

# KŐBE VÉSETT AENEIS

## GESZTELYI TAMÁS

A kisázsiai Aphrodisias Sebasteionát több tucat mitológiai dombormű díszítette. Ezek képprogramját mindeddig nem sikerült megállapítani. A déli oldal keletről kezdődő első két táblája között világos az összefüggés: az egyik Aphrodité és Anchisés szerelmi kapcsolata, a másikon Aeneas menekülése látható. A 9. domborművön az ikreket szoptató farkas ábrázolásának részletei maradtak meg. A tanulmány kísérletet tesz arra, hogy a közbeeső jeleneteket Aeneasnak az Itáliába való megérkezéséhez és az itáliai honalapításához kapcsolódó eseményekként értelmezze, mégpedig az Aeneis narratívája alapján.

Vergilius Aeneisének jelentőségét nem kell méltatni sem az Augustus-kori, sem az egész római irodalomban. Ezzel tisztában voltak maguk a kortársak, ill. az őket követő nemzedékek is. Erről tanúskodnak a kortárs Propertius Kr. e. 26-ban írt sorai:

*Cedite Romani scriptores, cedite Grai:  
nescio quid maius nascitur Iliade.* (II 34, 65-66)

Egy évszázad távolából Quintilianus, a római szerzők kritikai áttekintése során így írt róla:

*ut apud illos (sc. Graecos) Homerus sic apud nos Vergilius auspiciatissimum dederit exordium, omnium eius generis poetarum Graecorum nostrorumque haud dubie proximus. [86] utar enim verbis iisdem, quae ex Afro Domitio iuvenis excepi; qui mihi interroganti, quem Homero crederet maxime accedere, Secundus, inquit, est Vergilius, propior tamen primo quam tertio. et hercule ut illi naturae caelesti atque immortalis cesserimus, ita curae et diligentiae vel ideo in hoc plus est, quod ei fuit magis laborandum, et quantum eminentibus vincimur, fortasse aequalitate pensamus.* (Inst. X 1, 86)

A római császárkor végén élő Macrobius korábbi íróársait is felülmúló elismeréssel tekintett Vergiliusra (*Saturnalia passim*).

Ugyanígy szükségtelen annak méltatása, mit jelentett az Aeneis és az Aeneas-történet a római nemzettudat és a birodalmi ideológia szempontjából. Elég legyen csak Augustus fórumára utalni, melynek oszlopcsarnokában a római múlt nagyjainak sora a családjával Trójából menekülő Aeneasszal kezdődött az északi *exedra* középpontjában.<sup>1</sup> Ennek a jelenetnek az ábrázolása feltűnik már a görög vázafesté-

---

<sup>1</sup> Zanker 1968, 14-16; La Rocca 1995, 74-77; Spannagel 1999, 267-287.

szetben az Iliasban megfogalmazódó jóslat alapján, és szinte változatlan formában átkerült mind az etruszk, mind a római művészetbe.<sup>2</sup> Ezeknek az Itáliában megszülető államoknak kínált ez a történet egy lehetséges eredetmítoszt, mely kellően ismert és elismert volt a Földközi tenger medencéjében.<sup>3</sup> A lehetőséget végül is a rómaiak ragadták meg, és tették magukévá. A Kr. e. 3. századtól kialakuló római epikában már nyomon tudjuk követni a mítosz beépítését a római történelembe.<sup>4</sup> A folyamat csúcspontját kétségtelenül Vergilius *Aeneise* jelentette.

Vizsgálódásunk a továbbiakban arra irányul, vajon megtaláljuk-e az Aeneas-mítosz római irodalomhoz hasonló kibontakozását a római képzőművészetben is. Az Aeneas menekülését ábrázoló jelenetről mondhatjuk, hogy folyamatosan jelen volt a római művészetben a köztársaságkor végétől kezdve. Ez a jelenet az egész birodalomban a római állam szimbólumává vált.<sup>5</sup> Jóval ritkábban, de találkozunk még az anyakoca ábrázolásával is, mely a menekülő Aeneasék végcélhoz való megérkezését erősítette meg.<sup>6</sup> Néhány évvel ezelőtt M. Strocka terjedelmes tanulmányban vizsgálta az Aeneas-mítosz előfordulását a pompeji falfestményeken.<sup>7</sup> Az eddig feltételezetteknel lényegesen gazdagabb eredményre jutott. Feltűnővé vált Aeneas és Dido szerelmi jelenetének gyakorisága, mely többnyire más szerelmi történetekkel, de olykor Trója történetével kombinálva jelenik meg egy-egy szoba falfestményei között.<sup>8</sup> A magánművészetben tehát megvolt az Aeneas-ciklus kialakulásának csírája, de ez mégsem fejlődött úgy ki, mint az Ilias főhőse, Achilleus esetében, akit születésétől egészen haláláig gyakorta láthatunk mind a görög, mind a római művészet emlékein.<sup>9</sup> E tekintetben jelenthetnek újdonságot az aphrodisiasi Sebasteion domborművei, melyek egy részén vizsgálatunk eddigi eredményei alapján egy eddig ismeretlen Aeneas-ciklus jelenetei rajzolódhatnak ki, méghozzá az Aeneas narratívája alapján.

