

Képnyelv a görög vázafestészetben

Régi új könyvet üdvözölhetünk *Luca Giulianitól*, melynek az eredetije 2003-ban jelent meg német nyelven. A könyv nyilvánvaló időtállóságát jelzi, hogy az angol anyanyelvű szakmai körök tíz év elteltével is érdekesnek tartották arra, hogy saját nyelvükre lefordítva, ismét megjelentessék. Valóban, ami a görög festészeti elbeszélés kialakulását és értelmezését illeti, alapos elemzést és jól követhető történeti fejlődést ismerhetünk meg benne. Cáfolja azt a közkeletű hiedelmet, hogy a képek keletkezésében a költészet primátussággal rendelkezik. A képek sohasem csupán egyszerű és semleges visszatükröződései az irodalmi tartalomnak.

A két művészeti ág alapvető különbsége abban rejlik, hogy míg a festészet a tárgyak térbeli egymásmellettségét írja le a saját jeleivel, addig a költészet jelei az időbeli egymásutániséget adják elő.¹ A festészetben tehát nincs időbeli egymásutániség, míg a költészet tárgya, lényege az elbeszélés, a cselekmény. Bizonyos időbeliség azonban a festészettől sem tagadható meg, mert a befogadó a szemével lassan pásztázza végig a festett felületet, többnyire a középponttól haladva a szélek felé. Ezen túl az is gyakori, hogy egymást követő cselekmények egy képen vannak össze-sűrítve. Ugyanakkor az elbeszélésre – jelen vizsgálatban a mítoszra – az jellemző, hogy van eleje, közepe és vége, amit a hallgató végigkövethet lépésről lépésre. Egy képnek azonban nincs eleje és vége, hanem csak közepe és széle.

A kora archaikus, VIII. századi görög kultúrában nagy távolságot tapasztalunk a homéroszi eposz és a vázafestészet között, mely utóbbi éppen csak kialakulóban volt, míg az eposzt hosszú szájhagyomány előzte meg. Az Iliászból olvasható pajzsleírás (18. ének) gazdag cselekménysorozata nem vethető össze semmilyen korabeli ábrázolással. A vázákon csupán egy-egy jelenettel találkozunk, mint pl. oroszlámküzdelem. Az ábrázolást nem mítoszként, nem is mindennapi jelenetként kell értelmeznünk – ek-

¹ A kérdés első klasszikus megfogalmazása: G. E. Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. 1766.

kor már Görögországban nem voltak oroszlánok –, hanem az arisztokrácia hősiess bátorság ideáljának kifejezéseként. Egy kétevezősoros hajó mellett megjelenő férfi és nő egyszerre lehet a búcsúvétel vagy a megérkezés jelenete is. Semmi okunk nincs egy konkrét történetre gondolni, hanem egy szokásos szituáció bemutatását kell benne látnunk, mely hozzátartozott a korszak arisztokráciájának mindennapjaihoz. A két oroszlánnak áldozatul eső férfi jelenetét sem konkrétan kell értelmeznünk. Az oroszlán gyakran előfordul az Iliászban, de nem a cselekményben, hanem a hasonlatokban: ő a legveszélyesebb állat, bátor, erős, félelmetes. Szimbolikus jelentése lehet a halál szférájának démonikus lénye, a halál kérlelhetetlen hatalma, méltó jelenség egy arisztokrata végzetéhez. A bátor küzdelmekben bekövetkező halált is gyakran látjuk a vázaképeken, mert dicsőségesen meghalni az arisztokrácia szemében a legnagyobb érték volt. A csatajelenetekben tehát nem kell összefüggő történetet feltételeznünk, bárkik lehetnek a szereplői.

