

FERENCZI ATTILA

HERCULES AZ ALVILÁGBAN

(SENECA HERCULES FURENSÉRŐL)

Ὅρᾶς δέ, ὡς ἐς οἰκήματα τὰ μέγιστα αἰεὶ καὶ δένδρεα τὰ τοιαῦτα ἀποσκήπτει τὰ βέλεα, — mondja Artabanos Xerxésnek Hérodotos hetedik könyvében (7.10. e.). Majd a következő gnómikusan tömör mondattal folytatja: φιλέει γὰρ ὁ θεὸς τὰ ὑπερέχοντα πάντα κολοῦειν. (uo.). A mérték elhagyása pusztuláshoz vezet azokat is, akik az emberi léptéket értékeikkel hagyják maguk mögött. Nem annak az egyszerű természeti törvénynek a megfogalmazása ez, hogy magasról nagyobbat esik az ember, hanem keserű sejtés, miszerint minél feltűnőbb az emberi nagyság, annál bizonyosabb a bukása.¹ Mert az istenek irigyek: οἱ θεοὶ φθονεροὶ εἰσιν.

Vélhetőleg még ugyanebben az évtizedben ezt a gondolatot állítja Euripidész „Az őrzöngő Héraklés” c. tragédiája középpontjába. Kétségtelen, hogy a darabban morális értelemben Héraklés nem szolgál rá, hogy tönkretegyék az égiek. Az istenek csapása nem bűnei vagy akár csak egyetlen vétsége miatt sújtja a hőst. A pusztító istennő, Lysa maga is vonakodik eleget tenni Héra kérésének, szeretné inkább meggyőzni kísérlőjét, Iriszt arról, hogy Héraklés nem érdemli meg azt, amit az istennők ellene forralnak, mert mindig az emberek oltalmazója és az égiek hatalmának védelmezője volt:

ἀνὴρ ὄδ' οὐκ ἄσημος οὔτ' ἐπὶ χθονὶ
οὔτ' ἐν θεοῖσιν, οὔ σύ μ' εἰσπέμπεις δόμους
ἄβατον δὲ χώραν καὶ θάλασσαν ἀγρίαν
ἐξημερώσας, θεῶν ἀνέστησεν μόνος
τιμᾶς πιτνούσας ἀνοσίων ἀνδρῶν ὕπο;
ὥστ' οὐ παραινῶ μεγάλα βούλεσθαι κακά.

(849—54)

Lysa vezetőjének, Irisnek az érveléséből világosan kiderül: egyetlen oka Héraklés bukásának az, hogy túl magasra emelte az emberi nem lehetőségeit, olyan magasságba, amelyet az istenek hatalmukra veszélyesnek ítélték:

¹ A motívum további útjához ld. R. G. M. Nisbet—M. Hubbard: A Commentary on Horace: Odes II. Oxford 1978. ad 10. 9.

ἦ θεοὶ μὲν οὐδαμοῦ
τὰ θνητὰ δ' ἔσται μέγ' ἀλα, μὴ δόντος δίκην.
(841—42)

A δίκη bosszút hozó megsértése nem feltétlenül vétség, mulasztás vagy a személyiség valamilyen torzulása, hanem éppúgy magával vonhatja a szokásos mértéket meghaladó kiválóság is. Οἱ θεοὶ φθονεροὶ εἰσιν. A tragikum éppen abból bontakozik ki, hogy nem a darab első részében ábrázolt cselekmény váltja ki a sorsfordulatot: a Héraklész családját fenyegető veszély és az örültség között nincsen oksági összefüggés.² Ennek következtében persze sérül a drámai szerkezet. Már G. Murry törött gerincű műnek nevezte³ és azóta is a legtöbb értelmező kiemeli a cselekmény egységének hiányát.⁴

Követi-e a mítosznak ezt az értelmezését Seneca a *Hercules furens*-ben? Lehet-e az euripidési gondolatok segítségével értelmezni a római költőutód darabját is? Ez az a kérdés, amely olyan heves vitákat váltott ki a mű elemzőiből, hogy az mára valószínűleg a Seneca-tragédiák legkevésbé egységesen megítélt darabjává vált, és a tudományos disputa egyik résztvevője egyenesen filológusi gigantomachiáról írt.⁵ Az értelmezők egyik tábora — közülük talán a legnevesebbek Motto — Clark, Lawall és Zwierlein — a sztoikus irodalomból is jól ismert Hercules-kép alapján a hőst az erények megtestesüléseként magyarázza, akinek bukását Iuno irigysége okozza.⁶ Ez a felfogás lényegében az euripidési modell továbbélését látja a római műben; szerintük a darab első részét képező cselekmény és az örültség között itt sincsen közvetlen összefüggés. A másik értelmezői tábor — élükön Jo Ann Sheltonnal és a kommentárszerző Fitchcsel — nézetei szerint azonban Seneca egészen más úton jár, mint

² Wilamowitz próbálkozása, hogy H. örültségét pszichológiai alapra vezesse vissza, nem sok sikerrel járt, és nem talált szakmai támogatásra. Euripides Herakles. hg. von U. v. Wilamowitz-Moellendorf. Berlin 1895. II.127. ssk.

³ Greek Studies. Oxford 1946. 112.

⁴ Ld. erről legutóbb magyarul: Jan Kott: Istenevők. Bp. 1998. 138—140.

⁵ Gottfried Mader: Form and Meaning in Seneca's „Dawn Song”, (H. F. 125—201). Act. Class. 32. (1990) 1.

⁶ A. L. Motto és J. R. Clark: *Maxima virtus* in Seneca's *Hercules Furens*, CPh 76 (1981) 101—117.; G. Lawall: *Virtus* and *pietas* in Seneca's *H. F.* Ramus 12 (1983) 6—26.; O. Zwierlein: *Senecas H. F.* im Lichte kaiserzeitlicher und spätantiker Dichtung. Wiesbaden 1984. Szintén hasonló véleményt fogalmazott meg korábban: O. Edert: Über Senecas Herakles und den Herakles auf dem Oeta. dissz. Kiel 1909.; W. Schulze: *Untersuchungen zur Eigenart der Tragödien Senecas.* dissz.. Halle 1937. 32—49.; B. Marti: *Seneca's Tragedies. A New Interpretation.* TAPh 76 (1945) 223—225.; K. Anliker: *Prologe und Akteinteilung in Senecas Tragödien.* Bern 1960. 45—48.; C. J. Herington: *Senecan Tragedy.* Arion 5. (1966). 465.; J. Dingel: *Seneca und die Dichtung.* Heidelberg 1974. 54—56.; F. Caviglia: (szerk) L. Anneo Seneca. *Il Furore di Ercole.* Roma 1979. 70—83.; S. Timparano: *Un nuovo commenta all' H. F. di Seneca nel quadro della critica recente.* A&R 26 (1981). 113—141.; V. Wurnig: *Gestaltung und Funktion von Gefühlsdarstellungen in den Tragödien Senecas.* Frankfurt 1982. 133—145.; K. Abel: *Seneca. Leben und Leistung.* ANRW 32. 2 (1985) 757 sk.; G. Mader: i. m. 1—25.

athéni elődje.⁷ Szerintük Hercules tettei és örültsége között összefüggés van, a hős felelős bukásáért.

