

BÚCSÚ A HITVESTŐL? ORPHEUS ÉS EURYDIKÉ*

DARAB ÁGNES**

A görög–római mitológia, illetve az erre épülő klasszikus irodalom és képzőművészet egyik legismertebb szerelmi története Orpheus és Eurydiké nevéhez fűződik. Ez a mítosz az európai kultúrában 2000 éve változatlan tartalommal él tovább:¹ Orpheus szerelmével és csodás költészetével még a halál fölött is diadalmaskodott, de a hátrapillantás tilalmának megszegésével végül örökre elveszítette feleségét. Ennek a tragikus végű szerelmi történetnek a legkorábbi ábrázolása egy Kr. e. 420-ra datált attikai háromalakos dombormű, amely csak római másolatokban (ld. 1. kép) maradt ránk.² A reliefet általában Orpheus sikertelen katabázisaként, a házaspár végső búcsújaként szokás értelmezni. Annak a pillanatnak az ábrázolásaként, amikor a dalnok az alvilágból felvezető úton hátrapillant Eurydikére, aki mellett már ott is terem Hermés, hogy visszavezesse a holt lelkek birodalmába.

A történetnek ezzel a tragikus felfogásával legközelebb csak Vergilius *Georgicájában*, a tankölteményt lezáró epyllionban találkozunk (4, 453–527), amely egyben a mítosz eme változatának első költői feldolgozása.³ A tragikus végkifejlet két legkorábbi vizuális és verbális megfogalmazását, az elveszett attikai domborművet és Vergilius leírását tehát évszázadok választják el egymástól. Ugyanakkor a relief fennmaradt öt másolata a Kr. u. 1. századra,⁴ pontosabb meghatározás szerint közvetlenül az Augustus halála (Kr. u. 14.) utáni évekre⁵ datálható. Mindössze tehát néhány évtizeddel a *Georgica* elkészülte (Kr. e. 29.) utánra.

* A tanulmány a TÁMOP-4.2.2/B-10/1-2010-0008 jelű projekt részeként – az Új Magyarország Fejlesztési Terv keretében – az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósult meg.

This work was carried out as part of the TÁMOP-4.2.2/B-10/1-2010-0008 project in the framework of the New Hungarian Development Plan. The realization of this project is supported by the European Union, co-financed by the European Social Fund.

** Ez a tanulmány felhasznált szakirodalmában frissített, tartalmában némiképp átdolgozott, első magyar nyelvű publikálása a következő tanulmányomnak: Ágnes DARAB: Orpheus und Eurydice. Parallelen in Literatur und in bildender Kunst. *Acta Antiqua Hung.* 39 (1999) 81–94.

¹ HOFMANN 1999, 153–198.

² SCHWARZ 1988, 99, no. 5.

³ GRUPPE 1897–1902, 1159; WILLRICH 1909, 1324; LINFORTH 1941, 17 skk; ZIEGLER 1942, 1269; BOWRA 1952, 113; GUTHRIE 1953, 31; GLOVICZKI 2007, 61.

⁴ SCHWARZ 1988, loc. cit.

⁵ GÖTZE 1938, 197 sk; Taf. 32–33.



I. kép: Orpheus, Eurydiké és Hermés. Nápoly, Museo Nazionale

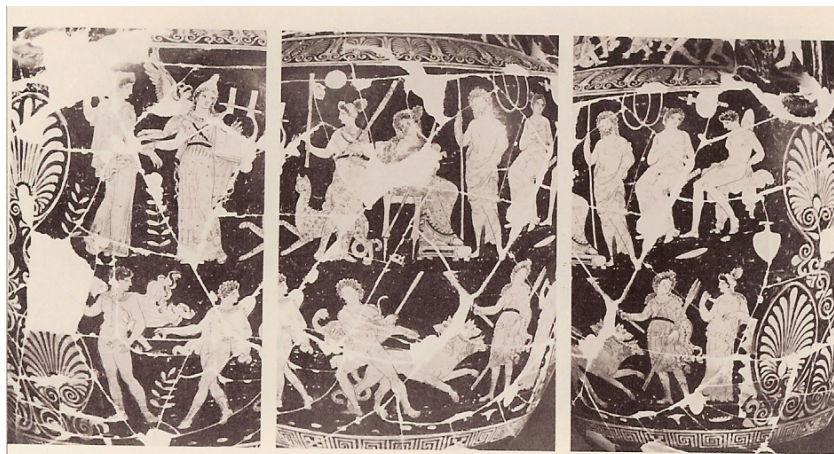
A történet első fennmaradt irodalmi említése Euripidés *Alkéstis*ében (357–62) olvasható, amely szerint Orpheus a felesége fölhozataláért ment le az alvilágba. Euripidés sem Eurydiké nevét, sem a hátrapillantás tilalmát nem említi vagy a visszaadásnak bármiféle feltételét. Ami pedig a vállalkozás kimenetelét illeti, a kontextusból arra lehet következtetni, hogy Orpheusnak sikerült a feleségét visszavinnie a felvilágra. Hiszen Admétos – Alkéstistől búcsúzáván – éppen arról beszél, hogy ha ő is képes lenne úgy énekelni, mint Orpheus, ő is alászállna, hogy feleségét fölhozza az alvilágból. A 357. sorhoz írt scholion szerint⁶ is Orpheus fölhozta feleségét a Hadésból.

A történetet ezután Platón idézi (*Symp.* 179d) egészen sajátos felfogásban. Éppen Alkéstis önfeláldozásának ellenpéldájaként említi Orpheust, akinek nem volt bátorsága meghalni szerelméért, hanem élve ment le a Hadésba. Ezért kétszeresen is megbüntették az istenek: a feleségét nem adták vissza, csak a képmását mutatták meg, majd úgy rendelték, hogy a dalnok asszonyok kezétől haljon meg. Platón sem nevezi meg Orpheus feleségét, ellenben elsőként tesz említést az alvilágjárás sikertelenségéről. Ezt azonban nem a később általánossá vált történettel, a Hadés szabta tilalom megszegésével magyarázza, hanem – senkit és senki által nem követve – Orpheus gyávaságával. Ez a történet valószínűleg Platón leleménye a fantom Helené történetének mintájára, amelyet Stésichorosnak tulajdonítanak. Ezt a változatot dolgozta fel Euripidés *Helené* c. drámájában, és Platón is említi a

⁶ SCHWARTZ 1891, 227.

Phaidrosban (243a).⁷ Isokratés csupán arról szól, hogy Orpheus fölvezette a halottakat az alvilágból (*Bus.* 8), azt a benyomást keltve, mintha ezt nem csak egy esetben tette volna meg.⁸

A történetnek az euripidési változata látható egy apuliai vázaképen is,⁹ amely az attikai dombormű után a téma egyetlen görög ábrázolása (2. kép). Erős átöleli Orpheust, aki jobb-jával megfogja egy felé forduló nő kezét. A Kr. e. 4. sz. második feléből származó, főleg apuliai sírokból előkerült úgynevezett alvilágvázaikon¹⁰ gyakran szerepel Orpheus, de ez az egyetlen, ahol Eurydikével együtt.¹¹ A szárnyas Erős jelenléte és a házaspár gesztusa nem hagy kétséget afelől, hogy a kép Eurydiké visszaadását vagy még inkább a házaspár anabázisának első lépését ábrázolja, vagyis a szerelem győzelmét a halál fölött.¹²



2. kép: Apuliai vörösalakos volutás kratér. Nápoly, Museo Nazionale

Eurydiké neve először ugyancsak egy apuliai váza töredékén szerepel, amelyen egy női fej és fölötté az ΕΥΡΥΔΙΚΗ felirat látható.¹³ Bár a mitológiából és az irodalmi művekből még számos Eurydikéről tudunk,¹⁴ mégis aligha képzelhető el, hogy nem Orpheus felesége, hanem egy másik, ugyanezt a nevet viselő nő szerepeljen azoknak a vázaképeknek az egyikén, amelyekről az alvilág uralkodó párja előtt éneklő Orpheus alakja sohasem hiányzik. Így szinte bizonyosnak tekinthetjük, hogy Orpheus feleségének Eurydikéként való

⁷ ZIEGLER 1942, 1274.

