

Ada Cohen művészettörténész, az amerikai Dartmouth College oktatója. Fő kutatási területe a hellénisztikus kori művészet. Legismertebb könyvei:

The Alexander Mosaic: Stories of Victory and Defeat (Cambridge University Press, 1997)

Art in the Era of Alexander the Great: Paradigms of Manhood and their Cultural Traditions (Cambridge University Press, 2010)

Művészet, mítosz és utazás a hellénisztikus világban

Ada Cohen

A modern tudomány már nem egyoldalú személyiségként jeleníti meg Pausaniast. Mivel egy személyben volt régiségkutató, mitográfus, útikönyvíró, térképész, néprajztudós, történész és művészettörténész is, mára Pausanias lett az egymásba fonódó műfajok példaértékű megtestesítője. Bár nem minden tudós ért egyet azzal, hogy a fenti kategóriák helytállóak, Pausanias játszi könnyedséggel és mindenfajta erőlködés nélkül vegyíti a különböző műfaji hagyományokat.¹ Ezzel szemben, ami a kulturális és etnikai hovatartozását illeti, minden jel arra mutat, hogy ezen a téren bizonytalan és töredezett együttállások jellemzik. Pausaniast, aki vidéki görögként írt Hellasról, egyszerre szokták a Kr. u. 2. századi római világ kívülálló és bennfentes szereplőjeként emlegetni. Egyfelől, mivel a jómódú és tanult görög arisztokrácia sorából származott, és minden valószínűség szerint római polgár volt, azon kiváltságosok közé tartozott, akik a mindennapi élet ügyes-bajos dolgait maguk mögött hagyhatták, és ehelyett hosszabb ideig utazgattak, nemcsak Hellasban, hanem Itáliában vagy a Közel-Keleten is. Az olyan császári utazások, mint Hadrianusé, túlszárnyalandó példaként állhattak előtte és hasonló társadalmi háttérű társai előtt. Ráadásul a Római Birodalom létrejöttével az országhatárok eltűntek, minek köszönhetően Pausanias olyan világban gyűjthette élményeit, amely minden látszólagos határt nélkülözött.

Másfelől míg társadalmi rangja (és neme) biztonságot nyújtott neki, etnikai identitása megfosztotta őt a valahova tartozás harmonikus érzésétől. Pausanias a második szofisztika korszakában alkotott, mely korszak szellemisége a római uralom előtti, független Hellas eszményét hirdette, és ragaszkodott egy határozottan elkülönülő görög identitáshoz.² Pausanias, aki monomániás módon kizárólag görög istenekkel és hősökkel foglalkozott, és nagyrészt figyelmen kívül hagyta a görög tájat ért római hatást is, fontos szerepet töltött be a görög öntudat megerősítésében. Ez a fajta hazafiasság ösztönözte továbbá arra is, hogy olyan emlékművekkel foglalkozzon, amelyek sokkal inkább Hellas ősi és klasszikus múltjához kapcsolódtak, mintsem a római jelenhez. Tudása a múltbéli eseményeket illetően igen mély és szerteágazó volt: a tudósok a legkülönfélébb módon profitáltak történeti érdeklődéséből.

Pausanias és az idő formái

Az elképzelés, miszerint Pausanias munkássága a történeti idő változatos konfigurációit járja körbe, nem okozott volna meglepetést a művészettörténész George Kublernek, *Az idő formája* szerzőjének. Kubler szerint nem szokatlan, hogy a kultúra termékei nemcsak egyetlen naptári időben léteznek, hanem ezen felül több, „rendszerű” korban. A műalkotás az egyes korszakok formális elemeinek bonyolult „csomagjaiból” áll össze, és a kulturális feltételek összetettsége folytán ugyanaz az idő eltérő hosszúságú időszakokat foglalhat magában. Ez azt jelenti, hogy ha két személy ugyanabban az időben azonos vagy hasonló kulturális területen dolgozik, megközelítésük egy rokon témakört illetően igen eltérő lehet; míg egyikük munkáját a múlthoz való ragaszkodás, a másikat a jelen lehetőségeivel való számvetés jellemezhetik.³

Ebben a tanulmányban Pausanias munkásságát a temporális és kulturális dimenziók egymásnak feszülésén keresztül fogom vizsgálni, vagyis szembesíteni fogom a benne rejlő görögöt, aki a múlt felé orientálódik, a rómaival, aki a maga 2. századi pillanatában él. A vizsgálatok során szem előtt kell tartanunk, hogy Pausanias az utazási irodalom példaértékű képviselője volt, és nem feledkezhetünk meg ennek a műfajnak a hellénisztikus háttéréről sem. Igazság szerint a Pausanias által megidézett különböző múltak közül őt a hellénisztikus kor érdekelte legkevésbé. Ennek ellenére akár elismerte, akár nem, ő volt az utazás és a földrajz iránt elkötelezett hellénisztikus világ igazi örököse. Továbbá a hellénisztikus korban jelent meg az a múlt felé tekintő beállítottság, amely Pausanias és néhány kortársa műveiben köszön vissza.

Mivel az utazás és a földrajz iránti hellénisztikus érdeklődés mind az irodalomban, mind pedig a vizuális művészetekben megmutatkozott, és mivel Pausanias intenzíven érdeklődött a látvány és a leírás iránt, a művészet és az irodalom találkozási pontjait is vizsgálni fogom. Ez lehetőséget ad arra, hogy olyan gyakorlati problémákkal foglalkozzunk, amelyek az utazások tanulmányozásának mindkét forrástípusát együttesen érintik, tekintve, hogy az idevágó szövegek hiányosak, és a vizuális művészetek nem mindig egyforma mértékben kapcsolódnak a témához. Pausanias szolgáltatja számunkra az utazási irodalom antik műfajának egyetlen teljes forrását; a téma művészetben való alkalmazásának diszkontinuitását úgyszintén tárgyalni fogom. A két szempont egyesítésével választ kaphatunk bizonyos kérdésekre, már amennyiben nem próbálunk teljes megfelelést találni az irodalomban és más művészetekben megjelenő úti beszámolóik között.

Kubler szerint a kulturális idő áramlásának „eltérő időtartamai” léteznek, és ez lehetővé teszi a kulturális területek rugalmas értelmezését, miközben megtartjuk a történeti nézőpontot is. Jelen esetben a különböző idősíkok és fejlődési szakaszok rugalmas egymás mellé helyezése egy műfajon vagy művön belül más okból is hasznos számunkra, nevezetesen segíthet a kulturális identitások nehéz kérdéseinek tárgyalásában a korabeli vizuális művészetek területén. A római közegben létező görög identitás hatását ugyanis sokkal nehezebb feltárni a vizuális művészetekben, mivel ezek „nyelve” sokkal megfoghatatlanabb módon beszél az etnikai hovatartozásról, mint ahogy azt a második szofisztika szövegei teszik. Az irodalmi és feliratos források tanúsága szerint a legtöbb művész, aki római patrónusok megbízásából dolgozott, már a római köztársaság időszakában görög volt. Még a római dicsőséget megjelenítő festményeket is, amelyek többek között a görög területek fellett aratott győzelmet ünnepelték, minden valószínűség szerint görögök készítették.⁴ A római művészetben belül egy elkülöníthető görög identitás feltárására irányuló ritka próbálkozások egyike R. R. R. Smithé, aki a köztársaságkori portrészobrászat nyers, nem különösebben vonzó realizmusát („verzismus”) a művésznek etnikai háttérével magyarázza. Smith szerint ezeknek a művészeknek, akik görög gyökereik és a rómaiak kiszolgálásának kényszere között öröklődtek, úgy sikerült átadniuk patrónusaik arcvonásait minden rokonszeny és hízelgés nélkül, hogy közben saját ellenszenyűk és vegyes érzelmeik is kifejezést nyertek a műalkotásokban.⁵ E provokatív megközelítés által felvetett problémákat jelen tanulmány nem érinti. Elegendő tudomást vennünk az etnikai tudatról tanúskodó vizuális ösz-

sztevek azonosításának nehézségeiről, illetve azokról, amelyek arra vonatkoznak, hogyan lehet a „görög–római” világban egy görög művész társadalmi személyiségét alkotó, egymást átszövő szálakat kibogozni. A hellénisztikus kor esetében beszélhetünk utoljára a görög művészetéről mint görögéről, bár valószínűleg már ekkor is sokkal inkább hibrid, mintsem „tisztá” identitásról lehet szó.

Pausanias és a tér formái

Pausanias munkásságának egyik legérdekesebb oldala a földrajzi (térbeli) és mitológiai (narratív) vonatkozások találkozása. Pausanias a görög táj természeti és kulturális elemeit közvetkezetesen a mitológiai és rituális jelentőségükön keresztül mutatja be. Ennek révén olyan érzékenységről tesz tanúbizonyságot, amely nagymértékben megkülönbözteti Augustus korabeli görög társától, Strabontól, aki sokkal simulékonyabban alkalmazkodott a római világnézethez. Strabón számára a föld egyrésztől a rajta élők jólétének forrása, másrészt pedig a politikai cselekvés színtere.⁶ Amikor Strabón a *Geógraphika* elején (1. 1. 18–20) kifejti elméleti nézeteit, szigorúan utilitarista megközelítést alkalmaz, és a politika, illetve a természettudományok (földrajz és csillagászat) fontosságát és hasznosságát hangsúlyozza a mitológiával szemben:

Ha például az ember el akarja mondani Odysseusnak, Menelaosnak vagy Iasónnak a bolyongásait, egyáltalán nem olyan gondolkodást fog visszatükröztetni, amilyent a gyakorlati téren mozgó ember vár; kivéve akkor, ha a hősei kalandjaiból adódó hasznos tanulságokat is belekeveri, de nem szórakozást igenis nyújthat annak, aki fölkeresi azon helyeket, amelyek a mítoszok megszületéséhez alkalmat szolgáltattak.

(1. 1. 19, Földy József fordítása nyomán)

Pausanias a valódi táj segítségével idézte fel a hősök és az istenek útját, és ezt nem pusztán szórakoztatás céljából tette, hanem ezen keresztül akarta bemutatni, hogy a görög kultúra múltja a jelenben is ugyanúgy eleven és életképes. Sokan megállapították, hogy – Strabónnal ellentétben, aki a földrajzot a római imperializmus megfelelő eszközének tekintette – Pausanias szándékosan figyelmen kívül hagyta azokat a területeket, amelyeken a birodalmi hatalom ujjlenyomatát vélte felfedezni, és a földet képzletbeli, emberfeletti lényekkel népesítette be. Természetesen Pausanias vállalkozásában is fellelhető egy utilitarista szempont: a szöveg – minden térbeli irányultsága, geográfiai és topográfiai szerveződése ellenére – térképészeti elveket tükröz, és egyfajta verbális térképként is értelmezhető, ráadásul fejzeteinek láncolata magának az utazásnak a folyamatát imitálja.⁷

A térképek mentális világképet hoznak létre a valóság különböző aspektusainak kiemelése és kódolása révén. Mivel Pausanias vidékeit istenek és hősök lakják be, esetében ez a térbeli rács különösen szelektívnek tekinthető.⁸ Míg a helyszíneket elhelyezkedésük és a köztük lévő távolság alapján kapcsolja össze, a térbeli áramlást minduntalan megszakítja azzal, hogy átcsúszik a mitológiai (és helyenként a történelmi) időbe. Amikor görög földre lép, láthatólag rég elfeledett történetek

emlékei árasztják el elméjét és írását, és ezek egy idő után úrrá lesznek a szöveg térbeli vázán. Paradox módon éppen a természeti tájjal bánik el a legkurtábban e folyamat során. Nem találkozzhatunk lankás dombokról, szőlőskertekről, virággyakról vagy hegyi patakokról szóló leírásokkal, és a festőiség csak igen kevés helyet kap. Pausanias nem áll meg, hogy mezők és erdők felett szemlélődjön. Ha nem is hagyja teljesen figyelmen kívül,⁹ csak akkor emeli ki őket, ha mögöttes mitológiai vagy vallásos tartalmat rejtenek, miáltal a táj természeti elemei a bennük lakozó istenség okán válnak érdekessé.

Erre jó példa érdeklődése az attikai hegyek iránt, mely közelebről nézve nem is a hegyekről, sokkal inkább szobrokról és isteni oltárokról szól (1. 32. 1–2). A „hatalmas és gyönyörű” platánfáról, amelyet a szerző az arkadiai Kaphyaiánál csodált meg, ugyanakkor tesz említést, mint Menelaosról, aki állítólag maga ültette a fát egy forrás mellé, mielőtt elutazott volna Trójába (8. 23. 4). Hasonlóképpen a Dionysos-színház közelében, az athéni Akropolis déli lejtőjénél található barlang megemlégtetésére egy műalkotás jelenléte ad alkalmat:

A színház legmagasabb pontján, az Akropolis szikláinak között egy barlang található, felette tripus is van, amelynek dombozművei a Niobé gyermekeit megölő Apollónt és Artemist ábrázolják. Niobét a Sipylos hegyén járva magam is láttam. Középről a sziklafal ugyan nem mutatja egy asszony, még-hozzá egy gyászoló asszony alakját, de ha távolab megyünk, valóban az a benyomásunk, hogy egy síró és gyászoló asszonyt látunk.

1. 21. 3 (a Pausanias-szövegből származó idézeteket itt és a továbbiakban Muraközy Gyula fordításában közöljük)

Pausanias világában nem esik az eső, nem süt a nap, és a természeti jelenségek általában isteni beavatkozás eredményei (pl. 7. 24. 6–13).

Miközben Pausanias horizontjának kitágulását a római jelen tette lehetővé, addig a görög tradíciónak tudható be, hogy a vidéknél és a természetnél jobban érdekelte a város és a kultúra, nem beszélve az emberi beavatkozások általa feljegyzett típusairól. Városi utazásai oda-vissza ugrálnak a makroszkopikus (egész régiókra vagy nagyvárosokra utaló) és a mikroszkopikus (egy-egy építészeti emlékművet vagy műalkotást leíró) szemléletmód között. Természetesen a művészettörténészek és a régészek számára az utóbbi bizonyult hasznosnak, de engem most csak az első érdekel, vagyis az a mindent felölelő látásmód, amely lehetővé teszi, hogy a világot képként érzékeljük. Anne Jacquemin hívta fel a figyelmet Pausaniasnak a dolgok formája iránti lelkesedésére, és arra, hogyan mutat be az író messzi, magasan fekvő, meredek falú városokat.¹⁰ Ezzel összefüggésben idézzük fel, hogy Strabón a földrajztudóst hasonlítottá ahhoz az építészhez és szobrászhoz, akinek ügyelnie kell arra, nehogy elvonja a figyelmét a részletek sokasága, melyet a megfigyelhető világ kínál számára, hanem fenn kell tartania a teljesség érzetét (1. 1. 23). Ez a látásmód felelős Strabón azon leírásáért, amelyben a Peloponnésos alakját „egy platánfa lefelé” (8. 2. 1), Szicíliaét egy háromszöghöz, Ibériáét pedig egy marhabórhöz hasonlítja (2. 1. 30).

Hozzá hasonlóan Pausanias is gyakran kelt ehhez hasonló teljességérzetet, és gyakran úgy beszél a városok kör alakú formájáról és az azokat körülvevő körívről, hogy először rendsze-

rint a holisztikus látásmódot érvényesíti. Ez Thébai esetében is így történik, amelyet egy hét kapuval bíró, ősi falak által elkerített területként ír le (9. 8. 4). A Messénéről szóló leírást így kezdi (4. 31. 5): *Messénéét köből épített falgyűrű veszi körbe, amelybe mellvédeket és tornyokat is építettek.* Csak ezután tölti meg a körívet kulcsfontosságú emlékművekkel. Strabón hasonlóan távoli megközelítést nyújt számunkra: *A messénéiek városa hasonló Korinthoshoz; mindkét város fölött ugyanis egy magas, meredek és közös fallal bekerített hegy emelkedik* (8. 4. 8, ford. Földy J.). Visszatérve Pausaniashoz, még a Phókaiában található Panopeusban is, amely egy idő után hanyatlásának köszönhetően nem érdemelte ki a „város” elnevezést, a régi fal részleges maradványa arra ösztönözte az utazót, hogy képzeletben kiegészítse azt, hiszen ezzel fel tudta idézni a *mintegy hét sztadionnyi* körívet (10. 4. 2).

Ahogy azt később látni fogjuk, az ilyen makroszkopikus konfigurációk számos különböző célt szolgálhattak. A hagyományos görög gondolkodásban ezek természetesen hatottak, tekintettel az absztrakcióra való erős hajlamra. Ennek megfelelően Hérodotos Athént *kerék alakú városként* jellemzi (7. 140), a Kr. e. 4–3. században élő aberai történész, Hekataios pedig Jeruzsálemet olyan erődített városként írja le, amelyet egy körülbelül ötven sztadion hosszú ív vett körbe (Josephus, *Apión ellen* 1. 197–98). A Kr. e. 3. században Héraклеиδés Kritikos útleírásában több alkalommal jellemzi méret és alak szempontjából a város külső kerületét még azelőtt, hogy rátérne az elrendezés, fekvés és lakosság taglalására.¹¹ Ez alapján Thébai kerülete *hetven sztadion hosszú [kb. 11,5 km]. Felülete teljesen sík, alakja kör, a talaj fekete* (1. 12), és Chalkist is egy hetven sztadion hosszú körív veszi körül (1. 27).

Tér és utazás a hellénisztikus világban

Pausanias nemcsak a térhez kapcsolódó megközelítést kapta örököül a klasszikus világtól, még hozzá leginkább a hellénisztikus kortól, hanem magát a periégétikus („körüljáró”, „leíró”) irodalom műfaját, amelyet mára már ő képvisel egy személyben. Általánosan elfogadott, hogy az útleírás mint önálló műfaj a Kr. e. 3–2. században, a kozmopolita hellénizmus időszakában kristályosodott ki, amikor a helyvel, a *toposszal* való foglalkozás intenzívvé vált. Ez a fajta irodalom, amelynek kialakulására olyan személyek voltak hatással, mint Diodóros (Kr. e. 4. század vége), Héliodóros (Kr. e. 3. század vége), az Ilionból származó Polemón (Kr. e. 2. század eleje) és Héraклеиδés Kritikos (Kr. e. 3. század), nagyrészt elveszett, csak töredékeiben, illetve Pausanias későbbi, sokkal ambiciózusabb és sok szempontból kivételes munkáján keresztül maradt ránk.¹²

Az elit körökben felerősödő „turizmus” mint önálló kulturális tevékenység szintén a hellénisztikus korra vezethető vissza. Ez Alexandros hadjáratainak utóhatásaként jelent meg, amelyek bebizonyították, hogy a világ bejárható olyan módon, mint előtte soha, és amely a „l’âge de la curiosité”¹³ elindulását is elősegítette. Ezt követően egy olyan mentalitás uralkodott el, amely a kíváncsiság követelményét esztétikai szemléletmóddal vegyítette, és ezek folyamányaként az útikönyvek formájában megjelenő szaktudás iránt is megnövekedett az igény.¹⁴ Természetesen a görög hagyomány szerint Solónnak, az athéni törvényhozónak, már a Kr. e. 6. század elején módjában állt elutaznia a ten-

gerentúlra, nem kevesebb mint tíz évre, hogy „világot lásson” (Hérodotos 1. 30; Plutarchos, *Solón* 25. 5). Ezenkívül a Kr. e. 5. században Hérodotos óriási távolságokat utazott be minden gyakorlati kényszer nélkül. Az utazás más formái, például a kereskedelmi utak, a görög történelem minden korszakában léteztek. Lehetséges, hogy már a Kr. e. 8. században is volt arra példa, hogy magánszemélyek alkalmanként vallásos helyszínekre utaztak imádkozás céljából és/vagy orvosi okokból, de a Kr. e. 6. századtól kezdve mindenképp.¹⁵ Mégis, a „klasszikus kori vallási turizmus nagyrészt eseti turizmus maradt”.¹⁶ Ha a turizmus nem is a hellénisztikus korban született meg, hatásköre és vonzereje bizonyosan ekkor növekedett meg, és ez a növekedés egybeesett a fent említett irodalmi műfaj létrejöttével.