Az elbeszélő (narratív) képek megjelenése a VII. századra tehető. Az a ló-ábrázolás, melyen a ló lábaihoz kerekek vannak erősítve, már nem lehet bármely állat, hanem csak a trójai faló. A ló oldalán ablaknyílásokat látunk, melyben megjelennek a katonák. A valóságban ez nyilván nem volt látható, hisz akkor ezt a trójaiak is észrevették volna, az ábrázolás azonban másképp nem jelezhetne volna, hogy ebbe katonák voltak bezárva. Az epikus elbeszélésnek ilyen nehézségei nem adódtak. A faló alakja alatt a váza testén elhatárolt mezőkben a trójai öldöklés jelenetei sorakoznak. Ezeket a szereplőket azonban nem azonosíthatjuk konkrét személyekkel, és időrendet sem állíthatunk fel közöttük. Egy város elfoglalásánál szokásos jelenetek sorának leíró (deskriptív) ábrázolását láthatjuk bennük, hasonló szituációkat ismételve vagy variálva. Polüphemosz megvakításának jelenete – mely több vázán is előfordul - szintén jól felismerhető történet. A lerészegített óriás eszméletlenül hever, és így sikerül Odüsszeusznak és társainak megvakítaniuk. Az egyik jeleneten Polüphemosz a megvakítás-kor még felemelt kezében tartja a serleget, ami még a leitatás mozzanatára utal. Így sűrítethető egy jelenetbe több mozzanat is. Kérdés, hogy a görög világ több pontján is megjelenő ábrázolás mindegyike az Odüsszeia 9. könyvében szereplő jelenet elbeszélését követi-e vagy sem. Aligha kétséges, hogy a történet a VIII. század végén kialakuló Odüsszeia alapján vált általánosan ismertté.

A VIII. század folyamán a görögök megismerték az írást, ami a VII. és VI. században a vázaképeken jelenik meg, új lehetőséget nyitva ezzel a jelenetek meghatározásához. A híres Chigi-vázán a mindennapi élet hősi

jeleneteit láthatjuk: hopliták felvonulása, nyúl- és oroszlánvadászat. Ezek deskriptív jellegű képek. Van azonban egy jelenet, melyen három nőalak vonul egy férfialak felé, és melléjük van írva a nevük: Athénaiá, Aphrodita, Alexandrosz. Ez Párisz ítéletének legrégebbi ismert ábrázolása. A felirat tehát egyértelművé teszi, hogy egy konkrét narratíváról van szó. Egy párharc egy elesett harcos testéért teljesen általános életkép, de ha oda van írva a harcolókhoz Menelaosz és Hektor neve, az esethez pedig Euphorboszé, akkor ez kifejezetten az Iliász 17. könyvében leírt eseményt örökíti meg. Gyakoriak a fegyver felöltési jelenetek, melyekben a feleség nyújtja férjének a pajzsot és a sisakot. Ebben még nincs narratíva. Mihelyt azonban oda van írva a nevük: Akhilleusz, illetve Thetisz, úgy már csak egy konkrét történetre gondolhatunk. Az ábrázolás a fegyverátadás már kialakult ikonográfiájára építve jeleníti meg a konkrét történetet is.

Az elbeszélő ábrázolás leghíresebb görög darabja az ún. François-váza, mely 570 körül készült. Felületén 6 fríz fut körbe különféle jelenetekkel. Festőjének, Kleitiasznak olyan elbeszélő témákat kellett keresnie, melyek megfelelő számú alakkal kitöltik a rendelkezésre álló felületet. Az alakok mellé oda van írva a nevük is. A második frízben a Patroklosz temetésén rendezett kocsiverseny látható. Az itt felírt versenyzőnevek nem azonosak az Iliász 23. könyvében szereplő nevekkal. Ennek az lehet a magyarázata, hogy ekkor még az Iliász szövege nem volt írásba foglalva, ahol ellenőrizni lehetett volna a neveket, melyeket emlékezetből nehezebb volt pontosan felidézni. A főfrízben Péleusz és Thetisz menyegzője volt ábrázolva. Ez jó lehetőséget biztosított a felvonuló vendégsereg bemutatására. Az istenek mellett megjelennek a Múzsák is, mégpedig abban a sorrendben, ahogy Hésziodosz Theogóniájában szerepelnek, ami bizonyára nem véletlen. A mitológiai ismeretek a Múzsáktól származnak, és Kleitiasz ugyanúgy tőlük tanulta ezeket, mint Hésziodosz.