⁸ A szöveg hely némiképp eltérő értelmezését ld. BOWRA 1952, 119–120.

⁹ TRENDALL–CAMBITOGLU 1982, 533, 18/284, pl. 196; GAREZOU 1994, 88, no. 80.

¹⁰ DIETERICH 1893, 28; GUTHRIE 1952, 187; ZUNTZ 1971, 412.

¹¹ GAREZOU 1994, 88 sk., no. 72–84.

¹² GAREZOU 1994, 102.

¹³ TENDALL–CAMBITOGLU 1982, 504, 82; GAREZOU 1994, 89, no. 84.

¹⁴ WILLRICH 1909, 1325 sk. A név alapos elemzését adja KÖVES–ZULAUF 2007, 126–128.

megnevezése a Kr. e. 4. századra megy vissza.¹⁵ Mivel az attikai dombormű nápolyi másolatán mindhárom alak fölött be van vésve a nevük, ebből arra következtethetnénk, hogy a Kr. e. 5. századi eredeti az első bizonyítéka az Eurydiké név használatának ezzel a történettel összefüggésben. Azonban a nápolyi relief feliratainak eredetisége annyira vitatott,¹⁶ hogy egy ilyen állításhoz semmiképpen sem jelenthet alapot.

A *Georgica* előtti időszakból a mítosznak még két, hellénisztikus kori költői elbeszélése maradt fenn. A Kr. e. 3. században alkotó Hermésianax (*Athén.* 13. 597 b), valamint egy Kr. e. 1. századi ismeretlen szerző költeménye, a *Bión gyászda* (115 skk.) egyaránt a visszavezetéséről szól, amelyben a dal és a szerelem erejét dicsőítik. A korábbi szöveghelyekhez képest mindkettőnek új vonása, hogy megnevezi Orpheus feleségét: Hermésianax Agriopénak, a *Bión gyászda* költője Eurydikeiának. Agriopét sehol máshol nem említik Orpheus feleségként, a mitográfusok sem,¹⁷ és nekünk sem kell jelentőséget tulajdonítanunk¹⁸ ennek. Egyazon személy több néven történő említésére a görög mitológiában számtalan példát találunk. A *Bión gyászda* nem csak azért fontos forrás, mert a legrégebbi költői bizonyítéka a továbbiakban egységes névhasználatnak,¹⁹ hanem mert először mondja ki egyértelműen, hogy Orpheus visszakapta Eurydikét édes lantjátéka jutalmául (125).

A mítoszt tehát a *Georgica* Orpheus-epyllionjának megformálásáig mind a verbális, mind a vizuális narratívák sikeres történetként írták le. Legalábbis abban az értelemben, hogy Orpheusnak sikerült csodás énekével elérnie a Hadés uralkodó párjától feleségének visszaengedését az életbe.²⁰ A források ezt a dal és a szerelem erejének példájaként idézik meg. A Platón-hely kivételével ebben valamennyi leírás egységes, noha látható, hogy a történet még formálódóban van, amit elsősorban Orpheus feleségének névtelensége, majd két néven említése mutat. Ami ezekből az ábrázolásokból hiányzik a mítosz későbbi költői előadásaihoz képest: Eurydiké halálának oka, a hátrapillantás tilalma, ennek megszegése, és ennek következtében Orpheus vállalkozásának a tragikus vége, valamint mindennek önálló és koherens elbeszéléssé formálása. Ezt teremtette meg a *Georgica* Orpheus-narratívája, amely nem csak az Orpheus–Eurydiké, hanem az Orpheus alakja köré fonódó valamennyi epizódnak az első organikus és monumentális feldolgozása.

Tovább tekintve a mítosz Vergilius utáni művészi ábrázolásaira, apró változtatásokkal, de a főbb eseményeket illetően Vergiliust követi Ovidius (*Met.* 10, 1–73) és a *Culex* (268–95) szerzője,²¹ Seneca pedig (*Herc. fur.* 569–91, *Herc. Oet.* 1061–89) Vergiliust és Ovidiust egyaránt.²² Nem csak a mítosz kerek egésze formálása a római költők, mindenekelőtt

¹⁵ HEURGON 1932, 23 sk.; ZIEGLER 1942, 1276.

¹⁶ GÖTZE 1938, 198.

¹⁷ ZIEGLER 1942, 1277.

¹⁸ Akkorát meg éppen nem, mint Bowra, aki a kettős névhasználat alapján tételezi fel kezdetben két költemény létezését: „there were two names and therefore two poems” (BOWRA, 1952, 122).

¹⁹ ZIEGLER 1942, 1276.

²⁰ Köves-Zulauf hívja fel a figyelmet arra, hogy a *Georgica* előtti szövegek *expressis verbis* csak Eurydiké visszaadásáról szólnak, a felvezetés sikeréről vagy annak bármiféle kimeneteléről nem: KÖVES-ZULAUF 2007, 129–130.

²¹ A datálás és a szerzőség kérdésének összefoglalását bőséges szakirodalommal ld. ALBRECHT 2003, 527.

²² GRUPPE 1897–1902, 1160; ZIEGLER 1942, 1269.

Vergilius érdeme, hanem Orpheus katabázisának a kiszínezése is. A Vergilius előtti ábrázolások az orpheusi ének mindent legyőző erejét éppen Eurydiké visszaadásával példázták. A római költők tragikus mítoszértelmezése ezt már nem tette lehetővé, ugyanakkor Orpheus alvilágjárásában ők is – legalábbis az Augustus-kor költői – a költészet felülmúlhatatlan erejének mitikus példáját látták. Így tevődött át a hangsúly Eurydiké visszaengedéséről az alvilág félelmetes erőinek bemutatására, amit csak Orpheus lantjátéka, a költészet képes megengyhíteni.

A dalnok katabázisának vergiliusi megformálása a költők számára mindörökké olyan mintát teremtett, amelynek egyes elemei hamarosan toposzá váltak. A történetet, ha nem is olyan terjedelemben, mint Vergilius és Ovidius, vagy akár a *Culex* szerzője és Seneca, még más költők is felidéztek az 1. sz. folyamán: Horatius (*Carm.* 3, 11, 15–24) és Lucanus, akinek a mítoszt részletesen bemutató költeményéből csak néhány sor maradt fenn.²³ Természetesen valamennyien mást emeltek ki a sokrétű mítoszból, más-más mondanivaló hordozójává, mitikus példázatává alakították, de annak lényeges elemeit illetően összhangban állnak egymással.

