

Gábor Sámuel

AZ ALVILÁGJÁRÁS MINT A MITOLÓGIA PROVOKÁCIÓJA

**Alvilág és halál viszonya Euripidész
és Seneca Héraklész-drámájában**

*„...The undiscovered Country, from whose Bourne
No traveller returns...”*

Shakespeare drámájában Hamlet, közhellyé vált monológjában, saját életét és halálát mérlegelve „*nem ismert tartomány*”-ról beszél, „*melyből nem tér meg utazó*”. E megfogalmazásban az emberiség halálról való gondolkodásának két lényegi aspektusa fejeződik ki. Egyrészt nem ismert (undiscovered), hogy a halál után mi következik: nemcsak egy ember, hanem értelemszerűen az emberiség átörökített tudása sem tartalmaz semmiféle élményszerű, tehát belső tapasztalatot a halálról. Másrészt bevett felfogás, hogy a halál után valamilyen „*tartomány*”-ba („*country*”) kerülünk: a Halál olyan hely, ahova el lehet „utazni”, ahonnan azonban nem lehet visszatérni. (Persze az arra vonatkozó elgondolások, hogy ez a „hely” a „világ” mely „pontján” helyezkedik el, teljesen különbözőek lehetnek.) A halál *megismerhetetlensége* mint episztemológiai sajátosság (legalábbis realista perspektívából gondolkodva) állandó, a *térbeliesítés* mint a tapasztalati úrt kitöltő képzet pedig – az európai kultúrában – meglehetősen általános emberi felfogás. A túlvilág e két alapvető aspektusa egymásnak részben ellent is mond, hiszen ha a túlvilág megismerhetetlen, akkor nem tudhatjuk róla, hogy az vajon egy hely vagy valami egészen más. Az ellentmondást két dolog hidalja át: az első aspektus filozófiai belátás eredménye, a másik egy naiv, a tudás forrásaira nem reflektáló gondolkodás számára adott képzet. Továbbá: a két gondolat nyilvánvalóan nem egyszerű mellérendelő viszonyban van egymással: a „*tartomány*”-képzet az ismeretlenség következtében, annak ellenében – a dogmatikus gondolkodás számára – mint világgépbeli tény vagy – a reflektált gondolkodás számára – mint a természete szerint mindent térben és időben elgondoló emberi értelem konstrukciója fogható fel. Az ismeretlen és megismerhetetlen halott-lét és a túlvilág mint hely képzetek együttélése azonban még egy konzekvenciával jár: a halál mint tartomány metaforaként való értelmezésének lehetőségével. A nyelvben ez a metaforizálódás szinte szükségszerűen végbemegy: halottaink „a másvilágon”, „odaát” vannak, függetlenül attól, hogy ezt a bizonyos másvilágot vagy odaátot *helyként* képzeljük-e el, vagy felfüggesztjük ítéletünket a kérdéssel kapcsolatban.

A klasszikus görög vallás, illetve mitológia szerint a halottak nem semmivé lesznek, hanem a Hádészban „élnek” tovább. E mitológiai elképzelés nem a halál „legkorábbi” felfogása. A vallástörténet jelenlegi állása szerint a Hádész-képzet kialakulását megelőzőleg a görögök a halottak életét sírjukban, a föld alatt képelték el, s ennek bizonyítékai azok a halotti áldozatok, melyek során a föld alatt „élő” halottat táplálékhoz juttatják.¹ Ezt az elképzelést fokozatosan váltotta le a halottak lelkét befogadó Alvilágban való hit,

majd ennek egyfajta differenciálódásaként az az elképzelés, hogy *életétől függően* mindenki vagy a föld alá, vagy az Élűszionba (illetve a Boldogok szigetére) kerül.²

A mitikus Hádész egyrészt a halál életbeli tapasztalatának szublimátuma (ha akarjuk, „aitionja”), másrészt egy olyan alternatív, mitikus világ egyik sajátos alkotórésze, melyben semmi nem egészen úgy van, mint az embert körülvevő életvalóságban. A mitológiának ezt a két síkját a továbbiakban *metaforikusnak* és *alternatívának* fogom nevezni. A mitológiában e két sík együtt él, és sok mítosz értelmezhető egyfelől egy természeti jelenség vagy akár komplex társadalmi tény *mitikus megfogalmazásaként*, másfelől *mitikus történetként*, *mese*ként. Ezekben a kategóriákban gondolkodva azt mondhatjuk, hogy a mitikus világ metaforikus és alternatív oldalának együttélését mutatja a Hádészről alkotott elképzelés is: a halál homályos, föld alatti helyként való térbeliesülése alternatív síkon számtalan mitikus történet színhelye.

A Hádésszal kapcsolatos mitológiai történetek egyik típusa, az alvilágjárás azonban látványosan ellenállni látszik e kettős értelmezhetőségnek. A halálból „*nem tér meg utazó*”, mondja Hamlet (s vele együtt bizonyos értelemben a *communis opinio*), Hádészből azonban szinte „rendszeresen” térnek vissza különböző hérószok. Odüsszeusz, Sziszüphosz, Héraklész, Thészeusz mind megjárják Hádészt.³ Sőt Sziszüphosz egy mítoszváltozat szerint megkötözi az érte jövő Thanatoszt, s az alatt az idő alatt, amíg fogva tartja, nem halnak meg az emberek.⁴ Ugyanakkor mégsem lehet azt mondani, hogy a mítosz ne tudna arról, hogy az Alvilágból nem lehet visszatérni: Hádészba lemenni és onnan visszajönni nem csak a nagy távolság miatt nehéz és kockázatos vállalkozás. A mítosz „emlékszik” saját metafora voltára, de feszegeti e metafora által kijelölt határait.

Jan Kott a HÉRAKLÉSZ MAINOMENOSZ kapcsán a következőt figyelte meg: „*ebben a tragédiában mintha két Hádész lenne: egy halál-Hádész és egy mese-Hádész [...]. Az egyik Hádész az, amelyikből halandó vissza még nem tért. A másik pedig a háromfejű kutya által őrzött Hádész, ahová Héraklész azért megy le, hogy felhozza ezt a bizonyos kutyát*”.⁵ A továbbiakban Héraklész alvilágjárásának mítosza, illetve Euripidész és Seneca vonatkozó tragédiái kapcsán szeretném az Alvilág (Hádész, Dis) és a halál viszonyát vizsgálni, illetve feltenni a kérdést: Héraklész alvilágjárásának mítosza, ahogyan az a görög és a latin szerző tragédiájában megjelenik, mennyiben repeszi vagy nem repeszi szét a halott-lét Hádészként való értelmezésének mitológiai konstrukcióját? Mennyiben van két Hádész? S ha kettő van, milyen viszonyban vannak egymással?⁶

HÉRAKLÉSZ MAINOMENOSZ

Euripidész Héraklész-drámájában a halál többarcúságához még egy kettősség tartozik: Héraklész isteni és/vagy emberi származása. Amphitrüön a tragédia első sorában *Diosz szüllektrosz*ként, Zeusszal egy ágyat birtoklóként definiálja magát, ami jelen kontextusban azt jelenti, hogy Amphitrüön „saját” fiát Zeusz fiának, félistennek tekinti.⁷ Ezt mutatja az is, hogy Amphitrüön Zeuszt a dráma folyamán többször is számon kérőleg, Zeusz Herkeiosz funkciójában szólítja fel, hogy jelenjen meg, avatkozzon be, segítsen fián és családján.⁸

Ugyanennek a háttértörténetnek egy másik megnyilvánulása a tragédiában Héra viselkedése (aki Zeuszhoz hasonlóan nem jelenik meg a színpadon, ugyanakkor, míg Zeusz az egész tragédia alatt hangsúlyosan nem tesz semmit, Héra a színpad mögött nagyon is aktív): ő épp Amphitrüön és Zeusz *szüllektrosz*sága miatt akar Héraklészen

mint Zeusz fián bosszút állni.⁹ S Seneca Amphitryója e bosszút majd fel is használja érvként Jupiter apasága mellett: *Iunonis odio crede* (440.), mondja az apa a zsarnok Lycusnak.

