

A Palladion Műhely és az *Ókor* szerkesztősége 2023 végén közös rovatot indít „Dualis” címmel, amely minden alkalommal két változatban és két helyen, a Palladion honlapján (palladion.hu) és az *Ókor* hasábjain jelenik meg. A rovat célja, hogy az ókori művészetet és tudományos feldolgozásának eredményeit változatos eszközökkel és formában hozza közel a mai befogadóhoz. A „Dualis”-ban szereplő műtárgyak lehetőség szerint megjelennek a folyóirat színes borítóján és a Palladion honlapján is. A rovat első írása mostani számunk Pindaros-összeállításához kapcsolódik.

Nagy Árpád Miklós klasszika archaeológus, a Pécsi Egyetem és a Palladion Műhely munkatársa.

Legutóbbi írása az *Ókorban*: *Erös en kairó* (2022/2).

Pindaros arcai a görög-római művészetben

Nagy Árpád Miklós

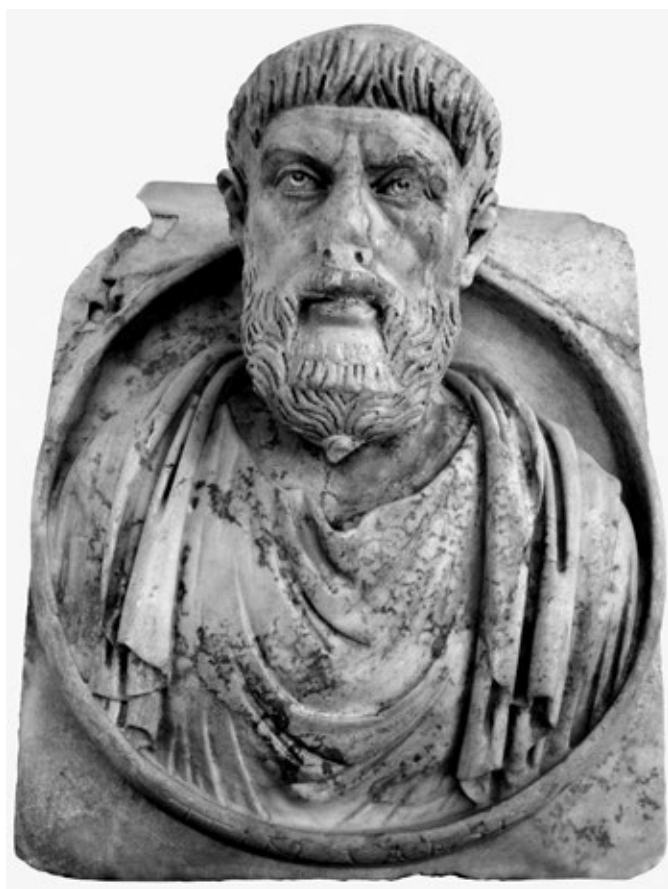
centum potiore signis / munere donat.
Hor. *carm.* IV. 2

Pindaros emlékezetét az antik művészet is megőrizte, a görög és a római egyaránt. Tucatnyi szöveges és tárgyi forrás tanúsítja ezt, amelyek változatos képet tárnak elénk, és párhuzamba állíthatók a költő – persze mérhetetlenül gazdagabb – irodalmi hatásával.

Ez a kép nagyon lassan rajzolódott ki. Az antik világ elmúltával ugyanis Pindaros ábrázolásai évszázadokon át feledésbe merültek, emléküket csupán négy szöveges forrás őrizte meg (B.1–4). Amikor aztán az újkorban elkezdtek kutatni, kiket örököltnek meg a fennmaradt ókori portrék, Pindaros képmásait is keresni kezdték. A 17. századtól a korszak tudósai, az *antiquarii* egy Rómában őrzött büsztöt tekintettek a költő arcképének, amelyen ott olvasható a neve (A.15).¹ Ám a régészeti módszerek finomodásával egyre több kétely merült fel,² mígnem megállapították: a feliratot utólag, a 16. században vészték a portréra.³ A továbbiakban, biztos támpontok híján ikonográfiai vagy életrajzi kombinációk révén próbáltak meg rátalálni a költőt ábrázoló emlékekre.⁴ Így azonosították például Pindarossal azt a torzót, amely ülő férfit mintáz, kezében nyitott könyvtekerccsel,⁵ vagy a trónoló és húros hangszeren játszó,⁶ illetve a kilépő, lyrát tartó költő szobrát.⁷ Pindarost vélték felfedezni azokon a pompeii freskókon is, amelyek két nőalak társaságában ábrázolnak egy húros hangszeren játszó ifjút vagy férfit, és így össze lehetett kapcsolni őket a költőre és két vetélytársára, Myrtisra és Korinnára vonatkozó írott hagyománnyal.⁸

Pindaros antik arcát 1981-ben ismerte meg a világ. Ekkor találták meg az első olyan portrét, amelyre a költő nevét az ókorban vészték oda, Aphrodisiasban, a Caria provincia székhelyén folyó ásatásokon (A.1, 1. kép). Rögtön látták, hogy régóta ismert portrészorozatba tartozik, amelynek egyik példányán az *Ianus inperator* felirat olvasható, ezért sokáig Iulianus Apostata császár képmásának tartották.⁹ A 19. század végére azonban itt is kiderült, hogy a felirat posztantik, így új értelmezési kísérletek merültek fel. A legnagyobb visszhangra H. P. L'Orange felfedezése talált: ő a portréban Pausaniast, a plataiai győztes spártai királyt vélte felismerni.¹⁰ Az aphrodisiaszi keretelt reliefportré (*imago clipeata*) így egyrészt nevet adott az ábrázolt személynek, másrészt történeti távlatba helyezte a kérdést: mikor hogyan örökítették meg Pindarost a görög és a római kultúrában?

A portrészorozat, amelyet Aphrodisias-típusnak neveztek el,¹¹ tíz darabból áll (A.1–10), és a császárkori Mediterráneum három régiójából ismert. Szintén a cariai fővárosban került elő egy márványfej (A.2) és egy másik *imago clipeata* (A.3), amely megsemmisült Smyrna 1922-es elpusztítása során, emlékét egyetlen fénykép és rövid leírás őrzi. Az athéni fej (A.9)



1. kép. Pindaros portréja (A.1). Aphrodisias, Atrium-ház.
© Aphrodisias, Museum. H. R. Goette felvétele.
A képet lásd még a hátsó borítón