A földrajz – nem csupán irodalmi/narratív alműfajként, hanem tudományos kategóriaként is, a mértékek és távolságok iránti érdeklődésével – szintén a hellénisztikus korban alakult ki. Ez elméleti jellegű munkákat is eredményezett, mint például Eratosthenés Kr. e. 3. század végén írt *Geógraphikáját*, amely a földrajztudós/térképész Ptolemaios Kr. u. 2. századi *Geógraphikájának* volt előfutára, ezzel együtt pedig annak, ahogyan Ptolemaios rendet tett a „földrajzi elhelyezkedés” fogalmához kapcsolódó eltérő koncepciók vitájában.¹⁷ Ezenkívül a hellénisztikus költészet – Apollónios Rhodios *Argonautikájának* panorámaszerű tájaival, Kallimachos munkáival és Theokritos idilljeivel – hasonló érdeklődésről tanúskodik.¹⁸ Valójában ezen versek nagy mértékben hozzájárultak a meggyőződéshez, hogy lennie kellett hellénisztikus tájképfestészetnek.

A Télephos-fríz

Egy fontos hellénisztikus dombormű, a Télephos-fríz, amely a pergamoni Zeus-oltár belső udvarának falait díszítette, segített a művészeti vákuum részleges megszüntetésében.¹⁹ A tudósok úgy tekintettek rá, mint az új és előre tekintő hellénisztikus művészet fő aspektusainak foglalatára, tetemes térbeli kiterjedése, folyamatos narratívája, idő- és térbeli dinamikája miatt. A Kr. e. 2. századból származó, mára sajnos hiányos, márványlapokból álló dombormű Télephos (Pergamon mitikus alapítója) történetét meséli el, fogantatásától kezdve a haláláig. Ez a mű a vizuális megfelelője annak, amit Thomas von Nortwick „a növekedés folyamata metaforájának” nevezett a hősi utazások irodalmi ábrázolásairól írt munkájában.²⁰ A tájelemek és az utazás témájának integrálása miatt ezt a művet röviden elemeznünk kell.

Télephos, Héraklés és Augé fia, annak ellenére megfogant, hogy Aleos, Arkadia királya és Augé apja megpróbálta ezt megakadályozni, azért, hogy lánya szűz maradjon. Számos elbeszélést ismerünk, amelyek Augé és Héraklés találkozásáról és közönsüléséről szólnak, és ezt követően az anya és gyermeke sorsát taglalják tovább. Azonban egyik leírás sem egyezik meg minden egyes részletében a fríz által elbeszélte történettel, amely minden valószínűség szerint egy helyi változat alapján készült.²¹ Pausanias akkor meséli el Augé történetét (akinek sírjával Pergamonban találkozott), amikor szülővárosáról, Tegeáról ír. A történet szerint Augé és Héraklés újra meg újra közönsültek. Amikor Augé világra hozta Télephost, édesapja anyát és gyermekét hajón a tengerre küldte. Amikor elérték Pergamont, Augé feleségül ment a helyi királyhoz,

Teuthrashoz (8. 4. 9; vö. 10. 28. 8). Pausanias a tipikus görög ambivalenciára hivatkozik (8. 47. 4) a házasságon kívüli nemi együttléttel kapcsolatos beleegyező vagy elutasító női álláspontot illetően.²² Megjegyzi, hogy ahol „a helyi tradíció szerint” Héraklés állítólagosan megerőszakolta Augét (bár ez ellentmond a milétosi Hekataios beszámolójának, miszerint a közönsülés egyetértésben, mindkét fél akaratából jött létre), egy szökőkút található. Pausanias két eltérő hagyományról ír (8. 48. 7): az egyik szerint Augé nyilvánosan hozta világra gyermekét, útban a későbbiekben elhárított kivégzése felé, azonban a másik úgy tartja, hogy titokban és elhagyatottan szülte meg a csecsemőt, akit egy szarvas táplált (vö. 8. 54. 6).

A fríz szerint a gyermek ki volt téve a vadon viszontagságainak, mivel Augét hajóra tették és tengerbe vetették. A várakozásokkal ellentétben mindkettejüket szerencse érte. Augé elérte Mysiát, ahol Teuthras várta. A gyermeket egy oroszlán szoptatta, majd végül saját apja lelt rá, aki biztonságba helyezte. Felnőve Télephos is Mysiába utazott (a hajók ábrázolása töredékesen maradt fent), ahol Teuthras őt is szívesen fogadta, és ezután hajsál híján összeházasodott saját édesanyjával, Augéval. Végül letelepedett a környéken, és a görögök ellen harcolt, akik útban Trója felé véletlenül Mysiában kötöttek ki (vö. Pausanias 1. 4. 6, Strabón 1. 1. 17). Bár visszaverte a görögöket, Télephos megsérült Achilleus kardja által, és hajóval Argosba kellett utaznia, hogy megkeresse a rozsdát, amely arról a fegyverről származott, amellyel megsebesítették. Ezt a küldetést sikerrel teljesítette, majd hazament mysiai otthonába, és végül hősként halt meg.

A fríz az előbbi történet és más, mára már elveszett elbeszélések ezen aspektusait úgy közvetíti, hogy az elsőrendű példaként szolgál a hellénisztikus „folyamatos” narratívára. „Folyamatos” az a narratív technika, amely egy történet kibontakozását egy megszakítás nélküli és egymást követő eseménysorozattal festi le, ahol a főszereplők újra és újra megjelennek a történet eljátszása során. Ebben az esetben Télephos, a szülei, Teuthras és más szereplők számtalan alkalommal ismételten megjelennek a frízen, mintegy a tájelemek folyamatosságának ellenpontjaként, amely utóbbiak a külső helyszínekről – amelyeket helyenként megszemélyesítés fejez ki – a belsők felé tolnak el.²³ A helyszínek jelentőségét különböző fajta fák, sziklák, pillérek és oszlopok emelik ki, amelyek jelenléte máig fontos témája a folyamatos narráció hellénisztikus görög vagy római eredetéről szóló tudományos vitának. Bizonyos kutatók azt hangsúlyozzák, hogy a főszereplők számos alkalommal felbukkannak, ahogy mitikus életük kibontakozik, és emiatt amellet szálnak síkra, hogy a fríz „hűen” példázza a római kor előtti folyamatos narrációt. Ezek a tudósok úgy tartják, hogy a frízen található tájelemek elősegítik a tér- és időbeli áramlást. Mások azzal vágnak vissza, hogy a táj- és építészeti elemek – ahelyett, hogy fokoznák a narratíva folyamatosságát – választóvonalaként szerepelnek az egyes jelenetek között. Az ilyen kellékek elszigetelik az egyik jelenetet a másiktól, és megakadályozzák, hogy az egyes események kibontakozzanak a színhely hirtelen változása vagy jelentős időbeli ugrás miatt. E szerint a megközelítés szerint a fríz jól példázza a ciklikus („proto”- vagy „pseudo”-folyamatos) narratívát. A folyamatostól eltérően a ciklikus narratíva egy sor független (bár a téma által összekapcsolt) „egy helyszíni” képből áll, amelyek mindegyike betartja a tér és idő egységének követelményét.²⁴

Ilyenformán az idő- és térbeli átmenetek csupán a szemlélő fejében öltönek testet, ahogy az keretről keretre halad. A ciklikus narratívában a mesterséges fizikai határok – például azok a triglifek, amelyek a zárt metopékat elválasztják egymástól a dór frízeken – általában a keretes szerkezet eszközeként jelennek meg.

A tudományos vita arról, hogy a folyamatos narratíva hellénisztikus görög, avagy római gyökerekre vezethető-e vissza, az utóbbi időben igen kiélezetté vált. A harc legalább egy évszázada kezdődött el, amikor Frank Wickhoff kijelentette, hogy a folyamatos narratíva jellegzetesen a Római Birodalomhoz kötődő művészi eljárás volt, amelynek alkalmazása a Kr. u. 2. században vált teljes körűvé. Azonban a Téléphos-fríz, egy kisméretű táltípussal együtt (amelyet később elemzünk majd), nem hagy kétséget afelől, hogy ez a fajta narratíva már széles körben használatos volt a hellénisztikus világban, még ha nem is volt olyan elterjedt, mint a Római Birodalomban. Ami azt illeti, Heide Froningnak sikerült a folyamatos narratívát visszavezetnie a Kr. e. 8. század második felének görög művészetéig, és talált példákat a Kr. e. 6., 5. és 4. századból is.²⁵ Ezzel bebizonyította, hogy ez a fajta narratíva szunnyadó jelenség volt a görög művészetben, amely azonban igazi lendületet csak a hellénisztikus korban kapott.

Utazás a hellénisztikus kori (és a korábbi) művészetben

Tapasztalati jellege és inherens kommunikálhatatlansága miatt az utazás témája hasonlóképpen változatos életutat járt be a vizuális művészetben,²⁶ de minden valószínűség szerint ez is a hellénisztikus korban érte el jelentőségének csúcspontját. Őszintén szólva úgy tűnik, hogy ez a két jelenség – a folyamatos narratíva és az utazás témája – elválaszthatatlanul összefonódik egymással. A folyamatos narratíva a legtisztább formája a tér- és időbeli mozgás közvetítésének, amely kulcsfontosságú összetevővé válik akkor, amikor az „utazás” trópusának vizuális érzékeltetéséről van szó. A hellénisztikus kortól kezdődően beszélhetünk már egyértelműen „diszkurzív” képekről, amelyek nemcsak utalnak az utazás fogalmára, hanem konkrétan bemutatják a távolságok leküzdését és az idő múlását is, akár csak egy filmszalagon.

Hogy helyesen ítélhessük meg az idő és a tér hellénisztikus megközelítését, meg kell emlékeznünk a korábbi szemléletmódokról is. Jellemző, hogy azon alkotók, akiknek alkotásaiban utazók (olyan személyek, akik utazáshoz illő öltözékben, például különleges egyenruhában, szalmakalappal vagy élelmiszeres batyuval a hátukon) képei jelentek meg, saját maguk soha nem utaztak. Egy híres, Kr. e. 8. századból származó attikai, geometrikus díszítésű tál, amely ma a British Museum-ban található, az utazás közvetett lehetőségére utal egy hatalmas hajó képén keresztül, amelynek evezősei készen állnak az útra.²⁷ Egy férfi egy nőt (némelyek Parist és Helenét, mások Théseust és Ariadnét fedezik fel bennük) a hajó felé vezet, amely készen áll az útra, de a kép inkább csak sugallja az elindulás érzetét, mintsem hogy képszerűen megjelenítené azt. Az archaikus és a klasszikus művészet a térbeli mozgást sokkal világosabban adta vissza, főként a rituális szférában, ahol maga a folyamat és a rövid távú utazás volt a lényeges. Említést tehetünk az esküvői menetéről is, amely magában foglal-

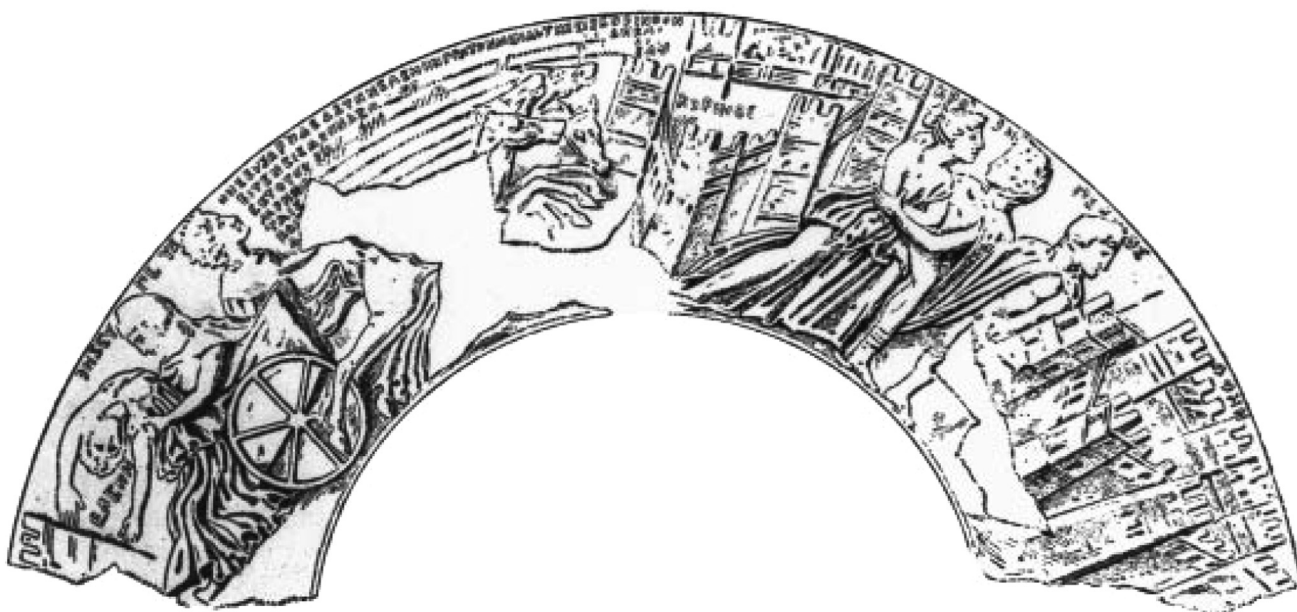
ta mind a mozgást, mind pedig a helyváltoztatást, hogy a nő tartózkodási helyének házasságkötés általi megváltozását jelképesen ábrázolja. A vázafestészetben jó példa erre a kb. Kr. e. 540-ból származó attikai feketealakos lékythos, amelyet az Amasis-festő készített (ma a Metropolitan Museum-ban található), és a kb. Kr. e. 430-ból származó vörösalakos pyxis (ma a British Museum-ban található), amely a Marlay-festő műve. Mindkettő egy kicsinyített házat ábrázol, amely – egy rugalmas olvasatban – a váza kerekességének köszönhetően egyaránt szolgál eredetként (a menyasszony otthona) és végecélként (a vőlegény otthona). Így a folyamat mindkét esetben szimbolikus nyelvi kifejezést.²⁸

A szimbolizmus iránti vonzalom nemcsak a helyszínek közötti mozgás érzékeltetésében válik egyértelművé, hanem általánosságban a térbeli kontextus és a táj ábrázolásában is. A környezet iránti érdektelenség, amely elválaszthatatlan a görög művészet alapvetően emberközpontú szemléletmódjától, gyakran csak a helyszín vázlatos jelzésére adott alkalmat. Az archaikus korszaktól kezdve kapualjak, oszlopok, oltárok, rövidített párkánygerendák, *naisokosok*, szökőkutas házak, barlangok, stilizált fák és a növényzet egyéb elemei kerültek be a vizuális repertoárba, hogy a lehető legalapvetőbb információkat megadják a történet megértéséhez.²⁹ Bizonyítékaink erre vonatkozóan természetesen részlegesek és töredékesek, hiszen nem ismerhetjük azt, ami a legsérülékenyebb anyagi hordozóhoz kötődik: általánosságban a nagyfestészetet, különös tekintettel a színpadi festészetre.³⁰ A Kr. e. 4. század második feléből származó, nemrég felfedezett, jó állapotú makedóniai falfestmények (amelyeken természetes táji környezetben egy vadászjelenet is látható)³¹ rávilágítottak arra, hogy mennyire hiányosak a forrásaink, ha nem is borították fel azt a képet, amely a görög művészet emberközpontú szemléletével kapcsolatosan él bennünk.

Ezen a képsorozaton egész városok rendkívül ritkán vannak ábrázolva, bár helyenként részletekben megjelennek, amikor háborút mutat be a művész. Pausanias elmondása szerint (10. 26. 2) a korai klasszikus korszakból Polygnótos híres *Iliupersis*-én, amelyet a knidosi vének tanácsa számára festett Delphoiban, láthatóak voltak Trója falai. A Tróján kívüli csaták szintén alkalmat adtak a város falainak ábrázolására, mint ahogy az a kb. Kr. e. 500 utánra datált attikai vörösalakos kylixen is látható (J. Paul Getty Museum), amely a városfal egy részét mutatja be két katonával, akik a lőrésük fölött kinyúlva próbálnak két hoplitát dárdával eltalálni.³² Az viszont inkább spekuláció, amikor Evelyn Harrison a Pheidias-féle Athéna Parthenos elveszett pajzsán ábrázolt amazonomachiát „egyfajta topográfiai képként” képzel el, „amely bár kezdetleges és egyszerű módon, de már azt a célt szolgálta, hogy az eseményeket térrel és idővel egyaránt összekösse”, méghozzá részleges városfalak és a sziklás táj lefestése révén.³³

A mitológia feltérképezése a hellénisztikus művészetben – esettanulmány

A következőkben térjünk át egy, a hellénisztikus korból származó reliefszerű tálra, amely ma az athéni Nemzeti Régészeti Múzeumban látható, és amely az általa megformált városi tájjal meglepetést okozhat az imént felvázolt háttér fényében.



1. kép. Théseus és Peirithoos elrabolja Helenét. Rajz a hellénisztikus korból származó reliefdíszes kerámiatálról; Athén, Nemzeti Régészeti Múzeum, ltsz. 2104. Feltehetően Kr. e. 2. század második fele (forrás: C. Robert, *Homerische Becher* [Berlin, 1890], 46)

Ez a Kr. e. 3. század végére vagy (nagyobb valószínűséggel) a 2. század első felére datált tárgy rejti magában a kulcsot azon művészi gyakorlatok megértéséhez, amelyek az utazás és az azzal járó tér- és időbeli mozgások lefestését elősegítették (1. és 2. kép).³⁴ A tál témája mitológiai: Helené elrablásáról szól, amelyet Théseus Peirithoos segítségével hajtott végre. A mítoszt a dombormű váratlanul erős földrajzi hangsúllyal és az utazás iránti különleges figyelemmel beszéli el. Habár a tudósok észrevették és egy-egy rövid mondattal üdvözölték is e mű jelentőségét a hellénisztikus művészet számtalan aspektusára nézve,³⁵ még nem aknázták ki teljesen a benne rejlő lehetőségeket. A jelen összefüggésben számunkra ez a mű egy sokkal nagyobb jelentőséggel fog bírni, amennyiben rendező elve a földrajz, meghatározó trópusa pedig az utazás. Annak ellenére, hogy a szóban forgó tárgy az ivőedények szerény és olcsó csoportjába sorolható, konceptuális értelemben új, jelentős fejezetet nyithat az eszmetörténetben, és ezáltal jelentősége sokkal összetettebb Téléphos-frízével vetekedhet.

