

Szikora Patricia (1991) a Palladion Műhely munkatársa, az ELTE BTK Ókortudományi Doktori Programjának doktorjelöltje. Készülő disszertációjának témája: Phaidra és Hippolytos mítoszának antik irodalmi változatai és képzőművészeti ábrázolásai.

Legutóbbi írása az *Ókorban*:
Délidő Prokópios Ekphrasisában
 (2018/2).

„Csak szóbeszéd vagy festett kép után”

Phaidra és Hippolytos története a Seuso-kincs tárgyain

Szikora Patricia

A Seuso-kincs mitológiai ábrázolásokkal díszített edényein kitüntetett szerepet kapott Hippolytos és Phaidra története: látható a két vödör alakú díszedényen (*situla*) (1–2. kép) és az egyik kancsón (3. kép), valamint a Meleagros-tál peremén, a medalliontól jobbra (4. kép).

A két *situla* teljes felületén fut körbe a mitikus jelenet, a kancsó középső, legszelebb frízén pedig ugyanez az ábrázolás rajzolódik ki. Kisebb eltérésektől eltekintve (5. kép)¹ a kompozíció azonos, emiatt a három ezüstdarabot egyetlen mosdókészlet darabjaiként szokás megnevezni és tárgyalni – és a múzeumi térben kiállítani.² A Hippolytos-készlet figurális díszítésének tárgyát tehát főleg ez a történet adja.

Merőben más viszont a Meleagros-tálon,³ szembenéző maszkok által határolt jelenet, amelyet balról a Perseus életét felidéző képegyüttes, jobbról pedig Pyramus és Thisbe halálának⁴ ábrázolása fog közre – Hippolytosé itt csupán egyetlen epizód a kalydóniai vadkanvadászatot középpontba állító⁵ és mitikus történetek sorát bemutató hatalmas ezüstdíszleten. Adódott a szokásos elemzési módszer, hogy a medalliont és az

alá-, illetve inkább körérendelt szegmens-jeleneteket összeolvassák, és közös témaként a szerelem, vadászat, halál, valamint a műveltség (*paideia*) meglehetősen általános tárgykörét jelöljék ki.⁶ Ez a képolvasási gyakorlat kiemelten épít a Hippolytos-mítoszra, hiszen ebben a történetben és a kincs mindkét ábrázolásán is egyszerűen dekódolható az összes felsorolt motívum. A közös nevezők hangsúlyozása azonban óhatatlan elhomályosítja a különálló történetek egyediségét, háttérbe szorítja az egymástól függetleníthető vizuális narratívák mint önálló mítoszváltozatok értelmezhetőségét, jelentésgazdagságát. Adós marad továbbá a Phaidra-történet megkezdésének, mi több, négyesre szétválásának mélyebb tanulmányozásával, valamint az ismétlődésre adott reflexióval.

A mítosz képi és szöveges feldolgozásaival foglalkozó kutató több szempontból is ingatag helyzetben van, amikor kimondottan a kincs Hippolytos-ábrázolásainak elemző bemutatását tűzi ki célul. A kiindulópont egyetlen, időben és térben valamelyest szorosan összetartozó tárgycsoport. Az ellentmondásos és körülmenyesnek ható jelző tudatos választás:



1. kép. Az A-situla: Phaidra szolgálólányaival. Magyar Nemzeti Múzeum, ltsz. RR 2017.1.5 (fotó: Dabasi András, Kardos Judit)

egyfelől a kincs nem alkot homogén tárgye gyűttest, a Meleagros-tál és a készlet más-más mester munkái, datálásuk bizonytalan, a műhelyek azonosításra várnak; másfelől a 14 tárgyat együtt rejtették el és tárták föl (illetve találták meg), mai egységük mind fizikai értelemben, mind szimbolikusan aligha szorul magyarázatra. A tárgye gyűttest azonban önálló *darabok* alkotják: ezek között Phaidra és Hippolytos története két eltérő közegeben, a tisztálkodás és szépítkezés, illetve a lakoma keretei között fogalmazódik meg; ráadásul két különböző ikonográfiai szkhémában, jóllehet – mint látni fogjuk – a mitikus esemény-sor ugyanazon pillanatát ragadják meg.

Az ábrázolások részletekbe menő ismertetése és megismerése tehát folyamatos pozíció- és nézőpontváltás útján tud megvalósulni: a fentebb említett elemzési módszer alternatívájaként egyszerre kell tekintettel lennünk a mítoszváltozatok „előtörténetére” képen és szóban, valamint a kincs egyes jeleneteinek önmagában való, de kontextustól is függő tartalmára, miközben aligha vonatkoztathatunk el az ezüstartgyak mint műtárgyak természetétől. A tanulmány gondolatmenetében ennél fogva tetten érhető egy, a különféle szerepköröket egyesítő, állandó váltakozás: hol a tudományos háttérmunkában elmélyedő kutatói szem meglátásai, hol a tárgyakat közlelről megfigyelő látogató észrevételei válnak hangsúlyossá. Ahhoz pedig, hogy a készlet és a tál Hippolytos-szegmensének bemutatásakor és értelmezésekor a mindkét megközelítésre jellemző, szoros képolvási gyakorlat követhető legyen – azaz hogy írásom szerkezete tájékozódási pontokat adjon –, egy átfogóan gondolkodó kiállításrendezői kézre is szükség van.

Az alábbiakban a Hippolytos-készletre és a Meleagros-tál peremjelenetere egy képzeletbeli, önálló kiállítás részeként tekintünk,⁷ s ennek látogatását készítjük elő részben tárlatvezetői, részben kutatói hangok megszólaltatásával – az elemzés inkább a képzeletbeli kiállítás nézőjének tekinti az olvasót, és így fogalmazza meg a kérdést: mit látunk a képen?⁸ A néhány ikonográfiai párhuzam említésével bővülő válaszból – aligha



3. kép. A Hippolytos-kancsó: a dajka, Hippolytos és egy lovas.
Magyar Nemzeti Múzeum, RR 2017.1.7
(fotó: Dabasi András, Kardos Judit)

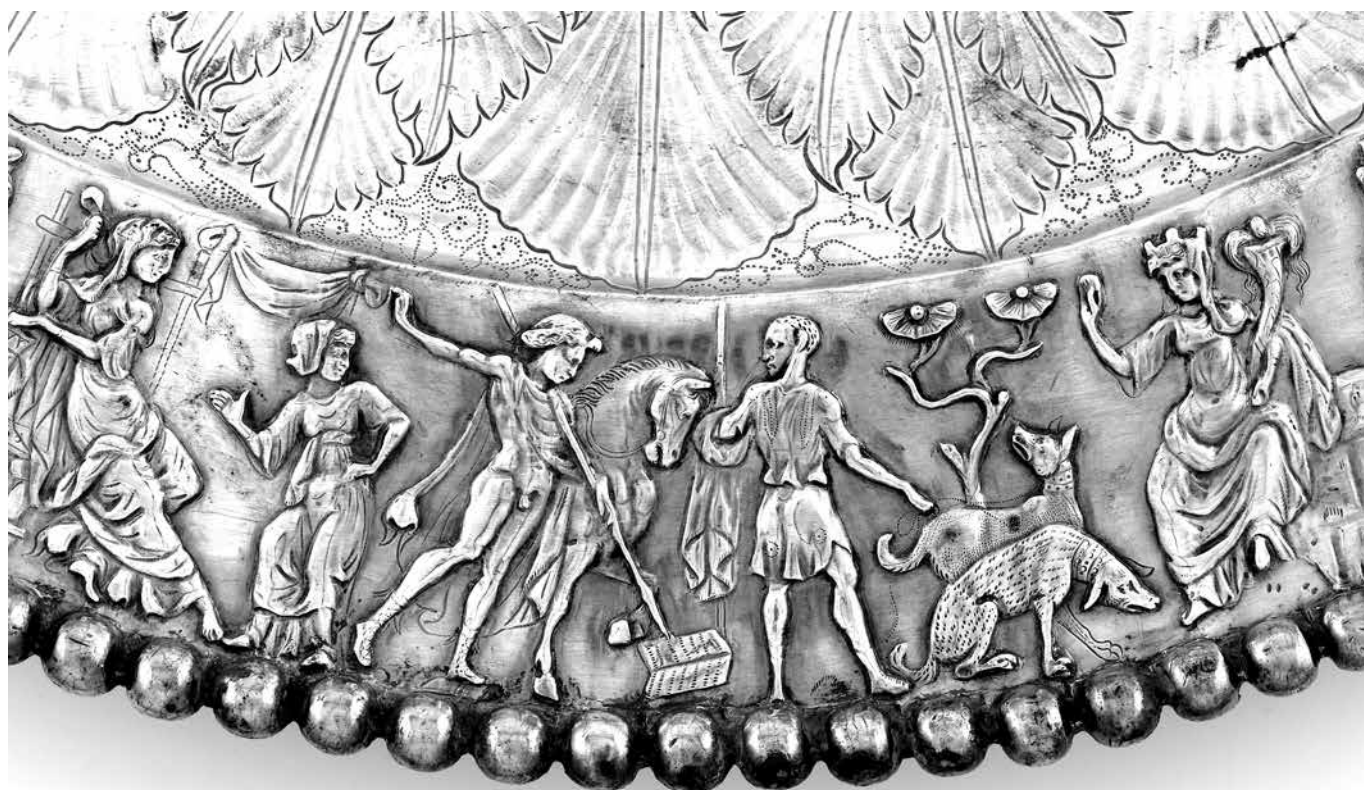


2. kép. A B-situla: Hippolytos és egy vadásztársa kutyákkal.
Magyar Nemzeti Múzeum, RR 2017.1.6
(fotó: Dabasi András, Kardos Judit)

meglepő módon – az derül ki, hogy a két különböző kompozíció tükrözi a korábbi ábrázolások szokásos képelemeit, miközben néhol teljesen egyedi megoldások útján fogalmaz meg állításokat a mítoszban meglevő történetelemekről, a korábban feltártnál pontosabban körvonalazva az imént említett általános motívumok jelentéstartományát. A két ikonográfiai szkhémát megrajzoló négy tárgy ugyanakkor dialógusba is lép egymással: hogyan értelmezhetők a Seuso-kincs tárgycsoportján belül a hasonlóságok és különbségek?

