

STUDIA LITTERARIA

irodalom- és kultúratudományi folyóirat

2017/1–4

Médeia-interpretációk



STUDIA LITTERARIA
irodalom- és kultúratudományi folyóirat
LVI. évfolyam
2017/1–4.

Szerkesztőség:
DOBOS ISTVÁN – főszerkesztő
BÉNYEI PÉTER – felelős szerkesztő
BERTA ERZSÉBET
BÓDI KATALIN
D. TÓTH JUDIT
FAZAKAS GERGELY TAMÁS
LAPIS JÓZSEF
ORBÁN LÁSZLÓ – olvasószerkesztő
SZÁRAZ ORSOLYA – olvasószerkesztő

A lapszám szakmai szerkesztői:
D. TÓTH JUDIT; BÓDI KATALIN

A lapszám tanulmányait lektorálták:
ADORJÁNI ZSOLT; SZEKERES CSILLA; IMRE MIHÁLY; KÁLAI SÁNDOR

Elérhetőség:
DE Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet
4032 Debrecen, Egyetem tér 1.
honlap: <http://studia.lib.unideb.hu>
e-mail: studia@arts.unideb.hu
tel.: 06-52-512-900/23084

HU ISSN 0562–2867 (print)
HU ISSN 2063–1049 (online)

DE BTK Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézetének folyóirata
megjelenik félévente

Kiadta: DE BTK Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézete
Debreceni Egyetemi Kiadó
www.dupress.hu

Felelős kiadó: S. Varga Pál; Karácsony Gyöngyi
Borítóterv: Marosi Edit
Tördelés: Barna Ildikó

Honlapszerkesztő: Dudás Csaba, Tóth Barna
Nyomdai munkálatok: Debreceni Egyetemi Kiadó nyomdaüzeme, 2017.



SZÁMUNK SZERZŐI

ADORJÁNI ZSOLT egyetemi adjunktus, Pázmány Péter Katolikus Egyetem

BÁN KATALIN PhD-hallgató, Szegedi Tudományegyetem

BARTAL MÁRIA egyetemi adjunktus, Eötvös Loránd Tudományegyetem

BARTHA-KOVÁCS KATALIN egyetemi docens, Szegedi Tudományegyetem

BERTA ERZSÉBET nyugalmazott egyetemi adjunktus, Debreceni Egyetem

BÓDI KATALIN egyetemi adjunktus, Debreceni Egyetem

CSANTAVÉRI JÚLIA filmtörténész, Budapest

CSEHY ZOLTÁN egyetemi docens, Comenius Egyetem, Pozsony

DARAB ÁGNES egyetemi docens, Miskolci Egyetem

D. TÓTH JUDIT egyetemi docens, Debreceni Egyetem

GESZTELYI TAMÁS professor emeritus, Debreceni Egyetem

GORETITY JÓZSEF egyetemi docens, Debreceni Egyetem

HENDE FANNI tudományos munkatárs, MTA-OSZK Res Libraria Hungariae Kutatócsoport

KRUPP JÓZSEF egyetemi adjunktus, Eötvös Loránd Tudományegyetem

PATAKI ELVIRA egyetemi adjunktus, Pázmány Péter Katolikus Egyetem

PESZLEN DÓRA könyvtáros, PhD-hallgató, Eötvös Loránd Tudományegyetem

POLGÁR ANIKÓ egyetemi docens, Comenius Egyetem, Pozsony

TORDAI ÉVA műfordító, Budapest

STUDIA LITTERARIA

2017/1–4

LVI. évfolyam

MÉDEIA-INTERPRETÁCIÓK

D. TÓTH JUDIT – BÓDI KATALIN: *Szerkesztői előszó* 3

TANULMÁNYOK

D. TÓTH JUDIT: *Médeia, a korinthosi feleség (Euripidés: Médeia)* 9

POLGÁR ANIKÓ: *Euripidés Médeiájának magyar fordításairól* 23

PESZLEN DÓRA: *Apollónios Rhodios: Argonautika 3. 616–824. Bevezetés Tordai Éva műfordításához* 37

APOLLÓNIOS RHODIOS: *Argonautika 3. 616–824. (TORDAI ÉVA műfordítása)* 42

BÁN KATALIN: *Médeia, a gyermekgyilkos az antik görög lélekfogalom tükrében* 49

ADORJÁNI ZSOLT: *Médeia és Cleopatra. Intertextuális kapcsolatok Pindaros 4. pythói ódája és Propertius 4. 6 elégiája között* 58

KRUPP JÓZSEF: *Kontroll és definíció. Médeia monológja Ovidius Metamorphosésében* 67

DARAB ÁGNES: *„Hálátlan Iason: hitvesed felismered?” Seneca Medejájáról* 84

HENDE FANNI: *Hosidius Geta Medea-centója* 98

GESZTELYI TAMÁS: *Médeia az antik képzőművészetben* 111

CSEHY ZOLTÁN: *A bölcs, az ördögös, a gyilkos és a szerelmes. Médeia alakja a régi magyar költészetben* 121

BÓDI KATALIN: *Médeia, az alkimista. Girolamo Macchietti festményéről és a Médeia-ábrázolások alapproblémájáról* 139

BARTHA-KOVÁCS KATALIN: *„Egyetlen vércsepp sem hull a földre töre hegyéről”. Médeia-ábrázolások a 17–19. századi francia festészetben és művészetkritikai írásokban* 150

BARTAL MÁRIA: <i>A kívülről nézve.</i> <i>Weöres Sándor Medeia című költeményéről</i>	164
CSANTAVÉRI JÚLIA: „ <i>Minden elvégzetett!</i> ” <i>Medeia és Iasón Pier Paolo Pasolini filmjében</i>	181
GORETITY JÓZSEF: <i>A Médea és gyermekei az orosz irodalmi hagyomány tükrében</i>	195
PATAKI ELVIRA: <i>Kortárs Médea kamaszoknak</i> <i>(Marie Goudot: Médée, la Colchidienne)</i>	204

RECENZÍÓ

BERTA ERZSÉBET: <i>Médeiák diszkurzív keretben</i> <i>(Inge STEPHAN, Medea: Multimediale Karriere einer mythologischen Figur,</i> <i>Köln – Weimar – Wien, Böhlau Verlag, 2006.)</i>	221
--	-----

Szerkesztői előszó

A *Médeia-interpretációk* szerkesztése közben olvashattuk a hírt: a jeles magyar rendező, Alföldi Róbert Euripidés *Médeiáját* állította színpadra a szülői Koreai Nemzeti Színházban. Addig sem volt kérdéses számunkra, hogy a kolchisi királylány mítosza újra és újra aktualizálható történet, az európai kultúrától távol eső színházi esemény azonban nemcsak az időbeli, hanem a földrajzi határok tág voltát is nyilvánvalóvá tette. (Bár ebben az esetben minden bizonnyal a rendező ismertsége volt a meghívás alapja, az ő választása nem lehetett véletlen.) Ha ellenben nem a mítosz máig tartó recepcióját, hanem az eredetét próbáljuk meg kutatni, a „mélységesen mély” múlt sejlík fel, amelyben Médeia alakjának bizonyos aspektusai (például Hekaté alakján keresztül) még az egyiptomi és más keleti kultúrákig is elvezethetnek.

Médeia mítosza, mely jó ideig csak az Argonauták történetének részeként hagyományozódott, hasonlóan más görög mítoszokhoz, „eredeti” formájában nem maradt ránk. Hélios napisten unokájának, a távoli Kolchis királya varázserejű leányának történetét olyan irodalmi és képzőművészeti alkotásokból ismerhetjük, amelyek a különböző szerzői invenciók és intenciók, értelmezések sokféle hermeneutikai szintjét mutatják, és ez minden bizonnyal hozzájárult ahhoz, hogy bár Médeia történetének összefoglalása viszonylag egyszerű, alakjának és történetének értelmezése korántsem az. Erre már az első jelentős és máig nagyhatású feldolgozás, Euripidés Kr. e. 431-ben, Athénben bemutatott (és az akkori drámai versenyeken megbukott) tragédiája példa: a költő a Médeia sorsában benne rejlő minden fontos egzisztenciális kérdést felveti. Bár Euripidés drámája nem az első példája a mítosz görög kultúrában való jelenlétének, ezzel az alkotással veszi kezdetét Médeia történetének máig tartó irodalmi, képzőművészeti, színházi, filmes, zenei és más médiumokban megjelenő recepciója. A rendkívüli hatás okait és példáit vizsgáló kutatások eredményeit pedig mára már könyvtárnyi szakirodalom is mutatja.

A *Studia Litteraria Médeia-interpretációk* című tematikus számának ötlete az egyetemi oktatói munkánk során született meg. Évek óta tapasztalhattuk, hogy a görög drámákkal foglalkozó kurzusokon szinte mindig Euripidés *Médeiája* volt az az alkotás, amely leginkább megmozgatta a hallgatóságot, a legtöbb véleményre és vitára ösztönözve őket. Bizonyára ez is szerepet játszhatott abban, hogy végül az egyik hallgatónk azzal az ötlettel állt elő: tartsunk egy olyan félévet, amely csak Médeia alakjának értelmezéseivel foglalkozik. Így került sor a 2016/17-es tanév őszi félévében a *Médeia-interpretációk* című kurzusunk megszervezésére (amely korántsem bizonyult úttörőnek: nemcsak külföldön, hanem itthon is volt már példa hasonlóra). A tematikába bekerülő értelmezések, feldolgozások kiválasztását elsősorban az a szándék vezérelte, hogy olyan jelentős művekkel foglalkozzunk, az ókortól napjainkig, amelyek felmutatják a

Médeia-mítoszban rejlő és a saját koruk kulturális és egyéb kontextusába beágyazódott értelmezési lehetőségeket és stratégiákat, és nem utolsósorban lehetőséget adnak az adaptáció és medialitás mindenkori összefüggéseinek a megvilágítására is. Ezeket az elméleti szempontokat aztán több praktikus szempont is felülírta, végül mégis izgalmas előadássorozat jött létre, számos oktató közreműködésével. (A témák kronológiai rendjében: D. Tóth Judit, Darab Ágnes, Gesztelyi Tamás, Pintér Tibor, Grunda Marcell, Bódi Katalin, Goretity József, Kricsfalusi Beatrix.)

Az ötlet tovább terebélyesedett: úgy gondoltuk, érdemes volna megírni mindazt, amiről szó volt a félév óráin. A kurzus témái önmagukban persze kevésnek bizonyultak volna egy tematikus számhoz, így másokat is felkértünk a közreműködésre. Sok más ideálisan kigondolt szerkesztői tervhez hasonlóan a miénkről is elmondható, hogy nagyreményű elképzeléseink nem minden tekintetben valósultak meg. Bár viszonylagos teljességre legfeljebb az antik témákkal kapcsolatban törekedhettünk volna, mind az ókor, mind a későbbi korok vonatkozásában hiányolhatják olvasóink a Médeia-mítosz több fontos interpretációjának, adaptációjának a bemutatását, mint például a *Hősnők leveleinek* (Ovidius) Médeia-fejezetét, Valerius Flaccus eposzát, Franz Grillparzer, Jean Anouilh, Christa Wolf és mások jelentős műveit. Hiányzik a zene, a színház, a tánc adaptációinak bemutatása; és nem utolsósorban igen fontos és hasznos lett volna a mitológéma alakváltozatait átfogóan bemutató tanulmány. Az inkább csak számunkra, szakmai szerkesztők számára „fájó” hiányok ellenére is – úgy véljük – jelentős írásokat vehet kézbe az olvasó, melyek nemcsak a Médeia-történet, hanem az egész antikvitás kultúrájának élő voltát is mutatják.

A lapszám első írása D. Tóth Judit Euripidés-tanulmánya, amely a Médeia-mítosz későbbi recepcióját alapvetően meghatározó alkotással nem egyedülként foglalkozik. A szerző Médeia alakját mint „korinthosi feleséget” állítja középpontba, és a kiterjedt kutatások azon irányához csatlakozik, amely a főhősnő indulatos bosszújának (és ennek részeként gyermekei megölésének) végső okát nem a barbárságából fakadó más-ságában látja, hanem mindenekelőtt megcsalt és megalázott voltában. Az Iasón árulása után megmutatkozó és alakját a mitikus múltjához visszakapcsoló barbársága asszonyi, női másságának a jelölőjévé válik, tettei pedig a kortárs asszonyok, nők tapasztalatának médiumává. Az Euripidés-tragédiával foglalkozó másik írásban (*Euripidés Médeiajának magyar fordításairól*) Polgár Anikó a dráma két magyar fordítását veti össze: Kerényi Grácia formahű átültetését (illetve annak Magyar Fruzsina dramaturg általi módosítási javaslatait), valamint Rakovszky Zsuzsa angol nyelvből, színházi megrendelésre készült magyarítását. Az antik művek fordításának elméleti és gyakorlati kérdéseit kutató szerző nemcsak egyszerűen összeveti a két szöveg megoldásait, hanem a fordítások filológiai aspektusán túl két nagy fordítói paradigmába is behelyezi őket: a rekonstruktív, formahű és a nyelvi idegenséget kiküszöbölni kívánó, prózához közelítő fordítások paradigmájába.

A már Euripidés-hatásokat is mutató Apollónios Rhodios művét, az *Argonautikát* egy részletén és az ahhoz kapcsolódó bevezetésen és magyarázó jegyzeteken keresztül

ismerhetik meg az olvasók. Tordai Éva a nagyhatású mű egy fontos részletének (3. 616–824) a műfordítását adja, formahű megoldással. A hellenisztikus kori szerző műve, amely az Argó hajósai történetének legteljesebb ránk maradt elbeszélése az ókorból, ráadásul az egyetlen fennmaradt eposz Homéros és Vergilius alkotásai között, az utóbbi időkben Magyarországon is egyre nagyobb figyelmet kap. Bár az elmúlt évtizedekben kisebb fordításrészletek jelentek már meg az eposzból, Tordai Éva az, aki több mint száz év elteltével Szabó István veretes fordítása után (1877) vállalkozik a mű modern magyar nyelvű átültetésére. A közölt részlet – mely itt jelenik meg első ízben – a szerelmes Médeia lelki vívódásaiba enged bepillantást. Peszlen Dóra bevezetője nemcsak az eposz témáját és felépítését mutatja be, hanem fontos irányítúként is szolgál a művel kapcsolatos, egyre gazdagodó hazai kutatásokban való eligazodáshoz; valamint magyarázó jegyzetekkel segíti a fordított részlet megértését.

Bán Katalin *Médeia, a gyermekgyilkos az antik görög lélekfogalom tükrében* című írása Médeia Euripidész tragédiájában elhangzó kulcsfontosságú mondatát (1078–1080) teszi meg vizsgálódásainak kiindulópontjává, amelyben a hősnő az indulat, a haragvó lélek (*thymos*) józan ész (*nus*) fölé kerekedésének ad hangot. A Médeia lelkében dúló romboló indulatok megfékezhetőségének kérdése nemcsak a drámaíró filozófus kortársait, hanem a későbbi antik bölcseleket is foglalkoztatta, és az egyes szerzők gyakran hozták fel Médeia példáját a lélek részeinek és azok küzdelmének bemutatásakor. A tanulmány szerzője Platón, Aristotelész, Chrysippos, Galénos, Apollónios Rhodios, Epiktétosz és néhány újplatonikus gondolkodó ezzel kapcsolatos lélektani nézeteibe enged bepillantást.

Adorjáni Zsolt tanulmánya (*Médeia és Cleopatra. Intertextuális kapcsolatok Pindaros 4. pythói ódája és Propertius 4. 6 elégiája között*) már a római szerzőkhöz vezeti át az olvasót, és nemcsak témája, hanem módszertana szempontjából is új a megelőzőekhez képest. Kiindulópontja Propertius actiumi győzelemnek emléket állító elégiájának (4. 6) egy részlete (37–54), melyben Pindaros negyedik pythói ódájára utaló intertextuális kapcsolatot lát. A szerző – Pindaros költészetének elmélyült kutatójaként – arról győző meg bennünket, hogy a Propertius-költeményben név szerint nem említett Cleopatra a pythói óda Médeijának feleltethető meg, tovább gazdagítva ezzel a római költemény értelmezését.

A reneszánsz és a későbbi korok Médeia-értelmezésére még Euripidész művénel is nagyobb hatást gyakorló Ovidius- és Seneca-alkotásokról egy-egy tanulmány szól, tovább gazdagítva a római irodalmi példák sorát. Krupp József (*Kontroll és definíció. Médeia monológja Ovidius Metamorphosésében*) az *Átváltozások* Médeia-elbeszéléseinek a nyitányára, a szerelembe esett lány monológjára koncentrálna (11–71), mely szintén nagy hatást gyakorolt a későbbi irodalomra és képzőművészetre. A szerző a Médeia lelkében zajló bonyolult lelki folyamatokat szoros szövegértelmezéssel elemzi, rámutatva az Ovidius szövegét másokéhoz kapcsoló intertextuális és nyelvi játékokra is, melyekkel a római költő megteremti a saját, összetett személyiségű Médeiját. Seneca ugyancsak nagyhatású *Medea* című tragédiáját Darab Ágnes tanulmánya értelmezi, az

európai recepciótörténet kontextusában („*Hálátlan Iason: hitvesed felismered?*” *Seneca Medeájáról*). Seneca drámája nem egyszerűen egyik kiindulópontja a későbbi hatástörténetnek, hanem maga is felmutat hatásokat, mindenekelőtt Euripidését, amire a szerző gyakran utal, nyomatékosítva, hogy Médeia történetét a későbbi korok a római irodalom alkotásain keresztül ismerhették meg. Ezen a recepciók keretén belül Darab Ágnes meggyőzően mutatja meg a Seneca-tragédia újszerű vonásait, a szenvedélyes, démoni karakter, a lélekben zajló történések verbális megalkotását. A tanulmány végén az alapkoncepciót egy újabb szemponttal gazdagítja, amikor a senecai *De ira* megállapításait is bevonja értelmezésébe.

Egy, a késő antikvitás és a reneszánsz irodalmában népszerű új műfaj, a cento első feltételezett latin nyelvű képviselőjének, Hosidius Getának a Médeia-tragédiáját mutatja be Hende Fanni írása (*Hosidius Geta Medea-centója*). A műfajnak mint sajátos irodalmi alkotási technikának nemcsak az első, hanem az egyetlen drámai műnemben fennmaradt példája is a *Vergilianus poétának* nevezett római szerző műve. A főképpen vergiliusi hatást mutató és hexameterekben megalkotott tragédiát a tanulmány szerzője elsősorban Médeia alakjának irodalmi előképei szempontjából vizsgálja, mindenekelőtt az *Aeneis* Didóját, de Euripidés (*Médeia*), Ovidius (*Átváltozások, Hősnők levelei*) és Seneca (*Medea*) Médeia-értelmezéseit is bevonva e sajátos alkotási technika vizsgálatába.

