

TURCSÁN-TÓTH ZSUZSANNA

Az Epheszoszi Artemisz-szobrok helyi jellegzetességei

„Az Epheszoszi Artemiszt ezzel szemben minden város tiszteli, sőt valamennyi isten közül ő az, akit az egyes emberek is leginkább tisztelnek.”¹ Ezekkel a szavakkal jellemezte a kultusz fénykorában Pauszaniasz, a Kr. u. 2. század nagy utazója és geográfusa Epheszosz istennőjét a város bemutatásakor. Az egész római birodalomban fennálló népszerűségét a szentély ősi volta mellett² annak méretével, a város gazdagságával és a város istennőjének dicsőségével magyarázta. S való igaz, több helyről, sőt közvetlenül Rómára vonatkozóan is fennmaradtak arra utaló forrásaink, hogy mennyire ismert és fontos lehetett az epheszoszi istennő. Elég, ha csak Arisztarkhé és a phókaiai alapítású Masszalia történetére,³ esetleg az aventinusi Diana-szentély megalapításának mikéntjére,⁴ Xenophón fogadalmára és a szkilloszi Epheszoszi Artemisz-szentélyre⁵ gondolunk. Az írott források mellett sokat elárulnak a kis-ázsiai érmeleletek is, hiszen a térségben mintegy 50 olyan várost ismerünk, amely érmét veretett Epheszoszi Artemisz képével.⁶ Ennek fényében egyáltalán nem tekinthetjük túlzónak Pauszaniasz szavait, melyek szerint az istennőt a birodalom minden szegletében ismerték és tisztelték.⁷ Ugyanezt bizonyítja a birodalom különböző pontjairól előkerült több mint száz szobor és szobortöredék is.

¹ Pauszaniasz IV. 31. 8.

² Pauszaniasznál a szentély alapításának kérdésében van némi ellentmondás, mert míg a IV. 31. 8-ban azt állítja, hogy az amazonok alapították, addig a VII. 2. 7-ben arról ír, hogy az amazonok azért ide menekültek Héraklész és Dionüszosz elől, mert ismerték a szentélyt, és azt sokkal korábban, még a város alapítói, Korészosz és Epheszosz emelték.

³ Sztrabón IV. I. 4.

⁴ Sztrabón IV. I. 6.

⁵ Xenophón, *Anabaszisz* V. 3. 4–13.

⁶ FLEISCHER, R.: *Artemis von Ephesos und verwandte Kultstatuen aus Anatolien und Syrien*, EPRO 35, Leiden, Brill, 1973, 39–46, Karte II.

⁷ Az Epheszoszi Artemisz valóban ismert és népszerű istennő lehetett a Római Birodalomban, népszerűsége azonban közel sem tűnik akkorának, mint azt Rogers állítja az Epheszoszi Artemisz misztériumát feldolgozó, egyébként kitűnő monográfiájában. Véleménye szerint az istennő kultusza versenyre kelhetett volna Mithrasz kultuszával is. Renan elhíresült állítását, mely szerint, ha a kereszténység terjedését valamely halálos betegség megakadályozta volna, akkor a világ Mithrasz-hívővé lett volna, a következővel egészíti ki: „*But before that happened, Mitbras would have to have competed with Artemis Ephesia for the honor of the most widely worshiped goddess deity throughout the Roman empire, and the most places the lady was the first.*” (ROGERS, G. M.: *The Mysteries of Artemis of Ephesos*, New Haven and London, Yale University Press, 2012, 6.) Az állítás túlzó, mert jöllehet Epheszoszi Artemisz valóban

Amit a kultuszszoborról tudunk

Mai ismereteink alapján feltételezhetően a Kr.e. 8. századtól, de a Kr.e. 6. századtól kezdve bizonyosan Artemisz áll Epheszosz vallási életének középpontjában.⁸ Ennek ellenére az az ábrázolástípus, amelyet ma Epheszoszi Artemiszként ismerünk, először Kr. e. 159-ben, Epheszoszban vert cistophorusokon jelenik meg. Legkorábbi szobrai a hellenizmus idejére datálhatók, s a legtöbb szobra a császárkor idejéről maradt ránk.⁹ Ez pedig azt jelenti, hogy tulajdonképpen csak a kultusz utolsó szakaszából vannak a kultuszszobor megjelenésére vonatkozó adataink.

A fennmaradt források alapján az eredeti kultuszszobor (vagy más vélemények szerint az egyik kultuszszobor) egy xoanon volt, ám hogy milyen fából készült, arról az ókorban is megoszlottak a vélemények. Plinius azt írja, hogy ébenfából, ugyanakkor hozzáteszi, hogy Mucianus, aki saját szemével látta a szobrot, azt állította, hogy szőlőtőkéből faragták, és a templom hétszeri megújulása ellenére sem változott meg. Plinius úgy tudja, hogy ezt az alapanyagot Endoiosz¹⁰ választotta ki, és a szobrot nárdusolajjal kenték be, hogy az illesztéseket összetartsa.¹¹

.....
 birodalomszerte ismert volt, nincsenek arra sem epigráfiai, sem régészeti bizonyítékaink, hogy kultusza Mithrasz kultuszához hasonló mértékben elterjedt lett volna a Római Birodalom területén.

⁸ Az első felirat, amely említi az Epheszoszi Artemisz nevet, a Kr. e. 6. századból való, ugyanakkor a régészeti feltárások azt bizonyították, hogy a területen az első szentély, a geometrikus időszak peripterosza a Kr. e. 8. században épülhetett. BAMMER, A.: „Die Geschichte des Sekos im Artemision”, *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien*, LII, 1993, 138.

⁹ FLEISCHER, R. (1973): XI, 129–130.

¹⁰ Endoiosz athéni szobrász volt, és valószínűleg a Kr. e. 6. század második felében tevékenykedett. A nevével többször találkozhatunk Pauszaniásznál, aki úgy tudta, hogy magának Daidalosznak volt a tanítványa. A szerző az ő nevéhez köti a Kalliasz által felajánlott ülő Athéna-szobrot (I. 26. 4), az Erüthraiban lévő Athéna Poliasz-szentély istennőszobrát (VII. 5. 9) és a tegeai Athéna Alea szobrát, amelyet Augustus Rómába szállíttatott (VIII. 46. 1–5). Hogy Daidalosz tanítványa volt, és hogy ő készítette az Epheszoszi Artemisz szobrát, Athéna olajfából készült szobrát és az ülő Athéna-szobrot, Athénagorasznál olvasható (17. 3). Továbbá a neve szerepel még néhány, a Kr. e. 6. századból származó attikai feliraton is (IG I. Suppl 179, nr. 373; IG I. 477.). NEUDECKER, R.: „Endoios”, *Der Neue Pauly III.*, 1997, 1026–1027; ROBERT, C.: „Endoios”, *RE V.* 1905, 2553–2555. vö. LIDONNICI, L. R.: „The Images of Artemis Ephesia and Greco-Roman Worship: A Reconsideration”, *The Harvard Theological Review*, LXXX, 1992. 398. 38. j.; STEWART, A. F.: *Greek Sculpture: an Exploration*, New Haven, Yale University Press, 1990, 248–249.

¹¹ Plinius, *Nat. Hist.* XVI. 213–215. *Maxime aeternam putant hebenum et cupressum cedrumque, claro de omnibus materiis iudicio in templo Ephesiae Dianae, utpote cum tota Asia extruente CXX annis peractum sit. Convenit tectum eius esse e cedrinis trabibus. De simulacro ipso deae ambigitur. Ceteri ex hebeno esse tradunt, Mucianus III cos. ex his, qui proxime viso eo scripsere, vitigineum et numquam mutatum septies restituto templo. Hanc materiam elegisse Endoeon, etiam nomen artificis nuncupans, quod equidem miror, cum antiquiorem Minerva quoque, non modo Libero patre, vetustatem ei attribuat. Adicit multis foraminibus nardo rigari, ut medicatus umor alat teneatque iuncturas, quas et ipsas esse modico admodum miror. Valvas esse e cupresso et iam CCCC prope annis durare materiem omnem novae similem. Id quoque notandum, valvas in glutinis compage quadriennio fuisse. Cupressus in eas electa, quoniam praeter cetera in uno genere materiae nitor maxime valeat.*

Vitruvius¹² szerint ciprusfát használtak a szoborhoz, mivel ez a legtartósabb fa; ezt erősíti meg az is, hogy Xenophón is ciprusfából készítette a szkilloszi szentély számára a szobrot.¹³

Vitatott kérdés, hogy a közel egy évezred alatt, amíg a kultusz virágzott, valójában hány Epheszoszi Artemisz-kultuszszobor létezett. Az 1950-es években Lippold vetette fel, hogy az idők folyamán akár több is: úgy vélte, hogy a hellenizmus idején a régi, igen egyszerű ábrázolást egy görög formával váltották le, vagyis az Endoiosz-féle kultuszszobor helyett egy új szobor készült, amelynek másolatai a ma ismert Epheszoszi Artemisz-szobrok.¹⁴ Lichtenecker ezzel szemben három lehetséges ábrázolásról beszél.¹⁵ Számos kutató viszi tovább ezt a gondolatot, például Bammer, Muss¹⁶ és LiDonnicci¹⁷ is, akik szerint szintén három kultuszszobor létezett.

¹² *De architectura* II. 9. 13.

¹³ *Anabaszisz* V. 3. 12.

¹⁴ LIPPOLD, G.: *Die griechische Plastik*, Handbuch der Archäologie 3.1, Berlin, C. H. Beck, 1950, 74, 377.

¹⁵ LICHTENECKER, E.: *Die Kultbilder der Artemis von Ephesos*, kiadatlan doktori disszertáció, 1952; FLEISCHER (1973), 124.

¹⁶ Az első a geometrikus időszak xoanonja, amelynek helyét, egy négyzet alapú hatoszlopos talapzatot a geometrikus peripterosz feltárása során megtalálták, és az itt előkerült kincsletek alapján az öltözékét részben rekonstruálni tudták. Előkerült innen még néhány nagyobb méretű famaradvány, amelyek talán az első kultuszszobor maradványai lehetnek. A Kr. e. 7. században bekövetkezett áradás során, amely mintegy 60 centiméter mély iszappal öntötte el a területet, a szentély központi talapzata elpusztult, és a feltételezés szerint valószínűleg a kultuszszobor is eltűnt az iszapban. A második az archaikus időszak xoanonja, amelyet Plinius is megemlít és Endoioszhoz összefüggésbe, ez feltehetőleg a Kroisosz-féle templom naiszkoszában állhatott. A harmadik a hellenisztikus időszak szobra, mely a templom Kr. e. 356-ban történt leégése után készülhetett, és ez az az ábrázolás, amelyet a hellenizmus és a császárkor idejéről fennmaradt szobrokról, érmékről ismerünk. BAMMER, A. – MUSS, U.: *Das Artemision von Ephesos*, Mainz am Rhein, Verlag Philipp von Zabern, 1996, 72–73.; MUSS, U.: „Zur Dialektik von Kultstatue und Statuetten im Artemision von Ephesos”. In Friesinger, Herwig – Krinzinger, Friedrich (szerk.): *100 Jahre österreichische Forschungen in Ephesos. Akten des Symposiums. 1995*. Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1999, 597–598.

¹⁷ Az időbeli felosztása hasonló a Bammer és Muss által képviselthez, bár szerinte van adatunk az Endoiosz-féle szobor kinézetére is, mégpedig egy, a Kr. e. 1 századból származó, Lucius Hostilius Saserna által veretett, Artemisz Massaliótikét ábrázoló érméről. Massalia alapítása időben nagyjából egybeesett a Kroisosz-féle templom – és így az Endoiosz-féle szobor – elkészültével, ezért a phókaiak és Arisztarkhé feltehetőleg ennek a szobornak a másolatát vihették magukkal. A felvetésnek ellentmondani látszik, hogy Masszaliát Kr. e. 600-ban alapították, de volt egy másik kivándorlási hullám is Kr.e. 540-ben, amikor a perzsák elfoglalták Phókaiát. Azt azonban nem tudjuk – ezt maga LiDonnicci is elismeri –, hogy a szobor melyik csoporttal érkezhett meg Masszaliába (LIDONNICCI: i. m. 398–399).