Ejtsünk előbb néhány szót erről a hatalmas emlékműről! A Sebasteiont két jó módú aphrodisiasi család építtette a Iulius-Claudius dinasztia idején (1. kép).<sup>10</sup> Domborműveinek (eredetileg 190 db) témái között mitológiai történetek, allegorikus alakok, az uralkodóház tagjai és különféle népek perszifikációi egyaránt előfordulnak. Természetesen valamennyi a birodalom nagyságát és lenyűgöző voltát hirdeti. Ilyen mennyiségű dombormű (kb. 80 maradt meg) kiértékelése és kép-

---

<sup>2</sup> Fuchs 1973, 615-632.

<sup>3</sup> Galinsky 1969, 63-140.

<sup>4</sup> Vanotti 1995, 51-80; Mavrogiannis 2003, 69-83.

<sup>5</sup> Vö. Noelke 1976, 409-439.

<sup>6</sup> Canciani 1981, Nr. 163-172.

<sup>7</sup> Strocka 2006, 269-315.

<sup>8</sup> Strocka 2005/06, 79-120.

<sup>9</sup> Kossatz-Deissmann 1981, 37-39.

<sup>10</sup> Erim 1986, 106-123; magyarul Gesztelyi 2007, 107-120. A helyreállítás során a déli oldal domborműveinek egy részét rekonstruálták.

programjának megállapítása igen nehéz feladat, így még ma is csak a kezdeti lépéseknél tart. Eddig nem több mint 3 publikáció jelent meg róla R. R. Smithtől, az ásatást 1979 óta vezető régésztől, aki a teljes régészeti anyag monografikus feldolgozását most készíti elő.<sup>11</sup> Az ő eddigi megállapításaiból kiindulva a déli oldal első 9 domborművének új és egységes értelmezését kíséreljük meg, mely a következő megfontolásra épül: amennyiben az első tábla Aeneas fogantatására utal, utolsó pedig az ikreket szoptató farkast jeleníti meg, akkor a közbeeső táblákon a két esemény között lezajló történeteket kell keresnünk.

A déli oldal keletről kezdődő *I. triász*ának középpontjába Aeneas menekülése van helyezve (2. kép). A megszokott ikonográfiától eltérően a menekülő csoport mögött megjelenik egy karjait féltően kitaró nőalak, akit R. Smith, majd őt követve Galinsky is Aphroditéval azonosít, Strocka viszont Creusával.<sup>12</sup> Mindkét értelmezést lehetségesnek és indokolhatónak tartjuk.<sup>13</sup> A két keretező jelenet már témaválasztásában is újdonságot jelent az eredetmonda ábrázolásainak sorában. Az első táblán Aphrodité a főszereplő, vele szemben az Aeneas nemző Anchisész áll botjára támaszkodva,<sup>14</sup> a harmadik táblán pedig Poseidón a főszereplő, akivel szemben letakart fejjel minden bizonnyal Aeneas áll, amint italáldozatot (*libatio*) mutat be – bár a két alak között nem oltár, hanem egy oszlop áll.<sup>15</sup> Értelmezésében az a lehetőség is felmerülhet, hogy ez nem az Itáliába érkezés, hanem még a Kis-Ázsiából való elindulás pillanata, amennyiben azt feltételezzük, hogy az *I. triász* jelenetei Kis-Ázsiában játszódnak. Poseidón szerepe az volt a történetben, hogy már a trójai háború közepette megjövendölte Aeneasnak és társainak a megmenekülését a pusztuló városból. Még a csata menetébe is beavatkozott annak érdekében, hogy Aeneas életét megmentse.<sup>16</sup> A hosszú tengeri útra való indulás előtt tehát kétszeresen is indokolt lehetett volna Poseidónnak áldozatot bemutatni.

