

NAGY LAJOS

*DIRKE BÚNHÖDÉSE AZ AQUINCUMI
MOZAIKON*

Láng Mándornak

*Dannonia és Aquineum lelkes kutatójának,
a magyar régészet neosztorának
meleg szeretettel ajánlom.*

A pannóniai mozaikok közül már több olyan darabot ismertettek, amelyeken mitológiai ábrázolásokkal találkoztunk. De ha végignézzük soraikat, mégis szegényesnek fogjuk találni a készletet.¹ Emlékeztetnünk kell csak Gallia, Afrika és Kelet nagyszámú mozaikjaira, amelyeket külön corpusokban ismertettek s így érthető, hogy ott a mitológikus emlékek száma jelentősebb.² Nálunk Pannóniában, a birodalom egyik határszéli s állandó harcoknak kitett tartományában nem csodálkozhatunk azon, hogy ha a nagy mozaikművészet által használt jeleneteket, mitológikus ábrázolásokat leegyszerűsítve kapjuk vissza. Mozaikkészítőink, bár volt a tartomány egy-két nagyobb helyén központi műhelyük, állandóan vándoroltak a megrendelések szerint. Jellemző erre Baláca esete,³ ahol több értékes mozaik került elő, de ott ezen nagykiterjedésű villa rusticában mégsem kereshetünk mozaikműhelyt. Az újonnan talált szombathelyi mozaik, amely Szent Quirinus bazilikáját díszítette,⁴ szoros egyezést mutat fel a poetovioi császári palota későkori díszivel⁵ és több más környékbeli lelettel együtt Aquileiára mennek vissza.⁶ Aquileiáról pedig tudjuk, hogy tartományunk számára nemcsak az észak-itáliai ipari és kereskedelmi termékek közvetítője volt, hanem a még nemesnek mondható római birodalmi művészet fényében sűtkérező kora- és késő császárkori művészeti alkotások továbbítója is. Mire azonban a nagy központok művészi elgondolásainak utánezata és az ott kialakult képzőművészeti alkotásoknak megörökítése a provinciában megvalósulásra talált, nagy változáson ment keresztül. Ha valahol, úgy a mozaikművészetben érvényesült elsősorban a mintalapok után való dolgozás. A vándorművészek legnagyobbbészze egész készletet hozott magával. A megrendelő ízlése szerint választotta ki a lakóháza számára megfelelő díszítéseket a mintakönyvből és a mesterek tudásuk szerint

igyekeztek eleget tenni a kívánságoknak, de nem mindig teljes mértékben. A tömött kompozícióból igen sok esetben csak a főjelenetet tartották meg, sőt még ezeken is egyszerűsítettek. Itt utalhatunk a pannóniai mitológikus kődomborművekre, amelyeknek mintaképei a legtöbb esetben Galliára mennek vissza,⁷ de mire ideérnek, a zártabb, nagyobb kompozícióból itt is csak a főrészekkel találkozunk. Világosan ki tudták mutatni ezt a folyamatot ezen emlékcsoportra nézve Hekler,⁸ Oroszlán,⁹ Schober¹⁰ és mások.

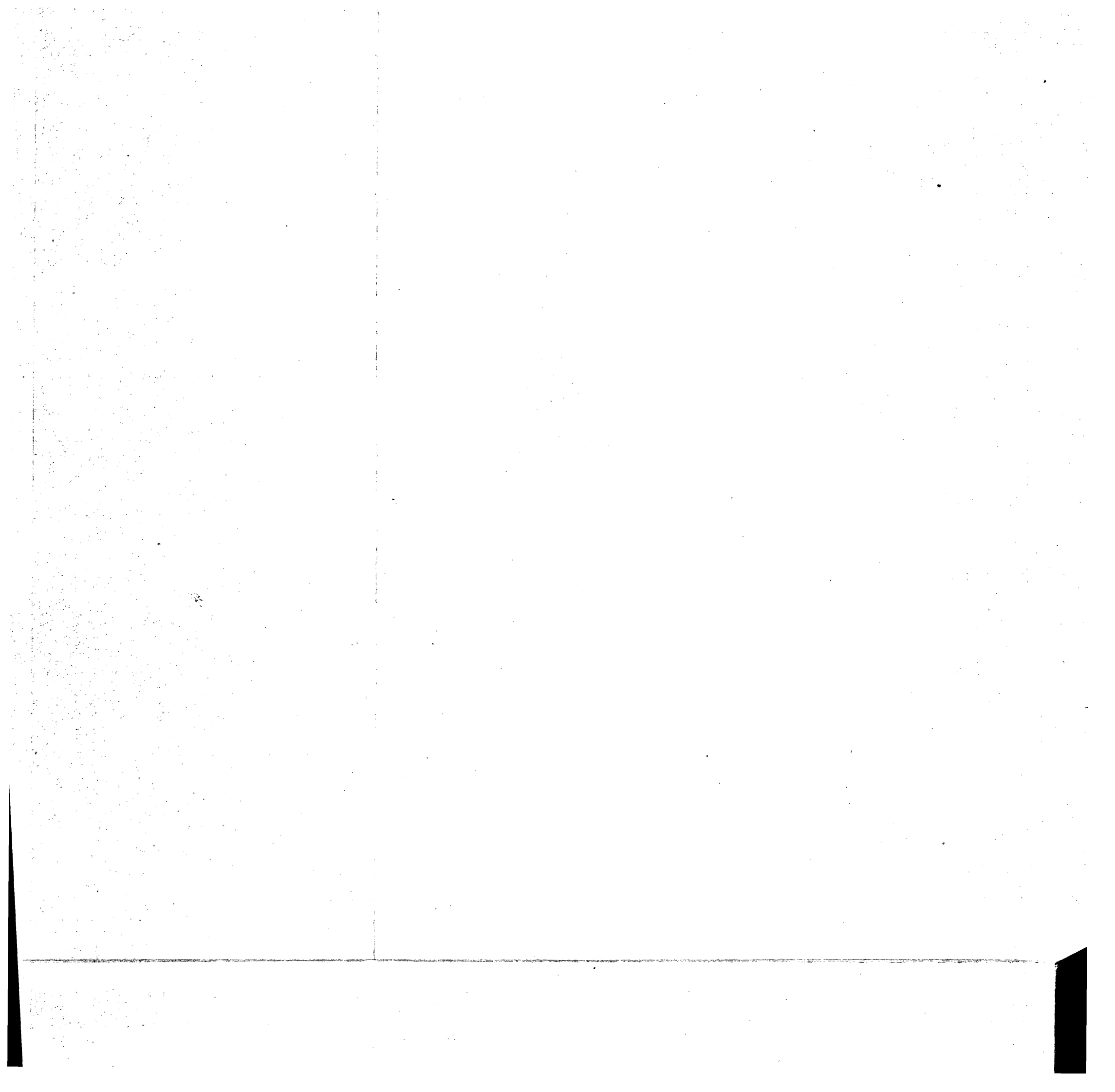
Ilyen szempontból kell foglalkoznunk az Aquincumi Múzeumban újabban helyreállított mozaikunkkal.¹¹

Ez a mozaik a polgári városrészben került elő, közvetlen a múzeum épülete előtt feltárt lakóház egyik szobájában. Ezen a helyen fenn tartani nem lehetett s ezért a múzeumtól délre egy külön erre a célra épült fabódében helyezték el (1. kép).