Az érmén megjelenő alak ábrázolása nem túl részletes, az azonban látszik rajta, hogy a nőalak az Epheszoszi Artemiszhez hasonlóan (az alak kéztartása, öltözete, gyapjúfonat [?]) jelenik meg. LiDonnicci szerint ez megerősíti az Endoiosz-féle szoborral való azonosságot. (Az érmén ábrázolt istennő és az Endoiosz-féle szobor azonossága már korábban, 1970-ben felvetődött, lásd: FLEISCHER (1973): 127.; AMPOLO, C.: „L’Artemide di Marsiglia e la Diana dell’Aventino”. *La parola del passato*, XXIV, 1970/130–133; 200–210. (nem volt elérhető számomra). Az ábrázolás érdekessége, hogy a szoborról hiányoznak a későbbi Epheszoszi Artemisz-szobrok legfőbb jellegzetességei, a „mellek”, ugyanakkor a nőalak valódi mellei hangsúlyosan jelennek meg. A ma ismert Epheszoszi Artemisz-

Robert Fleischer ezzel szemben úgy véli, Pliniusra hivatkozva, hogy az idők folyamán csupán egyetlen kultuszszoborról van tudomásunk.¹⁸

Ha azonban szigorúan csak a régészeti leleteket tekintjük, akkor a következő mondható el. Az ásatások során előkerültek kincsleletek, melyeket a geometrikus időszak kultuszszobrához tartozónak vélnék. Ugyanakkor a szentély területéről előkerült, a Kr. e. 7. és 6. századból származó szobrok egyáltalán nem hasonlítanak a kultuszszoborra, mind lelőhelyük, mind keletkezési idejük több önálló kultuszhely létezésére utal. Olyan szobor, amely hasonlítana az általunk ismert Epheszoszi Artemisz-szoborra, nem került elő az Artemiszion területéről. Az epheszoszi prütaneionból viszont három körszobra is ismert,¹⁹ de ezek már mind a Kr. u. 1. századra datálhatók.

Mint azt már említettem, a legkorábbi olyan leletek, amelyeken az általunk ismert ábrázolásmód látható, a Kr. e. 159-ből származó cistophorus-érmék, melyeken az istennő szobra mellékjelként látható.²⁰ Vagyis az általunk Epheszoszi Artemiszként ismert szobor érméken való megjelenéséig, egy közel 400 éves időintervallumban nincsenek olyan leletek, amelyek bemutatnák, hogyan is ábrázolták az istennőt ebben az időszakban.²¹

Nehezen eldönthető tehát, hány kultuszszobor létezett, mint ahogy az is, mikortól van jelen a ma ismert ábrázolástípus. Mindenesetre tény, hogy a császárkorra kialakul egy többé-kevésbé egységes ábrázolásmód. Az istennőt merev tartásban, összezárt lábakkal, a felsőtesthez szorított felkarokkal, párhuzamosan előrenyúló alkarokkal ábrázolják. Öltözetét tekintve a fején falkoronát, a fej mögött kiszélesedő, hosszú fátylat, a derekánál övvel összefogott khitónt,²² az alsótestén pedig egy

szobrok között egy olyan van, amelyen megjelennek a női mellek, igaz, itt a szokásos „mellekkel” együtt. A szobor ma a Musée Municipal de Laon tulajdonában van (leltári szám: 1191/18). A szoborra a Kölni Egyetem *Arachne* adatbázisában találtam rá, a múzeumtól egyelőre közelebbi információt nem kaptam az eredetére vonatkozólag. Annyi mindenesetre bizonyos, hogy bár teljes alakos szoborról van szó, de eredetinek csak a mellkasi rész, illetve a mellek első sora tekinthető.

¹⁸ FLEISCHER (1973): 124–125.

¹⁹ A három szobor az A29 (1. kép), A30 (2. kép), A31.

A29: FLEISCHER (1973): 14. E 45, korábbi szakirodalommal; *LIMC* II/1, 1984, 760. nr. 73.; STESKAL, M.: *Das Prytaneion in Ephesos*, FiE 9, 4, Wien, ÖAI, 2010, 197. Taf. 10, 2–3.

A30: FLEISCHER (1973): 15. E 4, korábbi szakirodalommal; *LIMC* II/1, 1984, 760. nr. 74.; FLEISCHER, Robert: „Artemis von Ephesos und verwandte Kultstatuen aus Anatolien und Syrien. Supplement”. In Şahin, Sencer – Schwertheim, Elmar – Wagner, Jörg (szerk.): *Studien zur Religion und Kultur Kleinasiens: Festschrift für Friedrich Karl Dörner zum 65. Geburtstag am 28. Februar 1976*, EPRO 66, Leiden, Brill, 1978, 332.

A31: FLEISCHER (1973): 15. E 47, korábbi szakirodalommal; *LIMC* II/1, 1984, 760. nr. 75.; STESKAL: i. m. 197. Taf. 9, 3; 10, 1.

²⁰ FLEISCHER (1973): 39. Taf. 51b: egy korai cistophorus érme, ahol egy cista mystica mellett jelenik meg az istennő szobra mellékjelként. Vö. KARWIESE, S.: „Die Deutung der Münztypen, Ephesos”. *RE Suppl.* 12., 1970, 323–324.

²¹ MUSS: i. m. 603.

²² Az öv nem minden esetben jelenik meg.

merev, kötényszerű, legtöbb esetben a bokáig érő ruhadarabot, ún. *ependütszt* visel. A mellkason különböző láncok, virágkoszorú, asztrológiai jelek és szárnyas nőalakok jelenhetnek meg, valamint ezek alatt több sorban az istennő szobrának legjellegzetesebb elemei, a „mellek”.²³ A felkarokhoz simulva vagy a könyökhajlatban gyakran látunk egy-egy vagy két-két oroszlánt, az alkarokon pedig egy feltekeredő gyapjúfonatot. Az érmeábrázolásokon látszik továbbá egy gyapjúfonat, amely az alkarra felcsavarodó fonat folytatásaként a csuklókról vagy az előrenyújtott tenyerek alsó széléről csüng alá. A „szép” Epheszoszi Artemisz-szobor esetében megmaradt a gyapjúfonat harangszerűen kiszélesedő alja, valamint az érmeábrázolásokon is látható szarvasok töredékei is. Az egyes szobrok között adódó eltéréseket az istennő változó ruhataráival szokták magyarázni, és mivel évente több körmeneten is lehetett látni a kultuszszobrot, feltételezhető, hogy a különböző ábrázolások az egyes ünnepeken viselt különböző ruházatokat jelenítik meg.



1. kép. A29. „Nagy” Epheszoszi Artemisz.
Fotó: „Son of Groucho” flickr.com

²³ Bár ezeket az ikonográfiai elemeket számos módon próbálták értelmezni, a feltételezések nem adtak bizonyos választ arra vonatkozólag, mik is ezek valójában. Éppen ezért a szakirodalomban, kivéve azoknál a szerzőknél, akik egyértelműen egyik vagy másik meghatározás mellett foglaltak állást, leggyakrabban a „mellek” megnevezés szerepel, hiszen a fennmaradt források az istennőt sokmellűként írják le: *multimammiam* és *πολύμαστον* (Hieronimus, *comm. in ep. Pauli ad Ephes. praef.* 539–540, Migne PL 441.) és *...et Ephesia mammis multis* (Minucius Felix, *Octavius* 21, Migne PL 3, 304–305.). Éppen ezért én is maradtam a „mellek” megnevezés mellett.

Bár az Epheszoszi Artemisz szobrokat már nagyon régóta kutatják, tipológiát eddig egyetlen kutató, Lichteneker próbált felállítani.²⁴ Sok tudós azonban úgy véli, hogy ez a szobrok közötti eltérések miatt szinte lehetetlen vállalkozás. Ennek oka legfőképp abban gyökerezik, hogy a legtöbb ma ismert szobor az idők során kisebb-nagyobb mértékű restauráláson esett át. Ezek az átalakítások az esetek túlnyomó többségében a kiálló részeket, a poloszt, a nimbuszt, a karokat, az ependütészt, illetve az előreugró figurális díszítéseket, közöttük a „melleket” is érintették. Ezzel szemben a mellkasi rész a legtöbb esetben az eredeti díszítéseket hordozza, lévén hogy ezek belesimulnak a felsőtest síkjába, ezért viszonylag ritkán sérülnek. Így tehát, ha össze akarjuk vetni egymással az egyes ábrázolásokat, célszerű ezt a részt tüzetesebb vizsgálat alá vonni. Ebből adódik az, hogy a megmaradt szobrok közül csak a körszobrokat és azokat a felsőtesttöredékeket vehetjük figyelembe, amelyeken jól látszanak a mellkasi részek.²⁵ Így az általam összeállított katalógusban sze-

²⁴ Lichteneker vizsgálata során két részre osztotta a megmaradt szobrokat: kialakított egy úgynevezett főcsoportot (*Hauptgruppe*) és egy speciális csoportot (*Sondergruppe*).

A főcsoportba sorolt 25 szobrot, vagyis az akkor ismertek többségét. Ezeket, kivéve az Epheszoszból előkerült fejtöredéket, mind császárkorinak datálta, és úgy vélte, hogy a császárkor kultuszszobrának is így kellett kinéznie. Véleménye szerint az ebbe a típusba tartozók közös jellemzői a már ismertett frontális ábrázolás mellett a következők. A vékony anyagból készült, derekánál övvel összefogott khitón, amely csak a karokon, a mell egy részén és a lábfejnél látszik. Az alsótesten egy merev anyagból készült, rátétekkel díszített ruhadarab. A felsőtesten 3–5 sornyi „mell”. A nyak és a „mellek” közötti területen látható szalaggal átkötött szalmarózsa-koszorú, amely alatt a makklánc, a koszorú által határolt területen belül, ritkábban kívül az állatövi jegyek és szárnyas vagy szárny nélküli nőalakok látszanak. A karon oroslánok, a fejen egy poloszt templomrátéttel és a fej mögött félkörív formában, elől rátétekkel díszített nimbusz, amelyről hátul egy szalag lóg lefelé. A főcsoporton belül a hasonlóságok alapján megkísérelt felállítani még több alcsoportot is.

A főcsoport mellett nyolc szoborból kialakított egy úgynevezett speciális csoportot, és hat pontban határozta meg, miben különbözik a főcsoporttól: 1. a figurális díszítések helyett néhány nyaklánc látható; 2. lunula- vagy lunula-discus-amulett; 3. rozetták jelennek meg a „mellek” felett; 4. a „mellek” mélyen és vízszintesen helyezkednek el; 5. Nikék a „mellek” két oldalán; 6. megközelítőleg négyzet alakú mezők az ependütészen. Ezek a különbségek nem minden szobornál jelentkeznek egyszerre. LICHTENECKER: i. m. 35–55.

²⁵ Ezt a vizsgálatot az Epheszoszi Artemiszt ábrázoló érmék, gemmák, mécsesek, reliefek és terrakotta kispasztikák esetén nem tudjuk elvégezni, hiszen ezeknél az ábrázolásoknál a mellkasi rész általában túl kicsi ahhoz, hogy apróbb részletek is megjeleníthetők legyenek. Így nem dönthető el, hogy szándékosan hiányoznak-e az általam vizsgálni kívánt elemek, vagy a méret és az anyag egyszerűen nem tette lehetővé ezek ábrázolását. Ennek ellentmondani látszik egy terrakotta kispasztika, melyet 2012. évi publikációmban az eredeti tárgyak között szerepeltettem, és amely a LIMC II/1-ben, a Fleischer által összeállított katalógusban a 128b számon szerepel. Maga a kispasztika a würzburgi Martin von Wagner Múzeumban látható (leltári szám: H5749). A múzeum munkatársa, Sebastian Thiel volt szíves tájékoztatni arról, hogy a kispasztikát Prof. Dr. E. Simon vásárolta a múzeum számára 1982-ben, és szinte biztos, hogy modern másolata a „Szép” Epheszoszi Artemisz-szobornak. Továbbá informált arról, hogy Bernben is található egy hasonló mintára készült kispasztika, amelyet Evamaria Schmidt publikált 1994-ben, aki szintén a bizonytalan eredetű terrakották közé sorolta. SCHMIDT, E.: *Katalog der antiken Terrakotten. I. Die figürlichen Terrakotten*, Wien, Verlag Philipp von Zabern, 1994, 236. Meg kell említeni még egy valószínűleg Epheszoszból előkerült, Artemiszt és Szerapiszt ábrázoló

replő (I. táblázat)²⁶ felsőtesttöredékek közül a B8 „mell”-töredéket, a B12 kéztöredéket, a B2 felsőtesttöredéket, melyeken nem elemezhetőek a mellkasi részek, nem veszem figyelembe. Szintén kikerültek a vizsgált tárgyak köréből az A27, A35, A36, A37, A38, A39, A40, A41, A42, A43 szobrok, mivel ezeknek létezése ugyan ismert, de kinézetükről nem áll rendelkezésemre adat. Egy szoborról (B11) van ugyan leírás, de ez nem volt elérhető számomra. Így összesen 42 szobrot vehettem számításba.

