

Agócs Péter (1972) a londoni UCL Klasszika-Filológia Tanszékének oktatója. Fő kutatási területe a görög líra.

Legutóbbi írása az *Ókorban*:
Az ének mint előadás és szöveg: Pindaros és Bacchylidés „költői levelei” (2020/4).

Nagy Árpád Miklós (1955) klasszika archaeológus, a Pécsi Egyetem és a Palladion Műhely munkatársa.

Legutóbbi írása az *Ókorban*:
Festett múmiaportrék a Szépművészeti Múzeum Antik Gyűjteményében (Endreffy Katával, 2021/1).

Creatio ex Ovidio

Hogyan hatott Ovidius Pyramus és Thisbe-története az antik művészetben?

Agócs Péter – Nagy Árpád Miklós

Bevezető

Írásunk¹ Thisbéről és Pyramosról² szól, a szerelmesekről, akik inkább a halált választották, mintsem egymás nélkül éljenek. Tragikus történetüket Ovidius írta meg a *Metamorphoses* IV. könyvében.³ Eszerint a fiatalok Babylónban nőttek fel két szomszédos házban, és egymásba szerettek. A szüleik azonban megtiltották, hogy összeházasodjanak, így csupán a két kert közti fal hasadékán át tudtak beszélgetni. Egyszer elhatározták, hogy éjjel kiszöknek a városból, és Ninus sírja közelében,⁴ egy forrás melletti szederfánál találkoznak. Thisbe ért oda előbb, de megrémült egy arra kóborló nőstényoroszlántól, amely inni ment frissen elejtett zsákmánya után. A lány el tudott bújni egy barlangban, ám menekülés közben elvesztette a kendőjét, amelyet a vad széttépett. Aztán megérkezett Pyramus, és észrevette a véres ruhadarabot; azt hitte, meghalt a szerelme, és a kardjába dőlt. Kisvártatva Thisbe is előjött a barlangból; meglátta haldokló kedvesét, majd követte őt a halálba. A gyászukban megenyhült szülők pedig közös sírba temették a fiatalokat.

A százszori elbeszélés alapító érvényűnek bizonyult az európai kultúrában: évszázadokon át művek, remekművek hosszú sorát ihlette, amelyekben Thisbe és Pyramus próteusi története új és új alakot ölthetett, és addig ismeretlen jelentésrétegek táruhlhattak fel. Érdekes tehát áttekinteni: milyen hatást váltott ki a *Metamorphoses*ben elmesélt „ős-Pyramus” saját korában, a római császárkorban. Annál is inkább, mert (mindjárt szó lesz róla) a jelek szerint Ovidius – bár meglévő irodalmi motívumokból – maga alkotta meg ezt az elbeszélést. Így tehát az elejétől kezdve kísérhetjük figyelemmel a történet alakulását, ami szinte soha nem lehetséges az antik mítoszok tanulmányozása során, hiszen ott a kezdetre vonatkozó kérdést általában feltenni sem érdemes.

Ovidius elbeszélésének az antik irodalomban nem lett költői visszhangja, képzőművészeti hatása viszont jelentős. Írásunkban azt mutatjuk be, milyen ábrázolásokban öltött alakot az ovidiusi Pyramus és Thisbe-történet, és ezeket milyen motívumokból formálták képpé. Amellett is érvelünk, hogy ezeket a műveket nem csupán a költői minta határozta meg. Mert a képek – az antik ikonográfia egyik fő törvénye szerint⁵ – azonnal önálló életre keltek, és olyan elemekkel gazdagodtak, amelyeket nem találunk meg Ovidiusnál. A változások (egyik) fő generátora pedig az adott kép kontextusa: a történet elbeszélése (vagy inkább az elbeszélt történet) mindig illeszkedik ahhoz a struktúrához, amelynek a része lesz – a kontextus képpalkotó erővé válik. Végül azt is látni fogjuk, hogy a Pyramus és Thisbe-történet ábrázolásai a mindennapi élethez kötődtek, gazdag lakóházak belső tereihez, luxuslakomákhoz, illetve a halál szférájához. Egy olyan képzőművészeti téma ókori történetéről írunk tehát, amely nem vallási vagy politikai nézőpontból, hanem az emberi élet felől értelmezi újra és újra a mítoszt.

Először azt mutatjuk be, hogyan dolgozták fel az ovidiusi témát az első ábrázolások készítői: a Kr. u. 1–2. században alkotó itáliai freskófestők, és műveik milyen értelmezéseket kínálhattak a korabeli nézők számára. Utána a mítosz másik, az ovidiusitól eltérő, úgynevezett kilikiai változatának képeit tekintjük át, amely szerint Pyramos folyóvá, Thisbé forrássá változott halála után. Ez a variáns csak Ovidius utáni forrásokból ismert, és főleg a Birodalom keleti, görög kultúrájú felében terjedt el. Szo-



1. kép. Pyramus és Thisbe. Cambrai, a Saint-Géry apátság egyik épületének timpanonja. 12. század második fele. Cambrai, Musée des Beaux-Arts, ltsz. SC 224 (forrás: Wikimedia Commons)

rosan kapcsolódik Kilikiához, amelynek egyik nagy folyóját csakugyan Pyramosnak hívták, a két típus ábrázolásain mégis számos közös motívum található.

Előjáróban: Pyramus és Thisbe-történetek az ókor után

Álljon itt néhány példa annak érzékeltetésére, milyen gazdag jelentésváltozatok kapcsolódtak a történethez az európai kultúra ókor utáni korszakaiban.⁶

A 12. századtól (*aetas Ovidiana*)⁷ az ovidiusi Pyramus és Thisbe-témát számos költői mű dolgozta fel.⁸ Némelyik elítélően – a szeder színének feketére változása világossá teszi: a szerelem gyönyöre mögött a halál rejtőzik;⁹ más alkotók viszont a trubadúrköltészetben alapvető, halálig tartó hűség mintáját látták benne.¹⁰ Ekkor jelentek meg az első ókor utáni ábrázolások is, mint a mítoszt mintegy képregényként elmesélő bronzcsészék – talán a rétorikai oktatás segédeszközei.¹¹ A bázei székesegyház ambulatóriumának egyik oszlopfőjét díszítő relief és a cambrai-i Saint-Géry apátság timpanonja (1. kép) pedig jelzik: a történet a kor egyházi építészetébe is utat talált. A timpanonon Pyramus holtában is imára kulcsolt kézzel

jelenik meg, Thisbe megsimogatja a fiú fejét; ezek nem a *Metamorphoses*ből ismert motívumok, hanem az ovidiusi történet 1160 körül készült, észak-francia (*langue d'oïl*) nyelven írt, önálló költeménnyé váló átdolgozásához, a *Pirame et Tisbé*hez kapcsolódnak.¹² A fiatalok halálát láthatták öngyilkosságnak, és ezért elítélendőnek,¹³ ám egy másik, főleg a 14. századtól elterjedt és prédikációkban gyakran kifejtett allegorikus értelmezés szerint Pyramus önként vállalt halála Krisztus áldozatát idézi, Thisbe pedig a vele egyesülni vágyó lélek képe: *Piramus enim est Dei filius, Tisbe vero anima humana*.¹⁴ Dante 1304/1307–1321 között írt *Isteni színjáték*ában a mítosz a mindent legyőző tiszta szerelem képe a Földi Paradicsom leírásában.¹⁵ A legismertebb átdolgozás Shakespeare két drámája: a *Szentivánéji álomban* (1595/1596) a mesteremberek, Vackor-Tetőfi¹⁶ és társai által rendezett színelőadás, valamint a *Rómeó és Júlia* (1591–1595). Végül Nicolas Poussin festményét említjük: *Viharos táj Pyramussal és Thisbével* (1651, 2. kép).¹⁷ A szerelmesek tragédiája szinte elvész a hatalmas festményen, csak epizódjelenet a tomboló viharban. A Thisbe arcára fagyott rettenet, a rémült kiáltás a kép világában nem kelt visszhangot; az élet már megy is tovább.

Ez a roppant hézagos válogatás is mutatja: Ovidius elbeszélése végtelenül sokféle értelmezési lehetőséget rejt, számtalan típusú műnek vált ihlető forrásává.

Az ovidiusi történet

Ovidius az egyetlen ókori szerző, aki részletesen elmeséli a végzetes szerelem történetét. Az elbeszélésnek két fő olvasata van: a naiv-tragikus, illetve a minden érzelmességet aláásó iróniából és gyilkos humorból kiinduló olvasat, amely elsősorban az elbeszélő hangra és a költői stílusra, a képek, hasonlatok

felfokozottságára összpontosít. A *Metamorphoses* attól is nagyszerű és egyedülálló, ahogyan képes számtalan különböző történetet egy gyökeresen új típusú, epikus költői művé (*carmen perpetuum*: *Met.* I. 4) sűríteni, amely átfogja a kozmikus idő egészét az ősi Chaostól Caesar apoteózisáig. E tarka mese-folyam elbeszélője mintha állandóan történetről történetre lebegne, amelyek összekapcsolása sokszor véletlenszerűnek tűnik – az olvasó egy idősíkból, egy mese világából hirtelen ott terem egy másikban, a költő így teszi érzékletessé szerkezeti szinten a *Metamorphoses* alapját adó átváltozás-képzetet.¹⁸ A fő elbeszélői szólam a *carmen* költőjéé, de a felbukkanó szereplők is sokszor mesébe kezdenek, olykor az általuk elbeszélte történetek szereplői is. A többszörös alárendeltségek bravúros költészete ez, amely formaművészetében az *Ezeregyéjszakára*, a *Don Quijotéra* vagy Jan Potocki *Zaragozai kéziratára* emlékeztet. Nagyon sok „mese a mesében” típusú irodalmi műnek legalább elvi mintája az *Átváltozások*. Ez a fajta többszintes elbeszélői keretezés adja a negyedik könyvben előadott Pyramus és Thisbe-történet kontextusát is: ez a mese is mesébe van ágyazva. A három Minyas-lány egyike mondja el (ők Orchomenus mitikus alapító királyának gyermekei), egy zárt mese-folyam első elemeként, amelyben otthon, fonás közben négy



2. kép. N. Poussin: *Viharos táj Pyramussal és Thisbével*, 1651. Frankfurt am Main, Städel Museum, ltsz. 1849
(forrás: Wikimedia Commons)

egzotikus, szentimentális és vad szerelmi történet hangzik el. A bor és a szerelem gyönyörétől elzárkózó, szigorú erkölcsű lányok visszautasították, hogy részt vegyenek Bacchus ünnepén; inkább tovább dolgoztak. A józan életű római nőkre jellemzően fontak és szőttek, és közben meséléssel múltatták az időt. Történeteik témája egy-egy *metamorphosis*, ami Keleten játszódik – ez Babylónban¹⁹ –, mind a négy régi és kevésbé ismert; a Pyramusról és Thisbéről szóló, amelyet az első nővér némi mérlegelés után, negyedik lehetőségként választott, *fabula non vulgaris*: „nem közismert elbeszélés” – nem tömegszórakoztatás, hanem irodalmi csemege.

Az ovidiusi megállapítás annyiban is igaz, hogy az antik irodalomban csak egyetlen hasonló cselekményű történetet ismerünk, egy kicsiny, valószínűleg Oxyrynchosban talált papirusztöredéken²⁰ fennmaradt prózai szöveget.²¹ A szereplők neve Pamphylos és Eurydiké, történetük bizonyosan Cipruson játszódik, és számos Ovidiustól ismert motívumot találunk benne. A szerelmesek itt is nemük legszebbjei; ők is titkos találkoztól beszélnek meg (talán Aphrodité szobra mellett).²² Itt is szerepel gyümölcs és forrás, és hogy a lány ér oda előbb. Van vadállat által összevérzett ruha és a tragédiához vezető félreértés: Pamphylos úgy hiszi, Eurydiké az állat martaléka lett. A Stramaglia szerint a papirusz a Kr. e. 1. század utolsó szakaszából való, mindenképpen korábbi Tiberius uralkodásánál (Kr. u.

14–37).²³ A történet tehát legfeljebb ha egykorú Ovidiusszal, aki ilyesféle, a görög szerelmi regény hagyományába tartozó forrásból meríthette a maga Pyramus és Thisbe-történetét, amit aztán a maga képére formált.

