

KRUPP JÓZSEF

Kontroll és definíció

Médeia monológja Ovidius *Metamorphoses*ében

Ha Médeia alakjára összpontosítva tekintünk végig Ovidius életművén és az Ovidius-filológián, nagyon intenzíven szembesülünk a befogadást alapvetően meghatározó két alakzattal: a hiánnyal¹ és a bőséggel. A szerző *Medea* című tragédiája nem maradt ránk, s ez az antik testimóniumok tanúsága alapján – elsősorban a római drámairodalom története szempontjából – felbecsülhetetlen veszteségnek mondható. A klasszika-filológia számon tartja és folyamatosan artikulálja ezt a hiányt,² s a többi, Médeiaról szóló szöveg értelmezése során figyelembe veszi az elveszett művet is.³ Másrészt pedig szembeötlő a szövegek bősége, hiszen olyan történetről van szó, melyet Ovidius többször is feldolgozott: az említett dráma mellett a *Heroides* (Hősnők levelei) tizenkettedik és hatodik darabjában és a *Metamorphoses* (Átváltozások) több mint négyszáz soros elbeszélésében.⁴ Ezeket szövevényes szövegközötti összefüggések kötik össze egymással, csakúgy, mint a Médeia-hagyomány korábbi darabjaival – itt persze elsősorban Euripidésre és Apollónios Rhodiosra gondolhatunk – és további intertextusokkal, mint például az alább vizsgálandó szöveghely szempontjából különösen fontos vergiliusi *Aeneisszel*.⁵

A *Metamorphoses* hetedik könyvében olvasható elbeszélés két nagy részre tagolódik, az elsőt az „Iasón Kolchisban” (Ov. *Met.* 7. 7–158),⁶ a másodikat a „Médeia Hellasban”

¹ Arról, mit jelenthet a hiány a filológiai megismerés számára, lásd TAMÁS ÁBEL, *Fekete négyzet: Catullus 51, 8 megszakadó hangjáról*, Ókor, 2016/3, 30–39.

² Jellemző ebből a szempontból a Schanz–Hosius-féle római irodalomtörténet vonatkozó passzusa: MARTIN SCHANZ, CARL HOSIUS, *Geschichte der römischen Literatur bis zum Gesetzgebungswerk des Kaisers Justinian, II., Die römische Literatur in der Zeit der Monarchie bis auf Hadrian*, München, Beck, 1935⁴, 252–253.

³ Így például Otis, aki azt, hogy Ovidius a *Metamorphoses*ben nem meséli el a Médeia-mítosz minden fontos mozzanatát, azzal magyarázza, hogy a szerzőnek „nem volt kedve” újra ábrázolni a patológikus szenvedélyt, a gyermekgyilkosságot, egyrészt mert megírta *Medea* című drámájában, másrészt mert a hatodik könyv végén, a Procne-történetben, feldolgozta a motívumot. BROOKS OTIS, *Ovid as an Epic Poet*, Cambridge, Cambridge University Press, 1966, 62.

⁴ Médeia alakjának különböző ovidiusi ábrázolásaihoz lásd STEPHEN HINDS, *Medea in Ovid: Scenes from the Life of an Intertextual Heroine Author*, *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 1993, No. 30, 9–47; KIRSTY CORRIGAN, *Virgo to Virago: Medea in the Silver Age*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2013, 9–97.

⁵ Az intertextuális kapcsolatokat részletesen feltárták a *Metamorphoses*-kommentárok. OVIDIUS *Metamorphoses, Books 6–10*, ed. WILLIAM S. ANDERSON, Norman, University of Oklahoma Press, 1972; P. OVIDIUS NASO, *Metamorphosen, VI–VII*, komm. FRANZ BÖMER, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 1976; OVIDIO, *Metamorfosi, Libri VII–IX*, a cura di EDWARD J. KENNEY, Milano, Mondadori, Fondazione Lorenzo Valla, 2011.

⁶ Bömer felosztásában: Médeia monológja (11–73), Médeia találkozása Iasónnal (74–99), Iasón harca (100–148), az aranygyapjú elnyerése és utazás Hellasba (149–158).

(159–424)⁷ témamegadással jelöli a kommentárirodalom. Dolgozatomban az elbeszélés nyitányára, a szerelemben esett Médeia monológiára koncentrálok (11–71).⁸ Az Ovidius-filológia alaposan körüljárta azt a kérdést, hogyan helyezkedik el az epizód a mű egészében.⁹ Tematikus szempontból fontos, hogy bár a tágan értett szerelem motívumköre az első énektől fogva jelen van az eposzban, a szerelem megszületéséről a hetedik könyv elejéig nem olvashatunk részletes beszámolót. Ahogy Otis írja, mielőtt későbbi epizódokban (Scylla, Byblis, Myrrha, Atalanta történetében) „egyéni változatokat” mutat a témára, Ovidius klasszikus *suasoriáiban* akarja megmutatni *amor* és *pudor* feszültségekkel teli viszonyát.¹⁰ Ezzel szorosan összefügg a forma kérdése: a most vizsgálandó szövegegyeség a *Metamorphoses* első teljes egészében drámai monológja, s mint ilyen egyszersmind a leghosszabb a műben.¹¹

Euripidésszel és Apollónios Rhodiosszal összehasonlítva azt mondhatjuk, mind a történet (Médeia élettörténete), mind pedig az elbeszélés (az epizódon belül betöltött hely) szempontjából a lehető leghamarabb hangzik el ez a monológ: miután Médeia – meglátván Iasónt – szerelmes lesz, vagyis a négy száz soros elbeszélésnek lényegében a

⁷ Aisón (159–296), Pelias (297–349), Médeia menekülése (350–403), Théseus és Médeia (404–424). Bömer kommentárjában további szintekre lemenően részletes tagolását adja az elbeszélésnek: BÖMER, *i. m.*, 196–306.

⁸ Ahol külön nem jelölöm, a továbbiakban a sorszámok Ovidius *Metamorphoses*ének hetedik könyvére vonatkoznak. A latin szöveget Tarrant kiadásából (*P. Ovidi Nasonis Metamorphoses*, rec. R. J. TARRANT, Oxford, Clarendon Press, 2004), a fordítást, ahol másként nem jelölöm, Devecseri Gábortól idézem (Publius OVIDIUS Naso, *Átváltozások [Metamorphoses]*, Bp., Magyar Helikon, 1975.) A latin szövegben a német szövegkiadói hagyomány szerint az *u*-t a megfelelő helyeken *v*-re írtam át.

⁹ Érdekes az az elgondolás, mely szerint a hetedik ének elején és a tizenötödik ének végén található két intertextuális utalás egy ív két végpontjának tekinthető. A „quo coniuge felix / et dis cara ferar et vertice sidera tangam” („Aesonides ha a férjem lesz, majd kedvel az ég is: / boldoghírű, a csillagokat fogom ütni fejemmel.”; 60–61) Horatius első ódáját visszahangozza: „quodsi me lyricis vatibus inseres, / sublimi feriam sidera vertice.” („Iktass engemet is lantosi sorba, s a / mennybolt csillagait verdesi homlokom.”; Hor. *carm.* 1. 1. 35–36. A latin szöveget Klingner kiadásából hozom: HORATIUS, *Opera*, ed. Friedrich KLINGNER, 4. unveränd. Nachdr. d. 3. Aufl. von 1959, Berlin–New York, de Gruyter, 2012; magyar fordítását Kardos Lászlótól idézem: HORATIUS, *Ódák*, Bp., Európa, 1985.) A költői öntudat megfogalmazása miatt Pavlock itt kapcsolatot lát Médeia és az elbeszélő között, ami azért is figyelemreméltó, mert a *Metamorphoses* epilógusa (Ov. *Met.* 15. 871–879) pedig a nevezett óda párdarabját, a horatiusi carmenek harmadik könyvének zárlatát idézi meg („non omnis moriar” – „nem halok meg egészen”; Hor. *carm.* 3. 30. 6). Barbara PAVLOCK, *The Image of the Poet in Ovid's Metamorphoses*, Madison, University of Wisconsin Press, 2009, 42.

¹⁰ OTIS, *i. m.*, 172–173. Carole E. Newlands fontos tanulmányában Médeia alakját a *Metamorphoses* olyan történeteivel összehasonlítva vizsgálja, melyekben központi szerepet játszik a nő szereplők és a hatalom kérdése (Procne, Scylla, Procris, Orythia). Carole E. NEWLANDS, *The Metamorphosis of Ovid's Medea = Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy, and Art*, eds. James J. CLAUSS, Sarah I. JOHNSTON, Princeton, Princeton University Press, 1997, 178–208.