A történet a római költők továbbalakításában tehát a következőképpen áll előttünk. Eurydikét egy kígyó halálra marja (Vergilius, Ovidius). Vergilius leleménye, hogy ez épp akkor történik, amikor Aristaeus elől menekül, vagyis az Orpheus- és az Aristaeus-mítoszt ő rendezte kauzális összefüggésbe.²⁴ A római költészetben a történetnek az a legkedveltebb részlete, hogy Orpheus éneke milyen lenyűgöző hatással volt az alvilág lakóira, és ez az, aminek előadásában a költők szinte versengtek egymással. A Cerberus elcsitul (Horatius), mindhárom száját eltátja (Vergilius). Charon elhagyja csónakját, hogy hallgassa Orpheus énekét (*Herc. Oet.*), az árnyak mindenünnen Orpheus köré sereglenek (Vergilius) és sírnak (Ovidius), ahogy sírnak az Eumenisek is (Horatius, Ovidius). Ixion kereke megáll (Vergilius, Ovidius, Sen. *Herc. Oet.*), Ixion és Tityus nevetni kezd (Horatius). Sisyphus leül sziklájára (Ovidius, Sen. *Herc. Oet.*), Tantalus nem kap a hullámok után (Ovidius), a keselyű nem tépi Tityus máját (Ovidius, Sen. *Herc. Oet.*), a danaidák sem hordják a vizet (Horatius, Ovidius). Pluto és Proserpina megenyhül (Vergilius, Ovidius, *Culex*, Sen. *Herc. fur.*), a Párkák újrafonják Eurydiké életfonalát (Sen. *Herc. Oet.*). Orpheus azzal a feltétellel kapja vissza a feleségét, hogy nem pillant hátra, amíg fel nem érnek a felvilágra (Vergilius, Ovidius, Sen. *Herc. fur.*). Az utolsó pillanatban azonban mégis hátrafordul, többnyire azért, hogy meggyőződjön Eurydiké jelenlétéről (Vergilius, Ovidius, Sen. *Herc. Oet.*), vagy mert oly nagyon kívánta már látni (*Herc. fur.*), illetve a *Culex*-ben „*oscula cara petens*” (290).

A mítosznak több hasonlóan monumentális vagy részletes előadása nem született sem az itt idézett szövegek előtt, sem utánuk. A fentiekből világosan kirajzolódik, hogy a mítosz iránt tanúsított intenzív költői érdeklődés a Iulius–Claudius korra korlátozódik. A költőket a továbbiakban a történet már nem önmagáért érdekelte, Eurydiké visszaadása egyre inkább csak utalásszerűen említődik. Ez megmutatkozik már Horatius említett ódájában is (3, 11). A költő Lydé meghódításához a mercuriusi lantot hívja segítségül, amely egyaránt képes a földi és a föld alatti világ megszelídítésére. Ezt példázza Orpheus történetével, de sem a

²³ ZIEGLER 1942, loc. cit.

²⁴ Vö. SERVIUS ad *Georg.* IV. 1. A történetnek ezt a változatát majd csak FULGENTIUS *Myth.* III. 10. és a *Myth. Vat.* I. 76, III. 8, 20 említik.

hérós nevét, sem alászállásának okát és kimenetelét nem említi, csak az orpheusi dal hatását az alvilágban, amit teljesen a vergiliusi minta nyomán ad elő.

A továbbiakban a költők és írók csak egyetlen mozzanatot emelnek ki: azt, hogy a dalnoknak sikerült énekével elérnie Eurydiké visszaadását. Azt is mondhatnánk, hogy a mítosz visszanyerte eredeti, Euripidés óta ismert jelentését, de nyilvánvalóan nem erről van szó. Vergilius és Ovidius után bármennyire is csak utalásszerűen idézik fel a mítoszt, már mindenképpen számolnunk kell a nagy minták ismeretével. A történetnek a Iulius–Claudius kor utáni futó említései, így Statius (*Theb.* 8, 58 sk.), Plutarchos (*De sera num. vind.* 28, 566b, *Amat.* 17, 761), Lukianos (*Dial. mort.* 23, 3) csak Eurydiké fölvtelének engedélyezéséről szólnak, a Vergilius óta sokszor megidézett mítosznak csak arról a mozzanataról, amelyekre az adott kontextusban éppen szükségük van.

Orpheus és Eurydiké történetét Plutarchos és Lukianos is olyan mítoszokkal együtt említi, amelyek arról szólnak, hogy az alvilágból hosszabb vagy rövidebb időre vissza lehet térni. Így kerül Eurydiké példája mindkét írónál Alkéstisé és Prótesilaosé mellé. Hasonló tendenciát figyelhetünk meg a mitográfusoknál is. Konón (*Narr.* 45, 2) és Apollodóros (1. 3, 2, 2) még a történet egészét leírja, éspedig a vergiliusi tragikus végkifejlettel. Hyginus már annak a felsorolásnak a részévé teszi, amely azokat a mitikus alakokat veszi számba, *qui licentia Parcarum ab inferis redierunt* (*Fab.* CCLI.).

A történet legmonumentálisabb képzőművészeti ábrázolásai a már említett attikai háromalakos relief római másolatai. A jelenetet – ahogy a bevezetőben már ugyancsak utaltam rá – Orpheus és Eurydiké búcsújaként szokás értelmezni.²⁵ Eszerint a házastársak testtartása, szomorú egymásra pillantása, kézmozdulatuk gyengédsége és Hermés határozott kézfogása azt a pillanatot örökíti meg, amikor Orpheus hátranéz, így Hermés már vezeti is vissza Eurydikét a Hadésba. Ez az értelmezés azonban mára már nem nevezhető általánosan elfogadottnak. Az utóbbi néhány évtizedben rendre napvilágot láttak tanulmányok, amelyek a jelenetet nem a végső búcsúként, hanem a szeretett hitves viszontlátásaként értelmezik.²⁶ Ezek sorából kiemelkedik L. A. Touchette tanulmánya,²⁷ amelyben a szerző az alakok gesztusát vizsgálja a Kr. e. 5. század művészetének kontextusában. Ennek eredményeként a domborművet a mítosz pozitív variánsaként, éspedig esküvői jelenetként interpretálja: a relief Orpheus és Eurydiké új házasságkötését ábrázolja a sikeres visszatérés után.

A kérdés eldöntését az is nehezíti, hogy nem csak a római másolatok, de a görög eredeti esetében sem ismert, legfeljebb feltételezhető, hogy milyen építményhez tartozott. Ugyanígy az is csak feltevés, bár meglehetősen általánosan elfogadott, hogy a dombormű tematikailag egységet alkot azzal a három, szintén csak római másolatban fennmaradt háromalakos domborművel (Médeia és Pelias lányai; Héraklés és két Hesperida; Héraklés, Peirithoos és Théseus), amelyekkel stilsztikailag kétségtelenül összetartozik.²⁸ Ugyanakkor ez a feltevés alapvetően befolyásolja a jelenet értelmezését, amit ezért célravezetőbb nem ebből ki-

²⁵ GRUPPE 1897–1902, 1197; SCHWARZ 1988, 100. további szakirodalommal.

²⁶ Összefoglalását ld. GRUPPE 1897–1902, 1195 skk, majd DRONKE 1962, 205; OWEN LEE 1964, 401–404.