A pompeii freskók: négy változat az ovidiusi témára

A *Metamorphoses* Kr. u. 8-ban jelent meg. A Pyramus és Thisbe-történet, száztizenegy sor a mintegy tizenkétezer soros műben, két nemzedéssel később, más ovidiusi történetekhez hasonlóan, önálló életre kelt, ahogy Aladdin vagy Szindbád is az *Ezeregyéjszaka* mesefolyamából. Először²⁴ egyetlen városban és kontextusban találkozunk vele: pompeii házakon – egy *graffitón*²⁵ és négy freskón.²⁶ Mind a négy *tabula picta*: díszített fal közepére festett, táblaképekhez hasonló festmény, amelynek alkotói csak hozzávetőlegesen határozhatók meg.²⁷

A képek a IV. festészeti stílusba tartoznak. Kr. u. 62–79 közé datálják őket, a nagy földrengés és a város pusztulása közötti másfél évtizedre.²⁸ Óvatos feltevésként megfogalmazható, hogy egy lépéssel tovább mehetünk, és a freskókat Pompeii flaviusi korszakára (Kr. u. 69–79) keltezhetjük. Stílusuk és ikonográfiai jellemzőik alapján ugyanis a hetvenes években

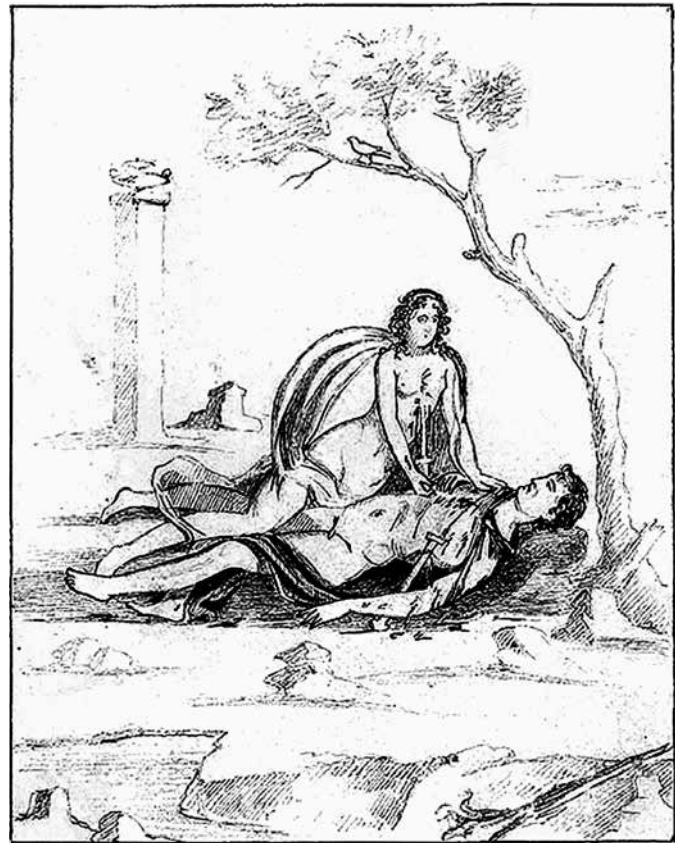


3. kép. Thisbe halála. Pompeii, IX. 5, 14–16. Kr. u. 70-es évek. Nápoly, Nemzeti Régészeti Múzeum, ltsz. 111483 (forrás: pompeiiinpictures.com)

készült művekkel rokoníthatók.²⁹ Az alakok kiterítve jelennek meg a képeken, kevés a takarásban ábrázolt részlet, a festők alig jelölik a tér mélységét. A ruhák anyagszerűsége nem kap hangsúlyt, a redők laposak, nem alkotnak plasztikus formákat, inkább csak jelzesszerűen tagolják a ruhákat.³⁰ Ezek a hetvenes évek pompeii freskóinak jellemző stílusjegyei.

Nem tudjuk, melyik festmény készült elsőként.³¹ A leg-részletesebb, a legtöbb képelemet megjelenítő freskó a IX. 5, 14–16. számú, korábban bordélynak tartott³² ház egyik helyiségét díszítette³³ (3. kép, A). Széltében szinte teljesen kitölti Pyramus alakja. Bíbor köpenyén fekszik, ez az egyetlen ruhája, véráztatta mellkasán üres kardhüvely. Fejét Thisbe felé fordítja, aki szerelmese fölé magasodik, most döfi szívébe a fölmerdő kardot, sebéből szétfröccsen a vér. A mozdulat hevességét a háta mögött ívben feszülő fehér köpeny, a lány egyetlen ruhája érzékelteti. Thisbe teste fehér, a fiú napbarnított, az antik művészeti hagyománynak megfelelően. A helyszínt három képelem jelzi: hátul négyzetes pillér edénnyel tetején, elől szabálytalan alakú kék felület, oldalt pedig lombos fa.

A kép új, önálló kompozíció, egészében nincs ikonográfiai előzménye. Minden elemében az ovidiusi szöveghez kapcsolódik. Bár magától értődő, érdemes leszögezni: a szereplők azonosítása azon alapul, hogy ráismerünk a *Metamorphoses*-ben elmesélt történetre, és hogy ennek az értelmezésnek nincs alternatívája.³⁴ A pillér Ninus sírjával azonosítható – rajta az edény a halott király kultuszát mutatja –, a kék felület a for-



4. kép. A IX. 5, 14–16-ház Thisbe-freskója egy 1878-ban közzétett rajzon (forrás: Reinach 1922, 182, 2. sz.)

rást jelzi. A szerelmesek mellett pedig a szederfa magasodik, tarka lombjában a világos foltok a még fehér gyümölcsöket ábrázolják.

A freskó állapota sokat romlott a megtalálása óta; a régi dokumentációban mára eltűnt és elfeledett részletekre is bukkanunk (4–5. kép).³⁵ A fán madár ült, a jobb alsó sarokban kialudt fáklya hevert, a fa mögötti barna foltot pedig Thisbe köpenyének írták le. A legfontosabb a Ninus sírja mellett látható tárgy, amely jól azonosítható a Kr. e. 1. század régészeti anyagában: gombos fedelű halotti urna.³⁶ A kép jelentése így fontos ovidiusi elemekkel gazdagodik. A fáklya a házasság szokásos metaforája képen és szóban egyaránt, így szerepel Ovidiusnál is: „vágtyák is a hitvesi fáklyát”.³⁷ Ha viszont már nem ég, a boldogtalan szerelem, a gyász képi jele. Az urna a szerelmesek jövőjét vetíti előre: „és mi a két máglyán maradott, egy urna nyugosztja”.³⁸

A freskó sajátosságainak felméréséhez érdemes megnézni a másik három képet is. A Marcus Lucretius Fronto-házban lévő festmény (6. kép, B)³⁹ az előző variációs ismétlése, kisebb különbségekkel.⁴⁰ Pyramus itt a kép alsó sávjában fekszik, holtan: a feje oldalra fordult, jobb karja ernyedten hever az oldalánál. Ő is egyetlen köpenyt visel, sebéből patakzik a vér, mellén ott az üres kardhüvely. Thisbe ábrázolása is az előzőre rimel, de köpenye sáfránysárga – ez talán a menyasszonyi ruha jellemző színe az antikvitásban. A lány haja nincs illően összefogva, rendezetlen fürtökben omlik a vállára. A kép jobb felső sarkában pedig ott az oroslán testének hátsó része – 1906-ban P. Herrmann még látta: az állat bemegy a kép szélén sommásan



5. kép. A IX. 5, 14–16-ház Thisbe-freskója egy 1906-ban közzétett fényképen (forrás: Herrmann–Bruckmann 1906, 162. tábla)



6. kép. Thisbe halála. Pompeii, Marcus Lucretius Fronto-ház; *in situ*. Kr. u. 70-es évek (forrás: Herrmann–Bruckmann 1906, 162. tábla)



7. kép. Thisbe halála. Pompeii, A bikinis Venus háza; *in situ*. Kr. u. 70-es évek (D. Esposito felvétele)

jelölt barlangba. A régi leírás a szederfa törzsén látható széles foltot is értelmezi: Thisbe véres köpenyét ábrázolja.

A bikinis Venus háza a lelőhelye a harmadik festménynek. Mára nagyon elhalványult, részletei alig kivehetők (7. kép, C).⁴¹ A képet szinte teljesen kitölti a két szerelmes alakja. Pyramus a köpenyén fekszik; mindkét lábát felhúzza, jobb kezét a fejéhez emeli – az utolsó erőfeszítéseit látjuk. Tekintete talán Thisbére irányult, aki rémülten néz vissza rá. Balja kinyújtva a teste mellett, könyökénél ott az üres kardhüvely. A lány mögötte térdel – látszik a földön a behajlított, áttetsző *chiton*mal borított jobb lábszára –, bíbor köpenye a vállára van vetve. Nem beledől a kardba, hanem magába dőfi. Balra fent a futó, visszanező oroszánt látjuk, ott lóg rajta Thisbe kendője. A jobb oldalon volt egy mára eltűnt fal:⁴² jelezte, hogy kívül vagyunk a Semiramis építette városfalon,⁴³ de a két szerelme elválasztó falat is felidézhetette.

A negyedik festmény a Decimus Octavius Quartio-házban található (8. kép, D).⁴⁴ Pyramus itt is a köpenyén fekszik, testét véres sebek borítják; jobbjánál lándzsa hever, tekintete Thisbét keresi, akit mellette látunk. A lány áttetsző, szintén sárga színű *chiton*ja csak a lábát fedi. Mindkét kezével a mellének fordított kardot markolja, beledől és magába dőfi. Mögötte ott a fa, amelyről vörös köpeny lóg, a háttérben pedig a vérfoltos oroszán. A jelenetet csupaszi sziklák keretezik – szintén ovidiusi motívum⁴⁵ –, a tragédia itt is a városon kívül zajlik. A kép kompozíciója abban is eltér a többitől, hogy az alakok itt az el-

lenkező irányba fordulnak. Egy mára elpusztult felirat szerint a freskót egy bizonyos Lucius festette,⁴⁶ aki – Pompeiiben egyedi megoldással – szignálta a művét; bizonyosan büszke volt rá.

Ez a négy freskó az ovidiusi Pyramus-mitosz legkorábbi ábrázolása. Festőik szinoptikusan szerkesztették műveiket: a történet egyik csúcspontját, Thisbe halálát tették a középpontba,⁴⁷ a háttér ábrázolására pedig olyan motívumokat választottak a pompeii festészetben szokásos képelemek közül, ame-



8. kép. Thisbe halála. Pompeii, Decimus Octavius Quartio-ház; *in situ*. Kr. u. 70-es évek (D. Esposito felvétele, 2017)

lyek Ovidiusnál is megtalálhatók. Bármelyik freskó készült is el először, festője úttörő munkát végzett: korábban soha képpé nem formált történetet kellett megfestenie. Chiasztikus szerkezetű kompozíciót alkotott. Mindegyik képen szinte meztelenül ábrázolt ifjú párt látunk, de nem boldog együttlétben, mint felületes ránézésre tűnhet, hanem a halál pillanatában. Pyramus *héróshoz* hasonlóan jelenik meg, de kardját Thisbe tartja a kezében.⁴⁸ A freskón ábrázolt hétértelmű tett pedig az, hogy a lány megöli magát. Ez az ellentétekre épülő szerkesztésmód egyáltalán nem idegen a végtelenül gazdag ovidiusi elbeszélés szellemétől.

A festőnek egy új szkhémát is ki kellett találnia: Thisbe öngyilkosságának ábrázolásához ugyanis nem volt ikonográfiai mintája. A két leghíresebb mitikus példa, Aias és Dido halála⁴⁹ nem jelenik meg pompeii freskókon, a Sophoniba öngyilkosságként értelmezett festményeken pedig méregpohár után nyúló nőalakot látunk.⁵⁰ Érdekes ebből a szempontból megnevezni Thisbe alakját. Három freskó úgy ábrázolja őt, hogy mindkét lába a földön van, mintha hason feküdne, deréktől viszont ívben fölegyenyesedik (A, B, D). Ez a testtartás úszó vagy kiszolgáltatott helyzetben lévő alakok megjelenítésére szolgált,⁵¹ elég itt A kagylós Venus-ház névadó festményére utalni (9. kép).⁵² Ám itt az istennő kagylón fekszik, és a könnyökére támaszkodik, Thisbe viszont a Quartio-ház freskóján (D) mindkét kezével a fegyvert markolja, és magába dőfi – beledől a kardba, így egyúttal rá is borul haldokló kedvesére. A festők tehát egy meglévő ikonográfiai szkhémát alakítottak át, és új jelentéssel gazdagították, hogy megjelenítsék a lány halálát.