¹¹ Anderson egyenesen azt írja, ez a mű első drámai *soliloquiuma*: ANDERSON, *i. m.*, 243. Jogosan mutat rá Curley, hogy ez a megállapítás pontosításra szorul, hiszen már a 3. énekben, Narcissus esetében megtaláljuk a drámai monológ elemeit, és a Thisbe-történetben női beszélőtől is hallunk egy *soliloquiumot* (4. 148–161). Hasonló kiterjedésű monológ azonban nincs a műben a 7. ének előtt. Dan CURLEY, *Tragedy in Ovid: Theater, Metatheater, and the Transformation of a Genre*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, 141.

legelején.¹² Ami a narratíva és a drámai szövegalkotás viszonyát illeti, a szakirodalom egyetérteni látszik abban, hogy a monológ nem akasztja meg és nem is lassítja a cselekményt.¹³ A szerelmi történet egy mozzanatát Ovidius *soliloquium* formájában adja elő, mely úgy működik, mint egy színpadi mű esetében: elmesélése valaminek, amit az olvasó nem lát/olvas – jelenet vagy kivonatos elbeszélés formájában.¹⁴

Az említett elődökhöz képest további fontos különbségként tartja számon az Ovidius-filológia, hogy míg az *Argonautikában* a hősnő egyszerre van szerelmesként és varázslónőként bemutatva, addig a *Metamorphosesben* „a tapasztalatlan szerelmes lány képét” nem árnyékolja a mágikus erők említése: a varázslatok bemutatásakor pedig nem esik szó Médeia érzéseiről.¹⁵ Ovidius a terjedelmes Médeia-elbeszélés egyes szakaszaiban a szerelmi történet különböző aspektusaira fókuszál. Ugyanakkor „a mágikus tombolás a szerelmi tombolás következménye”: a mértéket vesztett szerelmes nő és a mértéket vesztett boszorkány között megfelelést láthatunk.¹⁶ Médeia önazonossága szegmentáló elbeszélésmóddal van megteremtve.¹⁷ A hősnő beszédaktusai között is alapvető különbségeket láthatunk, melyek összefüggenek mind a szituációk, mind pedig a megszólalások funkciójának és műfajiségüknek eltérő voltával. A varázslónő nyelvét¹⁸ a hatékonyság és a performativitás határozza meg, míg a szerelmes lány szavai sokkal inkább a bizonytalanság modusában hangzanak el. A következőkben arra teszek kísérletet, hogy feltárjam ennek legfontosabb jellemzőit.

A monológ egyik lehangsúlyosabb motívuma a kontroll. A szakirodalom korábban figyelmet szentelt ennek a fogalomnak, de nem a monológgal, hanem a varázslónő Médeiaival, Aisón megfiatalításával összefüggésben.¹⁹ A kontroll Médeia mindkét

¹² Uo., 142.

¹³ Otis megfogalmazását idézem: OTIS, *i. m.*, 62.

¹⁴ Vö. Christine BINROTH-BANK, *Medea in den Metamorphosen Ovids: Untersuchungen zur ovidischen Erzähl- und Darstellungsweise*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1994, 46.

¹⁵ Uo., 47.

¹⁶ Matthias REIF, *De arte magorum: Erklärung und Deutung ausgewählter Hexenszenen bei Theokrit, Vergil, Horaz, Ovid, Seneca und Lucan unter Berücksichtigung des Ritualaufbaus und der Relation zu den Zauberpapyri*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2016, 267. Reif, aki monográfiájában a varázslás motívumára koncentrált, az idézett helyen alaposan dokumentálja a korábbi szakirodalom vonatkozó állításait.

¹⁷ Carole E. Newlands hirtelen váltásról beszél a szerelmes lány együttérzést keltő bemutatása és a varázslónő történetének tragikomikus elbeszélése között. NEWLANDS, *i. m.*, 178.

¹⁸ Itt elsősorban a 192–219. sorok között olvasható varázsimára kell gondolnunk. Erről a kérdéstről lásd Valerie WISE, *Ovid's Medea and the Magic of Language*, Ramus, 1982/1, 16–25.

¹⁹ Eszerint Médeia pillantása kontroll alatt tartja a varázsláshoz szükséges növényeket: a nézés, melynek során a hősnő felismeri azokat a növényeket, melyek erőt adnak majd neki, a birtoklásuk felé vezető első lépés. Salzman-Mitchell a kontroll alakzatával írja le azt is, hogy Médeia (varázs)énekével a hatalma alá akarja vonni a Nap szekereit („currus quoque carmine nostro / pallet avi” – „dalommal halványná szekereit nagyapámnak / [...] tehetem”; 208–209). A harmadik mozzanat, mely során ebben az értelmezésben szerepet játszik a kontroll, a varázslás. Ezt Salzman-Mitchell úgy értelmezi, mint amelyben Médeia maga is látványossággá válik, de – nők esetében szokatlan hatalommal bírva – uralni tudja, hogy mi az, amit látanak, s mi az, amit nem („hinc procul Aesoniden, procul hinc iubet ire ministros / et monet arcanis oculos remove re profanos” – „Aesonidest nyomban s szolgáit küldi el onnan, / mert avatatlan szem szent titkot

élethelyzetében összefügg a tudással és a hatalommal; míg a későbbiekben a környezet uralását jelenti, addig a hetedik könyv elején Médeiának önmagát kell kontroll alatt tartania és leküzdenie. A szerelembe esett Médeiát harcban mutatja meg a szöveg, mielőtt elhangzik monológja.

Dumque adeunt regem Phrixaeque vellera poscunt
lexque²⁰ datur Minyis magnorum horrenda laborum,
concipit interea validos Aetias ignes
et luctata diu, postquam ratione furorem
vincere non poterat [...]

Majd a királytól ott, követelve a phrixosi gyapjút,
megkapják számos kijelölt iszonyú feladatjuk,
s közben az Aeetes-lányban nagy vágy tüze lobban;
vergődik hosszan, de az ész nem tudja legyűrni
örjögő vágyát [...] (7–11).

Míg az argonauták Aiétés királlyal az aranygyapjúról tárgyalnak, addig Médeiánál a tűz veszi át az irányítást, mely a belső világhoz, az érzelmekhez és az irracionalitáshoz tartozik. Fontos, hogy a tűz metaforáját megjelenítő *ignes a validos* (erős, erőteljes, hatalmas) jelzőt kapja: ez is mutatja, hogy Médeia olyan helyzetbe került, melyben fontos szerepe lesz az erőnek és a küzdelemnek.

Az előbbi idézet utolsó másfél sora szinte szó szerint megismétlődik a *Metamorphoses* 14. könyvében, Iphisre vonatkozva: „luctatusque diu, postquam ratione furorem / vincere non potuit” – „jóideig küzdött, hanem ésszel e nagy dühödését / nem győzhette le” (Ov. *Met.* 14. 701–702) Az Anaxarete iránt lángra lobbanó, alacsony származású Iphis történetében ugyancsak közvetlenül a szerelembe esést jelentő tűz-képzet²¹ környezetében találkozunk a küzdelem e leírásával. A *ratio* és a *furor* fogalompárját Bömer összekapcsolja a Médeia-elbeszélés olyan ellentétpárjaival, mint a *mens – cupido* (19–20), a *culpa + crimen – pietas + pudor* (69–72) és a *verum – amor* (92–93), jelezve, hogy az efféle antitézisek kezdetektől fogva a görög retorika és a dráma eszköztárához tartoznak.²² Az *Argonautikában* is hasonló ellentétpár jelzi a hősnő vívódását: a vágyé

nézni ne merjen”; 255–256). Patricia B. SALZMAN-MITCHELL, *A Web of Fantasies: Gaze, Image, and Gender in Ovid's Metamorphoses*, Columbus, The Ohio State University Press, 2005, 107–108.

²⁰ A hely szövegkritikai szempontból rendkívül problematikus. Devecseri a „visque datur” szövegvariánszt vette alapul fordításánál, melyet pontosan úgy ad vissza, mint ahogy Bömer magyarázza kommentárjában, vagyis jelzőcserét tételezve a helyen („vis magna horrendorum laborum”). Vö. BÖMER, *i. m.*, 198.

²¹ „Viderat et totis perceiverat ossibus aestum” – „látta, s a csontjait is szerelemláng járta keresztül” (Ov. *Met.* 14. 700).