A tál festői törekvése mind a rajta szereplő alakok, mind a környezet ábrázolása révén kiemelkedik a többi, fennmaradt „megarai” tál sorából.

Hagyományosan, de pontatlanul „megarai”-nak azokat a félgömb alakú, negatív formátalban kialakított kerámiaedényeket nevezik, amelyeknek a külsejét domborművek díszítették. Feltehetően Kr. e. 240 és 220 között jelentek meg először Athénban,³⁶ de gyártásuk és forgalmazásuk gyors ütemben terjedt egész Hellasban, a Mediterráneum keleti részén, valamint Itáliában, és egy idő után egyfajta hellénisztikus *koiné*-vé vált, formáját és díszítését tekintve csekély eltérésekkel. A tipikus megarai tálon csak virág- és növénymotívumok láthatók, illetve olyan díszítések, amelyek egyetlen alakot vagy két-három tagból álló kisebb csoportot mutatnak be: a szatírok, tritónok, erőszok, nikék, kentaurók, griffmadarak, delfinek stb. gyakran újra meg újra ismétlődnek anélkül, hogy bármilyen narratívát hoznának létre. Mitológiai vagy irodalmi témájú jelenetek –



2. kép. Théseus és Peirithoos elrabolja Helenét. Részlet a hellénisztikus korból származó reliefdíszes kerámiatálról; Athén, Nemzeti Régészeti Múzeum, ltsz. 2104. Feltehetően Kr. e. 2. század (a fényképért köszönet illeti az athéni Nemzeti Régészeti Múzeumot)

kentaurharcok, trójai motívumok, jelenetek az *Odyszeiából* vagy a tragédiákból – szintén fellelhetők, de számuk elenyésző.³⁷ A trójai jelenetek hangsúlyossága miatt a 19. század vége óta a narratív díszítésű megarai tálakat „homérosi” tálaknak is nevezik, annak ellenére, hogy a tálak díszítése szélesebb témakört ölel fel.³⁸

Bár a homérosi tálaknak nagy jelentőséget tulajdonítanak a folyamatos narratíva fejlődése szempontjából,³⁹ csak igen kevés tárgyon lehet felfedezni az olyan, áradó narrativitást, amelyet a fent említett tál példáz, ahol a legtöbb helyet az alakábrázolás kapja, amely különleges monumentalitást sugall. Emellett a tál úgy köti össze egymással a szóveges és a vizuális információt, hogy ennek alapján kapcsolatba hozható a periégitikus hagyománnyal és a kézirat-illusztrálás tradíció-

jával. A barnássárga agyagból készült, fekete bevonattal borított tál átmérője a felső peremnél 13 centiméter, magassága 7,5 centiméter. Minden valószínűség szerint az ókorban gyakran használták, mivel bevonata a peremrészekben és az edénytest számos részén megkopott. A képek minden hiányosság ellenére tisztán kivehetők.

A tál narratív mintája

A tál egy olyan mítoszt ábrázol, melynek alapvető elemei már a görög irodalom kezdetén kialakultak, és az ókor azt követő periódusaiban többé-kevésbé stabilak maradtak, habár egyes részletek többféle változatban ismeretesek.⁴⁰ Théseus egy Peirithoos nevű thessaliali barátjával együtt Spártába utazott, és erőszakkal elrabolta a fiatal és gyönyörű Helenét, akit később Attikába vitt, és saját édesanyja, Aithra gondjaira bízott. A hősök ezt követően azonnal távoztak, az iméntihez hasonló célokkal: ezúttal Persephonét akarták megszöktetni Peirithoos számára. Azonban útjuk az alvilágba vezetett, ahol rabság várt rájuk. Peirithoos soha nem tért vissza, Théseust viszont végül kiszabadította Héraklés. Eközben Helené bátyjai, a Dioskurosok, akiket feldühített húguk elrablása, hadsereget toboroztak, megszállták Attikát, kiszabadították testvérüket, és viszonzás-képp Aithrát is elhurcolták. Théseus politikai ellenfelei megragadták az alkalmat, hogy hatalmát megrengessék, ezért Skyrosba menekült, ahol meggyilkolták.

A tény, hogy Pausanias röviden megemlíti a 7. századi spártai költőt, Alkmant (1. 41. 4) és a késő 7., kora 6. századi szicíliai költőt, Stésichorost (2. 22. 6) mint a történet egyes aspektusainak forrásait, jelentősen hozzájárul a mítosz régiségének igazolásához. Az *Ilias* (3. 144) homályos utalása is azt sugallja, hogy a mítosz már a homérosi időkben is ismert volt, és még az is elképzelhető, hogy a jórészt elveszett 6. századi eposzokban, a *Kypriában* és az *Iliupersisben* is szerepelt a történet.⁴¹ A mitográfiai vita egyik fő kérdése a főszereplők korára vonatkozott. A legtöbb változat szerint Théseus már érett férfiként, ötvenéves korában élte át a szóban forgó kalandot. Helené kora hét és tizenkét év között mozog, de néhány változat, csakúgy, mint a legtöbb képi megjelenítés (beleértve a tálat is), felszámolja a korkülönbséget, és a kapcsolatot két fiatal felnőtt viszonyaként mutatja be. A vita során felmerülő másik kérdés földrajzi jellegű volt: bár a lányrablók úti célja Athén volt, néhány változat szerint Helené rabságának és megmenekülésének helyszíne Aphidnai, és ezt a várost rombolták le a Dioskurosok is.

Már a Kr. e. 7. századi vázafestészetben is megjelenik a történet néhány részlete,⁴² a késő 6. századtól a kora 5. századig tartó időszakban pedig közel húsz váza ábrázolja ezt a témát.⁴³ Pausanias pontos információt szolgáltat számunkra a sérülékenyebb anyagi hordozók vonatkozásában. Mikor az athéni Théseionról ír, megemlíti, hogy amíg Théseus az alvilágban raboskodott, a Dioskurosok megtámadták Aphidnait, és Menestheust tették meg Athén királyának (1. 17. 5). Mint ahogy az Pausanias esetében gyakran megtörténik, a képleírást itt is nehéz elválasztani a történet elbeszélésétől. Pausaniasnak köszönhetjük továbbá, hogy tudomásunk van a mítosz két híres archaikus ábrázolásáról. Felhívja figyelmünket, hogy a történet egy részletét – Helené megmentését és Aithra foglyul ejtését –

Kypselos olympiai ládáján ábrázolták (6. század első fele, lásd 5. 19. 2–4), valamint hogy a történet egy másik jelenetét, Helené elrablását Apollón trónján, Amyklaiban örökítették meg (6. század második fele, lásd 3. 18. 15).⁴⁴

Mivel az utóbbi kifejezetten a lányrablást – Peirithoost, Théseust és a megszöktetett Helenét – mutatja be, a trón különösen érdekes lehet a jelen összefüggésben, de sajnos Pausanias nem ad pontos leírást róla. Kypselos ládája esetében készségesebb: ennek negyedik sávjában a Dioskurosok voltak láthatók, ahogy, miután kiszabadították, közrefogják húgukat, míg a feketébe öltözött Aithra földre borul Helené lábai előtt. Egy értelmező epigramma is tartozott a képhez: *Tyndaridák Helenét viszik, Aithrát is tova vonják / Athénből* (5. 19. 3, ford. Muraközy Gy.).⁴⁵ A „tova vonják Athénből” kitétel felveti a kérdést, hogy vizuálisan miként jelenik meg a város. Tekintettel az archaikus korszak művészileg kifinomult szókincsére és a láda rekonstrukcióira, amelyek semmilyen Athénra utaló jelzést nem tartalmaznak, és a négy alakot üres háttér előtt mutatják, azt kell feltételeznünk, hogy az epigramma azt a célt szolgálja, hogy kitöltse az űrt a tárgy szemléltői számára. Fontos ezt a háttérrel tekintetbe vennünk ahhoz, hogy megértsük a hellénisztikus tál kivételes részletességét, amellyel a városi táj eszméjének minél teljesebb vizuális megformálására törekedett.

A történet legteljesebb szöveges változata Plutarchos, Pausanias idősebb kortársa révén maradt fenn számunkra. Plutarchos életrajzi megközelítése folyamatosan beszámolót nyújt számunkra (*Théseus* 31), és ezzel a földrajzot alárendeli a történet elbeszélésének. Az életrajzíró diszkurzív megközelítésével szemben Pausanias szerkezeti vezérelvét nem az elrablás története, hanem a földrajz adja. A helyszínek által ösztönözve idézi meg szereplőit, és a földrajzi tekintetben (viszonylag) szisztematikus megközelítése eredményezi azt a rendszertelenséget és diszkontinuitást, amely életrajzi elbeszéléseiben megfigyelhető. Az athéni agora szomszédságában fekvő Sarapis szentélye közelében például Pausanias felidézi, hogy ezen a helyen egyezett meg Théseus és Peirithoos lakóniai, majd később thesprótiai hadjáratukról – feltételezve, hogy az olvasó tudja, hogy az elsőként említett út célja Helené elrablása volt, míg a második Persephoné elrablását tüzte zászlajára (1. 18. 4). Az Eileithyiának, a születés istennőjének épített templom „közelsége” miatt ezt a történetet hirtelen félbeszakítja egy másik, amely Létó várandósságáról szól. Helené elrablásának történetére Pausanias már korábban utal burkoltan (1. 17. 5), amikor említést tesz a Dioskurosok részéről Attikát ért támadásról. Ezen a ponton az olvasónak ismét tisztában kell lennie azzal, hogy a támadás célja az elrabolt Helené kiszabadítása volt. A teljes képre még várni kell a megarai emlékművek leírásához (1. 41. 3–5), amely lehetőséget ad Megareus király és fia, Timalkos nevének említésére, akik a Dioskurosok oldalán harcoltak Aphidnainál. Ez alkalmat teremt a lányrablás történetének megemlékezésére is:

Pindaros költeménye ugyanígy beszéli el az eseményeket: Théseus rokonságba akart kerülni a Dioskurosokkal, elrabolta és őrizetben tartotta Helenét, de közben elutazott, hogy segítsen létrehozni Peirithoos legendás lakodalmát. [amely tettehez Persephoné elrablását kapcsolja a köztudat]. 1. 41. 5

Az Athénból Phaléronba vezető úton Pausanias egy emlékműre hívja fel a figyelmet, amelynek kapcsán az amazon Antiopé nevét említi meg, akit szintén Théseus és Peirithoos rabolt el (1. 2. 1). Ezután egy másik emlékmű vonja el figyelmét, és nem tér vissza az előző történethez egészen addig, amikor beszámol Antiopé nővére, Hippolyté megarai sírjáról (1. 41. 7). Argosnál Helenéről emlékezik meg Eileithyia templomának említésekor, és azt várja az olvasótól, hogy könnyedén felvegye a korábban elejtett szálakat (1. 17. 5; 1. 41. 5). A templomot

Helené alapított[a], amikor Théseus Peirithoossal Thesprótiába ment, és a Dioskurok elfoglalták Aphidnát, őt pedig Lakadaimónba vitték. Állítólag már terhes volt, s Argosban szülte meg gyermekét, és ajánlotta fel Eileithyianak a szentélyt. Újszülött kislányát [Iphigeneiát] Klytaimnéstrának adta oda, aki akkor már Agamemnón hitvese volt, míg ő maga csak később lett Menelaos felesége.

2. 22. 6

Troizénben Pausanias Aphroditének, a házasság védelmezőjének templomáról ír (2. 32. 7), amelyet Helenével köttetett „házasságáért” cserébe Théseus ajánlott fel az istennőnek. Minden diszkontinuitásuk ellenére Pausanias utazásai „valós” időben követik a számtalan hőse által korábban bejárt útvonalakat.

A helyszínek és a mítoszok így módon történő összekapcsolása a hellénisztikus kori utazási irodalomra vezethető vissza. Egy töredékesen fennmaradt ókori scholion *Ilias* 3. 242-höz arra tesz utalást, hogy Polemón Helené elrablásának történetét Attika leírása közben mondta el.⁴⁶ Ebből kiderül, hogy Helené gyanította, bátyjai nem a többszörösen „vétkes” húguk – akit nemcsak Théseus, hanem Paris is elrabolt – révén okozott szégyen miatt mentek Trójába; hogy az első lányrablás folyamán nyaképpen Aphidnai ostrom alá került; hogy bátyját, Kastórt jobb combján megsebesítette Aphidnai királya, Aphidnos; és hogy a Dioskurok Théseus távollétében kifosztották Athént.

A hellénisztikus kori tál – a nem szöveges médiumból fakadó kommunikációs eltérések ellenére – hasonló kettősséget mutat a mítosz és annak helyszíne kapcsán. A tálon körbefutó zsúfolt képen a főszereplők kétszer jelennek meg: először egy harci szekéren láthatjuk őket, amint elindulnak Korinthos felé, később pedig gyalogosan veszik célba Athént. Athén Théseus városa volt a Kr. e. 6. század végétől egészen a Kr. u. 2. századig, amint erről Hadrianus athéni diadalíve is tanúbizonyságot tesz.⁴⁷ A tálon szereplő két város tömör, sokszögű falgyűrűk formájában jelenik meg, és a feliratok egyértelműen megnevezik őket: Korinthos neve a saját körülkerített falán belül, Athéné pedig pontosan fölötte található. Mindkét fallal körülzárt várost perspektivikusan ábrázolja a relief mesterien alkalmazott fokozatosságával: a nézőhöz közelebbi falrészt a dombormű jelentősen kiemelve mutatja be, így segítve a szemlélőt abban, hogy a messzebb fekvő és az előtérben található területek közt különbséget tudjon tenni. A tál kis méretéhez és szerény külsejéhez képest az ábrázolás részletessége és narratív ereje lenyűgöző. Az edény külső felülete zsúfolt, a különböző jelenetek között nincs üres hely, az „oda-vissza” végcél és kiindulópont között pedig könnyedén megragadható. A konceptuális és vizuális ugrálás az egyik fáltól a másikig egy nagyjából kétnapos kirándulás eseményeit tömöríti össze: tí. egy valós, Kr. e. 2. században élő személy, Aemilius Paulus, aki makedón diadala

után hellasi túrja alatt Kr. e. 167-ben Athénból Korinthosba utazott, a „második napon” érte el úti célját (Livius 45. 27–28).

Az első jelenetben a harci szekeret – melynek lovait gyors ügetésben és magát a kocsit a dombormű perspektivikus fókuszával ábrázolja a művész – Peirithoos vezeti, aki a mozgás irányába néz. Őt a *chlamys*ba öltözött Théseus követi, aki a másik irányba tekint, és karjaival próbálja megakadályozni, hogy Helené leugorjon a kocsiról. (Néhány tudós Théseus haját sisakként értelmezi.) A rongybabaszerűen hajlékony Helené hangsúlyosan igyekszik Théseustól minél messzebb hajolni. Karjait kétségbeesetten terjeszti ki, arcát keretezve. Neve két karja közt olvasható, míg Théseusé saját feje mellett díszleg. Peirithoos neve a saját és Théseus feje között csak hiányosan van jelen, de kiegészítése nem okoz nehézséget. A dombormű mostani állapotában a három arc közül a komolyan összpontosító Peirithooséról lehet leginkább leolvasni az érzéseit.

A főhősök Korinthos és Athén falai között gyalogosan jelennek meg ismét a második (teljesebb állapotban fennmaradt) jelenetben. Az, hogy a harci szekér többé nem szerepel a képen, azt sugallja, hogy szereplőink elérték célállomásukat. Peirithoos megy elől, ismételten elkülönülve a pártól. Őt Théseus követi, aki *chlamys*t és csizmát visel, és minden figyelmét Helenének szenteli, akit szorosan, birtoklást kifejező módon ölel át. Míg az előző jelenetben a lány testbeszéde szembeszegült a mozgás irányával, itt ruhája hatalmas fodraiból előbukó lábával a mozgást hangsúlyozza, és ferde testtartása azt fejezi ki, hogy úton van. A műalkotás kis mérete és alapvetően szerény külseje, illetve az arckifejezések viszonylagos erőtlensége együttesen nem teszik lehetővé a kérdés megválaszolását, hogy vajon Helené készséggel mozog-e az ábrázolt irányba, vagy az idő múlásával tehetetlen beletörődés lett rajta úrrá, vagy esetleg otthonától elszakadva már függőségi viszonyt épített ki fogvatartóival.⁴⁸ Szintén nem egyértelmű, hogy vajon Théseus azért öleli át Helenét, mert fél, hogy a lány elszökik tőle, vagy ez a testtartás a kalandor Helené iránti vágyát tükrözi. Helené teste merev; nem próbál elszökni, de az ölelést sem viszonozza.⁴⁹

Biztosak lehetünk-e abban, hogy az alakok ezen második csoportja azonos az elsővel? Habár a férfiak feje mellett található szóttagok bizonyítják, hogy Théseusról és Peirithoosról van szó, a KPA betűk a nő feje mellett⁵⁰ számos kérdést felvetettek a személyazonosságával kapcsolatban, és ezáltal az egész tál „folyamatos” narratíváját is megkérdőjelezték. A betűkre irányuló új keletű vizsgálat szerint azonban a K-t E-ként is lehet értelmezni, és a töredékes formában fennmaradt, még szóba jöhető Λ-n kívül nincs más olvasható betű – ami megengedné, hogy ismét Helené nevét olvassuk. Mindenesetre az első jelenetben a lovak sérült teste felett található, szintén súlyosan megrongálódott, terjengős feliratnak minden kétséget el kell oszlatnia afelől, hogy Helené szerepel-e mindkét alkalommal a képen. Nyitó szavai elég jó állapotban maradtak fenn ahhoz, hogy közvetíteni tudják pontosan azt az információt, amelyet a kép is közöl: *Théseus, miután elrabolta Helenét, először Korinthosba, majd Athénba (vitte őt)*. Ennélfogva itt minden kétséget kizáróan ugyanannak a történetnek két külön mozzanatával találkozunk, és ezáltal a műalkotás egyértelmű példája a folyamatos narratívának, amely a képet mozgásba hozza.⁵¹ A történet nem csupán lejátszódik, hanem az edényből ivó ember a tárgyat kezei közt forgatva bontja ki. Az, hogy a

tál célja az átmenet ábrázolása, a második jelenet – a megérkezés – beillesztése révén válik különösen egyértelművé. Ennek az epizódnak központi szerepe van az utazás fogalmának kiteljesítésében.

