

MÍTOSZJELENET A TÁJBAN
OVIDIUS ÉS A POMPEII FALFESTÉSZET

*Si tibi occurrerit vetustis arboribus et solitam altitudinem egressis frequens lucus et conspectum caeli ramorum aliorum alios protegentium proventu summovens, illa proceritas silvae et secretum loci et admiratio umbrae in aperto tam densae atque continuae fidem tibi numinis faciet. Si quis specus saxi penitus exesis montem suspenderit, non manu factus, sed naturalibus causis in tantam laxitatem excavatus, animum tuum quadam religionis suspicione percutiet. Magnorum fluminum capita veneramur, subita ex abdito vasti omnis eruptio aras habet, coluntur aquarum calentium fontes, et stagna quaedam vel opacitas vel immensa altitudo sacravit.*¹ Seneca levélrészlete mellé még sok egyéb római példát lehetne sorolni, de ez az egy is sokat elárul az ókor természet-, illetve tájérzékeléséről, amely feltétlenül különbözik a modern emberétől.² Az antik ember számára azok a tájak voltak figyelemre méltóak, amelyekhez valamilyen mítosz, történet vagy valamilyen egyéb érdekesség kapcsolódott.³ A táj „szentsége” volt a vonzó, ezt egyfajta vallásos természetszemlélet indokolja. A pompeji tájképfestészetben újra meg újra felbukkanó motívum az oltár, a templom, az oszlopok, s a tisztán tájképi sosem győzött az architektónikus fölött, sőt, az épület mint lényeges elem a tájképben magát a római festészetet is túléli.⁴ A festő tehát a szakrális épületek, építmények tájba való helyezésével ennek szent voltát akarta kifejezni. A táj általában való megélése nem annyira a konkrét tájalakzat észlelését és regisztrálását, hanem a természeti erők és folyamatok észlelését jelentette a római ember számára, s utóbbiakkal szemben érzékenysége nagyobb is volt. A római költők tájképei, tájleírásai nem önmagukban vett képek, hanem valamilyen belső tartalom kifejeződésai.⁵ Aktív, belső lényegyet kifejezni akaró tájszemlélet ez; *contemplatio naturae rerum* és *naturae species* azok a fogalmak, melyeket maguk a rómaiak alakítottak ki erre.⁶

¹ Seneca, *ep.* 41,3.

² A „Natur-” vagy „Landschaftsgefühl” mai értelemben a romantika korában alakul ki. A görög-római természetészlelésről l. RE 16 Bd. 2 col. 1811 sqq. s.v. Naturgefühl.

³ Ki kell egészítenünk ezt még a szülőföldnek mint tájnak az ábrázolásával, itt azonban érzelmileg meghatározott jelentőségről van szó. L. pl. Cicero *de leg.* 2,1—3.

⁴ M. I. ROSTOVZEF: Die hellenistisch-römische Architekturlandschaft: Mitteilungen des Kais. Dt. Arch. Inst. Römische Abteilung 24, 1911, 1 sqq. W. J. T. PETERS: Landscape in Romano-Campanian Mural Painting, Assen 1963.

⁵ L. STEELE COMMAGER: The Odes of Horace, New Haven 1962, p. 268: Horatius „came to regard nature itself as a latent metaphor”. A. PARRY: Landscape in Greek Poetry, YCS 15, 1957, 3: „Natural scenes, when they are introduced, have a metaphorical value: they are ultimately figures of something human.” H. G. HÖLSKEN: Beobachtungen zur Landschaftsgestaltung römischer Dichter, Diss. Freiburg 1959. B. SNELL: Arkadien, die Entdeckung einer geistigen Landschaft, Göttingen 1980⁶.

⁶ Cicero *Tusc. disp.* 5,9; *de off.* 1,153; Seneca *ep.* 65,17; Plinius *nat. hist.* 37,1; Lucretius 1,148; 2,61; 3,93 etc.

Az epikus történet helyhez kötött — a táj és a cselekmény között szükségszerű összefüggés van: előbbi vagy a háttér szerepét tölti be, vagy szoros kapcsolatban áll a cselekménnyel. Az i. e. I. század római költőinél a tájábrázolás nemcsak a tér és cselekmény külsőleges kapcsolatát jelenti, az epikus történetnek nem csupán külső burka, hanem a kettő között lényegi összefüggéseket fedezhetünk fel. A színtér-, színhely-szerepen túl a költői tájleírás a rómaiaknál individuális volta miatt cselekmény- és hangulathordozó is. Az epikusoknál két megnyilvánulási formájában figyelhetjük meg a tájnak ezt a szerepét:

a) A szükséges helyszínmeghatározáson túl a tájat ekphrasisban ábrázolják. A tájnak itt belső kapcsolata van a cselekmény értelmével vagy hordozójával, a táj és cselekmény között hangulati összefüggés van. Ez elsősorban Vergiliusra jellemző. A vergiliusi szereplők nem úgy mozognak a tájban, mint valamiféle háttér előtt, hanem benne élnek, táj és ember kölcsönhatásban van egymással, a táj hangulata az emberét is előrevetíti, a táj mintegy élő résztvevője a cselekménynek (előrevetít, hangsúlyoz, érthetőbbé tesz, szimbolikusan megvilágít).

b) A táj helyszín, egyúttal a cselekmény háttére, a cselekménynek vagy az egy-ségét biztosítja mint helyszín, vagy aláhúzza a cselekmény, illetve szereplők lényegi sajátosságait a hangulati megfeleléssel vagy éppen kontrasztálással.

