

Bencze Ágnes (1975) régész, klaszika-filológus, a PPKE Művészet-történet és Régészet Tanszékének egyetemi adjunktusa. Kutatási területe a görög művészet, Itália ókora és az antik művészet recepciótörténete.

Legutóbbi írása az *Ókorban*:
Belső tájképek (2012/2).

A dél-itáliai görögök túlvilágjárásai

Bencze Ágnes

Az *Odysseia* XI. énekéből az alvilág, a halandókra haláluk után váró élet sivár és nyomasztó képe bontakozik ki: az ember a halál után nem több, mint testetlen árnyék,

*mert az inak nem tartják össze a húst meg a csontot,
mindezeket megemésztí a tűz, lobogó erejével,
rögtön amint a fehér csontok közül életük elszáll,
s lelkük, akárcsak az álomkép, röpül erre meg arra.*

XI. 219–222. Devecseri Gábor fordítása

A Hadésban lakó holtak árnyai nem éreznek, „nincs tudatuk”, nem emlékeznek és nem gondolkoznak, hacsak vérhez nem jutnak – ezért áldozt kös és juhot Odysseus, hogy az áldozati állatok kiontott véréből legalább rövid pillanatokra szóra bírja őket. Az alvilág az Ókeanos mellett van, ezer veszélyen túl, valahol a föld mélyében. Ez az a táj, „hol öröm nincs”, és Achilleus árnya keresetlen szavakkal oszlat el minden reményt a hősi halottak boldogságát illetően is:

*Csak ne dicsérd a halált nékem soha, fényes Odysseus.
Napszámban szivesebben túrnám másnak a földjét,
egy nyomorultét is, kire nem szállt gazdag örökség,
mint hogy az összes erőtlen holt fejedelme maradjak.*

XI. 488–491. Devecseri Gábor fordítása

Ismereteink szerint ez az elképzelés volt meghatározó a görög városállamok társadalmában az archaikus és a klasszikus korban. Ettől eltérő tanításról kevés forrás számol be, és amikor a Kr. e. 4. században Platón részletesen kidolgozott, mitológiai elemekből építkező leírást ad a túlvilági jutalmakról és büntetésekről, a halál után a lélekre váró morális ítéletről,¹ az inkább a filozófus egyéni, irodalmi elképzelésének tekinthető, mint egy vallási hagyomány tanításának. A túlvilági boldogság lehetősége nem része annak a hiedelemvilágnak, amelyet röviden homérosi–hésziodosi mitológiának vagy olymposi vallásosságnak nevezhetünk, és amely egészen a hellénisztikus korig domináns a görög világban. Domináns, de nem kizárólagos, hiszen már az archaikus kor is ismerte a leginkább a *teleté* szóval jelölt rítusokat és a *mystés* szóval jelölt emberi állapotot, azaz a titkos beavatási szertartásokat és a szertartásból más emberként előlépő beavatottat. Ilyenek voltak Orpheus követői, Eleusis beavatottai, vagy a „bacchosok” szertartásai, hogy csak a témánkhoz szorosabban kapcsolódókat említsük, amelyek nemcsak a személyes vallásosságnak a hivatalos, városállami kultuszokat kiegészítő szertartásai voltak, hanem az olympositól eltérő, alternatív világmagyarázatokkal is szolgáltak.² Mivel a misztériumok alapvető vonása a titkosság, az irodalmi források önmagukban éppen csak sejteni engedték ezeknek a tartalmát. Csak a tárgyi emlékek egyre bővülő sorának felfedezése tette igazán egyértelművé, különösen az elmúlt évtizedekben, hogy ezeknek a szertartásoknak egy része végső célként a halál utáni boldogságot ígérte a beavatottaknak.

Az emlékek legnagyobb része a Kr. e. 4. századból származik, és földrajzi eloszlásuk térképére tekintve szembeötlő, hogy az akkori görög nyelvű és kultúrájú világnak nem elsősorban a centrumában, hanem inkább a peremvidékein gyakoriak. A nyugati görög poliszvilág, elsősorban Dél-Itália ezen belül is kiemelkedően fontos terület.

Az „alternatív” görög túlvilágképpel kapcsolatos emlékeink egyik része szöveges, pontosabban feliratos emlék, a másik egy sor olyan ábrázolás, amely éppen az egyre bővülő szöveges forrásanyag alapján értelmezhető egyre nagyobb valószínűséggel hasonló túlvilágvízióként. A szöveges emlékek közül a legfontosabbak azok a tenyéryi vagy annál is kisebb aranylemezek, amelyeken hosszabb-rövidebb túlvilágleírások, illetve a túlvilági boldogságra vonatkozó ígéretek és instrukciók olvashatók. Jelenlegi legfrissebb kiadásuk összesen 39 ilyen feliratot mutat be.³ Az aranylemezek minden ismert esetben sírokból származnak; ahol a helyzetük dokumentált, általában az eltemetett test mellén vagy fejénél helyezkedtek el. Általában téglalap alakú, 4–8 cm hosszú és 1–3 cm széles lapocskák, amelyekre vékony, hegyes eszközzel (íróvesszővel) karcolták a tagolatlan, sokszor nehezen kibetűzhető szövegeket. A leg-hosszabb ismert szöveg 20 metrikus sorból áll, a legrövidebbeken mindössze egy-egy név olvasható, esetleg néhány *symbolon*, ami alatt ez esetben túlvilági jelszót kell érteni.⁴

Tartalmi szempontból öt fő csoportra lehet osztani őket, amelyek között azonban nem érdemes éles határt húzni: az újabb szövegek előkerülésével egyre több átfedés és összefüggés válik világossá a különböző szövegtípusok között. Az első csoportot „útikalauz”-szövegeknek nevezhetjük: ezek a hosszabb, végig hexameterben írt szövegek egyes szám második személyben szólnak valakihez, akiről annyit lehet biztosan tudni, hogy a halála utáni pillanatokra kap tanácsot. Legegyszerűbben úgy képzelhetjük el, hogy a halandó ember lelke kap részletes útbaigazítást a Hadés birodalmában követendő helyes útról és a tennivalókról, amelyek révén a lélek eljuthat a túlvilági boldogsághoz. Az „útikalauzok” közé tartozik az eszkhatologikus aranylemezek ma ismert legrégebb példánya, a Kr. e. 5. század végén sírba került hippónioni aranylemez felirata, amely egyben az egyik leghosszabb és legteljesebb formában megőrződött szöveg is:

*Mnamosyna műve ez, [akkorra,] amikor majd halni készülsz,
le, Hadés tágas házába. Jobbra van egy forrás,
mellette áll egy fehér ciprusfa:
4 a holtak lelkei lementükben ott frissülnek fel.
Ennek a forrásnak a közelébe se menj!
Távolabb ott találsz a Mnamosyna tavából
folyó hús vizet, örök állnak fölötte.
8 ők majd megkérdeznak éles elmével,
hogy mit keresel a sötét Hadés homályában.
Mondd: „A Föld és a csillagos Ég fia vagyok.
Szomjúságtól epedek és majd meghalok: adjatok gyorsan
12 hús vizet innom a Mnamosyné tavából!”
és akkor majd bejelentenek a Földmélyi Királynőnek (Királynak),
és adnak neked inni Mnamosyna tavából
és miután ittál, te is azon az úton mész majd, amin a többi
16 mystés és bacchos vomul dicsőségesen.”⁵*

A következő csoport szövegeit „apologiáknak” nevezhetjük: itt nem a lélek kap útbaigazítást, hanem az általa odalent, az alvilág királynője előtt elmondandó szavakat rögzíti a felirat, mindazt, amit a léleknek a kedvező ítélet érdekében önmagáról mondania kell. Ezt a szövegtípust illusztráljuk itt egy szintén Dél-Itáliából, Thurioi közeléből előkerült aranylemez felirattal:

*Tiszta vagyok tiszták közül, ó, Földmélyi Királynő,
Euklés, Eubuleus, s ti haláltalan isteneink, mind!
Hisz magam is boldog fajotokból lenni dicsekszem,
4a csakhogy a Moira levert, s a haláltalan isteneink, mind,
4b s villámmal a mennyköves isten,⁶
ám kiszakadtam a fájdalmas, sokbánatu körből,
s gyors lábakkal elértem az áhitott koszorúhoz,
és lemerültem a Földmély Urnőjének ölébe.
8 „Boldog vagy s áldott, már isten vagy te, nem ember!”
Kecskegidaként tejbe estem.”⁷*

A harmadik, szintén hosszabb szövegeket magába foglaló csoportot nevezhetjük „eulogiáknak”. Ezek egyes szám második személyben fogalmazva a beavatott túlvilági boldogságára vonatkozó kijelentéseket tartalmaznak: az aranylemez beszélője boldognak nevezi a meghaltat, és biztosítja őt túlvilági jutalmairól.

Végül az aranylemezek két további csoportja rövidebb, egy-két szavas feliratokat hordoz csupán: az egyik csoport darabjain az alvilág isteneinek, leginkább Persephonének címzett köszöntést olvashatunk, a másik csoport lemezei az elhunyt nevét örökítik meg, mellette néha a *mystés* szóval. Ebbe a két csoportba tartozik számszerűleg a legtöbb emlék, azonban majdnem mindegyikük késői: míg a hosszabb feliratok legtöbb példánya a Kr. e. 4. században, a hippónioni pedig még a Kr. e. 5. században került sírba, a rövidek általában hellénisztikus koriak.

Ezeknek a különleges, az archaikus kori görög költészet nyelvén szóló, részben homérosi fordulatokból építkező, ugyanakkor a homérosi világképtől és túlvilágképtől látványosan különböző víziót rögzítő szövegeknek az értelmezése az első példányok felfedezése, vagyis a 19. század óta foglalkoztatja az antik gondolkodás és vallás történetének kutatóit.⁸ Az *apologia*-szövegekben felsejlő „üdv-történet” képei – a lélek eredetileg az istenek rokona, Ég és Föld fia, de villám sújtja le, majd „kínokkal teli körforgásba” kerül, és csak ebből szabadulva remélhet befogadást a „Földmélyi Királynő”, azaz Persephoné világába, a boldogok közé – a 19. század óta azt sugallják, hogy az aranylemezeknek ahhoz az alternatív vallási hagyományhoz lehet köze, amelyet irodalmi forrásaink Orpheus, a mitikus költő nevével hoznak összefüggésbe. Az Orpheus nevéhez kötődő vallási tanításokról, a Kr. e. 6–4. században már ezeket követő egyénekről és közösségekről azonban kizárólag késő ókori források állnak rendelkezésünkre, ezek alapján pedig szinte minden, a „korai orphizmusra” vonatkozó megállapítás csak feltevés lehet. Az eddig megismert aranylemezeket ráadásul sehol sem fordul elő sem Orpheus neve, sem egyértelműen az Orpheus-követőkre utaló kifejezés. Az aranylemezek értelmezése körüli vita egyik alapvető kérdése tehát a vallástörténeti besorolás problémája lett. Akár elfogadjuk, akár elvetjük azonban az „orphikus” címkét, szá-

mos részletében továbbra is homályosan, de nagy vonalakban kirajzolódik a lemezek által közvetített tanítás a lélek halál utáni sorsáról.

A máig tartó, sok kötetre rúgó vita ma sem tekinthető lezárt-nak,⁹ az utóbbi harminc évben előkerült újabb dokumentumok és az általuk ösztönzött újabb tanulmányok alapján azonban már meg lehet kockáztatni néhány egyértelmű megállapítást. Elsősorban ki lehet mondani, hogy az eszkatologikus aranylemez-szövegek minden különbségük és időbeli távolságuk ellenére egységes korpuszt alkotnak: a különböző típusú szövegek végső soron egyazon elképzeléshez kötődnek. Az aranylemezek olyanoknak ígérnek túlvilági boldogságot, akiket „beavatottak”-nak neveznek: a szövegek a *mystés* mellett az orphikus és a bacchikus szóhasználatban egyaránt szokásos *bacchos* szóval is jelölik az ilyen, felsőbb létformára méltó embert.¹⁰ Ez a szóhasználat bizonyítja, hogy az aranylemezek világképe nagyon is kötődik Dionysos alakjához, méghozzá egy az olimposi világkép Dionysosától eltérő, „misztikus” Dionysoshoz.¹¹ Egy 1987-ben publikált thessaliali aranylemez még többet árult el. A szöveg második sora így utasítja a lelket: „Mondd Persephonénak, hogy maga Bacchios szabadított meg.”¹² Ennek az új elemnek a döntő jelentőségét Fritz Graf mutatta be 1993-ban:¹³ az aranylemezek túlvilágképében Persephoné a főalak, de – a misztériumban a beavatottal a nevét is megosztó – misztikus Dionysos a közvetítő.