1. Bevezdés a tárlatvezetői vázlatból

A mitikus hagyomány szerint Phaidra, Théseus athéni király felesége olthatatlan szerelemre lobbant mostohafia, Hippolytos iránt.⁹ Szenvedélyét, bár különféle eszközökkel próbálta, nem tudta leküzdeni. Végül vagy szemtől szemben tudatta érzéseit az ifjúval; vagy dajkája lépett a közvetítői szerepbe hol önként, hol asszonya kérésére. Az Artemis istennő iránt elkötelezett, szüzi életet élő vadász azonban fölháborodva hárította el az asszony közeledését. Phaidra a következményektől tartva azt



4. kép. A Meleagros-tál 3. szegmense. Magyar Nemzeti Múzeum, RR 2017.1.1 (fotó: Dabasi András, Kardos Judit)

hazudta Théseusnak, Hippolytos kísérelt meg erőszakot tenni rajta. A király hitelt adott a hamis vádnak, száműzte és elátkozta gyermekét: Hippolytos már a tengerparton hajtotta fogatát, amikor utolérték apja gyilkos szavai. Théseus apja, Poseidón egy bikaszerű szörnyeteget küldött a tengerből, amelynek látára a lovak megbokrosodtak és a sziklához csapták hajtójukat, miközben az képtelen volt szabadulni a testére tekeredett gyeplő szorításából. Később Théseus felismerte Phaidra hazugságát, az asszony pedig tettének súlyától gyötörve öngyilkosságot követett el.¹⁰

A görög–római irodalom és művészet a legkülönbözőbb műfajokban, eltérő hangsúlyokkal, olykor szokatlan elemekkel örökítette meg ezt a tragikus szerelmi történetet.¹¹ A főként a drámairodalomból ismert végzetes szerelem nem csupán egyoldalú, erőszakos és halálhozó: a családi kötelékekre való tekintettel még ha kevesebb is az *incestus*nál, de több mint *adulterium* – olyan kapcsolat kezdeményezéséről van szó, amely minden korszakban tabu. Sophoklés, illetve Euripidés két tragédiájában,¹² majd Seneca darabjában a legfőbb szervezőelv a mostoha szűnni nem akaró vágyakozása a szűz ifjú iránt, aki végül ennek a beteges, örült vonzalomnak¹³ válik áldozatává. Hippolytos mintha „csak” elszenvedője volna az egyre gyűrűző eseményeknek, halála igazságtalan.¹⁴ Sorsa a rágalommal együtt kiélezi Phaidra szerelmének megítélését, pedig ő maga is halálosan gyötörődik, hiszen Aphrodité bosszújának eszköze, illetve Venus célpontja.¹⁵ Ennek ellenére (és éppen emiatt) képes uralni kettejük és az egész család viszonyrendszerét, mindkettejük halála után is. Szerelmük fikcióját ő alkotja meg, s

habár erre fény derül, szerepkörüket mindannyiszor ez az egymáshoz fűződő kapcsolat határozza meg; az utókor is párban ismeri őket.¹⁶

A képzőművészetben csupán a római császárkor elején válik népszerűvé a mítosz ábrázolása, méghozzá kimondottan az ajánlattétel, pontosabban annak visszautasítása.¹⁷ Többnyire egy írotábla és/vagy a dajka jelenléte teszi könnyen felismerhetővé az alakokat: ők a szerelmi vallomás közvetítői. Euripidés drámájában ugyan Phaidra vád- és búcsúlevelet írt Théseusnak, de fél évezreddel később Ovidius hősnőjeként szerelmes levelet fogalmaz Hippolytusnak.¹⁸ A falfestményeken, mozaikokon, szarkofágokon minden alkalommal ebben a funkcióban jelenik meg az írás hordozója, általában *diptychon*ként (vagyis összecuszkható viasztáblaként), ritkábban tekercs (*volumen*) formájában: a dajka vagy Hippolytos fogja a kezében, vagy pedig a földön hever, mert a címzettje elhajította. Több egyszerű tárgynál, hiszen nem csupán a szereplők azonosítását segíti: a vizuális narratíva legbeszédesebb elemeként akkor is feltárul a jelentése, ha a tartalma akár mindenki számára ismeretlen.¹⁹ A kapcsolat terheltségét hordozza már pusztán létében is: Phaidra és Hippolytos nem találhatják meg egymást közvetlenül, mindig egy (vagy több) kívülálló beavatására van szükség. Ez a szerelem sosem kizárólag kettejük ügye, ez pedig a beavatkozás veszélyét is maga után vonja: a dajka, kezében a levéllel, átfogalmazhatja – hiszen megbízott szerepével mindenképp árnyalja – Phaidra *személyes* narratíváját.

Phaidra vonzalma azonban nem csupán a családi kötelékek miatt visszataszító Hippolytos számára, hiszen ő eleve elzár-



5. kép. M. Schofield rajza a készlet ábrázolásairól (forrás: Mango–Bennett 1994, 389)

kózik mindennemű kapcsolattól. Nem ismeri és nem hajlandó megismerni a szerelmet: Aphrodité önjelölt ellenségeként a természet tisztaságát, Artemis világát és életmódját választotta – számára egyedül az Artemishez fűződő kapcsolat létezik, a vadászat ennél fogva a vele való, szüziesség együttlét sajátos formája.²⁰ Nem pusztán része a rangjához illő életnek, hanem ez az élete – mi több, ki is váltja vele az ideális polgári lét egy meghatározó részét, hiszen házasodni és utódot nemzeni nem hajlandó: szűz marad a szűz vadásztisznő társaságában. Már az első ábrázolásokat jelentő pompeii falfestményeken (6. kép) is gyakran kíséri egy vadásztárs, mellette lova és vadászkutyái is várják: Hippolytos mindig vadász, akkor is, ha éppen nem vadászik, legfeljebb indulna. A dajka mindenesetre alkalmatlan pillanatban érkezik, megjelenése már a pontos cél kiderülése előtt sem helyénvaló: kívülállóként hatol be a Hippolytos számára otthonos, intimnek hitt közegbe.²¹

A Hippolytos megkörnyékezését ábrázoló képeknek témája Phaidra ajánlattétele, de a szerelmi vallomás jelenetében nem

csupán azt láthatjuk (meg), hogy az a szűz és tiszta vadásznál sosem talál meghallgatásra. A kezdeményezés és az elutasítás elbeszélésében ráadásul szinte mindig²² vannak jelen beavatottak, segítők, vagy csupán elhatárolódó „közönség” – az ábrázolások drámaiak, a szó minden értelmében. A szereplők mozgástere ezen a témán belül nagy és változatosan bejárható: jóllehet az eseménysor világos és jellemzően egyforma, de a különféle irányvonalakkal megrajzolt ábrázolásokon más-más összefüggések térképezhetők fel.

2. Két példa a kutató jegyzeteiből

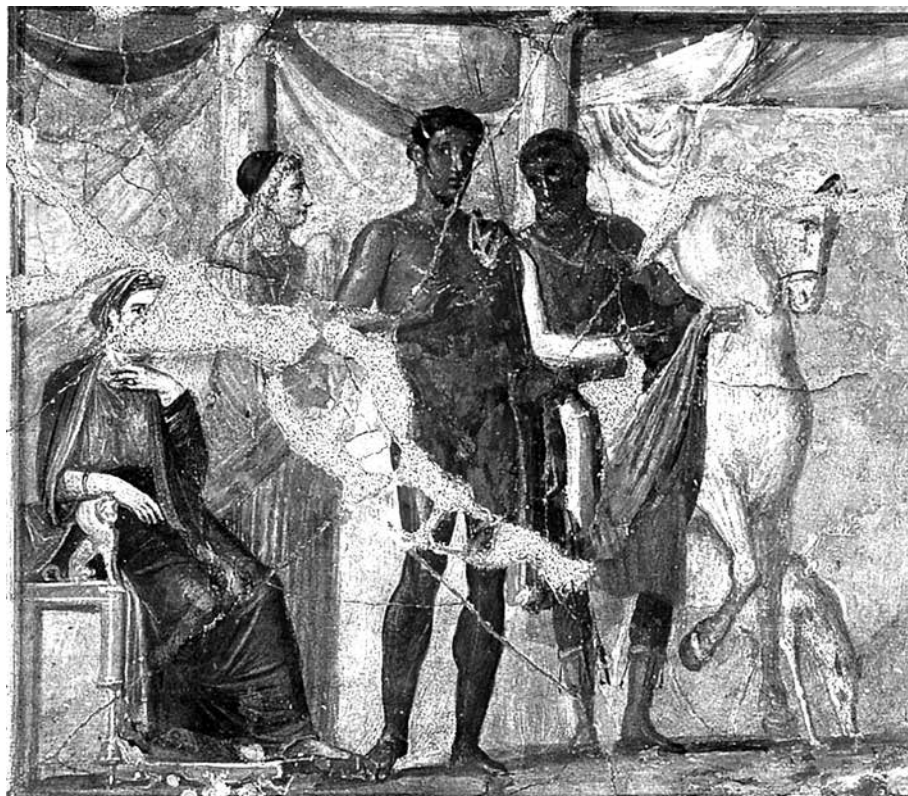
A mitikus történet képi megfogalmazásainak sorában a freskókon és a mozaikokon az ajánlattétel jelenete önmagában áll, s még ha olykor ki is rajzolódik némi tagoltság, az ábrázolás egyetlen képegységet alkot. A császárkori római márványszarkofágokon²³ viszont, amelyek az ismert ábrázolások leg-