Ha a *Metamorphoses*t vizsgáljuk, itt kevés részletező természetleírást találunk, általában ugyanazok az elemek fordulnak elő különböző variációkban. Az ovidiusi tájleírás célja nem a reális színhely leírása, hanem egyfajta atmoszférateremtés⁷. Egyébként Ovidius olyan tájakat ábrázol, amelyek megfelelnek az antik ember természetérzékelésének, tehát a kellemes, kedves táj felé irányul a vad és fenyegető vidék helyett. Idilli tájat alkot, amelynek általában szakrális jellege van — a szentség, érintetlenség, tisztelretéméltség kiemelésében rejlik ez. Az ovidiusi tájleírás a táj alkotóelemei közül csak a tipikusait emeli ki, sőt, ahol történeti-földrajzi helyet nevez meg, ott is hiányzik a táj individuális jellege. A helynév kiemel ugyan az általánosból, de a leírás a tipikusnál marad. (Ugyanerről a sajátosságról árulkodnak a korabeli pompeji falfestmények: noha a különböző mítoszok meghatározott földrajzi helyhez vannak kötve, a háttér többé-kevésbé egyforma, a festők ugyanazokkal a motívumokkal dolgoznak.)

Az ovidiusi táj tipikusságához statikus jelleg is kapcsolódik, Vergiliusszal ellentétben, aki a természetet a maga dinamikusságában ábrázolja, s így valami belső lényegit is kifejezésre juttat. Ovidius a táj állapotát írja le — csakhogy a *Metamorphoses*en belül ennek is megvan a maga jelentősége: a tájleírás egyebek mellett a mű egységének hordozója. A természet változékonyságát nem fedezzük fel Ovidiusnál, mindez időbeli folyamatba sincs beleágyazva. A szereplők a tájban mint adott háttér előtt mozognak, nem megélik, hanem szemlélik a tájat. A tájban levő nem természetalkotta képződményekhez is Vergiliustól eltérően viszonyul Ovidius: a mesterségest szinte jobban értékeli a természetesnél.⁸

Ez az esztétizáló természetszemlélet a tájat némiképp stilizálttá teszi, egyúttal lezárta is. Abból a szükségletből fakad ez, hogy olyan költői világot hozzon létre, amely zárt, önmagát tartalmazza, ahol a képzelet és álmodozás, a mítosz vannak otthon. Az esztétikai nézőpont döntő az ovidiusi tájleírásban. Akár bevezetéként, akár retardáló motívumként, akár festői hatást célozva, akár háttérként, mindig

⁷ „Une sorte de paysage mystique” — írja H. BARDON „Ovide et le baroque” in „Ovidiana” ed. HERESCU, Paris 1958, p. 88. L. még A. M. BETTEN: Naturbilder in Ovids Metamorphosen, Diss. Erlangen 1968. C. P. SEGAL: Landscape in Ovid's Metamorphoses: Hermes Einzelschriften, Wiesbaden 1969, p. 4 sqq.

⁸ *Met.* 3,158—9: *simulaverat artem | ingenio natura suo; 11,235—6: natura factus an arte, | mabiguum, magis arte tamen.*

valamilyen művészi szerkesztő elgondolás eredményeként jelenik meg a tájleírás⁹, s nem egyszerűen valamilyen passzív-befogadó természet-érzékelés tükröződéseként.

Festői elemeket is tartalmaz az ovidiusi tájleírás — nem kulisszaszerű, hanem ismeri a táj mélységét. Olyan szavak, mint *cingere, coronare, curvus, margo, sinuatus* olyanféle téjérzékelésről tanúskodnak, amely vonalakkal, kontúrokkal komponál, ahogyan a pompeji falfestészet kései második és korai harmadik stílusában is megtaláljuk.

A *Metamorphose*séről lévén szó, természetesen minden táj egyúttal mitológiai táj is, s itt említendő, hogy az előbbieket mellett még az is funkciója, hogy a mítoszoknak térbeli realitást adjon. Természetesen nem az értendő ezen, hogy a mindennapi értelemben vett térbeli realitás lenne az eredmény (hiszen minden eddigi ellentmond ennek): ezek a tájak egyúttal izoláltak is, csak a mítosz szintjén reálisak, az ide való belépés elszigetel a civilizációtól, a megszokottól; a ki nem mondottal, az előre nem látottal való találkozást jelenti.