Ez a két istenség – az Aeneasban már mint Venus és Neptunus – a hosszú bolyongás folyamán létfontosságú segítője volt Aeneasnak. Az *I.* énekben leírt pusztító vihart Neptunus csendesítette le, az *V.* énekben pedig Venus egyenesen hozzá

---

<sup>11</sup> Smith 1987, 88–138; Smith 1988, 50–77; Smith 1990, 89–100: „The myth series was both decorative and meaningful... There were some correspondances here, most notably in Room 1 between the Flight of Aeneas and a large Augustus with Nike immediately above.” (97)

<sup>12</sup> Smith 1990, 97: „Flight of Aeneas from Troy...with the ‘local’ addition of an escorting Aphrodite in the background (surely not the dead Creusa).”; Galinsky 1992, 462 sk.; Strocka 2006, 309 sk.

<sup>13</sup> Az utóbbira ld. a következő tanulmányt: *Aeneas és Creusa búcsúja. Egy noricumí sírdombormű értelmezése.*

<sup>14</sup> Smith 1990, 97: „Aphrodite with baby Eros, the male in the long cloak is probably Anchises. Eros indicates a love encounter, and the face at the left, probably Selene, would indicate nighttime.”

<sup>15</sup> Smith 1990, 97: „Poseidon with ship and dolphin, a disembodied youthful head inserted separately in the background behind Poseidon, and a standing male figure with veiled head and long cloak. The context might suggest Aeneas, perhaps the arrival in Italy.”

<sup>16</sup> Hom. *Il.* XX 293–308.

fordul könyörgésével, hogy a már Itália partjai felé induló trójaiakat védje meg a tenger veszedelmeitől (*Aen.* V 779-798). Neptunus erre válaszában nemcsak ígéretet tett, de felidézte a trójai háborúban játszott szerepét, ahol a szárazföldön is megvédte Aeneas életét, és megerősíti a megmenekülésükre vonatkozó jóslatot, mely ez esetben már konkrétan az Itáliába való megérkezésükre vonatkozik:

*fas omne est, Cytherea, meis te fidere regnis,  
unde genus ducis. merui quoque; saepe furores  
compressi et rabiem tantam caelique marisque.  
nec minor in terris, Xanthum Simoentaque testor,  
Aeneae mihi cura tui.* (*Aen.* V 800-804)

*nunc quoque mens eadem perstat mihi; pelle timores.  
tutus, quos optas, portus accedet Averni.* (*Aen.* V 812-813)

A Venus és Neptunus beszélgetését ábrázoló illusztráció a Vergilius Vaticanus kódexben (3. kép) feltűnő hasonlóságot mutat a Poseidón-Aeneas dombormű kompozíciójával.<sup>17</sup> Az előtérben Neptunus áll hasonló testtartásban, mint a domborművön Poseidón, lába sziklatömbre támaszkodik, felé fordulva háromnegyed nézetben Venus áll chitónban és hosszú himatióiban. A háttérben a trójaiak hajói láthatók Szicília partjainál. Közülük az elsőt Aeneas áll, és a tengerbe italáldozatot önt Itália partjai felé indulásuk előtt:

*Ipsae caput tonsae foliis evinctus olivae  
stans procul in prora pateram tenet, extaque salsos  
proicit in fluctus ac vina liquentia fundit.* (*Aen.* V 774-776)

Ezt követően kerül sor Venus és Neptunus beszélgetésére. A hajóutat éjszaka teszik meg a trójaiak, ezért fordulhatott elő, hogy a kormányost, Palinurust elnyomta az álom, és a tengerbe veszett (*Aen.* V 833-861). Cumae partjaihoz tehát reggel érkezhettek meg (*Aen.* VI 1-8), itt azonban Aeneas már nem töltötte az időt áldozatbemutatással, hanem azonnal az Apollo szentélyhez ment (*Aen.* VI 9-13).