A mozaikpadló alakja nem egészen szabályos négyszög (610 × 590 cm). A középkép mérete 150 × 150 cm. Ezt vette körül minden oldalról egy 62 cm-es sáv, amely főnomság tekintetében egyező kivitelű a főképpel, az emblémával s ebben peltadíszítésben az úgynevezett amazonpajzsokban maszkokat látunk, amelyek csak részben maradtak meg. Teljesen maradt meg a középkép előnézetétől balra eső maszk (2—3. kép). Ez az ábrázolás mutatja meg talán legszebben mozaikunk technikáját. Hasonlóképpen nagyobb részletet kaptunk az embléma alatti pelta keret maszkjából is (4. kép). A másik két maszkból csak elhelyezésüknek nyomait állapíthattuk meg. A középképet határoló sáv legjobban az embléma feletti részen maradt meg. A mozaikművészet szabadabb stílusú, geometrikus elemeket is felhasználó irányával állunk szemben. Az embléma négy sarkában tisztán csak térkitöltésül szolgáló kis keretsávban egyik oldalon élére állított kocka szerepel, amelyhez 3—3 háromszög csatlakozik. A másik oldalon sakktáblamintát kapunk. Ezek között foglalja el a középhelyet a peltadíszítés, mint a maszkok kerete. A pelta íves hajlásaiban mint térkitöltő elem elkorcsosult indadísz szerepel. Két-két pelta között a sarkokat mandulaalakú keretben növényi ornemens, borostyánlevéldísz (*hedera*) tölti ki. A fennmaradt kis háromszögű üres részben növényornamenst ábrázolt a mozaikmester. Ezt a mezőt keskeny fonat, utána hullámdísz — az antik dekoratív művészet köz-



1. kép. — Dirke mozaik helyredállított képe. (Jeges Ernő felvétele.)





2. kép. — A középkép keretdíszje, női maszk ábrázolásával pelta keretben.

kedvelt »futó kutyái« és egy hasonló szélességű keretben háromszögek folytatólagos sora zárja be.

Ezen finom kidolgozású középmezőt a szoba kiterjedésének egész területén részben geometrikus elemekből összeállított szélső kerettel határolták. Vörös kockákból megépített határolósávon belül négyszögek és rombuszok váltakozása ad a szemnek megnyugtató keretet. A rombuszok közepén kis négyszögek szerepelnek. A két-két rombusz között ábrázolt négyszögekben felváltva két-két pelta, majd összefonódott láncszem — a mozaikművészet úgynevezett »Salamon kulcsai« — végül pedig átlósan elhelyezett négy mandulaalakú levél szerepel. A musivarius ügyelt arra is, hogy a rombuszok és négyszögek között fennmaradó szabad rész se maradjon holt terület, ezt háromszögalakú vonalak behúzásával igyekezett kiküszöbölni. (5—8. képek.) A legkülső sáv díszítése cikk-cakk vonalban egyszerű mandulaalakú levelekből áll. (V. ö. 5. képünket.)



3. kép. — *Mozaikunk egyik maszkalakja.*



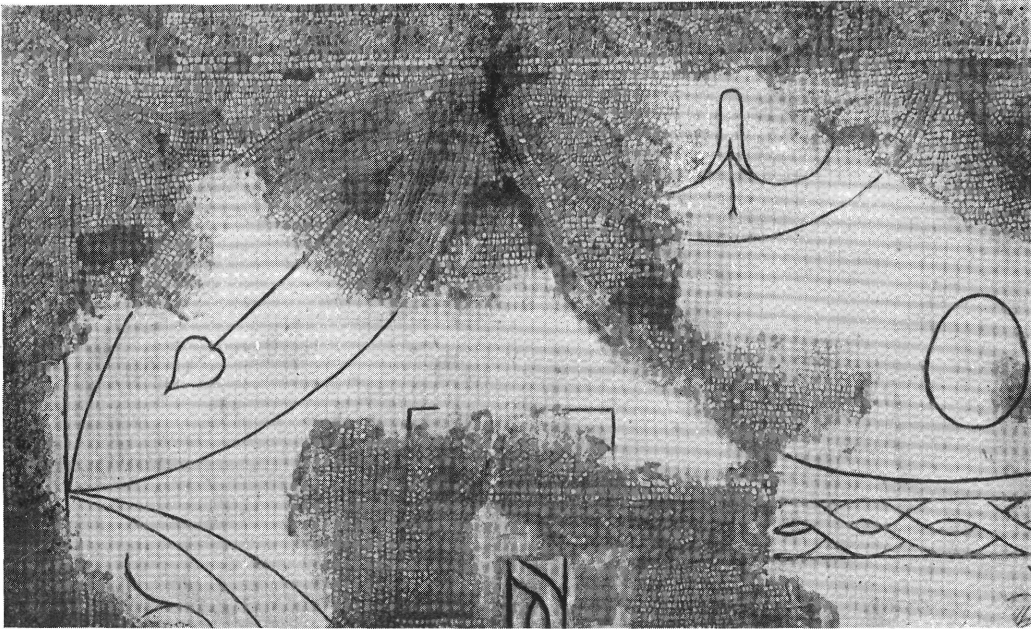
4. kép. – Töredékesen megmaradt női maszk.

A figurális középrész színezésében a színskála nagyon megkötött; fehér, fekete, vörös, sárga színek szerepelnek s ezeknek árnyalatai, továbbá a szürke, kék, barna, sötétvörös. A keretező sávok díszítésénél is hasonló színeket használtak fel változataikkal együtt s a *musivarius* jártosságának tulajdoníthatjuk, hogy ilyen megszabott színskála mellett a keretdíszeknél (fonat, futókutya stb.) éreztetni tudta a térhatást is.