A lapszámban három tanulmány foglalkozik Médeia történetének képzőművészeti ábrázolásával, három különböző korszakra, az antikvitásra, a reneszánszra és a francia klasszicizmusra fókuszálva. Gesztelyi Tamás a *Médeia az antik képzőművészetben* című tanulmányában a görög archaikus kortól a római császárkorig követi végig a mitológiai alak ábrázolásait: Görögországtól Itálián keresztül a provinciákig. Áttekintésében a különböző mediális hordozókon (vázák, hydriák, kratérok, amphorák, falfestmények, szarkofágokon elhelyezett domborművek, szobrok) ábrázolt figurákat és jeleneteket vizsgálva az alkotások korabeli funkciójával is számot vet, amely legtöbb esetben a temetkezési rítusaihoz és a túlvilág képzetköreihez kapcsolódik. Hasonlóképpen aktualizált Médeia figurája a Bódi Katalin által vizsgált reneszánsz festményen, Girolamo Macchietti *Medea megfiatalítja Aesont* című alkotásán, amelyhez a festő Ovidius *Metamorphoses*-ét használta. Elemzéséből kiderül, hogy a varázsló Médeiat ábrázoló kép egy alkimista kísérleteknek is teret adó firenzei studiólóban kapott helyet számos más alkotás társaságában, amelyek feladata összességében a természet tökéletességének felmutatása volt. Bartha-Kovács Katalin a 17–19. századi francia festészet Médeia-ábrázolásait vizsgálja, amelyek elemzéséhez a korabeli képzőművészeti kritikákat használja fel, vagyis a képek befogadásának korabeli gyakorlatával is számot vet. A klasszicizmustól a romantikáig (Delacroix *Őrjöngő Médeiájáig*) ívelő áttekintésben a színház és a festészet kapcsolata is középpontba kerül, de mindenekelőtt a szenvedély ábrázolásának problémájára koncentrálnak.

Csantavéri Júlia sem az irodalmi adaptációk köréből választja elemzése tárgyát: tanulmányában Pier Paolo Pasolini *Médeia* című filmjében az euripidészi előszöveghez való viszonyt, illetve a mitológiai történet aktualizálásának módját vizsgálja, kiemelt figyelmet szentelve Médeia és Iasón bonyolult kapcsolatának. Gondolatmenetében kitér

a Pasolini-életműnek a görög mítoszokba való beágyazottságára, illetve a Médeia-film és az *Olaj* című monumentális regénytöredék viszonyára.

Csehy Zoltán és Bartal Mária a Médeia-mítosz magyar irodalmi adaptációit elemzi, így a 16–17. századi régi magyar irodalomból, illetve a 20. századi magyar költészetből egyaránt láthatunk példát arra, hogy egyes korszakok és az adott kulturális környezet miként aktualizálhatja a görög mítoszt. Csehy Zoltán Tinódi Sebestyén, Armbrust Kristóf, Koháry István és Gyöngyösi István műveit vizsgálva egyrészt a régi magyar irodalom és a görög mitológia összetett kapcsolatát, másrészt Médeia alakjának szerzőágyazó értelmezhetőségét mutatja be, amit tanulmánya címe össze is foglal: *A bölcs, az ördögös, a gyilkos és a szerelmes*. Bartal Mária *A kívülről neve* című tanulmányában Weöres Sándor *Medeia* című hosszúversét elemzi: kérdésfeltevésében kiemelt az a gondolat, hogy az 1954-ben írt szövegben, illetve korabeli költeményeiben Weöres hogyan mozgósítja az archaikus (irodalmi) nyelvet és történeteket, illetve, hogy a vers miként rendezi újra az identitás határait és a diskurzusok hagyományos szerkezetét.

Goretity József és Pataki Elvira a Médeia-mítosz kortárs világirodalmi feldolgozásaira nyit kitekintést: tanulmányaikban egy orosz, illetve egy francia adaptáció elemzése kap helyet. Goretity József Ljudmila Ulickaja *Médea és gyermekei* című regényét mindenekelőtt az orosz irodalmi-elbeszélői hagyományba való beágyazottsága irányából mutatja be, miközben elhelyezi a regényt a kortárs orosz író eddigi életművében is. Tanulmánya rámutat arra, hogy Ulickaja Médeia-figurájában melyek azok az orosz kulturális és irodalmi vonatkozások, amelyek a görög nőalakot az orosz hagyományokba illeszkedő regényhőssé alakítják. Ulickaja regényével ellentétben a Pataki Elvira által elemzett francia próza nem olvasható magyarul, de a tanulmány érzékletesen mutat rá arra, hogy Marie Goudot *Médée, la Colchidienne* című ifjúsági regénye hogyan dolgozza fel a görög mítoszt, Christa Wolf regényadaptációját is felhasználva, amelyben a bűnös asszony-tradícióból való kiszabadítás gondolata különösen nagy hangsúlyt kap. A regény egyrészt lehetőséget adhat arra, hogy a fiatal olvasók belépjenek a mitológia világába, másrészt pedig olyan morális-érzelmi problémák feldolgozására nyújthat esélyt, amelyek életkorukból adódóan foglalkoztatják őket, de megbeszélésüket társadalmi tabuk korlátozzák.

A lapszám recenziós blokkjában Berta Erzsébet írását olvashatjuk, aki a berlini kultúra- és médiatudós Inge Stephan Médeia-monográfiáját (*Medea: Multimediale Karriere einer mythologischen Figur*) veszi górcső alá. Bár a recenzeált kötet 2006-ban jelent meg, mind a mai napig egyik legkiválóbb összegző reflexiója annak a recepciók robbanásnak („Médeia-bumm”-nak), amely a 20. század utolsó évtizedeiben mozgatta meg a nyelvi és képi művészetek terepét Európában, a Médeia-mítosz adaptációinak sokaságát hozva létre a legkülönbözőbb médiumokban, s számtalan diskurzust kezdeményezve a tudományos beszédterben is. Tematikus lapszámunk számára ez a recepciók helyzete és teljesítménye teszi igazán érdekessé a könyvet.

Végezetül essék néhány szó a szerkesztés technikai elveiről is. A lapszám tanulmányait sokféleségük miatt nehéz lett volna tematikus csoportokba rendeznünk, így a

mediális különbségeket figyelmen kívül hagyva – egyetlen kivétellel – a témák kronológiai rendjében helyeztük el őket. Ami a görög szavak és nevek átírását illeti, a különböző korokból származó és medialitásukban is változatos művek névhasználatának sokféleségét olyan módon igyekeztünk kiküszöbölni, hogy az átírás alapelvét igyekeztünk egyszerűvé tenni. Ennek szellemében a Médeia-mítoszhoz kapcsolódó neveket – függetlenül attól, hogy a bemutatott mű görögül, latinul vagy más nyelven íródott – egységesen görögös formájukban, tudományos átírással hozzuk, annak tudatában, hogy ez a megoldás eredményezhet szokatlan változatokat is. Szintén a tudományos átírást alkalmaztuk az egyéb görög nevek esetében, ugyanakkor a magyar nyelvben már otthonosnak tekinthető közneveket (például prologosz, parodosz stb.) a szokásos fonetikus átírással hozzuk. Az antik szépirodalmi művek idézésében és jegyzetelésében pedig a – Studia Litteraria hivatkozási elveitől eltérő – klasszika-filológiai gyakorlatot követtük.

Reméljük, hogy a *Médeia-interpretációk* című tematikus számunkkal nemcsak a téma szaktudományos eredményeit gyarapíthatjuk, hanem kellemes időtöltést is kínálhatunk olvasóinknak! Teljék sok örömük összeállításunkban!

D. TÓTH JUDIT – BÓDI KATALIN

D. TÓTH JUDIT

Médeia, a korinthusi feleség

(Euripidész: *Médeia*)

Euripidész *Médeia* című drámája nem az első költői példája a Médeia-mítosz görög kultúrában való jelenlétének,¹ de kétségkívül a legnagyobb hatású, nemcsak a kolchisi varázslónő történetének későbbi ókori feldolgozásait, hanem a máig tartó interpretációk, adaptációk, említések sokaságát tekintve is. E rendkívüli, multimediális hatás okainak és példáinak számbavétele nem feladatomban – az érdeklődőket könyvtárnyi irodalom igazíthatja el ebben.² Kétségtelen azonban, hogy a gazdag recepció mindenekelőtt azt mutatja, hogy Euripidész tragédiája, mint minden olyan remekmű, amely egyszerre tud benne lenni saját kora társadalmi és kulturális kontextusában, és abból kilépve kortalanná is válni, újra és újra aktualizálható.

Pedig a Kr. e. 431-ben Athénban bemutatott darab³ a tragikusok versenyén harmadik helyezést ért el (az első díjat Euphorion, Aischylos egyik fia, a másodikat Sophoklés kapta), vagyis megbukott, és amennyire tudjuk, a bukás után sem dolgozta át a költő.⁴

¹ Az Argonauták és Médeia mítoszának legrégebbi rétegeit nem ismerjük; az irodalmi alkotásokban ránk maradt történetek és utalások már a szerzői invenciót és intenciót sem nélkülöző értelmezések különböző hermeneutikai szintjeit mutatják. Az Euripidész tragédiája előtti időszakhoz vö. Hom. *Od.* 10. 135–139, 12. 69–72; Hés. *Theog.* 992–1002; Pind. *Pyth.* 4. További irodalmi példákat, említéseket lásd Francis M. DUNN, *Euripides and the Rites of Hera Akraia*, Greek, Roman, and Byzantine Studies, 1994/1, 104, 3. jegyzet. A képzőművészeti előfordulásokhoz lásd jelen kötetben: GESZTELYI Tamás, *Médeia az antik képzőművészetben*, Studia Litteraria, 2017/1–4, 111–120.

² Többek között *Lexikon der antiken Gestalten: Mit ihrem Fortleben in Kunst, Dichtung und Musik*, hg. Eric M. MOORMANN, Wilfried UITTERHOEVE, Stuttgart, Kröner Verlag, 1995, 438–441; *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy, and Art*, eds. James J. CLAUSS, Sarah I. JOHNSTON, Princeton, Princeton University Press, 1997; Inge STEPHAN, *Medea: Multimediale Karriere einer mythologischen Figur*, Köln – Weimar – Wien, Böhlau Verlag, 2006; Legújabbban: *Brill's Companion to the Reception of Euripides*, eds. Rosanna LAURIOLA, Kyriakos N. DEMETRIU, Leiden – Boston, Brill, 2015, 377–442, további irodalommal. Magyar nyelven lásd DARAB Ágnes tanulmányának bevezető részét: *Médeia útjai: L. Ulickaja: Médeia és gyermekei*, Alföld, 2009/9, 85–92. Néhány, Euripidész utáni ismert feldolgozásról ad rövid ismertetést Hans J. TSCHIEDEL, *Medea: Egy varázslónő átváltozásai*, ford. NAGYILLÉS János, Fosszília, 2004/4, 100–119.

³ A *Médeia* Euripidész időben második ránk maradt darabja. A tetralógia további részei: *Philoktésés*, *Diktys*, *Therastai*. Előzményének tekinthetjük a szintén elveszett *Pelias leányait* (Kr. e. 455).

⁴ A bukás okára több magyarázatot is szokás adni: egyrészt azt, hogy a gyermekek meggyilkolása által a nézők számára lehetetlenné vált Médeia – egyébként tragikus – sorsával való azonosulás; másrészt, hogy Athén mitikus királyának, Aigeusnak gyermeket nemzeni képtelen uralkodóként való bemutatása sérthette az athéniak önértetét. Vö. EURIPIDES, *Medea and Other Plays*, trans. James MORWOOD, intr. Edith HALL, Oxford, Oxford University Press, 1997, xv–xx. Olyan értelmezéssel is találkozhatunk, amely Médeia „kivételes aszszony” voltában, „modernségében” látja annak okát, hogy a (férfi) nézők körében nem aratott sikert a darab: TSCHIEDEL, *i. m.*, 104.

Mára azonban már Euripidés nagy, „klasszikus” tragédiái között tartjuk számon, vita legfeljebb a tekintetben van, hogy miben rejlik az elhatározás-végrehajtás sémáján alapuló, egységes cselekményű és zárt szerkezetű tragédia drámai ereje: a tettekben vagy a karakterekben, ha egyáltalán elválaszthatjuk e kettőt egymástól.⁵ Ugyanakkor a *Médeia* abban a vonatkozásban is jelentős pozíciót foglal el a költő alkotói pályáján, hogy (legalábbis a ránk maradt darabok sorában) Médeia alakjával Euripidés első ízben tesz meg cím- és főszereplővé egy erkölcsi értelemben vett „rossz nőt”, akit ráadásul a szerelmi szenvedély monomániája irányít.⁶

Jelen írásomban Médeia alakjára egyrészt mint az általános női sorsban osztozó, másrészt mint Korinthosban élő asszonyra, vagyis mint „korinthosi feleségre” fókuszálok – a felvethető kérdések és válaszok pedig szorosan összefüggenek azzal, hogy alakjának és tetteinek milyen olvasatát vagy olvasatait fogad(hat)juk el mindenekelőtt. Valóban a legelterjedtebb és a legkevésbé összetett, legkevésbé „megbocsátó” „barbár Médeia”-értelmezés az,⁷ amelyik legközelebb visz bennünket Médeia idegenségének és irracionális bosszújának a megértéséhez?

Korinthosból Korinthosba

A dráma prologusában (1–130) elsőként megszólaló, „bizalmasi” szerepkörben lévő Dajka monológja (1–45)⁸ már tematizálja a „külföldre feleségül ment nő” szüzséjét és egyúttal Médeia kívülálló státuszát: vágyra gyúlt szívvel (17–18), mindent feladva követi a férfit, az idegen környezethez alkalmazkodva éli békés (14) napjait, de végül „minden rosszra vált” (16): elárulják és elhagyják. A szövegrészlet a barbár olvasat számára is szolgál fontos érvekkel, annak ellenére, hogy a múltbeli gyilkosságok közül expressis verbis csupán Pelias cselével történő meggyilkolására utal (19–20), hiszen a monológ

⁵ Az első jelentős magyar nyelvű Euripidés-értelmezésben Péterfy Jenő mintha már felismerte volna a kettő szétválaszthatatlanságát, amikor így fogalmazott a *Médeia*val kapcsolatban: „szigorú következetesű tragédia, egységes cselekménnyel és hatalmas szenvedélyű hőssel”. PÉTERFY JENŐ, *Euripidész* = P. J. *Válogatott művei*, Bp., Szépirodalmi, 1983, 111.

⁶ Az erkölcsi értelemben vett „jó nők” sorát Euripidés az első ránk maradt darabjával, a Kr. e. 438-ban bemutatott, műfaji szempontból is rendkívül izgalmas *Alkéstisszel* már megkezdte: Alkétis, Admétos király felesége a férje helyett vállalt, helyettesítő halál áldozatával mint ideális feleség tűnik fel. Az erősen ironikus hangú darab műfaji problémáihoz lásd RITÓÓK Zsigmond, *Euripidés Alkéstisa: vígjáték vagy tragédia?*, Antik Tanulmányok, 1979/1, 1–12; a feleségi szerephez: D. TÓTH Judit, *A feleség hangja Euripidész Alkésztiszében*, A Vörös Postakocsi, 2008/Tél, 8–18. http://www.nyf.hu/vpkocsi/letoltheto_dokumentumok/2009_tel/a-voros-postakocsi-2009-tel-vagojel-nelkul.pdf (Letöltés ideje: 2017. május 4.)

⁷ A „barbár Médeia”-olvasathoz lásd például 9–11, 19–20, 37, 103–105, 166–167, 465kk. sorok.

⁸ A dráma magyar szövegére KERÉNYI GRÁCIA fordításában hivatkozom, az alábbi kiadás alapján: EURIPIDÉSZ *Összes drámái*, Bp., Európa, 1984, 115–163; a görög szöveget David Kovacs kiadásának (EURIPIDÉSZ, *Cyclops, Alcestis, Medea*, ed., trans. David KOVACS, Cambridge, Harvard University Press, 1994) online változatából hozom (<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0113%3Acards%3D1> [Letöltés ideje: 2017. április 5.]), a sorok számára utalva.

zárómondatai már a Dajka azon félelmének adnak hangot, hogy Médeia ismét „tervet”, azaz bosszút forral (37).⁹ A néző tudatában pedig ott van Médeia mitikus barbár múltja: az aranygyapjú megszerzése körüli praktikái, testvére meggyilkolása az Iasónnal való sikeres menekülése érdekében (vö. 166–167) és Pelias leányainak becsapása (vö. 19–20), valamint a múltbeli eseményekre majd maga Médeia is visszautal az Iasónnal folytatott agónjában (476 kk.).

A Médeia helyzetét egyszerre kívülről és belülről látó és láttató, az asszonyt jól ismerő Dajka szavainak van azonban egy kevésbé hivatkozott része, amely a Korinthosba érkezés és a dráma jelen ideje között eltelt időszakra röviden, mégis sokatmondóan utal:

[...] és mint bujdosó, korinthoszi
 földön férjével s két fiával [...] keres
 lakást, hol megnyervén a polgárok szívét,
 urával együtt mindent békésen viselt,
 mert legfőbb oltalom, ha egyetért a nő
 s a férj. (10–15)¹⁰

Ezek a szavak úgy mutatják be Médeiát, mint aki idegenként is megbecsülést szerzett, feleségként pedig békességet teremtett, nem pedig mint kívülről, rejtélyes erővel rendelkező Másikat. Belhelyezkedett a görög feleségek szerepébe: férjének és gyermekeinek szentelte életét. A hagyomány azonban nem tud ezekről a „békés” korinthoszi évekről, így kérdés, hogy vajon Euripidész csupán dramaturgiai szerepet szánt-e ennek a megjegyzésnek (kitöltendő a múltbeli események és a dráma jelene közötti időbeli távolságot), vagy ezen túl van valami más funkciója is. Úgy vélem, a második lehetőséget sem vethetjük el: meglátásom szerint Euripidész ezzel is hangsúlyozni kívánta, hogy Médeia indulatos, „barbár” természetének¹¹ újbóli felszínre törésében Iasón árulásának lesz döntő szerepe. Mivel ez a békés időszak nem lesz hangsúlyos a tragédiában, ezért Médeiának mint „tökéletes feleségnek” az értelmezése sem válik szokásos olvasattá – ugyanakkor figyelmen kívül sem hagyhatjuk.¹²

⁹ A Dajka ezt követő szavai („tudom, mert ismerem” [39]) ellentmondani látszanak annak a megfogalmazásnak, amellyel a békés Médeia-képet megrajzolja. Ugyanakkor a Dajka már itt sok tekintetben olyanakkal látta az asszonyt, amilyenek az majd csak a drámai események közben fog válni.