Ez az írás ebben a vitában szeretne véleményt nyilvánítani, méghozzá egy olyan cselekményrészlet vizsgálatával, amely, úgy tűnik, eddig az érvek között nem kapott jelentőségének megfelelő figyelmet. Ez az elem Hercules alvilági útja, azaz utolsó athlosa, melynek sikeres befejezése után tér vissza a drámában családjához Thebaeba. Euripidésnél a részletnek koránt sincs olyan jelentősége, mint a római darabban. Természetesen a görög tragédiában is kiderül, hol jár Héraklés a cselekmény kezdetén, elvéve később is szó esik róla, de csak a 610—615. sorokban tárgya a színpadi beszédnek. Senecánál ezzel szemben a darab első szerkezeti egységének, a Hercules örülését megelőző (az 1—894. sorig terjedő) résznek a központi motívuma. Vezérmotívumként újra és újra felbukkan, minden szereplő beszél róla, kárhoztatja vagy ünnepli, de mindegyik megfogalmazza véleményét vele kapcsolatban. A következőkben azt igyekszem bizonyítani, hogy a római szerzőnél ez az alvilágjárás az egész tragikum átértelmezésének eszközévé válik.

Hercules katabasisáról először Iunótól hallunk a prologusban (46—63). Az istennő a hős összes előző munkáját 15 sorban idézi fel, de jóval hosszabban beszél erről.⁸

*Nec satis terrae patent:
effregit ecce limen inferni Iovis
et opima victi regis ad superos refert.
vidi ipsa, vidi nocte discussa inferum
et Dite domito spolia iactantem patri
fraterna. cur non vinctum et oppressum trahit
ipsum catenis paria sortitum Iovi
Ereboque capto potitur et reteggit Styga?
parum est reverti, foedus umbrarum perit:
patefacta ab imis manibus retro via est*

⁷ J. A. Shelton: Seneca's H. F.: Them, Structure and Style. Göttingen 1978. passim; J. G. Fitch: Seneca's H. F., Ithaca, London 1987. különösen 22—43. Hasonlóan még: E. Turolla: L' H. F. di Seneca. Maia 6 (1953) 21—42.; M. Marcosignori: Il concetto di virtus tragica nel teatro di Seneca. Aevum 34 (1960) 217—233.; D. Henry, B. Walker: The Futility of Action: A Studie of Seneca's H. F.. CPh 60 (1965) 11—22.; J. T. Bishop: Seneca's H. F.: Tragedy from *modus vitae*. C&M 27 (1969) 216—224.; H. J. Mette: Die Funktion des Löwengleichnisses in Senecas H. F.. WS 79 (1966) 477—489.; E. Paratore: Il Prologo dello H. F. di Seneca e l' Eracle di Euripide. Roma 1966. R. W. Tobin: Tragedy and Catastrophe in Seneca's Theater. CJ 62 (1966) 64—70.; W. H. Owen: Commonplace and dramatic symbol in Seneca's Tragedies. TAPhA 99 (1968) 291—313.; W. H. Friedrich: Die Raserei des Hercules. in: Senecas Tragödien (szerk. E. Lefèvre). Darmstadt 1972. 131—148.; C. Zintzen: *Alte virtus animosa cadit*. Gedanken zur Darstellung des Tragischen in Senecas H. F. in: Senecas Tragödien (szerk. E. Lefèvre). Darmstadt 1972. 149—209.; G. K. Galinsky: The Herakles Theme. Oxford 1972. 168—174.; G. Wellmann-Bretzingheimer: Senecas H. F. WS 91 (1978) 111—150.; J. G. Fitch: *Pectus o nimium ferum*: Act V of Seneca's H. F. Hermes 107 (1979). 240—248.; A. Rose: Seneca's H. F.: A Politico-didactic Reading. CJ 75 (1979/80) 135—42.; J. G. Fitch: Notes on Seneca's H. F. TAPhA 111 (1981) 65—70.; V. Sorensen: Seneca. München 1984. 236—40.

⁸ A szöveget és a sorok számozását J. G. Fitch (1987) alapján közlöm.

*et sacra dirae Mortis in aperto iacent.
at ille, rupto carcere umbrarum ferox,
de me triumphat et superbifica manu
atrum per urbes ducit Argolicas canem.
viso labantem Cerbero vidi diem
pavidumque Solem; me quoque invasit tremor;
et terna monstri colla devicti intuens
timui imperasse.* (46—63)

Az első interpretáció, Iuno interpretációja szerint tehát Hercules erőszakkal hatolt be a halottak birodalmába (*effregit limen*), erőszakkal kényszerítette rá annak urát, hogy átadja neki a Cerberust (*Dite domito*), amelyet hadizsákmányként hozott magával (*opima, spolia*). Még ezeknél is félelmetesebb azonban visszatérése az alvilágból, mert áttörte a halottakat az élőkől elválasztó határvonalat, és így nyitva áll az út a holtaknak az élők közé. Az egész világ rendje bomlott meg ezzel, ami félelemmel tölti el az isteneket. Jellemző Seneca szerkesztése, hogy csak a szöveg legvégén derül ki, hogy éppen magától Iunótól kapta Hercules a megbízást minderre: (*timui imperasse*). A görög darabbal összehasonlítva Iuno személye sokkal fontosabb és egyénitettebb. Senecánál Eurystheus jelentősége háttérbe szorul (neve is csak egyszer hangzik el), és helyette előtérbe lép Iuno, tőle kapja a hős mindig újabb feladatait. Az istennő tetteit a szerelmi féltékenység és Iuppiter hűtlensége miatti sértettség motiválja. Mindezek az érzelmek a Hercules elleni féktelen gyűlöletben csúcsosodnak ki. Így a *regina deum* az epikából, elsősorban az Aeneisből és a Metamorphosesből jól ismert szerepben áll előttünk. Az sem jelent meglepetést, hogy a római irodalomban megszokott módon Iuno a megfontolással szemben a szenvedélyeinek engedelmeskedik, tetteit a *furor* irányítja, mint amikor Anchises fiának elpusztítására vihart támasztott a tengeren. Egyéniséget kap Seneca istennője, és ez az egyéniség gazdagságát nem utolsó sorban a korábbi irodalom Iunó-figuráit idéző hasonlóságból nyeri. Nem meggyőzőek a Hercules morális felelősségét hangsúlyozó filológustábor azon képviselőinek nézetei, akik Iuno alakját szimbólumként, Hercules saját hybrisenek perszonifikációjaként értelmezik.⁹ Iuno a dráma autonóm személyisége.