9. kép. Venus. Pompeii, A kagylós Venus háza; *in situ*. Kr. u. 70-es évek (D. Esposito felvétele, 2017)

Az öngyilkosság csak az egyik fő motívuma a történet ábrázolásának; feltűnő a képek erotikus hangsúlya is. Pyramust mint viruló ifjút látjuk, *hērós* módján ruhátlanul (A–D). Thisbe akár egyetlen vékony köpenyt visel (A, B, D), akár *tunica* is van rajta (C), áttetsző ruhája semmit nem bíz a néző fantáziájára. Ráadásul nem is úgy van öltözve, mint szokás: a ruha csak a lábát takarja (C, D), vagy köpenyként lobog a háta mögött (A, B).⁵³ Testét csak a Fronto-ház freskóján (D) látjuk oldalról, a többin szemből, kitérülve, az ágyéka is látszik (A, B, C?). Ez a Thisbe Venus szférájába tartozik, nem a történet elején megismert *casta puella*. A merészség, amellyel feltárja a testét, és megöli magát, képpé formálja az ovidiusi karaktert: a kezdetben félnék lány hēróikus szerelmissé alakul át, aki halálában messze túlnő *puella*-voltának határán: „De merész kezem erre / s van nekem is szívem: s ad erőt, sebet ütni, szerelmem.”⁵⁴ Thisbe és Pyramus halála itt a szerelmi egyesülés egyik fajtája – az egyetlen, ami megadatott nekik.

Ez az ábrázolásmód jól illik a kiindulásul szolgáló költői szöveghez: a *Metamorphoses*-ben is erős az erotikus hangsúly – elég itt a megrepedt vízvezetékéből kilövellő víz-hasonlatra utalni, ami Pyramus haláltusáját teszi érzékletessé és végső soron groteszkké⁵⁵ –, de szinkronban van a hetvenes évek pompeii freskóinak ízlésvilágával is. Az ekkoriban készült képeken ugyanis előtérbe kerültek a kétszereplős jelenetek (a korábban sokalakos kompozíciókról elmaradtak a mellékszereplők), gyakoriak a szerelmespárok, és általánossá vált az alakok erotikus megformálása.⁵⁶ A mód, ahogyan Thisbét megfestették, általánosnak mondható a korabeli Pompeiiben; ekkortájt a szűz Dianáról is készültek olyan merész képek, amelyek más korokban aligha volnának elképzelhetők.⁵⁷ A *pictores imaginarii*, a „táblaképek” festői tehát a helyi lakberendezési divat látásmódjához igazítva formálták képpé az ovidiusi történetet.

A freskók következő fontos vonása, hogy nem pusztá illusztrációi Ovidius művének. Vessük össze például azt a két képet, amelyek a leginkább hasonlítanak egymáshoz (A, B; 3., 6. kép). Az utóbbin Pyramus holtan fekszik, a feje oldalra fordult, a másik festményen viszont még él. Fejét felemeli, lábát behajlítja, dereka ívben megfeszül, jobb alkarjával igyekszik megtartani a felsőttestét – bár lazán tartott ujjai és a mellén ernyedten fekvő jobb keze jelzi: erőfeszítése hiábavaló. Hasonlót látunk két másik képen is (C, D). Ez a motívum megfelel az ovidiusi változatnak: „Haldokoló szemeit Thisbéje nevére kinyitja / Pyramus egyszer még, ránéz, s így hűnyja le újra.”⁵⁸ Ezt a lány monológja követi, amelyben elbúcsúzik halott szerelmétől, és elszánja magát. Thisbe egyedül hal meg. A három freskón viszont a szerelmesek utolsó pillantása még éppen összeér – egymást látják utoljára. Ovidius kegyetlen szarkazmusa helyett a festők a halálban beteljesülő szerelem ábrázolását állították középpontba.

A sommás képleírásokból is látszik: a freskók nem egyformák. A IX. 5, 14–16-freskón (A) nincs oroszlán, de van egy madár, ami nem szerepel Ovidiusnál. A szederfa hiányzik a Bikinis Venus-ház festményén (C), egyszer viszont a fehér gyümölcssei is jelölve vannak (A). Kétszer látjuk Ninus síremlékét (A, B), egyszer a babylóni városfalat (C) és a szerelmesek közös sírját (A). A barlang is feltűnik (B), de az oroszlán búvóhelyeként. Az egyes művek komponálása pedig rendre különböző (az alakok és a háttér aránya, a szereplők elhelyezése a képen, stb.). A képek közti hasonlóságok viszont jelzik: a fes-

tők egymás műveire is figyelhettek – ez szintén alakíthatta a történet elmesélésének módját.

Még messzebbre vezet a Quartio-ház freskója (8. kép). Itt lándzsát látunk Pyramus mellett, és hiányzik a kardhüvely – nem tudnánk hová eltenni a Thisbe kezében lévő kardot. A fiú arca és teste csupa vér, nem egyetlen, önkezeléssel vágott sebet látunk rajta. Érdemes hát megfontolni I. Baldassare feltevését: ezen a képen az ifjút az oroszlán sebesítette meg.⁵⁹ Akár így, akár másként magyarázzuk,⁶⁰ a lándzsa biztosan jelzi: Lucius festő nem úgy mesélte el Pyramus halálát, mint kollégái: vadászó *hērósok*hoz tette hasonlóvá a fiút, és így radikálisan átértelmezte az ovidiusi történetet.

Erre a gyökeres változtatásra a freskó építészeti kontextusa kínál magyarázatot. A képen nincs forrás,⁶¹ közvetve azonban nagyon is jelen van. A festményt a háznak a kertre nyíló végében található étkező (*biclinium*) falára festették (10. kép). A mellette lévő fülke *nymphaeumot*, sziklából kifolyó forrást idéz: falát kis kődarabokkal burkolták, középre pedig vízköpőt tettek, amelyből a víz keskeny csatornába (*euripus*) ömlött. S hogy a vízmotívum mennyire hangsúlyosan van itt jelen: a *nymphaeum* másik oldalára a víztükörben önmagát néző Narcissust festették, a keresztfalra pedig vadászcenát, felidézve a Narcissus-történet Ovidiusnál is megjelenő kontextusát,⁶² és ide kapcsolva az *euripus* másik végének freskóit, ahol a fürdőző Diana és egy másik ovidiusi vadász, Actaeon képpárját találjuk.⁶³ A Quartio-háznak ez a kerti része freskóból alkotott mesebeli táj, amelyet vadászó *hērósok* vízparton játszódó történetei keltenek életre. Ezek a mítoszok mind szorosan kapcsolódnak a *Metamorphoses* boiótiai részéhez (III–IV. könyv), vonzó és veszélyes természeti környezetben zajló történeteket mesélnek el, és jól illenek az építész és a festők által alkotott *locus amoenus*-ba. Ablakot nyitnak az építészeti kereten, és az ovidiusitól sem idegen fantáziavilágot teremtenek, gazdag asszociációs teret biztosítva a néző számára; nincs éles határ „kint” és „bent” között. Az itt ábrázolt, sebekkel borított Pyramus jól párba állítható a kutyái által szétmárcangolt Actaeonnal. A képet tehát éppúgy alakítja az építészeti környezet ikonográfiai programja, mint az ovidiusi szöveg. A Quartio-házban a Thisbe-történet új jelentésrétegekkel gazdagodott.

A másik három freskót (A–C) is hasonló környezetben kell elképzelnünk: *triclinium*-ba, *cubiculum*-ba, azaz a személyes szféra tereibe.⁶⁴ Ezek a képek is szorosan kapcsolódnak a helyiségek ikonográfiai programjához. A Fronto-ház freskója (B) egy kertre nyíló nyári étkező egyik falát díszítette. A másikkal festett képen Silenus és talán Bacchus, a harmadikon pedig azonosíthatatlan nő és férfi⁶⁵ látható. A IX. 5, 14–16-ház (A) Pyramus-festményével díszített helyisége is *triclinium*. Itt a második kép témája Bacchus, Ariadne és a *thiasos*, a harmadiké pedig vergiliusi téma: Dido és Aeneas első találkozása.⁶⁶ Itt tehát dionyszosi környezetben mítikus szerelmek paradigmikus képeit látjuk. Dido és Thisbe is megöli magát szerelmi bánatában; Didót és Ariadnét is elhagyta a kedvese; Aeneas és Pyramus a hűtlen, illetve a halálig hű szerelmes példái – a sor könnyen folytatható. A Bikinis Venus-ház freskója (C) *cubiculumot* díszít; a másik falon lévő kép Selenét és Endymiont ábrázolta – a két festmény itt is gazdag asszociatív értelmezési lehetőségeket kínál *amor* természetéről. A pompeii Thisbe-freskók – a városban általános gyakorlatnak megfele-



10. kép. A *biclinium* zárófala. Pompeii, Decimus Octavius Quartio-ház; *in situ*. Kr. u. 70-es évek (D. Esposito felvétele, 2017)

lően – olyan ikonográfiai programok alkotóelemei, amelyek nem egységes történetet mesélnek el, hanem mítoszképek révén vonatkozási pontokat jelölnek ki, amelyek gazdagon értelmezhetők, és jól illeszkednek a helyiség használatához.

Azt is láttuk, hogy A bikinis Venus-ház freskójának (C) kompozíciója különbözik a másik hárométól, a Quartio-házat díszítő festmény (D) pedig jelentősen átértelmezi a történetet. Nem alakult ki egységes ikonográfiai skéma a történet ábrázolására. A képek megrendelőit nem ismerjük, de néhány szociokulturális jellemzőjüket meg tudjuk határozni. A Fronto-ház (B) szerény méretű, de régi, Augustus-kori épület, és a város egyik vezető nemzetségéhez, a Lucretiusokhoz tartozott; a hatalmas Casa di Quartio (D) vagyos *libertusé* volt; a kisebb Bikinis Venus-ház (C) utolsó gazdája két szinten gazdag *negotiator* lehetett.⁶⁷ (Az ugyancsak nagyméretű IX. 5, 14–16-ház [A] tulajdonosáról nincsenek adatok.) A freskókon nem írták ki a szereplők nevét. Helyes azonosításukhoz – ha közvetve is – ismerni kellett Ovidius, Vergilius műveit, amelyek a Flavius-korra már a római irodalmi műveltség alapvető szövegei voltak, és amelyek hatása a társadalom széles köreit is elérte.⁶⁸ A képek körül gazdag kulturális játéktér képződött, és a különböző társadalmi, műveltségi rétegekhez tartozó nézők eltérő módokon értelmezheték a képeket.

Bár a freskók tanúságán túl keveset tudunk arról, mennyire ismerték Ovidiust Pompeiiben, két *graffito* is idéz a műveiből két nemzedékkal a költő halála után. Az elsőt egy tehetős házban találták: egy Phaedrát és Hippolytust ábrázoló freskó mellé⁶⁹ a *Heroides*ből vett idézetet írtak, amely közvetlenül, szöveges kommentárként kapcsolható a képhez.⁷⁰ A másik egy falra karcolt, valószínűleg nőtől nőnek szóló szerelmes vershez fűzött megjegyzés a Pyramus és Thisbe-történetből: *paries, quid ama(ntibus) obstas?*⁷¹ Az ismeretlen kéz tehát – talán egy élethelyzethez kötődő utalásként – a szerelmeseket szétválasztó *paries*t kárhóztató *Metamorphoses*-idézetet karcolt a falra.⁷²

Összegezve: a pompeii freskók az ovidiusi mű ihletésére készültek, de nem szolgai másolatok. Nem is egyetlen képzőművészeti alkotás közvetlen visszhangjai, bár utaltunk belső kapcsolódásaikra. Mind a négy a szerelmesek halálban való egyesülését ábrázolja – Erös és Thanatos birodalma itt is közel van egymáshoz –, és mind a négy önálló alkotás. Az ovidiusi történet új életre kelt a freskókon.

A Pyramus-történet Portusban és Ostiában

A Pyramus és Thisbé-történet új életét még jobban mutatja az ötödik freskó (11. kép), amely Kr. u. 140 körül készülhetett,⁷³ bő két nemzedékkal a pompeii darabok után.⁷⁴ Ez is Thisbe halálát ábrázolja, de gyökeresen különbözik az eddig látottaktól.

Ikonográfiai sajátosságait a leletkontextus segít értelmezni: ez a festmény sírból került elő. Lelőhelye Portus, Róma másik kikötője. Az Isola Sacra-temetőben tárták fel, az Ostiába menő országút, a Via Flavia (Severiana) közelében. A Variusok sírja egy Portusban gyakori típusba tartozik: ház alakú – az egymás mellett sorakozó mauzóleumok a holtak városának utcaképét idézik. Két helyiségből áll: egy keskeny udvarból – a két hosszanti kerítésfalba fülkéket vájtak urnák számára, és nyári konyhát is kialakítottak a halotti lakomák előkészítésére –, és egy teremből, amelyben szintén urnafülkéket találni. A sír bejárata előtt két *kliné* helyét építették ki, itt rendezték a lakomákat.

