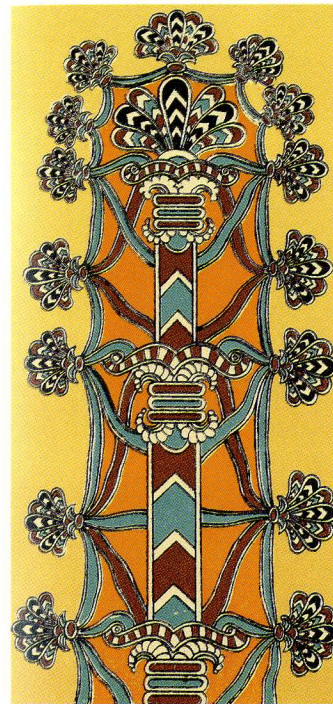
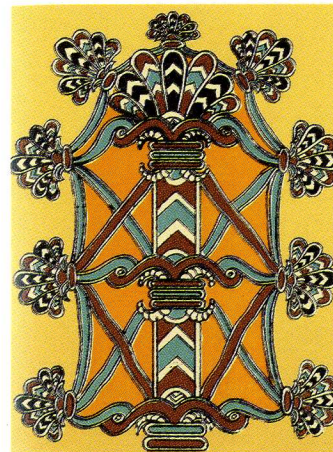
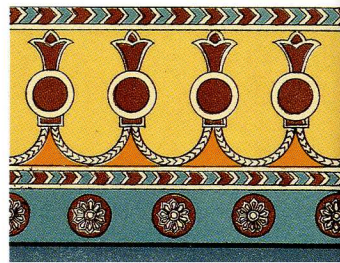
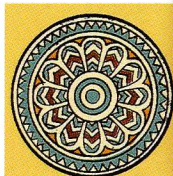
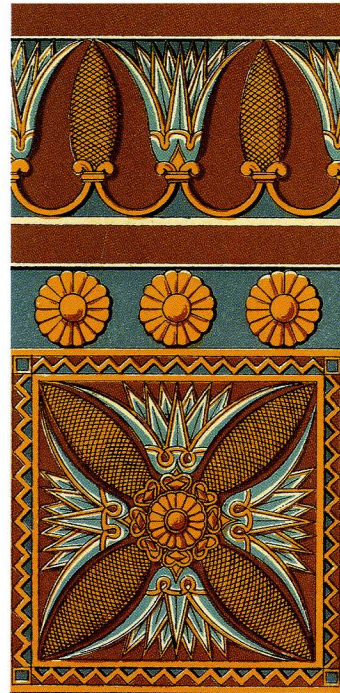
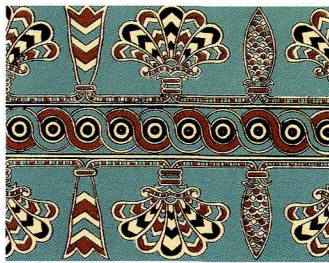
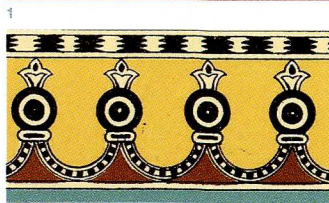
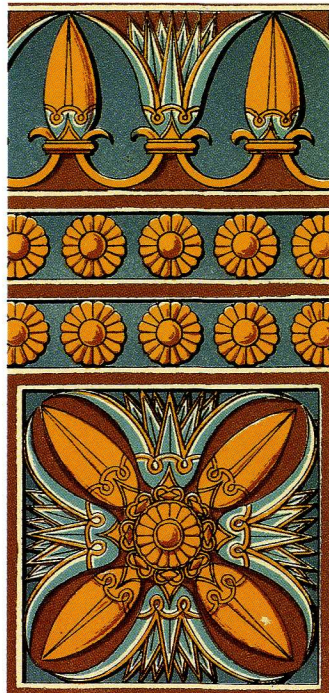
A perszeopoliszi díszítőelemek (lásd *XIV. tábla*, 86-87. o.) római minták változatai. A 3., 4., 6., 7. és 8. ábrákon bordázott oszlopok lábázatának mintái láthatók, amelyek egyértelműen római hatást mutatnak. A Ták-e Bosztán-i motívumok – 17., 20., 21., 22. és 24. ábrák – szintén

a római díszítőelvek szerint készültek, némi módosítással, amely a bizánci építészettel és díszítőművészettel mutat feltűnő rokonságot.

