

Stefan Ritter (1959) régész, művészettörténész, a Münchener Ludwig-Maximilians-Universität klasszika-archeológia professzora. Kötetei: *Hercules in der römischen Kunst von den Anfängen bis Augustus*, Heidelberg, 1995; *Bildkontakte. Götter und Heroen in der Bildsprache griechischer Münzen des 4. Jhs. v.Chr.*, Berlin, 2002; *Alle Bilder führen nach Rom. Eine kurze Geschichte des Sehens*, Stuttgart, 2009.

Dionysos és az emberi világ az athéni vázafestészetben

A Lénaia-vázák és ikonográfiai kapcsolataik

Stefan Ritter

A mitikus és az emberi világ határán

Dionysos az antik istenvilág legszikkázóbb alakja. Mint a bor, a mámoros ekstázis istene, lehetővé teszi az emberek számára, hogy megváltoztatott tudattal kilépjenek az élet megszokott rendjéből, illetve önmagukból. Ez szélsőségesen különböző dolgokat jelenthet: az ember érzelmei túlsordulásában egyszerűen megfedkezhetik a mindennapokról, de az is megtörténhet, hogy minden önfegyelmét elveszítve megőrül. Dionysos az átváltozás és a határok áthágásának istene, s ennek megfelelően a görög művészetben is roppant változatos alakokat ölt. A lakomákon (*symposion*) használt edényeken ő jelenik meg a leggyakrabban, de egyszerűs mind a legváltozatosabb módokon is. Két, egyaránt a 6-5. század fordulóján készített athéni vázáképpel szeretném ezt bemutatni.

A Rycroft-festő budapesti feketealakos amphorájának (Kr. e. 510 körül) elülső oldalán látható ábrázolás a szokásos ikonográfiai típust példázza (1. kép).¹ Dionysos középen áll, ivóedénnyel (itt *rhyton*mal) és borostyánindákkal, két oldalán egy-egy feléje forduló, táncoló mainas. Az istent itt jól ismert külső jegeivel és megszokott mitológiai közegében látjuk.

Ugyanezek az alakok jelennek meg Makrón Berlinben található vörösalakos *kylix*ének A oldalán is (490-480 körül; 2. a-b kép).² Dionysos itt is szakállas; hosszú ruhában, oldalnézetben, mozdulatlanul áll középen; körülötte táncoló mainasok. Az isten mégis egészen más: testéből karok helyett repkényindák nőnek ki, rajtuk négy átfűrt korong – alighanem áldozati kalácsok. Dionysos nyakában nagyméretű gyöngyökből álló nyakláng, a fején repkénykoszorú. Előtte vérrrel befröcskölt oltár; felső zárótagját ülő alak és palmetta díszíti. Az áldozati kalács és az oltár olyan képmotívumok, amelyek a kultusz szférájához kapcsolódnak. És itt kezdődnek az értelmezés nehézségei.

A berlini csésze az úgynevezett „Lénaia-vázák” csoportjába tartozik, amelyeket kétféleképpen szoktak értelmezni.³ Az uralkodó felfogás szerint ezek a képek az ábrázolt kultuszelemek miatt – még ha elvont formában is – rituális cselekedetekre utalnak, tartozzanak bár ezek a Lénaiahoz vagy az Anthestériához. Ez az irányzat pozitivistának nevezhető. A másik, agnosztikusabb irányzat óvatosabban ítéli meg e vázáképek rituális értékét; abból indul ki, hogy itt a mítoszból és a kultuszból származó elemek szabadon és meglehetősen önkényes módon ötvöződnek. Az első értelmezés tehát az emberi szférában rögzíti a „Lénaia-vázák” ábrázolásait, a másik viszont nyitva hagyja a kérdést, hogy mi a viszony mítosz és emberi szféra között.

Az eddigiek alapján a következő alapkérdés vethető fel: vajon hol húzható meg a két szféra közötti határ ezeken az ábrázolásokon? És tovább menve: van-e jelentősége annak, hogy meghúzzuk ezt a határt? Hogy választ kaphassunk e kérdésekre, először motívumokra bontom az ábrázolásokat, és



1. kép



2. a–b kép

megvizsgálom az egyes képelemek eredetét és jelentését. Utána pedig a maguk egészében veszem szemügyre a képeket, és kérdezek rá a jelentésükre. Azt igyekszem kimutatni, hogy ezeken az ábrázolásokon az emberi élet nem jelenik meg önálló témaként, hanem mindig maga Dionysos a központi figura, aki

mellé, illetve aki alá az összes többi motívum rendelődik, és akiből kiindulva az összes többi elem érthetővé válik.

A mainasok és környezetük: kultusz- és lakoma-motívumok

Először is vegyük alaposabban szemügyre a berlini csészét! Ha a mitikus és az emberi szféra kapcsolatát akarjuk meghatározni, az első kérdés a következőképpen hangzik: a képen látható nőalakok vajon mainasok-e, vagy mainasnak öltözött nők? Ikonográfiai szempontból a kérdés könnyen megválaszolható. A csésze külső oldalán látható tíz nőalakot, akik egy *diaulos* fújó lány vezetésével kétfelől Dionysoshoz közelítenek, a szokásos mainas-attribútumokkal ábrázolta a festő: többük *thyrsost* ráz, mások *krotalont* csattogtatnak. Mainasként viselkednek, a dionysoszi vázaképekről ismert módon: eksztatikusan tombolva, örvénylő táncban, lobogó hajjal és vad vonaglásban; egyikük (a csésze hátsó oldalán) özgidát tart a kezében. Nincs nyoma, hogy bármiféle beöltözésről lenne szó. Az egykorú ábrázolási konvenciók alapján tehát nem beöltözött athéni nőket látunk, hanem mainasokat.⁴ Vizuális tapasztalatai fényében a korabeli szemlélő sem láthatta őket másnak.