A mozaik középrésze volt a legtöredékesebb. (9. kép.) Hogy még a rómaiak pannóniai uralma alatt pusztult volna így el, alig tehető fel. A hibás mozaikokat kijavították, mint arra több példa van Aquincumból magából¹² és Pannónia területén Poetovioból.¹³ Legnagyobb valószínűség szerint a XIX. század elején azok a helyi laikus kutatók tették ennyire tönkre, akik e helyen régiségek után ástak és nagy örömeikre mozaikot is találtak.¹⁴



5. kép. — *A külső keret részlete.*

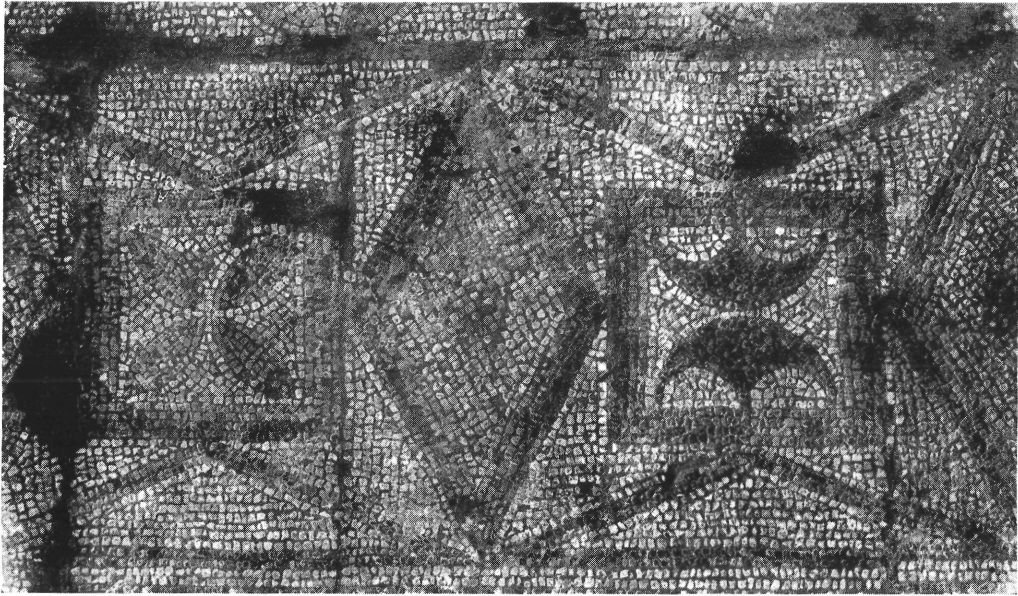


6. kép. – *A középkép belső kerete.*



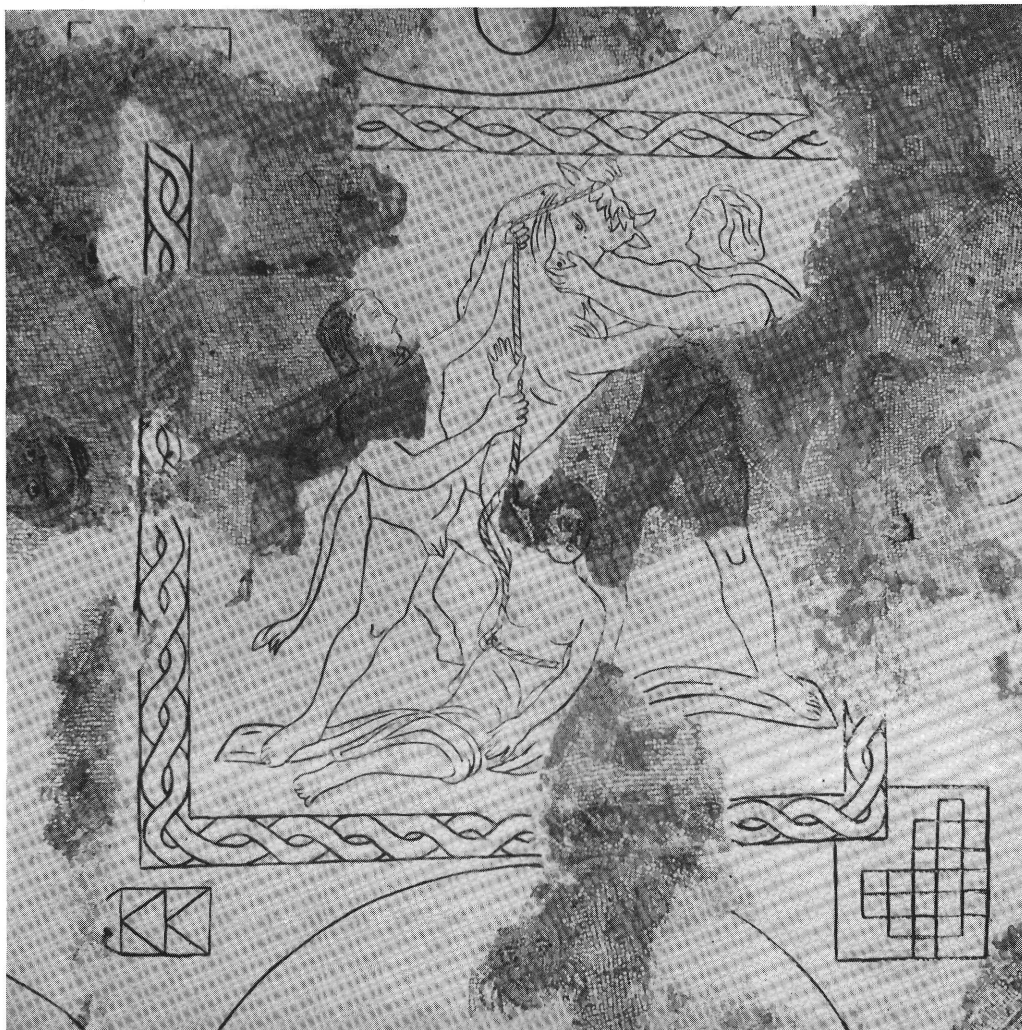
7. kép. – *A középkép belső kerete.*

A középrészen (10. kép) egy ágaskodó bikából megmaradt a mellső jobb láb, a hátsó bal lábnak részlete és a hasának egy kis töredéke. A bika alatt egy felső testével jobbra hajló nőalak fejét, felemelt jobb karjának részletét, kapjuk, míg testének alsó részéből csak a térdben meghajló bal lábán maradt meg a ruházat némi nyoma. (11. kép.) Ezen



8. kép. – *A külső keret részlete.*

két alaktól jobbra egy izmos férfi mellrészlete, hasa, két felsőcombja, jobb térdé és jobb sarka vehető ki. Sarka alatt a talaj jelzésére szolgáló meghajló vonalban menő sáv részlet foglal helyet. Meg van még a férfi lobogó, vállán átvetett köpenye majdnem egészen. A képmező bal oldalán az előbbi alaknál jóval alacsonyabb helyzetben egy férfi fejrészlete, válláról lobogó köpenye, lefelé nyúló jobbkarjának felsőrésze, a mellrészlet és egypár színes mozaikszem látható, amelyek jelzik, hogy a balkar iránya a képmező közepe felé felfelé irányult. A mozaik sárgás-fehér mészköszemecskékből kirakott háttéréből a bal felső oldalon elég nagy darab, a jobboldali alak és a kép keretétől szolgáló fonatos dísz közt pedig csak kis részletek maradtak meg.



9. kép. – A mozaik középrésze jelenlegi állapotában.