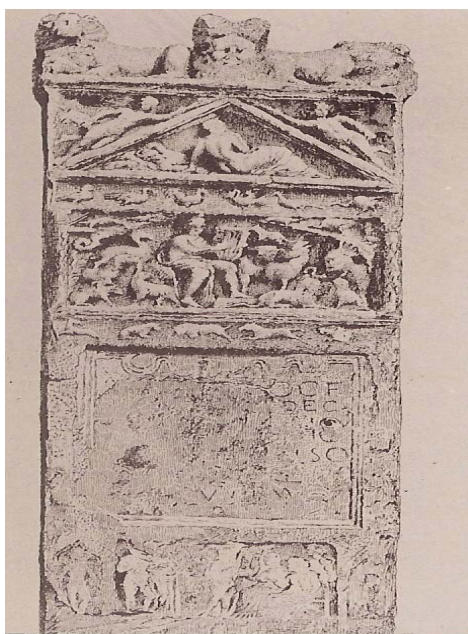
²⁷ TOUCHETTE 1990, 77–90.

²⁸ Ezek elemző áttekintését ld. GRUPPE 1897–1902, 1194; MÖBIUS 1965, 19 skk; SCHWARZ 1988, 100.

indulva megkísérelni, hanem a mítosz egyéb költői és képzőművészeti feldolgozásaival összefüggésben.

Orpheust és Eurydikét a római korban – eltekintve az attikai relief másolataitól – mindig síremléken ábrázolták. Négy relief és egy freskó maradt ránk a Kr. u. 2. és 3. századból. Közülük mind méretével, mind díszítésének gazdagságával kiemelkedik a poetovioi ún. Pranger (3. kép),²⁹ amelyen a mítosznak két jelenete is látható. A feliratos mező fölött az állatokat elbűvölő Orpheus, alatta Orpheus Dis pater és Proserpina előtt, akik mögött Mercurius áll, balra Eurydiké. Az oromzati háromszögben Seléné és Endymion láthatók. A sírkő tetején lévő szakállas fej és a két oroszlán a Kybelé kultusz hatását mutatják, a keskeny oldalakat díszítő táncoló maenasok és a párducok a Dionysos kultuszét.³⁰

Seléné és Endymion története a sírszimbolikában az öröklét kifejezőjévé vált, a Kybelé és a Dionysos kultusz boldog túlvilági életet ígért beavatottjainak. Ilyen gondolatokat közvetítő ábrázolások középpontjában áll a két Orpheus-jelenet, melyeket ebben az összefüggésben a boldog túlvilági életbe vetett remény kifejezéseként értelmezhetünk. Így az alvilágjelenetben sem láthatunk mást, mint a történetnek azt a változatát, amelyik Orpheus katabázisának a sikerével zárul, ami a sírszimbolikában a halál legyőzésének, a lélek halhatatlanságának a megfogalmazása.³¹



3. kép: Pranger. Poetovio (Ptuj, Pettau). Rajz

²⁹ GAREZOU 1994, 90, no. 87 = 145 b

³⁰ SCHÖBER 1923, 65 skk., Abb. 67; SCHÖBER 1953, 127 sk., 147, Abb. 53; ABRAMIC 1925, 135 skk.

³¹ Hogy ebben egyenesen az orphikus túlvilágreményeket kell látnunk, ld. SCHÖBER 1953, 128.

Az ausztriai St. Martin am Pacher templomának falába építve maradt meg annak a sírdomborműnek a töredéke, amelyen a feliratos mező fölött ugyancsak az állatokkal körülvett Orpheust ábrázolták.³² A sírkő alsó része elveszett, de a Pranger alapján, amellyel felépítése és megmaradt díszítése teljesen azonos, feltételezhetően Orpheust és Eurydikét ábrázolta az alvilágban, minden bizonnyal ugyanazzal a jelentéssel.³³

Intercisából is előkerült a mítosz mindkét jelenetének ábrázolása, bár külön-külön.³⁴ Az Orpheus és Eurydiké anabázisát ábrázoló relief az intercisai mitológiai témájú domborműveknek azt a típusát képviseli, amelyen a mitikus lényekkel azonosított elhunytakat örökítették meg.³⁵ A mitológiai történetre csak az Orpheus baljában tartott lant és fején a fríg sapka utal, viseletük egyébként teljesen helyi, ábrázolásuk pedig portrészzerű.³⁶ A három dombormű közül ez fejezi ki legközvetlenebbül a haláltól való megszabadulás reményét, mert erre nem csak utal a mitológiai jelenettel, hanem az elhunytakat azonosítja a mítosz szereplőivel.

A történetnek még két ábrázolása ismert, amelyek az eddigiekkel szemben a mítosz vergiliusi változatát mutatják.³⁷ A tunéziai El-Amrouniból származó dombormű ismét a lanton játszó Orpheust ábrázolja állatokkal körülvéve, valamint Orpheust és Eurydikét az alvilágban (4. kép).³⁸ A két dombormű egykor egy mauzóleum nyugati és déli külső oldalán volt elhelyezve, míg az északit az Alkéstist megszabadító Héraklés jelenete díszítette. Orpheus közvetlenül Eurydiké mögött áll, aki a Hadés nyitott kapujához lép, amelynek túoldalán az alvilág elevenedik meg: Sisyphos, a Kerberos, Charon, Ixion és Tantalos. A jelenet nyilvánvalóan nem értelmezhető anabázisként, de katabázisként sem,³⁹ mert sem mitológiai, sem irodalmi, sem képzőművészeti hagyománya nincs annak a történetnek, hogy Orpheus és Eurydiké együtt mentek le az alvilágba. A dombormű talán azt a pillanatot ábrázolja, amikor Orpheus hátrapillant a feleségére, akinek ezért újra vissza kell térnie a Hadésba. Ez esetben nem a halál legyőzésének a lehetőségét fejezi ki, hanem éppen ellenkezőleg, a *raptatio* történeteként értelmezhető.

Ugyanez mondható el egy Ostiában feltárt sírípítmény freskójáról is.⁴⁰ Orpheus az alvilág kapuja felé lép, amit a Kerberos és a lanitor Orci jelez, és Eurydikére néz, aki rémulten emeli fel mindkét kezét. Mögötte Oknos, fölötte Pluto és Proserpina látható.

³² GAREZOU 1994, 95, no. 145 d.

³³ SCHOBER 1923, 67; ABRAMIC 1925, 138; SCHOBER 1953, 144.

³⁴ HAMPEL 1906, 244–45; BARKÓCZY–ERDÉLYI–FERENCZY 1954, K. 182, Taf. LXII, 1 és K. 190, Taf. LXIV, 1; ERDÉLYI 1974, 131; SCHWARZ 1988, 98, no. 3.

³⁵ HAMPEL 1906, 244, VI. tábla 14. ábra; OROSZLÁN 1918, 33 sk; ERDÉLYI 1974, 134, 177. tábla

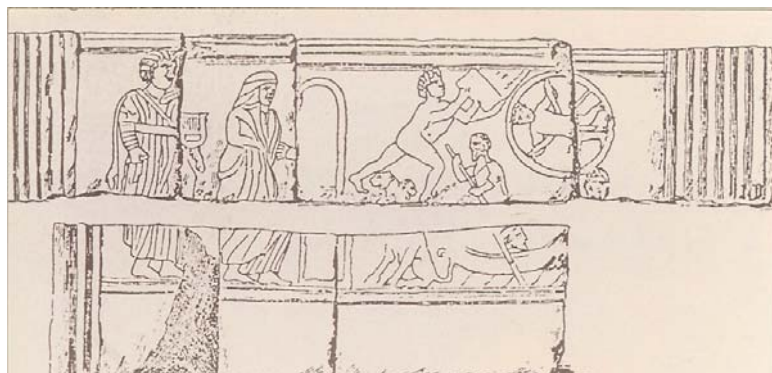
³⁶ ERDÉLYI 1974, loc. cit.