Az *Aeneis* narratívája alapján tehát a Sebasteion déli oldalának 3. domborműve nem Aeneas Itáliába érkezésének pillanatát ábrázolja, Cumaeban ugyanis azonnal az Apollo szentély felé vette az útját, hanem a Szicíliából való elindulását (*Aen.* V 774-776). Ez magyarázatot ad arra is, miért nincs szükség oltárra: Aeneas ugyanis áldozatát a tengerbe önti a hajóorr előtt állva. A szicíliai tartózkodás az *Aeneis* cselekményében csupán egyike a célhoz érést késleltető kitérőknek, az ott történt eseményeket kevésbé szoktuk emlegetni. Ugyanakkor ezek közül kettő is igen

---

<sup>17</sup> Geyer 1989, Taf. 18,2; Wright 1993, 132.

szorosan kapcsolódik a Sebasteion első domborművének két szereplőjéhez. Az egyik Venus Erycina kultuszának, a másik pedig Anchises hérósz-kultuszának a megalapítása:

*Tum vicina astris Erycino in vertice sedes  
fundatur Veneri Idaliae, tumuloque sacerdos  
ac lucus late sacer additur Anchiseo.* (Aen. V 759-761)

Így alkothatja az első triász az Itáliába való megérkezés előtti események összefoglalását. A 3 dombormű egységét egy kompozíciós elem is megerősíti: az 1. tábla bal felső sarkában megjelenő női arc a Hold, a 3. tábla felső részén megjelenő férfi arc pedig nem egy test nélküli ifjú, hanem a Nap ábrázolása lehet.

A 2. triász jeleneteinek magyarázatát az eddigi gondolatmenetünknek megfelelően már Itáliában kell keresnünk (4. kép). Az ide való megérkezés és megtelepedés sikerében Venus és Neptunus mellett a döntő szerepet Iuppiter játszotta, aki egyrészt Mercurius révén mindig a helyes irányba terelte a menekülőket (Aen. IV 219-278; 556-570), másrészt hosszú várakozás után megálljt parancsolt Iunónak, és nem engedte tovább a sors beteljesülésének akadályozását (Aen. XII 791-842). Ha tehát az istenek közül valaki áldozatot érdemelt a megérkezésért és a sikeres megtelepedésért, az elsősorban a „mindenható Iuppiter” volt.<sup>18</sup> Erre a jelenetre gondolhatunk a 2. triász középponti panelje esetében, melyen Iuppiter szobra és az áldozó Aeneas között álló gyermek valószínűleg Ascanius lehet.<sup>19</sup> A fölöttük megjelenő sas, mely karmai között egy faágat tart, már a jövő birodalom születésére utalhat, ahogy azt Iuppiter Venusnak az *Aeneis*ben megígérte:

*His ego nec metas rerum nec tempora pono;  
imperium sine fine dedi.* (Aen. I 278-9)

A baloldali dombormű Gratiái Aphrodité aphrodisiaszi kultusz-szobráról átvett alakok,<sup>20</sup> így közvetve a 2. triász is Aphrodité-Venusszal kezdődik. Aphrodité ruháján ők a földi szféra megtestesítői az égi és tengeri istenalakok között.<sup>21</sup> A Sebasteionban a Iuppiter által megígért eljövendő birodalom harmonikus virágzását fejezhetik ki, hiszen ők a viruló szépség és öröm istennői.

<sup>18</sup> Vö. Aen. XII 178; Wlosok 1983, 187-202.

<sup>19</sup> Smith 1990, 100: „A statue of Zeus(?) at left receives sacrifice at an altar from a figure in short chiton and tall boots. A small boy-attendant stands behind the altar, and an eagle flies in with a branch above. No clear signs of the booted figure’s identity survive,...one might think of Aeneas.”

<sup>20</sup> Smith 1990, 100: „The Graces might seem merely decorative, but they could have mythological identity and in this context have clear significance as part of Aphrodite’s entourage.”

<sup>21</sup> Sichtermann 1992, 82.

A jobb oldali dombormű jóslatadás jelenete (5. kép) konkrétabbnak látszik annál, minthogy beérjük egy ismeretlen történet ábrázolásával.<sup>22</sup> Ha az *Aeneis* alapján interpretáljuk a jelenetet, úgy nem a delphoi, hanem a cumaei Apollóra kell gondolnunk, akinek szentélyéhez Aeneas az Itália partjaihoz való megérkezése után rögtön elindult, hogy a Sibylla közvetítésével jóslatot kérjen tőle a honalapításukra vonatkozóan:

*at pius Aeneas arces quibus altus Apollo  
praesidet horrendaeque procul secreta Sibyllae,  
antrum immane, petit, magnam cui mentem animumque  
Delius inspirat uates aperitque futura.* (Aen. VI 9-13)