1. kép. Apuliai vörösalakos kratér. München, Antikensammlung, ltsz. 3297 (*Orfismo in Magna Grecia*, tav. XIII nyomán)

Az aranylemez-szövegek összességéből ma már kibontakozik tehát egy olyan, egységes alvilágkép, amely jelentősen különbözik a sivár-nyomasztó homérosi túlvilágképtől, jóllehet szóhasználatában és részben képeiben is a homérosi költészet elemeiből is építkezik. Jellemző, hogy bár az aranylemezek hívői dicsőséget és boldogságot várnak a túlvilágon, azt ők is hangsúlyozottan lent, a föld mélyén képzelik el. Homéros Achilleusával szemben azonban ők úgy tudják, hogy a *hērósokra* odalent boldogság (bor, szertartások, tisztelet) vár, más lelkekkel ellentétben, akik szenvednek. Az aranylemezek *hērósa* ugyanakkor nem a homérosi harcos hős értelmében vett *hērós*, hanem egy – általunk pontosabban meg nem ismerhető – misztérium (*teleté*) beavatottja. A leglényegesebb különbség tehát az alvilág és ezzel a halál utáni sorsok felosztása boldogokra és szenvedőkre, valamint az a tanítás, hogy meghatározott rítusok révén az egyes ember számára megnyílhat az út egy magasabb létforma, a halál utáni boldogság felé.

Az aranylemezek ma ismert példányainak elterjedési térképén, különösen, ha a hosszabb, klasszikus kori szövegek előfordulásait figyeljük, két terület emelkedik ki egyértelműen: Dél-Itália és Thessalia. A felfedezések véletlene miatt sokáig úgy tűnt, Dél-Itália szerepe minden más területét felülmúlja, így a 20. század derekán még komoly lehetőségnek látszott, hogy a nyugati görög világ sajátos vallási jelenségéről van szó, annyira, hogy többen a helyi, görögség előtti hiedelmek továbbélését vélték felfedezni benne.¹⁴ A jelenleg ismert emléktanyag birtokában a kép árnyaltabbá vált, és Dél-Itália szerepe már korántsem látszik benne egyedülállónak; ma már senki nem keresné az aranylemezek alternatív túlvilágképe mögött egy itáliai vagy „ősmediterrán” vallási szubsztrátum nyomait. Ugyanakkor ha a szöveges források után a képi ábrázolásokat vesszük számba, szembeötlő a Magna Graecia-i emlékek gazdagsága és az a tény, hogy a túlvilági utazáshoz, a boldogságot (is) ígérő túlvilágképhez köthető itáliai ábrázolások egy része időben megelőzi a Kr. e. 5. század végét, amikor a ma ismert legkorábbi aranylemezt sírba helyezték. Az alábbiakban bemutatott három emlékcsoport ide kapcsolása ma már megalapozottnak tűnik, bár hangsúlyozni kell, hogy ezek az ábrázolások semmiképpen sem az orphikus irodalom vagy az aranylemez-szövegek egy az egyben megfeleltethető illusztrációi: a képek és a szövegek közti összefüggés legtöbbször áttételes, olykor csak sejthető, sokszor mindössze egy a komolyan vehető interpretációs lehetőségek közül.

1. A dél-itáliai vörösalakos vázafestészet alvilág-ábrázolásai

A vörösalakos vázafestészet a klasszikus kori „görög Nyugat” talán leggazdagabb és legismertebb műfaja: darabjai a Kr. e. 5. század utolsó harmadától a Kr. e. 3. század elejéig készültek öt jól megkülönböztethető stílusú régió számtalan műhelyében,¹⁵ és egy különben végleg elpusztult festészeti hagyomány ábrázolásait közvetítik számunkra. A dél-itáliai vörösalakos vázafestészet kétség kívül az attikai vázafestészet folytatója, alapítói a peloponnésosi háború alatt Nyugatra vándorolt athéni mesterek voltak; az itálióta vázaképek ikonográfiai repertoárja (akárcsak egész formanyelve) azonban hamarosan eltávolodott az athéni hagyománytól.

Az italióta vázafestészet Apulia régiójában készült a Kr. e. 4. században a nagyméretű, sokalakos jelenetekkel díszített vázáknak az a csoportja, amelyeken az alvilág ábrázolásai láthatók (1. kép). Ezek a vázaképek már az aranylemezeknél előbb felkeltették az ókor kutatóinak figyelmét: az értelmezésükkel foglalkozó első tanulmányok a 19. század első felében születtek.¹⁶ A görög művészet ránk maradt emlékei között egyedülálló csoport létrejöttét sokáig két feltevés egyikével magyarázták: vagy egy elveszett falfestmény, vagy egy elveszett túlvilág-leírás, rituális költemény lehet az ábrázolások mögött. Az egyetlen, ókori leírásokból részletesen is ismert nagyfestészeti alvilág-ábrázolás, Polygnótos delphoi *Nekviája* azonban legfeljebb néhány elemében egyezik meg a vázákon látható képekkel.¹⁷ A polygnótos festmény és az apuliai vázaképek közvetlen összefüggése ellen szól az eltérő szerkesztési elv is: a lineárisan kibontakozó falfestménnyel szemben az alvilág-vázák képei minden esetben egy központ köré szerveződnek, amely nem más, mint az alvilági királyi pár „palotája”. A Hadés és Persephoné székhelyéhez közelítő alakban a vázák többségén Orpheust lehet felismerni, díszes barbár öltözetben, kezében kitharával. Ez a motívum sugallta leginkább, hogy a vázaképek háttérben egy homérosi ihletésű festmény helyett inkább egy orphikus költeményt kell keresni. Orpheus alakját gyakran ábrázolták az attikai vörösalakos vázafestészetben is, de soha nem az alvilágban, Hadés és Persephoné színe előtt.¹⁸ Ez a képtípus csak az apuliai alvilág-vázákról ismert, amelyeken viszont semmi nem utal a jól ismert Orpheus-mítoszra: a mítikus dalmok ezeken a képeken, úgy tűnik, nem Eurydikéért száll az alvilágra, hanem egy eszkhatológiai példázatot szereplőjeként látható ott.¹⁹

Az alvilág-vázák képein²⁰ a központi alakok (Persephoné, Hadés és a látogató) körül alvilági sorsok sokasága bontakozik ki, egy sor jelenettípus változó kombinációival. Ezek a sokalakos alvilági tablók a hosszú aranylemez-eszkhatológiák kortársai, de világos, hogy nem azok képi illusztrációi, legalábbis a részleteket tekintve inkább eltéréseket találunk, mint egymásnak megfelelő motívumokat. Az aranylemezek egy szót sem írnak a bűnösök alvilági sorsáról, míg a vázaképeken éppen ilyen jelenetekből látjuk a legtöbbet; az alvilág-vázákon „Hadés palotája” jól látható ugyan, de soha nem szerepel se tő, se forrás és híre sincs az útikalauz-szövegekből elmaradhatatlan „fehér ciprusfá”-nak. A hetvenes évek elemzői ennek megfelelő óvatossággal kezelték az alvilág-vázák és az aranylemezek közti összefüggés, illetve az elveszett orphikus alvilágjárás-költemény kérdését.²¹