Lichtenecker rendszerezési kísérletéhez képest egy új szempontot vezetek be a vizsgálat során, nevezetesen megkísérlem az egyes szoborvariációkat földrajzi helyekkel összekötni, ahogy Noelke tette az Aphrodisziaszi Aphrodité-szobrok osztályozása során.²⁷ Ezt némileg nehezíti, hogy bár számos olyan körszobor és töredék maradt fenn, amelyeken látszanak a mellkasi díszítések, legtöbbjük pontos lelőhelyéről nincs adatunk. A körszobrok és felsőtesttöredékek körülbelül egyharmadáról, vagyis összesen 16 tárgyról tudjuk biztosan az előkerülés pontos helyét. A szobrok lelőhelye három nagyobb terület köré rendezhető: Epheszosz és Kis-Ázsia, a Földközi-tenger déli-délkeleti része, valamint Itália és környéke. Az északi és dunai provinciák területéről eddig nem kerültek elő sem szobrok, sem töredékek.

Epheszoszból és a kis-ázsiai térségből 5 szobor: A12 (Kósz); A29–A31, B9 (Epheszosz).

Földközi-tenger déli-délkeleti része 5 szobor: A9 (Caesarea Maritima), A33 (Gadara), A14 (Küréné), A32 (Leptis Magna), B11 (Alexandria).

Itáliából és a környékéről 6 szobor: A2 (Aquileia); A18 (Róma); A24 (Tibur); A19 (Liternum), A17 (Massalia), B10 (Telo Martius).

.....
reliefet (FLEISCHER (1973): 23. E 75, Taf. 41. a-b.) is, ezen a legkidolgozottabb a mellkasi rész. Látható a virágkoszorú és az alatta lévő makklánc, felül a nyaknál egy egyszerű lánc, a virágkoszorú által határolt területen belül középen egy nagyobb méretű korong, talán egy szalaggal átkötött koszorú, illetve a jobb és bal oldalon a vállaknál két másik korong, talán rozetták, azonban itt is részint a méret, részint a relief állapota miatt elég nehezen kivehető, hogy a korongok mit is jelentenek tulajdonképpen. Így ezt az ábrázolást sem vettem figyelembe vizsgálataim során.

²⁶ Az Epheszoszi Artemisz szobrairól Lichtenecker doktori disszertációját nem számítva három közismert katalógus készült. Az elsőt Thiersch, a másodikat és a harmadikat Fleischer állította össze, az előbbi szerző 1935-ben megjelent monográfiájában, az utóbbi 1973-ban publikált könyvében és a LIMC 1984-ben kiadott 2. kötetének részeként. Ugyanakkor, mivel a katalógusok sorrendje kötött volt, meglehetősen problematikusnak számított az újabb és újabb tételek beillesztése: ha egy újabb tárgyat kellett bevezetni a katalógusba, akkor egy már ismert tárgyhoz rendelt szám mellé egy betűt toldottak hozzá, így lettek 4a, 128b stb. szobrok. Az 1984 után előkerült szobrok esetében Fleischer a saját, 1973-ban megjelent könyvének katalógusát bővítette tovább. Mivel azonban az utolsó kiegészítés óta is előkerült néhány eddig nem ismert szobor, ezért készítettem egy újabb katalógust. A katalógusban külön kategóriaként kezeltem a körszobrokat, a töredékeket, a különböző anyagból készült kisplasztikákat, a reliefeket, valamint a hamis vagy kétes eredetű szobrokat. Így a körszobrok kapták az A, a felsőtesttöredékek a B, az alsótesttöredékek a C, a polosz- és nimbusztöredékek a D, a hamisítványok és kétes eredetű szobrok az F, a bronz kisplasztikák a G, a terrakották a H, a reliefek az I betűjelet és mellé sorban a számokat. Az „E” kihagyásának oka, hogy Fleischer 1973-as katalógusában ezt a betűt használta az Epheszoszi Artemisz-szobrok megkülönböztetésénél, így használata félreértésekre adhatna okot.

²⁷ NOELKE, P.: „Zwei unbekannte Repliken der Aphrodite von Aphrodisias in Köln”. *Archäologischer Anzeiger*, 1983/1. 114–124.

A többi szobor és felsőtesttöredék esetén már sokkal nehezebb a földrajzi helyhez kapcsolás, ugyanis nem tudjuk megmondani, hogy ezek hol és milyen körülmények között kerültek elő. Ilyenkor szóbeli közlésekre, valamint az előtörténeteikre hagyatkozhatunk. Nagyrésztük „egyszercsak” megjelenik egy gyűjteményben, vagy felbukkan valamelyik szerzőnél. Ezek az adatok lehetőséget nyújtanak arra, hogy ha nem jutunk is el az eredeti lelőhelyig, de időben minél messzebbre követhessük vissza az egyes szobrok történetét.



2. kép. A30. „Szép” Epheszoszi Artemisz.
Fotó: Ken and Nyetta flickr.com

Az egyes szobrok és felsőtesttöredékek előtörténete

A4

Hugo Helbing berlini műkereskedésében bukkant fel először. Thiersch Paul Arndt-tól, Hugo Helbing kollégájától azt az információt kapta, hogy a szobrot Rómában egy bizonyos Barsantitól vásárolták. Mivel Thiersch könyve 1935-ben jelent meg, ezért a vásárlásnak 1935 előtt kellett történnie. Barsanti nagy valószínűség szerint azonos Alfredo Barsanti olaszországi gyűjtő-műkereskedővel.

Helbing üzleti feljegyzései, mint ahogy arról Dr. Meike Hopp, a két világháború közötti időszak németországi műkereskedelmének kutatója volt szíves tájékoztatni, nem érhetőek el, így egyelőre reménytelennek tűnik az adásvételi szerződés vagy egy olyan, Helbingtől származó dokumentum felkutatása, amely utalna a szobor megvásárlásának körülményeire. Hugo Helbingtől zsidó származása miatt 1935-ben megvonták az árverési engedélyét, ez is azt igazolja, hogy mindenképpen korábban kellett a szobrot megszereznie. Dr. Meike Hopp szerint Helbingnek az 1920-as években kiterjedt nemzetközi kapcsolatrendszere és számos külföldi ügylete volt, többek közt Svájcban és Olaszországban is, így úgy véli, hogy a szobor valamikor a '20-as években került a műkereskedő tulajdonába. Ugyanakkor javasolta, hogy vegyem fel a kapcsolatot Prof. Dr. Claudia Barsanti művészettörténésszel, Alfredo Barsanti leszármazottjával. Barsanti professzorasszonnyal folytatott levelezésem során kiderült, hogy bár a Barsanti családban többen is foglalkoztak műkereskedéssel, egyikük sem vezetett nyilvántartást a megvásárolt és eladott tárgyakról. Így kénytelen voltam bizonytalan információkra, adatokra hagyatkozni a szobor eredetének kérdésében. Szóbeli közlésekből annyit tudunk, hogy a szobrot Barsanti vagy Rómából vagy Nápolyból szerezte. Ugyanakkor a szobor egyes elemeinek vizsgálata támpontot adhat annak származását illetően. Thiersch az egyes díszítőelemekből, a nimbuszon megjelenő állatalakokból, az epandütészen megjelenő virágfigurák formájából kiindulva úgy vélte, hogy a szobor Kis-Ázsiából származik. Az alsótesten megjelenő „Rankenfraut” – jó érzékkel – szintén a kis-ázsiai származást igazoló bizonyítékként mutatta be.²⁸ Ugyanis, mint ahogy azt Stoop harminc évvel később bebizonyította,²⁹ azok a típusú „Rankenfrauk”, amelyek keveréklények, vagyis lábaik indákban végződnek, nem pedig indák közül emelkednek ki, inkább Kis-Ázsiára, és nem a birodalom nyugati felére jellemzőek. Egy ilyen „Rankenfrau” tűnik fel ennek a szobornak az epandütészen.

A6

Rómában találták, legalábbis Lichtenecker szerint, aki bevallottan szóbeli közlésre hagyatkozott. Ugyanakkor nem derül ki, kinek a szóbeli közléséről van szó.

²⁸ THIERSCH, H.: *Artemis Ephesia: eine archaologische Untersuchung. I. Katalog der erhaltenen Denkmäler*, Berlin, Weidmann, 1935, 16.

²⁹ STOOB, M. W.: *Floral Figurines from South Italy*, Assen, Royal Van Gorcum Ltd., 1960, 50–51.

A7

A drezdai Albertinum fehér márványból készült Epheszoszi Artemisz-szobráról³⁰ az első adataink a 17. század végéről származnak. Ekkor Lorenz Berger a Bellorigyűjteményből megvásárolta a Brandenburgi-gyűjtemény számára, és Thesaurus Brandenburgicus Selectus (1699–1701) című munkájában már mint a Brandenburgi-gyűjtemény részét említi. A szobrot feltehetőleg a 17. század során restaurálták.

A8

A szobor előtörténete ismeretlen, mai helyére, a bolognai Museo Civicóba a bolognai egyetem gyűjteményéből került.³¹

A10 (3. kép)

2008-ban publikálták először a jénai Friedrich-Schiller-Universität antik gyűjteményében őrzött Epheszoszi Artemisz-szobrot.³² A gyűjtemény kisművészettel foglalkozó részlegének kezelője, Dr. Dennis Graen tájékoztatott arról, hogy a szobor a múzeum alapítójának, Carl Wilhelm Goettlingnek a magángyűjteményéből származik, és az ő halála után került a múzeum tulajdonába. Goettling 1828-ban egy hosszabb utazást tett Itáliában, ahonnan néhány márványból készült, feltehetőleg antik eredetű – vagy annak vélt – tárgyval tért haza. Minden valószínűség szerint ez a szobor is köztük lehetett. Restaurálásáról egyetlen adat áll rendelkezésre: az epandütészt Friedrich Drake egészítette ki, valószínűleg 1858-as jénai tartózkodása idején.

A13

A franciaországi Musée Municipal de Laon Epheszoszi Artemisz-szobráról, bár ez az egyik legérdekesebb a fennmaradt szobrok között, csak nagyon kevés adatunk van, lelőhelye ismeretlen.³³

³⁰ VORSTER, C.: *Museo Gregoriano Profano. Katalog der Skulpturen II 2. Römische Skulpturen des späten Hellenismus und der Kaiserzeit 2. Werke nach Vorlagen und Bildformeln hellenistischer Zeit*, Wiesbaden, Reichert, 2004, 205–209. Abb. 21.2–22.5. A szoborral kapcsolatos további 2011 előtti szakirodalmat lásd bővebben uo. 205.

³¹ THIERSCH: i. m. 85–86. nr. 123. Taf. LVI, 1–2; FLEISCHER (1973): 4. E 5.

³² SCHÖRNER, H.: „Das junge Museum wächst: Carl Wilhelm Goettling in Griechenland”. In Geyer, A. (szerk.): *1846–2006. 160 Jahre Archäologisches Museum der Universität Jena. Thüringer Sammlungen im Kontext internationaler Netzwerke, Kolloquium Jena 2006*, Jenaer Hefte zur Klassischen Archäologie 7, Berlin, 2008, 23–45., Abb. 8 (a mű számomra nem volt hozzáférhető); ULBRICHT, A.: „Artemis von Ephesos”. In Klöckner, Anja – Recke, Matthias (szerk.): *Herakles & Co.: Götter und Helden im antiken Griechenland: Antike Kunst aus den Sammlungen der Justus-Liebig-Universität Gießen und der Friedrich-Schiller-Universität Jena*, Ausstellungskatalog Gießen – Jena, 2010/11, 65–66., nr. 28.

³³ LINFERT, A.: „Ephesische Artemis”. In Bol, Peter (szerk.): *Forschungen zur Villa Albani IV.*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1994, 353.