A dombormű határozott ikonográfiai rokonságot mutat azzal a miniatúrával, mely a Vergilius Vaticanus kódexben Aeneas és a Sibylla találkozását illusztrálja (6. kép).<sup>23</sup> A középen álló Sibylla kezében babérágat tart. A domborművön ennek nyomai fedezhetők fel a bal combot takaró ruha felületén. A miniatúrában balra Aeneas áll és mögötte Achates, jobbra pedig egy templom, melynek ajtajában Apollo szobra látható. A domborművön jobbra a jóslatkérő Aeneas jelenik meg, míg balra a tripust tartó Apollo ül, de minden bizonnyal talapzatra helyezett szoborként kell értelmeznünk. Bár a miniatúra több mint 300 évvel később készült a Sebasteionnál, követhet egy jóval korábban kialakult ikonográfiát, amely akár az 1. századig nyúlhat vissza.

A Sibyllától közvetített jóslat súlyos megpróbáltatások felsorolása után így végződik:

*tu ne cede malis, sed contra audentior ito,  
qua tua te Fortuna sinet. Via prima salutis  
(quod minime reris) Graia pandetur ab urbe.* (Aen. VI 95-97)

A Sebasteionban lévő *Aeneis* ciklus jeleneteinek a kiválasztásában talán ez a mondat is szerepet játszott. Itt történik meg ugyanis az első utalás arra, hogy a trójaiak és a görögök nem eleve és véglegesen ellenségei egymásnak. Ha a Sebasteion tervezői az *Aeneis* szövegét használták a képprogram kialakítása során, miként azt feltételezzük, akkor nyilvánvalóan keresték azokat a tényezőket, melyek hozzájárulhattak ahhoz, hogy görög öntudattal is a magukénak érezhessék Róma megszületésének történetét.

---

<sup>22</sup> Smith 1990, 100: „The Apollo scene seems otherwise unknown...Apollo is seated at left with tripod, thus in Delphi, with or consulted by a woman (or priestess) and diademed hero.”

<sup>23</sup> Wright 1993, Presentation 46.

A 3. triász értelmezését leginkább töredékessége nehezíti meg (7. kép).<sup>24</sup> A közeplős tábláról csak az állapítható meg, hogy áldozati jelenetet ábrázol. A jobb oldali táblából viszont egy nagyon jellemző részlet maradt meg: az ikreket szoptató farkas. Ez az esemény, még ha kívül esik is az Aeneis történetének keretén, két esetben is Róma jövőjének fontos részeként előfordul benne. Először az I. énekben Iuppiter Venusnak tett ígéretében utalásként hangzik el:

*Inde lupae fulvo nutricis tegmine laetus  
Romulus excipiet gentem, et Mavortia condet  
moenia, Romanosque suo de nomine dicet.* (Aen. I 275-277)

Másodszor a VIII. énekben a Venus hozta pajzs jeleneteinek leírásában:

*fecerat et viridi fetam Mavortis in antro  
procubuisse lupam, geminos huic ubera circum  
ludere pendentis pueros et lambere matrem  
impavidos, illam tereti cervice reflexa  
mulcere alternos et corpora fingere lingua.* (Aen. VIII 630-634)

Ha a Sebasteion Rómára vonatkozó jelenetei között történeti és logikai sorrendet, ill. kapcsolatot feltételezünk, akkor a bal oldali táblának is itáliai eseményt és hőst kell ábrázolnia (8. kép). A jelenet szinte hiánytalanul megmaradt: jobbra mezítelen héroikus ifjú áll, jobbjával lova kantárát fogja, tekintete pedig egy balra álló fatörzsre irányul, melyen egy pajzs függ, oldalához pedig hosszú göcsörtös rúd van támasztva, míg tövénél két izgatott vadászkutya várakozik. A dombormúról R. Smith mindössze ennyit ír: a Hunter/hero with horse and dogs (not further specific iconography).<sup>25</sup>

Az *Aeneis* VIII. éneke alapján itt aligha gondolhatunk másra, mint Aeneasra, aki épp szemügyre veszi a Venustól kapott új fegyvereket. Ez a jelenet nem ismeretlen a pompeji falfestészetben sem.<sup>26</sup> Annak ikonográfiája az új fegyvereiben gyönyörködő Achilleus sémáját követi, míg ez a dombormű a kisázsiai lovas hērōsz-ábrázolások egyik típusát használja fel, konkrét jelentést adva az egyes attribútumoknak.<sup>27</sup> A ló jelenléte összefügghet Apollo jóslatának beteljesülésével. Aeneas ugyanis a szövetségese keresése során először az árkádiai származású

<sup>24</sup> Smith 1990, 100: „The next room (3) continued in a similar vein. It had a central Sacrifice (fragmentary), flanked to the left by a Hunter/hero with horse and dogs (not further specific iconography) and to the right by a Romulus and Remus with Lupa (fragmentary, in the standard scheme).”