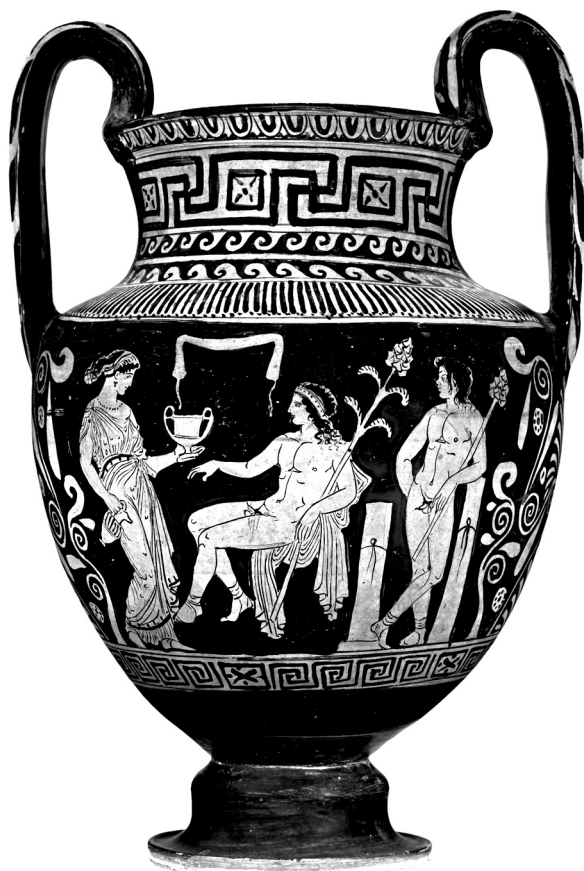
Ha azonban szó szerinti egyezések keresése helyett a halálón túli életre alkotott kép egészének logikájára, szellemiségére figyelünk, mégis úgy tűnik, hogy az aranylemezekre írt költői szövegek és az apuliai vázák festményei rokon világképet tükröznek: a túlvilág a föld alatt van, közepén áll Hadés palotája, benne az alvilági Királyi Párral, az alvilágot különböző sorsú lelkek népesítik be (a vázákon a felsőbb re-



2. kép. Apuliai vörösalakos kratér. Toledo Museum of Art, ltsz. 1994.19 (Johnston–McNiven 1996, fig. 1 alapján)

giszterekben megjelennek nem szenvedő emberi lények is!), akiknek a sorsát alvilági „ítélet-végrehajtók” irányítják.²² A vázaképek középpontjában elhelyezkedő jelenet, az alvilág urainak találkozása a feljűk siető alakokkal eszerint csakugyan jelentheti a túlvilági boldogságot szerző közvetítő érkezését. A vázák többségén ez a lény Orpheus, ami – mondhatjuk – a vázák kapcsán még az aranylemezeknél is jobban felkelti az „orphikusság” gyanúját. A közelmúltban fontos új ismeretel szolgált a Toledo Museum of Art először 1996-ban közölt apuliai kratérja (2. kép), amelyen a szokásos alvilági jelenet látható egy lényeges különbséggel: a Hadés palotájához érkező, az alvilág Királyával éppen kezét fogó alak ezúttal nem Orpheus, hanem Dionysos, nyomában egy csörgődobbal táncoló mainasszal, és egy kis, kecskelábú satyrosszal, aki az alvilági öröktyúval, a Kerberossal incselkedik.²³ Az aranylemezek és az alvilág-vázák egységes orphikus interpretációjára hajló kutatók ebben a jelenetben a vázaképek értelmezési kulcsát látják: eszerint a vázaképek mindig az alvilág urai és a beavatottakat az alvilági boldogok közé beajánló közvetítő találkozását ábrázolják, aki a legtöbb eddig ismert esetben a mítikus ember, Orpheus, a toledói képen viszont a misztikus isten, Dionysos Bacchios.²⁴

Ami Dionysosnak ezt a szerepét illeti, a kép kiegészíthető azzal a megjegyzéssel, hogy a dél-itáliai vázafestészetnek az alvilág-ábrázolásokon kívül egy másik sajátos témája a boristen olyan ábrázolása, amelyen a jól ismert *thiasos* szereplői mellett finom, de egyértelmű szimbólumok utalnak a halál utáni életre is. Mondhatjuk úgy is: a dél-itáliai vázákon gyakran ábrázolt Dionysoszal kapcsolatban mindig legalábbis gyanús, hogy egyben túlvilági közvetítő Bacchos is. Alljon itt ennek illusztrálására a Szépművészeti Múzeum lucaniai nestorisa a



3. kép. A Brooklyn-Budapest festő nectorisa: Budapest, Szépművészeti Múzeum, ltsz. 50.191

Kr. e. 4. század első feléből (3. kép),²⁵ amelyen egy első pillantásra az attikai vázakepétől semmiben sem különböző borisiten pihen szokásos kísérete, egy felé kantharost nyújtó nőalak (nyilván mainas) és egy fiatal satyros társaságában. Tüzetesebben megnézve azonban a szalaggal átkötött kölapok, vagyis síremlékek jelenléte elárulja, hogy a jelenet temetőben, vagy – áttételesebben fogalmazva – a túlvilág, a halálon túli élet kapujában játszódik. Innentől a képnek többféle interpretációja lehetséges, de mindegyik csak a túlvilági boldogság ígérő hordozó bacchikus misztériumok világképén belül nyer értelmet.²⁶

A fentiekhez hasonló dél-itáliai vázák az ismert esetekben szinte mindig sírokból kerülnek elő, ezért is magától értetődő összefüggésük a halál utáni életre vonatkozó elképzelésekkel és rítusokkal. A sírba helyezett alvilág-vázák, ha nem is ugyanabban az értelemben, de mondhatók az aranylemezekhez hasonló túlvilági útikalauzoknak. Magna Graeciában azonban, úgy tűnik, nem csak sírokból találhatók olyan tárgyi emlékek, amelyek sajátos, a fentiekhez hasonló túlvilágképről tanúskodnak. Az élő emberi közösségek és az emberfölötti lények kapcsolattartását szolgáló szentélykörzetek rituális tárgyai között, a fogadalmi ajándékkul készített tárgyak műfajában is van olyan dél-itáliai csoport, ahol az ábrázolás erre enged következtetni.

