

Cornelia Isler-Kerényi (1942) klasszika-archeológus, óorkutató. Fő kutatási területei: archaikus görög művészet és vallás; görög vázafestészet; kutatástörténet.

Legutóbbi írása az *Ókorban*:
Dionysos párduca (2009/1).

Színház és ikonográfia: Dionysos a Bacchánsnőkben

Cornelia Isler-Kerényi

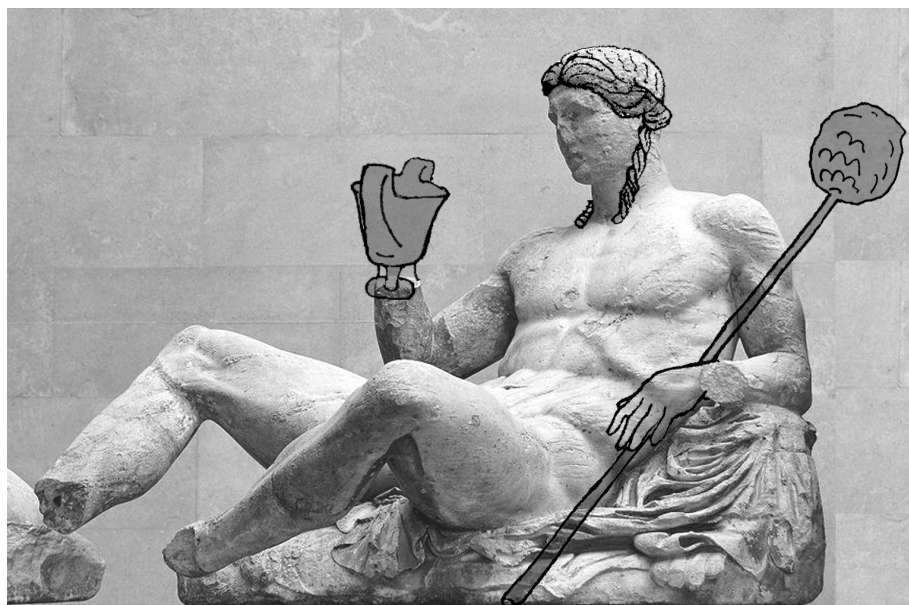
I. Bevezetés

Kr. e. 430 körül gyökeresen megváltozott Dionysos képe a görög művészetben. A szakállas, érett férfiből sima állú ifjú lett. Ez a fordulat annak az új Dionysos-képnek volt köszönhető, amelyet Kr. e. 432-től lehetett látni a Parthenón keleti oromcsoportján (1. kép).¹ Adódik hát a fontos és eddig megválaszolatlan kérdés: mi a magyarázata ennek az újításnak, hiszen az új kép egyszerre mind azt jelzi: magát az istent is új módon kezdték látni. Az egyik lehetséges válasz szerint a mű megalkotói, Pheidias és Periklész azt akarták a szobor révén kiemelni, hogy Dionysos Zeus fia.² A közismert mítosz szerint Zeus az apja legyőzésével lett a *kosmos* ura, és tudjuk, így történt ez az ő apjával is. Zeus fiai viszont, akik nem isteneket, hanem halandó hősöket nemzettek, nem jelentettek veszélyt apjuk uralmára. Így tehát annak kiemelése, hogy Athén szeretett istene, a mindenütt jelenvaló Dionysos Zeus fia, egyúttal az olymposi világrend szilárdságát is jelezte.

Mindebből egy további, alapvető kérdés is következik. Elképzelhető-e, hogy Periklész, bármennyire karizmatikus politikus volt is, képes lehetett előírni egy ekkora változást az isten hivatalos ábrázolásában? Ha Augustusról, vagy éppen a pergamoni Eumenésről volna szó, tüstént propagandára gondolnánk, természetesen a szó lenéző értelmében. Hiszen nekünk, maiaknak egy efféle változás kezdeményezése csakis politikusi számításból származhat, amit a vallásos érzületől alapjában idegennek tekintünk. Csakhogy az antik politheizmus, amelynek természetét csupán

most kezdjük megérteni,³ rugalmas, folyton átalakulásban lévő és a történeti helyzetekhez könnyedén alkalmazkodó rendszer.⁴ Ez pedig magában rejti annak lehetőségét, hogy különleges személyiségek alakítsanak rajta: először a művészetben, aztán a vallás gyakorlatában – s mindkettő elválaszthatatlan a politika szférájától. Amikor tehát Periklész Dionysost ifjan, Zeus fiaként ábrázoltatta, nem cselekedett másként, mint korábban Solón, aki – erre utalnak a 6. századi korai Dionysos-ábrázolások – az isten békítő, az athéni politikai rendszert megszilárdító szerepét tette mértékadóvá.⁵