A prologus és a kardal után Megara és Amphitryo jönnek a színpadra. Amphitryo hosszasan panasolja fiának eddigi megpróbáltatásait (205—248). Beszámolójában éppen az ellenkezőjét tapasztaljuk annak, amit Iuno monológiájában figyelemre méltónak láttunk: Amphitryo nem beszél az alvilágról sem hosszan, sem röviden. Először részletezve szól arról, hogyan próbálta elpusztítani az istennő már a gyermek Herculest, majd felsorolja fiának mind a tizenegy korábbi munkáját, de nem szól a legutolsóról, a jelen veszedelmei szempontjából legfontosabbról. Vajon

⁹ *Lawal*: i. m. 135; *Zwierlein*: i. m. 22 sk.

miért nem említi az alvilági utat? Miért a hallgatás? Természetesen tudnia kell, hol van a fia (vagy nevelt fia): szövege végén kijelenti: *aderit... et ad astra emerget; inveniet viam aut faciet* (276 sk.).¹⁰ Az *emergere* hallatán Megara magához ragadja a szót. A szerelmes asszonyban nem kelt félelmet kimondani azt, amit Amphitryo nem akar vagy nem mer. Ő nem habozik férjének küldetéséről beszélni. Elragadtatott hangú beszéde ellentétben áll Amphitryo higgadtan méltóságteljes fogalmazásával. Hangvétele inkább Iunót idézi.

*nulla si retro via
iterque clausum est, orbe diducto redi,
et quidquid atra nocte possessum latet
emitte tecum. ...
erumpe rerum terminos tecum efferens,
et quidquid avida tot per annorum gradus
abscondit aetas redde, et oblitos sui
lucisque pavidos ante te populos age. (280—284., 290—293.)*

Megara tehát ugyanazt emeli ki, amit Iuno: a visszatérés erőszakosságát, és a holtak visszavándorlását az élők közé, csakhogy mindez az ő interpretációjában pozitív értéket nyer. A két női szereplő indulata természetesen ellentétes tartalmú: az egyiké az elvakult gyűlölet, a másiké a szenvedélyes szerelem, de beszédükben mégis meglehetősen sok a közös vonás. Megara is éppúgy az alvilág királyától szerzett *spoliaról* beszél, mint az istennő. A két szereplő hasonlítását félreérthetlenné teszi néhány szöveghely is: *levia sed nimium queror* (63) — mondja Iuno, *magna sed nimium loquor* — panasolja Megara (295). A következményekkel nem törődve biztatta Iuno a hőst, hogy lemenjen az alvilágba, Megara pedig éppígy tüzei férjét a visszatérésre. Seneca párokba rendezi el a darabban megjelenő jellemeket. Ezeket a párokat a hasonlóság és az ellentéteesség dialektikája tartja össze, ahogyan Iuno és Megara példája mutatja. A két női szereplő érzelmei ellentétesek egymással, de az a benyomásunk, mintha jellemzésükben fontosabb lenne ennél az a tény, hogy az indulat uralkodik őrajtuk és nem ők azon.

Amint Hercules visszatér és először megjelenik a színpadon, ő is rögtön alvilági útjáról és a nap világára felhozott Cerberusról beszél retorikusan feldíszített, fellengzős mondatokban (592—615): a keresett választékossággal külön-külön megszólított istenek jobban teszik, ha eltakarják arcukat, nehogy beszennyezze látásukat az alvilági sötét zugából akarata ellenére a napsütötte földre vonszolt fenevad. *Hoc nefas cernant duo, | qui advexit et quae iussit.* (603 sk.). Ez a darab egyik legérdeke-

¹⁰ Persze az *ad astra emergere* kifejezés nem egyértelmű, ebben a kontextusban vonatkozhat H. visszatérésére az alvilágból, de ugyanakkor betű szerint olvasva jelentheti H. ascenzióját a várt és remélt apothéózisa során.

kesebb és legproblematikusabb jelenete: Elgondolkozhatunk a színpadi ábrázolhatóságán anélkül is, hogy belebonyolódnánk a könyvdráma — színpadi mű ősrégi, partalan és mára már némiképp értelmét veszített vitába. Nem az a kérdés a legfontosabb ugyanis, vajon a Nero-kori szerző színpadra szánta-e darabjait, és vajon valóban előadták-e őket a korszakban, hanem az, vajon ma előadhatóak-e, előadhatónak érzik-e a színházi szakemberek és a közönség.¹¹ Hogyan kell ugyanis elképzelnünk ezt a jelenetet? Magával hozza Hercules a Cerberust vagy sem? Ha magával hozza, mi történik vele a szónokiasan patétikus belépő után. Ottmarad a színpadon a további cselekmény alatt és senki sem törődik vele, vagy csendben kisomfordál a színről, egyszerűen elpárolog, és többé elő sem kerül? Ez nyilvánvalóan lehetetlen márcsak azért is, mert a prologus egyik sorából (59.) valószínűleg arra következtethetünk, hogy Hercules Argosban hagyta a „jószágot”.¹² Legmeggyőzőbbnek az tűnik, hogy nincsen semmi nála a buzogányán és az oroszlánbőrön kívül, nyoma sincs a Cerberusnak. Így viszont valami diszsonancia kíséri a hős belépőjét, sőt azt is mondhatjuk, hogy a jelenetnek a színpadon óhatatlanul kissé komikus hatása van. Miért inti ilyen nagy beleéléssel éppen ekkor az isteneket arra, hogy óvatosak legyenek a nézelődéssel, amikor már több napja az anyaföld hátán van a szörnyeteg, és már végigijesztgette vele Argos városait (vö. 59.)? Az üres kézzel előadott, istenekhez címzett intelmek felvillantanak valamit a pl. az Alkéstisből jól ismert, mosolyra ingerlő *μεγαλορρήμων* (*magniloquus*) hősből. Eredeti kérdésünk, azaz Hercules alvilágjárásának megítélése szempontjából a beszédből nyilvánvalóan a *nefas* szónak van kiemelkedő jelentősége. Nemcsak Iuno elfogult értelmezése szerint volt tehát *nefas* az alvilági lényt a nap fényére kényszeríteni. Maga a hős is hasonlóan értelmezi utolsó *athlosa* eredményét. Ennek következtében azonban alapvetően más helyzetben van, mint Euripidész tragédiájának a hőse.

Alig kezdődik el — mintegy 600 soros előkészítés után — a valódi drámai cselekmény a színpadon, Hercules megismeri a családját fenyegető veszélyt, és azonnal indul, hogy leszámoljon a zsarnok Lycusszal, amikor ismét megállítja az eseményeket Theseus elbeszélése.¹³ Bár Seneca tragédiáiban nem ritkák a dráma kereteit szétfeszítő és kétségtelenül az epikus műnimmel versengő beszámolóok, Theseus beszámolója az alvilágról még a senecai drámák világában is meglepően hosszúra nyúlóan részletező.¹⁴ Nem előre halad a cselekmény, hanem alighogy lendületet vett, ismét visszafordul.

¹¹ J. Barish: *The Anti-Theatrical Prejudice*. Berkeley, Los Angeles 1981.

¹² Euripidész Héraklése Argosban hagyja a Kerberost Hermionénál, amíg el nem tudja vinni valahová: 614 sk.; 1386 sk. Seneca nem beszél a Cerberus további sorsáról ennyire egyértelműen.