Héra bosszúja – amelyet két követ, Lüszsa és Irisz segít beteljesedni, ágense azonban maga Héraklész, a szenvedő alany – Euripidésznél a hős természetének megváltozásával jár: az isteni hős az örült tett következtében elhagyja (fél)istenit természetét, és emberré válik.¹⁰ Míg *istenit származása* mellett a tragédia elején Amphitruón, a felszarvazott férj kardoskodott, a tragédia után saját *ember voltát* maga a hős hirdeti ki:

„Ez az agg nemzett, ki anyám idős apját
megölte, és így vérmocsokban vette el
anyámat, Alkménét, ki megszült engemet.”
(1258–1259. Jánosy István fordítása.)

Majd egyenesen Amphitruónnak:

„Téged tartalak apámnak Zeusz helyett.”
(1265. Saját fordításom.)

Héraklész sorsát és morális nagyságát Jan Kott Oidipuszéval állítja párhuzamba. Értelmezésében Héraklész és Oidipusz is olyan bünt tesznek magukévá, amelyik nem az övék, mindketten felelősséget vállalnak azért, amiért a valódi felelősség nem őket, hanem az isteneket és a sorsot terheli.¹¹ Így mindkét tragikus hős saját egzisztenciális bukásában emelkedik addig nem látott erkölcsi magasságokba.

Héraklész döntése azonban, mellyel vállalja sorsát és igent mond életére, csak az egzisztenciális csapás után esedékes: családját és hősök nagyságát elveszti, s ekkor kell döntenie a számára megmaradt, emberi és nyomorúságos életről. Kott értelmezése e változás utánra koncentrál, a csapást szükségszerűnek, sorsszerűnek látja, s a hőshöz tartozónak csak az ezután megmaradó választást *halál és élet* között. Kott ezzel Héraklész döntésének rendkívüli jelentőséget tulajdonít: az Euripidész-tragédia egyetlen mozzanatában akkora út megtételét feltételezi, amekkorát Szophoklész Oidipusza egy teljes tragédián át jár be. Míg Oidipusz sorsa végig *saját kezében van*, ő az, aki a bűnös után kutatva egyre mélyebbre ás, s végül saját magát találja meg, Euripidész Héraklészre mindenben ki van szolgáltatva a külső erőknél, s a csapások után már mint tönkrement ember ébred. Autonóm erkölcsi döntése csupán ennek az állapotnak az elfogadására (élet) vagy elutasítására (öngyilkosság) terjed ki. A tragédia tehát már lezajlott, mire a tragikus hős színre lép – a végzetes események során csak „magán kívül” (*mainomenosz*) volt jelen. Euripidész tragédiája a hős sorsa felől olvasva mindenestül benne van ebben az egy – Kott értelmezésében mintegy nietzschei, az életet minden szörnyűségével együtt is igenlő – *választásban*.

Ugyanakkor a dráma egészen Héraklész megérkezéséig egy másik nézőpontot épít föl, a várakozás állapotát, amelyben minden Thébaiban tartózkodó polgár egy dologra koncentrál: mi történik Héraklészszel odalent, a Hádészban? Innen nézve a tragédia kétségkívül megtörik azzal, hogy Héraklész megérkezik, hiszen érkezésének *ténye* minden addigi spekulációt visszamenőleg is érdektelenné tesz. Ráadásul mindaz, ami ezek után történik, teljesen független attól, hogy Héraklész mit csinált a Hádészban, és hogyan jutott onnan vissza.¹² A továbbiakban a drámának ezt az első felét vizsgálom, abból a szempontból, hogy a halálból visszatérő Héraklészre való várakozás szituációja mit

árul el arról a mitikus-emberi világról, melyben a mítosz, illetve a tragédia játszódik, s arról, ahogy a tragédia szereplői a körülöttük zajló eseményekhez viszonyulnak.

Amphitrüón a prológusban vázolja fel a dráma kiinduló helyzetét és előzményeit. Héraklész távozása után Lükosz megölte Kreónt, hogy ő maga kerüljön hatalomra. S most hatalmát a megölt király rokonaitól féltve el akarja pusztítani Héraklész családját: Amphitrüónt, Megarát és Héraklész gyermekeit. Héraklészről a 24. sorban tudjuk meg, hogy nincs itt, mert még a Hádészban jár, hogy Eurüsztheusz parancsára felhozza onnan a Kerberoszt:

„*A Tainarosz torkán át lebocsátkozott
a Hádészbe, hogy a háromalakú kutyát
a felvilágra hozza, ám nem tért haza.*”
(23–25.)

A 37. sorban Amphitrüón újra Héraklész hollétéről beszél, más szavakkal, de hasonló értelemben:

„*Amíg fiam alant, a föld alatt időz...*”

Amphitrüón elbeszélésében a Hádész egy távoli hely, s a jelenlegi szituációban nem az a baj, hogy Héraklész épp a Hádészban van, hanem az, hogy nincs itt. Bármelyik percben visszajöhet, de mivel sürgős dolga lenne Thébaiban, a helyzet mégis aggasztó. A következőkben, Megarával folytatott párbeszéde során is azt képviseli, van még remény a megmenekülésre, mert lehet, hogy Héraklész időben visszaér (95–97.).

A parodoszban a Kar szintén a Hádészban ideiglenesen távol levőként említi Héraklész:

„*Apátlan apa szülöttei,
te öreg atya, te nyomorú anya,
aki Hádész házában lévő férjedért sóhajtozol.*”
(114–117. Az utolsó sor fordítását
módosítottam.)

Nézőpontváltás Héraklész útjával kapcsolatban Lükosz megjelenésével történik. Az áldozataihoz beszélő zsarnok az eddig elsősorban Amphitrüón által táplált reményre kérdez rá, először egyszerűen a halálra szánt család túlélési lehetőségeivel kapcsolatban (140–144.), majd közvetlenül az egyetlen lehetséges szabadító érkezésére vonatkozólag:

„*Talán bíztok benne, hogy az ő apjuk, ki Hádészban fekszik (par' Hadé keimenosz)
még visszatér?*”

(145–146. Saját fordításom.)

A „*Hádészban fekszik*” (*par' Hadé keimenosz*) kifejezéssel Lükosz egyáltalán nem ugyanúgy értelmezi Héraklész Hádészban létét, mint eddig Amphitrüón és a Kar. A *keimai* ige emberrel kapcsolatban, határozó nélkül önmagában is jelenthet halott állapotot (például Homérosznál), „*par' Hadé keitai*” pedig egyértelműen azt jelenti, hogy meghalt, nem pedig azt, hogy a Hádészban „*van*”.¹³ Lükosz beszédének folytatása, melyben Héraklész bátorságát azzal igyekszik cáfolni, hogy a hős mindig újat használt, és nem bocsátkozott fegyveres közelharcba („*nyíllal, a legsilányabb fegyverrel...*”), ráadásul egy olyan – racionalista? – szemléletet tükröz, amely számára Héraklész egyszerű *halandó* hős (volt), ennek megfelelően egyáltalán nem is lehet képes az Alvilágra szálláshoz hasonló tetteket véghezvinni.¹⁴

Lükosz nem sokkal később, mikor utasítást ad az oltár körül a máglya felépítésére s az odamenekült család elégetésére, parancsa végén hozzátesszi:

*„Tudják meg: e földön nem a holt uralkodik,
de én, az itt jelenlevő.”*

(245–246.)