A Thészeus–Helené-tál folyamatos narratívája nemcsak tematizálja az „utazás” trópusát, hanem társadalmi nemmel is felruhazza. Az utazás természetesen képes magába foglalni különböző negatív és pozitív élményeket, illetve a hatalom és annak hiánya által okozott előnyös helyzetek széles skáláját. A nemi különbségeknek ebben a földrajzában Helenének mindkét jelenetben csak kevés személyes tér jut, a megfelelő egzisztenciális következményekkel: kizökkenéssel és irányvesztéssel. Az első jelenetben legalábbis vonakodva mozog, de mindkét epizódban kényszer hatására cselekszik. Ezzel szemben a két férfi térbeli önértékelése nyitottnak, cselekvőképességgel telinek tűnik. A profilnézet (amely a cselekmény hagyományos szemléltetőeszköze), a mereven előre szegezett szemek, a párt vezető Peirithoos egyenes testtartása mind-mind ezt igazolják.⁵²

A házasság kivételével – amikor a nő ideiglenesen, egyik otthonából a másikba való átköltözése idejére mobilissá válik, tehát csak az egyik zárt tér egy másikkal való helyettesítését jelenti – úgy tűnik, a nők utazását alapvetően száműzetésnek tekintették.⁵³ Természetesen léteztek nők, akik (általában rokonaikkal) elutaztak kisebb-nagyobb távolságokra, de forrásaink arra utalnak, hogy ők nagy többségben zárndokok voltak, akik valamely betegségre kerestek gyógymódot, vagy gyermekáldás reményében utaztak a szent helyekre, nem pedig azért, hogy világot lássanak.⁵⁴ Még a hellénisztikus kor előkelő asszonyainak a korábbinál (főként vallási területen) jóval nyilvánosabb szerepe sem eredményezett kalandos önmegvalósítási formákat vagy a korábbinál jelentősen nagyobb mértékű mobilitást.⁵⁵

A görög képek arra utalnak, hogy a nők vagy rövidebb távokra utaztak más nők társaságában, vagy hosszabb távokra férfitársaságban, kimerítő körülmények között. Ezek a képek a férfiaknak a kiváltságosság, a terjeszkedés és a cselekvőképesség felszabadító érzését tulajdonítják. A mitológia olyan példászerű hős-utazókat állított ki, mint az Argonauták, Héraklész, Thészeus vagy Odysseus⁵⁶ – és még az utóbb említett is megtapasztalta a belső fejlődést akaratlan bolyongásai során. Ahogy Strabón megállapította: *A költők azok ugyanis, akik azt mondják, hogy azok a hősök voltak a legokosabbak, akik sokszor és sokat utaztak és barangoltak. Ezért a különféle emberek városainak és gondolkodásmódjának megismerését igen nagyra tartják* (1. 1. 16, ford. Földy J.). Ezzel ellentétben azok a nők, akik egyedül utaztak, rendszerint kényszer hatása alatt, félőrrült állapotban vándoroltak Hellas területén vagy külföldön, mint Ió, vagy akaratukon kívül száműzték őket, mint Danaét és Augét. Démétér halandó nőnek öltözve halálos veszélyekkel néz szembe a *homérosi Démétér-himnuszban* (123–132), és utazás közben krétai kalózok gyalázatának esik áldozatul. A Homéros által halhatatlanná tett Helené és Paris története szerint Helené szabad akaratából utazott Trójába, és ez nemcsak tevékenységének, hanem mobilitási mértékének többszöri újraértelmezésére is alkalmat adott.⁵⁷ A mítosz újramondásai vagy leszűkítik Helené utazását, vagy még azt is kétségbe vonják, hogy egyáltalán utazott-e valaha (vagy csak képmása tette azt helyette).

A hellénisztikus kori tálhoz visszatérve, éppenséggel alávetethetjük egy másfajta értelmezésnek is: Athén nemcsak az otthonától elszakított nő szempontjából tűnik barátságatlannak és sterilnek, hanem a férfiakéból is. Egyetlen athéni sem siet a saját hőse üdvözlésére, és egy kapu sincs, amelyen át beléphetne a városba. Elhagyatottan áll a város szélén, és a néző feszült bizonytalansággal tekint elébe a jövőbeli eseményeknek. Mivel Helené elrablása morálisan megkérdőjelezhető volt, és Attika megszállásához és Thészeus halálához vezetett, Plutarchos egyértelműen ítéli a cselekedetet: *az egyik legnagyobb bűncselekményt írja a számlájára (Thészeus 29)*.⁵⁸ Már a Kr. e. 4. század elején, a Thészeusról általában hízelgően nyilatkozó Isokratész is zavarban érezte magát, amikor a hős azon döntéséről beszél, amely Helené elrablásáról szólt: *Ha ezen hőstettek kivitelezője egy átlagos férfi, és nem egy igen kivételes hős lett volna, nem lenne világos, hogy az elbeszélés Helenét dicsőíti, vagy Thészeust vádolja (Helené dicsérete 21)*. Mindazonáltal ez a kritikus hozzáállás nem volt elegendő ahhoz, hogy Thészeust letaszítsák a megbecsülés trónjáról.⁵⁹ Ehhez hasonlóan, ha valaki Thészeus viselkedésének bűjtött kritikáját véli felfedezni a tálon, ez nem oszlatja el azt az általános benyomásunkat, hogy az önkéntes utazáshoz társuló szabadság-érzés hatalmat ad a két férfinak.

Ahogy a Thészeus–Helené-tál első publikálása idején is szokatlanul hatott az utazás témájának hangsúlyossága miatt, úgy ma is szokatlanak tűnik, annak ellenére, hogy általában véve a hellénisztikus művészet, azon belül pedig a reliefdíszes tálak korpusza jelentős mértékben megnőtt. Azonban száz évvel a tál felfedezése után a mai thesszaliai Velestinóban (az ókori Pheraiban) egy töredékesen fennmaradt formatálon rendkívül hasonló, bár nem teljesen ugyanolyan jelenetet fedeztek fel (3. kép). Ebből három darab maradt meg, melyek közül a legnagyobb töredékesen ugyan, de Thészeust és Helenét ábrázolja. Ezenkívül a valamennyi a városfalakból is látható (3B kép). Egy másik töredéken újra Thészeus tűnik fel Peirithoos társaságában, a városfal egy másik részével együtt (3D kép), míg Athén falának egy szakasza a harmadik darabon látható (3C kép).⁶⁰ Az ebben a formatálban készített edény egy darabját is megtalálták, amely Thészeus és Helené *symplegmájának* felső részét mutatja (3A és 4. kép). Mindkettő nyilvánvalóan helyben készült: az e lelőhelyen folytatott további ásások során két hellénisztikus kori műhelyre is rátaláltak, a megfelelő égetőkemencékkel együtt.⁶¹ A tálak tömeges előállítását biztosította a széles körű elterjedés lehetőségét, minek köszönhetően a motívum nagy valószínűséggel sokkal nagyobb utat járt be a hellénisztikus korban, mint arról ma tudomásunk van. Az *Odysseiából* kölcsönzött jelenetek jelenléte a töredékesen megmaradt tálakon – beleértve a Kyklóps barlangját és a hajók látványát⁶² – arra utal, hogy az utazás képi világa más történetek ábrázolását is behálózta.

A tál térképészeti indíttatása

Most nézzük meg közelebbről a tálon látható két figyelemre méltó, szabadon álló várost. Athén és Korinthos önálló egységként kerülnek bemutatásra, amelyek bár egymástól elkülönülten állnak, hasonlítanak is egymásra. Nem láthatók bennük épületek⁶³ vagy városi lakosok, így inkább helyként, mintsem

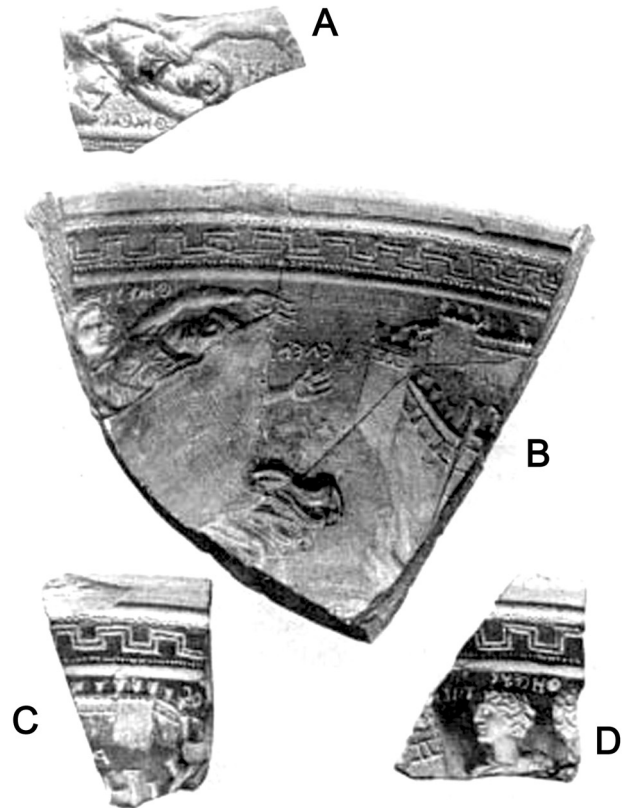
a politikai közösség szimbólumaként jelennek meg. A két város egy bizonyos távolságból való bemutatása azt a holisztikus szemléletmódot testesíti meg, amelyet a periégétikus irodalommal kapcsolatban már említettünk. Meredek falaik részben oldalról, részben felülről, rézsút láthatóak. A városok külsejét négyszögletes, lőrészekkel ellátott tornyaik teszik hangsúlyossá, amelyeket további kis nyílások és alkalmanként vízszintes vonalak tagolnak, az emeleteket vagy a kőművesmunka irányát jelezve. A lőrészekkel csipkézett bástyák kivételével, amelyek a 4. század második felétől nem igazán voltak jellemzőek,⁶⁴ a kép nem mond ellent annak, amit a hellénisztikus kori Athént és Korinthost körülvevő fal kinézetéről tudunk. Ez a kép tökéletesen illeszkedik a városok nagyjából kör formájú, tökéletlenül sokszög alakú itteni kontúrjához.⁶⁵ A kapuk hiánya természetesen irreális, de ez is aláhúzza a totális vízió érzetét. Ez a vízió Aristotelés előírását teljesíti, miszerint a város *legyen könnyen áttekinthető* (Politika 7. 5. 2).

Habár a tál akkoriban készült, amikor az egykor erős városok már kezdték elveszíteni függetlenségüket, a falak méltóságteljes ábrázolása a határozottság és a hatalom érzetét kelti. Habár az így sugallt félelmetes erő képzeletbeli volt, az ábrázolás mégis az ellenálló képesség hatásos szimbólumaként jelenhetett meg, nem utolsósorban amiatt, ahogyan az archetipikus mitológiai alakokat mozgásba hozta.⁶⁶ Sajnálatos, hogy a hellénisztikus korból származó reliefdíszes tálak keltezése, beleértve azokat, amelyek régészeti kontextusa egyértelmű, még mindig vita tárgyát képezi. A szóban forgó tál keletkezési idejének bizonytalansága (Kr. e. 3. század vége vagy a 2. század eleje) megengedi egy Kr. e. 146-hoz közeli datálás lehetőségét, amikor Mummius kifosztotta Korinthost és lerombolta a város falait. A tál Korinthost csak alig valamivel kevésbé félelmetesnek mutatja, mint Athént. Nem valószínűtlen azt állítani, hogy ez a tárgy valamivel Kr. e. 146 utánról származik,⁶⁷ mely esetben az ábrázolás nagyszerű, bár csupán képzeletbeli nyilvánítás a görög ellenállásnak a római megszállás valóságával szemben. Évszázadokkal később Pausanias még mindig fájlalta Korinthos kifosztását, feltehetőleg eltűnő a pusztítás mértékét:

Korinthosban már senki sem él az egykori lakosok közül, hanem római telepeseket küldtek a városba. ... A rómaiak győzelmüket követően a többi görögöt is lefegyverezték, és valamennyi fallal körülvett város védőbástyáit leromboltatták, Korinthost pedig a rómaiak szárazföldi seregének akkori fővezére, Mummius dúlta fel.

2. 1. 2; vö. 2. 3. 6; 7. 16. 7–9⁶⁸

Annak ellenére, hogy lehetséges, hogy a tálban burkolt katonai utalás rejlik, nézetem szerint a két város elsősorban a lányrablás földrajzi paramétereit tematizálja. Korinthos ábrázolása ebből a szempontból árulkodó lehet, hiszen egy ókori író sem tulajdonított szerepet a városnak Helené elrablásában. A tálon szereplő kép és szöveg szerint akkor viszont miért Korinthos a lányrablók első célállomása? Nincs okunk feltételezni, hogy létezik a mítosznak egy elveszett változata, vagy hogy létezett egy kőszá próbálkozás, amely a mítoszt Korinthos „kedvéért” meg akarta változtatni; és az a feltételezés sem állná meg a helyét, hogy a fazekas vagy az ikonográfus hibázott, hiszen szemmel látható az a műgond, amellyel az alkotó megformálta a képet. Korinthos



3. kép. Theseus és Peirithoos elrabolja Helenét. Hellénisztikus kerámia formatál töredékei (B–D) és reliefdíszes tál töredéke (A), amely a formatálban készült. Volos, Régészeti Múzeum, ltsz. 2291 (formatál) és 2290 (tál töredéke). Feltehetően Kr. e. 2. század első fele (a fényképért köszönet illeti a Régészeti Bevételi Alapot [T. A. P.] és Görögország Kulturális Minisztériumát)

természetesen Spárta és Athén közt fekszik, és bárkinek, aki a két város közt utazik, át kell kelnie az Isthmoson. Így a művész egy mitológiai útitervet fektet le elénk. Plutarchos (*Theseus* 31) a lányrablók biztonságát azok Peloponnésoson történő átkeléséhez kötötte, és könnyen elképzelhető, hogy a tálon Korinthos



4. kép. Helené és Theseus. Reliefdíszes tál töredéke. Volos, Régészeti Múzeum, ltsz. 2290. Feltehetően Kr. e. 2. század első fele (a fényképért köszönet illeti a Régészeti Bevételi Alapot [T. A. P.] és Görögország Kulturális Minisztériumát)



5. kép. Thészeus elrabolja Helenét. Polygnótos attikai vörösalakos stamnosa; Athén, Nemzeti Régészeti Múzeum, ltsz. 18063. Kr. e. 5. század vége (a fényképért köszönet illeti az athéni Nemzeti Régészeti Múzeumot)

szintén ezt jelképezi: az utat a biztonság felé és az üldöztetéstől való menekvést (mitológiai „tény”, hogy Thészeust és Peirithoost Tegeán túl már nem üldözték).

Egy korábbi fejezetben (*Thészeus* 25) Plutarchos egy híres határ menti sztlére hívta fel a figyelmet, amelyet Thészeus építtetett Isthmosnál a Peloponnésos és „Iónia” (azaz Attika) közti határ megjelölésére. Állítólag egy felirat tette egyértelművé a helyzetet. Az egyik oldalon, amely kelet felé nézett, ezt lehetett olvasni: *Itt nem Peloponnésos fekszik, hanem Iónia*; míg a másik oldalon ez állt: *Ez Peloponnésos, és nem Iónia*. A mitológia iránt kevésbé fogékony Strabón a köfelirat létezését nem a hősnék tulajdonította, hanem annak a régi keletű vitának, amely a peloponnésosiak és az ióniaiak közti határvonalról szólt. Az író magát a feliratot a két csoport közt létrejött megegyezés eredményének tekintette (9. 1. 6).

Pausanias (2. 1. 4) a földrajzi váltást mitológiai valóságában értelmezte, vagyis azzal kapcsolta össze, hogy Thészeus megbüntette a Sinis nevezetű rablót, és általában véve megtisztította a Troizén és Athén közti utat a bűnözőktől. Ez Pausaniasnak arra alkalmat is adott, hogy kritizálhassa Nero elbukott próbálkozását (Kr. u. 67), amelynek célja a Korinthosi-földszoros (Isthmos) átvágása lett volna egy csatorna létesítésével.⁶⁹ Pausanias szerint (akinek véleménye éles ellentétben állt a birodalmi rómaiak általános csodálatával a tájat átszervező állami építkezések iránt)⁷⁰ az ilyen kísérletek, amelyek szembeszállnak a természettel, jogosan szenvednek kudarcot: *Bizony ilyen nehéz dolog az embernek erőszakkal megváltoztatni azt, amit az isten alkotott* (2. 1. 5). Számára az Isthmos egyszerre volt földrajzi jel és a mitológiai diadal színtere.

Korinthos földrajzi jelként betöltött kulcsfontosságú szerepe néhány váratlan helyen is felbukkant. A Kr. e. 1. században például, mikor Propertius (*Elégiák* 3. 21) Athénba utaztatja szerelem sújtotta hősét/énjét, hogy az athéni kultúrában elmerülve elfeledkezzen Cynthia iránt érzett reménytelen szerelméről, Isthmost megmászdó lépcsőfokként említi meg. Ehhez hasonlóan a tálon Korinthos jelenléte a művész arra irányuló kísérletéből fakad, hogy újragondolja és vizualizálja a mítosz földrajzi pragmatikáját.

Elődök és utódok

Annak érdekében, hogy megértsük a hellénisztikus érdeklődés merészségét a mítosz elhelyezésével kapcsolatban, érdemes összehasonlítani a tálat a klasszikus művészet egy jellemző példájával, amelynek témája megegyezik a táléval. Ez nem más, mint az athéni Nemzeti Régészeti Múzeumban látható attikai vörösalakos *stamnós*, amely Polygnótos keze munkáját dicséri (5. kép).⁷¹ A Kr. e. 420-as évekre datált edény bal oldalán Thészeus látható, amint két dárdát tart, és karjait a meglehetősen passzív Helené felé nyújtja. Peirithoos éppen egy harci szekérre mászik fel, a lovak nem láthatók. Phoibé, akinek neve talán Helené testvérét takarja, integet. Az összes alak testtartása és arckifejezése a klasszikus visszafogottságot példázza, és mindannyian nevesítve vannak, bár a nevek jó része mára már alig kivethető. Ami azonban itt számunkra érdekes, az nem más, mint a jelenet környezetének teljes hiánya. A figurák öltözetének kidolgozottsága és a figyelem a részletek iránt, az edény jelentős méretével együtt mind azt sugallják, hogy a környezet hiánya nem annyira a körülmények kényszerítő erejének, mint inkább a művész víziójának köszönhető.

A hellénisztikus tálon látható városok ábrázolásának naturalizmusa ellenére ott főként a stilizáció és az absztrakció uralkodik. Ez a stilizáció kapcsolatot teremt azokkal a még szigorúbban szabályozott *corona muralis*okkal, amelyeket rendszerint a városokat vagy Tychéjüket megszemélyesítő nőalakok viseltek. A hellénisztikus korban a megszemélyesítés és a fallal körülzárt város motívuma a terület konceptualizálásának másik trópusát képviselte. Egy hellénisztikus kori reliefszerű tál, amely ma a British Museumban látható, az Eteoklés és Polyneikés közti harcot mutatja be, melynek helyszíne a *corona muralis* viselő, Thébait megszemélyesítő, ülő női alak által jut kifejezésre.⁷² Eutyhidés híres, kb. Kr. e. 330-ból származó (vö. Pausanias 6. 2. 7) antiochiai Tychéje, amelyet csak másolat alapján ismerünk, a *corona muralis* – egy közel-keleti gyökerekkel rendelkező motívum – a görög szobrászatban megjelenő legkorábbi ismert használatának példáját mutatja be.⁷³ Az Indiana Egyetem Művészettörténeti Múzeumában található, Kr. e. 3. század végi vagy 2. század eleji vésett gyűrűkő egy női fej profilját ábrázolja, amelyet egy olyan erődítmény koronáz, amely ugyan geometriailag kifinomultabb kidolgozású, de nagy hasonlóságot mutat a Thészeus–Helené-tálon megjelenített falakkal, egészen az olyan kis részletekig, mint a csipkézett lőrések egyenetlen megjelenése (6. kép). A Tyché ezen megjelenési formáját alapos okkal egy ptolemaiosi várossal és egy ptolemaiosi királynővel hozták összefüggésbe.⁷⁴ Csakúgy, mint a körülkerített város motívuma, a kis toronnyal koronázott fejű nő/megszemélyesítés képe is megszakítás nélkül került át a római világba. Ezt a felső szinten kapukkal, tornyocskákkal és ablakokkal kiegészített *corona muralis*szal fedett, a Kr. u. 2. századi Spártából származó márvány fej is megerősíti (7. kép).⁷⁵

A kókoszorú külsejét egy amazonomachiában résztvevő alakok csoportja borítja. A Fortunát vagy Tychét, vagy valamilyen mindkettőt ábrázoló női fej jó példa a korábban már említett nehézségekre, amelyek a görög identitásra vonatkozó lehetséges burkolt nyilatkozatok azonosításának és megfajtásának tekintetében jelentkeznek a Pausanias korabeli művészetben.



