

Géczi János

A római világ képeinek rózsája

(1–6. század)

az iskolakultúra 2005/12 melléklete

A római világ képeinek rózsája (1–6. század)

Milyennek látta a rózsát az antikvitás embere? Erről a képzőművészeti alkotások kérdezhetőek, ámbar a görög és a római festészetből a fal- és a tágran értelmezett funerális festészet egy-két műve, a monumentális munkákról tudósító irodalmi források némelyike s a szerencse folytán némely mozaikmásolat maradt fenn csupán.

A Római Birodalom festészetének és mozaikmunkáinak formailag alacsony változottságú, botanikai szempontból azonosíthatatlan rózsája az 1–6. század között sokféle kulturális hatás alapján formázódott meg. E képzőművészeti alkotásokon szereplő, uniformizált növénynek e korban a művet készítő és a megrendelő-felhasználó lelkiületéből fakadó szimbolikus értelem jutott, s e mentalitás jegyeire következtethetünk a rózsza ábrázolatát körbevevő különböző jelképekből.

Arcképek a fajjumi múmiákon

A 18–19. század fordulója után Kairótól délre, a Nílustól nyugatra elterülő oázisban s a környékén több mint ezer hellenisztikus festéssel rokonítható, múmiára helyezett portrét, néha fél- illetve egészalakos képet találtak. Az első három évszázadban a Fajjum vidékén élő tehetősebb, romanizált egyiptomiak holttestét nem elégették, hanem mumiifikálták. A realista hatású arcképet, amely a túlvilágra tartó, hosszas eljárással tartósított tetem arcrészét takarta, életszerűre festették, némelyet még akkor, amikor a modell élt, s ilyenkor a képmást évekig raktározták, vagy kiakasztották a lakószoba falára, s némelyet pedig, ha hirtelen következett be a halál, a halotról. A munkákat, amelyek jóval a bizánci ikonfestészet kialakulása előtt készültek, ma az alexandriai görög-római festészet csodálatra méltó alkotásainak tartják.

A képmások közül azok, amelyek művészi kvalitásuk révén reális hatásúak is, a népszerűség mentalitásáról sok-sok információval szolgálnak. Túl azon, hogy a haj- és ékszerveletről, kozmetikai eljárásokról, koszorúhasználati módokról, ruházatról, kultikus eljárásokról életményszerű képet kapunk, az élő, illetve a halott kezébe adott, szimbolikus jelentésű tárgyak – tükör, kereszt, virágfüzér, tégely, pohár s egyebek – használati módja sem marad rejtve. Egy Hawarában talált, *Tiberius* kori, 14–37 között sírkamrába helyezett múmia legkülső, stukkódekorációjú borításán az asszonyalak kezében nem csak rózsafüzér, de leveles, két bimbós rózsza is található. (*Doxiadis*, 1995, 141.) Azon a mintegy száz évvel későbbi korból származó múmián, amelynek a stukkóborítására portrét erősítettek, a lányalak, két keze között tartva, egy Isis-kulcsot és egy rózsaszírom-füzért vitt magával a túlvilágra. (*Doxiadis*, 1995, 71.)

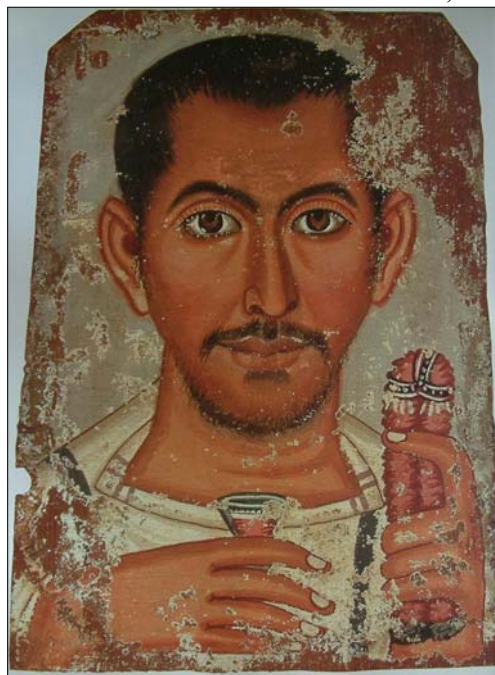
Ugyan éppen a fajjumi régészeti feltárások derítették fényt arra, hogy a temetkezéskor rózsafüzért helyeztek a halott, illetve a múmia mellé, de mivel a leletek sosem őrizhették meg a virágok eredeti formáját (sokszor a régészek magát a rózsalelet sem tartották megőrzésre és konzerválásra méltónak), csak e portrék alapján lehetünk abban biztosak, hogy nem a virágokból, hanem virágszirmokból felfűzött koszorúból állt a tetem

növényi kísérete. Hogy e búcsúvirág a dezodoráció miatt, azaz a hőségben a bomlástermékek szagának eltüntetésére, higiéniai okból használták, vagy a halott bármi okból történt értékelését, illetve följánlását szolgálta, azaz szakrális magyarázat fűződött a temetési szertartás virághasználatához, lehet mindkét lehetőségről szó eshetett. A válaszhoz talán e képek által közelebb kerülünk?

Mivel a múmiákon található temperaképek némelyikén rózsakoszorút találunk, annak közvettebb jelentésének is kell lennie.

A 3. század második negyedéből, ismeretlen egyiptomi helyről származó temperakép szemből ábrázolt, fehér tunikát viselő férfiportróján virágdísz található. Ez az ifjú a bal kezében szirmokból és levelekből álló füzért morzsol, jobbában pedig üvegpopohárkában piros italt, a feltételezések szerint bort emel fel. (1. ábra)

Annak a *Gallienus* korából származó, 253–268 között festett portréjú férfialaknak,



1. ábra. Férfiportré, ismeretlen helyről, 3. század 2. negyede. Tempera. (Malibu, Kalifornia, Collection of the J. Paul Getty Museum) (Doxiadis, 1995, 7.)

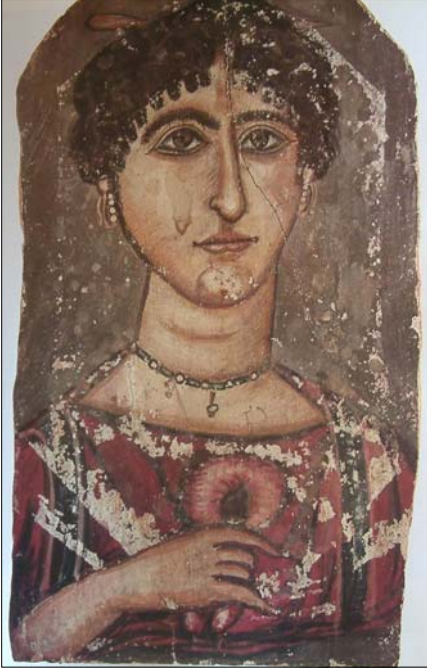
amelyre Saccarában bukkantak, arany boroskupa látható ugyancsak a bal kezében, s az ahhoz hasonlóan felgyűrűzött jobbában kétrét hajtott rózsafüzér. Egy – *Hadrianus* korából származó – asszonyt ábrázoló panelre ugyan nem jellemző a hellenisztikus naturalizmus, de elvitathatatlanul rózsaszirmfüzért szorongat a jobb kezében. (2. ábra)

A *Severus* korszak hajviseletét hordja az a fiatalember, akinek a nevét is följegyezték: *Ammonius* képmását vászonra festették. Alakja jobb oldalán egy ülő, pici figura látható, reprezentációja Ptah – Sokar – Osiris – Apisnak, akiknek a szerepe az élet utáni védelem biztosítása volt. *Ammonius* vallási hovatartozásának megállapítása azonban bizonytalan, túl azon, hogy ebben az időszakban Egyiptomban, s főként Alexandria környékén több vallás létezett egymás mellett. A fiatal, szakálltalan férfi baljában – piros itallal telt – kantharoszt tart, amely épp úgy reprezentálhat pogány ivócupát, mint a korakeresztények kelyhét. Bal kezében rózsaszirmokból készített füzér, egy szál lilium-szerű növényvel. (3. ábra)

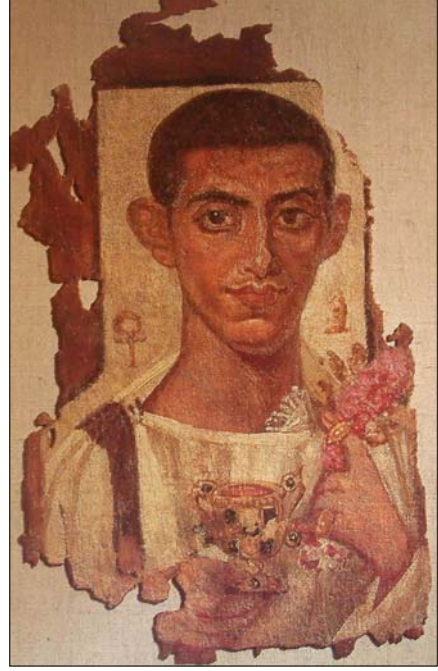
A bort akár Krisztussal lehet asszociálni, de eredetileg Dionüszossal hozták kapcsolatba, Dionüszoszt pedig Egyiptomban Osirissel azonosították. S a rózsának is megvolt a borhoz kapcsolt jelentése a pogányok s a keresztények számára. Tagadhatatlan, e képeken a vallási szinkretizmus inkább megtapasztalható, mint a jelkép egyértelműsége.

A mozaikok rózsái

A malterbe ágyazott színes kődarabkákból készült mozaik eredeti értelme szerint „műsáknak szentelt türelmes munka”. Készítése költséges és időigényes, előállítására műhelyek alakultak, s a helyszínen, de némelykor szállítható formában állították elő a mintakönyvek, vázlatkartonok nyomán megrendelt és készített ornamentális mozaikokat, illetve az egyéni leleményt inkább felmutató, figurális emblémák és jelenetek paneljeit.



2. ábra. Rózsafüzéres nőalak 117–138 között készült temperaképe Er-Rubayatból vagy Kerkéből. (Bécs, Kunsthistorisches Museum) (Doxiadis, 1995, 29.)



3. ábra. Ammonius portréja (193–235. k., Párizs, Louvre) (Doxiadis, 1995, 117.)

Az antik mozaik architekturális szerepű, s a dekoráció motívumai az építészet, a szobrászat gyakorlatából s a mindennapi élet kultikus eljárásaiból származtak.