²² BÖMER, *i. m.*, 199. Bömer ezen a helyen elutasítja Roland Crahay véleményét, mely szerint a lét belső hasadtságának („scission intéreure de l'être”) volnánk szemtanúi. Vö. Roland CRAHAY, *La vision poétique d'Ovide et l'esthétique baroque = Atti del Convegno Internazionale Ovidiano (Sulmona Maggio 1958)*,

(ἴμερος) és a szeméremé (αἰδώς) – ezek, mint látni fogjuk, megjelennek az Ovidiusnál olvasható monológot követően is.²³

Különösen fontosnak tűnik, hogy a *vincere* igének Médeia az alanya – ez az ösz-szefüggés a Devecseri-féle fordításból nem derül ki, hiszen ott a *ratio* az alany („az ész nem tudja legyűrni”). Ovidiusnál Médeia az, aki a két, a római etikai diskurzusokban alapvető fogalmat, a *furort* (örjögés, düh) és a *ratiót* (itt: értelem) egymás ellen fordítja, utóbbit eszközként használva az előbbi ellen;²⁴ így világosan látszik, hogy milyen tudatos döntés vezeti küzdelmét, és grammatikai értelemben nem ő a nevezett erők tárgya, még ha nem is tud győzedelmeskedni.²⁵

A monológ előzményeként tehát a *luctata* szóval jelölt belső vívódást jelöli meg a szöveg. Hogy ennek melyek a nyelvi összetevői (egyáltalán, hogy vannak-e ilyenek), arról az elbeszélés nem tartalmaz információt, ezért talán azt mondhatjuk, egy ponton – hogy miért csak ezen, nem világos – a szöveg kihangosítja Médeia tudatát. Hogy a kihangosítás előtti tudattartalmak mennyiben különböznek a monológban elhangzottaktól, nincs explicitté téve. Az biztosnak látszik, hogy mielőtt Médeia megszólal, alulmaradt a nevezett harcban. Ez azért fontos, mert rávilágít a monológ státuszának egy fontos vonatkozására, a másodlagosságra és reflexivitásra, mely megkülönbözteti Médeia későbbi megszólalásainak eredendő performativitásától. A beszéd egy meglévő állapotra reflektál, amit olyan klasszikus nyelvi megoldás is láthatóvá tesz, mint a

Roma, Istituto di Studi Romani, 1959, I, 103. Bömer további magyarázatot nem fűz ehhez, csupán jelzi, Médeia esetében nem beszélhetünk énhasadásról (*Ichspaltung*). Bömer kommentárírói alapállását ismerve azt mondhatjuk, ebben a fogalomban alighanem olyan modern jelenséget lát, melyet nem tart összegegyeztethetőnek az antik szöveggel.

²³ A vonatkozó szöveghely: Apoll. Arg. 3. 615–655, különösen 649–653 (az említett fogalmak előfordulásai). Otis nagyívű irodalomtörténeti következtetéseket von le a szöveghelyek összehasonlításából. Ezek szerint Apollónios Rhodiosnál „valódi harcot” látunk vágy és szemérem között. Ezzel szemben Vergilius *Aeneis*-ében retorikai-retorikus versengésről van szó, mely csupán megerősíti és kiterjeszti a szubjektív és moralizáló narratívát (Dido szavai: Verg. *Aen.* 4. 9–29; az *amor* és *pudor* elbeszélői megnevezése: *uo.*, 54–55). Apollónios elbeszélésmódja objektívebb: a vágyról és szeméremről való beszéd nem egy morális versengés második szólama, nála tényleges érzelmekről van szó, melyek különböző irányokba mozdítják a hősnőt. Otis szerint Ovidius, bár kötődik az *Argonautikához* is, közelebb áll Vergiliushoz, amennyiben keveri a retorikát és a moralizáló narratívát. OTIS, *i. m.*, 59–60.

²⁴ Tehát Médeia a meglévő *furor* ellen veti be eszközül a *ratiót*. Nem ilyen egyértelmű a *furor* és a *ratióval* hozzávetőleg azonos képzetkör megjelölő *ordo* (rend) viszonya Seneca *Medea* című drámájában. Lásd erről Kathrin WINTER, *Artificia mali: Das Böse als Kunstwerk in Senecas Rachetragödien*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2014, 42–56.

²⁵ Klasszikus ellenpélda Cicero Catilina elleni első beszédéből, ahol a *ratio* az alany, a (megszólított) személy a tárgy, a *furor* pedig képes helyhatározó szerepében áll: „neque enim is es, Catilina, ut te aut pudor a turpitudine aut metus a periculo aut ratio a furore revocarit.” „Mert nem olyan ember vagy te, Catilina, hogy akár a szeméreméretet a gyaláztattól, félelem a veszélytől, akár az értelem az örjögéstől valaha is eltántoritana.” (Cic. *In Cat.* 1. 9. A latin szöveget Dyck kiadása alapján idézem: CICERO, *Catilinarians*, ed. Andrew R. DYCK, Cambridge, Cambridge University Press, 2008. A fordítás Borzsák Istvántól való: *Cicero válogatott művei*, Bp., Európa, 1987.) Amennyire látom, a szakirodalom még nem figyelt fel erre a – különbség miatt érdekes – párhuzamra.

következő két sor közötti kapcsolatot: „concipit interea validos Aetias ignes” („s közben az Aeetes-lányban nagy vágy tüze lobban”; 9) – „excute virgineo conceptas pectore flammas” („Áttüzesült szűzlány-melledből verd ki e lángot”; 17). A *concipit ignes* metaforája a szerelembe esés mozzanatát jeleníti meg, míg a *conceptas flammas* azokat a szerelmi lángokat jelöli, melyeket a lány magába fogadott, s melyeket most ki kell vetnie a szívéből – legalábbis erre buzdítja magát. A *concipit* ige és a belőle alkotott *conceptas* melléknévi igenév kapcsolata mutatja, milyen szorosan tapad a monológ Médeia meglévő érzéseivel. Christine Binroth-Bank ezt úgy értelmezi, hogy beszédének első részében Médeia megerősíti („bestätigt”), amit az elbeszélő megállapított, s ezáltal megelőlegezi – ha nem is monológjának végét, de – lelki tusájának kimenetelét. A szűkszavú elbeszélői információ és a szereplő szavai között ebben a felfogásban szupplementív viszony figyelhető meg, vagyis az előbbi kiegészül az utóbbiak által.²⁶

De lássuk Médeia szavait! „»frustra, Medea, repugnas; / nescioquis deus obstat« ait »mirumque nisi hoc est, / aut aliquid certe simile huic, quod amare vocatur. [...]«” – „»Medea, hiába vonakszol; / mert az utadban egy istenség áll;« szól »s csoda volna, / hogyha nem az, vagy olyan, mit az ember hív szerelemnek. [...]«” (11–13) A monológ első fontos szembevető formai jegye az önmegszólítás. A szakirodalom szerint az a strukturális elem, hogy egy szereplő második személyben, ráadásul névvel szólítja meg magát, eredendően nem epikus. Homérosznál monológok beszélői legfeljebb önmaguk *thymosát* (életerő, indulat, értelem) szólítják meg. A második személyű önmegszólítás még Apollónios Rhodiosnál sem bevett – először Vergiliusnál jelenik meg, az *Aeneis* negyedik könyvének két különösen érzelmmel teli részletében (Verg. *Aen.* 4. 541–542 és 596). Ehhez képest Ovidiusnál, csak a Médeia-monológban nyolc helyen figyelhetünk meg váltást az első és második személy között. Ennek előzményét, a „retorikus önvallatást” („rhetorische Selbstbefragung”) Euripidés *Médeiájában* láthatjuk.²⁷ Tehát ha a költői megoldás mintáját keressük, egyrészt a dráma műfajához és konkrétan a Médeia-hagyományhoz, másrészt pedig a vergiliusi Dido-ábrázoláshoz érdemes fordulnunk – utóbbival, mint hamarosan látni fogjuk, fontos szóegyezést is mutat a *Metamorphoses* vizsgált jelenete.²⁸

Médeia az önmegszólítás alakzata révén a kontroll fontos aspektusát teszi láthatóvá. Nemcsak az érzelmek elleni harcról van szó, hanem arról is, hogy erre a küzdelemre és általában véve saját helyzetére tudatosan reflektál a beszélő. Az első szót (*frustra*: hiába,

²⁶ BINROTH-BANK, *i. m.*, 37–38.