6. kép. Tyché mellszobra vésett gránát gyűrűkövön ábrázolva; Bloomington, Indiana Egyetem Művészettörténeti Múzeuma, Burton Y. Berry Gyűjtemény, IUAM, ltsz. 76.85.15. Ptolemaios-kor, Kr. e. 3. század vége vagy 2. század eleje (a fényképet Michael Canavagh és Kevin Montague készítette; köszönet az Indiana Egyetem Művészettörténeti Múzeumának)

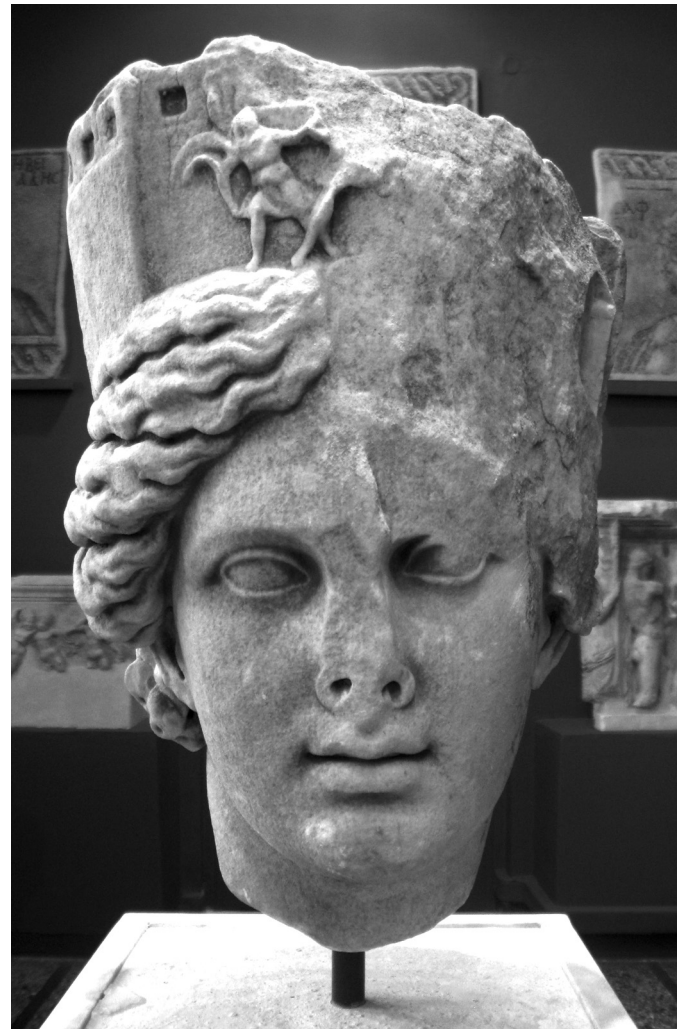
Amennyiben későbbi források alapján megállapíthatjuk, a városok koronás megszemélyesítései és a körülkerített város motívuma jelentős szerepet kaptak a térképkészítés hagyományában, és általánosan elfogadott kartográfiai szimbólummá is váltak. A Kr. u. 4. századi római földrajzi dokumentumon, a Peutinger-térképen, amely egy 12. vagy 13. századi másolat formájában látható az Osztrák Nemzeti Könyvtárban, mindkét típus megjelenik. A Peutinger-térkép néhány esetben (nagy és fontos városok, például Róma, Konstantinápoly és Antiochia bemutatásakor) a várost szimbolizáló rajzocskát a megszemélyesítéssel kombinálja.⁷⁶ Sajnálatos módon mind a mai napig nem tudjuk rekonstruálni, hogy a térkép eredetije pontosan hogy nézett ki. Egyetlen példány sem maradt fenn a görög antikvitásból, de még a hellénisztikus korból sem, amikor pedig fontos eredményeket ért el a földrajz és a térképészet is.⁷⁷ Azonban a Peutinger-tábla néhány kulcsot kínál számunkra.

Feltételezhetjük továbbá, hogy a korai térképészet ábrázolási hagyományait és konceptuális elveit egy rokon műfajtól kölcsönözte, amely középkori és ókori gyökerekkel rendelkezett. A *Corpus Agrimensorum Romanorum*, a római földmérők értekezéseinek gyűjteménye, amely a római kolóniákon a telepések számára történő földfelosztást és a területek határainak megállapítását mutatja be, számos – időnként illusztrált – kéziratban is továbbélt.

Habár lehetséges, hogy a gyűjtemény a Kr. u. 4. századból származik, és az egyes értekezések még korábban íródtak, a máig fennmaradt illusztrált kódexek, mint például a wolfenbütteli könyvtár Kr. u. 6. századi kiváló példánya, középkori eredetűek.⁷⁸ A városképet érzékeltető kis rajzaik rokonságot mutatnak a térképészettel, a római tájképfestészettel és a hellénisztikus kori tál városmotívumával is.

A már egyértelműen középkori térképek, melyek a földrajzot keresztény tartalommal kapcsolják össze, szintén hellénisztikus gyökerekre vezethetők vissza. Jeruzsálem kiemelkedő bemutatása a madabai templomban (Jordánia) található Kr. u. 6. századi mozaikon a görög-római hagyományt követi. A „Madaba térkép” a Szentföldet ábrázolja, és csak részeiben maradt fenn (kb. 15,7 m × 5,6 m).⁷⁹ Ez az Ó- és Újszövetségben megnevezett városok sokaságát mutatja be (pontosan ábrázolva a kapcsolódásait), a falvakkal és a földrajzi aspektusokkal együtt. Jeruzsálem, amely a térképen szereplő legnagyobb város, madártávlatból nézve, ellipszis alakú, tornyokkal rendelkező körülzárt egységként kerül bemutatásra, ahol néhány kulcsfontosságú épület, út és topográfiai elem is megtalálható (8. kép). Habár ezt a világot emberek nem lakják, jelenlétük rejtett formában ott van a térképen, hiszen azt zarándokok számára készítették, hogy a megváltás keresztény útját követhessék.

Az olyan összetett tárgyi emlékek fényében, mint a madabai térkép, túlzónak tűnhet az a megállapítás, hogy a hellénisztikus kori tál térképészeti indíttatás alapján készült. Az ókori görög világ kontextusában azonban a tál kognitív merészsége rendkívülinek tűnik, és értékes bepillantást enged abba a világnézeti átalakulásba, amelynek során az ábrázoló művészetek



7. kép. Tyché. Márványfej Spártából. Spártai Múzeum, ltsz. 7945. Kr. u. 2. század (a fényképet köszönet illeti a Spártai Múzeumot)



8. kép. Jeruzsálem. A Madaba-térkép részlete. Kr. u. 6. század.
(a fényképért köszönet illeti a jeruzsálemi Studium Biblicum
Franciscanum Archívumot)

elkezdtek vizuálisan bemutatni olyan eszméket, melyek mentális képe és irodalmi kifejezése már korábban kialakult. A tálon szereplő két város meglepő hasonlósága azt sugallja, hogy itt egy olyan vizuális képlettel találkozunk, mely magát a valóságot próbálja ábrázolni, és ennek folytán kulcsfontosságú lesz a térképek ikonográfiája szempontjából.

Természetesen a „valódi” térképektől – mint például a Madaba-térképtől – eltérően ez a kép egy metaforikus térképet rejt, melynek grafikus városábrázolása alá van rendelve egy történeti szálaknak.

Hogy legalábbis a klasszikus korban már voltak térképek, irodalmi források támasztják alá.⁸⁰ Aristophanés Kr. u. 5. század végi *Felhőkjében* például egy tanuló magyaráz a térkép használatáról egy Strepsiadés nevű földművesnek (200–217, ford. Arany János):

TANÍTVÁNY: *Látd ezt? ez itt a föld kerülete; ez itt Athenae.*

STREPSIADÉS: *Mit beszélsz? Sehol se látom a bírákat: nem hiszem.*

TANÍTVÁNY: *No már, valóban, itt ez Attika.*

STREPSIADÉS: *Hol van Kikynnos hát, az én falum?*

TANÍTVÁNY: *Ott benne lessz az is. De látod-e, Euboea itt mily hosszan nyúlik el?*

STREPSIADÉS: *Tudom; mi nyújtóztattuk ki, s Perikles. Hát Spárta hol van?*

TANÍTVÁNY: *Hol van? itt alább.*

Nem is remélhetnénk a térképek hagyományos, önkényes és bizonyos értelemben naiv szemiológiájának tisztább kifejtését. Mondhatnánk, hogy egyfajta önkényes helyleírásról van szó (ezt figyelhetjük meg a hellénisztikus kori tálon is), ahol a nyelv – a felirat – határozza meg a jelentést. Az, hogy a tál mindkét városa egyértelmű felirattal van ellátva, rendkívül fontos. A feliratok segítségével a nézőtől elvárható, hogy megalkossa magában azokat a sajátosságokat, amelyek a képi ábrázolásból hiányoznak, csakúgy, mint ahogy Strepsiadés is teszi, miután sikerült végre megfejtenie a térkép kódját. Polybios, aki az utazás földrajzának különös figyelmet szentelt,⁸¹ úgy gondolta, hogy *ha ismert vidékekről van szó, ezek nevének*

megadása igen nagy segítséget nyújt emlékezetünkben való felidézésükhöz (3. 36. 3).

Valójában egyetlen ókori műemlék létezik, amelyet az ókori térképkészítés fényében értelmeztek: a híres apszis-mozaik Fortuna Primigenia szentélyében, Praenestében (Palestrina). Mérete körülbelül 6,5 m × 5,3 m, és alapos felújításon ment keresztül.⁸² Térképszerű megjelenésével – bár önmagában nem lehet térképként szemlélni – a Nílus völgyének egységekre bontott képét tárja elénk, földművelési- és tájelemek együttesével, ahol a távolabbi részek a nézőhöz közelebb esők fölött láthatóak (9. kép). Az ábrázolás felső része vad és sziklás, lakói többnyire vadászok és egzotikus állatok (melyek a Pausanias által előszeretettel emlegetett csodálatos fajtákra emlékeztetnek),⁸³ míg az alsó részen a városi kultúra jelei uralkodnak, templomokkal, kegyhelyekkel és csónakokkal (a természeti jellegzetességek és állatok mellett). Nincs kompozíciós fókusz, a folyó ábrázolása nem holisztikus, a narratíva elsődősége sem egyértelmű, és képzeletben könnyen kiterjeszthetjük a képet, bármilyen irányban.

A gyakran egy hellénisztikus kori kép másolatának vélt kép nemrégiben egy olyan vizsgálat tárgyává vált, mely a földrajz, a korográfia, a topográfia, a térképszület és a tájképfestészet nézőpontját kombinálta egymással.⁸⁴ A földrajz, a korográfia és a topográfia közti árnyalatnyi különbségek a Kr. e. 3. századi hellénisztikus Görögországban alakultak ki.⁸⁵ A Kr. e. 2. századi alexandriai festő, a „topográfus” Démétrios (lásd Diodóros 31. 18. 2) – aki valószínűleg egyszerre volt festő és térképész is – lehetett az a személy, aki ezeket a különbségtételeket bevezette a vizuális gyakorlatba. Azonban a Kr. u. 2. század közepén élt görög-római Ptolemaios volt az, aki ezeket napnál világosabban közvetíti számunkra (*Geógraphika* 1. 1). Nem csoda, hogy egyértelmű régészeti bizonyíték hiányában a mozaik keltezése a Kr. e. 2. század vége és a Kr. u. 3. század közt ingadozik.

Akármilyen hibrid műfajhoz tartozik is, a palestrinai Nílus-mozaik már közömbös a mitológiai narratívával szemben, így méltó képi megfelelője lehet a Strabónéhoz hasonló földrajzi munkáknak.

Annak ellenére, hogy a képet egy folyó menti utazás ihlette, a folyamatszerű olvasás egyedül azon múlik, hogy a néző milyen módon végzi a műalkotás vizuális letapogatását, nem pedig a mozaikon belül lejátszódó bármiféle folyamaton. A mozaik fókusza inkább a letérképezés, mint a narráció, ezért a rajta látható alakok is mind esetlegesen, nem sokban különböznek a helyszínt jelző tárgyi elemektől.

Ezzel szemben, a kis felület kényszerítő ereje ellenére, a Théseus–Helené-tálok aktívan foglalkoznak az utazás fogalmával. Nem csupán konceptuális kísérletet tesznek arra, hogy a történet földrajzi paramétereit bemutassák (nyilvánvalóan egyszerűsített és rövidített formában), hanem az egyik helyszínből a másikba történő átmenetet is megkísérlik ábrázolni – arra törekednek tehát, amit Pausanias és hellénisztikus elődei szöveges narratívákkal és leírásokkal értek el. (A tálok valóban különleges hangsúlyt helyeznek az utazás vizuális megragadására, ami sokkal szokatlanabb, mint a városmotívumra fordított figyelem, amely, ahogy már korábban említettük, alkalmanként a hellénisztikus kor előtti Görögország művészi szótárában is megjelent.) Tekinthatnánk ezeket a szokatlan tárgyakat olyan tünetnek, amelyet a kulturális és ismeretelméleti

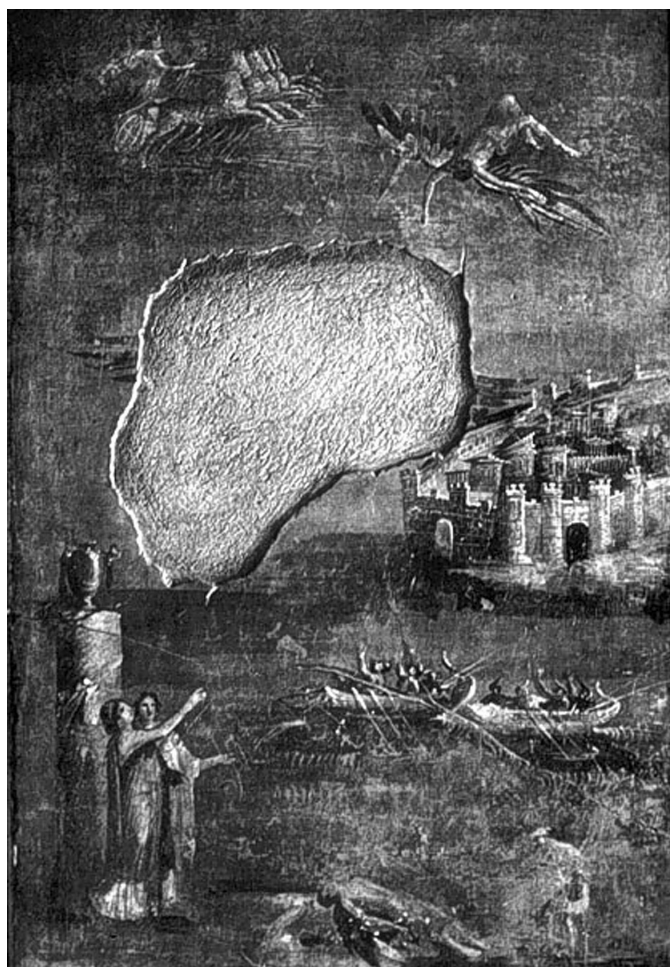
irányelvek találkozása váltott ki a hellénisztikus korban, amikor – amint erről már szó esett – az eltökélten művelt földrajz-tudomány, az emberi mobilitás intenzívvé válása és az utazási irodalom műfajának megalapozása kiemelt jelentőségre tettek szert. A Théseus–Helené-tálok minipanorámái is ebbe az irányba mutatnak, egyesítve a plutarchosi életrajzmesélő kedvet a Pausanias-féle leíró/mitologikus zsánerral és a városi táj iránti érdeklődéssel. Ezek a tálak, jóllehet „közvetítőként vettek részt egy intellektuális genezis folyamatában”⁸⁶ a klasszikus görög kortól egészen a római uralomig, mégsem tudnak elegendő bizonyítékot szolgáltatni arra, hogy az utazás iránti érdeklődés a hellénisztikus kori képi világ uralkodó eleme volt. Jól szemléltetik viszont azt, hogy – a megfelelő feltételek egymást erősítő fennállása esetén – az utazás témája milyen váratlan hatással tudott megszólalni. Ebben az összetett és bizonytalan korban a tér és az ezen belüli emberi mozgás megközelítésében érdekes kettősség fedezhető fel: a megnövekedett térbeli kiterjedés jövőbeli változást jövendölt, míg a tér diszkrét, képlekeny egységekre történő feldarabolása a hagyományos görög szemléletmódhoz illeszkedett.

Határok és határtalanság a római világban

Egy, a Kr. u. 1. század közepéről származó, az úgynevezett harmadik stílushoz tartozó falfestmény a pompeii Casa del Sacerdos Amandusból, mely Ikaros bukását ábrázolja, kiválóan szemlélteti, hogy római kontextusban miként fogalmazták újra a hellénisztikus témákat és motívumokat (10. kép).⁸⁷ A történetet folyamatos narratíván keresztül ismerhetjük meg: Ikarost kétszer látjuk, először repülés és zuhanás közben, majd zuhanás után holtan. A képen egy víz mellett fekvő, feltűnő, fallal körülvett, tornyokkal és kapukkal ellátott város látható (talán Knóssos, ahonnan Ikaros sikertelen utazása indult), mely a hellénisztikus tálon látott „Korinthos” és „Athén” ábrázolási konvencióit követi, bár a nagyobb felhasználható felületnek köszönhetően itt néhány belső épület is látható. Az absztrakt hellénisztikus képlet immár alá van rendelve a konkrét térbeli viszonyoknak és a tér kiterjedt, folyamatos áramlásának. A hellénisztikus festmények persze igen szórványosan maradtak csak fenn, mindenesetre figyelemre méltó, hogy a rómaiak mennyivel szélesebb szűrőn át szemlélték a tájat, és



9. kép. Nílusi jelenet. Mozaik Fortuna Primigenia szentélyének közeléből, Praenestéből (Palestrina). Palestrina, Nemzeti Régészeti Múzeum, Palazzo Barberini. Feltehetően Kr. e. 2. század vége vagy 1. század eleje (fénykép: Alinari/Art Resource, New York)



10. kép. Ikaros bukása. Falfestmény a pompeii Casa del Sacerdos Amandusból. Kr. e. 1. század közepe (a fényképért köszönet illeti a római Német Régészeti Intézetet [Inst. Neg. 66.1791])

hogy az emberi alakok mennyire jelentéktelenek voltak a tájfestészetben.