Az antik ikonográfia kutatása tehát mindig együtt jár az ábrázolt alakok aktuálpolitikai, a vallásitól elválaszthatatlan jelentésének tanulmányozásával. Ez pedig szükségképpen megköveteli a kutató saját meggyőződésének meghatározását is: annak átgondolását,



1. kép. Dionysos szobra a Parthenón keleti oromcsoportján
(Isler-Kerényi 2009b, 76, 8. kép nyomán)

hogy ő miképpen értelmezi az antik vallást. Ennek jegyében szeretném most megosztani az olvasóval a 430 utáni Dionysos-képről kialakult nézeteimet.

II. Dionysos alakja a 430 utáni vázafestészetben és szobrászatban

Aligha meglepő, hogy a Parthenón stílushagyományát követő vázafestők művein a pheidiaszi Dionysos-kép folytatódik, és ez marad a jellemző a továbbiakban is. Ám a korszaknak nem minden vázafestője választotta ezt a megoldást; mások a jelek szerint munkásságuk végéig hűek maradtak az isten szakállas, méltóságteljes ábrázolásmódjához. A régi és az új képtípus viszont ugyanannál a festőnél is különböző ikonográfiai kontextusokban tűnik fel. Az átváltozásra mindig kész isten alakja a vázaképeken az éppen betöltött szerepekhez idomul. Mégis megállapítható, hogy a vázafestészet új Dionysosa főleg a misztériumok istene, azaz Bacchos. Ez a képtípus folytatódik majd a Kr. e. 4. századi apuliai vázafestészetben.⁶

A Periklés szándékai nyomán Pheidias által megalkotott új istenkép tehát nagy hatással volt a vázafestészetre, anélkül, hogy a régít kiszorította volna. Itt jelenik meg a Dionysosra oly jellemző sokalakúság, ami hűen tükrözi az isten mindenütt jelenvalóságát a magánélet különböző területein. A hivatalos szférába tartoznak viszont a késő klasszikus és hellénisztikus szobrászat alkotásai, amelyeket szinte kizárólag

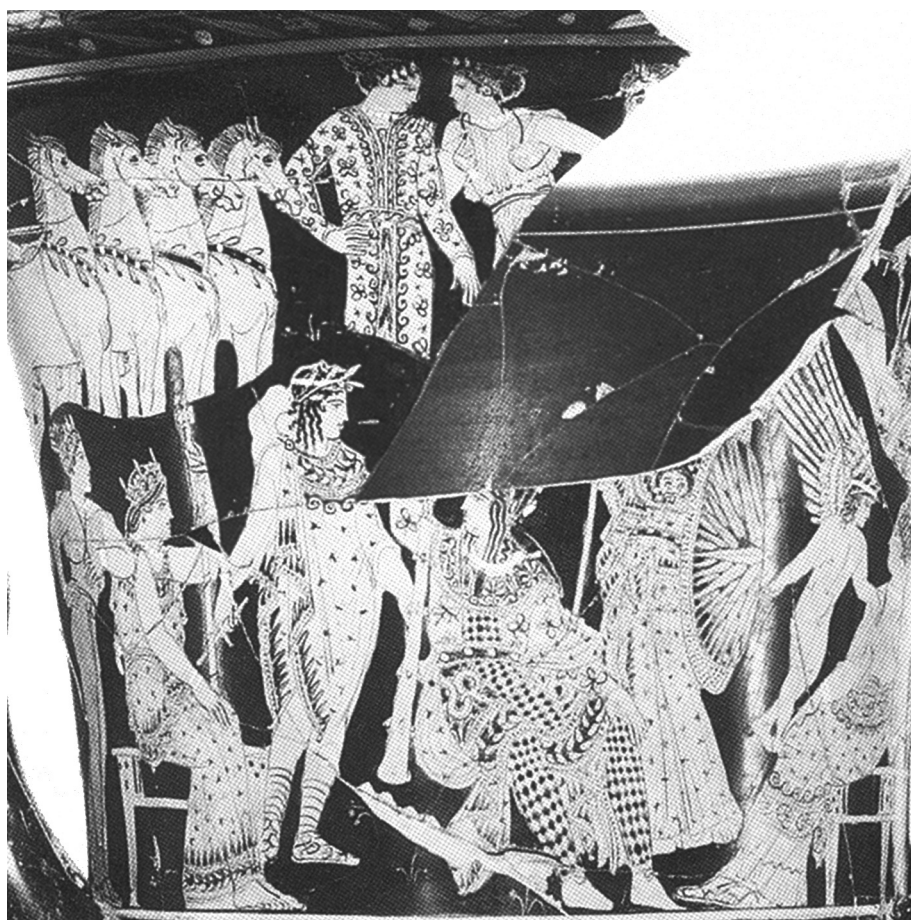
római másolatokból és a pénzérmékről ismerünk. Az istenkép 430 utáni sokalakúsága ezeken a műveken is jól megmutatkozik. A hagyományos, szakállas típust az Alkamenés által megalkotott kultuszszobor,⁷ vagy az ún. Sardanapalos-szkhéma képviseli,⁸ a fiatal pedig a delphoi Apollón-templom nyugati oromcsoportjának kithairódosalakja,⁹ vagy a győztes (a hellénisztikus korban használatos nevén *thriambos*) isten képe, ami Dionysost rövid chitónban, állatbőrrel és magas szárú, szintén állatbőrből készült saruban (*endromides*) ábrázolja.¹⁰ Ezt a szkhémát a Kr. e. 4. század elején alkották meg, de hatása még a pergamoni Zeus-oltáron, sőt a császárkorban is kimutatható.