Az idilli, kellemes táj a maga ligeteivel, erdőivel, rétjeivel, hűvös vizü, árnyas folyóival így kapja meg jelentőségét, mivel egy ideális lét színtere is egyúttal, azé az ideális lété, amely tulajdonképpen a *Metamorphoses* központi témája, s ennek leírása úgy válik epikus történéssé, hogy valamilyen bűnös szenvedély, önszeretet, a zabolátlan ösztönök fenyegetik vagy akár meg is semmisítik. Az ideális táj az ideális lét pendantja, s mivel az idilli táj egyúttal az istenek kedvenc tartózkodási helye, melyet természeti szépsége miatt választanak ki, az idilli táj egyúttal a táj ideáljává is válik¹⁰.

Az ideális táj legpregnansabb megjelenési formája az aranykorié, amely a maga stilizált létében nem a valós észlelés s visszaadás, hanem a költői teremtőerő műve, s célja, hogy a táj közegén keresztül lényegi tartalmat közöljön — a biztonságos, védett lét egyszerűségét, megismételhetetlenségét, mivel az ideális lét fenyegetett, s pusztító hatalmak veszélyeztetik (művészi eszközként különösen hatásos ennek a hangsúlyozása¹¹); az aranykor elmúltával minden ideális lét törékennyé válik.

Speciálisan római a tájleírás ilyenfajta alkalmazása és ilyen jelentéstartalommal való megtöltése. Felmerül a kérdés, hogy az ovidiusi tájleírás és a szembeötlően az ő leírásaira emlékeztető mitológiai tájábrázolások a pompeji falfestészet kései második és korai harmadik stílusából milyen összefüggésben vannak egymással. A falfestészet hatott-e Ovidiusra, s mintái nagyrészt ezek-e, vagy fordítva, az ovidiusi táj-ábrázolás tükröződik-e a falfestészetben. A kérdésnek bőséges szakirodalma van, legutóbb Herter¹² szállt vitába az Ovidius másodlagosságát hirdető nézetekkel, s tekintette át őket, részletes elemzéssel bizonyítva az ellenkezőjét.

A pompeji falfestészet említett korszakainak másodlagossága Ovidiushoz képest természetesen csak akkor lehet igaz, ha annak specifikus rómaiságát is felismerjük, s nem a hellénisztikus falfestészet közvetlen utánzásának, motívumai megisméltésének tartjuk. Beyen¹³, Schefold¹⁴, Dawson¹⁵ kutatásai bebizonyították, hogy ezek a korszak-

⁹ L. SEGAL, o.c., aki az ovidiusi tájat az említettekén kívül mint szimbolikus tája írja le. E. J. BERNBECK: Beobachtungen zur Darstellungsart in Ovids Metamorphosen, Zetemata 43, München 1967.

¹⁰ Ovidiusnál ez nem valamiféle „szellemi tájkot” jelent, mint Vergiliusnál. L. SNELL, o.c. 287 sqq.

¹¹ L. erről SEGAL, o.c. pp. 18—19, HÖLSKEN o.c. 206.

¹² H. HERTER: Ovids Verhältnis zur bildenden Kunst, in „Ovidiana”, ed. HERESCU, Paris. 1958, 49—74.

¹³ H. G. BEYEN: Die pompejanische Wanddekoration vom zweiten bis zum vierten Stil, Bd. I Haag 1938, Bd. II/1 Haag 1960.

¹⁴ K. SCHEFOLD: Pompejanische Wandmalerei. Sinn- und Ideengeschichte, Basel 1952.

¹⁵ C. M. DAWSON: Romano-Campanian Mythological Landscape Painting, Yale Classical Studies IX 1944.

kok már függetlenednek a közvetlen hellénisztikus hatástól, s immár mint itáliai művészet fejlődik ekkor a falfestészet. Ami a freskófestészet irodalomhoz való viszonyát illeti, már korábban is történtek utalások az Ovidius és a falfestészet közti különös rokonságra¹⁶, de részletesen először Dawson (l. 15. sz. jegyzet) dolgozta fel a különböző mitoszok festészeti megjelenítését, ezzel új impulzust adva az összehasonlító kutatóknak. Schefold egyértelműnek tartja a római irodalom festészetre való hatását¹⁷, de csak Horatiusnál és Vergiliusnál ismeri ezt el, Ovidius esetében a festészettel közös hellénisztikus előképekkel magyarázza az egybecsengést¹⁸.

Számos párhuzamot lehetne felhozni, ahol a mitológiai témát feldolgozó pompeji falfestmények Ovidiust juttatják eszünkbe; legyen elég most egy példa, Polyphemos és Galatea története a *Metamorphoses*-ban, illetve a falfestészetben.