¹³ Euripidésnél csak a darab végén jelenik meg Th., hogy magával vigye H-t a megtisztulást ígérő Athénba. Senecánál viszont egyszerre érkezik meg a két hős, a változtatásra elsősorban a beiktatott elbeszélés miatt volt szükség.

¹⁴ Theseus beszámolója legközelebbi rokonságot az *Agamemnon* hírnökének, Eurybatesnek az elbeszéléseivel mutat (421—588).

Az egész beszámoló dramaturgiai helyzete először erőltetettnek és érthetetlennek tűnik¹⁵: éppen csak hazaérkezik Hercules, a család váratlanul megmenekül az életveszélyből, a zsarnok trónbitorló elnyeri megérdemelt büntetését, és ekkor, a darab első drámai csúcspontján, amikor egész sereg fontos és a szereplőket közvetlenül érintő kérdés vár választ (mi történik Lycusszal, hogyan zajlik le a küzdelem közte és Hercules között, vajon akad-e valaki a zsoldosok között, aki kiáll a zsarnok mellett stb.), Amphitryo, ahelyett hogy örömeinek, megkönnyebbülésének engedne utat, esetleg megfogalmazná aggodalmát az éppen zajló események miatt, azt kéri Theseustól, meséljen arról, mi történt az alvilágban. Theseus pedig hosszadalmas és a helyzethez nem egykönnyen illeszthető elméletiességgel kezd beszélni arról, hogyan van berendezve az alvilág. Az első pillanatban úgy tűnik, Amphitryo kérdése és a válaszul kapott beszámoló nem illeszkedik valami szervesen a drámai szituációba. Mintha csak merőben külsőleges ürügy lenne arra, hogy a költő egy nyilvánvalóan Vergiliusszal versengő leírást illesszen a cselekménybe. Kétségtelen, hogy az epikus jellegű elbeszélés túlzott hosszúságúra dagad, s ha a dramaturgiának nem használ is, elhelyezése korántsem erőltetett vagy céltalan. Ez alkotja a záróelemét a dráma első részének, amelynek vezérmotívumát az alvilági kalandban találtuk meg. A különböző szubjektív vélemények után, melyek annak alapján különböztek egymástól, ki milyen érzésekkel viszonyul egyébként Herculeshez, ekkor halljuk meg a hitelesnek tűnő beszámolót a szavahihető szemtanútól. Most kapunk egyben választ arra a kérdésre, amelyet a imént tettünk fel, hogy ti. miért nem beszél Amphitryo az utolsó erőpróbáról, aki pedig Hercules korábbi munkáit leplezetlen elégedettséggel sorolta fel. Ha az eddigieket megfontoljuk, érthetővé válik az is, miért akar Amphitryo az első adódó alkalommal éppen erről hallani. Azért nem volt hajlandó az apa a dráma elején a fia által meghódított alvilágról beszélni, mert józan tudatával pontosan tisztában volt az utolsó *athlos* istensértő lényegével. Az erőszakos behatolás a holtak birodalmába nem olyan cselekedet, amelyre Amphitryo apaként büszke lehetett volna. Nem akart szót ejteni róla, amíg kétséget kizáróan nem derítette ki, mi történt valójában Dis palotájában. Amphitryo az a szereplője a drámanak, aki Hercules iránti szeretete ellenére megőrzi helyes emberi viszonyát az eseményekhez. Nem azért képes uralkodni indulatain, mert azok hiányoznak vagy erőtlenek, hanem mert a helyes mértéket követő gondolkodás szüntelen ellenőrzés alatt tartja őket, és így ellentétben áll a Iuno és Megara esetében megfigyelt magatartással.

Az apa hosszan engedi beszélni Theseust, feltesz neki néhány udvariasan banális kérdést, mint pl., vajon van-e szőlőtermesztés és mezőgazdaság az alvilágban,

¹⁵ V.ö. *Lessing* kétes méltatását: „Endlich aber ... fängt er eine lange und prächtige Beschreibung an, welche an einem jeden anderen Orte Bewunderung verdienen würde.” Von den lateinischen Trauerspielen welche unter dem Namen des Seneca bekannt sind, in *Sämtliche Werke*, hg. K. *Lachmann* és F. *Muncker*. Stuttgart 1890. 179.

vagy hogy vajon a bűnösök megbüntetése egyetlen helyen zajlik-e le. Az egész beszámoló lényegében a vergiliusi leírás olykor kisiskolás felmondása.¹⁶ Theseus ugyanis nem válaszol az aggastyán kérdésére. Mellébeszél. Úgy tűnik, neki sem könnyű arról beszélnie, amit az apa hallani akar. Amphitryo nyilvánvalóan nem arra kíváncsi, milyen az alvilág hely- és vízrajza, kérdése félreérthetetlenül arra vonatkozott, mit csinált Hercules az alvilágban. Erre a kérdésre viszont vonakodik válaszolni Theseus. Kitérő válaszában funkciót nyer az irodalmi toposz: mindenki számára jól ismert képek és jól ismert információk hangzanak el a színpadon illusztrálva Theseus tapintatát és helyes ítéletét. Ő is szívesebben hallgatna, mint az apa a darab elején. Ha hasonlóságot találtunk a két női szereplő szenvedélyes elfogultsága között, Theseus és Amphitryo hasonlóságát sem hagyhatjuk észrevétlenül.¹⁷

Végre ismét felteszi az öreg azt a kérdést, amelyik valóban foglalkoztatja, ami miatt az alvilágban történetekre terelte a szót:

nunc ede nati nobilem pugnam mei. (760.)

és végül a leginkább izgató kérdést:

partui volentis munus an spoliium refert? (761.)

Iuno és Megara már a darab elején *spoliu*m-ról beszéltek, az apa azonban itt mondja ki először a szót, mert mindvégig reménykedett, hogy a Cerberus foglyul ejtése az istenség megsértése nélkül is sikerülhetett. A kérdésre adott válaszban megváltozik Theseus beszámolója: míg az eddigieket tudatos vergiliusi reminiscenciák jellemezték, ettől kezdve éppoly megfontolt ellentét az Aeneisszel hívja fel magára a figyelmet. Theseus elmondja, hogyan kényszerítette Hercules pusztá erőszakkal Charont arra, hogy csónakjába vegye és a Lethe túlsó partjára vigye. A Vergiliust csak felületesen ismerő olvasónak is önkéntelenül felötlik, milyen könnyű dolga van a *pius Aeneas*nak (illetve Sibyllának), amikor az aranyág segítségével akarja jóindulatra

¹⁶ Néhány példa: Ugyanúgy hasonlat érzékelteti az alvilágra szállás félhomályát, mint az Aeneisben: vö. H.F. 671 sk. — Ae. 6. 270 skk.; a lefelé vezető út könnyűségéről és a visszavívó férfit próbáló fáradtságáról v.ö. H.F. 675, 678 sk.; a bejárat mellett álló fáról, melyen a hamis álmok és riasztó szörnyek tanyáznak v.ö. H.F. 690—696 — Ae. 6. 282 skk.; Dis palotájáról: H.F. 709 skk. — Ae. 6.549 skk. stb. Vergilius mellett fontos forrásként feltétlenül meg kell említeni Ovidius *Metamorphoses*ének 4. énekéből Iuno rövidebb katabasisát (432—512).