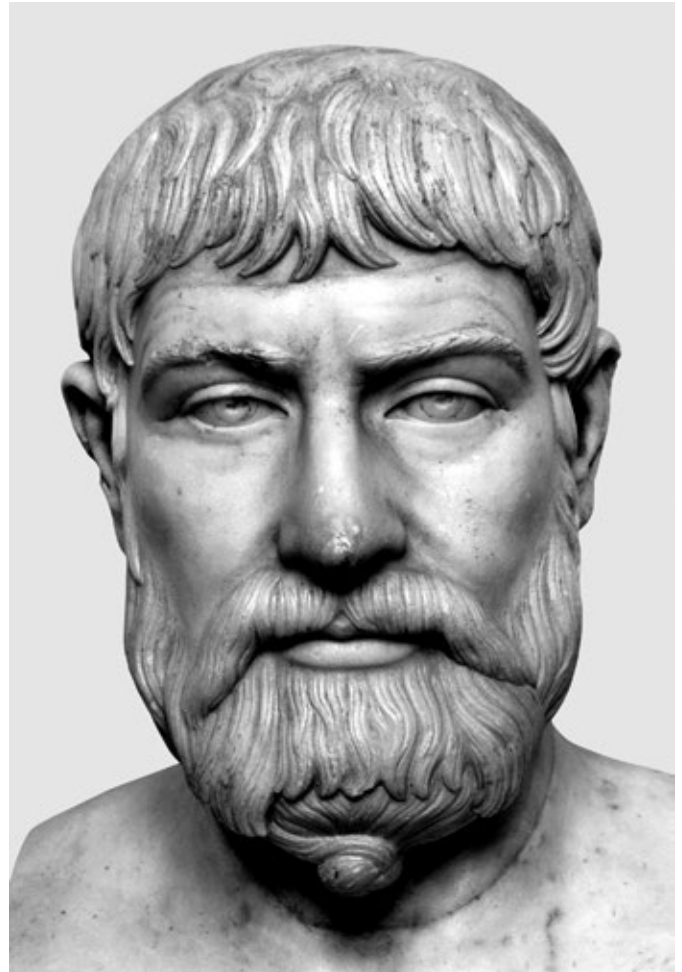
bizonyval görögországi lelet. A nápolyi, posztantik büsztre illesztett portré (A.7, 2. kép) viszont – ha valóban ókori – Herculanumban került elő, két feliratos, de portré nélküli herma pedig Tiburban (A.11–12). Szintén Itáliában találhatták a három római hermát (A.4–6), és a Rómában vásárolt oslói fejet (A.8) is. Végül a müncheni darab (A.10) származásáról nincs adat.

Számos tipológiai és ikonográfiai hasonlóság mutatja, hogy ez a tíz portré közös csoportba tartozik, még ha sok stilisztikai különbség van is közöttük;¹² elég itt a fő jellemzőket kiemelni. A fejforma általában szögletes, hosszúkas, oldalai éles szögben kapcsolódnak egymáshoz.¹³ A haj csapzott, de nem kócos; a tincsek szabálytalan sorokba vannak rendezve; a homlokba fésült fürtök közepén szétágaznak („fecskefárok”-motívum). A frizura egyes változatai között csak kisebb eltérések figyelhetők meg. Csupán példaként: a részletezően kidolgozott portrékon (például A.4, A.8) a balra forduló homloktincs mélyebben van a többinél, más darabokon viszont egységes rendben sorakozó homlokfürtöket látunk (A.1, A.10). A szakáll mindig csomóra van kötve az áll alatt – ez a motívum mind a tíz portrén megtalálható, így a típus fő azonosító jegye. Az állon a rövidre vágott fürtök két sorba vannak rendezve, közöttük olykor éles vágás húzódik.¹⁴ A haj és a szakáll jellegzetes mintázata gyakran az oldalnézetekben is jól kirajzolódik.¹⁵ Az arcot általában mély (A.4, A.8), olykor éppen csak jelzett (A.7)¹⁶ ráncok barázdálják. A portré tehát hosszúkas, szögletes arcú öreg férfinak ábrázolja a költőt, egyéni, egyelőre csakis rá jellemző szakállviselettel. A sorozatba tartozó darabok rokon vonásai pedig jelzik: a tíz képmás egy hajdani, elveszett *opus magnum*, egy Pindarost ábrázoló híres szobor szabad feldolgozása.

A három római portré (A.4, A.5 [3–4. kép], A.6) segítségével az *opus magnum* árnyképének további vonásai is megállapíthatók. Mindhárom darabon csak köpeny részletét látjuk a bal vállon, más képpel nem utal öltözetre – a ruha (*chiton*) hiányzik. A szobor tehát egyetlen köpennyel örökíthette meg a költőt. Az is közös vonás, hogy a három fej élesen jobbra fordul, nem előre néz. Már régen levonták ebből a következtetést: a szobor előadás közben ábrázolhatta a költőt, aki baljában húros hangszert (kithará?) tartott, és erre figyelve vetette oldalra a fejét. Így nyer értelmet a tíz portrét összekapcsoló közös motívum: Pindaros felkötötte a szakállát, hogy az ne zavarja zenélés közben.¹⁷ Az aphrodisiaszi sorozatba tartozó portrék tehát egy ilyen szobor nyomán készültek.

A stíloselemzés ma érvényes módszerei alapján, mint ezt is régen megállapították, a mintául szolgáló szobor a Kr. e. 5. század közepén, a kora klasszikus görög művészet (szigorú stílus) utolsó időszakában készülhetett. A szögletes fejforma és az elől a homlokba fésült, rövid tincsekből álló, oldalt viszont hosszabb haj például a zsarnokölő Aristogeitont idézi, Kritios és Nésiotés művét (Kr. e. 470-es évek), a ráncos arc az olympiai Zeus-templom nyugati oromcsoportjának egyik kentaurját (Kr. e. 460-as évek; 457 előtt).¹⁸ Ennek alapján tehát a szobor a Kr. e. 450-es években készülhetett.

Ezen a ponton ki kell térni egy eddig figyelmen kívül hagyott kronológiai problémára. Pindaros halálának idejét ennél biztosan későbbre, a Kr. e. 440-es évek végére, a 430-as évek elejére teszik.¹⁹ A stíluskritikai keltezés alapján tehát a szobor még a költő életében készült volna.²⁰ Itt azonban két súlyos ellenérv is fölmerül. Egyrészt a pusztá köpenyből álló öltözködés istenek, hősök, halottak jellemző képe, nem fér össze élő



2. kép. Pindaros portréja (A.7) szemből.

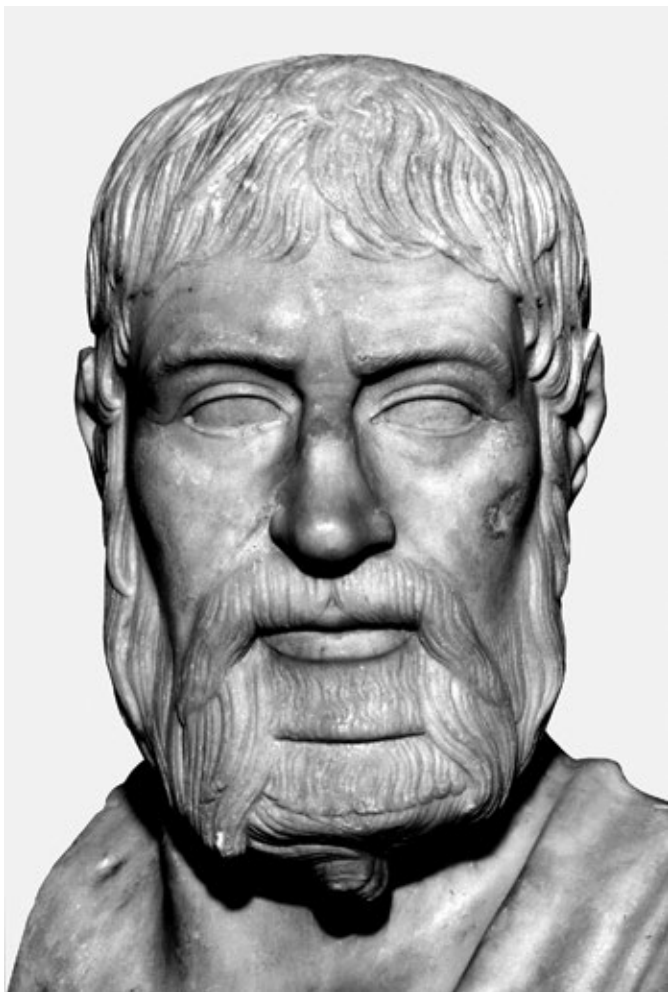
© Napoli, Museo Archeologico Nazionale. H. R. Goette felvétele.