<sup>25</sup> Smith 1990, 100.

<sup>26</sup> Strocka 2006, 296.

<sup>27</sup> Pfuhl–Möbius 1979, 324-334.

Euandroshoz ment, aki igen szívélyesen fogadta a trójaiakat. Azt tanácsolta nekik, hogy menjenek el Caerebe, onnan is segítségre számíthatnak. A két beszélgető hőst folyamatosan két kutya veszi körül:

*Nec non et gemini custodes limine ab alto  
praecedunt gressumque canes comitantur erilem.*  
(Aen. VIII 461-462)<sup>28</sup>

Euandros nemcsak jó tanáccsal, de egy lovascsapattal és lovakkal is ellátta őket. Így indultak el Caere felé, mígnem egy arra alkalmas helyen pihenőt tartottak:

*Huc pater Aeneas et bello lecta iuventus  
Succedunt, fessique et equos et corpora curant.*  
(Aen. VIII 606-607)

Ez volt az a pillanat, mikor Venus egy tölgyfához támasztva elhelyezte azokat a fegyvereket, melyeket férje, Vulcanus a fiának készített.

*arma sub aduersa posuit radiantia quercu.  
ille deae donis et tanto laetus honore  
expleri nequit atque oculos per singula volvit*  
(Aen. VIII 616-618)

Ezek közt a legfigyelemreméltóbb a pajzs volt, ami a domborművön is hangsúlyos szerepet kapott. A jelenetben ugyancsak hangsúlyos szerepet játszó ló értelmezéséhez segítségünkre van egy fontos részlet: a ló hátára terített oroszlánbőr takaró. Az ajándékozás leírásában ugyanis ez szó szerint olvasható:

*Dantur equi Teucris...  
Ducunt exsortem Aeneae, quem fulva leonis  
Pellis obit totum praeifulgens unguibus aureis.*  
(Aen. VIII 551-553)

Az oroszlánbőr ló hátára terítésének keleten nagy múltja volt, amit a görögök Nagy Sándor idején vettek át. A régészeti szakirodalom ezt többnyire párdücbőrnek nevezi, de ez nem mindig dönthető el egyértelműen.<sup>29</sup> Oroszlán esetén a bőr mérete nagyobb, a mancsok súlyosabbak, a nyakon sörény van, a fülek lekerekítettek.<sup>30</sup> Ezen részletek közül a Sebasteion domborművén leginkább a mancs hangsú-

---

<sup>28</sup> Vö.: *Od.* II 11, Télemachos.

<sup>29</sup> Robert 1904, Nr. 163-179.

<sup>30</sup> Schuchhardt 1978, 79-80.



lyozott kiemelése feltűnő, ahogy az a vergiliusi szövegben is történik. Az Aeneisben Aeneashoz több ízben is szorosan kapcsolódik az oroszlánbőr. Először ő teríti magára, amikor apját vállára veszi a Trójából való meneküléskor (*Aen.* II 722-723). A VIII. énekben egyrészt az a kerevet van oroszlánbőrrel letakarva, melyre Euandros Aeneast invitálja (*Aen.* VIII 177-178), másrészt az a ló, melyet Aeneasnak ajándékoz. Ennek a könyvnek a cselekménye is nyilvánvalóvá teszi, hogy Aeneas Herculesszel van párhuzamba állítva.<sup>31</sup>

A jelenet további részét képezi a két vadászkutya, és egy fatörzshöz támasztott hosszú, göcsörtös rúd. A vadászkutyák, mint már említettük, a hőroizált alakok szokásos kísérőinek tekinthetők, de itt akár visszaütálás is lehet Euandros kutyáira. A göcsörtös rúd párhuzamát a későbbi szarkofágdomborművek vadászjelenetein fedezhetjük fel: ez az a fegyver, mellyel a vaddisznókat ledöfték (*Saufeder*).<sup>32</sup> Ez az elem kétségtelenül idegen a fegyverátadás jelenetétől. Lehet, hogy csupán a mintául vett heroszábrázolás ikonográfiájának alkotta a részét, de ha erről van szó, akkor is elképzelhető, hogy tudatosan hagyták benne. Ez ugyanis utalhat az anyakoca feláldozására, ami ugyancsak az Aeneis VIII. énekének az eseményei közé tartozik, és meghatározó epizódja a honalapítás történetének (*Aen.* VIII 81-85).