A vakolt téglából készült homlokzati falon márványtábla hirdeti, hogy a sírt Publius Varius Ampelus és Varia Ennuchis készítették maguknak és szeretteiknek. Ugyanez a szöveg az udvarból a terembe vezető ajtó fölötti feliraton is elolvasható:

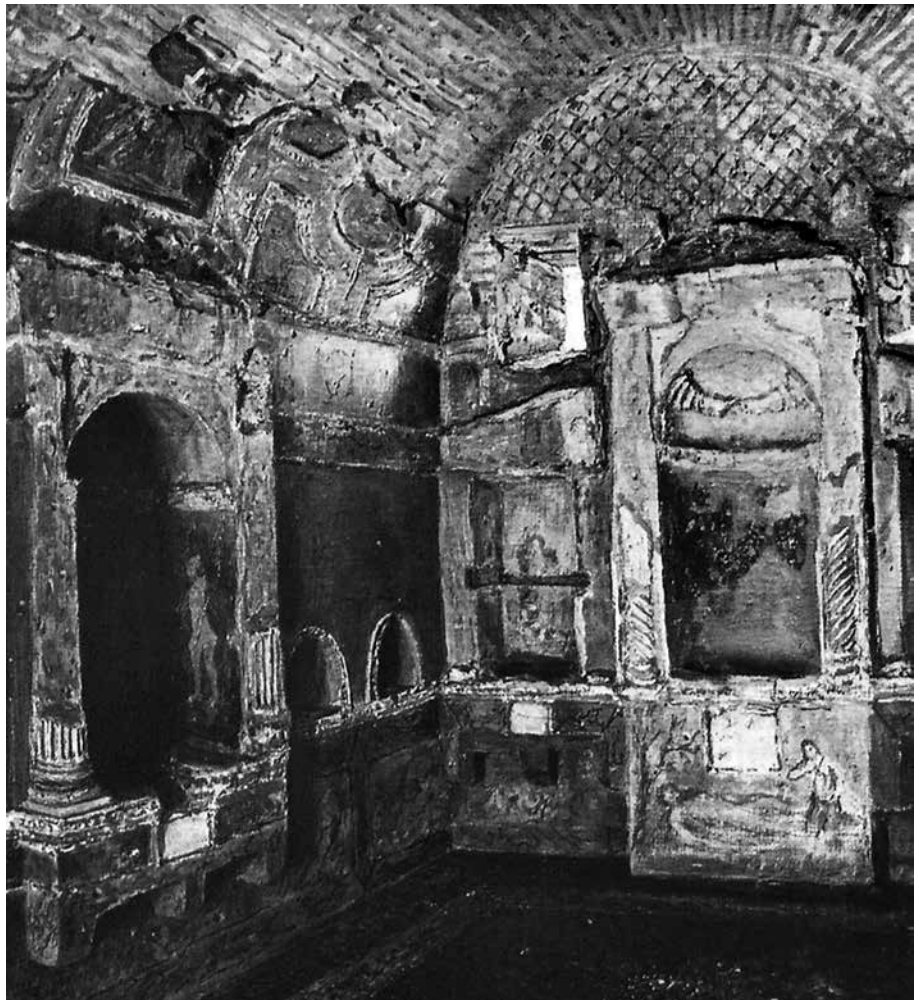
P(ublius) Varius Ampelus / et Varia Ennuchis / fecerunt sibi et / Variæ P(ublilii) f(iliae) Servandæ patronæ / et libert(is) libertabus(que) posteris(que) eorum. / Ita ne in hoc monumento sarcophagum / inferatur. H(oc) m(onumentum) h(eredem) f(amiliæ) ex(ternæ) non s(equitur). / In fronte p(edes) XS in agro p(edes) XXXIII.

Publius Varius Ampelus és Varia Ennuchis építették maguknak és Varia Servandának, Publius lányának, valamint mindkét nembeli felszabadítottaiknak és ezek gyermekeinek. Szarkofág nem hozható be az épületbe! Az épület nem szállhat idegen családhoz tartozó örökösre. Szélessége elől 10,5 láb, hátul 33 láb.⁷⁵

Ha a sírtól mintegy harminc méterre lévő úton járók ránéztek a sírra, elsőre



11. kép. Thisbe halála. Portus, A Variusok sírja, Kr. u. 140 körül; *in situ* – Ostia, Museo Archeologico Ostiense, ltsz. 10115 (forrás: www.ostia-antica.org)



12. kép. Portus, A Variusok sírjának terme, főfal. Kr. u. 140 körül (forrás: Petersen 2006, 206, 129. kép; ICCD E17034)

bizonytalán P. Varius Ampelus neve ötlött szemükbe – ez van a legnagyobb betűkkel írva. Három neve (*tria nomina*) rögtön megmutatta: római polgár, ahogy Varia Ennuchis is – az ő nevét, kisebb betűkkel, a második sorba írták. A harmadik sor még kisebb, de még jól olvasható. Ez tudatta: a siremléket maguknak építették (*fecerunt sibi*) – és (*et*) még valakinek. A következő, jóval kisebb sort már csak az igazán érdeklődők betűzik ki, így csak ők ismerik meg a harmadik nevet: Varia Servanda. Róla megtudjuk, hogy az apja is római polgár volt – *P(ublii) f(ilia)* –, sőt a sor végén azt is, hogy korábban ő volt Ampelus és Ennuchis gazdája (*patrona*). Tőle kapták a szabadságukat és a csakis római polgárnak járó nemzeti névüket. A két példányban is olvasható sírfelirat tehát úgy rögzíti a mauzóleum építőinek társadalmi koordinátáit, hogy csak az „apró betűs részből” derül ki: felszabadított rabszolgák, akik immár jó *civis Romanus*ként gondoskodnak szeretteikről: volt gazdájukról, illetve szabadosaikról és ezek utódairól.

A sír központi termében harmadszor is találkozunk a főszereplők nevével – ez adja a Thisbe-freskó közvetlen kontextusát. Ez nem „táblakép”, mint a pompeii festmények, hanem egy teljes falszakaszt borító festmény. A sír központi helyén van: a bejárattal szembeni sírfülke alatti falat díszíti, és úgy komponálták, hogy a közepe üresen maradjon. A jelenet így körülveszi a közepén lévő márványtáblát, amelyre az alábbi feliratot vésték:

D(is) M(anibus) / Variar P(ublii) f(iliae) Ser/vandae / Ampelus et / Ennychis / liberti d(e) s(ua) p(ecunia).

Halotti isteneknek. Varia Servandának, Publius lányának (készítette) Ampelus és Ennychis a saját költségén.⁷⁶

Ez tehát Varia Servanda sírfelirata; a fölötté lévő fülke nyilván az ő urnáját tartalmazta. Ampelus és Ennuchis kétféle módon öröközte meg az asszony emlékét. Az egyik a felirat, amelynek fő adatai ugyan azonosak az előzőkével, a hangsúlyai viszont egész mások. Itt Varia Servanda a főszereplő, Ampelus és Ennuchis csak utána következnek, még a rabszolga-nevükön, *praenomen* és *nomen* nélkül, mint az asszony felszabadítottjai (*liberti*). Társadalmi helyzetükre csak az utal, hogy saját pénzükből építették a sírt. Az ívelt betűk a kurzív írásra emlékeztetnek, szemben a másik két szöveg szögletes, a hivatalos feliratokat idéző írásmódjával. Itt a siremlék belső terében vagyunk, ahová csak a *familia* tagjai bejáratosak.

Ebbe a kontextusba illeszkedik a freskó, Varia Servanda emlékeztetének másik fő formája. Pyramus itt is holtan fekszik a földre terített köpenyén, bizonytalan, van-e *chitonja*; fejénél ott a szederfa, oroszlánnak nincs nyoma. Thisbe széles szegélyű ruhája viszont éles ellentétben áll a pompeii képekről megismert átlátszó, a testből szinte semmit sem takaró *chiton*nal. A lány illőn van öltözve, köpeny borítja a fejét – az „elveszett kendő”-motívum hiányzik. Thisbe itt *casta matrona* módján jelenik meg, nagy az ellentét öltözete és az ábrázolt tett között. A másik fontos különbség: a lány nem borul rá Pyramusra; a lábánál térdel, csupán enyhén hajol előre, így dőfi szíven magát. A történet tehát új jelentést kapott. Eltűnt a pompeii freskók erotikus felhangja, a halálos szerelem motívuma, helyébe a halálig tartó hűség került. Így formálódott képpé a két *liberti* hálája volt gazdájuk iránt.

Ez a kép a terem ikonográfiai programjának fő eleme; érdekes a többi is röviden áttekinteni (12. kép). Varia Servanda sírhelye mellett egy-egy kisebb fülkét alakítottak ki, szintén urnák számára; ezek falára közéleti témájú, mára elhalványult képeket festettek: togás alakot tekerccsel és egy fiút (pap és ca-



13. kép. A Pyramos és Thisbé-mozaik. Nea Paphos, Dionysos-ház; *in situ*. Kr. u. 3. század eleje (Matthias Recke felvétele)

millus?), illetve talán trónoló császárt. A terem két oldalfalának struktúrája a főfal variációs ismétlése. A jobb oldali *aedicula* freskója már a megtalálásakor sem volt értelmezhető, a másik fülke sírban szokatlan témát ábrázol: Cassandra és Aias történetét. A padlót burkoló fekete-fehér mozaikon pedig Selené és Endymion mítoszt látjuk. A polgári életből vett és a mitikus képeket tehát egyaránt alkalmasnak tekintették a Varius *familia* emlékének megörökítésére.

Hogy a Pyramus és Thisbe-történetnek a portusi freskón látható értelmezése nem volt egyedi, a szomszédos Ostiában talált és a Kr. u. 2. század elejére datált felirat tanúsítja.⁷⁷ A töredékes, görög nyelvű sírtáblát egy Artemas nevű férfi állította Claudia Apphiának és egy másik nőnek – talán az élettársának és az anyjának. A két asszony nagyszerűségét mitikus alakokhoz méri a szöveg: szerepel itt Agamemnón és Klytaimnéstra, Pénélopé és Odysseus, szóba kerül Thisbé és Pyramos is. A szerelmeseket itt *philia*: szeretet fűzi egymáshoz – a szóvalasztás inkább idézi a portusi freskót, mint a pompeii képeket. A sírfelirat állítója bizonyára azonos azzal a Lucius Atilius Artemasszal, aki – Claudia Apphiasszal együtt – egy szintén Ostiában talált és szintén a Kr. u. 2. század elején készült szarkofágban temette el egy barátjukat, akinek kiválóságát hasonlóan pompózus görög feliratban örökítették meg.⁷⁸ A dombormű egyik oldala két mesterembert ábrázol, egy cipészt és egy kötélverőt: úgy értelmezik, hogy az elhunytat és Artemast.⁷⁹ Az ostiai sírfelirat tehát hasonló társadalmi közegekből való, mint a portusi freskó: az alacsony származású, gazdag városi elit köréből (a görög *cognomen* sokszor rabszolgamúlra utal).

Az ikonográfiai különbségek ellenére is a portusi freskó alapkompozíciója olyan, mint a pompeii képeké, miközben biztos, hogy ezek nem szolgálhattak közvetlen mintájául. Lehet, hogy közvetve hatottak – például hogy a portusi mester „mintakönyvek” révén ismerte meg a régi szkhémát –, de ezt a feltevést semmi nem támasztja alá. A szkhéma ugyanis más tárgyon – például gemmán, kispasztikán – nem jelenik meg, nincs semmi nyoma. Érdemes tehát számolni az alternatív lehetőséggel: a portusi festő önállóan dolgozott, és ő is ezt a motívumot emelte ki az ovidiusi történetből – akár mert olvasta a *Metamorphoses*ben, akár mert máshonnan tudott róla. Thisbe önfeláldozása mindenesetre jól illik a Varius-sír rekonstruálható kontextusához.

A portusi és az ostiai darabon tehát egészen más arcát látjuk az ovidiusi történetnek, mint a pompeii freskókon. Itt is érintkezik Erós és Thanatos birodalma, de itt a halálig tartó hűség került előtérbe. A mítosz így a síri szférában is felhasználható *exemplum* lett.