nagyobb számú tárgycsoportját jelentik, az ajánlattétel a történetnek csupán az „egyik oldala” – mind a készlet, mind a Meleagros-tál térkezelése szempontjából ezek legfőbb jellemzőit érdemes áttekinteni.

Ezek a szarkofágokon a fő oldal bal felén ábrázolt vallomás megfogalmazásában (többnyire: a dajka fölkeresi Hippolytost) a pompeii falfestészetben rögzült képelemeket látjuk viszont, természetesen mindig az adott ábrázolás egyéni hangsúlyaival; a jobb felén pedig kétféle, egymástól meglehetősen elütő pillanatképet faragtak ki.²⁴

Az egyik, főként a Kr. u. 3. század végéről ismert típuson (7. kép) Theseus van jelen Phaidrával átellenben, azonos pozícióban: a két „szülő” fogja közre Hippolytost, akitől balra a dajkán kívül Phaidra szolgálóit is láthatjuk, jobbra pedig egy vadásztársa mellett athéni polgárok és szolgák sorakoznak föl. Az ábrázolás értelmezése szorosan alárendelhető a műfaji kontextusnak, nem csupán a temetés idejében, hanem a későbbi, ismétlődő sírlátogatások keretei között is: Hippolytos (és olykor Phaidra) arcára ugyanis olykor portrévonásokat faragtak. A hős tulajdonságait, vagy még inkább: a héróshoz társított tulajdonságokat, érzéseket és tapasztalatokat – ide érthetjük épp úgy a józan erényességet (*sóphrosynét*), mint a méltatlanul korai halált (*mors immaturát*) – az elhunyt ruházták, emléket állítva személyének, akivel a családtagok is átlényegülve, a mítosz világában együtt lehettek – a szülők/házastársak elvesztették gyermeküket/párjukat, és ezzel a veszteséggel mindannyiszor szembenéznek.²⁵ Habár a történet megdöbbentő választásnak tűnhet, a nőalakban nem a kéjszív, majd rágalmozó mostohát kell felismernünk: Phaidra nemcsak az a nő, akit a szenvedély fűt, hanem aki szüntelen a viszonzatlan szerelmi fájdalomtól, a megemészthetetlen hiányérzettől szenved – jóllehet sosem kerülhetett igazán közel Hippolytoshoz, folyamatosan vágyódik az elérhetetlen ifjú után. A mítosz sarokpontjain keresztül tehát sokkal inkább elvont fogalmak, érzések válnak megfoghatóvá, amelyek a gyász különböző fázisaiban más-más módokon váltak átélhetővé a családtagok számára.

A szarkofágok másik jellemző ikonográfiai típusában (8. kép) vadkanvadászatot látunk a fő oldal jobb felén.²⁶ Egyértelműbben rajzolódik ki tehát a görög tragédiaváltozatokban meghatározó aphroditéi és artemisi szféra kettőssége: az ágaskodó lovon ülő vadász, Hippolytus kiválósága a mellette harci fegyverzetben futó Virtus alakjában ölt testet, aki óhatatlan is Diana támogató jelenlétére is asszociációkat ébreszt; ráadásul a jobb felső sarokban egy másik, helyszínt jelölő perszónifikációt is látunk. Szemben a baloldalt ábrázolt konfliktus, a vallomás tetőpontoszerűségével, amely „valós”, egyszeri, és végzetes Hippolytus sorsára nézve, jobbra kevésbé a vadászat eseményszerűsége, hanem annak általános atmoszférája vá-



6. kép. Pompeii falfestmény. Antiquarium di Pompei, Itsz. 20620
(forrás: Wikipedia, fotó: Wmpearl)

lik uralkodóvá. Ez a természeti közeg mindkét irányból értelmezhető: Hippolytus a márványba faragva örökre a számára kedves és otthonos világban és társaságban élhet, ahol igazán önmaga, ahol boldog; ugyanakkor ez a tér természet *feletti* is, nem evilági – Hippolytus, akiben az elvesztett családtagot is felismerték, már máshol jár. A mitikus történet vizuális megfogalmazása és a halállal való szembenézés horizontja tehát összeolvad, eggyé válik.

A tárlatvezetői felvezetés után okkal választottam a szarkofágok két képtípusának vázlatos leírását a Seuso-tárgyakhoz leginkább hasonló párhuzamok fősorakoztatása helyett; ugyanakkor okkal esett a választásom is éppen erre a két reprezentatív darabra. Ez a specifikus tárgycsoport ugyanis olyan dimenziót nyit a mosdókészlet és a Meleagros-tál megismeréséhez, amely kényszerűen elhomályosul, akár el is tűnik a múzeumi térbe helyezés révén. Ha a vitrinen túl ahhoz (is) közelebb akarunk lépni, milyen befogadói élményt jelentett a kincs szemléltője számára a történet két különböző megfogalmazása, szem előtt kell tartanunk, hogy Hippolytos (vagy Meleagros, Adónis stb.) több volt, mint sztár-vadász, tragédiaszereplő vagy ügyesen beazonosított alak a lakoma műveltségi kvízén. A tárgyak, persze, egy bizonyos szemszögből a „vagyonos, hozzáértő műgyűjtő” státuszával gazdagították tulajdonosukat, de az azokon látható jelenetek az identitásukat megalapozó, formáló, bizonygató erővel és jó eséllyel akár személyes kapcsolódással tették nagyra becsült, páratlan kincssé a színezüstöt.²⁷

Egy freskó vagy mozaik sosem csupán színes faldekoráció; egy szarkofág domborművén pedig Hippolytos szinte már családtag. A Meleagros-tál és a fürdőkészlet sem egyszerű használati tárgyak vagy státuszszimbólumok. Igazi kulturális értéküket



7. kép. Római műhelyben készült márványszarkofág. Musée du Louvre, RMN-Grand Palais, ltsz. Ma 2294
(forrás: www.collections.louvre.fr, fotó: Tony Querrec)

elsősorban nem méretük, súlyuk, de még csak nem is a rajtuk látható ábrázolások esztétikai minősége adja, hanem azok korszaklenyomata, a lehetséges jelentések gazdagsága. A válasz, hogy adott ábrázolások hogyan illeszkednek a mitikus történet képi és szöveges hagyományába,²⁸ segíthet megérteni a kincs jelentőségét szélesebb perspektívában a Seuso-kincs egykori ismerői, de a mindenkori néző számára is. A következőkben a készlet és a tál képzeletbeli (vagy valós) kiállításának látogatásakor nem szabad elfeledkeznünk arról, hogy az ókori ember szemében a tárgyakon ábrázolt jelenetek nem pusztán történetek – a mítosz a tapasztalati világ részét képezte.

3. Mit látunk a készleten?

A vödör alakú díszedények több mint 20 cm magasak és majdnem 4,5 kg súlyúak. Három-három griffet formázó lábon állnak, fogójuk két-két férfibüszttel²⁹ csatlakozik az edények testéhez, amelyek teljes felületét kitölti a két részre tagolt Phaëdra és Hippolytos-jelenet. A kancsót – amely 57 cm magas, de valamelyest könnyebb a *situláknál* – gazdagabb díszítés jellemzi: a has legszélesebb sávjában ábrázolták a mitikus történetet, amely fölött vadkan- és oroszlánvadászatot, az alsó sávban pedig különféle állatokat üző kentaurokat látunk. A talpat és a nyakat akantuszlevelek borítják, a fülön makkokkal teli tölgyfaág fut végig. A száj felé megtörő fülön egy oroszlán áll, oldalt pedig női maszkkal kapcsolódik a kancsó testéhez.³⁰ Mindhárom tárgyon jól láthatóak az aranyozás nyomai.

A mítoszábrázolás kompozíciója azonos a vödörökön és a kancsón, de a képelemek nem egyeznek meg teljesen. Az eltérések más-más természetűek: a kancsón első pillantásra is lát-

szanak a különbségek (pl. Phaëdra mögött nincs oszlop, Hippolytos mögött pedig fa), míg a *situláknál* szemügyre véve talán csak később tűnik fel, hogy az oszlopfejek felcserélődtek, vagy hogy a B-vödrön a lovas éppen felszáll, nem pedig elvágat; a stílusbeli különbségek fölfedezéséhez pedig még gondosabb megfigyelésre van szükség (gondoljunk elsősorban a nőalakok frizurájára). Az alábbi bemutatás a vizuális narratíva legfőbb elemeire koncentrálni, nem pedig a tárgyat készítő mester kéznyomaira, ennél fogva a három ábrázolást együttesen elemzem.