Az elmondottak alapján logikus azt feltételeznünk, hogy a ciklus 8. táblájának – melyről csak annyit tudunk, hogy áldozati jelenet – éppen az anyakoca feláldozása volt a témája, ahogy az Ara Pacis domborművei egyikének is (9. kép).<sup>33</sup> Ha ez így van, akkor a Sebasteion *Aeneis* ciklusának két utolsó jelenete pontosan egyezik az Ara Pacis nyugati oldalán elhelyezett két, Róma mitikus múltját ábrázoló dombormű tematikájával. A bejárat másik oldalán ugyanis az ikreket szoptató farkas volt látható Marsszal és Faustulusszal, a pásztorral, aki a Sebasteion első táblájának Anchiseséhez hasonlóan botjára támaszkodva szemléli az eseményeket (10. kép).<sup>34</sup> Bizonyosságot persze csak akkor nyerhetünk erről, ha a két rendkívül töredékes, és eddig csak szűkszavúan és vázlatos rajzzal publikált dombormű megmaradt részleteit pontosan megismerhetjük. A rajzos rekonstrukció alapján a középső táblán jobbra az álló Aeneast föltételezhetjük, lábánál a Tiberis perszonifikált alakjával, a baloldal hiányzó felületén pedig a malacait szoptató anyakocát. A jobb oldali tábla megmaradt töredékén az ikreket szoptató farkastól balra Mars állhatott. Ez esetben a Venusszal kezdődő ciklus Marsszal zárulna, melynek a középpontjában Iuppiter áll. Így az isteni szülők és az alapító ősök születéstörténetei fogják közre az egész birodalom születésének történetét.

Vajon mi vezérelhette Aphrodisias polgárait abban, hogy az Aeneas-történetet így részletesen mutassák be városukban? Minden bizonnyal saját identitásuk meg-

<sup>31</sup> Binder 1971, 141-145.

<sup>32</sup> Grassinger 1999, 219, Kat. 65.

<sup>33</sup> Rossini 2006, 30-33.

<sup>34</sup> Rossini 2006, 34-35.

határozására törekedtek a római birodalmon belül. Bár ők görögök voltak, de városuk névadója és fő istennője, Aphrodité, a gens Iulia és egyúttal a rómaiak ősanyja is volt. Városuk pedig azon a földrészen feküdt, melyről egykor a birodalomalapító ősök Itáliába vándoroltak. Számukra tehát az Aeneisben elhangzó, és Itáliára vonatkozó jóslat: *Antiquam exquirite matrem* (*Aen.* III 96), teljesen új értelmet kaphatott, mert az *antiqua mater* valójában az ő földjükkel és az ő istennőjükkel volt azonos.<sup>35</sup>

### Bibliográfia

- Binder 1971 = Binder, G.: *Aeneas und Augustus. Interpretationen zum 8. Buch der Aeneis*. Beiträge zur klassischen Philologie 38, Meisenheim am Glan.
- Canciani 1981 = Canciani, F.: Aeneias. *LIMC* I. Zürich–München, 381-396.
- Erim 1986 = Erim, K. T.: *Aphrodisias: City of Venus Aphrodite*. London, 106-123.
- Fuchs 1973 = Fuchs, W.: Die Bildgeschichte der Flucht des Aeneas. *ANRW* I 4. Berlin–New York, 615-632.
- Galinsky 1969 = Galinsky, K.: *Aeneas, Sicily and Rome*, Princeton.
- Galinsky 1992 = Galinsky, K.: Venus, Polysemy, and the Ara Pacis Augustae. *American Journal of Archaeology* 96, 457-475.
- Gesztelyi 2005 = Gesztelyi, T.: Jünglingsgestalten mit Waffe auf pannonischen Gemmen. *Akten des VIII. Internationalen Kolloquiums über Probleme des provinzialrömischen Kunstschaffens*. Zagreb 5-8. V. 2003. Hrsg. M. Sanader, A. Rendic Miocevic. Zagreb, 305-310.
- Gesztelyi 2007 = Gesztelyi, T.: Uralkodói erények az aphrodisziaszi Szebaszteionban. In: Gesztelyi T.–Varga T. (szerk.): *Római polgárok és uralkodók képi üzenetei*. AGATHA XXII. Debrecen, 107-120.
- Geyer 1989 = Geyer, A.: *Die Genese narrativer Buchillustration. Der Miniaturenzyklus zur Aeneis im Vergilius Vaticanus*. Frankfurter wissenschaftliche Beiträge. Frankfurt am Main.
- Grassinger 1999 = Grassinger, D.: *Die antiken Sarkophagreliefs XII. Die mythologischen Sarkophage I. Achill bis Amazonen*. Hrsg. G. Koch, K. Fittschen, W. Trillmich. Berlin.
- Kossatz-Deissmann 1981 = Kossatz-Deissmann, A.: Achilleus. *LIMC* I. Zürich–München, 37–200.
- La Rocca 1995 = La Rocca, E.: *Il programma figurativo del Foro di Augusto*, in *I luoghi del consenso imperiale. Il Foro di Augusto. Il Foro di Traiano. Introduzione storico-topografica*, catalogo della mostra. Roma, 74-87.
- Mavrogiannis 2003 = Mavrogiannis, Th.: *Aeneas und Euander. Mythische Vergangenheit und Politik in Rom vom 6. Jh. v. Chr. bis zur Zeit des Augustus*. Napoli.