A 12. és 16. ábrán Szászánida-stílusú, alapvetően bizánci jellegű oszlopfők láthatók Bizsutunból, amelyek már magukban hordozzák az arab és mór stílust meghatározó legfőbb motívum csíráját. Itt jelenik meg először a rombuszokból álló rácsmintázat. Az egyiptomiak és az asszírok hatalmas falfelületeket borítottak geometriai mintákkal, de ez az első példa, hogy a kanyargó vonalakból álló ismétlődő minta egy másodlagos formát ölel körül. A 16. ábrán megmutatkozó alapelvű eredeztethetjük a kairói mecsetek kupoláit és az Alhambra falait borító díszítés kifinomult formáit.



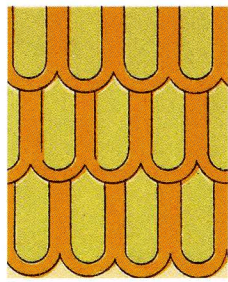
A mezopotámiai kutatások egyik legjelentősebb személyisége a párizsi születésű, Londonban élő Austen Layard (1817–1894) volt. Layard hosszú utazásokat tett a Közel-Keleten (1845–47-ben és 1849–51-ben), nevéhez fűződik Nimród és Ninive (ma Kujundzsik) feltárása. Akkoriban igen nagy feltűnést keltett a Tigris folyón tutajokon szállított hatalmas, emberfejű, bikatestű szobrokkal. Layard *Niniveh and its Remains* (1849) (Ninive és romjai) című könyve hatalmas sikert aratott, de a szerző háttal fordított a történelemtudománynak, és politikus lett. Owen Jones többször bemutatta az életfamotívumot (8., 13., 14. ábra), amely nagyon gyakori az asszír művészetben. Az életfát mint Istár istennő megtestesülését tisztelték, s megjelenítésein általában datolyapálma, fenyőtobozok, szőlőindák és gránátalmák stilizált ábrázolásait gyűrték egybe.



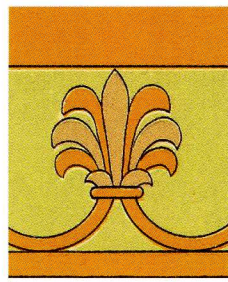
1, 2 Faragott padló Ninivéből (Kujundzsik)
 3–7, 9–12 Festett díszek Nimrúdból
 8, 13, 14 Életfák Nimrúdból

A XII. táblán található minták Austen Layard *The Monuments of Niniveh* című művében jelentek meg először. A 3., 4., 5., 6., 7., 9., 11. és 12. ábrák az eredeti műben is színes ábraként jelentek meg. Az 1. és 2. ábra, illetve a 8., 13. és a 14. ábrán látható életfák domborművekről valók és az eredeti környezetben csak körvonalakkal szerepelnek, itt a korábban ismertetett alapelvek szerint lettek kiszínezve.

Az európaiak figyelmét Mezopotámiaira egy nagyon érdekes régészeti lelet hívta fel. 1843-ban a francia Paul-Émile Botta (1802–1870) Horszábádban (a mai Irak területe) feltárta II. Sarrukín király (i. e. 721–705) palotájának romjait. Nagyon sok gazdagon díszített alabástrom domboornű, szárnyasbika-ábrázolás került a felszínre. Ennek hatására a franciák és az angolok egymással versengve kezdtek ásatásokat Nimrúdban és Ninivében. A kezdeti sikerek után az 1848-as francia forradalom megtörte a kutatás lendületét.



