

Selvets fall

En filosofisk tolkning av Senecas *Medea*

EMMY GRØTAN

VEILEDER

Håvard Løkke

Universitetet i Agder, 2022

Fakultet for humaniora og pedagogikk

Institutt for religion, filosofi og historie

Master

FORORD

Takk til Håvard Løkke for utmerket veiledning, lærdom, engasjement og råd.

Takk til mamma for omsorg, varme måltider og gode ord som har fått meg gjennom vanskelige stunder.

Og en særlig takk til min venninne Martine Netland for å ha vært min nærmeste støttespiller det siste året—akademisk, såvel som i livet.

Kristiansand, mai 2022

Emmy Grøtan

SAMMENDRAG

Denne masteroppgaven tar for seg en filosofisk tolkning av Senecas *Medea*. Jeg har lest og tolket tragedien i lys av Senecas filosofiske verk *De Ira*, hvor han presenterer sin tredelte opptrapping av emosjonen sinne, og ut fra dette har jeg trukket paralleller mellom denne tredelte opptrappingen av sinne og Medeas selvtransformasjon i Senecas tragedie. Formålet med dette har vært å avdekke hvorvidt Seneca skrev tragedier kun for å advare oss mot faren ved å tillate emosjoner, eller om hans bruk av tragediesjangeren også var ment som en billedgjøring av hvordan et selv bør tre frem innenfra, heller enn å opptre ut fra ytre påvirkning. Hoveddelen av oppgaven tar for seg Medeas tilsynelatende tredelte selv, som en oppfølger til bakgrunnskapittelet som presenterer Medeas karakter i litteraturhistorisk kontekst, i tillegg til Senecas bruk av tragediesjangeren og hvordan den stoiske filosofien spiller en sentral rolle innenfor hans litterære verk.

SUMMARY

This master's thesis is a philosophical interpretation of Seneca's *Medea*. My reading and interpretation is done in light of Seneca's philosophical essay *De Ira* and its presentation of the three steps of anger. In reading Seneca's *Medea*, I have drawn parallels between these three steps of anger and what seems to be Medea's three-part self. The purpose of this is to uncover whether Seneca wrote tragedies merely to warn us against the detrimental effects of allowing emotions into our lives, or if his use of the tragedy-genre was also meant as a means of illustrating how the self should arise from inside of ourselves, rather than acting from mere outer impacts. The main chapter of this thesis presents what seems to be Medea's three-part self, as a follow-up to the background chapter presenting the character of Medea in a literary-historical context, as well as Seneca's use of the genre of tragedy and the way Stoic philosophy plays an important role in his literary works.

INNHOLDSFORTEGNELSE

1. INTRODUKSJON	5
2. I KULISSENE.....	10
2.1 MYTEN OM MEDEA OG JASON	10
2.2 EVRIPIDES' <i>MEDEA</i>	17
2.3 STOISISMEN.....	18
2.4 SPØRSMÅLET OM SJANGER	25
3.PÅSCENEN.....	28
3.1 DET SÅRBARE SELVET	29
3.2 DET BEGJÆRENDE SELVET	39
3.3 SELVET I FRITT FALL	50
3.4 DET SPALTEDE SELVET.....	61
4. AVSLUTNING	66
4.1 FAGLIGE REFLEKSJONER	66
4.2 AVSLUTTENDE EGNE REFLEKSJONER.....	67
LITTERATUR	70

1. INTRODUKSJON

Filosofifagets historie preger utvilsomt moderne filosofi. Det kan sies at filosofien i seg selv ikke utelukkende dreier seg om å oppdage nye fakta, men heller å koordinere allerede eksisterende informasjon på et vis som gir mening for den gitte filosof i dag. For en fysiker kan fysikkens historie som sådan vise seg å være irrelevant, men innenfor filosofiens fag vil fagets historie aldri vise seg å være irrelevant (Rescher, 2001, s. 3 & 18). Denne uungåelige historiske relevansen knytter dermed dagens filosofer sammen med sine forgjengere, være de fra år 1900, 900 eller 9—enten de ønsker det eller ei. Ulike filosofer har ulike grunner til å føle en større eller mindre grad av nærhet til sine forlengst-døde forgjengere i faget, men det som er felles, tror jeg, er at man nærmer seg tidligere tiders tenkere med en tillit til at de hadde sine grunner til å mene det de mente og at vi i dag kan lære noe ved å ikke bare vite hva de mente, men også forstå hvilke grunner de hadde til å mene det.

Jeg skriver nok dette for å på sett og vis legitimere min egen nærhet til en antikk filosof og dramatiker – Lucius Annaeus Seneca (4 f. Kr. – 65 e. Kr.). I utgangspunktet er ikke en slik legitimering nødvendig, ettersom jeg personlig står trygt i antikkens filosofi sin relevans for oss som lever den dag i dag—eller hvilken som helst annen tid. Det er for meg nærliggende å fatte en interesse for antikken, rett og slett fordi filosofien den gang var per definisjon anvendt. Filosofien den gang kan sies å ha vist en måte å leve på. Man «lekte ikke» filosofi i antikken, men anvendte den på seg selv og sitt liv. Stoikerne, for eksempel, hevdet at bare dyd er godt og bare last ondt – alt annet er ubetydelig. Og de mente det. Det som gjorde at jeg først søkte mot stoicismen, var at jeg ønsket å forstå hvilke grunner de hadde til å mene dette. Mer konkret ville jeg forstå hvilke grunner de hadde til å mene at emosjoner er feiltagelser og forstyrrelser i omgang med livets ubetydeligheter. Så jeg satte meg ned og leste det mest omfattende verket vi har bevart om stoikernes teori om emosjonen sinne, nemlig Senecas *Om Sinne (De Ira)*.

Det Senecas skriver om sinne, er i hovedsak veldig hverdagslig. Det er ganske sjelden at man i våre dager igangsetter en lang filosofisk diskusjon fordi kjæresten din eksempelvis har knust en kopp, eller en venn har mast for mye. Dette, oppdaget jeg etter hvert, er ett aspekt ved den anvendtheten som vi finner i antikk filosofi. Michael Frede skriver: «There is hardly a facet of ancient life that does not find its reflection in ancient philosophy» (1987, s. ix). Men så begynte jeg å ane at det i Senecas tekst er noe dypere som ligger bak uten å bli sagt. Frede skriver videre: «... and there are many aspects of that life which seem to have a substantial influence on the thought of philosophers» (ibid.). Kunne det være hverdagslige karakterer som klumsete kjærester og masete venner som hadde hatt en slik substansiell innvirkning på Senecas tanker om sinne? Det begynte å ane meg at det som

ligger under og bak uten å bli uttalt i Senecas *Om Sinne*, har å gjøre med det jeg i utgangspunktet tenkte på som antikke filosofers nærhet til livets skjørhet.

Denne anelsen førte meg til Martha Nussbaum og hennes arbeid om forholdet mellom filosofi og tragedie i antikken. Om forholdet mellom filosofi og litteratur generelt skriver Nussbaum: «Style itself makes its claims, expresses its own sense of what matters. Literary form is not separable from philosophical content, but is, itself, a part of content – an integral part, then, of the search for and the statement of truth» (Nussbaum, 1990, s. 3). Filosofer vil alltid være opptatt av *hva* som blir uttrykt i en tekst, men Nussbaum oppfordrer oss altså til også å være opptatt av *hvordan* det blir uttrykt. Og det slo meg at vi har grunn til å mene at tragediediktningen endrer vårt filosofiske syn på hva som står på spill i etikken. Den søker og uttrykker sannheter som ikke lar seg komme til uttrykk i filosofien. Den rykker oss ut av filosofiens drøm om at menneskets karakter er dets skjebne. Den gjør oss mer sårbare, men til gjengjeld kanskje også mer forståelsesfulle. Med dette var min nærhet til Seneca etablert. For selv om Aristoteles og flere andre antikke filosofer har skrevet om tragediediktningen, er Seneca den eneste antikke filosofen vi kjenner til som har skrevet tragedier. Med mitt utgangspunkt preget av en interesse for sinne og Senecas *De Ira*, slo det meg etter hvert at disse idéene presentert i verket kunne finnes i et annet verk av samme filosof, bare denne gangen dramatisert og på nye estetiske høyder. Hans *Medea* var den første av hans tragedier jeg leste, og dens tydelige tilknytning til *De Ira* fascinerte meg og vekket en tanke i meg jeg ikke har klart å legge fra meg siden.

Slik endte jeg opp med å skrive en oppgave som gir en filosofisk tolkning av Senecas *Medea*, basert på hans diskusjon av emosjonen sinne i *De Ira*, mer spesifikt hans tredelte oppbygging av emosjonen. Tolkningen jeg gir er at Medeas selv er under utvikling gjennom stykket og at denne utviklingen følger en slags mekanisme som settes i gang ved at man rammes av sinne. Eller omvendt: Ut fra Senecas tredeling av emosjonen sinne skal jeg vise at det kan trekkes en direkte parallell til en tredelt oppbygging av selvet, eksemplifisert ved Medea. Det er i tilknytning til dette slik at min oppfatning at emosjonene generelt er en så sentral del av mennesket, at de endrer oss og former vårt selv, men denne oppfatningen skal jeg diskutere i denne oppgaven bare i den grad den eksemplifiseres av Medea. At den «sinnemekanismen» Medeas rammes av i sin tur skyldes andre emosjoner – særlig hennes kjærlighet til Jason – antyder at det jeg skal si om emosjonen sinne, kan generaliseres til å gjelde for i hvert fall noen andre emosjoner. Men jeg skal, som sagt, ikke prøve å argumentere for dette i denne oppgaven.

Det er to viktige spørsmål, må jeg påpeke, som jeg har berørt uten å svare på dem. For det første: Hva kan vi lære i dag av å studere en antikk tragedie i lys av en antikk teori om emosjoner? Er dette av filosofisk interesse, eller er det bare en historisk kuriositet? La meg kort liste opp tre faktorer som jeg

mener peker i retning av det førstnevnte alternativet: (1) En tekst om et hvilket som helst tema er av interesse for oss i dag hvis denne teksten har påvirket hvordan vi tenker om dette teamet i dag. Påvirkningen kan være direkte eller indirekte. Selv om man ikke tror på alkymi, for eksempel, er det av interesse å lese middelalderske tekster om dette temaet, fordi oppgjøret med alkymistene spilte en avgjørende rolle i utviklingen av moderne vitenskap. Dette understreker filosofihistoriens relevant jeg nevnte innledningsvis. Og faktum er at stoikernes teori om emosjoner har ganske direkte påvirket hvordan vi tenker om følelser i dag. (2) Den verden Seneca levde i har vesentlige likhetstrekk med hvordan mange opplever livet i dag. Jeg tenker særlig på det faktum at Seneca følte at han og mange andre romere i samtiden konstant var «på scenen», at det var svært vanskelig å skjule seg for andres blikk, og at dette gjør noe med vårt selvbilde. Mange mennesker i vår samtid, både lærde og ulærde, vil understreke viktigheten i anerkjennelse fra andre mennesker, men ut fra hvordan jeg tolker Seneca, understrekes viktigheten i å få være i fred fra mennesker som man ikke ønsker å ha så tett innpå seg. Noe av det som gjør Senecas *Medea* så interessant som eksempel – både for samtidens romere, antar jeg, og for oss i dag – er at hun levde hele sitt voksne liv, iallfall det vi får vitne, «på scenen». Hennes blikk var alltid vendt utover og fikk aldri utvikle seg i fred. (3) Mye i Seneca er selvsagt fremmed. Men vi kan lære mye om oss selv og vår kultur i møte med det fremmede. Slik var *Medea* en fremmed for romerne (og før det, for grekerne) og de utviklet sin identitet i stor grad i kontrast til dette fremmede og «barbariske». Det fremmede er ikke et speil, men et slags prisme, og for oss i dag er dette prismet enda mer komplisert: vi ser oss selv i kontrast både til antikken (som trass i sin relevans, er temmelig fremmed for oss) og til det uforståelige barnemorderen *Medea* representerer. En fordomsfull avvisning av «den andre» og fremmede vil aldri være lærerikt, men det er heller ikke dette vi møter i Senecas *Medea*.

Jeg mener at disse tre faktorene tilsier at en filosofisk tolkning av Senecas *Medea* kan være av interesse i dag, men jeg skal vende tilbake til spørsmålet om oppgavens aktualitet i det avsluttende kapittel 4. Nå vil jeg reise det andre spørsmålet som noen kan føle at jeg så langt har tatt for lett på: Hva er det som motiverer Seneca til å skrive tragedier? Jeg begynner med å ta to forbehold. Det første er at jeg i denne oppgaven vil jeg ikke diskutere forholdet mellom filosofi og litteratur *generelt*, ikke engang forholdet mellom filosofi og tragedie på noen utdypende måte. Aristoteles' *Poetik* får ikke den plass den kunne tatt opp med alt den har å by på, men grunnen til dette er som sagt at jeg ikke mener å gjennomføre en generell faglig diskusjon av forholdet mellom filosofi og tragedie. Alt jeg mener å gjøre, er å prøve å svare på spørsmålet om hva det kan være som motiverer Seneca til å skrive tragedier. Det andre er at det svaret jeg gir på dette spørsmålet, er ikke ment å innfri de krav som stilles innen litteraturteori. Jeg benytter meg ikke av mange sentrale begreper innen dette faget, men har støttet meg på sekundærlitteratur. Dette uten å nødvendigvis ha et aktivt og kritisk forhold til de

metodene som denne litteraturen bygger på, men dette vurderes ikke som nødvendig i denne oppgavens sammenheng.

Men spørsmålet om hvordan filosofen Seneca forholder seg til dramatikerens Seneca er så sentralt i min tematikk, at jeg ikke kan la det stå helt åpent. Jeg må gi uttrykk for en oppfatning og være rede til å forsvare denne. Jeg mener at Seneca distanserer seg fra Aristoteles' anerkjennelse av tragedier som bidrag til vår moralske utvikling og at han deler Platons avvisning fordi tragedier alltid volder skade på sjelen. Men Platon vil forby tragedier i idealstaten, mens Seneca, derimot, skriver tragedier. Så det må være noe med den skade som tragediene volder på sjelen som, ifølge Seneca, gjør det legitimt og til og med passende å både skrive og være tilskuer til tragedier. Det virker opplagt at Seneca tenkte på tragedier som en slags advarsel, og det er nærliggende å mene at det han ønsker å advare mot, er den slags liv man vil ende med å få, hvis man gir emosjoner fritt spillerom og lar være å ta vare på seg selv, i stoisk forstand. Men det som ikke er opplagt, er at tragediene for Seneca (etter min oppfatning) ikke er ment å advare mot barbariet i kontrast til sivilisasjonen, slik man kan si de var for grekerne. Min posisjon er at de er ment å advare mot sivilisasjonen i kontrast til Gullalderen.

Gregory Staley (2010) argumenterer for at Senecas tragedier er ment å ha primært en epistemisk funksjon, hvilket jeg ikke kan si meg uenig i. Det spiller en avgjørende rolle hvordan en tanke uttrykkes: man kan, kanskje i psykoanalytisk forstand, forstå hva som uttrykkes med tanken uten egentlig å forstå det, eller ta det innover seg. Denne epistemiske funksjonen av tragedien ser ut til å ha med gjenkjennelse å gjøre. Nussbaum skriver (1990, s. 245): «Clearly there ought to be connections between the way a thinker or writer conceives of the soul and the way he or she constructs a discourse to convey important truths to such a soul – including, and especially, the truth about the nature of the soul». Dette er sant om Platon: Han skriver (som Nussbaum viser i samme artikkel) om fornuften til mennesker som antas å være fornuftige. Men er det sant om Seneca? Er den galskapen han skriver om i sine tragedier, ment å formidle sannheter til mennesker som antas å være gale? Det vil være en spekulativ tolkning, men Nussbaum kan ha rett: Seneca ser i hvert fall ut til å mene at det siviliserte mennesket etter Gullalderen har falt så dypt at et visst nivå av galskap rår i oss alle.

Jeg har nå sagt hva jeg skal gjøre i denne oppgaven og adressert to innvendinger som jeg antar at leseren kan sitte med. Siden oppgaven består av tolkninger av klassiske tekster, skal jeg bruke hermeneutisk metode, forstått som en bestemt metode for å tolke tekster som i utgangspunktet ikke oppleves som meningsfulle i sin helhet (eller for å spille på den opprinnelige betydningen av det greske verbet *hermeneuein* – tenk hermetikk – som en måte å «åpne» tekster som i utgangspunktet oppleves som «lukkede») Jeg anser det ikke for nødvendig å videre beskrive hva denne metoden

består i, eller å argumentere for at den er egnet til mitt formål. Jeg bemerker meg også bruken av filosofisk metode, side om side med hermeneutisk tekstfortolkning. Filosofisk metode er imidlertid nesten en form for ikke-metode. Det påpekes at det man kan kalle «rasjonell refleksjon» er hovedinstrumentet når man driver med filosofi, men også at «[...] not only is philosophy too inclusive and all encompassing to have a restricted range of concern, but it also does not have any altogether method» (Rescher 2001, s. 3 & 4).

Resten av oppgaven består av to kapitler – først «I kulissene», deretter «På scenen» – og før jeg starter, ønsker jeg å stanse opp og kort kommentere forholdet mellom disse. Målet med det lange kapittel 3 («På scenen») er, som jeg har sagt, å gi en filosofisk tolkning av *Medea* i lys av *De Ira*. Disse verkene kan sies å være hermeneutiske helheter hver for seg, og summen av dem kan sies å være en ny slik helhet. Men tidlig i arbeidsprosessen slo det meg at sirkelen er mye større enn som så. Spesielt *Medea* er en tekst som tilhører en lang tradisjon (det er vanlig å sammenligne med Evripides' *Medea*, men jeg skal legge mer vekt på Apollonios Rhodios' *Argonautika*), og selv om det selvsagt er mye som er og alltid vil være skjult for oss, er det viktig å få en viss klarhet i hva denne tradisjonen består i, en anelse av hva det er som ligger og lur i kulissene, hva samtidens publikum kunne forventes å få med seg fra Senecas teaterstykke uten at det sies eller vises på scenen. Det er derfor jeg bruker så mye tid på dette i kapittel 2.

2. I KULISSENE

Anthony J. Boyle er en ledende autoritet på Senecas tragedier. Om *Medea* skriver han blant annet følgende: «the palimpsestic code is telling, even though much of this code is beyond reach» (Boyle, 1997, s. 218). Palimpsestisk er et litteraturteoretisk begrep som anvendes for å beskrive hvordan et verk utgår fra et eldre verk som det henter noe av sin betydning fra. Dette begrepet er utvilsomt dekkende for Senecas *Medea*. Men siden jeg understreker at Senecas tragedier ikke simpelthen bare kan leses som tekster, men også framføres som teaterstykker, skal jeg nærme meg det temaet som Boyle presenterer ved å skifte metafor. I stedet for å snakke om lag-på-lag i teksten (den opprinnelige betydningen av «palimpsestisk»), skal jeg snakke om det som ligger i *kulissene*. For å kunne tolke Senecas *Medea*, må det først etableres en tydeligere klarhet i hva det er som ligger i kulissene tilhørende tragedien, altså hva samtidens publikum og lesere kan forventes å fange opp uten at det vises eller sies direkte på scenen. Boyle har rett i at dette nå lar seg gjøre i begrenset grad.

I sin analyse legger Boyle vekt på særlig to dybdelag av Senecas tekst, nemlig verket *Argonautika* av Apollonios Rhodios, og Evripides' *Medea*. Jeg skal se på disse i kapittel 2.1 og 2.2. Siden jeg til forskjell fra Boyle anser Senecas tragedier, iallfall *Medea*, for å være en slags iscenesettelse av stoisk filosofi, mener jeg det er viktig å prøve å få en klarhet i hva det er av stoisk filosofi som ligger i kulissene av tragedien. Dette spørsmålet tar jeg opp til diskusjon i kapittel 2.3. Jeg skal avslutte kapitlet med å diskutere spørsmålet som for alle fortolkere, og særlig for meg selv, er det viktigste bakgrunnsspørsmålet for lesningen: nemlig hvorfor Seneca skrev tragedier. Mer presist ønsker jeg å si noe om hva forholdet er mellom Seneca som filosof og Seneca som dramatiker. Dette er riktignok et tema som er av svært kompleks grad. Litteraturteori har mye mer å by på enn jeg skal utbrodere i denne oppgaven, og i utgangspunktet kunne jeg bare ha diskutert det med en slik dybde dersom jeg ikke hadde skrevet min oppgave i filosofi, men heller i litteraturteori. Det eneste jeg skal gjøre i kapittel 2.4, er å presentere og forsvare mitt syn på saken, og gi en mengde bakgrunnsinformasjon.

2.1 MYTEN OM MEDEA OG JASON

For å bedre kunne forstå Senecas *Medea*, vurderes det helt nødvendig å få klarhet i den mytologiske bakgrunnen, det vil si myten om Jason og Medea. Det er to grunner til at dette er viktig: for det første er det viktig å få klarhet i *hvem* Medea er – eller kanskje bedre: hvem hun *blir* i relasjonen til Jason. For det andre er det viktig å se at flere romerske poeter i Senecas samtid knyttet myten om Jason og

Medea til en annen myte, nemlig myten om den såkalte Gullalderen. Særlig viktig er det å påpeke at denne myten om Gullalderen spiller en særegen rolle i stoisk filosofi. Jeg skal ta for meg disse to punktene i tur og orden.

2.1.1 MEDEA, JASON OG ARGONAUTENES EKSPEDISJON

Den eldgamle myten om Jason og Medea er i grove trekk som følger: Grekeren Jason og de andre Argonautene (altså mannskapet ombord på skipet Argo) seiler fra Iolkos (på øst-kysten av Midt-Hellas) og inn i Svartehavet for å stjele Det Gylne Skinnet fra kong Aietes av Kolkis – og der møter de kongens datter, Medea. Den mest detaljerte gjenfortellingen vi har av denne historien, er i verket *Argonautika*, skrevet omkring 350 f. Kr. av den lærde poeten Apollonios Rhodios.

Det som er viktig å merke seg i historien, er for det første hvordan møtet mellom Jason og Medea beskrives. Omstendighetene er at Hera og Athene sitter og lurar på hvordan de kan finne Kypris, slik at de kan be henne overtale sin sønn, Eros, til å avfyre sine piler mot Medea.¹ Det er altså en guddommelig plan å skulle forhekse Medea, som selv er kjent for sine kunster innen trolldomseliksir og urter, slik at hun skal forelske seg i Jason og bistå ham i oppdraget med å skaffe seg Det Gylne Skinnet, som voktes av en søvnløs drage og er i kong Aietes' eie (s. 66)². Hvis han går med på å oppfylle Hera og Athenes ønske, blir Eros lovet en premie av sin mor: han skal få en gyllen ball som en gang har tilhørt Zeus. Eros går gledelig med på avtalen, oppglødd over tanken på premien han skal få. Når Eros kommer svevende gjennom palassets korridorer for å utføre sitt oppdrag, treffer han på Jason og de andre Argonautene idet de er på vei til kongen. Anledningen byr seg når Jason og hans gruppe plutselig møter på en annen gruppe mennesker, inkludert Medea og hennes søster og foreldre, samt en rekke slaver. Apollonios skriver:

He crouched down low at Jason's feet, fitted the arrow-notch to the bowstring, and stretching the bow wide in his two hands shot straight at Medea. Her spirit was seized by speechless stupor. Eros darted back out of the high-roofed palace with a mocking laugh, but his arrow burned deep in the girl's heart like a flame. Full at Jason her glances shot, and the wearying pain scattered all prudent thoughts from her chest; she could think of nothing else, and her spirit was flooded with a sweet aching (s. 72, overs. Hunter).

Umiddelbart etter at hun har blitt rammet av Eros' pil, sitter Medea og tenker på denne Jason som nettopp har passert henne – hans utseende, hans klær, hans talemåte. Hun tenker at det aldri før kan

¹ 'Kypris' er ett av de mange navnene på Afrodite.

