

DARAB ÁGNES

„Hálátlan Iason: hitvesed felismered?”*

Seneca *Medeájáról*

Geoffrey Chaucer *The Legend of Good Women*¹ (1386) című elbeszélésciklusában az antik mitológia kilenc hősnőjének a szerelmi történetét foglalja össze azzal – a prológusban deklarált – szándékkal, hogy őket az asszonyi jóság példázataiként állítsa elének. A negyedik legenda az argonauta Iason szerelmi kalandját beszéli el Hypsipylével, majd Médeióval. Utóbbiban Chaucer egy hűséges és lángolóan szerelmes, gyermekeivel együtt mégis cserbenhagyott asszonyt jelenít meg, aki mindenét feláldozta arra érdemtelen szerelméért, a hírhedt nőcsábászért, Iasonért. Chaucer átiratának egyik legfontosabb forrása Ovidius *Heroidese* (Hősnők levelei)² volt, amire a Médeia-elbeszélésben többször is hivatkozik.³ Moesch Lukács 17. századi drámaelméleti munkájában⁴ az emblemikus kifejezésmódról értekezve különbözteti meg a drámai *persona fictát*, az olyan kitalált, elvonatkoztatott alakot, amely igen alkalmas egy eszme kifejezésére. Ezek a fiktív szereplők az antikvitásból származnak, és kialakult a hagyományos jelentésük. Például Androméda alakja a lélek fogságát jeleníti meg,⁵ Médeió pedig a bűnös lelket.⁶

* „*Ingrate Iason, coniugem agnoscis tuam?*” SENECA, *Medea*, 1020–1021. A magyar szöveget mindvégig a következő kiadásból idézem: SENECA, *Medea*, ford. KÁRPÁTY Csilla = *Seneca III.: Seneca drámái*, szerk., FERENCZI Attila, TAKÁCS László, Bp., Szenzár, 2006, 125–162.

¹ Geoffrey CHAUCER, *The Legend of Good Women = The Complete Works of Geoffrey Chaucer*, Vol. 3., ed. Walter W. SKEAT, Oxford, Clarendon Press, 1926.

² Lásd 12. *Medea Iasonnak* = Publius OVIDIUS Naso, *Hősnők levelei*, ford. MURAKÖZY Gyula, Bp., Helikon, 1985, 65–71. Ovidius Médeia-levele Seneca drámájának is egyik legfontosabb mintája volt, erről részletesen lásd Christopher TRINACTRY, *Seneca's Heroides: Elegy in Seneca's Medea*, *The Classical Journal*, 2007/1, 63–77.

³ Így például az utolsó mondatban (mai angol átirat alapján, saját fordításomban): „Ovidius megteheti, hogy versben írja meg a levelet, amit itt idéznem most túl hosszú lenne.”

⁴ Lucas A. S. EDMUNDO (MOESCH Lukács), *Vita poetica per omnes aetatum gradum deducta*, Tyrnaviae, 1693.

⁵ MOESCH, *i. m.*, 272: „Captivitas animae per Andromedam exprimitur.” („A lélek fogságát Androméda alakja fejezi ki.”)

⁶ MOESCH, *i. m.*, 276: „Medea significat animam, propter sua scelera miseram.” („Medea alakja a bűnei miatt nyomorult lelket jelöli.”) A 17. századi emblemikus kifejezésmódról, Moesch munkájáról, valamint a hivatkozott szöveghelyeket lásd KNAPP Éva, *Irodalmi emblematika Magyarországon a XVI–XVIII. században: Tanulmány a szimbolikus ábrázolásmód történetéhez*, Bp., Universitas, 2003, 170. A kötetre és benne a Médeia-szöveghelyre Gesztelyi Hermina hívta fel a figyelmemet, amelyet itt is köszönök neki.

Médeia európai befogadás-történetének⁷ ez a két dokumentuma arra világít rá, ami a recepciót mind a mai napig jellemzi: a médeiaságban rejlő, mindig aktualizálható léhelyzetek összetett voltára, illetve azok oppozíciókban mozgó értelmezésére. Az Euripidés megteremtette Médeia rettegett és csodált varázslónő egy személyben, idegen/barbár és befogadott, önfeláldozó és bosszúéhes asszony, anya és gyermekeinek gyilkosa. A karakter ambivalens volta teszi lehetségessé, hogy Médeia Chaucernél az odaadó asszonyi önfeláldozás példázata lehet, míg a piarista drámában a bűnösség perszonalifikációja.

A reneszánsz angol író Ovidius-követésében megmutatkozik az antikvitáshoz való viszonyulásnak az az általános érvényű sajátossága is, hogy Európa számára a 14. és a 19. század közötti évszázadokban a görög irodalom archetipikus történeteit és karaktereit a latin nyelvű adaptációk közvetítették – ennek minden következményével együtt. Chaucer elbeszélésének a forrása sem Euripidés tragédiája volt, hanem Ovidius fiktív költői levele, amely felkínálta azt a történetvariánst, amely az azonos narrátori szándékot szolgálta: mindkettő mellőzi Médeia varázstudományát, sőt a gyermekgyilkosságot is, és a bosszúszomjas démoni asszony helyébe a fájdalmát panaszló hűséges asszonyt lépteti.

A latin nyelvű irodalom több évszázados közvetítő szerepe értelemszerűen a Médeia-téma drámai adaptációit is alapjaiban határozta meg. A kolchisi királylány története nem Euripidés, hanem Seneca *Medeájának* a közvetítésével és inspiráló erejével jutott el a reneszánsz, a barokk, a klasszicista drámairodalomba és színházba. Seneca drámáit a 13. század végétől a rákövetkező századokban újból és újból kiadták, a 15. századtól pedig rendszeresen előadták Európa színházaiban, egyetemeken és iskoláiban. Elismertsége és népszerűsége a 16. században ért tetőfokára: ekkor már elkészült összes drámájának francia, angol és olasz fordítása, amit hamarosan követett a német és a spanyol nyelvű kiadás is.⁸ Polonius megjegyzése (*Hamlet*, II. 396.) nemcsak a dán udvarba éppen megérkező színészeket minősíti, hanem Seneca korabeli kivételes irodalomtörténeti jelentőségére is rávilágít: „Seneca nem elég nehéz, Plautus nem elég könnyű nekik.” (Arany János fordítása) Seneca költészete alapjaiban határozta meg ennek a periódusnak a drámakoncepcióját,⁹ *Medeája* pedig elsődleges mintája volt a téma 1500 és 1900 közötti drámai adaptációinak. A karakter közvetlen vagy közvetett hatása mintegy 60 drámában mutatható ki.¹⁰

⁷ Elemző áttekintését nyújtja Hans J. TSCHIEDEL, *Médea – egy varázslónő átváltozásai*, ford. NAGYILLÉS János, Fosszília, 2004/4, 100–119.

