

Németh Attila (1973) filozófiatörténész. Kutatási területe a hellénisztikus filozófia. *Epicurus on the Self* című monográfiája 2017-ben jelent meg a Routledge-nél.

Legutóbbi írása az *Ókorban*: *Cicero és az epikureus „halom”-érv* (2012/4).

Metadráma Seneca *Medeájában*

Németh Attila

1

Seneca 88. levele szerint amikor a rhétor Apión körbeturnézta Görögországot Caligula principátusa idején (Kr. u. 37–41), mint második Homéroszt fogadta minden város. Apión szerint Homéros – miután befejezte az *Iliast* és az *Odyszeiát* – olyan bevezetőt illesztett első munkájához, amely felölelte az egész trójai háborút: ezt a rhétor arra alapozta, hogy Homéros tudatosan kezd eposzát egy olyan szóval, amelynek első két betűje a *mű* és az *éta* (Μῆνιν ἄειδε θεὰ..., *Ilias* I. 1). Töszámnévként ugyanis – egy bizonyos ékezővel – a *mű* a negyvenes, míg az *éta* a nyolcas számot jelöli, együtt tehát a negyvennyolcas számot alkotják, ami egybeesik a két homérosi költemény könyveinek számával. Seneca szerint azonban ilyesmit csak annak kell tudnia, aki sokat akar tudni, és ha a boldog élethez szükséges filozófiánál többre vágyunk – olyan dolgokra például, mint a költészet –, akkor az is a mértéktelenség egy fajtája.

Seneca többször visszatérő negatív megjegyzései a költészettel és rhétorikával kapcsolatban annyiban mégis meglepőek, hogy ma legalább annyira fontosnak tekintjük a műveiben felhasznált irodalmi eszközöket, mint az írásainak filozófiai tartamát. Seneca irodalmi hajlama annyira erős volt, hogy munkáinak a tisztán filozófiai jellegű olvasata ezért mindig hiányérzetet kelt. Következésképpen, ha Seneca filozófiájáról kívánunk gondolkodni, akkor az irodalom és a filozófia határain fekvő problémákat is fontolóra kell vennünk: részben úgy, ahogyan most határozzuk meg ezeket, részben pedig ahogyan Seneca erről a saját idejében gondolkozott. Olyan kérdéseket kell feltennünk, mint például: Miért találta Seneca egyes írásainak irodalmi formáját alkalmasnak a filozofáláshoz? Milyen intellektuális kötődések határozzák meg Seneca irodalmi forma- és stílusválasztásait? Az irodalmi eszközök milyen pozitív hasznot hajtanak Seneca filozófiájában?¹

Ezen átfogó kérdésfeltevések tovább finomíthatóak és tagolhatóak olyan módszertani kérdésekkel, amelyek rendszeresen visszatérnek a Senecáról szóló diskurzusban. Ezek közül a legalapvetőbb, hogy vizsgálhatóak-e a *corpus* egyes részei a többtől függetlenül, például a drámák a dialógusok és levelek nélkül. Erre a kérdésre látszólag többféle érvényes válasz adható: természetesen születhet termékeny diskurzus, amikor például kizárólag a drámák metateatrickus formáira koncentrálnunk, és ezért egyesek vitatják, hogy mennyire kell egyáltalán Seneca drámáit mint dramatizált filozófiát olvasnunk. Az utóbbi kérdést Martha Nussbaum kiváló, maga is az irodalom és filozófia határain mozgó elemzése pozitívan és definitíven válaszolta meg.² Viszont mások, például Alessandro Schiesaro, mégis vitatják Nussbaum álláspontját, és amellet érvelnek, hogy nincsen okunk feltételezni bármilyen hierarchizált viszonyt a művek különféle csoportjai között.³ Anélkül, hogy a hatalmas *corpus*t dinamikus kronologizálni tudnánk, nem jelenthetjük ki, hogy a prózai művek állításai erősebb érvennyel bírnának, mint a tragédiákban megjelenő gondolatok, és ha Seneca 108. levelének egy szakaszára tekintünk, éppen az ellenkezője tűnik igaznak:

Mert – ahogyan Kleanthés mondotta – miképpen kilégszünk ércesebb hangot ad, ha a trombita hosszú, keskeny csatornáján keresztül nyomulva végül egy kitáguló öblön áramlik kifelé, úgy teszi ércesebbé gondolatainkat a vers kényszerű kötöttsége.

Seneca: *Levelek* 108, 10

Seneca a következőképpen értelmezi Kleanthést (közvetlenül az előbbi idézet után):

Ugyanazt [az állítást] közömbösen hallgatják, s kevésbé rendülnek meg tőle, amíg kötetlen beszédben hangzik el. Mihelyt megjelennek az ütemek, s meghatározott számú verslábak fűzik szorosra a jeles gondolatot, mintha meglóbált kar lendítené fel ugyanazt a mondást.