² Oversettelsen er Hunter (1993), og referansene er til sidetall i denne boken.

ha fantes slik en mann. Og snart skal Jason få vise seg fram: kong Aietes nekter nemlig å gi ham Det Gylne Skinnets frivillig, men han vil teste ham ved å gi et farlig oppdrag. Kongen ber Jason sette åk på hans flammepustende okser og pløye hans åkere slik at de kan såes med frø fra dragetenner. I løpet av kvelden vil det gro fram fullstendige soldater med bronsevåpen og disse må i sin tur nedkjempes umiddelbart. Medea frykter allerede for Jasons liv ved tanken på at han står overfor denne utfordringen og, siden hun er prestinne av gudinnen Hekate, ber hun for hans overlevelse og trygge hjemreise (s. 76-77). Starten på Medea og Jasons relasjon synes altså ikke å være noe som ligger innenfor Medeas egen vilje og kontroll. Man kan til en viss grad si at Jason heller ikke bør regnes for å ha startet en relasjon til Medea ut fra sine egne ønsker alene, siden han ble anbefalt å gjøre dette slik at hun kunne hjelpe ham i sitt oppdrag (ibid.)

Det er viktig å bemerke seg hva alt dette gjør med den unge Medea. Hun holdes nå våken om nettene, plaget av sitt begjær for Jason og sine bekymringer for hvorvidt han skal klare å gjennomføre de utfordringene som hennes far har gitt ham (s. 83-84). Hun er også bekymret for sin fars raseri, og hun veksler mellom å føle skam og elendighet over å skulle gå imot sin familie (dersom hun bistår Jason i oppdraget hans) og å føle hjertevarme og omtanke for Jason. Hennes kroppslige fornemmelser av forelskelse og hennes smerte over den nylig oppståtte hengivelsen, beskrives som brennende og i bevegelse. Hun veksler mellom begjær for Jason og bekymring for hans liv og velvære:

Often her heart fluttered wildly in her breast. As when a sunbeam, which is reflected out of water that has just been poured into a bowl or a bucket, dances inside a house and darts this way and that as it is shaken in the rapid swirl, so did the young girl's heart quiver in her breast. From her eyes flowed tears of pity, and within her the pain wore her away, smouldering through her flesh, around her fine nerves and deep into the very base of the neck where the ache and hurt drive deepest, whenever the tireless Loves shoot their pains into the heart (s. 84, overs. Hunter).

Det som videre skjer, er at Jason og Medea møtes privat. Bånd knyttes og løfter avgis, og når Medea i denne tilstanden gir Jason en trylledrikk som gjør at han kan utføre sitt livsfarlige oppdrag, kommer det frem i fortellingen at hun gir Jason «hele sin sjel der og da». Til Medeas tårefulle bønn til ham om å ikke glemme hennes navn når han er trygt hjemme, svarer han at han tror han aldri vil glemme henne (s. 90-91). Straks lover Jason at hvis Medea skulle komme til Hellas, så ville hun overøses med ære, respekt og guddommelig behandling, da ordet vil spres om at det var *hun* som fikk Jason og Argonautene trygt i gresk havn. I samme åndedrag uttaler han noe som helt tydelig viser til at han ønsker å ta henne til ektefelle: «In our lawful marriage-chamber you shall share my bed, and nothing will separate us in our love until the appointed death enshrouds us» (s. 92, overs. Hunter).

Medeas frykt vokser når hun flykter sammen med Jason tilbake til Hellas. Denne frykten sies av Apollonios å ha blitt plantet i Medeas kropp og sinn av Hera, som også sies å ha plantet tanker i hennes hode om at hennes hemmelige bistand i Jasons oppdrag nå var kjent for alle. I denne tilstanden sies hun å ha vært i fare for å ta sitt eget liv hvis hun ikke flyktet med Jason. Hun samler sine trylledrikker og farer avsted i natten på sine bare føtter gjennom byen og mot skipet. Hennes raske steg bærer henne til Argonautene. Hun forteller at de har hastverk med å komme seg unna kong Aietes' og hans hær sin vrede. Hun erklærer at *hun* skal dysse den søvnløse dragen i søvn for å stjele Det Gylne Skinnet for Jason, ved hjelp av sine eliksirer og urteblandinger (s. 99-101). Påfølgende dette erklærer Jason at han skal gjøre Medea til sin kone når de kommer trygt i havn i Hellas: «'Dear girl, may Olympian Zeus himself, and Hera goddess of marriage, who shares Zeus' bed, witness my oath that I shall make you my lawful wedded wife in my home, when we return safely to the land of Hellas.' With these words he straightaway took her right hand in his» (s. 101, overs. Hunter). Etter Medea og Jasons vellykkede tyveri av Det Gylne Skinnet, seiler de sammen av sted mot Jasons hjemsted. Underveis blir Medea gjort oppmerksom på at hun egentlig midlertidig skal være separert fra Jason og hans mannskap hvis de lykkes i å skaffe seg Det Gylne Skinnet. Planen var at én av kongene som hadde med slike avgjørelser å gjøre, skulle bestemme hvorvidt Medea måtte returneres til Kolkis, eller om hun skulle få følge Argonautene til Hellas. I mellomtiden skulle Medea plasseres i Artemis' tempel. Dette øker Medeas uro og fortvilelse. Hun viser sin skuffelse overfor Jason som ikke har informert henne om dette, ved å henvise til de løftene han ga henne tidligere, løfter som skulle gjelde for evig og alltid:

What, son of Aison, is this plan you have devised about me? Has your success made you completely forgetful? Do you care nothing for all you said when hard pressed by necessity? Where are your oaths by Zeus, protector of suppliants? Where have all the sweet promises gone? It was these which made me abandon my homeland, the reputation of my house, and even my parents, everything which was most important to me! This is not how I should have behaved—from shameless desire! [...] For this I tell you that I follow you to the land of Hellas as your daughter, wife, and sister: in everything now protect me willingly! Do not leave me bereft and far away as you pay court to kings, but defend me come what may. Consider the agreement and the sacred accord, to which we both pledged ourselves, valid for ever (s. 107, overs. Hunter).

Med dette viser Medea at hun allerede har gitt seg hen til Jason, som et slags ekteskapsløfte, og at hun allerede er rasende på Jason for at han ikke holder ord. Jason forsikrer henne om at han ikke finner noen glede i dette. Han ytrer at Medeas bror, Apsyrtos, og alle av Kolkis' innbyggere er ute etter å ta Medea tilbake: dette forsikrer Jason Medea om at de skal gjøre sitt ypperste for å ikke la

skje, men for å nå dette målet er de nødt til å lure Apsyrtos. Ikke bare en hvilken som helst form for bedrag – Medea og Jason blir enige om at de må drepe ham (s. 108-109).

Jason og Medea lurer Apsyrtos til Artemis' tempel hvor Medea befinner seg. Han drar villig for å treffe sin søster, men i kulissene lusker Jason. Etter at Medea og Apsyrtos har vekslet noen ord, trer Jason frem og stikker Apsyrtos ned med sitt sverd, før han så halshugger ham. Kroppen parteres av Jason og de ulike lemmene begravnes på ulike steder. Argonautene dreper så hele den kolkiske hæren som var sendt sammen med Apsyrtos. Argonautene unnslipper med egne liv i behold (s. 109-111).

At de ikke for alltid kommer til å slippe ustraffet unna, antydes når de på vei hjemover og i sin lidelse oppsøker Kirke, som er Medeas tante. Hun var selv en kvinne med magiske evner, og kun hun kunne rense Jason og Medea for mørket som fulgte dem etter å ha tatt livet av Apsyrtos. Trass i Kirkes utvilsomme misbilligelse, hjelper hun dem på grunn av familiebandet mellom henne og Medea. I sin misnøye overfor deres handlinger ønsker hun dem bort snarest, og sender dem raskt videre på veien hjem til Hellas. De slipper altså ustraffet unna, med unntak av Kirkes misnøye (s. 115-116).

Alt dette må sies å ha ligget i kulissene når tragedien om Medea iscenesettes. Myten om Jason og Medea er preget av forførelse og forfølgelse, drap og desperasjon, og av guddommelig inngripen. Publikum vet at Medea har gitt opp sin ungdom for å hjelpe Jason, i en hengivenhet som ikke er gjengjeldt. Sagt på et mer moderne vis, blir Medea et middel til noen andres mål, særlig Jasons mål om å skaffe seg Det Gyldne Skinnnet, noe han gjør *for sin egen del*. På tross av de varme følelser han har utviklet for Medea og de løfter han gir henne om trygghet og status, vet publikum at denne relasjonen er ujevn og asymmetrisk. Dette må ha bidratt til å gjøre Medea sårbar, og dermed til dels også forståelig, i publikums øyne. Medea var ikke redd for å fortelle Jason nøyaktig hva hun tenkte allerede på deres reise sammen tilbake til Hellas, men på tross av at hun overtalte ham til å gi bindende løfter, viser tragedien at Jason til syvende og sist gjorde det motsatte.

2.1.2 GULLALDEREN

Argonautenes reise assosieres av flere romerske poeter med slutten på den såkalte Gullalderen. For eksempel skriver Catullus (84 – 54 f. Kr.):

In old days
driving through soft waters
to the river of Pheasant
to the end of the Euxine Lake

piners sprung from Pelion
carrying picked men
Argives each like a tree
hearts set of the Colchean pelt
of gold (Dikt 64, s. 140, overs. Whigham)³.

Man ser at «piners sprung from Pelion» utvilsomt refererer til det tømmeret Argo ble laget av, og at «picked men» derfor refererer til Argonautene. Det er altså tiden *før* Argonautene Catullus vil mane fram:

O heroes
brides nymphs oreads
born in a golden time
before the tribe of gods had gone from earth
I call on you in my poem (Dikt 64, s. 141, overs. Whigham).

Litt senere skriver Ovid (43 f. Kr. – 17 e. Kr.):

Golden was that first age which unconstrained,
With heart and soul obedient to no law,
Gave honour to good faith and righteousness.
No punishment they knew, no fear; they read
No penalties engraved on plates of bronze;
No suppliant throng with dread behind their judge;
No judges had they then, but lived secure.
No pine had yet, on its high mountain felled,
Descended to the sea to find strange lands
Afar; men knew no shores except their own (*Metamorfoser* 1, s. 3-4, overs. Melville)⁴.

Igjen er det klart at slutten på menneskehetens Gullalder assosieres med Argonautenes reise til «strange lands afar». Dette kommer frem i beskrivelsen av hvordan «no pine had yet, on its high mountain felled, descended to the sea», en tydelig henvisning til trærne som senere skulle danne skip som Argo, ikke var felt i Gullalderen. Som Boyle har påpekt i sin analyse av *Medea* ligger det i kulissene en tanke om at menneskeheten en gang levde i harmoni med naturen og gudene, og at det som gjorde at vår uskyldige eksistens og vårt tillitsfulle fellesskap gikk tapt, var «the accelerated

³ Oversettelsen er Whigham (1969) og referansene er til sidetall i denne boken.

⁴ Oversettelsen er Melville (1986) og referansen er til sidetall i denne boken.

technological abuse of nature, the onset of greed, war, moral decadence and human suffering, the development of cities and the growth of civilisation» (Boyle, 1997, s. 224). Dette er en tanke om Det Tapte Paradiset, som er avgjørende for å forstå myten om Jason og Medea slik den ble forstått i Senecas samtid.

Særlig viktig for min analyse av Senecas *Medea* er det å merke seg at denne myten om Gullalderen spiller en særegen rolle i stoisk filosofi, og spesielt i Senecas versjon. Den greske stoikeren Posidonius (135 – 50 f. Kr.) hadde en teori om hvordan det i Gullalderen var de vise som regjerte (Seneca, Brev 90.5). Seneca er enig med sin forgjenger i at sivilisasjonen har brakt med seg flere ulemper enn fordeler. Tross alt er det enighet blant stoikerne i at hvert enkelt individ i hele verden er utrustet fra naturens side med en fornuft som gjør dem i stand til å orientere seg i sin verden og leve et godt liv i tråd med naturen. Problemet er at vi på grunn av all slags påvirkning fra omverdenen vender oss bort fra vår fornuft. Seneca er dog uenig med Posidonius om hva det var de vise hadde som gjorde dem skikket til å regjere. Posidonius ser ut til å sikte til deres mestring av hverdagslige fag som kunsten å bygge hus og båter (Seneca, Brev 90.7-8).⁵ Seneca mener heller at det de vise hadde i Gullalderen var filosofien; den ble forstått som kunsten å leve et godt liv. Slik begynner han det lange Brev 90 til sin venn Lucilius:

Who can doubt, dear Lucilius, that our life is the gift of the immortal gods, but our living well is philosophy's gift? It would surely follow, then, that we owe more to philosophy than to the gods (since a good life is a greater benefit than mere life), were it not for the fact that philosophy itself has been bestowed on us by the gods. They have not granted knowledge of philosophy to anyone, but they have given everyone the capacity to acquire it (Brev 90.1, overs. Long & Graver).

Denne uenigheten mellom Posidonius og Seneca er viktig for min oppgave. Seneca ser ut til å mene at det etter Gullalderen er filosofien som er vår eneste redning, og gitt at myten om Jason og Medea assosieres så sterkt i Senecas samtid med slutten på Gullalderen, er det grunn til å forvente at denne tanken på én eller annen måte ligger og lurert i kulissene av hans *Medea*.

Satt på spissen, er det et spørsmål om Senecas *Medea* kan tolkes som en *oppfordring til filosofi*, altså som en type verk som i antikken kalles «protreptisk». Det er vanlig å si at flere av Platons dialoger på sett og vis er ment å være oppfordringer til filosofi – kanskje særlig hans *Alkibiades* (2001) (som jeg kommer tilbake til i kapittel 2.3). Gir det mening å tolke Senecas *Medea* inn i denne tradisjonen? Svaret som gis vil avhenge av hvordan jeg tenker om det svært komplekse

⁵ Posidonius kan ha ment at denne tanken er i slekt med den kjente myten om Prometheus.

forholdet mellom *filosofen* Seneca og *dramatiker* Seneca, som jeg nå skal si min mening om i siste halvdel av kapittel 2.

2.2 EVRIPIDES' *MEDEA*

For å muliggjøre denne tolkningen, må jeg blant annet forsøke å argumentere for at Senecas *Medea* er et verk av en annen art enn Evripides' *Medea*, som ble skrevet i 431 f. Kr, altså godt og vel 400 år før Senecas *Medea*, som heller kan sees på som et antifilosofisk verk. Dette kan i utgangspunktet virke usannsynlig, særlig i lys av det faktum at alle Senecas tragedier med rette anses for å være bærere av en palimpsestisk kode, som jeg sa til å begynne med: altså at de består av lag-på-lag med referanser til tidligere verk. Det viktigste laget i Senecas *Medea* kan tenkes å være Evripides' *Medea*. Slik tenkte for eksempel filologen Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff: når Senecas *Medea* sier «Nå er jeg *Medea*» (*Medea nunc sum*) (910), synes Wilamowitz-Moellendorff dette er morsomt fordi det tyder på at Senecas *Medea* har lest Evripides' *Medea* (Boyle, 1997, s. 229). Tanken er at *Medea* i slutten av Senecas stykke blir den *Medea* som publikum er kjent med fra Evripides' stykke.

Det later til å være mange klare forskjeller mellom Senecas *Medea* og Evripides' *Medea*. Jeg skal nevne tre av dem: for det første spiller Argonautenes reise en så godt som ubetydelig rolle hos Evripides, mens den hos Seneca klart bringes frem i lyset og gjøres til gjenstand for analyse. I Senecas *Medea* finner man blant annet to lange korsanger (301-379, 579-659): disse understreker både den tematiske relevansen rundt Argonautenes reise og dens konsekvenser.

For det andre er det *Medea* som i Seneca begynner med å appellere til gudene, men altså ikke til de olympiske gudene. Mens korets appell til de olympiske gudene kommer tidlig i Evripides' *Medea* og sent i Senecas *Medea*, er *Medeas* første appell hos Seneca til «[...] you gods by whom Jason once swore to me, and those to whom *Medea* has greater right to pray: Chaos of eternal night, regions hostile to the gods, impious shades, and Hades, master of a gloomy realm[...]» (7-11, overs. Bartsch). Dette har å gjøre med den tredje forskjellen, som kanskje er den viktigste, men også den mest komplekse å sette ord på: hos Seneca er det på sett og vis *Medea* som har regien gjennom hele stykket. Det er hun som fører ordet i samtalen med koret, og det er hun som bestemmer hva som skal vises, og når. Kanskje kan man oppsummere denne tredje forskjellen ved å si at Senecas *Medea* i større grad er en aktør enn et offer, som hun i hovedsak framstår som i Evripides' verk. Trass i sin åpenlyse lidelse framstår ikke *Medea* som stakkarslig hos Seneca, slik man utvilsomt kan si hun gjør hos Evripides. Dette kommer eksempelvis frem i Evripides' stykke som selvmedlidende ynk: «Oh, what a wretch am I, how miserable in my sorrows! Ah ah, how I wish I could die!» (*Medea* 96-97, overs. Kovacs).

Beslektet med dette tydelige aktørperspektivet er, i mine øyne, Senecas nedtoning av Medea som fiende av etablissementet. Dette er en kompleks og mye omdiskutert problematikk som kunne blitt analysert på en mer presis måte, men det holdes kortfattet her, da det er andre temaer og problemer som opptar hoveddelen av oppgaven. Jeg ønsker dog å påpeke i forbindelse med dette at både Evripides og Seneca fremstiller Medeas karakter som en fryktinngytende fremmed, og Jason som en ganske ynkelig forsvarer av etablissementet. Begge versjonene kan altså sies å operere med et skille mellom Medea som en barbarisk kvinne, og Jason som en sivilisert mann. Jeg mener at dette skillet mellom «fremmed og sivilisert» tenkes på ulike måter av Evripides og Seneca. I Evripides' verk er det en kritikk av samtidens sivilisasjon som er ment å ha sin virkning innenfor rammene av byens institusjoner. Evripides' *Medea* kan, med andre ord, tolkes som et sivilisasjonskritisk innlegg i en debatt som antas å foregå innenfor det siviliserte samfunnets rammer.⁶ I tråd med det jeg tidligere sa om Medea og hennes regi, kan jeg nå si at det i Evripides' *Medea* er (den ganske ynkelige) Jason som på sett og vis eier språket, eller tar regien. Han sitter med definisjonsmakten, selv om hans anvendelse av den er kritikkverdigg. I Senecas *Medea* er det heller ingen tydelig tillit til statens institusjoner, og Medeas langt mer radikale kritikk blir derfor ikke å anse som en fremmed og fiendtlig stemme i en etablert debatt. Det virker heller å være snakk om noe som går mye dypere enn sivilisert kritikk av staten.

Jeg har prøvd å argumentere for at det selverklærende «*Medea nunc sum*» ikke bør tolkes som en referanse til Evripides' *Medea*. Forskjellen mellom de to verkene er større enn man i utgangspunktet skulle tro. For å se hva som menes med «*Medea nunc sum*» tror jeg det kreves en nærmere titt på noe Evripides ikke kjente til: nemlig den stoiske filosofien som ligger og lurert i kulissene av Senecas *Medea*.

2.3 STOISISMEN

Senecas publikum i Roma var så godt kjent med i hvert fall hovedtrekkene i stoisk filosofi, at han kunne forvente at de plukket opp antydning til stoisisme i hans tragedier, særlig om temaer som angår psykologi – både det vi i dag vil kalle sinnfilosofi og det vi vil kalle teorier om emosjoner. Jeg skal her gå nærmere inn på disse punktene som jeg altså mener har ligget i kulissene.

⁶ Dette er inspirert av Hall (1989).

2.3.1 SELVET OG STOISK FILOSOFI

Stoikerne trakk et skille mellom to sider av en person, som moderne sagt kan sies å være skillet mellom det rasjonelle (det indre selvet) og det relasjonelle (altså selvet i relasjon til andre). Jeg skal i min oppgave snakke om dette som et skille mellom et rasjonelt selv og et relasjonelt selv. Opphavet til dette skillet kan sies å være i den tidligere nevnte dialogen til Platon, nemlig *Alkibiades* (2001). Det som skjer i denne dialogen kan ut fra min terminologi sies å være at Sokrates forsøker å redde den unge Alkibiades fra all slags skader på hans *relasjonelle* selv ved å appellere til hans *rasjonelle* selv. Det er en oppfordringsskrift som har mye interessant å si om Sokrates' filosofiske ideal om selverkjennelse og omsorg for seg selv.

Jeg skal her begrense meg til å påpeke ett aspekt som jeg anser for å være viktig for min oppgave, nemlig at det rasjonelle selvet er noe guddommelig i oss som kan kjenne seg selv bare ved å reflekteres i et annet selv, slik et øye kan reflekteres i et annet øye. Det som menes med dette, er ikke at det er relasjonelt som sådan og formes av noen andres blick, men at det ser seg selv også i andre. Man kan finne dette i Denyer (2001): «[A] soul can know itself by contemplating its 'reflection' in the intellect of another soul. Moreover, an eye can see itself best by looking at its reflection in a mirror; similarly, a soul knows itself best when it uses the best of intellectual mirrors: the way that it is reflected in God» (s. 229). Det rasjonelle selvet i oss er altså ikke bare i potensiell konflikt med det relasjonelle selvet, men også i potensiell harmoni med det guddommelige. Det er denne tanken som jeg anser for å ligge i kulissene av Senecas *Medea*. Stoikernes teori om to selv er kjent fra Ciceros *De Officiis (Om Pliktene)* 1.107-115. Cicero skriver at

One must understand that we have been dressed, as it were, by nature for two roles (or selves: *personae*⁷); one is common, arising from the fact that we have a share in reason and in the superiority by which we surpass the brute creatures. Everything honourable and seemly is derived from this, and from it we discover a method of finding out our duty. The other, however, is that assigned specifically to individuals (*De Officiis* 1.107, overs. Griffin).

Det er viktig å bemerke seg at Cicero bruker ordet 'persona', hvilket opprinnelig refererte til en maske brukt av en skuespiller i en rolle. Måten Cicero introduserer ordet på, viser at han mener å bruke det som en slags metafor: «We say that poets 'observe what is seemly' when what is said and done is worthy of the role (*persona dignum est*)' (*De Officiis* 1.97, overs. Griffin). Så langt er vi på scenen:

⁷ Cicero bruker ordet 'personae' som opprinnelig betyr 'masker' og konkret referer til de masker som brukes av skuespillere i ulike roller på scenen.

noen replikker er passende for noen karakterer. Det er først med «dressed, as it were, by nature» (jf. sitatet over) at metaforen presenteres: vi mennesker har visse *naturlige* roller, slik skuespillere på scenen er gitt visse *kunstige* roller. Disse naturlige rollene er det nærliggende å forstå som ulike selv, eller i hvert fall ulike aspekter ved vårt selv. Begge de to selvene, eller rollene, som nevnes i sitatet over er i utgangspunktet i tråd med naturen, og dermed rasjonelle. At det skilles mellom et «felles» og et «individuell» selv ser ut til å skyldes at hvert menneskes mål, ifølge stoikerne, er å leve ikke bare i tråd med den felles naturen som styrer alt (som til syvende og sist er Gud), men også å leve i tråd med sin *egen* natur. Vi innehar uansett flere roller ifølge Cicero, det vil altså si flere (aspekter av vårt) selv:

To the two roles of which I spoke above, a third is added: this is imposed by some chance or circumstance. There is also a fourth, which we assume for ourselves by our own decision. Kingdoms, military powers, nobility, political honours, wealth and influence, as well as the opposite of these, are in the gift of chance and governed by circumstance. In addition, assuming a role that we want ourselves is something that proceeds from our own will; as a consequence, some people apply themselves to philosophy, others to civil law, and others again to oratory, while even in the case of the virtues, different men prefer to excel in different of them. (*De Officiis* 1.115, overs. Griffin.)

At disse to selvene, eller rollene, avhenger av tilfeldigheter og omstendigheter betyr ifølge stoikerne at de ikke er opp til oss, i hvert fall så lenge man ikke tar valg ut fra de eksterne og interne grunner som regulerer ens rasjonalitet. Til og med dette fjerde selvet Cicero omtaler er noe som man til syvende og sist heller ikke har kontroll over, selv om det er gjenstand for ønsker, til forskjell fra det som bare skjer tilfeldig. Det er for å understreke denne forskjellen mellom de to første og de to siste selvene, at jeg bruker betegnelsene «rasjonelt selv» (som er opp til oss) og «relasjonelt selv» (som ikke er det).