A Pyramos és Thisbé-történet kilikiai ága

Az ovidiusi történet a szeder színét magyarázza meg: a fehér gyümölcs attól változott vörösre, hogy ráhullott a szerelmesek kiömlő vére.⁸⁰ Ez az aitiológiai átváltozás csak Ovidiusnál és az általa teremtett hagyományból ismert; alapja egy gazdag anagramma-szójáték: *morum, mora* (szeder) – *mora* (késlekedés) – *amor* (szerelem) – *mors* (halál).⁸¹

Ez azonban csupán az egyik ága Pyramus és Thisbe történetének. Mesélték úgy is, maguk a szerelmesek változtak át: a fiú folyóvá, a lány forrássá-patakká.⁸² Thisbé nevű vízfolyást nem

tudunk azonosítani,⁸³ Pyramost igen: így hívták Kilikia egyik nagy folyóját.⁸⁴ Ennek istenét gyakran ábrázolták három part menti város érmein a Kr. e. 2. századtól a Kr. u. 3. századig,⁸⁵ azonosítását odaírt neve biztosítja. Pyramos itt a folyamistenek módján jelenik meg, heverő vagy úszó alakként és mindig fiatalon, bár a vízi istenek általában szakállasok.⁸⁶ Olykor helyi nevezetességgel látjuk,⁸⁷ általában egyedül, ám egy mopsosi, Kr. u. 219–220-ban vert éremsorozaton nőalakkal együtt. Pyramos kevereten fekszik, bal könyöke alatt feldőlt korszó; jobb kezében nádat tart; a lábánál ülő nő csak a derekára tekert köpenyt visel, a jobb karján pedig halat látunk – e képelemek vízi nyμφháként jelenítik meg. Nevét nem tudjuk, de régen fölmerült: egy Thisbé nevű folyóvíz megszemélyesített alakja lehet.⁸⁸ Pyramos és Thisbé valóban folyamistenként jelenik meg két Severus-kori mozaik-betétben (*embléma*), amelyek Seleukeia en Pieriában, Antiocheia kikötővárosában kerültek elő, és egy gazdag villát díszítettek.⁸⁹ A két isten mellképét ábrázolják, a nevek oda vannak írva. Fejükön nádkoszorú, a folyamistenek szokásos attribútuma; egymás felé fordulnak, ami összetartozásukat fejezi ki. A szűkszavú kompozíción nincs nyoma ovidiusi motívumnak.

Pyramos és Thisbé folyóvá változására számos írott forrás utal, de csupán egy késő-antik rhétor meséli el a történetüket. Eszerint a fiatalok egymásba szerettek; a lány terhes lett. Szegyenében megölte magát, a fiú pedig utána halt. Az istenek könyörületből folyóvá változtatták őket.⁹⁰ Ez a szónoki gyakorlathoz (*progymnasma*) szánt témavázlat nem az egyetlen változata a folyó-*metamorphosis*nak: két további, teljesen eltérő cselekmény is körvonalazódik.

A következő variáns az említett seleukeiai mozaik alapján fogalmazható meg. Az emblémák ugyanis két másikkal alkotnak egységet, amelyek Alpheioszt és Arethusát ábrázoják, egy másik folyamisten-párt, akiknek a történetét sokan elmesélték.⁹¹ Több szerző, főleg Nonnos⁹² párhuzamba állítja a két istenpárt. Adódik hát a feltevés, hogy Pyramos és Thisbé történetét az Alpheios–Arethusa-mítoszhoz hasonlóan is mesélték – ebben viszont nincs szó szederről, oroszlánról és véres kendőről.

A harmadik változatban viszont találunk ovidiusi elemeket. Három kép tartozik ide. Az első egy Nea Paphos-i, szintén a Severus-korra keltezhető mozaik.⁹³ Erre ráírták a szerelmesek nevét, azonosításuk így kétségtelen (13. kép). Pyramost itt is folyamisten alakjában látjuk: nádkoszorúval, nádat és bőségszarut tartva; fekszik, egyetlen köpenyt visel, bal karja alatt korszóból folyik a víz a mellette álló Thisbé lábához. A lány *chitónja* lecsúszott a bal válláról; bár ez a képelem Aphrodité szférájára is utal, de főleg a rémült kétségbeesést jelzi. A mozaik alkotója tehát, mint később majd N. Poussin, a szerelme halálára rádöbbenő Thisbé reakcióját állította középpontba. A két alak között nem oroszlán, hanem nőtényipárduc áll, szájában kendővel. A mozaik bal oldalán bokor nő, amelyet aligha tekinthetünk a *Metamorphoses*ből ismerős szederfának – ez inkább képes helyhatározó, akárcsak a két szikla a jelenet szélén: a jelenet itt is a természetben játszódik.⁹⁴ A Nea Paphos-i mozaik tehát olyan történetet mesél el, amelyben Pyramost folyóként látjuk, talán Thisbé átváltozása is jelezve van,⁹⁵ de kulcsszerepet játszott egy nőtény nagymacska és egy kendő is. Nem tudjuk eldönteni, vajon az Ovidiusnál is előforduló közös elemek a *Metamorphoses* ismeretére utalnak-e, vagy így is mesélték a Pyramos-történet kilikiai változatát.⁹⁶



14. kép. A Pyramos és Thisbé-mozaik. A Metamorfózis-mozaik részlete. Carranque, Maternus-villa. Kr. u. 350–450 (forrás: Linant de Bellefonds – Prioux 2017, 327, b. kép)

A következő a Seuso-kincs Meleagros-tálján ábrázolt jelenet, amely szintén egyedi módon ábrázolja a szerelmesek történetét, és együtt látjuk rajta a „kilikiai” és „ovidiusi” hagyomány motívumait.⁹⁷

Az ovidiusi történet hatása szempontjából az a mozaik a legfontosabb, amely a hispaniai Carranque egyik késő római villájának *cubiculum*át díszítette (14. kép).⁹⁸ Tulajdonosa, egy bizonyos Maternus,⁹⁹ a római társadalom legfelső rétegéhez tartozott, ahogy a Seuso-kincs tulajdonosa is. A jelenet közepén Thisbét látjuk hosszú ruhában; elfut, de visszanez a mögötte álló, a szájában vörös kendőt tartó nőstény párducra. Kinyújtott jobb keze és nyitott tenyere a rémület gesztusaként értelmezhető – ez a kép is a lány kétségbeesését állítja a középpontba. Az alakok közötti szürke fa itt is a helyszínt jelzi. A bal oldalon a pusztá köpenyt viselő Pyramust jelenítették meg; ő is elfut, és hátranéz.

A mozaik egyszerre ábrázolja a kétféle átváltozást. A fiú lába csak combig emberi, utána széles, egymásból eredő sávokká alakul át, és Thisbe sarka mögött is hasonló, de egyszerűbb sávok futnak. Ezek jelzik: a szerelmesek folyóvá változnak át – éppen ennek pillanatát látjuk. A mítosz kilikiai változata tehát a Római Birodalom nyugati végén is jelen van – régi felismerés, hogy az antik Mediterráneumra a motívumok szabad áramlása jellemző. Másrészt viszont a fiú faágat tart a bal kezében, amelynek zöld lombját fehér mozaikkockák díszítik – az ág így az ovidiusi szederfát ábrázolja. A szeder annyira összekapcsolódott az ovidiusi Pyramus-történettel, hogy metaforikusan is képes azt felidézni. Ezt látjuk például Serviusnál, aki a vergiliusi „vérszínű szeder” kifejezés értelmezéséhez Pyramus és Thisbe történetét meséli el,¹⁰⁰ és erre utal Quintus Serenus Sammonicusnál az *arbor Pyramea*, ’szederfa’ megnevezés is.¹⁰¹

Sőt az is kifejezésre jut: a gyümölcsök átváltozása előtti pillanatban vagyunk. A mozaikon ugyanis van egy eddig észrevétlenül maradt képelem: a fiú most döfi magába a jobb kezében tartott kardot; a zöld mozaikkockák a pengét, a sárgák a markolatot jelzik. A carranque-i mozaik tehát úgy meséli el a tragikus szerelmet, hogy helyet kap benne a fiatalok folyóvá változása, a fiú öngyilkossága és a szeder metamorfózisa is.

A kép egyediségét a csodás alakváltozások „halmozása” adja, ami összefügghet a mozaik közvetlen kontextusával: ezen ugyanis három további, egymáshoz egyébként nem kapcsolódó metamorfózis-mítosz is látható: Diana és Actaeon, Amymone és Neptunus, illetve Hylas és a nymfhák története. Innen a szokásos neve: Átváltozások-mozaik.¹⁰²

Összegzés: *Echo Ovidiana*

Ezek az antik művek ábrázolták Pyramus és Thisbe történetét. Kis részük a mítosz *másik*, Ovidiustól független ágához tartozik, amelyeken a szereplők folyamistének módján jelennek meg (seleukeiai emblémák). Néhányon a mítosz mindkét ágának motívumai meg-

találhatók (Nea Paphos, Meleagros-tál, Carranque; csak az utóbbi esetében biztos, hogy az ábrázolás kapcsolódik a *Metamorphoses*ben elmesélt történethez). A legtöbb kép Ovidius elbeszélésén alapul. Mindegyikre igaz, hogy szabadon dolgozta fel a költői témát, a mesterek képességein túl aszerint, hogy milyen környezetbe illeszkedett a jelenet. A történet így nagyon különböző hangsúlyokat kap – ahogyan később az ókor utáni ábrázolásokon is látjuk.

Az ovidiusi alkotás próteusi jellege abban is megmutatkozik, hogy a képek – két pompeii freskó (A, B) kivételével – nem rendezhetők egységes ikonográfiai hagyományba. Nem egymás hatására készültek, önálló feldolgozásai a történetnek. Készítőik a mítosz különféle motívumait választották témául – a freskók a lány halálát, a mozaikok és a tál Pyramus holttestének a megtalálását.¹⁰³ Adódik hát a feltevés, hogy a történet ókori ábrázolásai nem annyira ikonográfiai mintákon alapulnak, mint inkább a történet önálló értelmezésén.

Az antik ábrázolások egészen eltérő tárgytípusokon jelennek meg: építészeti környezetben (freskó, mozaik), ezüst dísztálon, és a társadalom különböző rétegei számára voltak hozzáférhetők: a birodalmi elit tagjainak, illetve gazdag városiaknak. A történet ábrázolásai jellemzően szűk körben voltak láthatók, a családtagok, lakomák résztvevői vagy egy családi sírbolt látogatói számára. Csupán a magánszférában voltak jelen, a hivatalos művészetben nincs nyomuk. Talán mindez segít megmagyarázni a Pyramus-ikonográfia korlátozott elterjedését; divatot egyedül a pompeii freskófestők tudtak teremteni, de ez sem ment túl négy, egyetlen nemzedék alatt készült képen. Ennek ellenére a mítoszt a római császárkor végéig ábrázolták. A fentiek fényében ez aligha magyarázható mással, mint Ovidius közvetlen vagy áttételes hatásával. A képek így megmutatnak valamit abból, milyen sokféleképpen élt tovább a római kultúrában a költő által megteremtett történet, csupán parányi darabkája a *Metamorphoses* roppant szövedékének. *Echo Ovidiana*.