Az ikonográfiai szkhéma két részre tagolódik: az egyik oldalon Phaëdra ül két szolgálólány kíséretében, a másikon Hippolytost látjuk az előtte térdelő dajkával, tőle balra egy idősebb vadászt kutyákkal, jobbra lóra szálló, illetve elvágató férfialakot. A két egységet egyik oldalról oszlopokkal határolt kapuzat, a másiktól oszlop és köré fonódó fa választja el. Látványos, hogy Phaëdra és Hippolytos áll a két jelenet középpontjában, viszont nincs hangsúlybeli eltérés közöttük, a tárgyakon hozzávetőleg ugyanakkora helyet foglalnak el, és egyik oldal sem kerül „fő nézetbe”. A jelenetnek olvasási iránya sincs: a tárgyak alakja „távrolról” azt a benyomást keltheti, hogy azonos időben más-más helyszínen játszódó eseményeket látunk – ugyanaz a történet, két pillanatképben megragadva: az érem két oldala. Lássuk részleteiben előbb Phaëdra oldalát, a kaputól balra.

Phaëdra és a két fiatal nőalak a palotában vannak – a belső teret itt oszlopok jelzik (a történet más ábrázolásain általában függöny, *parapetasma*). Mindhárman mell alatt megkötött, hosszú chitont, illetve ékszereket, diadémát viselnek. Phaëdra ölen lecsúszik a felsőruha, amint ő maga bizonytalanul ül egy támla nélküli, párnázott széken – mintha csipője is már

csak éppen érintené a széket. Egyik lábát a trónhoz tartozó zsámolyon látjuk, a másik viszont a levegőben van a föld fölött, mintha az is éppen lecsúszott volna; tartása nem méltóságteljes, királynői. Karjai is erőtlének: az egyik szolgálólány a jobb csuklóját tartja meg alulról, míg társa könyökénél fogja. Phaidra felfelé néz, tekintete azonban egyikük pillantásával sem találkozik – nem velük törődik. A szolgálólányok gondoskodnak ugyan Phaidráról, de nincs közöttük bizalmas kapcsolat: jelenlétükre az asszony fizikai állapota miatt van szükség.³¹

Phaidra megjelenítésének módja semennyiben nem szokatlan: a szerelemtől szenved, és gyöngé, tehetetlen nőként jelenik meg.³² Figyelmen kívül hagyja a segítségére siető lányokat, tekintetével valaki más után kutat, mintha elküldött dajkája után nézne, abba az irányba, ahol a kapu jelzi: a palotából ki-, vagyis inkább átlépünk a természetbe. Az oszlopok által közrefogott kapu egyfelől határt képez a két helyszín között, másfelől háttérrel is ad a jelenet egészének – a drámai cselekmény helyszínére, mondhatni díszletére.

A kapu és a fatörzs között, a jelenet szélén idősebb vadász áll: korát szakállja jelzi, rövid tunikát és csizmát visel, mellkasán törének szíja fut át, és lándzsát tart a kezében. Tenyerét felfelé fordítva előrenyújtja jobb kezét, s éppen ellép Hippolytos felé. Mozdulatában semmi sietség vagy sürgetés nem tűnik elő; alatta két vadászkutya szimatol, orrukát a magasba emelve.

A három tárgyon a jelenet közepén Hippolytost látjuk, héroikus vadászként megrajzolva: a vállán fibulával összefogott köpenye egész testét meztelenül hagyja, csupán vadászcizmát visel. Lendületesen emeli fel mindkét karját balra, miközben ő maga jobbra indul, éppen egy szikladarabra lép fel. A két lába között a földön egy kitárt íróta látható, a dajka által átadott szerelmes levél. Elutasító válasza tehát egyértelmű – elhajította az íróta lábat, amely a két *situlán* és a kancsón más-más pozícióban van: a kancsón vízszintesen fekszik, azaz már földet ért, a vödrökön viszont éppen most landolnak úgy, hogy a *diptychon* mindkét fele látszik. Nyitva van, írás azonban nem rajzolódik ki rajta, azaz pontos tartalma, mint a legtöbb esetben, ismeretlen, s a mester – ellentétben, mint majd látni fogjuk, a Meleagros-tálon látható írásképpel – a sorokat sem jelezte. Hippolytos dinamikus és indulatos reakciója azonban nyilvánvalóvá teszi, hogy Phaidra mondanivalója felháborítja; a királynő hívogató hangja éppen hogy hirtelen távozásra készíti címzettjét.

a) Egy szokatlan elem: a dajka kiszolgáltatottsága

Mindhárom tárgyon a dajka Hippolytos magasba emelt két keze alatt térdel. Korát nem csupán a haját borító kendő, hanem az arcán kirajzolódó ráncok is kiemelik. Karját széttárja, mindkét tenyerét kifordítja, tekintetét a földre sűti – szégyenében, talán elhatárolódva a levél tartalmától, a rábízott feladat kelletlenségét jelezve: a levelet kézbesítette, s az arra adott választ ő kénytelen „meghallgatni”. Bal térdét mellkasához húzza, jobb lábán ül, válla és mellkasa szinte férfiasnak hat; habár első ránézésre keble fedetlennek látszik, valójában két ruhadarabot visel, felső chitonja lecsúszott. A képelem egyaránt jelezheti, hogy a szerelmes Phaidra képviselője, és hogy kiszolgáltatott a szerelmi ajánlattól fölindult Hippolytos viselkedésének.

A történet drámai feldolgozásaiban a dajka nem csupán a közvetítésben játszik szerepet, hanem az elutasításból sejthető

következmények tompítására is kísérletet tesz – Euripidésnél mintegy oltalomkérőként esketi meg a vadászt, hogy hallgasson Phaidra szándékáról, Seneca tragédiájában pedig (ahol Phaidra nyílt színen vall szerelmet és Hippolytos ezért karddal fenyegeti meg) fölmutatja a hátrahagyott fegyvert, hogy Phaidra rágalmozó szavait segítse.³³ Gesztelyi Tamás tanulmányában a dajka térdelő helyzetben való ábrázolását az említett tragédiajelenetekhez köti, ugyanakkor azt is kiemeli, mennyire szokatlan ez a pozíció – csupán két domborművet ismerünk, mindkettő a Kr. u. 2–3. századból való.³⁴ Ezek az idős nőalak szintén szemét lesütve térdel, két karját viszont egyszerre és egy irányba tartón, oltalmat kérve emeli az előtte álló Hippolytos felé, akinek mozdulata kevésbé jellemezhető heves indulattal – szemben a készleten látható, kilépő testtartással. A *situlákon* és a kancsón a levél kézbesítője mindkét irányba tárja szét kezeit, s nem megérinteni akarja Hippolytost.

A késő antik ezüstkincs Hippolytos-ábrázolásainak fontos, de későbbre keltezhető párhuzama a gázai Prokópiós *Ekphrasisa*, amelyben a narrátor-tárlatvezető egy falfestményt vagy mozaikot mutat be: interpretációja szerint – akár fikatív, akár valós „műtárgy” leírásáról van szó – a dajka Erös segítségével győzte meg Phaidrát arról, hogy levelet írjon szerelmének.³⁵ A történet ezen változata szerint Hippolytos a dajkán akar bosszút állni: kutyák veszik körbe és éppen lesújtani készül a védtelen asszonyra, akit végül Hippolytos egyik társa ment meg az önuralmát (*sóphrosynéjét*) vesztett vadásztól (25–26). A dajka itt meztelen mellkasához kap, tehát aligha egyezik meg a viselkedése Seuso-darabokon látható ábrázolással, ám mindenképp említésre érdemes, hogy Hippolytos magatartása teszi indokolttá, hogy védekezéssel meghunyászkodjon, térdeljen és kézmozdulataival óvja magát – nem pedig azért teszi, hogy kérését nyomatékosítsa. Jóllehet Hippolytos elutasítása mindannyiszor határozott és ellentmondást nem tűrő, csupán az irodalmi változatokban kap hangot a fölháborodásból következő, hirtelen erőszakosság – a képzőművészeti ábrázolások sorában is, persze, olykor látványos a nemleges válasz (vö. 8. kép), de nem jellemző az a dinamika, ami a mosdókészlet darabjain látható. Itt – épp, ahogy azt Prokópiós is számtalanszor számon kéri – nyoma sincs a józan önmérsékletnek.

A dajka mögött lovas férfialak jelenik meg, aki tekintetét visszafordítja Hippolytos felé. A ló szilajul vágat, a zablát a pofájánál szorosan kell fogni: a B-*situlán* földön taposó jobb lába is látszik, ezért ott akár a ló megfékezéseként is értelmezhető a jelenet – a vadásztárs talán Hippolytos megrettent lovát foghatja vissza; a kancsón viszont egészen rásimul a száguldó ló testére, mintha már úton lenne. A férfi azonosítása, akárcsak a baloldali alaké, bizonytalan – s talán szükségtelen is: az ajánlattétel „egyterű” változatain a kísérő vadász mindig gyalog várakozik. A lovas felidézi viszont a római császárkori szarkofágok azon típusát, amelyen Hippolytos Virtus támogatásával éppen vadkanra vadászik: a Hippolytos mögött vágató alak gyakran hasonlóan fordul az ifjú vadász felé, a ló pofájánál szorosan fogva a zablát (vö. 8. kép). Névtelen, de ismerős alak.