¹⁰ [...] τήνδε γῆν Κορινθίαν / <φίλων τε τῶν πρὶν ἀμπλακοῦσα καὶ πάτρας.> / <καὶ πρὶν μὲν εἶχε κἀνθάδ’ οὐ μεμπτόν βίον> / ξὺν ἀνδρὶ καὶ τέκνοισιν, ἀνδάνουσα μὲν / φυγὰς πολιταῖς ὧν ἀφίκετο χθόνα / αὐτῷ τε πάντα ξυμφέρουσ’ Ἰάσονι: / ἤπερ μεγίστη γίγνεται σωτηρία, / ὅταν γυνὴ πρὸς ἄνδρα μὴ διχοστατῆ. (10–15)

¹¹ A barbár alakjához általánosságban lásd RITOÓK Zsigmond, *A barbár alakja az antik irodalomban: Egy tipológia-kísérlet*, Antik Tanulmányok, 1989–1990/1, 10–17. Tanulmányában Ritoók Médeiát „[a]z egy személyben, egyidejűleg jelenlévő ellentétek közismert példája”-ként hozza, alakjának ellentmondásosságát pedig későbbi népszerűsége fontos okának tartja. *Uo.*, 15.

¹² Vö. Cecelia E. LUSCHNIG, *Granddaughter of the Sun: A Study of Euripides’ Medea*, Leiden – Boston, Brill, 2007, 7–37.

A tragédia cselekménye a görögök „civilizált” világában, közelebről Korinthosban játszódik, ahová Médeia a távoli keletről jön. De korántsem véletlen, hogy „mitikus” múltjukban a görög földre érkezett pár Iólkosból éppen Korinthosba menekül tovább, miután Médeia csellel megölte Pelias királyt, ami a dráma jelen idejéig barbár varázseréjének utolsó megnyilvánulása. A kolchisi királylánynak a Sisypchos alapította városához kapcsolása a mítosz ősi rétegéhez tartozhatott, és ennek a hagyománynak a kontextusában Iasón azért ment a lánnyal (ekkor már feleségével) éppen ide, mert a város Héliosnak, Médeia nagyapjának a tulajdona volt, és lakói a Napistent tisztelték legfőbb istenükként. Médeiáról pedig azt tartották, hogy Korinthos korábbi istennője volt, akit Héra szorított ki.¹³

Médeiának a Korinthoshoz való viszonyát azonban a hagyomány mindenekelőtt a gyermekek meggyilkolásának eseményéhez kapcsolva tartotta számon, és az összes Médeia-kép közül éppen a gyermekgyilkos anyáé volt a legismertebb, mondhatni a legnépszerűbb.¹⁴ Az utóbbi bő száz évben úgy vélték, hogy a gyermekgyilkosság vagy teljes mértékben Euripidés zseniális ötlete volt, vagy esetleg követte egy korábbi költő (a darab első hipotézise szerint egy bizonyos Neophron) invencióját, és erre alapozta a saját változatát.¹⁵ Az újabb kutatások viszont felvetik azt, hogy a gyermekgyilkos Médeia alakja sokkal inkább „preegzisztens mitikus konstrukció”¹⁶ lehetett, melyet a Kr. e. 5. századi szerzők megörököltek a mítoszból, melyben a démoni nő és a gyermekgyilkos asszony alakja Médeia személyében már egyesült.

Az ismert mítoszvariánsok¹⁷ szerint a gyermekek meggyilkolása a korinthusi Héra Akraival állt összefüggésben, akinek a kultuszát az ókori források szerint maga Médeia alapította meg, az istennőnek és a megölt gyermekeknek egyaránt szentelve (Eur. *Med.* 1378–1383).¹⁸ Az egyik változat szerint Héra meg akarta jutalmazni Médeiát, amiért

¹³ Így akár még azt is mondhatnánk, hogy görög istennő volt, aki később isteni származású halandó királylánnyá lett. Sarah I. JOHNSTON, *Corinthian Medea and the Cult of Hera Akraia = Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy, and Art*, i. m., 44–70, főleg: 45. Vö. ehhez LUSCHNIG, i. m., 1–6. Hélios, Aphrodité és Héra mellett alakjának értelmezésében fontos szerep jut Hekaténak, a sötétség, az alvilág erejének, akit Euripidés darabjában egy helyen „választott segítőtársának” nevez (397). Vö. KERÉNYI Károly, *Görög mitológia*, ford. KERÉNYI Grácia, Bp., Gondolat, 1977, 344–364; *Women on the Edge: Four Plays by Euripides: Alcestis, Medea, Helen, Iphigenia at Aulis*, eds., trans. Ruby BLONDELL et al., New York – London, Routledge, 1999, 152–153.

¹⁴ DUNN, i. m., 103–115; JOHNSTON, i. m., 44–70. Más értelmezések inkább a varázslónő, a boszorkány alakjának a hatását tartják jelentősebbnek.

¹⁵ A legfontosabb vonatkozó szakirodalmat lásd JOHNSTON, i. m., 45, 1. jegyzet.

¹⁶ Sarah Iles Johnston kifejezése: i. m., 45. Johnston szerint még az sem biztos, hogy a Médeia név eredetileg hozzátartozott a figurához, akár a kolchisihoz, akár a korinthusihoz. Ebben esetben viszont az a kérdés, hogyan egyesülhettek ezek egymással az archaikus korban. *Uo.*, 45, 57–61.

¹⁷ Vö. KERÉNYI, i. m., 362–363.

¹⁸ További fontos ókori források: Diod. Sic. 4. 54–55. 1; Paus. 2. 3. 4; 4. 32. 3. 1; 6. 23. 3. 6; 9. 18. 4. 1. Az ókori források és a régészeti feltárások eredményeinek viszonyához lásd JOHNSTON, i. m., 45–49. A kutatás arra a következtetésre jutott, hogy a gyermekek temetkezési helye Héra szentélyén belül volt, az az építmény pedig, amit Pausanias láthatott az agórán, nem valós sírhely, hanem üres sír (*kenón*), emlékmű (*mnéma*) lehetett. Vö. Eur. *Méd.* 1408–1411.

nem engedett Zeus csábításának, ezért gyermekeinek halhatatlanságot ígért, ami azonban nem valósult meg, mert Médeia nem tudta végrehajtani a varázslatot.¹⁹ Más változat szerint a korinthisiak maguk ölték meg Médeia hét fiát és hét lányát, mert nem bírták elviselni a varázslónő idegen szokásait, ezért a korinthisiaknak minden évben hét fiút és hét leányt kellett a nemes családok gyermekei közül feketébe öltöztetve egy évre Héra Akraia szentélyébe engesztelésül küldeniük, akik levágott hajukat a megölt gyermekeknek ajánlották.²⁰ Pausanias viszont két néven nevezett fiúgyermekről (Mermeros, Pherés) tesz említést, akiket egy további variáns szerint a korinthisiak azért köveztek halálra (éppen a Glaukéről elnevezett forrás mellett), mert elvitték anyjuk mérgezett ajándékát a királylánynak, Iasón új menyasszonyának.²¹

Euripidés darabjában Médeia maga lesz gyermekei gyilkosa, megbosszulandó Iasón hűtlenségét, de a korinthisi ünnepre és kultuszra vonatkozó hagyományt Euripidés is megtartja. A zárójelenetben, amikor Iasón a megölt gyermekek temetésének jogát szeretné, Médeia – immár a szabadulására küldött és a deus ex machina dramaturgiai-technikai megoldását idéző sárkányfogatról – ezen szavakkal közli saját elhatározását:

[...] eltemetni őket én fogom, saját
kezemmel, *fent a dombon, Héra szent helyén,*
hogy ellenség ne bántalmazza, sírjukat
ne dúlja fel; s mostantól fogva Szíszüphosz
földjén nagy ünnepség lesz évről évre itt,
engesztelésül szörnyű, gyilkos tettemért. (1378–1383, kiemelés tőlem)²²

Médeia szándéka tehát az, hogy a gyermekeket Héra Akraia korinthisi szentélyében temeti el, és ezzel együtt ünnepet és rítusokat alapít az emlékükre a városban. Vagyis Euripidést a gyermekgyilkosság Korinthishoz kapcsolódó hagyományának csupán a következményei és nem az okai érdeklik.²³

¹⁹ Eumelus fr. 5 [Paus. 2. 3. 10k.]; Σ Pind. *Ol.* 13. 74. Idézi DUNN, *i. m.*, 105.

²⁰ Parmeniscus és Didymus [Σ *Med.* 264]; Apollod. *Bibl.* 1. 9. 28; Paus. 2. 3. 6; Philostr. *Her.* 53. 4; Ael. *VH* 5. 21; Σ *Med.* 1382b. Idézi DUNN, *i. m.*, 105–107. Vö. JOHNSTON, *i. m.*, 50–52.

²¹ Paus. 2. 3. 6k. Idézi DUNN, *i. m.*, 109. A további lehetséges eseteket lásd *Women on the Edge*, *i. m.*, 152.

²² [...] ἐπεὶ σφας τῆδ' ἐγὼ θάψω χερί, / φέρουσ' ἐς Ἥρας τέμενος Ἀκραίας θεοῦ, / ὡς μὴ τις αὐτοῦς πολεμίων καθυβρίση / τύμβους ἀνασπῶν: γῆ δὲ τῆδε Σισύφου / σεμνήν ἑορτήν καὶ τέλη προσάψομεν / τὸ λοιπὸν ἀντὶ τοῦδε δυσσεβοῦς φόνου. (1378–1383, kiemelés tőlem)

²³ Az ál deus ex machinában – Dunn szavaival: démonikus epifániában – elmondottak aitiológiai funkciójához lásd Francis M. DUNN, *Tragedy's End: Closure and Innovation in Euripidean Drama*, New York – Oxford, Oxford University Press, 1996, 40–41; vö. még DUNN, *Euripides and the Rites*, *i. m.*, 104–105, 111–112, 115. Korinthis mint politikai kontextussal rendelkező hely értelmezéséhez lásd LUSCHNIG, *i. m.*, 119–156.

A korinthusi feleség

Miközben a meggyilkolt gyermekek kiengesztelésére létrehozott ünnep és rítusok a darab végén Médeia alakját más elemekhez (méreggel átítatott köntös és fejdísz, sárkányfogat) hasonlóan a mitikus-szagrális világhoz kapcsolják vissza, tragédiájában Euripidés mindenekelőtt mint szerelmes asszonyt és megcsalt feleséget viszi színre, hétköznapi közegben és szituációban. A költő feldolgozásában Médeia az átlagos asszonyors képviselője, azzal a különbséggel, hogy Euripidés értelmezésében alakjának és szerepeinek más aspektusai is gazdagon tárulnak fel. Nemcsak hétköznapi feleség és anya, hanem méltóságában megsértett szerelmes nő, akinek bosszúja során felszínre kerülnek a mitikus múltjára jellemző vonásai, amikor varázserejű nőként, barbár, egzotikus idegenként féktelen, gyilkolásra újra kész asszonnyá válik. Euripidés (és mások, például Sophoklés) tragédiáinak bizonyos nőalakjaihoz hasonlóan Médeia is kezébe veszi a kezdeményezést, véleményt alkot és cselekszik, szavaival és tetteivel nyugtalanítja a környezetét, szétrombolja az őt körülvevő viszonyokat, még a gyilkosságtól sem riadva vissza. Mindez izgalmas feszültséget teremt – nemcsak ebben az esetben, hanem az attikai tragédiák színpadán általában is – a hagyományos női szerep és a heroszokra jellemző cselekvés között.²⁴ Ezzel együtt Euripidés megpróbálja Médeia mitikus és hétköznapi vonásait olyan módon összebékíteni, hogy abban mégiscsak a hétköznapiak váljanak hangsúlyossá, lehetővé téve ezáltal a nézők számára Médeia tragikus sorsának átélhetőségét, még a gyermekgyilkosság ellenére is.

Hangsúlyos tehát Médeianak mint hétköznapi asszonynak, mint Aphrodité és Erös hatalma alatt álló szerelmes nőnek a jelenléte Euripidés darabjában: ugyanakkor látnunk kell azt is, hogy a róla mint feleségről alkotott kép részben szentenciózus megállapításokból épül fel. Olyan közhelyekből, amelyekben évszázadok tapasztalatai rögzültek hangzatos, frappáns megállapításokban, és amelyek sokat elárulnak a nők társadalmán, kultúráján és családon belüli helyzetéről, de szinte semmit az adott feleségről. A Dajka fentebb említett monológiájában már meg is jelenik az első szentencia, a „jó házasság titkára vonatkozó megállapítás: „legfőbb oltalom, ha egyetért a nő / s a férj” (14–15); a darab jellegzetes példájaként pedig álljon itt Médeia monológja (214–267). Híres nyitóbeszédében, mely színrelépésekor, az első epeiszodion elején hangzik el, a szentenciák, illetve a személyes helyzetére és érzelmeire vonatkozó megjegyzések egymást váltogatják. Nyitó szavaival a korinthusi nőkből álló Kart megszólítva még az illő viselkedésre utal, amely azonban nem mindig kapja meg az elismerést („földi szemben jog s igazság nem lakik”, 219²⁵). Megfogalmazása már itt a Kar jóindulatának felkeltésére (*captatio benevolentiae*) irányul, amit tovább erősít, hogy önmagát mint vendéget, azaz idegent (*xenos*, 222) aposztrofálja, akinek kötelessége megnyerni a polgárokat. Közhelyes

²⁴ Az athéni nők valós és tragédiákban megjelenő helyzete és szerepei közötti paradoxonról részletesebben lásd az *Alkéstis*ről írott tanulmányomat: D. Τότῃ, *i. m.*, főleg 8–9.

²⁵ Ha lehet mondani, Kerényi Grácia fordítása még közhelyesebben hangzik, mint az eredeti: δίκη γὰρ οὐκ ἔνεστ' ἐν ὀφθαλμοῖς βροτῶν, 219.

mondатаi pedig a Dajka éppen csak elhangzott szavait („megnyervén a polgárok szivét”, 12) visszhangozva már azt is megerősítik, hogy Médeianak mindez sikerült. Talán éppen ezért is számíthat a korinthusi nők együttérzésére és támogatására, amikor immár személyes helyzetét fogalmazza meg:

Reám pedig váratlanul szakadt e baj
és összetörte lelkemet; már élni sincs
kedvem, meghalni vágyom én, szeretteim.
Ki mindenem volt, most tudom csak, mennyire,
a férfiak legalja lett az én uram. (225–229)²⁶

A meglepően személyes vallomást, amely egy házasság boldogtalanságát általánosságban is megfogalmazza (230–251), továbbá amelynek Médeia későbbi tettei értelmezésében és megértésében még fontos szerep jut, az általános asszonyi sors ismét közhe-lyekkel tarkított megfogalmazása követi, amely a jóindulat elnyerését a női sorsközösség megteremtésével is erősíteni kívánja: „Az összes ésszel bíró élőlény közül / legrosszabb sorsuak mi, asszonyok, vagyunk”, és így tovább (230–231kk.).²⁷ Ezt a sorsközösséget azonban részben dekonstruálja is monológjának harmadik, befejező része, amikor saját helyzetét mint idegen (*xenos*) és megcsalt asszonyét a szokásosnál is nyomorúságosabbnak láttatja (252–258).²⁸ Érvéleése három lépését az arra irányuló kérés zárja, hogy a Kart szövetségesének tudhassa a még csak homályosan megfogalmazott bosszú végrehajtásában, amit a Kar meg is ígér, a szövetség alapja pedig a közös asszonyi sors: „Úgy lesz – mert joggal bünteted meg férjedet”. (267)

Médeia lamentációjában a közhelyes és személyes megjegyzések mellett van azonban a megszólalásoknak egy harmadik típusa is, amely mintegy az előző kettő met-széspontjában helyezkedik el, és nemcsak erős társadalomkritikát hordoz, hanem el-mozdítja a hagyományos férfi-női szerepek rögzült határvonalait is. Amikor kijelenti, hogy inkább háromszor háborúba menne, minthogy egyszer szüljön (250–251), akkor a peloponnésosi háború kirobbanása előtti hetekben Athén maskulin önteltségét veszi célba.²⁹ A heroikus (férfi) értékrend összetevői Euripidés darabjaiban gyakran éppen azáltal válnak ironikussá, hogy szokatlan kontextusba kerülnek, mint jelen esetben is, vagy az adott főszereplőnő (például a már említett Alkéstis, vagy Íphigeneia) alakjához rendelődnek hozzá.³⁰

²⁶ ἔμοι δ' ἄελπτον πρᾶγμα προσπεσὸν τόδε / ψυχὴν διέφθαρκ': οἴχομαι δὲ καὶ βίου / χάριν μεθεῖσα καταθεῖν χριζῶ, φίλοι. / ἐν ᾧ γὰρ ἦν μοι πάντα, γινώσκω καλῶς, / κάκιστος ἀνδρῶν ἐκβέβηχ' οὐμὸς πόσις. (225–229)

²⁷ Az ilyen és ehhez hasonló mondatokkal Médeia kifejezetten női identitást kölcsönöz magának. Lásd Tschiedel, *i. m.*, 102.

²⁸ Saját idegensége reflektált voltának jellegzetes példái a darabban azok a helyek is, ahol Médeia a kinevetéstől, nevétségességtől való félelmét fogalmazza meg: például 383, 398, 405, 797, 1049–1050.

²⁹ Médeia a katonai nyelvezetet, metaforikát a dráma más pontjain is használja: például 263–266, 1242–1244.

³⁰ *Alkéstis*, Kr. e. 438; *Íphigeneia Aulisban*, Kr. e. 406. Ruby Bloncell arra hívja fel a figyelmünket, hogy Euripidés Médeiat a férfi harcosok heroikus tradíciójának megfelelően ábrázolja, és különösen

Euripidés tragédiái – így a *Médeia* is – társadalom- és kultúrtörténeti vonatkozásaikkal, politikai, vallási és rituális utalásaikkal sokat elárulnak saját koruk valós viszonyairól. Ami pedig ezen kutatások kontextusában a nők története iránti érdeklődés növekedését illeti, abban az 1970-es évek feminizmusa játszott alapvető szerepet, revitalizálva az ókori világ kutatásának több területét is.³¹ A megélelnküő kutatások még inkább felszínre hozták az ellentmondásokat, amelyek a „férfiközpontú és nőgyűlölő Athén”, illetve a „csak” a tradicionális társadalmakra jellemző elnyomást gyakorló város végletei között feszültek, és amelyekben szerepet játszik a források hiányos volta, ellentmondásossága, valamint az a tény, hogy a ránk maradt szövegek a magasabb társadalmi státuszú férfiak körében keletkeztek.³²

Médeia éppen a drámában nem részletezett korinthusi évek alatt lehetett olyan feleség, akit Euripidés korában átlagosnak, azaz „ideálisnak” tarthattak – ideális alatt a kor elvárásainak megfelelőt értve. Először is, maga is belátja, hogy a házasság elengedhetetlen intézmény egy nő számára ahhoz, hogy egyáltalán emberszámba vegyék (vö. 232kk., 262–266, 1367–1368).³³ (Igaz, ő szabadon választotta ezt, még ha Iasón szavai [1329–1332] egy hivatalos házasság szokásait evokálják is.) Miután beleszeret Iasónba, Médeia mindent feláldoz és mindent megtesz a férjéért (vö. 8–9), aki pedig elkötelezi magát neki, megesküdvé, hogy soha nem hagyja el őt.³⁴ A kettejük között még a mitikus múltban megkötött, szökéssel kezdődő házasság részleteiről nem tudunk,³⁵ az viszont nyilvánvaló, hogy a korabeli törvények alapján Médeia görög földön nem lehetett törvényes feleség,³⁶ habár Euripidés mindvégig így utal rá. De ha „törvényes” feleség volna,

szembetűnőek az Achilleus alakjával való párhuzamok, melyek mindkettőjük esetében a görög kultúra morális kódjának felelnek meg: *Women on the Edge*, i. m., 163–164. A Médeia mint herosz témához lásd még Carolyn A. DURHAM, *Medea: Hero or Heroine*, *Frontiers: A Journal of Women Studies*, 1984/1, 54–59; Elizabeth B. BONGIE, *Heroic Elements in the Medea of Euripides*, *Transactions of the American Philological Association*, Vol. 107, 1977, 27–56.