---

<sup>35</sup> Woolf 1994, 116-143; Yildirim 2004, 31-32.

- Noelke 1976 = Noelke, P.: Aeneasdarstellungen in der römischen Plastik der Rheinzone. *Germania* 54, 409-439.
- Pfuhl-Möbius 1979 = Pfuhl, E.-Möbius, H.: *Die ostgriechischen Grabreliefs II*. Mainz.
- Robert 1904 = Robert, C.: *Die antiken Sarkophagreliefs III*. Einzelmythen, Hippolytos–Meleagros 2. Berlin.
- Rossini 2006 = Rossini, O.: *Ara Pacis*. Roma.
- Schuchhardt 1978 = Schuchhardt W. H.: *Relief mit Pferd und Negerknaben im National-Museum in Athen N. M. 4464*. *Antike Plastik* 17. Berlin, 75-99.
- Sichtermann 1992 = Sichtermann, H.: *Die antiken Sarkophagreliefs XII*. Die mythologischen Sarkophage II. Apollon bis Grazien. Hrsg. B. Andreae, G. Koch. Berlin.
- Smith 1987 = Smith, R. R. R.: The imperial reliefs from the Sebasteion at Aphrodisias. *The Journal of Roman Studies* 77, 88–138.
- Smith 1988 = Smith, R. R. R.: Simulacra Gentium: The Ethne from the Sebasteion at Aphrodisias. *The Journal of Roman Studies* 78, 50-77.
- Smith 1990 = Smith, R. R. R.: Myth and allegory in the Sebasteion. In: *Aphrodisias Papers. Recent work on architecture and sculpture*, ed. Ch. Roneché and K. T. Erim. JRA Suppl. 1. Ann Arbor, 89-100.
- Spannagel 1999 = Spannagel, M.: *Exemplaria Principis: Untersuchungen zur Entstehung und Ausstattung des Augustusforums*. Heidelberg.
- Strocka 2005/06 = Strocka, V. M.: Troja – Karthago – Rom. Ein vorvergilisches Programm in Terzigno bei Pompeji. *MDAI Römische Abteilung* 112, 79-120.
- Strocka 2006 = Strocka, V. M.: Aeneas, nicht Alexander! Zur Ikonographie des römischen Helden in der pompejanischen Wandmalerei. *JdI* 121 (2007) 269-315.
- Vanotti 1995 = Vanotti, G.: *L'altro Enea. La testimonianza di Dionigi di Alicarnasso*. Roma.
- Wlosok 1983 = Wlosok, A.: Vergil als Theologe: Iuppiter – pater omnipotens. *Gymnasium* 90, 187-202.
- Woolf 1994 = Woolf G.: Becoming Roman, Staying Greek: Culture, Identity and the Civilizing Process in the Roman East. *Proceed. of the Camb. Philol. Soc.* 40, 16-143.
- Wright 1993 = Wright, D. H.: *The Vatican Vergil: A Masterpiece of Late Antique Art*. University of California Press.
- Zanker 1968 = Zanker, P.: *Forum Augustum*. Tübingen.
- Yildirim 2004 = Yildirim, B.: Identities and empire: Local mythology and the self-representation of Aphrodisias. In *Paideia: The World of the Second Sophistic*, Hrg. B. E. Borg. Berlin, 23-52.