A kép következő eleme az oltár. Ez természetesen a kultuszhoz tartozik, de fel kell tenni a kérdést, hogy miként ágyazódik be a jelenetbe. Mi közülük van a mainasoknak az oltárhoz? A válasz egyértelmű: semmi. Egyik mainas sem végez olyan cselekvést, ami az oltárra irányulna; még a közvetlenül mellette álló mainas sem kultusz-eszközökkel foglalatatoskodik, hanem szétvetett karokkal táncol Dionysos előtt. Az oltár itt önálló és különálló képmotívum, ami nem játszik szerepet a mainasok tevékenységében.

Ismerünk azonban olyan, rokon témájú ábrázolásokat, amelyeken a mainasok szorosabban kapcsolódnak a kultusz tárgyi eszközeihez. Példaként szolgálhat egy néhány évtizeddel később (Kr. e. 420 körül) készült vörösálas *stamnos* a nápolyi múzeumból (3. a–b kép).⁵

Az edény főoldalán, a kép közepén álló Dionysos-alak itt is csupán részben anthropomorf. Itt is feltűnik egy-egy nagyméretű korong (ezúttal az isten vállán), s az alakot ágak díszítik. Az istent mainasok veszik körül; némelyiküknek a neve is olvasható (*Dioné*, *Mainas*, *Thaleia*, *Choreia*). A két szélső alak égő fáklyát lenget, a bal oldali *thyrsost* is; a Dionysos balján álló társuk bort mer *skyphos*ába; az isten másik oldalán *Mainas tympanonon* dobol. A váza másik oldalán további négy, eksztatikus táncba feledkezett mainas jelenik meg, kettős *aulosszal*, *thyrsosszal*, fáklyával és *tympanonnal*. Mindnyájan *peplost* viselnek, a legtöbbjük *nebrist* és repkénykoszorút is.

Ez az ábrázolás három lényeges ponton különbözik a berlini csészén láthatótól. Először is Dionysos szemből, és némileg eltérő alakban jelenik meg: egy oszlopot látunk, amelyet övvel összefogott, sugármintával és csillagokkal ékesített ruha fed, s



3. a–b kép

amelynek a tetejéről diadémás maszk lóg. Másodszer: Dionysos előtt nem oltár áll, hanem asztal, rajta két *stamnos* közé tett *kantharos*. Végül a Dionysos bal oldalán látható mainas nem vesz részt társnői táncában; nyugodtan áll, s merőkanállal bort tölt egy *skyphos*ba.

Az asztal tehát (a berlini csészén ábrázolt oltártól eltérően) része a megjelenített cselekménynek, még ha olyan módon is, ami – az ábrázolások szintjén – *nem* a kultusz szférájába vezet. A bort merítő mainas ugyanis azt teszi, amit a korabeli néző leginkább a lakoma-ábrázolás ikonográfiájából ismerhetett:⁶ a bevett ábrázolási konvenciók fényében nem a kultuszra, hanem a lakomákra jellemző tevékenységet látunk. Másrészt viszont a bort töltő mainas az egyetlen szereplő, akinek a cselekvése az asztalhoz kapcsolódik; az asztal másik oldalán lévő mainas fejét hátravetve *tympanom*mal kíséri vad táncát, és egyáltalán nem törődik a mellette álló *stamnos*szal.

A lakoma-motívum természetesen a berlini csészén is szerephez jut. A *kylix* egyik füle alatt repkénnyel ékesített *kratér* áll – nyilván ennek a tartalma részegítette meg a mainasokat; erre utal az is, hogy a táncolók egyike (az edény hátoldalát díszítő kép közepén) nagyméretű, díszes *skyphos*t tart a kezében. Végül a *symposion*-ábrázolásokról ismert motívumok közé tartoznak az *aulos*os lányok is, akik a berlini csészén és a nápolyi *stamnos*on egyaránt megjelennek. A lakoma-motívumok halmozása az edények funkciójával is összhangban van.

A berlini csészén és a nápolyi *stamnos*on tehát közös képmotívumok figyelhetők meg, amelyek ikonográfiai helyiértékük szerint három különböző területről származnak: a mitikus

szférából (a mainasok), a kultusz területéről (a berlini csészén látható oltár és a nápolyi *stamnos* félig anthropomorf Dionysos), végül a *symposion* ikonográfiájából. Adódik ebből a következő kérdés, hogy ezek a különböző irányba mutató képelemek miként kapcsolódnak egymáshoz, és milyen szerepet játszik ebben Dionysos.

Dionysos különféle alakjai

A berlini vázán ábrázolt Dionysos, mint láttuk, közös vonásokat mutat a nápolyival: a karok hiányoznak, és ott találjuk a korongokat. Mégis fölmerül a kérdés: valóban „maszkidolt” látunk-e a berlini *kylix*en, ahogy a kutatók többsége feltételezi?

Az első ellenérv, hogy a képen nem látszik cölöp; a nagyméretű testet bokáig érő hosszú köpeny burkolja, csakúgy, mint az isten anthropomorf ábrázolásain.⁷ Ennél is fontosabb annak tisztázása, hogy a fejet valóban lehet-e maszknak értelmezni. Itt ugyanis súlyos kétségek merülnek fel az összehasonlító elemzés során. A klasszikus kori athéni vázákban a maszkokat többnyire előlnézetben ábrázolják, amiként a nápolyi *stamnos*on is. Ha mégis oldalnézetből, akkor kontúrvonalak jelzik a maszk és a fej határát.⁸ A berlini csészén látható Dionysos-fej azonban a megtévesztésig hasonlít a *kylix* tondóján látható fejhez. Az isten itt teljesen emberi alakjában jelenik meg: karjai vannak, egyik kezével *thyrsos*t ráz, a másikban hosszú szőlővesszőt tart, s egy *aulos*on játszó satyros felé fordul (2. c kép). A nyak mindkét vázaképen közvetlenül kapcsolódik a fejhez; nincs határvonal az arc és a fej hátsó része között.