³¹ *Women on the Edge*, i. m., 48. Az Euripidés-darabok feminista irodalomkritikai, illetve a gender studies megközelítéseire alapuló értelmezéseinek mára már áttekinthetetlenül gazdag irodalma van, de azon írárok száma is jelentős, amelyek „csak” társadalom- és vallástörténeti szempontból vizsgálják a nők helyzetét a Kr. e. 5. század athéni demokráciájában, amely sokkal inkább elnyomó volt a nőkkel szemben, mint például a jóval korábbi krétai vagy homérosi kor. A további tájékozódáshoz kitűnő kiindulópont: *Women in Greek Drama: A Bibliography*, compiled by John PORTER. <https://homepage.usask.ca/~jrp638/Biblios/Womenindrama.html> (Letöltés ideje: 2017. június 5.)

³² Uo. Mindez azt is jelenti, hogy nincs információnk az athéni női életről, női nézőpontból.

³³ Az itt következők vizsgálatának szintén áttekinthetetlenül gazdag irodalma van. Néhány az általam használtak közül: *Women on the Stage*, i. m.; David ALLSOP, *Medea, Jason and their Marriage*. <https://davidallsopclassics.wordpress.com/2013/11/03/medea-jason-and-their-marriage/> (Letöltés ideje: 2016. december 4.) Vö. ehhez LUSCHNIG, i. m., 7–36.

³⁴ Vö. Apoll. Rhod. Arg. 3. 1121–1131.

³⁵ Az esküőről – melynek értelmezésére még visszatérek – viszonylag sokat hallunk a darabban, de házasságkötésük részleteiről semmit. Az ezzel kapcsolatos mitológiai hagyományhoz lásd KERÉNYI, i. m., 359.

³⁶ Vö. Plut. *Periklés* 37. 2; Arist. *Const. Ath.* 26. 3. ALLSOP, i. m.; *Women on the Stage*, i. m., 159. szerint az implicit kijelentések ellenére is, amelyek Médeia házas voltára vonatkoznak, helyzete inkább az ágyastársára/élettársára (*pallaké*) utal.

helyzete akkor is – a lényeges különbségek ellenére – sok tekintetben az alárendelt rab-szolgáé volna (vö. 233), s szabad cselekvésre csupán az *oikos* zárt terében és hierarchikus kapcsolataiban nyílna lehetősége.³⁷

Külön tanulmányt érdemelne Médeia asszonyi hangjának, a feleségszerepből fakadó megnyilatkozásainak bemutatása, és azoknak a kommunikációs tereknek a vizsgálata, amelyekben megszólal(hat). A görög nők nyilvános megszólalásait a patriarchális társadalom kontrollálta, csak bizonyos műfajokat engedve meg (megfelelő nyelvi-rituális formában), mint a lamentáció vagy az ima. A női diskurzus nyilvános témáitól (például gyász) és hangjától (vagy éppen annak hiányától, mint például a hallgatás) azonban a magán- és intim beszéd lényegesen eltérhetett (női [hitvesi, anyai] tapasztalatok, híresztelések, pletykák stb.), és változatos hangnemben szólalhatott meg. Médeia alakjának ellentmondásos, feszültséggel teli karakterét az is fenntartja Euripidés darabjában, hogy miközben mindvégig a *domos* és az *oikos* valós kommunikációs terében mozog, megszólaltatott témái és beszédmódja legtöbbször az ezeken kívül érvényesülő férfié, sőt héroszé.³⁸

Bár Médeia elsősorban hétköznapi asszonyként van jelen a drámában, alakjának poétikai megformálásakor Euripidés az asszony/feleség (*güné*), az anya (*mété*) megnevezések mellett olyan hasonlatokat és metaforákat is használ rá, melyek egy ettől eltérő nőt mutatnak fel: nemcsak dehumanizálva az alakját, de azt is lehetetlenné téve, hogy egyértelmű képet kapjunk jelleméről.³⁹ A Dajka például kősziklához, tengermorajhoz hasonlítja (28), később félelmetes vadállatoknak is nevezik (bika [92, 189], oroszlán [188, 1342, 1358, 1406]), majd a darab vége felé, a gyermekek meggyilkolásakor a Kórus kőnek, vasnak titulálja (1279), amely metaforák – Deborah Boedeker szavaival – megkérdőjelezik az otthontalan, férje által elhagyott, majd száműzött asszony patetikus leírásait.⁴⁰

Ezzel szemben Médeia önértelmezései inkább arra irányulnak, hogy felmutassa: a vele szemben álló erők azok, amelyek őt kifosztottá, balszerencsésé teszik (252–258). Miután Kreón bejelenti, hogy kénytelen elhagyni Korinthost, Médeia úgy írja le magát, mint egy bekerített, ostromlott utazót, aki nem tud partra szállni, hogy elkerülje a szerencsétlenséget (278–279). Ahogy Kreón távozik, a Kórus rövid lamentációt énekel, amelyben az asszony önértelmező metaforáját elfogadva boldogtalan hajósként emlegeti (361–363; vö. még 431–445), ami interakcióba lép a történet tágabb kontextusával, az Argó hajósainak kalandjaival.⁴¹

³⁷ Vö. *Women on the Edge*, i. m., 48–49.

³⁸ Vö. J. H. Kim On CHONG-GOSSARD, *Gender and Communication in Euripides' Plays: Between Song and Silence*, Leiden – Boston, Brill, 2008, 157–165; továbbá D. TÓTH, i. m.

³⁹ Deborah BOEDEKER, *Becoming Medea: Assimilation in Euripides = Medea: Essays on Medea*, i. m., 127–148, főleg: 128.

⁴⁰ Uo. Vö. még LUSCHNIG, i. m., 1–6.

⁴¹ Uo., 130–131. Tanulmányában Boedeker nemcsak azt hangsúlyozza, hogy az Euripidés által alkalmazott hasonlatok és metaforák interakcióba lépnek a mítoszsal, hanem azokra a homérosi, aischylosi és más allúziókra is utal, amelyek a nézők tudatában jól ismert helyeket és kontextusokat idézhettek fel. Lásd még E. M. BLAIKLOCK, *The Nautical Imagery of Euripides' Medea*, *Classical Philology*, 1955/4, 233–237.

Médeia alakját Euripidés mindvégig ebben a feszültségben cselekedtetni: hétköznapi asszony, megcsalt feleség, ugyanakkor olyan – a barbár múltját is felidéző – erős, rendkívüli nő, aki kitörni készül a megszokott és elfogadott női szerepekből, elutasítva a mértéktartás/józan gondolkodás/önfegyelem (*sophrosyné* [636]) ő esetében csak rosszul értelmezhető erényét, s megbosszulja az ellene elkövetett árulást. Okossága, öntudata és hajlíthatatlansága nem engedik, hogy beleragadjon egy olyan helyzetbe, amelyet azok a hasonló sorsú nők elfogadtak volna, akiket a Kar képvisel a tragédiában, és akik ennek ellenére tökéletesen megértik Médeia háborgását, elítélik Iasón magatartását (547–578).

Az eskü

A Médeia irracionális tettéig, a gyermekgyilkosságig vezető események kiindulópontjává Euripidés Iasón hűtlenségét teszi,⁴² megteremtve ezzel a szerelmében és feleségi méltóságában megsértett asszony irodalmi archetípusát. Az elárult nő/asszony/feleség szenvedésének testi és lelki stációit Euripidés az emberi lélek kiváló ismerőjeként mutatja meg, rögtön a darab elején, a Dajka monológjában, amely már Médeia színre lépése előtt megismertet bennünket az asszony állapotával, testi tüneteivel, lelki tompaságával (24–30). Az árulás súlyát növeli, hogy Médeia a múltban mindent megtett és mindent feláldozott a férfiért, akinek végső soron megmentője volt; felismeri és siratja a veszteségét. Iasón nem lett volna sikeres az ő segítségével nélkül, és az asszony elárultnak érzi magát, amikor elhagyta őt a korinthusi királylány miatt (475–491). Médeia a házasságukat és Iasón esküjét úgy említi, mint ami oka a visszavágásnak, a bosszúnak. (Ugyanakkor ennek végrehajtásakor nincs más választása, minthogy megbízzon egy másik férfin, Aigeusban... [753])

A tragédiában a házasságkötésük részleteiről – ahogy fentebb már utaltam rá – semmit sem hallunk, és nem tudjuk meg annak a „szent fogadkozásnak” (23) a formuláját sem,⁴³ amelyre az asszony mint Hérának, a házasság fő istenének tett esküre (*horkos*) hivatkozik, holott a házasságra csak Aphrodité és Erós készítette (527–531). Az eskü mint az alteritás korában kitüntetett szerepet játszó performatív aktus, Euripidés több tragédiájában (*Médeia*; *Hippolytos*; *Íphigeneia a taurosok földjén*) is meghatározó motívummá válik, ráadásul olyan, az istenek által is tanúsított esküként, melyet a nőknek

⁴² Iasón a mítosz archaikusabb rétegében azért taszította el magától Médeiat, mert rajtakapta, hogy valamilyen praktikával megkísérelte halhatatlanná tenni két fiukat: KERÉNYI, *i. m.*, 362. Vö. a gyermekgyilkosság korinthusi hagyományáról fentebb mondottakkal.

⁴³ A „szent fogadkozás” kifejezés a görög eredetiben itt nem jelenik meg („az istenek tanuk reá, / Iászón szent fogadkozása mennyit ér”; και θεός μαρτυρεται / οίας ἀμοιβής ἐξ Ἰάσονος κρυεῖ. [23]). Vö. 160kk., ahol Médeia már „nagy esküről” (*megalos horkos*) beszél. Mivel Iasón esküje múltbeli eseményként jelenik meg, nem abban az értelemben válik dramaturgiai eszközzé, mint például Aigeus Médeianak tett, fordulópontként értelmezhető esküje, mellyel jelen esetben nem foglalkozom. Iasón és Médeia házassági esküjéhez lásd Apoll. Rhod. Arg. 3. 1121–1131. Vö. még *Women on the Edge*, *i. m.*, 158–161.

adnak, ami ellentmond a társadalmi hierarchiának. Athén fallogocentrikus társadalmában az eskü elsősorban a férfiak nyilvános diszkurzív teréhez kapcsolódik, Euripidész viszont lehetővé teszi női szereplői számára, hogy számon kérjék a férfiak tetteit és szavait, a számonkéréshez pedig azokat az isteneket hívják segítségül, akik az eskük tanúi voltak.⁴⁴

Médeia attitűdje az esküjükkal szemben már a darab elején világos (160–162; 228–229), és ezt erősíti meg később is, első összecsapásukkor (446–626). Ugyanakkor éppen a házastársi eskü komolyan vétele az, amivel látványosan dekonstruálja a feleségi szerepet, nem hagyva bosszulatlanul Iasón hűtlenségét. Az agón kezdetén⁴⁵ az asszony az, aki a színpadon áll és Iasón érkezik, akinek cinikus, szofisztikus megnyilvánulása (446–464) Médeia megalázásának tetőpontjaként is értelmezhető:

Mert élhetnél e földön és házban tovább,
ha békén túrnéd felsőbbek parancsait,
s bolond beszédedért most száműzött leszel.

[...]

Szeretteimről én mégsem feledkezem
meg; gondoskodni vágyom, asszony, rólatok,
hogy két fiammal el ne indulj pénztelen,
s hiányt ne érezz semmiben; sok bajt jelent
a száműzés. (448–450; 459–463)⁴⁶

Médeia haragját csak tovább növeli a rövid és provokatív megszólalás, amelyre a szofisztikált rétorikát és szenvedélyes invektívát egyaránt felmutató beszéddel válaszol. Ennek Iasónt sértegető és önreflexiókat sem nélkülöző bevezetése után világos és racionális érveléssel szól, megosztott személyiségének kontrollált oldalát mutatva, azonban ezt a retorikai struktúrát megszakítják érzelmi kitörései (492–498; 502–515). Ezzel szemben Iasón beszéde, amely tipikusabban euripidészi, mint az előző, mindvégig a tudatosság, s ezzel együtt a beszélő kétszínűségét mutatja; három argumentumot (526–531, 532–546, 547–568) felsorakoztató „öntudatos performansz”. Mindkettejük retorikája mutatja karakterük értelmi és érzelmi, valamint morális oldalát, Iasón esetében ez utóbbiaknak a hiányát.

⁴⁴ Judith FLETCHER, *Women and Oaths in Euripides*, Theatre Journal, 2003/1, 29–44, főleg: 29–30. Uő, *Performing Oaths in Classical Greek Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, 177–202.

⁴⁵ Jelen bekezdésben Médeia és Iasón agónját Michael LLOYD gondolatai alapján mutatom be. (*The Agon in Euripides*, Oxford, Clarendon Press, 1992, 41–43.) Kettejük szópárbaja strukturális hasonlóságot mutat Admétosz és Pherész agónjával az *Alkésztisz*-ben. Uő., 41.

⁴⁶ σοὶ γὰρ παρὸν γῆν τήνδε καὶ δόμους ἔχειν / κούφως φεροῦση κρεισσόνων βουλευμάτων, / λόγων ματαίων οὐνεκ' ἐκπεσῆ χθονός. [...] ὅμως δὲ κακὰ τῶνδ' οὐκ ἀπειρηκῶς φίλοις / ἦκω, τὸ σὸν δὲ προσκοπούμενος, γύναι, / ὡς μήτ' ἀχρήμων σὺν τέκνοισιν ἐκπέσης / μήτ' ἐνδεής του: πόλλ' ἐφέλκεται φυγῆ / κακὰ ξὺν αὐτῇ. (448–450; 459–463)

Kettejük vitáját viszont, melyben csupán Médeia hivatkozik a (házassági) esküre (*horkos*; 492–495), bevezeti a Kar első sztaszimonja (410–445), amely az „isteni hűség” (*theón pistis*), az eskü, pontosabban annak hiánya kontextusába helyezi bele Médeia röviden összefoglalt tragikus sorsát (431–438). A két beszédet követően pedig Iasónhoz intézi szavait, jogtalanak (*u dikaia*) nevezve tettét (Kerényi Grácia fordításában: „rosszul teszed, ha elhagyod hű asszonyod” [578]). Az agón ilyenfajta „keretezése” nemcsak a Kar Médeiához való viszonyulását mutatja, hanem a befogadó érzelmeit is irányítja. Mindez azonban a helyzeten már nem változtat: Iasón már elhagyta Médeiát (475–491), aki ennek következtében nem egyszerűen elhagyott feleség lesz, hanem a társadalmi státuszából kivetett, az otthonából pedig száműzött asszony. Éppen ezért egyedül a becsülete az, amit visszaszerezhet, bosszúja aprólékos megtervezésével, végül pedig a sárkányfogaton való távozásával. Az eskü megszegését követően a körülmények alakulása és kényszerítő ereje (főleg Kreón ultimátuma és Aigeus érkezése) is a tragikus események felé lökik;⁴⁷ a bosszú egyre jobban elhatalmasodó terve és végül megvalósulása mutatja, hogy felülkerekedik benne a *thymos*, a haragvó lélek, az indulat: „Elménnél hatalmasabb a szenvedély!” (1079)⁴⁸

Az eskünek és megszegésének értelmezése nemcsak Médeia bosszújának alakulásában játszik döntő szerepet, hanem benne az istenek szerepe is megmutatkozik, még ha nyíltan nincsenek is jelen a színpadon. A házasság Héra szent kötése, „nagy eskü” (*megalos horkos* [162]), Iasón ezt a szent fogadkozást szegte meg (23, 492–495), melyet ünnepélyesen adott Zeus és Themis, az eskü őrei jelenlétében,⁴⁹ ami nemcsak Médeiának mint asszonynak és feleségnek, hanem az isteni törvénynek is megsértése. Iasón hűtlenségéig Médeia bízott az esküben, így nem azonnal, hanem fokozatosan vállalja magára Iasón megbüntetésének a felelősségét, amikor elkezdi magát úgy értelmezni, mint az istenekkel együtt és az ő nevükben cselekvőt: „rossz gondolat / volt ez, rosszul csináltam én s az istenek” (1013–1014). Közelebbről Héra hatalmát vindikálja magának, és ezzel átlépi hatalomnélküliségét, kezébe veszi a bosszú végrehajtását.⁵⁰

Értelem és érzelem

Médeiának mint görög feleségnek és mint barbár múltú nőnek a karakterében ennek a kettősségnek többféle jelentést is adhatunk. Mindenekelőtt a kor „ideális” feleségének

⁴⁷ Vö. BOEDEKER, *Becoming Medea, i. m.*, 127. A szerző szerint ha nem lettek volna a kényszerítő körülmények, egy alternatív Médeia is lehetséges lett volna.

⁴⁸ θυμὸς δὲ κρείσσω τῶν ἐμῶν βουλευμάτων (1079).

⁴⁹ Az eskü legfontosabb istenei: Hélios, Zeus és a Föld istennője. Vö. 149, 746, 752–753, 1261.

⁵⁰ Médeia morális és vallásos helyzetét az istenfélelem mint hypéresia koncepciója fejezi ki. Ebben a vonatkozásban gyakran hasonlítják őt Antigónéhoz, aki Sophoklész darabjában szintén átlépi a saját hatalomnélküliségének a korlátait. Lásd Christian WILDBERG, *Hyperesie und Epiphany: Ein Versuch über die Bedeutung der Götter in den Dramen des Euripides*, München, Beck, 2002, 37–62.