Töredékes mozaikunk kiegészítését a 12. számú képünk mutatja ; a thebae-i mondakör egy képzőművészeti feldolgozásában elterjedt jelenetének, Dirke büntetésének ábrázolása a tárgya. Ez a monda ismeretes volt az antik világban, az irodalom gyakran foglalkozott vele és minden feldolgozás a fiúi szeretet egyik legszebb és legjellemzőbb példáját látta benne. Ez magyarázza meg, hogy a képzőművészet képzeletére is hatott.

Mozaikunkon szereplő két fiatal hős, Amphion és Zethos, Boeotia fehérlovú dioscurosai, Antiope és Zeus viszonyából született ikrek. Anyjuk, a thebai Asopus folyónak, egy más hagyomány szerint Nycteusnak leánya, aki áldott állapotban apja haragja elől Sykionba menekült, annak királyához, Epopeushoz, aki nőül vette. Nycteus, az apa, kétségbeesésében öngyilkos lett és haldokolva öccsére, Lycusra bízta a feladatot, hogy bosszút álljon Antiope és férjén. Lycus Sykiont valóban elfoglalta, Epopeust megölte és Antiope foglya gyanánt Thebae-be hurcolta. Útközben Antiope ikreit megszülte és kitette a Cithaeron hegyén, ahol pásztoremberek megtalálták és felnevelték. Thebae-ben Lycus és neje, Dirke Antiope szigorú fogságban tartották, de csodálatos módon elmenekülve a Cithaeron vidékén keresett menedéket, ahol egy kunyhóban a közben már felnőtt fiai felismerték és megbosszulására szervezkedtek. Thebaet sikerült elfoglalniuk, Lycust megölték és Dirkét, mostohaanyjukat egy bika szarvához kötötték, amely halálra vonszolta. A két fiú emléke tovább él az antik mitológiában.¹⁵

A csonka mozaikkép kiegészítése (12. kép) a mintalap előképéül szolgáló festmény szempontjából bír fontossággal. Ezért, hogy a bemutatott kiegészítés helytálló voltáról meggyőződést szerezhessünk, nem a rokon tárgyú s már ismertetett¹⁶ képzőművészeti feldolgozások nyomkövetése jön tekintetbe, hanem maguk a megmaradt részletek és a képmező belső terjedelme, melyek a cselekvő alakok testrészeinek visszaadását illetően változtatásokat s válogatásokat nem is engednek meg. A középrészen a bika maradványaiból az állatot erősen felágaskodva kapjuk, feje a mozaikkép felső szegélyéig ér, egyik mellső lába a jobb oldalon Amphion hasa fölött térdben meghajlítva előrenyúlik, míg a másik lábának csak kis része látszódnak Amphionnak előrenyúló felső karja miatt. A bika hátsó lábai közül a bal kivehető, a jobbat Zethos teste elfedte, legfeljebb a paták ábrázolása fordulhatna elő Zethos lábai között. Ezt a kiegészítésre azért nem vehettük fel, mert ez magasabb talajszintet is tételezne fel. A talaj érzékítésére, mint Amphion lába alatt látjuk, keskeny sáv szolgált. Zethos oldalán és Amphiontól jobbra a háttérből maradtak fenn részek, de ezeken a talajt jelző sárga és barna kockák jelenléte nem fordul elő, s így egy magasabb fekvésű talajszint jelzése nem fordult elő a mozaikon. Amphion



10. kép. — A mozaik középrésze eredeti állapotában (Nagy Lajos felvétele).



11. kép. – *Dirke* alakjának töredéke.



12. kép. – A középrész rekonstrukciója. (Nagy Lajos rajza.)



13. kép. – *Farnezei bika.* (Nápoly, *Mus. Nazionale.*)

a bikát fékezi, visszatartja, két keze ezzel van elfoglalva. Megmaradt testrészének visszahajló tartása, de még világosabban a lobogó köpenye árulja el, hogy karjai a bika felé nyúlnak, egyik kezével a bika szarvát tartja, másikkal a bika száját feszíti. A kifejtett nagy munka, a fizikai erőlködés kifejezésre jut testének tartásában, az izmok megfeszülésében, sarkának a talajra súlyosodó megfeszített helyzetében. Baloldalon Zethos



14. kép. — Pompeji falfestmény.

felsőteste hátradől, hogy belefeküdjön egész súlyával a felfelé nyúló bal kezében tartott kötélbe, mely a bika szarvához van csomózva. Jobb karja befelé hajlik és könyökben megtörve Dirke felfelé nyúló jobbkezét szorítja át. Dirkét nem ragadhatja meg hajánál fogva, mint több ábrázoláson látható, mert a nő feje és hajzata jól kivehető (11. kép.). Alsó testének helyzetét a felső mozgás iránya könnyen elképzelhetővé teszi. A kép közepén, az előtérben Dirke alakjának kiegészítése is magától adódik. Oldalthajló térdeplő-fekvő helyzetét elárulja fejtartása és ruhá-

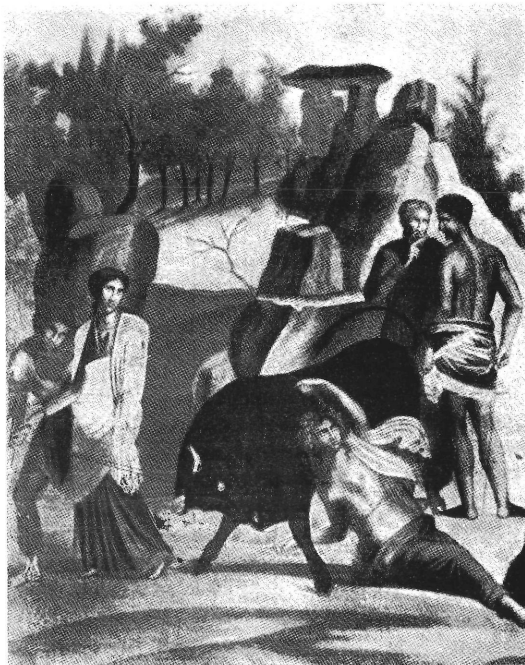
zatának megmaradt részlete. Bal karját erőtlenül leengedi, mert szenvedélyteljes lefelénéző tekintete, de mindenekelőtt Amphion jobb lábából fentmaradt mozaikszemecskék elvetik azt a kiegészítést, hogy Amphionnál irgalomra számítva, térdét könyörögve átkulcsolja. Arra nincsen támpontunk, hogy Dirke felsőteste meztelen volt-e, vagy ruha takarta. Feje és Amphion lába közt olyan sárga kockák maradtak fenn, mint ruháján s így ezt egy vállán átvett ruha szegélyének is nézhetjük.

Nem hagy kétséget, hogy itt egy négyalakos kompozícióval állunk szemben. Több alak jelenlétét kizárja a kép terjedelme, elsősorban a háttérrel jelző fehér-sárgás mozaikszemcsék sora, de mindenekelőtt a

Zethos feje fölötti részlet, ahol is, mint egyetlen nagyobb üres helyen szerepelhettek volna.