A késő klasszikus korszaktól a hellénisztikuson át a római császárkorig terjedő hosszú időszak legnépszerűbb Dionysos-típusa azonban a számos változatban ismert, szinte vagy teljesen ruhátlan ifjú szobra.¹¹ A szkhéma valószínűleg Praxiteléstől ered, de mindenképp a 4. században alakult ki. Ez Bacchos, a misztériumok Dionysosa. Főleg az isten közmondásos szépségét fejezi ki, erotikus vonzerejét. Hiszen Dionysos, akiben már Solón is a *kosmos* rendjének megszilárdítóját látta, Periklés pedig a béke megteremtőjét, egyszerűen Dionysos az, aki minden isten közül a leginkább képes megadni a boldogságot – az egyénnek éppúgy, mint a közösségnek.

III. Dionysos a színházban

Ha, mint a bevezetőben szó volt róla, a képzőművészet azon területek egyike, ahol fölmérhetjük, hogy mit jelentett Dionysos a képek közönsége számára, nem hagyhatjuk figyelmen kívül a színház szféráját sem, az istennek a színpadon való fellépését. Ez legalább akkora hatású lehetett, mint a Parthenón keleti oromcsoportjának alakja, az Alkamenés-szobor, vagy a Hellas-szerete virágzó Dionysos-szentélyekben látható alkotások. Az is világos, hogy a színház Dionysos-alakja nem lehetett független a művészetben használt szkhémáktól.¹² Érdemes tehát megpróbálnunk összevetni a szobrászatból és a vázafestészetből adódó tanulságokat az 5. század második felének színházáról tudottakkal. A görög dráma szakértői szívesen hagyatkoznak a korabeli művészetre, hogy elképzelhetővé tegyék az egyes színpadi szereplők alakját. Most viszont a drámákból körvonalazódó istent igyekszem ikonográfiai kontextusba helyezni, hogy jobban megérthessük szerepét és jelentőségét.

Hatalmas problémát jelent, hogy az antik drámáról való ismereteink roppant töredékesek; gyakorta csupán a szerző nevét vagy a címet ismerjük, olykor egy-egy bizonytalan utalást a darabban előadott történetre. Ezért például nem



2. kép. Paris ítélete. Athéni vörösalakos kratér (Szentpétervár, Ermitázs, 1807, LIMC III.2, 608 Eris 7 nyomán)

