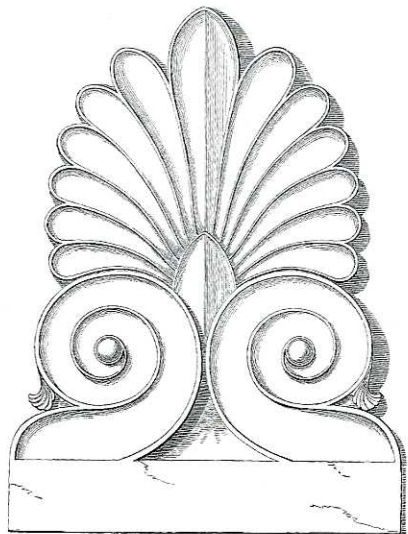


GÖRÖG DÍSZÍTŐELEMÉK



Láthattuk, hogy az egyiptomi díszítés a természetből eredt, néhány alapmotívumra vezethető vissza, és formája a több ezer éves egyiptomi civilizáció folyamán – a kivitelezés minőségétől eltekintve – szinte változatlan maradt. Általában azt mondhatjuk, hogy a legrégebbi emlékek a legtökéletesebbek. Az asszír művészetről elmondtuk, hogy nélkülözte az eredeti szellemet, sok elemet vett át az egyiptomi stílusból, mégpedig annak hanyatló korszakából, s azokat még inkább a hanyatló stíluskorszakokra jellemző módon alakította tovább. Ezzel szemben a görög művészet mind az egyiptomi, mind az asszír művészetből vett át motívumokat, de a régi elképzeléseket új irányba fejlesztette tovább. A görögök vallása, ellentétben az egyiptomiakkal és asszírokkal, nem korlátozta a művészet szárnyalását, így az hamar kiteljesedett és kiforrottá vált. Az érett görög kultúra ennek nyomán képes volt ihlető erőként hatni későbbi korok stílusaira is. Az egyszerű, tiszta formák alkalmazását a tökély szintjére



EGY MÁRVÁNY HOMLOKZATCSERÉP (ANTEFIX) A PARTHENÓNBÓL
– L. VULLIAMY

emelték. A számtalan fennmaradt görög díszítésből arra következtethetünk, hogy e nép körében általános volt a jó ízlés, és a területet kifinomult szellemű művészek népesítették be, akik nemcsak fizikai értelemben, de szellemileg is képesek voltak ezeket a gyönyörű alkotásokat létrehozni.

Mindezek ellenére a görög művészetből hiányzott a szimbolizmus, amely minden díszítőművészet egyik alapvető jellemzője. A díszítéseknek nem volt mélyebb jelentése, csak a dekorációt szolgálták, és ritkán



EGY AKROTÉRIÓN
– L. VULLIAMY

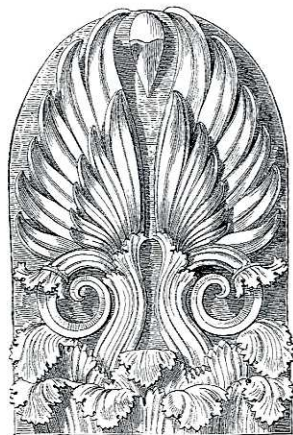
voltak szerkezeti jellegűek. Egy-egy görög műemlék láthatóan olyan elemekből épült fel, amelyek legfőbb funkciója, hogy felületet biztosítsanak a dekorációnak – s ez nem is maradt el soha. Kezdetben csak festették a díszíteni szánt felületeket, később azonban a térbeli formák és a festett díszek együtt érvényesültek.

A görög díszítőelemek nem alkották a szerkezet részét, mint Egyiptomban. A korinthusi oszlopfő díszait gipszből öntötték ki, és azt ragasztották vagy illesztették a felületre, míg az egyiptomi oszlop maga

volt a díszítés – ha egyetlen elemét is eltávolították volna, az összhatás elvész.

Bármennyire is csodáljuk a görög műemlékek szobordíszzeit, e tekintetben a görögök gyakran túlzásokba estek. A Parthenón fríze például olyan magasan van, hogy az ember a földről csak egy ábrának látja: annyiszor csodált szépsége ilyenkor az emberi szem elől rejtve marad, s csupán a görögök művészmádatának bizonyítéka, amely még azzal sem törődött, vajon a szemlélő észreveszi-e a műremeket. Mindez a kifejezőeszközök téves alkalmazása, s ebből a szempontból az egyiptomiak monumentális építményein alkalmazott síkdomborművek sokkal magasabb művészi színvonalat képviselnek.

A jelzésszerű ábrázolás nem volt jellemző a görög díszítőművészetre, ismerünk azonban néhány kivételt. Ilyen a hullámmotívum, amellyel a domborművön a víz és a szárazföld határát jelölték, valamint a kevés stilizált faábrázolás (lásd XXI. tábla, 14. ábra, 110-111 o.). A pusztán díszítő jellegű ornamentikáról nagyszerű képet alkothatunk a számtalan görög és etruszk váza mintái alapján. Mivel a fennmaradt templomdíszítmények sem sokban különböznek ezektől, nyugodtan állíthatjuk, hogy ismerjük a görög díszítőművészet valamennyi aspektusát. Az egyiptomi művészethez hasonlóan itt is kevés alaptípus van, de az ábrázolások stilizáltsága sokkal magasabb fokú. A gyakori

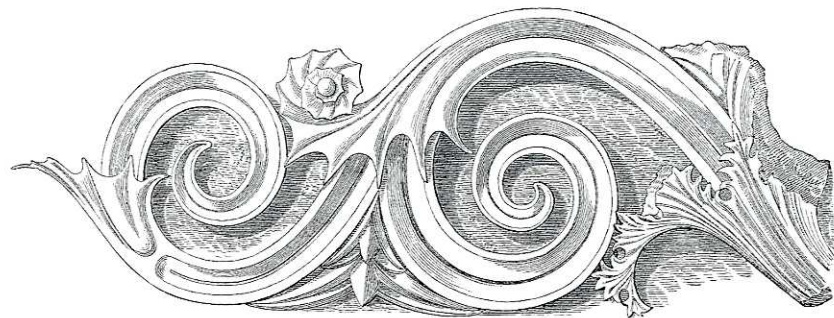


EGY AKROTÉRION
– L. VULLIAMY

akantuszinda esetében már alig ismerhető fel a szándék a természet utánzására, inkább a természet törvényei iránti csodálat kifejezésével állunk szemben. Ha összehasonlítjuk a természetben élő növényt a vázaképekkel, nehezen tudjuk elképzelni, hogy ezeket a mintákat a természet után festették, az embernek inkább az lehet a benyomása, hogy a számtalan levél- és virágformát a művészi képzelet teremtette, az ecset mozgásának irányától függően alakultak ki az eltérő jellemvonások. S talán még az is elképzelhető, hogy az akantusz motívuma esetében utólag fedezték fel a hasonlóságot a növényvel, nem a természet szolgált a művészi teremtő fantázia ihletéül. A XCIX. táblán (488. o.) is láthatjuk az akantusz természet utáni rajzát: milyen kicsi a hasonlóság a görög motívum és a valóság között! Mindebből azt a tanulságot vonhatjuk le, hogy a görögök alapos megfigyelői voltak a természetnek, de nem másolták szolgálai, hanem a természet elveit alkalmazták a díszítésben is. A három legfontosabb tétel – a töről való elágazás, a felületek arányos elosztása és a törésmentes ívek – mind jellemző a görög díszítésre is, és ezeket a szabályokat a leghétköznapibb ábrázolásoktól a legművészebb díszítményekig olyan magabiztosan alkalmazták, hogy szinte lehetetlen másolni a görög művészet tökélyét. A görög díszítés egyik legjellegzetesebb motívuma, amelyet a rómaiak is átvettek, de a bizánci korszakban teljesen mellőztek, a csigavonal (voluta), amely indaszerűen futó szalagminta. Jellegzetes példája látható Lüsziokratész emlékművén.



A bizánci, az arab mór és a korai angol gótikus díszítésben a virágok egy indaszál két oldalán váltakozva nőnek ki. Láthatjuk, hogy az alapelv egyetlen apró módosításából is új formavilág és motívumkincs keletkezhet. A római művészet még küzdött a görög motívum kötöttnek



AZ ATHÉNI LÜSZIKRATÉSZ-EMLEKMŰ RÉSZLETE
- L. VULLIAMY

tűnő szabályával. A római fejezet elején szereplő ábrázolás is ennek remek példája, s gyakorlatilag a római ornamentika alapmotívumának tekinthető – a római voluta sosem lépett ki az egy töből kiinduló, majd újabb töbe futó inda ábrázolásán, amelynek végpontján az inda egy virágot ölel körül. A bizánci művészetben bekövetkezett elszakadás a kötöttségektől éppolyan jelentős változásnak tekinthető, mint amit a római korban a nyílások feletti egyenes áthidaló gerendák helyett alkalmazott íves lezárás vagy a gótikában megjelent csúcsív bevezetése

jelentett. Az ilyen jellegű változások pontosan olyan hatást gyakorolnak a díszítőművészet fejlődésére, mint a tudományra egy-egy újabb általános törvényszerűség felfedezése, vagy a technika világában valamely szerencsésen szabadalmaztatott ötlet, amelynek hatására az eredeti, még kiforratlan elképzelés tökéletesítése érdekében ezrek elméje mozdul meg.

A XXII. táblán (112-113. o.) görög épületek színezett díszítései láthatók: nem figyelhető meg semmi különbség a falak és a vázák díszítése között. Ma már általánosan elfogadott az a nézet, hogy a görögök fehér márvány templomaik falát teljes egészében festett motívumokkal díszítették. Arról még folynak a viták, hogy a szobrokat mennyire élénk színekkel festették ki, de az épületdíszeken ma is elegendő festéknyom látható, s az ezekről készült gipszöntvényeken tökéletesen kivehető a színezés mintázata. Már csak az a kérdés, vajon pontosan milyen színeket használtak. Mindenki mást olvas ki a nyomokból: ahol az egyik kutató zöld színt lát, a másik kéket vél felfedezni, amit az egyikük aranyozásnak vél, azt a másik barnának látja. Egyvalamiben azonban bizonyosak lehetünk: mivel ezek a díszítmények olyan magasan voltak, hogy arányaik eltörpültek, a színeket úgy kellett rajtuk alkalmazni, hogy a földről is kivehető legyen a mintázat. Ezen megfontolások alapján vállalkoztunk arra, hogy a XXII. tábla 5., 10., 13. és 14. ábráján rekonstruáljuk a színeket – ezeket a mintákat korábban csak a fehér alapon arannyal vagy barnával színezett díszítésként ismerhette a közönség.



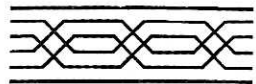
GÖRÖG



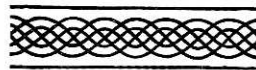
ARAB



ARAB



MÓR



KELTA

A XV. táblán (100-101. o.) a görög csigavonalas szalagdísz különböző változatai láthatók, a legegyszerűbb formától (lásd 3. ábra) a bonyolultabb meanderig (lásd 15. ábra). Nem lehet nagy változatosságot elérni az egymásra merőlegesen futó vonalak összefonódásából. A legegyszerűbb a meanderszalagos díszítés (lásd 1. ábra), majd a kettős meanderszalag (lásd 14. ábra), itt már két vonal keresztezi egymást. Az összes többi minta ezek valamilyen ismétléséből és kombinációjából alakult ki: a két vonal ellenkező irányba halad (lásd 16. ábra), vagy egymásnak hátat fordítva áll (17. és 22. ábra), illetve négyzeteket ölelnek körül (lásd 19. ábra). A többi ábrán tökéletlen meander látható, a vonalak nem folyamatosak. A ferde meander (lásd 2. ábra) a későbbi korok díszítésében az

egyik legfontosabb láncszerű motívum lesz, ebből alakult ki az arab meander, illetve az egymást egyenlő távolságra metsző átlós vonalakból álló rácsos minták, amelyeket a mórok vittek tükélyre Alhambrában.

A kelta csomózott minták abban különböznek a mór fonatmintáktól, hogy náluk a vonalak nem szögletesek, hanem ívesek voltak. Miután az alapformát kitalálták, a minták végtelen sokaságát lehetett megalkotni. Mind a kelta, mind az arab és a mór művészet fonatmintáira feltehetően hatott a görög (csomózott) zsinórminta.

A kínai meander az említetteknél kevésbé tökéletes, nincs meg benne a görög forma szabályossága. Gyakran vízszintes irányban elnyúlik, és a vonal sem mindig folyamatos, azaz a csigavonalak egymás mellett vagy alatt úgy helyezkednek el, hogy nincsenek összekötve, nem alkotnak szalagmintát.

A mexikói rácsszerű díszítés és meander (lásd a British Museum mexikói kerámiákról származó leleteit, 99. o.) viszont meglepő hasonlóságot mutat a görög formákkal. Catherwood Yucatán-félszigeten végzett ásatásai nyomán rengeteg motívumot ismerünk, az egyik közülük teljesen olyan, mintha görög lenne. A legtöbb minta azonban a kínaihoz hasonlóan nem folyamatos, s ismerünk a Yucatánról átlós vonalat is tartalmazó meandert, amely külön figyelmet érdemel.