Jegyzetek

- 1 Írásunk egy korábbi konferencia-előadás alaposan átdolgozott változata (Mythenbilder in Kunst und Literatur. Ovids Werk und sein kultureller Kontext. München, 2015. július 10–11.). Időközben jelent meg Pascale Linant de Bellefonds és Evelyn Prioux írása, amelynek megközelítési módja sokban rokon a miénkkel (Linant de Bellefonds – Prioux 2017). Elemzésünkben főleg olyan kérdésekre összpontosítottunk, amelyek nem kaptak főszerepet a két kitűnő kutató munkájában. Köszönetet mondunk barátainknak, kollégáinknak, akik tanácsaikkal, kritikájukkal, a Szilágyi János Györgytől és Horváth Judittól tanult tudományos éthos szellemében segítettek e tanulmány elkészülését: Beszkid Judit, Gábor Sámuel, Kárpáti András, Kozák Dániel, Kulin Veronika, Lakatos Szilvia, Pártay Kata, Peszlen Dóra és Szikora Patricia (a Szalon). Nagy Á. M. ehelyütt is szívből köszöni a University College London és a Deutsches Archäologisches Institut támogatását, amely hatalmas segítséget jelent munkája folytatásához. A fényképek összeállításában Domenico Esposito és Hans Rupprecht Goette (Berlin), illetve Matthias Recke (Frankfurt) nyújtott nélkülözhetetlen segítséget.
- 2 Egyaránt használjuk a nevek latin és görög alakját, aszerint, hogy melyik nyelv kontextusában beszélünk róluk.
- 3 *Met.* IV. 55–166.
- 4 A költő tehát Babilónba tette az asszír birodalom és Ninive mítikus alapítójának sírját. Ninusról: Frahm 2000.
- 5 Már régen felismerték az antik mítoszábrázolásoknak azt az alapszabályát, hogy nem a költői szövegeket illusztrálják, hanem önállóan beszélnek el az adott történetet. Kiindulásul lásd a Horváth Judit által összeállított kötet tanulmányait: Horváth 2015.
- 6 A mítosz posztantik történetének nincs monografikus feldolgozása. Széles panoráma Ovidius recepciójáról: Miller–Newlands 2014.
- 7 A 12–13. század Ovidius irodalmi-művészeti recepciójának kiemelkedő korszaka volt Nyugat-Európában. A filológus Ludwig Traube (1861–1907) által megalkotott *aetas Ovidiana*-fogalom értelmezéséhez: Kistler 1993, 4–25; Le Luel 2015, 265, 39. jegyzet.
- 8 Áttekintésük: Glendinning 1986; Le Luel 2015, 264–265.
- 9 *Alba prius morus nigredine mora colorans / signat quod dulcis mors in amore latet* (Johannes Garlandius, *Integumenta super Ovidium* [sic] *Metamorphoseos* [1234], 181–182). Idézi Delcorno 2009, 75; további példák: uo. 74–78.
- 10 Ferlampin-Acher 2003.
- 11 Kiindulásul: Weitzmann-Fiedler 1957 (vö. még <https://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/21672>); Gaborit et al. 2005, 23, 11. kép (ehhez: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010101217>). A Pyramus–Thisbe-csészék a bibliai-mitológiai képekkel díszített bronztalak egyik csoportját alkotják, amelyek Európa-szerte elterjedtek (Magyarországon is, lásd Biczó 1992, főleg 101–104). Egy újabb feltevés szerint a Pyramus-csészéket szemléltető eszközként használták volna a rétorikai képzésben: Cohen–Safran 2006 (a korábbi értelmezés bemutatásával). A Pyramus-történet jelentősége a középkori oktatásban: Glendinning 1986.
- 12 A cambrai-i és a bázeli domborművek értelmezése: Le Luel 2015. Jó képek a bázeli oszlopfőről: Delcorno 2009, 104–105. *Pirame et Tisbéhez*: https://www.arlima.net/mp/pirame_et_tisbe.html. A mű új kiadása: Noacco 2005 (*non vidimus*); elemzése: Ferlampin-Acher 2003.
- 13 Néhány példa: Le Luel 2015, 267, illetve 45–46. jegyzet.
- 14 Idézi Draskóczy 2016, 105, 57. jegyzet. A Pyramus-történet középkori értelmezéséről: Delcorno 2016; tágabb körben: Ferlampin-Acher 2003; lásd még 11. jegyzet. Ovidius a középkorban: Clark et al. 2011.
- 15 *Purgatōrium* 27, 37–42; 33, 67–72. Lásd Draskóczy 2016, főleg 96–105; Van Peteghem 2020, főleg 199–207.
- 16 Arany János, illetve Nadasdy Ádám fordítása, az eredetiben Peter Quince. A fordításról lásd Nadasdy Ádám értelmező kommentárját: Nadasdy 2001, 242, 9. jegyzet.
- 17 N. Poussin, 1651. Frankfurt am Main, Städel Museum, ltsz. 1849 (192 × 273 cm). Kiindulásul: Monk Feldman 1997, főleg 135–137.
- 18 A mű itt leírt vonásainak elméletibb megfogalmazását A. Barchiesi tömör cikke összegzi: Barchiesi 2002. Magyarul az *Átváltozások*-ról főleg Szilágyi János György két tanulmányát ajánljuk (Szilágyi 1982a, 1982b). A nemrégiben megjelent Ovidius-tanulmánykötetben (Krupp–Kárpáti 2020) számos írás foglalkozik a művel.
- 19 A helyszín és az első Mínyas-lány által felvetett témák elemzése: Linant de Bellefonds – Prioux 2017, 308.
- 20 PMich 3793. Lásd Stramaglia 2001; Linant de Bellefonds – Prioux 2017, 331–332. Azt is látni kell azonban, hogy az ovidiusi történet számos általánosan elterjedt mesemotívumot tartalmaz, ez nagyban megnehezíti a lehetséges források feltárását. Csúpn néhány példa: a szerelmesek csak jelekkel tudnak érintkezni (T42.1); egy fal hasadékán át beszélgetnek (T41.1); eldöntik, hogy forrás mellett találkoznak (T 35.1); a fiú halottnak hiszi szerelmét, és megöli magát (N343). Ugyanígy: a lány öngyilkos lesz a fiú holtteste mellett (T81.6) – ennek a motívumnak a görög–latin irodalomból ismert példáiról: Stramaglia 2001, 92–93 –; a szerelmesek hamvait közös sírba rejtik (T86). Lásd Thompson 1955–1958.
- 21 A töredék műfaji meghatározásának kérdéséről lásd Stramaglia 2001, 94–98.
- 22 Stramaglia 2001, 85–86. A két történet motívumainak rövid összehasonlítása: 93–94; 102–105.
- 23 Stramaglia 2001, 82. Az *editio princeps* a Kr. u. 3–4. század fordulójára keltezte a papiruszt.
- 24 Pyramus és Thisbe neve szerepel Hyginus *Fabulae* című mitográfiai művében, amelynek szerzőjét olykor a Kr. u. 14-ben meghalt G. Iulius Hyginussal azonosítják. Ez a feltevés azonban teljesen bizonytalan, a szövegnek pedig hosszú keletkezéstörténete van (egyik része például a Kr. u. 4. században élt Vergilius-kutató, Servius művében alapul). A műben előforduló utalások Thisbe és Pyramus történetére tehát nem tekinthetők a *Metamorphoses*-re tett kortárs reflexiónak. Hyginusról és a *Fabulae*-ről: Scott Smith – Trzaskoma 2007, főleg xliii–lv.
- 25 Lásd alább, 71. jegyzet.
- 26 J. Hodske szerint egy ötödik freskó is a mítoszt ábrázolná (Pompeii I 14, 5; lásd PPM II, 937): Hodske 2007, 246), feltevése azonban nem igazolható. A képen a másik négy falfestménytől nagyban különböző jelenetet látunk. L. Fergola (lásd Guzzo 1998, 121, 72. sz.) Venus ábrázolásai közé sorolja; más értelmezés szerint Selene és Endymion története lehet (Linant de Bellefonds – Prioux 2017, 318, 76. jegyzet).
- 27 L. Richardson három freskót (A, B, D) Lucius művének tartott, a negyediket (C) pedig a M. Lucretius-festőnek attribuíta: Richardson 2000, 147–153, illetve 153–158. A freskók attribuíálásának módszertani problémáiról, a Pompeiiben dolgozó festőcégek munkamódszerének rekonstruálásáról és a különböző festő-szakemberekről (*pictor imaginarius, parietarius*) lásd Esposito 2009, 15–47. Az egyes képekhez lásd 33., 39., 41. és 44. jegyzet. Ehelyütt is köszönetet mondunk Domenico Espositónak (Berlin) a freskókról folytatott ösztönző beszélgetésekért.
- 28 Romizzi 2006, 333, 339, 359, 484; Lorenz 2008, 476, 119. jegyzet. Lásd még 30. jegyzet.
- 29 Más témájú Nero- és Flavius-kori pompeii freskók összehasonlító stilisztikai elemzése: Hodske 2010.
- 30 További jellemző stílusjegyekről lásd alább, illetve 56. jegyzet. Egyedül a Bikinis Venus-ház freskója (C) mutat némileg eltérő

- jegyeket, a különböző stílusirányzatok egymás mellett élése azonban ismert jelenség a pompeii mitikus festményeken (lásd például Hodske 2010, 151).
- 31 G. Sauron a IX. 5, 14–16 freskót tartja a legkorábbinak (Sauron 2009, 220). P. Linant de Bellefonds a Fronto-ház freskóját véli az elsőnek, mert a III. stílus utolsó időszakához sorolja: Linant de Bellefonds – Prioux 2017, 318. A háznak ez a *tricliniuma* azonban Flavius-kori, a freskó pedig IV. stílusú, lásd PPM III, 967; Romizzi 2006, 36.
- 32 Egyik hálószobáját (*cubiculum* f^o, lásd PPM IX, 600) szeretkező párokat ábrázoló freskók díszítik. Ez azonban elégtelen érv a ház funkciójának megállapítására. Lásd Ritter 2017, főleg 236–240 és 265–267.
- 33 Nápoly, Nemzeti Régészeti Múzeum 111483 (105 x 80 cm). Lásd Linant de Bellefonds 1994, 606, 20. sz.; Linant de Bellefonds – Prioux 2017, 319, 322. A házról: PPM IX, 600–669; a mitikus témájú freskók felsorolása: Lorenz 2008, 614–616. A Thisbe-freskóról: 631–633, 50–51. kép; a festéséről: Esposito 2009, 244–246. D. Esposito elemzése szerint a házat „a Via di Castricio festőinek műhelye” festette ki, ám az f jelű *triclinium*, amelyet a Pyramus-freskó díszít, nem szerepel a nekik attribuált művek között.
- 34 A rokon történetet elmesélő papiruszon (lásd 20. jegyzet) a szereplőknek más a neve, és nem ismerünk hozzájuk kapcsolható ábrázolást. A IX. 5, 14–16 (A) freskót korábban Kanaké és Makairos mítoszával is megpróbálták azonosítani, de ez nem tartható: Berger-Doer 1990, 951.
- 35 A fénykép: Herrmann–Bruckmann 1906, 162. tábla. A rajz: Reinach 1922, 182, 2. sz. (a *Giornale di Scavi di Pompei* 1878, 4. 2. nyomán).
- 36 P. Herrmann *cippus*nak írta le, nyilván hasonló jelentésben értve. Az urnatípusról lásd Sinn 1987, *passim*; lásd még https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1856-1226-1737 (a fedél modern, lásd Sinn 1987, 127, 139. sz.).
- 37 *Met.* IV. 60: *Taedae quoque iure coissent.* Az *Átváltozásokból* idézett szöveghelyeket Devecseri Gábor fordításában közöljük.
- 38 *Quodque rogis superest, una requiescit in urna.* (*Met.* IV. 166.)
- 39 Pompeii V. 4, 11 (V. 4, a), *triclinium* 12; *in situ* (34,5 × 33 cm). Kiinduló irodalom: Linant de Bellefonds 1994, 606, 19. sz.; Linant de Bellefonds – Prioux 2017, 318–319. A ház áttekintése: PPM III, 966–1029 (a freskó: 1028, 115.a–b. kép); a mitikus témájú freskók felsorolása: Lorenz 2008, 547–548.
- 40 D. Esposito hívta fel a figyelmünket arra, hogy a két ház egymás közvetlen közelében épült, ráadásul ugyanaz a festőbrigád dolgozott bennük.
- 41 Pompeii I. 11, 6.7, *cubiculum* 4; *in situ* (71 × 75 cm). Linant de Bellefonds 1994, 606, 21. sz.; Esposito 2009, 179, 78.5. kép; Linant de Bellefonds – Prioux 2017, 322. A ház: PPM II, 526–569 (a freskó: 540–541, 20., 22. kép), a festéséről: Esposito 2009, 177–182, főleg 178–180 („a Via di Castricio festőműhelyének” munkája).
- 42 Csak I. Baldassare említi: Baldassare 1981, 341.
- 43 *Met.* IV. 57–58: *ubi dicitur altam / coctilibus muris cinxisse Semiramis urbem* („hol, mondják, hogy a büszke / várost téglával körítette Semiramis egykor”).
- 44 Pompeii, II. 2, 2, *biclinium* k; *in situ* (123 × 110 cm). Linant de Bellefonds 1994, 606, 22. sz.; Linant de Bellefonds – Prioux 2017, 322. A ház: PPM III, 42–108. A freskó: 103–105, a festéséről: Esposito 2009, 58–61, 211–215. D. Esposito elemzése szerint a ház díszítésén két műhely dolgozott („a Vettiusok műhelye” és „a Via di Castricio festőinek műhelye”), de a k jelű *biclinium*, amelyet a Pyramus-freskó díszít, egyikük munkái között sem szerepel. Lásd még 46. jegyzet. A házban található mítoszkepekről: Lorenz 2008, 538–540.
- 45 Ez is ovidiusi motívum, vö. *Met.* IV. 114: *o quicumque sub hac habitatis rupe, leones* („mind, ti oroszlánok, lakozói e szikla-vidéknek!”).
- 46 *Lucius pinxit.* PPM III (1991) 105, 9. kép; Scagliarini Corlăita 2001. A mester szigorú kritikája: Richardson 2000, 147 („It is hard to imagine why anyone would want to claim responsibility for such incompetence”). Lásd még 27. és 44. jegyzet.
- 47 Ugyanezt a témát választotta például – sok művésszel együtt és a freskóktól teljesen függetlenül – id. Lucas Cranach is a történet ábrázolásához: *Pyramus és Thisbe*, 1515–1520. Bamberg, Staatsgalerie (Bayerische Staatsgemäldesammlungen), ltsz. 13707. Mint láttuk, későbbi korokban a mítosznak más elemeit is ábrázolták.
- 48 Így Lorenz 2008, 228.
- 49 Az elhagyott Dido szerepel néhány pompeii freskón (lásd Hodske 2007, 249). Egyszer kard is van nála, de a királynő ölében nyugszik: Lorenz 2008, 122–124. Dido a IX. 5, 14–16-házban is jelen van, lásd alább, 66. jegyzet.
- 50 Hodske 2007, 253 (három freskó). A kép azonosítása bizonytalan, legutóbb lásd Lorenz 2018, 146, 13. jegyzet. A királynőről lásd Günther 2001.
- 51 Néhány további példa: Dirké (Hodske 2007, 153–154. t.); Europa (Hodske 2007, 93–95. t.); Hellé (Hodske 2007, 119. 4. kép); Leandros (Hodske 2007, 155. t.). A negyedik Thisbe-freskón (C) a lány térdel, ami szintén bizonytalan, kiszolgáltatott testhelyzetnek tekinthető (mint például a Daphné tragédiáját vagy az enyelgő *maenas*okat ábrázoló festményeken, Hodske 2007, 69. t., illetve 40. t.).
- 52 Casa della Venere in conchiglia, lásd PPM III, 112–172, főleg 140–142. Szintén az istennővel rokonítja a lányt, hogy a ruhája úgy kiöblösödik, mint Venus köpenye szokott (A, B). A Venus-festményről legutóbb lásd: <https://www.palladion.hu/almighty-aphrodite-hu/>.
- 53 Ilyen viselettel gyakran találkozunk szerelmi témájú pompeii freskókon, istenen és halandón, férfin és nőn. Lásd például Hodske 2010, 143–144. és 16–18. kép; 146–147. és 24. kép.
- 54 *est et mihi fortis in unum / hoc manus, est et amor; dabit hic in vulnera vires* (*Met.* IV. 149–150).
- 55 *Met.* IV. 121–127. Értelmezéséhez lásd 82. jegyzet.
- 56 Jó összefoglalás: Hodske 2010. *Pars pro toto*: „Leitgedanke der Bildzusammenstellung ist der nackte Körper und die erotische Situation” (144). A freskók Flavius-kori keltezéséről lásd fentebb, illetve 30. jegyzet.
- 57 Például a Casa degli Amorini dorati freskója, amely Dianát a Venus Capitolina módján, kezét a melléhez és az ágyékához emelve ábrázolja. Elemzése: Linant de Bellefonds – Prioux 2017, 131–138.
- 58 *Met.* IV. 145–146: *ad nomen Thisbes oculos a morte gravatos / Pyramus erexit visaque recondidit illa.*
- 59 Baldassare 1981, 342; ugyanígy: Lorenz 2008, 394, 396.
- 60 A sok vér a szeder színének átváltozására is utalhat, és lehet az eltört vízvezeték-hasonlat képi megfelelője is: így Linant de Bellefonds – Prioux 2017, 326.
- 61 Forrást csak a IX. 5, 14–16-ház freskójára festettek.
- 62 Lásd *Met.* III. 413–414.
- 63 Az ikonográfiai program részletes elemzése: Knox 2015; Linant de Bellefonds – Prioux 2017, 323–326. A szerzők meggyőző érvekkel támasztják alá, hogy ez a képprogram a *Metamorphoses* alapos ismeretéről tanúskodik. *Contra*: Lorenz 2018, 145. L. Richardson szerint ezeket a freskókat mind Lucius festette: Richardson 2000, 148.
- 64 A *triclinium* és a *cubiculum* hagyományos megnevezések, és nem feltétlenül utalnak különböző használatra. Ezek a szobák a személyes szféra helyiségei, hozzávetőleges mai megfelelőik: étkező, nappali, hálószoba – anélkül, hogy ezeket egymástól el lehetne választani. A kutatások összefoglalása: Lorenz 2018, 15–26; 384–385.
- 65 Phaedra és Hippolytus? Lásd Romizzi 2006, 359, 248. sz. Venus és Amor? Lásd Lorenz 2018, 548.