A képet lásd még a hátsó borító belső oldalán

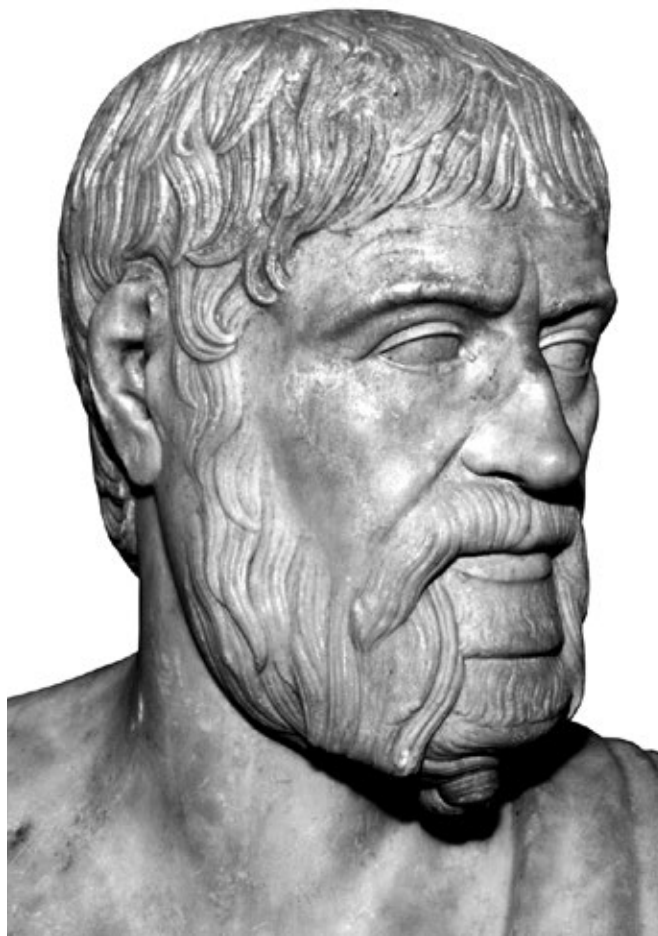
ember ábrázolásával. Másrészt az antik szöveghagyomány szerint az első híresség, akinek még életében szobrot állítottak, Konón, a spártai flottát a knidosi ütközetben (Kr. e. 394) megsemmisítő athéni hadvezér volt²¹ – mintegy fél évszázaddal a Pindaros-portré feltételezett keletkezési dátuma után.

Az eredeti mű keltezése erős stilisztikai érveken nyugszik, Pindaros halálának idején viszont már a Parthenón és nem Olympia állt a görög művészet középpontjában. Az ellentmondás azzal a feltevéssel oldható fel, hogy a Pindaros-szobor közvetlenül a költő halála után készült, mondjuk a Kr. e. 440-es évek végén, de régies stílusban.²² Ez nem volna példátlan, hiszen egyre több jel utal arra, hogy archaizáló művek már a görög művészet kora klasszikus korszakában is készültek.²³ A mű tehát stílusában régies, műfajában viszont radikálisan újító volt. A szobor ugyanis a Kr. e. 5. század középső évtizedeiben megszülető új, az ábrázolt személyeket egyéni vonásokkal megjelenítő portrétípus²⁴ egyik első képviselője.

Ez a művészettörténeti kontextus fontos vonással gazdagítja Pindaros ókori emlékeztétét. Szobrának alkotóját ugyanis semmi nem kényszerítette, hogy a költőt ráncos öregembernek örökítse meg. A nem sokkal későbbi Periklész-szobor (Kr. e. 420-as évek eleje) például ereje teljében lévő férfiként és egyedi arcvonások nélkül ábrázolta a közel hetvenévesen elhunyt politikust (Kr. e. 490-es évek – Kr. e. 429), azt sugallva: Periklész



3. kép. Pindaros portréja (A.5) szemből.
© Roma, Musei Capitolini. H. R. Goette felvétele.
A képet lásd még a címlap belső oldalán



4. kép Pindaros portréja (A.5) félprofilból.
© Roma, Musei Capitolini. H. R. Goette felvétele.
A képet lásd még a címlapon

csupán az athéni polgárok egyike lett volna, *e pluribus unus*.²⁵ A Pindaros-szobor viszont Homéros mellé helyezi a költőt, hiszen az ő retrospektíve megalkotott, képzeletbeli portréján látunk először egy öregember vonásaival ábrázolt arcot a görög portrészobrászatban.²⁶ Ez a stilisztikai-ikonográfiai újítás a klasszikus görög művészet egyik fontos vívmánya volt, amelyet kezdetben csak kivételesen alkalmaztak, sőt még a Kr. e. 4. században is ritkának számított.²⁷

A Pindaros-portré egyedisége tehát jelzi: kivételes művészegyeniséget²⁸ örökít meg. Agócs Péter találó észrevétele szerint a portré kettős: egyszerre hagyományos és megdöbbentően új vonásokat mutató természete szépen párhuzamba állítható a költő munkásságával. Pindaros a lényegében tradicionális anyagból a lehető legegényibb stílust küzdötte ki, és versei körül a „lírai én” kérdése ma éppúgy foglalkoztatja a kutatókat, mint az alexandriai korban.²⁹

Pindarosnak két további szobra is azonosítható. Az egyikről a negyedik Pseudo-Aischinés levél (B.1) tudósít: Athénban állt, a Stoa basileios előtt (*pro*). Bronzból készült, ülve ábrázolta a költőt, beburkolózva; fején szalag,³⁰ kezében húros hangszer, mellette zárt, a műveire utaló könyvtekercs. A szobor tehát egyszerre mutatja a költőt és az előadóművészt. Pausanias (Kr. u. 2. század második fele) is említi egy Pindaros-szobrot az

Agorán, az Arés-templom közelében (*peri*). Minthogy a stoa és a templom egymásra néz, és csekély közöttük a távolság, a két forrás alighanem ugyanarról a darabról beszél.

Ez a szobor aligha lehet az Aphrodisias-sorozat alapjául szolgáló mű: költőket ugyanis csak a hellénisztikus kortól kezdve volt szokás ilyen szkhémában ábrázolni.³¹ A leírás így a levél (B.1) keltezésével sincs ellentmondásban: egy újabb feltevés szerint késő-hellénisztikus lenne, a *communis opinio* szerint pedig a korai császárkorban íródott.³²

A másik mű az a mészkö szobor, amelyet Egyiptomban, a szakkarai Sarapis-szentélyben tárt fel 1850-ben Auguste Mariette (A.13, 5. kép). Ez is ülő, de hosszú hajú, köpenybe burkolódzó, kitharát és talán könyvtekercset tartó költőt ábrázol, a fején szalaggal. Egy félkörben elrendezett szoborcsoportba tartozik, amely tizenegy görög szellemi nagyságot ábrázol. Nevük az első híradások szerint oda volt írva, de a feliratok mára elpusztultak. A. Mariette szerint ezen a szobron, sok *graffito* között, volt egy „inscription principale”, amelynek első négy betűjét még ki tudta olvasni: Pind[---]. Ezen alapul a szobor azonosítása.

A Mariette-rajz és a rohamosan pusztuló műről készített későbbi fényképek egyaránt jelzik, hogy ez a szobor sem lehetett az aphrodisiaszi portrétípus mintája. A haj hullámos tincsekben

a vállig ér, és szalag szorítja le. A szakáll az áll alatt egyenesre van nyírva, és nincs alul csomóba kötve; hiányzik az állon a rövid tincsek kettős sora. A szobrot a Kr. e. 3. század második felében faraghatták.³³

Nem tudjuk biztosan, kit ábrázol a szakkarai szobor. A Mariette olvasatát immár nincs mód ellenőrizni, és megfogalmazása: a betűk „mintha Pindaros nevét adnák ki”,³⁴ óvatosságra int. Ha valóban a költőt örökíti meg, az aphrodisiaszi portrétípustól független, klasszikus kori mintájuknál későbbi alkotás, ami az athéni szoborhoz hasonló szkhémában (B.1–2?) ábrázolja Pindarost.