A *situlákon* és a kancsón itt ér össze a két helyszín, melyeket ezen az oldalon egy oszlop és egy köré nőtt fa választ el egymástól. Fölmerült³⁶ ugyan a kapcsolat egy Pausanias-szövegvel, ahol egy görbe fán akadt fenn a kantárba csavart Hippolytos kocsija, de hasonló látunk már olyan pompeii freskókon is, ahol Phaidra szerelmi vallomása a téma.³⁷



8. kép. Római műhelyben készült márványszarkofág. Musei Vaticani, Museo Gregoriano Profano, ltsz. 10400
(forrás: www.flickr.com, fotó: Egisto Sani)

Ez az elrendezés – konkrét helyszínjelölés helyett – ott is a két, egymás számára hozzáférhetetlen és egymásra veszélyt jelentő világ összefonódásaként értelmezhető: Phaidra a palotához tartozik, Hippolytos pedig a természethez – összetalálkozásuk mindkettejük halálához vezet. Nem véletlen, hogy a Seuso-kincsről szóló monográfiában³⁸ a kiterített rajzon a palota kerül középre: a kapu, amely egyszerre ki- és bejárat, egyszerre köti össze és választja szét Phaidrát és mostohafiát – mindkettejük otthona, amelynek küszöbét mégsem lett volna szabad átlépni.

b) Vadászjelenetek

A kancsón a mitikus történet ábrázolása nem önmagában áll – két vadászjelenet keretezi. A nyak alatt, a has felső sávjában emberek vadásznak oroszlánra és vadkanra: mind a négy alak korabeli vadászruhát visel, a lándzsán és törőn kívül mind-egyiküknek pajza is van, ló viszont nincs körülöttük, gyalog vadásznak. Az edénytálcán fölötti, alsó frízen viszont mitikus lényeket, fiatal kentaurokat látunk, viselkedésük alapján pedig nem is annyira egyértelmű, valóban vadásznak-e: egyikük egy oroszlánpárral találja szembe magát, míg a társa szarvánál ragad meg egy kecskét; egy arányaiban jóval méretesebb birkát pedig hímoroszlán üldöz.

Nagy a kontraszt a mindennapi, viszont életre-halálra vívott küzdelem³⁹ és az ehhez képest szinte komikusnak ható, „képzeltbeli” viaskodás között. Sajátos ritmusba rendeződik tehát a kancsó díszítése, hiszen a két mellékes epizód a mítosz valóságát fogja közre – egy olyan mitikus történethez illeszt lábjegyzetet, ahol egy *héroikus* vadász próbál menekülni a *valóság* által rákényszerített helyzetből. A háta mögött elsuhanó lovas vadász alakja földidézheti a mítosz következő, nagyon is „emberi” történetelemét is: Hippolytos a tengerparton vágatva elveszti uralmát lovai fölött és meghal.

Mint látni fogjuk, a Meleagros-tál szegmensének Hippolytos teljesen másként viselkedik. A tálon látható szereplők ráadásul sikeres, *héroos*-vadászok – akik már legyőzték a fenevadakat, amelyekkel a fenti fríz vadászaihoz hasonlóan szembe kellett nézniük: Meleagros a kalydóniai vadkan bőrén ül, a korábban Parisként, de talán inkább Aeneasként azonosítható alak egy leterített oroszlánon tapos.⁴⁰

4. Mit látunk a Meleagros-tál szegmensén?

A Seuso-kincs leglátványosabb darabja a Meleagros-tál, melynek teljes felületét gazdagon díszítették. Átmérője majdnem 70 cm, súlya több mint 8 kg – a maga nemében monumentális alkotás. Ha a vitrinben kiállított tárgy előtt állunk (vagy egy róla készült fotót nézünk), a medallionban ábrázolt csapatképpel találjuk szembe magunkat, ez ad viszonyítási pontot a körbefutó jelenetek olvasásához, még ha pontosabb olvasási irányt, vagy minden szegmensre érvényes képprogramot nem jelöl is ki. A Hippolytos-történet ettől jobbra látható.

Az ábrázolás középpontjában Hippolytos áll. Főszereplője a jelenetnek, az őt közrefogó négy további alak tekintete rá irányul: balról Phaidra és a dajka, jobbról egy vadász és egy nőalak fordul felé. Nem csupán a szereplők, hanem a jelenetet keretező maszkok is egymással szembe néznek – mindkettő női arcot formáz, holott a tál másik két maszkpárján az egyik férfi. Hippolytos tehát, aki büszke érintetlenségére és kizárja életéből a nőket, itt kétszeresen is női szempárok keresztútjába kerül.⁴¹

Mint általában, a tálon is vadászó hérosként, erős ifjúként jelenítették meg: szinte meztelen, csupán egyetlen köpenyt visel, amely nyakába kötve a mellkasát takarja, és lelóg a háta mögött, lábán vadászcsizmát hord. Balján kantárral felszerelt, izmos lova felemeli bal lábát, tehát indulásra kész. Hippolytos

is éppen ellép, de testtartásában nem ez a legmeghatározóbb mozzanat. Jobbját egyenesen kinyújtva hátrafelé tartja, tenyerét kifordítja: gesztusa elutasító, ellentmondást nem tűrő.⁴² Bal vállán lándzsája pihen, kezét annak nyelére helyezi: lazán fogja a fegyvert, nem döfni készül vele – a fegyver hegye a földön heverő könyvszerű tárgyra, amelyen bekarcolt vonalak láthatók: az író tábla, Phaidra levele.⁴³ Hippolytos tekintete a táblára mered, mintha a sorokat tanulmányozná, miközben testtartása már megmutatta a levél tartalmára adott reakciót, a határozott tiltakozást.

a) Sokatmondó sorok

Hippolytos magatartása tehát több időpillanatot sűrít: még értelmezi a neki szóló kérést, amelyet csak ő láthat; de már nemet is mondott rá, amelyet a külvilág számára is jelez. Alakjában a vizuális narratíva kulcs pillanata ragadható meg, páratlan módon: az ikonográfiai hagyományban nincs párhuzama a „lándzsával olvasás” képi megoldásának.

Szintén különleges a bekarcolások hosszas sora: a legtöbb ábrázoláson a táblán jelzésértékkel is csak ritkán szerepel írás. Két mozaikot emelhetünk ki: az egyik a korábban már említett,⁴⁴ a Kr. u. 4. századra datálható mozaik, ahol „fekete tintával írt” sorok rajzolódnak ki a levélen,⁴⁵ a másik pedig egy sheikh zoueide-i mozaik, amelyen a levélben jól olvasható Phaidra görög betűkkel írt neve.⁴⁶ A tálon tehát hangsúlyossá is válik: Phaidrának volt mondanivalója – nem csupán tükörképe jelenik meg benne –, Hippolytos pedig a sorok közé mered, nem olvasatlanul hajítja a földre: a gyakorlatban ugyan nem ismeri a szerelmet, de „szóbeszéd vagy festett kép után” immár úgy tűnik, részletekbe menő tudással rendelkezik róla.⁴⁷ Ez nem csupán az eseményt magát sűrítő írás / kép, hanem egy bő szavú szerelmes levél; épp olyanként képzelhetjük el, amelyet Ovidius *heroisa* írt.

Az író táblát Phaidra szolgálja, a dajka kézbesítette, aki a Hippolytos fölemelt keze által kijelölt irányba távozik. Bal kezét derekára teszi, görnyedt, térdei megrogytak – groteszk alakja egyszerre mutatja meg idős korát és sejteti szolgálatának baljós mivoltát.⁴⁸ Siet vissza úrnőjéhez, jobb kezének mozgólata már felé mutat, de teste kifelé fordul és hátranéz a levél címzettjére: ezáltal össze is köti a két szereplőt. Hippolytos-hoz hasonlóan az ő mozgólatai is egyszerre mutatnak időben előre és visszafelé:⁴⁹ átadta a levelet, amelyet Phaidra küldött Hippolytosnak, a remélt válasz helyett azonban sikertelenségről kell majd számot adnia úrnőjének. A kép egyetlen elemében sem állítja, hogy a dajka önként vállalkozott a közvetítésre vagy csupán megbízást teljesített – úgy tűnik mindenesetre, hogy szégyen, megalázkodás vagy büntudat nem rajzolódik ki mozgólataiban. Ezáltal ő menekül Hippolytos határozottsága elől: a levél tartalmának súlyos következményei lehetnek – a leírt szavak fölött, amelyek a drámában elhangozva Hippolytos dühét kiváltják, épp kéznél van egy fegyver.