³⁷ Ellentétben Touchette megállapításával (TOUCHETTE 1990, 84.): „*The artistic evidence from the first century BC. onwards, seemingly unaffected by the tragic version of the myth narrated by some of the Latin poets, continues to point to a successful ending for Orpheus' mission.*” Ennek megfelelően a két ábrázolásról nem is mond többet, mint hogy Orpheust és Eurydikét ábrázolja az alvilágban (loc. cit.).

³⁸ GRUPPE 1897–1902, 1198, 1200; SCHOELLER 1969, 27, 43, Taf. VII. 1, XI. 1; SCHWARZ 1988, 98, no. 1.

³⁹ Ahogy ezt általában teszik: GRUPPE 1897–1902, 1198; SCHOELLER 1969, 43; SCHWARZ 1988, 100.

⁴⁰ ALTMANN 1905, 228; HELBIG 1963, 829, no. 1156; SCHWARZ 1988, 98, no. 2.



4. kép: Sírdombormű El-Amrouniból. Rajz

Áttekintve az Orpheus–Eurydiké mítosz valamennyi irodalmi és képzőművészeti ábrázolását, a következőket állapíthatjuk meg. Ez a történet a Vergilius előtti irodalomban – Platón kivételével – mindig sikeresen végződik. Eurydiké fölhozatalának feltételéről és Orpheus vétkéről senki sem tesz említést. Tragikus történetként először Vergiliusnál szerepel, majd Ovidiusnál, a *Culex*-ben, Senecánál, Konónnál és Apollodórosnál. Horatius, Státius, Plutarchos, Lukianos és Hyginus már ismét csak azt idézik fel a mítoszból, hogy Orpheusnak énekével sikerült elérnie Eurydiké visszaengedését a felvilágra. Ezt annak az általános gyakorlatnak egyik példaként tekinthetjük, hogy a mítoszból csak azt emelik ki, ami a kontextus szempontjából fontos. Ugyanakkor abban a tekintetben mindvégig összhangban áll a teljes verbális hagyomány, hogy ez a motívum a szerelem és mindenekelőtt a költészet erejét szimbolizálja.

A történet képi ábrázolásai – továbbra is eltekintve az attikai relief-től és másolataitól – funkciójukban szintén egységet alkotnak: valamennyi sepulchralis emléket díszített. Az általuk kifejezett gondolat többnyire a halál legyőzésének, a lélek halhatatlanságának ígérete és reménye. Kivételt csak az el-amrouni relief és az ostiai sírfreskó képez, amelyeken a mítosz nem a *resurrectio*, hanem a *raptatio* gondolatának megfogalmazása lesz. Mindkettő számára külön képtípus alakult ki. Az első esetben Orpheus és Eurydiké a Hadés uralkodópárja előtt áll (az apuliai váza, a Pranger, a St. Martin am Pacher-i dombormű), illetve – a történet egyetlen képbe sűrítését a végletekig fokozva – csak Orpheus és Eurydiké egymás mellett (Intercisa). A másik képtípuson már Pluto és Proserpina vagy nem szerepel (el-amrouni dombormű), vagy csak a háttérben (ostiai sírfestmény), mert Eurydiké visszaadása már megtörtént. Helyettük az alvilág bűnhődői jelennek meg, akik magának a Hadésnak a perszifikációi, ahova Eurydikének vissza kell térnie. Másrészt Orpheus és Eurydiké középpontba állítása, egymás felé vagy egymástól való elfordulásuk egyértelművé teszi, hogy a tragikus hátrafordulás és elválás pillanatáról van-e szó. Ennek az ikonográfiai típusa azonban jóval a *Georgica* utáni időből ismert, bizonyítva egyszersmind a mítosz vergiliusi változatának ismertségét akkor is, amikor az irodalomban erről már nem tesznek említést.

Végül azt is láthattuk, hogy a történet iránti legintenzívebb érdeklődés a Iulius–Claudius korban, azon belül is az Augustus korban tapasztalható. Olyannyira, hogy a mítosz ekkor

kapja meg első monumentális és mindörökre paradigmikus költői megfogalmazását Vergilius *Georgicájában*. Ugyanennek a jelenségnek a képzőművészeti dokumentuma az attikai dombormű korabeli öt másolata, amelyeknek a jelentősége a mítosz vizuális ábrázolásainak történetében nem csak a nagy számuk miatt, hanem a nápolyi másolat esetében a művészi színvonal tekintetében is, a *Georgica* Orpheus-narratívája mellé állítható. Az Orpheus–Eurydiké mítosz művészi ábrázolásainak sorában amilyen tetőpontot jelent a költészetben a *Georgica* elbeszélése, ugyanazt képviseli a képzőművészetben a nápolyi háromalakos dombormű. A stílus felől közelítve mindkettő ugyanannak a kornak az alkotása: az Augustus–Tiberius kori klasszicizmusé. A mítosz a Kr. u. 1. század közepétől már csak azoknak a történeteknek az egyike, amelyek arról szólnak, hogy valakit visszaengednek a Hádéból talán hosszabb időre (Alkéstis) vagy csak egy estére (Prótesilaos). Ezt tapasztaljuk Plutarchos és Lukianos elbeszélésében, valamint az el-amrouni reliefen.

Természetesen felmerülhet annak a lehetősége is, hogy a látszat ellenére már a Kr. e. 5. században létezett a mítosznak egy tragikus változata is.⁴¹ Egyes feltételezések szerint az utalások közös forrása egy attikai dráma.⁴² Mindössze két drámáról van tudomásunk, amelyeknek a témája az Orpheus-mítosz volt. Az egyik Aischylos *Bacchánsnök* c. műve, de ez Orpheus haláláról szól.⁴³ A másik Aristias *Orpheusa*, amelyből csak egyetlen sor maradt fenn. Ziegler feltevését, miszerint az Eurydiké-történet talán ez utóbbiban nyerte el tragikus megformálását,⁴⁴ semmi sem támasztja alá. Sem az, hogy Aristias *Orpheusa* minden valószínűség szerint szatírájáték volt,⁴⁵ sem a fennmaradt képzőművészeti ábrázolások.

Az Orpheus-mítosznak a Kr. e. 1. századig terjedő időszakból fennmaradt képi ábrázolásainak a java ugyancsak az 5. sz. második feléből származik.⁴⁶ Egy 6. század első felére datált metopé az argonauták között ábrázolja Orpheust, a már említett 4. századi apuliai vázák – szám szerint 13 – az alvilágban. Az összes többi ábrázolás attikai vörösalkos vázákép, amelyek a Kr. e. 460–400-ig terjedő időszakban készültek, és alapvetően két jelenetet ábrázolnak: a thrák férfiaknak éneklő Orpheust és a dalnokra támadó thrák nőket.⁴⁷ Számárányukban is ezek alkotják a többséget, 17 vázákép ismert az előbbi jelenettel és 36 az utóbbival. A képzőművészeti ábrázolások tanúsága szerint tehát Orpheus történetének tragikumát az 5. sz. második felében – Aischyloséhoz hasonlóan – nem Eurydiké fölhozatalának kudarcában látták, hanem a dalnok halálában.