²⁷ „Borítsam lángba mennyegzős szobájukat, / vagy éles kardot döfjek át a májukon, / a házba lépve csendesen, hol ágyuk áll? / De egy nehézség van: ha bárki rajtakap, / amint a házba surranok s mesterkedem, / ellenségem majd jót nevet halálomon. / Legjobb az egyszerű út, melyhez bölcsen ért / az asszony: méreggel veszitem őket el. / Legyen; / s ha meghaltak, be engem mely város fogad? / Ki nyújt oltalmul földet és biztos lakást / vendégbarátként, s védi meg személyemet? / Nincs ember.” (Eur. *Med.* 378–389) „Jaj, mit tegyek?” (Eur. *Med.* 1042) (Euripidés drámáját Kerényi Grácia fordításában idézem: EURIPIDÉSZ *Összes drámái*, Bp., Európa, 1984, 115–163.) Később Valerius Flaccus használja az eljárást a Medea-monológokban (Val. *Arg.* 7. 331–349).

²⁸ Lásd BINROTH-BANK, *i. m.*, 41–42.

hasztalanul), bár a *repugnas* állítmányhoz tartozik, az egész monológra is vonatkoztatjuk. Mintha tételmondat volna, melynek kifejtése a monológ további részeiben következik. A Médeia-epizódnak nemcsak ezen a helyén kap kiemelt szerepet a *frustra* határozószó. Míg a monológot megnyitja, addig Médeia „imáját” (192–219) hangsúlyosan lezárja ez a szó: „»neque enim micuerunt sidera frustra, / nec frustra volucrum tractus cervice draconum / currus adest.« (aderat demissus ab aethere currus.)” – „»S lám, meg is adjátok; nem fénylik a csillagos égbolt / hasztalanul, sárkányszekerem sem surran az égben / hasztalanul hozzám.« S a fogat leszökött a magasból.” (217–219) Mint látjuk, a hősnő ezen a helyen kétszer is, és mindkétszer tagadva használja az adverbiumot, s így pozitívba fordítja értelmét, Aisón megfiatalítására készülve, szavaival és varázslói erejének eredményességét hangsúlyozva. A sikeres Médeia szavaival képes elérni célját – nem véletlenül hangsúlyozza „imája” több pontján, hogy verbális megnyilatkozásának hatalma van. (201, 203, 208)²⁹ Tehát míg „Medea venefica” magabiztosan zárja le imáját, addig a lány Médeia harca hasztalan (*frustra*) voltának bevallásával már megszólalásának elején kudarcról beszél. De vajon valóban annyira eredménytelen ez a harc, mint amennyire monológja felütésében mutatja?

Dan Curley, megfelelően az „én” kifejezésének teret adó drámai monológoknak, az általunk vizsgált szövegrészben olyan hősnő portréját látja, aki fokozatosan jut el önmagához.³⁰ Bár kérdésesnek tűnik, hogy Médeia valóban megérkezik-e az említett ponthoz, az azonban bizonyos, hogy saját érzéseit tisztázandó, első lépésként definíciós kísérletet tesz, egyelőre nagyon bizonytalanul tapogatózva. Bár a „frustra, Medea, repugnas” után a latin szövegben nem szerepel „mert” értelmű kötőszó, mint Devecseri fordításában, mégis világos, hogy a folytatás magyarázó mellérendeléseként értelmezendő. Ahogy Anderson írja kommentárjában, Médeia életében először szerelmes, és még képtelen arra, hogy Amorként azonosítsa az istent, ezért mondja *nescioquis*-nek;³¹ a megvetés mozzanata, mely oly gyakran megvan ebben a kifejezésben, itt aligha játszik szerepet. A fentebb idézett, alapvetően pontos fordítás mellett („s csoda volna, / hogyha nem az, vagy olyan, mit az ember hív szerelemnek”) érdemes prózai fordítást is közölnünk, hogy világosan látszódjék a megfogalmazás körülményessége: „Csodálnám/Csodálkozásra adna okot, ha ez nem az volna, vagy legalább valami ahhoz hasonló, mint amit szerelemnek neveznek.”³² A „mirumque nisi hoc est” kifejezést Kenney

²⁹ Ezekon a helyeken fontos szerep jut a *carmen* szónak, mely megjelenik abban a verssorban is, mely Médeia eltűnéséről tudósít: „effugit illa necem nebulis per carmina motis” – „a nő meg / teste köré dallal ködöket kanyarít, tovanyargal”. (424) Ahogy Curley írja, itt Médeia olyan dalt énekel, mely révén a költő elől is egérutat nyer, és örökre távozik a mű költői világából. CURLEY, *i. m.*, 133.

³⁰ *Uo.*, 141.

³¹ ANDERSON, *i. m.*, 245.

³² A *mirumque nisi* Heinsius általánosan elfogadott konjektúrája. A kódexekben hagyományozott *mirumque quid* szövegváltozat mellett érvel Lenz (Friedrich W. LENZ, *Ovid: Bericht über das Schrifttum der Jahre 1928–1937*, JAW, 1939, 1–168, itt 89). Szerinte a „valamely isten és valami csodálatos dolog – ez az...” a pszichológiai finomság és a választékosság miatt részesítendő előnyben, mely az életben először szerelembe esett lányt elének állítja. Bömer ezt azzal utasítja el, hogy a pszichológiai folyamatok 20. századi

kommentárjában így magyarázza: „*sì dunque, deve essere quello*”,³³ vagyis, szabad fordításban: „Igen, akkor arról van szó!”

A *nescioquis* párhuzamba állítható a szerelemben még be nem avatott Hermaphroditus helyzetének leírásával, amennyiben a névmásban a latin nyelvérzék ott érzi a *nescio* igét: „*nescit enim quid amor*” – „mert nem tudja, Amor mi” (Ov. *Met.* 4. 330). Aki még nem ismeri a szerelmet, annak Amor/*amor* „nem tudom, milyen” – hogy a névmás szó szerinti fordításával éljünk. Az önmegszólító tételmondatot („*frustra...*”) tehát definíciós kísérlet követi: Médeia igyekszik megérteni saját helyzetét, és eközben ismeretelméleti keretben reflektál érzéseire, a nem-tudás, a tudás és a közösségi tudás kijelölte koordináták között elhelyezve Iasón iránt érzett szerelmét. A passzív *vocatur* azt implikálja: „amit általában szerelemnek neveznek”, tehát amire a nyelvben van szó, és amelyről létezik tudás – ha nem is hozzáférhető a beszélőnek. Médeia ráébred, hogy alighanem nem mást érez, mint amire mások a *szerelem* szót használják.

A hősnő kérdések sorában viszi színre azt a helyzetet, melyet a teljes bizonytalanság jellemez.

nam cur iussa patris nimium mihi dura videntur?
(sunt quoque dura nimis!) cur, quem modo denique vidi,
ne preat, timeo? quae tanti causa timoris?

Mert, mit apám követel, mért látom szörnyü keménynek?
Szörnyü kemény, csakugyan. Kit csak most látok először,
éltét mért féltém? Mért reszketek ennyire érte? (14–16)

A megválaszolatlan kérdések meglehetősen nyitottságot mutatnak; hogy a hősnő nem ismeri a válasz lehetséges irányát, mutatja a *cur* kérdőszó megismétlődése (14, 15) és a vele itt lényegében szinonim *quae causa* használata (16).

A kontroll igénye és a kontrollra való képtelenség látványosan jelenik meg azokban a sorokban, melyek a nyelvtani személy megváltoztatása révén valódi párbeszédként mutatják fel magukat: „*excute virgineo conceptas pectore flammis, / si potes, infelix. si possem, sanior essem.*” – „Áttüzesült szűzlány-melledből verd ki e lángot, / hogyha tudod, te szegény! Jobban volnék, ha tehetném.” (17–18) Az önmaga feletti hatalom és hiányának kérdését tematizáló sorok összetett intertextuális mintázatot mutatnak. A szerelem betegségként való leírása elégikus toposz – a *sanior* (egészségesebb) ezt a

rekonstrukciói és ábrázolásuk értékelései nem szolgálhatnak szövegkritikai érvenként. Mégis a *mirumque quid* szövegváltozatot fogadja el, mégpedig a hagyományozottsága miatt, és mert a *mirumque nisi* szöveg-párhuzamai távoliak. BÖMER, *i. m.*, 202–203.