2. Persephoné és az alvilág a lokroi szentélyekben

Lokroi Epizephyrioi Dél-Itália délnyugati részén, a mai Calabria Jón-tenger parti oldalán fekszik. Régészeti szempontból szerencsés adottságai miatt topográfiája meglehetősen jól ismert, a város területén több fontos szentélykörzetet tártak fel, amelyekben a Kr. e. 6. és 4. század között rendszeres kultikus tevékenység folyt. Lokroiról érdemes még tudni, hogy innen vándorolt ki, talán a Kr. e. 7. század végén, telepeseznek az a csoportja, amely Hippóniont alapította, mintegy 50 km távolságra, a calabriai földnyelv túlsó, Tirrén-tengeri oldalán. Lokroinak Hippónionon kívül volt egy máik „kolóniája” is, a valamivel közelebbi Medma, szintén a Tirrén-tengeri oldalon, és éppen szentélyeik fogadalmi ajándékai tanúsítják, hogy a három város szoros kulturális kapcsolatban állt egymással a Kr. e. 5. században.²⁷

Lokroi szentélyei közül a Mannella nevű lelőhelyen feltárt Persephoné-szentély vált a leghíresebbé, az ott előkerült reliefes terrakotta-táblácskák révén. Ezek a reliefek – a lokroi pinaxok – nagyjából a Kr. e. 5. század első harmadában készültek, minden bizonnyal több sorozatban és számos különböző képtípusban.²⁸ Míg a képek némelyike valószínűleg a halandó nők életének fontos eseményeire utal, néhány pedig talán Aphroditéhez kapcsolódik, a pinaxok legnagyobb része kétségkívül Persephoné történetének jeleneit ábrázolja, kezdve attól, hogy Hadés elrabolja Démétér hajadon lányát, egészen odáig, hogy az istennőt már az alvilág Királynőjeként látjuk, trónon ülve, sokszor egyedül, és csak a képek egy részén Hadés társaságában (4. kép),²⁹ aki mindig csak részleges takarásban, a második vonalban látható. Mario Torelli nagy hatású értelmezési kísérlete óta a lokroi pinaxokat általában egy olyan kultusz emlékeinek tekintik, amely elsősorban Lokroi hajadon lányai beavatására szolgált; ezúttal azonban nem az eszkatologikus misztériumok értelmében vett beavatásról van szó, hanem az „átmenet rítusainak” nevezett eljárások egyik formájáról, a házasságra és általában a felnőtt női életre való rituális felkészítésről.³⁰

Ricardo Olmos, és őt követve Alberto Bernabé azonban a lokroi pinaxokat is beillesztené az aranylemezekkel rokon ókori alvilág-ábrázolások sorába.³¹ A lokroi táblák túlvilágképe valóban elűt a homályos és szomorú homérosi alvilágképtől: a rajtuk szereplő Persephoné boldog és méltóságteljes Királynő, földméli lakóhelye gazdagon díszített tárgyakkal teli, számos pinaxtípuson hajadonok és istenek vonulnak elé ajándékokkal. A lokroi ábrázolások az eleusisi kultusztól is távol álló képet sugallnak: itt, Eleusistól eltérően, Persephoné a főszereplő, Démétér alakját csak egyetlen pinaxtípuson lehet felfedezni, az elrablástörténet epizódjaiban.³²

A lokroi pinaxok és rajtuk keresztül a Mannella-dombi kultusz orphikus konnotációjára utalhat különösképpen egy olyan ábrázolás, amelyet Olmos és Bernabé nem vett figyelembe: az a kép, amelyen Persephoné (trónusa és ruházata alapján egyértelműen ő) alvilági palotájában (a gyakran visszatérő berendezési tárgyak között) egy fonott kosár fedelét nyitja fel, és benne egy apró, fekvő, köpenybe burkolt alakot talál (5. kép).³³ A szoba berendezésében egyetlen szokatlan elem látható: a kosarat tartó asztal alatt álló kantharos. Csábító az a képtípus értelmezésének máig lezáratlan vitájában többször, többek által



4. kép. Lokroi pinax. Reggio Calabria, Museo Archeologico Nazionale, ltsz. 21016 (Prückner 1961, Abb. 14 alapján)



5. kép. Lokroi pinaxtípus rekonstrukciós rajza (Prückner 1961, Abb. 3 alapján)

javasolt megoldás, amely szerint az alvilági kosárban talált gyermek az orphikus mitológia Dionysos-Iacchosa.³⁴

A lokroi dokumentumok sora azonban kiegészíthető még egy ábrázolással. A lokroi reliefekkel technikai, ikonográfiai és stilsztikai szempontból is szoros rokonságban áll a fogadalmi terrakotta szobrocskáknek egy csoportja, amelyek legnagyobb számban az egyik lokroi leány-városállamban, Medmában kerültek elő, szórványos leletek mutatják azonban, hogy Lokroiban és Hippónionban egyaránt készültek hasonlóak, ahogy egyébként a lokroi pinaxok típusai is jelen voltak a két „kolóniában” is.³⁵ A szobrocskák többsége chitónba és köpenybe öltözött, fedetlen fejű, csak egy diadémával díszített hajú, méltósággteljesen trónoló, ritkábban álló nőalakot ábrázol. Ezeknek a szobroknak a sorában van néhány, a Metropolitan Museum of Art itt illusztrált darabjához hasonló, amelyeken a nőalak mellett reliefben egy kis méretű alakot ábrázoltak, hosszú ruhában vagy ruhátlanul, szárnyakkal vagy azok nélkül (6. kép).³⁶ A csoportba tartozó nőalakok eleve erősen emlékeztetnek a pinaxok trónoló Persephonéjára, jóllehet egyelőre nem lehetséges egyértelműen nevet adni nekik, mivel nincs elég ismeretünk azokról a szentélyekről, ahol fogadalmi ajándékkul felajánlották őket. A kis, szárnyas alakot az ölében hordozó, a lokroi Persephonéra emlékeztető alakok láttán azonban az embernek eszébe juthat a thurioi aranylemez „üdvörténetének” 7. sora: „lemerültem az úrnő, a Földmélyi Királynő ölébe”.³⁷

Ezek az ikonográfiai megfigyelések természetesen nem alkalmasak arra, hogy a lokroi Mannella-szentély és a talán vele összefüggő medmai és hippónionai szentélyek kultuszát „orphikus Persephoné-kultusként” írjuk le. Azt azonban feltétlenül mutatják, hogy Dél-Itáliában, a legrégebbi ismert eszkhatologikus aranylemez lelelhelyének közelében, a Kr. e. 5. században



6. kép. Medmai terrakotta szobrocska. New York, Metropolitan Museum of Art, ltsz. 18.145.31 (Bencze Ágnes felvétele)

egész közösségek kultikus gyakorlatának középpontjában állt az alvilágnak és az alvilág úrnőjének egy sajátos, nem egészen homérosi és nem is eleusisi képe.

3. A tarasi symposion-terrakották

Az 1880-as évektől kezdve tízezzrel kerültek elő az ókori Taras (a mai Taranto) területéről a lakomaasztal mellett heverő, ünnepi fejdísz viselő férfialakot ábrázoló fogadalmi terrakották.³⁸ Bár a symposion témája már az archaikus kortól kezdve egyaránt népszerű volt a plasztikában és a (váza)festészetben is a görög világ számos központjában, a tarasi symposion-terrakották jellegzetes csoportot alkotnak. Legkorábbi példányaik a Kr. e. 6. század közepe után keletkeztek és a sorozat a Kr. e. 4. század végéig tartott. Feltűnő jellegzetességük, hogy a műfaj két és fél évszázadnyi élete során legfőbb ikonográfiai kereteit tekintve mindvégig változatlan maradt, annak ellenére, hogy az apró részletek és a megformálás stílusa rendkívüli változottságot mutatott.