A levél feladója, Phaidra a jelenet bal szélén, díszes trónuson ül. A testét borító ruha a fejét is takarja – ez a szemérmes római asszony (*matrona*) jellemző képi jele: Phaidra Théseus felesége. Testtartása azonban nem méltóságteljes, nem kiegyensúlyozott. Teste kissé kicsavarodik, előrenyúló lába szinte lecsúszik a trónusról. Bal válla fedetlen, a karfára támasztott jobb kezével pedig fölemeli ruhája szegélyét – vágyakozása tárul fel. Alakja

izgatott várakozást fejez ki, feszülten figyel a szerelmét, Hippolytosra, akitől ajánlatára választ vár. A kudarc, a visszaütöttségre adott lehetséges reakció itt nem jelenik meg, tartani igyekszik magát – alakjának kettősségében inkább szembevető a büszkeség, hogy uralja a szerelme kitudódása után kibontakozó eseményt: nem a hiúságában megsértett vagy kétségbeesett, elgyengült szerelmes karakterjegyei kerülnek előtérbe.

A jelenet bal oldalán tehát a történet főszereplőit látjuk: ábrázolásmódjuk tükrözi a mítosz „dramaturgiáját” – mozdulatukon keresztül elbeszélhetővé válik az egyetlen képen rögzített esemény. Míg Hippolytos és a dajka esetében az egyes gesztusok elkülöníthetők és részben előzményeket és részben hamarosan bekövetkező jövőbeli momentumokat beszélnek el, addig a Phaidra alakjában kirajzolódó képjelek egyaránt olvashatók balról jobbra, illetve középről balra haladva: magatartása a történet két eltérő pontján is értelmezhető. Előre meredő tekintete, már-már elernyedő testtartása olvasható egyfelől kiindulópontként: éppen útjára bocsátotta a dajkát, másfelől tetőpontként: visszavárja küldöttjét, aki hamarosan rossz hírral érkezik meg hozzá. Ő maga ugyanis nem léphetett ki a palota falain: a trón mellett a háttérben függöny jelzi, hogy odabent, mozdulatlanul ül.

b) Hippolytos látszólagos oltalmazója

A jobb oldalon kívülálló, „névtelen” mellékszereplőket látunk, akik nem alakítói a bevezetett eseményeknek, jelenlétük és magatartásuk mégis áthangolja és árnyalja a mítosz állandó elemeit tükröző bal oldali egységet.

Hippolytosra jobbra egy vadász áll; tunikát visel, köpenye jobbára csavarva, bal kezében az előtte várakozó két vadászkutya pórását tartja. Előrelépne, de tekintetével visszafordul Hippolytos felé – mégsem szorosan hozzátartozik. Jobbjában ugyanis lándzsát tart, amely a kompozíció egészének közepén mintegy határt képez a kép két egysége között. Az író tábla a fegyver tövében hever – a vadásztárs nem a levelet, csak az arra érkezett reakciót „olvashatja”. A fölfelé tekintő és szimatoló kutya felett görbe törzsű fa magasodik, ellentételezéséként a dajka és Phaidra között húzódó, a palotát jelző függönynek – a természetben, a vadonban vagyunk, ahová Hippolytos tartozik.

A számára otthonos közeg azonban szűk teret kap, nem árnyos ellenpontja a palota világának, nem tart a jelenet végéig. A jobb szélén ugyanis, Phaidrával azonos pozícióban, szabályosan faragott sziklatömbön nőalak ül. Bal kezében bőségszarut tart, fején tornyos korona: egy város megszemélyesített alakja. Kezét finom mozdulattal emeli fel; gesztusa többféleképpen értelmezhető: üdvözlőn fogadja Hippolytosra; esetleg búcsúzik tőle, felidézve a veszélyt is, amely az otthonából (városából, Athénból vagy Troizénból) való távozás után vár rá. A Meleagros-tól többi szegmensén a helyszínt megszemélyesítő alakok⁵⁰ mindegyike a természetbe helyezi a jeleneteket, ezért is jelentésmódító, hogy éppen abban a történetben kerülünk egy városba, ahol a mítoszban szinte mindig jelen van a város és a természet ellentéte: itt a perszifikáció nem az erdőt jeleníti meg, mint általában a Hippolytos-szarkofágokon, hanem egy várost, azt a teret, ahonnan Hippolytosnak végül távoznia kell. A nőalak egyben Phaidra alakjának, legalábbis körvonalainak tükröződése – azt a *helyet* foglalja el, ahol az aphroditéi szenvedély

alternatívájaként Artemis védelmező jelenlétét várnánk; s ahol a szarkofágokon Théseus ül és szerez tudomást fia sorsáról (vö. 7. kép). A tálon Hippolytos nők közé szorul: az egyikőtől ellép és a másik felé tart. Hippolytos (férfi) kísérője, aki viszont mint vadász a természeti világ szereplője, mintha elválna előle az utat: lándzsája a tál peremének felső ívéig ér – mintha megálljt parancsolna az egyébként is az olvasásban elmerülő Hippolytosnak. A kép a Hippolytosnak címzett levél elolvasását állítja a középpontba – ezáltal nem csupán szembesül Phaidra máskor meghökkentő ajánlatával, hanem kijelölő mozdulattal tanulmányozza⁵¹ a Phaidra által vizionált, pontról pontra gondosan megfogalmazott írást, pontosabban az írást helyettesítő képet.

5. A vitrin körüljárása (után)

A mitikus történet és annak szűkebb eseménysora nagyjából azonos, mégis kézzelfoghatóak a két (vagyis négy) változat eltérő hangsúlyai.

A kancsó és a két *situla* alakja, illetve a frízszerű elrendezés a vitrin folyamatos körbejárására invitálja a nézőt. Phaidra szerelmi ajánlattételének visszautasítása, amely egyaránt témája a készletnek és a Hippolytos-szegmensnek, egészen más ritmusba rendeződik. A történet a mosdókészlet darabjain nem zárul le: mindkét főszereplő tapasztalatait újra és újra olvashat-

juk, ugyanannyit tudunk meg róluk – Phaidra és Hippolytos állapotát járjuk körbe és körbe, ezáltal mi is összekötjük kettejük sorsát: egymástól elválaszthatatlanok, a két helyzetkép folyton egymásba fordul, hiszen a jobb oldali egység dinamikus képelemei újra és újra „továbbküldenek” a bal oldali egységhez. Az elbeszélés meg nem szakadása, ugyanakkor pillanatszerűsége nemcsak a tárgyakon, hanem az egyes darabok ábrázolásain belül, sőt az említett apró különbségek révén is meghatározó: a levél éppen leesik, Hippolytos éppen el fog rohanni – és így tovább... S ne feledjük: a kincs állandó gyűjteményében ráadásul háromszorosan ismétlődik.

A Meleagros-tálon azonban nem csupán a medalion vadászat utáni csoportképe,⁵² hanem a perem mitikus történetei is síkra fektetett pillanatképek. A 3. szegmensnek ráadásul kizárólag nézői vannak: nem csupán a két maszk tekintete, hanem Phaidra, a dajka, a vadásztárs és a perszonifikáció is Hippolytost figyeli – és a mi tekintetünket is rá fókuszálja, és ott is marad. A készlettel szemben a tál másik oldalára esetleg csak odapillantunk, mozdulatlan állhatunk a vitrin előtt – az album külseje nem érdekes, az egyes képek fölött időzünk el, statikusan, mint maguk az ábrázolt alakok. Ezek a belső tekintetek ráadásul egy írást jelölő képegységre, sőt annak tanulmányozó aktusára irányítanak: vajon mit lát a képen Hippolytos? A hozzáférhető, lehetséges válaszok száma a jelenetet megfigyelő tekintetek számával együtt változik – a történet ezen megfogalmazása sem zárul le.

Jegyzetek

A címbeli idézet forrása: Eur. *Hipp.* 1004–1005, Trencsényi-Waldapfel Imre fordítása. A tanulmány a nagy hagyományokra visszatekintő, de 2021-től immár új helyszínen, a Palladion Műhelyben zajlott beszélgetések nyomán formálódott. Javaslaikért és értékes megjegyzéseikért köszönettel tartozom a Szalon résztvevőinek, a lapszám szerzőinek, különösen Nagy Árpád Miklósnak.

- 1 A mesterek minta után dolgoztak; a képelemeket, illetve stílust egyaránt érintő eltérések az alkotói kezek különbségével magyarázhatók, de az sem kizárt, hogy ezek a két – méretében és formájában nagyjából megegyező – vödör megkülönböztetését is szolgálták, legalábbis segítették (pl. az oszlopfejezetek típusának fölcserélése, a lábak illeszkedése). Írásomban csupán néhány olyan részletre térek ki, amelyek az ábrázolás értelmezhetőségének gondolatmenetébe illeszkednek. Részletes leírásukat lásd: Mango–Bennett 1994, 319–363 (a *situlák*), 364–401 (a kancsó); M. Schofield három inkább sematikus, mint precíz rajza alapján is azonosíthatók különbségek (Mango–Bennett 1994, 389).
- 2 A Seuso-vándorkiállítást követően a Magyar Nemzeti Múzeum tárlatán a három tárgyat együtt állították ki a vitrinekben, míg a Meleagros-tál a terem egy másik pontján volt látható – a készlet mellett állva viszont ennek „háttuljára”, a tál aljának sima felületére lehetett rálátni. *A Seuso-kincs. Pannonia fénje* című állandó kiállításon (2019. június–) a kancsót és a *situlákat* ugyanabban a körüljárható vitrinben, különböző pozícióban installálták a Seuso-tállal szemben; a Meleagros-tál a következő teremben tekinthető meg. A tárlat 3D-ben, virtuálisan is bejárható: <https://seuso3d.mnm.hu/>.
- 3 Mango–Bennett 1994, 99–152.
- 4 Ez utóbbiról lásd Agócs Péter és Nagy Árpád Miklós tanulmányát a jelen számban.
- 5 A Meleagros-tál medalionjáról és a 6. szegmens részletének értelmezéséről lásd Beszkid Judit tanulmányát a jelen számban.