A legújabb kutatás felfigyelt a szó szerinti és a metaforikus tartalom egybefonódására az előkelő római házban, amelynek elhelyezkedése, belső építészeti morfológiája és festett díszítései együttesen alkotják meg és irányítják azokat a nézőpontokat, amelyekből a szóban forgó terület előnyösen és átfogóan vehető szemügyre. A „látvány” iránti – néhol határtalan, néhol keretek közé szorított és ellenőrzött, néhol mindkettő egyszerre (lásd 10. kép) – voyeurisztikus megszállottság jól példázza a láthatólag jellegzetesen római elragadtatást a saját tulajdon iránt. Akárcsak a tárgyi emlékek, az irodalmi források is arról tanúskodnak, hogy a hatalom kifejezésére való törekvés elsődleges tényezőnek számít abban, ahogyan a teret manipulálták.⁸⁸ Furcsának tűnhet az a megállapítás, hogy paradox módon mind a vizuális kiterjedés, mind pedig a kontúrok meghúzója (melyek közül az első megnyitja, a második pedig korlátozza a látóteret) a „hatalom” kifejezését szolgálták. De végső soron sokkal inkább a külső tényezők (a látványhoz kapcsolódó történelmi folyamatok, kulturális és személyes perspektívák) határozzák meg ezeket az értékeket, semmint valamiféle, a formákban és motívumokban eleve benne rejlő abszolút értelem.

Habár vitatkozhatunk azzal, hogy érdemes-e a római ház valós és festett tájképeit ilyen „politikai” összefüggésbe helyezni, azt senki sem tagadhatja, hogy a Traianus által Kr. u. 113-ban felállított híres oszlop a birodalmat testesíti meg. Az oszlopon ábrázolt történelmi relief a terület feletti hatalmat inkább nyílt, mint rejtett üzenetként közvetíti, és a város motívumát is ennek szolgálatába állítja. Annak ellenére, hogy az ábrázolás részleteinek befogadásában fennálló közismert nehézség veszélyezteti ennek az értelmezésnek az átláthatóságát,⁸⁹ a birodalmi üzenet vitathatatlanul kifejezésre jut: csak egy feltételezett ideális néző tudná teljes egészében megfejtetni a sokrétű mögöttes tartalmat; a valós néző azonban csak a műalkotás átfogó hatalmi kinyilatkoztatását tudja megragadni – azt is csak egy bizonyos távolságról, és az időt figyelmen kívül hagyó magatartással.

Az oszlopon látható kétszáz méternyi, csavarvonal alakú frízen Traianus két daciai hadjáratának eseményei bontakoznak ki megdöbbentő topográfiai és narratív részletességgel. A történet az oszlop alján indul útjára, majd a tetején ér véget, és a két hadjárat ábrázolását Victoria és egy *tropaemum* választja el egymástól. A császár az ábrázolás főszereplője, aki újra meg újra (összesen 59 alkalommal) könyörtelenül menetel a győzelem felé a folyamatos narratívában. Daciai ellenfele, Decebal szintén többször feltűnik a képen, útban a végül bekövetkező pusztulás felé. Bár a különböző jeleneteket többnyire fák választják el egymástól, a folyamatosság érzete sokkal dominánsabb, mint a töredezettségé. A frízen a rómaiak bemutatják a katonai hadműveletek kivitelezése terén birtokukban lévő technikai és taktikai szakértelmüket, és ennek a hegyekkel, folyókkal, kikötőkkel és erdőkkel teletűzdelt táj szolgál háttéréül (11. kép). A 10. ábrán látható festménnyel összehasonlítva ez a táj zsúfoltnak, túltelítettnek és természetellenesnek tűnik; a hellénisztikus gyakorlathoz viszonyítva azonban részletezettnek és terjengősnek mondható. Szembetűnőek a fallal körülkerített kisebb-nagyobb erődítmények a frízen, melyek fala szögletes, görbe vagy helyenként hullámzó, és amelyek vagy tökéletesen ép állapotban, vagy az építés vagy a pusztulás folyamatában vannak ábrázolva. Itt



11. kép. Római hadjárat a daciaiak ellen. Traianus oszlopának részlete Traianus fórumán, Rómában (a fényképért köszönet illeti a római Német Régészeti Intézetet)

ismételten a már ismerős hellénisztikus képlettel találkozunk, mely jelen esetben, a narratív körülményektől függően, római erődök és táborok, daciai erődítmények és városok ábrázolására szolgál, általában kapukkal, emberalakokkal és építményekkel odabent. Kizárólag vizuális eszközök segítségével a helyszínek pontos meghatározása képtelenség. Az általános érvényű konvenciókon és kódokon keresztül az uralkodó motívumok inkább rendszerbe fogják a valóságot, mintsem el-
lentmondanak neki.

Úgy tűnik, az oszlop tervezője megértette, hogy a városok holisztikus megközelítése elegánsan és hatékonyan tudja képviselni többek közt a saját terület feletti hatalmat, de a terjeszkedés és birtokba vétel folyamatát is. Feltehetőleg Deinokratés, Nagy Sándor építész volt a precedens, de inkább a szándék, semmit a kivitelezés tekintetében. Erről Vitruvius tesz tanúbizonyságot, aki – Augustust szem előtt tartva – beszámol arról, hogy Deinokratés azt javasolta, hogy az Athos-hegyet egy embert ábrázoló szoborrá alakítsák át, aki bal kezében egy nagy város falait tartja (*De architectura* 2, praef. 1–4). Ahogy azt Plutarchos tudomásunkra hozza, az ember maga Alexandros lett volna. Bár ez a terv sosem valósult meg, minden bizonnyal Alexandria megalapításának mozgatórugója volt.⁹⁰

Róma mitikus alapítása hasonló módon került kifejezésre: a mítosz szerint Romulus egy kört rajzolt arra a helyre, ahova Rómát szándékozott megépíteni, majd *bronz szántóhegyet illesztett az ekébe, eléje bikát és tehenet fogott, s az ekeszarvát saját kezével fogva, mély barázdát vont a város határa körül* (Plutarchos, *Romulus* 11, ford. Máthé Elek; vö. Livius 1. 6). A falat e barázda szerint építették meg. Idősebb Cato (*Origines* 1. 18a) rámutatott arra, hogy ez a rituálé ismétlődött később a római kolóniák alapításakor is. Cassius Dio, a Kr. u. 2. század végétől a 3. század elejéig alkotó bithyniai görög történetíró, aki hajlamos volt az uralkodók szempontjait érvényesíteni, szintén úgy gondolta, hogy egy város akár egy egész birodalmat is képviselhet. Dio „a Római Birodalmat világméretű polisként látta.”⁹¹ Ha egy teljes falgyűrű jelképezhet egy várost – legyen az római vagy Róma által meghódított –, a város teljes joggal jelképezhet egy birodalmat.

A római triumfális festmények ilyen elképzeléseket fejeztek ki azzal, hogy a meghódított városokat panoramikusan vagy megszemélyesítve ábrázolták. Ezek a festmények egészen a Kr. e. 3. századra vezethetők vissza, és a hellénisztikus hagyományból a csataábrázolásnak, illetve a földrajzi fekvés vizuális bemutatásának hatása érződik rajtuk.⁹² A meghódított városok modelljeit a római katonai győzelmek alkalmával szintén kiállították. Érdekes módon más (birodalomépítésre vagy területi terjeszkedésre törekvő) ókori kultúrák is hasonló módon használták a városkép-motívumot: a prehistorikus egyiptomi kőpaletták a meghódított területek ábrázolására a körülkerített terület motívumát használták,⁹³ míg a Kr. e. 7. és 9. század közt létrejött asszír domborművek az ostrom alatt álló ellenséges területek panoramikusan városképét mutatják be.⁹⁴

Visszatérve Traianus oszlopához, a város helyszínelő alkalmazása szintén a dombormű térképszerű jellemzőit erősíti. Olyannyira, hogy az oszlop narratív „vázát” egy „hatalmas földrajzi térképhez” hasonlították, és néhány részletét a Peutinger-térkép és annak vázlatos útiterv-javaslatai vonatkozásában vizsgálták.⁹⁵ Az oszlopon ábrázolt eseményeket ezenfelül olyan életrajzi utazáshoz hasonlították, mint amilyen a Télet-



12. kép. Római hadjárat a germánok és szarmaták ellen.
Marcus Aurelius oszlopának részlete Rómában
(a fényképért köszönet illeti a római Német Régészeti Intézetet)

phos-frízen látható. A szárazföldi és vízen tett utazás még egyértelműbb leírásaival is találkozhatunk, melyen a távozás és az érkezés jelenetei is felfedezhetők.⁹⁶

Marcus Aurelius római oszlopán, melyet Kr. u. 180 és 192 között állítottak fel, a hídon való átkelés jelenetein kívül városok, falvak és táborok szintén láthatóak (12. kép). Ez az emlékmű folyamatos narratívában írja le Marcus Aurelius hadjárait a germán és szarmata törzsek ellen. Az e hadjáratokkal egy időben alkotó Pausanias kivételes betekintést enged identitása római részébe azáltal, hogy bemutatja, amint a császár megbünteti a germán és szarmata törzseket, amiért igazságtalan háborút kezdeményeztek: *Ez a második Antoninus [Marcus] folytatott büntető hadjáratot Európa legnagyobb lélekszámú és legharciasabb barbár népe, a germánok, valamint a szarmaták ellen, akik minden ok nélkül megtámadták, és háborút indítottak ellene* (8. 43. 6). Marcus Aurelius oszlopa ennek az eszmének a vizuális megfelelője. Bár számos új stilisztikai megközelítést alkalmaz, ez az emlékmű a Traianus-oszlop alapvető narratív elveit követi (és értelmezi újra).⁹⁷

A két oszlop együttesen azt mutatja, hogy mire Pausanias elkezdte megírni a görög tájról és városokról alkotott leírásait, a Római Birodalom művészei már jelentősen kibővítették vizuális repertoárjukat, ezáltal képesek voltak határtalan látképeket befogni, és az utazást mind szó szerinti, mind metaforikus módon, mind pedig a politika szolgálatába állítva ábrázolni. Hasonló módon értelmezték újra a hellénisztikus kori mitológiai leírásokat, úgy, hogy azokat határok nélküli térbeli keretbe helyezték. Vitruvius már Augustus korában megemlítette (7. 5. 2), hogy az öt megelőző generációban az olyan jelenetek, mint például Odysseus bolyongásai a tájban, a római falak közkedvelt és gyakori témái voltak. Ezt jól példázzák a római Esquilinus-dombról származó úgynevezett Odysseia-tájképek (vagy más néven Odysseia-frízek). Születésüket eredetileg a Kr. e. 1. század közepére tették, de újabban ezt a század végére módosították.⁹⁸ A frízek élénk kapcsolatot mutatnak az idővel és a térrel, és tematizálják a mitikus utazást. Mára csak nyolc jelenet maradt fenn, de eredetileg

legalább tizenegy létezett. A vörös, térhatást keltő pillérekkel tagolt jelenetek az *Odysseia* 10–12. énekeinek eseményeit mutatják be egy nagy panoramikus tájkép keretein belül, mely az emberalakokat háttérbe szorítja.⁹⁹ Habár Odysseus nincs jelen minden egyes jelenetben, többször is feltűnik, és egy alkalommal – mikor Kirkével találkozik (13. kép) – kétszer is láthatjuk (a varázslónővel együtt) ugyanazon kereten belül, folyamatos narratívában ábrázolva.¹⁰⁰

Azonban akármennyire is panorámaszerű egy adott ábrázolás, egy kép sem tudja visszaadni a természet folyamatos mozgását. Mindazonáltal az *Odysseia*-fríz és a fent említett két oszlop – mitológiai, illetve történeti megközelítésben – pontosan ilyen babérokra törnek, és amennyire lehetséges, megpróbálják az általuk ábrázolt teret tagoló topografikus elmozdulásokat elmaszkírozni. Akármilyen nehéz is hidat teremteni a történelmi körülmények és a művészet között, feltételezhetjük, hogy ezeket az új vizuális képzeteket egy folyamatos, egységes és határok nélkül álló világ benyomásai formálták.¹⁰¹ Azonban nem minden az adott korban alkotó művész tudta ezt a világot a leghitelesebben képviselni. Pausanias, akinek számára „a vidéki táj egy olyan üres tér, mely minden egyes város vagy menedékhely és azok legközelebbi szomszédjai között jelentős közvetítő szerepet töltött be”,¹⁰² a világot jóval elvontabb módon szemlélte. Részben a kubleri „gyors időben” (a Római Birodalom történelmi idejében), részben pedig a mitikus Hellas „lassú idejében” élve, töredezettség szemléletével



13. kép. Kirké palotája. Az *Odysseia*-tájképek 6. táblája a római Esquilinusról. Vatikáni Múzeum. Kr. e. 1. század második fele (fénykép: Alinari/Art Resource, New York)

egy olyan világot tár elénk, melynek szerkezete sokkal inkább hasonlít a Thészeus–Helené-tál által megidézett hellénisztikus térképekéhez, mint a római tájhoz.

Fordította Nagyunyomi-Sényi Anna

Jegyzetek

Az eredeti tanulmány adatai: Ada Cohen 2001. „Art, Myth, and Travel in the Hellenistic World”: Susan E. Alcock – John F. Cherry – Jaś Elsner (szerk.), *Pausanias: Travel and Memory in Roman Greece*. Oxford, 93–126. © Oxford University Press. A jegyzetanyagot és a bibliográfiát rövidítve közöljük.

- 1 Chamoux 1974; Jacob 1980a, 1980b; Habicht 1985; Elsner 1992, Elsner 1994, Elsner 1995, 125–155; Bowie 1996; Alcock 1993, *passim*, Alcock 1996; Arafat 1996; esszék itt: Bingen 1996; Jacquemin 1996; Jacob 1898, 1. kötet: xi–xcvi.
- 2 Az etnicitásról és a második szofisztikáról lásd Bowie 1991; az identitáshoz kapcsolódó árnyaltabb értelmezéshez lásd Elsner 1995: 125–55 (főként 125–127, 138–144); lásd még Woolf 1994 (főként 125–130).
- 3 Kubler 1962, 1985.
- 4 Holliday 1997, 143–144.
- 5 Smith 1981.
- 6 Jacob 1991, 147–166; Dilke 1985, 62–65.
- 7 Elsner 1995, 132–137.
- 8 Mélyebb értelmezéshez lásd Snodgrass 1987, 67–92 és a 16. kép, amely Boiótia térségét Pausanias térbeli rácsa szerint szemléli; lásd még Chamoux 1974; Jacob 1980b, 39–41.
- 9 Jacquemin 1996; Jacob 1980b a természeti csodákról.
- 10 Jacquemin 1996, 127; Jacob 1980b, 37–41.
- 11 A Pausanias és Hérakleides Kritikos közti különbségekhez lásd Snodgrass 1987, 89–91.
- 12 Frazer 1898, 1. kötet, lxxxii–lxxxix, a fókuszban Polemónnal; Bischoff 1937; Casson 1974, 292–299; Elsner 1995, 131–132; Chamoux 1974, 83–84; Jacob 1980b, 36; Arafat 1996, 23, 57. jegyzet. Hérakleides Kritikosról (akinek munkáját időnként pseudo-Dikaiarchosnak tulajdonítják) lásd Brown 1965, 245–254; Austin 1981, 151–154; Pfister 1951; Snodgrass 1987, 89–91; Perrin 1994; lásd

még Ferguson 1911, 261–263; Bischoff 1937, 738–739. Polemónról lásd Preller 1838; Müller 1883, 108–148; Deichgräber 1952; Habicht 1985, 2–3.

- 13 André–Baslez 1993, 62, 75–76.
- 14 Casson 1974, 85, 94; Habicht 1985, 2; Arafat 1996, 22–24; André–Baslez 1993, 34–36, 43–76 (64–68 az útikönyvekről).
- 15 Dillon 1997, xiii–xix; André–Baslez 1993, 18–24, 28–29.
- 16 „A klasszikus korban a vallásos célból történő turizmus többnyire igen ritka volt” (André–Baslez 1993, 24).
- 17 Lásd Dilke 1987a; Jacob 1991, 126–131; Thrower 1996, 18–24.
- 18 A hellénisztikus költészetéről lásd Phinney 1967; Williams 1991; Hunter 1996; Fowler 1989, 110–136 (a vizuális művészetekkel fennálló kapcsolatáról).
- 19 Újabb keletű mélyebb elemzésért, bibliográfiáért és fényképekért lásd Dreyfus–Schraudolph 1996–1997 (a narratíváról lásd főként Stewart 1996a).
- 20 Van Nortwick 1992, x.
- 21 Heres 1997; lásd még Stewart 1996b, más vizuális variációkról.
- 22 Lásd Cohen 1996; Stewart 1996b.
- 23 Erről az eljárásról lásd Wickhoff 1900; árnyalatnyit eltérő értelmezéshez lásd von Blanckenhagen 1957, 78–79; Weitzmann 1947, 69–70. A narratív elméletek áttekintése: Meyboom 1978, különös tekintettel a folyamatos narratívára; lásd még Swift 1951, 58; Dawson 1944, 188–196; Pollitt 1986, 200–205.
- 24 Swift 1951, 59–61 a Téléphos-frízről.
- 25 Froning 1988; vö. Meyboom 1978 (főként 64–69, a folyamatos narratíva hellénisztikus kor előtti megjelenési formáiról).
- 26 Az utazás egyik legrégebbi ábrázolásához lásd Televantou 1994.
- 27 London, British Museum, 1899.2–19.1; Fittschen 1969, 51–59.
- 28 New York, Metropolitan Museum of Art 56.11.1 (Oakley–Sinos 1993, 29–30); London, British Museum 1920.12–21.1 (Oakley és Sinos 1993, 31; lásd 26–34 általánosságban az esküvői menetekről).