⁸ Anthony J. BOYLE, *Introduction = SENECA, Medea*, ed. Anthony J. BOYLE, Oxford, Oxford University Press, 2014, CXXV.

⁹ A Seneca-tragédiák évszázadok során változó értékelésének, a 20. századot illetően az átértékelésének a teljes kutatástörténeti áttekintését nyújtja Bernd SEIDENSTICKER, David ARMSTRONG, *Seneca tragicus 1878–1979, Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt* (a továbbiakban ANRW) II. 32. 2, Berlin – New York, Walter de Gruyter, 1985, 916–968; Otto HILTBRUNNER, *Seneca als Tragödiendichter in der Forschung von 1965 bis 1975*, ANRW II. 32. 2, 969–1051.

¹⁰ BOYLE, *i. m.*, CXXXVI.

Seneca *Medeájának* – ahogy legtöbb drámájának – a struktúrája pontosan követi a görög tragédia klasszikus formáját: a nyitó prologosz után bevonul a Kar (*parodosz*), majd a színészek fellépésének (*epeiszodion*) és a Kar énekének (sztaszimon) váltakozása osztja öt felvonásra a darabot, amelyet egy rövid jelenet (*exodion*) zár le.¹¹ Az újdonság nem a dráma szerkezetében, hanem a szerkezeti elemek funkciójában van.¹²

A *prologus* a cselekménynek nem azt a pontját jelöli ki, ahonnan elkezd építkezni a drámai argumentum s melynek íve eljut a tetőpontig, végül a befejezésként funkcionáló megoldásig. Ha egymás mellé helyezzük Euripidés és Seneca drámájának¹³ prológusát, azt látjuk, hogy Seneca csaknem ott kezd, ahol Euripidés befejezi.¹⁴ Euripidés Médeája, miután a Kreóonnal, majd Iasóonnal folytatott *agón* után kénytelen belátni, hogy kirekesztettsége és száműzetése megmásíthatatlan, meghozza döntését, a bosszút, majd ennek módját és kivitelezését építi fel lépésről lépésre, beleértve a gyermekgyilkosságot követő menekülés előkészítését (Aigeus ígérete) is. A római Médeia prológusként funkcionáló monológja a nász- és bosszú istennők invokálásával kezdődik. Vagyis Seneca drámája máris a bosszú megfogalmazásával, sőt a megvalósítás eszközeinek sejtetésével veszi kezdetét. A 'megszültem' (*peperi*) metaforikus jelentéstartományába ugyanis beletartozik nemcsak a döntésig vezető lelki út vajúdása, hanem a bosszú eszközeiül kiszemelt fiúgyermekek világra hozatala is:

Most, most, istennők, jöjjetek, bűn-bosszulók,
kígyó-tüskés üstökkel, bomlott-borzasan,
véres kezekkel fogva fáklyát, füstöset!
Jertek, kik egykor nász-szobámban álltatok,
szörnyűek, osztva új arának is halált,
halált apósnak is, királycsaládnak is.

¹¹ C. J. HERINGTON, *The Younger Seneca = The Cambridge History of Latin Literature*, Volume II., Part 4: *The Early Principate*, eds. E. J. KENNEY, W. V. CLAUSEN, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, 29.

¹² SZILÁGYI János György, *Seneca, a tragédiaköltő = Seneca III.: Seneca drámái, i. m.*, 462.

¹³ A tanulmányban nem térek ki arra a kérdésre, hogyan viszonyulnak a Seneca-drámák a klasszikus görög előképekhez. A mára már általános alapvetés szerint a görög tragédiák megkerülhetetlen viszonyítási pontját képezik az azonos mítoszt feldolgozó Seneca-drámák értelmezésének, az utóbbiak elsődleges poétikai mintáját azonban a Iulius-Claudius kori római irodalom, Vergilius, Horatius és mindenekelőtt Ovidius költészete jelentette. A kérdéssel széles összefüggésben lásd Joachim DINGEL, *Senecas Tragödien: Vorbild und poetische Aspekte*, ANRW II. 32. 2, 1052–1099; R. J. TARRANT, *Greek and Roman in Seneca's Tragedies*, Harvard Studies in Classical Philology, 1995, 215–230. Dingel a klasszikus görög tragédiaköltészet hatását hangsúlyozza, míg Tarrant ezt marginalizálja és a latin elődök szerepét emeli ki. Walsh Seneca Médeájában kifejezetten Ovidius Médeájának a visszairódását látja: Lisl Walsh, *The metamorphoses of Seneca's Medea*, Ramus, 2012/1–2, 71–93. Herington nagyszerű tanulmányában nem az előképek kutatására, hanem a sajátosan senecai vonásokra hívja fel és irányítja a figyelmet: C. J. HERINGTON, *Senecan Tragedy*, Arion, 1966/4, 446–449.

¹⁴ Kirsty Corrigan ugyanezt a viszonyulást Ovidius Médeia-levele (*Heroides* 12.) és Seneca drámájának nyitó monológja között látja: Kirsty CORRIGAN, *Virgo to Virago: Medea in the Silver Age*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2013, 101–102.

Nekem ártóbban, – férjem fejére –, esdem azt:
 csak éljen ő, más városokban koldusan,
 űzött, riadt, gyűlölt, hazátlan, kóbor eb,
 s engem kívánjon, más küszöbjét koptató
 rosszhírű vendégként, s minél már nem tudok
 ádázabb átkot: apjukhoz hasonlatos
 fiakat nemzzen s anyjukhoz! Már a bosszu kész:
 megszülettem. (13–26)

Médeia monológja egyszerre monumentális fohász és átok, amelynek metaforahálózata egymásba sűríti a múltat, a jelent és a jövőt is – mindazt, ami az Euripidés-drámában a cselekményt szövi, és ami Seneca drámájában nem jelenik meg valódi cselekményként. Médeia élete a végletek között zajlik mind a múltban, mind a jelenben. A fény (*Sol*, *Titan*) ragyogja be, és a sötétség (*Hecate*) borul rá, egykor a házasság kötelékében (*Di coniugales*, *Me coniugem*) élt, most magányban, kitaszítottságban (*Exul*, *incerti laris*). Ebben az átok-fohászban benne van már a vég is: „Hagyj, hagyj a légbé napszekéren szállanom, / bízd rám a gyeplőt, ősapám, add, lángoló / ostorral űzzem szikraszóró tűzkocsid!” (32–34). Ami mindezt összeköti, a *scelus*, a bűn: „a bűnnel elnyert házat bűnnel hagyd is el!” („*Quae scelera parta est, scelere linquenda est domus.*” 55) Seneca *Medeájának* ez a tárgya: a bűn maga, ahogy szétárad Médeia lelkében, környezetében és ezzel együtt a dráma világában.¹⁵