A forrásokból tehát változatos kép bontakozik ki arról, hogyan őrizte meg a görög és a római művészet a boiótiai költő emlékezetét. Az athéni szobor (B.1–2?) a költő iránti tiszteletből felállított emlékmű volt. A legkorábbi és legnagyobb hatású szobor a Kr. e. 5. század közepén, bizonyára Pindaros halála után készült (A.1 – A.10). Nem tudjuk, hol állt, de hírét az ókor végéig közvetítették „rövidített” feldolgozásai, főleg hermák. Ezeket három régióból ismerjük: Aphrodisiasból (A.1 – A.3), Görögországból (A.9), illetve Itáliából (A.4 – A.6; Róma?: A.8; Herculaneum: A.7).

Néhány esetben a portrék régészeti kontextusa is rekonstruálható. Ugyancsak Itáliából, Tiburból (Tivoli) való két hermesz (A.11–12); nem tudjuk, milyen típusú portré volt rajtuk. Abból a fényűző villából kerültek elő, amelyet a 16. század óta és minden alap nélkül Caius Cassiushoz, Caesar egyik merénylőjéhez köt a hagyomány. A villa³⁵ története a kései köztársaságkorban kezdődött; fénykorát a korai császárkorban élte. Három teraszon épült ki, de a falakból alig maradt valami, így az épületek alaprajza nem rekonstruálható. A 18. századi ásatások során számos szobortöredéket találtak, amelyekből legalább 24 herma is összeállítható, így látjuk, kikkel szerepelt együtt Pindaros – két példányban.³⁶ A legtöbb portré a középső teraszon került elő, tehát kertben vagy kerti épületben állhatott. Szerepeltek itt más költők (Anakreón, Bacchylidész), gondolkodók (Thalész, Pittakos, Platón, Diogenész, Hermarchos), politikusok (Periklész, szintén kétszer), szónokok (Aischinész), sőt a szobrász Pheidias is – és még sokan mások. Ezen kívül érdemes kiemelni egy Athéna–Apollón–Múzsák-együttest, illetve egyiptomi stílusú és témájú szobrok sorát. Látszik tehát, hogy a villa szobrászati díszítése enciklopédikus jellegű volt. A görög kultúra kanonikus nézete kapott itt formát, máig a legismertebbek közé tartozó nagyságok nevével. Római hírességek alig szerepelnek a leletek között, holott a források szerint róluk is gyakran mintáztak portrékat. A tiburi Pindaros-hermák tehát nem azt jelzik, hogy a villa lakói elalvás előtt feltétlenül az olympiai ódákat olvasták volna;³⁷ azt igazolják, hogy a thébai költő szerves része volt a császárkorban a portrék révén megörökített görög kulturális kánonnak. A leletegyüttesek tanúsága szerint ez a kánon nem törekedett részletes pontosságra; egyéni szempontok szerint válogatott művészek, politikusok, gondolkodók vagy – mindjárt szó lesz róla – mítikus hősök között. A Herculaneumból származó portré (A.7) lelőhelye alapján szintén dúsgazdag villában állhatott, így hasonló kontextusba tartozhatott.

Pindaros az ókor végéig megőrizte a helyét ebben a kulturális kánonban. Az aphrodisiaszi relief (A.1) a város egyik leggazdagabb lakóházát, az Atrium-villát díszítette; tulajdonosa talán Asklépiodotos, a filozófus Asklépiodotos apósa volt.³⁸



5. kép. Költő (Pindaros?) szobra a szakkarai Sarapeionból (A.13).

© Livius.org. Jona Lendering felvétele. CC BY 4.0

Tíz *imago clipeata* került itt elő, köztük III. Alexandros, Alkibiadész, a tyanaei Apollónios, Aristotelész, Pythagorasz és Sókratész portréja.³⁹ Egy újabb feltevés szerint az elveszett Pindaros-portré (A.3) is az Atrium-villához tartozott.⁴⁰

Bár az aphrodisiaszi portrék is gazdag lakóházat díszítettek, jelentős különbségekkel ábrázolták a thébai költőt. A két *imago clipeata* (A.1; A.3) csak szemből nézve idézi a hajdani szobrot. Megmaradt az áll alatt összecsomózott és az állon két sorban rövidre vágott szakáll motívuma, a homlok fürtjei az orr fölött itt is kettéágaznak, az arc barázdált, a szemöldök összevont. Oldalnézetből viszont sem a szakáll, sem a haj tincsei nem követik a mintát. Az oldalsó fürtöket – a végüket nem számítva – ki sem faragták, a fejtetőt pedig még ennyire sem: jól látszanak a fogasvész eldolgozatlanul maradt nyomai. Ezek a reliefek Pindarost illő öltözetben mutatják, chitonban és a bal (A.3) vagy mindkét válláról (A.1) lelógó rövid köpennyel; a ruházat immár nem követi a mintául szolgáló hajdani szobrot.

A források tanúsága szerint tehát Pindaros mint *vir illustris* része volt a birodalmi felső tízezer közegeiben elvárt „általános műveltségnek.” Megerősíti ezt az állítást, ha megnézzük, hol *nem* fordulnak elő a költő portréi. Hiányoznak például a pompeii házakból, amelyek inkább a középosztályhoz tartoztak, és a minden társadalmi réteg által látogatható, a birodalom minden szegletében meglévő közfürdőkben csupán egyetlen

és többféleképpen értelmezhető⁴¹ nyomuk van (B.4). Nem ismerünk a költő arcképével vésett gemmát sem, bár a szellemi nagyságok ábrázolása nem volt ritka a római glyptikában.⁴²

A költőről két további ábrázolás is fennmaradt; mindkettő ekphrasis: szövegben megalkotott mű. A Philostratos Maior *Eikones* című művében (Kr. u. 2–3. század fordulójá) leírt festményt (B.3) eddig nem tartották számon Pindaros ikonográfiájának forrásai között. Philostratos szerint a kép egy neapolisi (Nápoly) villa képtárába tartozott, amelynek képei mitikus hősöket, illetve a görög történelem és kultúra nagy alakjait ábrázolták: most közömbös, vajon fiktíve: csak szöveggként, vagy – kevésbé valószínűen – valóban megfestett alkotásként is.⁴³ A festmény témája nem Pindaros arca, hanem egy isteni csoda megörökítése: a csecsemő költőt látjuk, akit méhek (*melittai*) táplálnak, és átadják neki az apollóni inspirációt, hogy mint a méz (*meli*), olyan édes legyen a dala (*melos*).⁴⁴ A festmény tehát az istenek által kiválasztott művészt ábrázolja, akinek megszületését csodajelek ünneplik, aki születésétől kapja az ihletet. Később pedig, amikor elkezdi komponálni, Pan nyomában az ő szárait kezdi dúdolni. (Az is említést érdemel, hogy mindhárom forrás [B.1–3] utal a boiótiai költő és Athén kapcsolatára.⁴⁵ Talán egy kísérlet emléke őrződött itt meg, hogy az athéniek Pindarost is megpróbálták beépíteni saját kulturális hagyományukba?)