Az ornamentális és figurális padlómozaik az i. e. 5. században, a késő klasszikus kor görög városállamaiban jelent meg, s kialakulásakor, a geometrikus minták mellett rögtön feltűntek a többé-kevésbé geometrikus rozetták s a növényi eredetre valló akantusz-mintázatok. A faldekoráció a hellenizmus korában terjedt el, a márványfelületet helyettesítő, malterba ágyazott kődarabkákból összerendezett falmozaikok készítése ugyancsak. A rómaiak örömmel üdvözölték az értékes kőlapoknál díszesebb, de mégiscsak olcsóbb és megszerezhetőbb, reprezentációra kiválóan megfelelő műveket, s a 2. században már olyan épületegyütteseket is emeltek, amelyeket szőnyegszerű padlómozaikokkal borítottak. Ebben az időben kezdték használni az 1 cm oldalú, négyzetalapú szemeket, amelyek geometriai formák és alakok ábrázolására egyaránt alkalmasak voltak. E technika neve: tassellatum. Az amúgy az antikvitásban és korakereszténységben közkedvelt padlómozaikok mellett a falmozaikot – mint leginkább szakrális jellegű iparművészetet – birodalom szerte majd a bizánci központú keresztény római állam császári udvara programszerűen terjesztette el.

A festészet, a szobrászat és a mozaik a virágmotívumokat legkorábban díszes fonatokként, füzerekként s a keretet adó épület díszítésére használta. A 2. századtól színesebb és képszerűbbé váló kompozíciók azonban inkább igényelték a hellenizmus részletezően naturalis eszméjének megfelelő növényábrázolást. Rögzültek azok a mitológiai eredetű képi toposzok – ilyen például a Négy évszak Tavasz alakja – amelyhez analogikus kapcsolat révén amúgy is hozzátartozott – a képi jellemzők alapján azonosítható – rózsza. Másrészt sok olyan jelenet kedvelt, amelyhez virágunkat régebbi kötelék fűzte:

Aphrodité/Venus, Cupido/Amor (és a belőle formázott amorettek, puttók s angyalkák), Dionüszosz/Bacchus történetei mind alkalmat adtak a rózsza képi megjelenítésére. Végetül a rózsza köznapi használatának allegorikus átértelmezései is lehetőséget ígértek az ábrázolásra: a rózsaszüret, a rózsafüzér-készítés az örömrre, a szépségre utalt, s a virág megtartotta kapcsolatát a hozzá kötődő istennel, illetve isteni alakokkal. Ez utóbbi fejleménnyel a növény profán használatának gyakorlata mintegy visszafordult az eredetéhez, tartalmi jelentése megerősödött az időközben eltávolodott szakrális értelemmel.

A mozaikot Kis-Ázsiában, Észak-Afrikában, illetve a birodalom Európájában egyaránt kedvelte az állami és az állampolgári reprezentáció. A pogány istenek s a kereszténység istenének a kultuszát (esetleg a mindennapi élet emlékezésre méltó jeleneteit) leleményes mozaikkal szemléltették – s a nyilvánosságot kapott ábrák a jelképhasználatot távoli vidékeken és a legkülönbözőbb időkben is fenntartották. Az időtálló mozaikok, hiszen a többségüket seregyenien láthatták, jelentősen hozzájárultak a jelképek terjedéséhez, fennmaradásához.

A mozaikrakás technikájában sztenderdizálódó, alakjukat, színüket tekintve kis variabilitást mutató rózszaformákhoz sokféle rózszaértelem társult. Ugyanabban az időben készült kép rózsája a maga szemlélőjének mást (is) jelent, ha egy hellenisztikus villagazdaságban, ha egy zsinagógában vagy éppen egy keresztény bazilikában tűnik fel. A motívumok helyenként különböző árnyalatú értelméhez, s nem egyszer a néző műveltségétől függő jelentésének megértéséhez a helyszíni lakosok mentalitásának ismerete járulhat hozzá.

A pogány rómaiak rózsás mozaikjai

Az afrikai Tripolitania villagazdaságai közül Sabratha már az i. e. 6. századból ismert s a Római Birodalom bukásáig jelentős hely maradt. Liber Paternek, a régi római hit fertilitás-istenének templomát az 1. század közepén, az akkor még görög befolyás alatt álló városban építették. Abban a medalionban, amelynek közepén egy párdúc-fej található, az állat koponyáját két, több rózsabimbós füzér keretezte. E rózsák kövecskéit fehér-rózsaszín-vörös átmenet szerint színezték, amely színekkel az antikvitásban a fényt, illetve a tüzet is azonosították, ugyanúgy, mint a későbbi idők Tavasz-allegorikus alak rózsáját. Amúgy a Liber Paterrel azonosított Dionüszosz, illetve Bacchus ábrázolásai között másutt előfordult, ha nem is együtt, a két élőlény. Van, ahol a ragadozó állat az istenférfit kocsiját húzza. (4. ábra)

A Nagy Sándor (i. e. 356–323) egyik hadvezére, Szeleukosz alapította Antiochia (ma Antakya, Törökország) jelentősége összevethető a Római Birodalom centrumaival, Alexandriáéval, Rómáéval, illetve a későbbi Konstantinápolyéval. Az egykori Szeleukida Birodalom ikerfővárosa, Antiochia 64-től Syria Provincia fővárosává emelkedett, s az Ázsia keleti területét elérhetővé tevő Selyem-út kiindulópontja volt. A város adottságai megfelelték a szárazföldi és a tengeri kereskedelemhez, továbbá a mezőgazdasági munkákhoz. A város és vonzáskörzetének települései, mint amilyen Daphné, illetve a villagazdaságok fennmaradt mozaik-együttesei a korabeli gazdagságot s a tehetősebb réteg mentalitását példázzák.

Annak a Konstantin korából származó villának, amelynek némely padlómozaikja számmunkra érdekes rózszaábrákat rejt, 325 körül készült a dekorációja, s provincia fővárosához közeli Daphnéban található. Ugyan a villa képi együttese késő antik/kora keresztény jellegű, a téglalap alapú 1. szoba mozaikján az emberfigurák, az állat- és növényábrák már a pogány, s főként a görög mitológiában is fölbukkantak.

A négyzet alakú, kazettás képcsoport négy sarkában diagonálisan elhelyezett négy nőalak, a Négy Évszak terményt adakozó megszemélyesítője áll. Közös vonásuk az, hogy gyöngyöt, fülbevalót és nyakéket viselő szárnyas alakok, mindegyikük akantuszkötegből emelkedik ki, két karjukat előrenyújtva az évszakra jellemző növényeket tartanak, fejü-



4. ábra. Parducefejes medallion. Sabratha, Liber Pater temploma. (Di Vita, Di Vita-Evrard és Bacchielli, 1998, 151.)



5. ábra. A Négy évszak alakjai közül a Tavasz. Daphne, Nagy konstantini villa, 1. szoba. (Kondoleon, 2000, LIV. A.)

kön föltűnő koszorút viselnek, s fejük fölött, illetve a lábuknál jellegzetes növények láthatóak. A tavaszt ábrázoló áttetsző ruhájú, messzire tekintő alak liliomot, rózsát és olajágot tart az ölében. (5. ábra)

A Négy Évszak alakjainak előde a három Hóra. Ez magyarázza, hogy miért oly nőiesek: az ékszer, a keblet hangsúlyozó hosszú ruha az évszakok feminin jellegét emelte ki. A nőiséget ellentétével hangsúlyozza néhány, a férfiasságot jelentő vadászjelenet, hiszen ezek férfi- és állatalakjai maszkulin szimbólumok. A Hórák figuráit az i. e. 3. században, a hellenizmusban váltotta fel a Négy Évszak alakja, mint arról később *Nonnosz*, bizánci költő munkájából is értesülhettünk. Az égi eredetre s a velük való rokonságra a terjedelmes szárnyak emlékeztették a kép nézőit.

Az akanthusz értelme a halálhoz, a véghez, illetve az elmúláshoz kötötte az alakokat. A belőle kinövő, tetőtől talpig növényekkel körbevett évszakok az újjászületés, a halhatatlanság, a megszenteltség alakjai. A Tavasz a fénynek megfelelő fehér khitonban áll a melengető naptól előbújt bimbók és az ifjúság, a tavasz virágai között; felsőtestét a gyözelmet, a békét és egyetértést jelentő olajfa friss levelekkel zsenge hajtásai övezik.

A Négy Évszak alakjai közti kapcsolatot az Athénének tulajdonított olajfánövény alkotja. A fa hajtásának változásaival követhetjük az idő múlását: az óramutató járásával ellentétes irányban, ahogy a tavaszt a nyár, majd az ősz és a tél követi, a levelek egyre nagyobbak, s a termés beérik.

A daphnéi központi négyzetes mozaikot kisebb, részletekben szegény képek keretezik. A négy bukolicus jelenet s az ezekhez társuló állat- és növényábrázolások tárgyukat elnagyoltan jellemzik, így ezek némely vonását inkább hangsúlyozzák. Az az életérzés, amely a nagyvárosokból elmenekvő, a forgatagtól megcsömörlött polgárok sajátja lehetett, jól érzékelhető mind a pásztori szituációkban, mind az élőlény-ábrázolásokon.

Azon az ugyancsak daphnéi pásztorjeleneten, amelyen a kecskéi és bárányait őrző pásztor a tülkébe fúj, a legelő ugyancsak idillikus. A kecske amúgy a bujaságot szimbolizálta, s ezen túl a szerelemhez és a tavaszhoz társult, értelméhez, a hasonlóság következtében, a rózsá odailleszthető. (6. ábra) A következő pásztorjelenetben a rózsáé a fő-

szerep. Egy serdülő férfi a rózsaligetben rózsát szed, tároló eszközbe gyűjti a termést, s egy szorgos nő a halmozódó kosár szirmaiból rózsafűzért készít. (7. ábra)



6. ábra. Bukolikus szegélypanel. Pásztor nyájjal.
Daphne, Nagy konstantini villa, 1. szoba.
(Kondoleon, 2000, LIX. c.)