A „holt” („*ho katthanón*”), akiről Lükosz itt beszél, az általa meggyilkolt Kreón, aki korábban uralkodott. Ugyanakkor a zsarnok szavai Héraklészre is utalnak, akinek erényeit az előbb elvittatta, s akiről azt mondta, már a „*Hádészban fekszik*” (s így nem kell attól tartani, hogy visszatér). Megara, Amphitruón és a gyermekek elpusztítása nemcsak Kreón uralmának végét hivatott szemléltetni, hanem Héraklész inaktivitását, tehetetlenségét is. S a Lükosz ellen szavát felelő thébai vének válasza Lükosznak erre a gondolatára is felel:

*„Míg élek, el nem öldösöd
Héraklész családját! Annyira mélyen a föld alatt
nem rejtőzik, gyermekeit elhagyva.”*

(260–263. A második mondat fordítását módosítottam.)

A Kar állítása: Héraklész nem lehet *annyira* a föld alatt, hogy Lükosz megtehesse azt, amire készül. A kijelentés kétértelmű: egyrészt mintha tagadná, hogy Héraklész halott, másfelől azonban nem Héraklészről van szó, hanem a thébai öregek Héraklészhez fűződő viszonyáról. A Kar azt állítja, megvédi a gyermekeket *akkor is, ha apjuk halott* (Lükosz ugyanis előzőleg azt állította, hogy nem a halottat, hanem az élőket kell szolgálni). A Kar a továbbiakban ez utóbbi gondolatot folytatja, Héraklészről mint Thébai jótevőjéről beszél, s hogy ezért neki hála jár: az a hála, hogy a thébaiak nem engedik megölni a fiait. S miközben ezt megindokolja, Héraklészre mint *halott barát*ra utal:

*„És ezek után talán túlzásba esem, ha halott barátaimmal
jót teszek, épp mikor leginkább van barátokra szükség?”*

(266–267. Saját fordításom.)

Lükosz és a Kar vitája után végül Megara szólal meg, elszánja magát az öngyilkosságra, s próbálja meggyőzni Amphitruónt is a további reménykedés értelmetlenségéről. Ennek érdekében kifejezi az iránti kétségeit, hogy Héraklész még egyáltalán visszatérhet:

*„Reményedet íteld meg hát – így látom én.
Reméled még: feljő fiad a föld alól?
A halottak közül (thanontón) ki jött a Hádészből vissza?”*

(295–297. Az utolsó sor fordítását módosítottam.)

Megara érve itt amellet, hogy Héraklész már nem jön vissza, az, hogy a halottak egyike sem tért vissza Hádészből. A feleség tehát, mikor az apán a reménykedést és annak reális alapját kéri számon, Héraklészről szinte mint a halottak egyikéről beszél. S a mondat egyúttal azt is sugallja, hogy számára mindenki, aki a Hádészban van, halott: a Hádészba való leereszkedés a *halál* – *thanein* – *szinonimája*.

Lükosz már megtette ugyanezt az azonosítást, de esetében ez csupán nyelvhasználati sajátosságnak mutatkozott: a „*Hádészban fekszik*” (*par’ Hadé keimemosz*) kifejezést ő a „*halott*” (*thanón*) szó helyett használta. S az azonosításból Lükosz nem is kovácsolt a Hádészban járó Héraklész halála melletti érvet. Ő azért nem fél Héraklész visszatérésétől, mert nem tartja igazi hérósnak s a számára rendelt feladatok (s főleg e legutóbbi) elvégzésére alkalmasnak.

Megara viszont, mikor Amphitruónnak válaszol, egyetlen mondatban beszél halál-Hádészról és mese-Hádészról. Nyilvánvalóan Héraklész sorsáról és az alvilágjárásról van szó, hiszen mindaz, amiről a szereplők vitatkoznak, most csakis Héraklész miatt fontos nekik. Másfelől Megara szavai mégis a halálról, a halálból való visszatérésről, a feltámadásról szólnak, s ezen a síkon Megara érve egy logikus következtetés az „aki egyszer meghalt, nem támad már föl” premissza alapján (csak a „feltámadni” szó helyett itt az *elthein ex Hadú, feljönni az Alvilágból* kifejezést használja). A gondolat attól válik furcsává, hogy e premisszából ő a mítosz alternatív síkján elhelyezkedő eseményre vonatkozólag von le következtetést: a halálból való visszatérés lehetetlenségének tapasztalatát Héraklész alvilágjárásának eseményére vonatkoztatja. Héraklésznek az ő szemében így nem egyszerűen a Hádészből, hanem a halálból kell visszatérnie, aminek a kivitelezhetősége viszont nagyon is kérdéses.

Megara és Amphitruón ezek után kiegyeznek Lükossal, aki megengedi, hogy a halálba menők ünnepi ruhát vegyenek a palotában. Innen kezdve egészen Héraklész érkezéséig (515. sor) mindenki úgy viselkedik, mintha Héraklész meghalt volna. A Kar az I. sztaszimonban elsiratja Héraklészt, s az első strófában a vének elmondják, hogy a halottnak akarnak énekükkel emléket állítani erényei, vagyis munkái felidézésével.¹⁵

*„Ailinoszt zeng a boldogabb
ének után Phoibosz
a szépséges halottnak,¹⁶ kitharáját
arannyal pengetve;
Én pedig a föld sötét mélyére
ereszkedőt – akár
Zeusz fiának mondom,
akár Amphitruón sarjának –
munkáiból font himnuszban
akarom méltó szavakkal énekelni.
Hisz nemes fáradozások erénye
a halottaknak dísze.”*

(348–358. Saját fordításom.)

A vének a munkák felsorolásában eljutnak egészen az utolsóig (ez itt a tizenkettedik), a Hádészba való leereszkedésig, elbeszélésük tehát ezen a ponton elér a történet jelenébe:

*„A többi útjának szerencsésen
végére jutott, majd a
sokat könnyezett Hádészba hajózott
utolsó munkaként,
– ahol meggyötörten lezárja
pályafutását (bioton) – s vissza nem jött.”*

(425–429. Saját fordításom.)

A strófa második felében már a Thébaiban kialakult helyzetről van szó:

*„A ház körül nincsenek barátok,
a fiúk életének
Kharón csónakja zárja
vissza nem fordítható, istentelen,
jogtalan útját. A te kezeidre tekint
a ház, aki nem vagy itt.”*
(430–435. Saját fordításom.)