Ezeken a vázaképeken tehát Dionysos különböző alakokat ölthet: lehet maszkos cölöp, de éppúgy megjelenhet maszk és oszlop nélkül is.

A mainasok változatos megjelenési módja

A mainasok szintén különféle módokon tevékenykednek. Felvetődik a kérdés, vajon összefügg-e a viselkedésük Dionysos külsejével. Vizsgáljunk meg most két másik vázát ebből a szempontból.



4. kép



5. a–b kép

Egy Párizsban található vörösalakos *stamnos* (Kr. e. 450 körül) Dionysosa nagyon hasonlít a berlini *kylix*-ére: profilból látható, szakállas, hosszú hajú (4. kép).⁹ Talapzaton áll, a lábát teljesen elfedi a hosszú ruha. Karja jelöletlen, a vállán nincsenek korongok. Fejét itt is cölöphöz rögzített maszkként szokták értelmezni.¹⁰ Ám a képen sem oszlop, sem maszk nem ismerhető fel.

Dionysos előtt nem oltár áll, hanem asztal, rajta kenyér- és hússzeletek. A képet egy-egy mainas keretezi. A bal oldali *thyrsos*szal és *kantharos*szal járul ura elé, a másik áldozati kosarat és kancsót tart a kezében. Mindkét mainas szokatlanul visszafogott – különösen a bal oldali, aki lehajtott fejjel nyújtja az isten felé annak tipikus ivóedényét, a *kantharost*. E mainasok viselkedésmódja alig különböztethető meg az áldozatot bemutató emberektől, anélkül azonban, hogy (miként a *thyrsos* világosan mutatja) elveszítenék mainas-státuszukat.

Ugyancsak az 5. század közepéről származik a római Villa Giuliaában őrzött vörösalakos *stamnos*, amelynek főoldalán – akárcsak a nápolyi vázán – az isten maszkos oszlopként, előlnézetben jelenik meg, bár ezúttal alacsony talapzaton állva (5. a–b kép).¹¹ Előtte kenyérrel megrakott asztal, a szélén egy-egy *stamnos*. A kétoldalt álló nőalakok közül a bal oldali bort mer egy kancsóba; a másik jobb kezét fölemeli az istenképmás üdvözlésére, a baljában pedig *skyphost* tart. A két nő visszafogott viselkedése ellenére is mainasként azonosítható, ahogy a váza hátsó oldala mutatja. Ez három önfeledten táncoló mainast ábrázol; a középső *thyrsost* tart, a jobb oldali pedig szintén *skyphost*.

A *stamnos* főoldala tehát statikus, a mellékoldal viszont dinamikus mozgásban lévő mainasokat mutat. Ugyanez a kettőség figyelhető meg a nápolyi *stamnoson* is: a Dionysos jobb oldalán álló mainas nyugodtan tölti meg ivócsészéjét, miközben három társnője féktelenül táncol.

A vázaképek összehasonlítása világossá teszi, hogy a berlini csészén látható oltárnak semmivel sincs nagyobb jelentősége az ábrázolt esemény szempontjából, mint a nápolyi, a párizsi és a római *stamnoson* lévő asztaloknak. Akárcsak az asztalok, amelyek pusztán az edények vagy a kenyér elhelyezésére szolgálnak, az oltár is alárendelt motívum. Egyetlen feladata,

hogy Dionysos, vagyis a központi alak isteni státuszára utaljon. Azaz nem azért szerepel a képen, hogy a jelenetet a kultusz szférájában rögzítse.

Dionysos mint az áldozat elfogadója

Bár az elemzett vázakon Dionysos mozdulatlanul áll, közvetett módon mégis kapcsolatba kerül a mainasok tevékenységével, mégpedig jellemző ivóedénye, a *kantharos* révén: a nápolyi *stamnoson* az isten előtt, nyilvánvalóan számára fenntartva látjuk a *kantharost*, a párizsin pedig az egyik mainas nyújtja feléje.

Am Dionysos ennél szorosabban is kapcsolódhat az ábrázolt eseményhez. Egy másik párizsi *stamnos* (460–450 k.) repkényvel borított póznát ábrázol; rajta rövid ruha, előlött szakállas Dionysos-maszk oldalnézetből (6. kép).¹² A pózna mögött *auloson* játszó mainas áll, előtte pedig *kantharost* tartó satyros lép az oszlop felé; mindkét kezével az edényt fogja, és oda nyújtja a Dionysos-maszk szájához. Ez a váza kulcsfontosságú



6. kép



7. kép

a Lénaia-vázák értelmezése szempontjából, mert jelentős mértékben különbözik a többi, vitathatatlanul a kultusz szférájához kapcsolódó darabtól.

Ez a különbség hamar világossá válik, ha ezt a vázát egy 430-420 körül készült athéni *chousszal* vetjük össze (7. kép).¹³ Itt is találunk Dionysos-maszkot, ugyancsak profilban, de nem oszlopra, hanem háromlépcsős alapzaton emelkedő kőfalra függesztve. A kép közepén háromlábú asztal, rajta kosár (*liknon*) és ágak, a fal előtt füzérrel díszített *kratér*: A kép jobb szélén felől meztelen fiú közeledik, kezében nagyméretű kancsó. Az ábrázolás központi alakjai ezúttal nem nők, hanem két férfi. A kőfal és az asztal közt előlnézetben ábrázolt, csészéből ivó ifjú áll – a melléírt felirat tanúsága szerint Epimétheus. Az asztal másik oldalán álló férfi magasabb; ő Prométheus. Jobb kezében ágakat tart a kosár fölé. Gyér oldalszakállt visel; a haja gondozatlan, elől már ritkás. Mindkét férfi koszorús. A derekukon kötény – egyszerű kézművesek tehát. A váza azt tanúsítja, hogy Athénben a Dionysos-maszkokat nem csupán nők ünnepein használták, hanem egészen másfajta Dionysos-ünnepeken is.