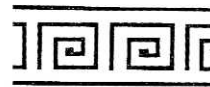
A XVI. táblán (102-103. o.) stilizált levéldíszeket láthatunk görög vázákról. Mindegyikük nagyon elvonatkoztatott a természetes formáktól, s inkább a növények szerkezetét uraló törvényszerűségeket követik, nem törekednek a valóság ábrázolására. A 2. ábrán az akanuszhoz leginkább hasonló motívum látható: a levelek hasonlítanak a növény sajátos formáira, mégsem lehet azt mondani, hogy ezt a növényt akarta volna ábrázolni a művész. A XVII. táblán (104-105. o.) látható minták egy



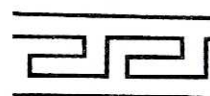
GÖRÖG



KÍNAI



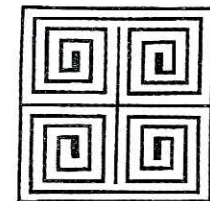
KÍNAI



KÍNAI



YUCATÁN RÓL



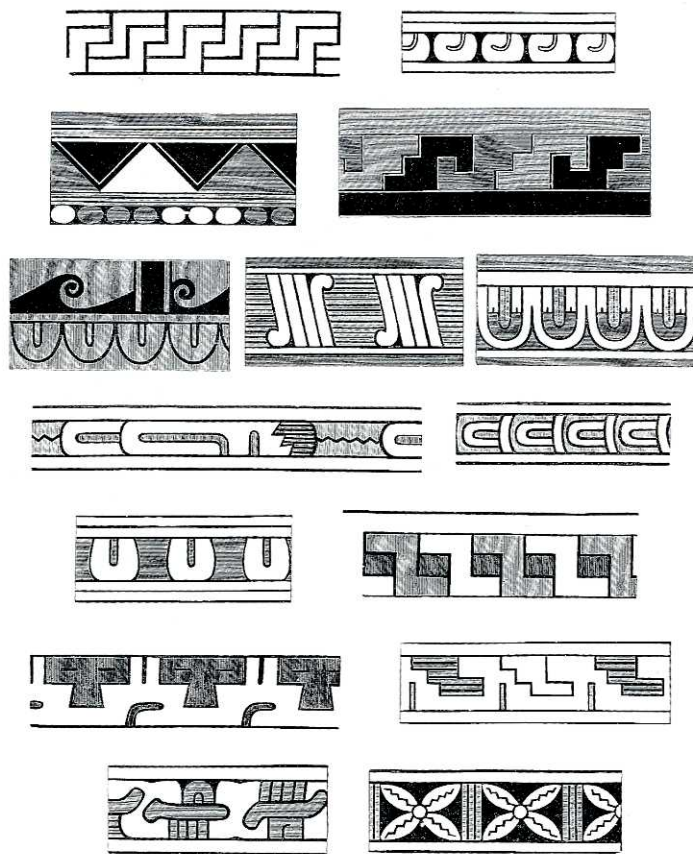
YUCATÁN RÓL

része közelebb áll a természethez: ráismerünk a babérra, a borostyánra és a szőlőindára. A XVIII–XXI. táblán (106–111 o.) a British Museumban és a Louvre-ban őrzött görög vázák nyakán, peremén és száján fellelhető díszítéseket láthatunk. Általában csupán egy vagy két szint használták kialakításukhoz, ezért a hatást a formával kellett elérni. Legtöbbjük jellemzője, hogy levelek és virágok csoportjai mind egy kanyargó



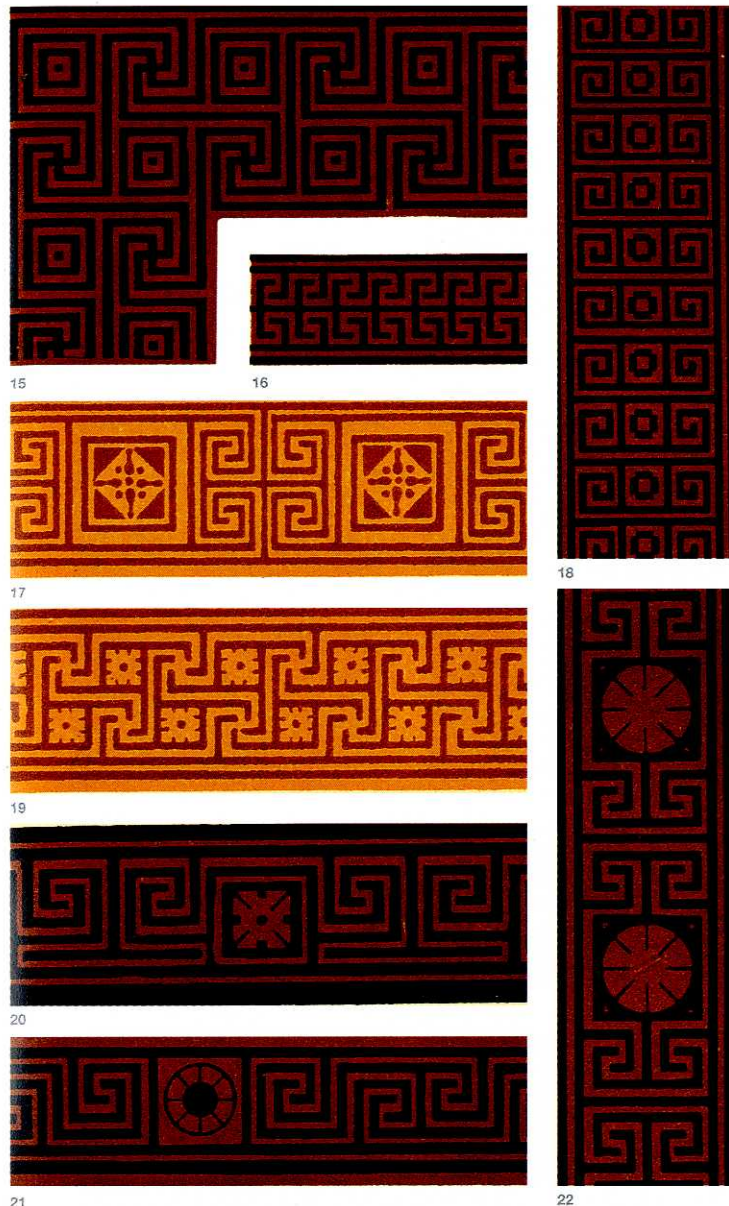
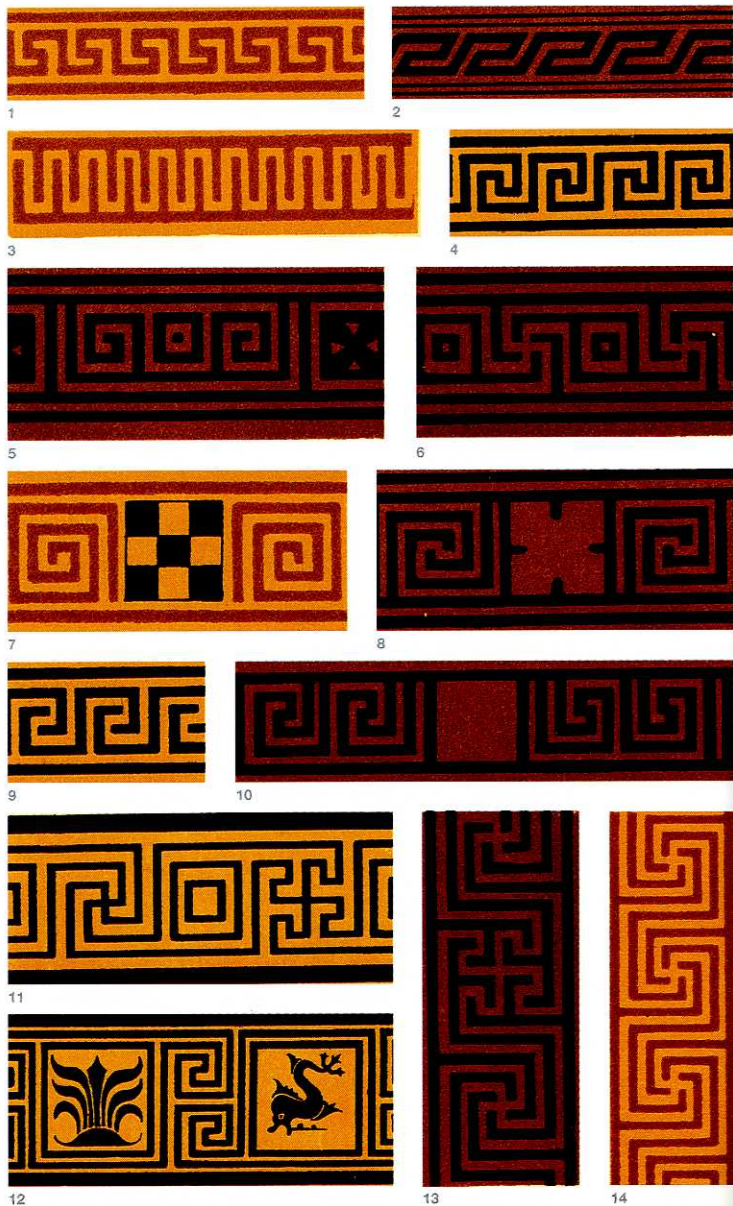
tőből ágaznak el, az inda mindkét végén egy-egy csigavonallal, s minden további vonal ebből a tőből nőtt ki, törésmentes kacsokarokat követve. Az egyes levelek és szirmok sugárirányban állnak, és annál kisebbek, minél közelebb találhatók a virág csészéjéhez.

Ha figyelembe vesszük, hogy a leveleket és szirmokat egyetlen ecsetvonással, szabad kézzel festették – ez az apróbb eltérésekből is nyilvánvaló –, még lenyűgözőbb e művészet, melyet oly sokan műveltek azon a vidéken olyan ügyességgel, ami meghaladja a legtöbb mai művész képességeit, akik kétes sikerrel merészkednek akárcsak másolni is e stílust.



A BRITISH MUSEUMBAN TALÁLHATÓ
MEXIKÓI CSERÉPEDÉNYEK DÍSZÍTÉSE

A viktoriánus korszakban úgy tekintettek Görögországra, mint az európai civilizáció bölcsőjére. Ezt figyelhetjük meg a régi értékeket nagyra tartó klasszicista stílusban is (lásd még 120. o.). Ez a stílus volt uralkodó Európában a 18. század végétől. Furcsa módon ez a lelkesedés a római emlékek feltárásával, a pompeji és a herculaneumi ásatásokkal kezdődött, míg Görögország továbbra is a Török Birodalom része maradt, így a nyugati utazók számára ismeretlen terület volt. Érdekes, hogy a Szicíliaiban és Paestumban lévő görög templomromok sem váltottak ki tudományos érdeklődést. Az itt bemutatott szalagmotívum (meander) a hellén kultúra alapeleme volt, és nagyon népszerű lett a klasszicista művészetben is, gyakran megjelent a frízeken és a szalagpárkányokon.



1–22 Különböző vázákon és padlókon található meanderek

24 A görögök szívesen alkalmazták a stilizált növényi mintákat. Az egyik legkedveltebb mintájuk az anthémion, egy virágra emlékeztető bokor volt, amely az akantuszra hasonlított (lásd 1., 5., 6. ábra). Gyakran jelent meg a frízeken a lótuusz-bimbóval vagy a pálmalevéllal váltakozva. Owen Jones is szívesen alkalmazta ezt a mintát tervezői munkájában.

Az ókori Görögország újrafelfedezése hosszú folyamat volt, amelynek kezdete a Dilettanti Society (Műkedvelők Társasága, alapítva 1732-ben) tevékenységéhez köthető. Ennek a klubként indult társaságnak a tagjai érdeklődtek az ókori művészet iránt. Sok görögországi expedíciót támogattak, köztük az „athéni” James Stuartét és Nicholas Revettét 1748-ban.

The Antiquities of Athens (Athén ókori emlékei, 1762) című munkájuk a korszak egyik legfontosabb tudományos forrása lett.



1



3



5



7



9



11



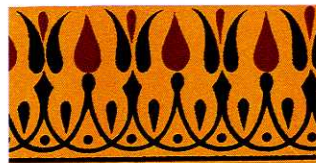
2



4



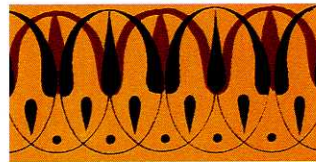
6



8



10



12



13



15



17



19



21



23



14



16



18



20



22



24

1–24 A British Museum-ban és a Louvre-ban található görög és etruszk vázák mintái

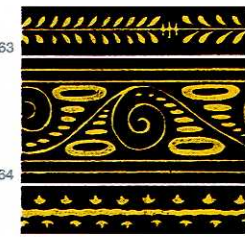
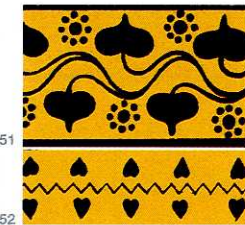
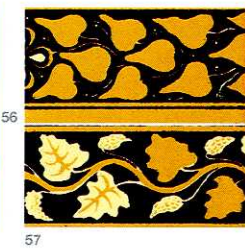
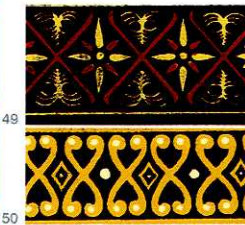
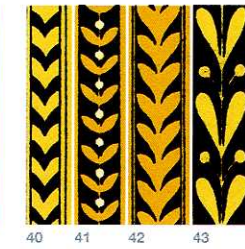
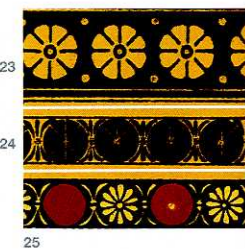
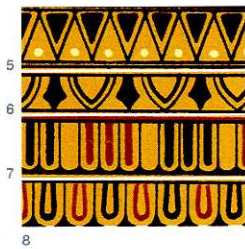
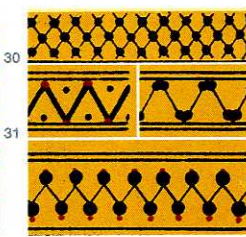
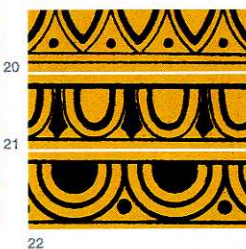
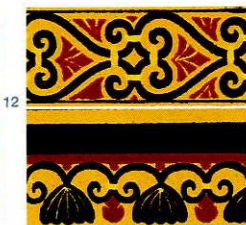
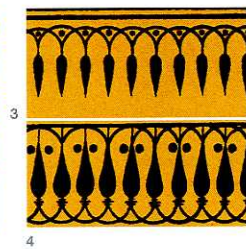
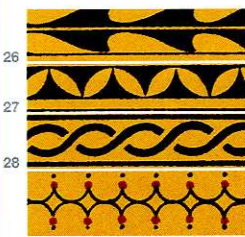
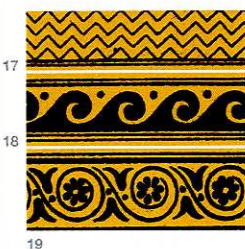
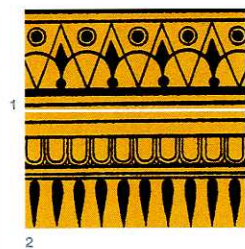
A görög szabadságharc (1821–1830) irányította újra az országra a figyelmet. A terület előtte évszázadokig a Török Birodalom része volt, míg Patrasz püspökének kezdeményezésével felkelés tört ki 1821-ben.

A harcokban sok, a görög kultúrát nagyra tartó európai is részt vett.

A görög nép heroikus küzdelme óriási lelkesedést váltott ki a romantika híveiből, és később ugyanez a szimpátia övezte a 20. században a spanyol polgárháborút is.

A francia festő, Eugène Delacroix (1798–1863) megfestette a harcok eseményeit.

Az angol költő, Lord Byron (1788–1824) útra kelt, hogy csatlakozzon a harcoló görögökhöz, de 1824-ben reumatikus lázban meghalt.



1–65 A British Museum-ban és a Louvre-ban található görög és etruszk vázák mintái

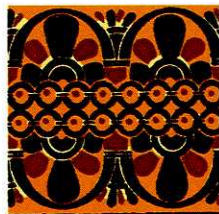
☞ Számokban mérve a legtöbb emlék a görög vázákon maradt fenn. Owen Jones munkásságának idejére ezrével szállították Nagy-Britanniába a görög vázakat, amelyeket múzeumokban állítottak ki. A legnagyobb gyűjtő a birodalom nápolyi követe, Sir William Hamilton (1730–1803) volt, aki 1766-ban, a Porcinari-gyűjtemény megvásárlása után szakosodott a vázákra. 1772-re már akkora gyűjteménnyel rendelkezett, hogy 730 vázát eladott a British Museumnak 8000 guinea-ért. A gyűjtemény másik részét később egy magángyűjtő, Thomas Hope (1769–1831) vette meg. Bár elismert műértőnek számított, Sir William Hamiltont ma inkább úgy ismerik, mint Nelson szeretőjének második férjét.