A Kar – a Seneca-drámákra jellemzően – nem közvetlenül a cselekményre reflektál,¹⁶ és a legkevésbé sem fogalmaz meg abból leszűrt, örök érvényű bölcsességeket. A drámát nyitó monológot a kisemmizett Médeia mondja el, aki a fájdalomtól „mereven áll, kezét sötéten összekulcsolva”, hívja a nász-isteneket és az Alvilág sötét erőit, hogy segítsék bosszúterve végrehajtásában. Az ekkor bevonuló Kar – amely az euripidési megoldással ellentétben nem korinthusi nőkből áll, akikben természetszerűleg lép működésbe a női szolidaritás, hanem korinthusi öregekből, a végletekig feszítve ezzel Médeia kirekesztettségét¹⁷ – nászdalt zeng az új pár, Iason és Kreusa esküvőjére készülődve. (56–115) Amikor az első *epeiszodion* zárásaként Kreón elindul leánya esküvőjére („Szent szertartásra hív a nász, / imára engem Hymen ünnepnapja hív” 299–300), a Kar az Argó vészterhes útjáról kezd énekelni („Mily szörnyű merész, vészteni tengert / aki szelt legelőbb lenge hajóján” 301–302). E két kardal tartalma mondhatni érzéketlenül szembemegy az *epeiszodionok*

¹⁵ Tökéletes megfogalmazását adja HERINGTON, *Senecan Tragedy*, i. m., 456: „a görög tragédia élénk narratívái [...] a cselekvő ember reprezentációiként olvashatók. [...] Seneca narratívái nem olvashatók így, mert azok az emberben és a dolgokban lévő szenvedélynek a reprezentációi.” (saját fordításomban)

¹⁶ HERINGTON, *The Younger Seneca*, i. m., 29. – Az első két kardalnak az általuk közrefogott jelenetekben elhangzottakra alludáló technikájáról lásd J. David BISHOP, *The Choral Odes of Seneca's Medea*, *The Classical Journal*, 1965/7, 313–316.

¹⁷ Amit tovább fokoz, hogy – Euripidés *Médeiájával* ellentétben – Seneca drámájában a Kar nem folytat párbeszédet Médeiával.

történéseivel. Emocionálisan azonban éppen az ellentétesség erejével teszi azokat még intenzívebbé: a nászdal vidámsága Médeia gyászát emeli ki, az argonautáknak a kozmosz rendjét megsértő útja az új nász szentségtelen voltát. Az Iason-Médeia *agónra* következő harmadik kardal¹⁸ (579–668) nem ellentétként kiemel, hanem a párhuzamosság erejével előkészíti a folytatást. Az Argonauták halála mint a tenger bosszúja megteremti az atmoszférát a varázsfőzet-készítés jelenetéhez, ami az első lépés Médeia bosszútervnek megvalósításában. A Kar csak az utolsó fellépésekor (849–878) reflektál közvetlenül a történésekre: tudósít Médeia örjöngéséről és hangot ad félelmének.

A Kar szerepe tehát nem a látottak kommentálása, nem a tanulság megfogalmazása, hanem az epizódok hatását fokozó vészterhes atmoszféra megteremtése. Az ellentételező, majd párhuzamos szerkesztésmód emocionális kapcsolatot teremt a Kar és a szereplők fellépései között. A félelem és a bosszú démoni atmoszférájának létrejöttét segíti, amely végül olyannyira szétterjed a dráma világában, hogy a Kar funkciótlanává válik – az utolsó felvonásban már nincs is jelen.

Seneca drámájában – nem is lehet másképp – az *epeiszodionok* is új szerepet kapnak. A dialógusok nem a cselekményelemek motivációját és az így felépülő történetfűzés csomópontjait teremtik meg, hanem szó-, illetve *sententia*-párbajokként funkcionálnak,¹⁹ ami szerves következménye a szereplők erőteljesen retorikus beszédmódjának. A szónokias stílus áthatotta a kor egész irodalmát, a Seneca-drámák retorikussága azonban kiemelkedő, performativitásuk mellett ebből táplálkozik sodró erejük. Ebben a nyelvezetben a szentenciózus poentírozások nemcsak a retorikai kiemelés vagy lezárás szerepét töltik be, hanem – mivel szaggatottá és feszültté teszik a szöveget – láthatóvá tesznek egy tudatot is, amely egzisztenciálisan és morálisan önmagával viaskodik:²⁰

Dajka: Fékezz örült nyargalást, / leányom! Épp csak hogy megóv, ha csöndben ülsz.

Medea: A sors erőstől fél, erőtlent eltipor.

Dajka: Ha helyénvaló, akkor helyeslek hős erényt.

Medea: Soha sincsen úgy, hogy hős erénynek nincs helye.

Dajka: Utat lesújtottnak reménység nem mutat.

Medea: Ki nem remélhet semmit, az mit sem veszít. (157–163)

A valódi párbeszéd helyett az egyik fél – éspedig mindig Médeia – áriaként vagy szónoki beszédként ható monológja uralja mind a Kreónnal (203–251), mind a dajkával

¹⁸ Boyle a második és a harmadik kardal gondolati magját képező római irodalmi toposzt és Médeia kiűzését a korinthusi társadalomból egymással párhuzamba állítva értelmezi. Eszerint a természetet megtestesítő Médeia száműzése a civilizációból – miként az emberiség első hajóútja, az Argó tengerre szállása – a civilizációnak a természettel szembeni erőszakos fellépését fejezi ki, míg Médeia Korinthosban véghezvitt pusztítása a civilizáció sebezhető voltára figyelmeztet: BOYLE, *i. m.*, LXXXII–XC.

¹⁹ SZILÁGYI, *i. m.*, 463–464.

²⁰ BOYLE, *i. m.*, XLIV–XLVIII.

(397–425), mind az Iasónnal folytatott (447–489) dialógust. Valójában nem a vitákból születnek meg a döntések, hanem a döntések bejelentését követik – a motiváció szempontjából már szükségtelen – viták. Médeia számára a dráma kezdetétől ismert Iasón új házasságának nemcsak a terve, hanem a ténye is: „Jertek [...] / szörnyűek, osztva új arának is halált, / halált apósznak is, királycsaládnak is.” (17–18) A már ekkor megfogalmazott bosszúterv okáról, férje új nászáról a II. felvonás elején azonban úgy beszél, mintha akkor értesült volna róla: „Végünk! Nász-nótaszó ütötte meg fülem.” (116) A folytatásban reflektál is a maga paradox reakciójára: „Alig hiszek magamnak most is, mily csapás! / Így tett Iason velem?” (117–118) A Kreón fellépését bevezető mondatok minden előzményt nélkülöznek: „De szembeszállt / a szemtelen, s velem kíván szót váltani.” (187–188) Médeianak nem volt alkalma szembeszállni Kreónnal, így beszélni sem kívánt vele, éppen ezért lepi meg a király megjelenése („De csitt, királykaput ki csap, csikorgat itt? / Ó az, Creo, pelasz jogarral kérkedő.” 177–178). Azt, hogy mennyire nem a dialógusokban formálódnak ki a döntések Seneca dramaturgiájában, világossá teszi Kreón diktátuma: „Későn emelsz szót: meghoztam döntésemet.” (198) A Médeiaival folytatott *agón*, amelynek a konklúziója lehetne ez az ítélet, éppen ez után veszi kezdetét.