3. kép. Aro. Fotó: Friedrich-Schiller-Universität Jena, Antikensammlungen (Dr. Dennis Graen)

A15, A28

A londoni Soane Múzeum gyűjteményében őrzött Epheszoszi Artemisz-szobor (A15) történetének általunk ismert része az 1739. évben kezdődik, amikor William Ponsonby, Bessborough második earlje nagyobb mennyiségű itáliai műkincs megvásárlásával megteremti gyűjteménye alapjait, s valószínűleg ekkor kerülhetett ez a szobor is a tulajdonába. A múzeum 1804-ben, Lord Bessborough hagyatékának elárverezésekor vásárolta meg a szobrot 61 guineaért.³⁴

Az A28 szobor jelenlegi őrzési helye ismeretlen.³⁵ Előzőleg a salisburyi Wilton House-ban volt látható, melynek gyűjteményét Thomas Herbert, Pembroke 8. earlje (1654–1732, 1683-tól earl)³⁶ hozta létre, aki Lord Arundel és II. Károly után az angol királyság legnagyobb gyűjteményével rendelkezett. A kollekció darabjait többek közt az Arundel-gyűjteményből, a Giustiniani-gyűjteményből, a Mazarin-gyűjteményből és a nápolyi Valetta-gyűjteményből szerezte be.³⁷ Thiersch, mivel a szobor epandütészének restaurált elemei a Giustiniani-gyűjtemény egyik Epheszoszi Artemisz-szobrának (A22) epandütéséhez hasonlítanak, úgy vélte, hogy ez is a Giustiniani-gyűjteményből származhat.³⁸

Bizonyos jellemzőik miatt az A28-as és az A15-ös szobrok számos hasonlóságot mutatnak egy, a 16–18. században, különböző művekben előforduló ábrázolás-típussal. Megtörténhetett az is, hogy az egyes művek szerzői nem az eredeti szobrot, hanem egy korábbi szerző rajzát vették alapul, mint ahogy az feltételezhetően történt Jean-Jacques Boissard és Vincenzo Cartari, valamint Athanasius Kircher és Michel-Ange de La Chausse viszonylatában. Montfaucon pedig jellemzően a korábbi szerzők rajzait gyűjtötte össze és adta ki újra művében.

Az összehasonlítást nagyon megnehezíti, hogy mindkét szobor, de főleg az A28-as szobor számos átalakításon esett át. A hasonlóságok leginkább a szobroknak azon a részén fedezhetőek fel, melyeket legkevésbé érintettek a kiegészítések, és melyeken egyedi, más szobrokra nem jellemző díszítőelemek láthatóak.³⁹ Teljes bizonyossággal nem állíthatjuk, hogy a metszetek a Soane Múzeum vagy a Wilton House szobrainak restaurálás előtti állapotát tükrözik, az azonban a hasonlóságok és különbségek áttekintése után mindenképpen világossá válik, hogy ha az A15 és

³⁴ A Soane Múzeum munkatársának közlése alapján.

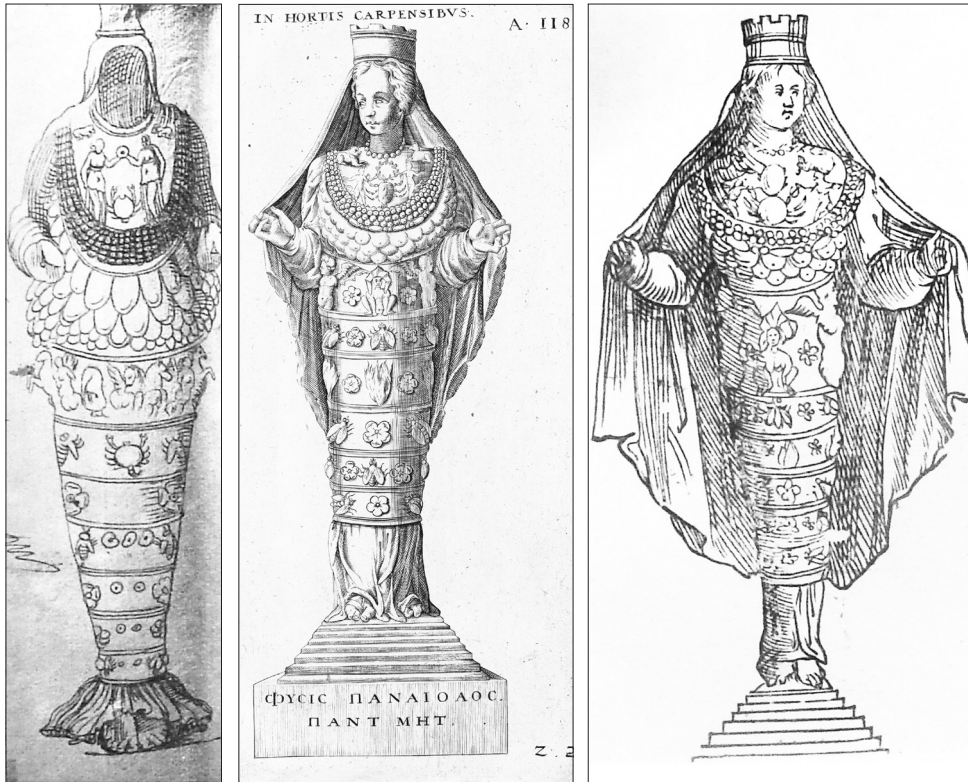
³⁵ Fleischer szerint (FLEISCHER, R.: *Artemis Ephesia*, LIMC II/1, 1984, 761. nr. 92.) a szobor szerepelt a Christie's aukciós ház 1961. július 3-án kiadott katalógusában. A Wilton House munkatársa, Sara King volt szíves megerősíteni a tényt, hogy a szobor már nincs a múzeum tulajdonában, de azt nem tudta megmondani, hogy hova került. Ugyanakkor Elisabeth Banfield, a Christie's aukciós ház munkatársa azt a tájékoztatást adta, hogy a Fleischer által a LIMC-ben említett 1961. július 3-i aukción nem volt 132. tétel.

³⁶ DOYLE, J. W. E.: *The Official Baronage of England: Showing the Succession, Dignities, and Offices of Every Peer from 1066-1085. III.*, London, Longmans, Green & Co., 1886, 31–33.

³⁷ MICHAELIS, A.: *Ancient Marbles in Great Britain*, Cambridge, Cambridge University Press, 1882, 665–671.

³⁸ THIERSCH: i. m. 84–85.

³⁹ A mellkason a koszorú által határolt területen a szárnyas nőalakok feje mellett megjelenő állatalakok és a virágkoszorú egyedi formája.

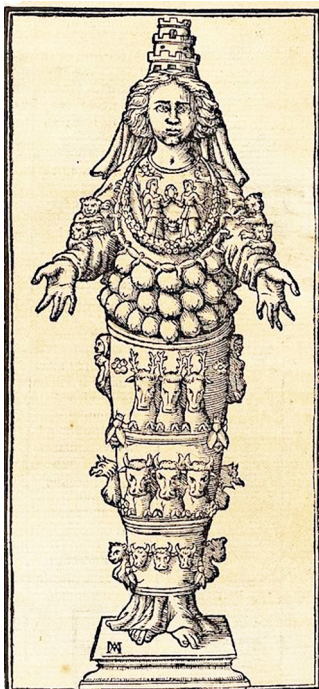


4. kép. Baldassare Peruzzi; 5. kép. Jean-Jacques Boissard; 6. kép. Vincenzo Cartari

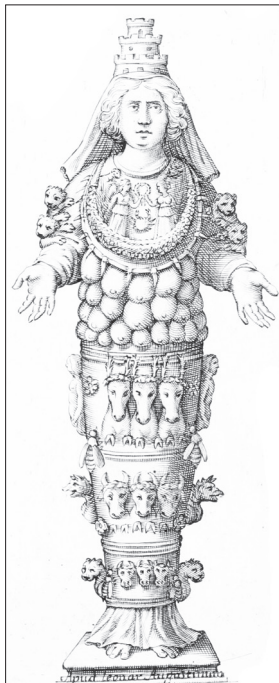
A28 nem azonosak is a metszeteken látható szobrokkal, egyetlen ábrázolástípus két variációjához tartoznak. A legkorábbi ábrázolás, amelyen mindkét szobor vonásai felfedezhetők, a Baldassare Peruzzinak (4. kép) tulajdonított vázlatkönyvből való az 1527 és 1536 közötti időszakból. Ezt követően az ábrázolástípus két altípusra bontható. Az egyik inkább a Soane Múzeum szobrának jegyeit hordozza magán: ide tartoznak Boissard (5. kép), Cartari (6. kép) és Montfaucon ábrázolásai. A másik a Wilton House szobra: ebbe a csoportba sorolhatóak Kircher (7. kép), Menetreius (8. kép), La Chausse (9. kép) és Bonetti rajzai.

Boissard munkájából kiderül, hogy az 1500-as évek közepén a Quirinalisdombon, Rodolfo Pio da Carpi bíboros villájának a kertjében („in hortis Carpensibus”) állt egy szobor, amely valószínűleg azonos lehet a Soane Múzeum szobrával.⁴⁰ Cartaritól azt is megtudjuk, hogy a szobrot feltehetőleg X. Leó (1513–1525) pápaságának idején találták Rómában, s a szöveghez egy olyan rajzot mellé-

⁴⁰ EGGER, H.: „Entwürfe Baldassare Peruzzis für den Einzug Karls V. in Rom”. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, XXIII, 1902, 41.



7. kép. Athanasius Kircher



8. kép. Claudius Menetreyus



9. kép. Michel-Ange de La Chausse

kel, amely nagyon hasonlít a Boissard-féle ábrázoláshoz. Elképzelhető tehát, hogy az A15 szoborról van szó.⁴¹

Menetreyusnak feltehetőleg az A28-as szobrot ábrázoló rajza alá az „*apud leonar. Augustinum*” felirat került,⁴² vagyis ennek az embernek a tulajdonában lehetett, bár róla közelebbi információt egyelőre nem sikerült találnom. Meg kell még említenünk Bonetti 1702-ben megjelent *Museum Kircherianum*-át, amely a sienai Kircher-gyűjteményt mutatja be, s amelyben véleményem szerint valószínűleg az A22 szobor látható. Fleischer⁴³ és Thiersch⁴⁴ az ábrázolás és az A15 szobor különbségei ellenére úgy véli, hogy ez a későbbi Soane-gyűjtemény szobrával lehet azonos.

⁴¹ CARTARI, V.: *Le imagini degli dei degli antichi*, Venetia, Ev. Deuchino, 1635, 118; GOESCH, A.: *Diana Ephesia: Ikonographische Studien zur Allegorie der Natur in der Kunst vom 16.-19. Jahrhundert*, Frankfurt am Main, Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften, 1996, 28.

⁴² MENETREIUS, C.: *Symbolica Dianae Ephesiae statua*, Roma, 1688, 10.

⁴³ FLEISCHER (1973): 8.

⁴⁴ THIERSCH: i. m. 10–11.

A16

Bár a szobor 18. század előtti őrzési helyéről nincs adatunk, a Thorwaldsens Múzeum tulajdonában van egy Pietro Sante Bartollitól származó rajz,⁴⁵ mely ezt a szobrot vagy egy ehhez a szoborhoz rendkívül hasonló szobrot ábrázol. Ha elfogadjuk, hogy a Bartolli-féle ábrázoláson ezt a szobrot láthatjuk, akkor annak 1700 előtt Itáliában, feltehetőleg Rómában kellett lennie. Pietro Sante Bartolli ugyanis 1635-től egészen 1700-ban bekövetkezett haláláig Rómában dolgozott. Így itt találkozhatott a szoborral, vagy itt láthatta Piccininek azt a metszetét, amiről az ő rajza készült. Ez utóbbi információt, mely szerint Bartolli a rajznál Piccini egy munkáját veszi alapul, a Thorwaldsens Múzeum közli online katalógusában⁴⁶. Segítene, ha pontosan tudnánk, melyik Picciniről van szó, mert a Thorwaldsens Múzeum által megnevezett Gaetano Piccini munkássága Bartolli munkásságához képest későbbre tehető.