Az utolsó mondat egyszerre lehetetlen kívánság, a himnusz lezáró fohász s Héraklész megérkezésének előrevetítése. A strófa mindazonáltal ambivalens a tekintetben, hogy Héraklész érdemes-e még várni: egyfelől úgy viselkedik, mintha Héraklész már nem térne vissza, másfelől mégis tőle vár segítséget a kialakult istentelen és jogtalan (*atheosz, adikosz*) szituációban. Kétértelmű az „*ahol befejezte pályafutását*” (*nün ekperainei talasz bioton*) megfogalmazás is: *biotosz* alapvetően magát az életet vagy az élet fizikai feltételeit jelenti,¹⁷ s így a Kar arról beszél, hogy Héraklész befejezi az életét. Ugyanakkor ebben a kontextusban a szó jelentheti Héraklész eddigi életét, életvitelét is, s ekkor épp a gyötrelmes, szolgasorban töltött életszakasz végéről s egy újnak a kezdetéről van szó.

Az átöltözött Megara ezután gyermekeivel együtt kijön a palotából, s közben fiaihoz és magához beszél, siratja halálukat. Monológja végén azonban férjéhez fordul, s a Hádészből hívja segítségül:

*„Te legkedvesebb, ha bármi halandó hang elér
Hádészba, szólok, Héraklész, hozzád:
Meghal apád s a sarjaid, meghalok én is,
kit valaha miattad mondtak boldognak az emberek.
Kelj fel, gyere: bár árnyként, jelenj most meg nekem:
mert elég, ha jössz, még ha álomkép vagy is:
hitvány emberek azok, akik fiaidat most ölik.”*
(490–496. Saját fordításom.)

Megara először világossá teszi, hogy kérésének csak akkor lehet fogantja, ha az élők szava egyáltalán lejuthat az Alvilágba. Majd saját helyzetüket írja le, végül kéri férjét, hogy jöjjön és segítsen. De nem elsősorban maga a férj az, akire számít, hanem árnyképe (*szkia*), illetve álomképe (*onar*). Ez az árnykép/álomkép is elegendő lenne szerinte ahhoz, hogy ők megmeneküljenek. Megara itt tehát nem arra apellál, hogy Héraklész visszatér a Hádészből (legyőzi a halált), hanem arra, hogy *lelke* visszatérhet, s megsegítheti az élőket.

Amphitruón Megara könyörgésével párhuzamosan az égieteket (Zeuszt) kéri, hogy segítsenek végre rajtuk (497–535.). A segítség azonban e pillanatban már senki által nem várt formában jön el: Héraklész nem halt meg, hanem épp most érkezik vissza a Hádészből, hogy kiszabadítsa családját.

A Héraklész státuszát övező bizonytalanság és ezzel együtt a dráma Hádész-értelmezésének kettőssége innen kezdve megszűnik, s mindenki úgy viselkedik, mintha Héraklész alvilági látogatása tökéletesen illeszkedne saját világképébe. Az Alvilág immár Megara számára sem több egy helynél, ahová eljutni nehéz, visszajönni pedig még egy kicsit nehezebb. Az új helyzetre Héraklész és Megara párbeszéde világít rá félreérthetetlenül:

„MEGARA *Barátunk nem maradt, s halálad hozta hír.*
 HÉRAKLÉSZ *Honnan, miért szállt rátok ily nagy csüggedés?*
 MEGARA *Eurisztheusz hírnökei adták tudtunkra azt.*”
 (551–553. Az utolsó sor fordítását módosítottam.)

A drámában mindeddig szó sem volt róla, hogy bármiféle hírnök érkezett volna Eurisztheusztól, és egyik szereplő viselkedése sem utalt hasonló tartalmú hírre. Az eddigi várakozások és találgatások, a remény és a reménytelenség egyaránt a Hádészből való visszatérés valószínűségére és valószínűtlenségére, hihetőségére és hihetlenségére épült. A darabnak ezen a pontján a néző számára váratlan fordulat, hogy volt ilyen levél, s nem is egyeztethető össze zökkenőmentesen a színen eddig látottakkal. Mire Héraklész megérkezik, mindenki abban a hitben él, hogy meghalt, megjelenése így teljesen váratlan. E téves meggyőződés oka az eddig látott alapján elsősorban Megara kétkedése, az, hogy ő nem tartja hihetőnek, hogy Héraklész élve fel tudhat jönni az Alvilágból. Az itt felmerülő levél viszont egy másik magyarázatot villant fel: itt úgy tűnik, hogy Héraklész családja azért nem bízott a hős visszatérésében, mert egy erről szóló hír jutott el hozzájuk. Ez utóbbi egy teljesen „mítoszimmanens” cselekménysort tenne lehetővé, melyben az Alvilág megmaradhatna mese-Hádésznek, amelynek a halál eseményéhez csak annyiban van köze, hogy ide kerül a halottak lelke/árnya. Az Euripidész által megvalósított dramaturgia viszont észrevétlenül beéptíti azt a mítoszon kívüli, mítosz feletti nézőpontot is, mely szerint a Hádészből való visszatérés a feltámadással azonos, s így *eo ipso* lehetetlen. A tragédia első felében nem hallunk semmiféle levélről, hanem azt látjuk, ahogy Hádész mitikus fogalmának racionalizáló, halálként való értelmezése fokozatosan kerekedik a reményt fenntartani képes mítoszon belüli értelmezés fölé, így juttatva el a szereplőket a Héraklész halála felőli bizonyosságig.

HERCULES FURENS

Seneca HERCULES-ében a különböző Hádésszal kapcsolatos elképzelések felbukkanása kevésbé heurisztikus, mint Euripidésznél, az egyes szereplők Héraklész sorsához való hozzáállása alapvetően állandó. Lényeges különbség a Kar gondolkodásmódjában van, aki a történetet kívülről szemlélve megkérdőjelezi, illetve új keretbe helyezi az Alvilág mese-Hádészként való azonosítását is.

1

A Seneca-dráma első felében Amphitryo és Megara egyaránt reménykednek benne, hogy Hercules feljön az Alvilágból, azonban a kettejük közti szereposztás itt is az euripidészihez hasonló: Megara elbizonytalanodásaira rendszerint Amphitryo biztató szavai felelnek. Kettejük viszonyát legjobban a 275–324. sorok mutatják, ahol az apa és a feleség részben Herculest szólítva, részben egymáshoz fordulva, részben monologizálva küszködik saját helyzetével.

A fiát hívó Amphitryo után megszólaló Megara Hercules mostani munkáját először régi sikereivel állítja párhuzamba, s ennek alapján bízik újbóli győzelmében. Monológja végén ugyanakkor felveti annak lehetőségét, hogy Hercules mégsem tér vissza (305–308.), az Amphitryóval folytatott párbeszéd végén pedig már egyértelműen Hercules mostani, utolsó munkájának *nehézségére* helyezi a hangsúlyt:

„*Elásva, elsüllyesztve és az egész világ
alá temetve milyen úton tér meg a föld alól?*”
(316–317. Eiler Tamás fordítása.)

Amphitryónak erre a kifakadásra reagáló, nyugtató szavai épp azt a gondolatot ismétlik meg, amivel Megara kezdte férjéhez intézett beszédét (279–294.): Hercules ugyanazon az úton „tér meg” a föld alól is, amelyen korábbi küzdelmei után is visszatért (319–324.). Az apa és a feleség nézőpontja között a különbség nem a kiindulópontokban vagy a gondolkodásmódban, inkább a remény és kétségbeesés *arányában* van: míg Amphitryóban a remény erősebb a félelemnél, Megaránál a remény és a férjébe vetett bizalom sokszor kevésnek bizonyul aggodalmaival szemben. Euripidész Megarája Amphitryónnál kétkedőbb és racionálisabb, Seneca Megarája viszont *gyengébb*.