1



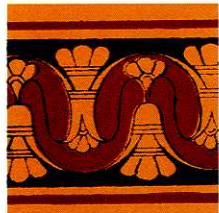
2



3



4



5



6



7



9



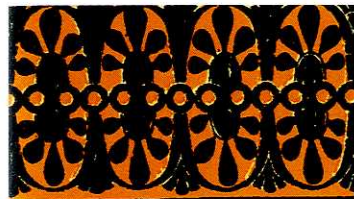
8



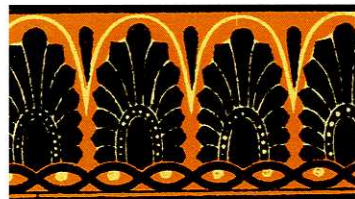
10



11



12



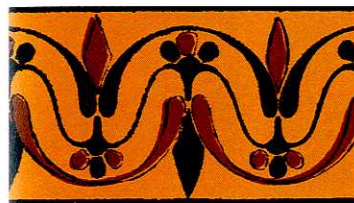
13



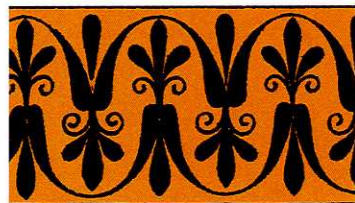
14



15



16



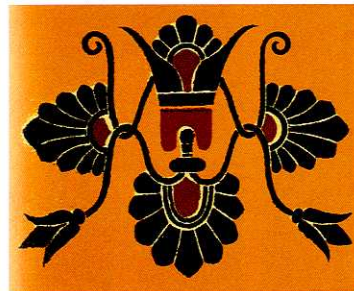
17



18



19



20



21

1–21 A British Museum-ban és a Louvre-ban található görög és etruszk vázák mintái

☞ Az etruszkok Itáliában, a mai Toscana területén éltek. Pompás sírjaikat a 16. században fedezték fel. A leletekben többek között sok Görögországból importált vázát is találták, noha az etruszk fazekasság emlékeit is ismerjük. Sokáig mindkét típust az etruszkok tárgyi emlékeinek hitték. Ennek eredményeképpen az angol keramikus, Josiah Wedgwood (1730–1795) Etruria névre keresztelte műhelyét, és 1768-tól kezdve gyártotta „etruszk” termékeit, amelyek valójában görög minta alapján készültek.



1



7



13



14



15



20



16



17



21



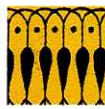
2



3



4



5



6



8



9



10



11



12



18



19



22



23



24



25



26



27



28



30



31



32



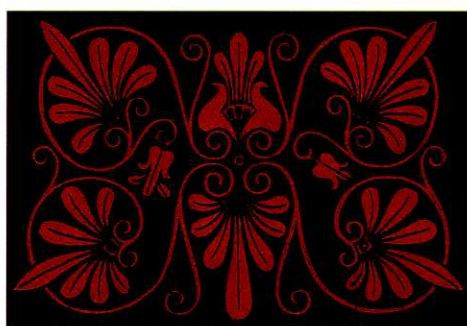
34



35



29



33



36

1–36 A British Museum-ban és a Louvre-ban található görög és etruszk vázák mintái

✚ Az Elgin-márványok mindig is vitatott emlékek voltak. Eredetileg Athénban, a Parthenónban voltak, majd 1801-ben Thomas Bruce (1766–1841), Elgin hetedik grófja, engedélyt kapott a török hatóságoktól, hogy Londonba szállíthassa azokat. Először a Piccadillyn, egy „koszos” fészerben állította ki szerzeményeit. A vélemények megoszlottak a szobrok művészi értékéről, egyesek az egekig magasztalták, míg mások egyszerű római utánzatoknak tartották őket. Végül 1816-ban az állam vásárolta meg a gyűjteményt, hogy megakadályozza a márványok külföldre kerülését.

XX. TÁBLA

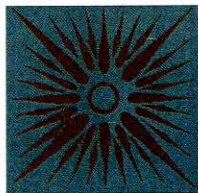
1–13 A British Museum-ban és a Louvre-ban található görög és etruszk vázák mintái



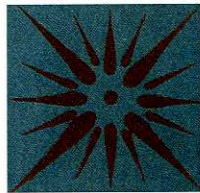
1–22 A British Museum-ban és a Louvre-ban található görög és etruszk vázák mintái



Az Elgin-márványok (lásd 110. o.) körüli hívrés újra a klasszikus építészetre irányította a britek figyelmét. Ezt a korszakot nevezzük a görög reneszánsznak, amely az 1820-as és 30-as években tetőzött, vezető személyiségei az „athéni” James Stuart (1713–1788) és a „görög” Alexander Thompson (1817–1775), míg a leghíresebbek John Nash (1752–1835) és Sir John Soane (1753–1837) voltak. A stílus népszerűségének hatására sok középületet is ebben az új stílusban építettek, mint például a British Museumot (1823–1847), a Bank of Englandet (1804–1826) és a National Galleryt (1834–1838).



1



2



3



4



6



7



5



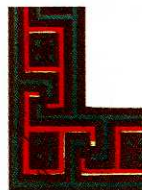
8



9



10



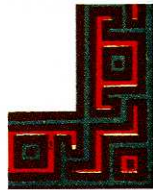
12



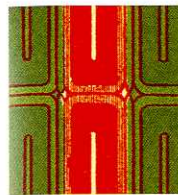
11



13



14



15



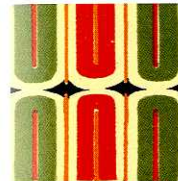
18



21



24



29



32



16



19



22



25



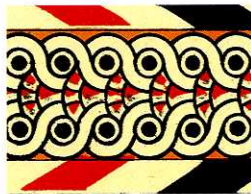
30



33



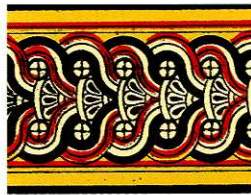
17



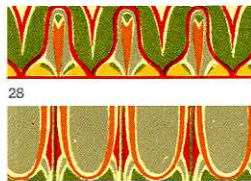
20



23



26



27



28

1–7, 21, 24, 27, 28, 30–33

Az athéni Propülaia mintáiból – Hittorff

1–4, 6, 7 A Propülaia kazettás mennyezetének mintáiból – Penrose

5 A Panathéniaia-fríz szalagpárkányáról. Penrose csak arany színezéssel jelentette meg. Owen Jones egészítette ki kékek és vörössel

10 A Parthenón ferde oldalának Cymatiumjának festett díszje – L. Vulliamy; a kék és a vörös későbbi kiegészítés

11–14 Különböző meanderek az athéni templomokból, az azinek a szerző kiegészítése

15, 29 Egy szicíliai szarkofágról – Hittorff

16, 17, 19, 22, 23, 25

Festett díszek – Hittorff

20, 26 Terrakotta díszek

POMPEJI DÍSZÍTŐELEMÉK



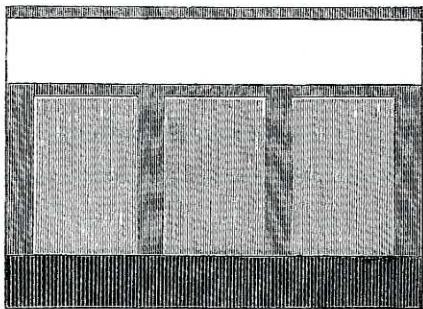
A pompeji díszítőelemeket Guillaume Zahn nagyszerű munkája olyan alapossággal és csodás illusztrációs anyaggal tárta a közönség elé, hogy elegendőnek találtuk, ha tőle annyi anyagot kölcsönzünk, hogy két táblán szemléltessük a pompeji díszítésekben tetten érhető két eltérő stílust. Az első összeállítás mintái (XXIII. tábla, 120-121. o.) nyilvánvalóan görög eredetűek, stilizált motívumokat alkalmaznak, kevés tiszta színnel: világos alapon sötét, vagy sötét alapon világos mintákkal; nem használtak színárnyalatokat, és nem érzékeltetik a mélységet. A második sorozaton (XXIV. tábla, 122. o.) már látszik a római hatás: az alapmotívum az akanusz, amelyet természetű ábrázolásra törekvő motívumok fonnak körül.

Ha az olvasó teljes egészében szeretné megismerni a pompeji díszítőelemeket, akkor érdemes elolvasnia Zahn munkáját.* A műből

* *Les plus Beaux Ornamens et les Tableaux les plus Remarquables de Pompeii, d'Herculanum, et de Stabioe* (A legszebb pompeji, herculaneumi és stabiói díszítések és falpanelek), & c., par Guillaume Zahn, Berlin, 1828.

egyértelműen kiderül, hogy a pompejiek tobzódtek a díszítésekben és a színek használatában, így a motívumok színezésére vonatkozó bármely elmélet igazolható az emlékek bizonyosága szerint.

A pompeji házak belső díszítésének elrendezése a következőképpen alakult: a lábazati sík a fal magasságának kb. egyhatodát tette ki, ezekre széles fali pilléreket „állítottak”; a pilaszterek fele olyan szélesek voltak, mint a lábazat. Ezek segítségével a falfelületet három vagy több mezőre osztották. A pilasztereket felül, általában a falmagasság felső negyedének alján változó szélességű fríz kapcsolta össze. A fríz fölötti falmező gyakorta fehér volt, díszítését kevésbé szigorúan kezelték, mint az alsó részek kidolgozását, s általában a nyílt eget jelképezte. A föld síkját jelképező alsó részen jelenítették meg azokat a fantasztikus építményeket, amelyek Vitruvius felindultságát is kiváltották. A legszebb pompeji házak díszítése a mennyezettől lefelé többé-kevésbé meghatározott színezést követett, ami a lábazat feketéjével zá-



EGY POMPEJI HÁZ FALÁNAK VÁZLATA

LÁBAZAT	PILASZTER	FALMEZŐ	FRÍZ
Sárga	Zöld	Vörös	Fekete
Vörös	Vörös	Fekete	Bíbor
Fekete	Sárga	Fekete	Vörös
Fekete	Sárga	Zöld	Zöld
Kék	Sárga	Zöld	Zöld
Kék	Sárga	Kék	Kék
Fekete	Zöld	Sárga és vörös (váltakozva)	Fehér
Fekete	Szürke	Sárga és vörös (váltakozva)	Fekete
Fekete	Fekete	Zöld és vörös (váltakozva)	Fehér

ródott, bár a szabályok nem voltak merevek. A fenti táblázatban összegyűjtöttük Zahn munkájából a legjellemzőbb példákat, s látható, hogy nemigen fedezhető fel a színezésben rendszer:

A leghatásosabb elrendezés szerint a lábazat fekete, a pilaszterek és a fríz vörösek, a falmezők pedig sárgák, kékek vagy fehérek. A pilaszter feletti rész szintén fehér, amelyen színes díszítéseket alkalmaztak. A színek elrendezését illetően az alsó szakasz fekete alapján a legjobban a nagy foltokban megjelenő kék vagy zöld érvényesül, mellette szórványosan használt vörössel és még kevesebb sárgával. A kék háttérhez vékony fehér vonalak és sárga foltok, a vörös háttérhez vékony zöld, fehér és kék vonalak illenek – a sárga nem szerencsés a vörös háttéren, hacsak nem emeli ki a mintát világosabb árnyalatú körvonal.

A pompeji díszítéseken majdnem valamennyi színárnyalat megtalálható. A kéket, a vöröset és a sárgát szívesen alkalmazták, nemcsak az apróbb figurák kifestésére, hanem a falmezőkön háttérszínként is gyakran választották. A sárga már-már narancsba hajlik, a vöröset pedig kézzel árnyalták. A semleges hatású színek erőteljes kontrasztja mégsem bántja a szemet, mert az egymás mellé helyezett nagy foltokat másodlagos és harmadlagos színekkel vették körül.

Az egész stílusra a tobzódás jellemző, nem mérhető az igazi művészet mércéjével, ugyanakkor nem lehet a hagyományos kritikai eszközökkel bírálni. Általában kellemes hatást kelt, de gyakran súrolja a közönségesség határát. Legnagyobb erénye a könnyed, vázaltszerű, szabadkézi rajzra emlékeztető minőség, amit képtelenség rajzon visszaadni. Az ok nyilvánvaló: a pompeji művész a pillanat hevében hozta létre a motívumokat, s nincs másoló, aki vissza tudná adni az alkotói szándékot is.

A Kristálypalotában, Sydenhamben látható volt egy rekonstruált pompeji ház. Sir Matthew Digby Wyatt nagyszerű munkája minden más téren tetszetős és hű utánzata az eredetinek, de e tekintetben szükségszerűen tökéletlen. Signor Abbate mérhetetlen ismeretet, tapasztalatot halmozott fel, és lelkesedése páratlan volt, de még az ő munkájából is, noha technikailag tökéletes, hiányzik az egyéniség.

A *XXIII. táblán* található mintákon (120-121. o.) egyértelmű a görög hatás. Általában a falmezők szegélyét díszítő minták láthatók itt, amelyeket sablonnal vittek fel. A görög mintáknál vékonyabbak és ritkábbak

a díszítések, ami azt mutatja, hogy a pompejiek alacsonyabb színvonalon alkottak. Nem látjuk a levelek sugárirányú elrendezését, a tér felosztása és a felületek aránya sem olyan kifinomult. A pompeji díszítés varázsa a színek elfogadható kontrasztjában rejlik, de az összehatáshoz a környezetükben alkalmazott egyéb színek is hozzájárultak.

A pilaszterek és a frízek mintázata a *XXIV. táblán* (122. o.) római mintát követ, s általában árnyékkolták a motívumot, hogy kerekdednek tűnjön, de nem annyira, hogy eléggé kiemelkedjen a háttérből. A pompeji művészek valószínűleg nem akarták vagy nem tudták a díszítést térbelivé tenni, s a következő korok ezt az igényt szinte teljesen háttérbe is szorították. A díszítések alapja az akantuszinda, amelyből „kinőnek” más növények levelei és virágai, amelyek között állatok ábrázolásai bújnak meg. Az egész nagyon hasonló a római fürdőkhöz talált dekorációkhoz, és Raffaello korában, az érett reneszánsz idején erre épült az itáliai díszítőművészet.

A *XXV. táblán* (123. o.) különféle padlómozaikokból látható összeállítás. A padlómozaik a birodalom határain belül minden római otthonban megtalálható volt. A térbeliségre törekvő kidolgozáson, amely egyiket-másikat jellemzi, láthatjuk, hogy a rómaiak nem érték el a görög elődök tökélyét. A lap tetején és kétoldalt lent megjelenített szegélyeket ismétlődő, hatszögletes minták alkotják, ezekből az alaptípusokból fejlődött ki a mérhetetlen változatosságot mutató bizánci, arab és mór formakincs.