- 29 Dawson 1944, 4–49; Borchhardt 1980; Nelson 1977; Wegener 1985; Carroll-Spillecke 1985; Childs 1978, 86–89; von Hesberg 1988, 348–349.
- 30 A Kr. e. 1. – Kr. u. 1. századi romano-campaniai festészetet időnként arra használják, hogy legalább részlegesen rávilágítson erre az elveszett médiumra, lásd Fowler 1989, 168–186; Leach 1982; Pollitt 1986, 187–188; Tybout 1989, 109–150, 187–198.
- 31 Lásd Andronikos 1984, 101–119.
- 32 Malibu, J. Paul Getty Museum, ltsz. 84AE, 38. A Kleomélos-festő munkájának tartják. A kép pontos témája ismeretlen. Erről a tárgyról és párhuzamairól a késő archaikus és klasszikus vázafestészetben lásd Childs 1991.
- 33 Harrison 1981, 309, 5. kép; Childs 1991, 37; Hanfmann 1957, 77.
- 34 Athén, Nemzeti Régészeti Múzeum, ltsz. 2104.
- 35 Schefold–Jung 1988, 263; Childs 1978, 65–66.
- 36 Rotroff 1982, 10–11.
- 37 Vö. még Akamatis 1993, 344.
- 38 A terminológiáról lásd Robert 1890, 1–7; újabban Rogl 1997, 318–320.
- 39 Lásd Weitzmann 1947, 1959, aki megállapítja, hogy a homérosi tálakon található narratív sorozatok maximum öt, minimum két egymást követő jelenetet tartalmaznak. Ugyanakkor Wickhoff (1900, 16, 21, 110–114, 154–157) azt állítja, hogy a tálak narratív módszere még nem teljesen folyamatos, mivel főhőseik életének elszigetelt eseményeit fűzik sorba. Wickhoff elméletének kritikájához lásd Weitzmann 1947, 35–36. Lásd még Swift 1951, 58–59; Horsfall 1983; Brilliant 1984, 41–43; Pollitt 1986, 200–202.
- 40 Hérodotos 9. 73. 2; Isokratés, *Helené dicsérete* 18–22; Apollodóros, *Kivonat Apollodóros Mitológiájából* 1. 23 és *Mitológia* 3. 10. 7; Diodóros 4. 63; Plutarchos, *Théseus* 31; Pausanias 1. 17. 4, 1. 18. 4, 1. 41. 4, 2. 22. 6; Hyginus, *Fabulae* 79. A mítosz és ábrázolásának variációiról lásd Shapiro 1992.
- 41 Davies 1988, 39, frag. 12; lásd Mills 1997, 6–7; Walker 1995, 18; von Steuben 1968, 98, 99. jegyzet; Weitzmann 1959, 43.
- 42 A híres, Thébaiból származó protokorinthosi aryballosról (Paris, Louvre CA 617), amelynek keltezése Kr. e. 680–670-re tehető, lásd *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* 4.1 (1988) s. v. „Helené” (L. Kahil), 507.
- 43 Shapiro 1992, 233–234.
- 44 A ládáról lásd Stuart Jones 1894 (Helené megmentéséről főként 76–77); von Massow 1916 (főként 81–84); Lacroix 1988; Snodgrass 2001. A trónról lásd Martin 1976.
- 45 Lehetséges, hogy a Pausanias által közvetített epigramma hibás, és „Athén” helyett „Aphidnai” szerepelt.
- 46 Müller 1883, 118, frag. 10; Preller 1838, 43, frag. 10.
- 47 Neils 1987, 1–3; Adams 1989.
- 48 Schefold–Jung 1988, 263.
- 49 Lásd Cohen 1996; Stewart 1996b.
- 50 Lásd Robert 1890, 47–48; Sinn 1979, 102.
- 51 Vö. Shapiro 1992, 233, 8. jegyzet.
- 52 Vö. Schapiro 1973, 43.
- 53 A férfi és a nő otthonuk függvényében vizsgált mobilitásának polaritását mélyebben Jean-Pierre Vernant vizsgálta, aki két istenség, Hermés és Hestia ellentétes szerepén keresztül kezdte vizsgálni a görög társadalmi szokásokat. Az elsőként említett, vándorló isten jelképezi „a mozgást és áramlást, a mulandóságot, a sorsfordulatot és az átmenetet”; a második stabil, otthonhoz kötött, mozdíthatatlan, aki a ház körüli teendők kötelékei közt él; lásd Vernant 1969, 133–34.
- 54 Dillon 1997, 183–203.
- 55 Van Bremen 1996, *passim* (főként 205–225).
- 56 Lacroix 1974. Théseusról lásd Neils 1987.
- 57 Stésichoros palinódiájáról lásd Platón, *Phaidros* 243a–b (vö. Pausanias 3. 19. 13). Hérodotos beszámolójához lásd 1. 1–4. Vö. még Euripidés, *Helené és Isokratés, Helené dicsérete*. Ezekről lásd Austin 1994, 1–13, 102, 23. jegyzet, 118–136, 137–203.
- 58 Plutarchos mítoszértelmezéséhez lásd Stadter 1995 (főként 225–227, 230); Garland 1992, 97–98; Mills 1997, 97–104; Calame 1990.
- 59 A hellénisztikus kori Athénban Théseus népszerű figura volt, és a Théseia ünnepet nagy pompával ülték meg, ahogy arról a Kr. e. 2. századi feliratok is tanúskodnak, lásd Bugh 1990; Habicht 1997, 237, 240–241.
- 60 Volos, Régészeti Múzeum, ltsz. 2291 (formatál) és ltsz. 2290 (tál-töredék); Kakavoyannis 1980, 271–275.
- 61 Doulgeri-Intzesiloglou 1990, 122.
- 62 Hausmann 1986.
- 63 Ugyanakkor lásd Childs 1978, 66, aki felfedezni vélt ilyen épületeket.
- 64 Winter 1971, 138–141, 328.
- 65 Winter 1971, 48. kép (Korinthos), 79. kép (Athén); a tornyokról lásd 152–203.
- 66 Ezzel kapcsolatban releváns Alcock megjegyzése, miszerint a hellénisztikus polisok hatalom- és presztízsvesztése „az önabrázolásban tudatos archaizmust” eredményezett. „A mítoszokat, legendákat és hősi genealógiákat egyre inkább arra használták, hogy megeremtsék az identitástudatot és a céltudatosság érzetét, és arra, hogy kapcsolati hálót építsenek ki a mediterrán világ politikai egységei között.” Lásd Alcock 1994b, 258; vö. Alcock 1994a (főként 223). Athén változó körülményeiről a hellénisztikus korban lásd Habicht 1997.
- 67 Vö. Byvanck-Quarles van Ufford 1954, 38, 33. jegyzet.
- 68 Vö. Arafat 1996, 89–97. Strabón (8. 6. 23) Korinthos nehéz helyzetét igazságos büntetésként értékelte.
- 69 Lásd Suetonius, *Nero* 19 és 37. Vö. Roux 1958, 88–89; Alcock 1993, 141.
- 70 Bergmann 1991, 58–59.
- 71 Athén, Nemzeti Régészeti Múzeum, ltsz. 18063; Karouzou 1970; Matheson 1995, 64, 224–225, 53. kép.
- 72 London, British Museum, G. 104; Sinn 1979, 107 (MB 45), pl. 18, 4; von Hesberg 1988, 353–354, 26. kép.
- 73 Az ilyen koronás fejű női alakokról és azok előzményeiről a Közel-Keleten lásd Metzler 1994; Childs 1978, 81–82. Vö. Pollitt 1986, 3, 1. kép, Eutyhidés Tychéjének legismertebb, ma a Vatikánban található római másolatáról.
- 74 Bloomington, Indiana Egyetem Művészeti Könyvtára, ltsz. 76.85.15; Smith 1994, 91–92, az 59. ábrával; Spier 1989, 24 (no. 28), 32, 20. kép (lásd a 21., 22., 42. ábrákat hasonló gyűrűkkel).
- 75 Spárta Múzeum, ltsz. 7945; Palagia 1994, 65–75, 35, a 39–43. ábrákkal.
- 76 Biebel 1938, 345; Ehrensperger-Katz 1969, 2, 3. kép; Levi–Levi 1967, 134–150 (a városfalakról), 151–159 (a megszemélyesítésekről); Bosio 1983, 83–89 (a megszemélyesítésekről), 89–92 (a körülkerített városokról); Dilke 1987b, 238–242.
- 77 Lásd ugyanakkor Johnston 1967 a Kr. e. 4. századi ióniai érmetipusról, melynek hátlapját Ephesos hátországát bemutató domborműves térképként értelmezik.
- 78 Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel, Codex 36.23. Aug. 2° (lásd fol. 55°); Weitzmann 1959, 6–7, 3. kép.
- 79 Avi-Yonah 1954; Donceel-Voüte 1988; Piccirillo 1993, 26–34, 94–95; Piccirillo 1989, 76–95; Donner 1992.
- 80 Lásd Johnston 1967, 86, 92–93; André–Baslez 1993, 29–31; Jacob 1980a, 69–70; Jacob 1991, 41–47 (arról, hogyan kapcsolja össze Hérodotos 5. 49–54 a térképeket a hódítással); Prontera 1985.
- 81 Nicolet 1991, 30–31; Walbank 1948; Dilke 1985, 60–61; Zecchini 1991.
- 82 Lásd Meyboom 1995, bibliográfiával; Pollitt 1986, 205–208; Ling 1991, 7–8, 3. kép; Steinmeyer-Schareika 1978; Tybout 1989, 340–

- 341, 344–345. Panayides (1994) a mozaikot a Kr. u. 2. századra teszi.
- 83 Pausanias 1. 12. 3–4, 1. 33. 6, 2. 28. 1, 9. 21. 1–4; Jacob 1980a, 71–72, 1980b.
- 84 Moffitt 1997, 227–247.
- 85 Ezen megkülönböztetésekről lásd Lukermann 1961, 194–196; Nicolet 1991, 4, 100–101, 119, 23. jegyzet; Moffitt 1997.
- 86 Lukermann 1961, 195.
- 87 1,38 m × 0,89 m (Pompeii 1,7,7); Dawson 1944, 99, 121; Schefold 1960, 88, a 2. ábrával; Peters 1963, 93–95; von Blanckenhagen 1968; Ling 1991, 114–116, 116. kép; Pugliese Caratelli 1990, 594–597; Leach 1988, 346, 349, 32. kép.
- 88 Bergmann 1991; Wallace-Hadrill 1994; Elsner 1995, 74–85. Mitchell 1994 szerint a képi táj szoros kapcsolatban áll a hatalom fogalmával.
- 89 Veyne 1988a, 1991, 311–342. Vö. még Settis 1988, 107–114, 202–210; Brilliant 1984, 90–108. Általában az oszlopról lásd Settis 1988; Kleiner 1992, 212–220, bibliográfiával (263–264).
- 90 Plutarchos, *Alexandros* 72. 5. 7; Strabón 14. 1. 23, aki inkább két, mint egy városról beszél. Lásd Stewart 1993, 402–407.
- 91 De Blois 1998, 361.
- 92 Holliday 1997; Kleiner 1992, 47–48.
- 93 Az I. egyiptomi dinasztíából származó Narmer-paletta (Kr. e. kb. 3100) hátlapjának alsó részén egy négyszögletes tervrajz látható. A valamivel korábbi szarmazó Líbiai paletta alsó részén számos négyszögletes, kinyúló bástyákkal tagolt elkerített terület látható. Mindkét paletta a kairói Egyiptomi Múzeumban látható; lásd Spencer 1993, 32. és 33. kép.
- 94 A Nimrudban, II. Aššur-nasir-apli (Kr. e. 883–859) palotájában található nagyméretű lapos domborművekről, melyek ma a British Múzeumban találhatóak, lásd Frankfurt 1970, 158–159, 182–184. ábrák. A képen a teljesen felfegyverzett asszír hadsereget láthatjuk, ahogy ostrom alá veszik a városok bástyáit, amelyeket a lakók minden erejükkel védeni próbálnak.
- 95 Torelli 1982, 119–120. Lásd még Settis 1988, 97–99, 112; Koeppl 1980. A törzs-motívumokról lásd Gauer 1977, 13–18 (14 a városformákról); Settis 1988, 120–137, 188–202.
- 96 Winkler 1991 (in Baumer–Winkler 1991), 271–277.
- 97 Kleiner 1992, 295–301, bibliográfiával 314; Brilliant 1984, 114–115; Wegner 1931.
- 98 Biering 1995, 190. Mára a képek jó része a Vatikáni Múzeumban található meg.
- 99 Dawson 1944; Schefold 1960, 94–95; Andreae 1962; von Blanckenhagen 1963; Pollitt 1986, 185–189, 208–209; Froning 1988, 173–174; von Hesberg 1988, 343–348; Ling 1991, 107–111; Biering 1995; Lowenstam 1995. Vö. még Buitron et al. 1992; Andreae–Presicce 1996.
- 100 De lásd Biering 1995, 193, aki elutasítja azt a széles körben elfogadott véleményt, miszerint a fríz a folyamatos narratíva eszközeit használja.
- 101 Ezen világ létrehozásáról az augustusi korban lásd Nicolet 1991.
- 102 Snodgrass 1987, 77.

Bibliográfia

- Adams, A. 1989. „The Arch of Hadrian at Athens”: S. Walker – A. Cameron (szerk.), *The Greek Renaissance in the Roman Empire*. BICS Supplement 55. London, 10–15.
- Akamatis, I. M. 1993. Πήλινες Μήτρες Αγγείων από την Πέλλα-Συμβολή στη Μελέτη της Ελληνιστικής Κεραμικής. Δημοσιεύματα του Αρχαιολογικού Δελτίου 51. Athén.
- Alcock, S. E. 1993. *Graecia Capta: The Landscapes of Roman Greece*. Cambridge.
- Alcock, S. E. 1994a. „The Heroic Past in a Hellenistic Present”: *Ech-CI* 38, n. s. 13, 221–234.
- Alcock, S. E. 1994b. „Minding the Gap in Hellenistic and Roman Greece”: S. E. Alcock – R. Osborne (szerk.), *Placing the Gods: Sanctuaries and Sacred Space in Ancient Greece*. Oxford, 247–261.
- Alcock, S. E. 1996. „Landscapes of Memory and the Authority of Pausanias”: J. Bingen (szerk.), *Pausanias Historien*. Fondation Hardt, Entretiens sur l’antiquité classique 41. Geneva, 241–267.
- André, J. M. – Baslez, M.-F. 1993. *Ancient Artists and Roman Rulers*. Cambridge, 62, 75–76.
- Andreae, B. 1962. „Der Zyklus der Odysseefresken im Vatikan”: *RM* 69, 106–117.
- Andreae, B. – Presicce, C. P. (szerk.) 1996. *Ulisse: Il mito e la memoria*. Catalogue of the Exhibition, Feb. 22–Sept. 2 1996, Palazzo delle Esposizioni, Rome. Roma.
- Andronikos, M. 1984. *Vergina: The Royal Tombs*. Athén, 101–119.
- Arafat, K. W. 1996. *Pausanias’ Greece: Ancient Artists and Roman Rulers*. Cambridge.
- Austin, M. M. 1981. *The Hellenistic World from Alexander to the Roman Conquest*. Cambridge – New York, 151–154.
- Austin, N. 1994. *Helen of Troy and Her Shameless Phantom*. Ithaca–London, 1994.
- Avi-Yonah, A. 1954. *The Madaba Mosaic Map*. Jerusalem.
- Baumer, E. – Winkler, L. E. 1991. „Narrative Systematik und politisches Konzept in den Reliefs der Traianssäule: Drei Fallstudien”: *Jdl* 106, 261–295.
- Bergmann, B. 1991. „Painted Perspectives of a Villa Visit: Landscape as Status and Metaphor”: E. K. Gazda (szerk.), *Roman Art in the Private Sphere: New Perspectives on the Architecture and Decor of the Domus, Villa, and Insula*. Ann Arbor, 49–70.
- Biebel, F. 1938. „The Walled Cities of the Gerasa Mosaics”: C. H. Kraeling (szerk.), *Gerasa: City of the Decapolis*. New Haven, 341–351.
- Biering, R. 1995. *Die Odysseefresken vom Esquilin*. München.
- Bingen, J. (szerk.) 1996. *Pausanias Historien*. Fondation Hardt, Entretiens sur l’antiquité classique 41. Geneva.
- Bischoff, H. 1937. „Perieget”: *RE* 19.1, 725–742.
- Blanckenhagen, P. H. von 1957. „Narration in Hellenistic and Roman Art”: *AJA* 61, 78–83.
- Blanckenhagen, P. H. von 1968. „Daedalus and Icarus on Pompeian Walls”: *RM* 75, 106–143.
- Borchhardt, J. 1980. „Zur Darstellung von Objekten in der Entfernung: Beobachtungen zu den Anfängen der griechischen Landschaftsmalerei”: H. A. Cahn – E. Simon (szerk.), *Tainia*. Festschrift Roland Hampe. Mainz, 257–267.
- Bosio, L. 1983. *La tabula Peutingeriana: Una descrizione pittorica del mondo antico*. Rimini.
- Bowie, E. L. 1991. „Hellenes and Hellenism in Writers of the Early Second Sophistic”: S. Saïd (szerk.), *Ἑλληνισμός: Quelques jalons pour une histoire de l’identité grecque*. Actes du Colloque de Strasbourg, 25–27 octobre 1989. Leiden, 183–204.
- Bowie, E. L. 1996. „Past and Present in Pausanias”: J. Bingen (szerk.), *Pausanias Historien*. Fondation Hardt, Entretiens sur l’antiquité classique 41. Geneva, 207–239.
- Bremen, R. van 1996. *The Limits of Participation: Women and Civic Life in the Greek East in the Hellenistic and Roman Periods*. Amsterdam.
- Brilliant, R. 1984. *Visual Narratives: Storytelling in Etruscan and Roman Art*. Ithaca–London, 41–43.