¹⁷ Seneca, hogy Theseust Herculeshez mélyen kötődő, ámde a helyes emberi mértéket szakadatlanul megőrző figuraként mutathassa be, mélyen hallgat arról, hogyan került a hērősz az alvilágba. Csak egyszerűen arról értesülünk, hogy fogságban volt ott, és H. hozta őt ismét az emberek világába. A Proserpina elrablására tett kísérletről nem akar tudni Seneca.

hangolni a mitikus révést.¹⁸ Ugyanez ismétlődik meg a Cerberus esetében is: az eposzban Sibylla varázsszerekkel elaltatja (6. 417—423), míg Hercules buzogányát forgatva folyamatosan ütlegeli (*verbere assiduo rotat*, 801), amíg engedelmessé nem válik a szörny.

A beszámoló nyomán az apa alighanem beigazolva látja félelmeit: fia csak úgy tudta Iunótól kapott feladatát teljesíteni, hogy közben megsértette az alvilág isteneit. A hős megérkezését közvetlenül megelőző kardal szintén alvilágjárásról szól, de nem Herculeséről, hanem Orpheuséről. A dalnok képes volt művészete segítségével megindítani az alvilági isteneket, és Dis önként visszaadta a dalnoknak elveszített kedvesét, olyan feltételek kíséretében, melyeket ő maga szabott meg. A kar elbeszéléséből kiderül az olvasó számára, hogy Eurydice visszatérése anomáliát és nem a törvények megsemmisítését jelentette. Azaz jelentette volna, ha nem maga a feltétel lett volna az alvilági uralkodó ajándékába belerejtett biztosíték arra, hogy az élők és a holtak rendje zavartalan maradjon. *Quae vinci potuit regia carmine, / haec vinci poterit regia viribus* (590 sk.) — hangzanak a kar utolsó szavai. Vajon figyelmen kívül hagyhatjuk-e a különbséget? Orpheus művészetével megszolgált Eurydicét, Hercules erőszakkal hurcolta magával a Cerberust. Hercules megsértette az alvilág urát. Nem büntelen. Ez a summája Theseus elbeszélésének is, melynek sem szavahihetőségét, sem jóindulatát nincs okunk kétségbe vonni. Nem állíthatjuk tehát, hogy Hercules bukása és tettei között nincsen közvetlen összefüggés. Az utolsó bizonyítéka ennek a tézisnek az elpusztított gyerekeket sirató kardal:

*ite ad Stygios, umbrae, portus
ite, innocuae,
quas in primo limine vitae
scelus oppressit patriusque furor
ite, infaustum genus, o pueri,
noti per iter triste laboris.
— ite, iratos visite reges. (1131—37)*

Engesztelő áldozatok a halott gyerekek a haragos isteneknek. Haláluk és apjuk alvilági útja között szoros összefüggés van. Hercules élve hagyta el a halottak birodalmát, helyette kell a gyerekeinek visszamenniük.

¹⁸ A jelenet nyilvánvalóan Vergiliuszéval folytat dialógust: 1. (hasonló elem): Charon felszólítja a Styx vízéhez közeledő idegent, hogy álljon meg Ae. 389.: *Fare age, quid venias; iam istinc et comprime gressum*. HF. 772.: *Quo pergis audax? siste properantem gradum*. 2. (ellentét): Ae. 407—410. Charon az aranyág látványától megenyhül: *Tumida ex ira tum corda residunt*. HF. 773—775. H. kiveszi a révész kezéből a csáklyát és azzal kényszeríti: *non passus ulla natus Alcmena moras/ ipso coactum navitam conto domat/ scanditque puppem*. 3. (hasonló elem): a beszálló (Aeneas, ill. Hercules) súlyától a szokásosnál jobban lesüllyed a csónak és víz megye bele: Ae. 413 sk. *genuit sub pondere cumba/ sutilis, et multam accepit rimosa paludem*. HF. 776. *cumba populorum capax / succubuit uni; sedit et gravior ratis/ utrimque Lethen latere titubanti bibit*.

Hercules erőfeszítésének eredménye a *nefas*, istensértő cselekedet, mely egészében az isteni és az emberi világ rendje ellen irányul. Nem egyszerűen értelmetlen tett az alvilág kutyáját az emberi világba cipelni, hanem ellentétben áll mindazzal, amit a hős korábbi harcai céloztak. Hercules mint *alexikakos* dolga éppen az lenne, hogy védelmezze az emberi világot; korábban szörnyektől szabadította meg a földet, s most pedig íme éppen ő az, aki új szörnyet szabadít rá. Hercules alvilági teljesítményével saját korábbi tetteinek tagadását alkotta meg: önnön ellentétébe fordult. Ez a legfontosabb változtatás, melyet Seneca az Euripidéstől kapott mintán végrehajt. A római tragédiából hiányzik az igazi peripeteia, a darab első része az örület miatt bekövetkező tragédiának a baljóslatú előkészítése. A görög dráma tragikumja abból fakad, hogy a cselekmény két része között nincsen egyenes összefüggés, logikai egységet az események között csak az istenek rosszindulatú irigysége teremt. Seneca — ahogyan hasonló jelenséget nemegyszer megfigyelhetünk a görög művek római adaptációin — megteremti a cselekmény részeinek dramaturgiai, kauzális és pszichológiai egységét. Ennek eredménye azonban egészében eltérő tragikum.

Mikor kezdődik tehát Hercules örültsége? Biztosan a dráma ideje előtt. Az a hős, aki az alvilágból visszatért, már túllépett az emberlét normáin és szabályain. Utolsó munkája a *virtus* öncélú fitogtatása: *indomita virtus colitur* (39). Mindez nem azt jelenti, hogy Hercules tetteiben az alvilági „munka” fordulópontot jelentene. A dráma szövege alapján aligha lehet meghatározni, mikor hagyja cserben Herculest egészséges érzéke, mikor válik először csak megszállottá, majd örültté. A holtak között tett útja nem kiváltója a gondolkodás zavarának, hanem bizonyítéka. Úgy tűnik, a rendkívül heterogén Heraklész-mítoszból, melyben korántsem csak a hősiesség kap szerepet, Seneca darabjában (Euripidéstől egészen eltérő módon) megjelenik a hősitől igencsak eltérő Hérahagyomány is, az általa bemutatott jellem az alvilágjárás „teljesítménye” nélkül is sokkal ellentmondásosabb, mint a görög forrásmunkában.¹⁹

Hercules őrjöngése a darab 939. sorában kezdődik, de azon a helyen csak a tudatzavar külső jelei jelentkeznek, zavaros tudatállapota átcsap hallucinációba. Hercules színpadi megjelenésétől kezdve úgy beszél és cselekszik, hogy nehéz ép tudatot feltételeznünk. Csak a legvilágosabb példákat idézem:²⁰ Első monológjában kijelenti:

¹⁹ Lycus említi például azt az esetet, amikor H. női ruhában Omphalénál időzött, és megerőszakolta Eurytus lányait. A. nem is tud mással replikázni a vádra, mint azzal a kevésbé meggyőző érveléssel, miszerint gyakran előfordul más hősökkel is, hogy a nagy teljesítmények után „elengedik magukat” (465–88). Később egy kardal utal arra, hogy H. már korábban, Pylos ostrománál szentségtörő módon megsebesítette Dist (862–867).