Persze a modern irodalmi és filozófiai elemzések perspektívájából mégis mintha éppen inkább az ellenkezője tűnne igaznak: a kötött verslábú drámák ritkábban válnak a filozófiai analízis terepévé, mert ugyan az irodalmi formák sosem voltak idegenek a sztoikusok számára – gondoljunk például magának Kleanthésnek a Zeus-himnuszára vagy Epiktétos dialógusaira –, Seneca teljes munkássága gyakran inkább a modern irodalomtudós, klasszika-filológus vagy filozófus előfeltevései mentén darabolódik fel önmagukban állandóan csak feszültségekkel teli értelmezésekre. Ezért írásom módszertana azon az elven alapul, hogy Seneca egyes műveinek vizsgálata során csak hangsúlybeli különbségeket engedhetünk meg magunknak, mert a teljes, ránk maradt *corpust* irodalom és filozófia lényegi módon, együtt határozza meg.

A módszertani elvek megfontolására felhasznált Kleantés-idézet Seneca 108. leveléből azonban már kapaszkodót is nyújthat annak a kérdésnek a megválaszolására, hogy Seneca egyes műveinek irodalmi formái miért voltak a legmegfelelőbbek a filozófáláshoz: a verses forma kötöttsége élesebbé vagy ércesebbé teszi a kifejezett gondolatot, vélhetnénk. Egy ilyen támpont viszont mást és mást érzékeltet, ha csak egy-egy drámai sort vizsgálunk önmagában, mint ahogyan Seneca teszi legtöbbször leveleiben, vagy ha a dráma teljes egészét tesszük meg Kleanthés gondolatának tárgyául. Az utóbbi tükrében úgy tűnik, hogy Senecát alapvetően a gondolat és forma viszonya, a gondolat dramatizált formájának ereje foglalkoztatta a drámák megkomponálásában. Persze az intencionalitás fogalma a modern irodalomtudományban már-már szitokszó, és egy ilyen megközelítésmód is implikál egy nem mindenki számára elfogadható előfeltevést, miszerint Seneca tragédiáit mint egy olyan filozófus műveit kell olvasnunk, aki drámákat is írt, ez pedig mégiscsak valamiféle hierarchizáláshoz vezet a *corpuson* belül. De átfogalmazhatnánk ezt az előfeltevést úgy is, hogy Seneca mint irodalomtudós ismerte fel annak a páratlan lehetőségét, hogy az érzelmekről folyó kortárs filozófiai gondolkodást tragédiákban reprezentálja, amelyekhez korábbi görög, és feltehetően más, mára már elveszett római darabok szolgáltak archetípusul – itt elsősorban a köztársaság kori szerzők, Ennius vagy Accius műveire gondolok, bár a konszenzus szerint Senecára közvetlen elődje, Varius hatott leginkább.⁴

Mindkét vázolt előfeltevés érvényes, és bár szövegszerűen az előző dokumentálható jobban, semmit nem nyerünk ennek a kérdésnek az eldöntésével. Fontosabb felismerések inkább ab-

ból fakadhatnak, ha például megvizsgáljuk, hogyan és milyen céllal használt Seneca egyes irodalmi eszközöket tragédiáiban. Írásom azt a kérdést járja körül Seneca *Medeájában*, hogy rendelkezik-e valamilyen filozófiai funkcióval a senecai metadráma által esztétizált Medea-karakter. Másként megfogalmazva: betölt-e és ha igen, akkor pontosan milyen filozófiai szerepet tölt be Seneca önreflektív Medea-figurája?

2

A Seneca-recepció régi felismerése, hogy Seneca drámáinak egyes figurái cselekedeteiken keresztül reflektálnak magukra a szövegekre: így egy erőteljesen metadramatikus színházat teremtenek meg, amely tudatosan tükrözi a saját létmódját. Tudomásom szerint legalább Willamowitz óta szokás a modern klasszika-filológiában Seneca Medea-karakterét úgy tekinteni, mint aki tudatában van önnön irodalmi vonásainak, vagy ahogyan Willamowitz fogalmazott, Medea mintegy magára olvasta Euripidés tragédiáját.⁵ Ezek a mozzanatok több helyen érhetőek tetten Seneca tragédiájában, azonban értelmezésük nyitott. Alessandro Schiesaro például a költői szándékot – mint a dráma legalapvetőbb mozgatórugóját – magának a cselekménynek a mozgatórugójával azonosítja, azaz Medea érzelmi viharából formált bosszújával, és azt feltételezi, hogy ezen azonosítás által bepillantást kaphatunk a költői intencióba.⁶ A Medea-prológus egy meghatározó helyén például a következőket olvassuk (45–53):