Et skille av lignende art, altså mellom to selv innad i oss, trekkes også av Seneca. Skillet som forklares bærer en tydelig oppfordrende tone og vektlegging av det rasjonelle selvets guddommelighet. Dette finner vi eksempelvis i Brev 31. Seneca skriver at

You must devote your efforts to that which does not deteriorate over time, and which no obstacle can bar. What is that? It is the mind— but specifically this mind, which is upright, great, and good. What else could you call it but God dwelling in a human body? This mind can be found just as well in a freedman or even a slave as in a Roman of equestrian status. For what is a Roman equestrian, or a freedman, or a slave? Those are names of ambition or of unfair treatment. One may leap up to heaven even from a chimney corner. Rise, then, “and

shape yourself as well into a likeness, worthy of godhead”⁸ (Brev 31.11, overs. Long & Graver).

Nå er det ikke dette guddommelige og rasjonelle selvet noe som i første omgang er gjenstand for analyse i Senecas *Medea*. Det ligger litt mer i bakgrunnen, mens det er det relasjonelle selvet og dets skader Seneca analyserer, slik Sokrates kan sies å gjøre også i *Alkibiades*. For å kunne nærme seg det vanskelige sjangerspørsmålet jeg tar for meg i kapittel 2.4, er det viktig å se at tragedien er egnet til å vise selve skillet mellom det indre og det ytre, det rasjonelle selvet og det relasjonelle selvet, det som er opp til oss og det som ikke er det – fordi forskjellen mellom dem er nettopp at det siste, men ikke det første, er et *skuespill*. Det er et skille som løper som en rød tråd gjennom europeisk filosofihistorie som skillet mellom det man på engelsk kan kalle «reality and appearance», enkelt oversatt til «virkelighet og fiksjon» på norsk.

Ifølge min tolkning kan skadene sies å forekomme i tre stadier: det relasjonelle selvet er gjenstand for *sårbarhet, vakling og fall*. Hele denne prosessen (som jeg skal se på detaljene av i kapittel 3) må etter min mening forstås på bakgrunn av skillet mellom det rasjonelle selvet og det relasjonelle selvet. Stoikernes teori om de skader som kan ramme det relasjonelle selvet er i stor grad deres teori om hvordan *emosjonelle reaksjoner på inntrykk* kan føre til vakling og fall. For å kunne forstå Senecas *Medea*, er det derfor viktig å være klar over at det i kulissene ligger en svært velutviklet teori om emosjoner og følelser. Denne teorien preger stoicismen mer enn noe annet aspekt ved den, og er også det mange knytter stoisk filosofi til per dags dato (dog mest sannsynlig i svært forenklet form). Generelt sett er tematikken omkring stoisk psykologi veldig stor, og det er mange begreper å forholde seg til og forklare. Derfor velger jeg å videre forholde meg til begreper som forholder seg direkte til stoisk kategorisering av emosjoner og det denne kategoriseringen berører.

2.3.2 FREMVEKSTEN AV RASJONALITETEN OG STOISK PSYKOLOGI

Grunnsteinen i menneskelig psykologi (eller *sjel* dersom man skal bruke stoisk terminologi), er ifølge stoikerne logos. Logos er det som skiller oss fra dyrene, ettersom man ifølge stoisk tankegang deler flere elementer av det som danner sjelen med dyrene. Den overordnede kategorien av sjelen er hēgemonikon, som i mennesket består av fire elementer: phantasia, sugkatathesis, hormê og logos (Long, 1982, s. 50). Sistnevnte er ikke tilstede i dyreverdenen, som er impulsbasert, og ikke-menneskelige dyr kan dermed ikke inneha logos. Dette vil også eksempelvis si at andre dyr kan

⁸ Senecas sitat er fra Vergil, *Aneiden* 8.364-5.

uttrykke det som kan ligne menneskelig pathê, altså emosjoner, men grunnet deres mangel på logos vil dette simpelthen fremstå som likhet i kroppslig uttrykk. Man kan heller ikke kalle dyrs uttrykk av det som eksempelvis kan etterligne menneskelig raseri for irrasjonalitet, slik man gjør ved menneskelig uttrykk av raseri. Dette er fordi, som Seneca skriver i *De Ira* 1.3.4, at irrasjonalitet kun kan oppstå i samme territorie som rasjonalitet, som ved den stoiske oppbyggingen av sjelen forklarer at dyr ikke innehar. Dyr har impuls i stedet for fornuft (*De Ira* 2.16.1). Dermed velger jeg å bruke begrepet «impulsbasert» når det kommer til dyreverdenen, heller en irrasjonell. I *De Ira* 1.2.7 uttaler Seneca at dyr er ekskludert fra dyd like fullt som de er ekskludert fra laster.

De tre første elementene av hēgemonikon omtales av Long som «[...] imaging, assenting, and impulsion» (phantasia, sugkatathesis og hormê), som til norsk kan oversettes som billedgjøring, samtykke eller godkjenning, og impuls (ledet mot handling). Disse tre komponentene sies å være det som danner en sjel eller et dyr, derav forklaringen ovenfor som inkluderer ikke-menneskelige dyr i denne kategoriseringen. Logos, som det nødvendige fakultet for menneskelig fornuft, er noe som gradvis utvikler seg i mennesket. Logos hevdes derimot ikke å være et eget fakultet, men heller et slags modus for phantasia, sugkatathesis og hormê. Vi er ikke født med en utviklet logos, men som fostre og barn har vi et anlegg eller *potensiale* for logos. Som fostre er vi nærmere plantenivå enn noe annet, ettersom vi er i vekst (physis). Pneuma, eller «varm pust», finnes i sædcellene såvel som i sjelen—men denne pneuma forblir physis mens fosteret ennå er i livmoren, og endrer seg fra (det jeg nå kaller for) plantemodus til sjel under fødselen. Alle de fysiske delene av kroppen, altså organer, skjellett og slikt, er på plass før mennesket utvikler sjel (Long, 1982, s. 45-53).

Hēgemonikon og dens fakulteter, supplementert av logos, er grunnsteinen i stoisk psykologi. Her gjør vi bedømmelser og anvender vår logos på best mulig måte, ideelt sett. Det som dog er spesielt med stoisk psykologi, i kontrast til for eksempel aristotelisk psykologi, er at stoikerne hevder psykologisk monisme. Med dette menes det at menneskesinnet (sjelen) ikke innehar flere «kamre». Det er kun ett kammer, og man skiller da *ikke* mellom rasjonelle- og ikke-rasjonelle områder av menneskesinnet. Rasjonalitet og irrasjonalitet dveler i samme område, og dette er grunnen til at emosjonene (som er produktet av irrasjonelle bedømmelser) anses for å være så ille for stoikerne. Irrasjonaliteten, i dette eksemplet emosjonene, forpester sinnet som helhet dersom det gis samtykke fra en selv, fordi det kun finnes ett kammer.

Emosjonene er altså ikke distinkte fra rasjonalitetsfakultetene i menneskesinnet, men heller endringer som oppstår i dem når vi gjør falske (verdi)vurderinger. Emosjonenes påvirkninger på menneskesinnet karakteriseres som hevelser og sammentrekninger. I figur 1 viser jeg de fire overordnede kategoriene av emosjoner innenfor stoisk teori, hvor emosjonene som oppfattes som

goder sies å forårsake hevelser i sinnet, mens de oppfattede ondene sies å forårsake sammentrekninger.

Den psykologiske monismen som preger stoisk teori er hovedgrunnen til at emosjonene ikke anses for å være naturlige for mennesket. Dersom man tillater dem i moderate mengder, slik som peripatetikerne, tillater man på sett og vis moderert sykdom. Dette kan ikke stoikerne forsvare, og Seneca ytrer i Brev 16.1 at det er bedre å være alle emosjonene foruten. Dette synet forklares ytterligere i Brev 16.4, hvor han tar for seg spørsmålet om hvorvidt det ikke er sunt for mennesket å sørge litt dersom man er i en situasjon hvor denne emosjonen er lett å kjenne på—Seneca svarer at dersom man sørger litt eller til en viss grad, vil denne «viss graden» ikke vite hvor den skal stanse. Dette gjelder for alle mennesker, og av denne grunn har vi bedre av å ikke tillate selv små mengder av emosjoner. Dette er, som Inwood (2005, s. 148) påpeker, i kontrast til peripatetikernes teori om emosjoner.

Jeg nevnte falske verdivurderinger: i stoicismen vurderes rasjonalitet og dyd som det eneste av moralsk verdi. Dette er hovedårsaken til at konseptet om emosjoner anses for å være så negativt — konsekvensene av dem bidrar ikke med noe som helst godt til vår menneskelige opplevelse og eksistens.

Samtidig som dyd er det eneste som anses for å være godt, vil det stoiske idealet⁹ skille mellom foretrukne- og ikke-foretrukne ubetydeligheter. Det betyr at denne personen eksempelvis vil si at det mange oppfatter som goder, som for eksempel velstand og helse, er å foretrekke. Hun vil dermed også si at det mange oppfatter som onder, som for eksempel fattigdom og sykdom, ikke er å foretrekke. Dette er basert på hva som synes å være mest i tråd med naturen, på tross av at det avvises at disse kategoriene er noe som er godt eller ondt i seg selv: derav kategoriseringen av dem som ubetydeligheter. Likevel vil det stoiske idealet kunne oppleve gode følelser (*eupatheiai*), som står i kontrast til emosjoner (*pathê*) ved at de fortsatt befinner seg i fornuftens rike. Det som sies å være kjernen av dyd i stoisk teori er da viten om og evnen til å skille mellom hva som er godt, ondt og ubetydelig for mennesket (Parry, 2014).

I Figur 1 ser man hvordan emosjonene generelt kategoriseres hos stoikerne. Disse er listet i bok fire av Ciceros *Tusculanae Disputationes*, og jeg har benyttet meg av og basert meg på Graver (2002) sin oversettelse av dette verket. Disse fire kategoriene er overordnede kategorier. Under hver av dem finner man forskjellige måter de utarter seg på, slik jeg presenterer under Figur 1.

⁹ Engelsk: «sage»

Figur 1 (pathê)

	Nåtid	Fremtid
Goder*	Nytelse	Begjær
Onder*	Smerte	Frykt

Under nytelse kan man for eksempel finne glede i andres nederlag eller ulike former for selvtilfredsstillelse; begjær utarter seg som blant annet sinne og lengting; frykt kan være å kjenne seg skamfull, kjenne på forvirring eller skrekk; smerte utarter seg gjerne som sjalusi, medlidenhet eller lidelse. Kun tre av disse kategoriene har motsetninger som kan defineres som gode følelser, illustrert i figur 2, og Cicero understreker at det finnes intet godt alternativ til smerte, kun ikke-utøvelse av den affektive responsen den krever. Det finnes dermed kun tre gode alternativer til de fire hovedkategoriene av emosjoner (*Tusculanae Disputationes* 4.13-16).

Figur 2 (eupatheiai)

	Nåtid	Fremtid
Goder*	Glede	Ønskning
Onder*	—	Forsiktighet/varsomhet

*her har jeg skrevet goder/onder, men kan spesifisere at det menes *oppfattede* goder/onder, og ikke noen avklart kategori av hva som faktisk er godt eller ondt

Nytelse, som kan kalles utemmet eller overdrevet gledelighet eller lystighet, oppleves simpelthen som glede dersom man opererer innenfor fornuften; begjær oppleves som vilje eller gode ønsker i tråd med naturen; frykt oppleves som forsiktighet.

I min oppgave vil jeg i stor grad omtale emosjoner som befinner seg innenfor kategorien begjær, og da særlig sinne, som er tematikken Seneca tar for seg i *De Ira*. Senecas tragedie om Medea er i stor grad sentrert rundt hva som oppfattes som fremtidige goder. Plasseringen av sinne innenfor kategorien begjær er standard med utgangspunkt i ortodoks stoisme, og forklares ved at sinne er begjæret for hevn. Cicero forklarer i sin definisjon av begjær at «[...] desire catches fire from its attraction toward what seems good» (*Tusculanae Disputationes* 4.12, overs. Graver). Dette stemmer

overens med hva Seneca anser sinne for å være, nemlig et begjær om hevn overfor noen du opplever deg selv eller noe(n) du bryr deg om for å ha blitt skadet av. I *De Ira* forklares sinne slik, med utgangspunkt i Posidonius' sinne definisjon:

Anger is the desire to take vengeance for a wrong or, as Posidonius says, the desire to punish the person by whom you reckon you were unjustly harmed. Some have defined it this way: anger is the arousal of the mind to harm the person who has either harmed oneself or wished to do so (*De Ira* 1.2.3b, overs. Kaster).

Sinnet kommer jeg nærmere inn på i kapittel 3. Det som er presentert i denne delen av oppgaven, oppsummerer det jeg anser for å være nøkkelpunkter fra den stoiske filosofien i henhold til menneskets psykologi i tilknytning til min oppgave.

2.4 SPØRSMÅLET OM SJANGER

Den nye komplette oversettelsen av Seneca («The Complete Works of Lucius Annaeus Seneca» på Chicago University Press) består av syv bind: ett bind er viet de kjente *Epistulae Morales*, ett bind er viet det mer ukjente verket *Questiones Naturales*, tre bind er viet det som løselig kan kalles essays, og to bind er viet tragediene, hvilket det finnes ti av. Av disse sjangerne er tragediesjangeren særlig vanskelig å forholde seg til.

Hvordan skal man lese Senecas tragedier? Er de en form for dramatisert filosofi, eller heller et slags litterært sideprosjekt? Jeg skal i denne oppgaven anta at det gir mening å tolke Senecas *Medea* som en slags iscenesettelse av stoisk filosofi. Men heller ikke denne iscenesettelsen er så enkel å forholde seg til.

Bernstein (2009) har arbeidet med forholdet mellom filosofi og litteratur. Om tragedie skriver han at

[It] challenges philosophy's original self-understanding; some content or manner of tragedy requires either refutation or acknowledgement, but cannot be put aside. In analyzing the relation between tragedy and philosophy, it is tragedy's proximity to philosophy that requires interrogation. [It] reveals that life is not unconditionally or self-sufficiently rational, consistent, orderly, lovable, intelligible, safe, lawful, or moral. [It] reveals the limits of culture: the authority of nature we thought we had left behind returns (Bernstein, 2009, s. 71-72).

Ifølge Bernstein forstås tragediens nærhet til filosofien av Platon som dens evne til å gi et enhetlig syn på livet, et alternativt syn som bygger på kunstens evne til å speile den egentlige virkeligheten,

som filosofien bygger sitt enhetlige syn på. Det er fordi kunsten er «ontological deficient, deceptive, and without practical purpose» (ibid.) at kunstnerne, ifølge Platon, skal forvises fra idealstaten.

Selv om Seneca ikke skrev et eget verk om diktekunsten, tar han tragediesjangeren like mye på alvor som Platon gjør. Men til forskjell fra Platon, tror ikke Seneca på en transcendent virkelighet som kunsten speiler. Derfor må han også forstå tragediens nærhet til filosofien på en annen måte. Det som, ifølge Seneca, gjør tragediens nærhet så mangelfull og bedragersk tror jeg er at den framstiller det relasjonelle selvet som om den var *hele* selvet. Det enhetlige synet på livet som framstilles i tragediene er ikke mangelfullt og bedragersk fordi det, som man kan i, er «tre steg fra virkeligheten». Det er mangelfullt og bedragersk fordi det ikke gir rom for og aktivt skjuler det indre livet, det rasjonelle selvet, det guddommelige i oss. Man kan altså si at Senecas tragedier iscenesetter et viktig poeng i stoisk filosofi, nemlig at det eneste i livet vi har kontroll over, måtte gå i et slags «indre eksil» da Gullalderen tok slutt. Eller sagt i et teologisk språk som tragediene legger opp til: Gud har gått i skjul.

Jeg skal nå prøve å forklare min tilnærming til Senecas *Medea* i to steg. Kan det være riktig at tragediesjangeren for Seneca er knyttet til én bestemt tematikk? Myten om Medea og Jason handler ikke (eller i hvert fall ikke på samme måte) om et dynasti og dets skjebne, slik de athenske tragieforfatterne sies å ha fremhevet i sine stykker, men også denne myten er fra tiden *før* krigen i Troja og derfor svært dypt forankret i gresk kultur. Myten nevnes allerede av Hesiod (*Theogonien*, 992-1002), samt hos Pindar (*Pythisk seierssang* 4), og utbroderes av Apollonios Rhodios i *Argonautika*.

Man skulle tro at den romerske Seneca i sin tid skulle ønske å på sett og vis oppdatere disse greske mytene, hvor han selv henter materiale til sine egne tragedier, men det gjør han ikke. Det er tvert imot påfallende at Senecas behandling av disse mytene går enda lenger tilbake i tid enn de athenske tragieforfatterne gjør. I *Thyestes*, for eksempel, tar Seneca for seg konflikten mellom brødrene Thyestes og hans bror Atreus, og siden Atreus er far til Agamemnon og Menelaos, tilhører altså *Thyestes* en dramatisk tid som er *tidligere* enn de mytene som de greske tragieforfatterne ynder å skrive om. Dramatisk dato for *Medea* (både i Evripides og Seneca) er også urgammel.

Med unntak av *Octavia* har alle Senecas ti tragedier en urgammel dramatisk dato (altså når den er satt). Grunnen til dette kan være at overgangen fra urtiden til sivilisasjonen er selve den tematikken som Seneca ønsker å få frem i sine tragedier.

Hva er det med overgangen fra urtid til sivilisasjon som motiverer Seneca til å skrive tragedier? Svaret er ikke at overgangen var en hendelse som nødvendigvis var spesielt tragisk. Sivilisasjonen har sine fordeler, som Seneca ikke var fremmed for. Jeg tror svaret er at Roma på Senecas tid hadde utviklet seg til å bli et slags oversivilisert samfunn der selve skillet mellom

virkelighet og fiksjon, det ekte og det uekte, sto i fare for å kunne bli glemt.¹⁰ Seneca skriver eksempelvis i sitt Brev 7 om hvordan krigens lidelser omgjøres til underholdning på gladiatorkampene. Jeg tror at han tilsvarende i sine tragedier ønsket å skrive om hvordan, for eksempel, avgivelse av en høytidelig ed (slik som ekteskapspakten i *Medea*) var i ferd med å utvikles til en avtale preget mer av utilitarisme enn noe annet. Æren forsvinner, og nytten overtar. Jeg tror at det først og fremst er for å minne sine medborgere om skillet mellom det som er ekte og det som er falskt, altså ærlighet og bedrag, at Seneca motiveres til å skrive sine tragedier: særlig Jason framstår som en utspekulert bedrager som ødelegger det guddommelige i mennesket, slik man kan antyde at stoikerne forsto dette. Dersom jeg tolker riktig, betyr det at Seneca skriver tragedier for å advare *mot tragedier*. Det er paradoksalt og kan forklare et trekk ved Senecas tragedier, nemlig at de er så overteatraliske og dramatiske at publikum ikke får anledning til å glemme at det hele bare er et skuespill. Jeg tror altså det er med hensikt, at Seneca gjør publikum oppmerksom på at det de vitner bare er et kunstig spill som utspiller seg mellom *relasjonelle selv*.

Dette vil i så fall bety at emosjonell renselse (katharsis) ikke spiller en viktig rolle i Senecas tragedier, slik for eksempel Staley argumenterer for at det gjør ved å si at «Aristotle's notion of catharsis as a process of "clarification", I argue, shaped Seneca's approach to tragic response (Staley, 2010, s. 7-8). Uten emosjonell renselse, har vi heller ingen medlidenhet eller frykt. Generelt kan man si at Senecas tragedier ikke ser ut til å nå opp til de krav som stilles til en god tragedie i Aristoteles' *Poetik* (2008). Jeg tror Bernstein har rett i at det bør trekkes et skille mellom Aristoteles' teori om tragedien, på den ene siden, og Platon og stoikernes teori på den andre. Bernstein skriver at

Aristotle claims to answer Plato, at least in part, by demonstrating how tragedies [...] yield moral insight and promote moral truth. Aristotle harmonizes tragedy with philosophy by providing a normative scheme that promotes tragedies that refine moral understanding and insight, and devalues tragedies in which, as Plato complained, either grief turns into immorality or there is nothing left to be done but lament. (Bernstein, 2009, s. 77)

Om Platon og stoikerne, derimot, skriver han at

Plato's complaint is not altogether wrong: no life is immune to disaster, to the utter destruction of what matters most. These are grounds indeed for repudiating transient, vulnerable life, for seeking stoic self-sufficiency and community with unchanging ideas, for hoping that some god or some therapy or some medical cure will permanently insulate us

¹⁰ Se Boyle (1997), s. 236-242.

from such suffering and such loss. For the tragedian, however, to respond stoically to disaster is to deny the depth of its significance ... (Bernstein, 2009, s. 76)

Young (2013) er enig med Bernstein i at Senecas teori om tragedien ligner mer på Platons enn på Aristoteles', men i likhet med Staley (2010) søker han et element av emosjonell rennelse også i Senecas tragedier. Og dette finner han i en ganske psykoanalytisk tankegang: Å bevitne de monstrøse karakterene og handlingene som utspiller seg i Senecas tragedier er emosjonelt rensende for publikum, skriver Young, «because it is good to know the truth about our inner demons [...]. Seneca's aim, his conception of the purpose of tragedy, is to look these demons square in the face and thereby provide a picture of the 'monsters' dwelling in the 'underworld' of the human psyche» (2013, s. 55). Det er mye som er riktig i denne tankegangen, tror jeg, men det er viktig å merke seg at hverken Young eller Staley kan vise til passasjer i Senecas verker som sier det som de ønsker at han skal si. Tolkningen er, med andre ord, spekulativ.

Jeg vil avslutte dette kapitlet med en alternativ spekulasjon. Det som motiverer Seneca til å iscenesette det relasjonelle selvets sårbarhet, vakling og fall (som jeg skal argumentere for i neste kapittel) kan være å oppfordre til filosofi. Hvis det bare er filosofien som kan redde oss i tiden etter Gullalderen (slik Seneca antyder i Brev 31) og hvis tragedien som sjanger er ment å advare mot seg selv (slik jeg har argumentert for over), så kan det i hvert fall tenkes at Seneca mener å oppfordre sitt publikum til å ta på alvor den stoiske filosofien som en øvelse i å ta vare på seg selv og finne sin plass i verden. Jeg antar at Stoicismen var så godt kjent i Roma at publikum kunne forventes å assosiere Medeas emosjonelle berg-og-dalbaner med stoisk teori og terapi. I så fall kan vi tenke oss at det lå en oppfordring til filosofi i kulissene.

3. PÅ SCENEN

I dette kapitlet skal jeg ta for meg Medeas karakter og dens utvikling. I kapittel 2 ble bakgrunnsinformasjonen lagt frem, og dette legger et utgangspunkt for lesningen og forsøket i å forstå og tolke Senecas *Medea*. Jeg skal i dette kapitlet ta for meg Medeas utvikling og transformasjon av sitt selv med utgangspunkt i Senecas tredelte sinnedefinisjon vi finner i *De Ira*, og trekke paralleller mellom disse tre delene til tre faser av Medeas (selv)utvikling. I slutten av kapitlet, altså i 3.4, skal jeg se på hvordan disse tre fasene av Medeas utvikling later til å illustrere en overgang fra et selv som i stor grad er preget av relasjonelle elementer av ytre påvirkning, til et sterkt indre selv som heller er preget av indre guddommelighet, slik Seneca ville sagt. Jeg har valgt å kalle disse tre stadiene av Medeas selv for det sårbare selvet, det begjærende selvet og selvet i fritt fall. Dette er ut fra det jeg mener er de tydeligste parallellene mellom det som kjennetegner de tre trinnene av sinne som presenteres i *De Ira* og stadiene av Medeas selv i tragedien, i tillegg til å trekke frem eksempler fra *Argonautika* i 3.1.

3.1 DET SÅRBARE SELVET

Hvordan starter en emosjon? Hvordan starter sinne? Seneca sier at det starter som et ufrivillig førsteinntrykk, simpelthen som prikkinger i bevisstheten vår. I dette delkapitlet skal jeg ta for meg påvirkningen dette førsteinntrykket har på oss, og hvordan det oppstår i utgangspunktet. Dette første steget skal jeg koble til Medeas sårbarhet for de ugjerninger hun møter i sin relasjon med Jason og dermed også i sitt eget selv.