és a hozzákapcsolódó morális kód elleni tiltakozásnak a feszültségét jelenti, a szokásokat elfogadó józan, racionális gondolkodásnak és a megalázottság erős indulatainak ellentétét. Az értelem és érzelem – összekapcsolva a férfi-nő, a görög-barbár, az emberi-isten, emberi-állati dichotómiákkal⁵¹ – főleg az olyan euripidészi tragédiák szólamai, amelyekben a költő a szenvedélyt, a racionális és irracionális erők összeütközését, a normálistól eltérő pszichológiai jelenségeket viszi színre, legyen szó szerelmi szenvedélyről (*Médeia*; *Hippolytos*), a bosszú vágyáról (*Médeia*; *Hekabé*; *Elektra*), az istenek által keltett örületről (*Az őrzőngő Héraklés*) vagy a vallási eksztázisról (*Bakkhánsnök*). Euripidést „a morális erőszak pszichopatológiája” érdekli, ahogy John Porter fogalmaz, ez látszik a témáiban és a dramaturgiájában, poétikájában egyaránt.⁵²

Ebben a sorban az első és egyik leghatásosabb darab a *Médeia*, amelyben a főhősnő mitikus és barbár múltja csupán alkalom és lehetőség a költő számára, hogy felmutasson egy – ellentmondásoktól nem mentes – erős, független nőt, aki egyszerre idegen és befogadott, cselekvő és kiszolgáltatott, szenvedélyes („dúltszívű”, *thymumenén* [271]) és számító. Olyan tulajdonságokat mutat, mint például a bátorság, döntésképeség, leleményesség, hatalom, függetlenség, a gondolkodás képessége és a hatalom megragadása – képességeivel pedig felülmúlja valamennyi férfit a darabban. Mindez azonban inkább emberi természetével, mint múltjával függ össze: a mitikus múlt és az idegenség a darabban valójában a kortárs tapasztalatok médiumává válik, Médeia pedig mint barbár varázslónő az athéni társadalom kirekesztettjének, a nőnek a megtestesítőjévé.⁵³

JUDIT D. TÓTH

Medea: The Corinthian Wife
(*Medea by Euripides*)

Among the modern interpretations of *Medea*, one of the most influential plays by Euripides, which was first performed in 431 BC, there is a so-called “barbarian Medea” reading, which explains the murderous deeds of the heroine (including the killing of her own children) primarily through her barbarian descent and otherness. In this paper, however, I wish to join another trend among the related, rather expansive, research efforts, which identifies the ultimate reason for the revenge taken by this fierce and impetuous protagonist not in her otherness deriving from her barbarity but essentially in her quality as a cheated and humiliated spouse. In my study, I intend to focus on the figure of Medea as a “Corinthian wife” on the basis of three significant locations in the text of the play: the speech of the Nurse (1–45), Medea’s lamentation (214–267), and the *agon* between Medea and Jason (446–626). It is my intention to contend that during

⁵¹ *Women on the Edge, i. m.*, 162.

⁵² John R. PORTER, *Studies in Euripides’ Orestes*, Leiden – New York – Köln, Brill, 1994, 54.

⁵³ Vö. *Women on the Edge, i. m.*, 153.

the “peaceful” years spent in Corinth (cf. 11–15), Medea is an average wife, just like any other woman of her age, until Jason decides to leave her. At this point, however, since she takes Jason’s oath sworn to Zeus and the other gods seriously, she abandons the traditional role of “the ideal wife” and exacts her revenge planned on the prompt of her desperation and the specific combination of circumstances. All this relates her back to her mythic past but, in this case, her barbarity becomes an indication of her otherness as a woman, the same way as her deeds become a medium of the experience shared by contemporary spouses and women.

Euripidés *Médeiájának* magyar fordításairól*

Minden műfordítás – különösen a régebbi korok irodalmi szövegeinek kortárs megszólaltatása – metaforikus értelemben színpadra állítás:¹ a szöveget úgy kell egy másik nyelv eszközeihez igazítani, mintha egy adott színház korlátait és lehetőségeit vennénk számba, s az átültetés sikeressége szempontjából a kortárs befogadók igényei ugyanolyan fontosak, mint az előadások nézőinek elvárásai.

Tanulmányomban Kerényi Grácia és Rakovszky Zsuzsa Euripidés-fordításaiból² kiindulva vizsgálom a drámafordítások néhány filológiai aspektusát, illetve a magyar műfordítás-történetnek a konkrét fordítói megoldásokban is tetten érhető változásait. A téma, melyre az antik fordítástörténet közelmúltja és a kortárs folyamatok felől tekintek,³ több szempontból is kihívást rejt magában, s nemcsak az elemzett szövegrészek, szerzői-fordítói életművek viszonylatában érdekes, hanem az antikvitas és a kortárs befogadók, illetve a műfordítás és a színház tágabb viszonyrendszerének tekintetében is. Jelen írás keretei közt mindössze arra vállalkozhatom, hogy két radikálisan eltérő fordítói stratégia ütközőterében vizsgáljam az eljárások dinamikáját.

Kerényi Grácia *Médeia*-fordítása a 20. század második felében született, több kiadást megért, részletei számos antológiába bekerültek.⁴ Egy Devecseri Gáborhoz írt, sértődött leveléből⁵ kiderül, hogy az Euripidés-fordítás Kerényi Grácia számára nem egyszerűen rutinmunka, hanem a fordítói életterv része („jómagamnak, a Médeian kívül, hármat jelöltem ki: Iónt, Andromachét és Helenát”⁶), s a feladatok vállalása a

* A témával kapcsolatos kutatások az 1/0272/17. számú, *Preklad, kulturna hybridita a plurilingvizmus v kontexte mađarskeg literárneđ vedy a lingvistiky* című VEGA-projekt keretében folytak a pozsonyi Comenius Egyetem Bölcsészettudományi Karának Magyar Nyelv és Irodalom Tanszékén.

¹ Vö. Sophia TOTZEVA, *Das theatrale Potential des dramatischen Textes: Ein Beitrag zur Theorie von Drama und Dramenübersetzung*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1995, 11.

² Felhasznált szövegek: EURIPIDÉSZ, *Médeia*, ford. KERÉNYI Grácia = EURIPIDÉSZ *Összes drámái*, Bp., Európa, 1984, 115–163; EURIPIDÉSZ, *Médeia*, ford. RAKOVSKY Zsuzsa, Bp., Katona József Színház, 2005. http://adattar.vmmi.org/dramak/418/euripidesz_medeia.pdf (Letöltés ideje: 2016. november 10.)

³ Nem vizsgálom Csengeri János *Médeia*-fordítását, mely egy korábbi paradigma képviselője: EURIPIDÉSZ, *Phoinikiai nők, Medeia*, ford. CSENGERI János, Bp., Franklin, 1911.

⁴ Az ötvenes években a *Világirodalmi antológiában*, majd a *Görög költők antológiájában* jelentek meg részletei, a teljes fordítás pedig először 1961-ben látott napvilágot. A szövegközlések és kiadások részletes adatait lásd: *A magyar ókortudomány bibliográfiája*, főszerk. RITÓÓK Zsigmond, Bp., Akadémiai, 1986, 328–329.

⁵ KERÉNYI Grácia Devecseri Gáborhoz, 1964. január 21., PIM Kézirattár, Devecseri-hagyaték.

⁶ Uo. A levél további részében Kerényi Grácia azt nehezményezi, hogy bár ő időben közölte Euripidésre vonatkozó fordítói élettervét, Devecseri ezt nem vette figyelembe, s ő maga fordította le az *Iónt*. A *Médeiáról*

kor viszonyai között presztízskérdést is jelent. A fordító tekintélyét nyilvánvalóan az növelte elsősorban, ha az antik irodalmat bemutató mértékadó könyvsorozatokba kapott felkérést. Az idézett levélben a Magyar Helikon és az Európa Könyvkiadó kerül szóba, az Euripidés-művek színházi bemutatóiról, illetve ezekkel kapcsolatos tervek-ről Kerényi Grácia nem tesz említést.⁷ Rakovszky Zsuzsa fordítói alapállása nemcsak azért különbözik radikálisan Kerényi Gráciától, mert egy újabb fordítói generáció képviselőjéről van szó, hanem eltérő képzettségükből⁸ s a fordítás célzatából adódóan is: Rakovszky ugyanis nem könyvfordításnak szánta művét, hanem színházi felhasználásra (a Katona József Színház felkérésére⁹) készítette, s a konkrét fordítói megoldásoknál tekintetbe vette a rendező ötleteit, elvárásait is. „Ha valaki utánanézi az eredetinek, akkor könnyen azt hihetné, hogy a Rakovszky-féle szövegben helyenként félrefordítások vannak és fordítói tévedések – időben el kell mondanom, hogy *nem*, azok szinte mind »megrendelések«, tehát színpadi-színházi igényből születtek”¹⁰ – nyilatkozta Zsámbéki Gábor rendező.

Írásom három egységre tagolódik: az elsőben Kerényi Grácia *Médeiáját* helyezem el a műfordítói rekonstrukció kontextusában; a másodikban a Kerényi-szövegnek egy színházi felhasználásra előkészített változatát, a dramaturg, Magyar Fruzsina módosítási javaslatait elemzem; a harmadikban pedig az érvényesség és a közvetlenség kérdéseit tárgyalom Rakovszky Zsuzsa *Médeiájában*.

A rekonstrukció módszere az antik drámák fordításában

A drámafordítás vizsgálható színházi kontextusban (elmondható-e, eljátszható-e a szöveg, hatásos-e a színpadon), értelmezhető ugyanakkor, akárcsak más műfajok, az eredeti szöveghez való viszonyában is. A fordítás jellegzetességeit (is) erősen befolyásolja, hogy színházi felkérésre készült-e, vagy olvasmánynak szánta-e szerzője. Előfordul, hogy

hasonló vitájuk nem volt, holott Devecseri a *Médeiából* is fordított néhány részletet, Kerényi Károly *Napleányok* című könyvének betétszövegeit. Lásd *Görög tragédiák*, ford. DEVECSERI GÁBOR, Bp., Magyar Helikon, 1980, 673–678.

⁷ Kerényi Grácia *Médeia*-fordításának már a levél megírása előtt pár évvel, 1960. szeptember 27-én volt bemutatója a Pécsi Nemzeti Színházban, Katona Ferenc rendezésében. További bemutatók: Szegedi Nemzeti Színház, Szeged (1972), Szigligeti Színház, Szolnok (1983), Anna Udvar, Pécs (1988), Várszínház, Budapest (1996), Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy (2005). Forrás: Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Színházi Adatbázisa. http://www.szinhaziadattar.hu/web/oszmi.01.01.php?as=16592&kr=A_10_%3D%22M%C3%A9deia%22 (Letöltés ideje: 2017. március 20.)

⁸ Kerényi Grácia (1925–1985) a görög–latin irodalom szakértője volt, Rakovszky Zsuzsa (1950) viszont elsősorban angolból fordít.

⁹ Bemutató: Budapest, Katona József Színház, 2004. december 19., rendező: Zsámbéki Gábor. Forrás: Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Színházi Adatbázisa. http://www.szinhaziadattar.hu/web/oszmi.01.01.php?as=12521&kr=A_10_%3D%22M%C3%A9deia%22 (Letöltés ideje: 2017. március 20.)

¹⁰ *Euripidész Médeiája: Beszélgetés Zsámbéki Gábor rendezéséről* (Katona József Színház, Budapest, 2004), Ókor, 2005/3, 130. (kiemelés az eredetiben)

a műfordító megpróbál több igénynek is megfelelni egyszerre: szem előtt tartja potenciális magyar olvasóját, aki nyelvtudás híján az ő magyartásából szerez ismereteket az adott műről, s aki számára a fordító lehetőleg az eredeti érzelmi hatását is megpróbálja közvetíteni; a filológusok számára az eredetivel összevethető, annak lényegi jegyeit tükröző magyar szöveget nyújt; ugyanakkor bízik abban, hogy szövege megállja helyét a színházi kontextusban is. Ez a sokféle igény többnyire megvalósíthatatlan ideálok kergetéséhez vezet: a fordító hisz benne, hogy létezik minden aspektusában ideálisnak tartható fordítás, csak nem szabad megtorpanni a tökéletes megoldások felé vezető úton.

Ilyen illúziókon alapszik Devecseri Gábor rekonstruktív fordításszemlélete, mely többek között Kerényi Grácia fordításszemléletére is hatással volt. Devecseri nem igyekszik megkönnyíteni az olvasó és a szöveget mondó színészek dolgát egyszerűsítéssel, a görögös szerkezetek és utalások elhagyásával. Az *Oresteia* fordításával kapcsolatban például kifejti, hogy az olvasónak a „bonyolult, súlyos, nemegyszer rejtvényyszerű mondatok”¹¹ megfejtésekor szükségszerűen lassan kell haladnia, ugyanezeket a nehézkes mondatokat a színésznek viszont az előadásmóddal kell ellensúlyoznia. Devecseri felfogásában a fordítás csupán az eredeti szöveg alárendeltje, nem a színházi igények kiszolgálója, sőt, úgy tűnik, ő mintha inkább a színházat állítaná a fordítás szolgálatába. Szerinte ugyanis a színházi apparátus lehetővé teszi a (görög eredetihez hasonlóan) nehezen befogadható magyar fordítás érthetőbbé tételét is: „Rendező és színész, kórus és zene az olvasó munkáját elvégezvén, a remekművet a hozzá közeledni kívánó hallgatóknak félúton elébe viszi.”¹²

Devecseri szerint a görög szöveg értelmi, érzelmi és zenei töltetének leképezésére egyaránt törekedni kell, sőt még a szavak atmoszférájának áthozatalát is meg kell célozni. Ez a fajta fordítói rekonstrukció azokra a színpadi interpretációkra hasonlít, melyeket Karsai György „tökéletesen értelmetlen rekonstrukciós előadások”-nak¹³ nevezte: ez a korhűnek szánt megközelítés Karsai szerint már csak azért is kudarcra van ítélve, mert a görög színházról (különösen annak két alapeleméről, a zenéről és a koreográfiáról) meglehetősen hiányosak az ismereteink. Devecseri az *Íphigeneia a taurosok között* című dráma fordításáról így nyilatkozott: „arra törekedtem, hogy az egyes szavaknak ne csak értelmét, hanem hátterét s atmoszféráját is érzékeljem és érzékeltessem; [...] így kíséreljem meg fölidézni azt a zeneiséget, értelemnek, érzelemnek és a szavak testének egybefonódott gyöngéd zeneiségét, amelyet Euripidés e leggyöngédebb hősnő megelevenítésének szolgálatába állított.”¹⁴ Az eredeti metrum leképezését Devecseri elsődleges fontosságúnak tartja, abból az elvből kiindulva, hogy

¹¹ DEVECSERI GÁBOR, *Oresteia* = D. G., *Antik tanulmányok II.*, Bp., Magvető, 1981, 114.

¹² *Uo.*

¹³ KARSAI György, *Hans Henny Jahnn: Medea. Zsótér Sándor rendezése a Radnóti Színházban*, Ókor, 2003/4, 67.

¹⁴ DEVECSERI GÁBOR, *A fordító előszava* = EURIPIDÉS, *Íphigeneia a taurosok között*, ford. DEVECSERI GÁBOR, Bp., Akadémiai, 1961, 6.

a versformának közlő szerepe is van.¹⁵ Devecseri fordítói elveit tette magáévá Kerényi Grácia is. „A maximális tartalmi és formahűség elvét alapigazságként fogadtam el...” – írja fordítói ars poeticájában.¹⁶ Az eredeti metrumok megtartásának tárgyában (Babits és Devecseri nyomán) Kerényi Grácia is azzal érvel, hogy a magyar nyelv és tekintetben különleges, s a fordítónak élnie kell a nyelvben rejlő lehetőségekkel.¹⁷

Az antik költészetből és drámai irodalomból készült, rekonstrukcióra törekvő fordítások további jellegzetessége a formahűség mellett az a viszonylag állandó szókincs- és idiómaréteg, melyet a fordítók folyamatosan továbbörökítenek. Ez egyrészt a fordítói intertextualitásból fakad, hiszen az újabb fordítások készítői gyakran átveszik elődeik sikerültnek vélt megoldásait. A tipikus antikos szókincs akkor is megjelenik, ha az adott átültetés nem ezzel a módszerrel készült, hiszen a fordítók nemcsak az ókori klasszikusokon, hanem egymás fordulatain is iskolázkodnak, sőt, a rangos fordítások nyelvi továbbhatása nemcsak a későbbi fordítások nyelvében érezhető, hanem az antikizáló magyar irodalomban is. A megszokott, antikos szókincsréteg a tudatos archaizálásnak is lehet az eszköze: egyes fordítók elvből ügyelnek arra, hogy az antikvitas nyelvéhez ne tapadjanak modernizáló fordulatok (miközben az, hogy mit érzünk modernizálóknak, természetesen koronként, sőt, generációnként változik). A fordítók szóválasztását nagyban befolyásolja a szótárak nyelvi állapota is, vagyis az azonos szótárak használatából adódóan is kerülnek hasonló fordulatok az eredeti nyelvből fordítók szövegeibe; ugyanakkor a közvetítőnyelvből dolgozóknál néha újszerű megoldásokkal találkozhatunk.

Ez az antikosnak tartott szókincs- és idiómaréteg leginkább akkor tűnik fel, ha a rekonstruktív fordítást egy – a kortárs színház igényei szerint készült – magyarítással vetjük össze. Jó példákat találunk erre Kerényi Grácia és Rakovszky Zsuzsa *Médeiájának* összehasonlítása közben is. A prólógusban a dajka arról beszél, hogy ha az Argó nem kelt volna át Kolchisba, Médeia sem hajózott volna át Iólkosba, „vagyra gyúlt / szívvel követve Iászont” (Kerényi Grácia, 8–9). Kerényi Grácia fordítása a görög ἔρωτι θυμὸν ἐκπλαγεῖσ' Ἰάσονος¹⁸ (8: „szívében örült szerelemre gyulladván Iászón iránt”) megfelelőjeként pontos, de meglehetősen mesterkélte. Rakovszkynál ugyanezen a ponton egy szleng-közeli élőbeszédbeli fordulatot találunk: „Médeia sem habarodik belé / ész nélkül Iászonba”. A dajka előadja azt is, hogy Iásón most elhagyja családját s „királyi nászra lép” (γάμοις Ἰάσων βασιλικοῖς εὐνάζεται, 18: az εὐνάζεται ige azt is jelenti, hogy hál, közöszül valakivel). Kerényi Grácia szóhasználata itt is választékos

¹⁵ Erről lásd DEVECSERI GÁBOR, *A metrum és versművészet közlő szerepe Menandros komédiáiban* = MENANDROS, *Ítéletkérők*, ford. DEVECSERI GÁBOR, Bp., Akadémiai, 1971, 5–20.