²⁰ H-nek az isteneket sértő megnyilvánulásainak teljesebb számbavétele *Jo Ann Sheltonnál*: i. m. 62–67 és *Fitch*: i. m. (1987) 24–28.

*si placerent tertiae sortis loca,
regnare potui. noctis aeternae chaos
et nocte quiddam gravius et tristes deos
et fata vici; (609—612)*

Ezt a gondolatot, miszerint Hercules könnyűszerrel elfoglalhatta volna nagybátyja trónusát az alvilágban, ha úgy hozta volna kedve, nehéz másképpen magyarázni, mint hybriszel, illetve az egyéni korlátok félreismerésével. Hercules az erő bajnoka és nem az önismereté, emberi normákat felülmúló teljesítménye fizikai természetű, melyhez nem társulnak ezzel arányos spirituális készségek.

Lycus megölése után vértől szennyes kézzel lép az oltárhoz, hogy áldozatot mutasson be, Amphitryo figyelmezteti, de nem hallgat rá, hanem véres kézzel kezd hozzá az áldozathoz (919—924).²¹

Euripidésnél Iris és Lyssa megjelenése és az általuk a hősrre bocsátott őrület valódi sorsfordulatot hoz. Senecánál azonban az egyetlen isteni megnyilvánulás a prologusban található, később nem történik közvetlen isteni beavatkozás a cselekménybe. Amit a színpadon látunk, egyetlen előrehaladó folyamatnak a pszichológiai-lag jól motivált állomásai. Seneca homérosi (de a görög drámák többségéből is) jól ismert kettős motivációt alkalmaz: az istenek aktivitása és az emberi világ logikailag koherens eseményei egymást kiegészítve, kétszeresen is indokolják az eseménysort. Kettős motiváció, mert mindkét tényező önmagában is elégséges lenne a történet magyarázataként.²² Hippolytos halálát például megmagyarázza az emberi dráma Aphrodité bosszúja nélkül is. A bevezetőben elmondottakból vélhetőleg egyértelműen kiderült, hogy a *Héraklés mainomenos*ban Euripidés lemond ennek a kettős motivációnak az alkalmazásáról: ha elveszük cselekményéből az istenek szereplését, tökéletesen értelmezhetetlen, illogikus eseménysort kapunk. Seneca másfajta, a görög mintától eltérő tragikumra éppen a kettős motiváció felelevenítésén alapul. Hercules szavaiban kezdettől ott rejtőzik az őrület, a 939. sorban a zavart tudatállapot fokozódik csupán pathologikussá. Iuno beavatkozása nélkül is értelmezhető a cselekmény. Azzal, hogy a költő a prologusra szorítja az istennő megjelenését, és elődjétől eltérően nem engedi megnyilvánulni az istenvilágot az örültté válás pillanatában, önmagában is előtérbe állítja az emberi drámát és redukálja az isteni jelenléte.

Ezzel a megállapítással egyenértékű az is, hogy az okság, azaz a felelősség kérdése sem választható ketté Senecánál istent, illetve embert terhelő részre. Ez az a probléma, amelyet szintén igen eltérő módon ítélnek meg a különböző szembenálló táborokhoz tartozó kutatók: egy részük teljes egészében Iunóra hárítana minden felelősséget, másikkal éppen ellenkezőleg, hajlamos annak alábecsülésére.²³ Amphit-

²¹ V. ö. *Fitch*: i. m. (1987) 27.

²² *H. D. F. Kitto*: *Sophocles, Dramatist and Philosopher*. London 1958. 42—64.

²³ Jellemző példaként álljon itt *Lawall* véleménye (i. m. 10.): „The crime is Juno’s... Hercules is not to blame; it was a mere error on his part, not a culpable crime (scelus); ultimately it is Hercules’ *fortuna* that is to blame.”

ryo a darab elején arról panaszkodik, hogy Iuno szüntelen parancsaival üldözi nevelt fiát: alighogy véget ért az egyik megpróbáltatás, kezdődik a másik: *nec ulla requies, tempus aut ullum vacat | nisi dum iubetur*. (213. sk.). A dráma cselekménye azonban nem igazolja mindenben az apa által rajzolt képet. Bonyolult viszony alakul ki a feladatot adó istennő és az azt teljesítő hős között. Iuno mindig nehezebbet, lehetetlenebbet kíván, Hercules pedig fontolgtatás nélkül mindig engedelmeskedik, bármi legyen is a kívánság. Az egész rendszer mechanikus és önmagát gerjesztő. Végül Hercules teljesen azonosul a szereppel, melybe először talán valóban csak az istennő féltékeny haragja kényszerítette. Ez az azonosulás elkerülhetetlen következménye a kettős motivációnak: a külső ösztönzés belső kényszerre válik. Iuno gyűlölete láthatatlanul jelen van az egész történet során, de egyszer sem manifesztálódik: Hercules látszólag külső behatás nélkül cselekszik. Egy sor olyan momentum is felhívja magára a figyelmet, mely rávilágít Herculesnek önmagáról kialakított képére, és eligazítóak lehetnek az isteni ráhatás — emberi felelősség kérdéskörében is. Hazaérkezése után, amint meghallja, mire készül Lycus, belső kényszert érez arra, hogy azonnal, másodpernyi késedelem nélkül ellensége felkutatására induljon: *ad hauriendum sanguinem inimicum feror* (636). Arra sincsen ideje, hogy visszatérése örömeire megölelje családját: *differ amplexus parens | coniunxque differ* (638 sk.). Nincsenek közvetlen veszélyben azok, akiket szeret.²⁴ Miért a sietség? A hős úgy érzi, elsődleges feladata a bosszú, a megtorlás, az ellenség elpusztítása. A senecai Hercules-figura személyiségét egyetlen indulat foglalja el, ennek megfelelően az meglehetősen egysíkú: ösztönösen hívja a harc (*feror*), de elhárítja az érzelmi közeledést: az nem az ő világa. A darabban Hercules részéről hiányzik minden fizikai gesztusa a családi összetartozásnak. Az ekkor elhalasztott ölelésre később sem kerül sor, Hercules nem érinti meg családtagjait, csak gyilkos kézzel. Megarát meg sem szólítja az idézett imperativuson kívül egyetlen alkalommal sem. Lycus megölése után, a színre visszaérkezve sem fordul családjá felé, hanem Iuppiternek kezd áldozatba, és közben meghökkentő dolgokat mond. Pszichológus számára könnyen elemezhető esettanulmány: elpusztítással fenyegeti mindazt a természetben és az emberi világban, amit ellenségesnek ítél, mindazt, ami az általa kívánt rendbe nem illik bele: féljen a villám, a mérgező növények, és a bárhol is létező véres zsarnokok. Hercules végérvényesen rendet akar tenni a világban (927—939).