3.1.1 DEN NATURLIGE SINNSTILSTANDEN

I *De Ira* viser Seneca til det som presenteres som de tre trinn (motus) man går gjennom i emosjonen sinne, fra start til slutt. Det skrives slik:

We hold that anger ventures nothing on its own but acts only with the minds approval: for (a) having the impression that one has been done a wrong, (b) desiring to take vengeance for it, and then (c) combining both in the judgment that one ought not to have been harmed and

that one ought to be avenged—none of this is proper to a mere impulse set in motion independent of our will (*De Ira* 2.1.4, overs. Kaster).

Her skal jeg tolke hvordan det første, ufrivillige trinnet av sinne (primus motus non voluntarius), altså punkt (a) i *De Ira* 2.1.4, kan sammenlignes med hvordan Medeas selv viser sin sårbarhet. Sårbarhet viser seg å ligge til grunn for dette første inntrykket. Det første trinnet av sinne er selve inntrykket av å ha blitt gjort en urett. Dette kan være en urett utøvd mot en selv, noe eller noen man bryr seg om, og kan være av enten fysisk eller mentalt slag — det vil si, uretten kan ha blitt utøvd i handling, eller simpelthen være en intensjon rettet mot deg eller ditt. Eksempelvis vil et planlagt eller intendert mord anses for å være en moralsk gal handling, i likhet med et utøvd mord (*De Ira* 1.3.1).

Det første som kreves for å trå over fra det stoikerne vil kalle «naturlig» tilstand, altså en dydig og dermed ikke-affektiv tilstand, er et inntrykk. Inntrykket i seg selv regnes ikke for å være unaturlig, og beskrives blant annet som et slags mentalt støt (animi ictum) (*De Ira* 2.4.2). Det som menes med dette er at inntrykket kan komme så raskt og ufrivillig som gåsehud når man hører dårlige nyheter, skjelving dersom man blir sprutet med kaldt vann, eller rødming i påhør av obskøne ord (*De Ira* 2.2.1). Siden disse første fornemmelsene er utenfor vår vilje og kontroll, kan de ikke temmes eller hindres i å oppstå ved bruk av rasjonalitet. Seneca skriver at «We cannot avoid that first mental jolt with reason's help, just as we cannot avoid the other movements that (as I've mentioned) befall our bodies[...]» (*De Ira* 2.4.2, overs. Kaster). Videre erklærer Seneca at:

Now, it's beyond doubt that anger is stirred when we have the impression that we've been wronged. The question is whether anger follows directly upon that very appearance, launching its attack without the mind's collaboration, or whether it's stirred with the mind's assent (*De Ira* 2.1.3, overs. Kaster).

Dette er relevant for denne første delen av analysen av hvordan Medeas selv også ser ut til å utvikle seg i tråd med hvordan oppbyggingen av sinne legges frem i 2.1.4 i *De Ira*.

På tross av sammenligningen mellom det første inntrykket av en emosjon med andre fysiske, umiddelbare fornemmelser, kan det argumenteres for at et inntrykk som gir deg en slik umiddelbar, emosjonelt relatert fornemmelse grunnleggende starter i hva man anser for å være verdivurderinger. Det vil si hva du vektlegger som viktig eller uviktig for deg personlig. Om du da eksempelvis, som Medea, legger stor personlig verdi eller viktighet i romantisk kjærlighet, vil det være uunngåelig at de uvisse situasjoner en slik kjærlighetsrelasjon kan sette deg i blir et sårbart punkt for deg. Det vil si at en overdreven kjærlighetsrelasjon settes høyt i verdi dersom man anser det for å være stor vinning i den. Det kan eksempelvis være seksuell nytelse, lojalt partnerskap og kjærlig personlig tilknytning. Dette vil stort sett anses for å være kilder til glede og nytelse i livet. Ulempen som derimot hyppig

viser seg å være en like stor del av disse verdiene er at de, på grunn av at de er sårbarhetspunkter og dermed er utsatt for å bli snudd på hodet, også er kilder til lidelse av ulik art.

Det Seneca argumenterer for, er at slike verdivurderinger er falske. Det vil si at de, som nevnt i bakgrunnskapittelet, i utgangspunktet ikke springer ut fra noen naturlig tilstand i menneskesinnet. Menneskets naturlige tilstand er rasjonell. Ettersom emosjonene er irrasjonelle i følge stoikerne, er de også unaturlige for mennesket: alt som ikke er rasjonelt blir dømt ikke-dydig. Det er altså ulike verdivurderinger som later til å være det nødvendige grunnlaget emosjonene kan bygge på. Dette poenget finner vi blant annet i Margaret Gravers *Stoicism and Emotion* (2007), hvor hun stiller spørsmålet

For instance, would it be right to say that an emotion in Stoicism simply is a simple ascription of value? Anger, fear, desire, and grief surely do not seem very much like deciding that something is valuable; they seem like responses to events in our lives Getting upset because you have lost a fortune on the market clearly has something to do with a belief that money is important, but it is not plausible to say that you start believing money is important right in the very moment when you find you have lost the money. That belief is one you already had: what is new is just the realization that your particular circumstances have changed. (Graver, 2007, s. 38)

Hun poengterer altså at på tross av at verdivurderingene legger grunnlaget for emosjoner, er det ikke de i og for seg som skaper selve emosjonene: det er når omgivelsene rundt det du tillegger verdi som endrer seg. I Medeas tilfelle kan man se det slik: hun tillegger Jason og deres romantiske relasjon (og hva den innebærer) høy verdi. Verdien hun har tillagt ham og deres relasjon er altså allerede eksisterende, men når denne endrer seg, i den forstand at Jason bryter deres lojale partnerskap, er omgivelsene rundt Medeas verdivurdering endret. Det er dette som gir grobunn for raseriet hun kommer til å føle på og uttrykker.

Basert på informasjonen om hvordan verdivurderingene er grobunnen for emosjonene, kan man også argumentere for at det er nettopp disse som presenterer seg som sårbarheter i mennesket. Jo høyere noe settes i verdi, desto større sårbarhet. Medea har tilsynelatende satt sin relasjon til Jason blant det som står aller høyest i verdi i hennes liv. Gjennom Senecas *Medea* får man inntrykk av at Medeas opplevelse av seg selv i stor grad skjer gjennom linsen av deres forhold. Medea er Jasons kone, deres barns mor, og i Jason og Medeas tid sammen har hun gjort store oppofringer for å gjødsle relasjonen deres. Hun har utført kriminelle handlinger for ham, og da til syvende og sist for dem. Dette har tilsynelatende vært med på å forme hvordan hun ser seg selv og sin rolle i både sitt eget liv og familiens samliv. Én av årsakene til at man kan trekke denne slutningen er ved å se på hvordan Medea uttaler at hun skal «bli» Medea, og erklærer at hun har «blitt» Medea i teksten: «I will become

her! (fiam!)» (*Medea* 175, overs. Bartsch), «Now I am Medea (*Medea nunc sum*)» (*Medea* 910, overs. Bartsch). Disse uttalelsene tyder på at det har vært en Medea som har eksistert innenfor visse rammer, rammer som ikke lenger er der, eller som hun ikke passer inn i lenger; hun ønsker eller er satt til å bli noe annet—noe mer.

I denne delen (3.1) av oppgaven vil jeg gå nærmere inn på hvordan denne tilsynelatende selvidentifiseringen til Medea, altså den hun identifiserte seg med før Jasons svik, er et bilde på det sårbare selvet. Med det sårbare selvet mener jeg den delen av selvet som i aller høyeste grad tillegger verdi utenfor seg selv, og dermed gjennom dette skaper et selv som er sårbart heller enn trygt. Medeas selv later til å være nettopp dette. Sårbarheten som her skal så kobles opp mot det å legge sitt selv, sin identitet—i (det som antydes å være) andres kontroll ut fra å analysere *De Ira* og *Medea* ut fra et stoisk-filosofisk rammeverk.

3.1.2 SÅRBARHETEN I DET FØRSTE INNTRYKKET

Det første punktet som er viktig å notere, er hvordan det er sårbarheten sprunget ut fra verdivurderinger som gjør det første steget i Senecas oppbygging av sinne mulig. Dette kan også kalles det første inntrykket av å ha blitt gjort en urett mot (*opinionem iniuriae*)—det er her sårbarheten viser seg for første gang, og har potensiale for lede oss til å gjøre det første bifallet. Det første bifallet er å godta dette inntrykket.

I 2.1.4 i *De Ira* skriver Seneca, som nevnt i 3.1.1, at sinne starter slik: «(a) having the impression that one has been done a wrong ...» (*De Ira* 2.1.4, overs. Kaster). Som jeg påpekte, skriver Seneca at det første inntrykket er ufrivillig, og at vi som ved andre kroppslige fornemmelser, ikke kan unngå det ved hjelp av fornuft.

Jeg vil derimot påpeke at, som nevnt i bakgrunnskapittelet, man innenfor stoisk filosofi snakker om det som kalles for foretrukne- og ikke-foretrukne ubetydeligheter. Begrepet om dette er relevant når man snakker om verdivurderinger, ettersom ubetydeligheter på sett og vis er kontrastene til verdivurderinger. Om man snakker om foretrukne og ikke-foretrukne ubetydeligheter, innehar man implisitt bevissthet rundt det faktum at hva man foretrekker eller ikke foretrekker er akkurat det: ubetydelig. Man er bevisst på at det eventuelle objektet i fokus er uten noen form for moralsk verdi eller ikke-verdi, enten man foretrekker det eller ikke. Dette kan tolkes som en slags ikke-verdivurdering—dette er fordi verdivurderinger både legger vekt på hva som foretrekkes og ikke foretrekkes, i tillegg til at man oppfatter at dette innehar en viss verdi; enten for deg personlig, eller oppfattet generell verdi.

Hva jeg ønsker å frem til her, er at på tross av Senecas omtale av det første trinnet som ufrivillig, kan det argumenteres for at man får slike førsteinntrykk basert på egne verdivurderinger.

Det som kan sies om dette er at verdivurderingene gjør deg sårbar i den forstand at de legger grunnlaget for førsteinntrykket til sinne som Seneca skriver om.

Hva vil det si å få et inntrykk av å ha blitt gjort en urett mot? Jeg skal nå ta for meg koblingen mellom Senecas første trinn av sinne og Medeas tilsynelatende første «fase» av selvet sitt.

I bakgrunnskapittelet, hvor jeg går gjennom myten om Jason og Medea, kommer det frem at relasjonen deres ser ut til å ha blitt skapt utenfor deres egen vilje. Særlig for Medea, ettersom det hun begynner å kjenne på av kjærlighet for Jason, i utgangspunktet er et resultat av guddommelig inngripen og forhekselse. Vi kan gå ut fra at Medea fortsatt er tenåring¹¹ under hennes første møte med Jason, og at han er noen år eldre enn henne. Hun er en driftig jente til å være så ung, så driftig at hun er en helt nødvendig komponent for å få Jasons ekspedisjon utført og trygt i havn, bokstavelig talt. Hun plukkes nøye ut basert på sine evner, og vil anses for å være den aller mest uvillige av de to i denne relasjonen, ettersom Jason ikke er offer for noen forhekselse, men heller overtalelse.

Ikke bare bidrar hun i Jasons oppdrag om å få tak i Det Gylne Skinnnet, men hun er også medskyldig i drapet på sin bror og raner sin far for å bringe både seg selv og Jason trygt i gresk havn. Hun nevner at det var hun som brakte Jason tilbake til Hellas, og at dette på sett og vis var en bryllupsgave (*Medea* 489). Under forhekselsen har hun forelsket seg og gitt seg hen til Jason, og i sin hengivelse forlatt det som var hennes liv i Kolkis.

Ut fra dette er det anlegg for å tenke at Medeas «inntrykk av å ha blitt gjort en urett mot» starter i Jasons svik og brudd på deres partnerskap og ekteskapsløfter, men muligens har sine røtter i en oppsamling av uretter begått mot henne over tid. Det jeg mener med «oppsamling av uretter» er ikke bare at Medeas historie er preget av at hun er et offer i sin livssituasjon. Jeg mener at Medea, som så tydelig blir ufrivillig tvunnet inn i Jasons liv, blir nøytralisert som egen person med sitt eget potensiale, og alt hun gjør fra hun forelsker seg i Jason er for ham. Når Jasons svik blir et faktum virker det som at Medea tydeligere enn før kan reflektere over deres liv sammen; et liv i stor grad preget av kriminelle handlinger og blodsøl:

.... the famous stolen fleece, glory
of the realm; the little brother of a wicked girl
dismembered by the sword, the corpse tossed at his father
his body scattered on the sea, and the limbs of old Pelias
stewed down in a cauldron. How often have I fatally, impiously
spilled blood— *and not a single crime did i commit*

¹¹ Dette antas med utgangspunkt i bok 3 av *Argonautika*, hvor hun både omtales som en ung pike, samtidig som hun selv ytrer at hennes «...maidengood and my parents' home should be my concern!» (*Argonautika* 3, s. 80-81, overs. Hunter).

in rage: it was ill-fated love the acted savagely [min utheving] (*Medea* 130-136, overs. Bartsch).

Medea erindrer handlingene hun har vært med på å begå, flere av dem i samarbeid med Jason, og hvordan dette ikke var handlinger preget av raseri, men av deres skjebnesvangre kjærlighet. Kanskje er det også en refleksjon over hvor galt det kunne gå for henne: en slags følelse av å ha blitt satt til å utføre handlinger av ond karakter basert på evnene hennes, og hvordan disse har blitt utnyttet i kjærlighetens navn. Medea ser ut til å se tilbake på hvem hun var før Jasons svik, og hvordan hennes identitet i stor grad kunne sees gjennom linsen av henne *for Jason*, heller enn Jason *for henne*. Her mener jeg at i stedet for at Medea vurderer sine handlinger og sin rolle i relasjon til Jason ut fra hvordan han kan bidra til hennes liv, ser hun seg selv, og blir sett av andre, ut fra hva hun kan bidra med for ham. Dette har vært tilfelle helt siden Medea ble forelsket i Jason, hvor hennes høyeste mål ble å få Jason i trygg havn i forbindelse med utfordringen han sto overfor da de først møttes.

Det er nærliggende å tro at Medeas antatte unge alder da hun giftet seg med Jason er noe av det mest sentrale i grunnlaget for hennes sårbarhet videre i livet. Dette fordi man, for det første, ikke er født med et robust selv—og for det andre, jo yngre man er, desto mer irrasjonelt sinn kan man sies å ha i følge Seneca¹². Det er viktig å stille spørsmålene «Hvor kommer Medeas inntrykk fra?» og «Hva har vært med på å konstituere sårbarheten hennes overfor de ufrivillige mentale støtene?». Som nevnt ovenfor, påstår jeg at man ikke er født med et robust selv. Man er ikke ved fødselen ferdig utstyrt med ferdigheter, distinksjoner mellom rett og galt, godt og ondt, og så videre. Medea er intet unntak, på tross av at hun blir født demigudinne som barnebarn av Solen (Helios).

Som barn kan det eksempelvis være vanskelig å skille mellom hva man har lyst til og hva man bør søke: i et ungt (man kan også kanskje si underutviklet) sinn vil lyster og behov ofte trumfe fornuften, som kommer gjennom lærdom og alder. Om et barn presenteres med et valg mellom sjokolade og brokkoli, er det nærliggende å si at et barn som har smakt begge ofte vil ta førstnevnte som sitt førstevalg. Medea, som omtales som ung og uerfaren utenfor hjemmets og egne syslers rammer, kan nok også dømmes å være barnslig i hva hun velger. Å velge etter lyst er tross alt ikke noe som bare er en utfordring når man er barn, men følger deg inn og gjennom voksenlivet, og tester vår evne til å ta gode og dårlige valg.

Som ung kan det også være vanskelig å skille mellom hva som gir positiv anerkjennelse og hva som gir negativ anerkjennelse. I Medeas tilfelle får hun anerkjennelse i form av ekteskap og hun blir priset for sine evner til å bistå Jason i å få tak i Det Gyldne Skinnnet—hun søker altså anerkjennelse på disse områdene, på tross av at det setter henne i en posisjon hvor hun også blir anerkjent for å ha

¹² Seneca påpeker blant annet hvordan sårbarheten for sinne er særlig tilstede i kvinner og barn (De Ira 1.20.3).

begått brodermord, forlatt sitt hjemsted og forrådt sin far. Et punkt å understreke her er at hennes formende anerkjennelse også bidrar til å styrke hennes relasjonelle selv, noe som fort fører til økt fremmedgjøring fra det rasjonelle selvet.

Ut fra disse valgene med tanke på anerkjennelse, ser det ut til at Medea i sitt unge sinn (og underutviklede, skal vi godta Senecas resonnement), vurderer den mer umiddelbare (og fremmedgjørende) anerkjennelsen hun får i sitt samspill med Jason som bedre enn den hun hadde fått om hun lot være.

Disse faktorene er med på å skape sårbarhet ved at Medea som så ung og under omstendighetene hun er i, bygger opp en grunnmur av verdivurderinger hos seg selv gjennom sine handlinger. Når dette grunnlaget dannes, former det sannsynligvis også hvordan verdivurderingene hennes skapes i årene som kommer. Jason og Medea var gift i det som anslås å være flere år, særlig med tanke på at de gjennom deres ekteskap får barn¹³, noe som i tillegg til å legge ekstra verdi og sårbarhet i deres ekteskap, også former Medeas rolle og dermed også selvet hennes. Frem til Jasons svik har Medea tilsynelatende i stor grad levd sitt liv som kone til Jason og mor til sine barn—disse da noe adskilt fra det å leve som Medea som et uavhengig selv.

Det later til å være bruddet med denne rollen som forårsaker den skjellsettende bristen i Medeas oppfattelse av seg selv og sitt liv. Hun opplever at alt hun har kjent fra hun startet sitt liv som kvinne, altså ved ekteskapet, faller bort. Den Medea som opplever denne bristen, er den som har formet selvet sitt rundt det livet hun lever. Unge Medea, Medea før ekteskapet om du vil, ser ikke ut til å ha hatt noen særlig rolle under hennes ekteskap til Jason. Når Medea som kone og mor opplever at det som la grunnlaget for hennes roller som voksen, synes det å være dette i seg selv som brister identiteten hennes. Medea opplever en urett så stor som at selve grunnlaget for hennes eksistens, nemlig hennes roller og identitet, jevnes med jorden når Jason velger å forråde henne og gå fra henne.

Hva som brister noe, i dette tilfellet Medea og hennes voksenliv slik hun kjenner det, sier mye om hvor noens verdi er plassert og hvor sårbart det er. På tross av at Medea selv ikke henvender seg direkte til sine egne sårbare punkter på denne måten, gjør hun det når hun snakker til Jason, eksempelvis på linje 550, som presentert nedenfor. Det at hun tilsynelatende ikke evner å henvende seg til seg selv slik hun gjør til Jason kan også være et tegn på at Medea ikke kjenner seg selv slik hun har lært Jason å kjenne. Medea er muligens fremdeles så bundet av sin identitet i sine næreste at den introspektive refleksjonen som kreves for å oppdage slike trekk hos seg selv ikke ennå er mulig for henne å få adgang til. Medea bønnfaller Jason om at han skal la henne få ta med seg sønnene sine i sin flukt fra Korint, men han nekter basert på faderlig kjærlighet:

¹³ Antallet barn de får varierer ut fra hvilke kilder man finner, men i både Evripides' og Senecas tragedie om Medea sies det at de fikk to sønner.

I confess I'd like to satisfy your pleas: but
paternal love forbids it....
They are what I live for, they are the consolation
for a heart that's scorched by suffering. I could sooner
give up my breath, or limbs, or light (*Medea* 544-49, overs. Bartsch).

I respons til dette tenker Medea: «He loves his sons that much? That's good—he's caught, the place to strike is clear» (*Medea* 550, overs. Bartsch).

Medea klargjør her at hun har oppdaget et sårbart punkt hos Jason, nemlig hans kjærlighet til sønnene deres. Han erklærer at de er det eneste han lever for, og med dette sagt blir Medea tydelig bevisst på hvor hun kan gjøre ham mest vondt—nemlig ved å skade barna. Å skade der det gjør mest vondt eksemplifiseres også i denne passasjen: «Where you resist it, where it hurts—that's where I'll plunge the sword» (*Medea* 1006-7, overs. Bartsch).

Dette uttaler Medea til Jason når han trygler henne om å spare deres gjenværende sønn, etter hun har tatt livet av én av sønnene. Dette kommer jeg tilbake til i del 3.3, men brukes som eksempel her for å vise hvordan sårbarhet vokser der man legger verdi.

Disse to sitatene fra Medea gir et bilde på hvordan man allerede er sårbar ved å tillegge noe så enorm verdi som man ofte gir sine barn, men også hvordan det å blottlegge sine verdier gjør en sårbar, fordi det kan gi andre muligheten til å endre dem; eksempelvis ved drap. I Jasons tilfelle blir det nærmest som å instruere hvor hun kan gjøre ham mest vondt, noe hun også gjør.

Det er også interessant å påpeke at selv før tankene om å ta livet av sine sønner, hadde Medea utpekt dem som kjernen av hennes plott om hevn—hun uttaler at hennes hevn allerede finnes, fordi hun har født (*parta iam, parta ultio est: peperit*) (*Medea* 25-26). Dette uttaler hun i første akt i sine første bønner til forskjellige gudelige karakterer, deriblant erinyene¹⁴, som hun i teksten påkaller som gudinnene som hevner forbrytelser (*sceleris ultrices deae*). Hun ber dem tre frem, slik hun forklarer de også en gang gjorde da hun var skyldig i forbrytelser (*Medea* 13-17).¹⁵

¹⁴ Også kalt furier— i *Theogonien* 182-187 omtales de som hevners (brutale) gudinner. I kontrast til Afrodite som steg fra sjøskummet til Himmelen (Uranus') avkappede testikler etter de var kastet på havet (jf. fotnote i kapittel 2.1), nevnes det i denne passasjen at erinyene ble skapt og steg fra bloddråpene som falt til jorden før testiklene havnet i havet.

¹⁵ Her henviser Medea til hvordan erinyene en gang kunne straffe Jason og Medea for deres forbrytelser mot Medeas far og bror (selv om de i tide ble rensset av Kirke), slik som presenteres i bok 4 av *Argonautika*. Medea vil nå de skal straffe Jason for *hans* svik mot henne og deres ekteskap.

3.1.3 MEDEAS FØRSTE BIFALL

Som nevnt tidligere i dette kapittelet er det i Senecas omtale av det første trinnet av sinne man også gir det første bifallet (dersom man godkjenner inntrykket av å ha blitt gjort en urett mot). Basert på Medeas bakgrunn er det lagelig å tro at hennes inntrykk av å ha blitt gjort en urett mot kanskje har bygget seg opp over tid, uten at hun har agert på denne fornemmelsen: det er først ved Jasons overlagte svik, hans fullstendig bevisste valg om å forlate henne og deres samliv, at hennes sårbarheter kommer til tydelig uttrykk. Dette viser seg både i eksemplet jeg presenterte fra *Medea* 130-136, hvor hun påpeker at det var deres uheldige kjærlighet (*infelix amor*) som var å klandre for hennes hensynsløse handlinger i starten av hennes og Jasons relasjon. På tross av at Medea i det nevnte sitatet omtaler handlingene for å være hennes, mener jeg at hennes sårbare selv kommer til uttrykk hvor hun uttaler at Jason er klanderverdig på lik linje med henne. Jason spør henne «But in the end, what crime can you accuse me of?», til hvilket Medea svarer «Whichever I committed» (*Medea* 496-497, overs. Bartsch). Medea står tilsynelatende fjes til fjes med realiteten av hennes handlinger, og hvordan ansvaret som hører med ikke er hennes å bære alene, men skal deles med Jason.

Når hans svik er et faktum, later Medea til å gradvis anse det hun gav bort av seg selv i starten av deres forhold som hans gjeld, og ikke lenger en gave. Hennes bistand i hans oppdrag om å få tak i Det Gylne Skinnnet inkluderte som nevnt mord, men også hennes totale selvoppofrelse. Ikke bare bisto hun Jason med sine eliksir- og urtekunster slik at han både kunne overleve ildpustende okser og komme seg forbi den tidligere søvnløse dragen, men hun uttaler selv at Jason erstattet tilknytningen til hennes land, far, bror og dyd. Dette var i utgangspunktet hennes medgift, men følgende hans svik kan det tolkes som at Medea på sett og vis anså medgiften for ugyldiggjort. Hun reflekterer over hva hun har gitt opp for Jason; både mulighet for velstand, men også trygghet i omgivelsene hun vokste opp i:

From the wealth which the Scythians steal from afar,
as far as the sun-darkened peoples of India,
treasures my crammed home can barely contain,
so that we festoon our orchards with gold, I took nothing
for exile but the limbs of my brother; and these too I spent
on you. You took the place of country, father, brother,
virtue. I married you with *this* dowry[...] (*Medea* 483-489, overs. Bartsch).