A VI. és V. századi ábrázolási stratégiák esetében eleinte még a több idejűség (polüchronia) alkalmazásával találkozunk. Egy lakóniai serlegben Polüphemosz mindkét kezében emberi lábszárat tart, míg Odüsszeusz egyik kezével kantharoszt nyújt feléje, másik kezével pedig a szálfát irányítja a szemébe. Ez három egymás utáni cselekvés egy jelenetbe való sűrítése. Ez a módszer mindinkább háttérbe szorul, és a egyidejűség (monochronia) foglalja el a helyét. A VI. század végére Polüphemosz teste teljesen elernyedve, alvó állapotban jelenik meg a vázákon. A kép tartalma tehát szinchronizálódik. Az Iliászban Priamosz mikor Akhilleuszhoz megy, nem látja fia holttestét. Az ábrázolásokon azonban nem volt elkerülhető, hogy a holttest ne látszódjék. Az azonban megfigyelhető a

VI. század végéhez közeledve, hogy a vázaképeken a holttest az előtérből mindinkább elrejtve Akhilleusz kerevetje alá kerül, és Priamosz úgy tűnik, mint aki ezt nem is veszi észre.

A Kirké-történet is nehéz feladat elé állította a vázafestőket. A költő nehézség nélkül adhatta elő, hogyan változtatta a varázslónő Odüsszeusz társait emberből disznókká. A vázakép készítője az átváltozást úgy érzékeltethette, hogy keveréklényeket alkotott: az alakoknak ember testük, de disznó fejük volt. Kirké varázsitalával Odüsszeuszt is állattá akarta változtatni. Hogyan érzékeltesse ezt a vázafestő? Úgy oldotta meg, hogy Kirké egyik kezével a serleget nyújtja Odüsszeusznak, a másikban pedig ott van a varázspálca, mellyel az italt kikeverte. Trója pusztulásának (Iliou perszisz) egyik legkegyetlenebb jelenete az, amikor Akhilleusz fia, Neoptolemosz Zeusz oltáránál megöli az öreg Priamoszt. Ezt a vázafestők még úgy fokozzák, hogy fegyver helyett Priamosz unokáját, a kis Asztüanaxot ragadja meg a lábánál fogva Neoptolemosz, és mint egy élő fegyverrel, vele csapja agyon az öreg királyt. Ezzel hág tetőfokára a borzalom és kegyetlenség. Ennek nincs nyoma az epikus költészetben, ahol Asztüanaxot a vár fokáról vetik le. A vázafestő maga kereste meg a szenvedélyek fokozásának az eszközt.

A vázafestészet és szöveg viszonya az V. század második felétől kezdve mélyreható változáson ment keresztül. Az attikai vázák készítése fokozatosan visszaszorult, és helyét a dél-itáliai luxuskerámia foglalta el. Ezek már nem szümposzionokhoz készültek, hanem sírmellékleteknek. A szümposzionokon a mitologikus elbeszélés szóbeli előadása lassacskán kiment a divatból, ami a szümposzionvázák ikonográfiájára is hatással volt. Egy V. század eleji attikai sztamnoszon (bortároló) a haragvó Akhilleuszhoz érkező küldöttség látható. A középpontban Akhilleusz ül teljesen magába zárkózva, köpenyébe burkolózva. Ennek az Iliász 9. könyvében semmi nyoma, mert a küldötteket nagyon barátságosan fogadja a hős. Volt viszont Aiszkülosznak egy Akhilleusz-trilógiája, melynek az első részében a főhős szótlanul, magába burkolózva ül a színpadon. Ez lenne a vázafestőnek a mintája? Az Iliászban a szívélyes fogadtatás ellenére Akhilleusz jöttányit sem enged álláspontjából. Haragja azonban nem a küldöttekre, hanem Agamemnonra irányul. A vázafestő nem tudta egyszerre ábrázolni a szívélyességet és a haragot, ezért az utóbbit választotta, mely kifejezte a visszaütést, és meghatározó volt a további események szempontjából. A festő tehát nem változtatta meg az Iliász elbeszélését, csupán alkalmazta a saját művészetének ábrázolási lehetőségeihez. Jelen esetben a korábban készült vázakép hat-

hatott a drámaíróra, és ezért Aiszkhülosz így vitte színpadra a magába burkolózó Akhilleusz képét.