POMPEJI

A Nápolyi-öbölben fekvő Pompeji és Herculaneum a Vezúv 79-es kitörésekor pusztult el. Bár a betemetett városokat nem felejtették el, a módszeres ásások csak a 18. század közepén indultak meg. Ezek a kutatások egész Európa figyelmét felkeltették, mivel a láva viszonylag épen konzerválta az épületeket, a falfestmények, mozaikokkal, és más belső díszítésekkel együtt. Ennek révén megdöbbentően közelről sikerült betekinteni az ókori mindennapokba, s e felfedezés jelentősen hozzájárult a klasszicista stílus fejlődéséhez, és számos építész ihletett meg. Robert Adam (1728–1792) meglátogatta az ásásokat Herculaneumban 1755-ben. Joseph Bonomi is (Owen Jones barátjának édesapja, lásd 64. o.) is szívesen használt fel pompeji motívumokat.



1–48 Különböző szegély-
minták pompeji házakból
– Zahn munkájából

POMPEJI

Az, hogy Owen Jones ilyen kis teret szentel a könyvében a pompeji művészetnek, azt mutatja, hogy a különböző korok milyen eltérően ítélték meg ezt a kultúrát. A 18. század második felében nagy volt az érdeklődés Pompeji iránt, és mindenkinek, aki Európában utazgatott, illett ellátogatnia az ásatásokra. Miután az érdeklődésnek ez az első hulláma elült, újraértékelték a pompeji művészetet. Jones szerint a pompejiek csak lemásolták a hellén művészetet, és nem alkottak újat. Ez a kritikus felhang még a 20. században sem tűnt el teljesen.

XXIV. TÁBLA

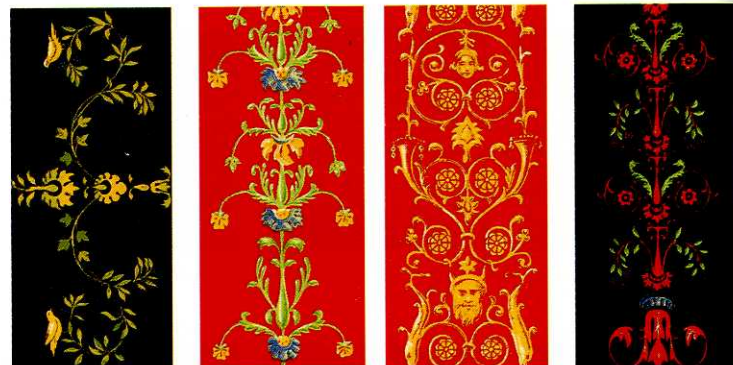
1-15 Különböző pilaszterek és frízek pompeji házakból – Zahn munkájából



1 2



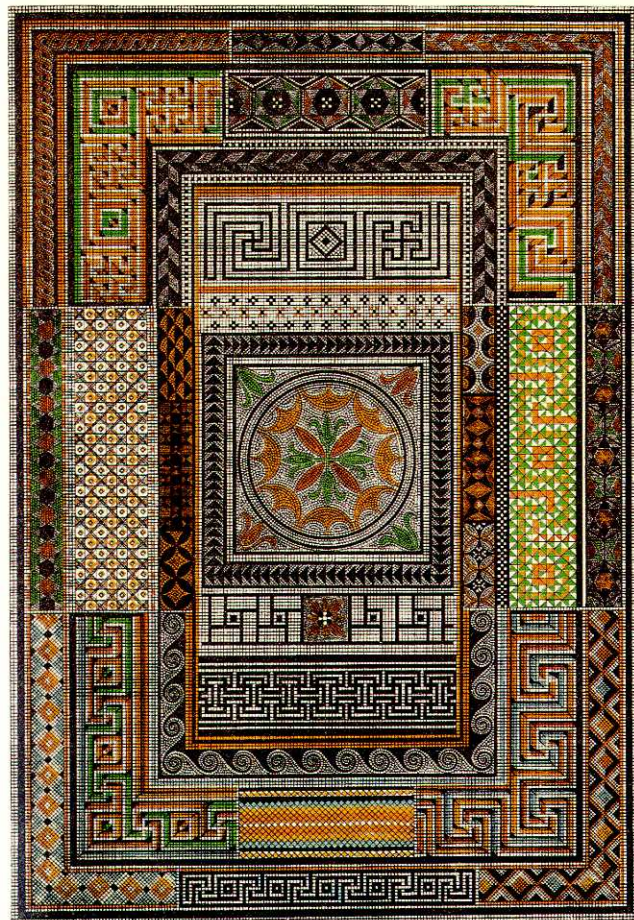
3 4 5 6 7 8



9 10 11 12



13 14 15



1

XXV. TÁBLA

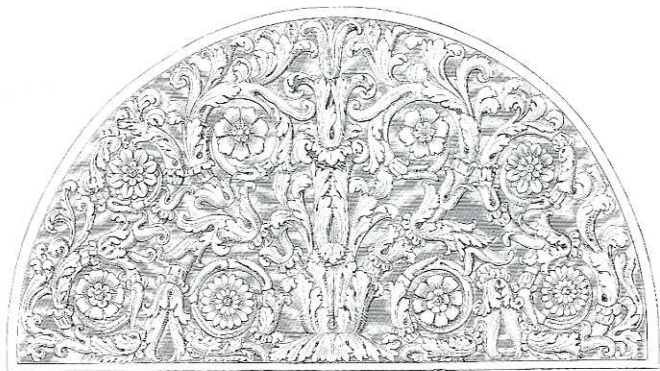
Pompejiben és a Nápolyi Múzeumban lévő padlómozaikokból készült összeállítás. – A szerző rajzai alapján

RÓMAI DÍSZÍTŐELEMÉK



A római építészet igazi nagyságát a palotákon, a fürdőkön, a színházakon, a vízvezetékeken és más középületeken figyelhetjük meg. Templomaikból hiányzik a művészet iránti elkötelezettség és a kifejezőeszközök súlyossága, mivel vallásukat a görögöktől vették át, és valószínűleg nemigen hittek benne.

A görög templomok alkotói az istenekhez méltó épületet akartak emelni, ezzel szemben a rómaiak célja saját maguk felmagasztalása volt. Az oszlopok lábaitól egészen a timpanon csúcsáig minden egyes négyzetcentimétert telezsúfoltak díszítményekkel, és az alkotások minősége helyett inkább a mennyiségével igyekeztek csodálatot ébreszteni a szemlélőben. A görög templomokat is tetőtől lábazatig festették, mégis mennyire más az eredmény! Olyan gondosan rendezték el a díszítményeket, hogy a színezés természetes összhangban állt a szerkezettel, mintha csupán virágokkal hintették volna tele az épületet.



FEHÉR MÁRVÁNY DÍSZ, A MATTEL-PALOTA EGY RÉSZLETE RÓMÁBÓL
– L. VULLIAMY*

A rómaiak már nem törődtek a szerkezeti elemek arányaival és a profilozott felületek színezésével, mindkettőt tönkretették a burjánzó fagraványok, amelyek nem alkottak természetes egységet a felülettel, a gipszstukkókat utólag ragasztották a helyükre. A párkánykonzol alatti részt és a korinthoszi oszlopfőket díszítő akantuszleveleket különösebb művészi érzék nélkül ragasztották egymásra: még csak nem is fogja össze őket az oszlopfő alatti perem, inkább csak ráültették a motívumokat arra – az egyiptomi oszlopfőkön a virágok mintegy az oszlopból nőttek ki, ami egyszerre szép a szemnek, és valóságos is.

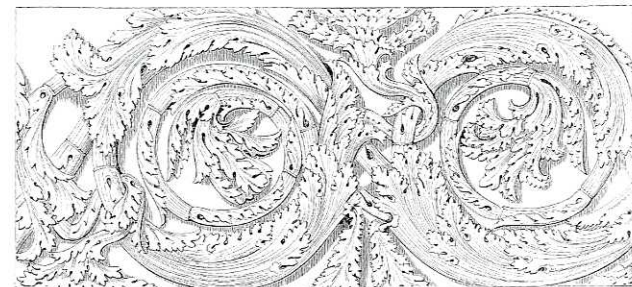
A rómaiak végzetes felfedezése, amely lehetővé tette a díszítőelemek tömeges előállítását, illetve a díszítés elvtelen alkalmazása, vagyis hogy bárhova és bármilyen helyzetben lehetett például akan-

* Lewis Vulliamy: *Examples of Ornamental Sculpture in Architecture* (Épületszobrászati példák). London

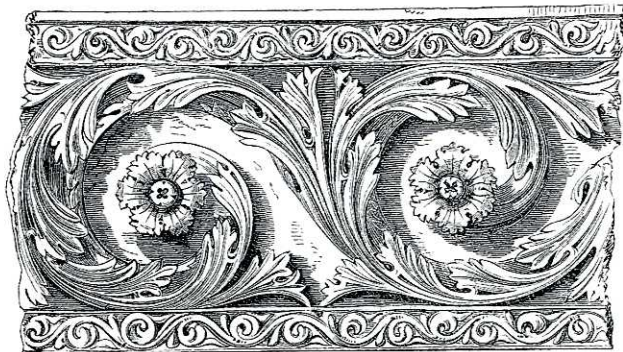
tuszlevelet illeszteni, hozzájárult ahhoz, hogy e motívum egészen a legmodernebb időkig ennyire népszerű. Ez a fajta díszítés nem igényelt képzelőerőt, pusztán iparosmunkának nevezhető, ezért az építészek elhanyagolták mesterségük egyik legfontosabb területét, és a belső díszítést olyanoknak engedték át, akik művészi tehetség híján képtelenek voltak a díszítményeket megfelelő módon elrendezni.

Az akantuszmotívum alkalmazásában a rómaiak igen csekély művészi értéket mutattak fel, a mintát szépen stilizált formában készen vették át a görögöktől. Bár a vonalvezetés a rómaiaknál természetesebb volt, a felület kidolgozását túlzásba vitték. A görögök ezzel szemben az indák növekedésének természeti elvét ragadták meg, és minden figyelmüket a levelek felületének finom lüktetésére összpontosították.

A szemközti oldalon lévő ábra jellegzetes római motívum: az egyik voluta a másiktól ágazik ki, és az inda vége egy virágot vagy levél-



RÉSZLET A NAPISZTEN TEMPLOMÁNAK FRÍZÉRŐL, COLONNA-PALOTA, RÓMA
– L. VULLIAMY



A ST. DENIS-APÁTSÁG EGYIK DÍSZÍTŐMOTÍVUMA, PÁRISZ

csoportot ölel körül. Bár ez a motívum görög minta alapján készült, hiányzik belőle az elődök kifinomultsága. A görögöknél is hasonlóképpen nőnek ki egymásból a kacskaringós indák, de a kapcsolódási pontokat jóval gondosabban kidolgozták. Az akantuszlevelek is oldalnézetből látszottak, mint a természetben. A korinthoszi oszlopfőkön és a XXVI-XXVII. táblákon (132–135. o.) látható a jellegzetes római megoldás: a levelek ki vannak terítve, és úgy fekszenek rá egymásra, mint a metszeteken.

A 131. oldal ábráján a Taylor és Cresy munkájából átvett különböző oszlopfőket egymás mellé helyeztük, hogy látható legyen, milyen kevés változatosságot ért el a római akantuszmotívum. Az egyetlen eltérés a levéldíszítmény általános tömegében mutatkozik meg: a Jupiter-templom oszlopfőjén azonnal látszik az aránytalanság. Az egyiptomi oszlopfők között az alapforma apróbb módosításaival sokkal nagyobb válto-

zatosság figyelhető meg. Az aránytalanságon még a kompozit oszloprenden megjelent jón csigavonal sem volt képes javítani, az összehatás még torzabb lett.

A Villa Medici pillérei – lásd a XXVI. tábla 4., 5. ábráját (132–133. o.) – és a 6. ábrán látható részlet a római díszítőelemek lehető legszebb példái. Mint rajz és szobor mindenképpen csodálatra méltók, de díszítőelemként a felület túlzott megmunkáltsága miatt nem megfelelőek, mert megszegik az első és legfontosabb szabályt: a díszítésnek mindig alkalmazkodnia kell a célhoz, amelyre szánták.

Az egymásra és egymásba helyezett levelek alkalmazásának elve rendkívül szűk mozgásteret enged a minták terén, viszont éppen az egymásból folyamatos indaként kinövő és kétoldalt természetes elágazásokat engedő eredeti megoldás felrúgása tette lehetővé a további fejlődést a tiszta stilizált díszítések terén. A változás első jelei az Hagia Sophiánál (Konstantinápoly) figyelhetők meg. A 128. oldalon a St. Denis-i apátságából látható egy minta, ahol ugyan a tő kiöblösödése és a két tő találkozását takaró kifordított levél már teljesen eltűnt, még nem folyamatos az indavonal, bár az alsó és felső keskeny szegélyben már sikerült ezt megvalósítani. A folyamatos vonalú kacskaringó a díszes középkori kódexek nagyon gyakori motívuma lett, s ebből alakultak ki a korai angol gótikára jellemző levéldíszek is.

A XXVII. táblán (134–135. o.) látható részletek a bresciai múzeum töredékeiről sokkal szebbek, mint a Villa Medicit díszítő motívumok: az egyes levelek jobban elkülönülnek, és sokkal stilizáltabb az ábrázol-

lásuk. Az Aranyművesek árkádját hajdan díszítő fríz épp ennek az ellenkezőjére példa.

Nem tartottuk szükségesnek a festett római díszek ismertetését. Ilyen emlékek többnyire a római fürdőkben maradtak fenn. Nem állt rendelkezésünkre közölhető anyag; amit ismerünk, az mind nagyon hasonló a Pompejiben feltárt mintákhoz, s inkább elrettentő, mint követendő példák. A XXVI. tábla 1. és 2. ábráján Traianus fórumáról bemutatott két részleten az alakok teste csigavonalas motívumban végződik, s feltehetően ez tekinthető a római festett dekorációk e jellegzetes mozzanatának előképeként.



EGY AKANTUSZLEVÉL FÉNYKÉPE



SEPTIMUS SEVERUS
DIADALÍVE, RÓMA



PANTHEON,
RÓMA



PANTHEON,
RÓMA



PANTHEON, PORTIKUSZ,
RÓMA



MARS-TEMPLOM,
RÓMA



TITUS DIADALÍVE,
RÓMA



NAGY KONSTANTIN
DIADALÍVE, RÓMA



TRAIANUS
DIADALÍVE, RÓMA



VESTA-TEMPLOM,
TIVOLI



JUPITER-TEMPLOM,
RÓMA

KORINTHOSZI ÉS KOMPOZIT OSZLOPFŐK TAYLOR ÉS CRESY MUNKÁJÁBÓL*

* G. L. Taylor és Cressy: *The Architectural Antiquities of Rome* (Róma építészeti műemlékei). London, 1821

☞ Traianus fóruma az egyik legjelentősebb császárkori építészeti emlék. Traianus oszlopát a viktoriánus korban igen nagyra tartották, mint az egyik legszebb római kori domborművet. A 3. ábrán az eredeti alkotás egyik másolatáról láthatunk részletet, amely a londoni Victoria and Albert Museum-ban található. (A múzeumot Owen Jones idejében még South Kensington Museum néven ismerték.) A Villa Medici egy 1540 táján épült reneszánsz palota. Egy ideig múzeumként működött, ahol antik szobrokat állítottak ki, de ezt a gyűjteményt Napóleon 1801-ben megvásárolta a Francia Akadémia részére.