*si quod etiamnum est scelus
latura tellus, properet, et si quod parat
monstrum, meum sit.* (937 skk.)

²⁴ Ebben a tekintetben is eltér egymástól Euripidész és Seneca darabja. Euripidésnél Lykos végezni akar Héraklés hozzátartozóival, már halotti ünnepi ruhában az áldozati máglya előtt állnak, amikor megérkezik a hős az utolsó pillanatban. Ezzel szemben Senecánál Lycus arra akarja kényszeríteni Megarát, menjen hozzá feleségül, fenyegetése nem közvetlen, valamikor a meghatározatlan jövőre vonatkozik.

Újabb bizonyítékával az azonosulásnak akkor találkozunk, amikor őrült rohamából magára eszmélve felfedezi maga mellett gyerekei és felesége holttestét. Érdemes a szöveget hosszabban idézni:

*Quod cerno nefas?
nati cruenta caede confecti iacent,
perempta coniunx. quis Lycus regnum obtinet,
quis tanta Thebis scelera moliri ausus est
Hercule reverso? quisquis Ismeni loca,
Actaea quisquis arva, qui gemino mari
pulsata Pelopis regna Dardaniū colis,
succurre, saevae cladis auctorem indica.
ruat ira in omnes: hostis est quisquis mihi
non monstrat hostem.* (1159—1168)

Hercules bizonyos szempontból hasonlóan viselkedik itt, mint hazaérkezésekor. Akkor az örömmel kellett várnia, míg beteljesíti a bosszút, itt a gyászra nincsen idő éppúgy a bosszú miatt. *differ amplexus* (638) — mondta az előbbi helyzetben, *differte fletus* (1175) — így az utóbbiban. Egyetlen szava sincsen a veszteség fájdalmának kifejezésére, harcosi tekintélye foglalkoztatja: ki merészelt ilyet tenni annak ellenére, hogy ő is jelen van. Maga mellett látja családjá véres tetemét, és egyetlen jajszó nem hangzik el szájából. Rögön ellenséget keres, bosszút készít, fenyeget. Az érzélem nem az ő világa. Az azonosulás a harcosi szereppel nem is lehetne tökéletesebb: egyetlen dolgot érez maradéktalanul saját feladatának, a harcot. Ennek fényében persze másképp — árnyaltabban — láthatjuk Iuno szerepét és a felelősség problémáját is. Amphitryo említett panasza a darab elejéről, amelyben mindenért Iunót okolja, többet árul el az apa személyéről, mint Herculesről. Alcides megpihenésének fő akadálya a darab cselekményének idején már nem Iuno újabb és újabb parancsa, hanem saját maga.

Nem nehéz meglátni a motivációt, mely Amphitryo fiát örökös harcra készíteti: virtusa segítségével az istenek közé akar emelkedni. Végre el akarja érni a már régen kilátásba helyezett halhatatlanságot. Seneca ezzel összefüggésben olyan belső készítést is sejtet, mely nem olyan nyilvánvaló, mint az előbbi, de kétségtelenül ott rejlik a szövegben, ez pedig az apaság kérdése. Euripidésnél fel sem merül, hogy bárki — beleértve Lykost is — kétségbe vonná Zeus apaságát. A római drámában ezzel szemben Lycus egyértelműen tagadja Hercules égi származását: *Quo patre genitus caelitem spero domum?* (438) *...mortale caelo non potest iungi genus.* (448) De felmerül a kétség Iuno prologusában is: *dum nimis saeva impero | patrem probavi...* (35 sk.). Herculesnek tehát *virtusa* segítségével bizonyítani kell olymposi származását. *Virtusa* eszköz, a bizonyítás és istenné emelő érdemek megszerzésének eszköze. Nem kerülhetik el figyelmünket Hercules és Lycus sok tekintetben rokon vonásai. Ellentétei és ugyanakkor ismétlései egymásnak. Lycus számára szintén eszköz a

virtus, mellyel rangot akar elérni: *nobiles non sunt mihi avi \ nec altis inclitum titulis genus, | sed clara virtus*. (338 skk.) Miként Lycus az emberi hierarchia aljáról a tetejére akar emelkedni a *virtusa* segítségével, ugyanúgy akar annak tetejéről az istenek világába emelkedni Hercules. A darabban megnyilvánuló legkeserűbb irónia, hogy Lycus cinikus szavai, melyeket Megarának mond, amikor az számon kéri rajta hozzátartozói hidegvérű lemészárlását, éppen Hercules történetében válnak valósággá a színpadon:

*cruento cecidit in bello pater?
 cecidere fratres? arma non servant modum;
 nec temperari facile nec reprimi potest
 stricti ensis ira;* (402—405)

Az utóbbi mondat emblémaszerű tömörséggel fogalmazza meg Hercules drámájának is a pszichológiai realizmussal felfogott lényegét.

Mit jelenthet a *virtus*, ha egyformán használható Lycusra és Herculesre? Nem sokat. *Prosperum ac felix scelus | virtus vocatur* (251 sk.) — véli Amphitryo, és természetesen Lycusra gondol. De vajon mit jelent Hercules *virtusa*, ha abban nyilvánul meg, hogy a Cerberust felhossa az alvilágból? Nem többet, mint féktelen harci-vágyat, öncélú erőpróbát és szakadatlan készenléte a vérontásra. Seneca itt látható módon a *virtus* szó két jelentését használja fel, és szembeállítja egymással a filozofikus ἀρετή-t és az ősi ἀνδρεία-t. Amphitryo idézett mondata, a *prosperum scelus virtus vocatur* nyilvánvalóan az ellentétre épül, márpedig a *scelus* ellentéte nem az *andreaia*, hanem az ἀρετή, s ez azt bizonyítja, hogy a *virtus* mindkét jelentése megragadható a szövegben.²⁵ A „*Hercules Furens*” világában nemcsak elvesztette a *virtus* az ἀρετή jelentését, s maradt belőle egyszerűen ἀνδρεία, tartalma tovább silányult egészen a *fortitudo*-ig vagy akár a *vis*-ig. A *virtus* szónak ugyanis minden jelentéskörében pozitív erkölcsi tartalma van (szemben az ἀνδρεία-val), hiszen éppen ezért érezhette Cicero alkalmasnak arra a szót, hogy a görög filozófiai művek adaptációiban az *areté* latin megfelelőjeként használja.²⁶ A római számára olyan fontos fogalom a Seneca tragicus számára kiüresedett, nem több, mint ürügy és mentség bármiféle erőszakos tetteire. A szomorú ítéletet inspiráló élményvilágot könnyen levezethetjük a költő tapasztalataiból, melyeket az egymás utáni princepsok mellett szerzett, akik rendre megis-tenülve már életükben nem érezték magukat az emberi világ részének.