6 A vadászat és szerelem mint szervezőelv Mango és Bennett monográfiájában mindvégig meghatározó (illetve még: „Death is a third theme common to many of the scenes”, 121); lásd még Gesztelyi Tamás tanulmányát a tál feltételezett képprogramjáról: Gesztelyi 2016.

7 Egy tematikus kiállítás a Seuso-kincs állandó gyűjteményében: képzeletbeli, hiszen a Meleagros-tál 3. szegmense „nem installálható” a készlet mellé; és önálló is, hiszen a cikk nem a Meleagros-tál többi jelenetével együtt tárgyalja a Hippolytos-mítosz ábrázolását.

8 A módszertani megközelítésről lásd Nagy 2015, 31–52.

9 A cikk, amennyiben nem evidensen latin változatokról van szó, a neveket görögnek tekinti, és ennek megfelelően írja át, többnyire ugyanis nincs jelentősége a latin nevek megkülönböztetésének, illetve könnyen következtelenségre kényszerülnék. Csupán a példa kedvéért: a császárkorban a legnagyobb becsben tartott márványszarkofágok attikai műhelyben készültek, a hellénizált művészeti hagyományt követve, de a társadalmi elit megrendelésére; példányaikat birodalomszerte exportálták. Szükségtelen az euripidészi vagy ovidiusi változat kategorizálása és súlyozása is (vö. Dági–Mráv 2019, 157), hiszen nem csupán az irodalomban és a művészetben, hanem a „mítoszok között élő” ember fizikai valóságában sem érvényesült ez az éles elválasztás. Az ábrázolások nem követik szolgai hűséggel az egyik vagy másik változatot, kölcsönöznek innen vagy onnan jól ismert elemeket, de eszköztárukból újszerű részletekkel is bővítik azokat – ez a mítosz természetéhez tartozik. Lásd ismét Nagy 2015, 31–52, különösen 35.

10 A történet összefoglalásában nem törekedtünk az egyes elbeszélések szétszálazására, elsősorban az állandó elemek hangsúlyozására, nem azok konkrét megnyilvánulására törekedtem. Áttekintést ad pl. Tschiedel 1969.

11 A „Potifárné-motívum” legismertebb görög mitológiai példája – már az *Ilias*-ból – Bellerophon és Sthenoboa / Antia, illetve Péleus

- és Astydameia története, de a katalógus hosszasan bővíthető volna kevésbé nevezetes, inkább csak a motívum szintjén párhuzamot mutató tételekkel is.
- 12 Sophoklész *Phaidra* és Euripidész korábbi *Hippolytos*-tragédiája elveszett, Lykophroné szintén. Áttekintés: Barrett 1984, 10–15.
 - 13 Euripidésnél a kar, Phaidra és a dajka egyaránt *νόστος*-nak, ’betegségnek’ nevezi a mostoha állapotát, amelyre *φάρμακον*-t, ’varázsszert’ kell keresni – Phaidra utolsó szavaival Hippolytosnak a *νόστος*-ban való osztozását jelenti ki (Eur. *Hipp.* 729 skk.). Senecánál a *pudorral* (’szemérem, tisztesség’) szembeállított *furor* a leggyakoribb, a *nefas*, a *malum*, illetve a *dolor* főnevek mellett.
 - 14 Nem csupán a drámai feldolgozások végén, hanem a római irodalomban is általában úgy említik, mint a mostoha mesterkedésének és atyja jogtalanságának áldozata, pl. Verg. *Aen.* VII. 765 sk., Ovid. *Fasti* VI. 739, *Met.* XV. 497 skk.
 - 15 Eur. *Hipp.* 47 skk.; Sen. *Phaed.* 124–127, ahol a Marsszal való affér leleplezése miatt kell szenvednie a Nap-leányoknak.
 - 16 Vö. a házassulandó lányok hajfűrtáldozatával és énekével, Eur. *Hipp.* 1428 skk.
 - 17 A mitikus történet eseménysorának tagolásával kapcsolatban árukkodó a *Lexicon Iconographicum* olykor bizonytalan, vagy ismétlésbe kényszerülő kategorizálása (Phaidra szerelmi szenvedése; a szerelmi ajánlattétel fölfedése a dajka közreműködésével vagy anélkül): Linant de Bellefonds 1990, 445–464, s. v. „Hippolytos [1]”; uő, 1994, 356–359, s. v. „Phaidra”.
 - 18 Az ovidiusi levél részletes elemzését és a képzőművészettel való lehetséges párbeszédét további szakirodalommal lásd Gesztelyi 2015; Szikora 2020.
 - 19 Nem mellesleg az euripidészi vádlevél tartalmáról is csupán annyit tudunk, hogy „kiabál” (*Hipp.* 877); Théseus „olvasásáról” és a jelenet értelmezéséről további szakirodalommal lásd Simon 2019. Az irodalomban a *Heroidesen* kívül az *Anthologia Palatina* egyik darabjában (273) Phaidra egyes szám első személyben írt sorait olvashatjuk.
 - 20 Euripidésnél ez áldozatbemutató formájában valósul meg (*Hipp.* 73–89; a koszorúzó jelenet adta a darab címét is), Senecánál pedig konkrétan vérfürdőt jelent; Hippolytusból ugyanakkor vadászból vadászott is lesz, lásd Segal 2017, 60–76.
 - 21 A férfi/női, illetve aktív/passzív szerepek felcserélődése már önmagában előre jelzi a veszélyt: Phaidra ugyan nem, de megbízottja elhagyja a palotát – a tragédiák szókinszénél maradván: „megfertőzi” a természet, a vadon tisztaságát Phaidra szerelmével; a Hippolytus által megrajzolt makulátlan aranykori állapotok iróniájáról lásd Segal 2017, 77–105.
 - 22 Jellemzően a későbbi ábrázolásokon vannak ketten: a már tönkrement pitney-i mozaikon (Kr. u. 4. század) külön panelben is láthatók, míg egy bizánci ezüstdíszon (Kr. u. 500–550; ma: Dumbarton Oaks Collection) Hippolytos csipőre tett kézzel olvassa a mellette csábítóan álló Phaidra levelét.
 - 23 A szerteágazóbb attikai szarkofágok bemutatását ezúttal mellőzöm, részletesen lásd Rogge 1995; az agrigentói Duómóban látható szarkofág példáján keresztül: Ewald 2011, 261–307. A császárkori szarkofágok „privát héroizáló” gyakorlatáról, a témákról és a jelentések kategorizálhatóságáról lásd legutóbb: Ewald 2018, 209–262.
 - 24 A kocsihajtó halála – annak ellenére, hogy a temetés és gyász szférájában a modern szemléző számára indokoltabbnak tűnne – *expressis picturis* jellemzően csak az attikai műhelyekben készült szarkofágokon látható.
 - 25 Az értelmezési kerethez megkerülhetetlen: Zanker–Ewald 2012; az általános megközelítést lásd Koortbojian 1993.
 - 26 A kompozíció elsősorban persze a kalydóni vadkanvadászatot ábrázoló szarkofágokra emlékeztet, de az Adónis-ábrázolások sorában is találkozunk hasonló megoldásokkal; ezek összevetését lásd legutóbb: Borg 2018, 163–201.
 - 27 A korszak ezüstkincseit gyakran szokás ilyen megszorításokkal tárgyalni: Leader-Newby 2004 címe önmagában is sokatmondó: *Silver and Society in Late Antiquity*.
 - 28 Érdemes észben tartani, hogy ennek a világnak csak egy rendkívül szűk hányadára van rálátásunk; bár egyre többet, még mindig nagyon keveset tudunk a nagy népszerűségnek örvendő pantomimus-előadásokról: Hall–Wyles 2009.
 - 29 Mango és Bennett szerint talán Dionysosokról lehet szó, de aligha lehet minden kétséget kizáróan azonosítani az egyébként egymástól láthatóan különböző alakokat. Mango–Bennett 1994, 357 skk.
 - 30 Mango és Bennett egy Múza arcát ismerik föl a maszkban, s kérdőjelesen – indoklás nélkül – Melpomenével azonosítják. Mango–Bennett 1994, 372.
 - 31 Az itt bemutatott szarkofágon látható szolgálólányokkal ellentétben, akik asszonyukhoz közel hajolnak: egyikük mintha épp sügni akarna valakit, a másik pedig Phaidra arcához közel könyököl.
 - 32 Alakjának kettősségéről lásd Chiron–Bistagne 1982.
 - 33 Eur. *Hipp.* 605–612; Sen. *Phaed.* 725–735.
 - 34 Linant de Bellefonds 1990, no. 73–74; előbbi Brigetióban tárták föl. Beszédes, hogy a két dombormű az „Egyéb típusok; helyi változatok” címszó alatt szerepel, a fentebb ismertetett római császárkori szarkofágok két csoportja után.
 - 35 A szöveg archaeológiai vonatkozásait lásd: Friedländer 1972; Talgam 2004, 209–234; mint mítoszváltozat: Bäbler 2010, 560–618; Szikora 2018.
 - 36 Vö. Dági–Mráv 2019, 149. Paus. *Periég.* II. 32, 10.
 - 37 Linant de Bellefonds 1990, no. 40; részletes elemzését, elsősorban a *Heroides*ből idéző *graffito* miatt: Swetnam–Burland 2015, 217–232.
 - 38 Mango–Bennett 1994, 389.
 - 39 Hasonló vadászjeleneteket láthatunk olykor a Hippolytos-szarkofágok fedelén is, pl. Linant de Bellefonds 1990, no. 58.
 - 40 Linant de Bellefonds – Prioux 2017, 329 és 121. jegyzet.
 - 41 Mango és Bennett szerint a két maszk Meleagrost és Atalantát ábrázolja: Mango–Bennett 1994, 149–150. Adódna, hogy a jelenetet Aphrodité és Artemis egymással szembenező tekintete szuggérálja, de a másik két olyan jelenet esetében, ahol az arcok befelé néznek, ugyanilyen tematikus elvek alapján aligha találunk identitást a maszkoknak. Ezek sokkal inkább a római császárkorban és a késő antikvitásban is népszerű pantomim műfajának kellékére emlékeztetnek; Hall–Wyles 2008, *passim*. Nem mellékes ráadásul, hogy Hippolytos és Phaidra történetét nem csupán a tragédia színpadán játszhatták újra és újra, hanem el is táncolták – Lukianosnál (*De salt.* 2 és 49), majd a Kr. u. 4. században Libaniosnál (*Or.* 64, 67) is szerepel a mitikus példatár sorában (utóbbinál éppen Meleagros és Atalanta után következik a felsorolásban).
 - 42 Lásd Danaé védekező testtartását Akrisiosszal szemben (2. szegmens), illetve Thisbe rémületében széttárt karját (5. szegmens) is – Hippolytos a kezét leszámítva, kisebb lendülettel reagál a sokkhatásra. A mítoszábrázolások sorában a leginkább hasonló kéztartás a cikkben szereplő vatikáni szarkofágon látható, de ott Hippolytos szemben áll a dajkával.
 - 43 A legközelebbi – és időben szinte a legtávolabbi – párhuzam egy falfestmény a *Domus Aurea*ból: a rekonstrukciós rajz alapján Hippolytus itt is lazán tartja lándzsáját, melynek hegye egészen közel van a már elhajított írótablához: Linant de Bellefonds 1990, no. 43.
 - 44 Lásd 22. jegyzet.
 - 45 A mozaik más szempontból is szokatlan: Hippolytos helyett Phaidra paneljében ábrázolták a levelet – még nem küldte el (vagy a címzett „át se vette”).
 - 46 Linant de Bellefonds 1990, no. 49. Részletes bemutatását lásd: Olszewski 2002, 45–61. A nevesítés azért is jelentős, mert a mozaik valamennyi alakja, még a vadászok fölött is névfeliratok