- 66 Korábban a képet a Bellerophón-mítosz ábrázolásának tartották: Romizzi 2006, 484, 916. sz. (a korábbi irodalommal). A Dido-jelenet azonosítása: Strocka 2006, 291–296.
- 67 Pompeii társadalmáról lásd Romizzi 2006, főleg 15–23. Az egyes házak fő jellemzői – A: PPM IX, 600–601. B: PPM III, 966–968; Romizzi 2006, 35–36. C: PPM II, 526; Romizzi 2006, 54. D: PPM III, 42–43; Romizzi 2006, 47–48.
- 68 A pompeii freskókon ábrázolt mítoszoknak több mint 40%-a a *Metamorphoses*-ben is szerepel: Linant de Bellefonds – Prioux 2017, 322. Ez persze nem jelent feltétlenül közvetlen kapcsolatot a képek és Ovidius között. A kérdéstről lásd még Knox 2014.
- 69 V. 2, 10–11. Lásd Swetnam-Burland 2015; Szikora 2020, 188–189.
- 70 Ovidius, *Heroides* 4, 14: *non ego nequitia socialia foedera rumpam* („Nem bujaság készítené tépniem hitves-kötélkeket”, ford. Muraközy Gy.). A *graffito*: *non ego socia*, illetve *no eco* (CIL IV. 4133a–b).
- 71 *Met.* IV. 73, CIL IV 5296, 8. sor, vö. *Met.* IV. 73: „Jaj,» szölk, »te irigy fal, mért állsz két szerető közt?«”. A *graffito* nem része a fölötté más kéz által bekarcolt versnek, de alighanem utal rá. Az ovidiusi idézetről lásd Graverini 2012–2013, főleg 7–8, 19–24. A versről: Graverini 2017.
- 72 Milnor 2014, 196–204 („metatextual joke”). A *graffito* lehelvényének elemzése: Graverini 2012–2013, 15–17.
- 73 Borg 2019, 156 (érvek nélkül). A freskót I. Baldassare – szintén érvek nélkül – tágabban, az Antoninus-korra keltezte (Baldassare 1981, 343); ez ma a sír szokásos datálása (például Westcott 2011, 135).
- 74 A freskót az ostiai múzeumban őrzik, ltsz. 10115. Lásd főleg Baldassare 1981, 350, 5–6. kép; Linant de Bellefonds 1994, 606, 23. sz. A Variusok sírjának átfogó elemzése: Petersen 2006, 203–226; Borg 2019, 156–158.
- 75 Lásd Petersen 2006, 233, A268. és A269. sz. A két felirat között csupán az utolsó sorok tördelésében van különbség. Lásd Petersen 2006, 233, A268. és A269. sz. A feliratok összehasonlító elemzésében L. H. Petersent követjük: Petersen 2006, 215–226.
- 76 Westcott 2011. *Varia Servanda* neve genitivusban is állhat, a szöveg ekkor az ő halotti isteneire vonatkozik. A *DSP* rövidítés másik lehetséges feloldása, *d(e) suo p(osuerunt)*, nem módosítja érdemben a jelentést (Westcott 2011, 139, 24. jegyzet). A szöveg és az építészeti kontextus bemutatása: Petersen 2006, 203–206.
- 77 IG XIV 930. 1824/1825-ben találták. A vatikáni múzeumba került, jelenleg lappang. Legutóbb: Clarke 2003, 219 és 101. jegyzet.
- 78 A felirat: IG XIV 929; legutóbb Clarke 2003, 216 és 89. jegyzet.
- 79 Az egyedi jelenettel díszített szarkofág utóbbi értelmezései: Clarke 2003, 215–219; Dunbabin 2004. Atilius Artema(s) neve talán az 1997-ben feltárt nuceriai síremlék, a Cipész sírja (Tomba del Calzolaio) leletei között is előfordul, lásd De’ Spagnolis 2000, 70–74.
- 80 *Met.* IV. 51–52: *quae poma alba ferebat / ut nunc nigra ferat contactu sanguinis arbor*. („Annak a fának most, vérrel telehintve, gyümölcse / elfeketül, s a gyökér, melyhez lehatolt a sötét vér, / bíborosult színnel tarkázza a fenti gyümölcsöt.”)
- 81 Keith 2001. A szerző egy görög kapcsolatra is utal: Alexandriában a szeder megnevezésére a *mora* szót használták; egy ókori értelmezés ezt a *haimorroa*, ’vérzés, vérzékenység’ szóból vezette le (Keith 2001, 311).
- 82 A kilikiai hagyományra vonatkozó szöveges és képi források áttekintése: Linant de Bellefonds – Prioux 2017, 309–312. A szerzők az ovidiusi vízvezeték-hasonlat elemzése alapján úgy vélik, Ovidius ismerte ezt a hagyományt: 312–316.
- 83 Előfordul viszont város-, illetve személynévként. A boiótiai Thisbé (ma Thisvi) polis első említése: Homéros, *Ilias* II. 502. Kiindulásul: Freitag 2002; régészeti kommentárok: Papachatzés 1981, 200–202 (a korábbi irodalommal). Az itt tárgyaltak szempontjából fontos, hogy a város névadó nymphája egy folyamisten, Asópos lánya volt. Lásd Fiehn 1936, főleg 286–288. A Pyramos és Thisbé személynevekről, csak példaként: Solin 1996, 344; 354 (Róma); García-Dils de la Vega – de la Hoz Montoya 2013, 252, 65. jegyzet (Hispania).
- 84 Mai neve Ceyhan. A Keleti Taurus-hegységben ered, és az Issosi- (Iskenderuni- vagy Alexandrettai-) öbölben ömlik a Földközi-tengerbe. Az ókori források listája: Immisch 1897–1909, 3335. O. Immisch utalt rá, hogy az amos-végű nevek gyakoriak Anatóliában: Immisch 1897–1909, 3336.
- 85 Hierapolis/Kastabala, Mopsos/Mopsueta (ma Yakapınar) és Anazarbos (ma Dilekkaya) Pyramos-érmeinek áttekintése: Aulock 1963; Linant de Bellefonds 1994, 605–606, 3–18. sz.
- 86 A folyamistenek ikonográfiájáról lásd Weiss 1988.
- 87 Mopsosi pénzekről például a folyón átvélő, ma is álló hídon fekve ábrázolták, jobb kezében bőségzaruval, a balban náddal, azaz a Nea Paphos-i mozaikon látható attribútumokkal: Linant de Bellefonds 1994, 605, 5. sz.
- 88 Linant de Bellefonds 1994, 605, 6. sz. (a korábbi irodalommal). Ép példány: British Museum 1899.0402,57 (https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_1899-0402-57).
- 89 Lelőhely: A porticusok háza. Antakya, Mus. Hatay 997–1002. Linant de Bellefonds 1994, 603, 2. sz. Egy másik seleukeiai mozaik-embléma is Pyramost ábrázolja, lásd Linant de Bellefonds 1994, 603, 1. sz. Elemzésük: Linant de Bellefonds – Prioux 2017, 310–311.
- 90 Ps.-Nikolaos: *Progymnasmata* 2. 9. A szerzőről: Stramaglia 2001, 94 és főleg 16. jegyzet; Hock–O’Neil 2002, 198–204: a mű szerzője nem azonos a myrai Nikolaossal, a Mikulás-ünnep névadójával.
- 91 Ovidius például úgy mesélte, Alpheios szerelmével üldözte az Artemishez hűséges Arethusa nymphát, akit az istennő könnyű-rületből forrássá változtatott; végül Alpheios és Arethusa vize egyesült (*Met.* V. 462–532).
- 92 *Dionysiaka* VI. 339–365; XII. 79–86.
- 93 Nea Paphos, Dionysos-ház: Linant de Bellefonds 1994, 606, 24. sz.; Kondoleon 1995.
- 94 Így már Linant de Bellefonds – Prioux 2017, 309.
- 95 Erre utalna a lány lába alatti keskeny csík, amely „összekeveredik” a Pyramos korszójából kifolyó vízzel: így Linant de Bellefonds – Prioux 2017, 309.
- 96 A kilikiai mítosz cselekményét alig ismerjük. Lehet, hogy a két hagyományt csupán a főszereplők neve köti össze. Egy feltevés szerint a kilikiai változat a Pyramos-folyó eredetmítosza, és Ovidius – talán egy elveszett hellénisztikus kori mű nyomán – ennek felhasználásával formálta meg a maga történetét.
- 97 Ennek kifejtésére a Nemzeti Múzeum Seuso-kiállításának katalógusába szánt tanulmányban kerül sor.
- 98 A mozaik átfogó publikálása még hátra van. Kiindulásul: Arce 1986; Fernández-Galiano 1994; Linant de Bellefonds 1994, 606, 25. sz.
- 99 Nevét a mozaikba illesztett feliratból ismerjük, lásd Arce 1986, 371–372.
- 100 *Ad Ecl.* 6, 22: *sanguineis frontem moris*.
- 101 *Liber medicinalis* 28, 548, lásd *Poetae Latini Minores* ed. Baehrens III, p. 132. Lásd még *Anthologia Latina*, Bücheler–Riese 715.
- 102 A név is jelzi: a mozaik alkotója olyan jellegű művet igyekezett alkotni, mint amilyen a *Metamorphoses*. A finom észrevétel Szikora Patriciának köszönjük.
- 103 Mindkét motívum a posztantik ábrázolásokon is nagy hangsúlyt kap, holott a legtöbb esetben bizonyos, hogy alkotóik nem követhettek ókori mintákat.