Az itt tárgyaltak szempontjából fontos, hogy a párizsi *stamnoston* lévő satyros (6. kép) láthatólag bizalmasabb viszonyban van a maszk formájában jelenlévő Dionysoszal, mint az emberi szférából vett párhuzamos jelenetek szereplői. A párizsi *stamnoston*ra festett maszk részese a cselekménynek: a satyros ivásra kínálja a bort urának, csaknem a szájához emelve a *kantharost*, az isten saját edényét. Dionysos ajkai enyhén szétnyílnak, pillantása a *kantharosra* irányul. A maszk tehát nem élettelen. Elfogadja az italáldozatot.

Az eddig bemutatott dionysosi jelenetek világossá teszik, mennyire változatos módokon ábrázolhatták az istent, akinek meglevenítésében is fokozatok

figyelhetők meg. A nápolyi *stamnoston* Dionysos maszkos oszlop alakjában jelenik meg, vagyis olyan különálló részekből összetett alakként, amelyeket a szemlélő a megfelelő ünnepekről jól ismert. Frontálisan, a képből kifelé nézve látjuk, mint aki nem vesz tudomást a körülötte ténykedő mainasokról. Az elsőként említett párizsi *stamnoston* (4. kép) viszont csaknem teljesen anthropomorf szoborként jelenik meg (leszámítva hiányzó karjait), s az előtte álló mainas felé fordul, aki bort hoz neki *kantharos*-ában. Végül a másik párizsi *stamnoston* (6. kép), amelyen az isten megint csak oszlopos maszkként jelenik meg; profilból látjuk, amint ivásra készen fordul a satyros felé, aki a maszk szájához emeli a *kantharost*.

Az élettelenről az élő Dionysosig

Az, hogy az isten milyen mértékben vesz részt az ábrázolt jelenetben, a megvizsgált vázaképek tanúsága szerint nem áll ok-okozati összefüggésben azzal, hogy milyen alakban mutatja őt a festő. A kép jelentése alapján független attól, hogy Dionysos éppen maszkos oszlopként látható-e, vagy másként. Az isten maszk alakban is teljesen eleven lényként volt ábrázolható. Az anthropomorf, illetve a maszkos idolként való ábrázolásmód közötti határok elmosódtak – ez jelentősen csökkenti a maszk szerepének súlyát.

Az olyan képektől ugyanis, mint a legutóbb tárgyalt párizsi *stamnoston*, már csupán egyetlen lépés kell, hogy eljussunk a mámoros Dionysosnak az archaikus kor óta kedvelt ikonográfiai típusaihoz, amelyeken az isten satyrosok, mainasok, illetve gyakran Ariadné társaságában maga tartja a *kantharost*, és elmerül a bor élvezetében. Szép és találmányra kiválasztott példája ennek egy müncheni feketealakos amphora (Kr. e. 510 k; 8.



8. kép

kép).¹⁴ Az isten *kantharosszal* a kezében hever a földön, Ariadné társaságában, aki éppen úgy fekszik mellette, mint a hetérák a lakomázók mellett a symposion-ábrázolásokon. A háttérben körös-körül satyrosok mulatnak egy hatalmas szőlőtőkén; szedik a gyümölcsöt, amiből majd a bor lesz. A fegyelmezett *symposiastésként* ábrázolt Dionysos viselkedése éles ellentétben áll kísérői féktelenségével. Ezt az ellentétet találjuk viszont (felerősítve) a berlini csészén és a nápolyi *stamnoson* a maszkidolként megjelenített Dionysos és a táncoló mainasok között.

Az isten „életre keltésének” következő fokozatát az olyan ábrázolások jelentik, amelyekben bortól mámorosan látjuk őt, az átszellemültség állapotában. Ilyen például a Brygos-festő Párizsban őrzött *kylix*-ének a tondója (500-490 k.; 9. kép).¹⁵ Az isten két táncoló, *krotalommal* csattogó satyros között áll, hátravetett fejjel; *lyrán* játszik, s nyitott szája jelzi, hogy énekel is. A bal oldali satyros kezében tartott, buján tenyésző szőlő egyértelműen jelzi a mámor kiváltóját: a bort.

Mindez figyelmeztet, hogy nem érdemes a „Lénaia-vázakat” a többi Dionysos-ábrázolástól elválasztva önálló csoportnak tekinteni. Egyrészt – láttuk – a „Lénaia-vázák” csoportján belül is változatos az egyes alakok ábrázolása (Dionysost magát is ideértve), másrészt pedig ezeket a vázaképeket szorosan összekapcsolják motívumaik a dionysosi képvilág más csoportjaival.

Ez a témákon átívelő ikonográfiai beágyazottság különösen világosan látszik a berlini csészén, amelyen Dionysos kétszer is megjelenik, de mindkétszer különböző módon válik részévé a jelenetnek. Mégis, mindkét esetben ő főszereplő: a külső képen, a mainasok között egészen hasonló alakban jelenik meg, mint a belsőn, ahol satyrosokkal látjuk; a különbség csak annyi, hogy itt mozog, karjai is vannak, és maga tartja az attribútumait.