- olvashatók, Phaidra tehát kétszer „van jelen”: teljes valójában és γραφή formájában. Az ábrázolás Prokópios *Ekphrasis*ával összefüggésben is fontos: a mozaikon és a szövegben is egy Erös-alak mutatja az utat az üzenet átadásához.
- 47 Az euripidési tragédia *agón*jában Théseust arról győzködi, hogy Erös „gyakorlatát” legfeljebb „szóban és képben” (λόγῳ κλύων γραφῇ τε λεύσσειν) ismeri. *Hipp.* 1004–1005.
- 48 Prokópios *Ekphrasis*ában pontosan ilyen mozdulatot ír le a beszélő (20).
- 49 Hasonlóan a *graffitó*val ellátott pompeii falfreskóhoz, amelyen a dajka Hippolytus felé nyújtja a levelét, de már visszafelé néz Phaedrára, hiszen megkapta a nemleges választ (37. jegyzet).
- 50 Lásd a 2., 4. és 5. szegmens perszonifikációit.
- 51 „Nem ismerem szerelmi kék természetét, csak szóbeszéd vagy festett kép után, de ezt se szívesen nézem, mivel lelkem szemérmes, szűzies.” *Eur. Hipp.* 1003–1006.
- 52 Vö. Beszkid Judit tanulmányával a jelen számban.

Bibliográfia

- Bäbler, B. 2010. „Prokop von Gaza: Der Gemäldezyklus”: E. Amato (szerk.): *Rose di Gaza. Gli scritti retorico-sofistici e le Epistole di Procopio di Gaza*. Alessandria, 560–618.
- Barrett, W. S. 1964. *Euripides: Hippolytos. Edited with Introduction and Commentary*. Oxford.
- Borg, B. 2018. „No One is Immortal. From *Exemplum Mortalitis* to *Exemplum Virtutis*”: L. Audley-Miller – B. Dignas (szerk.): *Wandering Myths. Transcultural Uses of Myth in the Ancient World*. Berlin–Boston, 169–208.
- Dági M. – Mráv Zs. 2019. *A Seuso-kincs. Pannonia fénye*. Budapest.
- Ewald, B. C. 2011. „Myth and Visual Narrative in the Second Sophistic – a Comparative Approach: Notes on an Attic Hippolytos Sarcophagus in Agrigento”: J. Elsner – J. Huskinson (szerk.): *Life, Death and Representation. Some New Work on Roman Sarcophagi*. Berlin – New York, 261–307.
- Ewald, B. C. 2018. „Attic Sarcophagi. Myth Selection and the Heroising Tradition”: L. Audley-Miller – B. Dignas (szerk.): *Wandering Myths. Transcultural Uses of Myth in the Ancient World*. Berlin–Boston, 209–262.
- Gesztelyi T. 2015. „Phaedra levele Hippolytushoz. Ovidius *epistulája* (Her. 4) a római képzőművészetben”: *Ókor* 14/2, 41–48.
- Gesztelyi T. 2016. „A Seuso-kincs Meleagros-táljának képprogramja”: *Antik Tanulmányok* 60, 143–157.
- Ghiron-Bistagne, P. 1982. „Phèdre ou l’amour interdit: essai sur la signification du „motif de Phèdre” et son évolution dans l’antiquité classique”: *Klio* 64, 29–49.
- Friedländer, P. 1972. *Spätantiker Gemäldezyklus in Gaza: des Prokopios von Gaza Ekphrasis eikonos*. Città del Vaticano.
- Hall, E. – Wyles, R. 2008. *New Directions in Ancient Pantomime*. Oxford.
- Koortbojian, M. 1993. *Myth, Meaning, and Memory on Roman Sarcophagi*. Los Angeles – London.
- Leader-Newby, R. E. 2004. *Silver and Society in Late Antiquity. Functions and Meanings of Silver Plate in the Fourth to Seventh Centuries*.
- Linant de Bellefonds, P. 1990. „Hippolytos [1]”: *LIMC* 5, 445–464.
- Linant de Bellefonds, P. 1994. „Phaidra”: *LIMC* 7, 356–359.
- Linant de Bellefonds, P. – Prioux, E. 2017. *Voir les mythes. Poésie hellénistique et arts figurés*. Paris.
- Mango, M. M. – Bennett, A. 1994. *The Sevso Treasure. Part I*. Ann Arbor, MI.
- Nagy Á. M. 2015. „Mit látunk a képen? Bevezető a görög mítosz-ábrázolások értelmezéséhez”: Horváth J. (szerk.): *Tengeristennő az Olymposon. Mítoszok szóban és képben*. Budapest, 31–52.
- Olszewski, M. T. 2002. „La mosaïque de »style naïf« de Cheikh Zouede au Sinai”: *Archeologia* 53, 45–61.
- Rogge, S. 1995. *Die attischen Sarkophage. Erster Faszikel: Achill und Hippolytos. (Die antiken Sarkophagreliefs, IX. Band, 1. Faszikel.)* Berlin.
- Segal, C. 1986. *Language and Desire in Seneca’s Phaedra*. Princeton.
- Simon A. 2019. „A hallgatás médiumai. Az írotábla-jelenet Euripidész *Hippolytos*ában”: Fodor P. – Kulcsár-Szabó Z. – L. Varga P. – Palkó G. (szerk.): *Hallgatás. Poétika, politika, performativitás*. Budapest, 129–144.
- Swetnam-Burland, M. 2015. „Encountering Ovid’s Phaedra in House V.2.10–11, Pompeii”: *American Journal of Archaeology* 119/2, 217–232.
- Szikora P. 2018. „Délidő Prokópios *Ekphrasis*ában”: *Ókor* 17/2, 50–59.
- Szikora P. 2020. „Phaedra levele Hippolytusnak. A tiltott szerelem Ovidiusnál és a korszak pompeii freskóin”: Krupp J. (szerk.): *Világok között: Tanulmányok Ovidius életművéről*. Budapest, 181–200.
- Talgam, R. 2004. „The *Ekphrasis eikonos* of Procopius of Gaza. The Depiction of Mythological Themes in Palestine and Arabia during the 5th and 6th Centuries”: B. Bitton-Ashkelony – A. Kofsky (szerk.): *Christian Gaza in Late Antiquity*. Leiden–Boston, 209–234.
- Tschiedel, H. J. 1969. *Phaedra und Hippolytus. Variationen eines tragischen Konfliktes*. Bonn.
- Zanker, P. – Ewald, B. J. 2012. *Living with Myths. The Imagery of Roman Sarcophagi*. Oxford.