³³ KENNEY, *i. m.*, 213. A hely előképe Euripidész *Hippolytos*ának 347. sorában található. Figyelemreméltó a Kenney által említett párhuzam az ovidiusi *Amores* egy helyével (Ov. *Am.* 1. 2. 1–8). Itt az „*Esse quid hoc dicam...*?” („Minek nevezzem, hogy...?”) felütés után a szerelem tüneteit sorolja a beszélő, ráébredve, hogy anélkül, hogy észrevette volna, talán észrevétlenül működött Amor – végül belátja, hogy valóban így van.

képzetet és általa az elégia műfaji kódját jeleníti meg ezen a helyen.³⁴ Az *infelix* jelző pedig összekapcsolja a locust az *Aeneis* Dido-elbeszélésének egy nevezetes részletével. Monológiájában Dido *infelix*-nek mondja magát („*infelix* Dido” – „boldogtalan [szerencsétlen, szegény] Dido”; Verg. *Aen.* 4. 596), megismételve azt a jelzőt, melyet az elbeszélő már a negyedik ének elején (Verg. *Aen.* 4. 68) alkalmazott rá. Dido akkor él ezzel a kifejezéssel, amikor rá kell döbbsennie, hogy Aeneas elhagyja őt. Ezzel szemben Médeia már monológiájának elején a nevezett melléknévvel írja le saját helyzetét. Binroth-Bank erre a különbségre kétféle magyarázatot ad. Egyrészt, míg Dido külső körülmények miatt boldogtalan, addig Médeiát belső konfliktus, a *furor* legyőzésére való képtelenség teszi azzá – Ovidius a külső eseményekről a belső állapotra helyezi a hangsúlyt. Másrészt pedig a filológus implicit utalást lát itt arra, hogy Médeia története is tragikus véget fog érni.³⁵

Médeia különböző szinteken reflektál arra, hogy ellentétes erők hatása alatt nem tudja akarátát érvényesíteni.

sed trahit invitam nova vis, aliudque cupido,
mens aliud suadet; video meliora proboque,
deteriora sequor.

Új az erő, mi magával ránt. Mást súg a kívánság,
mást az eszem. Látom, mi a jobb, jól látva helyeslem;
és ami rossz, követem. (19–21)

Először is testi képzzel írja le bizonytalanságát. Az egészség–betegség képzetköre után a mozgás metaforáját használja: új, ismeretlen erő húzza őt magával. Miután az előző sorban az egyes szám második és első személy használatával (*potes – possem*) jelezte a reflexív struktúra működését, ebben a részben az én hasadtságát a harmadik személyű megszólalás mutatja. A tehetetlen, önkéntelen mozgással az elbeszélés második részében nagyon hangsúlyosan mozgatóként megjelenő Médeia éles ellentétben áll majd. A *trahitra* rímelt cselekvő hősítő tevékenységének következő leírása: „te quoque, Luna, traho” – „Téged is elhúzlak, Hold” (207), de a varázslónő Médeia megszólalásának és a róla szóló narratívának más részleteit is említhetnénk, melyek arról tanúskodnak, hogy a létezők az ő akarata szerint változtatják meg helyüket (199–219, 246–257).

A térbeli metafora után diskurzív nyelven esik szó arról a pszichológiai problémáról, hogy mást sugall Médeiának a vágy, és mást az ész. Figyelemreméltó Kenney kommentárja, mely más értelmezését is lehetővé teszi ennek a passzusnak. Szerinte a

³⁴ Vö. BINROTH-BANK, *i. m.*, 39. Binroth-Bank abban látja a különbséget az elégia műfajához képest, hogy az elégikus szerelmesek csak akkor küzdenek a szerelem ellen, ha az nem viszonzott, míg Médeia ettől a szemponttól függetlenül bűnösnek számít – és ennek tudatában is van –, ha nem tudja legyőzni a szerelem érzését. Nem elhanyagolható az a szempont sem, hogy a *virgineo* (17) után a 21. sorban megjelenik a *virgo* szó, így hangsúlyossá válik Médeia fiatal volta. Ez utóbbiról lásd CORRIGAN, *i. m.*, 16.

³⁵ BINROTH-BANK, *i. m.*, 42–43.

szövegkiadói konvenció, hogy el kell dönteni, *cupido* vagy *Cupido* szerepeljen-e a szövegben, lerombolja azt a finom iróniát, mely ezen a helyen megfigyelhető volna akkor, ha az antik írástechnikának megfelelően nem kellene döntést hozni arról, hogy nagy kezdőbetűvel írják-e a szót – ebben az esetben ugyanis lebegtetve volna, hogy nem a „nescioquis deus” megnevezése történik-e meg ezen a ponton.³⁶ Az azonban bizonyos, hogy Médeia végül etikai síkon beszél a kérdéstről, a „jobb–rosszabb” absztraktsággal írva le dilemmáját.³⁷ Ovidius szövege itt Euripidész drámáját visszhangozza: „καὶ μανθάνω μὲν οἷα δρᾶν μέλλω κακά, / θυμὸς δὲ κρείσσων τῶν ἐμῶν βουλευμάτων, / ὅσπερ μεγίστων αἴτιος κακῶν βροτοῖς.” – „Tudom, hogy szörnyű bűn, amit merészelek, / de elmémnél hatalmasabb a szenvedély, / az emberek legtöbb bajának fő oka.” (Eur. *Med.* 1078–1080)³⁸ Míg Euripidészénél a gyerekek meggyilkolása kapcsán fogalmazza meg ezeket a szavakat a drámai hősnő, addig Ovidiusnál a szerelembe esett lány szájából hangzanak el, s ezeknek természetesen egészen más a hatásuk, mint a görög előképben, valósággal ártatlanná válnak.³⁹

Klasszikusként számon tartott értekezésében Richard Heinze retorikusnak nevezi Médeia monológját, rámutatva, hogy ez nem jelenti azt, hogy visszavezethető volna néhány iskolai szabályra és deklamációs előírásra.⁴⁰ A retorikai megalkotottság kérdése érdekes összefüggésekkel bír a következő sorokban, melyekben a szeretett férfi féltése játszik központi szerepet.

vivat an ille
occidat, in dis est; vivat tamen! idque precari
vel sine amore licet; quid enim commisit Iason?
quem nisi crudelem non tangat Iasonis aetas
et genus et virtus? quem non, ut cetera desint,
ore movere potest? certe mea pectora movit.

E férfi megél-e,
meghal-e, isteneinktől függ. De csak éljen! E kérés
nem tiltott szerelem nélkül sem; hisz mi a vétke?
Kit nem hat meg Iason ifjúsága? – Az ádázt.⁴¹
S nemzetsége, vitézi erénye? S ha más se, csak ékes
arca, vajon kit nem? De nekem meghatja a szívem! (23–28)

³⁶ KENNEY, *i. m.*, 213–214.

³⁷ Salzman-Mitchell úgy véli, fellelhető itt az a rejtett értelem is, mely szerint a *meliora* nem más, mint Iason, Médeia szemében (néhány sorral feljebb [15] azt mondta róla, hogy csak [nem sokkal korábban] látta őt). SALZMAN-MITCHELL, *i. m.*, 105.

³⁸ Diggle kritikai kiadását idézem: EURIPIDES, *Fabulae*, Vol. 1., ed. James DIGGLE, Oxford, Clarendon Press, 1984. A δρᾶν μέλλω mellett hagyományozódott a τολμήσω szövegváltozat is.

³⁹ NEWLANDS, *i. m.*, 182–183. Lásd még PAVLOCK, *i. m.*, 43.

⁴⁰ Richard HEINZE, *Ovids elegische Erzählung*, Leipzig, Teubner, 1919, 113.

⁴¹ Devecseri itt kérdés-felelet struktúrát hoz létre, miközben a latin szövegben csak ennyi áll: „a kegyetlent kivéve kit nem érintene/indítana meg Iason életkora?”

Barbara Pavlock felhívja a figyelmet arra a retorikai jártasságra, mely abban érhető tetten, ahogy Médeia az anafora révén megváltoztatja a *vivat* grammatikai funkcióját („él-e?” [Devecserinél: „megél-e?”] – „éljen!”). Azért tekinthető ez meglepőnek Pavlock szerint, mert a hősnő szülőföldjének barbár voltáról beszél („barbara tellus”, 53)⁴² – mégis képzett szónoknak bizonyul.