*{ME.} effera ignota horrida,
tremenda caelo pariter ac terris mala
mens intus agitat: uulnera et caedem et uagum
funus per artus – leuia memorauit nimis:
haec uirgo fecit; grauior exurgat dolor:
maiora iam me scelera post partus decent.
accingere ira teque in exitium para
furore toto. paria narrentur tua
repudia thalamis: quo uirum linques modo?*

*Vad, szokatlan, szörnyű bűnt,
mely borzadályos égnek is, meg földnek is,
fontolgat elmém. Sebek, ölés, szétszórt tagok
temetése – ám szerényen szóltam szerfölköt:
még szűzen tettem így; forróbban égj, harag!
Nagy bűn illik már hozzám, ki szült fiat.
Öltsd örületed fel, öldöklésre készülődj
teli dühhel! Mint mennyegződ, száműzésed is
meséljék csak: faképnél férjed hogy hagyod?'*

Schiesaro szerint Medea reménye, hogy bosszúja a jövőben egy ismert irodalmi témává válik, izgalmas bepillantást nyújt a szöveg önreflektív struktúrájába, amelyben Schiesaro a költői szándékot véli felfedezni.⁸ Az irodalmi toposz gondolata valóban termékeny, hiszen rendkívül szórakoztató játékot kínál Medea kívánságának temporális rekonstrukciója a dráma történeti feldolgozottságának viszonyrendszerében. Azonban a dráma egésze során a szerzői szándék és Medea alakjának azonosítása nem működik. A már Seneca idejére irodalmi to-

posszá vált történeten belül Medea metateatrikus önreflexiója véleményem szerint nem egyszerűen a költői kinyilatkoztatás eszköze, hanem a karakter egy sajátos, filozófiai funkcióval bíró kitágítása. Ezen önreflektív megjegyzések a Medea-alakot olyannyira kiterjesztik, hogy az általánosan behelyettesíthetővé válik, akár az olvasókkal vagy a nézőkkel is. Ennek pedig elsődleges, filozófiai célja az, hogy az olvasó vagy néző számára létrehozza annak a lehetőségét, hogy a dráma egyes pontjain önmagára is reflektálhasson. A korántsem evidens gondolatnak az alátámasztásához a Dajka és Medea első találkozásakor elhangzó metadramatikusan megjegyzéseket szeretném részleteiben megvizsgálni.

A második felvonásban, a Dajka és Medea első találkozása során lejátszódó beszélgetésben Medea kétszer is reflektál önnön személyére. Az egyik esetben (171. sor) mint olyan karakterre, akinek a szerepét még a jövőben kell betöltenie: *Fiam* („Medea... / Az leszek”).⁹ Ezt a megjegyzést érthetjük úgy, hogy Medea még be kell hogy teljesítse saját sorsát, de úgy is, hogy a bizonyos érzelmek hatása alatt megcselekedett tettek formálják majd római szereplőnkét Médeiává. Ez utóbbi esetben Seneca Medeája is még Médeiává kell hogy váljon, ezért a cselekmény ezen pillanatában a tisztán érzelmek által vezérelt és megformált *persona* bárkivel behelyettesíthető, aki a haraggal párosult szerelem útját már bejárta vagy bármelyik érzelmet ezek közül már megtapasztalta. És ki ne érzett volna már legalább haragot valamikor élete során? A tragédia ezen pontján a Medea-karakter ezért egy látszólag sokak által betölthető szerep.

A másik önreflektív esetben pedig az alak bizonyos kitérumai kerülnek megnevezésre: *Medea superest: hic mare et terras uides / ferrumque et ignes et deos et fulmina* („Maradt Medea! Benne szárazat-víz / s vasat és tüzet láss, istent és istennyilát!”), 166–167). Ez utóbbi megjegyzésben nehéz nem észrevenni Medea végzettségét, az allúziót a sztoikus természetvilágra, amelynek elemeit át- és áthatja az isteni irányítás. A sztoikus fizika szerint a világot egy passzív és egy aktív princípium alkotja: a zárt, véges univerzum anyaga és az azt mindenütt átható és formáló aktív, isteni princípium. Medea haragja Hélios unokájaként Zeus tüzes villámaiban (*fulmina*) járja át a mindenséget, Medea esztelen dühe formálja a maga képére a saját világát. A felvázolt karakter így nem más, mint maga a megtestesült harag, ami a helyes belátás nélküli pusztítás villámló dühe. Voltaképpen Medea alakja mindkét esetben csak valamilyen extrém érzelem kifejeződése.