A szobor a 18. században dr. Richard Mead (1673–1754) gyűjteményében bukkan fel először. Mead korának egyik leghíresebb orvosaként számos európai előkelőséggel, így a francia és a nápolyi uralkodóval, sőt magával a pápával is szoros kapcsolatot ápolt. Rajongott a művészetekért, gyűjtötte az antik szobrokat, gemmákat, ritka könyveket. Így nem meglepő, hogy rendszeresen küldtek számára különböző ajándékokat, például ókori szobrokat. Minden valószínűség szerint egy ilyen alkalommal került hozzá az Epheszoszi Artemisz szobra is.⁴⁷ Mindenesetre az bizonyos, legalábbis Thiersch⁴⁸ szerint, hogy már restaurált állapotban volt, amikor az orvos gyűjteményének része lett. A szobor később egy bizonyos S. Joneshoz került, akitől Augustus Frank vette meg Párizsban; ezt követően hosszabb ideig Robert Mond gyűjteményét gazdagította. Az utolsó információ a szoborról az, hogy szerepelt a londoni Sotheby's aukciósház 1980-as katalógusában.⁴⁹

A18 (10. kép, 19. kép)

Feltehetőleg a szobor legelső ábrázolása (11. kép) a Codex Berolinensisben, Giovanni Antonio Dosio 1560–65 között készült vázlatkönyvében látható. A rajzon a szobor mellett, jobb oldalon egy megjegyzés, „*Nel palazzo del Card(inal)e S. Angniolo*”, olvasható. Mivel ebben az időszakban, pontosabban 1546. október 8. és 1565. február 7. között, a S. Angeli (in Foro Piscario) kardinálisa Ranuccio Farnese volt, Hülsen szerint bizton állítható, hogy a szobor ekkor már a Farnese-gyűjtemény ré-

⁴⁵ Leltári szám: E1523.

⁴⁶ thorwaldsensmuseum.dk/en/collections/soeg?order=&q=Artemis (2013. augusztus 11. állapot)

⁴⁷ NICHOLS, J.: *Literary Anecdotes of the Eighteenth Century: Comprizing Biographical Memoirs of William Bowyer*, London, 1812, 218–219; Uő: *Illustrations of the Literary History of the Eighteenth Century: Consisting of Authentic Memoirs and Original Letters of Eminent Persons, and Intended as a Sequel to the Literary Anecdotes, II.*, London, 1817, 780, 783, 789; Uő: *Illustrations of the Literary History of the Eighteenth Century: Consisting of Authentic Memoirs and Original Letters of Eminent Persons, and Intended as a Sequel to the Literary Anecdotes, III.* London, 1818, 636.

⁴⁸ THIERSCH: i. m. II–12, nr. 9, Taf. XIII, I.

⁴⁹ A Sotheby's aukciósház munkatársa sajnos nem tudott arról pontos információval szolgálni, hogy hova került a szobor.



10. kép. A18. Fotó: Carl Rasmussen

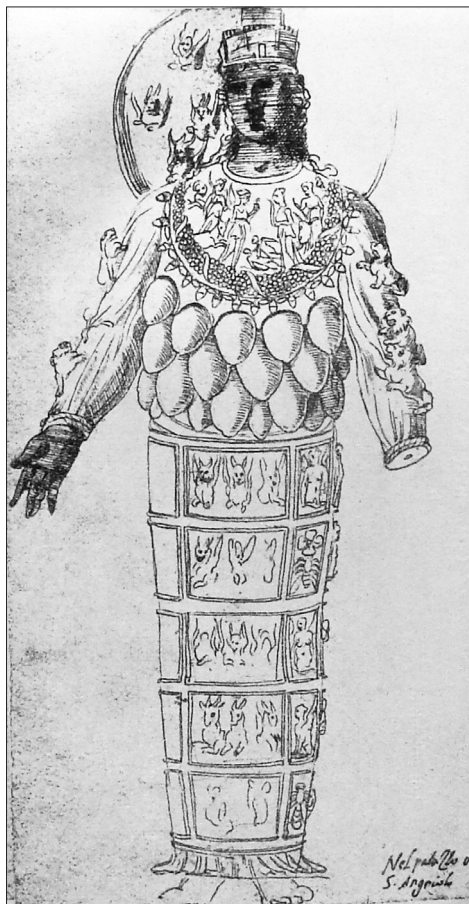
szét képezte.⁵⁰ Dosio ábrázolása egy, a mai állapotot megelőző, restaurálás előtti állapotban mutatja be a szobrot.

Feltehetően ugyanennek a szobornak az ábrázolása maradt fenn Menetreiusnál⁵¹ (12. kép) is, ugyanis a szobor talapzatán az „*In aedibus farnesianis*” felirat szerepel, és az is tudható, hogy ez szobor a Farnese-gyűjtemény részeként került a nápolyi múzeumba. A szobor és az ábrázolás között meglehetősen sok a hasonlóság, ezért feltételezhetően ugyanarról a tárgyról van szó. Itt már egy kiegészített szobrot láthatunk, de mind a Codex Berolinensis ábrázolásától, mind a mai állapottól némileg eltér, így vagy a szobornak történt még egy restaurálása, vagy Menetreius rajza nem teljesen pontos. A feltételezések szerint a mai állapotát egy, a 18. században történt átalakítás során nyerhette el.⁵²

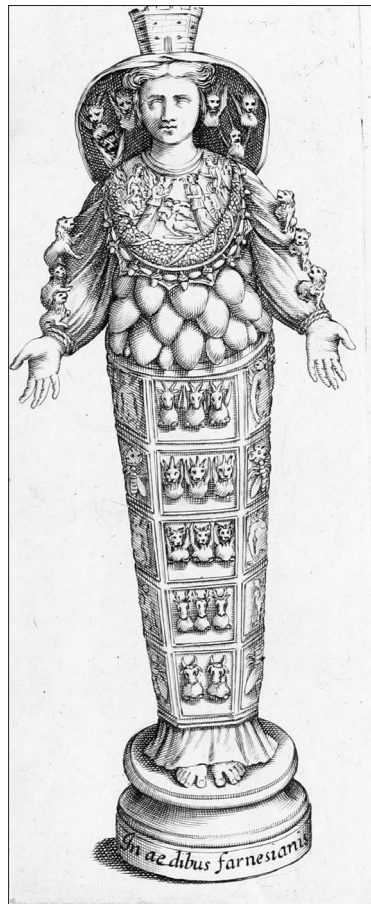
⁵⁰ HÜLSEN, Ch.: *Das Skizzenbuch des Giovannantonio Dosio im Staatlichen Kupferstichkabinett zu Berlin*, Berlin, H. Keller, 1933, 29. Taf LXXX, nr. 149; GOESCH: i. m. 31. Abb. 10.

⁵¹ MENETREIUS: i. m. 58. Ezt az ábrázolást veszi át Montfaucon. MONTFAUCON, B.: *L'antiquité expliquée et représentée en figures*, I., Paris, 1722, XCIV. tábla; THIERSCH: i. m. 20.

⁵² THIERSCH: i. m. 17.



11. kép. Giovanni Antonio Dosio



12. kép. Claudius Menetreyus

A20, B3

Jelenleg mind a szobor, mind a felsőtesttöredék a Louvre tulajdonát képezi. A B3-ról pontosan tudjuk, hogy a Campana-gyűjtemény részeként⁵³ került a múzeumba egy alsótesttöredékkel (C 20) együtt, így elképzelhető, hogy az A19 esetén is ugyanez a helyzet, bár ezt a feltételezést a múzeum munkatársai nem erősítették meg. Arról nincs adatunk, hogy a szobor és a töredékek hogyan váltak a Campana-gyűjtemény részeivé.

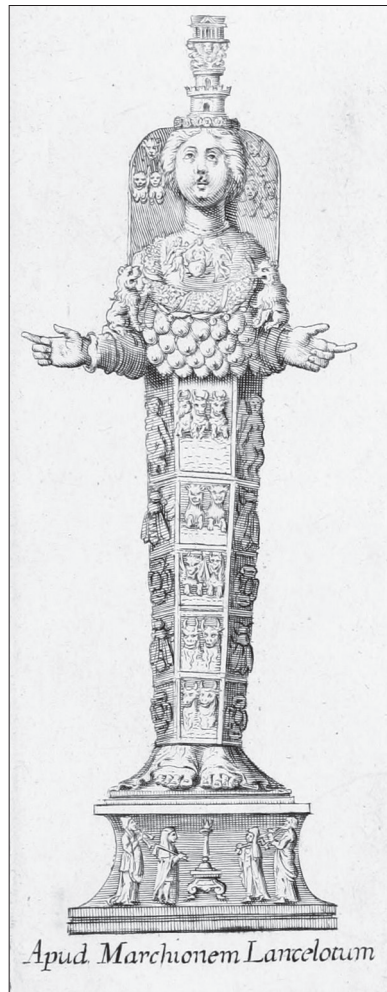
⁵³ A Louvre-ban őrzött négy szobor és szobortöredék közül kettő (a B3 és a C5) biztosan a Campana gyűjteményből került a múzeumba, egy (a C6) pedig Türoszból származik.

A21 (13. kép)

Az A21 szobor feltételezhetően megegyezik a Menetreius-könyv 10. oldalának bal felén látható grafikával (14. kép). A szobor és a rajz között adódnak ugyan eltérések, de az azonosságot nemcsak a szobor és a rajz közötti hasonlóság, hanem a szobor egészen egyedi talapzata is alátámasztja. Ugyanakkor meg kell jegyezni, hogy a talapzat díszítései, melyek legalább egy restauráláson biztosan átestek, nem pontosan egyeznek Menetreius könyvének ábrájával. A műben a kép alatt az „*Apud Marchionem Lancelotum*” felirat látható, így feltehetőleg 1657 körül ennek az embernek a tulajdonában lehetett, majd ezután kerülhetett Albani bíborshoz, s innen később a Capitoliumi Gyűjteménybe.



13. kép. A21. Fotó: Carl Rasmussen
14. kép. Claudius Menetreius



A22

Az A22-höz nagyon hasonló szobor rajzát láthatjuk Joachim von Sandrart 1635-ben kiadott könyvében, a *Galleria Giustiniana*-ban.⁵⁴ Thiersch szerint ez már a mai állapotot tükrözi, így feltételezhető, hogy a restaurálásnak valamikor a 17. század első harmadában vagy még korábban kellett történnie.⁵⁵ Van azonban néhány eltérés, amit Thiersch figyelmen kívül hagyott: valószínűleg ezeket nem tekintette olyan jelentősnek, hogy a szobor és a grafika azonosságát kétségessé tennék. Ha azonban elfogadjuk Sandrart rajzát minden részletében hitelesnek, mint ahogy azt Thiersch tette, akkor a mellkast is érintenie kellett a restaurálásnak, bár erre a szobor ezen részén nem utal semmi.⁵⁶

Menetreius könyvének egyik ábrázolása⁵⁷ szintén hasonlít a szoborhoz. Az ő könyvét ugyanakkor 20 évvel később adták ki, mint ahogy a *Galleria Giustiniana* rajzai készültek, és a Menetreius által közölt képen a szobor talapzatán is „*apud Card. Barberinum*” felirat szerepel. Ha összevetjük az adatokat, és ha ragaszkodunk Thierschnek ahhoz a feltevéséhez, hogy mindkét grafika ugyanazt a szobrot ábrázolja, akkor eléggé zavaros kép rajzolódik ki előttünk. Azt ugyanis biztosan tudjuk, hogy a szobor közvetlenül a Giustiniani-gyűjteményből került a Torlonia-gyűjteménybe. Ez esetben felmerül a kérdés, hogy hogyan lehetett volna a Barberini-gyűjtemény része húsz évvel később, mint amikor már egyszer a Giustiniani-gyűjtemény része volt? Elképzelhető, hogy a Menetreius által megadott adat, „*apud Card. Barberinum*”, a szobor korábbi tulajdonosára és a rajz a szobor egy korábbi állapotára utal? Lehetséges lenne, hogy a szobrot nem egyszer, hanem többször is restaurálták, és a Sandrart-rajz amolyan „átmeneti állapot” lenne a Menetreius által készített grafika és a szobor mai állapota között? Ez esetben azonban kérdés, hogy erről az „átmeneti állapotról” miért 20 évvel korábbról van tudomásunk, és miért látszik Menetreiusnál a mellkason a mai jelenet,⁵⁸ Sandrartnál pedig a korábbi.⁵⁹ Ennél sokkal valószínűbb magyarázat lenne, hogy a Barberini-gyűjteményben volt egy nagyon hasonló szobor, amelynek a későbbi sorsáról nem tudunk semmit, és ez jelenik meg Menetreius rajzán. Esetleg Thierschnek van igaza, és Menetreius nem túl megbízható forrás,⁶⁰ de ez esetben Sandrart sem az, bármennyire is ezt hangoztatta Thiersch.

⁵⁴ Galleria Giustiniana I, 152.

⁵⁵ THIERSCH: i. m. 37.

⁵⁶ A kérdés már csak azért is nagyon izgalmas, mert Sandrart rajzán a két szárnyas nőalak egy fáklyát (!) tart valami nehezen meghatározható díszítőelem, talán egy Rák fölé. Olyan szobrot azonban, amelyen a nőalakok nem koszorút, hanem fáklyát fognak, nem ismerünk Itáliából, csak Epheszoszból.