1



2



3



4



5



6

- 1, 2 A Traianus fóruma részletei Rómából
 3, 6 A római Villa Medici részletei
 4 A Villa Medici egyik pillére Rómából
 5 A Villa Medici egyik pillére Rómából

Az 1, 2, 4-6-os ábrák a Kristálypalotában kiállított gipszöntvényekről készültek, a 3. ábra pedig a South Kensington Museum-ból való

... Jones nem ra-
 ... a római művésze-
 ... tartotta, hogy az
 ... a görög eredetinek
 ... másolata. Ennek
 ... lehet, hogy a ró-
 ... művészet emlé-
 ... kevés szerepelt
 ... közgyűjtemények-
 ... Charles Townley
 ... (1805), egy lelkes
 ... gyűjtő hatalmas
 ... teményt állított össze
 ... római szobrokból,
 ... westminsteri ott-
 ... a nagyközön-
 ... is bemutatott.
 ... után a British Mu-
 ... vette meg a gyűj-
 ... elképesztő ösz-
 ... 20 000 fontért.
 ... brokat egy külön
 ... célra felépített
 ... állították ki.



1



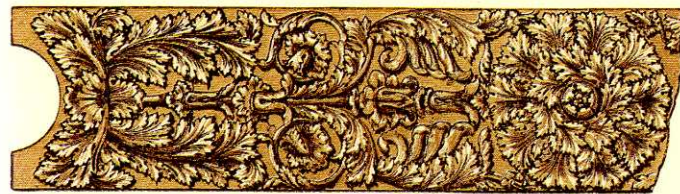
2



3



4



5



6

1, 2, 6 Egy római templom frízének részletei Bresciából
 3 Részlet az Aranyművesek árkádjának frízéről Rómából
 4, 5 Egy római templom architrávjának részlete Bresciából

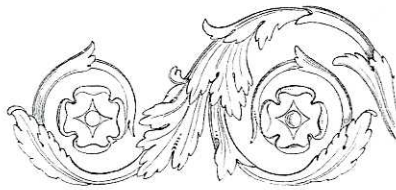
Az 1, 2, 4, 6. ábrák a bresciai múzeumból valók.*
 Az 5. ábra Taylor és Cresy munkájában található.

* Museo Bresciano Illustrato (A bresciai múzeum katalógusa). Brescia, 1838

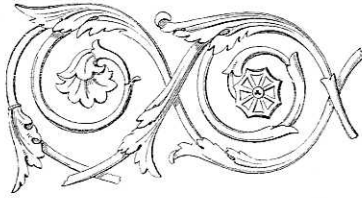
BIZÁNCI DÍSZÍTŐELEMÉK



A művészettörténészek a bizánci és a román építészeti stílust mindig némi határozatlansággal kezelték, még a legutóbbi években is, és ez az építészeti díszítményekkel kapcsolatban is megmutatkozott. Ennek oka valószínűleg az, hogy nagyon kevés emlék maradt fenn ezekből a korokból, így a szerzők nem tudnak mire hivatkozni elemzéseikben. Az első jelentős tanulmány Salzenberg munkája volt a konstantinápolyi Hagia Székesegyházról, amelyből képet alkothattunk a valódi bizánci stílus jellemző díszítőelemeiről. A ravennai San Vitale-székesegyház szerkezetében ugyan a bizánci stílus képviselője, a díszítés tekintetében nem nyújt fogódzót számunkra. A velencei Szent Márk-székesegyház díszítőelemei a bizánci iskola csak egy rövid szakaszára jellemzőek; Monreale katedrálisán és más szicíliai műemlékeken pedig csak a hatásokat lehet egyértelműen kimutatni, de a bizánci művészet tiszta stílusjegyeit nem. Ennek megértéséhez nem állt rendelkezésünkre egy



A



B

igazán nagy szabású bizánci épület, amely a stílus fénykorában készült volna, hiszen a háborús idők és a mohamedán vallás mindent fehérre meszelő képrombolása megfosztott bennünket a műemlékektől. Ma már a jelenlegi [értsd Owen Jones korabeli, azaz I. Abd al-Medzsid: 1839–1861 – a ford.] szultán felvilágosultságának és a porosz kormány támogatásának kö-

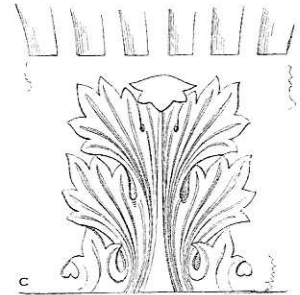
szönhetően ismerjük a bizánci építészet remekeit, főleg Salzenbergnek a Keletrómai Császárság épületeiről írt munkájából.

Egyetlenegy művészeti ágban sem igaz annyira az ex nihilo nihil fit („a semmiből semmi lesz”) megállapítás, mint a képzőművészetben. Így a bizánci stílusban is számtalan iskola és irányzat együttes eredményéből született meg a jellegzetes formakincs, s az alábbiakban arra kívánunk rámutatni, hogy a stílus kialakulásában mely tényezők játszottak fontos szerepet.

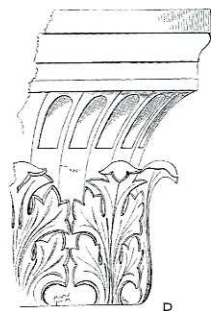
Még mielőtt a 4. század elején Bizánc [Konstantinápoly] lett a Római Birodalom központja, minden művészeti ágban a hanyatlás vagy az átalakulás jelei voltak megfigyelhetők. Ahogyan Róma művészete hatott a birodalom hatókörébe került valamennyi nép stílusára, a távoli provinciák számtalan stílusa is visszahatott a civilizáció e központjára,

s a 3. század végén Rómában épült fürdők és egyéb középületek pazar díszítésében már tárgyiasult formában is megnyilvánult ez a kölcsönhatás. Amikor Nagy Konstantin székhelyét áttette Bizáncba, az új birodalmi épületekhez keleti kézműveseket kellett alkalmaznia, ami a hagyományos római építészeti stílusban még erőteljesebb és jellegzetesebb módosulást eredményezett. Kétség sem férhet hozzá, hogy a környező népek kulturális fejlettségüknek és művészi képességeiknek megfelelően mind hozzáadtak valamit az éppen formálódó új formakincshez, míg végül a tarka egyvelegből I. Justinianus császár hosszú és (a művészet szempontjából) termékeny uralkodása idején [527–565] kiforrott egy egységes és rendszerbe foglalható stílus.

A császárkori hatalmas kis-ázsiai színházaknál és templomoknál már megfigyelhető a bizánci stílus egyik jellegzetessége: az ovális körvonalak, a csúcsos levelek és a virág, valamint a töveket ölelő levélcsozor nélküli vékony, folyamatos füzérek. A patarai színház fríze (A) és Aphrodisziasz Aphrodité-temploma jó példa a folyamatos indadíszekre. Az Ancyrában (ma Ankara) épült, Augustusnak szentelt templom kapuja (B) is ilyen mintázatú, és az egyik kisebb, Texier által az 1. századra datált patarai templom pillérének feje (C) hasonló, mint a szmírnai (D), amelyet Salzenberg rajzolt le, és keletkezésének idejét Justinianus császár uralkodásának első felére, vagy inkább i. sz. 525-re teszi.

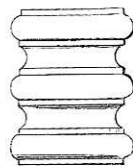


c

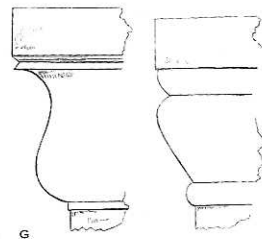


Mivel nem ismerjük a pontos évszámokat, nem lehet egyértelműen megállapítani, hogy Perzsia mekkora hatást gyakorolt a bizánci kultúrára, de az biztos, hogy perzsa kézművesek és mesteremberek gyakran kaptak megbízást Bizánctól. A Ták-e Bosztánban, Biszutunban vagy Ták-e Girrében feltárt épületek díszítésében, vagy az ókori iszfaháni oszlopfőkön, amelyeket

Flandin és Coste nagyszerű munkájából ismerhetünk, meglepő hasonlóságokat fedezhetünk fel a bizánci stílusjegyekkel. A magunk részéről hajlunk arra a feltételezésre, hogy ezek az épületek legjobb esetben is a kiforrott bizánci stílus fénykorával egy időben, a 6. század táján, de még inkább valószínű, hogy később keletkeztek. Felismerhetjük azonban egy bizonyosan korábbi korszak motívumait is egy i. sz. 363-ban keletkezett emléken: Ancyrában az egyik legelterjedtebb perszeopoliszi motívumot láthatjuk viszont Jovianus oszlopán (E), amelyet nem sokkal azután emeltek a császárnak, hogy Julianus seregét hazavezette a perzsiai hadjáratból. Perszeopolisz művészetére szintén jellemző volt a bizánci stílusban is megfigyelhető csúcsos, barázdált levéldíszítés, mint azt az Hagia Sophia-székesegyházból vett részlet (F) is szemlélteti; a késő császárkorban pedig megfigyelhetjük, hogy a kangávari dór templom oszlopfőinek (G) profiljai is mennyire emlékeztetnek a bizánci templomokból megismert stílusra.



Ezekből a formákból levezethető a bizánci stílus, de még érdekebb megfigyelni, e stílusjegyek hogyan élnek tovább. A XXVIII. tábla 1. ábráján (146-147. o.) a Charles Texier gyűjtéséből, illetve Salzenberg munkájából ismert sajátos levélmotívumot az Hagia Sophia egyik részletén látjuk viszont. Ugyanitt a 3. ábrán egy körbezárt, levéldíszes András-keresztet is felfedezhetünk, amely majd gyakran fölbukkan a román és a gótikus stílusban, illetve látható rajta egy motívum, amely apró változtatásokkal visszatér egy németföldi műemlék részletén a 20. ábrán. A 4. ábrán látható 6. századi íves és leveles ág (Hagia Sophia) felbukkan a 11. századi velencei Szent Márk-székesegyházban is (lásd 11. ábra). A levelek fogazata a 22. ábrán (Németország) majdnem olyan, mint az Hagia Sophiában látható minta (lásd 1. ábra). A 24-29. ábrák mintái között is észrevehető a hasonlóság, tehát a bizánci motívumok továbbéltek a német területeken, Itáliában és Spanyolországban is.



A XXVIII. táblán látható minták közül kettő (30., 36. ábra) már a román stílusra jellemző, és a skandinávok által szívesen alkalmazott és helyi alapmotívumból továbbfejlesztett körfonatos díszítmenyt mutatja, míg a 33. ábrán (St. Denis-apátság) a számtalan római eredetű minták egyikeként láthatjuk, amely a román stílusra oly jellemző, s előképe egy Cussyben felállított római oszlopon található.

Láthattuk, hogy Róma, Szíria és Perzsia mind meghatározó hatással volt a bizánci művészet és díszítés kialakulására. A stílus kiforrott for-

mányelve a nyugati világban is érezte hatását. Az idők folyamán természetesen tovább módosult a stílus: hatott rá a befogadó országok eltérő vallási, művészeti környezete, szokásai. Ennek nyomán rokon vonásokat mutató, de mégis különálló stílusváltozatok jöttek létre a kelta, az angolszász, a lombard és az arab kultúrában. Ha el is tekintünk annak vizsgálatától, vajon Európa mely tájain dolgoztak valójában bizánci kézművesek, nem lehetnek kétségeink afelől, hogy a gyűjtőnéven román stílusként emlegetett korai közép-európai, sőt nyugat-európai díszítőművészetben rendkívül erőteljes bizánci hatás mutatható ki.

A tiszta bizánci díszítőstílusra jellemzőek a szélesen fogazott és a csúcsos levelek. A domborműveken a levelek széle ferde, erezetüket mély barázdákkal hangsúlyozzák. A levéldísz indavonala általában vékony és folyamatos (lásd XXIX-XXIX*. *tábla*, 148–151. o., 1., 14. és 20. *ábra*). A mozaik és a festett dísz háttere általában arany. A finom vonalú, egymásba fonódó mintákat jobban kedvelték, mint a geometriai alakzatokat. Az állati és a növényi motívumok ritkán jelentek meg a domborműveken. Színeket szinte kizárólag az erősen stilizált, merev hatású vallási tárgyú műveken használtak, amelyek érzelmeket alig fejeztek ki. Művészetükben a plaszticitás másodlagos jelentőségű.

A román stílus díszítőelemei ugyanakkor elsősorban a térbeliség hatásait aknázzák ki. Gazdagon alkalmazzák a fény játékát, a mély hasítékokat és erőteljes kiszögelléseket, s a dús hatású díszítményeken együtt láthatók az alakábrázolások levéldíszekkel, illetve stilizált mintákkal. A mozaikokat gyakran festéssel helyettesítették, az állatfigurák

a plasztikákon és a festett díszeken egyaránt sokszor megjelentek (lásd XXIX.* *tábla* 26. *ábra*, 151. o.). A háttér színei is változatosabbak lettek: az arany mellett megjelent a kék, a vörös, a sárga, a zöld (lásd XXIX.* *tábla* 26., 28., 29. *ábra*). Más tekintetben a helyi variációk ellenére a stílus megőrizte alapvetően bizánci jellegét; például a festettüveg-díszek esetében egészen a 13. század végéig ez a jellemző.

A díszítmények közül egy típus, a geometrikus mozaikminta tipikusan a román stílusra, és elsősorban Itáliára jellemző; erre a XXX. *táblán* (152–153. o.) számos példát láthatunk. A 12–13. században virágzott díszítőstílus lényege a kis négyzet vagy rombusz alakú üvegdarabok átlós vonalakkal tagolt bonyolult mintázatba rendezése; a vonalak folyamatosságát hol megtörte, hol hangsúlyozta az eltérő színek alkalmazása. A 7., 11., 13., 29. és 31. *ábrán* látható példák Közép-Itáliából általában egyszerűbbek, mint a délebbi területekről, illetve Szicíliából származók, ahol a szaracén kézművesek gyakran a saját kifinomult, bonyolult mintáik alapján készítették a mozaikokat. Ezek közül néhány elterjedt megoldást mutat be az 1., 6. és 37. *ábra* Monreale székesegyházából. Érdemes összehasonlítani a két teljesen eltérő stílust, amely egymás mellett élt Szicíliában. Az egyik a szabályos geometrikus mintázatú, átlósan elrendezett, mór hatásokat mutató minta (lásd XXIX. *tábla*, 148–149. o.), a másik az egymásba fonódó ívekből álló motívum, amelyet a 37., 38. és a 39. *ábra* szemléltet; ezeken bizánci hatást fedezhetünk fel, még ha nem is biztos, hogy bizánci kézművesek munkájáról van szó. Ugyanebből a korból származik, mégis az előbbi kettőtől

jelentősen eltérő, sajátos jegyeket mutató és szűk területre korlátozott stílust képvisel a velencei-bizánci díszítés, amelyet a 18., 20., 21., 34. és 36. ábrán láthatunk. A táblán szereplő többi mozaik egy része jellegzetesen bizánci, például a 35. ábra összefonódó körökből kialakított mintája, akárcsak az Hagia Sophiára jellemző lépcsőmotívum, amelyet a XXIX. tábla (148-149. o.) 3., 10. és 11. ábrája szemléltet.