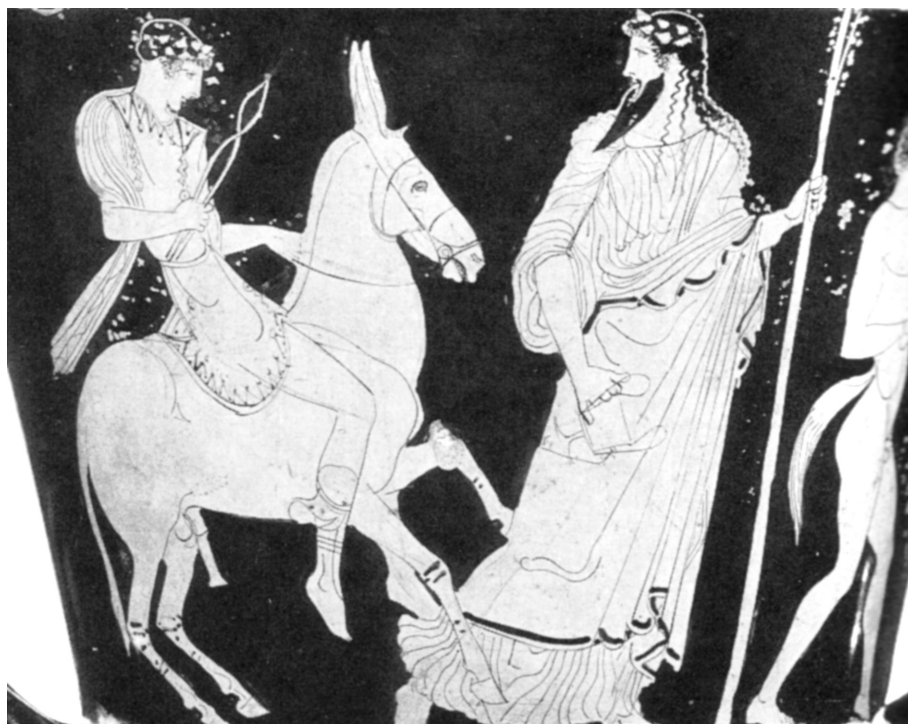
tudjuk rekonstruálni a korabeli néző számára magától értődő kapcsolatokat az egyes darabok között, ami hasonló lehetett, mint a vázafestő műhelyek által megalkotott képek közötti összefüggések. Hiszen például Aristophanés Dionysosa nyilván utalt Kratinoséra,¹³ Euripidésé felidézhetette Aischylosét és a többi tragédiaköltőt.¹⁴ Mindebből mára két komédiaszerző: Kratinos és Aristophanés, illetve Euripidés maradt.

1. Dionysos Kratinos *Dionysalexandros* című komédiájában

Ez a darab 430 körül íródhatott, azaz kevéssel Periklész halála előtt.¹⁵ Csupán a vázlata és néhány töredéke ismert.¹⁶ A mű Paris ítéletének és Helené elrablásának történetét parodizálja. Dionysosban vágy ébred, hogy ő döntse el a három istennő viszályát, és így megszerezze magának a szép Helenét. Magára ölti Paris alakját, és elviszi Helenét az Ida hegyére, ahol visszanyeri igazi alakját, és találkozik Parisszal. Közben az achájok az elrabolt asszony keresésére indulnak, és tüvé teszik érte a környéket. Az isten Helenét egy hordóba rejti, saját magát pedig birkává változtatja. A komédia végén feltehetőleg Paris és Helené menyegzőjére került sor, amelyen hívatlan vendégként Dionysos is részt vett.¹⁷ Az isten tehát, Kratinos darabjában csakúgy, mint az aristophanés *Békák*ban, szereti a szép nőket, nagyétkű és gyáva. Kifigurázása számunkra elképzelhetetlen, a korabeli nézők számára viszont – a komédiának a dionysosi ünnepeken játszott szerepe alapján – mégis értelmezhető volt.¹⁸ De ennél tovább is mehetünk. A korabeli néző mindebben a maró gúnyt is láthatta Periklész ellen, akinek politikája a peloponnésosi háború kezdetén ádáz viták kereszttüzében állt.

Dionysos tehát először Paris képében jelent meg a színpadon. Az archaikus művészetben Paris-Alexandrosz szakállasan ábrázolták, később pedig, a vörösalakos vázákön ifjúként.¹⁹ Jól mutatja ezt a Kadmos-festő 430 körül készült kratérja: Paris szép ifjú, keleti öltözékben, kissé bágyadt testtartásban ülve hallgatja Hermészt. A képen ott a három istennő is, a háttérben pedig Eris, a Viszály (2. kép).²⁰ Majd miután Dionysos a színpadon visszanyerte szokásos alakját, egy töredék szerint thyrsozzal, sáfrányszín ruhában, tarka állatbőrben, tehát pardalisszal és kantharossal jelenik meg.²¹ Végül pedig kossá változik, ahogy a mítoszokban is gyakran ölt állatalakot.