19. századi felfedezésük idején az első interpretációs kísérletek azonnal Dionysosszal, méghozzá az alvilág urával azonos, khthonikus Dionysosszal hozták kapcsolatba ezeket a szobrocskákat.³⁹ Ezt az asszociációt alapvetően két szempont támasztotta alá: egyrészt a lakomázó alakok, főleg a 4. századi típusok dionysosi megjelenése (7. kép),⁴⁰ másrészt az a tény, hogy legtöbbször olyan helyszínekről kerültek elő, ahol sírleletekre is bukkantak. A szisztematikus régészeti kutatások

csak az 1990-es évekre tisztázták az ókori Taras szentélyeinek, fogadalmi terrakotta-leleteinek és nekropoliszának viszonyát.⁴¹ Így vált világossá néhány egyedülálló helyi jelenség: először is az az antikvitásban rendkívüli helyzet, hogy Tarasban a nekropolisz nem különült el világosan a város lakott területétől és szakrális tereitől sem,⁴² másrészt pedig az, hogy a symposion-terrakották részben egy szentélykörzetből, részben viszont éppen a nekropoliszban, a temetkezések között kialakított fogadalmi lerakatokból kerültek elő. Ez azt jelenti, hogy a symposion-terrakották olyan kultikus gyakorlat számára készültek, amelynek egyrészt egy városi szentély adott helyet, másrészt viszont valamilyen módon a temetkezésekhez is kapcsolódott, mintha a szentélyben szokásos fogadalmi felajánlást ismételték volna meg kisebb-nagyobb csoportokban a sírok között. Ez a fogadalmi terrakották használatának egy egészen szokatlan módja, amelynek magyarázatánál nemigen lehet külső párhuzamokra támaszkodni. A symposion-szobrocskák egy részét magába foglaló városi szentéllyel kapcsolatban sem áll rendelkezésre semmilyen objektív támpont, amelynek alapján meg lehetne nevezni az ott tisztelt istent vagy isteneket.

A topográfiai helyzet tisztázását megelőzően sokan, különböző felfogásban kísérelték meg értelmezni a tarasi lakomázó alakokat. A 19. századi khthonikus Dionysos elmélete hamar kiment a divatból és nagyjából kétféle megközelítésnek adta át a helyét. Az egyik a görög reliefszobrászat egy hosszú időn át és nagy területen elterjedt műfajában, az ún. halotti lakoma reliefekben látta a tarasi symposion-szobrocskák meghatározó párhuzamát és ezekből kiindulva azt javasolta, hogy az ábrázolt férfialakokat a halál után *hérósszá* vált halandókkal, vagy éppen megnevezhető helyi *hérósokkal* azonosítsák.⁴³ A másik megközelítés abból a gondolatból indul ki, hogy a fogadalmi terrakotta-plasztikában a specifikus attribútumokkal nem jellemzett alakok valószínűleg nem isteni lényt, hanem a felajánló halandót ábrázolják; ebben az esetben a lakománál heverő alak nem más, mint a nekropoliszhoz kötődő, pontosabban nem ismert rítus során áldozati lakomáját fogyasztó tarasi polgár önábrázolása.⁴⁴ Ezt az elgondolást legalábbis ebben az egészen „hipperrealista” formájában cáfolja az, hogy a tarasi lakomázó alakok gyakran a hétköznapin túli, fantasztikus attribútumokkal jelennek meg – egy csoportjuk például heverő helyett valamilyen állat, vagy az itt is illusztrált darabhoz hasonlóan fantasztikus lény, például egy Silénos-arcú kentaur hátán fekszik.⁴⁵

Valójában azonban a tarasi symposion-terrakották egész csoportjában jelen vannak a dionysosi attribútumok; másfelől a lakomázó férfialak semmiképpen sem azonosítható egyértelműen Dionysosszal, még úgy sem, ahogy a korábban idézett lucaniai vörösalakos váza központi alakja (2. kép). Azok az interpretációk tűnnek a leginkább plauzibilisnek, amelyek a lakomázó alak státusváltására utalnak, vagyis abból indulnak ki, hogy a rituális lakoma a klasszikus kori görög ember számára a *hérósszá*, vagy éppen Bacchosszá válás pillanata lehetett. Erre az elképzelésre épí-



7. kép. Tarasi terrakotta szobrocska. Taranto, Museo Archeologico Nazionale, Itsz. 453 (Neutsch 1961, Taf. 72,2 alapján)

tette – számomra máig a legkoherensebbnek tűnő – elméletét Cesare Letta 1971-ben. Rekonstrukciója szerint a tarasi symposion-terakották az egyes polgárok kis méretű magánemlékművei voltak, amelyek az egyén *hérósszá* válásának állítottak emléket; a *hérósszá* válás pedig azáltal ment végbe, hogy a halandó befogadást nyert Dionysos *thiasosába*.⁴⁶ E szerint a symposion-terakották egyszerre lettek volna az átlényegülés képi emlékei és ugyanakkor az átmenet rítusának kellékei is az őket a nekropoliszban elhelyező tarasiak számára.

Letta olvasatát megerősíteni látszik még egy párhuzam. Taras közismerten az egyetlen spártaiak által alapított város a görög Nyugaton, amely a Kr. e. 6. században bizonyosan szoros szellemi kapcsolatban állt anyavárosával. A tarasi symposion-terakották mögött sokáig keleti görög mintákat feltételeztek, úgy tűnik azonban, hogy valójában a közvetlen mintát ezen a téren is Spárta adta; a közvetítő a Kr. e. 6. század közepe táján a spártai feketealakos vázafestészet lehetett, amelynek

emlékei között éppen ebben a korszakban különösen sok és sajátos symposion-ábrázolást találunk.⁴⁷ A spártai csészéken látható, egyértelműen a hétköznapi, halandó szférán túli symposion-jelenetek lehetséges interpretációi közül is azok tűnnek a meggyőzőbbnek, amelyek szerint itt is a symposion révén *hérósszá* lényegülő embereket látunk.⁴⁸

Ha a tarasi symposion-terakották jelentése csakugyan a Letta által megfogalmazotthoz áll legközelebb, mintájukat pedig a Kr. e. 6. századi Spárta hasonló elképzelései adták, az azt is jelenti, hogy Tarasban egészen az archaikus korig tudtunk visszanyúlni olyan közösségi elképzelések és rítusok nyomait keresve, amelyek az ember túlvilági sorsára nézve adtak valamilyen útmutatást. Valószínű tehát, hogy a lakomázó alakokat a nekropoliszban fogadalmi ajándékkul felajánló tarasi polgárok is úgy tekintettek a halálra, mint egy magasabb létformába való átmenetre, és az ábrázolások arra utalnak, hogy az átmenet isteni közvetítője ebben az esetben is Dionysos volt.