Ha nincs valódi cselekmény, akkor mi tölti ki a drámát? Válaszoljunk Seneca szavával: „Medea superest!” – „Maradt Medea!” (166). Az I. és a II. felvonás Médeia fellépésével kezdődik, a III., a IV. és az V. az ő fellépésével végződik. Pontosabban nem fellépésről van szó, hanem folyamatos jelenlétről: a színpadot mindvégig Médeia uralja.²¹ Ez a dráma egy szenvedélyes, démoni karakter verbalizálása. Nincs cselekmény, mert a valódi történések a pszichében zajlanak.²² Nincs történeteszöveg, mert már a dráma elején eldőlt minden, a bosszúállás szándéka, sőt a módja is: „Parta iam, parta ultio est: peperi.” („Már a bosszu kész: megszülettem.” 25–26). Seneca metaforikus nyelvezetének hangulata sötét, utalása világos: a bosszú eszközei a gyermekek lesznek. Nincs racionális megfontolás, mert ennek a drámának a világát az emóció, illetve a személyiséget az irracionáliság torzító szenvedély uralja.

A szereplők tetteit nem a társadalmi pozíció és nem a józan megfontolás határozza meg,²³ hanem a Médeiahoz való érzelmi viszony. E tekintetben pedig valamennyien egyformák: félnek. A határozott és erős kézzel uralkodó Kreón – úgy tűnik – a népét óvja, amikor így dönt: „Hagytam, hogy éljen, csak ne rettegtesse már országom, s békén

²¹ Bár nem túl poétikus módszer, mégis tanulságos Tanner vizsgálata, aki táblázatban foglalt össze valamennyi Seneca-drámában elhangzó monológot avagy magánbeszédet, szereplők szerinti csoportosításban és a terjedelmet sorszámban megadva. A *Medeában* szereplő hosszabb-rövidebb monológok összesen 113 sort tesznek ki, ezekből 25 sornyi Iasón és Kreón monológja, a Médeiaé 108 sor. Továbbá a legtöbb monológ a *Medeában* van, szám szerint hét: R. G. TANNER, *Stoic Philosophy and Roman Tradition in Senecan Tragedy*, ANRW II. 32. 2, 1106.

²² „Mindez a Seneca-tragédiák legsajátosabb vonására utal: nem cselekménydrámák” SZILÁGYI, *i. m.*, 463.

²³ Más vélekedés szerint éppen ezek, így Boyle, aki Kreón fellépését uralkodói pozíciójának és hatalmi megfontolásának (szüksége van Iasónra, egy megbízható vőre, akinek átadhatja a jogart) megnyilvánulásaként értelmezi, ahogy Iasónét is, akinek a gyermekei iránt mutatott aggodása csak álca, amivel személyes érdekét fedi el. BOYLE, *i. m.*, XC–XCIV.

menjen el.” (185–186) Amikor azonban megpillantja a mozdulatlanul és némán álló Médeiát, annak a pusztá látványa hisztérikus reakciót vált ki belőle, leleplezve ezzel, hogy mindenekelőtt saját magát akarja megszabadítani attól a rettegéstől, amit Médeia jelenléte kelt benne: „Csak meg ne érintsen, közel ne lépjen ő, / szolgálak, csitítsátok! ... Rajta, futva fuss hamar, / pusztulj immár, te dúvad, szörnyü szörnyeteg!” (188–191) Kreónt egy pillanatra leleplezi és nevetségessé teszi ez a rettegés, de azon nyomban vissza is nyeri lélekjelenlétét, és ismét képes lesz a rangjától elvárt határozottsággal rendelkezni.

A mítosz hőroza, Iasón azonban maradéktalanul szánalmas. Nemcsak Médeiától fél, hanem mindenkitől. Ha Médeiát nem hagyja el, nemcsak Akastos, hanem Kreón is üldözni fogja: „S ki áll ki majd, ha tಂಬol kettős háború, / s Creó és Acastus párosítják fegyverük?” (525–526) Ha elhagyja, hitvesi esküjét szegi meg: „Ha meg kívánom menteni / hitves-hűségem hálaképp, halál fia / ennen fejem; ha nem kívánom vesztemet, / hűségem megszegem, szegény!” (434–437) Iasón hősies önfeláldozásként tünteti fel hűtlenségét, amikor azt állítja, hogy döntésének céja gyermekeinek a megmentése.²⁴ Azt, hogy ez valójában álszent önáltatás, a lelke mélyén maga is érzi – erre mutat eleve apologetikus fogalmazása: „Nem félelem: / szeretet szeget hűséget; gyermekgyilkolás / követné apjukét!” (437–439) Seneca Iasónja megfáradt és szánalmas antihős, aki Médeiától csak azért fél – ezért csitítja folyton és inti arra, hogy féljen ő is –, nehogy magukra vonják annak a haragját, akitől még jobban fél, Kreónét: „Fennkölt jogartól félek.” (529) Ez az Iasón már képtelen bármilyen küzdelemre. A királlyal szemben még verbálisan sem mer fellépni, inkább könnyekkel „harcol”: „Mikor ellenséged pusztulásra szánt, Creó, / én győztem őt le könnyel, így csak száműzött.” (490–491) Tökéletesen alkalmatlan arra, hogy együtt szálljanak szembe Kreónnal – ahogyan Médeia ajánlja neki. Már semmi más nem akar, csak biztonságot és nyugalmas életet: „Én, viharvert, megfutok. / Sokszor kiállott sorscsapástól félj te is!” (518–519)²⁵

„Medea superest!” – „Maradt Medea!” (166) „Medea... fiam.” – „Medea... Az leszek.” (171) „Medea nunc sum.” – „Medea most vagyok.” (910) Ez a három mondat jelöli ki a dráma „cselekményét”²⁶ és fordulópontjait, valamint azt a figurát, aki a maga természeti őseréjével, érzelmeinek sokszínűségével, szenvedélyének mindent felperzselő izzásával fölre magasodik annak a világnak, amely kiveti magából.²⁷ Mérhetetlen a

²⁴ Megalapozatlannak tartom Martha Nussbaum véleményét, miszerint Iasón, minthogy szereti a gyermekeit, morális ember, aki ezért elnyeri a szimpátiánkat: Martha C. NUSSBAUM, *Serpents in the Soul: A Reading of Seneca's Medea = Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art*, eds. James J. CLAUSS, Sarah I. JOHNSTON, Princeton – New Jersey, Princeton University Press, 1997, 230.