Mit mond tehát Kratinos Dionysosa, ha az ikonográfiával vetjük össze? Véleményem szerint az ötlet, hogy Kratinos Parisszal kapcsolta össze az istent, a Periklész kezdeményezte Dionysos-szoborra tett vitriolos utalásnak tekinthető. Nem csupán annyiban, hogy Paris alakját csakis egy megfiatalított isten öltheti magára – ennél sokkal élesebben is. Ha ugyanis az Ida-hegyi szépségverseny és Helené elrablása nem Paris, hanem Dionysos műve, akkor ő az oka a trójai háború kitöré-



3. kép. A hagyományos alakjában fellépő Dionysos visszavezeti Héphaistost az Olymposra. Athéni vörösalakos kratér (München, Antikensammlung, 2384, LIMC IV.2, 398 Hephaistos 64a nyomán)

sének. S a közönség az istenben Periklészre ismert, a trójaiában pedig a peloponnésosi háborúra.²² Mindez kiáltó ellentmondásban van a periklészi üzenettel, ami kevéssel azelőtt a Parthenón szobrászati díszítésében öltött alakot: az Athén égisze alatt megvalósuló egyetemes béke, a *pax Atheniensis* üzenetével.²³

2. Dionysos Aristophanés *Békák* című komédiájában

Ezt a darabot Athénban először Kr. e. 405-ben, a Lénaián mutatták be, tehát télen.²⁴ Úgy tartják, hogy Aristophanés ismerhette már az euripidészi tragédiát, minthogy a *Bacchánsnők* legalább egy évvel korábban keletkezett: ezért máig élénk vita folyik a tragédia lehetséges visszhangjairól a komédia szövegében.²⁵ Bizonyos azonban, hogy a *Bacchánsnők* bemutatójára 405 tavaszán, azaz a *Békák után* került sor.²⁶ A közönség tehát hamarabb látta Aristophanés Dionysosát, mint Euripidését.

Aristophanésnál az isten szolgájával, Xanthiassal jelenik meg a színen. Xanthias ösvéren ül²⁷ – nyilvánvaló utalás ez az athéni vázafestészetben az 5. század folyamán végigvonuló ikonográfiai témára:²⁸ Dionysos visszavezeti Héphaistost az Olymposra (3. kép).²⁹ Már ez kiválthatta a közönség harsány nevetését, ami csak felerősödhetett, amikor kiszáratva, a 68. sortól világhosszá válik, hogy a furcsa pár úti célja nem az Olympos, hanem Hadés. Dionysos ifjú és kövérkés; Héraklész „testvérké”-nek (*adelphidion*) nevezi (60. sor), Charón pedig *gastromnak* (200. sor). Héraklési alakot ölt. Szokásos sáfrányszínű (*krokótos*) ruháján nem a *Dionysalexandros*ban megismert tarka párducbőrt viseli, hanem oroszlánét. Lábán magas szárú lábbeli, *kothornos*,³⁰ a kezében pedig bunkó. Nem tudni, hogy



4. kép. A győztes Dionysos. Kr. e. 4. századi szobor császárkori másolata (New York, Metropolitan Museum of Art 1990. 247, Cain 1997, 31 nyomán)

sáfrányszínű ruhája hosszú-e, vagy rövid. Utazóról lévén szó, aki ráadásul később többször is ruhát cserél a szolgájával, inkább rövid chitónra gondolhatunk. Rövid *krokótos* volt például az úgynevezett medvebocsok jellemző viselete. Bocsok, *arktoi* – így hívták azokat a kislányokat, akik a brauróni Artemisionban teljesítettek rituális szolgálatot, ábrázolásukat a szentélyben előkerült vázákra ismerjük.³¹ Mindez csak növelhette az arisztophanesi Dionysos komikumát. A hosszú *krokótos* viszont a menyasszony nászi ruhája volt,³² és talán végül Dionysosé is, aki a darab második felében megérkezik Hadesba, és heraklési álöltözetét levette döntőbírája lesz az Aischylos és Euripidés közti versengésnek. A vázafestészetben a sportversenyek bíráló méltó ruhában szokták ábrázolni. Amúgy az álca a komédia elején sem lehetett teljes: a színész nyilván Dionysos maszkját hordta, nem pedig Héraklését.³³ Az álruha öltése a komédia egyik fő motívuma; nem csupán az istent parodizálta – magát a színházat is³⁴.

Bármennyire neveléses is Dionysos a darab első felében, a végén visszavisi Aischylost Athénba, amiként Héphaistost is visszavitte az Olymposra, helyreállítva ezzel az istenek béké-

jét, vagy kiszabadította anyját, Semelét az alvilágból, és halhatatlanná tette. Ezzel nem csupán hagyományos funkcióját tölti be, a polis védelmezőjét, rendjének biztosítóját, hanem egy másikat is: Dionysos-Bacchosét, aki hērósszá teheti a halandókat.³⁵ Innen nézve az arisztophanesi komédiában fellépő isten korabeli nézői számára *illo tempore*, a peloponnésosi háború végén, a végső kétségbeesés idején a bizakodást és reményt jelenítette meg.³⁶ Ez a kép egybecseng a korszak idillikus, a bacchosi felhőtlen boldogságot ábrázoló vázaképeivel.