Medea er tydelig fortvilet når hun blir befalt å reise i eksil:

*Jason, I've fled before and I am fleeing. This isn't new,
changing my home. What's new is why I'm fleeing now:
I used to flee for you!*

.... But to whom do you return me? Should I head for Phasis and
the Colchians, my father's realm and the fields soggy
with my brother's blood? To what countries would you have
me go?

.... Whatever paths I opened up for you, I closed those for myself.

Where do you send me back to? You bid an exile into exile,
but you don't provide it [min utheving] (*Medea* 447-460, overs. Bartsch).

Det er å tolke som at hun nå ikke bare vil ugyldiggjøre medgiften, men anser det som tidligere var ansett som en gave, for å nå ha blitt stjålet av Jason. Hans illojalitet og svik har tilsynelatende revet ned det som var bygget opp mellom de to, og det som ligger igjen av det som en gang var felles er i biter, ikke lenger knyttet sammen slik det en gang var. Medea kan ikke returnere til hjemstedet sitt, og hun kan ikke bli i det som var hennes nye hjem; hun er dømt til utenforskap. Utenforskapet hennes er et faktum allerede før hun faktisk er i eksil, og det er kanskje dette utenforskapet som best illustrerer hennes sårbare selv. Om man skal se på den voksne Medea, er hun tydelig rotløs, og derfor har hun lagt så mye verdi i ekteskapet sitt til Jason og hos deres barn. Disse holder henne knyttet til det hun er, men når både Jason og barna ender opp utenfor hennes rekkevidde, står hun på bar bakke.

Ikke bare er hun rotløs, men står også helt uten støtteapparat. Hun fremstår fortvilet over å alene klandres for kriminelle handlinger hun gjorde for og med Jason. Det kommer frem at Jason stiller seg utenforstående til Medeas anklage om medskyldighet:

They're yours, they're yours: whoever benefits from crime
committed it. They all condemn your wife as infamous:
it's yours alone to protect her, and name her innocent!

Let her who takes the blame for you be blameless in your eyes (*Medea* 500-503, overs. Bartsch).

Medea uttrykker her hvordan hun hadde hatt en trygghet og noe å lene seg på om Jason iallfall kunne fritatt henne fra kong Kreons fordømmelse. Medea er, som det også nevnes i sitatet ovenfor, ikke ukjent for befolkningen i Korint. Folket der er også med på å fordømme henne alene, som enkeltstående kvinne, heller enn likeverdig med sin ektemann. Dette er en tydelig frustrerende faktor i Medeas emosjonelle tilstand. Kanskje er det Jasons fornektelse av skyld som bekrefter parallellen jeg trekker mellom Medeas sårbare selv og Senecas første trinn i sinne: ettersom han nekter å si seg medskyldig, samt at han nekter å uskyldiggjøre henne offentlig, gir Medea sitt første bifall: hun godtar inntrykket

av å ha blitt gjort en urett mot. En serie av uretter gjort mot henne, i stor grad av Jason—uretter som kanskje ikke har blitt ansett for å være det som sådan, før han høyt og tydelig erklærer seg uskyldig—en erklæring som forsterker Medeas opplevelse av å stå helt alene, nå både dømt til eksil uten å få dele sin skyldighet med den eneste hun kunne, nemlig Jason.

3.2 DET BEGJÆRENDE SELVET

I avslutningen av forrige kapittel påpeker jeg hvordan Medea står overfor sitt inntrykk av å ha blitt gjort en urett mot—hvorpå hun tilsynelatende tar valget om å godta dette inntrykket, og ønske å handle på det. I følge Senecas tre steg av sinne, gjør hun her sitt første bifall, og skal vi godta Senecas resonnement går Medea nå fra inntrykk til begjær. Dette er fordi hun har handlet på det ufrivillige inntrykket, og ansvaret for emosjonens vei videre ligger nå hos Medea. Hva betyr dette for utviklingen av hennes selv? I denne delen skal jeg ta for meg hvordan det som kjennetegner dette andre trinnet av sinne, altså selvvalgt begjær, preger utviklingen av Medeas selv og hennes handlinger. Det som preger hennes selv i denne tilstanden skal jeg argumentere for, er vakling.

3.2.1 OVERGANGEN FRA INNTRYKK TIL BIFALL

Del (b) av *De Ira* 2.1.4 sier at vi påfølgende å ha godtatt «...(a) having the impression that one has been done a wrong» beveger oss videre til «...(b) desiring to take vengeance for it» (*De Ira* 2.1.4, overs. Kaster).

Dette er en ytterst sentral del av både Senecas sinneproblematikk og Medeas utvikling av seg selv og sitt sinne. Sinne, som nevnt i del 2.3, er en emosjon som hos stoikerne befinner seg innenfor kategorien begjær. Begjæret er altså den viktigste karakteristikken til emosjonen, og derfor er det også i del (b) av *De Ira* 2.1.4 hvor man selv for fullt begynner å spille en aktiv rolle i hvordan emosjonen utspiller seg. Man kan si at man begynner å være aktiv i emosjonens utvikling nøyaktig i overgangen fra første til andre steg. Dette er dog kun tilfelle dersom man tillater denne overgangen, ettersom Seneca understreker at det første trinnet, altså det ufrivillige inntrykket, kan stanses i sine steg, og må ikke nødvendigvis gå over til det andre trinnet dersom vi kan gjenkjenne at det ikke gagnar oss å handle på et slikt inntrykk.

Det som kanskje er det viktigste aspektet ved dette trinnet av sinne er hvor viktig rolle vilje spiller. Man har trådt over fra ufrivillig inntrykk til å villig trå inn i en tilstand av begjær—men Seneca påpeker også hvordan man her også har viljen til å trekke seg tilbake dersom man evner å anvende fornuften (*De Ira* 2.4.2). Det vil si at man i dette andre trinnet av sinne også kan unngå å gå helt til

det tredje og siste trinnet av sinne, hvor Seneca igjen mener at viljen og fornuften ikke lenger har noen makt. Det er altså kun det andre trinnet av sinne som sies å innbefatte full egenvilje.

Hos Seneca brukes begrepet *voluntas* eller *voluntarius* om vilje (jf. Senecas beskrivelse av førsteinntrykket i *De Ira*). Begrepet om vilje er filosofisk sett dog ikke et enkelt et, heller ikke innenfor stoisk teori. I Margaret Gravers (2002) oversettelse av Ciceros *Tusculanae Disputationes* ser vi begrepet «volition» som oversettelse av det greske «boulēsis». I bok 4 uttaler Cicero at stoikerne definerer *boulēsis* som «et ønske rettet mot et objekt i tråd med fornuften», og at dette kun finnes i den vise person. *Volition* eller *boulēsis* beskrives her som en motsetning til «desire», altså begjær på norsk (*Tusculanae Disputationes* 4.12, overs. Graver).

Dette skiller seg dog fra hvordan Seneca ser ut til å bruke begrepet om vilje. I Inwood (2000) kan man lese at Senecas bruk av begrepet *voluntas* ser heller ut til å rette seg mot vilje i den forstand at vilje ikke er noe som kun finnes i den vise person, men også i den uperfekte person. Seneca hevder at viljen ikke er noe som må læres, men finnes i oss alle. Om man skal sammenligne den vise person med den uperfekte person, er det heller kunnskap som skiller de to. Dette tar Seneca opp i Brev 81.13 som Inwood henviser til, ett av Senecas velkjente brev hvor tematikken er takknemlighet. Seneca hevder at kun den vise vet hvordan man viser takknemlighet, mens den uperfekte person viser takknemlighet ut fra egen kunnskap om hva det innebærer—den uperfekte person er altså ikke i manko på vilje, men på kunnskap. Inwood heviser også til Brev 71.36, hvor Seneca erklærer at den viktigste faktoren som kjennetegner fremgang er *viljen* til å gjøre fremgang (Inwood, 2000).

Dette tyder da på at den anvendelsen av viljen dette andre trinnet av sinne krever, ikke bare er oppnåelig for det perfekte menneske, men for den generelle befolkning.

Faktum er at på tross av at både (a) og (b) i *De Ira* 2.1.4 er to trinn av det Seneca vil kalle for sinne, mener han at dersom man klarer å anvende fornuften i det andre trinnet, vil han ikke kalle dette for sinne noe mer enn han kaller det første inntrykket for sinne. Seneca påpeker i *De Ira* 2.1.4 at sinne ikke handler på egenhånd, men med sinnets (bevissthetens) godkjennelse (*animo adprobante*). Det tosidige aspektet ved dette andre trinnet er at, som Seneca skriver, det blir til ved egen bedømmelse, men kan også fjernes ved egen bedømmelse (*qui iudicio nascitur, iudicio tollitur*) (*De Ira* 2.4.2).

Medea blir gradvis mer handlekraftig etter hun innser at Jason ikke vil la henne få beholde barna, og at han selv også setter seg utenfor hennes rekkevidde. Ettersom så mye av hennes identitet er lagt i ham og deres relasjon, later det til at det stikker ekstra dypt når han har bedt henne roe seg og snur seg og går fra henne. Ut fra teksten kan dette tolkes symbolsk så vel som bokstavelig—at han snur seg og går. Medea uttaler: «He's left. And can this be? You walk out, forgetting me, and all my many crimes? I've vanished from your memory? I'll never vanish» (*Medea* 560-561, overs. Bartsch). Medea erklærer her at hun ikke skal forsvinne, på tross av at han selv har vist at hennes plass i livet

hans blir mindre og mindre. Hennes erklæring tyder på en slags manifestering av tidligere tanker, slik som på linje 165, hvor hun uttaler «Medea superest» («Medea overlever») — raskt fulgt opp av «fiam!» på linje 175 («jeg skal bli (henne)», referert til seg selv).

Hennes begjær for hevn er et faktum når hun brygger på en plan om å forgifte og ta livet av Kreusa, Jasons nye kone. Hun sier til seg selv: «Come now: summon all your strength and talents. The fruit of all your crimes is to believe nothing is criminal» (*Medea* 562-564, overs. Bartsch). Hun klargjør seg for å anvende sine mørke urtekunster, og vender seg til ammen sin:

You, my loyal nurse, companion of my sorrow
and of my changing fortunes, assist my cheerless plans.
I have a robe, a gift from my ethereal home,
the treasure of the realm, a pledge of parentage
the Sun gave to Aeetes. I also have a necklace
that gleams with woven gold, and a golden band
that shining gems adorn, which usually binds my hair.
Let our children carry these as my gifts to the bride,
but first let them smeared and steeped by my black arts.
Let Hecate be summoned. Prepare the murderous rites.
Let altars be set up, let flames soon crackle in the house (*Medea* 568-578, overs. Bartsch).

Medea forteller ammen om sine vakre arvestykker hun nå ønsker å avsi seg, for å heller la dem forhekkes og forgiftes ved hjelp av hennes omtalte evner innen trolldomskunst. Det er meningen at hun skal få sine sønner til å bringe disse objektene til Kreusa som en bryllupsgave — og i det som er hennes natur påkaller hun Hekate. Videre kaller hun på flere krefter til å bistå henne i å samle krefter til å utføre mordet på Kreusa — hun befaler også ammen til å forgifte gavene sønnene skal bringe til Kreusa, og forklarer hvordan giften skal fremstå og virke:

Now you: poison the clothes of Creusa
so the moment she dresses herself, a flame
slowly spreading will burn her down to her marrow.
....Add goads, Hecate, to these poisons,
And conceal in my gifts the seedlings of fire:
let them fool the vision and ignore the touch;
let heat enter her heart and her veins,
let her limbs melt away and her bones become smoky,
let the new bride outshine the nuptial torches
with her own blazing hair (817-839).

Medeas forgiftning av arvestykkene viser seg å være vellykket, og det erklæres på linje 879-880 at både far og datter ligger døde. Medeas sinne har satt fyr på hele palasset til kongefamilien, drept kongen og prinsessen, og nå frykter folket for byen: «A greedy fire rages on command, invading every corner of the palace; the entire house has perished, we're worried for the city» (*Medea* 885-887, overs. Bartsch).

Medeas nåde blir stadig mindre, og hennes oppnåelse i denne hevnakten gir henne glede, og hun taler til seg selv på en måte som girer henne opp til å betrakte tidligere forbrytelser og voldelige handlinger som ussel øvelse sammenlignet med det hun nå ønsker å foreta seg. I stedet for å innse at drapene og ilden hun har stelt i stand var gal, gir det henne ny giv til å fortsette på det samme viset, helst enda mer brutalt (*Medea* 904-908).

3.2.2 IRA VERSUS EROS

Medea tydeliggjør sin omfavnelse av hennes hevnløst, og dedikerer sine krefter til det som kan tolkes som hennes første hevnakt, altså drapet på Kreusa og kong Kreon. På dette punktet ser hun også ut til å omfavne andres omtale av henne; folket i Korint vet godt hvem Medea er, og med sin historie som en kvinne dreven i urtekunster og prestinne av Hekate, har ikke beskrivelsene av henne latt seg spare på. Dette kommer eksempelvis til uttrykk på linje 102-104, hvor koret insinuerer at Medea er av en fryktinngytende og vill natur, og blant annet skapte frykt i Jason. Når Medea selv i sin messesang uttaler «[...]I will beat my arms with the ritual blade, my breasts exposed, like a Maenad¹⁶» (*Medea* 806-807, overs. Bartsch) godtar hun på et vis det andre også har villet anse henne for å være: gal. Etter Medea har sendt sine sønner avgårde med Kreusas forgiftede gaver omtaler også koret henne som nettopp dette: «What inhuman love drives headlong the blood-ridden maenad?» (*Medea* 849-850, overs. Bartsch). Medea uttrykker i økende grad at hun omfavner å fylle karakteristikkene hun tilsynelatende har blitt gitt av offentligheten, og de negative konnotasjoner som medfølger. Koret fortsetter:

Her face, riled up, is set firm
in fury; shaking her head with wild
motion, she haughtily threatens
even the king.
Who'd think her an exile?
Her cheeks blaze and flush red,

¹⁶ *Maenade* på norsk, fra latinsk *maenas*. De var kvinnelige følgere av Dionysos, og ofte omtalt som ville og dansende—et bilde på rituell galskap («maenads», 2007).

then pallor routs crimson.
 No color stays long
 on her changing complexion.
 She rushes this way and that,
 as a tigress deprived of her cubs
 roams through the jungles by Ganges
 at a mad pace.
 How to check her anger,
 Medea doesn't know; her love's the same.
 Now her love and her anger have joined
 their causes; what will come next?
 When will this cursed woman of Colchis
 depart from Pelasgian fields and release
 both the kingdom and king from their fear? (*Medea* 853-878, overs. Bartsch).

Dette sitatet inneholder flere interessante punkter jeg vil peke på. Det første jeg vil peke på er hvordan koret beskriver hennes fysiske uttrykk: hennes kinn er røde, hun er urolig og rastløs, og hennes hudfarge er ifølge dem i konstant endring. Her kan man trekke en helt tydelig parallell til Senecas *De Ira*. Seneca er uten tvil svært opptatt av hvordan sinne kommer fysisk til uttrykk. Han tillegger emosjonen et helt klart og tydelig estetisk aspekt: den er stygg. I *De Ira* 3.4.1 henviser han til bok I og II, og sier at ingen emosjon bærer et verre eller styggere uttrykk, uavhengig av om man bærer tvil om andre aspekter ved sinne¹⁷. Han har blant annet uttalt at

you can tell that the people whom anger seizes aren't sane by considering their very demeanor.... madmen exhibit specific symptoms—a bold and threatening expression....a quickened step, restless hands, a changed complexion....so do angry people show the same symptoms: their eyes blaze and flicker, their faces flush deeply as the blood surges up from the depths of the heart....their entire bodies are aroused as they «act out anger's massive menace,» they have the repellent and terrifying features of people who are deformed and bloated—it would be hard to say whether the vice is more abhorrent or disfiguring (*De Ira* 1.1.3-4, overs. Kaster).

I denne passasjen forklarer han altså hvordan de samme fysiske uttrykkene man ofte tillegger de sinnssyke også opptrer hos de som er sinte: flere av nettopp disse er nær identiske til de karakteristikkene koret gir Medea. Seneca forklarer i *De Ira* 1.1.2 hvordan noen henviser til sinne som

¹⁷ Ut de ceteris dubium sit, nulli certe adfectui peior est vultus, quem in prioribus libris descripsimus... (*De Ira* 3.4.1).

kortvarig galskap (breve*m insaniam*)—hvilket passer til Medeas omfavelse av hevnlysten hun kjenner på, og hvordan hun lar den komme til uttrykk.

Det andre jeg vil påpeke fra sitatet på linje 853-878 er hvordan koret også erklærer at Medeas kjærlighet og sinne nå har forent seg (*nunc ira amorque causam iunxere*). Dette kan tolkes som at kombinasjonen av disse to gjør Medea enda mer fryktinngytende og sterk i tilknytning til hennes handlinger av ond karakter. Både sinne og kjærlighet er emosjoner som befinner seg innenfor kategorien av begjær, i henhold til stoisk tradisjon. I *Medea* spiller kjærlighet utvilsomt en sentral rolle, som grunnlaget for Medeas sinne. Det jeg refererer til er begjæret mellom Medea og Jason—noe som også er en, dog noe mindre tydelig, viktig del av tragediens utspilling. Elementer av romantisk begjær finner vi flere steder i teksten. Dette i forbindelse mellom Medea og Jason som par, Kreusa og Jason som par, men også i henhold til Medea som enkeltstående person. Det aller mest sentrale er dog Jason og Medeas kjærlighetsrelasjon.

Hva betyr egentlig kjærlighet i denne relasjonen? Jeg har valgt å inkludere noen poeng fra Martha Nussbaums bøker *Anger and Forgiveness* (2016) og *The Therapy of Desire* (1994). Nussbaum argumenterer i *Anger and Forgiveness* for at intime relasjoner preges av en særegen sårbarhet, ettersom de nødvendigvis må dreie seg om et visst nivå av tillit. Ikke bare involverer tillit noe(n) å kunne lene seg på, men til forskjell fra hvordan vi eksempelvis stoler på en alarmklokke til å ringe det tidspunktet vi har stilt den inn på, er tillit i intime relasjoner ekstra sårbart fordi faren for å føle seg invadert og dypt såret mye større dersom denne formen for tillit brytes, enn dersom alarmklokken ikke fungerer slik vi stoler på at den skal (Nussbaum, 2016, s. 94).

Nussbaum mener da at å være i en intim relasjon innebærer å senke og roe ned våre strategier for selvbeskyttelse, og at man dermed åpner for at det er mulig å bli såret. Man lever i følge Nussbaum med et lite nivå av hjelpeløshet når man tillater seg selv denne sårbarheten og legger deler av sin kontroll over i den andres hender (*ibid.*). Man kan håpe den man velger å legge sin lit til vil respektere sårbarheten og ansvaret det innebærer, men i dette håpet er man alltid vel vitende om at det ikke er noen garanti for dette.

Medea har gjort dette i sin relasjon med Jason—hun har lagt sin tillit hos ham, i håp om at dette skal styrke deres relasjon og at respekten som kreves for å opprettholde et bånd av tillit skal vedvare. I kapitlet hvor jeg tok for meg myten om Medea og Jason, kommer det frem at allerede i starten av deres relasjon har Medea lagt sin lit til Jason. Ikke lenge etter brøt Jason denne tilliten, noe som såret Medea og gjorde henne rasende, men naivt valgte Medea å igjen stole på Jason som på nytt ga henne løfter om at han skulle stå ved hennes side for å beskytte og ta henne i forsvar resten av deres liv.

Men det er ikke bare denne grunnleggende intime tillitsfylte kjærligheten som preger Jason og Medeas historie. *The Therapy of Desire* inneholder et eget kapittel dedikert til hennes lesning av Senecas *Medea*. Nussbaum tar for seg den overordnede tematikken om symbolikken slanger spiller i tragedien i kapittelet *Serpents in the Soul*, men i ett av underkapitlene går hun dypere inn i rollen den seksuelle kjærligheten spiller i tragedien, særlig mellom Jason og Medea. Hun påpeker flere passasjer i tragedien hvor seksualitet og fruktbarhet nevnes. Medeas seksualitet blir fremstilt av koret for å være av en mer skremmende sort, eller mørk om du vil—i kontrast til hvordan Kreusas skjønnhet av den rene og jomfruelige sort blir fremstilt. Nussbaum eksemplifiserer fra linje 103-104 i *Medea*, men for å få frem denne kontrastfylte beskrivelsen av Kreusa og Medea viser jeg til linje 93-106:

When she stands in the chorus of women,
the face of one girl outshines all the rest—as
the beauty of stars disappears in sunlight,
and the close-knitted clusters of Pleiads go dark
when the moon is filled in with a light not her own,
and forms a full circle by uniting curved horns.
Her blush is the color of snow when it's steeped in
red dye, it's the gleam of the sun when it dawns
while a dew-dampened shepherd looks on.
Free of the bed of that horrible Phasian¹⁸, you who
always felt fear when you handled the breasts
of your wildcat wife with unwilling hands,
happy now take your Aeolian bride,
the first time you've married with your in-laws' assent (*Medea* 93-106, overs. Bartsch).

På linje 102-106 beskrives Jason som et slags offer for Medea, som om hans seksuelle relasjon til henne var en preget av frykt for hennes villskap, og at han nå gladelig skal få ta Kreusa til kone. Kreusa blir beskrevet fra linje 93-101 som ung og frisk i utseende, men jeg tolker det også som at hennes skjønnhet like mye er på innsiden som på utsiden. Det som beskrives av hennes utseende kan også tolkes som en beskrivelse at utstråling heller enn bare overfladisk beskrivelse av hennes ytre. Nussbaum eksemplifiserer videre hvordan Jason erklærer til Medea at han ikke har vært utro mot henne, altså at hans erotiske liv har vært med Medea alene (1002-1003)—i tillegg til dette, påpeker hun hvordan Medea antyder til at hun i sine siste øyeblikk før hun tar livet av deres siste sønn,

¹⁸ Altså Medea: Hun beskrives som en «phasian» etter elven Fasis. Denne blir omtalt i blant annet *Theogonien* 340-342 og i Pindars *Pythiske sanger* 4.212. Elven strakte seg gjennom Medeas hjemsted Kolkis, nær byen av samme navn, derav tilknytningen til Medea i denne sammenhengen (Braund, 2005).

muligens er gravid med ennå ett av Jasons barn; et tegn på at deres intime relasjon ikke er noe fjernt minne for noen av dem (1012-1013). Dette i seg selv forklarer hvilken sentral rolle Medea og Jasons intimitet, eros, spiller i teksten. Medeas forferdelse over denne mulige graviditeten fører henne til å ønske å penetrere sin egen livmor med sitt sverd for å fjerne fosteret (Nussbaum, 1994, s. 440).

Vi kan ut fra disse eksemplene fra tragedien som belyser begjæret i form av kjærlighet mellom Jason og Medea si at de er viktige for hvordan vi kan betrakte Medeas utvikling, og hvordan hun gradvis strekker seg bort fra Jason. Ikke bare ut fra at det er et annet aspekt av begjær—nemlig eros—som vises frem, som en kontrast til (dog ikke fjern fra) sinne som hovedtematikk—men hvordan produktene av deres felles, relasjonelle begjær, altså barna deres, later til å være det aller sterkeste båndet mellom de to. Dette mener jeg derimot ikke nødvendigvis et bånd av god karakter, slik som et bånd av dyd, kjærlighet og respekt, men heller et bånd som gjennom Medeas fortvilelse over deres barns eksistens, er et bilde på at hennes selv ikke får utvikle seg i den retningen hun ønsker dersom er i live. Barna, og hennes potensielle graviditet, ser altså ut til å være den aller mest hemmende faktoren for Medeas fullstendige løsrivelse fra Jason. Resultatet av deres begjær har altså låst henne fast, og hun ser ingen vei mot løsrivelse dersom hun ikke kutter dette båndet.