C. M. Bowra sokat idézett, máig megkerülhetetlen elemzésében⁴⁸ az Eurydiké-mítosz vergiliusi megformálásának mintáját egy általa feltételezett hellenisztikus költeményben vélte meghatározhatónak. A vergiliusi és az ovidiusi feldolgozás közötti eltéréseket azzal

⁴¹ HEURGON (1932, 50 skk.) és NILSSON (1935, 189) hajlik annak feltételezésére, hogy már az 5. században létezett a mítosz mindkét változata, de a sikeres kimenetelű a régebbi.

⁴² GRUPPE 1897–1902, 1160.

⁴³ SCHMID–STÄHLIN 1934, 106 és 185; WILAMOWITZ-MOELLENDORFF 1955, 133.

⁴⁴ ZIEGLER 1942, 1270.

⁴⁵ DIETERICH 1896, 899; SCHMID–STÄHLIN 1934, 181.

⁴⁶ GAREZOU 1994, 83 skk.

⁴⁷ Ebből a korszakból mindössze három attikai vázákép ismeretes még, amelyeken nem a fentiek, de azokkal tematikailag összefüggő jelenet, Orpheus levágott feje látható: GAREZOU 1994, 88, no. 68–70.

⁴⁸ BOWRA 1952

magyarázza, hogy Vergilius alkotóbb módon nyúlt a közös mintához, mint Ovidius. Ezek az egyébként nem lényeges eltérések azonban sokkal inkább a költői versengésnek tudhatók be, de legalábbis ingatag alapot jelentenek egy csupán feltételezett hellenisztikus minta rekonstrukciójához.

A verbális és a vizuális források együttes vizsgálata tehát ahhoz a megállapításhoz vezet, hogy a mítosz tragikus történeté formálását Vergiliusnak kell tulajdonítanunk. Abban egyetérthetünk Bowrával, hogy ebben a hellenisztikus költészet fontos mintát jelentett, de nem egyetlen költemény. A történet alapja, Orpheus énekének a természetre gyakorolt csodálatos hatása,⁴⁹ az alvilág kérlelhetetlen erőit is megindító ereje és mindennek betetőzéseként Eurydiké visszanyerése⁵⁰ már Euripidés óta ismert volt. Ezt dolgozta ki Vergilius oly módon, hogy Eurydiké halálának okozójává Aristaeust tette meg, a két mítosz összekapcsolásával teremtve meg a *Georgicát* lezáró epyllion egységét.⁵¹

A vergiliusi narratíva középpontjában Orpheus katabázisa áll, aminek kiszínezése és a hátrapillantás tilalmának, egy ősi tabu-motívumnak⁵² a történetbe építése az, ami leginkább tekinthető Vergilius sajátjának, amellyel alapvetően formált a történeten. Ezt fogja keretbe Eurydiké siratása, akit az elbeszélés elején a *dryasok* és a természet egésze, a végén pedig Orpheus gyászol. Vergilius ebben támaszkodott leginkább a hellenisztikus költészetre, amely megteremtette azt az irodalmi toposzt, amelyben a természet emberi módon siratja valakinek a halálát.⁵³ Ahogy Theokritos *I. idylljében* Daphnist siratják az állatok (71–75), ahogy Bión költeményében Adónist gyászolják a kutyái, a tölgyek, a folyók és a virágok (18–19, 32–36), ahogy a *Bión gyászdalában* a természet egésze siratja a „dór Orpheust”, a *Georgicában* úgy siratják Eurydikét a hegyek (460–463) és visszhangozzák Orpheus letépett fejének végső kiáltásait (525–527).

Bár a hellenisztikus költészetben gyakori téma mitikus vagy valós személy elsiratása, és az Eurydiké-történet kiváló lehetőséget jelentett volna egy ilyen típusú költemény számára, egyetlen sor sem maradt fenn, amely erről szólna. Noha Orpheusról teljes költeményt is ismerünk a korszakból, Phanoklését.⁵⁴ Ennek tárgya azonban a dalnok halála, illetve a thrák nők tetoválásának az aitiológiája. Orpheus haláláról és megöleiről többféle hagyomány létezett.⁵⁵ Az a változat, amely szerint a dalnokot thrák nők ölték meg, mert visszautasította a női szerelmet, ellenben a fiúszerelmet ő ismertette meg a thrák férfiakkal, a hellenisztikus költészetben alakult ki, és éppen Phanoklés elégiájában olvasható először.⁵⁶

⁴⁹ EURIPIDÉS, *Iph. Aul.* 1212, *Bacch.* 562.

⁵⁰ EURIPIDÉS, *Alk.* 357–62.

⁵¹ Az Aristaeus–Orpheus epyllion egységének az eredetisége, illetve az Orpheus-történet utólagos vergiliusi betoldása már az ókortól, Servius kommentárja óta folyamatos vita tárgya. A kérdés terjedelmes szakirodalmából itt csak a legutóbbit idézem, amely a kutatástörténeti előzményekről is bőséges tájékoztatást ad: CONTE 2001, 44–63.

⁵² A motívum kultikus aspektusához ld. ROHDE 1925, 298; GRUPPE 1897–1902, 1162; KÖVES-ZULAUF 2007, 125–126. A hátrapillantás mint irodalmi motívum kérdéséhez legújabban ld. GALE 2003, 323–352.

⁵³ HUGHES FOWLER 1989, 104 skk.

⁵⁴ DIEHL 1925, 225 skk., magyar (Franyó Zoltán) fordításban SZEPESSY 1982, 423.

⁵⁵ ZIEGLER 1942, 1282 skk.

⁵⁶ ZIEGLER 1942, 1287.

Orpheus nőgyűlöletét mint halálának okát ezután majd csak Vergilius (*Georg.* 4. 216) és Ovidius (*Met.* 10, 79–82) említi, utóbbi a másik motívumot, a fiúszerelmet is (83–85). Orpheusnak a nőkkel szembeni visszautasító magatartása és az ifjak iránti vonzalma tehát a hellenisztikus költészet, feltehetően Phanoklés hozzáadása a mítoszhoz. Ugyanakkor Phanoklés nem csak Eurydikéről nem szól, hanem úgy beszél a dalnokról, mint aki sohasem vonzódott a nőkhöz (9–10). Amit tehát Vergilius alakíthatott ezen a motívumon, az Orpheus nőgyűlöletének összekapcsolása Eurydiké végleges elvesztésével, a hellenisztikus költészetből átvett motívum okozati összefüggésbe rendezése az énekes tragikus halálával. Az is szembeűnő, hogy Theokritos, aki oly sokszor énekelt költészetéről, boldog és boldogtalan szerelmekről, soha nem idézi meg Orpheus alakját. Ugyanakkor római követője, Vergilius az eclogákban gyakran teszi ezt (3. 46, 4. 55–59, 6. 29–30, 8. 55–56), és mindig a felülmúlhatatlan költészet példájaként említi.