De nézzük kontextusukban ezeket az önreflektív megjegyzéseket. A Dajka belépője (1) a felszólítás, (2) a közismert bölcsesség és (3) a *sententia* hármas szerkezetére épít (150–154):

{NVTRIX}

(1) Felszólítás

*Sile, obsecro, questusque secreto abditos
manda dolori*

(2) Közismert bölcsesség

*grauia quisquis uulnera
patiente et aequo mutus animo pertulit,
referre potuit.*

(3) *sententia*

*ira quae tegitur nocet;
professa perdunt odia uindictae locum.*

(1) *Hallgass, könyörgök! Titkon elzárt zokszavad
Búbánatodra bízd!*

(2) *Ki súlyos sebjeit
tűrő s nyugodt szívvel viselte hallgatag,
csak az tud megfizetni;*

(3) *leplezett düh árt,
nyílt gyűlölettel vész el ám a boszu-perc.*

Ebből a szerkesztésből számomra a harmadik elem, a *sententia* a fontos, amelynek használatában eligazít minket a szintén hiszpan és kortárs Quintilianus: szerinte mértékletesen kell hogy alkalmazzuk őket (*Inst.* VIII. 5, 25–34), mindazonáltal kiválóak egyes gondolatok lezárásához (*Inst.* VIII. 5, 27), és emocionális erejüknel fogva „[m]egrázzák az elmét és egy ütéssel behatolnak, rövidségüknél fogva pedig hosszabb ideig időznek és az okozott örömmön keresztül győznek meg.”¹⁰ A *Medea* 153–154. soraiban megjelenő *sententia* egy kulminatív, a tapasztalat által felhalmozott bölcsességet fejez ki,¹¹ másutt viszont Seneca egy rész vagy jelenet lezárásaként alkalmazza a kora császárkori Rómában, a nagyhangú szónoklásban elterjedt formát.¹² Seneca kifejezetten rajongott Publilius Syrus mimusszerző és mimusszínész gyűjteményben megőrzött morális mondásaiért, amelyeket inkább a tragikus, mint a komikus színész ajkára talált illőnek,¹³ és a 94. levelében Terentius és egy ismeretlen költő mellett még idéz is egy ilyen, meglehetősen közhelyes mondást Publiliustól: „Azt várd mástól, amit másnak tettél.”¹⁴

Két oknál fogva időzőm Seneca *sententia*-használatánál ilyen hosszasan: egyrészt fontos látnunk, hogy tragédiáiban nem minden bölcsesség sztoikus bölcsesség, másrészt, ha jól körül tudjuk határolni a Dajka és Medea verses párbeszédének egyes elemeit, akkor szépen kirajzolódik Seneca irodalmi és filozófiai játéka.

Medea *sententiára* *sententiával* válaszol a beszélgetés következő soraiban (155–158):

{ME.} *Leuis est dolor, qui capere consilium potest
et clepere sese: magna non latitant mala.
libet ire contra. {NVT.} Siste furialem impetum,
alumna: uix te tacita defendit quies.*

{ME.} *Csekély a bánat, hogyha tőr megfontolást
és lesben áll; a baj, ha nagy, nem bujdokol.*

*Vele szembezálok! {DAJKA} Fékezz örült nyargalást,
leányom! Épp csak hogy megóv, ha csöndben ülsz.*

Voltaképpen Medea válasza tükrös irodalmi szerkesztésként is érthető a *sententia* (155–156) – közismert bölcsesség (156) – felkiáltás / felszólítás (157) tengelye mentén, de számunkra fontosabb, hogy Seneca ezen a ponton már belop egy sztoikus szakterminust a beszélgetésbe: az *impetus* fogalmát a 157. sor végén. Az *impetus* (görögül *hormé*) Seneca cselekvésemelében a számunkra feltáruuló világra való reagálás harmadik fázisa: először a megjelenő dolgokkal kapcsolatosan létrejön egy elsődleges benyomásunk, amelyet még a bölcs sem képes kontrollálni. Ezért fordulhat elő például, hogy még egy tapasztalt ember is elsápad a tengeri viharban. De az már egyedül tőlünk függ, hogy asszenzióval, azaz jóváhagyással illetjük-e

benyomásainkat. A jóváhagyott benyomásokból pedig ösztönösen fakadnak a törekvéseink, mint ahogyan jelen esetben Medea azon belátásából, hogy nagy sérelem érte, ösztönösen fakad bosszúvágya. Adódhatna a felvetés, hogy ezek szerint a Dajka amolyan sztoikus tükörként inti mértékletességre, önuralomra Medeát, de véleményem szerint ennél kevesebbről van szó, ahogyan a most következő *stichomythia*, azaz egy soros mondanivalókból álló párbeszéd is megmutatja (159–161):

{ME.} *Fortuna fortes metuit, ignauos premit.*
 {NVT.} *Tunc est probanda, si locum uirtus habet.*
 {ME.} *Numquam potest non esse uirtuti locus.*