A méhmotívum a negyedik szövegben (B.4) is megjelenik, amely a kései ókorba és a római birodalom új fővárosába, Constantinopolisba viszi az olvasót, a névadó császár által épített vagy felújított hatalmas, fényűző Zeuxis-közfürdőbe. Az épületegyüttes rangját mutatja, hogy közvetlenül a császári palota mellé építették, vele átellenben pedig a hippodrom állt, a városi közélet másik centruma. A koptosi Christodó-

rosnak a Kr. u. 5–6. század fordulóján írt műve hexameterben mutatta be az épületet díszítő hetven szobrot, amelyek a görög mitológia és kultúra nagyjait ábrázolták. A Zeuxis-fürdő tényleg létezett, az ásatásokon meg is találták, sőt két olyan szobor talapzata is előkerült, amelyek szerepelnek a költeményben: Hekabé, illetve Aischinés neve olvasható rajtuk.⁴⁶ A Pindaros-szobrot leíró sorok főleg a költőről beszélnek, a darabról csupán annyit tudunk meg, hogy álló alakot ábrázolt. Egy ilyen típusú mű rajzát a 16. századból ismerjük, Fulvio Orsini úttörő ikonográfiai művében (A.14): köpenybe burkolt alak torzóját látjuk, bal kezében húros hangszer töredékével, a talapzaton Pindaros neve áll. A darab elveszett, így nem tudni, vajon a felirat ókori-e. Fogalmunk sincs tehát, valóban antik műről van-e szó, és még kevésbé, vajon (akár csak típusát tekintve is) összefügg-e a Christodóros által említett művel. Bárhogy volt is, a philostratosi és a christodórosi ekphrasis egyaránt a görög mitikus és történeti hagyomány hősai között rögzíti Pindarost.

Végezetül érdemes feltenni a kérdést: mit látunk, ha belenézünk Pindaros arcába. A válasz csakis személyes lehet, hiszen attól függ, milyen viszonyban vagyunk az antik portrékkal és Pindaros költészetével. Egy lehetséges válasz így fogalmazható meg. Az Aphrodisias-típus darabjain, és bizonyosan az eredeti, mintaadó *opus magnum* is, a költő arcát a rá nehezedő művészi feladat súlya véste ki. Nem istentől ihletett dalnokot látunk, mint a philostratosi festményen, nem is a symposionok mámoros verselőjét, hanem olyan alkotót, akinek meg kell küzdenie azért, hogy méltó módon örökítse meg a műveiben megénekelte nagyságokat, hősöket. Hiszen sokaktól tudjuk, Homéros nélkül nem volna Achilleus – de Homéros sem, Achilleus híján.⁴⁷

Jegyzetek

- 1 A felirat első említése Canini 1669, 54, 28. sz. A büszt Pindarosként szerepel például G. P. Bellori nagyhatású művében (Bellori 1685, 11, 59. t.), illetve a római Museo Capitolino Carlo Fea által készített katalógusában: Fea 1819, 210. Az azonosítás másolatok és metszetek révén is terjedt. Az előbbire lásd például a L. Dalmaschio és G. Pellegrini által 1790 körül készített gipsz mellképet (Mantova, Museo Civico di Palazzo Te: <https://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/XA090-00183/>). Az utóbbira, Horatius IV. 2. ódájához illusztrációként: London, British Museum 1867, 713.319 (https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1867-0713-319).
- 2 Jó összefoglalás: Bernoulli 1901, 86–87.
- 3 Bernoulli 1901, 137, 2. sz. (16. sz. vége – 17. sz. eleje); Stuart Jones 1912, 232, 33. sz. (16. sz.). Az antik portrék és a rájuk írt feliratok viszonyáról, kiindulásul lásd a Lang 2012, 23, 111. jegyzetben említett példákat.
- 4 Az azonosítási kísérletek kritikus bemutatása: Richter 1965, 144.
- 5 Párizs, Louvre Ma 79: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010279083> (bibliográfiával).
- 6 Koppenhága, Ny Carlsberg Glyptotek 1563: Richter 1965, 67–68; Schefold 1997, 270–271.
- 7 Párizs, Louvre Ma 588: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010278929> (bibliográfiával). Pindarosként szerepel Castiglione László válogatásában is (Castiglione 1971, 150–151). A régi azonosítási kísérletekre lásd a témában úttörő kutatásokat végző G. M. A. Richter kritikai áttekintését: Richter 1965, 69–70.
- 8 Feltételelesen elfogadja: Schefold 1997, 284 és 162. kép (Nápoly, Mus. Arch. Naz. 9269), illetve 304 és 185. kép; Pappalardo–Grimani 2018, 81–82 és 2.116. kép (Pompeii, Villa imperiale, oecus 'A' [Pappalardo – Grimani 2018, 60–91. Ezen a freskón egy harmadik nőalak is van, ő Musa lenne. Jó fényképgyűjtemény az épületről a Pompeii in Pictures oldalon: <https://www.pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R8/8%2001%20a%20p4.htm>]).
- 9 A Iulianus Apostata-értelmezés kritikai bemutatása: Bernoulli 1894, 247–249.
- 10 L'Orange 1949. Feltételelesen elfogadta: Richter 1965, 99–101. Lásd még Castiglione 1971, 142–143. Ezt az azonosítást már az aphrodisias portré megtalálása előtt is olykor kétségbe vonták, lásd Bergemann 1991, 157–158, 3. jegyzet. V. Poulsen szerint a sorozat Leonidas spártai királyt ábrázolná; említi Metzler 1971, 239.
- 11 Első összefoglalása: Richter – Smith 1984, 180.
- 12 A legrészletesebb elemzés: Bergemann 1991.
- 13 Ez a legjobban az oszlói és az athéni portréra (A.8, A.9) érvényes, a legkevésbé talán a nápolyira (A.7) és a münchenire (A.10).
- 14 Kivételek: A.2, A.6–7, A.9. Az aphrodisias reliefportrén (A.1) nincs éles bevágás, de az állon lévő szakállfürtök itt is két sorba vannak rendezve.
- 15 Az oldalsó tincsek jellemző szerkezetének jó példái: A.5, A.8; egyedi megoldások: A.1, A.3, A.7.
- 16 A portrék leírása fénykép alapján történt; a darabok helyszíni tanulmányozása bizonyosan módosítaná a stilisztikai elemzést.