Akkor azonban, mikor Megara Lycusszal kerül szembe, s a zsarnok arra próbálja rávenni, hogy a halál helyett inkább neki adja magát, erősnek mutatkozik, s ő is férje visszatérését emlegeti. Seneca drámájában először ekkor, Lycus Megarához intézett szavaiban merül fel, hogy Hercules visszajövele azért problémás, mert a hős *a föld alatt van*:

„LYCUS *A mélybe süllyedt (mersus inferis) férjed izgat fel talán?*
MEGARA *Hogy az égbe jusson, szállt az Alvilágba le (inferna tetigit).*
LYCUS *A föld egész súlyával tartja fogva őt.*
MEGARA *Semmilyen súly nem nyomja le azt, ki megtartotta az eget.*”
(422–425. Az utolsó sor fordítását módosítottam.)

S kicsit később hasonlóképp:

„LYCUS *De e nagyra vágyót fogva tartja (premit) a Tartarus.*
MEGARA *Nem sima az út a csillagokig a föld alól.*”
(436–437.)

Megara arról beszél, hogy férje feljöhet, sőt alvilágjárása égbe jutásának előfeltétele, vagyis kijelölt életútjának része. Az, hogy Hercules pillanatnyilag „*mélybe süllyedt*”, s „*leszállt az Alvilágba*”, ebben a kontextusban egyáltalán nem a „valódi” halállal van összefüggésben, hanem a mese-Hádészba való leereszkedést és a huzamosabb ott-tartózkodást jelenti. *A föld egész súlyával tartja fogva őt*, de Megara szavai alapján ez csak azért érv feljövele ellen, mert ezt a súlyt igen nehéz megemelni, ahogyan az eget is nehéz volt tartani. Lycus szavai mögött felsejlik a gondolat, hogy Hercules a föld *mint halottat* nyomja (premit), Megara válaszai azonban rendre visszautasítják ezt az értelmezést.

Nem sokkal ezután Hercules megérkezik, s innen kezdve, ahogy Euripidésznél, itt sem juthat már senkinek eszébe, hogy a Hades-járást „valódi” halálként értelmezze. Theseus hosszan beszél az Alvilágról, hogy milyen folyói vannak, kik bíraskodnak az odajutók fölött, s milyen rémisztő Charon külseje, de mindez megint csak nem a halálról, hanem a mese-Hádészról szól. A dráma első fele azonban nem a cselekményben, hanem két, a történeten részben kívül álló szereplő beszédében, Iuno prologusában és a kardalokban mutatja új, Euripidésznél nem látott fényben alvilágjárás és halál viszonyát.

2

Iuno a tragédia legelején, Hercules iránti haragjáról szólva felemlegeti az általa most teljesítendő, utolsó munkát, s ennek kapcsán az alvilágjárás és a Cerberus felhozatalának rettentő következményeiről beszél:

„Megnyílt a holtak lelkétől a visszaút,
s a zord halál szentsége közprédán hever.
Ez meg, széttörve az árnyak béklyóját vadul,
diadalt arat fölöttem, s Argolisban a
halálkutyát önhittén föl-le vezetgeti.
A Cerberus láttán jéggé dermedt a Nap,
láttam, hogy reszketett; én is remegtem, és
látva a legyőzött szörnyeteg három fejét,
féltem parancsotól.”

(55–63.)

A Hades-járással megnyílt Dis kapuja, a Cerberus a felszínre került, ami még a Napot is megfélemlíti. Iuno állítása szerint tehát Hercules működése nyomán *a világrennd borul fel*.

Az esetnek ebből a iunói interpretációjából két következtetés vonható le. Az alvilágjárást Iuno kijelentéseinek fényében értelmezhetjük Hercules örületének okaként: a hős úgy teljesítette a feladatot, hogy közben megsértette a világrenndet, ezért Iuno bosszúja erkölcsi megalapozást is nyer,¹⁸ s így nem elsősorban az istennő, hanem maga a hős az oka a rá váró szerencsétlenségnek.¹⁹ De Hades mitológiájáról is elárulnak valamit Iuno szavai: az a gondolat, hogy Hercules megsértette Hades rendjét, a halál és Hades közti metaforikus kapcsolatot építi tovább, erősíti meg, élesíti újra. A halálból nem lehet feltámadni, a Hadesből viszont – mint Hercules esete bizonyítja – vissza lehet térni. De a Napisten riadalma a Cerberus láttán azt is látni engedi, hogy a Hadesből való felszínre jutás igenis ellentmond a mitikus világ törvényeinek, s ezzel a Hades és a halál közti megfelelés helyreáll: a halálból való feltámadás *lehetetlenségének* mitikus megfelelője a Hadesből való visszatérés *tilalma*.

A Seneca-tragédia Hades-képében azonban nem az így értelmezett mese-Hádész az, ami elsősorban figyelemre méltó, hanem a Karnak az első három kardalban Hercules sorsával kapcsolatban megfogalmazott megjegyzései és különböző értelmezései.

3

Az első kardal központi témája a *mulandóság*. A Kar itt az ember számára saját halandó voltának vállalását – fontos sztoikus erény – mint egyetlen járható utat mutatja meg. A békés, nyugodt étellel a buzgó, kapzsi életmódokat állítja szembe, amelyek során az ember megfélemledik mulandóságáról, s hiábavaló célokért küzd. Az ember sorsát ugyanis a párkák (*durae sorores*) szabják ki, s azon változtatni nem lehet. Az emberi nem azonban sorsa elébe siet, s ezt teszi maga Hercules (Alcides) is:

„Bátran de korán vágysz, Alcides,
látni a holtak gyászos seregét:
biztos időben jönnek a Párkák.
Végső percét nem nyújthatja,

*nem sürgetheti senki parancssal:
úgyis befogad mindenkit a sír.”*
(186–191.)

Az a Hercules azonban, akihez a kardal szól, mintha egy egészen másik lenne, mint akit a színen visszavárnak. Úgy tűnik, hogy a kardalban megszólított Hercules *önként*, saját vágyától vezetve megy Dis házába, nem pedig az Eurytheus által rá kiszabott feladatot teljesíti. Ez a Hercules *meg akarja hosszabbítani a rá kimért sorsot*, s ez, mondja a Kar, nem sikerülhet neki, mert a halál kijelölt napját kitolni lehetetlen.

A Kar így Hercules életét egy általa rosszsnak ítélt életmód prototípusaként mutatja fel. A következő strófa pedig, mintegy az ítéletet megerősítendő, a szavai mögött álló értékrendet deklarálja: a rövid, de hírnévvel járó élettel szemben a hosszú és békés élet az, ami igazán értékes. Hercules sorsa és viselkedése épp ellentétes ezzel az életideállal: ő bátran és hősiiesen („*pectore forti*”) él, de, épp vakmerősége miatt, fiatalon hal meg.

Mese-Hádész és halál-Hádész összekapcsolása ebben a kardalban úgy megy végbe, hogy közben a mitikus történet körvonalai elmosódnak. A Hades halálként értelmeződik, de egyszersmind a Hadesba menő hős is kikerül a mítosz keretei közül, s a halál kérlelhetetlenségével szembenézni nem akaró, de azzal mégis szembesülni kénytelen emberré válik.