Polyphemos figurája Homérosz óta ismerős az irodalomban és művészetben, s úgy a küklópsznak, mint az őt körülvevő természetnek a leírásában akár tudva, akár tudattalanul hat a későbbi ábrázolásokra. Az Odysseia 9,181—192 Polyphemos lakhelyét írja le. A meredek sziklák, a repkény, az árnyat adó barlang, a tengerpart a jellegzetes görög táj összetevői. A részletet záró hasonlat is természeti kép (190—192), de már fenyegető, nyomasztó, előrevetíti a későbbi szörnyűségeket¹⁹. Polyphemos barlangjához így a fenyegető veszély és szerencsétlenség képzete társul. Homérosz egyfajta tájtípust alkotott meg ezzel a leírással, amely a korai görög művészetben is megjelenik egyfajta meghatározott formanyelv kialakításával: fák, hajók, szikla, barlang képe jelenik meg hol együttesen, hol külön-külön, jelzésszerűen utalva az egész történetre²⁰.

Valószínűleg a homéroszi tájtípus határozta meg Euripidész szatírájának, a Küklópsznak a színterét. A barlang itt az Aetna lábánál terül el²¹ a leírás szerint, s a színpadkép valószínűleg magának a barlangnak a belseje volt²². Az óriás jellemzése azonban már a hellénizmus felé mutat: a rettenetesből, ijesztőből furcsa, különös, már-már komikus figura lett. A küklópsz csupán az evés-ivással²³ törődik, az isteneket megveti. A komédia épp ezt a Polyphemos, a nagyevő, nagyívó figuráját ábrázolja, s igen népszerű téma lett a hellénizmusban²⁴. Még ennél is kedveltebb szüzsévé vált a küklópsz szerelme Galatea iránt — ezt a témát Philoxenosz vezette be az irodalomba²⁵.

A római-kori ábrázolásokra leginkább Theokritosz XI. idillje hatott. Theokritosznál a táj már egészen megváltozik Homéroszhoz és Euripidészhez képest: ennek Galatea megjelenése és az általa keltett humanizáló érzelem az oka. A tenger, a szikla,

¹⁶ „Was an diesen Wänden wieder sichtbar geworden, hatte keine Schilderung der römischen Literatur uns erraten lassen ... Will man aber die Poesie dieser von Haus zu Haus gleichen Wände, die als sein gemeinsames geistiges Fluidum all diese Häuserinseln durchschwebt, mit einem Wort bezeichnen, sv heisst dies OVID.” in: L. CURTIUS: Die Wandmalerei Pompejis, Leipzig 1924, p. 44.

¹⁷ SCHEFOLD, o.c. p. 13.

¹⁸ SCHEFOLD, o.c. p. 94.

¹⁹ Polyphemos lakhelyének zordságával szemben l. Kalypso szigetének leírását: *Od.* 5,57 sqq. De itt is megváltozik a táj képe, amikor Odysseus és társai veszélybe kerülnek (5,401-).

²⁰ Így pl. egy lakedaimoni tányéron sziklán ülve látjuk Polyphemos, ahol a szikla mint tipikus forma jelzésszerűen az egész homéroszi történetre utal. In: *Corpus Vasorum Antiquorum* Paris, Bibl. Nat. Fasc. 1, p. 18.

²¹ L. *Kyklops* 20, 114, 130.

²² Silenus ugyanis a barlangból veszi észre a görög hajók közeledtét: *Kyklops* 20.

²³ *Kyklops* 334 sqq.

²⁴ L. Antiphanes in: *Comicorum Atticorum Fragmenta* II 64, ed. KOCH, LEIPZIG 1880—1884, fr. 131—133; Alexis in: *CAF* II 310, fr. 26—39; Nikochares in: *CAF* I 770, fr. 2—3.

²⁵ *Schol. Theokr.* VI 1.

az Aetna környéke a félelemkeltés helyett kellemes tájképet kelti az olvasóban, s a különösen borzongató barlangból szinte csalogató idilli hely lesz²⁶.

A hellénisztikus tradíció, de kivált Theokritosz hatását figyelhetjük meg a *Casa di Livia* egyik falfestményén²⁷. A háttérben az Aetna látható, s egy hatalmas fa emelkedik rajta²⁸. A kép előterét a tenger uralja, két nimfával és Galateával. A tenger közepén mellig vízben Polyphemos látható²⁹ egy Erósszal, aki egy szalagot vetve az óriás nyakába „kormányozza”³⁰ Polyphemoszt. Az alakok meglehetősen nagyok, a tengersík a kép egészéhez képest szokatlanul nagy, fokozza ezt a hatást az, hogy a szereplőket is ide koncentrált a festő. A kontinuos ábrázolásnak nyomát sem leljük, a kép meglehetősen cselekményszegény. A táj kevésbé típusos, mint a Homérosz meghatározta tradícióban, s Galatea megjelenésével az ő eleme, a víz is nagyobb jelentőségre tesz szert az ábrázolásban. A *Casa di Livia* Polyphemos-freskója a mítosz ábrázolásában és valószínűleg a táj megformálásában is hellénisztikus³¹ tradíciót követ.