¹⁶ KERÉNYI GRÁCIA, *Mesterségem címere – MF: mű(veket) fordítani = A műfordítás ma*, szerk. BART ISTVÁN, RÁKOS SÁNDOR, Bp., Gondolat, 1981, 532.

¹⁷ „Nyilvánvaló: élnünk kell a nyelvünk adta korlátlan formai lehetőségekkel, igyekezni a maximális tartalmi és formahűsége.” *Uo.*

¹⁸ A görög szöveget a következő kiadásból idézem: EURIPIDES, *Cyclops, Alcestis, Medea*, ed. David KOVACS, Cambridge – London, Harvard University Press, 1994.

(„Iászón most új nászra lép / Kreón leányával, ki úr e földön itt”), míg Rakovszkyé hétköznapi („összeállt egy másik nővel”). A rájuk zúdult bajokat a dajka általánosítva a szülőföldről távol kerülésből eredezteti: ἔγνωκε δ' ἡ τάλαινα συμφορᾶς ὑπο / οἶον πατρώας μὴ ἀπολείπεσθαι χθονός („megtudta a szerencsétlen nő az őt ért csapásból, / milyen sokat ér, ha valaki nem kerül messzire atyai földjétől”, 34–35). A πατρώας ... χθονός megfelelőjeként Kerényi Grácia a fennköltebb *szülőföld*, Rakovszky Zsuzsa pedig a hétköznapiabb *otthon* szót választotta.¹⁹ Hasonló példákat a szöveg számos pontján találhatunk. Kerényi Grácia szóválasztásait semmiképpen sem tekinthetjük hibáknak, hiszen azok szépen beleillenek a választott modalitásba, a felvállalt hangnem végig egységes s a klasszikus magyar költészet antikizáló hagyományát is megidézi. A modalitás szempontjából Kerényi Grácia szövegének további feltűnő jegye, hogy a kardalok még fennköltebbek, mint a dialogikus részek és a monológok, de a stílusrétegek megválasztása mindenütt tudatos fordítói eljárás.

Bár a megfeleltetési kényszer gyakran szül nyakatekert szerkezeteket,²⁰ bámulatos, hogy a fordító – a metrum precíz betartása mellett is – a természetesség milyen magas fokát tudta elérni bizonyos szakaszokban. Az egyik legsikerültebb, érezhetően nagy átéléssel fordított szakasz Médeia sokat idézett monológja a női sorsról.²¹ Ennek néhány, szép költői dikciójú és verselésű sorát idézzük, melléteve Rakovszky fordítását, mely könnyebben érthető, mentes a Kerényi-szöveg nyelvi idegenségeitől, ugyanakkor sokkal prózaibbnak, közönségesebbnek hat:

Az összes ésszel bíró élőlény közül
legrosszabb sorsuak mi, asszonyok vagyunk.
Előbb férjet kell vásárolnunk rengeteg
kincsért, kit aztán testünk zsarnokul fogad,
fájón tetézve ezzel más bajok sorát;
s a legfőbb kérdés: jót kapunk, vagy rosszat-e?
(Kerényi Grácia fordítása)²²

¹⁹ „Szerencsétlen, balsorsa megtanítja most, / szülőföldünk ha elveszítjük, mit jelent.” (Kerényi Grácia ford.) „Hiába, balsorsában tanulja meg az ember / mit jelent neki az, hogy: otthon.” (Rakovszky Zsuzsa ford.)

²⁰ Kerényi Grácia fordításából idézek példákat erre, lásd pl. az 54. lábjegyzetet.

²¹ Eur. *Méd.* 124–125.

²² Ezt a szakaszt Devecseri Gábor is fordította, az ő szövegváltozata is rutinos, de a töltelékzavak miatt nem olyan szépen folyó, mint a Kerényi Gráciáé: „Minden lény közt, mely lelket, elmét hordoz itt, / a legszánandóbbak vagyunk mi, asszonyok. / Hatalmas pénzen vásárolnunk kell előbb / férjet s utána még urunknak vallani / s gazdánknak őt, mi még fájdalmasabb csapás. / S a legnagyobb veszély: vajon silány-e az, / vagy jó, akit kapunk? *Görög tragédiák, i. m., 675.*

Nincs még egy eleven és eszes lény, amelyiknek
 olyan rossz sorsa lenne, mint nekünk,
 nőknek! Előbb férjet kell, hogy szerezzünk,
 tenger pénzért, aki – s ez a nagyobb baj!
 ettől fogva úr a testünk fölött!
 Egész sorsunk ettől függ: hogy vajon
 jó férjet kapunk-e vagy rosszat?

(Rakovszky Zsuzsa fordítása)

Kerényi Grácia metrikailag precíz, szép hangzású sorai a lehető legpontosabban adják vissza az eredetit,²³ tartalmaznak azonban néhány meglepő fordulatot, például „ésszel bíró élőlény” a görög ἔμψυχα καὶ γνώμην ἔχει (‘lelkes és észet birtokló’) megfelelőjeként, „testünk zsarnokul fogad” a δεσπότην τε σώματος (‘a test zsarnokaként’) helyett.

A fordítás megítélésekor azt is figyelembe kell vennünk, hogy Kerényi Grácia életművének kiteljesedésekor az antik irodalmakból magyarított kötetek alapos szakmai lektorálásán estek át: a választott fordítói módszer tehát csak részben tartható egyéni döntésnek, hiszen a műfordítónak nemcsak a korízléshez kellett igazodnia, hanem a kiadói apparátus igényeihez is. A rekonstruktív módszerrel dolgozó fordító ugyanúgy a megrendelő elvárásait teljesíti, mintha egy színház és egy rendező felkérésére dolgozna: a korabeli könyvkiadás pedig megkövetelte az eredetihez való igazodás magas fokát és a formahűséget is.

A rekonstruktív szöveg színházi felhasználásának kérdései

Drámafordítások esetében meg kell különböztetnünk a drámaszöveget és a színházi szöveget: az interlingvális átültetéssel létrejött drámaszöveg a színpadra állítás során interszemiotikus átalakításon is átesik.²⁴ Hármass viszonyrendszer alakul ki tehát: két írott szövegváltozat, illetve a verbális és nonverbális elemekkel egyaránt dolgozó szóban előadott változat interferál egymással. Leszűkítés lenne, ha a színházi előadások szövegelemeit lebontanánk az előadás többi aspektusáról: filológusként csak arra vállalkozom, hogy egy dramaturg által elkészített köztes szövegváltozatot vessek össze az alapul szolgáló drámafordítással, s néhány példán szemléltessem, milyen értelmezési különbségekhez vezethetnek a javasolt módosítások.

²³ πάντων δ' ὅσ' ἔστ' ἔμψυχα καὶ γνώμην ἔχει / γυναικῆς ἔσμεν ἀθλιώτατον φυτόν· / ἄς πρῶτα μὲν δεῖ χρημάτων ὑπερβολῆ / πόσιν πρίασθαι δεσπότην τε σώματος / λαβεῖν· κακοῦ γὰρ † τοῦδ' ἔτ' † ἄλλιον κακόν· / κὰν τῷδ' ἀγὼν μέγιστος, ἢ κακὸν λαβεῖν / ἢ χρηστόν (230–236).

²⁴ ΤΟΤΣΕΒΑ, *i. m.*, 12.

A szolnoki Szigligeti Színház kiadványa²⁵ érdekes dokumentációja annak a folyamatnak, melynek során egy rekonstruktív módszerrel készült szöveg színházi felhasználásra kerül. A dramaturg, Magyar Fruzsina úgy járt el, ahogy azt Karsai György egy későbbi művében, a kilencvenes évek végén javasolta: „[a]ddig is, amíg jelentkezik az új Devecseri Gábor, csak azt tudom ajánlani dramaturgnak és rendezőnek, hogy bátran nyúljanak hozzá a klasszikus szövegekhez. Első hallásra nyilván sokak számára meghökkenítő, eretnek gondolat – különösen egy filológus szájából –, hogy megengedhetőnek tartom egy megálmodott előadás érdekében a görög klasszikusok létező fordításaihoz hozzányúlni, azokból *kihúzni*, szavakat, kifejezéseket *átírni*, *horribile dictu*, jelenetek sorrendjén *változtatni*. Meggyőződésem, hogy a tragikusok szelleméhez akkor vagyunk hűek, ha kiszabadítjuk őket a mai magyar színpadi és hétköznapi nyelvtől idegen megszólaltatás börtönéből.”²⁶ Karsai fordításfelfogása, bár a filológusok számára valóban meghökkenítő lehetett, tulajdonképpen egy már létező gyakorlatot szentesített. Euripidés *Médeiájának* a szolnoki előadáshoz²⁷ készült szövegváltozata is ezt mutatja. A továbbiakban néhány példa erejéig azt veszem szemügyre, mit húzott ki, írt át vagy változtatott a dramaturg Kerényi Grácia szövegén.

A legfeltűnőbb különbség a kar kiiktatása: a kar helyett egy korinthusi polgár és három korinthusi nő gyülekeznek Médeia háza előtt, ők kommentálják az eseményeket. A kardalok szövege ebből adódóan jelentősen megrövidül. A leghosszabb beékelés a dajka prológusa elé illesztett, Orbán Tibor által írt szöveg, egy 30 soros, Kerényi Grácia szövegének nyelvezetét és verselését imitáló kis prológus, melyet az első korinthusi nő mond mintegy magyarázkodásként a másodiknak. A szöveg a mitológiai háttérrel világítja meg, Iasón fél sarujának elvesztésétől az Argonauták útján és az aranygyapjú megszerzésén keresztül Kypris beavatkozásáig, Médeia Iasón iránti szerelmének ecseteléséig.

A szereposztásból adódó módosítás a Nevelő életkorának megváltoztatása: mivel Médeia fiainak nevelőjét az akkor fiatal (1956-ban született) Árdeleán László játszotta, a „Iászón két fiának őre, tisztos agg” sor „Iászón két fiának őre, jó fiú”-vá²⁸ alakul (a görögben τέκνων ὀπαδὲ πρέσβυ ὄρεγ nevelő, 53).²⁹ Bizonyos pontokon a fennköltebb szóválasztást teszi a dramaturg hétköznapiabbá (pl. „magzatom” helyett „gyermekem”,³⁰ „fiuló” helyett „gyermekgyilkos”,³¹ „vésd jól eszedbe” helyett „fogd föl, mit mondom”,³²

²⁵ EURIPIDÉSZ, *Médeia*, ford. KERÉNYI Grácia, szerk. MAGYAR Fruzsina, Szolnok, Szolnoki Szigligeti Színház – Verseghy Ferenc Megyei Könyvtár, 1983.

²⁶ KARSAI György, *A Szép és a Szörnyeteg: Görög drámák értelmezései*, Bp., Osiris, 1999, 21–22. (kiemelés az eredetiben)

²⁷ Bemutató: Szigligeti Színház Szobaszínháza, Szolnok, 1983. április 13. Dramaturg: Magyar Fruzsina. Rendező: Koós Olga.

²⁸ Eur. *Méd.* 8.

²⁹ A szöveg egy későbbi pontján a „tisztos agg” helyett: „barátom” szerepel. *Uo.*, 36.

³⁰ *Uo.*, 15.

³¹ *Uo.*, 43.

³² *Uo.*, 45.

„ragadjátok meg jobbját” helyett „fogjátok meg kezét”³³) másutt az antik mitológiai vagy vallási utalásokat egyszerűsíti (pl. „isten feljövő sugára” helyett „a nap feljövő sugára”³⁴) vagy hagyja el. A bonyolult nyelvtant vagy a nyakatekert szórendet itt-ott – akár a metrum rovására is – kiigazítja.³⁵ „A bajok be sivár viharába lökött, / Médeia, te árva, az isten!” helyett a javított változatban „A bajok be sivár viharába lökött / az isten, Médeia, te árva!” szerepel,³⁶ s így egymás mellé kerül a mondat állítmánya és alanya. A dramaturg módosítja a szó szerinti fordításból adódó magyartalanságokat is (például τί δ', ὦ ματαία, τῶνδε σὰς κενοῖς χέραις; „Miért adod ki a kezedből ezeket / fosztod meg magad ezektől, te balga?”, 959. sor, Kerényi Gráciánál: „Kezed miért fosztod meg ettől, esztelen?!”, a dramaturg által átírt változatban: „Magad miért fosztod meg ettől, esztelen?!”³⁷). A térd könyörgő átölelésének motívuma a színpadra átírt változatban alapjaiban értelmeződik át: a viszonyok megfordításával erotikus színezetet kap. „Ő térdeim, be hasztalan ölelt annyiszor / e hitvány férfi – megcsaltak reményeim” – mondja Médeia Kerényi Grácia fordításában. A dramaturg által javasolt változatban: „Ő térdeim, be hasztalan öleltétek / e hitvány férfit – megcsaltak reményeim.”³⁸

Ugyanennél a szövegrésznél a drámát a Katona József Színházban (2004) színpadra állító Zsámbéki Gábor is hasonló átértelmezéshez folyamodik, Rakovszky Zsuzsa fordításába ugyanis kimondottan a rendező kérésére került bele az eredetitől elrugaszkodó megoldás.

Amikor Médeia abban a szenvedélyes jelenetben egyszer csak az ő Iaszónnal való testi kapcsolatára utal vissza, és azt mondja, hogy „ez a térd, amely átfogott”, akkor ez meghamisítása az eredetinek, amelyben az van, hogy „amelyet átfogtál” – tehát arra vonatkozik, hogy Iaszón átkulcsolta Médeia térdét. Kifejezetten én kérem, hogy változzék meg, hogy lehetőségem legyen arra, hogy egy széthulló kapcsolatnak erről a mindig nagyon fájdalmas részéről, röviden azt mondhatnám: a testek árulásáról is valamilyen módon essék szó.³⁹

A szolnoki dramaturg által módosított Kerényi-fordítás bizonyos jegyeiben (a kar redukálása,⁴⁰ az antik utalások és a nyelvezet egyszerűsítése, a szöveg erotizálása) közel kerül ugyan a későbbi Rakovszky-átíráshoz, egészében véve azonban a

³³ *Uo.*, 32.

³⁴ *Uo.*, 17. További példák: „Maia kísérő királyi fia” helyett „Hermész”. *Uo.*, 29. „szöke fürteire felteszi Hádészt” helyett: „szöke fürteire felteszi halálát”. *Uo.*, 35.

³⁵ Pl. „Ennél senki még / nem üdvözölte szebben jóbarátait.” A javított változatban: „Ennél szebben senki / nem üdvözölte még jóbarátait.” *Uo.*, 26.

³⁶ *Uo.*, 17.

³⁷ *Uo.*, 34.

³⁸ *Uo.*, 21.

³⁹ *Beszélgetés Zsámbéki Gábor rendezéséről, i. m.*, 130.

⁴⁰ Rakovszky fordításában, illetve Zsámbéki rendezésében a kart három korinthuszi nő képviseli.

helyenkénti változtatások ellenére is veretes, klasszikus antik hagyományainkat megidézõ, a pretextus bizonyos nyelvi jellegzetességeit átörökítõ, az alaphelyzet idegenségét erõsen magában hordozó szöveg marad.

Érvényesség és közvetlenség

A 21. században a színházak igényeihez, a közönség elvárásaihoz igazodva megváltozott az antik szövegvilághoz való viszonyulás is. Ezt legfeltûnõbben az antik metrika elvetése, a prózaformájú fordítások születése jelzi.⁴¹ A prózaváltozatok fõleg a színház igényeibõl születtek, hiszen, ahogy Karsai György írja, „hiába rendelkezünk kitûnõ – formahû! – fordításokkal, ha azok nehezen olvashatók, színpadon pedig mondhatatlanok. [...] Mert hiába gyönyörûek Babits Mihály, Devecseri Gábor, Trencsényi-Waldapfel Imre, Kerényi Grácia fordításai, ha a színházban mondhatatlanoknak (értsd: *elavultnak*) bizonyulnak”.⁴² A változás ugyanakkor nemcsak a színház vagy a laikus befogadók felõl magyarázható, hanem a klasszika-filológiai gondolkodás megújulása felõl is. Itt-ott felhangzanak ugyan a sajnálkozás szavai (Kõrizs Imre például nehezményezi, hogy a Karsai György–Térey János szerzõpáros fordította *Oidipus király* sztaszimonjai szabad versben készültek⁴³), többnyire azonban a szakma is elismerõen, vagy legalábbis elfogadóan nyilatkozik az új módszerrel készült magyaráításokról.

Sophoklész *Trachisi nõk* címû drámáját Karsai György prózában ültette át a budapesti Katona József Színház számára, éppúgy, ahogy korábban Rakovszky Zsuzsa is Euripidés *Médeiáját*. Az *Ókor* címû folyóiratban Karsai szövege Ferenczi Attila ajánlásával jelent meg, aki hangsúlyozta, hogy az ilyen fordítások „közel hozzák az antikvitas kultúráját a nyitott szellemû olvasókhoz”, s hogy „a prózafordítás a honosítás egyik eszköze lehet”.⁴⁴ Mivel a módszer gyökeres ellentétben áll korábbi fordítói hagyományunkkal (s a klasszika-filológus szakemberek korábbi vélekedéseivel), Ferenczi röviden indokolja a prózafordítás elõnyeit: abból kiindulva, hogy minden fordításnál szükségszerûen elveszítünk, ugyanakkor hozzá is adunk valamit, arra a következtetésre jut, hogy a prózafordítás „feláldozza a nyelv zenéjét, de megnyeri a hatás közvetlenségét”.⁴⁵ Ferenczi maga is fordított antik drámaszöveget prózában: a

⁴¹ A módszer az antik költészet fordításában is jelen van, bár egyelõre kisebb teret hódított, mint a drámafordításban. Lásd például Déri Balázs szabadverses Pindaros-átültetését: PINDAROS, *Apollón lantja: Az etnai Hierónnak, kocsiversenyért (1. pythói óda)*, Ókor, 2009/3–4, 88–91.

⁴² KARSAI, *A Szép és a Szörnyeteg, i. m.*, 21. (kiemelés az eredetiben)

⁴³ „a párbeszédeknel eredetileg változatosabb ritmusú »sztaszimonok« általában lényegesen jobban sikerültek, mint a dialógusok, de velük kapcsolatban egy kicsit sajnálom, hogy szabad versben szól a fordítás – bár ezt csak az tudja, aki észreveszi –, vagyis semmi köze az eredeti görög formához.” KÕRIZS Imre, *Oidipusz-komplexum*, Holmi, 2011/5, 664.

⁴⁴ FERENCZI Attila, *Sophoklész: Trachiszi nõk. Karsai György prózafordításában, bevezetõjével és kommentárjaival*, Ókor, 2006/2, 58.