A márvány- (opus Alexandrinum) és az üvegmozaikok (opus Grecanicum) csak alapanyagukban különböznek egymástól, mindkettő alapelve a bonyolult geometrikus mintázat. A román stílusú itáliai templomok padlóburkolatára jellemző e díszítési mód, amely Augustus császár kora óta hagyományozódott nemzedékről nemzedékre, s amelynek lényegére világít rá a XXX. tábla 23., 24., 40., 41. és 42. ábrája.

Itália egyes részein a román korszakban kialakult a mozaikdíszítés több helyi, a római vagy a bizánci mozaikoktól független változata is. Ilyen például a ravennai San Vitale-templom (25. ábra) vagy a firenzei San Miniato-templom és a Battisterio padlódíszítése a 11–13. századból, amelyekben kizárólag fekete és fehér márványt alkalmaztak. E fenti néhány kivételtől, illetve a Dél-Itáliában már megemlített mór jellegű díszítésektől eltekintve mind a márvány-, mind az üvegmozaikok eredete az ókori római mozaikberakásokra vezethető vissza, melyek az egész birodalomban elterjedtek, s különösen figyelemreméltó példáit szemlélteti a pompeji mozaikokat bemutató XXV. tábla (123. o.).

A bizánci művészet a 6.-tól a 11. századig s még tovább is meghatározta az európai kultúrát, de még ennél is jelentősebb hatással volt

a népes és gyorsan terjeszkedő Arab Birodalom művészetére. Az arabok Mohamed nevében meghódították a Kelet legjelentősebb országait, s Európában is megvetették a lábukat. A Kairóban, Alexandriában, Jeruzsálemben, Córdobában és Sziciliában emelt korai arab stílusú épületek mindegyikén egyértelműen kimutatható a bizánci hatás. Bizánc díszítőművészete gyakorlatilag az összes szomszédos államban nyomot hagyott; Görögországban ez a stílus sokáig megmaradt, és mind a keleti, mind a kelet-európai díszítőművészet alapvetéseiként szolgált.

J. B. WARING
1856. szeptember

E témát bővebben lásd a sydenhami Kristálypalota bizánci és román kori termeit bemutató kísérfüzetben – Wyatt és Waring

AZ ILLUSZTRÁCIÓK FORRÁSA:

- SALZENBERG: *Alt Christliche Baudenkmale von Constantinopel* (Konstantinápolyi ókeresztény építészeti emlékek)
- FLANDIN & COSTE: *Voyage en Perse* (Utazások Perzsiában)
- TEXIER: *Description de l'Arménie, Perse, &c.* (Örményország és Perzsia leírása)
- HEIDELOFF: *Die Ornamentik des Mittelalters* (Középkori ornamentika)
- KREUTZ: *La Basilica di San Marco* (A Szent Márk-székesegyház)
- GAILHABAUD: *L'Architecture et les Arts qui en dépendent* (Építészet és a hozzá tartozó művészetek)
- DU SOMMERARD: *Les Arts du Moyen Age* (A középkor művészete)
- BARRAS & LUYNES (DUC DE): *Recherches sur les Monuments de Normands en Sicile* (A szicíliai normann emlékek nyomában)
- CHAMPOLLION FIGEAC: *Paléographie Universelle* (Általános régészet)
- WILLEMIN: *Monuments Français inédits* (Ismeretlen francia műemlékek)
- HESSEMER: *Arabische und alt Itallianische Bau-Verzierungen* (Arab és itáliai épületdíszítések)
- DIGBY WYATT: *Geometrical Mosaics of the Middle Ages* (Középkori geometrikus mozaikok)
- WARING & MACQUOID: *Architectural Arts in Italy and Spain* (Itáliai és spanyolországi építészet)
- WARING: *Architectural Studies at Burgos and its Neighbourhood* (Építészeti tanulmányok Burgosról és környékéről)

24 Owen Jones nagyon sok illusztrációt választott a Bizánci Birodalom határain kívül eső területekről. Sok példája közül néhányat ma román stílusúnak tartunk, amelyre a bizánci művészek jelentős hatást gyakoroltak. Nagyon sok görög kézműves vándorolt nyugatra, ahol a bizánci kézművesek portékáival is gyakran lehetett találkozni, különösen 1204 után, amikor a keresztiesek kifosztották Konstantinápolyt.

XXVIII. TÁBLA

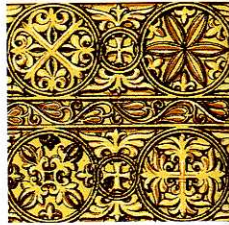
1, 2, 3 Kőbe vésett dísz az Hagia Sophiából, Konstantinápolyból a 6. századból – Salzenberg
 4, 5 Az Hagia Sophia bronzkapujának egy részlete – Salzenberg
 6, 7 Részletek egy elefántcsont diptichonból. Beauvais székesegyháza – Willemín
 8 A betlehemi Születéstemplom bronzkapujának részlete, a 3. vagy 4. századból – Gaillhabaud
 9–11, 16, 31 Kőfaragások a velencei Szent Márk-székesegyházból, a 11. századból – J. B. Waring, *Casts at Sydenham* (Gipszöntvények Sydenhamben)
 12 A St. Denis-apátság előcsarnokának egy részlete a 12. századból – J. B. W.



1



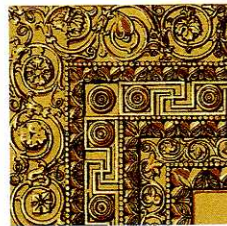
2



3



4



5



6



7



8

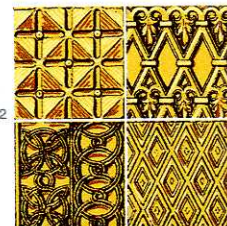


9

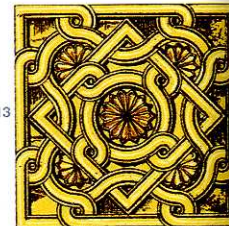
10



11



12



13



17

18

19



20



21



22

23



24



25

26



27

28



29



30



31



32

34

35



36

13 A milánói San Ambrogio-templomból – J. B. W.
 14 A Heilsbronn-kápolnából, Bajorországból – Heidelberg
 15 A St. Denis-apátságból – J. B. W.
 17, 18, 19 A Szent Mihály-templom egyik oszlopfejének részlete a 12. századból – Heidelberg
 20 A Murrhard-kolostor kapujának részlete – Heidelberg
 21 Szászországi domborművek (Nürnberg és Nossion) – Heidelberg
 22, 23 A grundi (Svábföld) Szent János-templom frízei – Heidelberg
 24 Római stílusú fa- és elefántcsont faragások Leven gyűjteményéből, Kölnből – Heidelberg.
 25 Monreale székesegyházának bronz főkapujáról a 11–12. századból – J. B. W.
 26 Részlet a ravellói dóm bronzkapujáról – J. B. W.
 27, 28 Trani dómjának bronzkapujáról a 12. századból – Barras et Luynes
 29 Kőfaragás az Huelgaskolostorból (Burgos, Spanyolország), a 12. századból – J. B. W.
 30 A lucai katedrális előcsarnokából 1204-ből – J. B. W.
 32 Részlet a bayeaux-i székesegyházból a 12. századból – Pugin: *Antiquities of Normandy* (Normann régi-ségek)
 33 A St. Denis-apátságból – J. B. W.
 34 A bayeaux-i székesegyházból – Pugin
 35 A lincolni székesegyház előcsarnoka a 12. század végéről – J. B. W.
 36 Kílpeck előcsarnokából, Herefordshire-ből – J. B. W.

BIZÁNC

A bizánci templomokban és palotákban a mozaik volt az egyik legfontosabb díszítőforma. Jelentősége vetekedett a nyugat-európai falfestéssel. A művészek általában absztrakt formákat készítettek, mivel a korban tiltották az emberábrázolást Keleten. Ezeket a motívumokat később a kódexdíszítők is átvették, és gyakran festették az aranyozott kódexek margóit is hasonló módon. A díszes kéziratok nagy népszerűségnek örvendtek Európában, ami hozzájárult a bizánci díszítőstílus elterjedéséhez számos európai országban.



1

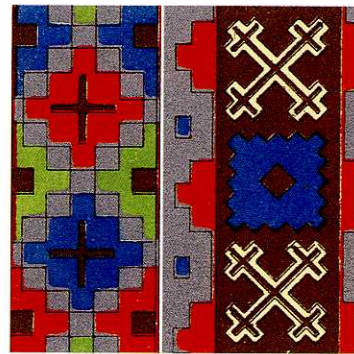


2



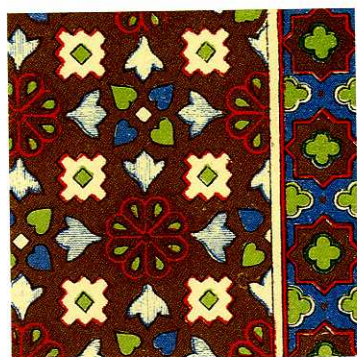
8

9



10

11



3



4

5



12

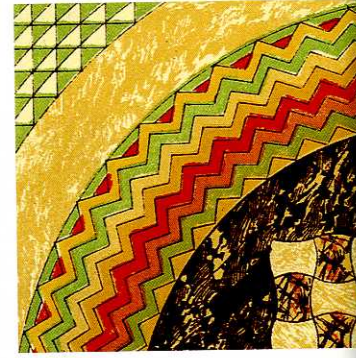
13



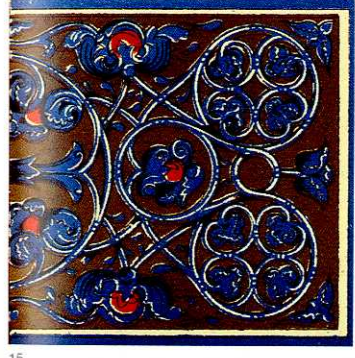
14



6



7



15



18

1-6 Az Hagia Sophia mozaikjai a 6. századból – Salzenberg: *Alt Christliche Baudenkmale von Constantinopel*

7 Márványpadló a konstantinápolyi Pantokrátor-templomból a 12. század első feléből – Salzenberg

8, 9 Márványpadlók az Hagia Sophiából

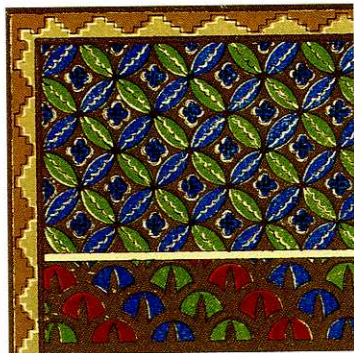
10, 11 Mozaikok az Hagia Sophiából – Salzenberg

12-15 Részletek kézi festéssel díszített görög kéziratokból a British Museumból – J. B. W.

16, 17 Részletek kézi festéssel díszített görög kéziratok margóiról – Champollion Figeac: *Paléographie Universelle*

18 A velencei Szent Márk-székesegyház középső részének díszítményéből – Digby Wyatt: *Mosaics of the Middle Ages*

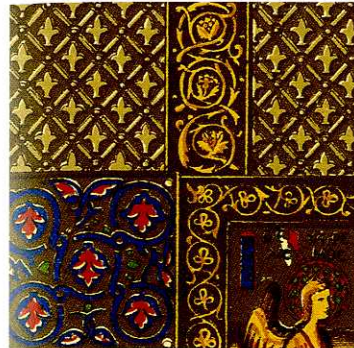
28 A pazar bizánci deko-
ráció bőséges aranyozá-
sával és egyéb drága
anyagaival nagy hatást
gyakorolt a viktoriánus
korszakra. Ebből nőtt ki
a neobizánci építészet.
Sir Matthew Digby Wyatt
(1820–1877) *Geometrical
Mosaics of the Middle
Ages* (Középkori geomet-
rikus mozaikok, 1848)
című műve volt Owen
Jones legjelentősebb for-
rása ebben a fejezetben.
A „neobizánci” építészet
legjelentősebb alkotása
a John Bentley tervei
nyomán épült West-
minster-székesegyház
(1894–1903). Ez a stílus
még Németországban is
nagyon népszerű volt,
ott *Rundbogenstil*nek
(kőíves stílus) nevezték.



19



20



21



22



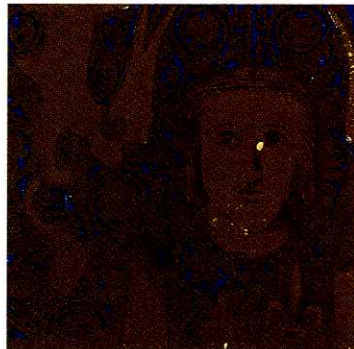
23



24



25



26



27



28



29



30

19 Egy görög kódexből a
British Museumból – J. B. W.
Az alsó szegély Monrealéből
való; Digby Wyatt művéből
20 Nazianzoszi Gergely
imádságos könyvéből a
12. századból – Cham-
pollon Figéac

21, 22 Egy görög kézirat-
ból a British Museumból –
J. B. W.