7. ábra. Bukolikus szegélypanel. Rózsaszüret.
Daphne, Nagy konstantini villa, 1. szoba.
(Kondoleon, 2000, LX. a)

Ugyanilyen rózsaszüret jelenetét mutatja az amoretteket ábrázoló kismozaikok némelyike. Az apró, szárnyas alakok fején mi lenne, ha nem rózsakoszorú, s ez egyben bejelenti tevékenységük szakrális jellegét. A szüret nagyobbfajta virágú rózsatövekről történik, a virágok mindegyikének szíromtöve fehér, cimpája pedig, mint az emberek bőre, rózsaszín. A kisebb képek között némely állat párokat ábrázol, leginkább az éterikus életre utaló madarakat. Egyik helyen a szaporodás, a családi összetartás attribútumának tartott fűtj pár fog közre egy négy szirmos rózsákat tartalmazó – bőségre utaló – kosarat, a másikon Hera/Junó szent madara, a lunáris jellegű páva tipeg párban a soláris értékét hangsúlyozó rózsabokrok között. Mivel a páva az Argos szemre utaló faroktolla miatt a világmindenség és az örök élet jelképe, hozzájuk párosíthatónak találták a teljesség és a szépség rózsáját. (8. és 9. ábra)



8. ábra. Szegélypanel. Fűrjek. Daphne, Nagy konstantini villa, 1. szoba.
(Kondoleon, 2000, LX. e)



9. ábra. Szegélypanel. Pávák. Daphne, Nagy konstantini villa, 1. szoba.
(Kondoleon, 2000, LXI. b, c)

Az i. e. 1. századtól gazdasági kapcsolatban álló Szahara és a Földközi-tenger közti keskeny sávban húzódó, észak-afrikai Syrtis és Itália között a kötélekek a 3. században, a római kolonizáció kiterjedésével megerősödtek. *Septimus Severus* (145–211) az afrikai limes kialakításával, *Diocletianus császár* (245–313) a Provincia Tripolitana létrehozásával a római agronómia alapegységének, a villagazdaságnak észak-afrikai kifejlődését és virágzását tette lehetővé. A terjedelmesebb villagazdaságok környékén a gazdasági munkavégzés ellenőrzéséhez szükséges kisebb lakóépületek emelkedtek, ilyen például Líbiában, Dar Buc Ammera mellett a Zliten tengerparti épületegyüttese.

E villa opus sectile technikával elegy mozaikpadlójának egyik egysége a négy évszak allegorikus ábrázolására vállalkozott (Tripoli Museum). Ez a Négy Évszak-ábrázolás az alexandriai ízlés szerint összeállított római mintakönyvek szerint készült. Témája a földművelés számára fontos időszakok növényelemeit, s az azokhoz kapcsolt eseményeket hangsúlyozta. A zliteni mozaikon, szokásosan, szárnyasak a nőalakok – de ezek a figurák csak félalakosak. A növénykoszorúval koronázott figura jobb oldalán hosszú szárú, bimbójából éppen kinyíló, szíromleveleinek tövén világos, cimpáján rózsaszínből vörössé sötétedő (ámbár levelei szerint nem karakteres) rózsza található. (10., 11. ábra)



10. ábra. Négy évszak-ábrázolás. Zliten villagazdaság, Dar Buc Ammera, Líbia. (Tripoli Museum) (Di Vita, Di Vita-Evrard és Bacchielli, 1998, 15.)



11. ábra. Négy évszak-ábrázolás. Tavasz. La Chebba, Bardo Museum. (<http://www.musee-bardo.art.dz>)

A Négy Évszak alakjai képezik a mozaik központi jelenetét, inkább egy nagyobb együttes kör vagy négyszög alakú részleteként szerepelnek, amilyen például a Cipruson lévő Paphos 3. században felhúzott Dionüszosz-ház előcsarnokának padlóján található, illetve a marokkói Volubilisban álló Venus-házban.

A Piazza Armenia 38 termének falát tapétaszerű falfestmény borítja; a motívum, amely sokszor megismétlődik, egyetlen szál virág. Ha sutának látszik is, a két levelű hajtás csúcsán fehér-piros bimbójú rózsza tömege üdítően dekoratív. Hasonló hatást kelt a kortárs kis-ázsiai zsinagógák mozaikján a függönyök rózsamintázata – de amíg itt profán, ott szakrális szerep jutott számukra.

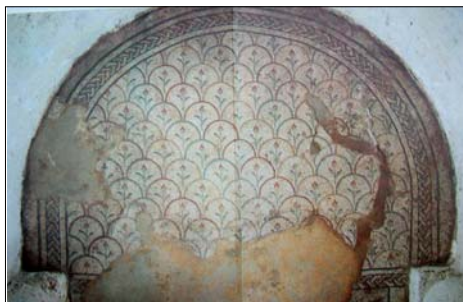
A szicíliai Piazza Armenia 4. századi villagazdaságának óriás kiterjedésű padlómozaikjai évtizedeken át, szakaszosan készülhettek. A tulajdonos olyan gazdag római patrícius lehetett, akinek jövedelmező birtokai voltak Észak-Afrikában. A mozaikok stílusa azt igazolja, hogy nem az alexandriai befolyás alatt álló műhelyben készültek, s a mesterei nem csupán az afrikai élőlényeket tudták ábrázolni, de járatosak voltak az úgynevezett afrikánizált ábrázolásmódban is. A második század után Észak-Afrikai római területein új fölfogású művek keletkeztek. A kivitelezők nem az Alexandrában keletkezett mintakönyveket vették alapul, hanem témákat Tabarca (Tunézia) egyik 4. századi villájának mindennapi életéből merítették, s egyáltalán nem idegenkedtek az egyedi ábrázolási módtól. A hellenisztikus stílustól történt eltávolodás ugyanabban az iskolában a témát és stílust tekintve kétféle irányzat kibontakozását tette lehetővé. A mezőgazdasági munkákat, vadászatot, a családi élet jeleneteit élettel teltén ábrázolók, akik Szicíliaba is eljutottak, a polgári élet igényeit

szolgálták, s mozaikképeiken nem szükséges kifejezetten szimbolikus elemeket, elvont tartalmakat keresni. Narratív ábrázolásmódjukhoz dokumentációs igény is járult.

A szicíliai Piazza Armerina mozaikjainak azok a jelenetei, amelyek a lakók rózsaművelési, koszorú- és illatszerkészítési ismereteire utalnak, ha nem is nagyüzemi, de kisebb családi vállalkozásnál jelentősebb technológia használatát mutatják. Arról viszont nem adnak felvilágosítást, hogy a rózsaligetek lakhelyül szolgáló szigeten vagy Észak-Afrikában pompáztak-e. Irodalmi adatok szerint Észak-Afrika inkább Róma rózsza-luxusát szolgálta ki, s gyors hajókkal vitték a birodalom központjába a friss virágot, illetve a belőle készült szereket. Ismert, hogy Fajjum oázisában a rózsaföldek termését illatszerkészítésre használták.



12. ábra. Piazza Armerina. 43a, b szoba. (Carandini, Ricci és de Vos, 1982, XL. tábla)



13. ábra. Piazza Armerina. 43a, b szoba. (Carandini, Ricci és de Vos, 1982, XL. tábla)



14. ábra. Piazza Armerina. 43a, b szoba. (Carandini, Ricci és de Vos, 1982, XL. tábla)

A rózsafák, ha hitelesnek tekintjük e mozaikstílust művelők amúgy dokumentációt is vállaló munkáját, egy nagy kiterjedésű ültetvény részei. Monokultúrában termettek, s gondozásuk, miként a nyersanyag szállítása és feldolgozása hozzáértők feladata volt.

A Földközi-tenger déli partján fekvő Tabarca 4. századi villagazdaságának mozaikja in egyhelyütt ugyancsak nagyszámú rózsafa látható. A látképszerű alkotás közepén tornyos, átriumos, több ablakos ház áll, s körülötte házi- és díszszárnyasok lakta, váltakozóan árnyas és napsütésben gazdag, pazar kert terül el. A kép centrális motívuma nagy felületű ugyan, de nem akkora, hogy a fehér alapú kertet csak tértöltő dekorációnak tekintsük. (15. ábra) E kert valóságos lehetett, annak ellenére, hogy betöltik a szemet gyönyörködtető rózsák. S e virágok a jólét tartozékaiként értelmezhetők, ha e mozaikok párdarabjaira, a mezőgazdasági területen, szőlők, pálmafa, birkák, trágyadomb között álló istállóra és az előtte legelő lóra, illetve pajtákra s a körbefutó szőlősre tekintünk.



15. ábra. Tabarka (Tunézia) 4. századi villájának mozaikja. (Bardo Museum)

Ismertek a tabarcai épületkomplexumot bemutató együtteshez rokonítható mozaikok. E házak interpretálása sajátos, mert mintegy – a karthágói, a thinaí, a djemilai, az utiquei épületábrákkal megegyező módon – kiterítettek, s több oldalukról látszanak. A lapítottság is, a dokumentarista jelleg is e korszak valamennyi afrikai, stílusának elnevezett mozaik jellemzője.

Az alexandriai hellenisztikus hatásoktól megszabadult, afrikánizált mozaikkészítés másik, ugyancsak a 4. század elején kialakuló irányzata kifejezetten a keresztény vallási tartalmú szimbolikus elemekhez fordult, ezért mesterei a köznapi jelenetekkel kapcsolatot nem tartó, gyermekiesen bájos ábrájú mozaikokat készítettek.

A fény, a szín, a mozaik

A mediterráneumban emberemlékezettől társult az istenek és a fény fogalma. Több istent fényként, avagy a fény jótékony hatásának megszemélyesítőjeként képzeltek el, mint például a sémita Baált, az egyiptomi Ré, avagy a perzsa Ahura Mazdát. A fény és a szín nagyra értékelése, akár csak a hermetikus, a gnosztikus, a manicheus hagyományok, nem volt idegen a görög-római világtól sem. S amikor megjelent az a transzcendentalizmus, amelyben számos szimbólum a fényhez, a fényhez kapcsolt örök élethez, a jósághoz, igazságosságához és szépséghez kötődött, akkor érzékelhető, hogy a keleti mediter-

ráneumból a klasszikus antikvitás szellemébe beszivárgott a zsidók és a perzsák ezoterikus eszméik közül némely elem.

A platóni, majd pedig a kereszténységre nagymértékben ható újplatonista hagyomány az, amely az egymáshoz kötött legfőbb jó és a fény eszményét újfent megerősítette. Amikor *Alexandriai Philón* (i. e. 1. sz. – 1. sz.) a keleti és az antik kultúrák elképzeléseit szintetizálta, nem csupán a fény különböző filozófiai-esztétikai-vallási jelentőségét körvonalazta, de a fény négy lehetséges szintjét s a fényhiányt, azaz a sötétséget is értelmezte. Véleménye szerint az istenség és a sötétség közötti szintek a megismerési folyamat fokozatait képviselik. Philón arról is elmélkedett, hogy a Csillagvilág Napja és a csillagok által kibocsátott fény az érzéki látás közvetítője. S e természetes fény kapcsolatban áll a lelki fénnel. (*De specialibus legibus*, I. 339.)