⁵⁷ MENETREIUS: i.m. 9., bal oldali szobor.

⁵⁸ Két nőalak tart koszorút a Rák fölé.

⁵⁹ A már említett, fáklyát tartó nőalakok.

⁶⁰ Menetreiusnál egyébként összesen hat ma ismert szobor jelenik meg. A fent említettek közül további két rajz (a 10. oldali jobb oldali kép, „*Apud March. Vinc. Iustinianum*” és a 60. oldalon jobb oldalon látható „*Apud leonar. Augustinum*” közül az előbbi Thiersch szerint azonos lehet a nápolyi Museo Nazionale antikvitás után készültnek meghatározott szobrával. THIERSCH: i. m. 128, nr. 162, Taf. LXXVI. Az utóbbi az F1 szobor, amely – annak ellenére, hogy Thiersch is gyanította, és mára már bebizonyosodott, hogy csupán a feje ókori eredetű – mind Fleischer, mind a LIMC katalógusába be-

A helyzetet tovább bonyolítja, hogy Jessen, a *Paulys Realenzyklopädie* Epheszoszi Artemisz-szócikkének írója állította, hogy látta a szobrot Frascatiban a Villa Rufinellában.⁶¹ Tudjuk azonban, hogy a szobor 1845-ben Alessandro Torloniához került, amikor felvásárolta a Giustiniani-gyűjtemény megmaradt darabjait.⁶² Thiersch meglátása⁶³ szerint Jessen vagy téved, vagy csak rövid ideig lehetett a szobor Frascatiban a Villa Rufinellában. Véleményem szerint azonban számolnunk kell az- zal is, hogy létezett egy másik hasonló szobor is, és ezt láthatta Jessen.

A27

A szoborról Duhn 1881-ben megjelent könyvéből van tudomásunk, de ő is mind- össze annyit írt róla, hogy a Villa Wolkonskyban látta, kisméretű, és hiányoztak a feje és karjai. Ugyanakkor Thiersch 1934-ben már arról értesült, hogy a szobor már nincs ezen a helyen, de nem derült ki, hogy hova került.⁶⁴

A1, A3, A11, A23, A25, A26, A34

Ezeknek a körszobroknak a lelőhelye ismeretlen, előtörténetükről szinte semmit nem tudunk. Az ezekről szóló legelső híradások idején is már a jelenlegi őrzési he- lyükön vannak.

Az A1-es 1910-ben az aquileiai múzeum,⁶⁵ az A3-as 1905-ben az athéni Ethniko Arkhaiologiko Muszeióban,⁶⁶ az A11-es a Thorwaldsens Múzeumban,⁶⁷ az A23-as 1926-ban a Palazzo dei Conservatoriban,⁶⁸ az A25-ös 1808-ban⁶⁹ és az A26-os 1778-ban⁷⁰ az Albani-gyűjtemény, az A34-es pedig a veronai Museo del Teatro Romano⁷¹ tulajdonában volt.

.....
került. SPINOLA, G.: „Torso del Belvedere e Artemide Efesina con testa antica di Faustina Minore”. In Conforti, Claudia – Funis, Francesca – De Luca, Francesca (szerk.): *Vasari. Gli Uffizi e il Duca*, Firenze, Giunti, 2011, 346–347. nr. XIII,1.

⁶¹ JESSEN, O.: „Ephesia”. *RE V.* 2765.

⁶² VISCONTI, C. L.: *I monumenti del Museo Torlonia riprodotti con la fototipia*, Roma, Tipografia Tiberina di F. Setth, 1885, Tav. CXXIV, nr. 483.

⁶³ THIERSCH: i. m. 38.

⁶⁴ MATZ, F. – DUHN, F. K.: *Antike Bildwerke in Rom: mit Ausschluss der grösseren Sammlungen*, I., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1881, 176. nr. 666; THIERSCH: i. m. 56. nr. 39; FLEISCHER (1973): 20. E 65.

⁶⁵ MAIONICA, H.: *Führer durch das k. k. Staatsmuseum in Aquileia*, Wien, ÖAI, 1910, 63. nr. 109.

⁶⁶ JESSEN: i. m. 2765.

⁶⁷ REINACH, S.: *Repertoire de la statuaire grecque et romaine*, III. E. Paris, Leroux, 1904, 98. nr. 4.

⁶⁸ STUART JONES, H.: *The Sculptures of the Palazzo dei Conservatori*, Oxford, Clarendon Press, 1926, 51–53. nr. 6, Taf. 66.

⁶⁹ ZOEGA, G.: *Li bassirilievi antichi di Roma*, Roma, Presso Francesco Bourlié II, 1808, 268–270. Tav. CVII.

⁷⁰ MAGNAN, D.: *La ville de Rome ou description abrégée de cette superbe ville*, Roma, 1778, Tav. 66.

⁷¹ THIERSCH: i. m. 51–52, nr. 31, Taf. XXIV. 2–3.

A5, A35, A36, A37, A38, A39, A40, A41, A42, A43

E szobrok egyikének sem ismerjük sem a lelőhelyét, sem a jelenlegi őrzési helyét. Mindegyikről annyi tudható,⁷² hogy szerepeltek valamely műkereskedés katalógusában. Egyedül az A5-ös szoborról derült ki néhány részlet. Katrin Rubi-Roth, aki a szobrot ismertette egy árverési katalógusban, elküldte a szobor leírását és fotóját, de sem a lelőhellyel, sem a jelenlegi őrzési hellyel kapcsolatban nem tudott információval szolgálni.⁷³

B1, B4, B5

Ezeknek a felsőtesttöredékeknek a lelőhelye ismeretlen, előtörténetükről szinte semmit nem tudunk. Már a róluk szóló legelső híradások idején a jelenlegi őrzési helyükön voltak láthatóak, a B1 1881-ben az athéni Akropolisz Múzeumban,⁷⁴ a B4 1818-ban a Torlonia-gyűjteményben,⁷⁵ a B5 1926-ban a Palazzo dei Conservatoriban.⁷⁶

B6, B7

A B6 és a B7 töredékek lelőhelye ismeretlen, annyi azonban bizonyos, hogy ma Ostiában őrzik azokat. Dr. Gioandomenico Spinola, a Vatikáni Múzeum munkatársa tájékoztatott arról, hogy a szobrokat először a múlt század harmincas éveiben katalogizálták,⁷⁷ azonban a területen a pápai ásatások már ötven évvel korábban véget értek, így nincs adatunk arról, hogy pontosan honnan került elő a két szobor.

A B11 töredék pontos leírása nem volt elérhető a számomra, a B23 pedig egy kéztöredék, így nem szolgál releváns információval.

Mint láhattuk, egyes körszobrok és töredékek történetét egészen a 16. századig vissza tudjuk követni. A reneszánsz megszületésével lendületet kapott az antik kultúra iránti rajongás, először az ókori auktorok, szövegek kerültek a figyelem középpontjába, majd a 15. század során megszülettek az első gyűjtemények. S bár néhány kalandvágyó, lelkes, az antik kultúra iránt rajongó utazó, mint Anconai Küriakosz,⁷⁸ eljut Kis-Ázsia tengerparti területeire, sőt Epheszoszba is, de ő is, mint

⁷² Ezekről a szobrokról Fleischertől, a LIMC II/1 Epheszoszi Artemisz-szobrokat felsoroló katalógusából van tudomásunk.

⁷³ ROTH-RUBI, K.: *Palladion. Antike Kunst Katalog*, Basel, 1976, nr. 122.

⁷⁴ SYBEL, L.: *Katalog der Sculpturen zu Athen: Kentrikon Mouseion, Barbakeion Lykeion, Hagia Trias, Theseion, Stoa d. Hadrian, Ephoria. Suedabb. d. Akropolis, Akropolis*, Marburg, Elwert, 1881, 380. nr. 6097.

⁷⁵ VITALI, P.: *Marmi scolpiti esistenti nel palazzo di S. E. il sig. D. Gio. Torlonia duca di Bracciano, III.*, Roma, Presso Vitali, 1818, I. Tav. I.

⁷⁶ STUART JONES: i. m. 300, Taf. 19.

⁷⁷ KASCHNITZ VON WEINBERG, G.: *Le Sculture del Magazzino del Museo Vaticano*, Città del Vaticano, 1936–1937, 160. nr. 345.

⁷⁸ Ciriaco de' Pizziccolli, vagy ahogy magát nevezi, Anconai Küriakosz (1391–1452) kereskedő, diploma-

ahogy kortársai, inkább feliratokat másol, rajzokat készít, nem pedig nagyméretű antik tárgyakat gyűjt. Meglehetősen kicsi a valószínűsége annak, bár nem teljesen kizárható, hogy az Itáliában ebben az időszakban megjelenő szobrokat ezek az utazók vagy kereskedők hozták volna magukkal a kis-ázsiai térségből. Ugyanakkor már a 18–19. századi feltárásokat megelőző évszázadokban is történhetek „ásatások” Itáliában vagy kerülhettek elő Itália földjéből a véletlennek köszönhetően olyan Epheszoszi Artemisz-szobrok, melyekről a 16–17. századi írók, művészek munkáiból szerzünk tudomást.

A fent leírtak összegzésével némileg módosul a pontos régészeti adatokkal rendelkező szobrok és felsőtesttöredékek által kialakított kép.

Az A7, A15, A16, A18, A21, A22 A28 szobrokról vannak adataink Itáliából, a 16–17. századból, tehát ezek feltételezhetően innen is származnak. Ha elfogadjuk Lichteneker szóbeli közlésre alapozott kijelentését, akkor ebbe a csoportba sorolható az A6 szobor is. A többi szoborról a 19–20. századból vannak az első adataink. Jórészt ezek is Itáliához kapcsolódnak, de mivel a régészeti feltárások ekkor már a Földközi-tenger keleti medencéjében is több helyütt megindultak, ezért nem állítható teljes bizonyossággal, hogy ezek a szobrok is Itáliából kerültek volna elő.

A B4, az A25, valamint a B3 esetén is gyanítható az itáliai eredet. A B4 töredéket a Torlonia-gyűjteményből ismerjük, de a Torlonia-gyűjtemény alapját a Giustiniani-gyűjtemény képezte, ezért feltételezhető, hogy ez a szobor is ennek a gyűjteménynek a része lehetett. Az A25 és A26 szoborról az Albani-gyűjteményből van tudomásunk, az Albani-gyűjtemény pedig a 18. században jött létre Joachim Winckelmann irányítása alatt.

A Campana-gyűjteményt a 19. században hozzák létre, így az innen származó, ma a Louvre-ban őrzött B3 felsőtesttöredék és a talán ugyanebből a gyűjteményből származó A20 körszobor itáliai eredete kétséges.

Az A4, A10, A8, B6 és B7 szobrok és felsőtesttöredékek szintén Itáliához köthetőek, de a legelső adatok a 20. századból valók.

Az A1, A3, A11, A14, A34 katalógusszámú körszobrokról és a B1, B5 felsőtesttöredékekről nincs közelebbi adatunk, ezeknek a lelőhelye ismeretlen, előtörténetükről szinte semmit nem tudunk. A legelső híradás idején is már a jelenlegi őrzési helyükön vannak.

.....
 ta, tudós volt. Élettörténetéből kiderül, hogy a Földközi-tenger keleti medencéjében tett utazásait inkább az antikvitás iránti rajongása, mintsem a kereskedelmi haszon vezérelte. Nemcsak ókori vagy annak vélt kéziratokat vásárolt, hanem lerajzolt számos antik épületet, lemásolt feliratokat. Bodnar, aki feldolgozta fennmaradt munkáit, szellemesen, ám Küriakosz naplóját elolvasva nem alaptalanul „tengeri stoposnak” (*naval hitchhiker*) nevezte, aki Plinius, Thuküdidész, Sztrabón, Pomponius Mela műveivel az utazóládájában, velencei és genovai kereskedőhajókon utazva járja be az Égeikumot és Levantét az antikvitás fennmaradt emlékeit kutatva. BODNAR, E. W.: *Cyriac of Ancona: Later Travels*, London, Harvard University Press, 2003, XII–XIV.

A fentiek alapján a következő mondható el az ismertetett körszobrokról és felsőtest-töredékekről:

Biztosan Itália és környékének területéről került elő: A2, A17, A18, A19, A24, B6, B10.