- 17 Himmelmann 1994, 69–74, *pace* L'Orange 1949, 678–679 és az ő nyomán Bergemann 1991, 177–180.
- 18 Az új irodalomból, csupán példaként Boschung 2021, főleg 128–130; Junker 2023, főleg 18. Az olympiai kentaúrral való hasonlóság miatt többen feltételezték, hogy a Pindaros-portré a költőt Cheirónhoz, a mitikus tanítómesterhez kapcsolja (elsősorban Hoffer 2005). Ikonográfiai motívumok hasonlósága azonban nem feltétlenül utal a jelentések rokonságára.
- 19 Egy Kr. e. 446-os győzelemhez kapcsolják az utolsó ismert művét, a 8. pythói ódát. Pindaros életrajza: *DNP* 9 (2000), 1031, s. v. „Pindar” (E. Robbins).
- 20 Himmelmann 1994, 60.
- 21 A szöveg helyre lásd Richter 1965, 107. Konón szobrairól: Keesling 2017, 20–23; 130 (lásd még Szilágyi 2006, 574).
- 22 Ha az aphrodisiasi portrétípus valóban archaizáló, elvben az is elképzelhető, hogy a mintául szolgáló szobrot jóval később alkották meg. Erre azonban egyelőre semmi nem utal, így nem számolok ezzel a lehetőséggel.
- 23 A legfontosabb az aiginai Aphaia-templom nyugati oromcsoportjának keltezését övező vita. Az együttest korábban az archaikus görög művészet egyik utolsó mesterművének tekintették (lásd például Szilágyi János György szép elemzését: Szilágyi 2006, 304–307). Egyre valószínűbb azonban, hogy a templomot csak Kr. e. 480 után, már a klasszikus korban kezdték el építeni. Ha ez igaz, a templom hátsó frontját díszítő oromcsoport a régi stílusban készült ugyan, de egyidőben a főbejáratí tympanon új stílusú szobraival. Az Aphaia-templom keltezésére lásd Bankel 2019. A legfontosabb új elemzés az archaikus és a klasszikus kor közötti stílusváltásról: Junker 2023. Archaizáló irányzatok az érett klasszikus kori művészetben: Leibundgut 1991; Szilágyi 2006, 510–511.
- 24 Kiindulásul két jó áttekintés az antik portré-fogalom értelmezésének mai állásáról: Boschung 2021 (ehhez lásd Raack 2021); Junker 2023.
- 25 Krésilas műve. Periklész egyik fia állította fel az athéni Akropolison (erről legutóbb: Keesling 2017, 128–129); a portré elemzése Junker 2023, *passim*.
- 26 Ma általános a vélemény, hogy az Epimenidész-típus, az úgynevezett fiziognómiai portrék legkorábbi ismert változata Homéroszt ábrázolja: lásd Boschung 2021, 121–128.
- 27 Az athéni polgárokat megőrkítő síremlékeken például még a Kr. e. 4. század végén is az archaikus korszakra jellemző, tehát egységes arctípusokat látunk, miközben a testek vagy a ruhák ábrázolásmódja pontosan követi a klasszikus kori szobrászat stílusfejlődését: Junker 2023, 31, főleg 41–42. Az athéni síremlékekről: Bergemann 1997; Szilágyi 2006, 569–570. Azt is látnunk kell azonban, hogy ennek az új, az arcokat egyéni fiziognómiai vonásokkal ábrázoló irányzatnak a csírái már korábban megjelentek a görög művészetben. Legjobb példái az agyagból készült, idősebb férfiakat ábrázoló portrék, amelyeket Aigaiban (Vergina) találtak egy Kr. e. 480 körüli sírban (lásd Bar-Sharrar 2013, 605, 3. kép); alapos elemzésük még hátra van. Az újítás tehát már a klasszikus művészet kezdetén megjelent, csak éppen évtizedekig visszhang nélkül maradt.
- 28 Klaus Junker találó megfogalmazása szerint „das Pindar-Porträt... eindeutig »ich« sagt”, szemben az athéni polgár maszkját magára öltő Periklész-képmással (Junker 2023, 41). Lásd még 25. jegyzet.
- 29 Agócs Péter szerint a legfontosabb tanulmány: D'Alessio 1994; az újabb irodalomból lásd Currie 2013. A témáról lásd Agócs Péter tanulmányát is ebben a számban.
- 30 A szalag hőrőizált költők attribútuma is lehet: Lang 2012, 24.
- 31 Keesling 2017, 74.
- 32 Guo 2017, 99, illetve iii.
- 33 Bergmann 2007, 256–258. Ezúton is köszönöm Marianne Bergmann (Berlin) szíves segítségét a szobor fényképének (5. kép) megszerzésében, és a témáról folytatott ösztönző beszélgetést.
- 34 „Sur la partie antérieure du socle se croisent et se mêlent des graffiti grecs sans nombre, au milieu desquels on distingue une inscription principale, dont les quatre premières lettres encore visibles semblent former le nom de Pindare.” (Mariette [Maspero] 1882, 13.)
- 35 A legfontosabb irodalom: Pietrangeli 1949–1951; Neudecker 1988, 229–234, 66. sz.; a *virii illustres* portréi az itáliai villákban: Neudecker 1988, 64–74. Az egyiptomi szobrokról: Pearson 2021, 169–170.
- 36 Számos példa van arra, hogy egy szoboregyüttesben ugyanarról a szellemi nagyságról két portré is előfordult. Lásd alább, 40. jegyzet, illetve, távolabbi példaként: Goette–Nagy 2023.
- 37 R. Neudecker hívta fel a figyelmet egy műveltségen kívüli szempontra. A szintén tíburi Piso-villában tizenöt szellemi nagyság hermája került elő; közülük hétnek a neve A betűvel kezdődik (Neudecker 1988, 65; 225–228, 64. sz.). Mintha a megrendelő egy termékkatalógusnak csak az elejéről válogatott volna. („Jean, ve- gyen tíz méter piros könyvet az egyik nappaliba.”)
- 38 A házról: Smith 2016; Lenaghan 2018b. A tulajdonosról: Lenaghan 2016, 264.
- 39 Smith 1990; Lenaghan 2016.
- 40 Lenaghan 2018a; Lenaghan 2018b, 206–207. Mint szó volt róla, egy szellemi nagyságról olykor több portré volt egy-egy gyűjteményben, lásd 36. jegyzet.
- 41 Csupán két lehetséges változat: Christodóros verse, legalábbis részben, képzelt együttest ír le (”minek kellene ott állnia”); a kifinomult műveltséget feltételező portrégyűjtemény, legyen bár képzeletbeli vagy valóban felállított, az új főváros rangját jelzi, és nem pedig a látogatók jellemző ízlését.
- 42 Alapos elemzés: Lang 2012.
- 43 Jó bevezető a philostratosi műhöz: Bachmann 2018, 7–15.
- 44 A Pindaros–méhek-motívum többször előfordul a költő életéről szóló antik hagyományban és másoknál is. Kiindulásul: Lefkowitz 2016, főleg 182–183. Lásd még Agócs Péter tanulmányát a jelen számban.
- 45 Ps.-Aischinész és Philostratos egyaránt Pindaros 76. töredékéből idéz (B.1, B.3), és talán Pausanias (B.2) is erre utal.
- 46 Puech 2016, 153. A források szerint a Zeuxis-fürdő megsemmisült a Nika-felkelés során, Kr. u. 532-ben.
- 47 Tatár 2000, 34, W. F. Ottó idézve (38. jegyzet). A gondolat Pindaros ódáiban (Agócs Péter nyomán): 3–4. isthmosi, 37–42; 7. nemei, 11–30, főleg 11–16; 8. nemei, 35–51; 1. pythói, 82–100; 3. pythói, 107–115; 8. pythói, 88–100; lásd még Horatius, *carm.* IV. 8; IV. 9, főleg 25–28.

A források jegyzéke

A. Régészeti-művészettörténeti források

Az Aphrodisias portrétipus

1. Keretelt portré (*imago clipeata*)

Aphrodisias, Múzeum, 81.115. 64,5 x 54 x 36 cm. Aphrodisias márvány.

Aphrodisias, Atrium-ház. 370–450 (LSA).

Chitont és mindkét vállára vetett, lelógó köpenyt visel. A kereten alul: *Pindaros*.

Smith 1990; Bergemann 1991; Lenaghan 2016. Lásd még LSA 206 és Arachne ID 1095884 (mindkettő gazdag képanyaggal).

2. Portréfej

Aphrodisias, Múzeum, 65-144 (alsó rész); 66-211 (felső rész). 28 x 16,5 x 21 cm.

Aphrodisias, a püspöki palota peristyl-udvarában találták (1965). Aphrodisias márvány.

Korai Severus-kor (E. Voutiras, idézi Bergemann 1990, 164).

Richter 1972, 5, 421a–b. kép; Bergemann 1990, 164, 36. jegyzet (a korábbi irodalommal). Smith 2006, 253–255, 157. sz., 109. t. Lásd még Arachne ID 1126151; 1135017.