Proklosz és Plótinosz (205–269/70) nyomán a színeket már úgy képzeltek el, mint a fény különböző erősségeit. A testetlen, nem teremtett fény szétárad az anyagban, legyőzi az abban rejlő, vele született sötétséget, s a színek így arról is fölvilágosítást adnak, hogy mennyire hatásos e tevékenység. *Szent Ágoston és Pszeudo-Dionüsziosz Areopagita* nem egyszer fénynyel, Nappal, tűzzel érzékiesítette a szép Istent. Utóbbi *De divinis nominibus* című munkájában így szól: „...et sicut universorum consonantiae et claritatis causa, ad similitudinem luminis cum fulgore immittens universis pulcherrimae fontani radii ipsius traditione...” („...és mint-hogy mindenek összhangjának és tündöklésének oka Ő, ezért, mint fénysugár ragyogva ontja mindenekre a maga fényforrásának megszépítő adományait”). (*Pszeudo-Dionüsziosz*, 7., 135.)

A világegyetemet a szellem, a szépség, a fény kiáramlásának megnyilvánulásaként képelték el. A szellemi világ csúcán álló napisten és az emberi és isteni világ határát adó istencsászár fogalma összemósódott. Emberalakok is részesülhettek a fény attribútumaiból, s még inkább a keresztények ember alakot öltött istene.

Ezen nézet alapján készült az a 3. század végi keresztény mozaik, amely a Juliusok – ótestamentumi jeleneteiről ismert – vatikáni mauzóleumában található. A síremlék kupolájában szőlővel övezett homlokkal a Nap-Krisztus egy római, négykerékű szekéren közlekedik az égbolton. A pogány római világ elképzelését, amely Helios/Apollón égi útját ábrázolta, a kereszténység is elfogadta. A quadrigáján hajtó isteni alak a zsidó mozaikon ugyancsak felbukkant. Például a Hammat Tiberiasz-i (4. század) és az 5. századi Bét Alfa-i zsinagógákban, a központi hajó zodiákus mozaikjának centrumában ábrázolták a kisérszói eredetű istent. A száguldó napistent középpontjába állító állatöv bemutatása gyakori díszítőmotívum a bizánci kor zsidó művészetében.

Napistenként ábrázolt római császárokhoz hasonló Krisztus azon az 526–547 között készült, erősen szír hatást mutató bizánci mozaikábrázoláson, amely a ravennai San Vitaleban található. A ruháján található Z betű jelentése bizonytalan, talán a görög „élet” szó rövidítése (v. ö. *János ev.* 1,4). A San Vitale apszisának jobb oldalán, az áldozatot vivő Theodóra kezében borral telt kelyhet tart – ezáltal emlékeztet a kétszáz évvel korábban készült fajúmi képmásokra. Azok az alakok is piros folyadékkal telt, talán boros kupát emeltek fel, s áldozathozatali szándékukra utal, hogy kezükben rózsafüzért morszoltak. Theodóra ugyan nem visz magával növénykoszorút, de a mellette álló udvarhölgy kápráztató ruhájának szegélyébe rózsabimbókat hímeztek. Ezek utalásos természetűek, s ugyanúgy mélyreható jelentéssel rendelkeznek, mint a Theodóra köpenyének szélén fölűnő három király alakja. A napistenként megmutatkozó Krisztus felé tartó menetben a rózsza, illetve szimbólumának jelenlétét indokolta a rózsza fényvirág volta.

A fény-szimbolika és a bizánci mozaikművészet hamar egymásra találtak. A fény-élmélet serkentette a mozaik kiterjedt alkalmazását. Később a fény, s a színeként való megnyilvánulásai is a keresztény esztétika számtalanszor tárgyalt kérdésévé váltak.

„Azt hihetné az ember, hogy virágos mezőre jutott, mert joggal csodálhatja itt a bíbor, ott a zöld színt, itt a bíborvörös viritását, amott a fehér csillogását, majd az eltérő színek tarkaságát, mintha maga a természet lett volna a festő” – írta elragadtatottan a Hagia Szó-

fia mozaikjairól a 6. században élt bizánci történétíró, *Prokopiusz* (500–565) *Justinianus* „Építkezései”-ről szóló traktátusában.

„Nem illetlen az égieknek (karoknak) az anyagi világ jelentéktelen tárgyairól kölcsönzött képekkel való ábrázolása, mert ez a világ is, az igazi szépségtől kapván létét, minden részének elrendezésében a lelki szépséget tükrözi” – állította Pszeudo-Dionüsziosz (*De coelestri hierarchia*, 4, 144B) (*Bicskov*, 1998), s ezzel az évszázadokra alapot teremtett ahhoz, hogy természeti dolgok a szellemiek allegóriájaként váljanak elképzelhetőké. Prokopiusz ezt az elvet visszahangozza, amikor a paradicsomi fények tisztaságát megjelenítő virágszíneket összevetette a mozaikszemcsék villódzásával.

A bizánci történétíró megállapításában tetten érhető a bizánci művészet némely jellegadó vonása. A legfontosabb eszerint, hogy a szépség szellemi eredetű, a természetnek nem a saját, hanem kapott vonása. Ha valami szép, akkor azt a nem materiális világhoz tartozó dolgok allegóriájának kell tekinteni. Amúgy az a sajátosság is megjelent e szövegben, miszerint – s ebben a tekintetben a latin és a görög hagyományok szerint élők között nem mutatkozott különbség – az ókori és a középkori ember erőteljesen vonzódott a fényhez, az intenzív és tiszta színekhez, s a színek változatos használata, ellentétessége nem hogy zavarta volna harmóniaérzetét, de inkább felkeltette érdeklődését.

Az antik pogány mozaikművészet a neoplatonista ihletettséggű keresztény fényelmélet nyomán a bizánci világ számára is elfogadhatóvá vált. A mozaikmotívumok geometriai és ornamentális mintázata, de a növényei is részesedtek a fényhez kapcsolható – a meglévő erősítő vagy újabban kapott – vonásokkal. A képtagadás előtti bizánci korszakban készült mozaikokon a rózsák gyakori előfordulásának magyarázatához ez is hozzájárult.

A rózsza a keresztény mozaikokon (2–6. század)

A bizánci térfélen élők azon igényét, miszerint az ideának fényként, színeként kell áragyognia az anyagon, maradéktalanul kielégítette a pogány örökség, a mozaik. Az alexandriai találmány, mely szerint ha a mozaikot színesre festett üvegdarabkákból készítik, csillogóbb, változatosabb árnyalatú, mint ha arany vagy ezüst lemezzel borítják, de mindezek előtt könnyebb, tehát akár falra helyezhető. A ragyogó és változatos színű felületnek, már azáltal, hogy ragyog és színes, a szellemi világról szóló esztétikai jelentése mutatkozott, amelyhez társulhatott a mozaikdarabokból összeállított akár ornamentális, akár figurális díszítmény tartalma. Mind az anyagnak, mind a témának – egymásba áthatoló – jelentése adódott.

Konstantin császár személyes ismerőse az *Theodorus*, aki az aquileai keresztény bazilika építője és pátriárkája volt. A milánói ediktum kihirdetése 313 után nyomban megkezdődött, s 320-ra befejeződött a hatalmas, szent épület építése, e rövid idő alatt pedig megtörtént az épület mozaikpadlóinak felrakása. A munkát az tette lehetővé, hogy Aquileia népes, gazdaságilag és politikailag jelentős város, ahonnan Pannónia és Istria felé indultak az utak, lakói közt korábban sok keresztény élt, továbbá *Theodorus* a császár barátja volt. Így az épület s az épület dekorációja nyilvánvalóan az uralkodói program szerint, s talán magának Nagy Konstantinnak az elképzelése alapján készült, s bizonyára meghatározó volt a császári család bőkezű pénzügyi támogatása is.

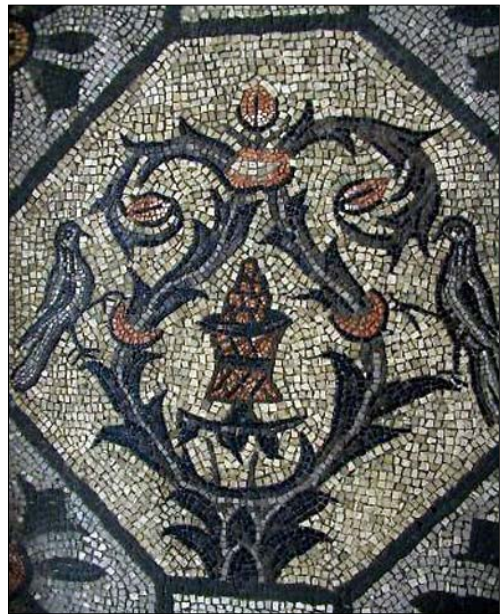
A jókora felületű mozaikegyüttes kisebbik része tematikus jelenet, szándékát tekintve *Biblia pauperum*, nagyobb része tárgyában és stílusában eklektikus, geometriai motívumokból rakott, szőnyegszerű munka. A bibliai történetek s a hozzájuk társult – talán helyben, talán távolabbi mozaikrakó műhelyekben készült – dekoratív panelek közvetlenül vagy a maguk utalásos módján a hívők beavatására s a Biblia eseményeinek felidezésére, végső soron a keresztény eszme terjesztésére szolgáltak. A bazilika csarnokai – a *theodorusi* két terem – kezdettől fogva liturgikus feladatot látott el, de látogatták mindazok, akik megkeresztelés előtt álltak s a hitigazságokat itt sajátították el. Mindkét mo-

zaiktípusnak megvolt mind a kereszténység felvételére várók, mind a keresztények számára mély értelmű esztétikai és didaktikai funkciója.