3.2.3 DET VAKLENDE SELVET

Dette tosidige trinnet, som også fremstilles som det eneste trinnet hvor man har mulighet til å anvende viljen til å trå bort fra begjæret om hevn, eller trå videre og faktisk oppsøke den, er at man i denne tilstanden kan vakle mellom avgjørelser. Det vil si at sinnet (bevisstheten) på sett og vis kan argumentere med seg selv om hvor det skal. Skal man trekke seg bort fra emosjonens fristende aspekter og tilbake, eller skal man agere på det nylig oppståtte begjæret om hevn, og altså gå mot fullkomment sinne? Denne vaklingen, som kan anses for å være en ubestemmelighet i sinnet (bevisstheten), illustreres også i denne tragedien.

Etter Medeas triumf i å ha tatt livet av Kreusa og hennes far, kong Kreon, ber ammen henne om å rømme snarest, til hvilket Medea hovmodig svarer at om tilfellet hadde vært at hun hadde rømt tidligere, ville hun returnert for å vitne hva hun nå har stelt i stand—et nytt slags bryllup, i følge henne selv: «You think that I should flee? If I had fled before, I would return for this. I'm watching new-style nuptials!» (*Medea* 893-894, overs. Bartsch).

Umiddelbart etter dette starter Medea på en lang monolog. Monologen er en avgjørende del av Senecas tragedie om Medea, fordi vi her får se så mange aspekter av henne veksle på svært kort tid. Hun viser et slags gudelig hovmod kombinert med ambisjoner om å forårsake usammenlignbar lidelse; dette blandes med menneskelig forferdelse over disse grufulle ambisjoner fremkalt av

hevnlyst. Det kan tolkes som at hennes gudommelige aspekter¹⁹ kommer til uttrykk i denne monologen: fornemmelser av hensynsløshet og barmhjertighet om hverandre. Dette i den forstand at hun uttrykker arroganse i hennes mulige oppnåelser av det hun selv ønsker, trass i andres eventuelle lidelse, men også uttrykker fragmenter av barmhjertighet, som ofte knyttes til en slags kjernefølelse av menneskelighet.

Fra linje 895-977 leser vi Medeas tanker om både hva hun har gjort og hva hun ønsker å gjøre; fra hennes første tid med Jason, til drapet hun nylig begikk og hvordan hun skal fortsette langs denne stien av grusomhet. I denne monologen finner vi også vaklingen jeg først omtalte ovenfor. Hun starter monologen sin på linje 895 ved å spørre seg selv hvorfor hennes sinn nå holder tilbake (quid, anime, cessas?), og ber seg selv følge opp dette nylig vellykkede angrepet (sequere felicem impetum). Medea følger opp denne befalingen til sitt eget sinn med å overbevise seg selv om at dersom hun er tilfreds med at Jason nå står uten kone, er hun fortsatt forelsket i ham—en følelse man kan tolke for å være fornedrende for Medea, som nå vil gjøre alt for å hevne seg på den måten som passer seg best, i henhold til hvordan han svek henne. Hun erklærer:

Every sense of right must yield, honor, driven out, must go;
vengeance taken by pure hands is insignificant.
Apply yourself to rage and goad your sluggish self,
and wildly, deeply, drink from the bottom of your heart
your former violence.
...I'll make them see
how paltry were the crimes I did for him, and of
what common stamp. My rage was simply practicing
with those (*Medea* 900-908, overs. Bartsch).

Medea uttaler altså hvordan handlingene hun utførte kun var øvelse som har ledet henne dit hvor hun nå ønsker å gå. Hun er også tydelig i en sinnsstemning hvor hun forsøker å føre seg selv med tanker om denne volden hun tidligere har utført—som om hun prøver å gjøre seg selv sterkere ved å kalle disse tankene frem i sitt sinn, slik at hun kan omfavne dem og la dem skape hvem hun er i dette øyeblikket. Hun fortsetter, og starter med den velkjente strofen «Medea nunc sum»:

Now I am Medea: my talent's grown through suffering.
I'm glad—so glad—I ripped my brother's head off,
I'm glad I hacked his limbs up and robbed my father

¹⁹ Hennes tilknytninger til guddommelige enheter er ikke noe Medea selv har lagt skjul på, og fremstår særlig knyttet til sin bestefar Solen. Om man tolker hennes økende begjær for hevn for økende fremmedgjøring fra den menneskelige naturen i Medeas tilfelle, kan man anse henne for å kanskje søke seg «hjem».

of his secret treasure[...] (*Medea* 910-913, overs. Bartsch).

Medea uttaler lovord om seg selv og hvordan det hun selv vil kalle sitt naturlige talent eller sin intelligens (*ingenium*) har vokst gjennom den lidelse hun har skapt. Hun gleder seg over lidelsen og døden hun påførte sin far og sin bror, samtidig som hun forbereder seg på det som skal bli den største hevnakten. Dette naturlige talentet hun omtaler kan være rettet mot hennes evner som prestinne av Hekate, knyttet til at evnene hennes også tidligere har blitt brukt til bedrag og lurei, i tillegg til drap. Disse eksemplene finner man eksempelvis omtalt i *Argonautika*, og er omtalt i kapittel 2.

Medea uttaler på linje 919-922 at hun skulle ønske Jason og Kreusa hadde fått egne barn, og antyder at hun da kunne ha fått gleden av å hevne seg på Jason gjennom å skade dem. I stedet tyr hun til det hun nå anser for å være den nest beste hevnen; nemlig at sønnene hun og Jason deler nå må ofres og bøte for deres fars skyldighet:

The mind inside me
has fixed upon some savagery, but doesn't dare confess it
to itself. Fool that I am! —I went too fast. I wish
my enemy had fathered some children
by his whore! Those you had by him now have Creusa
as their mother. This line of vengeance pleases me,
and rightly so: I must prepare the ultimate in crime
with great resolve: *you children who were mine before,*
pay the price for your father's culpability [min utheving] (*Medea* 917-925, overs. Bartsch).

Medea erklærer her at sønnene hun fikk med Jason nå tilhører Kreusa (921-922), og bekrefter også dette ved å henvende seg til dem som «barn som en gang var mine» (924-925). Begge disse eksemplene hvor hun omtaler hennes og Jasons sønner, bærer også tydelig preg av en slags fraskrivelse av morskap. Hun vil tilsynelatende ikke lenger, iallfall ikke i sin sinnstilstand, direkte assosieres med dem som hennes egne sønner. På linje 910 erklærte hun at hun nå er Medea: det kan tolkes som at hennes selv har utviklet seg til et punkt, i sammenheng med hennes emosjoner, hvor morskapet overfor hennes barn ikke lenger kan være et faktum. «*Medea nunc sum*», altså den Medea er i ferd med å bli, later til å ikke kunne sameksistere med Medea som mor.

I tillegg til at Medea frasier seg rollen som mor, kan det også tolkes som at én av de viktigste tingene hun ønsker å oppnå i sin hevn, er å fullstendig viske Jason ut fra hennes identitet og liv. Hun sier på linje 924-925 at sønnene må dø, men det er absolutt ikke åpenbart at dette bunner i noen egentlig mangel på kjærlighet overfor dem. Det er lagelig å tro at hun mener sønnene må dø fordi hun ellers vil bære med seg deler av Jason resten av sitt liv, uansett hvor han selv befinner seg. Det er

tydelig at barna er et klart sårbart punkt for Jason, så deres død er utvilsomt den ytterste form for onde hun kan utøve overfor Jason; men kanskje også den ytterste handling av å ta tilbake, eller gjenskape, sitt selv og identitet. Hun vet at dersom de dør, dør også deler av Jason, og hennes bånd til ham vil da også svekkes betraktelig.

Medeas planer er derimot ikke skrevet i sten ennå: hun trekker seg tilbake fra tankegangen jeg har diskutert ovenfor, og skrekkslagen uttrykker hun forferdelse over å ha tenkt slike grufulle tanker om sine egne barn. Hennes sinne trekker seg et øyeblikk tilbake, og hun får morsfølelsen tilbake:

Horror's struck my core, my body's numb with cold,
my heart has lurched. My anger has retreated,
the wife's expelled and all the mother reinstated.
Should I pour out the lifeblood of my children and
my offspring?...keep to better thoughts!
....What crime will the poor boys pay for? (*Medea* 926-932, overs. Bartsch).

Ikke bare har hun morsfølelsen tilbake, eller befinner seg i morsidentiteten, men den har tatt plassen til Medea som kone. Hun omtaler seg selv i tredjeperson, som at også kone og mor er to separate identiteter. Disse to kan tilsynelatende ikke sameksistere i Medeas emosjonelle tilstand. Hun uttaler at hennes sinne et øyeblikk har trukket seg tilbake, og at dette er årsaken til at morsidentiteten gjenoppstår. Det kan da tolkes som at Medea ikke kan selvidentifisere som mor samtidig som hun er i en tilstand av slikt sinne som hun er, altså overfor Jason. På tross av hennes sterke, tydelige hevnløst, har hun fremdeles ikke gått forbi det andre trinnet av sinne, da hun fortsatt bærer preg av vakling.

Medea uttrykker en helt tydelig ubesluttsomhet. Videre uttaler hun at det eneste guttene er skyldig i er å ha Jason til far—før hun sier at det som er verre, er at Medea er deres mor. Hun later til å gradvis la sinne få ta større plass i henne, og kanskje er hennes fraskrivelse av morskapet overfor sønnene en videre triumf for ufornuften i henne, men en seier for hennes indre selv. Hennes sinn er igjen dradd mot å underkaste seg sinne, men vakler:

Let them perish—they're no longer
mine.
No, let them die because they're mine. They're free of guilt and blame,
they're innocent, I grant: so was my brother (*Medea* 934-936, overs. Bartsch).

Som en slags direkte oppfølging til hvordan hun startet monologen på linje 895 ved å spørre seg selv hvorfor hennes sinn holder tilbake (quid, anime, cessas?), spør hun seg selv på linje 937 hvorfor hennes sinn vakler (quid, anime, titubas?). Hun fortsetter å beskrive hvordan hennes tårer væter

ansiktet hennes, og beskriver hvordan sinne og kjærlighet drar henne i hver sin retning. Tilsynelatende er det hennes morskjærlighet og sinne som kniver om dominans innad i henne:

Why do you vacillate, my mind? Why do tears wet my face,
and as I waver, why does rage now pull me one way, and love now
in another? Ambivalent emotions drive me in all directions—
like when powerful winds wage war with one another,
and clashing waves drive the sea two ways at once,
and the ocean seethes in chaos: this is how my heart
is carried on the tide: rage routs my mother-love,
and mother-love routs rage. Anger, yield to love! (*Medea* 937-944, overs. Bartsch).

Medea søker sønnenes omfavnelse, og omtaler dem som den eneste trøst i det som nå er et knust hjem (*unicum afflictæ domus solamen*) (945-946). Hun innser dog at de snart vil rives bort fra hennes moderlige barm, og igjen ser Medeas sinn ut til å dras mot sinne, heller en kjærlighet. Hennes bønn om at hennes sinne skulle overgi seg til kjærlighet (944) virker å være nytteløs. Kanskje er denne «bønnen» ikke ment for å være en bønn som sådan, men heller en slags siste anerkjennelse av hva hun *burde* føle og gjøre. Altså er det ikke utenkelig at Medea evner å observere båndet hun har til sine barn, men er ute av stand til å ta det inn over seg i den grad at det har noen utløsende effekt på hennes ustanselige hevnløst overfor Jason. Dette kan igjen knyttes til hvordan Medea virker å ha en ubevisst viten om slags kjerne hun ikke kan nå, altså hennes indre selv, uten å rydde bort elementer som står i veien. Barna er ett av disse elementene.

Så snart hun har uttrykt aksept for at barna ikke skal forbli med henne, koker Medeas sinne opp igjen, men denne gangen ser det ikke ut til å være noen vei tilbake. Medeas transformasjon og hevn later til å være i sin siste fase, og med det er Medea i ferd med å trå over kanten av stupet, og la seg bære dit hennes sinne tar henne.

3.3 SELVET I FRITT FALL

Medea har gjennom tragedien gått gjennom en lang periode hvor hun viser tydelige tegn på et voksende begjær i form av hevnløst, men også en klar og tydelig vakling i sine avgjørelser. I *De Ira* presenterer Seneca det tredje og siste trinnet av sinne for å være sluttgyldig, et slags fall fra et stup. Det er ingen vei opp, eller tilbake, ut fra egen vilje. Emosjonen har nå fått ta over kontroll, og den sinte anses nå for kun å være et slags transportmiddel som drar dit hvor emosjonen bærer. Dette markerer også Medeas tredje fase i sin selvutvikling gjennom tragedien. Mer og mer av den Medea som har ligget skjult, for både henne selv og andre, kommer stadig til større synlighet. Dette

delkapittelet tar for seg hvordan Medeas selv ender opp i fritt fall ved at hun har latt seg underkaste emosjonens kraft.

3.3.1 MEDEAS UNDERKASTELSE

Det tredje og avgjørende trinnet i Senecas sinnebeskrivelse i *De Ira* sies å være å «(c) combining both in the judgment that one ought not to have been harmed and that one ought to be avenged...» (*De Ira* 2.1.4, overs. Kaster). Seneca beskriver dette tredje trinnet som å allerede være ute av kontroll og begjære hevn, ikke basert på hvorvidt det egentlig passer seg eller ei, og har fullstendig forkastet all fornuft (*De Ira* 2.4.1).

På tross av at Medea har vist tegn på denne kombinasjonen av første og andre trinn, er det viktigste aspektet ved det tredje trinnet at man gir seg hen til emosjonen, og underkaster seg den. I de to foregående kapitlene av denne oppgaven har jeg henvist til Medeas varierende hengivelse til sinne og til kjærligheten. Hennes sinn har vist tydelige tegn på vakling, og mot slutten av tragedien later det til at drakampen hun beskriver mellom de to emosjonene øker i intensitet—en intensitet som setter Medea i en situasjon hvor hun må velge hvor hun skal gå. Skal hun la seg selv gi hen til sinne, eller trekke seg tilbake på bakgrunn av at hennes kjærlighet er sterkere?

Det er tydelig at Medeas hat for Jason vokser større enn kjærligheten til barna: den har kanskje alltid har vært det. Det er i utgangspunktet nærliggende å tro det, med tanke på Jason og Medeas relasjon og dens intensitet. Kjærligheten hun hadde overfor Jason har blitt til hat, og det er lagelig å tro at grensen mellom kjærlighet og hat er noe vag—ett av poengene presentert i kapittel 3.1, hvor jeg tok for meg sårbarhet.

Til syvende og sist er det kanskje sårbarheten som konkluderer hvor sinnet (bevisstheten) tar veien i en situasjon slik som denne: om man drar denne slutningen kan det tolkes som at Medeas årelange partnerskap og relasjon med Jason har satt dypere spor enn hennes rolle som mor; dette til tross for at Medea har omtalt barna som sin eneste trøst i deres tilfelle av en familie revet i stykker av svik. Etter hennes omfavelse av sine sønner hvor hun innser hvor midlertidig deres samvær er, kjenner hun raskt sitt sinne brygge opp igjen. Hun erklærer at dit hvor sinne leder henne, ønsker hun å følge (*ira, qua ducis, sequor*):

My fury swells again,
my hatred seethes

....Anger, where you lead, I will follow (*Medea* 951-953, overs. Bartsch).

Med dette erklærer Medea sin overgivelse av det som måtte være igjen av hennes rasjonalitet til sinne. Jeg mener at det er på dette punktet Medea gjør det aller tydeligst at hun ikke kommer til å snu. Frem til dette kan man blant annet lese hennes diskusjoner med seg selv, presentering av sønnes skyld eller uskyld, hvorvidt hun er tilfreds med å simpelthen ha tatt livet av Jasons nye kone eller om hun må gjøre ytterligere skade for å tilfredsstille hevnlysten: her gir hun løftet om å følge sinne dit det bærer henne.

Medea har derimot uttrykt sterke antydninger til hva hennes intensjon er, og hvor hun er på vei. Det er lite som tyder på at Medea noe sted faktisk kommer til å snu seg bort fra sinne. Allerede før hun tar livet av kong Kreon og Kreusa, kommer hun med sterke ytringer om hva hun ønsker å gjøre. Hun uttaler at ingenting kan stoppe hennes sinne, og at hun ønsker å ødelegge alt som finnes:

No rapid-coursing river, nor the stormy sea,
nor the ocean wild with northwest gales, nor the force
of fire whipped up by wind, could check my impetus
and rage. I'll destroy and overturn all that exists (*Medea* 411-414, overs. Bartsch).

Etter Medeas løfte om å følge sinne dit det leder henne, trer nok en gang erinyene frem: Medea ser dem, og stiller spørsmål til seg selv rundt hvem de er ute etter, og hvem deres ild skal rettes mot. Hun ser Megaira stadig tydeligere med sin pisk som er omtvunnet av en stor slange, før hun vitner en skyggeskikkelse som kommer nærmere, med frakoblede lemmer—det er hennes bror som søker hevn, med hevngudinnene hakk i hæl. Det er iallfall dette Medea har inntrykk av at skjer. Medea blottet sitt bryst til dem, før hun ber sin bror om å få erinyene til å la henne bære i fred, og trekke seg fredelig tilbake til skyggene²⁰. I tillegg til dette ber hun om at også han lar henne være. I respons til hans hevnsøken ytrer hun at han skal bruke hennes hånd, som har trukket sitt sverd—hun retter det mot sin sønn, og erklærer til Apsyrtos at hun med dette offer skal dempe hans aggresjon:

Where is that maddened band of Furies heading?
Who are they looking for? For whom are they preparing their fiery blows?
At whom does the hellish throng thrust its bloody
torches? There's a huge snake wound around a lashing whip
that's hissing. Who's Megaera hunting down with her hateful
bludgeon? Whose ghost approaches, indistinct, his limbs
all disconnected? It's my brother! He wants justice!
....Stab your torches in my eyes,

²⁰ Her refererer Medea til underverdenen, hvorfra erinyene stammer fra. De er ktoniske gudinner, altså de er guddommer knyttet til jorden eller underjorden, sammenlignet med de «himmelske» olympiske guder (Fischer, 2010).

butcher me and burn me—I bare my chest, look, to the Furies.

Brother: tell the vengeful goddesses to leave me be,
and to return with minds at rest down to the shades,
to leave me to myself. Use this hand of mine
that's drawn the sword. With this victim I pacify
your ghost (*Medea* 959-971, overs. Bartsch).

Medea dreper så én av sine to sønner. Det er den ultimate hevnen mot Jason—hennes sinne har nådd toppen. I tillegg til å være den verste form for handling hun kan begå mot Jason, later det også til å være en slags måte å ofre noe som står henne nært for å bøte for ugjerningen hun begikk mot sin bror—iallfall en måte å stoppe det hun observerer å være hans spøkelse som søker hevn. Jeg tolker Medeas første drap av sin sønn for å være hvor hun virkelig trår over grensen for å inneha noen form for kontroll. På tross av at Medea har vist klare tegn på målrettethet i å skulle få ta den hevn hun mener er passende fra starten av, så mener jeg det først er her, hvor hun tar livet av den første sønnen, at hun fremstår å være i fullstendig fritt fall. På dette punktet i teksten synes Medea å i ett øyeblikk stripptes for sin egen person. Et slags apatisk uttrykk om du vil, hvilket jo er ironisk med tanke på hennes sterke emosjonelle tilstand gjennom hele tragedien. Dette synes jeg kommer til uttrykk umiddelbart etter hun har drept sin sønn, hvor hun tilsynelatende følelsesløst innser at Korints befolkning er på vei for å drepe henne. Hun beordrer sin gjenlevende sønn å bli med henne til en taktopp, og taler også til liket av den drepte sønnen, og sier hun også skal ta han med seg:

What's that sudden clamor?

Weapons are prepared, they're coming here to kill me.

I'll clamber up the high roof of our house, now that
the killing has begun.

You, come up here now with me.

I'll take your corpse with me as well.

Come on now, my mind: you shouldn't waste your heroism
where it can't be seen; let the people praise your handiwork! (*Medea* 971-977, overs. Bartsch).

Frem til hun taler til sitt eget sinn om hvordan motet hennes ikke skal sløses der hvor ingen kan vitne det, mener jeg Medea fremstår framkølet. Dette tolker jeg ut fra hennes upersonlige og tilsynelatende ubrydte henvendelser til både sin døde og gjenlevende sønn.

Når hun derimot, som nevnt rett ovenfor, girer opp sitt eget sinn, og erklærer seg selv heltmodig og hennes forbrytelser for håndverk som bør roses av folket (*approba populo manum*), ser hun ut til å trå inn i en selvsikker tilstand, og hun ser ut til å gradvis kvitte seg med tvil, vakling og nåde.

3.3.2 VEIEN MOT STUPET

Seneca skriver i *De Ira* 1.7.4 at de som har stupt ut fra en klippe ikke lenger innehar noen egen vilje, og hverken kan motstå fallet eller dets fart: stupet er irreversibelt, og tar med seg all mulighet for vilje og anger. Han mener resultatet av stupet leder mot et resultat man kunne unngått dersom man hadde anvendt sin fornuft og vilje fra øyeblikket da emosjonens første sensasjoner trådte frem i bevisstheten.

Det siste poenget peker han nok en gang på i *De Ira* 1.8.1, hvor han uttaler at det aller beste er å slå ned på de aller første prikkingene sinne starter som. Det er kanskje strevsomt, men man kan tolke hans ytring om å øve seg på dette som om at det er det viktigste man kan gjøre for å trene opp en viss styrke som behøves for å gradvis bli mindre anlagt for å overgi seg til emosjonen.

Som tidligere nevnt er Medeas historie preget av både sterkt sinne og kjærlighet; to emosjoner i samme kategori. Seneca påpeker hvordan sinne, kjærlighet og resten av emosjonene setter en i samme knipe: så fort man har underkastet seg dem²¹, og kastet seg fra stupet, kan man ikke regulere fallets fart og tyngde:

Just so, once the mind has submitted to anger, love, and the other passions, it's not allowed to check its onrush: its own weight and the downward-tending nature of vices must—must—carry it along and drive it down to the depths (*De Ira* 1.7.4, overs. Kaster).

Medeas tydelige fremvekst av sinne og minskende kjærlighet gjennom tragedien tilsier, særlig hvis man tar med sitatet ovenfor i beregningen, at sjansene hennes for å bli dratt ned av emosjonene er stor. Dette er i hovedsak fordi Medeas hovedkilder til disse emosjonene også er der hvor hun har lagt mye verdi, og dermed sårbarhet, slik jeg diskuterte i kapittel 3.1.

Jeg mener at å påpeke hvordan det er hennes sinne som vokser, mens kjærligheten hennes minsker, er viktig fordi det fremhever hvordan Medea er en emosjonelt fremstilt karakter allerede fra begynnelsen, og emosjonene spiller tydelig en stor rolle i hennes person. Kjærligheten svinner hen til fordel for sinne, to emosjoner som (dog i samme kategori) kan anses for å være to motpolarer—noe som i seg selv kan fremstå noe paradoksalt, men tanke på at de også beskrives som beslektde. Det er

²¹ På tross av at Seneca uttaler at dette er tilfellet for alle emosjonene, vil jeg påpeke og argumentere for at det *ikke* er slik at tredelingen han bruker i forbindelse med sinne kan anvendes på alle emosjoner; det er dog lagelig å tro at det er aktuelt for alle emosjonene som befinner seg innen for kategorien begjær, især sinne og kjærlighet (av overdreven art). Dette mener jeg ettersom tredelingen ser ut til å innebære en oppdeling som kun er anvendelig på emosjoner som strekker seg mot noe, og krever et mål. Av nytelse, begjær, smerte og frykt, er det kun begjær som oppfyller dette kravet.

nesten som om Medea er nødt til å fremkalle mer sinne, dess grovere desto bedre—for å erstatte den kjærligheten som en gang var så sterk i henne. Hun kan ikke få Jason, men hun kan ødelegge ham.

Dette viser seg å være nest best for Medea. Og ettersom hun ikke kan kaste seg utfor stupet i hengiven, overdreven kjærlighet for Jason, leder den lengten henne mot stupet på et vis som viser seg å være noen hakk mer grotesk.