Mozaikunk középrészében ábrázolt jelenet úgy tekintendő, mint egy nagy művészi központból a Középduna-menti tartomány fővárosába is mintalapok útján eljutó festménymásolat a polgári városrész anyagi jólétének és ezzel karöltve magasabb kultúrigények után vágyó korszakában. Készítési koráról a Kr. u. II. század végét és a III. század első felét jelölhetjük meg.

A mozaikkép mintalapja nem volt már hű másolata egy eredeti festménynek, vagy annak valamelyik rómaikori másolatának. A fősúly — mely különben Pannónia mintalapokat követő mitológiai ábrázolású mozaikjaira általános — nem a festői-ség jellegének kidomborítására volt fektetve, hanem csak arra, hogy az eredeti képnek kompozícióját, alakjait adják vissza változtatás nélkül. Ez magyarázza meg, hogy a talaj és háttér éreztetésére és az eredeti



15. kép. — Pompeji falfestmény.

színskála betartására nem is törekedtek. Ezt az egyszerűsítést azonban még a mintalapok készítői végezték el ott és akkor, mikor a másolatokat készítették. Az egyszerűsítés magyarázza meg azt is, hogy az alakok rajzánál anatómiai tekintetben kifogásokat is emelhetünk, amelyeket a mintalap másolói rovására is írhatunk, nemcsak mozaikunk mesterére. Emlékünk a Dirkebonda egyetlen mozaikfeldolgozása. A képzőművészet majd minden ágában megtaláltuk. Szerepel etruszk hamvvedreken, vázákön, nagy szobrászati alkotásban, kispasztikában, falfestményeken, elefántcsontfaragáson, gemmákon, érmeken.

Legnagyobb fontosságú azonban az eredeti kép kompozíciójának megőrzése. A Dirke büntetését feldolgozó képzőművészeti ábrázolások között az aquincumi mozaik új gyarapodást jelent, mert a cselekvés pillanatának megválasztása és kompozíciója révén egy olyan ősfestményre megy vissza, melynek kapcsolata legerősebb a Caracalla-thermákban talált szoborcsoporttal, a farnesei bikával. (13. kép.)



16. kép. – A pompeji Vettius-ház falfestménye.

A szörnyű büntetés előkészületét mutatja mindakettő. Drámai erő tekintetében nagyobb elképzelést nyújt. Az összesűrített szenvedélyt az antik szemlélő előtt is legnemesebben megfogott, az állati erővel megbirkózó férfierővel fejezi ki. A cselekvés ezen pillanata nélkülözi a büntetés drasztikus lefolyását, amely egyes feldolgozásokon Dirke vonzolásában jut kifejezésre.¹⁷ (14. kép.) Egy másik csoportnál azzal van közelebb éreztetve a szörnyű büntetés, mikor Dirket már a bikához kötötték s azt a fiúk eleresztik és így pillanatnyi nyugodt helyzetbe jutva kitörni készül.¹⁸ (15. kép.) A farnesei bika előképét Lippold és Schaal¹⁹ azon festői ősforrásban fedezték fel, amelyre a pompeji Vettiusék házának (*casa dei Vettii*) Dirke bűnhődését ábrázoló falfestménye és az ezt időben megelőző etruszk hamvvedrek reliefjei visszamennek. (16. kép.) Ezen emlékek egyezése fel is tételez egy őstípust, amely azonban a farnesei bika kompozíciójától lényegesen eltér, t. i. Amphion előrelépő helyzetben van, míg Zethos inkább szemben jelenik meg és Dirke kötözésével van elfoglalva. A cselekvés pedig azt a pillanatot ábrázolja, »mikor a bika már örült futásban van, Amphion nem tudja visszatartani, hanem amint az ifjúnak a bika rohanási irányába való fordulása és járomkötelékének előrehúzása mutatja, már rohanásra is ösztökélte« (*Hermann*).²⁰ Ha elfogadjuk, hogy Apollonios

és Tauriskos, a farnesei bika szobrászai számára csak ezen ősfestmény állott rendelkezésre, akkor művük önálló szobrászati alkotásnak volna tekintendő, mert a drámai jelenetet épp más oldalról fogták fel, mikor t. i. a cselekvés a tetőpontját éri. A megfeszített erők összpontosításával zárt csoportot adtak, így a Lippold által felvetett festői mintaképpel csak a szereplő alakok testtartásának elkerülhetetlen egyezésével függne össze alkotásuk.²¹



17. kép. — Szobormű Rómában, befalazva a Via Margutta egyik házában.

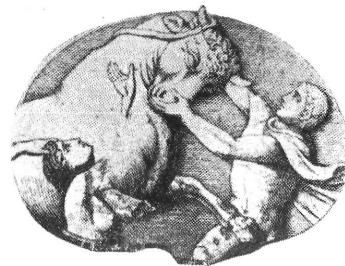
Az aquincumi mozaik képe ellentmond annak, hogy a trallesiek művét egy ellentétes cselekvést kifejező ősképpel hozzuk kapcsolatba, melyen jelentős változtatásokat eszközöltek. A festői jellegétől megfosztott, de az eredeti kompozíciót betartó kópiát kaptunk itt másodkézből, mely kizárja, hogy az Antoninus-kori szobormásolat (13. kép) egyszerű festői utánzásának vegyük,²² ellenkezőleg visszavezet bennünket a helyes útra, melyen haladva a trallesiek művét eredeti felépítésében, illetve ősképeben megismerhetjük.

A mozaikkép kompozícióját vizsgálva azt kizártnak kell tekintenünk, hogy a trallesi mesterek eredeti szobra után készült utánzással állunk szemben. A rekonstrukció segítségével kitűnik a kompozíció jelessége: az alakok felrajzolásában a kép síkjában való síkszerű kiterítés körül jelentkező festői meglátás, a termélységnek jellegzetes érzetése és a pusztán a cselekvés-



18. kép. — Pentheus halála. (Pompeji, Casa dei Vettii).

ben résztvevő alakokkal az egységesebb hatás elérésére a cselekvés egységének a téregységgel való művészi kiegyeztetése. Ezen művészi sajátosságok nyomán az eredetit, az ősmintaképet a klasszikus görög művészet azon korszakába kell helyeznünk, mikor az itt látható csoportosítás a négyszögű kép átlóiban lefolyó mozgalmas jelenet a középrészen fekvő alak nyugodt hangsúlyozásával a piramis-



19. kép. — Nápolyi cameo.

szerűen felépített egységes alakításban a görög festészet közkinccse lett. Ezzel rokonszemű csoportosítást láthatunk többek között a *casa dei Vettii* Pentheus halálát ábrázoló festményen is²³ (18. kép.), melyet



20. kép. — Thyaterai érem.