A korai 2. században készült az az aquileiai mozaik, amely a „virágos szőnyeg” nevet kapta. A kövecskékből csillag-, illetve virágszerű két mintát többször megismételtek a padlófelületen. A 6 x 12 minta felét a centrumból négyfelé kihajló háromágú rózsahajtások kötik össze hálózatosan. Minden egyes piros, nyolcszirmú rozettához négy oldalról rózsahajtások illeszkednek: az oldalra hajlókon a bimbók rózsaszerűek, a középső hajtás csúcsán álló virág azonban nem, hiszen az négyszirmú. Az élő növényekből szórt virág-szőnyeggel a győztes hadvezéreket fogadta az ünneplő tömeg. Ezt a dicsőítő ékítményt utánozta az égitestekre és a fényvirágra egyként utaló mintázatú mozaik. A mozaik tehát, amelyen az emberek taposnak, maguknak a díszítményre lépő embereknek az értékét jelzik. (16. ábra)



16. ábra. 'Virágos szőnyeg'. Aquileia, Szűz Mária bazilika. 2. század. (Torlo, 2002, 1.)



17. ábra. Életfa: akantusz-rózsza. Aquileia, Szűz Mária bazilika. 4. század

E munkánál didaktikailag körbehatároltabbak az északi aulában található kisebb méretű mozaikok, amelyek első pillantásra nem többek, mint cifra s tán kissé túl is cicomázott – madárpártól közrefogott – életfa-panelek. Nyolcszögletű a mintázat alakja – a szintén nyolcszögletű mintázatsoron belül –, amelynek alját kétfelé indázó akantusz, csúcsát pedig az összefonódó akantuszon bimbózó rózsza alkotja. (17. ábra) Az akantusz a Földközi-tenger térségében honos, tüskés levélképletű, karéjos levelű növény, dekoratív ornamensként szerepelt a görögység számára a korinthusi oszlopok oszlopfőjén, és gyakorta megjelenített motívuma a domborműveknek. A görög hagyomány kialakulásának első pillanataitól kezdve a halhatatlanság és a hatalom jelképe, azon túl, hogy a növény a – konkrétan ismert és elvontként elképzelt – élet kezdetével való kapcsolatot is fölveti, s talán éppen ez a kettősége, a kezdetre és a végre egyszerre nyitottsága okán vált a képzőművészeti munkák díszítésre szolgáló elemévé. A rózsza a földöntúlról szolgált elképzeléssel, s a kereszténység átvette azt az elgondolást, hogy e virág, ha valóságosan, szó által vagy képileg megjelenik,

a paradicsomról tudósít. A vörös rózsza a szentek mártíromságának a jelképe, s arra utal, hogy a mártírok vérük által szerezték meg a Paradicsomba jutás jogát.

Az akantusz és a rózsza párosításhoz hasonló az az eljárás is, amelyet a ravennai Ortodox keresztelőkápolna (San Giovanni in Fonte) mozaikpaneljai példáznak: itt az akantuszból kereszt nő ki – amely kereszt értelme ebben az esetben Krisztus feltámadása. Az akantusznak mindkét esetben a halállal kapcsolatos ikonográfija mutatkozik.

A nyolcszögletű alakzat a beteljesedést, a szellemi újjászületést, az örökkévalóságot szimbolizálta az ókeresztény korban. Tehát a mozaik nyolcszögletű alakzata magába foglalta, egyetlen mintában egyesítette az életfában az akantusz értelme szerint való növényi kezdetet s az abból kifejlődő rózsabimbót. Másrészt az akantusz tüskessége s a rózsza színessége megidézte a hívők sorsának fájdalmas jellegét a halhatatlanság elérése előtt, és az utána következő – esztétikaiként megtapasztalható – szellemi szépséget. A nyolcszögletűség jelentése az aquileiaiak számára azért is nyilvánvaló lehetett, mert a bazilika baptistérium oktagon alaprajzú.

A mozaikegyüttes valamennyi története és jelképe Krisztusra, a Megváltóra vonatkozott. S a korábban bemutatott, díszítő szerepükben értékelt rózsaképek áttételesen utaltak az Isten fia által képviselt moralitásra, így ezek által a rózsáknak pozitív érték tulajdonítható. A romlottságra utaló rózsaabrázolás is felbukkan azonban a Theodorus készíttette északi teremben. S az itt kibontakozó rózsaejtelen alapvetően más, mint a pogányok rózsájáé, hiszen tartalmilag elhatárolódott a rózsza kanonizált fertilitás-értelmétől. Az állatokat bemutató panel egyik részletét egy bimbós-virágos rózsabokor alatt guggoló nyúl alkotja. Mind a rózsza, mind a nyúl olyan antik eredetű jelkép, amely erőteljes krisztianizálódáson esett át – s a mozaik éppen ezt a pillanatot ragadta meg. A mozdulatlanul figyelő, fehér állat, vélhetően a szaporasága miatt, a gonosz megtestesítője. Az oldalt elhelyezett rózsza – mintegy széljegyzetként – az állat oktalannak minősített termékenységét – azaz evilágias tevékenységét –, venusi hatáskör alá eső tulajdonságát hangsúlyozza, hogy a néző az alaposan megnézett kép nyomán majd a maga számára levonja az erkölcsi következtetést. (18. ábra)



18. ábra. A fehér nyúl és a rózsza mozaikja. Aquileia, Szűz Mária bazilika. 4. század. (Torlo, 2002, 51.)

A növényi motívumok együttesének dekorációs haszna már az első mozaikoktól ismert. A pogány hagyomány fennmaradására utal egy Sabrathaban (Libia) talált mozaiklelet. A 4. században, tehát már a bizánci befolyás idején készültek a Justinianus bazilikáinak geometrikus mintákkal díszített padlómozaikjai. A mozaikok stilizált fák (ciprus, fenyő, cédrus) és erősen egyszerűsített virágok szőnyegszerű mintázatának bonyolult együttese. A korábban rozettának mondott négy szirmos virágdísz azonban két okból is rózsának tekinthető: a szirmok között, a szirmok fölé nyúló zöldes csészelevelek találhatók, s a szirmok alapjuktól peremük felé az alakja alapján rózsaként identifikált virágra jellemzőnek talált fehér-vörös átmenetet mutatják. (19. ábra)



19. ábra. Rozetta. A keresztény Sabratha (Libia) bazilikájának 4. századi padlómozaikja. (Di Vita, Di Vita-Evrard és Bacchielli, 1998, 161.)



20. ábra. A poreči püspöki palota padlómozaikjának 4. századi rózsá-panelje.

Az első bizánci, azaz 4. századi mozaikok között, miként az aquileiai 'virágos szőnyeg'-mozaik is, avagy az említett életfa-panelek, jó néhány ókeresztény ornamentális jellegű.

A poreči Euphrasziosz bazilika püspöki palotájának padlómozaikjai a 4. századból származnak. Közülük való az az elegáns, dekoratív rózsábrázolás, amelyen egy antik urnából két, egymást keresztező, indásan kanyargó, tövisek nélküli rózsatő hajt ki, s a leveles ágai végén bőséggel hordoz nyílófélben lévő bimbókat. E kép – ornamentálisán túl – keresztény eszmeiségű olvasatra is lehetőséget kínált, amely a földiből kihajtó szellemi élet szépségének dicséretéről szól. (20. ábra)

Nagy Konstantin császár leánya, *Constantia* mauzóleumában, a római Santa Constanza-ban a boltozat falmozaikja csillagszerűen virág-, avagy virágszerűen csillag-mintázatú. Mindezek arra utalnak, hogy a két motívum, miként a pogányoknál is szokásos volt, továbbra is egymásba olvasható. A virágos rét-jelleget idéző, ámbar a csillagvilág magasságában létező paradicsomra utaló, erkölcsi utasítást nyújtó allegória a csillagvirág. Erről tanúskodnak például *Galla Placidia* mauzóleumának kék boltívei.

Galla Placidia féltestvére volt annak a *Honorius* császárnak, aki a császári udvart 402-ben Milánóból Ravennába helyezte át. A buzgó keresztény asszony több templom építését támogatta. Galla Placidia sírkápolnája 424–450 között készült el Ravennában, s belső díszítménye az ókeresztény mozaikstílus kiváló alkotása. A kereszt alaprajzú épület négy dongaboltozatát, s azok találkozásában az agyagból készített kupolát kék alapszínű mozaik borítja. A háteret csillag-virágok, vélhetően a passióra különbözőképpen utaló, fényugarakat kibocsátó, nyolc és tízágú, csillag formájú virágok töltik el. A szenvedésre, halálra és megdicsőülésre egyidejűleg emlékeztető virágok szemből láthatóak: közöttük némelyik olyan rozetta, amelyet egyenlő szárú kereszttel négy részre osztott, fehér-piros közepű kör alkot. Első pillantásra úgy tűnik, a motívum, amely mintegy elborítja a mauzóleumot, pusztán dekoráció, s nem mély értelmű és összetett jelkép. E virágnak azonban hangsúlyos mondanivalója van: ugyan képileg erős stilizációval, de egybeolvasztotta a mártírság rózsáját a szenvedésre és a megváltásra együttesen hivatkozó kereszttel. (S e jelkép-összevonódás algoritmizációja által kijelölt út következő állomása a piros kereszt, amilyen a ravennai mozaikokon is feltűnt.)

A jelképösszevonások és a jelképméltlések hatásos és közérthető megjelenésére adott módot e mauzóleum. A rozetta-kereszt összeforrasztásához hasonlóan erős jelképfokozásra egyéb példákat is találunk. Ilyen például az, hogy a kereszt alakú helység boltozatán megjelenő csillagvirágokban megismétlődik a kereszt alakja.

Galla Placidia mauzóleumának építészeti, illetve mozaikjának dekorációs egységét a 8-as és a 4-es megosztások jellemzik. A csillagvirágok közé tartozó margaréták például 8 egységből állnak, hasonlóak a csillagokhoz – utalva a korai keresztény számszimbolikában a túlvilági boldogságot jelentő nyolcasra. A piros középpontú, kereszttel négy negyedre osztott rozettákban a kereszt és a mártíromságra utaló rózsza egybevonását tapasztaljuk. (21. ábra) E passióvirágot azonban, a várhatóval ellentétben nem a belső, 4-es formát egyszerűen követő 8 részből álló mintázat foglalja magába, hanem 9. A mozaikkészítő minden egyes rozetta esetében hangsúlyozta, hogy a kereszt és a rózsza passióvirággá olvadó együttesét 9 sugarú díszítmény teljesíti ki. Hiszen a 9 azoknak a jelölő száma, akik a 8-as számmal jelzett tökéletességből és az égi boldogságból már részesültek. Amúgy az e kortól készülő keresztelő kápolnák, keresztelő medencék vagy a holttest befogadására szolgáló mauzóleumok alaprajza – a teremtés hét napját követő nyolcadik napi feltámadásra, azaz a mennyei beavatottságra utalva nyolcszögletű. (Amúgy az újszülötteket is a 8. napon volt szokás megkeresztelni.)