3. Keretelt portré (*imago clipeata*)

Elpusztult (1922), korábban Smyrna, evangélikus iskola. Kb. 52 x 26 cm (Lenaghan 2018b, 194).

Aphrodisias, Atrium-ház? (Lenaghan 2018a; Lenaghan 2018b).

4. sz.

Chitont és a bal vállára vetett, lelógó köpenyt visel.

Egyetlen publikációja: EA 3206 (G. Lippold). Elemzések: Bergemann 1991, 168, 33, 4. t.; Lenaghan 2016; Lenaghan 2018a; Lenaghan 2018b. Lásd még LSA 602; Arachne ID 1126150; 6290337.

4. Herma-büsztt

Róma, Mus. Cap. 587 (Stanza dei Filosofi 59). M: 54 cm.

A herma alján középkori felirat: *ianus inpeator*.

Traianus kora (Bergemann 1991, 164).

Richter 1965, 100, 1. sz., 425. kép; L'Orange 1949, 669, 1. jegyzet; Bergemann 1991. Lásd még Arachne ID 1075842.

5. Herma-büsztt

Róma, Mus. Cap. 585 (Stanza dei Filosofi 58). M: 47 cm.

Traianus kora (Bergemann 1991, 163).

Richter 1965, 100, 2. sz., 416–418. kép; Bergemann 1991; Himmelmann 1994 (69, 68. jegyzet: posztantik). Lásd még Arachne ID 1096181.

6. Szoborba illesztendő mellkép

Róma, Mus. Cap. 586 (Stanza dei Filosofi 60). M: 37 cm.

Kr. u. 1. század első fele (J. Bergemann).

Richter 1965, 100, 3. sz., 413–415. kép; Bergemann 1991, főleg 165; Colugnati 2011, 144, Kat.Nr. 2.8. Lásd még Arachne ID 1075844.

7. Portréfej posztantik büszttön

Nápoly, Mus. Arch. Naz. 6144. M: 30 (a fej: 29) cm.

Herculaneumból.

Keltezése vitatott: Hadrianus kora (P. Zanker); Antoninus-kor (J. Bergemann); posztantik (N. Himmelmann). Talán átdolgozott darab a Kr. u. 2. század közép-ső évtizedeiből.

Richter 1965, 100, 4. sz., 422–424. kép; Bergemann 1991, főleg 168; Zanker 1995, 20, 7. kép; Himmelmann 1994, 69. 68. jegyzet. Arachne ID 1073420.

8. Portréfej

Oslo, Nemzeti Múzeum, NG. S. 1242. M: 30 cm.

Rómában vásárolták.

Keltezése vitatott: Kr. e. 30 – Kr. u. 70 (a múzeumi adatbázis); Hadrianus kora (P. Zanker); Antoninus-kor (J. Bergemann); posztantik (N. Himmelmann).

Richter, Portraits I 100, 5. sz., 419–421. kép; Bergemann 1991, főleg 163; Sande 1991, 18–21, 11. sz.; Zanker 1995, 20, 8. kép. Lásd Arachne ID 1126149. Lásd még www.nasjonalmuseet.no/en/col-lection/object/NG.S.01242.

9. Portréfej

Athén, EAM 3306.

Pireuszban kobozták el (1913; vö. Bergemann 1991, 166–167); alig-hanem görögországi lelet.

Bergemann 1991. Arachne ID 1182638.

10. Posztantik mész-kő büszttbe illesztett portréfej

München, Antiquarium der Residenz Ny. B. P. 18. M (a fej és a nyak): 31 cm; a büszttel: 93 cm.

Korai császárkor.

Weski – Frosien-Leinz 1987, 194–196, 74. sz., 114. t.; Bergemann 1991, főleg 165–166.

Egyéb Pindaros-ábrázolások

11. Feliratos herma töredéke

Vatikán, Mus. Vat., S. Muse 527b. 55 x 39 cm.

Tivoli, Villa di Cassio.

Kései Hadrianus-kor (R. Neudecker).

Richter 1965, 143, 1. sz., 785. kép; Neudecker 1988, 231, 66.23. sz.

12. Feliratos herma töredéke

Elveszett.

Tivoli, Villa di Cassio.

Neudecker 1988, 233, 66.49. sz. (a felirat töredékes volt).

Bizonytalan Pindaros-ábrázolások

13. Ülő szobor

Szakkara, Sarapeion. Kitharát tartó költő ülő szobra, szellemi nagyságokat ábrázoló, tizenegy szoborból álló csoport része. M: 185 cm. 1831-ben találták meg (Richter 1965, 143, 3. sz.), 1850-ben ásta ki A. Mariette.

Kr. e. 3. század 2. fele? (Bergmann 2007, 256–258).

Pindarosként értelmezik: Mariette 1882, 13–14; Lauer–Picard 1955, 4; 48; Richter–Smith 1984, 178–180. Bizonytalan: Bergmann 2007, főleg 251–252. Arachne ID 1115107 (a képek a szobor 1955 utáni állapotát mutatják).

14. Álló szobor torzója

Egykor állítólag Róma, Fulvio Orsini gyűjteménye.

16. századi metszetről ismert.

Álló alak. Öltözete egyetlen himation, amely szabadon hagyja a jobb vállát. Mezitláb. Előre nyújtott jobb kezét egy már akkor is töredékesen megmaradt húros hangszerhez tartja. A szobor talapzatán felirat: Pindaros.

Faber 1606, 110 (a szobor tükrösen megfordított az 1507-es kiadás-hoz képest [lásd Richter 1965, 143], a felirat viszont nem). Bellori 1685, 12, 60. t.; Richter 1965, 143; Bergemann 1991, 183–184.

Téves Pindaros-ábrázolás

15. Sophoklés herma-büszttje; az alsó sávban felirat: Pindaros
Róma, Mus. Cap. Stanza dei Filosofi 22. M: 52 cm (büsztt), 32,6 cm (fej).

Canini 1669, 54, 28. sz.; Bellori 1685, 11, 59. t.; Stuart Jones 1912, 232, 33. sz. Jó kép: Richter 1965, 129, 3. sz., 681. k.

Bibliográfia

Adatbázisok

Arachne = Arachne Bilddatenbank: <https://arachne.dainst.org/>
EA = P. Arndt – W. Amelung (szerk.) 1893–1947. *Photographische Einzelaufnahmen Antiker Sculpturen*. München.
LSA = Last Statues of Antiquity Database: <http://laststatues.classics.ox.ac.uk/>