23 Az Apostolok cseleked-
teiből, egy görög kéziratból,
a Vatikán könyvtárából –
Digby Wyatt

24 A velencei Szent Márk-
székesegyházból – Digby
Wyatt

25 Görög diptichon részlete
a 10. századból Firenzéből –
J. B. W. (A liliomokat valószí-
nűleg később festették rá.)

26 13. századi francia zom-
ánccsisz – Willemin; *Monu-
ments Français inédits*

27 Egy zománcozott do-
bozkáról (a középső sor
Szent Lajos király fia, János
szobráról való) – Du Som-
merard; *Les arts du Moyen
Age*

28 János (Szent Lajos fia)
koporsójának zománccsisze,
1247-ből – Willemin

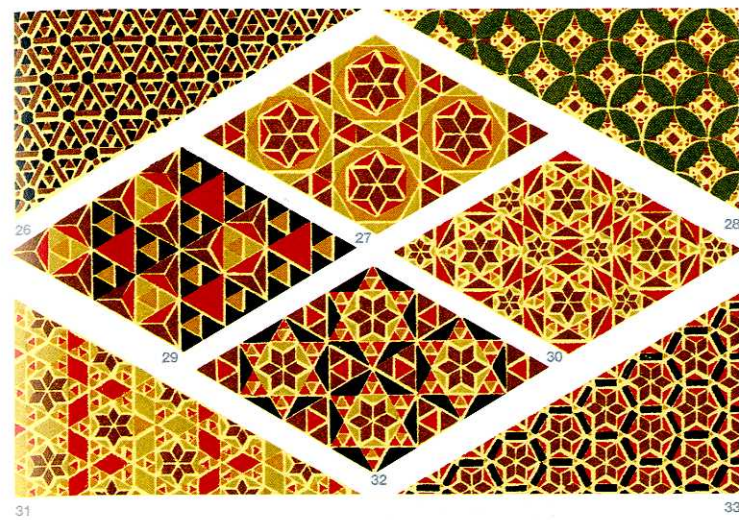
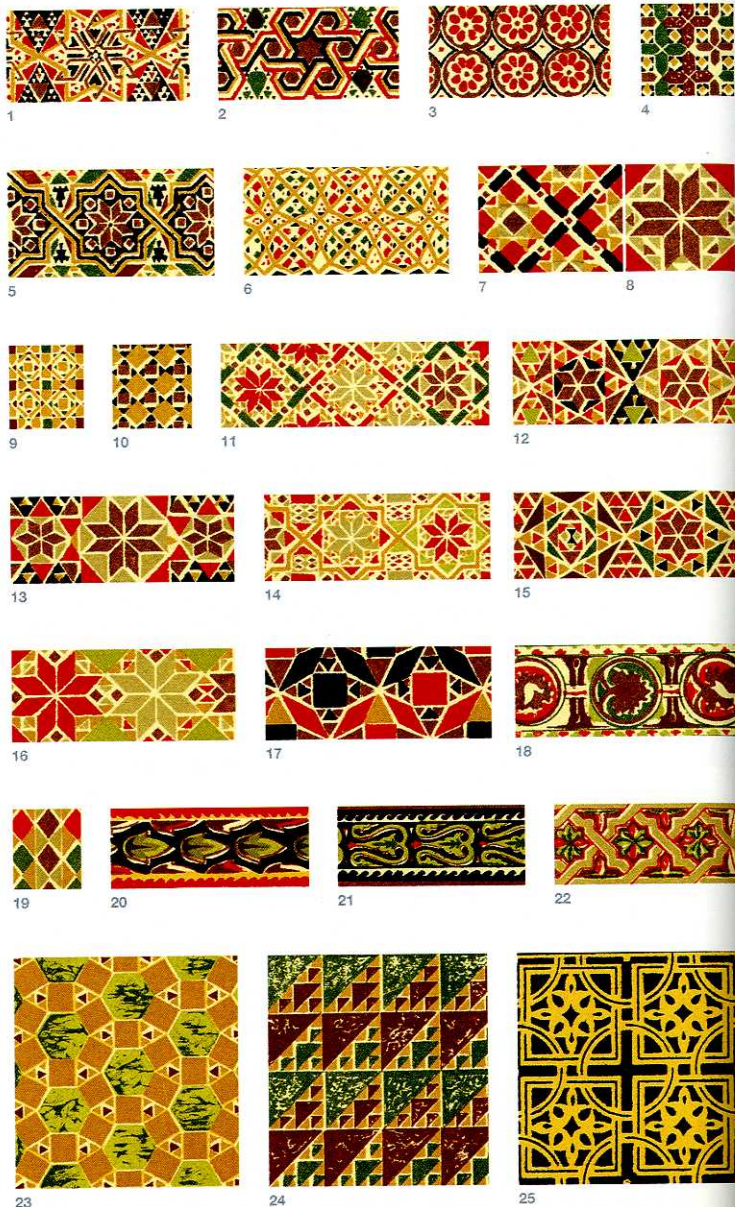
29 Zománccsisz, valószínű-
leg a 12. század végéről –
Willemin

30 Padló részlete, amit
a St. Denis-apátságban
öriznek, Párizs közelében
– Willemin

☞ A következő ábrákon a Nyugat három legszebb bizánci stílusú épületéről láthatunk díszítéseket. Ravenna egy ideig a Nyugatrómai Birodalom központja volt, mielőtt a bizánciak 540-ben elfoglalták. Ezután kezdték meg a San Vitale-templom építését (547-ben). A velencei Szent Márk-székesegyház díszítőműveit is bizánci stílusúak. A két korábbi templomhoz hasonlóan a szicíliai Monreale székesegyházának építésében (kb. 1190) is közreműködtek bizánci kézművesek, munkájuk legszebb emlékei a mozaikburkolatok.

XXX. TÁBLA

1, 2 Monreale-i mozaikrészletek a 12. század végéről – J. B. W.
 3 A római Ara Coeli mozaikjának részlete – J. B. W.
 4, 9 A velencei Szent Márk-székesegyház márványpadlójáról – J. B. W.
 5, 6 Monreale – J. B. W.
 7, 8, 11, 12, 13 A római San Lorenzo fuori le Mura-templomból a 12. század végéről – J. B. W.
 10 Az Ara Coeliből – J. B. W.
 14 A római San Lorenzo fuori le Mura-templomból – Waring és MacQuoid
 15, 16 Palermóból – Digby Wyatt
 17 Monreale – J. B. W.



18 A velencei Szent Márk-székesegyházból – Digby Wyatt
 19 Az Ara Coeliből – J. B. W.
 20 A velencei Szent Márk-székesegyház keresztelőkápolnajából – J. B. W.
 21 A velencei Szent Márk-székesegyházból – Waring és MacQuoid
 22 Monreale – J. B. W.
 23, 40-42 Márványpadló részlete a római Santa Maria Maggiore-templomból – Hessemer
 24 Márványpadló részlete a római Santa Maria in Cosmedinből – Hessemer
 25 Márványpadló részlete a ravennai San Vitaleből – Hessemer
 26, 33 A római San Giovanni in Laterano-templom részlete – Digby Wyatt
 27 A római San Lorenzo-templom részlete – Digby Wyatt
 29 A római Ara Coeliből – J. B. W.
 30 A római San Lorenzo-templomból – Waring és MacQuoid
 31 A római San Lorenzo fuori le Mura-templomból – J. B. W.
 32 Az Ara Coeliből – Waring és MacQuoid
 34, 35 A velencei Szent Márk-székesegyház mozaikjai – Digby Wyatt: *Specimens of the Mosaics of the Middle Ages*
 36 A velencei Szent Márk-székesegyház keresztelőkápolnája – Waring és MacQuoid
 37-39 Monreale székesegyházából – J. B. W.

ARAB DÍSZÍTŐELEMÉK KAIRÓBÓL



Mohamed vallása, az iszlám meglepő gyorsasággal terjedt el Keleten, és a kialakult új kultúra hamarosan létrehívta a rá jellemző művészeti stílust is. A muszlimok kezdetben régi római vagy bizánci épületeket alakítottak át saját céljaikra, vagy ókori emlékművek romjain, azok anyagaiból emeltek új építményeket. Az viszont a legkorábbi emlékekből is nyilvánvaló, hogy az új vallás követelményei és az arab érzelemvilág formába öntésének igénye sajátos jelleget kölcsönzött építészetüknek.

A régebbi épületek romjain, azok köveiből emelt építményeknél még megpróbálták lemásolni a felhasznált stílus elemeit. Az eredmény, akárcsak a római stílus más módosulásai, például a bizánci formanyelv kialakulása során is megfigyelhető volt, durva és tökéletlen másolat lett, de éppen ez adott lendületet a végül az új stílus kialakulásához vezető folyamatnak; az eredeti modellhez többé nem tértek vissza, s idővel túléptek annak korlátozó szabályain. A muszlimok már igen korán kialakí-

tották és tökéletesítették a csak rájuk jellemző stílust. A XXXI. táblán (164-165. o.) látható minták a kairói Ibn Tulún-mecsetből valók. A mecsetet 876-ban, mindössze 250 évvel a vallás megszületése után emelték, de már ebben az együttesben is egy kiforrott stílust láthatunk. Igaz, megőrizte a gyökereit, de nem másolja szolgai módon az előképként szolgáló stílus elemeit. Az eredmény figyelemre méltó, ha összehasonlítjuk a keresztény vallás építészeti alkotásaival, amelyről csak a 12-13. században lehetett elmondani, hogy sikerült megszabadulnia a pogány gyökerektől és kialakítania egy jellegzetesen keresztény építészetet.

A kairói mecsetek a világ legszebb épületei közé tartoznak. Egyszerre nyugöznek le bennünket egyszerű és nagyszerű formáikkal, illetve az építményeket ékesítő kifinomult és elegáns díszítményekkel.

A díszítő technika és a motívumok eleganciája valószínűleg a perzsa hatását tükrözi, mint ahogy a legtöbb arab művészeti ág perzsa gyökerekre vezethető vissza. Nagyon valószínű, hogy a perzsa hatás Bizánc közvetítésével került hozzájuk. Egyrészt a Flaminio és Coste által bemutatott bizsütuni műemlékek bizánci befolyást mutató perzsa munkáknak tűnnek, másrészt ha a feltételezettnél korábbi eredetűek, akkor a bizánci művészetnek is voltak perzsa gyökerei. A két stílus formanyelve közötti hasonlóság szembetűnő. A III. fejezetben már tárgyaltunk egy Szászánida kori oszlopfőt (XIV. tábla 16. ábra, 86-87. o.), amely az arab rácsminta előképének tűnik. A Salzenbergtól átvett fenti rajz az Hagia Sophia egyik boltívének hátfalazását mutatja, amelyen az épület



AZ HAGIA SOPHIA EGYIK BOLTÍVÉNEK HÁTFALAZÁSA, RÉSZLET – SALZENBERG

görög-római jellegű díszítésével teljes összhangban álló mintákat láthatunk, amelyek esetében az sem kizárt, hogy ázsiai eredetűek. Akárhogy is van, a boltív hátfalazásának díszítése alapként szolgált az arab és a mór motívumkincs kialakulásához. Bár a középső mintát körülölelő levéldísz az akantuszt idézi, itt találkozunk először annak az elvnek a felrúgásával, hogy a levélindák egymásból nőnek ki. A csigavonalas szalagdísz folyamatos, nem törik meg. A minta kitölti a hátfalazat teljes felületét úgy, mintha egyenletesen besatírozták volna az egészet, ami a mór és az arab díszítésnek egyik fontos jellegzetessége volt. Egy másik

sajátosságot is megfigyelhetünk: az ívek szegélye is felületi díszítést kapott, s az oszloppárkány ékesítése is hasonlatos az arab és a mór oszloppárkányokéhoz.

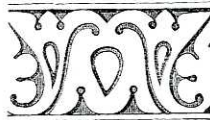
Az Ibn Tulún-mecset díszeiből látható minták a XXXI. táblán (164-165. o.) azért nagyon érdekesek, mert már az arab díszítőművészet e korai időszakában is felfedezhetők azok a stílusjegyek, amelyek majd a granadai Alhambrában teljeseznek ki. A különbség csupán a motívumok elosztásának kiforrottságában fedezhető fel, az alapelvek ugyanazok. Az Ibn Tulún-mecset a felületdíszítés legkorábbi típusát képviseli. Az elsímitott gipszfelületre vagy sablonnal ráfestették a mintákat, vagy egy tompa szélű hasítékot hagyó eszközzel rajzolták rá azokat. Az egy töről ágazó, sugárirányú minták és a törésmentes ívek valószínűleg vagy görög-római eredetűek, vagy a természet megfigyeléséből származnak.

Nagyon sok minta (például a 2-5., 21., 22., 36., 38. ábrán) őrzi a görög előkép nyomát: az inda két végén egy-egy, olykor ellentétes irányban álló virág; de a görögöknél a virág vagy a levél nem része az indacsavarnak, hanem abból nő ki, míg az araboknál a szalagdísz a virágokat elválasztó levelekké alakult. A 31. ábrán a rómaiaktól átvett folyamatos csavarindát láthatjuk, de a tipikusan római tagolást itt már nem alkalmazták. Az Hagia Sophiáról való minta (160. o.) ennek a módosításnak az egyik legkorábbi példája.

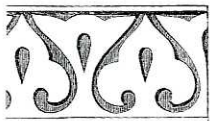
A XXXI. táblán látható minták közül a felfelé állók általában oszloppárkányokat és ablakokat díszítettek. Valószínűleg ezekből született



ARAB



ARAB



ARAB



GÖRÖG



MÓR

meg az a kifinomult mintázat, amikor az azonos motívumok ismétlődéséből újabb minta, sőt minták alakultak ki. A táblán szereplő minták közül a legtöbbet oldal irányban meg kellett volna kettőznünk, de elsődleges szándékunk az volt, hogy minél több díszítőelemet mutassunk be, akár az ismétlődések szemléltetésének rovására is.

A XXXII. tábla 14. ábrája szintén az Ibn Tulún-mecsetről származik, a tábla többi ábrája, valamint a XXXIII. és a XXXIV. tábla ábrái (lásd 168-171. o.) viszont a 13. századból származnak, vagyis négyszáz évvel fiatalabbak, mint Ibn Tulún mecsetének díszei. A hatalmas fejlődés, ami ezalatt az idő alatt végbe ment, első pillantásra látszik, de a díszítés színvonala mégis messze elmarad az ugyanebben a korban épült Alhambrától. Az arabok sohasem tudták olyan szépen megmunkálni a felületet és olyan finoman tagolni a teret, mint a mórok. A művészeti elgondolás azonos, de a kivitelezés hagy maga után kívánnivalót. A mór művészetben a díszítés és a háttér aránya tökéletes, nincsenek üresen maradt felületek, lyukak. A minták felületének kidolgozásában is sokkal magasabb színvonalat értek el a mórok, díszítményeik kevésbé monoton hatásúak. Hogy ezt az eltérést még jobban szemléltessük, a következő oldalon megismételjük a



XXXIII. tábla 16. ábráját (168-169. o.), mellé állítva két alhambrai nyújtott rombusz mintát.

A mórok újítása volt a több síkra osztott felületdíszítés is, azaz egy felületre két vagy több rétegben vitték fel a mintákat. A legfelső réteg mintája nagyvonalúan borítja az egész tömeget, míg a második és az első réteg mintázata egymásba játszik. E lenyűgöző ötlet nyomán a díszített felület messziről nézve megőrzi egységes és lendületes mintázatát, közelebbről vizsgálva viszont nagyon kifinomult és eredeti mintákat fedezhetünk fel rajta. A mórok a díszítendő felületen egyszerre többféle megoldást is alkalmaztak: a XXXII. és a XXXIII. táblán (166–169. o.) meghatározó legyező alakú vagy tollas díszítést olykor minta nélkül hagyott felületekkel ötvözték (lásd XXXII. tábla 21., 23. ábra). A XXXIII. tábla 18. ábrája fémből készült áttört díszítést mutat, amely már megközelíti a mór térelosztás tökéletességét: a motívum arányosan kisebbedik a minta közepe felé, amely megtartja a mórok által szentírásként tisztelt szabályt, mely szerint bármilyen távoli legyen is egy motívum, vagy bármennyire bonyolult is legyen a mintázat, minden motívumot vissza lehet követni egészen a tőig vagy gyökérig, ahonnan kiindult.

Az arab és a mór stílus közötti különbséget úgy lehet összefoglalni, hogy a konstruktív díszítőelemek az arab épületeknél a pompa kifejezését szolgálták, míg a mór díszítés kifinomultabb és elegánsabb volt.