3. Dionysos a Bacchánsnőkben

A darab látványos epiphániával kezdődik: Dionysos színre lép, és kinyilvánítja isteni voltát: „E thébai földre jöttem én” (Devecseri Gábor fordítása). Tudomásom szerint eddig nem elemezték, hogy pontosan milyen alakban jelent meg az isten a színpadon. A dráma szövege (Pentheus szavaiban, 235–236 és 455–459. sorok) megemlíti az isten szőke fürtjeit és teste féhérségét – azaz ifjú és lányos jellegét emeli ki.³⁷ Azt is érdemes hangsúlyozni, hogy az isten Ázsiából megérkező utazóként tűnik fel a színen.

Az archaikus vázafestészetben Dionysos csupán egyszer van jelen Pentheus halálának ábrázolásakor. Az istent a szokásos módon látjuk: szakállasan, érett férfiként, hosszú ruhában, méltóságáteljesen ülve a thiasos közepén, társainál nagyobb alakban.³⁸ A téma legközelebb 40 évnyi szünet után tűnik fel újra az attikai vázafestészetben. Most viszont Dionysos ifjú, ruhátlanul áll, alakja a Marsyas megbüntető Apollónéhoz hasonló.³⁹ Öltözké híján e képekből nem következtethetünk a *Bacchánsnők* Dionysosára. Csupán annyi állapítható meg, hogy ebben a kontextusban, csakúgy mint a Parthenón által tanúsított hivatalos ikonográfiában, az apaszerű istenből fiúisten lett. Ráadásul túl keveset tudunk arról, hogy a korábbi szerzők – Thespis, Aischylos és Sophoklés – hogyan formálták meg Pentheus alakját, ezért azt sem tudjuk, mennyit változtatott Euripidés az általuk megalkotott képen, illetve hogy mikor jelent meg először ifjú alakjában Dionysos a színpadon.

Tekintsük át ezek után Dionysos szobrászati típusait. Jelen cikk témája szempontjából a hagyományos változat: a szakállas, érett férfiként megmintázott istenalak éppúgy figyelmen kívül hagyható, mint a ruhátlan ábrázolás. Két szkhéma marad tehát: a delphoi tympanonról ismert kitharódosalak és a győzelmes Dionysos. Az elsőre jellemző göndör fürtök és a lányos külső megfelel ugyan a Pentheus által adott leírásnak, de a zenész isten hosszú és bő öltözéke nem illik egy messziről érkező utashoz.

Figyelmünket ezért a győzelmes Dionysos típusára érdemes fordítani (4. kép). Megalkotását – kizárólag stilsztikai érvek alapján – a Kr. e. 4. század elejére vagy közepére teszik.⁴⁰ Minthogy az ikonográfiai szkhéma 4. századi fogadalmi dom-borműveken is előfordul, úgy vélik, mintája egy híres, Attika valamelyik szentélyében álló fogadalmi vagy kultuszszobor lehetett.⁴¹ A szkhéma egyáltalán nem új. Pihenő változata a gigással harcoló Dionysosnak, aki már a siphnosiak Delphoi-ban felépített kincsesházának frízén is megjelenik, és akinek későbbi változatait a Parthenón keleti oldalának 2. metopéján, majd a pergamoni Zeus-oltár frízén, illetve a Kr. e. 4. századi vázafestészetben is megtaláljuk. Az isten fiatal, vállig érő

göndör haját visel; öltözéke rövid chitón párdubórral és olyan lábbeli, ami vándorhoz és színészhez egyaránt illik.⁴² A rövid chitón vándorra utal, a párdubór Ázsiára.⁴³ Ki kell emelni, hogy a szobrászatban Zeus más fiai, Apollón, Hermés vagy Arés sosem viselnek ilyen öltözéket; a rövid chitón (olykor állatbőrrel kiegészítve) és az itt tárgyalt lábbelitípus viszont Artemis szokásos képjelei közé tartozik.⁴⁴ A győzelmes Dionysos szkhémájában külön hangsúlyt kap a rövid chitón és a rafinált frizura nőies jellege.