Dionysos anthropomorfizáló ábrázolása – ahogy például az athéni kancsóval való összehasonlítás mutatja – az emberi tapasztalat világához igazodik. Az isten olyan alakban jelenik meg, amilyenben az emberek a tiszteletére rendezett ünnepek során találkozhatnak vele, amilyenben jelenvalóvá teszik a maguk számára. A mulató vagy más módon aktív Dionysos viszont az emberi szférán kívül helyezkedik el. Ezt figyelembe véve a maszk nemhogy az emberi világtól távoli, hanem éppenséggel a mindennapi tapasztalatokhoz különösen közeli megjelenési formája az istennek.

Az emberi világból vett motívumok szelektív alkalmazása

A cselekvő istent megjelenítő ábrázolások (mint a berlini csésze tondója, a müncheni amphora és a párizsi *kylix*) azt mutatják, hogy az isten bármit képes *megtenni*; a „Lénaia-vázákhoz” sorolt edények pedig azt teszik nyilvánvalóvá, hogy a változásra hajlamos isten sokféle alakban képes *megjelenni*. A „Lénaia-vázákat” lakoma-motívumaik a szokásos symposion-ábrázolásokhoz kapcsolják. A legfontosabb összekötő kapocs maga Dionysos, a bor istene, ezeknek a vázaképeknek legfontosabb témája.

Az emberi szférából vett motívumok felhasználása során a vázafestő válogat: mindig csupán egy-egy képmotívumot szó



9. kép

bele az isten és kísérői ábrázolásába, anélkül hogy elhagyná a mítosz szféráját. (Ez a szelektív eljárás a dionysosi ikonográfia más területeit is jellemzi, például az isten hatalma alá tartozó színházat).

Egy Bécsben őrzött, 470-460 körül készült vörösalakos *kratéron* például azt látjuk, ahogy Dionysos visszavezeti Héphaistost az Olymposra; a két főszereplő előtt kitharát penge-tő, ágyékkötőt (*perizóma*) viselő satyros lépked.¹⁶ A *perizóma* színházi kellék, ezért általában „színpadi satyrosként”, azaz satyrosnak öltözött színészként szokták értelmezni az alakot. Ám ez az alak nem visel maszkot; így az ágyékkötő az egyetlen elem, amely a színházra utal. Vajon ez az elszigetelt motívum elég-e ahhoz, hogy kiemelje az alakot a mitikus szférából? Ez roppant kétséges, ha figyelembe vesszük, mennyire szabadon alkalmazzák a *perizómát* az athéni vázafestészetben. Egy későbbi, Kr. e. 400 k. készült, Korinthosban őrzött vörösalakos csésze tondóján például nőalakot látunk, aki a trónuson ülő Dionysos előtt táncol (10. kép).¹⁷ Az egyébként ruhátlan nőalak satyrosfárokkal és fölmeredő phallosszal ellátott *perizómát* visel. Mivel a Kr. e. 5. századi színházban a női szerepeket általában férfiak játszották, ez a vázakép régóta zavart okoz. A nő természetesen nem lehet színésznő, hanem a Dionysos-szal való kapcsolat miatt megint csak mainas, akit a *perizóma* nem foszt meg mitikus státuszától, hanem, nyilván játékosan, a lényében jellemez: az ágyékkötő szatírszerű, vagyis hangsúlyozottan férfias tulajdonságokkal ruházza fel a nőt. A nemi szerepekkel való játék újra csak kiemeli, hogy Dionysos, az átváltozás istene előtt még az egyébként érvényben lévő határok is áthághatók. Az a könnyedség, ahogyan a *perizóma* itt mainason jelenik meg, azt tanúsítja, hogy e színpadi kelléket a satyrosok esetében is ugyanezen a módon használták fel – már ha magában áll, maszk vagy más színpadi eszköz nélkül: azaz nem emeli ki a satyrost a mitikus szférából, hanem a lényére jellemző vonások egyike által megjelöli. Ez a vonás itt



10. kép

az emberekhez való közelsége, hiszen ők a színházi előadások alkalmával „eleven”, azaz színházi satyrosokat csakis jelmezzük e jellegzetes alkotóelemével együtt láthattak.

Az ún. „szatírtjáték-vázák” esete világossá teszi, mennyire problematikus, ha a vázaképek segítségével a korabeli valóságot próbáljuk rekonstruálni. Ugyanez érvényes arra az esetre is, amikor a „Lénaia-vázák” a forrásokban egyáltalán nem vagy alig hagyományozott szokásokra és rituáléokra igyekeznek következtetni. A valóságból vett képmotívumok ugyanis egyik esetben sem arra szolgálnak, hogy az ábrázolt jelenetet az emberi szférába emeljék át, hanem hogy segítségükkel önálló, a képek közegében otthonos világot alkossanak meg.

Dionysos tevékenységének hatásai

Az emberi szférából vett motívumok jelzésszerű felhasználása a mitikus jeleneteken fontos tanulsággal szolgál. Amiként egy elszigetelt motívumként felbukkanó *perizóma* alkalmas satyrosok vagy mainasok jellemzésére, a Dionysos-ábrázolások egyedi elemei, mint az oltár vagy a maszk, szintén arra valók, hogy lényében jellemezzék az átváltozás istenét.

Emellett szól, hogy éppen a „Lénaia-vázák” virágkorában, a Kr. e. 5. században az athéni vázafestők láthatólag különböző szempontokból igyekeztek érzékeltetni Dionysos hatalmát. Ez leginkább abban mutatkozik meg, hogy a festők az isten tevékenységének legszélsőségesebb eredményeit, az alkotást és a pusztítást mutatták be képeiken.