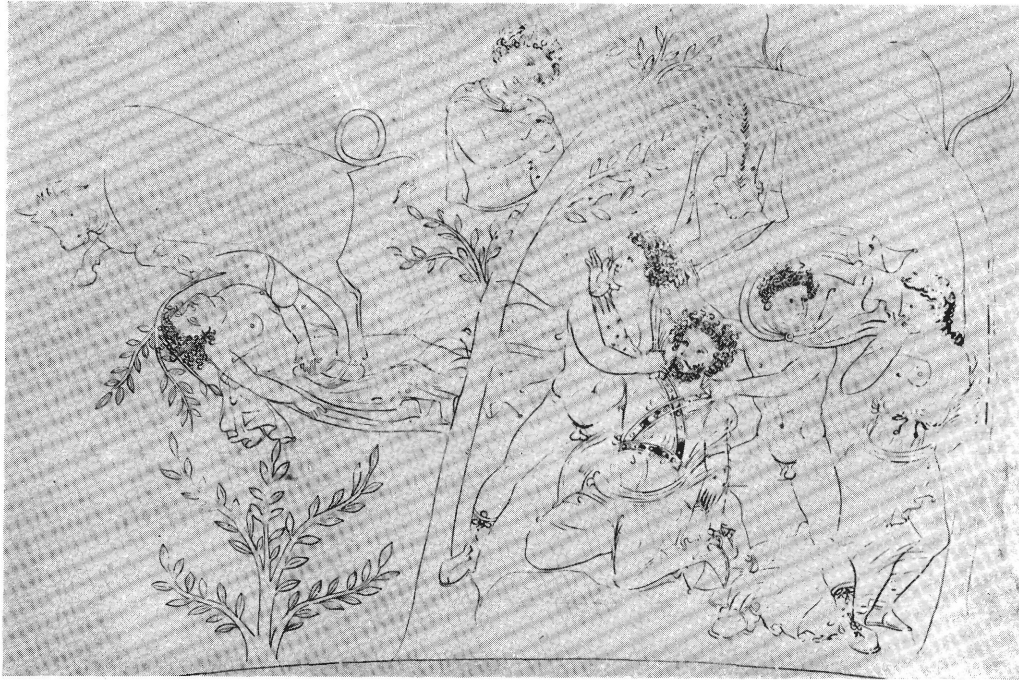
a mellette levő falon látható Dirke büntetésénél korábbi műalkotás utánzásának tekinthetünk. Mert a *casa dei Vettii* Dirke képén a kompozíció megelégnül. A mozgás-átlók és térsíkok már nem futnak párhuzamosan a képsíkkal, hanem a cselekmény az alakok elrendezése révén az egész kép mély benyomását a legmagasabbra fokozza. E jegyek pedig már a hellenisztikus kor szellemét tükrözik vissza. Így az aquincumi mozaik eredeti előképe korban megelőzi a Vettius-

házban látható Dirke-falfestmény eredetijének korát, így legkésőbb a Kr. e. IV. század elejei festészet körébe tartozik.

Ezen visszkapott eredetiben kell Apollonios és Tauriskos eredeti csoportjának festői mintaképét látnunk. A szobrászati stílus követelményeihez ragaszkodó mesterek ezen festményben láthatták azt a legalkalmasabb kompozíciót, mely kerek szobruk alkotásához is a legmegfelelőbb volt, amikor a cselekvés hosszabb lélekzetű megállóhoz jut, az atlétikai erő legmagasabb fokát éri el, a cselekmény nem kívánkozik le a bázisról, mint az a *casa dei Vettii* falfestmény ősének átvitelénél történt volna, mikor a szabadulni készülő bikát a néző



21. kép.
Az aquileiai gemma.



22. kép. — *Dirke vonszolása görög vázáképen (Berlin).*

egy pillanat múlva már a bázisról elragadva maga előtt képzelte volna el.

Studniczkanak az antoninuskori átdolgozás beható vizsgálata alapján a trallesiek eredeti kompozíciójának megállapításához juttató fejtegetéseit²⁴ erősen támogatja mozaikunk, mert ezen is azt az egységes képhatásra törekvő főnézetet adó kompozíciót kaptuk, melyet Antiope alakja nélkül már ez előtt is egyedül lehetségesnek tartott. Antiope alakja a festői előképen nem szerepelt s ha eddig Plinius leírása (N. H. 36, 33.) nem is látszott teljesen megbízhatónak, hogy a trallesiek csoportjánál sem említette, nem hagy már kétséget maga után. Az antoninuskori csoporton szereplő Cithaeron megszemélyesítőjét a többi mellékes ábrázolásokkal együtt hasonlóképpen megtagadta Studniczka az eredeti bázisáról, s a római másoló hozzátoldásának tekintette. Schaal ezzel szemben hivatkozott a Villa Pamfili columbariumának falfestményére,²⁵ melynek készítése kora a feliratok nyomán korábbi, mint a ránkmaradt

átdolgozott szobor ideje. Ezen az ülő Cithaeron-hegy istensége szerepel s ebből arra következtetett, hogy a festmény csak a már akkor Rómában, Asinius Pollio birtokába került eredeti másolása lehetett. A Dirke bűnhődésének mondája, mint az eddig előadottakból is látható, több önálló feldolgozásra talált, melyet az egyazon témához vissza-visszatérő művészek feltaláló készségüknek megfelelően alakítottak át s a római, valamint pompeji és herculanumi falfestők ezen különböző eredetieket másolták szabadon.²⁶ A villa Pamfili columbariumának képét is egy ilyen szabad utánzásnak kell tekintenünk. A szobormű utánzását már azért is kizártnak tartjuk, mert mint más emlékek, pl. a gemmák és érmek mutatják²⁷ (19—20. képek), a csoport utánzásának lényege a zárt kompozícióhoz való ragaszkodásban állott. Pannóniához legközelebb az Aquileiában talált gemma is ezt a zárt kompozíciót mutatja s mozaikunkkal egyező minta után készült²⁸ (21. kép). Ezt a villa Pamfili gyenge festője is meg tudta volna csinálni bizonyos formabeli elrajzolásokkal, ha a szobor után halad. A hegy istenét, ki a szobron a bázison szerepelt volna, a főcselekményhez helyezte át s így a kompozíciójabeli lazaságot jobban fokozta. Ha így a farnesei bika bázisának összes alakjait elvetjük, akkor az eredeti szoborműnek a legmegfelelőbb, már az atlétikai cselekvés megkövetelte nyugodt, tömör talpazatot kapjuk vissza.

Az aquincumi mozaik alapján kétségessé vált, hogy a hiányosan talált farnesei bika jelenlegi még Gianbattista Bianchi, Guglielmo della Porta rokona által keresztülvitt kiegészítése helyébe a már régebben javasolt, Studniczkatól is fenntartott változtatás nem szorul-e módosulásra? Mert az erre alapul szolgáló emlékek, mint a nápolyi cameo²⁹ és a Thyateira-i érem³⁰ nem jöhetnek tekintetbe akkor, amikor a szobormű festői mintaképe már előkerült. Így az említett két emlék ábrázolása helyébe, hogy t.-i. Zethos Dirkét hajánál fogva rántja vissza, hogy a bikához kötözhessen, a rekonstruált mozaikunk ábrázolását ajánlhatjuk³¹ (11. kép.)