Ovidius a *Metamorphoses* tizenharmadik énekében³² beszéli el Polyphemos, Acis és Galatea történetét, az elbeszélést Galatea szájába adva. Ovidiusnak ezzel a megoldással sarkítottabb ábrázolásra nyílt lehetősége, mivel Galatea Acis iránti szerelmében még jobban irtózik az idétlen, szerelmes, de egyúttal veszélyes küklópszától. Acis Galateával való szerepeltetése valószínűleg Ovidius ötlete, s igen jól szolgálja a kontraszthatás kiemelését, továbbá a hellénisztikus irodalomban szinte csak komikus vonásokkal felruházott Polyphemos alakjának többrejtű jellemzését, amelyben felsejlenek a küklópsz-alak Homérosztól a hellénizmusig hangsúlyozott vonásai.

*nempe ille inmitis et ipsis
horrendus silvis et visus ab hospite nullo
impune et magni cum dis contemptor Olympi.*³³

Az így ábrázolt Polyphemosban a homéroszi eposz küklópszát ismerjük fel³⁴. „*Visus ab hospite nullo impune*” Euripidész figurájának is sajátja³⁵, akárcsak a „*magni cum dis contemptor Olympi*”³⁶. És ez az eddig sötét színekkel ábrázolt alak Galateát megpillantva „*quid sit amor, sensit*”³⁷. Ettől kezdve a szerelmi motívum előtérbe kerül, és a küklópsz eljövendő megvakíttatásának beszövése (ez egyúttal a *Metamorphoses* 14. énekére is utal), ami egyébként a homéroszi Polyphemos-történethez tartozik³⁸, szintén a kontraszthatást szolgálja: a szerelemtől elvakított küklópsz maga is tudatában van eme állapotának, s a jövőre intő szót saját keserű

²⁶ Theokr. XI 45 sqq.

²⁷ E. Rizzo: Monumenti della Pittura Antica. Scoperti in Italia, Roma 1936, Fasc. III p. 35 sqq. fig. 24—29. A faldíszítés a *Metamorphoses* kiadása előtti időből származik, valószínűleg nem sokkal Ovidius száműzetése (i. u. 8) utánról. L. W. KRAUS: RE XVIII/2 col. 1948.

²⁸ Vö. Theokr. XI 47: Πολυδένδρον Αίτνα.

²⁹ L. XI 60,62.

³⁰ Vö. XI 15 sqq.

³¹ A *Casa di Livia* egy másik falát vizsgálja G. K. GALINSKY: Ovid's *Metamorphoses*, Berkeley and Los Angeles 1975, 83—84. A hasonló szerkesztési elvek (nem tematikai és ábrázolásmódbeli) miatt Ovidiustól meghatározottnak tartja a freskókat. Hasonlóan BERNBECK, o.c. 135 sqq.

³² 750—897.

³³ 13, 759—761.

³⁴ Od. 9,190 sqq.

³⁵ Eur. *Kykl.* 125—126.

³⁶ Eur. *Kykl.* 320 sqq., 334 sqq.

³⁷ *Met.* 13, 762.

³⁸ *Od.* 9, 507—512.

jelenére magyarázza. A jós szavára „*lumen ... rapiet tibi Ulixes*” így válaszol: „*altera iam rapuit*”³⁹.

A tájképi háttér a 763-tól 777-ig terjedő részben meglehetősen vázlatos, s nincsenek tipizált vonásai, ennek a cselekmény mozgalmassága lehet az oka. A 778. sor-tól következik a részletező tájleírás, ez már statikus, és előkészíti Polyphemos megszólaltatását.

*Prominet in pontum cuneatus acumine longo
collis, utrumque latus circumfluit aequoris unda.
Huc ferus ascendit Cyclops mediusque resedit;
lanigerae pecudes nullo ducente secutae.
Cui postquam pinus, baculi quae praebuit usum,
ante pedes posita est, antennis apta ferendis,
sumptaque harundinibus compacta est fistula centum ...*⁴⁰

Bár a 780—781. sorban visszacseng Theokritosz XI 17—18, a tájleírásnak itt határozottabbak a körvonalai, szemléletesebb, mint Theokritoszé. A homéroszi tájtípus is hathatott itt, amely a vázafestészetben szintén éreztette hatását⁴¹. Ovidius érzéketes ábrázolásának megfelelői a pompeii falfestészet több darabján felbukkannak. Ovidiusnál a szikla, amelyen Polyphemos szerelmi dalát énekli, a vizuális megjelenítés erejével hat. Az ének hatásának leírására,

*senserunt toti pastoria sibila montis,
senserunt undae ...*⁴²

az együttérző, élővé tett természet ábrázolása megint csak hellénisztikus tradícióból táplálkozik, de ez a tradíció már Catulluson és Vergiliuson keresztül is jutott Ovidiusig.

Polyphemos dala⁴³ természetből vett hasonlatok halmozásával kezdődik, Galateát veti össze az élő és élettelen természettel, természeti jelenségekkel. A hellénisztikus és római bukolikus mintát idézi ez is, de ebben a halmozásban és a képek ilyen kiválasztásában már speciálisan ovidiusi az eredmény. A minták visszacsengésén kívül Polyphemos alakját is sikerül árnyaltabbá tenni: az érzelmekben gyakorlatlan óriás szinte nem tud betelni ezzel a számára új jelenséggel, megpróbálja a hasonlatokkal körülírni érzéseit, de a halmozás miatt ez már a komikum halvány árnyalatát is magán viseli.