²⁵ Miként majd 20. századi önmaga, Anouilh Iasónja megfogalmazza: „Szerettek, Médeia. Szerettem ezt a mi eszeveszett életünket. [...] Most már beletörődtem. [...] Alázatos akarok lenni. Azt akarom, hogy ez a világ, ez a káosz, amelybe kézen fogva bevezettél, végre elrendeződjék.” Jean ANOUILH, *Médeia*, ford. SOMLYÓ György = Jean ANOUILH, *Drámák*, Bp., Európa, 1977, 202.

²⁶ A *Medea* megfeleltethető annak a hármaz felosztású drámai struktúrának, amit Herington a legtöbb Seneca-tragédia visszatérő szerkezeteként állapít meg, és amit az azonos témából, a bűnös szenvedélyből vezet le. A *'Cloud of evil'* a prólógusnak feleltethető meg, a *'Defeat of reason by passion'* a lélekben zajló küzdelem, majd ennek pusztító következménye az *'Exploison of evil'*. Vö. HERINGTON, *Senecan Tragedy*, i. m., 447–450.

²⁷ Ugyancsak Médeianak a színpadot folyamatosan uraló karakterét hangsúlyozza CORRIGAN, i. m., 110 skk.

távolság e naturális karakter és a vele szembehelyezkedők rettegése, valamint kisstíliú hatalomgyakorlása között. Médeia az, aki feláldozta a hazáját, a királyi szülőket, a testvérét, a vagyonát, a rangjához méltó életet a szerelemért és Iasónért, akit éppen most veszít el visszavonhatatlanul. Életéből, e veszteséglistánál egy valami maradt meg, ő maga – „Medea superest.” Ez a Médeia azonban már nem a kolchisi királylány, hanem Iasón Médeiája, az, aki a férjének rendelte alá egész életét és lényének teljességét, felszámolva ezzel önmagát. Iasón feleségként először olyan módon próbál fordítani helyzetén, ahogy az a civilizált világban történni szokott: érvel az igaza mellett. A Kreóonnal a II. felvonásban, majd az Iasóonnal a III. felvonásban folytatott párbeszéd azonban éppen azt teszi világossá, hogy ez az út járhatatlan.

Médeia mindkét *agón*ban hibátlan logikával képviseli a maga igazságát.²⁸ Hellas neki köszönheti, hogy az Argó visszatért (226–228: „magam mentettem meg görög hon oly dicső / díszét-virágát, istenek szülötteit, / achív nép oltalmát!”; 280: „Ha bűnbe estem is, sosem magam miatt”), amiért cserébe Kreóntól nem kér mást, csak Iasónt: „csak add a bűnöm vissza” (246); „Hajóm add vissza hát / s add vissza társam! Mért szalasztasz egymagam? / Nem így érkeztem.” (272–274) Az Iasóonnal folytatott párbeszédben érvelésének lényege ugyanez: mindent feláldozott, és minden áldozatot Iasónért hozott. („A te bűnöd mind e bűn! Ki hasznát élvezi, / az tette.” 500–501) Seneca ezen a ponton a mítoszt egy új motívummal értelmezi tovább, amely a Médeia-adaptációk történetében másutt sehol nem fordul elő. Médeia megpróbálja Iasónban újraéleszteni azt, ami közös életüknek mindig is a bázisa volt. A szövetséget, amelyben minden bűntettet magára vállalt és vállalna most is („merítem mindet el” 528), és aminek következménye az életformájukká lett folytonos menekülés: „bűntelen szökj énvelem!” (524) Iasón fáradt elutasítása Médeia számára nemcsak a közös élet végét, hanem a saját élet folytathatatlanságát is jelenti. Ugyanis Seneca Médeiáját nem a bosszú, hanem az Iasón iránti szerelem élteti. Nem gyűlöli Iasónt, nem is képes rá, ezért kreál bűnbakot Kreónból: „A bűnös csak Creo, jogarral jogtalan / felbontva nászom”. (143–144) Seneca Médeiáját a múltban és a jelenben is ugyanaz vezérli, az Iasón iránti szerelme, valamint a múltban és a jelenben is ugyanazért küzd: Iasónért: „átkozott szerelmem tombol így” (136), „a többit nektek, egymagamnak hoztam őt” (235), „Igaz szerelmes szív nem ismer rettegést” (416), „Mérj össze velük, vívni hagyj – / a díj: Iason” (517). Nem a félelmetes varázslónő beszél itt, hanem egy szerelméért kétségbeesetten küzdő asszony.²⁹ Legfeljebb a mögöttük érzékelhető indulat emlékeztet a kolchisi Médeiára, akivé szemünk láttára változik vissza itt, a drámában. A Seneca-dráma igazi tétje ez, annak a folyamatnak a színrevitele, ahogy egy szenvedélyes szerelem átfordul izzó haragba, amely életre hívja

²⁸ Ellentétben Kreóonnal és Iasóonnal, akiknek érvelése igazságtalan, illetve sántít. Kreón Médeiát a múltbeli bűntettei miatt akarja száműzni, holott ezekről akkor is tudott, amikor Iasóonnal együtt befogadta Korinthosba. Iasón hűtlensége mögött inkább a hatalmi ambíciót láthatjuk, mint a gyermekei érdekét. Minderről lásd CORRIGAN, *i. m.*, 184–185.

²⁹ Seneca *Medeájának* az egészére is igaz, hogy hősnőjének a varázslónő voltát a minimálisra korlátozza, ehelyett Médeiát asszonyi mivoltában állítja elénk. Vö. CORRIGAN, *i. m.*, 186–187.

a bosszúvágyat.³⁰ *Medea* – intené a dajka úrnőjét, aki azonban a szavába vág: *fiam* – az leszek, az igazi, a valódi, a démoni.

Feltehetően nem véletlen, hogy az idézett mondatok, amelyek Médeia szünni nem akaró szerelmének dokumentumai, abban a két felvonásban (II. és a III.) hangzanak el, amelyekben a – nevezzük így – hellénizálódott Médeia a hellén szokásrend szerint próbál érvényt szerezni a maga igazának: racionálisan érvel. A kudarc oka is éppen ez: ugyanis ellenfelei nem józan megfontolásból taszítják ki a maguk világából,³¹ hanem olyasvalamiért, amiről nem lehet racionálisan beszélni. A félelem miatt, amit valójában nem Médeia viselkedése, hanem a híre kelt bennük, és amit ő maga is érzel: „félnek mitőlünk” (565). A dráma ettől kezdve annak a lelki metamorfózisnak a színrevitele, melynek során az *amorból ira*, majd *furor* lesz, és – ettől elválaszthatatlanul – Iasón Médeiájából a kolchisi, a valódi énjét, identitását visszaszerző Médeia.