Így eszerint Zethos egyik kezével Dirke karját ragadja meg. Dirke tartásban nyugodtabb, felsőtteste pedig maga iránt részvétet keltő, szenvedélyteljes arckifejezésével nem fog úgy csavarszerűen kifordulni, mint a jelenlegi kiegészítésen, hogy átkarolja Amphion lábát. Dirke

alakján az erőltetett mozgalmasság elvetése hatás tekintetében emelni is fogja a csoport értékét, mert nyugodt központot nyújtó része lévén az egységes képbenyomás felkeltésére, a mozgalmas cselekményben ábrázolt oldalalakok összekötő egyensúlyozójaként fog közreműködni. Ezen a kiegészítésben jobban adja vissza az Antoninus-kori átdolgozás a trallesiek eredetijének szellemét.

Dirke mozaikunk első ismertetése után Pfuhl, az antik festészet legkiválóbb ismertetője több értékes ellenvetést kockáztatott meg s hivatkozott Lippold megállapítására is.³² Az Aquincumi Múzeum mozaikjának kiegészítésénél mi ragaszkodtunk a megmaradt nyomokhoz s így itten tekintetbe nem vehetjük, hogy Zethos Dirkét nem a hajánál, hanem a karjánál tartja féken, míg a kötözés megtörténik. Ez a két ellentétes motívum azonban a kompozíció szempontjából lényegbe nem vágó körülmény. Egy síkba kiterített képnél, az ősfestménynél is könnyen képzelhetjük el, hogy ilyen tartás szerepelt. A drámaiság érzetetésénél erősebb kifejezési eszköz lett volna Dirkének hajánál fogva való megragadása, mint pl. hogy karját kötözik meg. Ez utóbbi szerepelhetett a szobrászi feldolgozásnál, már művészi, nehezebb megoldhatóságánál fogva is, de az igazi ősfestménynél ettől el is lehet tekinteni.

JEGYZETEK

A DIRKE BÜNHÖDÉSE AZ AQUINCUMI MOZAIKON C. TANULMÁNYHOZ

- ¹ Aesculapius, Orpheus, Ganymedes itatja Juppiter sasát, kentaurok és lapithák harca, Mercurius és Fortuna, Bacchus és Ariadne, folyamisten (*Carnuntum*); szárnyas ámorok mint évszakok, kentaur, tengeri szörnyek (*Savaria*); Európa elrablása, Hercules és a marathoni bika, triton (*Poetovio*); delfinek és tengeri lovak (*Emona*). Ide vehetjük még azt az aquincumi mozaikot is, amely két atléta küzdelmét mutatja, s mellettük áll a felvigyázó (*lanista*), mert a két atléta felfogásban Hercules és Antaeus küzdelmének közismert ábrázolását követi. — Tartományunkhoz legközelebb Dáciát itt megemlíthetjük, ahol a mitológiai jelenetes mozaikok száma elenyészően csekély. Sarmizegetusából ismerünk két mozaikot: az egyik Paris ítéletét, a másik Hector holttestéért könyörgő Priamost ábrázolja. Ezeket még 1823-ban találták. V. ö. *Daicovicu*, Sarmizegetusa. Cluj 1939, 4, 22. old. 3. kép.
- ² V. ö. *Gauchler*, *Opus musivum* című *Daremberg-Saglio*, Dictionnaire-ben. Itt kaptuk először legjobb összefoglalását a római mozaikművészet irányváltozásainak, bő példákkal illusztrálva. A szombat-helyi székesegyház építése alkalmával 1791-ben előkerült mozaik ismertetésével kapcsolatban utaltam a pannóniai mozaikművészet fejlődésére és azokra a művészeti központokra, melyek irányító hatással voltak a provinciális művészetre. (*Nagy L.*, A savariai kapitóliumon 1791-ben talált mozaikpadló. Az Orsz. Magyar Régészeti Társ. Évkönyve II., 1923—26, 100—122. ll.) Hogy mily jelentős szerepe van a mozaikművészet kutatásának, arról legmeggyőzőbben tanuskodik *Cecchelli* nagy olasz munkája, amely csak a mozaikirodalom összeállításával foglalkozik. *Cecchelli*, Gli edifici ed i mosaici paleocristiani nella zona della basilica di Aquileia. Bologna 1933.
- ³ *Laczko-Rhé*, Balácsa 1913.— *Wollanka*, Ein römisches Mosaik aus Balácsa. Öst. Jahreshfte 25, 1929, 1—21. ll.
- ⁴ *Paulovics*, Corvina, 1938, k. lny. La basilica di S. Quirino nell antica Savaria. U. a. Vasi Szemle 5, 1938, 139. köv. l.
- ⁵ *Jenny*, Poetovio. Mitt. d. k. k. Zeutr.-Komm. 22, 1890, 1—22. ll., I—VIII. táblák. Ez lehet az a villa, melyről *Ammianus Marcellinus* is megemlékezik, ahol *Constantius Gallus* fogságba vetették (XIV. 11, 20).
- ⁶ *Fasiolo*, I mosiaci di Aquileia. — *Cecchelli*, id. m.
- ⁷ *Nagy L.*, Magyarország Vereckétől napjainkig I, 1930, 25 sk. l.
- ⁸ *Hekler*, Öst. Jh. 15., 1912, 174. sk. l. — *Strena Buliciana*. Kunst und Kultur Pannoniens in ihren Hauptströmungen. 1924, 107—118. ll. — Orsz. Magyar Régészeti Társulat Évkönyve 2, 1927. 81. sk. ll. — Művészettörténeti tanulmányok. 1942. Igen sok helyen.
- ⁹ *Oroszlán*, Mitológiai és szimbólikus képtípusok a pannóniai síremlékeken. 1918, Diss.
- ¹⁰ Priamost Achilleselőtt ábrázoló aquincumi domborművel kapcsolatban. *Schober*, Öst. Jahresh. 23, 1926, 68. 22. kép. *Kuzsinszky*, Bud. Rég. 5, 1897, 163, U. a. Aquincum. Ausgrabungen... 185. l.
- ¹¹ Röviden ismertettem a *Römische Mittheilungen* XI. 1925, 51—66. l. Ekkor még csak a mozaikpadló középdíszének, emblémájának ismertetéséről szóltunk. Újabb az Aquincumi Múzeum igazgatója, *Szilágyi János* rajzban készült kiegészítem után a mozaikot rekonstruáltatta s ez adott alkalmat arra, hogy ismételten foglalkozzunk vele. *Jeges Ernő* festőművész a megmaradt részek kiegészítésénél egy csekély helyesbítést ajánlott a kéztartásban. Kiegészítemet hozza *Budapest története* I. (1942), 90. tábla.
- ¹² *Kuzsinszky*, Arch. Ért. 8, 1888, 385. l. — U. a. Budapest Régiségei 1, 1889, 104. és 143. ll.
- ¹³ *Jenny*, Poetovio. Wien, 1896, 18—19. l.