4

A második kardal még Hercules érkezése előtt hangzik el, de már az után, hogy Amphitryo meghallotta fiának lépteit („*est est sonitus Herculei gradus*”, 523.). A Kar itt elmozdul előzőleg képviselt álláspontjáról, mely szerint Herculesre biztosan korai halál vár, de miután Hercules tetteinek dicséretét zengte, a hőshöz intézett retorikus kérdésével még mindig visszatérésének illuzórikusságát sugallja, s a világ kérlelhetetlen rendjét hangsúlyozza:

*„Jaj, mily csalfa remény szállt meg az Alvilág
népét látni s a zord, lenti Proserpina
országát, honnan vissza sosem vezet út?”*
(547–549.)

Az út, amelyre Hercules vállalkozott, *inremeabilis*: visszafelé nem megtehető, megjárhatatlan. A Kar ennek ellenére hangot ad kívánságának, hogy Hercules bárcsak teljesítené e lehetetlen feladatot:

*„Bár győznéd le a zord styxi hatalmakat (úrás),
s Párkák visszafelé nem szaladó (non revocabiles) fonalát!
[...]
Holt lelkekhez a fény – törd meg a Végzetet! –
áradjon le, utat tárjon az úttalan
tájék vissza a szép fenti világ felé.”*
(558–568.)

A kardalt végül egy mitológiai párhuzam, Orpheus és Eurydice története zárja, melynek felidézésével a Kar realitássá emeli, de rögtön alá is ássa Hercules küldetésének sikerességét:

„Fájdalmas-panaszos dallal az Alvilág
kőszívű urait megbabonázta bús
Orpheus, Eurydicét így könyörögve ki.

[...]

»Győztél« – szolt a halál zord ura végül is,
»menjél fel, de előbb halld kikötésemet:
lépkedj férjed után, háta mögött kövesd,
ám te hátra ne nézz nődre előbb, amíg
fel nem jutsz a Halál zord kapujáig, és
föl nem tárul a vad spártai Taenarus.«
Minden késlekedést gyűlöl a tiszta vágy,
s kincsét látni mohón, elveszítette azt.
Dis házát, min a dal fegyvere győzhetett,
most nyers testi erő újra legyőzheti.”

(569–591.)

Orpheus személyében az *ars*, a *carmen* tudta legyűrni az alvilági királyságot, most, Hercules esetében az *erő* (*vis*) teheti meg ugyanezt. Orpheus sorsa azonban nemcsak reményt ad, hanem a veszélyre is figyelmeztet: a dalnok ugyan legyőzte Hadest, végül azonban egy emberi gyengeség, a várni nem tudó *amor* miatt mégsem ért célt.

Az első kardal a mítoszon kívül állt, a második viszont a mítoszon belülre pozicionálja magát, amikor Hercules vállalkozását a mitológia síkján, egy másik mitológiai történethez viszonyítva értelmezi. E mitikus világon belül állva a Kar még mindig úgy látja, hogy az Alvilág *alapvetően* (a halálhoz hasonlóan) *legyőzhetetlen*. De itt már azt is érzékelteti, hogy *kivételek* azért lehetségesek. A sorssal való szembeszállás első kardalban hangoztatott értelmetlenségét ebből az új perspektívából a sors megtörésében való reménykedés váltja fel: *fatum rumpe manu!* – szól a biztatás.

5

A harmadik kardal, mely immár Hercules megérkezése és a palotába való belépése után szólal meg, az utolsó, ahol a Kar az alvilágjárásról beszél. Formája és tartalma szerint is két részre tagolódik. Első fele Hercules most elvégzett munkájával, a Hadesba való leereszkedéssel kezdődik, s hamar az Alvilág, az ott bolyongó lelkek leírására tér rá. Az elképzelt Alvilág szörnyűségén elborzadva végül visszakanyarodik az első kardalban már tárgyalt kérdéshez, s két, már ott ismertetett állítást ismételt meg: tudomásul kell venni, hogy a halál elkérülhetetlen; legjobb öregen meghalni.

„Vinné bár vénség le az Alvilágba!
Késve nem lépett oda még halandó
lény, ahonnan nem vezet út a léthez.
Rettegett Végzet, mire jó sietni?”

[...]

hisz meg is haltunk, amikor születtünk!”

(864–874.)

Mindezzel a Kar látványosan semmibe veszi azt, ami az imént zajlott a színen. Most érkezett vissza Hercules az Alvilágból (a Kar épp ennek apropóján kezdett a halálról

beszélni), ő mégis azt énekli: Hadesből *soha senki nem tért vissza*.^{20, 21} S kirívóan hangúlyossá válik ez az ellentét azáltal, hogy a kardal teljes második fele Hercules visszatérésének ünneplésére szólít fel:

*„Átkelt ő a Halál-folyón,
s megjött, győzve a holtakon.
Nem kell félnie már: a holtak
országán túl semmi sincs!
Kedves nyárfáddal felmeredő hajad
koszorúzd meg áldozó!”*

(889–894.)

A kardal két, egymással ellentétes nézőpontú részének ütköztetésével a tragédia radikalizálja a mítosz értelmezésének kettősségét: a Kar olyankor, amikor a mítoszon kívül, „a realitás talaján” áll, mindazt, ami Herculessel történik, s amit a színpadon látunk, a mitikus mese világába utalja. Így Hercules drámáját – melyet a darab második részében Seneca Euripidésznél sokkal hatásosabban dolgoz ki, amikor Hera legyőzése és a mitikus alvilágjárás szörnyű visszáját, a meghasadt, örült Herculest mutatja be – az *élettel szembeállítva* valótlanak, mesésnek ábrázolja. Hercules megjárhatja az Alvilágot, s az ezzel járó büntetés által megtisztulva magára találhat: *de ez a Hádész* csak a mese-Hádész lehet. Az embernek viszont (miként a kardalban felbukkanó ember-Herculesnek is) saját életében a halál-Hádésszal kell szembenéznie.

Az alvilágjárás mítosza provokálja a mitológiát, s provokálja mindenekelőtt a mítosz-értelmezést. Amikor beférkőzik a mítoszbba, lehetetlenné teszi annak metaforikus értelmezését, s a történetet a „puszta fikció” világába, a mitológiát pedig alternatív világként egy egydimenziós értelmezésbe kényszeríti bele. A mitológia válasza e kihívásra a Hádészből való visszatérés tilalma: a mitológia akkor lehet többdimenziós, szó szerinti és mélyebb értelemmel is rendelkező világ, amikor megbünteti azt, aki kihívást intéz több-rétegtűsége ellen: amikor a halál legyőzéséért a hős (Sziszüphosz a túlvilágon, Héraklész e világon) elnyeri büntetését.

Az irodalom azonban nem maga a mitológia, benne a mítosz egyszerre jelenik meg, értelmeződik és értelmeződik át. Euripidész drámájában ez erőteljesen megmutatkozik: szereplői hol a mitológián belül (a mitikus mese világában), hol azon kívül állnak, hol mese-Hádészban, hol halál-Hádészban gondolkodnak. A mitikus történetet színre vivő dráma kereteit így saját szereplői feszítik szét, akik saját mítoszukban sokszor olyan idegentül viselkednek, mint Alice a tükör másik oldalán, Csodaországban.

Seneca drámájában a Kar az euripidészi szereplőknél határozottabban lép ki a mitológia világából: a mitikus történetet a kardalok úgy kommentálják, hogy közben rámutatnak a dráma cselekményében megjelenített mítosz mesevilág voltára. Ettől még maga a mesedráma e beékeltségtől sem érdektesen: alternatív világa olyan tanulságokkal is szolgálhat, melyek a másik, valódibbnak gondolt világban is érvényesek.²² Művészet és valóság, fikciós irodalom és életfilozófia radikális elkülönítése Senecánál nem jár együtt a művészeteknek a filozófus világából való kiutasításával.