Ahogy Anderson megjegyzi, a „sine amore” („szerelem nélkül”; 25) kitételrel Médeia implicit módon bevallja, hogy szerelmes.⁴³ Ugyanakkor, s ez a mondat egy másik implicit értelme, azt a lehetőséget is magában rejteni látszik, hogy a beszélő mentes a szerelemtől. Érdekesebb ennél a részlet explicit jelentése. Médeia ügyes retorikával érvel amellet, hogy Iasón rokonszenvre méltó. A befogadói horizont kiterjesztése mindenkire, kivéve a kegyetleneket, ésszerűnek tünteti fel, hogy az ifjú javát akarja, ugyanakkor saját perspektívájának általánossá tétele, a rokonszenv semlegesnek mutatása el is távolítja tőle a szerelem vádként megfogalmazott érzését. Az Iasón ártatlanságáról és erényességéről szóló szavakat a *licet* előzi meg, jelezve az érvelés moralizáló irányát, mely azután esztétikai síkon folytatódik, a szépség⁴⁴ hatását újra a mozgás képzetével (*movere, movit*) kapcsolva össze. Itt a monológ már átbillent egy ponton, és úgy tűnik, igaz rá Hans Diller megállapítása, mely szerint azok a beszédek Ovidiusnál, melyek az érzelmek *látszólagos* ingadozását közvetítik, valójában egy irányba mutató érvelést tartalmaznak.⁴⁵ Ezt az érvelést nevezhetjük racionálisnak,⁴⁶ de olyannak, melyet végső soron egy irracionális érzésen alapuló döntés irányít. Médeia tisztában van vele, hogy Iasón csak az ő segítségével maradhat életben (29–31), és belsővé tette azt a gondolatot, hogy ezt a segítséget meg kell adnia.

Öndefinícióját immár megváltozott perspektívából látjuk működni, amikor arról beszél, hogyan tekintene magára, ha eltűrné Iasón vesztét: „hoc ego si patiar, tum me de tigride natam, / tum ferrum et scopulos gestare in corde fatebor.” – „S én ezt eltűrjem? Tigris szült, és a szívemnek / vas van s kő a helyén, ezt kell majd vallanom akkor.” (32–33) Médeia itt egy olyan toposzt használ fel, mely többek között a Théseustól

⁴² PAVLOCK, *i. m.*, 41.

⁴³ ANDERSON, *i. m.*, 246.

⁴⁴ Akár az elfogadott *ore*, akár a szintén hagyományozott *forma* szövegváltozatot vesszük figyelembe a 28. sor első szavaként, itt a férfi külsejéről van szó. Binroth-Bank érvelése szerint Iasón szépsége relativizálódik azáltal, hogy a szerelmes Médeia perspektíváján keresztül szembesülünk vele. Apollónios Rhodiosnál ezzel szemben „objektív tényként” esik erről szó (Apoll. *Arg.* 3. 443–444), csakúgy, mint Vergiliusnál, ahol „a semleges elbeszélő” számol be Aeneas kiemelkedő szépségéről (Verg. *Aen.* 1. 589; 4. 141 és 150). BINROTH-BANK, *i. m.*, 46.

⁴⁵ Hans DILLER, *Die dichterische Eigenart von Ovids Metamorphosen = Ovid [Wege der Forschung 92]*, hrsg. Michael von ALBRECHT, Ernst ZINN, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968 [1934], 332. Diller Byblis és Myrrha monológiát említi párhuzamként a *Metamorphoses* 9., illetve 10. énekéből.

⁴⁶ Így tesz Binroth-Bank, aki egyenesen szofisztikus ügyességről beszél a következő részek kapcsán. BINROTH-BANK, *i. m.*, 44. Találó és pontos Wise megfogalmazása, mely szerint Médeia ésszerű magyarázatát adja („rationalizes”) érzéseinek mint törvényeseknek/jogszerűeknek. WISE, *i. m.*, 17.

megcsalatott Ariadné szavait idézi.⁴⁷ A metaforák megjelennek Euripidés *Médeiájában* is, ahol a drámai hősnő beszél így Iasónhoz gyermekeik meggyilkolása után: „Nevezze ezért oroszlánnak, ha jólesik, / vagy Szküllának, ki messze türrhén földön él – / vágyam betelt, mert szíveden találtalak!” (Eur. *Med.* 1358–1360) Ide tartoznak a kórus következő szavai is: „Szerencsétlen, vasból vagy, kőszikla vagy, / hogy önkezdeddel / megöled, akiket előbb szültél, saját véredet?” (Eur. *Med.* 1279–1281)⁴⁸ Médeia Ovidiusnál fiktív jövőről beszél, melyet uralni kíván: most hozza meg a döntését, melynek megfelelően később nem kell olyan meghatározását adnia magának, mint amelyet itt említ.⁴⁹ Tragikus iróniának mondható, hogy a még nem ismert jövőről beszélve öntudatlanul olyan hagyományokat idéz meg, melyek a tényleges jövőjéről szólnak, csak éppen a szavaknak ott sokkal súlyosabb jelentésük lesz: nem Iasón cserbenhagyására, hanem a gyermekgyilkosságra vonatkoznak.

Médeia lehetőségként nevezi meg, hogy árthatna Iasónnak, s retorikai kérdésként kutatja okát, hogy miért nem teszi ezt (34–36). Ezen a ponton kontrollvesztésről beszélhetünk, amennyiben Médeia végletek között hanyódni látszik. A következő sorokban ugyanis már segítséget kér az istenektől Iasónnak, majd még tovább megy, és korrigálja saját szavait megállapítja, hogy nem kérnie kellene, hanem cselekednie, és segítenie az ifjúnak. (37–38) Médeia azonban definiálni próbálja önmagát, s ezt a szöveg izgalmas nyelvi megoldással, a személyes névmás deklinálásával mutatja be.

⁴⁷ „Quaenam te genuit sola sub rupe laena, / quod mare conceptum spumantibus exspuit undis, / quae Syrtis, quae Scylla rapax, quae vasta Carybdis [...]?” – „Mily vad oroszlán szült téged zord szikla tövében? / Tajtékos habbal mily tenger hányt a világra? / Mily Syrtis, ragadó vad Scylla, mi szörnyü Charybdis [...]?” (Cat. 64. 154–156; a szöveget Mynors kiadásából idézem: C. *Valerii Catulli carmina*, ed. R. A. B. MYNORS, Oxford, Clarendon Press, 1958; a fordítás Devecseri Gáboré: *Catullus versei*, Bp., Európa, 1978.) A párhuzamos helyek közül érdemes megemlíteni azt a Homéros-részletet, melyben Patroklos szól Achilleushoz, amikor az nem akar visszatérni a harcba: „kék tenger szült a világra / és meredek sziklák, mivel elméd ennyire ádáz.” (Hom. *Il.* 16. 34–35)

⁴⁸ Pavlock szerint az ovidiusi Médeia azáltal, hogy az Euripidés-drámára tesz utalást, előrevetíti, miként fognak vélekedni róla pályafutása későbbi pontján. Azáltal pedig, hogy a *fateor* (bevall, elismer) igét használja, Médeia szinte ellentmondani látszik annak a kritikának, melyet vele szemben Euripidés darabjában megfogalmaztak. A toposzhoz lásd PAVLOCK, *i. m.*, 44–45. Érdekes Curley felvetése, hogy ennek a helynek a „második része” ott található, ahol Médeia lekicsinylően beszél a rá leselkedő veszélyekről, tapasztalatlanságról téve tanúságot: „quid quod nescioqui mediis concurrere in undis / dicuntur montes ratibusque inimica Charybdis / nunc sorbere fretum, nunc reddere cinctaque saevis / Scylla rapax canibus Siculo latrare profundo?” – „Mít nekem oly szirtek, mikről rege szól, hogy a vízben / összeverik peremük, s a hajók rontója Charybdis, / mely habokat szürcsöl s kiokád, s derekán vad ebekkel / rabló Scylla, sicul vízből kiugatva dühöngő?” (62–65) A *Heroides*ben, visszatekintő perspektívából, nagyon is valósként vannak bemutatva az említett veszélyek (Ov. *Her.* 12. 121–126) Lásd CURLEY, *i. m.*, 151–152. A toposzhoz lásd még BINROTH-BANK, *i. m.*, 53.