- ¹⁴ *Schams*, Vollständige Beschreibung der königl. freyen Haupt Stadt Ofen in Ungarn 1822, 663. l. — *Németh Sándor*, Tudományos Gyűjtemény, 1823, VI. kötet 4. l.
- ¹⁵ V. ö. *Petz*, Ókori Lexikon I. 1241. — *Preller*, Griechische Mithologie 3, II, 31. sk; — Legújában: *H. Schaal*, De Euripidis Antiopa (Diss.) Berlin 1914, 53—82. l.
- ¹⁶ Az irodalmat lásd: *O. Jahn*, Arch. Zeit. 1853, 82. l. — *Dilthey*, Arch. Zeit. 1878, 43. l. — *Lippold*, Jahrbuch des Kaiserlichen Deutschen Arch. Instituts XXIX. 1914, 174. l. — *Klein*, Rokoko 21. l. — *Lippold*, Kopien und Umbildungen griechischer Statuen. 1923, 48—49. l.
- ¹⁷ *Dilthey*, Arch. Zeit. 1878. 50—54. l. VII., VIII., IXa és b táblák. — *Furtwängler*, Berl. Vasenkatalog no. 3296. — *Vogel*, Scen. eurip. Trag. in griech. Vas. 60. l. — *Schaal*, id. m. 53—61. — *Helbig*, Wandgemälde, no. 1153. — *Sogliano*, Pitt. muz. no. 503. — *Furtwängler*, Ant. Gemmen, Taf. XXV. no. 22, XLI. no. 44. — *Lippold* Gemmen und Kameen des Altertums und der Neuzeit, T. XLV. 12—13.
- ¹⁸ *Casa del granduca* falfestménye: *Helbig*, Nr. 1151. — *Dilthey*, id. h. 48. l. — *Studniczka*, Zeitschrift für bild. Kunst 1903, 173. l. 3. ábra. — *Rodenwaldt*, Die Komposition der pomp. Wandgemälde. 6. kép. 52. sk. 1. — *Ruesch*, Guida... 1297. — *Schaal* id. m. 73—75. l. — Szobormű befalazva Romában, *Via Margutta* 54. sz. ház falába (17. kép.): *Bulle*, Röm. Mitt. VIII. 1893. 246. II. — *Studniczka*, id. h. 176. l. 6. kép.
- ¹⁹ *Lippold*, Jahrbuch des Kaiserlichen Deutschen Archäologischen Inst. XXIX. 1914. 174. II. — Töle függetlenül *Schaal*, id. m. 77. l. is hasonló eredményre jutott. Ez átmenet a kézikönyvekbe is v. ö. *Salis*, Die Kunst der Griechen 225. l.
- ²⁰ *Hermann*, Denkm. d. Mal. 43. tábla.
- ²¹ A Dirke-monda szobrászati feldolgozása már a trallesi mesterek előtt is nagyon könnyen lehetséges volt. Így szerepelt Appollonis királyné kyzikos-i templomában: *Anth. Pal.* III. 7. — *Klein*, Geschichte der griech. Kunst c. művében behatóan tárgyalja e kérdést. *Rodenwaldt*, id. h. 224. l. A lydiai érmekre alapított szoborműre lásd. *Lippold*, Kopien und Umbildungen griechischer Statuen 48—49. l.
- ²² Rómaikori másolásnál, főleg közkézen forgó mintalapok számára készülteknél feltétlenül jelentkeznének olyan motívumok, melyek félreismerhetetlen utánzásra engednek következtetni. De az Antoninus kori csoporttal akármelyik oldalnézetben, vagy főnézetben hasonlítjuk össze, az alakok tartásában megegyezést nem találunk. A szobron olyan nézet nincs, mely a két ifjú alakot így adná a síkban, egyiknek minden esetben hátnézetben kellene szerepelni. Hasonló megegyező állást Dirke és a bika számára sem találunk.
- ²³ *Hermann*, Denkm. d. Mal. 12. tábla. — *Rodenwaldt*, id. m. 221. l. — *Salis*, Die Kunst der Griechen 172. l.
- ²⁴ *Studniczka*, Zeitschr. f. bild. Kunst 1903. 171. l. Schaal polémiáját *Studniczka*-val már *Lippold* is elfogadhatatlannak látta. (Jahrbuch XXIX. 1914., 174. l.)
- ²⁵ *Schaal*, id. m. 62. l. *O. Jahn* ismertetésében (Abhandlungen der philosoph. philologischen Classe der königl. bayerischen Akademie der Wissenschaft VIII., 1858., 240. l.) a Carlo Ruspi által festett másolatok hibáira rámutatott *Samler* (Röm. Mitt. VIII., 1893., 113—114. l.), ehelyett *Schaal* táblán fényképfelvételt ad.
- ²⁶ Ilyen szabad utánzás az 1853-ban Herculaniumban talált falfestmény. *Avelino*, Mem. Ercol. III. 9. — *Jahn*, Arch. Zeit. 1853., 96. l. — *Helbig*, 1152. — *Dilthey*, Arch. Zeit. 1878., 44. l. Anm. 8. c. — *Schaal*, id. m. 70—72.
- ²⁷ Igen jellemző erre az Arndt-gyűjtemény pastája. Jahrb. der k. Deutsch. Arch. Inst. XXIX., 1914., 175. l. Anm. 1., 2. kép.
- ²⁸ *Maionica*, Mitt. C. C. XIV., 1888, 257—259. old.; *Brusin*, Aquileia. Guida storica e artistica. Udine 1929., 156. l., 101. kép.
- ²⁹ *O. Jahn*, Arch. Zeit. 1853. I. VI. tábla. — *Studniczka*, id. h. 12. kép.
- ³⁰ A korábbi rossz ábrákkal szemben a bécsi példány fényképét közli *Studniczka*, 171. l. 11. kép.
- ³¹ Hasonlóképen kell a pompeji elefántcsontból faragott kis relief megmaradt darabjait kiegészíteni. *Mem. Acc. Ercol.* III. VIII. tábla. — *O. Jahn*, Arch. Zeit. 1853, I. VI. tábla. — *Ruesch*, Guida illustrata del Museo Nazionale di Napoli 394. l.
- ³² *Pfuhl*, Malerei II. 787. sk. 1., 794—819. l. — *Lippold*, Jahrb. d. Inst. (39.) 1914, 174. sk. 1. — *U. a.*, Kopien und Umbildungen 48. l. v. ö. *Schmidt*, Festschrift P. Arndt, 110. sk. 1.