Szakirodalom

Bachmann, C. 2018. Philostratos: *Bilder einer Ausstellung / Eikones*. Wiesbaden.
Bankel, H. 2019. „Neues zu den Giebeln des frühklassischen Tempels der Aphaia auf Aegina und zu anderen Werken des »Aphaia-Architekten«”: *Architectura* 49, 129–181.
Barr-Sharrar, B. 2013. „Some Comprehensive New Publications on Ancient Macedonia”: *American Journal of Archaeology* 117, 599–608.
Bellori, G. P. 1685. *Philosophorum Poetarum Rhetorum et Oratorum Imagines Ex Vetustis Nummis, Gemmis, Hermis, Marmoribus, aliisque Antiquis Monumentis desumptae* II. Róma (<https://fedora.phaidra.univie.ac.at/fedora/objects/o:80538/methods/bdef:Book/view>).
Bergemann, J. 1991. „Pindar. Das Bildnis eines konservativen Dichters”: *Athenische Mitteilungen* 106, 157–189.
Bergemann, J. 1997. *Demos und Thanatos. Untersuchungen zum Wertsystem der Polis im Spiegel der attischen Grabreliefs des 4. Jahrhunderts v. Chr. und zur Funktion der gleichzeitigen Grabbauten*. München.
Bergmann, M. 2007. „The Philosophers and Poets in the Sarapeion at Memphis”: P. Schultz – R. von den Hoff (szerk.): *Early Hellenistic Portraiture. Image, Style, Context*. Cambridge, 246–263.
Bernoulli, J. J. 1894. *Römische Ikonographie* II. 3. Stuttgart.
Bernoulli, J. J. 1901. *Griechische Ikonographie* I. München.
Boschung, D. 2021. *Effigies. Antikes Porträt als Figuration des Besonderen*. Paderborn.
Bottari, G. G. 1741. *Del Museo Capitolino Tomo I. Contenente immagini d'uomini illustri*. Roma.
Canini, G. A. 1669. *Iconografia cioè disegni d'imagini de famosissimi monarchi, regi, filosofi, poeti ed oratori dell'antichità*. Roma.
Castiglione, L. 1971. *Az ókor nagyjai*. Budapest.
Colugnati, G. 2011. „Testa-Ritratto de Pindaro”: E. La Rocca – C. Parisi Presicce (szerk.): *Ritratti. Le tante facce del potere*. Róma.
Currie, B. 2013. „The Pindaric First Person in Flux”: *Classical Antiquity* 32.1, 243–282.
D'Alessio, G. B. 1994. „First-Person Problems in Pindar”: *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 39, 117–139.
Faber, I. 1606. *Illustrium imagines ex antiquis marmoribus, nomismatibus, et gemmis expressae: Quae extant Romae, maior pars apud Fulvium Ursinum*. Editio altera. Antwerpen.

B. Az antik irodalmi hagyományban említett darabok:

1. Ps.-Aischinés, 4. levél 2–3.
2. Pausanias, *Periéghésis Hellados* I. 8, 4.
3. Philostratos, *Eikones* II. 12.
4. Christodóros, *Ekphrasis* 382–387 (AnthPal II).

Fea, C. 1819. *Nuova descrizione de' monumenti antichi ed oggetti d'arte contenuti nel Vaticano e nel Campidoglio colle nuove scoperte fatte alle fabbriche piu' interessanti nel Foro romano e sue adiacenze*. Roma.

Goette, H. R. – Nagy, Á. M. 2023. „Die Büste eines »Philosophen« in Budapest”: G. Brands – H. R. Goette (szerk.): *Spätantike Ideal- und Portraitplastik: Stilkritik, Kontexte, Naturwissenschaftliche Untersuchungen*. Wiesbaden, 123–134.

Guo, Z. 2017. *Commentary on the Pseudonymous Letters of Aeschines (excluding Letter 10)*. PhD-disszertáció, University of Edinburgh. (<https://era.ed.ac.uk/bitstream/handle/1842/29644/Guo2018.pdf>).

Himmelman, N. 1994. *Realistische Themen in der griechischen Kunst der archaischen und klassischen Zeit*. Berlin – New York.

Hoffer, M. R. 2005. „Der Intellektuelle der Heroen. Zum Porträt des Pindar”: *Athenische Mitteilungen* 120, 211–232.

Junker, K. 2023. „Der klassische Stil und die sozialen Grenzen seiner Anwendung”: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 138, 12–51.

Keesling, C. 2017. *Early Greek Portraiture. Monuments and Histories*. Cambridge – New York.

Lang, J. 2012. *Mit Wissen geschmückt? Zur bildlichen Rezeption griechischer Dichter und Denker in der römischen Lebenswelt*. Wiesbaden.

Lauer, J. Ph. – Picard, Ch. 1955. *Les statues ptolémaïques du Sarapeion de Memphis*. Paris.

Lefkowitz, M. 2016. „On Bees, Poets and Plato: Ancient Biographers' Representations of the Creative Process”: Fletcher, R. – Hanink, J. (szerk.): *Creative Lives in Classical Antiquity*. Cambridge, 177–197.

Leibundgut, A. 1991. *Künstlerische Form und konservative Tendenzen nach Perikles: Ein Stilpluralismus im 5. Jahrhundert v. Chr?* Mainz.

Lenaghan, J. 2016. „Cultural Heroes”: Smith – Ward-Perkins 2016, 259–266.

Lenaghan, J. 2018a. „The Lost Shield Portraits of Aphrodisias. Reflections on Style and Patronage”: *Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia* 30, 189–216.

Lenaghan, J. 2018b. „Two Portraits from Aphrodisias: Late-Antique Re-Visualizations of Traditional Culture-Heroes?": *Journal of Roman Archaeology* 31, 458–473.

L'Orange 1949. „Pausania”: *Mélanges d'archéologie et d'histoire offerts à Charles Picard à l'occasion de son 65^e anniversaire* II. Paris, 668–681.

Mari, Z. 1983–1984. „La villa tiburtina detta di Cassio: nuove acquisizioni”: *Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte* 6–7, 97–131.

Mariette, A. [G. Maspero] 1882. *Le Sérapeum de Memphis par Auguste Mariette-Pacha* I. Paris (<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/mariette1882bd1>).

- Metzler, D. 1971. *Porträt und Gesellschaft. Über die Entstehung des griechischen Porträts in der Klassik*. Münster.
- Neudecker, R. 1988. *Die Skulpturen-Ausstattung römischer Villen in Italien*. Mainz.
- Pappalardo, U. – Grimaldi, M. 2018. *Pompeii. La villa imperiale*. Napoli.
- Pearson, S. 2021. *The Triumph and Trade of Egyptian Objects in Rome. Collecting Art in the Ancient Mediterranean*. Berlin–Boston.
- Pietrangeli, C. 1949–1951. „La villa Tiburtina detta di Cassio”: *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti* 25–26, 157–181.
- Puech, V. 2016. „Les statues des bains de Zeuxippe à Constantinople: collection et patrimoine dans l’Antiquité tardive”: *Anabases* 24, 145–181.
- Raeck, W. 2021. [Könyvismertetés: Boschung 2021]: *Bonner Jahrbücher* 220, 464–467.
- Richter, G. M. A. 1965. *The Portraits of the Greeks I*. London.
- Richter, G. M. A. 1972. *The Portraits of the Greeks. Supplement*. London.
- Richter, G. M. A. – Smith, R. R. R. 1984. *The Portraits of the Greeks*. Oxford.
- Sande, S. 1991. *Greek and Roman Portraits in Norwegian Collections*. Roma.
- Schefold, K. 1997. *Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker*. Basel.
- Smith, R. R. R. 1990. „Late Roman Philosopher Portraits from Aphrodisias”: *Journal of Roman Archaeology* 80, 127–155.
- Smith, R. R. R. 2006. *Roman Portrait Statuary from Aphrodisias (Aphrodisias II)*. Mainz.
- Smith, R. R. R. – Ward-Perkins, B. (szerk.) 2016. *The Last Statues of Antiquity*. Oxford.
- Smith, R. R. R. 2016. „Aphrodisias”: Smith – Ward-Perkins 2016, 145–159.
- Stuart Jones, H. 1912. *The Sculptures of the Museo Capitolino*. Oxford.
- Szilágyi, J. Gy. 2006. *Görög művelődéstörténet* [társszerzőkkel]. Szerk. Németh Gy. Budapest.
- Tatár, Gy. 2000. *Az öröklét gyűrűje. Nietzsche és az örök visszatérés gondolata*. Budapest.
- Weski, E. – Frosien-Leinz, H. 1987. *Das Antiquarium der Münchner Residenz. Katalog der Skulpturen*. München.
- Wilcken, U. 1917. „Die griechischen Denkmäler vom Dromos des Serapeums von Memphis”: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 32, 149–203.
- Zanker, P. 1995. *Die Maske des Sokrates*. München.