Ez a folyamat nem spontán és nem lineáris. Médeia drámát nyitó nagymonológiájában a megrendültség, a fájdalom és az éledő bosszúvágy nyer megfogalmazást. Médeia minden erejével arra törekszik, hogy előhívja önmagából egykori énjét: „lelkem, ha élsz, ha még maradt egy csöpp erőd / a régiből”; „asszonyhoz illő félszet üzz” (41–42); „Öltsd örületed fel, öldöklésre készülődj / teli dühhel!” (51–52) Kreónnal és Iasóonnal folytatott szócsatája idejére még felfüggeszti ezt az ambíciót – ez még a remény akciója. A fordulatot (*peripeteia*) a halátlanság és gyávaság felismerése (*anagnóriszisz*) hozza meg, hogy örökre száműzött marad, immár egyedül. Euripidész drámájában az athéni király, Aigeus ígérete jelenti azt a fordulatot, melynek nyomában Médeia tettekre váltja a lépésről lépésre felépített bosszútervét. Seneca Médeiáját a legkevésbé sem érdekli, hogy mi lesz a sorsa Iasón nélkül, ezért nincs szüksége annak biztosítására, hogy a bosszúterv megvalósítása után legyen valaki, aki a menekülőnek oltalmat ad – ezért nincs szükség a drámában Aigeus szerepeltetésére. Seneca Médeiáját már csak a tudatát és lelkét egyre jobban betöltő bosszúvágy vezérli. Ettől kezdve a dráma tablószerűen mutatja meg a szenvedély elhatalmasodásának stációit, egy-egy óriásképpé merevítve és egymás mellé helyezve azokat.³²

A mitológia és a művészi adaptációk egyaránt két princípiumban határozzák meg a médeiaságot: a varázstudományban és a gátlástalan öldöklésben. Az utolsó két felvonásban pontosan ezt a Médeiát látjuk. A negyedik felvonás egészében egy

³⁰ Seneca kitüntető érdeklődését az emberi psziché működése iránt mind a prózai munkái, különösen a *De ira* (A haragról), mind a drámái, elsősorban azok női karakterei demonstrálják. Utóbbiakban Phaidra, Klytaimnéstra, Cassandra, Hekabé, Andromaché, Helené és Antigoné portréjában a női tudat és psziché ragyogó elemzéseit adja. Médeia-figurájának intellektuális, pszichés és morális komplexitása és annak drámai analízise még ezek sorából is kiemelkedik.

³¹ Médeia kítaszításának ugyancsak fontos oka az, hogy átlépi a görög nők számára kiszabott határt és férfiként cselekszik: dönt, harcol és végül győz. Ő a dráma egyetlen valódi hőroza, ezért sem tudnak vele mit kezdeni a férfiak: Kreón, Iasón és a korinthisi férfiakból álló Kar. Vö. CORRIGAN, *i. m.*, 108 skk., 188–189.

³² Tanner megállapítása szerint a Seneca–drámák monológiáiban pszichopatológiai esetek analízise kap megfogalmazást. Ezek az esetek osztályozhatók és megfeleltethetőek annak a sztoikus terminológiának, amelyet Diogenés Laertios alkalmaz a *pathos* leírásában (7. 110 skk.). TANNER, *i. m.*, 1125 skk.

monumentális és háborzongató varázslás-jelenet: Médeia gyilkos füveket, kígyómérget, állati belszerveket és megvágott eréből kicsorgatott vérét főzi méreggá a nyílt színen. Az utolsó felvonásban történik meg – ismét a nyílt színen – a gyermekek meggyilkolása, Médeia utolsó, egyben legnagyobb büntette, az *ultimum scelus* (923). Ez a szörnyű büntett az a pontja a történetnek, amely a leginkább megnehezíti, hogy Médeia sorsában önmaga helyzetére és lehetőségeire ismerjen a mindenkori befogadó. Megoldásként alapvetően két lehetőség kínálkozik. A gyilkosság önfelmentő megideologizálása, miként azt Euripidés is teszi, akinek Médeiaja inkább maga öli meg fiait, mintsem, hogy megvárja, hogy a feldühödött korinthosiak tegyék azt.³³ A másik megoldás a tett elhallgatása, miként az Ovidius műveiben, a *Heroides* Médeia-levelében és a *Metamorphoses*ben (7. 1–351), majd – mint a bevezetőben már említettem – ezek nyomán Chaucer átíratában történik. A történet modern kori újramondásaiban a gyermekek megölése néhol az élet folytathatatlanságának felismeréséből következik, mint Anouilh drámájában és Heiner Müller Médeia-trilógiájában.³⁴ Más adaptációkban – mint Christa Wolf regényében³⁵ – már nagyobb hangsúlyt kap a függetlenségéért és identitásáért harcoló asszony, mint a gyermekgyilkosság.

Seneca nem az elődök nyomdokain jár, hanem olyan előzmény nélküli megoldással, amely majd csak a modern adaptációkban talál folytatásra. Az ő Médeiaja számára Iasón nélkül folytathatatlan az élet, és még gyermekeikben sem folytatódik: „Apjuknak pusztuljanak: anyjuknak elpusztultak!” (950–951). Ezért kell megölnie őket, amihez vissza kell nyernie Iasón előtti, valódi önmagát. Egyetlen pillanatra inog csak meg, de akkor sem az anyai szeretet tántorítja vissza a gyermekgyilkosságtól, hanem a szerelem, hogy ilyen kegyetlen bosszút álljon a még mindig szeretett Iasónon: „Lelkem, mit insz? Arcom, könnyzapor mért fűroszt? / Miért szakít dühöm s szerelmem kétfelé / szeszélyesen, kétféle örvény mért sodor?” (937–939)

Médeia azzal végez Iasónnal, amivel közös életük kezdődött. Pusztító főzetével, ami azonban már nem Iasónt oltalmazza, hanem elhamvasztja annak új családját, valamint a testvérgyilkoságnál is szörnyűbb tettével, közös gyermekeik elpusztításával. A bűn, a múlt megismétlődik. Médeia ezzel nyeri vissza Iasón előtti, természeti énjét, ebben ismer önmagára és ezt kéri számon hálátlan férjén: „Ingrate Iason, coniugem agnoscis tuam?” („Hálátlan Iason: hitvesed felismered?” 1020–1021) Médeia – miként a drámában gyakran elhangzik – tomboló Mainasként vesz elégtételt és ekként hagyja el a földi életét nagyapja, a Nap küldötte sárkányfogaton. A befejezés egyfajta fordított *deus ex*

³³ „ha késem, másik, ellenségesebb / kéz sújt le drága két fiamra gyilkosan. / Mindenképp meg kell halniok, s ha sorsuk ez, / inkább ölöm meg őket én, ki szültem is.” EURIPIDÉSZ, *Médeia*, ford. KERÉNYI Grácia = EURIPIDÉSZ *Összes drámái*, Bp., Európa, 1984, 1238–1241.