Jegyzetek

1. L. erről összefoglalólag W. Burkert: *THE GREEK RELIGION*. Harvard University Press, 2000. 194–199. Vagy kicsit bővebben, még a modern vallástudomány kialakulásának kezdetén (de alapvonalaiban a modern állásponttal egyezően) N. D. Fustel de Coulanges: *Az ókori község*. M. T. A., 1883. 5–46.

2. A halálképzet fejlődéséről a klasszikus korig lásd Chr. Sourvinou-Inwood: 'READING' GREEK DEATH. Clarendon Press, Oxford, 1996.

3. Fodor Gézának egy remek tanulmánya szól a Shakespeare-drámák inkonzisztenciájáról: érvelése szerint a filológusok által nehezményezett ellentmondások nem hibák, hanem szinte szükségszerűen fakadnak abból a dramaturgiai tényből, hogy az (Erzsébet kori) színházban az egyes jelenetek úgy töltik be funkciójukat a darabban, s lesznek kellőképp hatásosak, hogy a cselekmény szempontjából jelentéktelen részletek mindig a jelenet logikájának, nem pedig a darab egészének rendelődnék alá. Fodor ilyen „filológiai” problémaként említi azt az alapvető ellentmondást is, hogy Hamlet szállóigévé vált mondatát az ismeretlen tartományról maga a Shakespeare-tragédia cáfolja: Hamlet személyesen találkozik atyja szellemével. Ebben az esetben azonban talán az ellentmondás nemcsak hogy dramaturgiailag nem létező, hanem filológiaiilag is legfeljebb látszólagos. A szellem (ghost/spirit) megjelenése a *HAMLET*-ban (az ókori elképzelésekkel összhangban) alapvetően úgy értelmezhető, hogy a király nem tud sírjában nyugodni, míg bosszút nem állnak érte. Ugyanakkor Shakespeare-nél nyilvánvalóan különböző képzetek keverednek: a király, saját bevallása szerint, nappal a purgatóriumban van: „*Én atyádnak szelleme vagyok; / kárhozva, éjjel bolygnom egy korig, / S nappal bezárva lenni láng között, / Míg földi létem undok bűne mind / Kieg s letisztul.*” A bosszú így Shakespeare-nél nem lehet a békés halotti lét feltétele, amennyiben a keresztény hit szerint a boldog túlvilági létnek egészen mások a kondíciói. A drámában e szinkretizmus ellenére a szellem státusza árnyaltan ki van dolgozva, ő maga mondja Hamletnak, hogy nem beszélhet arról, odaát mit „él meg”: „*Csak ne voln' tilos / Börtönlakom titkát elmondani...*” A szellem megjelenése tehát nem mond ellent Hamlet „tézisének”. A halál az élők számára megismerhetetlen, a halálból visszatérni pedig nem lehet, csak szellemként visszalátogatni. Hamlet atyjának vis-

zatérése így jelentősen eltér Sziszüphosztól vagy Héraklészétől: ő nem járja meg élve az Alvilágot, hanem *halottként* visszalátogat onnan (ami az ókori irodalomban is, épp a bosszú szükségessége miatt, gyakran előfordul, lásd például Thüesztész árnyát Senecánál). Vö. Fodor Géza: *SHAKESPEARE HAMLET-„FILMJE”*. In: *MAGÁNSZÍNHÁZ*. Magvető, 2009. 36–69.

4. Phereküdesz: FRG. 119. In: Jacoby: *FRAGMENTE DER GRIECHISCHEN HISTORIKER*, I. 92.

5. Jan Kott: *HÉRAKLÉSZ KÉT VISSZATÉRÉSE*. In: *ISTENEVŐK*. Európa, 1998. 141.

6. E kérdésfeltevés részben érintkezik azzal a vitával is, amely arról folyik, hogy mennyiben tekinthető Euripidész (illetve az euripidészi tragédiák) istenekhez, valláshoz, mitológiához való viszonya racionalistának, kételkedőnek, hitetlennek (elsősorban a két idősebb tragédia-szerzőhöz képest). A problémával kapcsolatban számomra Mary Lefkowitz kevésbé radikális elemzése meggyőző, aki szerint a drámákban elhangzó istenellenes vagy az istennel kapcsolatos kételyeket, kritikákat tartalmazó kijelentések aligha magyarázhatók ideológiai alapon, vagyis Euripidész ateizmusával, vallásellenességével. Mindezek a kijelentések egy irodalmi műben, bizonyos szereplők szájából hangzanak el, s így sokkal inkább az adott szereplőt jellemzik, mint a szerző nézeteit tolmácsolják, a drámák egésze pedig nem sugall a korábbi szerzőkétől radikálisan eltérő világnézetet. Azt tehát, hogy ilyen kijelentések Euripidész drámáiban inkább találhatóak, mint Szophoklészénél vagy Aiszkhülosznál, alapvetően az euripidészi tragédiának az az – Arisztotelész tudósítása szerint már Szophoklész által felismert – sajátága magyarázhatja, hogy Euripidész (elődeivel szemben) nem kiváló és nemes, vagyis idealizált hősöket (héroszokat), hanem hétköznapi, esendő, hús-vér embereket vitt színpadra, s ennek megfelelően alakulnak drámáiban a jelenetek, jellemek, párbeszédek, ábrázolt vélemények is. Vö. M. R. Lefkowitz: 'IMPIETY' AND 'ATHEISM' IN EURIPIDES' DRAMAS. In: J. Mossman (szerk.): *EURIPIDES*. Oxford University Press, 2003. 102–121. Ennél radikálisabban utasítja el az Euripidész ateizmusával kapcsolatos véleményeket T. C. W. Stinton. Szerinte az euripidészi szereplők szóban forgó kijelentései (a legfontosabbak: HELENÉ, 16–22., 256–261.; ÉLEKTRA, 734–746.; ÓRJÖNGŐ HÉRAKLÉSZ, 1341–1346.) egyáltalán nem

az istenekben való kételkedést fejezik ki, hanem éppen a nagyon is létezőnek gondolt isteneknek tesznek szemrehányást. Értelmezésének lényege a „nem hiszem el...” típusú kijelentések szó szerint és „átvitt” (szinte performatív) jelentésén alapul: „Nem hiszem el, hogy megtette!” jelenthet kétkedést az adott cselekedet lefolyásával kapcsolatban, de kifejezhet egyszerűen erőteljes helytelenítést is. („I can't believe!”, nem pedig „I don't believe.”) Lásd T. C. W. Stinton: 'SI CREDERE DIGNUM EST': SOME EXPRESSIONS OF DISBELIEF IN EURIPIDES AND OTHERS. In: uő: COLLECTED PAPERS ON GREEK TRAGEDY. Oxford, Clarendon Press, 1990. 236–264.

7. Kérdéses, hogy a tragédia nézői szemében mennyiben tehetne Amphitrüönt nevetségessé ez a kijelentés, melyben mint férj saját felesége hűtlenségével büszkélkedik. Mindenesetre abból, hogy a dráma egészét tekintve az euripidészi Amphitrüön nem komikus figura, arra következtethetünk, hogy a tragédia világában (és Amphitrüön szemében) Zeusz cselekedete jogi és erkölcsi értelemben sem tekinthető házasságtörésnek. L. erről G. M. A. Grube: THE DRAMA OF EURIPIDES. Methuen & Co., London, 1941. 244–245.