Így például egy 440-430 körül készült tübingeni vörösalakos kehelykratér-töredék azt a jelenetet ábrázolja, amikor Dionysos felkeresi a Théseus által elhagyott Ariadnét (11. kép).¹⁸ Ariadné mögött az ifjúként ábrázolt, felirattal azonosítható *Himeros* (Vágy) lebeg, aki itt átveszi Erós, a szerelmi vonzó-dás megszemélyesítőjének szerepét. Himeros lágyan megérinti Ariadné karját, s *phialéből* folyadékot önt a fejére. Ennek az

aktusnak az eredményeként – amint azt más, a szintén *phia-lével* ténykedő Eróst ábrázoló vázaképek mutatják – változás következik be a meglocsolt személy lelkében: a tübingeni vázakép esetében láthatólag jótékony, pozitív hatásról van szó, amiért végső soron a balra álló, Ariadnéra figyelő Dionysos a felelős.

Efféle tudatmódosulások azonban ellenkező előjellel is bekövetkezhetnek. Ezt látjuk egy Kr. e. 450 körül készült, Krakóban őrzött vörösalakos *hydrián*, a Lykurgos-mítosz ritka ábrázolásainak egyikén (12. kép).¹⁹ A bal oldalon a thrák ruhába öltözött Lykurgos látható, amint fejszével támad fiára, Dryasra, aki oltáron keres menedéket, és oltalomkérő mozdulattal fordul feléje. A gyilkos és áldozata között kétségbesett nő térdel – valószínűleg Lykurgos felesége. Az oltártól jobbra nyugodtan áll a szakállas Dionysos; öltözéke *chiton* és *himation*, bal kezében *thyrsos*. Jobbjában szerteágazó, a jelenet összes szereplőjét átfogó szőlővesszőt tart, és a király felé nyújtja. Mögötte mainas táncol, a kép jobb szélén pedig *auloson* játszó satyros ül. A Dionysos kezéből kihajtó szőlővessző kétféleképpen értelmezhető. Első megközelítésben arra utalhat, hogy a thrák király a Dionysos által rábocsátott örületben azt hiszi, hogy fia helyett szőlővesszőt lát maga előtt; egyúttal azonban Dionysos leghatékonyabb fegyverét, a bort is felidézi, amit az isten más ellenfelei (például a gigasok) ellen is be szokott vetni.

E két ábrázolás – sok más, például az Erós hatalmát megjelenítő vázaképhez hasonlóan – arról tanúskodik, hogy a Kr. e. 5. század közepén a vázafestők élénken érdeklődtek az iránt, hogyan lehet láthatóvá tenni, és milyen képi eszközökkel lehet kifejezni az emberben zajló belső folyamatokat, a tudatállapot megváltozását – ami egyébként különösen gyakran történik meg valamilyen folyadék segítségével.²⁰

Dionysos hatalma a vázaképeken

Az olyan képi kifejezésmódok keresése, amelyekkel ábrázolhatóvá válik Dionysos hatalma, világosan érzékelhető a már többször említett „Lénaia-vázákon”. Itt a mainasok viselkedését két tényező határozza meg: a bor élvezete és Dionysos jelenléte. A mainasok vadságát – amint arra az ábrázolások-



11. kép



12. kép

ba illesztett lakoma-motívumok utalnak – mindig a bor váltja ki. A bor fogyasztásának két fázisát figyelhetjük meg. A mainasok némelyike még *nem* ivott, mert még csak most tölti a bort – nem az isten *kantharos*ába, hanem a saját csészéjébe –, mint a nápolyi vagy a római *stamnason*. Mások *már* mámorosak tőle, és az előrehaladott extázis állapotában vannak. E változások összefüggnek Dionysos közelségével: az isten mellett álló mainasok viselkedése láthatóan visszafogottabb, mint a tőle távolabb lévőké. A bor hatása egyre nő a Dionysostól, e nemes ital adományozójától való távolság függvényében. A még nem mámoros mainasok is megízlelik majd a bort, s utána ugyanabba az állapotba kerülnek, mint megszállottan táncoló társaik. A mainasok ábrázolása mindeközben persze nem önmagáért való: ők csak a főszereplő Dionysosnak alárendelt mellékalakok.

Mindezek alapján világos, hogy a „Lénaia-vázák” képei nem meghatározott kultuszjeleneteket ábrázolnak. Már a vonatkozó Dionysos-ikonográfia változatossága is ez ellen szól. A maszkos oszlopok vagy a szoborszerű Dionysost megjelenítő vázáképek nem valós kultuszszobrok ábrázolásai. A kép világához képest immanens konstrukciók ezek, megalkotásukért a vázafestő koncepciója a felelős. Az isten anthropomorfizáló képekben való ábrázolása egyrészt éles különbséget tesz Dionysos és kíséretének tagjai között. Másrészt és elsősorban ez a forma az elképzelt legpasszívabb alakban, akár karok nélkül jeleníti meg Dionysost – éles ellentétben a mainasok tombolásával.

A művészi koncepció fő célja ebben az esetben nyilvánvalóan az, hogy a kép különösen nyomatékkal juttassa kifejezésre Dionysos hatalmát. Azt a hatalmat, amely az isten vad és zabolátlan kísérőinek megszelídítésére is képes. Dionysos jelenlétében még a mainasok is a természetükkel ellentétes és az emberekhez illő magatartást tanúsítanak: visszafogottak, tartózkodók és tiszteletteljesek. Dionysos a legkevésbé sem avatkozik bele kísérői átváltozásába; éppen ezáltal juttatja kifejezésre rendkívüli hatalmát.