³⁴ Heiner MÜLLER, *Verkommenes Ufer – Medeamaterial – Landschaft mit Argonauten*, henschel SCHAUSPIEL Theaterverlag, Berlin, 2006. http://www.henschel-schauspiel.de/media/media/theater/TI-37_LP.pdf (Letöltés ideje: 2017. január 31.) A Bárka Színház bemutatójáról lásd JUHÁSZ Dóra, *Médeia-textúra avagy Médeia – remix version 2.0*, *Critikai Lapok* 14, 2007/12. https://criticailapok.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=30828 (Letöltés ideje: 2017. január 31.)

³⁵ Christa WOLF, *Medea: Stimmen*, München, Luchterhand, 1996.

machina. Nem valamelyik isten száll alá az égből, hogy lezárja a történet: Seneca drámáiban ez nem lehetséges, mert nincs szerepük az isteneknek; az ő színpadán kizárólag a halandók felelősek minden döntésért és tettért. Iasón végül ki is mondja ezt, amikor meglátja a háztetőn Médeiát a halott és a még élő fiukkal: „ne bántsd fiunk! Ha volna vétkes, én vagyok” (1004). A másik fiú megölése után a tündöklő alakot öltő Médeia felemelkedik szárnyas sárkányfogatóra a magasba.³⁶ Nem megistenülés ez,³⁷ hanem az ismét Médeiává lett Médeia *triumphusa*, újabb szökése, valamint a folyamat – a dráma – tetőpontja és egyben vége: *Medea nunc sum*.

Seneca színpadán nem kivételes az, ami a görög színházban elképzelhetetlen volt: a félelmetes vagy kifejezetten horrorisztikus események láthatóvá válnak a nyílt színen.³⁸ Ezeknek a sokkoló jeleneteknek nyilvánvalóan az eltántorítás a dramaturgiai funkciója, az elrettentés attól, amit az öt felvonás folyamán látunk és hallunk. Ez pedig – akár fő-, akár mellékszólamként – valamennyi Seneca-drámában ugyanaz: az elszabaduló, ezért pusztító szenvedély,³⁹ avagy megfordítva, a józan megfontolás és ítélőképesség, a *ratio* hiánya. Ma már senki sem vitatja, hogy a biztonsággal Senecának tulajdonítható nyolc tragédia értelmezése az életmű javarészt kitevő filozófiai traktátusokkal egységben, azok kontextusában végezhető el.⁴⁰ Azonban a tragédiák irodalmi alkotások, nem pedig a sztoikus Seneca morálfilozófiai téziseinek szócsövei.⁴¹ A sztoikus morálfilozófia Seneca számára nem csak elmélet volt, hanem gyakorlati életelv is. Az egész gondolkodását átható sztoikus filozófia a tragédiákban nem azok világán kívül, hanem a műfaj adta művészi lehetőségek megvalósulása által, azzal együtt fejt ki hatását. A jól ismert történeteket éppen a sajátosan senecai dramaturgiával megalkotó mítoszértelmezés teszi alkalmassá olyan léthelyzetek és intellektuális/morális kérdések tematizálására, amelyek a sztoikus filozófia alapvető kérdésfelvetései és amelyeket a drámák maguk is a sztoikus filozófia felől értelmeznek.⁴²

A nyolc tragédia között aligha találunk még egy olyat, amelyik olyan közvetlen párhuzamba állítható Seneca valamelyik filozófiai írásával, mint a *Medea*. *De*

³⁶ Seneca *Medeája* ezért unikum, mert nincs még egy tragédia az antik drámaköltészetben, amely a hősnő *triumphusával* végződik: CORRIGAN, *i. m.*, 189–190.

³⁷ Ellentétben Lisl Walsh konklúziójával. Lásd WALSH, *i. m.*, 90.

³⁸ Gordon WILLIAMS, *Change and Decline: Roman Literature in the Early Empire*, Berkeley – Los Angeles – London, University of California Press, 1978, 175.

³⁹ Senecának mindegyik drámája lényegében valamely elementáris félelem érzés analízisét nyújtja, amely pusztulással fenyegeti az embert: halál, szenvedés, gyilkosság, politikai zsarnokság. Drámáinak hangsúlya éppen ezért a pusztításon és annak működésén van, nem a logikusan felépített cselekvésen: HERINGTON, *The Younger Seneca*, *i. m.*, 26–27.

⁴⁰ HERINGTON, *The Younger Seneca*, *i. m.*, 28: „Noha a sztoikus tanítás pozitív oldala ritkán van jelen a tragédiákban, Seneca sztoikus gondolkodásmódja közvetve hatással van megformálásuknak csaknem minden pontjára.” (saját fordításomban)

⁴¹ Számos elemzés a *Medeát* a sztoikus filozófia érték kategóriáinak ütköztetéseként értelmezi, mintegy a filozófiai tételek illusztrációjaként. Ezek kutatástörténeti áttekintését lásd BOYLE, *i. m.*, CIV–CV.

⁴² Seneca *Oedipusa* például a *fatum* és a szabad cselekvés viszonyának kérdéskörét viszi színre, erről lásd SZEKERES Csilla, *Oedipus bűne*, Antik Tanulmányok, 2000, 135–145.

ira (A haragról) című értekezésében Seneca a harag (*ira*), az indulat és szenvedély (*affectus*) természetével és az ettől független, racionális ítélkezés és cselekvés kérdéskörével foglalkozik. A haragot rövid örületnek (I. 2.: *brevem insaniam*) nevezi, és az örültség jeleivel azonosítja annak az embernek a viselkedését, akin a harag úrrá lesz: „csak nézd meg a viselkedésüket. Ahogyan az örültség legbiztosabb jelei a kihívó, fenyegető tekintet, a gondterhelt homlok, az eltorzult arckifejezés, az ideges járás, a reszkető kezek, a sápadtság, a gyakori nehéz lélegzetvétel, ugyanúgy ezek a haragos ember ismertetőjegyei is: szemei tűzben égve villognak, arca a kebléből feltoluló vértől bíborvörösre vált, ajkai remegnek, fogait összeszorítja, haja felborzolódik, égnék áll, lélegzete nehéz, sziszegő, végtagjai görcsösen vonaglanak, az artikuláció hiánya miatt beszéde szaggatott, [...] gyakran csapkodja kezeit, lábával dobantgat, a egész izgatott teste haraggal fenyeget.”⁴³ A Kar a varázslat utáni Médeia gesztusait és mimikáját ekként, az örültség fenti jegyeivel írja le: „Szeme hogy forog haragvón! / S felakad, s fejét a büszke / szilajon felütve rázza / fenyegetve még királyt is! ... Pirulva lángol arca / s a pírt elúzi fűzőld: / orcája váltogatva / színét, soká nem őrzi. / Fel és alá rohangál, akár a kölyke-fosztott / tigris.” (853–863)

Seneca az *affectus* elhatalmasodásának folyamatáról írva a kezdet (*quemadmodum incipient*), a fokozódás (*crescant*) és kitérés (*efferrantur*) három szakaszát különíti el (2. 4. 1.), amelyekhez odarendelhetők a Médeia-dráma stációi:

(1) Az első felindulás nem szándékos (*primus motus non voluntarius*), hanem mintegy előkészítése a szenvedélynek, illetve annak egyfajta fenyegetése. = *Medea superest*.