Jegyzetek

A tanulmány első változata az alábbi írás részeként jelent meg: „*Bacchoi kai mystai*. Eszkhatologikus hiedelmek és rítusok Magna Graeciában”: Nagy Árpád Miklós (szerk.): *Az Olympos mellett. Mágikus hagyományok az ókori Mediterraneumban*. Budapest, 353–385.

- 1 Legteljesebb formájában: *Allam* X. 614d–620d.
- 2 Burkert, W. 2004. „Initiation”: *ThesCRA* 2, 91–125.
- 3 Graf–Johnston 2007, 4–49. A továbbiakban ebből a kiadásból kiindulva utalok a szövegekre a „GJ” rövidítést és a megfelelő sor-számot használva.
- 4 Vö. GJ 27.
- 5 GJ 1. Első szövegkiadása: Pugliese Carratelli, G. – Foti, G. 1974. „Un sepolcro di Hipponion e un nuovo testo orfico”: *La Parola del Passato* 29, 108–126. Metrumhű magyar fordítása Németh Györgytől az alábbi kötetben olvasható: Németh Gy. (szerk.) 1998. *Ércnél maradóbb... A görög és római történelem forrásai*. Budapest.
- 6 A 4a sor után egy másik fél hexameter következik, amely többet mond az elsőnek leírt változatnál (amely nem más, mint az első sor végi panel megismétlése), olvasata és értelmezése azonban rendkívül problémás. Graf–Johnston 2007 verzióját követtem.
- 7 GJ 5. Első kiadása: J. H. Wieters 1915. *De tribus laminis aureis quae in sepulchris thurinis sunt inventae*. Diss., Leiden. Amsterdam; A. Olivieri 1915. *Lamellae aureae orphicae*. Bonn.
- 8 A legkorábban publikált példány a dél-itáliai Krotónhoz közeli Peteliából (ma Strongoli) 1830 körül Angliába került aranylemez: GJ2, első kiadása: G. Franz in *Bollettino di Corrispondenza Archeologica* 1836, 149.
- 9 Legfrissebb összefoglalása: Edmonds 2010. A vita 1970-es évekbeli állását foglalta össze, különös tekintettel Dél-Itália szerepére, az 1974-es tarantói konferencia, melynek anyagát az *Orfismo in Magna Graecia* című kötet tartalmazza (adatait lásd a bibliográfiában). Ma teljes egészében az orphikus értelmezés mellett: Bernabé–Jiménez San Cristóbal 2008.
- 10 Ennek a szóhasználatnak volt az első bizonyítéka a hippónioni aranylemez utolsó sora, lásd fent, 5. jegyzet.
- 11 A „*bacchosok és mystések*” kifejezést legkorábban a Kr. e. 5. század közepén, Héralkeitosnál találjuk meg (22 B 14-es töredék), a „Dionysos Baccheios beavatási szertartása” említését Hérodotosznál (IV. 78–80). Vö. Burkert 2011, 432–433.
- 12 GJ 26.
- 13 Graf 1993, 239–258.

- 14 Az utolsó jelentős értelmezési kísérlet ebben a felfogásban Günther Zuntz műve volt (Zuntz 1971).
- 15 Trendall 1966.
- 16 Az alvilág-vázák kutatástörténetét részletesen bemutatta Pensa 1977, 1–21.
- 17 Pausanias X. 28–31. Vö. Pensa 1977, 61–66.
- 18 M. Schmidt in *Orfismo in Magna Graecia*, 107–109.
- 19 Egyetlen váza esetében merült fel, hogy egy mellékalak Eurydikét ábrázolhatja (Fenicia-gyűjtemény, Ruvo), de sokkal valószínűbb, hogy a feje fölött töredékesen megmaradt felirat inkább Dikét, az Igazság isteni perszónifikációját jelöli, vö. Bernabé 2009, 99 és Pensa 1977, 47.
- 20 Az 1977-ig ismert darabok katalógusát lásd Pensa 1977, 22–32.
- 21 Schmidt in *Atti Taranto* 14, 113–129; Pensa 1977, 61–88.
- 22 Ez Bernabé 2009 tanulsága is.
- 23 Toledo Museum of Art, Itsz. 1994.19. Lásd Johnston–McNiven 1996.
- 24 Így Olmos 2008, 291–293 és Bernabé 2009, 113.
- 25 Budapest, Szépművészeti Múzeum, Itsz. 50.191.
- 26 Szilágyi 2007, ad pl. 19, 7–10 és már fél évszázaddal korábban ugyanó: Szilágyi 1959.
- 27 A Lokroi történetével, szentélyeivel és koroplasztikai műfajaival kapcsolatban, a legfontosabb szakirodalom összefoglalásával lásd M. Barra Bagnasco – L. Vlad Borelli: „Locri Epizefirii”: *Enciclopedia dell'Arte Antica e Orientale. II. Supplemento*. 1995.
- 28 Az első leleteket a 20. század elején publikálta P. Orsi (*Bollettino d'Arte* 3, 1909, 1–43), de a teljes leletanyag rendszerezése azóta sem fejeződött be. A Reggio Calabria-i múzeum anyagán alapuló átfogó kiadványból eddig három rész jelent meg: E. Lissi Caronna – C. Sabbione – L. Vlad Borelli: *I pinakes di Locri Epizefiri: Musei di Reggio Calabria e di Locri*. Parte I. Roma, 1999; Parte II. Roma, 2000–2003; Parte III. Roma, 2007. A főbb típusok áttekintéséhez a leghasznosabb máig Prückner 1961.
- 29 Reggio Calabria, Museo Archeologico Nazionale, Itsz. 21016.
- 30 Torelli 1977.
- 31 Olmos 2008, 284–288; Bernabé 2009, 114–115.
- 32 Lásd Prückner 1961, 82–84.
- 33 Prückner 1961, 31–36, Typ 5–12.
- 34 Prückner (uo.) összefoglalva ismerteti az összes korábbi értelmezési kísérletet.
- 35 A három város szentélyeiről és az ott talált fogadalmi terrakottákról hasznos áttekintést nyújt: Lattanzi *et alii* (szerk.) 1996.