Adódik tehát a feltevés, hogy az isten olyan alakban lépett színre a *Bacchánsnők*ben, ami legalábbis hasonló volt a szobrászattól ismert Dionysos *thriambos*-típushoz. További érv e feltevés mellett az a hasonló, de csupán töredékesen fennmaradt Dionysos-alak a pergamoni oltár Téléphos-frízéről, ahol az isten ugyancsak büntető aspektusában jelenik meg.⁴⁵ Ennek a típusnak a pergamoni átvétele egybecseng azzal a nagyfokú megbecsüléssel, aminek a *Bacchánsnők* Dionysosa örvendett Pergamonban.⁴⁶

Az eddigiekben igyekeztem elhelyezni az euripidés Dionysost a Kr. e. 5. századi ikonográfia és irodalom kontextusában. Mindebből azonban egy további lényeges és korábban föl nem tett kérdés is adódik. Vajon elképzelhető-e, hogy egy tragédia-író sajátos nézőpontja, a mód, ahogyan színpadra állít egy istent, a közönségben kiváltott közvetlen hatáson túl nem csupán a vázafestők között talált visszhangra, hanem kőfaragók,

szobrászok között is, tehát egy közösségi, hivatalos műfajban? Ha valóban Euripidés választotta drámája színpadára a gigantomachiából ismert Dionysos-alakot, az a következőt jelenti. A darabban Pentheus úgy tudja, hogy ellenfele az Ázsiából érkező isten követője. A közönség viszont tüstént felismerte az ifjúban a zeusi világrend, azaz a polis rendjének harcosát. Olyan üzenet ez, amely tökéletesen egybecseng magával a szöveggel, valamint a tragédiának és a Dionysos-ünnepeknek a klasszikus kori Athénban játszott szerepével.⁴⁷

IV. Összegzés

Milyen lehetett tehát az a Dionysos-kép, amely felöltött a közönségben, miután végignevette a *Békákat*, és részvétellel követte az euripidés Pentheust? Sokalakúságának arisztophanészi kigúnyolását tompíthatta, hogy az isten a komédia végén már mint a polis jótévedője jelenik meg, mint isteni vezető a halhatatlanság útján. Euripidésnél pedig a tragédia végére a thébai királyt fizikailag is megsemmisítő isten az új polis védelmezőjeként áll a színpadon. A *Békák* elején színre lépő bohókás, valamint a *Bacchánsnők*et lezáró büntető, győzelmes isten között helyezkedik el Pheidias szép Dionysosa, az ideális polis oltalmazója.

Nagy Árpád Miklós fordítása

Jegyzetek

- A szöveg a IX. Magyar Ókortudományi Konferencián, Pécsen 2010. május 20-án elhangzott előadás írott változata.
- 1 Isler-Kerényi 2009b, 76, 8. kép.
 - 2 Isler-Kerényi 2009b.
 - 3 Brelich 2007.
 - 4 Lada-Richards 1999, 2: „...an ancient god’s divine ‘personality’ is not a fixed and static concept, but flexible, raw, moulable material, with great capacities of adaptation, transformation, and assimilation.”
 - 5 Isler-Kerényi 2007, 104.
 - 6 Isler-Kerényi 2010b.
 - 7 LIMC III.1, 446 Dionysos 214.
 - 8 LIMC III.1, 431 Dionysos 89.
 - 9 LIMC III.2, 322 Dionysos 205 (fej). Az egész szobrot Croissant 2003, 34 sk. mutatja.
 - 10 LIMC III.1, 436 sk., Dionysos 128; Cain 1997, 30–34.
 - 11 Cain 1997, 78.
 - 12 Carpenter 1997, 104–118.
 - 13 Dover 1993, 39; Sommerstein 1996, 11.
 - 14 Seaford 1996, 26 sk.; Susanetti 2010, 37 sk.
 - 15 Rossi 1995, 255; Casolari 2003, 109 (143. jegyzet).
 - 16 Casolari 2003, 98–109.
 - 17 Casolari 2003, 108 sk.
 - 18 Brelich 2009, 159–193.
 - 19 Kossatz-Deissmann 1994, 186 sk.
 - 20 LIMC III.2, 608 Eris 7.
 - 21 Casolari 2003, 105.
 - 22 Casolari 2003, 104.
 - 23 Isler-Kerényi 2009b, 121.
 - 24 Dover 1993, 2; Massenzio 1995, 91; Sommerstein 1996, 1; Lada-Richards 1999, 17.
 - 25 Dover 1993, 38; Tasinato 2003, 4.
 - 26 Susanetti 2010, 37.
 - 27 Sommerstein 1996, 37.
 - 28 Natale 2008, 99–102.
 - 29 Lada-Richards 1999, 156.
 - 30 Lada-Richards 1999, 17; Todisco 2003, 241 (94. jegyzet).
 - 31 Reeder 1996, 322 skk., 98. szám.
 - 32 Reeder 1996, 326.
 - 33 Lada-Richards 1999, 160.
 - 34 Tasinato 2003, 9 skk.
 - 35 Lada-Richards 1999, 328.
 - 36 Lada-Richards 1999, 329.
 - 37 Susanetti 2010, 29 sk.
 - 38 LIMC VII.2, 259 Pentheus 43.
 - 39 LIMC VII.1, 310 Pentheus 24 és 25.
 - 40 LIMC III.1, 436 sk. Dionysos 128; Cain 1997, 31.
 - 41 Cain 1997, 30.
 - 42 Pickard-Cambridge 1968, 206 sk.
 - 43 Isler-Kerényi 2009a.
 - 44 LIMC III.2, Artemis 190–371.
 - 45 Isler-Kerényi 2010a.
 - 46 Musti 1986.
 - 47 Brelich 2009, 159–209.