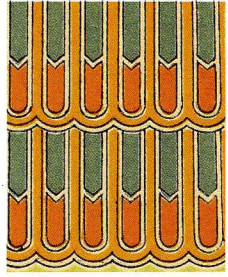
1



2



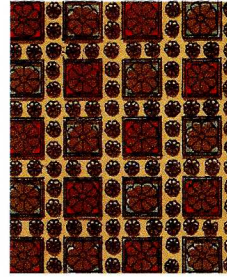
3



4



5



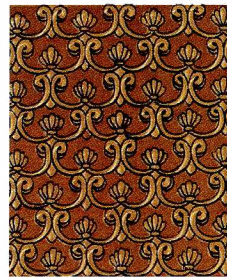
6



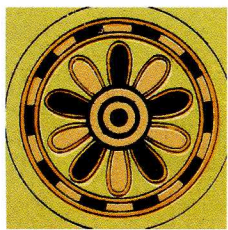
7



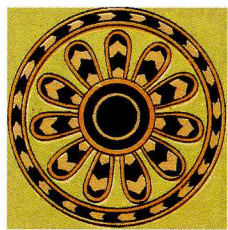
8



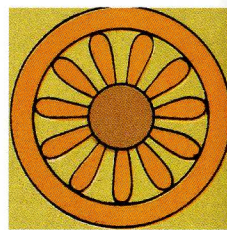
9



10



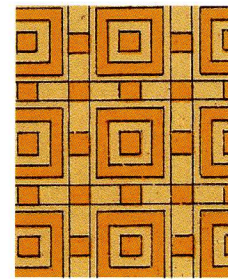
11



12



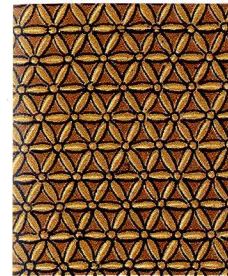
13



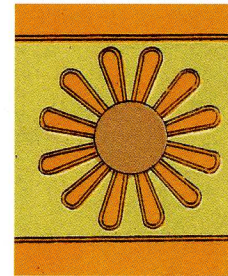
14



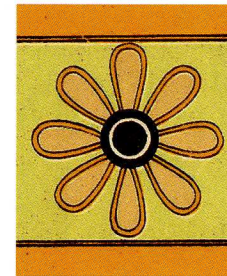
15



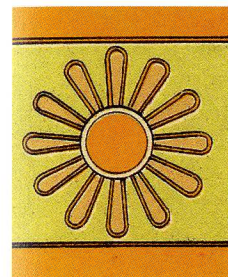
16



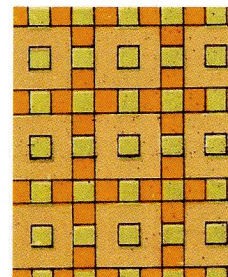
17



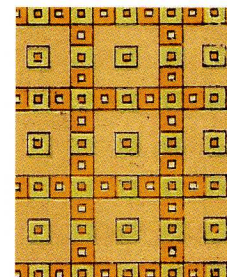
18



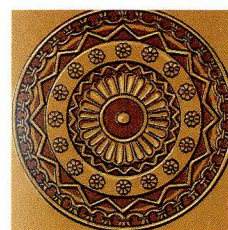
19



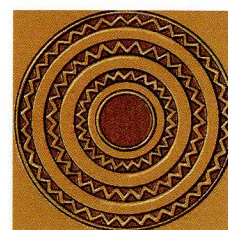
20



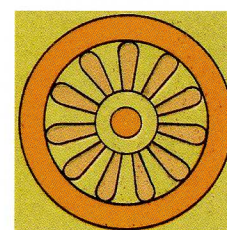
21



22



23

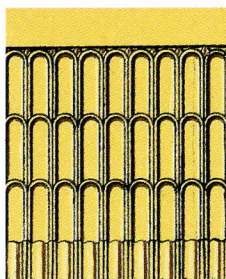


24

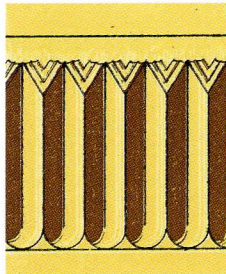
- 1–4 Zománcozott téglák Horszábádból – E. Flandin és P. Coste
 5 A király ruhájának mintája Horszábádból – F. & C.
 6, 7 A király ruhájának mintázata Horszábádból – F. & C.
 8, 9 Egy bronztál mintái Nimrúdból – Layard
 10 Zománcozott téglák Básiashból – Layard
 11 Zománcozott téglák Nimrúdból – Layard
 12, 17, 18, 19, 20, 24 Zománcozott téglák Horszábádból – F. & C.
 13 A király ruhájának mintázata Horszábádból – F. & C.
 14 Zománcozott téglák Horszábádból – F. & C.
 15 Faltörő kos díszítése Horszábádból – F. & C.
 16 Bronztál mintája Nimrúdból – Layard
 21 Zománcozott téglák Horszábádból – F. & C.
 22, 23 Bronzpajzs díszítése Horszábádból – F. & C.