A XXXIV. táblán látható remekbe szabott minták (170-171. o.) egy díszes Koránból valók. Ebből könnyen megérthetjük az arab díszítőművészet lényegét. Ha eltekintünk a virágoktól, amelyek megbontják a stílus egységét és perzsa hatásról tanúskodnak, alig találhatnánk szebb szemléltető példát az arab díszítésre. A munka formai és színhatás szempontjából tökéletes.



ARAB




MÓR



MÓR

Mivel a római kori romokból irdatlan mennyiségű márványtörmelék keletkezett, az arabok valószínűleg hamar megpróbálkoztak a rómaiak általánosan elterjedt megoldásának, a geometrikus minták szerint elrendezett padlómozaikoknak a készítésével, ilyenekkel otthonaikat és

kegyhelyeiket egyaránt díszítették. A XXXV. táblán (172-173. o.) arra láthatunk jó példákat, milyen változatos eredményt hozott az új divat az arab díszítőművészetben. Annak bizonyosságául, mit is jelent a díszítőművészetben a stílus fogalma, hasonlítsuk össze az arab mozaikokat (XXXV. tábla) a római (XXV. tábla, 123. o.), a bizánci (XXX. tábla, 152-153. o.) és a mór mozaikokkal (XLIII. tábla, 220-221. o.). Nehezen találunk olyan motívumot, amelyik csak az egyik népnél lenne meg, mégis milyen eltérő a mozaikok jellege! Olyan, mintha egy gondolattal négy különböző nyelven ismerkednénk egyszerre – az elme mindegyikből ugyanazt a mondanivalót szűri le, de a mondatok hangzásának eltérése megdöbbentő.

Valamennyi stílus esetében a kiindulópont a csavart kötél, a vonalak összefonódása, két négyszög keresztezése , a hatszögbe írt egyenlő szárú háromszög. Az eltérést a színek használatában, a különböző alapanyagok alkalmazásában és a díszítés általában egyértelművé tett céljában érhető tetten. Az arabok és a rómaiak inkább padlómozaikot készítettek, ezek színe sötétebb; a mór mozaikok a lábazati párkányt díszítették, míg a XXX. táblán (152-153. o.) látható világosabb, élénkebb színű mozaikok az épületek szerkezeti jellegű díszítőelemei.



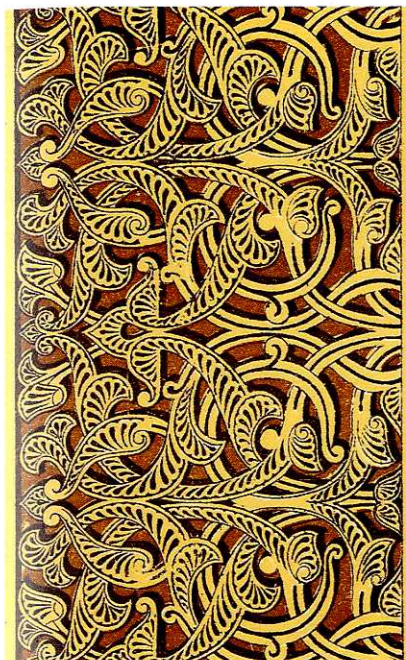
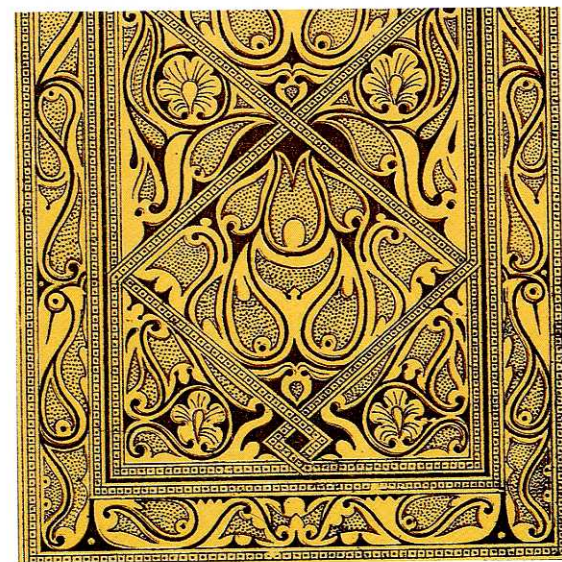
✿ Owen Jones szívesen hangoztatta, hogy az arabok, évszázadokkal megelőzve a kereszténységet, szent épületeiken igen kiforrott stílust alakítottak ki. Ezt az állítását Ibn Tulún kairói mecsetével (876–879) kívánta alátámasztani. Ibn Tulún egy rabszolga gyermeke volt, majd felemelkedve Egyiptom kormányzója lett. Az általa építtetett mecset mezopotámiai mintát követett; különösen jelentős a csúcsíves arkádok alkalmazása, amely már kb. 300 évvel az európai gótikus stílus előtt megjelent az iszlám építészetben. Emellett figyelemre méltóak a faragásai és gipszstukkó-dekorációi is.



1–39 Ezen a táblán díszített architrávokat, oszloppárkányokat és ablakokat láthatunk a kairói Ibn Tulún-mecsetből. A díszítés gipszből készült, és majdnem mindegyik ablaknak más a mintázata. Az íveket legtöbbször hasonlóan díszítették. Csúppan egyetlen fő ívbolt oszloppárkány-díszítésének maradt fenn elegendő nagyságú része ahhoz, hogy a minta is kivehető legyen rajta, ezt a XXXII. tábla 14. ábráján láthatjuk. Az 1–7., 16–25., 30–32., 34., 38. ábrák az ablakok körüli ívek díszítéseit ábrázolják. A többi ábrán oszloppárkányok és szegélykövek mintái láthatók.

Ibn Tulún mecsetét i. sz. 876–879-ben építették, és a díszítés is valószínűleg ekkor készült. Ez a legrégebbi arab épület Kairóban, és azért is különösen fontos, mert itt jelenik meg először a csúcsíves díszítés.

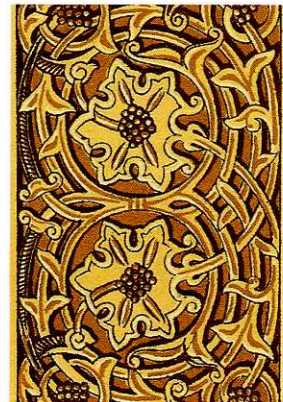
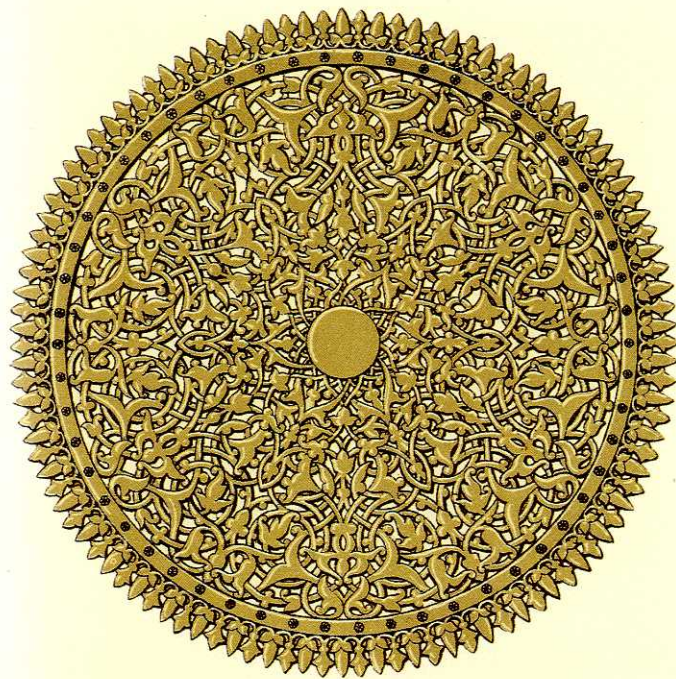
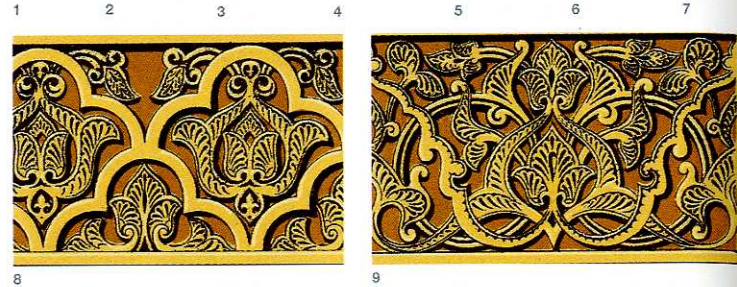
A romantika korában nagyon sok művészt elbűvölt az egzotikus arab kultúra, és ezt a műveikben is megpróbálták kifejezni. „Orientalistáknak” hívták őket. J. F. Lewis (1805–1876) például Kairóban lakott az 1840-es években, ahol William Makepeace Thackeray (1811–1863) szavaival élve a „legteljesebb keleti kényelemben” élt. Lewis arab környezetbe helyezett festményein megjelentek az arab belsőépítészeti részletei is. *The Harem* című képe nagy feltűnést keltett az 1850-es londoni kiállításán. Lord Leighton (1830–1896) otthonában berendezett egy arab stílusú termet, amelyben sok arab témájú festményt helyezett el.



1–7 Kaláun szultán mecsetének mellvédjéről
 9, 16 A boltívek körüli minták an-Nászir Muhammad medreszéből
 10, 11, 16, 18, 21–23 A Kaláun-mecset díszítőményei
 12, 20, 25 A kerek boltívek mintái Kaláun szultán mecsetéből
 13 Faragott szalagpárkánydíszítés a szószékről
 14 Az Ibn Tulún-mecset egyik fő ívbolt oszloppárkányának alsó része
 15, 17, 19 A Kaláun-mecsetből

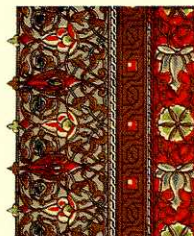
Kaláun szultán a medreszét és kórházat is magában foglaló mecsetegyüttest 1284–1285-ben alapította. Összes mintáját gipszből készítették, valószínűleg még nedves állapotban mintázva meg a stukkó felületét. Mivel annyira változatosak az egyes minták, sőt még a folytatásos motívumok is eltérhetnek egymástól, ezért biztosak lehetünk abban, hogy a gipszmintákat nem sablonról készítették.

Ezek a díszítőminták a mamlúk szultánok korából (1252–1517), a művészet aranykorából származnak. Kaláún (uralkodott 1280–1290 között) építtetett egy hatalmas mecsetet, amely híres kórházat és egy medreszét is magában foglalt (lásd 1–10., 17. ábra). A mecset, mint az ekkoriban épült többi hasonló épület, elsősorban temetkezési helyként, mauzóleumként szolgált. Al-Malik an-Nászir szultán (uralkodott 1294–1340 között) nagyon sok szép épületet építtetett Kairóban (lásd 12., 16., 22. ábrák), míg a Naszirida-dinasztia más tagjai Granadában, az Ibériai-félszigeten uralkodtak. A mamlúk-korszak építészeti hagyományait Barkúk szultán (uralkodott 1382–1399 között) folytatta, az egyik legszébb épület a fiának építtetett mecset (lásd 18. ábra) volt.



1–7 Kaláún szultán mecsetének mellvédjei
 8–10 Íves párkányok ugyanonnan
 12 Fából faragott párkányok az an-Nászir-medreszéből
 13, 14 Fából faragott párkányok
 15, 20, 21, 23 Különböző mecsetek díszítőelemei
 16 Az an-Nászir-mecset egyik boltívének alsó része
 17 Egy ablakpárkány alsó része a Kaláún-mecsetből
 18 Barkúk szultán mecsetének kapuzészléte
 19 Fából faragott oszloppárkány
 22 A sír körüli fríz az an-Nászir-mecsetből

➤ Owen Jones és kortársait lenyűgözték az akkoriban megismert keleti vallások. Az iszlám szent helyeit sokáig elzárták a nyugatiak elől, míg nem 1853-ban egy brit utazó, Sir Richard Burton (1821–1890) afgán zarándoknak öltözve bejutott Mekkába és Medinába. Ennek az utazásnak az élményeit 1855-ben jelentette meg, könyve hatalmas siker lett. Burton később is szoros kapcsolatban maradt az iszlám világgal. Sokat utazott, diplomata és tolmács volt. Ma elsősorban az *Ezeregyéjszaka* 16 kötetben közreadott teljes angol kiadásának fordítójaként ismerjük.



1–7 Ezek a minták a Barkük szultán 1384-ben épült mecsetében őrzött díszes Koránból vannak

24 A közel-keleti otthonok is igen díszesek voltak, és sok nyugati gyűjtő szemében váltak követendő mintává. Lord Leighton is eredeti darabokkal rendezte be otthonának arab termét. Ezek egyes darabjait közvetlenül arab kézművesektől vásárolta meg, de Sir Richard Burtont (lásd 170. o.), a damaszkuszi konzult is gyakran megkereste, hogy vásároljon neki értékeesebb darabokat. Egyik levelében Burton így ír: „Szívesen lebontatnék egy házat Önnek... de nehéz csempézett házat találni. A zsidóbarátok már ismerik az áruik keresetségét, és egészen elképesztő összegeket kérnek szegényes portékáikért...”



1



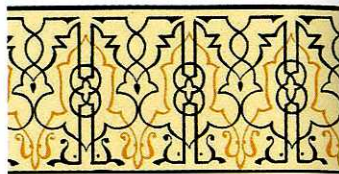
2



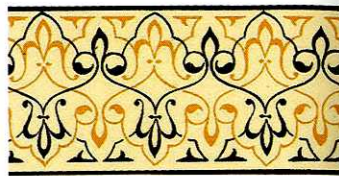
3



5



4



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18



19



20



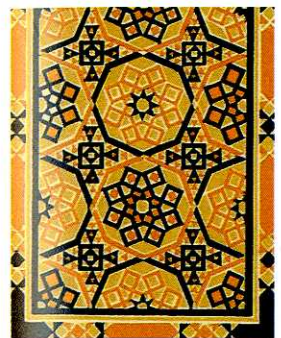
21



22



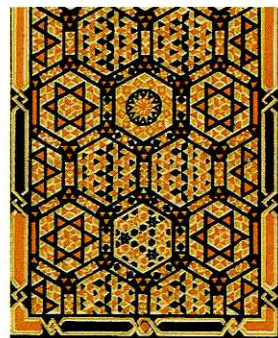
23



24



25



26



27



28

1–28 Kairói mecsetek és házak falait, padlóit borító mozaikok részletei. Ezek fekete és fehér márványból készültek csempeberakásokkal. A 4–6. ábrákon látható díszítés úgy készült, hogy a fehér márványba vésett mintákat vörös és fekete cementtel öntötték ki. A 11. ábrán látható minta közepén a fehér márvány egyhén kiemelkedik a felületből.

Az egyiptomi minták tábláit James William Wild készítette. Wild hosszabb időt töltött Kairóban, ahol az arab belsőépítészetet tanulmányozta, és így nagyon jól ismeri a kairói mintákat.