A 810—812. sorban a küklópsz barlangját írja le Galateának, itt megint csak tettenérhető a homéroszi és euripidészi barlangtípus⁴⁴. A 812. sortól a fákat sorolja fel Polyphemos, melyek gyümölcsét Galateának szeretné ajándékozni — ezt a motívumot is Theokritosztól vette át Ovidius, de ez nála mintegy fokozásban jelenik meg, s így képszerűbbé, élénkebbé válik a leírás. A komikus hatást is finomabb eszközökkel éri el, mint Theokritosz: a hellénisztikus költőnél a küklópsz csúnya, s ezt aján-

³⁹ *Met.* 13, 772—775.

⁴⁰ *Met.* 13, 778—784.

⁴¹ A British Múzeum egyik skyphosán a tájat egy magas szikla jelzi. L. WALTERS: *Catal. of vases of British Museum II B 154, 109 sqq.* Egy boiótai csészén fehér, meredeken lenyúló sziklákat lehet látni. L. A. NEUGEBAUER: *Führer durch das Antiquarium der staatlichen Museen zu Berlin, Berlin 1932, p. 75.*

⁴² *Met.* 13, 785—786.

⁴³ *Met.* 789 sqq.

⁴⁴ „*Vivo pendentia saxo antra*” euripidészi megfelelője *ἄντρα ... πετροπέφθη*. „*Antra, quibus nec sol medio sentiuntur et aestu, | nec sentiuntur hiems*” (811—812), l. hozzá Eur. *Kykl.* 323—324, 329—331.

dékaival igyekeznek feledtetni (melyek kevésbé bőségesek, mint az ovidiusi leírásban). A *Metamorphoses* küklópszá viszont szépnak tartja magát (842—853), öndicsérete — s egyúttal a komikus hatás — tetőpontja egyetlen, hatalmas szemével való büszkélkedése:

*Unum est in media lumen mihi fronte, sed instar
ingentis clipei. Quid? non haec omnia magnus
Sol videt e caelo? Soli tamen unicus orbis.*

A vergiliusi leírás visszacsengése még fokozza a hatást:

*(lumen) ingens quod torva solum sub fronte latebat,
Argolici clipei aut Phoebaeae lampadis instar ...⁴⁵*

Itt is — mint egyebütt már — megfigyelhetjük, hogy a különböző forrásokat milyen új mondandójú művészi egésszé képes formálni Ovidius, s nem függ egyik forrásától sem, hanem sajátos színezetet tud adni a maga megformálta történetnek az egybecsengésekkel; ezt is művészi eszközként használja.

A Theokritosz-„imitáció” alapján azt is elvárhatnánk, hogy a történet másképp végződik⁴⁶, valamilyen veszélytelen, megnyugtató zárással, ehelyett újból a Homéroszból és Euripidészből ismert veszélyes óriás jelenik meg előttünk. Amikor a küklópsz Acist és Galateát együtt pillantja meg, indulatai fékezhetetlenné, zabolátlanná válnak. Szörnyű dühe ábrázolásában

*Tantaque vox, quantam Cyclops iratus habere
debut, illa fuit; clamore perhorruit Aetna ...⁴⁷*

újból Vergilius Ovidius előképe.

*Clamorem immensum tollit, qua pontus et omnes
intremuere undae penitusque exterrita tellus
Italiae curvisque immugiit Aetna cavernis.⁴⁸*

Ahogy a cselekmény Polyphemos hosszú szerelmi vallomása után egyre mozgalmasabbá válik, s tetőpontját a gyilkos indulat kitörésében éri el

*insequitur Cyclops partemque e monte revulsam
mittit ...⁴⁹*

a küklópsz alakja egyre inkább a homéroszi és euripidészi figurára emlékeztet. Nem kerülheti el viszont figyelmünket az az elidegenítő effektus sem, amely Ovidius ábrázolásában tettenérhető: a küklópsz dühödt hangjának leírásában, amely éppen olyan dühödt volt, amilyennek illett lennie (876—877), s Acis menekülésének leírásában: *terga fugae dederat conversa Symaethius heros* (879. s.). Mindez a nagyeposzi patetikus leírásoktól való tudatos distanciát jelenti, egyúttal a *Metamorphoses* sok helyén felfedezhető tartózkodást a tragikus végkifejlet ábrázolásától, e hely pedig Ovidius stílusérzékének is jele, mert a finom komikus felhangokhoz nem illenek a patetikus ábrázolásmód.

⁴⁵ Verg. *Aen.* 3, 636—637.

⁴⁶ Theokr. XI 75 sqq: Polyphemos teljesen józanul, szinte praktikusan viselkedik.

⁴⁷ *Met.* 13, 876—877.

⁴⁸ Verg. *Aen.* 3, 672—674.

⁴⁹ *Met.* 13, 882—883.