Irodalom

- Brelich 2007: Brelich, A., *Il politeismo*. A cura di M. Massenzio e A. Alessandri, Roma, 2007.
- Brelich 2009: Brelich, A., *Teatri di guerre agoni culti nella Grecia antica*. A cura di E. Dettori, Roma, 2009.
- Cain 1997: Cain, H.-U., „Die Locken lang, ein halbes Weib?...” (München, Museum für Abgüsse klassischer Bildwerke), München, 1997.
- Carpenter 1997: Carpenter, T. H., *Dionysian Imagery in Fifth-Century Athens*, Oxford, 1997.
- Casolari 2003: Casolari, F., *Die Mythentravestie in der griechischen Komödie* (Orbis Antiquus 37), Münster, 2003.
- Croissant 2003: Croissant, F., *Les frontons du temple du IVe siècle. Fouilles de Delphes IV: Monuments figurés* (Sculpture 7), Athens, 2003.
- Dover 1993: Dover, K., *Aristophanes Frogs*, Oxford, 1993, 1–106 (Introduction).
- Isler-Kerényi 2007: Isler-Kerényi, C., *Dionysos in Archaic Greece. An Understanding through Images*, Leiden–Boston, 2007.
- Isler-Kerényi 2009a: Isler-Kerényi, C., „Dionysos párdúca”: *Ókor* 8/1, 2009, 33–39.
- Isler-Kerényi 2009b: Isler-Kerényi, C., „Dionysos am Parthenon”: Fischer-Lichte, E. – Warstat, M. (szerk.), *Staging Festivity. Theater und Fest in Europa*, Tübingen–Basel, 2009, 11–126.
- Isler-Kerényi 2010a: Isler-Kerényi, C., „Dionysos am Pergamonaltar”: *Antike Kunst* 53 (2010) 62–73.
- Isler-Kerényi 2010b: Isler-Kerényi, C., Le metamorfosi di Dioniso e l’Inno omerico VII. Dionysos ex Machina (megjelenés előtt).
- Kossatz-Deissmann 1994: Kossatz-Deissmann, A., „Paridis Iudicium”: LIMC VII.1, 176–188.
- Lada-Richards 1999: Lada-Richards, I., *Initiating Dionysus. Ritual and Theatre in Aristophanes’ Frogs*, Oxford, 1999.
- LIMC: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*
- Massenzio 1995: Massenzio, M., *Dioniso e il teatro di Atene. Interpretazioni e prospettive critiche*, Roma, 1995.
- Musti 1986: Musti, D., „Il dionisismo degli Attalidi: antecedenti, modelli, sviluppi”: *L’association dionysiaque dans les sociétés anciennes*, Rome, 1986, 105–126.
- Natale 2008: Natale, A., *Il riso di Hephaistos. All’origine del comico nella poesia e nell’arte dei Greci*, Roma, 2008.
- Pickard-Cambridge 1968: Pickard-Cambridge, A., *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford, 1968².
- Reeder 1996: Reeder, E. D., *Pandora. Frauen im klassischen Griechenland*, Basel, 1996.
- Rossi 1995: Rossi, L. E., *Letteratura greca*, Firenze, 1995.
- Seaford 1996: Seaford, R., *Euripides Bacchae*, Warminster, 1996, 25–54.
- Sommerstein 1996: Sommerstein, A. H., *Frogs* (The Comedies of Aristophanes Vol. 9), Warminster, 1996, 1–23.
- Susanetti 2010: Susanetti, D., *Euripide Baccanti. Introduzione, traduzione e commento*, Roma, 2010.
- Tasinato 2003: Tasinato, M., „Sulle tracce d’un antico duello: le Baccanti di Euripide a tenzone con le Rane di Aristofane”: *Simplegadi* 8 21 (2003) 3–26.
- Todisco 2003: Todisco, L., (szerk.), *La ceramica figurata a soggetto tragico in Magna Grecia e in Sicilia*, Roma, 2003.