{MEDEA} *A sors erőstől fél, erőtlent eltipor.*
 {DAJKA} *Ha helyénvaló, akkor helyeslek hős erényt.*
 {MEDEA} *Soha sincsen úgy, hogy hős erénynek nincs helye.*

A Dajka ugyan rámutat, hogy az erényességet nem úgy kell próbára tenni, hogy szembeszállunk Fortunával, de azt a sztoikus gondolatot már nem mondja ki, hogy éppen ellenkezőleg: akkor vagyunk valóban erényesek, ha függetleníteni tudjuk magunkat tőle. Ezért bár Medeának helyes az a nézete, miszerint az erény mindig helyénvaló, és éppen most itt is lenne az ideje, hogy próbára tegye, az erény mibenlétére vonatkozóan mégsem rendelkezik helyes belátással, mert nem ismeri fel, hogy Fortunával nem szembeszállnia kellene, hanem függetlenednie tőle. Mindazonáltal Seneca ezt a torz Medea-erényt egy helyes sztoikus belátással ruházza majd fel a beszélgetést lezáró utolsó sorban (176): *Fortuna opes auferre, non animum potest* („Merszem nem vette el balsors, csak kincseim”).

De ne szaladjunk előre, mert a Seidensticker által *Stichworttechnik*nek, azaz kulcsszótechnikának nevezett jelenség a 160–161. sorokban is fontos szerepet tölt be, ha a *virtus* hangsúlyos ismétlésére koncentrálnunk.¹⁵ A szó jelentése tág, éppen annyira érthetjük erénynek, mint bátorságnak vagy férfiaságnak, amelyek mind a római *vir*, azaz férfi elvárt jellemzői voltak. Ebben a kontextusban a szó határozottan jelzi: itt az idő, hogy Medea férfiként viselkedjen.¹⁶ Ez pedig a Lisl Walsh által megfigyelt *gender*-semlegességre irányítja a figyelmet, amely Medea identitáskriziséből fakad Seneca tragédiájában.¹⁷ Ahogyan Walsh rámutat, szemben Euripidés Médeiájával, akinek a hallgatósága tudja, hogy Athénba készül szöknő, ahol házasságra lép majd Aigeusszal, és így az egyik férfi köreiből egy másik férfi körébe kerülve sikerül megőriznie társadalmi szerepét, Seneca Medeája nem tudhatja magát ilyen biztonságban. Aegeus és Athén távol vannak, és Medea a darab végén minden olyan kapcsolat nélkül hagyja el a színpadot, amely meghatározná az ő női mivoltát. Miután Iasont követte Colchisból, elveszítette a lány, nővér és hercegnő szerepét (vö. 488 skk.); a darab kezdete a feleség státuszának az elvesztésével fenyegeti, és a gyerekgyilkosság megfosztja majd anyai státuszától is. Medea folyamatosan reflektál a darab során ezekre a szerepváltásokra: már nem tud magára úgy tekinteni, mint apja lányára, mint öccsének nővére vagy mint Colchis hercegnőjére (238–241, 280, 488 skk., 503).

A darab során Medea megmaradt társadalmi szerepkörei, a feleség és az anya állnak a karakter önmeghatározásának a középpontjában. A színpad elhagyásakor azonban Medea már csak ironikusan beszél önmagáról mint anyáról és feleségről,

miután voltaképpen elveszítette azt a harcot, amelyet ezen szerepeinek megtartásáért folytatott. E küzdelem során – éppen a Medea-karakter időnkénti *gender*-semlegessége miatt, mint a 160–161. sorokban hangsúlyosan ismételt *virtus* használatkor – az alak mind a női, mind pedig a férfi olvasók vagy nézők számára betölthetővé válik. Persze nem feltétlenül mint lehetséges gyerekgyilkosok számára, hanem egyszerűen olyan emberek számára, akik már érezték úgy a haragtól eszüket vesztetten, hogy legszívesebben az egész világot Zeus villámaival sújtánák; vagy akiken már ejtett olyan mély sebeket a szerelem, amelyekből legtöbbször csak az esztelen harag vagy reménytelenség fakadt. Ha ez a meglátásom helytálló, akkor Seneca a reflektivitások egészen bonyolult hálójával szövö át tragédiájának szövegét, amelyet aztán egy-egy filozófiailag is releváns megjegyzéssel egészít ki, mint a következő sorokban a reménytelenség gondolatával (162–163):

{NVT.} *Spes nulla rebus monstrat adflictis uiam.*
 {ME.} *Qui nil potest sperare, desperet nihil.*

{DAJKA} *Utat lesújtottnak reménység nem mutat.*
 {MEDEA} *Ki nem remélhet semmit, az mit sem veszít.*