Bibliográfia

- Arce, J. 1986. „El mosaico de ‘Las Metamorfosis’ de Carranque (Toledo)”: *Madridier Mitteilungen* 27, 365–374.
- Aulock, H. von 1963. „Die Münzprägung der kilikischen Stadt Mopsus”: *Archäologischer Anzeiger*, 231–278.
- Baldassare, I. 1981. „Piramo e Thisbe: dal mito all’immagine”: X. Lafon – G. Sauron (szerk.): *L’art décoratif à Rome*. Rome, 337–351.
- Barchiesi, A. 2002. „Narrative Technique and Narratology in the Metamorphoses”: P. Hardie (szerk.): *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge, 180–199.
- Berger-Doer, G. 1990. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* V, 950–951, s. v. „Kanahe”.
- Biczó P. 1992. „Román kori táltördékek Bátmonostorról”: *Cumania* 13, 87–112.
- Borg, B. 2019. *Roman Tombs and the Art of Commemoration. Contextual Approaches to Funerary Customs in the Second Century CE*. Cambridge – New York.
- Clark, J. G. et al. (szerk.) 2011. *Ovid in the Middle Ages*. Cambridge.
- Clarke, J. R. 2003. *Art in the Lives of Ordinary Romans. Visual Representation and Non-Elite Viewers in Italy, 100 B.C. – A.D. 315*. Berkeley.
- Cohen, A. – Safran, L. 2006. „Learning from Romanesque Bronze Bowls”: *Word and Image* 22, 211–218.
- De’ Spagnolis, M. 2000. *La tomba del Calzolaio. Dalla necropoli monumentale romana di Nocera Superiore*. Roma.
- Delcorno, P. 2009. „La parabola di Piramo e Thisbe. L’allegoria della fabula ovidiana in una predica di Johann Meder (1494)”: *Schede Umanistiche* 23, 67–106.
- Delcorno, P. 2016. „„Christ and the Soul Are Like Pyramus and Thisbe». An Ovidian Story in Fifteenth-Century Sermons”: *Medieval Sermon Studies* 60, 37–61.
- Draskóczy E. 2016. „Ovidiusi mítoszok és növényi metamorfózis a Földi Paradicsom énekeiben”: *Dante Füzetek* 13, 90–113.
- Dunabin, K. 2004. „Problems in the Iconography of Roman Mime”: Ch. Hugoniot et al. (szerk.): *Le statut de l’acteur dans l’antiquité grecque et romaine*. Tours, 161–182.
- Espósito, D. 2009. *Le officine pittoriche di IV stile a Pompei. Dinamiche produttive ed economico-sociali*. Roma.
- Ferlampin-Acher, C. 2003. „Piramus et Thisbé au Moyen Âge: le vert paradis des amours enfantines et la mort des amants”: E. Bury (szerk.): *Lectures d’Ovide, publiées à la mémoire de Jean-Pierre Néraudau*. Paris, 115–148.
- Fernández-Galiano, D. 1994. „The Villa of Maternus at Carranque”: P. Johnson – R. Ling – D. J. Smith (szerk.): *Fifth International Colloquium on Ancient Mosaics: Held at Bath, England, on September 5–12, 1987. Part One*. Ann Arbor, 199–210.
- Fiehn, K. 1936. *RE* VI A 1, 286–291, s. v. „Thisbe”.
- Frahm, E. 2000. *DNP* 8, 951–952, s. v. „Ninos” [1].
- Freitag, K. 2002. *DNP* 12:1, 464–465, s. v. „Thisbe”.
- Gaborit, J.-R. et al. (szerk.) 2005. *L’art roman au Louvre*. Paris.
- García-Dils de la Vega, S. – de la Hoz Montoya, J. 2013. „Dos nuevas inscripciones de colonia Augusta Firma Astigi (Écija – Sevilla): Una tabella defixionis y un pavimento musivo de temática circense”: *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 184, 243–256.
- Glendinning, R. 1986. „Pyramus and Thisbe in the Medieval Classroom”: *Speculum* 61, 51–78.
- Graverini, L. 2012–2013. „Ovidian Graffiti. Genre and Gender on a Wall in Pompeii. A New Study of CIL IV 5296 – CLE 950”: *Incontri di Filologia Classica* 12, 1–28.
- Graverini, L. 2017. „Further Thoughts on CIL IV, 5296 – CLE 950: Textual Problems, Structure, and Gender Issues”: *Latomus* 76, 114–126.
- Guzzo, P. P. (szerk.) 1998. *Pompeii – picta fragmenta*. Torino–London.
- Günther, L.-M. 2001. *DNP* 11, 735–736, s. v. „Sophoniba”.
- Herrmann, P. – Bruckmann, F. 1906. *Denkmäler der Malerei des Altertums*. München.
- Hock, R. F. – O’Neil, E. N. 2002. *The Chreia and Ancient Rhetoric. Classroom Exercises*. Leiden.
- Hodske, J. 2007. *Mythologische Bildthemen in den Häusern Pompejis*. Ruppolding.
- Hodske, J. 2010. „Mythenbilder in Pompeji während der Regierungszeit Vespasians im Vergleich zur neronischen Epoche”: N. Kramer – C. Reitz (szerk.): *Tradition und Erneuerung: mediale Strategien in der Zeit der Flavier*. Berlin – New York.
- Horváth J. (szerk.) 2015. *Tengeristennő az Olymposon. Mítoszok szóban és képen*. Budapest.
- Immisch, O. 1897–1909. *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie* III, 3335–3340, s. v. „Pyramos”.
- Keith, A. M. 2001. „Etymological Wordplay in Ovid’s ‘Pyramus and Thisbe’ (Met. 4.55–166)”: *The Classical Quarterly* 51, 309–312.
- Kistler, R. 1995. *Heinrich von Veldeke und Ovid*. Tübingen.
- Knox, P. E. 2014. „Ovidian Myths on Pompeian Walls”: J. F. Miller – C. E. Newlands (szerk.): *A Handbook to the Reception of Ovid*. Chichester, 36–54.
- Knox, P. E. 2015. „The Literary House of M. Octavius Quartio”: *Illinois Classical Studies* 40, 171–184.
- Kondoleon, C. 1995. *Domestic and Divine. Roman Mosaics in the House of Dionysos*. Ithaca.
- Krupp J. – Kárpáti B. (szerk.) 2020. *Világok között: Tanulmányok Ovidius életművéről*. Budapest.
- Le Luel, N. 2015. „Résurgence d’un thème iconographique antique dans la sculpture du XII^e siècle: la métamorphose de Pyrame et Thisbé”: C. Andraut-Schmitt et al. (szerk.): *Des nains ou des géants? Emprunter et créer au Moyen Âge*. Turnhout, 233–273.
- Linant de Bellefonds, P. 1994. *LIMC* VII, 605–607, s. v. „Pyramos et Thisbe”.
- Linant de Bellefonds, P. – Prioux, E. 2017. *Voir les mythes. Poésie hellénistique et arts figurés*. Paris.
- Lorenz, K. 2008. *Bilder machen Räume. Mythenbilder in pompeianischen Häusern*. Berlin – New York.
- Lorenz, K. 2018. „Distributed Narrative. A Very Short History of Juxtaposing Myths on Pompeian Walls”: L. Audley-Miller – B. Dignas (szerk.): *Wandering Myths. Transcultural Uses of Myth in the Ancient World*. Berlin–Boston, 143–167.
- Miller, J. F. – Newlands, C. E. (szerk.) 2014. *A Handbook to the Reception of Ovid*. Chichester.
- Milnor K. 2014. *Graffiti and the Literary Landscape in Roman Pompeii*. Oxford.
- Monk Feldman, B. 1997. „Music and the Picture Plane. Poussin’s ‘Pyramus and Thisbe’ and Morton Feldman’s ‘For Philip Guston’”: *RES: Anthropology and Aesthetics* 32, 135–152.
- Nádasdy Á. 2001. *Shakespeare-drámák*. Budapest.
- Noacco, C. 2005. *Piramo e Thisbe*. Roma.
- Papachatzés, N. D. 1981. *Pausaniou Ellados Periégésis biblia 9 kai 10. Boiótika kai Phótika*. Athína.
- Petersen, L. H. 2006. *The Freedman in Roman Art and History*. Cambridge.
- PPM II. *Pompei Pitture e mosaici* II. Regio I parte seconda. Roma 1990. 526–569, s. v. I 11,6.7 Casa della Venere in bikini (L. Fergola, F. Parise Badoni).
- PPM III. *Pompei Pitture e mosaici* III. Regiones II – III – IV, Roma 1991. 42–108, s. v. II 2, 2 Casa di D. Octavius Quartio (M. de Vos, I. Baldassare); 112–172, s. v. II 3, 3, Casa della Venere in conchiglia (A. de Vos); 966–1029, s. v. V 4, a, Casa di M. Lucretius Fronto (M. de Vos).
- PPM IX. *Pompei Pitture e mosaici* IX. Regio IX parte II, Roma 1999. 600–669, s. v. IX 5, 14–16 (I. Baldassare).

- Reinach, S. 1922. *Répertoire de peintures grecques et romaines*. Paris.
- Richardson, L. Jr. 2000. *A Catalog of Identifiable Figure Painters on Ancient Pompeii, Herculaneum, and Stabiae*. Baltimore–London.
- Ritter, S. 2017. „Zur Situierung erotischer Bilder in der pompejanischen Wandmalerei”: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 132, 225–270.
- Romizzi, L. 2006. *Programmi decorativi di III e IV stile a Pompei. Un’analisi sociologica ed iconologica* (Quaderni di Ostraka 11). Napoli.
- Sauron, G. 2009. *Dans l’intimité des maîtres du monde. Les décors privés des Romains*. Paris.
- Scagliarini Corlàita, D. 2001. „Lucius pinxit: una firma insolita nelle pitture di Pompei”: A. Barbet (szerk.), *La peinture funéraire antique (IVe siècle av. J.-C. – IVe siècle ap. J.-C.)*. Paris, 323–325.
- Scott Smith, R. – Trzaskoma, S. 2007. *Apollodorus’ Library and Hyginus’ Fabulae. Two Handbooks of Greek Mythology*. Indianapolis – Cambridge, MA.
- Sinn, F. 1987. *Stadrömische Marmorurnen*. Mainz am Rhein.
- Solin, H. 1996. *Die Stadtrömischen Sklavennamen. Ein Namenbuch II*. Roma.
- Stramaglia, A. 2001. „Piramo e Tisbe prima di Ovidio? PMich inv. 3793 e la narrativa d’intrattenimento alla fine dell’età tolemaica”: *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 134, 81–106.
- Strocka, V. E. 2006. „Aeneas, nicht Alexander. Zur Ikonographie des römischen Helden in der pompejanischen Wandmalerei. Mit zwei Anhängen zur Aeneas-Ikonographie ausserhalb der Wandmalerei”: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 121, 269–315.
- Szikora P. 2020. „Phaedra levele Hippolytusnak. A tiltott szerelem Ovidiusnál és a korszak pompeii freskóin”: Krupp–Kárpáti 2020, 181–199.
- Szilágyi J. Gy. 1982a. „Az Átváltozások költője”: *Paradigmák. Tanulmányok antik irodalomról és mitológiáról*. Budapest, 31–59.
- Szilágyi J. Gy. 1982b. „Arachné”: *Paradigmák. Tanulmányok antik irodalomról és mitológiáról*. Budapest, 217–233.
- Swetnam-Burland, M. 2015. „Encountering Ovid’s Phaedra in House V. 2. 10–11, Pompeii”: *American Journal of Archaeology* 119, 217–232.
- Thompson, S. 1955–1958. *Motif-Index of Folk-Literature. A Classification of Narrative Elements in Folk Tales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*. Bloomington.
- Van Peteghem, J. 2020. *Italian Readers of Ovid from the Origins to Petrarch. Responding to a Versatile Muse*. Leiden–Boston.
- Weitzmann-Fiedler, J. 1957. „A Pyramus and Thisbe Bowl in the Princeton Museum”: *The Art Bulletin* 39, 219–221.
- Weiss, C. 1988: *LIMC IV*, 139–148, s. v. „Fluvii”.
- Westcott, E. 2011. „Suggestions of Sentiment: The Epitaphs of Tomb 87 (Isola Sacra)”: *Antichthon* 45, 131–148.