Jo Ann Shelton a darabról szóló dolgozatában úgy véli, a legfontosabb és a legnehezebb feladat a darab végén még Hercules előtt áll: meg kell tanulnia a jövőben, hogyan kell *virtusán* uralkodnia, hogyan kell azt helyesen használnia. De vajon létezik-e még bármilyen jövő is Seneca Herculese számára? Szerintem nem, leg-

²⁵ W. Eisenhut: *Virtus Romana*. München 1973. 149—152. A szerző másképp látja a kérdést, szerinte Seneca tragédiáiban: „die philosophische *virtus* sucht man vergebens, dagegen herrscht die Bedeutung „Tapferkeit“, „Heldenmut“ ausschließlic.” (150).

²⁶ V. ö. Eisenhut: i. m. 15. sk.

alábbis emberi jövő nem. Visszavonhatatlanul elhagyta az emberek világát, de nem érkezett meg az istenekébe. Számára nincsen visszaút. Az emberek és istenek közötti senkiföldjén bolyong. Euripidés drámájában Héraklés visszatalál az emberi világba. Sokszor elemzett és vitatott monológjában megtagadja a gonosz és irigy isteneket, hogy gyászában ismét egészen emberré válhasson.²⁷ Seneca darabjának hőse ezt már nem teheti meg. A görög tragédiában az istenek ölték meg Héraklés családját az ő karját és erejét felhasználva, Senecánál ő maga teszi ezt meg. Amphitryo csak azzal a fenyegetéssel tudja őt visszatartani az öngyilkosságtól, hogy előbb végig kell néznie, amint ő, az apja is véget vet az életének. Ezt nehezen értékelhetjük visszatérésnek az emberi világba.²⁸ Euripides Héraklése felismeri az univerzum személytelenségét és ezzel együtt amoralitását is, és tudatosan az embert választja mint egyetlen olyan lényt, amely meggyőződése alapján különbséget tud tenni jó és rossz között. Seneca hőse nem változik, sem személyisége, sem tudása nem alakul át; neki nehezebb dolga van, nem a világegyetemben, hanem saját magában kellene felismernie bukásának okait. Belátnia, hogy viszonya a valósághoz, a természethez és saját maga emberlétéhez alapvetően elhibázott. Ez az a nehéz feladat, amellyel meg kellene birkóznia, de ehhez Hercules ereje sem elég.

A darab első kardalában arról énekel a kórus, hogy csak az olyan ember élhet boldogságban, aki nem vágyik mindig többre, mint amit a sorsa juttatott neki, megelégszik a szerény otthonnal, nem keresi a hatalmasok társaságát, nem hajszolja a politikai sikert, mely esküdt ellensége a nyugodt álomnak. Ebben a világban is jelen van a *labor* (137), de az nem a herculesi hőstettek kínnal teli erőfeszítése, hanem a köznapi élet megkívánta áldozat. Annak is jelen van az életében a *cura* (138), aki reggel állatait tereli legelni, madarat fog az erdőben vagy feszült figyelemmel várja, mikor rezdül meg horgásbotján a zsineg. Ez a *cura* azonban nem teszi tönkre a lélek nyugalmát.²⁹ *Novit paucos securo quies* (173.) — kevesen élnek így, helyette örökösen ambícióikat kergetik a nagyvárosok nyugtalan tömegében. Kívánság megfogalmazá-

²⁷ Legutoljára: *S. E. Lawrence: The God That is Truly God and the Universe of Euripides' Hercules*. Mnemosyne 51/2. (1998). 129—146.

²⁸ Érdekesek és ebből a szempontból tanulságosak Fitch (i. m. 1987. 35—40) elemzései, melyekben rámutat, milyen kevésbé változtatja meg H. alapvető jellemét az átélt tragédia. Felkiáltásai ugyanolyan megalomániások, és még mindig csak az erőszakot látja egyetlen eszközként, amellyel helyzetét megoldhatja.

²⁹ Sokan úgy vélik, a Seneca-tragédiákban megszokott módon itt is a józan kívülálló véleményét szólatatja meg a kar, azaz a szerző által követett és helyeselt értékrend tükröződik a kardalban. Természetesen ezt a nézetet elsősorban azok a tudósok vallják, akik a tragédia Herculesében nem tudnak ideális hőst látni. Ennek a véleménynek a legteljesebb kifejtése: *P. Grisoli: Per interpretazione del primo canto corale dell' H. F. di Seneca*. Boll. Class. 19 (1971) 73—99. illetve *O. Zwielerin: Kritischer Kommentar zu den Tragödien Senecas*. Stuttgart 1986. 33—38. Mások, a „pozitív olvasat” követői éppen ellenkezőleg, a *secura quies* és a *virtus animosa* ellentétében a sztoicizmus és az epikureizmus vitáját látják tükröződni, és egyértelműnek vélik, hogy Seneca szavazatát csakis az utóbbi mellett teheti le, tehát a kórus egyszerűen a hősiességre képtelen kisember álláspontját fogalmazza meg, hogy ezáltal még fényesebb legyen az altruista főhős *virtus*ának ragyogása. Ez utóbbi táborhoz tartozik az a szerző is, akitől a kardal eddigi legrészletesebb vizsgálata származik, G. Mader (i. m.) is.

sával fejezi be elmélkedését a kórus: *me mea tellus\ lare secreto tutoque tegat* (196. sk.).

A carmen ellenpontot képez a főtörténettel, Hercules tragédiáját a *secura quies* és a *virtus animosa* ellentétében definiálja, arra világít rá, hogy Hercules tragédiája az elégedettségre képtelen, mindig feljebb, mindig többre igyekvő emberi akarat tragédiája. A gondolatmenet az egyre magasabbra törekvés tragikusan törvényszerű összeomlását mutatja meg, a bukás okait pedig az emberi psziché immanens törvényszerűségeiben találja meg. Az emberi emelkedési, bizonyítási váagnak szolgálatában állhat a fizikai erő vagy az intellektuális képesség, legyőzhetnek minden előttük álló akadályt, de spirituális adottságait nem változtathatja meg. A határtalan emelkedést nem volt képes követni Hercules belső harmóniája. Érdekesen fordítja a visszajára a mítoszt a *novit paucos securus quies* kijelentés: a tömeges köznapiság és kiválasztott egyediség vonatkozásában a mitológiai hagyománnyal éppen ellentétesen látja a főszereplőt: a mítosz világában Hercules a kivételes, egyedi és páratlan az emberek világában, Seneca számára azonban az a kivételes, ha valaki képes a *secura quies* követésére, és ebben a tekintetben Hercules átlagember, nem tartozik a *pauci* közé, kivételessége csak ambícióinak mértékében, illetve a megvalósítás intenzitásában mutatkozik meg. Ezzel Seneca tragédiája abba a hosszú európai irodalmi tradícióba illeszkedik, amelyik az akarat, illetve önnön korlátainknak átlépésére irányuló veleszületett, nagyon is emberi kívánságának a tragikumát járja körül. Ez a vágy az, amelyet pl. Goethe Mantója úgy fogalmaz meg: *den lieb' ich, der Unmögliche begehrt*. Faust, a tudás atlétája ugyanabba a korlátba ütközik, mint az ókori tragédia erőbajnoka, saját emberlétének belső határaiba.