Selv om hevnen hun vil utføre overfor Jason er nest best, og noe som skal gi henne tilfredsstillelse, er veien mot stupet også utvilsomt et selvmordsoppdrag, skal vi tro Seneca. Søken etter hevn er en prosess hvor den sinte personen, oppslukt i sin hevnløst, mister alt hensyn for seg selv. Koret i *Medea* uttaler at sinne som brenner ikke frykter død, og ivrig går mot sverdspissen:

The flame that is kindled by fire is blind,
it shakes off control, refuses the reins,
does not fear death; it's eager to dash
right up to the swords (*Medea* 591-594, overs. Bartsch).

Emosjonens umenneskelige begjær for å påføre smerte er noe av det aller første Seneca presenterer i *De Ira*. Han påpeker i 1.1.1 hvordan den sinte ikke er bekymret for seg selv, så lenge den får skadet den de opplever seg skadd av. Vi finner også en direkte parallell til *Medea* 593-594 i *De Ira* her: «[...]it throws itself upon the very weapon raised against it, hungry for a vengeance that will bring down the avenger too» (1.1.1, overs. Kaster); samt i *De Ira* 3.2.6, hvor han omtaler barbarere i krig: «They exult in being struck, in pressing against the sword that stabbed them, in putting their weight into the spear that's pierced them, and in coming out the other side of the wound» (overs. Kaster).

Seneca poengterer også flere steder i bok III hvordan sinne ofte skader sin utøver i like stor grad som, om ikke mer enn, mottageren av sinne. I 3.27.1 skriver han at hevnløst sløser vår tid, og at man i sinne blottlegger seg selv for skader samtidig som man opplever seg selv skadd. I 3.28.3 ber han Novatus (som han har skrevet *De Ira* til) forestille seg en mann som mottager av noens sinne, brakt til sin hevner bundet og forsvarsløs. Selv med et objekt for sitt sinne som kan straffes slik man selv ønsker, setter man seg selv i faresonen for skade:

Suppose he should be handed over to you in bondage, liable to suffer whatever you wish:
the one doing the whipping has often dislocated a shoulder by applying excessive force, or
gashed a muscle on teeth he'd smashed. A disposition to anger has left many disabled, many
enfeebled, even when it's found an unresisting target (*De Ira* 3.28.3, overs. Kaster).

Medea uttrykker heller ingen bekymring for hverken skader eller død. Til ammen sin uttaler hun at hun ikke skal kjenne fred før hun har sett alt rundt seg ruinert sammen med seg selv. Hun vil la alt dø med henne selv, og sier at det føles godt å ta alt med seg når man går til grunne:

The only peace is if
I see all things destroyed together with my downfall;
let all things die with me. It feels good, as you go down, to take
all with you (*Medea* 427-428, overs. Bartsch).

Medea søker altså ødeleggelse: ikke bare av Jason, Kreusa og det som berører dem alene; hun ønsker ødeleggelse av alt rundt seg, og bryr seg ikke om egen ødeleggelse i prosessen. Om noe skal hentes ut fra hennes ødeleggelse av sine omgivelser, er det vel at den gradvis skal ta liv av hennes relasjonelle selv, og rydde plass til at hennes rasjonelle selv skal få trå frem. Fryktløsheten Medea bærer preg av er ut fra Seneca en sterk karakteristikk som medfølger sinne, og jo større fryktløsheten er, desto nærmere stupet beveger man seg.

3.3.3 HEVNENS FULLBYRDELSE OG SELVETS FALL

Etter å ha tatt livet av den første sønnen, bringer hun både hans lik og den gjenlevende sønnen til taktoppen av bygningen hun senere også skal fly avsted fra. Jason har bedt alle som nå sørger over kongefamiliens død, samle seg for å få tak i Medea, i et desperat siste forsøk på å redde sin eneste levende arving (979-981).

Medea ser ut til å føle seg mer og mer komplett i sitt oppdrag jo mer ødeleggelse hun får utført: hennes fryktløshet later til å bære henne mot fullstendig immunitet for noen som helst tvil om hvorvidt det hun har stelt i stand er rett eller galt. En uttalelse som kommer som et slags tilfreds sukk, et hvor hun reflekterer over følelsen av å ha gjenerobret sitt kongedømme og sin frastjalne jomfrudom, i den forstand at hun nå står på kanten av å fullføre den aller verste hevn: å ta livet av den gjenlevende sønnen. Hun uttaler:

Already I've regained my scepter, brother, father,
and the Colchians possess the spoil of the golden ram.
My kingdom has come back, my stolen virginity.
O gods benign at last, O time of celebration,
O wedding day! Go: your crime has been completed—
but not your vengeance yet. Finish it, while you're still at work!
Why do you delay now, my soul? Why hesitate? Has your
mighty fury flagged already? I repent of what I did, it's

shameful!

Wretch, what have I done? —Wretch? I may repent, but still
I did it. A massive pleasure's creeping over me, though I resist
—and look, it grows! I was lacking this one thing,
that man as a spectator. I now consider nothing done:
any crime I did without him was a waste (*Medea* 982-994, overs. Bartsch).

Det kan tolkes ut fra dette sitatet at Medea feirer at hun nå forutser hva hun skal få igjen av sin egen lidelse og påførte lidelse: *seg selv*. På tross av at hun på linje 989-991 uttaler det som kan minne om anger («quid, misera, feci?»), tolker jeg heller denne uttalelsen for å være en slags imitert anger, heller enn at hun faktisk angrer sine handlinger. Hun erklærer raskt at en nytelse brer seg i henne, og denne «imiterte angeren» ser kanskje heller ut til å være Medea som raskt ser seg over skulderen og erkjenner sine gjerninger som ugjerninger—før hun så trår videre, uberørt, mot sin siste hevsnakt.

Medea gleder seg over å ha Jason som tilskuer—han var det eneste hun manglet, i følge henne selv. Det finnes ikke lenger tvil eller bekymring i Medea—hun mesker seg hovmodig i sin sinnstilstand, og gleder seg tydelig til Jason skal få vitne drapet på sin sønn.

Jason ønsker å felle Medea, og ber noen om å skaffe ham en fakkellik slik at han kan sette fyr på bygningen hun har besteget—hvorpå Medea svarer ham at han kan tenne et siste bål: et hvor hans sønner skal brenne. Hun peker på den avdøde sønnen, og påpeker at hans ende er nådd, før hun peker på den gjenlevende sønnen hun erklærer skal dø en identisk død—men denne gangen med Jason som tilskuer (1000-1001).

Jason forsøker desperat å redde sin sønn, denne gangen gjennom å ytre en appell til den Medea han en gang kjente: han spiller på følelsene og utfordringene de har delt, i tillegg til deres ekteskap. Han erklærer at han aldri har brutt deres ekteskapsløfter²². Han tar på seg all skyld for hva enn Medea måtte erklære ham skyldig i: han ofrer sitt liv for å spare sønnen:

By every god, by the exile that we shared, and by
our marriage bed, which my vows have not betrayed,
now spare our son. If there is any crime, it's mine:
I consign myself to death: sacrifice this guilty head (*Medea* 1002-1005, overs. Bartsch).

Hans appell til Medeas kjærlighet, som nå tilhører en hensvunnen tid for henne, er nytteløs. Medea får heller bekreftet Jasons svake punkt, og vet nøyaktig hvor hun skal såre ham (1006-1007). Jason ytrer på linje 1008 at én (sønn) bør være tilstrekkelig straff (*unus est poenae satis*), til hvilket Medea

²² jf. kapittel 3.2.2: dette er Jasons erklæring av å ikke ha vært utro mot Medea, slik Nussbaum refererte til på s. 440 i *The Therapy of Desire* (1994).

svarer at ikke engang to er tilfredsstillende nok, og om hun bærer hans barn i magen sin skulle hun penetrere livmoren med et sverd for å abortere det:

And even if i slaughter two,
the number's still too limited to satisfy my pain.
If some fetus from our love still lurks inside this mother,
I'll probe my womb by sword and abort it with the steel (*Medea* 1010-1013, overs. Bartsch).

Dette kan tolkes som en erklæring av hennes kjærlighets død, forklart så eksplisitt som mulig for Jason. Han ber Medea la være å drøye ut straffen hans, til hvilket Medea uttaler at denne dagen er *hennes*—tiden hun bruker, er den hun har fått tildelt (1017). I Jasons siste desperate uttalelse ber han Medea om å drepe ham (memet perime) (1018). Medea viser seg ubeveget av hans bønn. Idet hun ytrer at det Jason gjør er å be henne om å vise ham nåde og barmhjertighet (*misereri iubes*), dreper hun deres siste sønn (1019). Én siste motstand, én siste hevnakt.

Medea har allerede kastet seg fra stupet, og hun nærmer seg nå bakkenivå. Hennes selv har utført den siste ødeleggende handling; de versjoner av seg selv Medea har tatt livet av, eller de aspekter som hemmet hennes utvikling, langs hennes vei mot hevners klimaks er tilsynelatende borte, men en ny Medea har fått nytt liv—den Medea hun på linje 175 uttalte hun skulle bli²³, og selv har vært bevisst på at skulle bestå siden hennes erklæring på linje 165: «Medea superest»—Medea overlever.

3.3.4 MEDEAS STIGNING

I siste avsnitt i del 3.3.3 skrev jeg at Medea hadde kastet seg fra stupet ved å underkaste seg kraften av sitt sinne, og at fallet fra stupet på sett og vis markerer en slags død for henne. Medea har utført det hun har uttalt å være den høyeste og siste hevnakt. Hennes hevn er komplett, hennes ødeleggelse likeså. Slik hun uttalte på linje 427-428, føles det godt å dra alt med seg idet man går til grunne. Og det er vel nettopp det hun har gjort: hun har gått til grunne med alt hun har vært, og så godt det har latt seg gjøre, det hennes liv har berørt. Med dette mener jeg at Medea har tatt livet av Jasons potensiale for et nytt samliv med Kreusa, og kong Kreon som i utgangspunktet ønsket Medea død svant hen med sin datter—og ikke minst, hun har drept sine sønner. Sønnene symboliserte både båndet mellom Jason og Medea, men også naturligvis hennes morsrolle. Gjennom tragediens forløp får man inntrykket av at Medeas kjærlighet for sønnene absolutt er tilstede, men at dens eksistens

²³ «fiam!»

hindrer Medea fra å bli seg selv. Ikke bare sønnenes eksistens i seg selv, men hvordan de knytter henne til Jason og deres ekteskap.

I denne delen av oppgaven skal jeg ta for meg det jeg mener er Medeas siste del av sin transformasjon, og hvordan det som later til å være døden for deler av Medea, også er der hvor hennes selv stiger, eller gjenskapes om du vil. Medeas erklæring av «fiam!» gir et innblikk i et sinn fiksert mot en transformasjon, som det gradvis blir tydeligere at ikke kan fullføres dersom de forstyrrende elementer ikke ryddes av banen. Forstyrrelseselementene later til å være det som knytter henne til Jason, altså deres barn. Det tyder på at hennes kjærlighet og bånd til ham kan fjernes fullstendig når hun har tatt livet av sønnene.

Et interessant punkt her, er hvordan det er sønnene som må ryddes av banen for at Medea skal kunne feire²⁴, og ikke Jason i seg selv. Medea kan ikke få friheten eller identiteten hun søker i sin hevn gjennom å tilintetgjøre ham fysisk. Kun ved å ødelegge det som gir Jasons liv mening og verdi blir hun tilfreds.

Hennes planer om Jasons ødeleggelse er dog ikke en klargjort plan fra starten av, som så blir gjennomført på lineært vis. Medea beveger seg tilsynelatende innad i seg selv, hvor hun ikke blir fullstendig enig med seg selv om hvor mye (hevn) som er nok, eller nøyaktig hva som er nødvendig for å hevne seg på Jason. Hun er fra starten altså klar på at hun skal hevne seg, men planene for hvordan kommer til syne gjennom tragediens forløp heller enn at de erklæres i starten.

Dette er også poengtert i Braicovich (2017): han viser til at Medeas begjær oppfører seg til en viss grad som en levende organisme. Han mener Medeas begjær tidvis interagerer med andre emosjoner, og peker på hvordan det argumenterer med seg selv (s. 112). Dette poenget ligner det jeg selv presenterte i kapittel 3.2.3, hvor jeg tok for meg vaklingen i Medeas sinn. Ut fra Braicovich' poeng om begjæret som en levende organisme, hvilket beveger seg ut fra det han mener er emosjonens egne årsaker og argumenter, kan man kanskje også si at Medeas vakling er henne selv som beveger seg frem og tilbake i egenproduserte argumenter (ibid.). Braicovich uttaler at Senecas omtale av den sinte som avstengt fra rasjonell overveielse i *De Ira* 1.1.2, bekreftes i Senecas *Medea*. På tross av at han mener man kan si at Medea kan variere i sine indre argumenter og overveielser med seg selv, er hun, slik Seneca omtaler, avstengt fra den korrekte rasjonelle overveielser (Braicovich, 2017, s. 113).

Et aspekt som også er viktig å få med i forbindelse med Medeas selvutvikling, er hvordan det tilsynelatende er isolasjon som er den fruktbare jorden for hennes transformering. Dette spiller tilbake om at hun må fjerne alle elementer av ulik forstyrrende art—nemlig de relasjonelle elementene, som

²⁴ jf. sitat fra *Medea* 984-986 i kapittel 3.3.3

for henne er hennes nærmeste familie. Medeas transformasjon av seg selv fullføres på et vis i hennes fall, hvor hun har underkastet seg sitt sinne, og begått bestialske drap og etterlatt seg en by i flammer.

Christopher Gill (1987) påpeker hvordan Medeas utvikling av seg selv bærer preg av solipsisme. Han peker på flere poeng av relevans i Medeas «avgjørende» monolog fra linje 893-977. Gill mener Medeas «*Medea nunc sum*» på linje 910 henviser til hennes gradvise transformasjon, og at hun på dette punktet erklærer at hun lever opp til det personaet navnet hennes impliserer, heller enn at hun plutselig har blitt en ny person (Gill, 1987, s. 32). Han peker også på hvordan Medea i denne monologen erkjenner sine forsterkede krefter, diskuterer drapet på barna sine med seg selv, avgjør at hennes høyeste mål er den ultimate hevnen på Jason, og barna er hennes instrumenter. Alle disse ulike elementene av Medeas monolog er en del av hennes tydelige skifte. Gill bemerker seg dog hvordan det som stikker mest ut her er hvordan Medea går over til å bedrive en form for narrativ selvbeskrivelse—med dette mener han at Medea heller enn å være en talende karakter som sådan, blir en forteller av hva hun erfarer, tenker og gjør. Han poengterer at Medeas sterke selvbevissthet som presenteres i passasjen kan ligne et moralsk og psykologisk ekkokammer. (Gill, 1987, s. 33-34).

Medea er tydelig bevisst på hva hun føler, og når hennes fornemmelser og emosjoner er i endring. Det er dog mye som indikerer at dette blir klarere for henne jo mer isolert hun er. Dermed kan Gills referering til Medeas sinn som et ekkokammer mot tragediens slutt være nærliggende å godta. Det som umiddelbart trer frem er kontrasten til det som later til å være selv-skapelse i isolasjon hos Senecas *Medea*: hennes behov for anerkjennelse. På linje 1000-1001 gleder Medea seg over å få ha Jason som tilskuer til det siste drapet hun begår. Hun manglet kun ham for å fullbyrde sin hevn (jf. kapittel 3.3.3). I tragediens slutt er vi vitne til Medea som nå har steget igjen—hun er iallfall på vei opp. På linje 1020-1021 ber Medea Jason løfte sitt blikk til henne der hun står på taktoppen, og hun stiller ham spørsmålet hvorvidt han gjenkjenner sin kone: «Jason, lift your swollen eyes up here, thankless man. Do you recognize your wife?» (*Medea* 1020-1021, overs. Bartsch).

Dette kan tolkes som det siste Medea behøver for at hennes nåværende identitet skal bekreftes. Hun har kommet til dette punktet i sin egenutvikling gjennom gradvis mer isolert indre refleksjon og ytre handling, men krever likevel andres, især Jasons, blikk på seg for å bekrefte hvem hun nå er og har blitt.

Dette i utgangspunktet motstridende aspektet i Medeas utvikling poengteres også i Fitch & McEldruff (2002). De peker på at det i Senecas dramatiske karakterer later til å være en indre besettelse av omfanget eller nivået av deres oppnåelser, være det indre eller ytre oppnåelser. I henhold til dette spesifiserer de hvordan Medeas anerkjennelse av seg selv i *Medea* 910 («Nå er jeg Medea») sameksisterer med behovet for anerkjennelse utenfra i *Medea* 1021 («Gjenkjenner du din kone?»). I følge Fitch & McEldruff er det begjæret som er pådrivskraften for dette doble anerkjennelsesbehovet:

«The urgency of self-representation is fuelled by desire: desire for the approval and love of others, desire to wield power, desire to play an adult role» (Fitch & McEldruff, 2002, s. 19).

Og dette ser ut til å være et viktig poeng: Medeas transformasjon er komplett, og hun har ikke lenger noe å hente i den verdenen hun befinner seg i, annet enn å bli betraktet av skrekkslagne tilskuere som kan bekrefte hennes nylig fremtrådte identitet og selv, hennes ødeleggelse og forbrytelser: Medea er klar for å ta avgårde på hjulvognen som presenteres for henne—to slanger bøyer seg for å kunne bære vognens åk. Hun henvender seg til Jason en siste gang, og ber ham hente sine sønner, mens *hun* skal ri gjennom luften i sin vingebårne vogn. I sin henvendelse spesifiserer hun hvordan Jason er far, noe som kan tolkes som en implisitt indikasjon på at hun selv ikke lenger er mor: «Retrieve your sons now, father. *I'll* ride though the winds in my wing-borne chariot» (*Medea* 1024-1025, overs. Bartsch). Medea tilhører ikke lenger stedet hun er på, menneskene hun har vært knyttet til, og heller ikke den Medea hun en gang var.

Jason henvender seg til Medea en aller siste gang, uten å gi noen verbal respons på det siste drapet hun begikk, og uten å besvare hennes spørsmål om hvorvidt han gjenkjenner henne. I stedet ber han henne fly gjennom himmelens tomrom, og vite at dit hvor hun drar, finnes ingen guder: «Ride on high through the heaven's lofty void—and bear witness where you go that the gods do not exist» (*Medea* 1025, overs. Bartsch).

Med dette avsluttes tragedien. Medea har ødelagt etter beste evne, hun har tatt liv hun har ansett for å kunne såre Jason der det gjør mest vondt, og gjennom disse handlingene har hun trukket seg selv bort fra de relasjonelle bånd som vi gjennom hennes transformasjon får inntrykk av at har skapt hennes relasjonelle selv. Medea er ikke lenger bundet på denne måten: hun har kuttet bånd, og hennes løsrivelse har gjort henne selv til sin egen støttespiller, noe Medeas historie i utgangspunktet gir oss inntrykk av at hun har manglet.

På tross av at tragediens slutt ikke gir oss noe innblikk i nøyaktig hvor Medea drar, gjør hun det uansett som sin egen venn, og på egne premisser. Hennes relasjonelle selv er tatt liv av og brent opp. Det som steg fra asken er det man får inntrykk av er hennes egentlige selv: det indre guddommelige selvet—det ukrenkelige og udrepelige selvet som bor i oss alle.

3.4 DET SPALTEDE SELVET

Avsnitt 3.3.4 tok for seg hvordan Medeas indre selv steg etter det som tolkes som den «gamle» Medeas fall. Fallet og gjenoppstandelsen som tragedien illustrerer gir et inntrykk av at på tross av at stoikerne hevder at vi ikke har et oppdelt sinn (jf. kapittel 2.4), tyder det på at vi innehar kapasitet for to *selv*. I Medeas tilfelle ser det ut til at disse ikke har sameksistert, eller vært tilgjengelige for henne

til enhver tid. Medeas historie er sterkt preget av å hele tiden ha vært «på scenen», om man skal si det teatralisk. Siden hun ga seg hen til Jason, later det til at det hun har fått styrket og bygd opp er hennes ytre, relasjonelle selv. Dette selvet har hos Medea tydelig spilt en rolle som i utgangspunktet ikke spilte på lag med, eller var i tråd med, hennes indre selv, altså det selvet hun presenterer mot slutten av tragedien. Dette kan forklare Gill (1987) sin omtale av hennes økende selvbevissthet som et ekkokammer, som nevnt i kapittel 3.3.4.

Fordi det Medea utretter av dødelige handlinger og grusomhet er vel ikke annet enn en realisering, eller materialisering, av hennes selvbevissthet. Den forheksede Medea vi møter i *Argonautika* er kanskje ikke redd for å stå opp for seg selv verbalt, men hun preges av en tydelig naivitet som påvirker hennes liv frem til de avgjørende øyeblikkene før hun tar avgårde på sin himmelske vogn. Hennes naivitet overfor Jason og det livet han lovt henne, har hindret hennes utvikling av sitt indre selv. Hennes ytre, iscenesatte selv er så sterkt påvirket *relasjonelt* i forbindelse med Jason og deres barn, og dominerer hennes fremtoning og identitetsfølelse.

I henhold til tematikken rundt identitet i antikke drama sier Bexley (2016) at

Recognition in dramatic performance typically attempts to dispel the threat of problematic selfhood by generating a sense of resolution and declaring the newly revealed or more fully apprehended identity to be true and correct.... In every case, the formerly deceptive or mistaken identity is pronounced a momentary aberration rejected in favour of a more fundamental, and presumably natural, kind of selfhood (Bexley, 2016, s. 32-33).

Anerkjennelsen Medea viser overfor seg selv på flere punkter gjennom tragediens løp, i tillegg til den anerkjennelsen hun krever av Jason (og Korints befolkning) mot slutten av tragedien, kan tolkes som å skulle ha denne effekten Bexley skriver om. Det vil si at anerkjennelsen som finner sted i tragedien kanskje forsøker å kvitte seg med trusselen Medeas «gamle» selv utgjør, og viser frem dette gjenskapte eller mer ekte selvet på en erklærende måte, og med en fremtoning av sannhet og korrekthet. Billedgjøringen av Medeas karakter er avgjørende for hvordan man leser tragedien.

Og det er i stor grad dette man kan føle på når Medeas selvanerkjente identitet trer frem i tragediens slutt: dog fryktinngytende, er den identiteten som presenteres gjensyret av et bilde av noe som er sant og korrekt i henhold til hva den er knyttet til. Med dette mener jeg at Medeas selv, når det er i en tilstand av sårbarhet og i begjær for relasjonelle elementer hun forsøker å tviholde på, fremstår som påtvunget. Når man ser tragediens helhet er det tydelig at Medea *før* anerkjennelsen av seg selv, og presenteringen av hennes selv før hun flyr bort fra Korint, er et iscenesatt og unaturlig selv. Her skiller den siste delen av hennes transformasjon ut, nemlig det jeg har kalt for fallet.

Medeas fall later til å være helt nødvendig for at det indre selvet hennes kan tre frem. Alt som har konstituert hennes ytre selv må fjernes, og med dette må Seneca billedgjøre hvordan hennes indre selv dør. Medeas fall er også en illustrasjon av det tragedien umiddelbart tolkes som, særlig om man bevisst leser den i lys av *De Ira*, nemlig en advarsel om hva som kan skje dersom vi ikke lærer oss å kontrollere våre emosjoner og ikke lar rasjonaliteten få seire i våre sinn. Og det er riktignok ikke noen vei tilbake for Medea etter hun har latt seg overta av sitt sinne. Likevel virker det som, i min lesning av tragedien, at hennes stigning og flukt fra Korint er en vel så viktig billedgjøring av den unektelig viktige tematikken omkring selvet og identitet som tragedien presenterer. Denne billedgjøringen preger tragedien side om side med Senecas advarsel om emosjonenes farer. Det finnes ikke noe fjerde trinn i Senecas oppdeling av emosjonen sinne, men det vurderes i denne sammenhengen nyttig å oppsummere hva de tre siste delkapitlene har avdekket med tanke på Medeas transformasjon. De tre trinnene av sinne hos Seneca har vist seg nyttige i forbindelse med å få en dypere innsikt i hvordan Medeas selv har utviklet seg gjennom tragedien, men jeg velger å legge til dette fjerde og siste delkapittelet som en nødvendig oppsummeringsdel av hennes utvikling.

Dette er fordi tematikken jeg har tatt for meg, og fortsatt tar for meg, er hvordan tragediesjangeren hos Seneca får frem denne selverklæringen og anerkjennelsen. Tragedien om Medea avsluttes ikke simpelthen med død og ruiner, men også med en hovedkarakter som fra sitt fall har steget igjen.