⁴⁹ Más szempontból beszél erről Wise, aki az imagináció szerepét hangsúlyozza, az előző lábjegyzetben idézett szöveghely kapcsán (62–65): olyan mozzanatokról van szó, melyek nem lehetetlenek, de Médeia jelen helyzetében irrelevánsak. A hősnő a fantáziájára alapozva gondolja végig az Iasónnal való kapcsolatának lehetséges kimeneteleit. WISE, *i. m.*, 17.

prodamne ego regna parentis
 atque ope nescioquis servabitur advena nostra
 ut per me sospes sine me det lintea ventis
 virque sit alterius, poenae Medea relinquitur?

S áruljam el édesapámnak
 országát, s jövevény idegent védjek vele szemben,
 általam és ne velem hogy a vásznát tárja a szélnek,
 s mást vegyen el; s engem, Medeát, várjon a bosszú? (38–41)

A mondat elején hangsúlyosan szerepel az „én” (*ego*), melyet aztán a beszélő elragoz. A praepositiókkal használt accusativus („per me” – „általam”) és ablativus („sine me” – „ne velem”) a hősnőt két funkcióban mutatja. A fenyegető lehetőség szerint mint segítő hozzájárulna Iasón sikeréhez, de mint társat nem vennék őt figyelembe. A beszélő szociális relációkban helyezi el magát, amikor arról beszél, apját, akihez pedig hozzátartozik, elárulná, ha segítene Iasónnak, akit itt idegennek nevez, s akitől elhatárolja magát.⁵⁰ Ennek az elképzelt jelenetnek a végén családi kötelek nélkül, a pusztá nevével említett Médeia⁵¹ maradna, akinek a bosszúállás az osztályrésze (ez olyan jóslat, mely lényegében majd igazolódik).

Hasonló módon játszik a (második személyű) személyes és a visszaható névmással a szöveg azokban a sorokban, melyekben Médeia ismét grammatikai értelemben is megszólítja önmagát, az előző gondolat ellenkezője mellett érvelve. „tibi se semper debebit Iason, / te face sollemni iunget sibi, perque Pelasgas / servatrix urbes matrum celebrabere turba.” – „s az adósod örökre Iason; / ünnepi fátylak közt férjed lesz, s mint szabadítót / messzi pelasg várakban anyák szerető raja tisztel.” (48–50) A névmások az előző esetben az „én” megosztását, ezen a helyen viszont az egységesítést, az „én” koherenssé tevését és a másikhoz kötését szolgálják. A *tibi – se* és a *te – sibi* chiasztikus elrendezése, lényegében ölelkezése, mutatja a szerelmes lány reményét, mely szerint az erkölcsi értelemben lekötözött Iasón családi köteleket teremt majd kettejük között.⁵² Ha így lenne, s itt ismét egy elképzelt végkifejletet látunk, a *servatrix* (megmentőnő) funkciójában tartanak őt számon, s ilyenként tekinthetne magára.

A két, névmásokkal operáló részlet közötti sorokban láthatjuk, hogyan csúszik át Médeia gondolatmenete az egyik pontból a másikba: „sed non is vultus in illo, / non ea nobilitas animo est, ea gratia formae, / ut timeam fraudem meritique oblivia nostri;” – „De hisz arca ilyesmire nem vall, / látom a lelke nemességét, deli termete báját, / meg nem csal, hiszem, érdememet sose fogja feledni.” (43–45) Anderson „izgatott magyarázatról” beszél ezen a helyen, utalva az érvelés logikátlanságára.⁵³ Médeia Iasón

⁵⁰ Itt a *nescioquis* pejoratív értelemben szerepel, csakúgy, mint az *advena*. Lásd BÖMER, *i. m.*, 208.

⁵¹ A kommentárok nem értelmek ilyen emfátikusan ezt a helyet.

⁵² A hely ironikus voltáról lásd ANDERSON, *i. m.*, 248; KENNEY, *i. m.*, 218.

⁵³ ANDERSON, *i. m.*, 248.

szépségéről beszélve, mint látjuk, hirtelen a férfi jellemét is dicséri, jóllehet lelkületéről nem lehetnek ismeretei. Bömer, amellett, hogy a nemesség és a szépség összefüggését tételező ovidiusi szöveghelyeket sorol fel, idézi a korábbi szakirodalom megközelítéseit – Lenz egyenesen kérdő mondatnak tekintette a 44. sort, és *parenthesist* alkotott belőle –, végül pedig arra jut, a szenvedélyébe magát belelovaló Médeianak meg kell hagyni, hogy ne legyen az utolsó részletig logikus.⁵⁴ Curley elemzi a hely drámai iróniáját. A *Heroides*ben Médeia visszatekintve sorsára arról beszél, hogy Iasón csinos volt, s szemének szépsége elvakította őt (Ov. *Her.* 12. 35–36): utólag tehát már racionálisan tudja értékelni Iasón szépségének szerepét. Curley szerint Médeia *Metamorphoses*beli sejtéseinek iróniája, hogy ha megszívlelné őket, akkor elkerülhetné, hogy az elégia és a dráma Médeiajának előképévé válják.⁵⁵ Hogy milyen nagy hatást gyakorol Iasón szépsége a lányra, a monológ után lesz teljesen világos, ahol az elbeszélő részletesen elmeséli, hogyan indítja meg Médeiat Aisón fia, aki aznap véletlenül a szokásosnál is szebb volt (76–88).⁵⁶

A jövőre tekintő Médeia átgondolja jelenlegi helyzetét, azokat a kontextusokat, kapcsolatokat, melyek életét meghatározzák, s melyeket elveszítene (és el is veszít majd), ha Iasónnal tart. Őt személy, illetve dolog elhagyását említi félelemmel: lánytestvére, fivére, apja, isteneik és a szülőföld azok a tényezők, melyek ezen a ponton még alapvető relációkat jelentenek neki (51–52). Egyszersmind azonban értékeli is mind az ötöt: apja kegyetlen (*saevus*), szülőföldje barbár, öccse még kisgyerek,⁵⁷ lánytestvére az ő oldalán áll, s „a legnagyobb isten” benne van. (53–55) Bömer szerint retorikus exaggeratiót figyelhetünk meg itt, melynek első két eleme a szerelem ellen szól, a középső semleges, az utolsó kettő pedig a szerelem mellett sorakoztatható fel.⁵⁸ Ha azonban figyelembe vesszük az apa és a szülőföld negatív minősítését, azt mondhatjuk, hogy a felsorolás első két eleme is a távozás – s így a szerelem – mellett szól. A „*maximus intra me deus est*” („bennem a legmagasabb isten”; 55) kijelentés vissza-kapcsol a fentebb elemzett „*nescioquis deus obstat*”-hoz („mert az utadban egy istenség áll”; 12). A térbeliség alapvetően különbözik a két szöveghelyen. Míg a monológ elején

⁵⁴ BÖMER, *i. m.*, 209.

⁵⁵ CURLEY, *i. m.*, 150–151.

⁵⁶ Gareth Williams rámutat, hogy míg Apollóniosnál Iasón félistenként jelenik meg, és minden báját beveti, hogy megnyerje magának Médeiat, addig Ovidiusnál elegendő, hogy a hős aznap történetesen még szebb, mint általában. Ezáltal a *Metamorphoses*ben Médeia sebezhetőségére helyeződik a hangsúly. Gareth WILLIAMS, *Medea in Metamorphoses 7: Magic, Moreness and the maius opus*, Ramus, 2012/1–2, 50. Bár ez a rész nem képezi elemzésem tárgyát, érdemes röviden idézni a szakirodalom egy megállapítását. Médeia pillantása, írja Salzman-Mitchell, nem tartja rabul, nem merevíti le Iasónt, aki képes lesz arra, hogy válaszoljon a hősnőnek (89–91). Iasón cselekvőként (a sárkánnyal való harcban) és nem statikus alakként (mint jellemzően azok a női szereplők, akiket megbámulnak) válik látvánnyá. De a látás Médeiat is mozgékonyá, cselekvővé teszi. A Médeia-féle *gaze* jellemzően nem maszkulin: nem kontrollálja, nem birtokolja és nem tárgyiasítja Iasónt. SALZMAN-MITCHELL, *i. m.*, 107.

⁵⁷ Az Apsyrtossal (latinul Ab- vagy Apsyrtus) kapcsolatos mítoszváltozatokhoz lásd BÖMER, *i. m.*, 212.