⁴⁵ *Uo.*, 58.

módszert a *Hercules az Oeta hegyén* című, Seneca neve alatt fennmaradt, de szinte biztosan nem Senecától származó szövegen mutatta be, melynek fordítása kombinált módszerrel, prózaszövegek és verses kardalok váltakoztatásával készült.⁴⁶ A különböző fordítói alapállásokat felvonultató Seneca-drámakötethez írt előszóban Ferenczi műfordítói gyakorlatunk átalakulásáról, átmeneti korszakról beszél, összehasonlítva a régebbi és az újabb módszerrel készült magyarításokat. A változás okaként „az átörökíthetőséggel kapcsolatos szkepticizmus”-t jelöli meg.⁴⁷

Mivel viszonylag új jelenségről van szó, a Ferenczi által említett átalakulási folyamathoz tartozó művek megítélése komplexebb, nagyobb szövegtömegre kiterjedő elemzést igényelne ahhoz, hogy általános érvényű megállapításokat tehesünk velük kapcsolatban. Az említett művek hasonló tendenciát tükröznek ugyan, viszont a nem-metrikus magyar szövegek modalitása és költőiségének szintje nem egyforma. A kérdés messzire vezet, a szabad vers és a próza nehezen megragadható formai különbségeinek irányába. Véleményem szerint például Ferenczi Attila említett pszeudo-Seneca-fordítása (a kardalokat leszámítva) egyértelműen prózainak mondható, Rakovszky *Médeiájának* formája viszont inkább szabad vers. A két szöveg meglehetősen távol van egymástól az antik gondolkodás átformálása és az eredeti szöveg struktúrájához való igazodás tekintetében is: ebben nyilván nem kis szerepet játszik a tény, hogy az egyik antik eredetiből, a másik közvetítőnyelvből készült, az egyik egy gyűjteményes kötet, a másik egy színház számára.

A színházi felkérésre készült fordítások esetében a lazább formán és közvetlen nyelven túl mindenképpen fontos számba vennünk azt az értelmezői felfogást, mely a mai világ kifejezésének lehetőségét látja az antik drámákban. A színházi produkciónak csak egyik eleme a lefordított szöveg, a színháznak dolgozó fordító pedig, Nádasdy Ádám hasonlatával élve, úgy érezheti magát, akár „egy beszállító, mint aki egy vendéglőbe a húst beszállítja”. A fordítónak Nádasdy szerint az a feladata, „hogy a hús friss legyen és kiváló”,⁴⁸ az pedig már a színház dolga, hogy mit főz belőle.

Zsámbéki Gábor rendező szerint Kerényi Grácia *Médeia*-fordítása „nem halott”, „érvényes és előadható”, ugyanakkor Rakovszky Zsuzsáé „érvényesebb, maibb és főleg kevesebb tehertétellel bajlódó”.⁴⁹ A szöveg érvényességének kérdése a szöveg mindenkorai értelmezésével függ össze, ilyen értelemben szubjektív dolog. Ezt maga Zsámbéki is jelzi azáltal, hogy az érvényesség kategóriáját mindkét fordításra vonatkozóan relevánsnak tartja, ugyanakkor hangsúlyozza, hogy az ő értelmezéséhez Rakovszkyé áll közelebb. A szöveg tehertételei alatt nyilván az ókori reáliákat, a mitológia bonyolult szövevényét és az ókori színházi hagyomány kellékeit kell értenünk, azokat az

⁴⁶ SENECA *Drámái*, Bp., Szenzár, 2006, 363–421. A fordítás Ferenczi Attila és Kőrösi Imre közös munkája.

⁴⁷ FERENCZI Attila, *Előszó = Uo.*, 15.

⁴⁸ Mindkét idézet helye: *Hol itt a varázs? Nádasdy Ádámmal Beveczky Gábor, Jeney Éva és Józán Ildikó beszélget = Nyelvi álarok: Tizenhárman a fordításról*, szerk. JENEY ÉVA, JÓZÁN Ildikó, Bp., Balassi, 2008, 169.

⁴⁹ *Beszélgetés Zsámbéki Gábor rendezéséről*, i. m., 130.

elemeket, melyeket Kerényi Grácia nem tehetnének, hanem az antik szöveg természetes és a műfordításba is átmenthető tartozékainak tekint.

Bolonyai Gábor a Rakovszky-fordítás fő érdemének a helyzetnek megfelelő beszédmód megtalálását tartja.⁵⁰ Kiemeli, hogy az angol közvetítőnyelvből dolgozó fordító – mintha csak ismerné a görög (ellentétes, fokozó vagy kapcsolatos) kötőszavak funkcióját – eltalálja a szöveggörnyezetbe illő magyar megfelelőiket.⁵¹ Rakovszkyt ebben a szövegösszefüggés és a helyzetek lélektani értelmezése segítette. A görög szöveg ugyan ebben a tekintetben tömörebb, de Rakovszkynál az összekötő elemekként beiktatott felvezetések elevebbé teszik a beszélgetéseket, hitelesebbé a lélektani szituációkat. A 66. sorban a megerősítést kifejező γάρ kötőszó megfelelőjének is tekinthetjük Rakovszkynál a hosszabb felvezetést, s a dajka jellemét beszédmódja révén is árnyaló szövegbe jól illik a beiktatott hasonlat is. Ugyanakkor egy korabeli görög szokásra utaló szakasz kimarad a fordításból: μή, πρὸς γενείου, κρύπτε σύνδουλον σέθεν· / σιγὴν γάρ, εἰ χρή, τῶνδε θήσομαι πέρι (‘ne titkold a szolgatársad elől, az álladra [kérlek]:⁵² ha szűkséges, hallgatni fogok erről, 65–66). Rakovszky fordításában: „Könyörgök, beszélj már! Biztosan azt hiszed, / kifecsegem – pedig ha kell, / tudok én hallgatni – akár a sült hal!”

Míg Kerényi Grácia a görög nyelvtani szerkezetek leképezésével több helyen is elidegenítő hatást ért el, addig Rakovszky ezt az adott szituációhoz leginkább illő kifejezések használatával kerüli el: például a μή φθῶναι φράσαι (63) Kerényi Gráciánál „ne irigyeld a szót”, Rakovszkynál „Mondd már, ne kínozz!”. Rakovszky bizonyos szakaszokban az eredetnél kevesebbet nyújt, elhagyja a szöveg „tehetételeinek” érzett információkat, máskor viszont, ha az adott szöveggörnyezet ezt igényli, részletezőbb az eredetnél. Többnyire kiiktatja a szöveg gnómikusságát, az általános érvényű kijelentéseket, és személyesebbé teszi a beszédmódot. Ha mégis gnómát alkalmaz, akkor az általánosan elterjedt, antik eredetű közhelykincsből merít. A dajka az Euripidész-szöveg 115–130. sorában Médeia lírai anapestusokban elmondott panaszdalát kommentálja. Médeia nemcsak Iásónt, hanem közös gyermekeiket is megátkozza: eközben a dajka az egyszerű emberek nézőszögéből elhatárolódik a királyok nagy érzelmeitől, vagyis egy olyan nem tragikus pozícióba helyezkedik, amelyből még élesebben rajzolódik ki a tragikus főszereplő szélsőségekre hajló önérzetessége.⁵³ Kijelenti, hogy: δεῖναι τυράννων

⁵⁰ *Uo.*

⁵¹ „a magyarban nincs ennyi kötőszó, ám a kötőszók, vagy a kötőszók által betöltött funkciók szükségesek a szövegben, tudniillik azzal irányítom annak a figyelmét, akihez beszélek, és azzal fejezem ki, hogy most hol tartunk a párbeszédben, milyen szándékom van, mit várok el tőle.” Bolonyai két példát emel ki Rakovszky szövegéből a görög kötőszavak értelmező megoldására: „tessék, itt az eredmény” (kifejezi, hogy Iásón miképpen fogja fel Médeia helyzetét), „a helyzet az” (azt jelzi, hogy Iásón most kertelni kezd). *Uo.*, 131.

⁵² A dajka a nevelővel beszélgetve megérinti annak állát: az áll megérintése a könyörgés rituális gesztusához tartozik. EURIPIDES, *Medea*, transl. John HARRISON, Cambridge – New York, Cambridge University Press, 2007, 4.

⁵³ Kjeld MATTHIESSEN, *Die Tragödien des Euripides*, München, C.H. Beck, 2002, 56–57. A dajka megszólalása ugyanakkor az athéni közönség demokratikus gondolkodásával is összhangban van. Lásd John Harrison kommentárját: EURIPIDES, *Medea*, i. m., 8.

λήματα καί πως / ὀλίγ’ ἀρχόμενοι πολλὰ κρατοῦντες / χαλεπῶς ὀργὰς μεταβάλλουσιν („szörnyű a zsarnokok akaratossága, s mert kevésbé kell magukat alávetniük másoknak, viszont nekik maguknak nagy hatalmuk van másokon, nehezen tudják türtőztetni a haragjukat”, 119–121). Kerényi Grácia szavaival:

Szörnyű a zsarnok önfejtése:
alig érti a szót, úr erejével,
s nehezen cserél haragot jóra.⁵⁴

Rakovszky személyesebbé teszi az általánosító gnómát, közvetlenül Médeiára vonatkoztatja, az ellentétezés által találóan élénk állítva a lényegét:

Meglátszik, hogy királylány, kiskorától
a parancsait lesték, nem csoda,
hogy nem tanult meg uralkodni magán.

A dajka beszédének egy későbbi pontján Rakovszkynál is gnómát találunk, egy ismert antik eredetű közhelyet:

Legjobb szerintem az arany középút,
a tapasztalat azt mutatja,
az használ legtöbbet az embereknek.

A görögben: τῶν γὰρ μετρίων πρῶτα μὲν εἰπεῖν / τοῦνομα νικᾷ, χρῆσθαι τε μακρῶ / λῦστα βροτοῖσιν, „a mértékletes dolgoknak először is csak a nevük kimondása is győzelmet hoz, a használatuk pedig messze a legjobb az embereknek”, 125–127). Az adott soroknak sokféle értelmezési lehetősége van, Rakovszky megoldása leginkább C. A. E. Luschnig angol változatára hasonlít: „The golden mean, first just to say / its name should win a prize, to apply it / is by far the greatest achievement.”⁵⁵ Kerényi Grácia az adott részt egészen másképpen értelmezi, a τῶν γὰρ μετρίων-t nem a mértékletes viselkedésre, hanem az olyan emberekre vonatkoztatja, akik „középsők”, vagyis akiknek nem túl magas s nem is túl alacsony a pozíciója. Az ő fordítói megoldása, akár a göröggel együtt olvasva próbáljuk megfejteni, akár anélkül, nehezen érthető:

⁵⁴ A 120. sor a görögben nagyon tömény, ezt nyersfordításban is nehéz érzékeltetni, a négy szóban két-két ellentétpár van, az ὀλίγ’ (keveset) és a πολλὰ (sokat), valamint az ἀρχόμενοι (alávetettek) és a κρατοῦντες (hatalmasok), nem csoda, hogy Kerényi Grácia a maga szigorú szabályait szem előtt tartva nem boldogult ezzel; az ő megoldása szinte érthetetlen, amíg fel nem lapozzuk az eredetit. Nem véletlen, hogy a szolnoki dramaturg ezt az egész szakaszt kihúzta. Eur. *Méd.* 10.

⁵⁵ EURIPIDES, *Medea*, transl. C. A. E. LUSCHNIG. <http://www.stoa.org/diotima/anthology/medea.trans.print.shtml> (Letöltés ideje: 2016. november 10.)

Mert a középsők közt a nevünk is
győz, ha kimondják, s több a halandók
haszna belőle.

Míg Kerényi Grácia szövege folyamatosan érzékelteti, hogy a görög mitológia világában vagyunk, Rakovszkyé feledteti ezt, a történetet szinte a mába helyezi át. Felmerül a kérdés, fordításnak nevezhető-e Rakovszky módszere, hiszen például a hasonló módszerrel (is) dolgozó Parti Nagy Lajos amellett érvel, hogy ez a típusú munka különbözik a fordítástól, és gyakorlati szemszögből definiálja a fordítás és az átirat műfaját.⁵⁶ A fordítás kulturális megközelítésének egyik alapjellegzetességéből, a fordítás fogalmának tág értelmezéséből kiindulva egyértelműen fordításnak tarthatjuk Rakovszky művét, eközben egyetértve Wolf Lepeniessel, aki szerint a jelentős művészet sikeres átsajátítása mindig fordítás, s az közelebb képes hozni egy-egy nagy művet hozzánk, „mint ahogy azt bármely utánczó, vagy tisztelettudó »tolmácsolás« tudná tenni.”⁵⁷

Összegzés

Írásomban egy antik dráma szövegének magyar változataival foglalkoztam, s bár a szövegek vizsgálata (leválasztva a színházi kontextustól) szűkítőnek tűnhet, az ilyen vizsgálódások a műfordítás-történet szempontjából is relevánsak lehetnek. Egyetértek ugyan Karsai Györggyel, aki hangsúlyozza, hogy az antik drámaíróknak nem az volt az elsődleges céljuk, hogy olvasmányélményt nyújtsanak, s a szöveg csak egyik alkotóeleme a színpadi előadásnak,⁵⁸ de úgy gondolom, a szerzők elsődleges célja szövegük felhasználását illetően nem tartható az egyetlen járható útnak. Igaz ugyan, hogy a drámafordításokhoz (azok formai kérdéseikhez, antik reáliáihoz, nyelvi idegenségéhez) való viszonyulás megváltozása elsősorban színházi igényből született, azonban ez az igény egyrészt találkozik a kortárs olvasói elvárásokkal, másrészt elindít egy olyan folyamatot, amely a nem-dramatikus műfajokra (az antik líra és az epikus költészet) is áterjedhet (s ennek első jelei már meg is mutatkoztak). Napjainkban az antik szövegek fordítástörténetében olyan elmozdulás figyelhető meg, mely a rekonstrukcióra törekvő hozzáállástól elmozdulva a szövegek applikációjának, illetve a különböző intertextuális aspektusok hangsúlyozása felé halad.⁵⁹

⁵⁶ „A fordítás és az átirat között szerintem ott az alapvető különbség – azzal együtt, hogy nincs képlet, hisz minden eset más –, hogy a fordításból nem hagyod ki, vagy nem turbózkod föl túlságosan a neked kevésbé tetsző mondatokat, illetve nem írsz bele újakat.” *A magyar szöveg: Parti Nagy Lajossal Józán Ildikó és Németh Zoltán beszélget = Nyelvi álarcok, i. m., 181.*

⁵⁷ Wolf LEPENIES, *A kultúrák fordíthatósága: Európai probléma, Európa esélye = A fordítás mint kulturális praxis*, szerk. N. KOVÁCS Tímea, Pécs, Jelenkor, 2004, 29.

⁵⁸ KARSAI, *A Szép és a Szörnyeteg, i. m., 9–10.*

⁵⁹ A változást korábban a Catullus-fordítások kapcsán vizsgáltam, s röviden jellemeztem az ún. filológusparadigma ellenhatásaként kialakult intertextuális paradigmát. Ennek jellemzője, hogy az antik

Kerényi Grácia és Rakovszky Zsuzsa fordításai különböző fordítói alapállásokat tükröznek, s ez a fordítói pluralitás mind az olvasóknak, mind a színházi szakembereknek érdeke, hiszen így egy-egy világirodalmi remekmű különböző aspektusaival találkozhatnak, melyek egymás mellé állíthatók, akár egy törött, de még töredékeiben is csodálni való váza darabjai.

ANIKÓ POLGÁR

Some Reflections on the Hungarian Translations of Euripides' Medea

This study is dealing with two Hungarian translations of Euripides' *Medea*. The translation made by Grácia Kerényi was produced in the second half of the 20th century, whereas the version by Zsuzsa Rakovszky was published at the beginning of the 21st. The difference between the translations regarding their textual strategies, the professional background of the translators and the final goal of the works is abysmal. Grácia Kerényi was an expert of ancient literatures, her translation was published in the official and renowned collection of Euripides' work, Zsuzsa Rakovszky on the other hand translates predominantly from English, and her version was inspired by the request of the theatre. The study contains three parts: in the first the author analyses Kerényi's *Medea* in the context of the philological reconstruction, in the second, the author examines the same text modified and revised by Fruzsina Magyar, who was the dramatic advisor of the theatre performance in Szolnok, and the third part reflects on the problems of validity, poetical force and immediacy in the translation of Zsuzsa Rakovszky.

élmény megfogalmazásának terepe újabban a költői újraírás lett, annak különböző, egymástól nehezen elválasztható fokozataival. POLGÁR Anikó, *Catullus noster: Catullus-olvasatok a 20. századi magyar költészetben*, Pozsony, Kalligram, 2003, 46–47.

PESZLEN DÓRA

Apollónios Rhodios: *Argonautika* 3. 616–824

Bevezetés Tordai Éva műfordításához

Amikor Athamas boiótiai király második felesége, Inó végezni akart Phrixossal és Hellével, Athamas első házasságából származó gyermekeivel, a testvérpár az aranygyapjas kos¹ hátán menekült el a veszély elől, melyet anyjuk, Nephelé küldött a megsegítésükre. Hellé a Bosporos felett átkelve leest a csodaállat hátáról és a tengerbe fulladt, fivére viszont eljutott a Kaukázus lábainál fekvő Kolchisba, ahol az uralkodó, Aiétés vendégbarátságába fogadta, és feleségül adta hozzá egyik lányát, Chalkiopét. Egyes elbeszélések szerint az állat saját kérésére Phrixos feláldozta a kost Zeus Phyxios, a menekülőket segítő isten tiszteletére, értékes bőrét pedig az őt befogadó királynak ajándékozta. Így került a legendás aranygyapjú az Arés ligetének nevezett kolchisi tölgyesbe, ahol egy hatalmas kígyó őrizte.

Iason azt a veszedelmes feladatot kapta nagybátyjától, Iólkos királyától, hogy hozza el az aranygyapjút a hírhedten könyörtelen Aiétés birodalmából. Iason a legnagyobb hősokeket gyűjtötte maga mellé, és együtt vágta neki a kalandnak az Argó hajó fedélzetén. Ez volt a hérosok korának egyik legnagyobb vállalkozása.²

Apollónios Rhodios *Argonautikája* e történet legteljesebb ránk maradt elbeszélése, és egyúttal az egyetlen fennmaradt eposz a homérosi költemények keletkezése és Vergilius *Aeneis*ének megjelenése között eltelt hét-nyolcszáz évből. Az eposzt hosszú ideig nem sokra értékelte az ókortudomány: a hellenisztikus kori átmenet termékének vagy a homérosi eposzok puszta utánzatának tekintették. Az elmúlt néhány évtizedben azonban lényegében rehabilitálták a művet,³ hangsúlyozva, hogy az *Argonautika* nem puszta imitáció, hanem a homérosi motívumok kreatív újrafelhasználásával született, egyedi hangvételű mű, amelyet számos jellemzője nemcsak az ókortudomány, hanem a modern irodalomtudomány számára is érdekessé tesz.