Összegzés

A fenti megfigyelések arra ösztönöznek, hogy két szempontból is megkérdőjelezzük a „Lénaia-vázák” szokásos értelmezését. Egyrészt nyilvánvaló, hogy az elemzett vázákon *nem* az em-

beri életből vett jeleneteket látunk. Az ábrázolások teljességgel megmaradnak a mítosz szférájában, hiszen nem igaz rájuk, hogy következetes módon, azaz csaknem minden elemük révén az emberi szférában gyökereznének. Ha Dionysos megjelenik kísérőivel, soha nem a valóságos élet a kép tulajdonképpeni témája. Ezért lehetetlen a vázák alapján Dionysos-ünnepeket vagy szatírájátékokat rekonstruálni. Az efféle kísérletek elkerülhetetlenül problémákhoz vezetnek, egyszerűen azért, mert kiindulópontjuk érvénytelen. A képek *nem* az egykorú valóságot jelenítik meg.

Másfelől az is világossá vált, hogy e vázáképeken – az általános előfeltevéssel ellentétben – *nincs* világos határ mítosz és emberi szféra között. Hajlamosak vagyunk arra, hogy olyan, tartalmi szempontból koherens képekből induljunk ki, amelyek vagy teljesen az emberi létben, vagy csakis az istenek és mítoszok világában otthonosak. A vázáképeken azonban nyoma sincs ilyesfajta határnak. Sőt, a klasszikus kor művészetét láthatólag nagyon is vonzotta a lehetőség, hogy elmosódottá tegye e határokat, és olyan határsávot hozzon létre, amelybe játékosan mindkét oldalról el lehet jutni anélkül, hogy ténylegesen elhagynánk a kiinduló oldalt.

Dionysos és kísérei megjelenítéséhez a vázafestők az emberi világból származó képelemeket is felhasználnak – szelektíven, de nem öncélúan. A közös vonatkoztatási pont mindig maga az isten. A maszk, az oltár, a boroskészlet edényei azért válnak a mítikus esemény részeivé, hogy Dionysost a kísérőihez fűződő kapcsolata révén jellemezzék. A Kr. e. 5. században az attikai vázafestők új kifejezési formákat kerestek, hogy Dionysos tevékenységének sokszínűségét megjelenítsék; a „Lénaia-vázák” képei könnyen beilleszthetők e rendkívüli kísérletezőkedvről tanúskodó törekvések közé.

Ám a klasszikus kori Dionysos-ábrázolások minden változása ellenére valami mégis változatlan maradt: ahogy az archaikus *thiasos*-ábrázolásokon is (mint például a bevezetőben említett budapesti amphorán), mindig maga Dionysos a fő alak. Dionysos – azzal szemben, amit a „Lénaia-vázák” ábrázolásaival kapcsolatban feltételezni szokás – nem kultikus *objektum*; még maszkidoloként is *szubjektum* marad. Az ábrázolások fő témája annak az istennek a hatalma és sokszínű tevékenységi köre, aki minden más istennél közelebb állt az emberekhez.