Bizonytalan lelőhelyű, de feltehetőleg Itáliából származik: A6, A7, A15, A16, A28, A21, A22 és talán A25, A26, B3, B4, B7.

Itáliában a 20. század során bukkan fel, de bizonytalan helyről származik: A4, A8, A10.

Epheszoszból és a kis-ázsiai térségből került elő: A12, A29, A30, A31, B9.

A Földközi-tenger déli-délkeleti részéről került elő: A9, A14, A32, A33, B11.

Nincs adat: A1, A3, A5, A11, A13, A20, A23, A34, B1, B5.

Csillagjegyek – nőalakok – láncok

Mint arról már a korábbiakban szó volt, az egyes ábrázolástípusok összevetése során a legkevesebb változáson átesett részekre érdemes fókuszálnunk. A szobor mellkasának díszítéseire általánosságban a következők jellemzőek: a khitón szegélye a nyaknál legtöbbször sima; időnként látható egy egyszerű, esetleg gyöngyös lánc; nagyon gyakori elemek a virágkoszorú által határolt területen belül a szárnyas nőalakok és az asztrológiai jegyek (ez utóbbiak egyes esetekben a virágkoszorún kívül helyezkednek el), valamint szintén nagyon gyakori a makkfüggős lánc, amelyen a makkok vagy stilizált, vagy teljesen élethű formában jelennek meg. Ezek közül az elemek közül a virágkoszorún belüli díszítések, vagyis a szárnyas nőalakok és a csillagjegyek a legjellegzetesebbek, tehát ezek és egymáshoz való viszonyrendszerük képezik a vizsgálatom tárgyát.

Egy korábbi tanulmányomban már bővebben foglalkoztam az Epheszoszi Artemisz-szobrokon megjelenő csillagjegyekkel.⁷⁹ Az ismertetett szobrok közül huszonötön jelennek meg asztrológiai jegyek,⁸⁰ vagyis az esetek több, mint felében. Hét esetben csak nőalakok láthatóak,⁸¹ kilenc esetben sem nőalakok, sem zodiákusjegyek nem kerültek a szoborra.⁸²

⁷⁹ A 2012-ben a pécsi doktoranduszhallgatók konferenciájának tanulmánykötetében megjelent tanulmányomban az Epheszoszi Artemisz-szobrokon megjelenő Rák csillagjegy értelmezésével foglalkozom. TURCSÁN-TÓTH Zs.: *Egy lehetséges értelmezés az Epheszoszi Artemisz szobrán megjelenő csillagjegy ábrázolásokról*, Pécs, 2012, 191–214. (phdpeccs.hu/static/idk_2012/idk_2012.html, 2014. március 14-i állapot)

⁸⁰ A1, A4, A7, A12, A15, A16, A17, A18, A19, A20, A21, A22, A23, A24, A25, A26, A28, A30, A31, A32, A34, B3, B4, B6, B7.

⁸¹ A9, A2, A3, B9, A11, B10, A10.

⁸² B1, A8, A14, B5, A29, A6, A13, A33, A5.

A 25 csillagjeggyel díszített szobornál és töredéknél 23 esetben megjelenik a Rák zodiákusjegy.⁸³ Tehát, mint már a korábbi cikkben is említettem, a Rák csillagjegynek kitüntetett szerepe van az Epheszoszi Artemisz-szobrokon, de nem a Római Birodalom keleti régióiban. Olyan szobrok és töredékek, amelyeken a Rák kiemelt szerepet kap,⁸⁴ nem kerültek elő sem Kis-Ázsiából, sem a Földközi-tenger déli-délkeleti részéről. Annak ellenére, hogy ezeken a területeken a feltárások során nem találtak annyi szobrot és felsőtesttöredéket, mint amennyi Itáliához és környékéhez köthető, mindenképpen látszik, hogy azoknál a szobroknál, ahol a mellkasdíszítések között feltűnnek a csillagjegyek, egyik sem kap a Rák jegyéhez hasonló kitüntetett szerepet. Ugyanakkor ezeknél a szobroknál és felsőtesttöredékeknél is megjelenhetnek az állatöv bizonyos jegyei, amelyek vagy a koszorún belülre, vagy kívülre kerülnek. Ezekben az esetekben legalább négy szárnyas nőalak látszik a zodiákusjegyek társaságában, akik mindig a virágkoszorú által határolt területen belül jelennek meg. A csillagjegyek előfordulása nem annyira gyakori, mint az Itáliából és annak környékéről származó szobrok és felsőtesttöredékek esetén.⁸⁵

Ha az Itáliához és a környező területekhez kapcsolódó szobrokat nézzük, akkor itt más következtetésre jutunk. Sokkal kevesebb olyan szobrot és felsőtesttöredéket találunk, amely csillagjegyek nélküli: mindössze egyhatodik ilyen. Mint ahogy arról korábban már szó volt, az Itáliához köthető szobrok és felsőtesttöredékek esetén a Rák csillagjegy kiemelkedően fontos szerepet kap, az A25, A18, A24 kivételével minden „csillagjegyes” szobornál ez a jegy foglalja el a központi szerepet.

Vannak olyan szobrok és felsőtesttöredékek, melyeken a zodiákus nem jelenik meg, de a nőalakok igen. Itáliában négy olyat ismerünk, amelyek mellkasi részén csak a nőalakok jelennek meg: az A2 Aquileiából, melynek mellkasdíszítéseit csupán bekarcolással jelezték, az A11, egy nem túl nagy méretű, mindössze 15,5 centiméteres torzó a Thorwaldsens Múzeumból, az A10 a jénai Friedrich-Schiller-Universität antik gyűjteményéből, valamint a B10 Telo Martiusból (Toulon), melynek mellkasi részét három táncoló nőalakkal díszítették. Ez utóbbiakat Noelke Khariszokként azonosítja,⁸⁶ akik az Aphrodisziaszi Aphrodité szobrain rendszeresen megjelennek. Tekintettel arra, hogy az Epheszoszi Artemiszt és az Aphrodisziaszi Aphrodité ábrázoló szobrok földrajzi elterjedése⁸⁷ többé-kevésbé egybeesik, elképzelhető, hogy az Aphrodisziaszi Aphrodité egyik díszítőeleme kerülhetett a szoborra. Ez egyfajta helyi „szinkretizmusként” interpretálható, és arra is példaként szolgálhat, hogy miként változhat meg egy, az eredeti kultuszhelyétől távolra kerülő istenség szobra.

⁸³ Az A19 és A1 esetén nincs pontos adat, hogy mely csillagjegyek szerepelnek a szobron, a B11-ről pedig nincs pontos leírásunk.

⁸⁴ Vagy ez az egyedüli csillagjegy, amely legtöbbször két nőalak között jelenik meg, vagy ugyanebben a centrális helyzetben, de más csillagjegyek vagy figurális elemek társaságában, esetleg a Rák önmagában.

⁸⁵ Az innen előkerült szobrok és felsőtesttöredékek negyedénél nem jelennek meg a csillagjegyek.

⁸⁶ NOELKE: i. m. 127. 38. j.

⁸⁷ Uo. 128. Abb. 19.

A kis-ázsiai és a Földközi-tenger keleti részéről származó szobrok között három olyan van, melyen láthatóak a szárnyas nőalakok. Az A9 egy Caesarea Maritimában talált szobor (15. kép), melyen két szárnyas nőalakot látunk, de nem a Rák, hanem egy „Rankenfrau” fölé tartanak koszorút. Egy epheszoszi felsőtesttörödékre (B9) két koszorút magasba emelő nőalak került, de közöttük nem jelenik meg semmi. A ma Athénban látható A3 (16. kép) szobron a szőlőfürt formában elhelyezkedő „mellek” két oldalára faragtak egy-egy szárnyas nőalakot.



15. kép. A9. Fotó: Carl Rasmussen

Azokról a szobrokról, melyeken sem csillagjegyek, sem nőalakok nem láthatóak, már közel sem alakítható ki egységes kép. Az bizonyos, hogy létezett magában Epheszoszban is egy ilyen ábrázolástípus. Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint az A29-es „nagy” Epheszoszi Artemisz-szobor (1. kép). Vannak azonban egymásra erősen hasonlító ábrázolástípusok ezen a körön belül is: az A5, az A13 és az A14 szobrokon egy dupla lánc és a felső láncon középen egy rozetta, esetleg korong látható. A B5 felsőtesttörödéken felfedezhető ez a kettős lánc, csak ott az alsó nem makklánc, hanem egy ötszirmú virágokból álló koszorú. Az A29 körszobrot szintén kettős lánc díszíti, itt azonban nem egy virág, hanem a virágkoszorú van a két lánc között. A kisméretű A14 kivételével az említett szobroknál az alsó lánc és a „mellek” között mindig látható egy sor rozetta vagy valamilyen bogyós gyümölcs.

16. kép. A3. Fotó: Kathy Choi

Az A5, A8, A33 és B1 szobrokon és felsőtesttörödéken a „mellek” viszonylag magasan kezdődnek és egy lánc, esetleg egy virágkoszorú jelenik meg a mellkason.⁸⁸

Meg kell még említenünk négy speciális esetet. Az A4 szobrot az egyik legkorábbinak, a hellenizmus idejéből származónak⁸⁹ határozták meg. Ezen ugyan felbukkan két nőalak és a csillagjegyek is, de nem együtt: a nőalakok egy teljesen külön jelenetbe kerültek.⁹⁰

A kis-ázsiai típusba sorolt A32 szobron a mellkasi részen kívül további két nőalak került a „mellek” két oldalára. Az A23 szobron két nőalakot faragtak a mellkasi részre, közöttük nem csillagjegy, hanem egy oltár látszik, amelyre egyes kutatók szerint a Mérleg jelét vésték.⁹¹ Az A25 szobor az egyetlen olyan, ahol a csillagjegyek a nőalakok nélkül jelennek meg.



⁸⁸ Meg kell azonban jegyeznünk, hogy mind az A8, mind az A33 eredetiségével kapcsolatban már felmerültek kétségek.

⁸⁹ FLEISCHER (1973): 119.

⁹⁰ A szobor mellkasa sávokra osztott. A legfelső sávban középen egy oltár (?), ettől jobbra egy jobb felé forduló ló, a bal oldalon balra fordulva egy óz, mindkét állatalak előtt egy-egy szárnyas nőalak térdel vagy ül. A nőalakok kezüket az állatok orra felé nyújtják, simogatják, esetleg etetik azokat. A második sávban nyolc oroszlánfej, ez valamivel jobban kiemelkedik a ruha síkjából, mint az előző jelenet; a sáv tetején eléggé bizonytalanul, de mintha látszana valamiféle szegély, az alján határozottan megjelenik egy szélesebb szegély. A harmadik sáv leginkább egy szélesebb szegélyű pántra emlékeztet, amelyen hat csillagjegy jelenik meg, ezek jobbról balra nézve a következők: Bika, Ikrek, Rák, Oroszlán Szűz, Skorpió.

⁹¹ STUART JONES: i. m. 51–52.

Összefoglalás

Amikor belekezdtem a kutatásba, azzal szembe-sültem, hogy ilyen jellegű összefoglalást és rendszerezést csak nagyon kevesen készítettek. Az elmúlt évtizedre jellemző technológiai fejlődés mindjobban megkönnyíti az ilyen és ehhez hasonló kihívások teljesítését. Az egyes szobrok fotói folyamatosan kerülnek fel digitális archívumokba, eddig kevéssé elérhető 17–19. századi könyvek válnak a kutatók számára



17. kép. Itáliai típus. A34

könnyen hozzáférhetővé. Másrészt a kutatók és a múzeumok munkatársai könnyen és gyorsan elérhetővé váltak, többségük szívesen válaszolt a munkám során felmerült kérdésekre. E tájékoztatások és források tették lehetővé ezt a kutatást, amely a korábbiakhoz képest pontosabb képpel szolgálhat.

Áttekintve a fentieket, úgy vélem, hogy jóllehet egy tipológia felállítása továbbra is nehézségekbe ütközik, az mindenképpen rögzíthető, hogy a mellkasdíszítések tekintetében regionális különbségek mutatkoznak az Epheszoszi Artemisz szobrai között, vagyis a csillagjegyek és a nőalakok vonatkozásában négy típust tudunk megkülönböztetni: négy nőalak több csillagjegy társaságában; két nőalak köztük egy zodiákusjeggyel, mely legtöbbször a Rák; csak nőalakok; nőalakok és asztrológiai jegyek nélkül.