21. ábra. Rozetta és csillag allegóriáinak összevonása. Galla Placidia mauzóleum, Ravenna. (Cetto, 1974, tab. 3.)

A bizánci exarchák utolsó alkotásán, a San Vitale 6. századi fali mozaikjain a bibliai jelenetek és a dekoratív panelek határán felbukkanak a rózsára és a keresztre egyidejűleg utaló képi ismétlések. Ezeknek akkor tűnik föl a különös jelentősége, amikor összevetjük egyéb rózsaabrázolásokkal. A San Vitale trónoló, szakállatlan Krisztusa kék világ-gömbön ül, s onnan nyújtja át a mártírkoronát Szent Vitalisnak. A mennybeli esemény helyszíne a paradicsom: zöld, ligetes mező, amelynek közepén négy folyó ered. Fehér liliomok és piros virágok tömege díszíti ezt a kertet, utalva a vértanú női szüzekre és a mártír férfiakra. Továbbá a cserjékben gazdag paradicsom, mint a virágpompában álló rózsabokrok által allegorizált erények helye látható azokon a mennyországot bemutató, egymás után kis időeltéréssel készült mozaikokon, amelyek egytől egyig ravennaiak, s a San Vitale-inál korábban készültek.

Az Ariánusok keresztelőkápolnájának (5. század vége) kupolamozaikján a 12 apostol, kézben az üdvözültek győzelmi koszorújával igyekezik a Krisztusra váró üres trónszékhez. E párnás, kényelmes trón az utolsó ítélet előkészületét jelenti. A trónszéket rózsajellegű virág fogja közre két oldalról. Az apostolok lába alatti terület tisztán füves, az értékjelző bokrok csak az ítélethozatal helyén fordulnak elő. (22. ábra)



22. ábra. Ariánusok keresztelőkápolnája: hetoimaszia, előkészült az utolsó ítéletre. (Historia del Arte, Tomo III. 1970, 28.)

A San Apollinare Nouvonak, az ariánusok székesegyházának mozaikjai számunkra azért érdekesek, mert két időszakban készültek. A Krisztus csodáit és kinszenvedéseit reprezentáló, ókeresztény stílusban készített mozaiksáv nem tartalmaz növényeket. Azon a már bizánci jellegű, 550 körül készült mozaikegyüttesen, amelyen Szűz Máriához és a gyermek Jézushoz mennek koszorújukat felajánlandó a szüzek, két növény, liliom, és egy rózsaszerű cserje is megtalálható. Az, ami első pillanatra rózsának tűnik (s oly hasonlós a San Vitale és az Ariánusok keresztelőkápolnája növényéhez), talán csak rózsát pótló, s attól eltérő jelentésű növény. Velük azonos ugyan a bazilika Háromkirályokat bemutató képén található növény, amely azonban egy bazsarózsaféle (Paonia moutan Sims.). A keleti mágusok növényeként megjelenő, hármasan osztott levéllemezű faj általában a tavaszt, a bőséget és a méltóságot szimbolizálta – így járult hozzá az alakok értelméhez. A mozaik készítője nem különböztette meg a növényattribútummal a keletről érkező, újszülöttet köszöntő alakokat és a szüzeket. (23 ábra) Annál a szimbolikus ábrázolásmódnál, amely megengedte, hogy a huszonkét szűz nélkülözze az egyedi vonásokat, s különbözőket csupán felírt nevük jelezze, nincs különbség az ugyanolyan értelmű, ámbár más habitusú növények eltérő ábrázolásának. A fajvonások helyett a morális jelentés ke-

rült előtérbe: a piros szín. S e szín erkölcsi érték-képviselője nem igényelt egzaktabban megjelenített színhordozót.



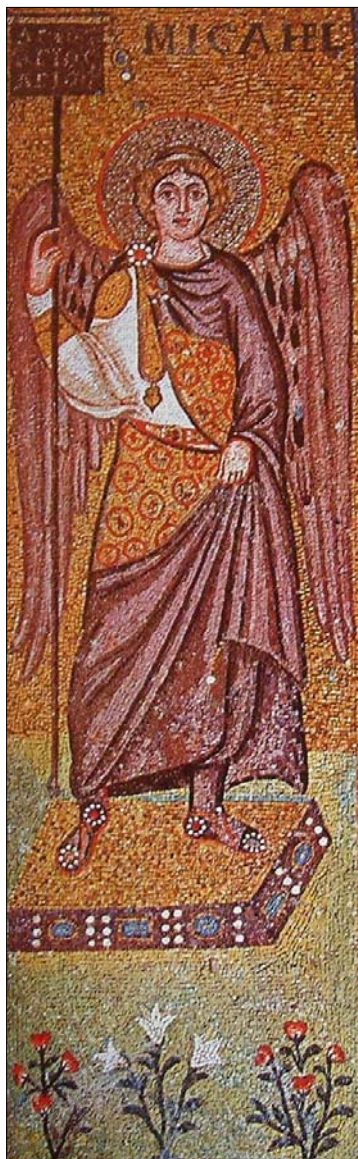
23. ábra. San Apollinare Nuovo. A női szentek és a Háromkirályok lábánál található virágzó bokrok egyike, a Paeonia moutan Sims. (Historia del Arte, Tomo III. 1970, 84.)

A San Apollinare in Classe bazilika apszismozaijkja a 6. század második felében készült, a virágos-ligetes rét, amelyet élénk tár, az égi archetípus földi tükörképe. Paradicsomként ábrázolt ez a kert, amelyben *Szent Apollinárius*, Ravenna első hittérítője és püspöke áll a 12 – a megtért, hívő keresztényeket jelképező–bárány között, s a kereszt alatt. E fákkal, virágokkal, madarakkal feldíszített kertben a mennyei javak jelentek meg, maguk a mártíromság szellemi szépségére utaló piros virágzó rózsák is ilyenek. Az allegorikus ábrázolás középpontjában a mennyei csillagokkal díszlő dicsfény közepén álló, Krisztus színeváltozását jelképező kereszt aranylik.

A San Apollinare in Classe apszisának negyed gömb boltozatának és a főhajó oldalfalának találkozását figurális mozaik fedi: a jobb oldalon, a zászlót tartó Szent Mihály alakja alatt ugyanazon liliumok és rózsák láthatók, mint az apszis paradicsomi rétjén. E részlet azonban 7., talán 9. századi: s kitűnő bizonyíték arra, hogy a korábban készült apszis rózsája ugyanolyannak képeződött le néhány évszázaddal később. (24. ábra)

A ravennai mozaikokon a liliumok és a rózsák botanikailag cseppet sem élethűek, ezért helyesebb lenne lilium- és rózsaszerű virágokról beszélni, ha e paradicsomi növények nevét a korabeli forrásokból, vértanúaktárból kommentárokból stb. nem ismernénk. Élethűségről, mozaikok esetében, egyébként nehéz beszélni. E virágoknak az említetten túl az a jelentésük is megvolt, amely *Szent Ambrus*nak az „Énekek éneké”-hez fűzött kommentárjából ismert: a virágdíszítések az örök tavaszt, a feltámadást és a paradicsomi boldogságot fejezik ki, s a vörös és fehér virágok együttese a halált, illetve a halál utáni föltámadást jelképezik. Nem ritka, s tán éppen ezért megengedett, hogy nemcsak fehér szzirombelsejű piros szirmos rózsavirágokkal, hanem fehér-piros liliumokkal is találkozhatunk.

A San Apollinare Nuovo bazilika apszisához, amelyen a gyermeket tartó, trónoló Mária látható, hasonlatos a poreči Euphrasziosz bazilika századi apszismozaijkja (530–560). Az ajándékokat hozó szentek között ülő Szűzanya lábánál, mint a ravennai Ariánusok keresztelőkápolna kupoláján, a trón mellett találjuk a növényi jelképünket. A trónt köríven bekerítő poreči rózsák karaktere azonban különbözik a ravennaiaktól: színük ugyan azonos, de amíg a ravennai a konstantinápolyi mozaikkészítő iskola gyakorlatának megfelelően pünkösdí rózsaszerű, ezek inkább a rózsza növénytani jegyeit hordják magukon. A *Rosa cani-*



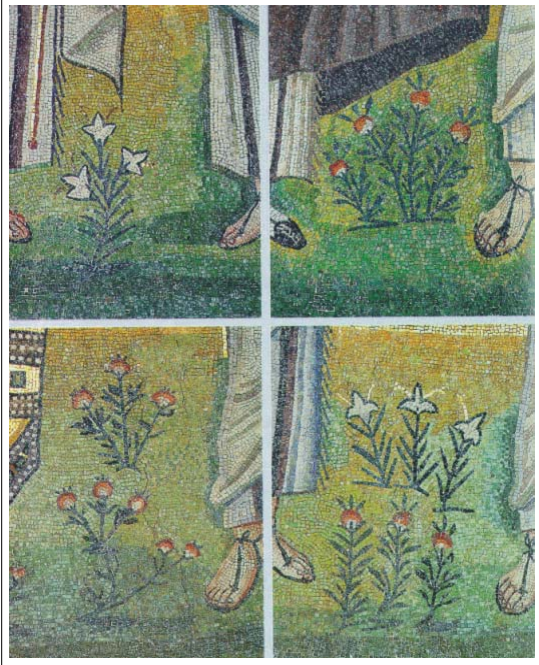
24. ábra. Szent Mihály arkangyal. San Apollinare in Classe, Ravenna. (Historia del Arte, Tomo III. 1970, 8.)

na botanikai sajátossága – miként akár a poreči püspöki palota padlómozaikjának ókeresztény stílusú rózsapaneljén is tapasztalható –, hogy a csészelevelek a szirmok fölé nyúlnak.