⁵⁸ *Uo.*, 213.

szereplő megfogalmazásban a Médeia számára közelebről nem meghatározható istenség a beszélővel szemben áll, addig beszéde végéhez közeledve a hősnő már mint benne lévőről beszél az istenről.⁵⁹ Ha Médeia nem is önmagához,⁶⁰ de ahhoz a belátáshoz biztosan eljut, hogy önmeghatározásától immár elválaszthatatlan az isteni erőként felismert szerelmi szenvedély.⁶¹

Médeia tehát elszánja magát az utazásra. Patricia B. Salzman-Mitchell szerint, aki a *Metamorphoses* megannyi történetében meghatározó szerepet játszó nézés (pontosabban: bámulás, gaze)⁶² motívumát a társadalmi nemek irodalmi reflexiójával összefüggésben vizsgálja, alapvető különbséget figyelhetünk meg a nemi szerepeknek megfelelően az utazáshoz való viszonyban: az utazás a férfi szereppel áll összefüggésben, míg a női szerepet a mobilitás hiánya és a szárazföldre kötöttség jellemzi. Ezzel szemben Médeiaiban a tág értelemben vett *exsilium* (a Finály-szótár egyik meghatározását kölcsönvéve: „önkéntes vagy kényszerített tartózkodás a hazán kívül”⁶³) paradigmáját láthatjuk; az, hogy úgy fog utazni, akár egy epikus hős, a hősnőt szörnyeteggé (*monster*) változtatja majd. Médeia szavaiban Salzman-Mitchell kimutatja a gendernek megfelelő alapállás destabilizációját. Amikor így szól: „non magna relinquam, / magna sequar: titulum servatae pubis Achivae” („S amit elhagyok itten, / nem nagy; – a vágyam igen. Mentője acháji fiaknak”; 55–56), jellemzően férfiakhoz tartozó megtiszteltetésre vágyik. Míg az epizód elején Iasón az, aki hazájától távol van, ez a felállás a történet előrehaladtával megváltozik.⁶⁴

Médeia, aki már néhány sorral feljebb arról beszélt, hogy a jövőben *servatrix*nek nevezik majd (50), döntésének és önmeghatározásának politikai-kulturális dimenziót ad. Azáltal, hogy szülőföldjét barbárnak nevezi („est mea barbara tellus” – „e szülőháza barbár”; 53), olyan kulcsszót mond ki, mely Euripidés óta hozzátartozik irodalmi alakjához.⁶⁵ A hozzá tartozó földről (a mea tellus szó szerinti jelentése: „az én földem”) megvetően beszél, s a görög (acháj) közösség kontextusában képzelet el a maga jövőjét, dicsérve azok kulturális kiválóságát (57–58).

⁵⁹ Az érzelmek és a térbeli képzetek kapcsolata szempontjából érdekes a fentebb elemzett 17. sor is („excute virgineo conceptas pectore flammis” – „Áttüzesült szűzlány-melledből verd ki e lángot”). Vö. S. Georgia NUGENT, *Passion and progress in Ovid's Metamorphoses = Passions and Moral Progress in Greco-Roman Thought*, ed. John T. FITZGERALD, London – New York, Routledge, 2008, 158. Nugent az aristotelési *akrasia* felől értelmezi a Médeia-epizódot és a *Metamorphoses* néhány további elbeszélését.

⁶⁰ Lásd Curley fentebb említett téziséét: CURLEY, *i. m.*, 141.

⁶¹ Ma általánosan elfogadott, hogy az itt említett isten Erós. A korábbi magyarázatokhoz lásd BÖMER, *i. m.*, 213–214.

⁶² A *gaze* elméleteihez lásd a következő bevezetést: Jeremy HAWTHORN, *Theories of the Gaze = Literary Theory and Criticism*, ed. Patricia WAUGH, Oxford, Oxford University Press, 2006, 508–518.

⁶³ FINÁLY Henrik, *A latin nyelv szótára*, Bp., Franklin Társulat, 1884, 12. A szótárt online változata (latin.oszk.hu) alapján idézem, a helyesírást megváltoztatva.

⁶⁴ SALZMAN-MITCHELL, *i. m.*, 104–106.

⁶⁵ Lásd ehhez a kérdéskörhöz BÖMER, *i. m.*, 213. A motívumnak a Procne-történettel való párhuzamához lásd David H. J. LARMOUR, *Tragic Contaminatio in Ovid's Metamorphoses: Procne and Medea; Philomela and Iphigeneia* (6. 424–674); *Scylla and Phaedra* (8. 19–151), Illinois Classical Studies, 1990/2, 134.

Úgy tűnhetne, hogy ezután már nem változhat meg Médeia álláspontja. Túlzó képekben hírnévről és boldogságról beszél, s lekicsinyli a rá váró utazás veszélyeit.⁶⁶ Ekkor azonban egy szó használata látszólag visszazökkenti őt kontrollvesztett állapotából.

aut, si quid metuum, metuum de coniuge solo —
coniugiumne putas speciosaque nomina culpae
imponis, Medea, tuae? quin aspice quantum
adgrediare nefas et, dum licet, effuge crimen!

vagy ha igen [ti. félni fogok], sohasem magamért, csakis érte, a férjért.
Hát házasságnak véled, szép névvel a vétked
szépitened, Medea? Vigyázd, hova érsz a tilosban
s meddig! Ameddig még teheted, menekülj el a büntől. (68–71)

Olyan nyelvi tudatosság és reflexió figyelhető meg ezen a helyen, mely aligha lehet a szerelembe esett kolchisi lány sajátja. Médeia filológiai tevékenységet gyakorolva, a vergiliusi Dido-elbeszélés egy fontos passzusát újraírva emlékezteti magát helyzetet etikai vonatkozására.⁶⁷ A monológ utolsó pontján definíciós aktust hajt végre, amennyiben a helytelen meghatározás (*coniugium*) helyére a valóságnak megfelelő nevet (*culpa*) helyezi.

Médeia tehát elvileg óva inti magát monológja utolsó szavaival. Az eredményt Ovidius allegorikus fogalmak színrevitelével mutatja be: „dixit, et ante oculos Rectum Pietasque Pudorque / constiterant et victa dabat iam terga Cupido.” – „Szólt, s elibé az Erény, a Kegyesség állt, s a Szemérem; / s már-már megszaladó, már vesztes szinte Cupido.” (72–73)⁶⁸ Találó Otis értékelése, mely szerint ez a jelenet túlságosan tetszetős (*pretty*) és túlságosan plasztikusan allegorikus ahhoz, hogy komolyan lehetne venni.⁶⁹ Ha a monológot megelőzően azt olvastuk, Médeia a *furor* ellen folytatott harcban nem tudott győzni, akkor ezen a ponton azt mondhatjuk, az eredmény legfeljebb döntetlen. És ezt is érvénytelenné teszi majd a már említett, a római szerelmi elégiából jól ismert toposz: a meglátott, jelenlévő („praesentis” – 83) Iasón szépsége által (újra) lángra lobbantott szerelmi tűz.

⁶⁶ 59–61, 62–67. Az idézeteket lásd tanulmányom 9. és 48. lábjegyzetében.

⁶⁷ „Nec iam furtivum Dido meditatur amorem: / coniugium vocat, hoc praetexit nomine culpam.” – „Nem titkos szerelem többé Dido szive vágya, / »Házasság«-nak hívja a bűnt, így rejtí magában.” (Verg. *Aen.* 4. 171–172; a latin szöveget Conte kritikai kiadásából idézem: P. VERGILIUS Maro, *Aeneis*, ed. G. B. CONTE, Berlin–New York, de Gruyter, 2009; a fordítást Lakatos Istvántól hozom: VERGILIUS Összes művei, [Bp.], Magyar Helikon, 1967.)

⁶⁸ Devecseri fordításában nagybetűsre változtattam az allegorikus alakok „nevének” írásmódját.

⁶⁹ OTIS, *i. m.*, 61. Iróniáról beszél NEWLANDS, *i. m.*, 183 is. Lásd még e hely és Apollónios Rhodios eposzának intertextuális összefüggéséhez: CURLEY, *i. m.*, 146.

JÓZSEF KRUPP

Control and Definition

Medea's monologue in Ovid's Metamorphoses

Medea's monologue (Ov. *Met.* 7, 11–71) is the first fully dramatic soliloquy in Ovid's *Metamorphoses* and as such has been regarded as the prototype for other dramatic speeches in the poem. The monologue opens the long Ovidian Medea-episode and is in close dialogue with the intertextual tradition regarding Medea. This paper seeks to show how control plays a key role in the monologue both in Medea's battle with herself and as part of her self-reflection. In my new reading, the moment of definition is central both to the epistemological process by which Medea understands her situation, and to the ethical considerations connected to her decision.