Az első két típust földrajzi elhelyezkedéshez is tudjuk kötni. A két nőalak, közöttük a Rák csillagjeggyel, csak Itáliában és Masszaliában fordul elő, ezért neveztem el itáliai típusnak (17. kép), míg a többnyire Kis-Ázsiából, valamint a Földközi tenger déli és keleti partvidékén előforduló négy nőalakos és több csillagjegyes ábrázolásmódot kis-ázsiai típusnak (18. kép). A további két típusra mindkét területről vannak ismert példáink.

Mint láthatjuk, gyakori díszítőelemek voltak a csillagjegyek és a nőalakok, de valamilyen oknál fogva az Itáliában megjelenő Epheszoszi Artemisz-szobrok körében hangsúlyossá válik a Rák csillagkép és a két szárnyas nőalak együttes megjelenítése.⁹² Ugyanakkor azt is meg kell jegyeznünk, hogy a négy nőalakos,

⁹² TURCSÁN-TÓTH: i. m. 196–198.



18. kép. Kis-ázsiai típus. A30. Fotó: Pieter Edelmann

több asztrológiai jegyes ábrázolásra, amely régészeti feltárás során került elő, már amennyiben egy 18. század végi ásatás annak tekinthető, van példánk Itáliából (19. kép). Viszont az itáliai típusból erről a területről is mindössze egy olyan felsőtest-töredék ismert, az A17, aminek a lelőhelyéről vannak információink, ugyanis az „itáliai típusú” szobrok többsége valóban Itáliához köthető, de pontos lelőhelyük ismeretlen.

A 20. képen látható térkép az egyes típusok elterjedését mutatja az ismert vagy nagy valószínűséggel meghatározható lelőhelyű szobrok esetén.⁹³

Az Epheszoszi Artemisz-szobrok magas száma Itália esetén magyarázható az- zal, hogy a római Aventinusi Diana arcvonásait a Masszaliai Artemiszről, vagyis az Epheszoszi Artemisz masszaliai másáról mintázták, tehát nem egy teljesen ismeretlen istenalakként vívott ki magának nagy népszerűséget. A kutatást a feliratok átvizsgálásával lehetne folytatni. Érdeemes lenne feltárni, hogy mit árulnak el az

⁹³ Fontosnak tartottam, hogy a térképen jelezzem azokat a helyeket is, ahonnan csak töredékek kerültek elő, így jobban érzékeltetve a kultusz elterjedését. Ugyanakkor nem jelöltem be azokat a városokat – Athént, Capuát, Veronát, Laont –, ahol őriznek szobrokat, de sem azok előtörténetéről, sem lelőhelyéről nincs adatunk. Azokat a szobrokat, amelyek esetén valószínűsítjük az itáliai eredetet, nem emeltem ki városonként, hanem Rómánál jelezttem e szobrokat ábrázolástípus szerint.



19. kép. A18. Fotó: Mattia Moretti

Epheszoszi Artemisz kultuszának itáliai elterjedéséről, hordoznak-e fontos adatokat, és megerősítik-e eddigi ismereteinket.

Az itáliai szobrok nagy számát a reneszánsz divat is indokolhatja. Az Epheszoszi Artemisz kultuszának ugyanis elkezdődött egy „másodvirágzása” a reneszánsz idején, amikor egy „félreértés” folytán a szobrot azonosítják Iszisszel,⁹⁴ és mint Dea Natura, a „Természet” allegóriája született újjá. Népszerűségére utal az a tény is,

⁹⁴ Az első szerző, aki először említi Isziszt sokmellűként, Georgius Pictorius 16. századi német polihisztor volt, 1532-ben kiadott *Theologia Mythologica* című munkájában. *Isidis simulacrum: Eius simulacrum continuatis uberibus, linea veste, et cornibus ornatum fuit, tenens in dextra sistrum ac sinistra naviculam* (Cap. XX. De Iside).

Iszisz és Epheszoszi Artemisz összemosódása, illetve szobruknak mint természetallegóriának megjelenése és elterjedése Vincenzo Cartari nevéhez fűződik. Ő volt ugyanis az, aki művében (Macrobius, *Saturnalia* I. 20 alapján: *Isis iuncta religione celebratur, quae est vel terra vel natura rerum subiacens soli. Hinc est quod continuatis uberibus corpus deae omne densetur, quia vel terrae vel rerum naturae altu nutritur universitas.*) összekapcsolta Isziszt a sokmellűséggel, de nemcsak összekapcsolta, hanem, mint korábban az A22 kapcsán olvasható volt, megemlít egy szobrot is, amelyet X. Leó pápasága idején találtak Rómában. Az *Imagini delli Dei de gl'antichi* egyik kiadásában már egy kép is kerül az idézet mellé, amely az Epheszoszi Artemiszt ábrázolja. Cartari könyvének számos kiadása jelent meg szerte Európában, ekképpen az Epheszoszi Artemisz szobra mindenhol ismertté vált. CARTARI: i. m. 84. A témáról bővebben lásd: GOESCH: i. m. 21–27.

hogy az első összefoglaló munkát Diana Ephesiáról már 1657-ben megírták.⁹⁵ Ez a népszerűség pedig együtt járt azzal is, hogy a reneszánsz gyűjteményekbe nemcsak eredeti szobrok, hanem másolatok is kerültek. Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint az a tény, hogy a korábbi katalógusokhoz képest több eredetinek vélt szoborról és felsőtesttörödékről is kiderült, hogy reneszánsz másolat. Minden kétséget kizáróan az ókorban is létezett olyan ábrázolástípus, mely a két koszorút tartó nőalakot és a Rákot jelenítette meg a mellkason. Mi több, ez igen elterjedt és népszerű lehetett, hiszen mintául szolgált a későbbi korok másolataihoz. Amennyiben kétségbe vonjuk néhány szobor antik voltát, akkor már nemcsak azt a kérdést kell feltennünk, hogy miért volt ez az ábrázolástípus az antikvitás idején Itáliában oly népszerű, hanem azt is, hogy miért vált a reneszánsz írástudói, művészei számára oly fontossá.

Abstract

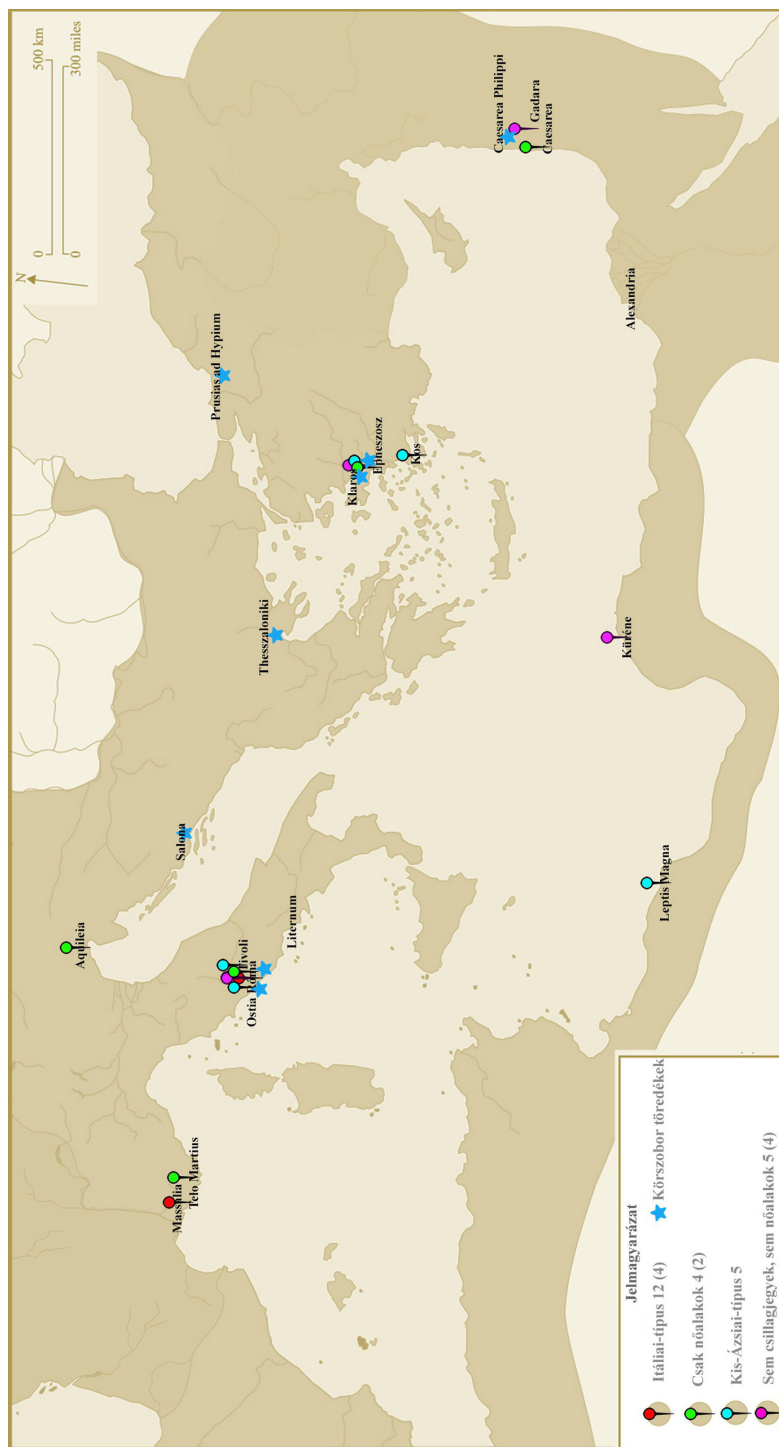
Artemis Ephesia is one of the most significant goddesses on the western coast of ancient Asia Minor. Her cult flourished for nearly a thousand years with only brief interruptions, however, most of the numerous representations of her central image date from the time of the Roman imperial period. It is problematic to make a typology of the sculptures of Artemis Ephesia, as most of the statues were restored in varying degrees over the past centuries.

Therefore we have to analyse those parts of the sculptures which were the least affected by the modifications, namely the chest. The most significant adornments of this area are the zodiac signs and the (mostly winged) female figures.

According to this, four different types can be distinguished: four female figures with some zodiac signs, one zodiac sign between two female figures (mostly Cancer), female figures without zodiac signs, sculptures without either female figures or zodiac signs.

If we connect this information to topographical data, we find that the statues decorated with one zodiac sign between two female figures appear only in Italy and its surroundings (Massalia). The other three types can be found both in Italy and the southern and eastern region of the Mediterranean Sea.

⁹⁵ MENETREIUS, C.: Symbolica Dianae Ephesiae statua. Roma, 1657.



20. kép. Az egyes ábrázolástípusok elterjedése. A zárójelben szereplő számok a lelőhely nélküli szobrok számát mutatják. A jelölés nélküli városok esetén nem áll rendelkezésemre pontos szobor leírás

i. táblázat

SORSZÁM	LIMC	FLEISCHER	THIERSCH
KÖRSZOBROK			
A1	26	E 1	1
A2	27	E 2	-
A3	28	E 3	2
A4	86	E 58	11
A5	30	E 4a	-
A6	94	E 66	-
A7	32	E 6	3
A8	31	E 5	123
A9	39	E 13	-
A10	-	-	-
A11	40	E 14	5
A12	41	E 15	6
A13	-	-	-
A14	44	E 18	7
A15	45	E 19	8
A16	46	E 20	9
A17	47	E 21	10
A18	49	E 23	12
A19	50	E 24	161
A20	52	E 26	14
A21	58	E 31	19
A22	60	E 33	27
A23	62	E 35	20
A24	63	E 36	18
A25	67	E 40	23
A26	68	E 41	24
A27	93	E 65	39
A28	92	E 64	38
A29	73	E 45	-
A30	74	E 46	-
A31	75	E 47	-
A32	88	E 60	29
A33	-	-	-
A34	90	E 62	31
A35	98	-	-
A36	98a	-	-

i. táblázat

SORSZÁM	LIMC	FLEISCHER	THIERSCH
KÖRSZOBROK			
A37	98b	-	-
A38	56	-	-
A39	33a	-	-
A40	35	E9	-
A41	56	-	-
A42	72a	-	-
A43	87a	-	-
FELSŐTESTTÖREDÉKEK			
B1	29	E 4	-
B2	34	E 8	4
B3	53	E 27	15
B4	61	E 34	28
B5	57	E 30	22
B6	65	E 38	28a
B7	66	E 39	-
B8	79	E 51	35
B9	84	E 56	-
B10	87b	-	-
B 11	89b	E 29a	-
B12	-	-	-