A líbiai tengerparti Tabarka határában álló, 5. századi kápolnában márványból és üvegből készült szakrális mozaikon a rózsaszálak formára ugyanolyanok, mint a villagazdaság környékén termők. A sírmozaik felső harmadában egy asztalnál ülő, frontálisan látszó, bizáncias ruhájú írnok ül. Két oldalán egy-egy rózsaszál. Alul adoráns kéztartású alak, talán éppen a halott. Körülötte madarak, két galamb s két tyúk egy rózsató körül kapargál. Jelképes kompozícióról van szó, ahol a rózsza paradicsomi virágként értelmezett, a galambok talán a lélekre utalnak, a tyúk – hagyományosan – a gondoskodó, anyai szeretetre. Áhítatra s meditációra szólít fel a bizánci jellegű, keresztény sírkép. (26. ábra)

Mózes V. 34. szerint Mózes a ma jordániai Nebó hegyen halt meg. A későbbi évszázadokban több templomot és kegyhelyet emeltek a feltételezett sír helyén: a 6. században épült bizánci bazilikát a század végén kibővítették és átalakították. A templom 531-ben készített mozaikján négy sorban elrendezett vadászjeleneteket és a juhtenyésztés képeit fonatszerű mintával keretezték. A mozaik alsó sorában egy fehér és egy fekete bőrű férfi zebrát, tevét és struccot vezet kötőféken. Egyes értelmezések szerint a korabeli juhtenyésztést ábrázolja a második sáv jelenete. A harmadik sávban két lovas emberalakot fedezünk fel, akik hosszú dárdaikkal támadnak vadállatokra, medvére, vaddisznóra. A negyedik sávban szintén két emberalak küzd oroszlánokkal, valamint baloldalt egy bikát fához kikötve láthatunk. A jelenetek között nem fedezhető föl összefüggés, kivéve azt, hogy közös a terület, egy olyan liget, amelyben számos virágos rózsató nevelkedett. A parkerdőben felvonultatott, vadon egymással együtt nem élő, egymástól eltérő hasznú állatok arra utalnak, hogy a mozaikon a perzsa hagyományt idéző, több funkciójú, uralkodói reprezentációra szolgáló vadspark látható. A rózsza ebben az esetben térkitöltő dekoráció. Amennyiben e cserjéknek ennél erősebb jelentést tulajdonítunk, a paradicsomra vonatkozna az értelmük.

A bizantin keresztény mozaikok többségén a rózsza a Paradicsom virága – s azokra a vértanúkra emlékeztet, akik már erre a helyre, Krisztushoz közelebb kerülnek, s itt várhatják a feltámadást. E rózsák kinézete botanikailag nem hűséges, követik a pogány hagyományt s kiszolgáltatottjai a mozaikrakás technikájának. A fehér-piros szirmú virágok értelme azonban a rózsáé.



25. ábra. Euphrasziosz bazilika apszisáról a 6. századi rózsza. Poreč.



26. ábra. Tabarka (Tunézia) 5. századi sírmozaik. (Bardo Museum)



27. ábra. A 6. századi bizánci bazilika vadászjelenetet ábrázoló, a 6. század legvégén vagy a 7. században készült mozaikja. Siyahkolostor, Nebó-hegy, Jordánia. E törékeny szárú, három karéjos bimbójú, fehér-piros színátmenetű jellegzetes rózsák fordulnak elő a 6. századi Apostolok templomában, Madabában s a 8. századi Szent-István templom mozaikjában, Rassaban mellett. (Horváth és Turcsáné, 1996, 66.)

Zsinagógák mozaikjai

325 után a rómaiak a zsidókkal kapcsolatban egyre több megszorító intézkedést fogantatosítottak, s az ötödik század elején a zsinagógaépítést is megtiltották. A 4. században felépült zsinagógák egymáshoz hasonlatosak: háromhajósak, a főhajóhoz a tóratartó helye, a Jeruzsálem felé tájolt apszis társul, s a padlózat mozaikkal borított. A főhajó mozaikja mindenhol tematikus, a zsidó hit alaptézisei közül néhány kiválasztottat mutat be, mint például a zsidók és az Isten közti megbonthatatlan szövetséget, a többi geometrikus mintázatú.

A Bét Alfa-i zsinagóga mozaikpadlójának görög nyelvű felirata szerint a készítő *Marianosz* és fia, *Hanina* – ők bizánci görög műveltségű, s mintakönyveket követő, a zsidó vallásos életet ismerő mesterek lehettek. A Bét-Alfa-i mozaikok utólag, a 6. században készültek el, s hellenisztikus-római-bizánci karakterük gyermekrajzszerű stilizáltságuk ellenére is kétségtelen: pogány szimbólumok épp úgy megtalálhatóak rajtuk, mint kultikus eszközök avagy a zsidó hagyománytól idegen emberábrázolás – ikonográfiailag ugyancsak összetettek.

A rózsaképzetek közül kettő, mivel más zsinagógák mozaikjain hasonló módon szerepeltek, kiemelten érdekes.

A főhajó mozaikmezője három nagyobb egységből tevődik össze, a középső a zsidó szoláris-lunáris naptár 12 állatövét ábrázolja. A zodiákus centrumában a kis-ázsiai eredetű napistent, Helioszt találjuk. A kör alakú panelt négy oldalról a Négy évszak fogja közre. E mozaikmezőben több helyen feltűnnek a rózsák: jelenlétüket Heliosz épp úgy indokolja, mint a Tavasz évszakának hagyományos alakja, illetve szerepük ornamentális. A rózsák virágukkal vannak jelen, szirmaik színe szíromtőtől a cimpa felé a fehérből a vörösbe tart.

A rózsák azon a másik, négyzetes mezőn is megjelennek, amely az apszis előtt terült el. A mozaikképen bemutatott isteni világot rózsákkal telehintett kárpit függönyözi el, s annak hasadékan át vethetünk egy pillantást a kegytárgyakkal megjelenített isteni világba. *Josephus Flavius* „*Antiquitates*”-ében részletesen beszámolt a zsidók egyik ókori templomáról, s a legapróbb építészeti jellegzetességek mellett fontosnak tartotta leírni: „A kárpitot mindenféle virág ékesítette, amilyen csak a földből nő, és mindenféle más beleszőtt díszítés tarkította”. (*Antiquitates*, III. 126.)

Az emberalakok ábrázolására a vallás tiltása miatt nem vállalkozó szőttest mindenféle reális virág képe borította, s ha már Flavius földből nőtt növényekről beszélt, ezeket az élőlényeket a hívő ember akár föl is ismerhette és azonosíthatta. Nem képzeletbeli növényzettől díszlett a kárpit, s a természetet megidéző dekoratív virágok között, ugyan Flavius nem sorolta fel, ott kellett a rózsának lennie. Feltételezésünket valószínűsítik a zsidó templomokban talált mozaikok. Másrészt megerősíti az idézet annak a lehetőségét, hogy rózsá és a virág még ebben az időszakban is egymás színönimája.

A Bét Alfa-i zsinagóga mozaikpadlóján ábrázolt kárpit dekorációja a mögötte meghúzódó, csak a beavatottnak feltárulkozó világ karakterét villantja fel – amelyről előzetesen, a zodiákus-mozaik megismerésével már annyit megtudtunk, hogy Heliosz istennel és a tavaszi évszakkal, a fényvel és a virágzással – termékenységével volt kapcsolatban.

De mi található a meglebbenő kárpit mögött? A közepén álló tóratartó szekrény két oldalán egy-egy menóra, a két hang megszólaltatására alkalmas, kosszarvból készült kürt, a sófar és a tömjénkanál. Továbbá két oroszlán, a négy növényből (datolyapálmából, citrusból, fűzfából és mirtuszból) készült, mély értelmű növényfonat, s a füge és rózsá. E korzák neoplatonizmusának megfelelően a rózsá a női principium jele, míg a füge a férfié.

A zsinagóga mozaikpadlójának beosztása a világ három részére utal: az épületbe belépő férfiak először a földi világra utaló képpel találkoznak, ahol Ábrahám Izsákot áldozza fel, majd a csillagvilágot bemutató jelenettel, s legvégül, már az apszis előtt, az isteni

világot jelképező kegytárgyakkal. A rózsza értékét mutatja ez, nemcsak a két utóbbi egység növénye, de annak a kárpitnak is az emblémája, amely e két felsőbb szférát egymástól elválasztja.

Az izraeli Bét-Alfában épült zsinagóga mozaikjai s a Tell Isztaba-i, illetve a Hammat Tiberiasz-i munkák közti hasonlóság felveti azt, hogy azonos mesterek készítették, vagy készítésükkor legalábbis azonos mintakönyveket használtak fel. A Tell Isztaba-i zsinagóga mozaikjának Tóra-szekrényét rózsza-motívumos lepel borítja, s a két menórát – némelyek szerint ezt a hét bolygót ágain tartó világfát, azaz a csillagvilágot – stilizált rózsabimbók fogják közre. (28. ábra) Hasonlatosak a Hammat Tiberiasz-i virágok is. A naiv és vonalszerű ábrázolata miatt bájos zodiákus, amely Bét Alfában látható, ugyancsak fölidéződik a Hammat Tiberiaszban előkerült mozaikpadlón is.



28. ábra. Tell isztaba-i samaritánus zsinagóga mozaikjának a részlete. (Kochav, 2005, 258.)

Az említett zsinagógák mozaikjain a rómaiak kialakította Négy Évszak képegyüttese mint a makrokozmosz jellemzője éppúgy szerepel, mint a zodiákus. Mindkettőhöz társított, s nem önálló zsidó hagyomány alapján szerepelt a rózsza.

A zsidó naptár Niszán havát Hodes Háávívnek, tavasz-hónapnak is szokás nevezni. Az ünnepi jellegű hónap nemcsak a mezőgazdálkodási év kezdetét jelezte, de alkalmat adott az ősapák születésének, az egyiptomi kivonulásnak s a majd elkövetkező megváltásnak a megünneplésére is. A mozaikok zodiákusaiban női alakokkal szokás a hónapot ábrázolni. A hellenisztikus-római művészeti hatásról tanúskodik a Hammat Tiberiasz egyik zsinagógájában található, 4. században készített mozaikpadló. A mozaik egyik mezőjének sarkában a Niszán-havát allegorizáló nőalak fején csillagos-virágos koszorú ékeskedik, s az alak mellett a rózsza szokványos színábrázolásával, de szintén szokásszerű, liliumforma virág található.

A rózsza-növény valamennyi értelme a fény, a szellem, a szellemiség, a hit szakrális tiszteletadója. De mindebben semmi sincsen, ami kizárólag a zsidó hagyományokban gyökerezett volna.



29. ábra. Nem a kárpiton, hanem a tóra szekrény körül vannak az üres teret kitöltő rózsahajtások. A zodiákus-mozaik sarkában a rózsával jegyzett Tavasz, a centrumában pedig Héliosz. Hammat Tiberiasz. (Kochav, 2005, 218.)