- Brown, T. S. (szerk.) 1965. *Ancient Greece: Sources in Western Civilization*. London – New York, 245–254.
- Bugh, G. R. 1990. „The Theseia in Late Hellenistic Athens”: *ZPE* 83, 20–37.
- Buitron, D. et al. 1992. *The Odyssey and Ancient Art: An Epic in Word and Image*. Annandale-on-Hudson, N. Y.
- Byvanck-Quarles van Ufford, L. 1954. „Les bols homériques”: *BA-Besch* 29, 35–40.
- Calame, C. 1990. *Thésée et l'imaginaire athénien: Légende et culte en Grèce antique*. Lausanne.
- Carroll-Spillecke, M. 1985. *Landscape Depictions in Greek Relief Sculpture: Development and Conventionalization*. Frankfurt – New York.
- Casson, L. 1974. *Travel in the Ancient World*. London–Toronto, 292–299.
- Chamoux, F. 1974. „Pausanias géographe”: R. Chevalier (szerk.), *Littérature gréco-romaine et géographie historique. Mélanges offerts à Roger Dion*. Paris, 83–90.
- Childs, W. A. P. 1978. *The City Reliefs of Lycia*. Princeton.
- Childs, W. A. P. 1991. „A New Representation of a City on an Attic Red-Figured kylix”: *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum*. Vol. 5. Occasional Papers on Antiquities 7. Malibu, Ca., 27–40.
- Cohen, A. 1996. „Portrayals of Abduction in Greek Art: Rape or Metaphor?”: N. B. Kampen (szerk.), *Sexuality in Ancient Art*. Cambridge – New York, 117–135.
- Davies, M. 1988. *Epicorum Graecorum Fragmenta*. Göttingen.
- Dawson, C. 1944. *Romano-Campanian Mythological Landscape Painting*. YCS 9. New Haven, 188–196.
- De Blois, L. 1998. „The World a City: Cassius Dio's View of the Roman Empire”: L. Aigner Foresti (szerk.), *L'ecumenismo politico nella coscienza dell'Occidente: Atti del convegno, Bergamo 1995, 18–21 settembre*. Roma, 359–370.
- Deichgräber, K. 1952. „Polemon (9)”: *RE* 21, 1288–1320.
- Dilke, O. A. W. 1985. *Greek and Roman Maps*. Ithaca, N. Y., 62–65.
- Dilke, O. A. W. 1987a. „Cartography in the Ancient World: An Introduction”: J. B. Harley – D. Woodward (szerk.), *The History of Cartography*. Vol. 1. Chicago–London, 105–106.
- Dilke, O. A. W. 1987b. „Itineraries and Geographical Maps in the Early and Late Roman Empires”: J. B. Harley – D. Woodward (szerk.), *The History of Cartography*. Vol. 1. Chicago–London, 234–257.
- Dillon, M. P. J. 1997. *Pilgrims and Pilgrimage in Ancient Greece*. London – New York, 1997.
- Donceel-Voûte, P. 1988. „La carte de Madaba: Cosmographie, anachronisme et propagande”: *Revue biblique* 95, 519–542.
- Donner, H. 1992. *The Mosaic Map of Madaba: An Introductory Guide*. Palaestina antiqua 7. Kampen, The Netherlands.
- Doulgeri-Intzesiloglou, A. 1990. „Φεραϊκά Εργαστήρια 'Μεγαροικών Σκύφων'”: Β'Επιστημονική Συνάντηση για την 'Ελληνιστική Κεραμική, Ρόδος, 22–25 Μαρτίου 1989. Athén.
- Dreyfus, R. – Schraudolph, E. (szerk.) 1996–1997. *Pergamon: The Telephos Frieze from the Great Altar*. 2 vols. Austin – San Francisco.
- Ehrensperger-Katz, I. 1969. „Les représentations de villes fortifiées dans l'art paléochrétien et leurs dérivées byzantines”: *Cahiers archéologiques* 19, 1–27.
- Elsner, J. R. 1992. „Pausanias: A Greek Pilgrim in the Roman World”: *Past and Present* 135, 3–29.
- Elsner, J. R. 1994. „From the Pyramids to Pausanias and Piglet: Monuments, Travel and Writing”: S. Goldhill – R. Osborne (szerk.), *Art and Text in Ancient Greek Culture*. Cambridge – New York, 224–254.
- Elsner, J. R. 1995. *Art and the Roman Viewer: The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity*. Cambridge – New York, 125–155.
- Ferguson, W. S. 1911. *Hellenistic Athens*. London, 261–266.
- Fittschen, K. 1969. *Untersuchungen zum Beginn der Sagenardstellungen bei den Griechen*. Berlin.
- Fowler, B. H. 1989. *The Hellenistic Aesthetic*. Madison, 110–136.
- Frankfort, H. 1970⁴. *The Art and Architecture of the Ancient Orient*. Harmondsworth.
- Frazer, J. G. 1898. Pausanias's 'Description of Greece'. XI. London – New York, 1965². 1. kötet.
- Froning, H. 1988. „Anfänge der kontinuierlichen Bilderzählung in der griechischen Kunst”: *Jdl* 103, 169–199.
- Garland, R. 1992. *Introducing New Gods: The Politics of Athenian Religion*. Ithaca, N.Y.
- Gauer, W. 1977. *Untersuchungen zur Trajanssäule*. Berlin.
- Habicht, C. 1985. Habicht, Pausanias' Guide to Ancient Greece. Sather Classical Lectures 50. Berkeley.
- Habicht, C. 1997. *Athens from Alexander to Antony*. Ford, D. L. Schneider. Cambridge, Mass. – London.
- Hanfmann, G. M. A. 1957. „Narration in Greek Art”: *AJA* 61, 71–78.
- Harrison, E. B. 1981. „Motifs of the City-Siege on the Shield of Athena Parthenos”: *AJA* 85, 281–317.
- Hausmann, U. 1986. „Zu neuen Odyssee- und Odysseus-Bildern auf hellenistischen Reliefbechern”: E. Böhr – W. Martini (szerk.), *Studien zur Mythologie und Vasenmalerei*. Festschrift Konrad Schauenburg. Mainz, 197–202.
- Heres, H. 1997. „The Myth of Telephos in Pergamon”: R. Dreyfus – E. Schraudolph (szerk.), *Pergamon: The Telephos Frieze from the Great Altar*. 2 vols. Austin – San Francisco. Vol. 2, 83–108.
- Hesberg, H. von 1988. „Bildsyntax und Erzählweise in der hellenistischen Flächenkunst”. *Jdl* 103, 309–365.
- Holliday, P. J. 1997. „Roman Triumphal Painting: Its Function, Development, and Reception”: *Art Bulletin* 79, 130–147.
- Horsfall, N. 1983. „The Origins of the Illustrated Book”: *Aegyptus* 63, 199–216.
- Hunter, R. 1996. *Theocritus and the Archaeology of Greek Poetry*. Cambridge – New York.
- Jacob, C. 1980a. „The Greek Traveler's Areas of knowledge: Myths and Other Discourses in Pausanias' Description of Greece”: *Yale French Studies* 59, 65–85.
- Jacob, C. 1980b. „Paysages hantés et jardins merveilleux: La Grèce imaginaire de Pausanias”: *L'ethnographie* 76, 35–67.
- Jacob, C. 1991. *Géographie et ethnographie en Grèce ancienne*. Paris, 147–166.
- Jacquemin, A. 1996. „Les curiosités naturelles chez Pausanias”: G. Siebert (szerk.), *Nature et paysage dans la pensée et l'environnement des civilisations antiques*. Actes du Colloque de Strasbourg, 11 – 12 juin 1992. Paris, 121–128.
- Johnston, A. E. M. 1967. „The Earliest Preserved Greek Map: A New Ionian Coin Type”: *JHS* 87, 86–94.
- Kakavoyannis, E. C. 1980. „Όμηρικοί Σκύφοι Φερόων Θεσσαλίας”, *Archaiologika Analekta ex Athinon* 13, 262–284.
- Karouzou, S. 1970. „Stamnos de Polygnotos au Musée National d'Athènes”: *RA* 1970, 229–252.
- Kleiner, D. E. E. 1992. *Roman Sculpture*. New Haven – London.
- Koepfel, G. M. 1980. „A Military Itinerarium on the Column of Trajan: Scene L.”: *RM* 87, 301–306.
- Kubler, G. 1962. *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*. New Haven – London.
- Kubler, G. 1985. „The Shape of Time Revisited”: T. F. Reese (szerk.), *Studies in Ancient American and European Art: The Collected Essays of George Kubler*. New Haven, 413–430.
- Lacroix, L. 1988. „Héraclès, héros voyageur et civilisateur”: *Bulletin de l'Académie Royale de Belgique (Classe des Lettres)* 60 (5^e série), 34–59.
- Leach, E. W. 1982. „Patrons, Painters, and Patterns: The Anonymity of Romano-Campanian Painting and the Transition from the Se-

- cond to the Third Style": B. K. Gold (szerk.), *Literary and Artistic Patronage in Ancient Rome*. Austin, 135–173.
- Leach, E. W. 1988. *The Rhetoric of Space: Literary and Artistic Representations of Landscape in Republican and Augustan Rome*. Princeton.
- Levi, A. – Levi, M. 1967. *Itineraria picta: Contributo allo studio della Tabula Peutingeriana*. Roma.
- Ling, R. 1991. *Roman Painting*. Cambridge – New York.
- Lowenstam, S. 1995. „The Sources of the Odyssey Landscapes”: *Ech-CI* 39, 193–226.
- Lukermann, F. 1961. „The Concept of Location in Classical Geography”: *Annals of the Association of American Geographers* 51, 194–210.
- Martin, R. 1976. „Bathyclès de Magnésie et le ‘trône’ d’Apollon à Amyklæe”: *RA* 1976, 205–218.
- Massow, W. von 1916. „Die Kypseloslade”: *AM* 41, 1–117.
- Matheson, S. B. 1995. *Polygnotos and Vase Painting in Classical Athens*. Madison.
- Metzler, D. 1994. „Mural Crowns in the ancient Near East and Greece”: *YaleBull* 1994, 77–85.
- Meyboom, P. G. P. 1978. „Some Observations on Narration in Greek Art: *Mededelingen van het Nederlands Historisch Instituut te Rome* 40, 55–82.
- Meyboom, P. G. P. 1995. *The Nile Mosaic of Palestrina: Early Evidence of Egyptian Religion in Italy*. Leiden – New York.
- Mills, S. 1997. *Theseus, Tragedy, and the Athenian Empire*. Oxford – New York, 6–7.
- Mitchell, W. J. T. 1994. „Imperial Landscape”: W. J. T. Mitchell (szerk.), *Landscape and Power*. Chicago, 5–34.
- Moffitt, J. F. 1997. „The Palestrina Mosaic with a ‘Nile Scene’: Philostratus and ekphrasis; Ptolemy and Chorographia”: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 60, 227–247.
- Müller, C. 1883. *Fragmenta Historicorum Graecorum*. Vol. 2. Paris, 108–148.
- Neils, J. 1987. *The Youthful Deeds of Theseus*. Roma, 1–3.
- Nelson, L. G. 1977. *The Rendering of Landscape in Greek and South Italian Vase Painting*. PhD diss. State University of New York, Binghamton.
- Nicolet, C. 1991. *Space, Geography, and Politics in the Early Roman Empire*. Jerome Lectures 19. Ann Arbor.
- Oakley, J. H. – Sinos, R. H. 1993. *The Wedding in Ancient Athens*. Madison, 29–30.
- Palagia, O. 1994. „Tyche at Sparta”: *YaleBull* (1994), 65–75.
- Panayides, A. M. 1994. „Überlegungen zum Nilmosaik von Praeneste”: *Hefte des archäologischen Seminars der Universität Bern* 15, 31–47.
- Perrin, E. 1994. „Héracléidès le Crétois à Athènes: Les plaisirs du tourisme culturel”: *REG* 107, 192–202.
- Peters, W. J. T. 1963. *Landscape in Romano-Campanian Mural Painting*. Assen.
- Pfister, F. (szerk.) 1951. *Die Reisebilder des Herakleides*. Vienna.
- Phinney, E. Jr., 1967. „Hellenistic Painting and the Poetic Style of Apollonius”: *Classical Journal* 62, 145–149.
- Piccirillo, M. 1989. *Madaba: Le chiese e i mosaici*. Milan.
- Piccirillo, M. 1993. *The Mosaics of Jordan*. Amman.
- Pollitt, J. J. 1986. *Art in the Hellenistic Age*. Cambridge – New York, 200–205.
- Preller, L. 1838. *Polemonis Periegetae Fragmenta*. Leipzig.
- Prontera, F. 1985. „Pittura e cartografia”: *Ricerche di pittura ellenistica: Lettura e interpretazione della produzione pittorica dal IV secolo A.C. all’ellenismo. Quaderni dei Dialoghi di Archaeologia*. I. 137–38.
- Pugliese Caratelli, G. (szerk.) 1990. *Pompei: Pitture e mosaici*. Vol. I., Regio I., Parte Prima. Roma.
- Robert, C. 1890. *Homerische Becher*. Programm zum Winkelmannsfeste der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin 50. Berlin, 1–7.
- Rogl, C. 1997. „Homerische Becher aus der Stadt Ellis” ‘Δ’Επισημονική Συνάντηση για την Έλληνιστική Κεραμική, Μυτιλήνη, Μάρτιος 1994. Athén, 317–328.
- Rotroff, S. I. 1982. *Hellenistic Pottery: Athenian and Imported Mold-made Bowls*. The Athenian Agora 22. Princeton, 10–11.
- Roux, G. 1958. *Pausanias en Corinthie*. Paris.
- Schapiro, M. 1973. *Words and Pictures: On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text*. The Hague.
- Schefold, K. 1960. „Origins of Roman Landscape Painting”: *Art Bulletin* 42, 87–96.
- Schefold, K. – Jung, F. 1988. *Die Urkönige: Perseus, Bellerophon, Herakles und Theseus in der klassischen und hellenistischen Kunst*. München, 263.
- Settis, S. (szerk.) 1988. *La Colonna Traiana*. Torino.
- Shapiro, A. 1992. „The Marriage of Theseus and Helen”: H. Froning – T. Hölscher – H. Mielsch (szerk.), *Kotinos: Festschrift für Erika Simon*. Mainz, 232–236.
- Sinn, U. 1979. *Die homerischen Becher: Hellenistische Reliefkeramik aus Makedonien*. Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung, Beiheft 7. Berlin.
- Smith, R. R. 1981. „Greeks, Foreigners, and Roman Republican Portraits”: *JRS* 71, 24–38.
- Smith, A. C. 1994. „Queens and Empresses as Goddesses: The Public Role of the Personal Tyche in the Graeco-Roman World”: *YaleBull* 1994, 87–105.
- Snodgrass, A. M. 1987. *An Archaeology of Greece: The Present State and Future Scope of a Discipline*. Berkeley – Los Angeles, 67–92, 16. kép.
- Snodgrass, A. M. 2001. „Pausanias and the Chest of Kypselos”: Susan E. Alcock – John F. Cherry – Jaś Elsner (szerk.), *Pausanias: Travel and Memory in Roman Greece*. Oxford, 127–141.
- Spencer, A. J. 1993. *Early Egypt*. Norman.
- Spier, J. 1989. „A Group of Ptolemaic Engraved Garnets”: *JWalt* 47, 21–38.
- Stadter, P. 1995. „»Subject to the Erotic«: Male Sexual Behaviour in Plutarch”: D. C. Innes – H. Hine – C. Pelling (szerk.), *Ethics and Rhetoric: Classical Essays for Donald Russell on His Seventy-fifth Birthday*. Oxford, 221–236.
- Steinmeyer-Schareika, A. 1978. *Das Nilmosaik von Palestrina und eine ptolemäische Expedition nach Äthiopien*. Habelts Dissertationsdrucke, Reihe klassische Archäologie 10. Bonn.
- Steuben, H. von 1968. *Frühe Sagenstellungen in Korinth und Athen*. Berlin, 1968, 98, 99. jegyzet.
- Stewart, A. 1993. *Faces of Power: Alexander’s Image and Hellenistic Politics*. Berkeley.
- Stewart, A. 1996b. „Reflections”: N. B. Kampen (szerk.), *Sexuality in Ancient Art*. Cambridge – New York, 135–154.
- Stuart Jones, H. 1894. „The Chest of Kypselos”: *JHS* 14, 30–80.
- Swift, E. H. 1951. *Roman Sources of Christian Art*. New York, 58.
- Televantou, C. 1994. Ακρωτήρι Θήρας: Οι Τοιχογραφίες της Δυτικής Οικίας. Athén.
- Thrower, N. J. W. 1996. *Maps and Civilization: Cartography in Culture and Society*. Chicago, 18–24.
- Torelli, M. 1982. *Typology and Structure of Roman Historical Reliefs*. Ann Arbor.
- Tybout, R. A. 1989. *Aedificiorum Figurae: Untersuchungen zu den Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils*. Amsterdam, 109–150, 187–198.
- Van Nortwick, T. 1992. *Somewhere I Have Never Travelled*. New York – Oxford, x.
- Vernant, J.-P. 1969. „Hestia-Hermes: The Religious Expression of Space and Movement among the Greeks”: *Social Science Information* 8.4, 131–168.

- Veyne, P. 1988a. „Conduct without Belief and Works of Art without Viewers”: *Diogenes* 143, 1–22.
- Walbank, F. W. 1948. „The Geography of Polybius”: *Classica et mediaevalia: Revue danoise de philologie et d'histoire* 9, 155–182.
- Walker, H. J. 1995. *Theseus and Athens*. New York, 18.
- Wallace-Hadrill, A. 1994. *Houses and Society in Pompeii and Herculaneum*. Princeton.
- Wegener, M. 1985. *Funktion und Bedeutung landschaftlicher Elemente in der griechischen Reliefkunst archaischer bis hellenistischer Zeit*. Frankfurt – Bern – New York.
- Wegner, M. 1931. „Die Kunstgeschichtliche Stellung der Marcussäule”: *JdI* 46, 61–174.
- Weitzmann, K. 1947. *Illustrations in Roll and Codex: A Study of the Origin and Method of Text Illustration*. Princeton, 69–70.
- Weitzmann, K. 1959. *Ancient Book Illumination*. Martin Classical Lectures 16. Cambridge, Mass., 43.
- Wickhoff, F. 1900. *Roman Art: Some of Its Principles and Their Application to Early Christian Art*. Ford., szerk. E. Strong. London – New York.
- Williams, M. F. 1991. *Landscape in the “Argonautica” of Apollonius Rhodius*. Studien zur klassischen Philologie 63. Frankfurt – Bern – New York, 1991.
- Winter, F. E. 1971. *Greek Fortifications*. Phoenix Supplement 9. Toronto.
- Woolf, G. 1994. „Becoming Roman, Staying Greek: Culture, Identity and the Civilizing Process in the Roman East”: *PCPS* 40, 116–143.
- Zecchini, G. 1991. „Teoria e prassi del viaggio in Polibio”: G. Camassa – S. Fasce (szerk.), *Idea e realta` del viaggio: Il viaggio nel mondo antico*. Genova, 111–141.

Pannonia Provincia Program – Megújuló Aquincum

Az elmúlt években a Budapesti Történeti Múzeum Aquincumi Múzeumának fejlődése új lendületet kapott. 2005-ben a főváros megvásárolta a múzeum számára az ELMŰ által használt műemléki épületet kiállítási célra. Itt került kialakításra 2007-ben a „Róma Aquincumban” és „Az aquincumi orgona” állandó kiállítás, elkészült a földszinti időszaki kiállítási tér, majd az „Aquincumi Látványraktár”, a múzeumpedagógiai foglalkoztató, a múzeumi bolt és büfé, valamint akadálymentessé vált az épület.

A múzeum 2009-ben támogatást nyert az Európai Unió turisztikai vonzerő fejlesztését célzó pályázatán, melyet a főváros önrésze egészített ki. A pályázat tartalmazta a kiállítási épület bővítését a virtuális játékok teréül szolgáló közösségi térrel, egy új látogatói bejárat és az ún. Városhal-kőtár kialakítását a római kori városhal nyomvonalán, egy római lakóház berendezett rekonstrukcióját („Festőház”), a „Mitológiai játszótér” kialakítását, a romkert környezetrendezését, egy kilátódomb létesítését, tetején a múltba néző készülékekkel, a kronoszkóppal, továbbá a bemutatóhelyek részleges akadálymentesítését.

A múzeum új kiállítási épületében megnyíló Virtuális élménytérben számítógépes interaktív játékok várják a látogatókat. Itt kapott helyet az akár iskolák egymás közti

vetélkedésére is alkalmas ún. „Aquincum kvíz”, valamint négy, az élménytérben játszható virtuális játék.

A legkisebbeket a virtuális élménytér előterében berendezett játszószoza várja a mozaikkirakóval, a római gyermekek által is kedvelt malom- és a dobójátékkal.

A Mitológiai játszótér elsősorban a kisgyermekes látogatók és az iskolás csoportok számára készült. Olyan egyedi grafikával és kivitelezéssel készült játékok találhatók itt, melyeknek központi témáját az antik hitvilág mitikus lényei adják.

Az egykori lakóház, az ún. „Festőház” egy korábbi római épület hiteles helyén és az egykori feltárás dokumentációja alapján épült fel. A házban bejárhatók a római lakóházak jellegzetes helyiségei, melyeket az egykori ásatás során előkerült faldekorációk falfestmény-rekonstrukciói díszítenek.

A kronoszkóp, a múltba látó készülék elsőként az Aquincumi Múzeum számára kifejlesztett magyar találmány. Állványon álló, kilátói távcsőre emlékeztető, 120–180 fokban szögben körbeforgatható készülék, amelybe belepillantva számítógéppel rekonstruált háromdimenziós képen elevenednek meg az aquincumi épületek.



A fenti fejlesztések által egyedülálló régészeti örökségi és turisztikai látogatóközpont jön létre Aquincumban, mely a múzeumtól megszokott tudományos-kutatói háttérre épül. A létesítmény egész évben komplex turisztikai szolgáltatásokkal várja a látogatókat.

A közvetlen célok megvalósításával a múzeum törekvése az, hogy hosszú távon a nemzetközi kulturális élet élvonalához zárkózzék fel, valamint a jövőbeli limes-világörökség magyarországi szakaszának turisztikai bázisává váljék (erre utal a projekt címe is).