A VI. és V. század vázakepei mögött nem áll leírt (literatur), hanem csak szóbeli elbeszélés (oralitur). Az ilyen képek ikonográfiájára nem az iratkeresek szövege, hanem a szóbeli előadás megmaradt emlékezete volt a mértékadó. A szóbeli közvetítés bizonyos távolságot biztosított a képeknek a szöveggel szemben, az ikonográfia több önállósággal rendelkezett. Minél szorosabban követi a vázafestő a szöveget, annál inkább kizárja képéből azokat a mozzanatokat, melyek az adott szövegben nincsenek benne. Ez a képek látószögének a leszűkülését hozza magával.

A III. század folyamán a vörös alakos vázák kimentek a divatból. Helyette a jó módúak bronz vagy ezüst edényeket használtak, a kevésbé jó módúak kerámiából készült utánzatokat. Ez utóbbiak körében kialakult egy serlegtípus a II. században, melyen domborműves díszítés volt látható. Jellemző, hogy ezek ikonográfiája feltűnően közel áll az irodalmi szövegekhez. Ezzel a szoros kapcsolattal együtt jár, hogy a jelenetek megsokszorozódnak, sőt, feliratokkal is el vannak látva. Ezek nemcsak a szereplők neveit tartalmazzák, hanem az ábrázolt esemény tartalmát is. Van pl. két serleg, melyek az Odüsszeia jeleneteit mutatják, mellettük pedig a 22. könyvből származó idézetek olvashatók. Kép és szöveg kölcsönösen támogatják egymást. A 3-4 jelenetből álló fríz kb. 70 sor tartalmát ábrázolja. A képek készítője lépésről lépésre követi az epikus elbeszélés menetét anélkül, hogy szelektálna közöttük. A célja minden bizonnyal a szöveg teljes felhasználása, azaz a teljes Odüsszeia illusztrálása volt. Ebből a hatalmas sorozatból maradt meg két serleg. Ezek használói az irodalomban igen járatos emberek lehettek, akik az idézett helyekkel tisztában voltak, vagy ha nem, úgy a rendelkezésükre álló szövegek segítségével utánanézhettek. A rövidített idézetek játékul is szolgálhattak a serlegek használóinak arra, hogy azokat kiegészítsék. A képek teljesen a szövegből indultak ki, és az idézőt a szöveghez vezethették vissza. Arra nincs adatunk, hogy ekkor már illusztrált papirusztekercsek készültek volna. Az illusztrált szövegkiadásokat a pergamen-kódexek megjelenése segítette elő. A szöveghez való szoros kötődés következtében a képek elvesztik a mozgásterüket és autonómiájukat, egyszerűen illusztrációkká válnak. A kép többé nem a történet egészét tartja szem előtt, csupán egy rövid, kiszakított szövegszakaszt. A kép hasonlatossá válik egy tükörhöz, mely a követett szövegtől nem tér el, semmi váratlan, semmi meglepetés nincs benne, csupán a szöveg ismert tartalma. Így kerülnek a képek alárendelt helyzetbe a szöveggel szemben.

Giuliani könyvének segítségével nyomon tudjuk követni a görög képi ábrázolások kialakulásának folyamatát, mely a deskriptív ábrázolásokkal kezdődik, és halad a narratív ábrázolások felé, de a deskriptív sohasem hal ki sem az ókorban, sem később, amikor tovább él az újkor genre-festészetében. Ameddig az irodalomra az oralitás jellemző, a képek nagy autonómiával rendelkeznek, de mihelyt előtérbe kerül az olvasás, kialakul a képek illusztratív szerepe, ami autonómiájuk elvesztésével jár együtt. A kötet bőséges irodalomjegyzékkel, jegyzetekkel és kiváló illusztrációkkal rendelkezik.

Luca Giuliani: *Image and Myth. A History of Pictorial Narration in Greek Art* (Kép és mítosz. A képi elbeszélés története a görög művészetben). Chicago University Press 2013, 384 oldal, 87 ff. kép.

Gesztelyi Tamás