Összefoglalás

A rózsza képeinek alkalmazását meghatározta az, hogy a virág a görög-római hagyományban eredendően koszorúnövény. A rózsza valamennyi értelmében ott rejlett, hogy ki-tüntetett módon megtisztelték azt, akit/amit vele feldíszítettek. Kezdetben a rózsza a virág szinonimája. Ugyan a legelső mediterrán, majd görög és a római ábrázolások rozettáiról szöveges források híján felelőtlenség lenne azt kijelenteni, hogy a korabeli szemlélő számára a rózsát jelenthették, de hogy idővel a rozetta és a rózsza számos átmeneti formája létrejött, azt a 2–4. századi mozaikokon nyomon követhetjük. S megtehetjük a motívum fejlődés áttekintését akár egyetlen mozaikegyüttesen is, mint amilyen az egykor Ktistonnak nevezett ciprusi település, Pafos Dionüszosz házában található. A greko-román stílusú villa mozaikjait a fantáziagazdagság nem jellemezte: a mítikus jelenetek, a szegélyek, a mintázatok és a felhasznált állati, növényi és geometrikus minták mindegyike a kanonizáláson évszázadok alatt átesett motívumok közül származik, s egyéni variációknak nem, inkább másolatoknak tekinthetők. A villa a 2. század legvégén épült. S mivel Pafost a 4. század első felében földrengések sorozata rombolta le, a mozaikok a 3. és 4. században készültek.

A 9. szoba polikróm geometrikus mozaikpadlózatú. Csillagalakzatok fogják közre azokat a négyszögeket, amelyekben stilizált koszorúk, illetve koszorúnövények, köztük botanikai sajátosságok némelyikével rendelkező rózsák láthatóak. A rozetta-rózsza azonban mindegyik esetben négy szirmú. A szirmokat, keresztet alkotva, sötétzöld, 1 mozaikkockányi, azaz 1 cm széles zöld kődarab-sor választja el, miként teszik azt a szíromleveleken túlnyúló *Rosa gallica* esetében a csészelevelek. A szirmok homogén rózsaszínűek, nyelükön 1–2 fehér kődarab, peremükön fehér szegélyvonal s az azt cimpaként követő vörös felület van. A nyugati porticust alkotó 16. szoba paneljeit fonat keretezi, s alattuk nyolcszögekbe zárt geometrikus jellegű virágok. E mozaikokon a rózsák formailag ugyan azonosak a 9. szoba díszítményeivel, de a színük más. Ugyancsak üvegből készült

zöld, keresztben egymást metsző két mozaikkő-vonal képezi a csészeleveleket, a szirmok színes kövei azonban helyi kövek darabjai. A szíromnyél minden esetben fehér, amelyet a rózsaszín sötétedő árnyalatával rendelkező mozaikdarabka-sorok követnek, s legkívül, a két cimpás szíromlevél kontúrja vörös.

A fehér, illetve világos tónusú 15. szoba közepét egy pávás panel alkotja, s a szegélye geometrikus mintázatú. A pávát két sorban kék mező közepén fehérén villódzó csillagok, s köztük, négyzetek centrumában rozetta-rózsák. Mindként motívum alapvetően geometrikus jellegű, de mivel a páva mint univerzum-jelkép értelme rájuk is átkerül, egyfajta metafizikus közeg – a népesség számára közérthető, allegorikus – ábrázolása is e motívumegyüttes.



30. ábra. A paphosi Dionüszosz háza 15. szobájának univerzumra hivatkozó ábrázolata, 3–4. század.

A makrokozmoszra történő utalás lehetőségét az is felveti, hogy a mozaik mellett, mintegy ikonográfiai rendben, a Négy évszak-mozaik található. A Négy évszak évszak-paneljei között egy eddig még azonosítatlan figura is található, akinek szerepe olyan, mint más, hasonló mozaikoknál Heliosé – s aki nyilván fölöttese az allegorikus alakoknak.

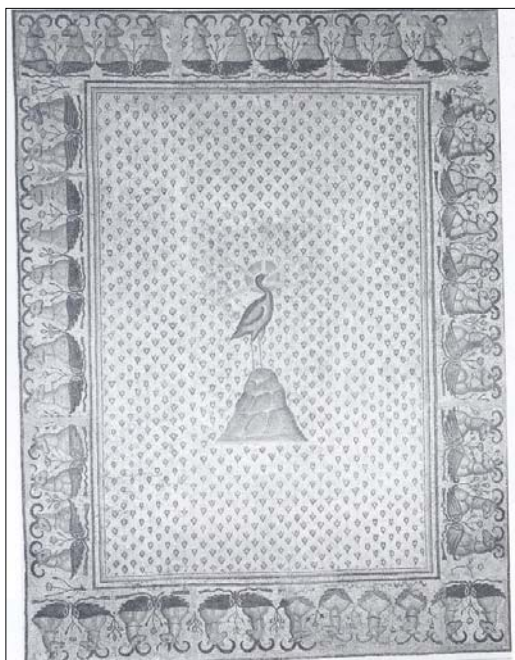
Ugyanennek a páva-csillag-rózsza hármának a felhasználására kitűnő példa az 5. században készült Galla Placidia mauzóleumának a boltívmozaikja. Alkalmazásuk azt bizonyítja, hogy sikeresen krisztianizálódtak e pogány származású jelképek, s ugyan a rózsától mint luxusnövénynek minősített herbától idegenkedtek a korai keresztények, utódaik megtalálták benne képi használatát indokló jelentés lehetőségeit. A keresztény és a pogány mozaikok rózsaképe mögött egyként megbújt a növény koszorúzó, tehát istent értékelő szerepe, ám erre a hasonlatosságra a keresztények – nyilván, mert számukra a rózsza a keresztre és a vértanúságra utalt – már nem figyeltek.

A 3–4. századra, a koszorú keresztény jelentésén túl, a fákkal, bokrokkal, virágokkal gazdagon benőtt, kertszerű szent hely értelme kialakul. Verbális és ikonikus megjelenések garmadája igazolja, hogy a koszorú az Istennek felajánlott lét, a mártír élet szinonimája, az allegorikus jelentésben bővelkedő növényzet alkotta liget (ahol amúgy a keresztények koszorúnövényei nevelkednek) pedig a paradicsom kifejezője lesz. Mindezt idézte *Nolai Paulinus* (355–431) *Sulpius Severus*nak címzett, 395 és 403 között készült, utolsó levele, amelyben a Fundi város bazilikájának apszisában megfestendő képet írta le:

A szentek fáradozásai és jutalmuk méltán kapcsolódnak össze:
a tornyosuló kereszt s az emelkedett koszorú.
Maga az Isten – előljárónk a kereszt tekintetében éppúgy, mint a koszorúban –
a virágozó Paradicsom mennyei ligetében
a véres kereszt alatt áll Krisztus hófehér bárányként ... (Paulinus, Ep. 32.)

A görög–római vallásosságnak a képiség állt a középpontjában, az ehhez való viszony érthetően mind a zsidóságnál, mind a kereszténységnél elutasító volt. A díszítmények s az azt hivatásosan kiszolgáló képzőművészet elleni fenntartások ellenére sem a judaizmus, sem a kereszténység nem mondott le a képekről. Inkább arra vállalkozott mindkét vallás – a kereszténység mintegy a zsidó minta nyomán – hogy a felhasznált jelképeket szigorúan válogatta, s értelmüket újrahátározta. S amelyeket a luxus szimbólumaiként tartottak számon, kevésbé voltak esélyesek a megmaradásra.

A mozaikművészet templomi felhasználása azt példázza, hogy a monoteista vallások miként teremtettek lehetőséget a pogány képiség egyik technikájának s motívumvilágának fennmaradására, és miként megy végbe a szimbólumok átértelmeződése. (31. ábra)



31. ábra. Főnix rózsával. Musée du Louvre, MA 3442, Paris. i.sz. 500

Irodalom

- Bicskov, V. (1988) *A bizánci esztétika*. Gondolat, Budapest.
- Carandini A. – Ricci A. – de Vos M. (1982): *Filosofiana. La Villa di Piazza Armerina. Immagine di un aristocratico romano al tempo di Costantino*. Palermo.
- Cetto, A. M. (1974) *Mosaiken von Ravenna*. Hallwag Verlag, Bern und Stuttgart.
- Di Vita, A. – Di Vita-Evrard, G. – Bacchielli, L. (1998) *Libya. The Lost Cities of the Roman Empire*. Könemann, Cologne.
- Doxiadis, E. (1995) *The Mysterious Fayum Portraits Faces from Ancient Egypt*. Thames and Hudson, London.
- Dunbain, K. M. D. (1999) *Mosaics of the Greek and Roman World*. University Press, Cambridge.
- Eco, U. (2002) *Művészet és szépség a középkori esztétikában*. Európa Könyvkiadó, Budapest.
- Faludy A. (1982) *Bizánc festészete és mozaikművészete*. Corvina, Budapest.

- Horváth Zsuzsanna – Turcsáné Tóth Zsuzsa (1996): *Jordánia*. Cartographia, Budapest.
- Josephus Flavius Antiquitates. III 126. 1a. ford. Bugár M. I.; Bugar M. I. (2004, szerk.): *Szagrális képzőművészet a keresztény ókorban I–II*. Paulus Hungarus – Kairosz Kiadó, Budapest. 97.
- Kádár Z. (1987) *Bizánci művészet*. Corvina, Budapest.
- Kereszty Z. (1998) „Nézzétek a mező liliomait..”. Budapest.
- Kochav, S. (2005) *Israel*. Edizioni White Start, Vercelli.
- Kondoleon, C. (2000) *Antioch. The Lost Ancien City*. Princeton University Press, Princeton.
- Milovan, A. – Klaric, A. (1988) *Eufrazijeva Basilika u Poreč*. Sv. German, Pula.
- Paulinus, N. Ep. 32. 17: 292, 1–5. ford. Bugár M. I.; G. Hartel, Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latino-rum 29, Wien. (1894)
- Prelog, M. (1994) *Die Euphrasius Basilika in Poreč*. Zagreb.
- Pseudo-Dionüsziosz A. De divisio nominibus. In: *Dionysiaca. Recueil donnant l'ensemble des traductions latines des ouvrages attribués au Denys de l'Aéropage. I–II*. Bruges, Desclée de Brouwer, (1937)
- Torlo, M. V. (szerk., 2002) *Aquileia mosaici*. Bruno Fachin Editore. Trieste.
- Vries, A. de (1974) *Dictionary of Symbols and Imagery*. London.