Medea khiasztikus szerkesztésű *sententiájának* lehetséges filozófiai olvasata szerint a reménytől való szabadság a félelemtől való szabadság is egyben.¹⁸ Ez a gondolat Seneca *A bölcs állhatatosságáról* című értekezésében jelenik meg világosan (9, 2):

Gyakori az igazságtalanságnak az a fajtája is, amikor valakit megfosztanak a nyereségtől vagy rég óhajtott jutalomtól vagy megkaparintják előle az örökséget, melyet nagy fáradtsággal igyekezett megszerezni, vagy megfosztják egy bőkezűen adakozó ház jóindulatától. A bölcslet azonban ezek nem érintik, mivel nem ismeri sem a reménykedésre, sem a félelemre alapozott életet (nescit nec in spem nec in metum vivere).

De vajon bölcsen nem remél semmit és nem fél semmitől Medea?

{NVT.} *Abiere Colchi, coniugis nulla est fides*
nihilque superest opibus e tantis tibi.
 {ME.} *Medea superest: hic mare et terras uidet*
ferrumque et ignes et deos et fulmina.

{DAJKA} *Hazaszéledt Colchis népe, férjed hűtelen,*
s kincshalmazodnak hire-hamva sem maradt.
 {MEDEA} *Maradt Medea! Benne szárazat-vizet*
s vasat és tüzet láss, istent és istennyilát.

(164–167)

Egy pillanatra úgy tűnt, hogy Medea jó sztoikusként éri be önmagával, de amint meghatározza magát – ahogyan ezt már korábban tárgyaltam –, nem több és nem kevesebb, mint a megtettesült harag, a helyes belátás nélküli pusztítás villámló dühe. Medea izoláltsága ezekben a sorokban is hangsúlyos: nincsen párbeszéd Medea és a Kar között, szemben Euripidés tragédiájával, ahol a korinthusi Kar még védelmébe is veszi őt Iasonnal szemben (vö. 576–578). Ez a társadalmi vákuum

azonban hangsúlyosabbá teszi magát az érzelmet, amelynek állapotát már magunk is tapasztalhattuk, és így Seneca rendkívül finom szerkesztésének köszönhetően a Medea-karakter pillanatnyi érzelmi állapotai azonosíthatóvá válnak a magunk érzelmeivel.

A beszélgetés rendkívül pergővé válik az *antilabé* technika, azaz a két beszélő között megosztott sorok alkalmazása által (168–176):

{NVT.} *Rex est timendus.* {ME.} *Rex meus fuerat pater.*
 {NVT.} *Non metuis arma?* {ME.} *Sint licet terra edita.*
 {NVT.} *Morierere.* {ME.} *Cupio.* {NVT.} *Profuge.* {ME.} *Paenituit fugae.*
 {NVT.} *Medea –* {ME.} *Fiam.* {NVT.} *Mater es.* {ME.} *Cui sim uide.*
 {NVT.} *Profugere dubitas?* {ME.} *Fugiam, at ulciscar prius.*
 {NVT.} *Vindex sequetur.* {ME.} *Forsan inueniam moras.*
 {NVT.} *Compesce uerba, parce iam, demens, minis animosque minue: temporis aptari decet.*
 {ME.} *Fortuna opes auferre, non animum potest.*

– A király félelmetes. – Király volt úrapám.
 – Nem félsz hadától? – Nem, ha mindjárt [földszülött].
 Belehalsz! [– Kívánom. – Fuss el! – Futni fürtelem.
 – Medea... – Az leszek. [– Szülő vagy! – Lásd, kié!
 – Habozol megfutni? [– Bosszút állok s megfutok.
 – Hóhérod üldöz. – Hátha feltartóztatom.
 – Szorítsd le szód, ne fenyegetőzz már, esztelen, dühöd csitítsd le; várd ki kellő percedet.
 – Merszem nem vette balsors el, csak kincseim.

Ámbár filozófiai írásaiban Seneca hangsúlyozza a halál szabadságának fontosságát, és az öngyilkosságot helyes cselekedetnek tekinti bizonyos helyzetekben, a *libido moriendit*, vagyis a halálvágyat helyteleníti, mert megfontolatlanságnak tartja.¹⁹ A 170. sorban azonban a reménytől és félelemtől egyaránt mentes Medeát halálvágya ismét egy sztoikus hősnő szerepébe helyezi, de csak egy pillanatra, mert egy sorral később Seneca Medea alakját ismét nyitottá teszi – „{DAJKA} Medea... {MEDEA} Az leszek” –, és ezen még betöltendő szerep által viszont Medea karaktere elveszíti rendíthetőségét.