Ovidius Polyphemos és Galatea történetének leírásában a küklópsz alakjában minden addigi tradíciót egyesített (Homérosz, Euripidész, Theokritosz, Vergilius), látszólag legerősebben Theokritoszhoz kapcsolódva, de épp ennek a képnek a többi hagyományból való kiegészítésével alkot összetéveszthetetlenül egyedít és egyúttal római. A tájképi háttér megformálásában ugyancsak egyesíti a hellénisztikus és korábbi görög tradíciót, karakterisztikusabb jelleget adva így a tájnak, mint Theokritosz.

A pompeji falfestészetben a Polyphemos-ábrázolás két fő típusát különböztethetjük meg: az egyik csoportba tartoznak azok a képek, melyek Polyphemost és Galateát ábrázolják, a másik csoport képei a két témát: Polyphemos és Galatea — Polyphemos és Odysseus egyesítik, egy képen ábrázolják, mint valami folyamatos mítosz-elbeszélést.

Az első, szám szerint nagyobb csoport képei tartalmilag a hellénisztikus tradícióhoz állnak közelebb, akárcsak a *Casa di Livia* festménye. Polyphemos és Galatea alakján kívül szerepel még Triton, Eros, esetleg valamilyen helyi istenség. Polyphemost szikla előtt vagy sziklán ülve (állva) ábrázolják, állatai körülötte, Galatea pedig a tengerben delfinen lovagolva közelít⁵⁰.

A második csoport képein a Polyphemos-történet kontinuos elbeszéléssel találkozunk, természetesen utalásszerűen, a műfajnak megfelelően egy jellegzetes pillanatban ábrázolva a szereplőket. A *Casa del sacerdote Amando* egyik festményén⁵¹ Polyphemos egy sziklás hegyoldalon ül fuvolájával, egy fa árnyékában, Ovidius 778—784 sorait idézve. Polyphemos bal felé tekint, ahonnan Galatea közeledik egy delfin hátán a szárazföld felé, leplét nagy ívben lebegteti a szél. Balra a háttérben sötét ciprusok, egy porticus és egy magas épület emelkedik. A táj és Polyphemos ábrázolása tehát teljesen megfelel az ovidiusi leírásnak, Galateáé ellenben nem: a képen a tengeren közeledik, míg Ovidiusnál Acis ölében pihen. Acis—Galatea ábrázolásához valószínűleg hiányzott a festői minta, bár Dawson egy pompeji freskón Polyphemost és Acist sejtí, igaz, Galatea nélkül⁵². Így e kép festője Galatea esetében a hellénisztikus tradícióhoz nyúl vissza, s delfinen ülve ábrázolja. Jobbra a háttérben egy szikla mögül Odysseus hajója bukkan fel, s így a Polyphemos—Odysseus-témával kiegészül a képi elbeszélés.

Egy eléggé töredékesen fennmaradt másik pompeji képen⁵³ balra egy kecskét, a táj részletét, valamilyen tengeri állat fejét lehet felismerni, a kép előterében pedig egy hajó elülső részét. Dawson igen valószínűnek tartja, hogy ez is a Polyphemos—Galatea képtípus + Polyphemos—Odysseus kontaminációs változata.

A legérdekesebb ábrázolás Agrippa Postumus boscotrecasei villájából való, az ún. mitológiai szoba nyugati falán⁵⁴. A freskó a harmadik pompeji falfestészeti stílus legszebb alkotásai közé tartozik, és kivételesen megközelítő pontossággal

⁵⁰ L. Pompeii VII 4,51, in DAWSON, o.c. p. 110 no. 62 = S. REINACH: Répertoire des peintures grecques et romaines (továbbiakban RPGR), Paris 1922, 172,6. — Egy herkulaneumi freskó: DAWSON p. 86, no. 15. Pompeii IX 7,16 in DAWSON p. 83, no. 6. Pompeii VII 4,48 in: DAWSON, p. 111, no. 64 = RPGR 172,8 (e legutóbbin a szövegben említett motívumokon kívül a tájban sok építmény is feltűnik).

⁵¹ DAWSON, p. 99, no. 40.

⁵² DAWSON, p. 81, no. 2. A sziklán ülő alak Dawson szerint annyira megfelel az egyéb egyértelműen Polyphemos-ábrázolásoknak, hogy ez is azonosítható mint Polyphemos-típus, s a riadtan menekülő pásztor ilyenformán feltehetően Acis.

⁵³ DAWSON, p. 106, no. 50.