8. Pl. 212., 339–347., 170. Ugyanezt alátámasztó gesztus, hogy Amphitrüön Lükosz elől éppen Zeusz oltárához menekül (48–50. sor).

9. Az már csupán a szöveg iróniája, hogy a dráma végén Héraklész Hérát épp *hé tou Diosz szüléktrószként* nevezi meg (1268. sor).

10. Ahogy a tragédia két felének egymáshoz való viszonya, Héraklész isteni (héroszi) és emberi természetének kettőssége is kezdettől fogva központi kérdés a dráma értelmezői számára. Különbségek elsősorban az „emberi oldal” euripidészi hangsúlyozásának interpretációjában mutatkoznak. A dráma értelmezéstörténetének vázlatát (1968-ig bezárólag) lásd H. Rohdich: DIE EURIPIDEISCHE TRAGÖDIE. Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg, 1968. 71–80.

11. J. Kott: i. m. 148–157.

12. Az Euripidész-tragédia e kettőszakadtságát azonban egyáltalán nem szeretném úgy beállítani, mintha ez szétesettséggel vagy szervesetlenséggel lenne egyenértékű. A tragédia egységét véleményem szerint elsősorban az hozza létre, hogy Héraklész örületében *épp azt hajlja végre, amire megérkezése előtt Lükosz készül.* A dráma dramaturgiája így egy tragikus szerepcserére épül: Lükosz épp le akarja gyilkolni Héraklész csa-

ládját, s meg is tenné, ha Héraklész nem érkezne meg (a visszatérő hősrre ebben az esetben már csak a bosszú maradna). Héraklész érkezével ez a veszély látszólag elhárul, ugyanakkor Héra ármánykodása következtében Héraklész visszatérése nem megállítja, hanem még kegyetlenebb módon teljesíti be Lükosz tervét. A család nemcsak hogy elpusztul, hanem éppen *magá Héraklész az, aki megöli szeretteit.* Így például Euripidész drámája a sorsnak és az isteneknek való kiszolgáltatottságot: nem a zsarnok gyilkol, hanem ha az istenek úgy akarják, *mi magunk.*

13. L. erről Grube: i. m. 247., valamint Wilamowitz kommentárját Lükosz kijelentéséhez (EURIPIDES: HERACLES, erklärt von U. v. Wilamowitz-Moellendorff, Weidmannsche Buchhandlung, Berlin, 1895, II. 40.).

14. Az euripidészi dráma szempontjából mindenképp érdekes, hogy Amphitrüön reakciója Lükosz Héraklész elleni kirohanására ugyanazon a racionalista síkon marad, mint amelyen a vád megfogalmazódott: Amphitrüön szerint az íj használata egyáltalán nem gyávaságról, hanem bölcsességről tanúskodik, az íj az emberi elme kiváló, a biztonságos támadást lehetővé tevő találmánya, „*panszophon heuréma*” (188–205.).

15. Daluk tehát egyszerre *thrénosz* (minthogy a haláleset alkalmából mondják) és *hümnosz* (tartalmánál fogva). Ehhez a kettősséghez kapcsolódik a kardal első soraiban említett apollóni dal, az *ailinosz* is. Lásd Wilamowitz: i. m. II. 84. kk.

16. A sorokat úgy szokás érteni, hogy Apollón Linoszról énekel. Linosz ugyanis szoros összefüggésben van, mondhatni azonos az *ailinosz* (máshol egyszerűen *linosz*) nevű siratóénekekkel: a mitikus figura a műfaj perszonifikációjaként született, s később kelt önálló életre. Linoszról mint mitikus figuráról lásd a Roscher-féle mitológiai lexikon bővebb, illetve a NEUE PAULY tömörebb szócikkét, a műfajról Wilamowitz kommentárját e kardalhoz (i. m. 80–86.).

17. A Liddell–Scott: GREEK–ENGLISH LEXICON a következő jelentéseket adja meg: *life; means of living, substance; the world, mankind.*

18. E gondolat felől közelítve Euripidész drámájához figyelemre méltó Irisz érve Lüssza ellen, aki szerint Héraklész nem érdemli meg büntetését. „*Mert az istenek semmit se érnek, / s halandó lesz a hatalom, / ha nem lesz meg a bosszú.*”

(841–842.) Euripidészénél ezek a szavak mintha egyszerűen Héra és Héraklész ellentétéről szólnának: ha nem az istennő akarata érvényesül, kétségbe vonódik az istenek uralma az emberek fölött. Seneca felől olvasva azonban a kijelentés akár azt is jelentheti, hogy Héraklész tette felborította a világrendet, s ha ez nem lesz megbüntetve, az istenek hatalma végképp elenyészik.

19. Ennek az értelmezésnek a kibontását lásd Ferenczi Attila: HERCULES AZ ALVILÁGBAN. *Antik Tanulmányok* 44. 2000/1–2. 119–134.

20. Itt tehát, nem úgy, mint Shakespeare-nél (l. 3. jegyzet), valóban ellentmondás van a drámán belül, azonban ez nem hiba vagy inkonzisztencia, hanem a kardalok és a jelenetek sajátos viszonyának következménye.

21. Az „*unde numquam, / cum semel venit, potuit reverti*” másfél sor Hamlet szavaival való egybecsengése feltűnő, de nem biztos, hogy Shakespeare szövege közvetlenül Senecára megy vissza. Az Erzsébet kori angol színházra meghatározó volt Seneca hatása, azonban könnyen lehet, hogy Shakespeare esetében ez inkább közvetett, mint direkt hatást jelent. L. erről Raimund Borgmeier tanulmányát az E. Lefèvre (Hrsg.): *DER EINFLUSS SENECAS AUF DAS EUROPÄISCHE DRAMA* (Darmstadt, 1978) című kötetben. (284–316.)

22. A *HERCULES FURENS* és a *HERCULES OETAeus* Herculesének „neosztoikus” hősként való értelmezését lásd N. T. Pratt: *SENECA’S DRAMA*. London, 1983. 115–131.

Petri György

[CSÁTH]

Forgách András emlékezete szerint Petri György valószínűleg 1979-ben dolgozott ezen a színdarabon, Petrik József felkérésére. Petrik a Déryné Színház, a 25. Színház és a Kecskeméti Katona József Színház társulatának összevonásából keletkezett Népszínház rendezője volt, és ugyanitt működött ebben az időben Forgách András is mint dramaturg.

A Csáth-dráma végül is nem készült el. Néhány fennmaradt töredéke és cselek-

ményvázlata megjelent a *PETRI GYÖRGY MUNKÁI* IV. kötetében (Magvető, 2007. 260–272.). Az itt közölt anyag Nagy Mária (Maya) hagyatékából került elő; fia, Szalai Péter bocsátotta rendelkezésünkre. Néhány jelenetnek Petri láthatólag többször neki-futott; a jelölések, számozások részben ismétlődnek, részben hiányosak. Úgy közeljük, ahogy kaptuk, csak az áthúzásokat jelöljük.

A szerk.

I/1

Ügyeletesszoba. Gyógyszerszekrény. Dívány. Harmónium. Kofferek, könyvcsomók. Kotta- és kézírathötegek. Pakolásakor szokásos rendetlenség. Szolga bejön, átmege a színen, kinyitja a gyógyszeres szekrény ajtaját

SZOLGA Lehet, hogy tisztára képzelődés, de az is lehet, hogy jó fogást csinállok. *(Megszámolja az ampullákat az egyik dobozban)* Tizennégy – jelenleg. *(El)*