Seneca a jól elhatárolható bölcs mondások keverékével és az állandó sztoikus allúziókkal együttesen mutat rá tehát arra az álláspontra, mely szerint a közismert bölcsességek és morális *sententiák* önmagukban nem vezetnek el a helyes belátáshoz, oda csak a helyes filozofálás juttathat el. Ennek a drámán keresztül felismeréséhez viszont szükség van egy olyan eszközre, nevezetesen Medea önreflexív metadrámájára, amely lehetőséget kínál az olvasónak vagy hallgatónak, hogy a cselekmény bizonyos pontjain saját magára is reflektálhasson. Értelmezésében tehát a Medea-alak helyenkénti metateatikus megjegyzései túl azon, hogy az olvasó vagy hallgató számára időtlenül aktuálissá teszik a darabot, azt a protreptikus filozófiai célt is szolgálják, hogy az olvasó vagy hallgató a tragédia hatására önmagáról gondolkodjon, és a filozófia irányába forduljon.

Lépjünk ki egy pillanatra Seneca drámájából, és vessük össze egy későbbi sztoikus filozófus, Epiktétos Médeia-figuráját Senecáéval. Az összehasonlítással természetesen nem igazolni, hanem csak kontextualizálni szeretném Seneca-értelmezésemet.

Közismert, hogy a sztoikusokat nagyon foglalkoztatta Médeia története. Chrysippos, az ósztoa harmadik vezetője és legprominensebb figurája állítólag szinte a teljes euripidési darabot bemásolta részleteiben egyik munkájába, amelyet ezért Chrysippos *Médeiájának* is hívtak.²⁰ Epiktétos, a császárkori sztoa filozófusa többször is említi Médeiát, és mivel Chrysippos tartotta a legnagyobb sztoikus filozófusnak és alaposan ismerte a munkáit is, Nussbaum például nem tartja kizártnak, hogy Médeiaival kapcsolatos megjegyzései egészen Chrysipposig vezethetők vissza.²¹ Epiktétos két helyen foglalkozik hangsúlyosan a karakterrel a *Beszélgésekben*, és az egyik szöveghelyen egy egész kis Médeia-monológot parafrázeál, amelyben Médeia filozófusként gondolja végig racionális módon jövődőt tettét – de rossz filozófusként, mert irracionális következtetésre jut:²²

*Bosszút akarok állni a férfin, aki igazságtalanul és vétkes göggel bánt velem – mondta. – Mi az, ami célravezető e gonosz körülmények közepette? Hogyan valósulhat meg? Megölöm a gyermekeinket. De ezzel magamon is bosszút állok! De mit törődöm ezzel?*²³

Epiktétos szerint Médeia tette annyiban egy hatalmas lélek tette volt, hogy legalább megfelelő képzetten alapult, ugyanis Médeia rendelkezett annak a megfelelő képzetével, hogy mit jelent az, amikor nem következik be, amit az ember akar, nevezetesen, hogy Iasón továbbra is szeresse. Mindazonáltal Médeia téved, hiszen szabad választását (*proairesis*) rajta kívül eső dolgokon akarta érvényesíteni²⁴ (az utóbbiak megjelölése a sztoikus terminológiában *uk eph'hémín*, „ami nem rajtunk múlik” vagy „nem tőlünk függ”). De szabad választásunkat nem érvényesíthetjük hozzánk képest külső dolgokon, sem pedig azok átalakításában vagy átrendezésében. Epiktétos szerint a szabad választás, vagyis a *proairesis*, a képzetek kezelésének a képessége. Ámbár Médeianak helyes az a képzete, hogy Iasón igazságtalanul és vétkes göggel bánt vele, téved, amikor azt képzeli, hogy saját akarát kiterjesztheti önmagán kívülre, azaz rosszul bánik önnön képzetével. Ha nem akarná Iasónt férjéül, nem lenne semmi olyan, amit akar ugyan, de mégsem következik be. Epiktétos az általa tovább finomított sztoikus terminológián keresztül villámgyorsan eljut ahhoz az ósztoikus belátáshoz, hogy ha nem akarunk semmi mást, mint amit az isten akar – az aktív, isteni princípium által teljesen áthatott mindenséghez hasonulás, azaz a voltaképpen természetel összhangban élés a sztoikus ideál –, azaz, ha nem akarunk többet, mint Zeusszal összhangban élni, ugyan ki gördíthetne elénk akadályt?