- 36 New York, Metropolitan Museum of Art, ltsz. 18.145.31.
- 37 Ez a hasonlóság jutott eszébe Th. Hadzisteliou-Price-nak is, aki a csoport 1961-ben ismert példányaikat összegyűjtve érvelt mellette: „To the Groves of Persephoneia... A Group of 'Medma' Figurines”: *Antike Kunst* 12, 1969, 51–55.
- 38 A leletcsoport első közlései: Lenormant 1882 és Evans 1886. Az Európa és Amerika számos múzeumában szétszóródott emlékcsoporttal foglalkozó további alapvető szakirodalmat lásd Bencze 2001-ben.
- 39 Így Lenormant 1882 és Evans 1886, és később Metzger, H.: *Bulletin de Correspondence Hellénique* 68–69, 1944–1945, 317 skk.
- 40 Taranto, Museo Archeologico Nazionale, ltsz. 453.
- 41 Lippolis 1995.
- 42 Ez a helyzet egybevág Polybios VIII. 28. 5–8 leírásával.
- 43 Így pl. E. Petersen (*RM* 15, 1900, 51 skk.) és E. Paribeni (*Festschrift E. v. Mercklin*. Waldsassen, 1964, 112–115) a Dioskurosokkal, B. M. Kingsley (*California Studies in Classical Antiquity* 12, 1979, 201–220) Taras alapító hősaisaival azonosította volna őket. Ezt a gondolatot fejlesztette tovább Dentzer 1982, 190–201.
- 44 Erre jutott pl. Iacobone 1988, 166–169.
- 45 Az ismert variációkat B. Neutsch gyűjtötte össze (Neutsch 1961). Eszerint a lakomázó alak „utazhat” kígyó, kakas, kos, bika, vízi madár, öszvér, ló, kentaur, tritón, kétos vagy skylla hátán. Az itt reprodukált példány (Neutsch 1961, Tf. 72,2) kentaurja világosan Dionysos körére utal Silénos-arcával és az általa cipelt lakomakelésekkel.
- 46 Letta 1971, 66–68.
- 47 Bencze 2010, 25–41.
- 48 Förtsch 2001, 144.

Bibliográfia

- Bencze Á. 2001. „Terres cuites votives de Tarente: propositions de méthode”: *A Szépművészeti Múzeum Közleményei* 94, 41–64 (franciául), 141–157 (magyarul).
- Bencze Á. 2010. „Symposia Tarentina. The Artistic Sources of the First Tarentine Banqueter Terracottas”: *BABESCH* 85, 25–41.
- Bernabé, A. – Jiménez San Cristóbal, A. I. 2008. *Instructions for the Netherworld. The Orphic Gold Tablets*. Leiden–Boston (eredetileg: *Instrucciones para el Más Alla: Las laminillas órficas de oro*. Madrid, 2001).
- Bernabé, A. 2009. „Imago Inferorum Orphica”: Casadio–Johnston 2009, 95–130.
- Burkert, W. 1975. „Le laminette auree: da Orfeo a Lampona”: *Orfismo in Magna Graecia*, 81–104.
- Burkert, W. 2011. *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*. Zweite, überarbeitete Auflage. Stuttgart.
- Casadio, G. – Johnston, P. A. (szerk.) 2009. *Mystic Cults in Magna Graecia*. Austin.
- Comparetti, D. 1882. „The Petelia Gold Tablet”: *Journal of Hellenic Studies* 3, 111–118.
- Comparetti, D. 1910. *Laminette Orfiche edite ed illustrata*. Firenze.
- Dentzer, J.-M. 1982. *Le banquet couché dans le Proche-Orient et le monde grec du VI^e au IV^e siècle*. Paris.
- Edmonds, R. G. 2010. „Who Are You? A Brief History of the Scholarship”: Edmonds, R. G. (szerk.): *The „Orphic” Gold Tablets and Greek Religion: Further along the Path*. Cambridge – New York, 3–14.
- Evans, A. 1886. „Recent Discoveries of Tarentine Terracottas”: *Journal of Hellenic Studies* 7, 1–50.
- Förtsch, R. 2001. *Kunstverwendung und Kunstlegitimation im archaischen und frühklassischen Sparta*. Mainz.
- Graf, F. – Johnston, S. I. 2007. *Ritual Texts for the Afterlife: Orpheus and the Bacchic Gold Tablets*. London – New York.
- Graf, F. 1993. „Dionysian and Orphic Eschatology: New Texts and Old Questions”: Carpenter, Th. A. – Faraone, Ch. A. (szerk.): *Masks of Dionysos*. London, 239–258.
- Guthrie, W. K. C. 1935. *Orpheus and Greek Religion. A Study of the Orphic Movement*. London.
- Iacobone, C. 1988. *Le stipi votive di Taranto (Scavi 1885–1934)*. Roma.
- Jiménez San Cristóbal, A. I. 2009. „The Meaning of *bakchos* and *bakcheuein* in Orphism”: Casadio–Johnston 2009, 46–60.
- Johnston, S. I. – McNiven, T. J. 1996. „Dionysos and the Underworld in Toledo”: *Museum Helveticum* 53, 25–36.
- Lattanzi, E. et alii (szerk.) 1996. *I Greci in Occidente: Santuari di Magna Grecia in Calabria*. Napoli.
- Lenormant, F. 1882. „Les terres cuites de Tarente”: *Gazette des Beaux-Arts* 1882/1, 202–224.
- Lippolis, E. 1995. „La documentazione archeologica”: E. Lippolis – S. Garraffo – M. Nafissi (szerk.): *Culti greci in Occidente. I. Taranto*. Taranto, 29–129.
- Neutsch, B. 1961. „Der Heros auf der Kline”: *Römische Mitteilungen* 68, 150–163.
- Nilsson, M. P. 1952. „Early Orphism and Kindred Religious Movements”: *Opuscula* 2, 628–683.
- Olivieri, A. 1915. *Lamellae aureae Orphicae*. Bonn.
- Olmos, R. 2008. „Iconographical Notes on the Orphic Tablets”: Bernabé – Jiménez San Cristóbal 2008, 275–323.
- Orfismo in Magna Graecia. Atti del 14 Convegno di Studi sulla Magna Grecia (1974)*. Napoli, 1975.
- Pensa, M. 1977. *Rappresentazioni dell’Oltretomba nella ceramica Apula*. Roma.
- Prückner, H. 1961. *Die lokrischen Tonreliefs. Beiträge zur Kulturgeschichte von Lokroi Epizephyrioi*. Mainz am Rhein.
- Pugliese Carratelli, G. 2001. *Le lamine d’oro orfiche. Istruzioni per il viaggio oltremontano degli iniziati greci*. Milano.
- Torelli, M. 1977. „I culti di Locri”: *Locri Epizefiri. Atti del 16 Convegno di studi sulla Magna Grecia, Taranto 1976*. Napoli, 147–185.
- Trendall, A. D. 1966. *South Italian Vase Painting*. London.
- Zuntz, G. 1971. *Persephone. Three Studies in Religion and Thought in Magna Graecia*. Oxford.