Mindez azt az álláspontomat támasztja alá, hogy az Eurydiké-történet általánosan ismert formáját nem egy 5. századi drámának és nem is egy elveszett hellenisztikus költeménynek, hanem Vergiliusnak tulajdoníthatjuk. Ő volt az, aki végleges formába öntött egy mítoszt, amelynek legfontosabb elemei már régóta ismertek voltak, de szerves egésszé még nem rendeződtek. Efféle rendező tevékenységre más példát is találunk Vergiliusnál. A Creusa-történetet (*Aen.* 2, 770–93) ugyancsak ő dolgozta ki és tette a *retractatio* egyik példájává, megadva ezzel máig ismert formáját.⁵⁷ Ehhez éppen a maga Eurydiké-története jelentette a mintát, amihez talán az adhatta az ötletet, hogy a *Kis Ilias*ban és a *Kypriában* Aeneas feleségét nem Creusának, hanem Eurydikének nevezik.⁵⁸ De ugyanígy példaként említhetjük az Aristaeus és az Orpheus–Eurydiké mítosz összekapcsolását vagy az Aeneas-monda vergiliusi kanonizálását is.

Visszatérve kiindulópontunkhoz, ismét fel kell tennünk a már sokszor megfogalmazott kérdést, hogy az attikai relief ábrázolásában továbbra is a végzetes hátrafordulás megörökítését kell-e látnunk, sőt egyenesen annak az egyetlen bizonyítékát, hogy a mítosz tragikus változata már a Kr. e. 5. században ismert volt.⁵⁹ A jelenet valamennyi verbális és vizuális ábrázolásának interpretálása alapján a domborműben – minden jel szerint – Orpheus katabázisának a sikeres variánsát, annak a megörökítését láthatjuk.⁶⁰ A dombormű ikonográfiai vizsgálata alapján ugyanerre a következtetésre jutott L.-A. Touchette is már idézett tanulmányában,⁶¹ amelynek érvelését két további megfigyeléssel egészíthetjük ki. Orpheus és Eurydiké kézmozdulata nem csak a képzőművészeti párhuzamok,⁶² elsősorban az Alkétis és Admétos ábrázolásokon látható gesztus alapján értelmezhető az összetartozás kifejezéséeként, hanem az ellentétes tartalmú jelenetekkel összefüggésben is.

⁵⁷ HEURGON 1931, 158–68.

⁵⁸ GRUPPE 1897–1902, 1162; HEURGON 1931, loc. cit.

⁵⁹ CURTIUS 1938, 266; NILSSON 1955, 681; MÖBIUS 1965, 23.

⁶⁰ Lehetséges, hogy ez a siker „Eurydiké kiszabadításának az *első útszakaszát*, azon belül azt a sorsdöntő pillanatot ábrázolja, amikor átadják őt Orpheusnak” – miként ezt Köves-Zulauf feltételezi: KÖVES-ZULAUF 2007, 130.

⁶¹ TOUCHETTE 1990, 85 skk.

⁶² TOUCHETTE 1990, 86.

Az elválás, a búcsú tipikus kézmozdulata a kézfogás mind a klasszikus görög sírtáblákon,⁶³ mind a római szarkofágokon.⁶⁴

Másrészt, Touchette többnyire az Alkétis-ábrázolásokkal állítja párhuzamba a jelenetet. Ugyanakkor a Prótesilaos–Laodameia történet képi ábrázolásai szintén megfelelő párhuzamot kínálnak az attikai reliefhez. A vatikáni Prótesilaos-szarkofág⁶⁵ egyik rövidebb oldalán (5. kép) a házaspár búcsúja látható, amikor a szomorúan ülő Laodameiától kézfogással vesz búcsút a férje. A szarkofág hosszú oldalának (6. kép) közepén Laodameia még várakozva áll a palota kapuja előtt, az éppen megérkező Prótesilaos pedig ugyanazzal a mozdulattal lép felé, mint Orpheus Eurydikéhez. A különbség részben abból ered, hogy a szarkofág ábrázolása két mozzanatot sűrít egybe. A várakozását – ezt jelzi az álló Laodameia – és a viszontlátását, amit Prótesilaos lépő mozdulata fejez ki.



5. kép: Prótesilaos-szarkofág. Museo Vaticano

⁶³ Pl. két harcos búcsúja egy 420-ra datált, tehát az Orpheus–Eurydiké relieffal egyidős sírtáblán: ROHDE 1968, 82, Abb. 65.

⁶⁴ Mint például Prótesilaos és Laodameia búcsújának ábrázolása egy Kr. u. 170 körüli szarkofágon: SICHTERMANN–KOCH 1975, 64 sk, Taf. 169.

⁶⁵ SICHTERMANN–KOCH 1975, loc. cit.



6. kép: Prótesilaos-szarkofág. Museo Vaticano. Rajz

Az attikai relief egyetlen pillanatot örökít meg, a találkozását. Hermés mint *psychopompos* nem el-, hanem odavezeti Eurydikét, aki már oda is lép Orpheushoz, aki már nyújtja is a kezét, hogy fölvezesse őt az alvilágból. Ennek az értelmezésnek a valószínűségét mi sem mutatja jobban, mint hogy az attikai domborműnek egy másik, a Louvre-ban őrzött másolatán az alakok fölé vésett nevek szerint nem a dalnokot látjuk a feleségével és Hermésszel, hanem a thébai monda kör szereplőit: Antiopát, Zéthost és Amphiónt. Mivel ebben az esetben kétség sem férhet ahhoz, hogy a jelenet anya és fiai találkozását ábrázolja, ennek az interpretációnak az alapja éppen az lehetett, hogy a jelenetben a viszontlátás ikonográfiai típusát látták.

Az attikai relief tehát minden jel szerint éppúgy Eurydiké visszaadását örökítette meg, mint Vergiliusig a mítosz valamennyi irodalmi és képzőművészeti ábrázolása. A jelenet Augustus kori másolatainak az az értelmezése, hogy a végső hitvesi búcsút ábrázolja, éppen a mítosz vergiliusi, tragikus kimenetelű narrációjának a hatására,⁶⁶ annak a visszavetítés-ként születhetett meg és maradhatott fenn mind a mai napig.

⁶⁶ A mitológiai jelenetek verbális és vizuális megfogalmazásának viszonyáról, kölcsönhatásokról és a verbális ábrázolás szerepéről a képi befogadásában és interpretálásában lásd.: KOORTBOJIAN 1995, 1–9.