Epiktétos Médeia-példája erősen emlékeztet arra, ahogyan Platón használta Homéros vagy Hésiodos egy-egy idézetét vagy parafrázisát egy vizsgált kérdés megvilágítására. Epiktétos annyiban mégis másként illeszti példáiba a költészet egyes szereplőit, hogy mentális állapotokat a saját, sztoikus termi-

nológiájával jellemzi. Seneca drámája ennél sokkal összetettebben integrálja Medea figuráját a kortárs Róma köznapi és filozófiai gondolkodásának kontextusába, ám mindkettőjükben közös, hogy Medea karakterét a sztoikus emócióelmélet keretein belül vizsgálják, csak éppen más és más módon. Seneca éppen ezért találhatta megfelelőnek Medea alakjának dramatizált változatát, mert a tragédián belüli metadráma olyan irodalmi eszközt nyújtott neki, amely által egy nyitott Medea-karaktert teremthetett meg, hogy minél tisztábban bemutathassa a szerelemtől sebzett egyén dühét és őrjöngését. Seneca Medea-

alakja voltaképpen egy nyitott szerep,²⁵ és ennek ábrázolása egy olyan térben zajlik, amely arra készíti a mindenkori olvasót vagy nézőt, hogy a saját haragjának megnyilvánulási formáiról és természetéről gondolkodjon. Egy ilyen típusú reflexió lehetőségét pedig az irodalmi forma és filozófia integráns egysége és használata határozza meg, és Seneca, aki filozófiájában a lélek terápiáját tartotta az egyik legfontosabb célnak, mint *tragicus* mesterien bánik a rendelkezésére álló eszközökkel, hogy gondolata állandóan aktuális maradjon az irodalmi formán keresztül.

Jegyzetek

1 Vö. Graver 1996, 1–8.

2 Nussbaum 1994.

3 Schiesaro 1997.

4 Vö. Rosenmeyer 1989, 5; Walsh (2012) felvetése szerint viszont inkább az Ovidius *Átváltozásainak* VII. 394–397. soraiban kidolgozatlan korinthusi epizód hatott termékenyen Senecára. És persze ne feledjük Ovidius elveszett *Medeáját* sem.

5 Wilamowitz-Moellendorff 1919.

6 Schiesaro 1997; vö. Schiesaro 2003.

7 Kárpáty Csilla fordítása (*Seneca* I–III. Szenszár Kiadó, Budapest, 2006).

8 Az önreflektív vs. önreflexív fogalmi megkülönböztetéséhez vö. Seigel 2005, 12–13.

9 Itt érdemes megemlíteni Anthony J. Boyle kommentárjának vonatkozó helyét, amelyben felhívja a figyelmet Seneca zseniális nyelvi játékára, miszerint a Dajka vocativusát Medea válasza mintegy nominativusszá redukálja; vö. Boyle 2014, *ad loc.*

10 *Feriant animum et uno ictu frequenter inpellunt et ipsa breuitate magis haerent et delectatione persuadent.* (*Inst.* XII. 10, 48). Saját fordításom.

11 Vö. *Oed.* 86; *Tro.* 425; *Thy.* 470.

12 Vö. *Med.* 176, 431, 559; *HF* 353, 513; *Pha.* 430.

13 *Ep.* 8, 8.

14 *Ep.* 94, 43.

15 Seidensticker 1969.

16 Vö. Boyle 2014, *ad loc.*

17 Walsh 2012.

18 Vö. *Ep.* 5, 7.

19 Vö. *Ep.* 24, 24.

20 Diogenés Laertios VII. 180.

21 Nussbaum 1994.

22 Vö. Euripidés darabjának 790. sorával.

23 Ford. Steiger Kornél.

24 *Disc.* II. 17, 19–21.

25 Vö. még pl. a 397–398. sorokkal.

Bibliográfia

Boyle, A. J. 2014. *Seneca: Medea. Translation and Commentary.* Oxford.

Graver, M. 1996. *Therapeutic Reading and Seneca's Moral Epistles.* PhD Dissertation. Brown University.

Nussbaum, M. 1994. „Serpents in the Soul. A Reading of Seneca's *Medea*”: Uő: *The Therapy of Desire.* Princeton, 439–483.

Rosenmeyer, T. G. 1989. *Senecan Drama and Stoic Cosmology.* Berkeley.

Schiesaro, A. 1997. „Passion, Reason and Knowledge in Seneca's Tragedies”: S. M. Braund – C. Gill (szerk.): *The Passions in Roman Thought and Literature.* Cambridge, 89–111.

Schiesaro, A. 2003. *The Passions in Play. Thyestes and the Dynamics of Senecan Drama.* Cambridge.

Seidensticker, B. 1969. *Die Gesprächsverdichtung in den Tragödien Senecas.* Heidelberg.

Seigel, J. 2005. *The Idea of the Self. Thought and Experience in Western Europe since the Seventeenth Century.* Cambridge.

Steiger Kornél (ford.) 2014. *Epiktétosz összes művei.* Budapest.

Walsh, L. 2012. „The Metamorphoses of Seneca's *Medea*”: A. J. Boyle (szerk.): *Roman Medea. Ramus* 41/1–2, 71–93.

Wilamowitz-Moellendorff, U. von 1919. *Griechische Tragödie.* Berlin.