Az 5., 6., 7. és 13. ábrán látható mintákat gyakran figyelhetjük meg a királyi ruházatokon. A színeket úgy rekonstruáltuk [O. J.], ahogyan véleményünk szerint azok a legjobban kiemelik a minták lényegét. A többi ábrán található mintákat úgy adtuk közre, ahogyan azok Layard, illetve Flandin és Coste munkáiban megjelentek.

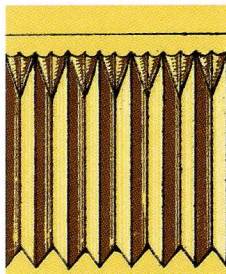
A terület egyik legjelentősebb uralkodócsaládja a Szászánida-dinasztia volt, amely 224-től 651-ig, az Iszlám Birodalom terjeszkedéséig uralkodott. Perszeopoliszt még I. Dareiosz (i. e. 522–486), az Akhaimenida-dinasztia legjelentősebb tagja alapította. Dareiosz sok palotát emeltetett Perszeopoliszban, és építkezései nyomán a város az Akhaimenida Birodalom központjává vált. A új palotákban jellegzetes oszlopcsarnokok (*apadana*) voltak, ezekből vette Owen Jones a legtöbb motívumot munkájában. A legkorábbi brit perzsiai ásatásokat James Morier vezette az 1810-es években, és Claudius Rich is járt a területen 1821-ben.