Böröczki Tamás fordítása

Jegyzetek

- 1 Budapest, Szépművészeti Múzeum, Antik Gyűjtemény, Itsz. 50.612. Lásd Szilágyi J. Gy., *Ancient Art. Museum of Fine Arts, Budapest*, 2003, 41.
- 2 Berlin, Antikensammlung F 2290. ARV² 462,48. Lásd F. Frontisi-Ducroux, *Le dieu-masque. Une figure du Dionysos d'Athènes*, 1991, 138 sk., 76 a. b kép; 247 Nr. L 53; C. Benson in: E. Reeder (szerk.), *Pandora. Frauen im klassischen Griechenland. Ausstellung Basel*, 1996, 383 skk., Nr. 123 képpel; S. Moraw, *Die Mänade in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jhs. v. Chr.*, 1998, 191 sk., 288 Nr. 266, 34 a. b kép. [A képek forrása: 2a: E. Reeder (szerk.), *Pandora. Frauen im klassischen Griechenland*, 384; 2b: S. Moraw, *Die Mänade in der attischen Vasenmalerei...* Taf. 13 Abb. 34 b; 2c: E. Reeder, (szerk.), *Pandora. Frauen im klassischen Griechenland*, 385.]
- 3 Az álláspontokat jól áttekinti és szakirodalmi tájékoztatást nyújt: R. Hamilton, „Lenaia Vases in Context”: E. Csapo – M.C. Miller (szerk.), *Poetry, Theory, Praxis. The Social Life of Myth, Word and Image in Ancient Greece*, 2003, 49 skk.
- 4 Így C. Benson, 383 skk. és S. Moraw, *Die Mänade in der attischen Vasenmalerei...*, 191 sk., 201 skk.
- 5 Nápoly, Mus. Arch. Naz. 2419 (Dinos-festő). ARV² 1151,2; F. Frontisi-Ducroux, *Le dieu-masque*, 84 sk., 19. 20 kép; 237 Nr. L 15; C. Benson, 385 skk., Nr. 124 képpel; S. Moraw, *Die Mänade in der attischen Vasenmalerei...*, 206. 239. 298 Nr. 442, 51 a. b kép; M. Lista: N. Kaltsas (szerk.), *Agon*, 2004, 280 sk. Nr. 162 képpel. [A képek forrása: 3a: N. Kaltsas (szerk.), *Agon*, 281, alul; 3b: N. Kaltsas (szerk.), *Agon*, 281, fent.]
- 6 Remek példa Euphronios Münchenben őrzött, Kr. e. 500 körül készült (töredékes) vörösalakos kratérja, amelyen bort merítő ifjút látunk: München, Staatliche Antikensammlungen 8935. ARV² 1619,3; *Euphronios der Maler. Ausstellung Berlin*, 1991, 1991, 88 skk., Kat. 5 színes képekkel; B. Gossel-Raack, in: K. Vierneisel – B. Kaeser (szerk.), *Kunst der Schale – Kultur des Trinkens. Ausstellung München 1990*, 1992, 216 skk., 35,1 a-e kép.
- 7 A lábak nincsenek részletesen kidolgozva. Ez valószínűleg azzal függ össze, hogy a sarkat elfedi a Dionysos mögött álló mainas, a lábbujjak pedig eltűnnek az oltár alapzata mögött. Az ikonográfia mindenesetre nem nyújt alapot ahhoz a feltételezéshez, hogy a láb helyett oszloppal volna dolgunk.
- 8 Lásd például a Leningrád-festő Bostonban őrzött vörösalakos kancsóját (*kalpis*, Kr. e. 470 k.): MFA 03.788. ARV² 571,75; H. Froning, in: S. Moraw – E. Nölle (szerk.), *Die Geburt des Theaters in der griechischen Antike*, 2002, 83. 85–104. kép. Az edény nyakát díszítő frízen az elülső oldalon öt, *aulos*-zenére táncoló satyros látható, akiket színpadi szereplőként azonosíthatunk. Nemcsak a *perizóma*, hanem a tarkórészen látható kettős kontúrvonal miatt is, ami világosan jelzi: maszkról van szó.
- 9 Párizs, Louvre G 407 (Eupolis-festő). ARV² 1073,10; F. Frontisi-Ducroux, *Le dieu-masque*, 154 sk., 91. 93 kép; 250 sk., Nr. L 65; S. Moraw, *Die Mänade in der attischen Vasenmalerei...*, 203, 296, Nr. 406. [A kép forrása: A. Frickenhaus, *Lenäenvasen*, 72, BerlWPr (1912) Taf. V Nr. 27.]
- 10 Így például F. Frontisi-Ducroux, *Le dieu-masque*, 154. Érvelése szerint, jóllehet nem ismerhető fel maszk, és a test nagysága is inkább utal szoborra, mint maszkra, a karok és lábak hiánya miatt mégis maszkos oszlopról lenne szó.
- 11 Róma, Mus. Naz. Etrusco di Villa Giulia 983 (Villa Giulia-festő). ARV² 621,33; F. Frontisi-Ducroux, *Le dieu-masque*, 75, 7. 8 kép; 234 Nr. L 3; S. Moraw, *Die Mänade in der attischen Vasenmalerei...*, 201 sk., 292 Nr. 333, 40 a–b kép. [A képek forrása: S. Moraw, *Die Mänade in der attischen Vasenmalerei...*, Taf. 15, 40 a–b.]
- 12 Párizs, Louvre G 532. F. Frontisi-Ducroux, *Le dieu-masque*, 146 sk., 249 Nr. L 60, 85. 86 kép. [A kép forrása: T. H. Carpenter, *Dionysian Imagery in Fifth-Century Athens*, 1997, 32 B tábla.]
- 13 Athén, 3. Ephoria 3500. St. Schmidt, *Rhetorische Bilder auf attischen Vasen*, 2005, 184 sk., 94. kép. [A kép forrása: St. Schmidt, *Rhetorische Bilder auf attischen Vasen*, 94. kép.]
- 14 München, Staatliche Antikensammlungen 1562. K. Vierneisel – B. Kaeser (szerk.), *Kunst der Schale – Kultur des Trinkens*, 329 sk., 56.7 kép; 358, 62.4 kép; 390, 69.1 kép; 411, 74.1 kép; B. Kaeser, in: R. Wünsche (szerk.), *Starke Frauen. Ausstellung München 2008*, 2008, 344 sk., 23,6 kép. [A kép forrása: R. Wünsche (szerk.), *Starke Frauen*, 23,6 kép.]
- 15 Paris, Cabinet des Médailles 576. ARV² 371,14; F. Lissarague, *Vases grecs*, 1999, 206, 165. kép. [A kép forrása: F. Lissarague, *Vases grecs*, 165. kép.]
- 16 Wien, Kunsthistorisches Museum IV 985 (Altamura-festő). ARV² 591,20; R. Krumeich – N. Pechstein – B. Seidensticker, *Das griechische Satyrspiel*, 1999, 59, 519 sk., 28 a tábla.
- 17 Korinthosz, Régészeti Múzeum CP 885 (Q-festő). ARV² 1519,13; V. Paul-Zinserling, *Der Jena-Maler und sein Kreis*, 1994, 37 skk., 6,1 tábla. [A kép forrása: V. Paul-Zinserling, *Der Jena-Maler und sein Kreis*, 6,1 tábla.]
- 18 Tübingen, Antikensammlung der Universität 5439. ARV² 1057,97; St. Ritter, in: G. Fischer – S. Moraw (szerk.), *Die andere Seite der Klassik. Gewalt im 5. und 4. Jh. v. Chr. Kolloquium Bonn 2002*, 2005, 272 sk., 5. kép. G. Fischer – S. Moraw (szerk.), *Die andere Seite der Klassik*, 5. kép.]
- 19 Krakkó, Nemzeti Múzeum 1225. ARV² 1121,17; A.D. Trendall – T. B. L. Webster, *Illustrations of Greek Drama*, 1971, 49 sk. Nr. II, 1, 13 képpel. [A kép forrása: A. D. Trendall – T. B. L. Webster, *Illustrations of Greek Drama*, 50, középső kép.]
- 20 Például a Menelaost és Helenét ábrázoló vázaképeken, ahol Erös azzal nyugtatja le Menelaost, hogy phialéból valamilyen folyadékot hint a szemébe; vagy a Kirké-mítosz ábrázolásain, amelyeken Kirké a varázsitala segítségével változtatja disznóvá Odysseus társait. A témához lásd St. Ritter, in: G. Fischer – S. Moraw (szerk.), *Die andere Seite der Klassik*, 265 skk.