⁵⁴ L. HOZZÁ P. H. BLANCKENHAGEN—CHR. ALEXANDER: The Paintings from Boscotrecase, Heidelberg 1962, pp. 38—41, tab. 40.

datálható. Blanckenhagen⁵⁵ az i. e. 1. század utolsó évtizedére teszi, Schefold⁵⁶ i. u. 10, illetve i. u. 15 körülre. A kép központjában Polyphemos ül egy sziklán egy oszlop tövében, az oszlop fölött egy fa magasodik, a sziklás hegyoldalon kissé feljebb, balra egy templom látható. A kép bal alsó része felé Galatea szélfújta chitonban egy delfinen ülve közeledik. Polyphemostól jobbra a kép jobb alsó sarka felé kecskék legelésznek és egy másik oszlop is magasodik. Jobbra fölfelé az ülő Polyphemos fölött egy másik sziklán egy hatalmas követ feje fölé tartó alakot látunk, amint a szikladarabot a kép jobb oldalán a tengeren már-már eltűnő (a hajónak csak a hátsó harmadát látjuk) hajó felé hajítani készül, tehát egyértelműen az immár megvakított Polyphemost, aki Odysseus hajóját szeretné eltalálni. — Ez a legvilágosabb példánk a két történet egy képen való egyesítésére. Itt Polyphemos alakja is megkettőződik. Az egyes alakok, a táj részletei realiztikusan vannak ábrázolva, de ha egészében szemléljük a képet, a realista részlet-élmény megbomlik: nincs egy nézőpont, a perspektíva szabályai a kép egészében nem érvényesülnek. Nem tudjuk megállapítani, Galatea milyen távol van a parttól, s ő maga emberi méretű-e. Polyphemosról tudjuk, hogy óriás, de a kecskék nagyságához képest nem feltétlenül az. Sőt, Polyphemost még egyszer megpillantjuk, de nem annyival kisebbben, mint a vélt távolság feltételezné. A festő nem-reális világot épített fel, egy olyan mitologikus tájat alkotott, amelybe belépve fokról-fokra különböző nézőpontokból szemlélhetjük a történet⁵⁷. Blanckenhagen mágikus realizmusnak nevezi ezt az ábrázolásmódot.

Acis hiányától eltekintve a boscotrecasei freskó a festészet nyelvén (ahol az alakot az egyértelmű kontinuum ábrázoláshoz meg kell kettőzni) ugyanazt fogalmazza meg, mint Ovidius *Metamorphoses*-részlete⁵⁸, ugyanúgy egyesíti az idillit a fenyegetővel, a szereplőket a maguk elemében ábrázolva: Galateát a tengerben, Polyphemost a sziklás hegyoldalon. Ha ezt kiegészítjük azzal, hogy a festészetben a kontinuum ábrázolás egy táblaképen eddig ismeretlen volt (frízen nem, l. Odysseia-fríz), igen csábítóan látszik, hogy a boscotrecasei freskók keletkezésében Schefold véleményét fogadjuk el⁵⁹, s így megkockáztatható az a feltevés, hogy az ovidiusi elbeszélés hat a Galatea—Polyphemos—Odysseus-történet képi ábrázolóira is⁶⁰. De ha eddig a megállapításig nem is merészkedünk el, az mindenképp bizonyos, hogy ezekben a festményekben — és főként a boscotrecaseiben —, valamint az ovidiusi narratívában is valami új, eddig nem volt, s sajátosan rómaiként értékelhető termelődött ki.

⁵⁵ BLANCKENHAGEN, o.c. p. 11.

⁵⁶ Die Wände Pompejis, 1957, p. 2. ill. p. 356.

⁵⁷ Vö. BLANCKENHAGEN, o.c. p. 41.

⁵⁸ BLANCKENHAGEN, o.c. p. 42—43 a festői megfogalmazást nem tekinti igazi kontinuum ábrázolásnak, mivel a festő két különböző történetet egyesít egy képen, ahol csak az egyik szereplő közös. Irodalmi mintának Theokr. XI. idilljét tartja.

⁵⁹ SCHEFOLD természetesen nem ezt az egyetlen freskót datálja, hanem a boscotrecasei villa többi freskóját is.

⁶⁰ Ami a „mágikus realizmust” illeti, ezt Ovidiusus tájleírásaiban mindenképp tettenérhetjük: a tipizált, elemeiben reális táj mitikussá válik annyiban, hogy a benne játszódó mítoszok lényegi elemeit emeli ki hangulati azonosságával vagy különbözőségével.

MYTHOLOGISCHE LANDSCHAFT — OVID UND DIE POMPEJANISCHE
WANDMALEREI

Im ersten Teil des Aufsatzes wird der Charakter von den mythologischen Landschaftsbildern des Ovid beschrieben und festgestellt, dass die malerischen Elemente der Beschreibungen Verwandtschaft mit dem späten 2. und 3. Stil der pompejanischen Wandmalerei aufzeigen. Am Beispiel von verschiedenen malerischen Bearbeitungen des Polyphem-Galatea Mythos wird versucht die römischen und an die Darstellung des Ovid erinnernden Züge zu beschreiben. Im Falle von Ovid wird derselbe Mythos untersucht und wird festgestellt, dass Ovid ihn spezifisch römisch formt. Die Frage, ob Ovid auf die zeitgenössische pompejanische Wandmalerei gewirkt habe oder umgekehrt, wird nicht entschieden, sondern der Grund dieser Aufeinanderwirkung in den Tendenzen des Zeitalters gesucht, die auf beide Gattungen Wirkung ausgeübt haben können.