Det vurderes nyttig å gå nærmere inn på Senecas brev for å få nærmere innsikt i det som ser ut til å være Senecas todeling av de selv vi har tilgang på. Jeg vil starte med Brev 120, og det er passasje 22 i det nevnte brev som anses for å være mest relevant i denne konteksten. Seneca påpeker her hvordan det beste eksempelet på et sinn som mangler evne til å handle på en god måte med seg selv, er det som ikke har noen stabil identitet, og inkonsistens med seg selv, hvilket han mener er det som er det minst ærefulle. Han påpeker til Lucilius at det er en storartet ting å handle i tråd med ett selv, og som én person; dette er dog noe som kun finnes i den vise person, og at den uperfekte person (altså den generelle befolkning) ikke evner dette. Vi uperfekte mennesker tar mange former, og bærer mange masker. Seneca avslutter passasjen med å understreke anerkjennelse som uhyre viktig, og at å endre sitt selv er noe storartet, så lenge man også kan anerkjennes deretter:

This is the clearest indication of a mind that lacks good sense. It goes around with no stable identity, and (what I find most dishonorable) it is inconsistent with itself. Realize that it is a great thing to act as just one person. But only the wise person does that; the rest of us take on many different forms. At one time you find us thrifty and serious, at another time extravagant and silly. We keep changing our masks, taking one off and putting on another that is its opposite. This, then, you should demand of yourself: keep up the part you have

begun to play, right until you leave the stage. See to it that you can be praised; or if not that, at least make sure you can be recognized. Of the person you saw just yesterday, it could fairly be said: "Who is he?" That's how much he has changed (Brev 120. 22, overs. Long & Graver).

Det kommer i denne passasjen av Brev 120 helt tydelig frem at Seneca presenterer et syn av vårt selv som flerfasettert, i den form at vi har flere masker vi bytter på å bære utad. Hans argument mot å være inkonsistent i sin fremtoning og hvilken maske man bærer ser ut til å være passende dersom man plasserer det i konteksten av hans *Medea*. Det han skriver, som kanskje gir mest gjenklang, er der hvor han skriver, påfølgende hans oppfordring til å spille kun én rolle frem til man «trer av scenen», dette: «See to it that you can be praised; or if not that, at least make sure you can be recognized.» (ibid.).

Det Medea ønsker i tragediens siste stunder, er kanskje å bli prisert: hun har tross alt gjort ekstreme oppofringer for Jason, som i stedet for å gi henne trygghet grunn å stå på for resten av hennes liv, nå har gjort henne rotløs. Medea har dog satt fyr på alt rundt seg, både symbolsk og i faktisk handling. Hun innser nok selv at å bli prisert ikke er mulig i hennes situasjon: hun har ingen på sitt eget lag rundt seg, og er sin egen eneste støttespiller. Hun ser riktignok ut til å gjøre nettopp det Seneca ber oss se til å gjøre: hun ser til at hun blir anerkjent. Gjennom tragedien ser man Medeas gradvise selvanerkjennelse. Men den som kanskje oppleves som størst og mest avgjørende for Medea, er Jasons anerkjennelse av henne, og finner sted på tragediens aller siste linjer.

I Brev 31 fremhever Seneca viktigheten av det stabile, indre selvet. Han understreker hvordan tillit til en selv er det aller viktigste gode for vedvarende glede: «There is but one good, and that is both the cause and the mainstay of happiness: trust in oneself» (Brev 31.3, overs. Long & Graver). Det er også i dette brevet man kan hente ut noen tanker fra Seneca omkring det guddommelige i oss, slik jeg har nevnt, og mener er direkte knyttet til vårt indre (guddommelige selv). Passasje 8 lyder slik:

Besides, complete virtue consists in the evenness and steadiness of a life that is in harmony with itself through all events, which cannot come about unless one has knowledge and the skill of discerning things human and divine. This is the highest good; if you obtain it, you begin to be an associate of the gods and not a suppliant (Brev 31. 8, overs. Long & Graver).

Her argumenterer altså Seneca for at viten om hva som skiller det menneskelige og gudelige er et så høyt gode, and man selv kan assosieres med det gudelige dersom man mestrer dette. I respons til spørsmålet om hvordan man kan oppnå et slikt gode, svarer Seneca med at man ikke behøver gjennomgå utfordringer på utrygge stier for å komme hit, men betrygger med at «No, the road is both

safe and pleasant, and is one for which you have been *equipped by nature*. Nature has given you certain gifts, and if you do not abandon them, *you will mount up equal to a god*» [min utheving] (Brev 31.9, overs. Long & Graver).

Dette styrker idéen om det indre, guddommelige selvet, og fremheves ytterligere i passasje 11 (hvilket jeg forøvrig også henviste til i kapittel 2.3). Seneca svarer på spørsmålet om hva det er, dette som ikke kan svekkes med tiden: «*It is the mind—but specifically this mind, which is upright, great, and good. What else would you call it but God dwelling in a human body?*» [mine uthevninger] (Brev 31.11, overs. Long & Graver).

Hva betyr så dette? Jeg tolker Senecas ytringer for å definitivt argumentere for et høyere, guddommelig indre selv, som kun kan komme til uttrykk og nås dersom man har bevissthet rundt hvilken identitet man bærer. Å knytte dette til Medeas karakter kan virke paradoksalt, men kjennes også naturlig og passende. Paradokset trer frem når man analyserer Medeas emosjonelle tilstand av sinne, slik jeg analyserte i kapittel 3.1-3. Her vitner vi en Medea som overhodet ikke er i nærheten av å leve opp til noe stoisk ideal, ettersom hun lar seg rive med av sine emosjoner. Hun bærer dog, paradoksalt nok, preg av målrettetheten man kan vitne i det stoiske idealet. Medea jobber med seg selv, hun er bevisst på sine handlinger og observerer seg selv i sin vakling.

Dette kan tyde på at Senecas formål med denne tragedien, kanskje også med hans bruk av tragedien generelt, var større enn å bare advare oss mot emosjonenes farer. Kanskje han også ville vise hvordan vi, dersom vi handler i tråd med våre indre selv og ikke lar oss bortføre av omgivelsenes påvirkning på vårt selv, kan stige—selv etter vi har falt.

4. AVSLUTNING

La meg nå ta et lite steg tilbake fra Senecas tekster for å reflektere over det store bildet. Med «det store bildet» mener jeg både mer generelle faglige refleksjoner over poenger som angår hele Senecas prosjekt snarere enn *Medea* og *De Ira* hver for seg, og mer personlige refleksjoner. Dette siste er ment å plukke opp tråden fra innledningen, der jeg listet opp fire faktorer på en upersonlig måte som jeg føler ikke er dekkende for mitt forhold til Seneca og denne oppgavens tematikk.

4.1 FAGLIGE REFLEKSJONER

Det er nærliggende å tenke at Senecas ønske med tragedien var, som nevnt i bakgrunnskapittelet, å iscenesette behovet for filosofi etter Gullalderen. Jeg har, med utgangspunkt i kapittel 2, analysert Medeas utvikling gjennom tre delkapitler, hvor jeg har trukket paralleller mellom hennes identitet og selv ved å anvende Senecas tredelte oppbygging av emosjonen sinne. Dette har jeg gjort ved å konstruere tre begreper om selvet knyttet til disse parallellene: det sårbare selvet, det vaklende selvet og selvet i fritt fall. Sinne preget Medea, det er det ingen tvil om. Og selv om jeg har trukket tydelige paralleller mellom Medeas utvikling av sitt selv og emosjonen slik den presenteres hos Seneca og stoikerne, reises det med nødvendighet noen spørsmål: Er vi emosjonene våre? Skaper de oss? Kanskje det hadde vært dette jeg ville kommet frem til, hadde jeg lest Senecas *Medea* med rent utgangspunkt i stoisk emosjonsteori og Senecas beskrivelse sinne i *De Ira*. Det krever ikke mye ettertanke for å se at emosjonen som preger Medea aller mest, er sinne. Og med utgangspunkt i Senecas beskrivelse av emosjonen som monstrøs, ville jeg kanskje konkludert med at Senecas monstrøse fremstilling av Medeas karakter var et tydelig tegn på at monstrøse emosjoner leder til monstrøse personaer, skulle jeg ha fulgt Senecas argumentasjon.

Men ettersom jeg har inkludert Medeas mytiske og litterære bakgrunn, i tillegg til Senecas tilnærming til tragedie som sjanger, er det flere instanser som tyder på at det ikke er så enkelt som dette. For trass i monstrøs fremtoning, er Medea også fremmedgjort fra sitt indre (rasjonelle), guddommelige selv, og hun er sårbar i hvordan hun bærer masken som tilhører hennes ytre, relasjonelle selv. Når grunnlaget for hennes dypt forankrede relasjonelle selv brister, blir hun på sett og vis tvunget til å se inn i seg selv og bli kjent med de aspekter ved henne som har ligget i dvale. Det er i sin tur disse Medea søker anerkjennelse for, både i seg selv, og senere fra Jason og befolkningen i Korint. Hennes natur har vært gjenstand for fremmedgjøring, og i denne

fremmedgjøringen manet Medea frem et ytre, relasjonelt selv som passet de omgivelser hun befant seg i.

På denne måten er Senecas tragedie om Medea tilsynelatende et ypperlig eksempel på hva Senecas mål med sjangeren var: å bruke tragedien til å advare mot tragedier. Tragedien i Medea er, som jeg har undersøkt i denne oppgaven, ikke simpelthen de lidelser hun føler på selv og påfører andre, og hennes underkastelse til emosjonene. Tragedien, som når et nytt dybdelag når den kommer til syne, virker å være hvordan vårt indre, gudelige potensiale for et indre selv, går tapt i vår ytre søken etter et ytre selv. Fremmedgjøringen i Medea jeg nevnte i avsnittet ovenfor, kan også gjennom linsen av den tapte Gullalderen, ses slik: dersom fremmedgjøringen er en metafor for den tapte Gullalderen, kan man tolke det som at Medeas vei *bort* fra fremmedgjøringen og mot et sterkt indre selv, er en metafor for en innhenting av det som Seneca mener gikk tapt da Gullalderen var over: filosofiens sentrale rolle i våre liv. Tragedien iscenesetter på sett og vis da det Seneca kanskje mener å være behovet for filosofien i samfunnet: det som kan redde oss, og gir oss den reneste form for sjeleomsorg.

Slik han i *De Ira* foreslår daglig selvransakelse og refleksjon, setter Seneca også sin Medea i situasjoner hvor hun gjør nettopp dette. I sine monologer taler hun jo om seg selv, om hva hun gjør—dette som i Gill (1987) omtaltes som et «ekkokammer», er for Seneca også kanskje simpelthen ment for å til dels illustrere et rom for privat selvinspeksjon. I *De Ira* presenterer Seneca poenget om hvor mye bedre det er å helbrede en skade heller enn å søke hevn for den (3.27.1). Og det er selvinspeksjonen som er helbredelsen—som han understreker, gjør han selv dette hver eneste kveld, både for å rette på seg selv, og tilgi seg selv de feil han kan ha utrettet (3.36.3). Selvinspeksjonen skal både prosessere de inntrykk han kan ha godtatt fra ytre påvirkning, men også tanker og handlinger han selv har hatt og gjort i sine omgivelser den dagen. Vi er vår egen dommer, mener Seneca, og han mener de skader som kan påføres oss av emosjonene vil svekkes jo bedre vi blir på å inspisere våre selv. Medeas monologer, trass i deres innhold av voldelig sjanger, er kanskje også ment som dette: privat selvinspeksjon, som i sin tur styrker hennes indre selv, og bringer henne gradvis ut av sin fremmedgjorte tilstand.

4.2 AVSLUTTENDE EGNE REFLEKSJONER

Den overordnede tematikken jeg har presentert og tatt for meg i denne masteroppgaven, bærer med seg flere viktige punkter knyttet til moderne interessant problematikk. Det som i første omgang dro meg mot å skrive en oppgave om Medea var en grunnleggende fascinasjon for stoisk filosofi og emosjonsteori. Medea så ved første (og ganske mange flere) øyekast ut som en ypperlig kompanjong til *De Ira*, et verk jeg hadde lest og stadig vendt meg til i omtrent halvannet år. Tematikken rundt

sinne som preger både *Medea* og *De Ira* er spennende i seg selv: det gir en særegen følelse og leseropplevelse å lese det som fremstår som en dramatisering av et filosofisk verk man er så opptatt av. Det er noe grunnleggende menneskelig ved både fremstillingen av emosjonen og tragedien.

Fremstillingen av emosjonen, først og fremst, fordi den kan bistå i å gi oss en dypere forståelse av oss selv, i tillegg til å ikke bare *få oss* til å betrakte oss selv i stunder preget av emosjonelle tilstander, men å få oss til å *få lyst* til å vende dette kritiske blikket inn mot oss selv. Det er iallfall effekten jeg selv har kjent på. Fremstillingen av tragedien fremstår også som grunnleggende menneskelig. Den behøver ikke tilhøre noen spesiell tid om man bryter ned det som preger den: sårbarhet, kjærlighet, tillit, svik og hevnløst. For som Seneca også understreker, er vi alle uperfekte personer, og disse opplevelsene og følelsene er noe som kan berøre oss alle.

Det er dog i tragediens dybdelag, hvor man innser at kanskje tragedien dreier seg om noe større enn dette fascinerende jeg nevnte ovenfor. Og om mulig—noe jeg selv nesten ikke hadde trodd—enda mer interessant. Fordi det som har kommet frem i dypdykket inn i tragedie (særlig hos Seneca) som eget tema, avslører en tematikk som går enda dypere inn i det grunnleggende menneskelige vi kan finne i tragediene. Jeg har nevnt at Seneca ser ut til å ha skrevet tragedier for å advare mot tragedier—og hva er så tragisk med våre tragedier?

Jeg har allerede tatt for meg hva vi kan si om dette rent faglig, men det er også interessant på et høyst menneskelig og eksistensielt nivå. Spørsmålet vekker noe i meg, og det tar form som en slags fjern stemme som ber meg se nærmere og gå dypere. Hva som er tragisk på scenen (eller i bøkene), er ikke alltid det samme som er tragisk i det virkelige liv. Som oftest ikke, egentlig—ingen av oss *er* hverken Medea eller Jason, og de fleste av oss står uten både palasser, magiske evner og gylne vogner. Men heller ikke med disse dekorative lagene skrelt bort kommer man seg helt inn i dybdelagene. Under det dekorative står karakterene mer strippet, og de kan fremstå som både fattelige og anvendbare i det daglige liv. Senecas *Medea* er en karakter som dersom i denne strippede formen kan plasseres nesten hvor som helst og når som helst. Medea er uperfekt, uten tvil, men fremstår også utvilsomt som en målrettet karakter i sin hensynsløshet, og i sin tilstand vil hun kunne fremmes som både heltinne og skurk. Som sagt er jo blant annet kjærlighet, svik og hevnløst (særlig kombinert) en tidløs tematikk som i tillegg til å kunne prege enhver daglige liv, preger mang et verk; være det musikk, film eller litteratur.

Men om man går enda dypere, slik jeg har gjort i forbindelse med denne oppgaven, står man på en mye barere bakke, hvor karakterene man ellers kan ha foran seg på en håndfast måte, plutselig blir mindre tydelige som separate aktører. Deres kanter blir mindre tydelige, og de blandes på et vis sammen både med hverandre og deres bakgrunns-elementer. Det man står igjen med er tragediens tragedie om du vil, som også er tidløs. Det er ikke noe som kun kan gjenkjennes i en tragedies

hovedkarakter, eller det hun berører; det er ikke bare samfunnskritikk, og det er ikke bare fryktinngytende advarsler mot det mørke som kan kaste skygge over våre indre liv. For meg ser det ut til å være noe som forener alle elementene tragedien berører. Det er hele samfunnet, og kanskje er vi ikke ment til å bare kunne forstå eller identifisere oss med én karakter, men med tragediens helhet. Med dette sikter jeg både til dens karakterer (både i forgrunnen og bakgrunnen), omgivelser, temaer, styrker og sårbarheter. I lys av denne helhetlige tilnærmingen, snurper tilnærmingen seg imidlertid sammen. Ikke på en begrensende måte, egentlig—sammensnurpingen fører heller til det jeg tolker som det helhetlige kjerneelementer: nemlig tragedien i tapte selv.

Og tragedien i tapte selv er noe som, om det ikke allerede gjør det, *bør* røre noe i oss alle—det mener nå iallfall jeg. Fordi de tapte selv er også tapte samfunn og sivilisasjoner. Samfunn bygges opp av et gitt tall individer, individer med hver sitt selv. Av denne grunn bør problematikken om potensielle tapte selv være viktig for alle, fordi dersom man samler nok tapte selv vil man også tape hele samfunn. Dersom fremmedgjøringen av våre selv blir en simpel trivialitet, trivialiserer vi også samfunnet som helhet. Og dersom vi oppmuntrer til at vi som individer skal øke vår egen fremmedgjøring ved å gå gjennom livet med et blick som i sin søken etter seg selv alltid ser utover, vil vi alle til slutt kanskje bare lete etter hverandre, i hverandre. Masker som søker refleksjon i andre masker, for å si det teatralsk, en metafor for at våre indre selv fort forblir skjulte og uoppdagede dersom vi ikke våger ta masken av. Det vi imidlertid kanskje bør lete etter i andre, er refleksjonen av vårt gudelige og indre selv, slik et øye reflekteres i et annet øye, som jeg nevnte i kapittel 2.3.1. På bakgrunn av dette mener jeg det indre, guddommelige selvet Seneca ser ut til å legge frem, er noe som bør bringes ennå klarere frem i lyset. Det presenterer et argument for at vår indre fremmaning av våre indre selv, er det som gjør det mulig å utveksle disse gudelige «refleksjonsblikkene» i hverandre. I stedet for at våre øyne fremstår mørke og på leting etter noe ytre som kan fylle dem, fylles de innenfra med det lyset som er vårt *eget*, det som kan være med på å gradvis forbedre oss dersom vi våger å innsisere oss selv, slik Seneca gjør. Dette skal gjøre oss mer sensitive for de inntrykk som kan snike seg inn på oss når vi minst venter det, og målet er jo å unngå disse så godt vi kan, for å bevare våre indre selv. Ikke bare for vår egen skyld, men for det som til syvende og sist er våre omgivers skyld. Slik Seneca kanskje ville sagt: filosofi er sjeleomsorg, og sjeleomsorg er omsorg for oss alle.

LITTERATUR

- (2007). maenads. In *The Oxford Dictionary of the Classical World.*: Oxford University Press.
Hentet fra <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780192801463.001.0001/acref-9780192801463-e-1329>.
- Apollonius Rhodios (1993). *Jason and the Golden Fleece*. Oversatt av R. Hunter. New York: Oxford University Press.
- Aristoteles. (2008). *Poetik*. Oversatt av Andersen, Ø. Oslo: Vidarforlaget.
- Bartsch, S. (red.). (2017). *The Complete Tragedies, Volume 1: Medea, The Phoenician Women, Phaedra, The Trojan Women, Octavia*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Bernstein, J. M. (2009). *Tragedy*. I Eldridge, R. (red.), *The Oxford Handbook of Philosophy and Literature*. DOI: 10.1093/oxfordhb/9780195182637.003.0004
- Bexley, E. (2016). RECOGNITION AND THE CHARACTER OF SENECA'S MEDEA. *The Cambridge Classical Journal*, 62, 31-51. DOI: <https://doi.org/10.1017/S1750270516000051>
- Boyle, A. J. (1997). *Tragic Seneca: An Essay in the Theatrical Tradition*. London: Routledge.
- Braicovich, R.S. (2017). Seneca's Medea and De Ira: Justice and Revenge. *Journal of ancient philosophy*, 11, 106-119. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.1981-9471.v11i2p106-119>.
- Braund, D. (2005). Phasis. In *The Oxford Classical Dictionary*. Oxford University Press. Hentet fra <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780198606413.001.0001/acref-9780198606413-e-4943>.
- Cicero (1933). *On the Nature of the Gods*. Academics. Oversatt av H. Rackham. Loeb Classical Library 268. Cambridge, MA: Harvard University Press. DOI: 10.4159/DLCL.marcus_tullius_cicero-de_natura_deorum.1933
- Denyer, N. (red.). (2001). *Plato: Alcibiades*. New York: Cambridge University Press.
- Euripides. (1994). *Cyclops. Alcestis. Medea*. Redigert og oversatt av David Kovacs. Loeb Classical Library 12. Cambridge, MA: Harvard University Press. DOI: 10.4159/DLCL.euripides-medea.1994
- Fischer, A. (2010). Chthonic Gods. In *The Oxford Encyclopedia of Ancient Greece and Rome.*: Oxford University Press. Hentet fra <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780195170726.001.0001/acref-9780195170726-e-249>.
- Fitch, J. G., & McElduff, S. (2002). Construction of the Self in Senecan Drama. *Mnemosyne*, 55(1), 18-40. Hentet fra <http://www.jstor.org/stable/4433292>.
- Frede, M. (1987). *Essays in Ancient Philosophy*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Gill, C. (1987). *Two Monologues of Self-division: Euripides, Medea 1021-80 and Seneca, Medea 893-977*. I Whitby, M., Hardie, P., & Whitby, M. (red.), *Homo Viator: Classical Essays for John Bramble* (s. 25-39). Storbritannia: Bristol Classical Press.
- Graver, M. R. (red.). (2002). *Cicero on the Emotions: Tusculan Disputations 3 and 4*. Chicago: University of Chicago Press.
- Graver, M. R. (2007). *Stoicism & emotion*. Chicago: University of Chicago Press.
- Griffin, M. T. & Atkins, E. M. (red.). (1991). *Cicero: On Duties*. New York: Cambridge University Press.
- Hesiod. (2014). *Theogonien. Arbeid og dager. Skjoldet*. Gjendiktet av Aslak Rostad. Oslo: Gyldendal.
- Inwood, B. (2000). The Will in Seneca the Younger. *Classical Philology*, 95(1), 44–60. Hentet fra <http://www.jstor.org/stable/270645>.
- . (2005). *Reading Seneca: Stoic Philosophy at Rome*. New York: Oxford University Press.
- Kaster, R. A. & Nussbaum, M. C. (red.). (2010). *Anger, Mercy, Revenge*. Chicago: University of Chicago Press.
- Long, A. A. (1982). Soul and Body in Stoicism. *Phronesis*, 27(1), 34–57. Hentet fra <http://www.jstor.org/stable/4182138>.
- Long, A. A., & Graver, M. R. (red.) (2015). *Letters on Ethics: To Lucilius*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Nussbaum, M. C. (2016). *Anger and Forgiveness: Resentment, Generosity, Justice*. New York: Oxford University Press.
- . (1990). *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*. New York: Oxford University Press.
- . (1994). *The Therapy of Desire: Theory and Practice in Hellenistic Ethics*. Princeton University Press.
- Ovid. (1986). *Ovid: Metamorphoses*. Oversatt av A. D. Melville. New York: Oxford University Press.
- Parry, R., "Ancient Ethical Theory", The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Fall 2014 Edition), Edward N. Zalta (red.), Hentet fra <https://plato.stanford.edu/archives/fall2014/entries/ethics-ancient/>.
- Pindar. (2007). *Pindar: The Complete Odes*. Oversatt av A. Verity. New York: Oxford University Press.
- Rescher, N. (2001). *Philosophical Reasoning: A Study in the Methodology of Philosophizing*. Massachusetts: Blackwell Publishers Inc.

Seneca. (1928). *Moral Essays, Volume I: De Providentia. De Constantia. De Ira. De Clementia.*

Oversatt av John W. Basore. Loeb Classical Library 214. Cambridge, MA: Harvard University

Press. DOI: 10.4159/DLCL.seneca_younger-de_ira.1928

———. (2018). *Tragedies, Volume I: Hercules. Trojan Women. Phoenician Women. Medea.*

Phaedra. Redigert og oversatt av John G. Fitch. Loeb Classical Library 62. Cambridge, MA:

Harvard University Press. DOI: 10.4159/DLCL.seneca_younger-medea.2018

Slaney, H. (2019). *Seneca: Medea.* London: Bloomsbury Publishing Plc.

Staley, G. A. (2010). *Seneca and the Idea of Tragedy.* New York: Oxford University Press.

Young, J. (2013). *The Philosophy of Tragedy: From Plato to Žižek.* New York: Cambridge University Press.