(2) A másik fokozat az, amikor az akarat már nem tiltakozik (*alter cum voluntate non contumaci*), mintha meg kellene bosszulni, ha sérelem érte, és bűnhődni kellene annak, aki a jogtalanságot elkövette. = *Medea fiam*.

(3) A harmadik a már kezelhetetlen indulat (*tertius motus est iam impotens*), amely nemcsak kötelességérzetből akar bosszút állni, hanem mindenáron, amely tehát már az értelem fölébe kerekedett. = *Medea nunc sum*.

A filozófiai próza szenvtelen tényyszerűségével összefoglalt megfigyelés és tapasztalat kel életre, testesül meg Seneca *Medeájában*. A drámabeli Médeia lelki útjának pontosan ez a három szakasza különíthető el. A kezdeti harag, amely a bosszú óhajtasává növekszik, végül a *ratiót* teljesen a hatalmába kerítő, uralhatatlan tombolás. Ezt a folyamatot elsősorban nem a tettek tárják fel, hanem a dráma nyelvének igen erőteljes vizualitása, vissza-visszatérő motívumrendszere és metaforikussága. A Nap és az Alvilág, a fény és a sötétség, a világra napvilágot hozó Titán és az Alvilágban fáklájával fényt szűrő Hekaté folytonosan egymásra felelő szimbolikája a nyitánytól a befejezésig átszövi a szöveget, minden tennél hatásosabban mutatva meg Médeia természetének és egyben drámabeli helyzetének feloldhatatlan kettősségét és végletek közötti ingadozását. A többször ismétlődő (32–34, 599–602, 826–827) allúzió Phaethon eszeveszett száguldására a Nap-szekéren, majd zuhanására egyfelől párhuzama Médeia fékezhetetlen vakmerőségének,

⁴³ Lucius Annaeus SENECA, *De ira – A haragról*, ford. KOVÁCS Mihály, Pécs, Seneca Kiadó, 1992, I, 3–4. A szöveget a továbbiakban is ebből a kétnyelvű kiadásból idézem.

másfelől ellentéte a dráma végén megtörténő égbe emelkedésének. A szöveg egyik leg-erősebb metaforája a kígyó,⁴⁴ amely chtonikus lényként az Alvilágot idézi meg, a belőle nyert mérég Médeia gyilkos varázstudományát, a vérbosszú istennői, a Fúriák hajában tekerdő kígyók pedig Médeia bosszúszomját, illetve örülségének elhatalmasodását szimbolizálják.

Seneca a *De irában* azt írja (1. 8. 1–2), hogy a lélek nem kívülálló szemlélője a szenvedélyeknek, hanem maga változik át azzá: „*animus [...] in adfectum ipse mutatur*”. A szenvedélyt legjobb csirájában elfojtani, mert ha egyszer magával sodor bennünket, ott véget ér az értelem: „*quoniam nihil rationis est, ubi semel adfectus inductus est*.” Seneca drámája a médeiaságban rejlő művészi lehetőségekből azt emeli ki és azt viszi színre igen plasztikussá formálva, ahogy és amikor véget ér az értelem. Ugyanakkor (és itt válik el filozófia és költészet abban az értelemben, hogy az utóbbi nem illusztrációja az előbbinek) a *Medea* nem *ratio* és *affectus* konfliktusát állítja elénk. E kettő egymásba olvadása nem egyedi a Seneca-drámák világában, Médeia – miként Phaidra és Klytaimnéstra – karakterében pedig a kettéhasadt én színreviteleként funkcionál.⁴⁵ A *ratiót* Médeia arra használja, hogy szenvedélyét és e szenvedély pusztítását is igazolja. Benne nem a józan ész és a bosszú az, ami viaskodik egymással, hanem az egyik szenvedély a másikkal: az Iasón iránt érzett szerelem (*amor*) az Iasón iránt érzett bosszúvággyal (*ira, furor*). Seneca drámájában Médeia ezért sem funkcionál negatív példázat-ként, sőt kisztílű és megalkuvó környezete fölé tornyosuló, nagyformátumú karaktere őt emeli a dráma egyetlen szimpátiánkat kiváltó szereplőjévé.⁴⁶ A harag csak *stimulus*, a benne mindent mozgató erő a szerelem („de dühből még sosem / bünöztem; átkozott szerelmem tombol így!” 135–136). Nem eleve bűnös, hanem azzá teszi Iasón iránti szenvedélyes szerelme és Iasón gyávasága. Médeianak – amint azt kikezdetlen logikájú *declamatiói* meggyőzően bizonyítják – igaza van. Azonban ennek az igazságnak a nevében szörnyű bűnököt követ el, ezért az vállalhatatlan. Karakterének és történetének ambivalenciája mindörökké feloldhatatlan.

Az Erzsébet-kori angol dráma a Médeia-figura démonian pusztító arcában találta meg a maga hasonló figuráinak előképét. A modern kori és a kortárs művészet már Médeia idegenségében, kirekesztettségében, valamint az etnikai és nemi identitásáért, vagyis a függetlenségéért folytatott küzdelmében ismer önmaga léthelyzeteire. A filológiai és komparatív elemzések kimutatták, hogy a 16. századi angol dráma vészterhes atmoszférája, vérgőzös jelenetei és Médeia-szerű figurái Seneca drámaköltészetében ismerték fel irodalmi előképüket. A 20–21. század más hangsúlyokkal készült Médeia-adaptációiban kérdéses a közvetlen Seneca-követés, illetve esetenként más és más lehet annak jellege. Ez azonban mit sem von le annak a jelentőségéből, hogy a művészi utat az efféle adaptációkhoz is Seneca drámái nyitották meg.

⁴⁴ A dráma kígyó-képét és annak jelentésrétegeit részletesen elemzi NUSSBAUM, *i. m.*, 234–240.

⁴⁵ BOYLE, *i. m.*, CVI.

⁴⁶ Médeia karakterének nem egydimenziós voltáról, következőképp a karakter recepciójában megmutató megosztottságról lásd CORRIGAN, *i. m.*, 183 skk.

ÁGNES DARAB

“Ungrateful Jason. Recognize your wife?”

On Seneca’s *Medea*

Each of the three great Roman tragedians of the Republic, Ennius, Accius and Pacuvius, wrote plays concerned with Medea, but only fragments of these texts have survived. Seneca’s *Medea* is the only extant dramatic representation of the myth composed between Euripides and Seneca. The paper will try to demonstrate the ways in which the Medea-material is remodelled by this author. The analysis includes the dramatic structure, the narrative strategies and their comparison with relevant passages of other ancient and modern authors on the same material. I will focus on the ambiguous character and the polarities of Seneca’s heroine in connection with his philosophical prose work, *De ira*.