BIBLIOGRÁFIA

- ABRAMIC 1925
ABRAMIC, Michael: *Poetovio. Führer durch die Denkmäler der Römischen Stadt*. Wien, Österreichische Staatsdruckerei, 1925
- ALBRECHT 2003
ALBRECHT, Michael von: *A római irodalom története I*. Ford. Tar Ibolya. Budapest, Balassi, 2003
- ALTMANN 1905
ALTMANN, Walter: *Die römischen Grabaltäre der Kaiserzeit*. Berlin, Weidmann, 1905
- BARKÓCZY–ERDÉLYI – FERENCZI 1954
BARKÓCZY, László–ERDÉLYI, Gizella–FERENCZY, Endre et al.: *Intercisa I*. Budapest, Archaeologia Hungarica, N. S. 33, 1954
- BOWRA 1952
BOWRA, C. Maurice: *Orpheus and Eurydice*. Classical Quarterly Vol. 2., Issue 3–4. (1952) 113–126.
- CONTE 2001
CONTE, Biagio Gian: *Aristaeus, Orpheus and the 'Georgics' once again*. In: SPENCER S. (Ed.): *Poets and critics read Vergil*. New Haven, Yale University Press, 2001, 44–63.
- CURTIUS 1938
CURTIUS, Ludwig: *Die klassische Kunst Griechenlands*. Potsdam, 1938
- DIEHL 1925
DIEHL Ernestus (Ed.): *Anthologia Lyrica Graeca VI*. Leipzig, 1925
- DIETERICH 1893
DIETERICH, Albrecht: *Nekyia*. Leipzig, 1893
- DIETERICH 1896
DIETERICH, Albrecht: *Aristias*. In: Pauly-Wissowas Real-Enciklopädie der Classischen Altertumswissenschaft, Bd. II, Stuttgart, 1896, 899.
- DRONKE 1962.
DRONKE, Peter: *The Return of Eurydice*. *Classica et Mediaevalia* 23 (1962) 198–215.
- ERDÉLYI 1974
ERDÉLYI, Gizella: *A római kőfaragás és képzőművészet Magyarországon*. Budapest, 1974
- GALE 2003
GALE, Monica R.: *Poetry and the backward glance in Virgil's 'Georgics' and 'Aeneid'*. *TAPhA* 133 (2003) 323–352.
- GAREZOU 1994
GAREZOU, Maria-Xeni.: *Orpheus*. In: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Bd. VII/1, Zürich–München, 1994, 81–105; Bd. VII/2, Abb. 5–173. (57–77)
- GLOVICZKI 2007
GLOVICZKI, Zoltán: *Epikus énekmondók a Metamorphosesben*. *Antik Tanulmányok* LI (2007) 55–70.
- GÖTZE 1938
GÖTZE, Heinz: *Die attischen Dreifigurenreliefs*. *Römische Mitteilungen* 53 (1938) 191–201.
- GRUPPE 1897–1902
GRUPPE, Otto: *Orpheus*. In: (Hrsg.) Wilhelm Heinrich ROSCHER: *Ausführliches Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie*, Bd. III/1, Leipzig, 1897–1902, 1058–1207.
- GUTHRIE 1953
GUTHRIE, William Keith Chambers: *Orpheus and Greek Religion*. London, 1953

- HAMPEL 1906
HAMPEL, József: *Intercisa emlékei*. Archaeologiai Értesítő 16 (1906) 221–274.
- HELBIG 1963
HELBIG, Wolfgang: *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom I*. Tübingen, 1963
- HEURGON 1931
HEURGON, Jacques: *Un exemple peu connu de la retractatio virgilienne*. REL 1931, 158–68.
- HEURGON 1932
HEURGON, Jacques: *Orphée et Eurydice avant Virgile*. Mélanges de l'École Française de Rome 49 (1932) 6–60.
- HOFMANN 1999
HOFMANN, Heinz: *Orpheus*. In: H. HOFMANN, W. BURKERT (Hrsg.): *Antike Mythen in der europäischen Tradition*. Tübingen, 1999, 153–198.
- HUGHES FOWLER 1989
HUGHES FOWLER, Barbara: *The Hellenistic Aesthetic*. Bristol, 1989
- KOORTBOJIAN 1995
KOORTBOJIAN, Michael: *Myth, Meaning and Memory on Roman Sarcophagi*. Berkeley – Los Angeles – London, 1995
- KÖVES-ZULAUF 2007
KÖVES-ZULAUF, Thomas: *Orpheus és Eurydiké*. Antik Tanulmányok LI (2007) 121–133.
- LINFORTH 1941
LINFORTH, Ivan M.: *The Arts of Orpheus*. Berkeley, 1941
- MÖBIUS 1965
MÖBIUS, Hans: *Die Reliefs der Portlandvase und das antike Dreifigurenbild*. Abh. Bayerische Akad. der Wissenschaften, N. F. Heft 61, 6–31.
- NILSSON 1935
NILSSON, Martin P.: *Early Orphism and Kindred Religious Movements*. Harvard Theological Review 28 (1935) 180–230.
- NILSSON 1955
NILSSON, Martin P.: *Geschichte der griechischen Religion. I*. München, 1955
- OROSZLÁN 1918
OROSZLÁN Zoltán: *Mitológiai és szimbolikus képtípusok a pannoniai síremlékeken*. Budapest, 1918
- OWEN LEE 1964
OWEN LEE, Mark: *Mystic Orpheus: Another Note on the Three-figure Reliefs*. Hesperia 33 (1964) 401–404.
- ROHDE 1925
ROHDE, Erwin: *Psyche: The Cult of Souls and Belief in Immortality among the Greeks*. London, 1925
- ROHDE 1968
ROHDE Erwin: *Griechische und römische Kunst in den Staatlichen Museen zu Berlin*. Berlin, 1968
- SCHMID–STÄHLIN 1934
SCHMID, Wilhelm–STÄHLIN, Otto: *Geschichte der griechischen Literatur I. 2*. München, 1934
- SCHOBER 1923
SCHOBER, Arnold: *Die römischen Grabsteine von Noricum und Pannonien*. Wien, 1923
- SCHOBER 1953
SCHOBER, Arnold: *Die Römerzeit in Österreich*. Wien, 1953

- SCHOELLER 1969
SCHOELLER, Felix, Martin: *Darstellungen des Orpheus in der Antike*. Freiburg, 1969
- SCHWARTZ 1891
SCHWARTZ, Eduardus. (Ed.): *Scholia* II. Berlin, 1891
- SCHWARZ 1988
SCHWARZ, Gerda: *Eurydice* I. In: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Bd. IV/I, Zürich, München, 1988, 98–100, Bd. IV/2, Abb. I.1 – I.5. (50–51)
- SICHTERMANN–KOCH 1975
SICHTERMANN, Hellmut–KOCH, Guntram: *Griechische Mythen auf römischen Sarkophagen*. Bilderhefte des Deutschen Arch. Instituts Rom, Heft 5–6. Tübingen, 1975
- SZEPESSY 1982
SZEPESSY Tibor (Szerk., utószó): *Görög költők antológiája*. Budapest, 1982
- TOUCHETTE 1990
TOUCHETTE, Lori-Anne: *A New Interpretation of the Orpheus-Relief*. *Archäologischer Anzeiger* 1990, 77–90.
- TRENDALL–CAMBITOGLU 1982
TRENDALL, Arthur Dale–CAMBITOGLU, Alexander: *The Red-Figured Vases of Apulia II*. Oxford, 1982.
- WILAMOWITZ-MOELLENDORFF 1955
WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, Ulrich von: *Der Glaube der Hellenen II*. Berlin, 1955.
- WILLRICH 1909
WILLRICH, Hugo: *Eurydike*. In: *Pauly-Wissowas Real-Encyklopädie der Classischen Altertumswissenschaft*, Bd. VI, Stuttgart, 1909, 1322–1327.
- ZIEGLER 1942
ZIEGLER, Konrad: *Orpheus*. In: *Pauly-Wissowas Real-Encyklopädie der Classischen Altertumswissenschaft*, Bd. XVIII/1, Stuttgart, 1942, 1200–1316.
- ZUNTZ 1971
ZUNTZ, Günter: *Persephone*. Oxford, 1971.