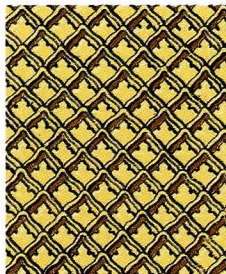
1



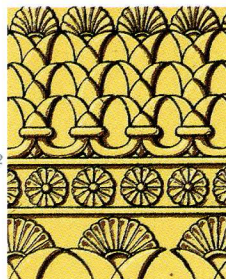
4



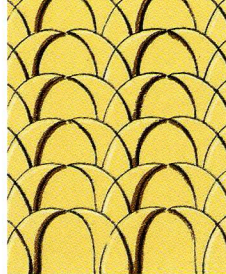
7



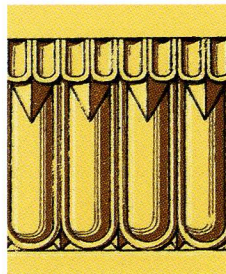
12



2



5



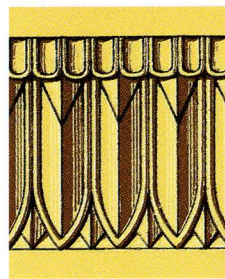
8



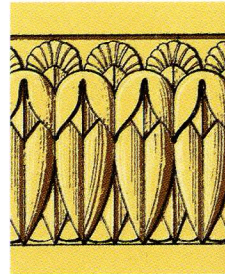
13



14



3



6



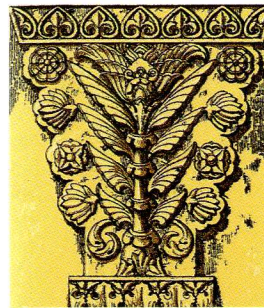
9



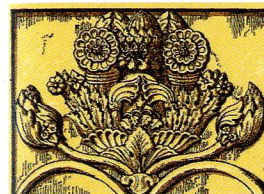
11



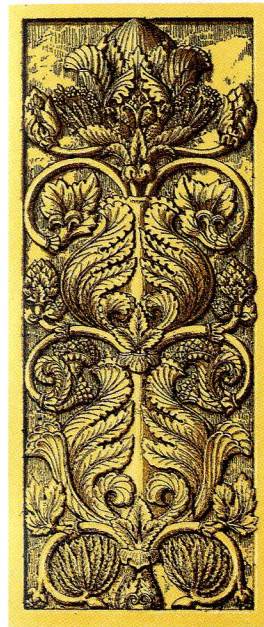
16



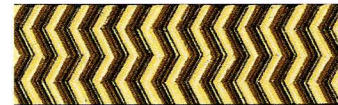
17



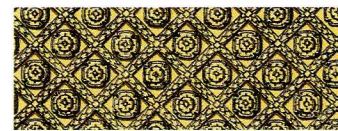
20



24



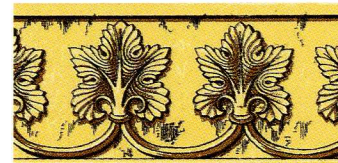
18



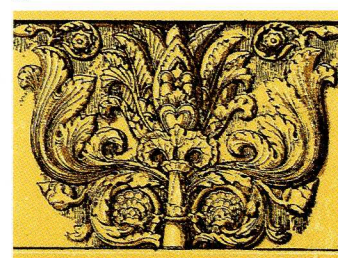
19



21



22



23



25

- 1 Bordázott mintázat egy párkányon, a perszeopoliszi 8. palota egyik díszitényé – Flandin & Coste
- 2 Egy oszlop talapzatáról a 13. számú romnál Perszeopoliszban – F. & C.
- 3 Egy perszeopoliszi oszlop talapzatáról a 2. számú kolonnád romjai közül – F. & C.
- 4 Rovátkolt fríz – F. & C.
- 5 Egy lépcsőház oldalfalának mintázata a 2. számú palota romjai közül – F. & C.
- 6 Egy oszlop talapzatáról a 2. számú palota romjai közül Perszeopoliszból – F. & C.
- 7 Egy oszlop talapzatáról az 1. számú oszlopcsarnokból Perszeopoliszból – F. & C.
- 8 Egy oszlop talapzatáról Isztakhrból – F. & C.
- 9–12 Egy Szászánida-kori oszlopfőről Biszutunból – F. & C.
- 13–15 Egy Szászánida-kori oszlopfőről Iszfahánból – F. & C.
- 16 Szászánida-kori párkánymintázat Biszutunból – F. & C.
- 17 Egy fali pillér felső részéről Ták-e Bosztánból – F. & C.
- 18, 19 Szászánida-kori minták Iszfahánból – F. & C.
- 20 Egy falpillér felső részéről Ták-e Bosztánból – F. & C.
- 21 Ívpárkány Ták-e Bosztánból – F. & C.
- 22 Ták-e Bosztán-i mintázat – F. & C.
- 23 Szászánida-kori oszlopfő Iszfahánból – F. & C.
- 24 Pilaszter Ták-e Bosztánból – F. & C.
- 25 Szászánida-kori oszlopfő Iszfahánból – F. & C.

OWEN JONES ÉLETE ÉVSZÁMOKBAN

1809-ben született Londonban.

1825-ben Lewis Vulliamy tanítványa lett.

1830-ban európai körutazást tett, ellátogatott Párizsba, Rómába és Velencébe.

1833-ban Keletre utazott, felkereste Alexandriát, Kairót, Thébát és Konstantinápolyt.

1834-ben Granadába utazott.

1836-ban jelent meg a *Plans, Elevations, Sections, and Details of the Alhambra* (Az Alhambra alaprajzai, homlokzatai, metszetei és részletrajzai) című művének első része (1845-ben fejezte be).

1841-ben a streathami Christ-templom belső díszítését készítette el.

1842-ben jelent meg a mozaikpadlók díszítőmotívumait tartalmazó mintakönyve.

1843-ban elkészítette a *Views on the Nile* illusztrációit és mintákat tervezett az *Encaustic Tiles* című kötethez.

1845-ben két mór stílusú házat tervezett Londonban.

1849-ben jelent meg *The Illuminated Books of the Middle Ages* című munkája.

1850-ben a készülő londoni világkiállítás társtervezőjének nevezték ki, a Vulliamy-tervezte All Saints apszisát díszítette Londonban az Ennismore Gardensben.

1851-ben nyílt meg a londoni világkiállítás a Hyde Parkban.

1852-ben az új Kristálypalota dekorációs igazgatójává nevezték ki, és a South Kensington Museum Művészeti és Tudományos részlegén tanított.

1854-ben megnyílt a Kristálypalota, a kiállítást később Sydenhambe helyezték át.

1856-ban jelent meg *Ornamentika* című könyve.

1857-ben megkapta a Brit Építészek Királyi Intézetének aranyérmét.

1858-ban tervezte a londoni St. James's Hallt, az épületet azóta lebontották.

1862-ben díjat nyert a Párizsi Nemzetközi Kiállításon.

1863-ban George Eliot otthonát díszítette.

1867-ben elkészítette az *Examples of Chinese Ornament* (Példák a kínai ornamentikából) című munkáját.

1871-ben segített megtervezni George Eliot *Middlemarch* című regényének borítóját.

1873-ban díjat kapott a bécsi világkiállításon.

1874-ben halt meg londoni otthonában, a Kensal Garden temetőben helyezték örök nyugalomra.