¹ A római mitográfus Hyginus úgy meséli (*Fab.* 3. 1), hogy Poseidón egyik nászából született az aranygyapjas kos: miután elrabolta, juhvá változtatta Theophanét, s kos képében vegyült vele szerelembe.

² A mitikus történet összefoglalását lásd KERÉNYI Károly, *Görög mitológia*, ford. KERÉNYI Grácia, Bp., Gondolat, 1977, 344–364.

³ A fordulat nem köthető szerzőhöz vagy tanulmányhoz, a tendencia, az eposz iránti érdeklődés megélénkülése azonban, mint erre Reinhold F. Glei felhívja a figyelmet, jól látható, ha megvizsgáljuk a klasszika-filológia nagy bibliográfiája, a *L'Année philologique* köteteit. (A példa kedvéért *ad hoc* kiválasztott 1962-es lista a szövegkiadásokat is beleszámítva kilenc tételt sorol fel, az 1989-es tizennyolcat, a 2005-ös pedig huszonnégyet.) Az Apollónios-kutatás irányairól bővebben lásd Rheinhold F. GLEI, *Outlines of Apollonian Scholarship 1955–1999 = Brill's Companion to Apollonius Rhodius: Second, Revised Edition*, eds. Theodore D. PAPANGHELIS, Antonios RENGAKOS, Leiden – Boston, Brill, 2011, 1–28.

Apollónios költeménye – noha még csak egy viszonylag szűk, tudományos körben – Magyarországon is egyre nagyobb figyelmet kap. Míg a korábbi időszakban legfeljebb egy-egy részlet műfordítása készült el,⁴ az utóbbi két évtizedben sorra jelentek és jelennek meg az *Argonautikával* (is) foglalkozó tanulmányok. A legfontosabbak Szepessy Tibor, Horváth Judit, Pataki Elvira, Solymosi Benedek tanulmányai,⁵ de Ferenczi Attila Valerius Flaccus latin nyelvű *Argonauticájáról* szóló könyve⁶ is behatóan foglalkozik Apollónios művével mint a római eposz görög mintájával.

Ami a magyar nyelvű fordításokat illeti, az *Argonautika* 1877-ben jelent meg Szabó István műfordításában, *Aranygyapjas vitézek, vagy Apollonius Rhodius Argonauticonja* címmel. Ez mindmáig az egyetlen teljes magyar nyelvű kiadása az eposznak, de a fordítás veretes, archaizáló nyelvezete nehézkessé teszi a megértést a mai olvasó számára. A *Görög költők antológiájában* 1959-ben Devecseri Gábor, majd 1982-ben Devecseri mellett Majtényi Zoltán, Meller Péter és Kárpáty Csilla fordításában részletek jelentek meg az eposzból, a teljes mű fordítása azonban továbbra sem olvasható modern magyar nyelven. Tordai Éva formahű, új *Argonautikája* ezért mindenképp hiánypótló lesz, azonban a műből eddig csupán részletek láthattak napvilágot,⁷ kiadó hiányában a teljes megjelenésre még bizonytalan ideig várni kell.

A Kr. e. 3. századra datálható eposz jóval rövidebb, mint az *Ilias* vagy az *Odyseeia*:⁸ nem egészen hatezer (összesen 5835) hexameteres sora négy énekre tagolódik.⁹ Az első ének az Argonautáknak nevezett héroszok katalógusa után indulásukat és első kalandjaikat, a második a Kolchisba vezető út további viszontagságait beszéli el.

⁴ Vö. *A magyar ókortudomány bibliográfiája 1976–1990*, szerk. BELLUS Ibolya, Bp., Balassi, 1996.

⁵ SZEPESSY Tibor, *Theokritos és Apollónios Rhodios Héraklés-portréja*, Antik Tanulmányok, 1999/1–2, 67–99; HORVÁTH Judit, *A szirének életrajza az „Argonautika”-ban*, Holmi, 2010/4, 444–453; PATAKI Elvira, *Eredetmítosz és metapoétika Apollónios Rhodios Makris-elbeszélésében* (*Argonautica* 4. 535–551; 982–992; 1128–1140; 1170–1181), Antik Tanulmányok, 2013/1, 25–51; SOLYMOSSI Benedek, *A Médeia-szerelem tragikus vonásai az Argonautika harmadik könyvében*, Antik Tanulmányok, 2016/1, 33–57.

⁶ FERENCZI Attila, *Valerius Flaccus és az epikus hagyomány*, Bp., Argumentum, 2003.

⁷ Tordai Éva *Argonautika*-fordításából a következő tanulmányokban olvashatók részletek: HORVÁTH, *i. m.*, 444–453; BAJNOK Dániel, TORDAI Éva, *Kirké = Az Olympos mellett: Mágikus hagyományok az ókori Mediterráneumban*, szerk. NAGY Árpád Miklós, Bp., Gondolat, 2013, 633–639; HORVÁTH Judit, *A szirének „életrajza”: Apollónios Rhodios: Argonautika IV. 891–919 = Tengeristennő az Olymposon: Mítoszok szóban és képen*, szerk. HORVÁTH Judit, Bp., Gondolat, 2015, 178–187; PATAKI Elvira, *Varázsdal, antizene és apoteózis: Apollónios Rhodios szirénjei = Tengeristennő az Olymposon, i. m.*, 188–201; PESZLEN Dóra, „Csecsemőkorod óta...”: *Thetis életrajza Apollónios Rhodios Argonautikájában = Tengeristennő az Olymposon, i. m.*, 217–234; PATAKI Elvira, *A pástor és a szirének: Megjegyzések Apollónios Rhodios Butés-elbeszéléséhez* (*Arg. IV, 885–921*), Antik Tanulmányok, 2016/1, 1–32; APOLLÓNIOS RHODIOS, *Argonautika II. 1030–1230* (Tordai Éva fordításában, Peszlen Dóra bevezetésével és jegyzeteivel), Ókor, 2016/2, 71–75; APOLLÓNIOSZ RHODIOSZ, *Argonautika: A lémnoszi nők*, Kalligram, 2017/1, 56–69.

⁸ Terjedelme az *Ilias*énak mintegy a harmada, és valamivel kevesebb mint az *Odyseeia* fele.

⁹ Az eposz ismertetéséhez, valamint a magyarázatokhoz használt kommentárok: APOLLONIOS VON RHODOS, *Die Fahrt der Argonauten*, hg. Paul DRÄGER, Stuttgart, Philipp Reclam jun. Verlag, 2010²; APOLLONIOS OF RHODES, *Argonautica: Book III*, ed. Richard L. HUNTER, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

A hősök – sok egyéb kalandjuk közt – megszabadítják a rettenetes Harpyiáktól a vak jóst, Phineust, aki hálából jóslatot mond nekik: elárulja, hogy elsősorban Kypris, a szerelem istennője lesz segítségükre küldetésük teljesítésében, de további külső támogatást is remélhetnek. És valóban, Arés szigeténél kimentik a tengerből Phrixos és Chalkiopé hajótörést szenvedett fiait, akik így szintén az Argó hajósaivá, kolchisi kalandjaik során pedig segítőkivé válnak.¹⁰

A harmadik könyv cselekménye már Aiétés király birodalmában játszódik. Itt jelenik meg Médeia is, Aiétés lánya, Hélios napisten unokája, Hekaté varázslásban járatos papnője. Ez utóbbi tulajdonságára utal az eposzban kétszer is előforduló, Homérostól ismert *polypharmakos* jelző. A görög *pharmakon* szó egyaránt jelenthet gyógyfüvet és varázsszert, a kolchisi királynő legfontosabb tulajdonsága az eposzban az, hogy ezeket a szereket jól ismeri, tehát olyan tudás birtokában van, amellyel segíthet Iasónnak teljesíteni a rá váró próbákat.

Amikor a harmadik énekben az Argonauták megpróbálják elkérni a gyapjút Aiétéstől, a király szörnyű haragra gerjed, és emberfeletti próbákat ró Iasónra: tüzet okádó bronzbikákkal és földből sarjadt harcosokkal kell megküzdenie. A kétségbeesett hőst és társait Argos, Phrixos egyik fia próbálja megnyugtatni, és ő ajánlja neki, hogy kérjék Médeia segítségét, aki ért a varázsszerekhez. Argos terve összhangban van Héra szándékával, aki nemcsak pártfogoltját, Iasónt szeretné győzelemhez segíteni, hanem egyúttal azt is el akarja érni, hogy a varázsszerekhez értő királynő Iólkosba kerüljön, és ott elpusztítsa Iólkos királyát, Peliast, aki korábban magára haragította az istennőt (1. 12–14).

Ahogy az epikus világban lenni szokott, az emberi motivációk mellett az isteni akarat is szerepet játszik az események alakulásában. Az Argonauták vállalkozásának két halhatatlan támogatója, Héra és Pallas Athéné a 3. ének elején Aphrodité segítségét kérik. Azt szeretnék, hogy Erós – az elbeszélés szerint Aphrodité fia – szerelmet hozó nyilával lője meg Médeiat, és ezzel biztosítsa a hősök sikerét. Médeiat végül el is találja Erós, épp miközben Iasón Aiétés jóindulatát igyekszik megnyerni. Érzékletes leírást olvasunk arról, hogyan lesz úrrá a szerelem a lányon: elsápad, szíve hevesebben kezd verni, egyre csak az ifjúra gondol, aggódik érte és félti a rá váró próbáktól (3. 275–298, 443–471). Argosnak sem kell sokáig gyözködnie anyját, hogy kérje húga segítségét. Ám mielőtt erre sor kerülne, az eposz bepillantást enged Médeia hálótermébe, álmába, kínzó gondolataiba, fájdalmas gyötrődésébe, ahogy szerelme és családjá között próbál választani.

Végül Médeia elhatározásra jut, Iasón mellett dönt, és olyan varázsszert ad neki, amely egyetlen napra sérthetetlené teszi őt és fegyvereit is. Hekaté templomában négy szemközt találkoznak – ekkor beszélnek egymással első ízben. Az Argonauták vezetője nyájasan viselkedik a lánnyal, szerelemmel és házassággal kecsegteti. Miután

¹⁰ Ez a részlet (találkozásuk Phrixos fiaival és a velük kötött szövetség) feltehetően Apollónios Rhodios újítása, a mítosz más ókori elbeszéléseiből nem ismert.

a csodás növénynek köszönhetően a hérosz kiállja a próbákat, Aiétés haragra gerjed. Megsejti, hogy lánya segített az idegeneknek, Médeia pedig apja bosszújától félve kénytelen elmenekülni az Argonautákkal. Az utolsó, negyedik énekben varázsfüvei segítségével elaltatja az őrkígyót, és ezzel megszerzi az aranygyapjút Iasónnak. Végül az Argó fedélzetén megkezdik viszontagságokkal teli útjukat Hellas felé.

A harmadik énekben a szerelemtől szenvedő fiatal Médeia fokozatosan kegyetlen varázslónővé válik. Segít csapdába csalni saját fivérét, aki az őket üldöző kolchisi csapat vezetője, majd azt is végignézi, ahogy Iasón meggyilkolja, majd feldarabolja testvérét. Ezzel végérvényesen szakít családjával. A phaiákok szigetén egybekel Iasónnal. (A narrátor ezen a ponton jelzi, amit elsősorban Euripidés tragédiájából tudunk: ennek a házasságnak nem lesz boldog vége.)

Médeia akkor jelenik meg utoljára az eposzban, amikor Kréta szigeténél egymaga menti meg az Argót és legénységét a bronz óriás, Talós rájuk zúduló kőzaporától. Korábban csak varázsszereket használt, Talóst viszont szemmel veréssel (*baskania*) öli meg.¹¹ Az eposz, mintegy keretbe foglalva történetét, ekkor nevezi másodsor is *polypharmakos*nak Médeiát – épp akkor, amikor nem használja varázsfüveit.

Az Argó végül eléri célját. A narrátor Aigina szigetén búcsút vesz a héroszok csapatától, és az epilógusban elárulja, hogy innen már nyugodtan, újabb nehézségek nélkül hajóztak haza. Médeia tehát eljut Iólkosba, de hogy mi módon teljesítette be Héra akaratát, hogyan állt bosszút Peliason, és miként ért véget Iasón iránt érzett szerelme, amelyet az *Argonautika* harmadik éneke oly érzékletesen tárt elénk, azt Apollónios már nem mondja el.

Az itt közölt részlet a 3. ének egyik kulcsepizódja. Médeia álmát, belső monológjait és nővérével folytatott beszélgetését tárja elénk az elbeszélő.

DÓRA PESZLEN

Apollonios Rhodios: *Argonautica* 3. 616–824
Introduction to the translation of Éva Tordai

The *Argonautica* by Apollonius Rhodius is the only remaining epic poem from the Hellenistic period and the longest elaboration of the Argonautic myth. After a long time of rejection, in the last few decades the poem has been rediscovered by scientific research, and it has a renaissance in Hungary, as well. Its first Hungarian translation by István Szabó was published in 1877. Ever since we have just a few verses from the *Argonautica* in our mother tongue. In this article we are presenting a detail from the new, yet unpublished Hungarian translation made by Éva Tordai. The third book of the poem tells the love story of Medea, the Colchian princess and Jason, the leader of

¹¹ Korábbi varázslatai során az eposzban Médeia nem gyilkolt. Az aranygyapjút őrző kígyót is – a mítosz más elbeszéléseivel ellentétben – csak elaltatta, nem végzett vele.

the Argonauts – the heroes who wish to acquire the Golden Fleece from the king of Colchis, Aeëtes, Medea's father. After getting shot by Eros and falling in love with the foreign hero, the heroine suffers from the decision she has to make: if she helps Jason to accomplish the challenges he faces, she betrays her family. The detail below (3, 616–824) describes her thoughts, feelings, inner monologues and the conversation with her sister, Chalkiope.

APOLLÓNIOS RHODIOS
Argonautika 3. 616–824
(Tordai Éva műfordítása)

- És a leány ágyára feküdt, mély álma elúzte
minden gondját, ám nyomban gyötrő, hazug álom
tört rá, mint ami bújában kínozza az embert.
Ebben az álomban nem azért vállalta a próbát
620 vendégük, mert úgy vágyott hazavinni a gyapjút,
és nem a kosnak a gyapja miatt kívánt idejönni
Aietész földjére, hanem ő az, akit hazavinne,
hogy felesége legyen, s a bikákkal is ő maga küzdött,
álmában minden gond nélkül győzte le őket,
625 ám a szavát ekkor megszegte az apja s az anyja,
mert a bikáikat öneki kellett volna befogni,
és nem a lányuknak, s így vendégük meg az apja
összevitatkoztak, később mindketten a döntést
rábízták, legyen úgy, ahogyan diktálja a szíve.
630 Rögtön a vendég mellé állt, háttérbe szorítva
apját-anyját. Rosszul esett nekik, és haragukban
rákiabáltak, az ordításra az álom elillant.
Félve-remegve felugrott, pillantása bejárta
hálóterme falát, nehezen tért vissza korábbi
635 lelki nyugalma, hatalmas sóhaj tört ki belőle:
– Én nyomorult, jaj, a rossz álmoktól úgy megijedtem!
Félek, hogy még nagy baj lesz abból, hogy a hősök
útnak eredtek. A vendégünkért reszket a szívem.
Válasszon csak akháj lányt népe között feleségnek,
640 én szüleim házára s a lányságomra ügyeljek!
Nem, kutyaszívem lesz, nővérem nélkül ezentúl
nem tipródom azon többet, megkér-e, segítsen
majd megvívni a harcot, mert nyilván a fiúkért
aggódik, szívemben a kín így hátha megenyhül
645 – mondta. Felállva szobájában kinyitotta az ajtót
meztélláb, a ruhájában, mert látni akarta
nővérét, és így aztán elhagyta szobáját,
ám ezután ott várakozott a szobája előtti
térben szégyenkezve, utána meg újra elindult

- 650 vissza, utána megint befelé, majd újra kihátrált
 onnan, erőtlén lábai vitték erre meg arra,
 és amikor nekiindult, meggátolta a szégyen
 – szégyene megfékezte, merésszé tette a vágya.
 Háromszor nekivágott s megtorpant, de negyedszer
 655 arccal előre az ágyra hanyatlott, összegubózott.
 Mint mikor egy új asszony a férje után a szobában
 sír, akihez testvérei adták őt, meg az apja,
 s visszafogottan a szolgáléányok előtt sohasem szól,
 mert szégyelli magát, és csak kuporog szomorúan,
 660 merthogy a férj odalett, mielőtt egymásra találtak
 volna, a nő meg, bár bensőjét lángok emésztik,
 fojtva zokog csak, megpillantva az özvegyi ágyat,
 hogy ki ne gúnyolják emiatt és meg ne alázzák
 – éppen eképpen sírt Médeia. De ekkor előjött
 665 egy fiatal szolgálólány, aki őneki szolgált,
 és megpillantotta azonnal, amint zokog egyre.
 S Khalkiopénak vitte a hírért, ő ücsörögve
 törte fejét éppen, hogy nyerhetné meg a hűgát.
 És kétségbe se vonta, amit hallott a leánytól,
 670 bár váratlanul érte, de átsietett a szobából
 döbbsenten hűgához nyomban, a lány szomorúan
 nyúlt el az ágyán, kétoldalt karmolta az arcát,
 s látva szemén, hogy sírt, megszólította eképpen:
 – Jaj, Médeia, ugyan milyen okból hullik a könnyed?
 675 Mondd, mi a baj? Szíved mi sebezte meg ennyire fájón?
 Tán istentől rendelt kór sújtotta a tested?
 Vagy haragos kijelentést hallottál az apánktól
 rólam meg fiaimról? Bár többé sose látnám
 már szüleim házát, s inkább a világnak a végén
 680 élnék, hol sohasem hallottak a kolchiszi névről!
 – szólt. Neki arca pirossá vált, lányos zavarában
 nem volt képes megszólalni, hiába akarta,
 már-már nyelve hegyén volt olykor a szó, de utána
 rögvest újra a mellkasa legmélyére lesüllyedt.
 685 És a szavak gyakran gyönyörű szájára tolultak,
 nyelve viszont nem forgott. Végül ilyen szavakat szólt
 nagy ravaszul, mert hát elszántta tette Szerelme:
 – Khalkiopé, a vihar lelkemben a sarjaidért dül,
 őket apánk hogy meg ne ölesse a vendégekkel,
 690 mert az előbb elaludtam, s rám tört egy rövid álom,

- rettenetes volt – hogy ne következzen be, csak adná
isten, s sarjaidért fájó gond rád ne szakadjon!
– azt puhatolva beszélt, hogy előbb megkéri-e arra
őt nővére, segítsen majd később a fiúknak.
- 695 Ámde amannak a lelkét rettenet és szomorúság
árasztotta el ezt hallván, s neki válaszul így szólt:
– Én is ezért izgultam s jöttem most ide hozzád,
hátha beszélgetnél erről, s valamit kieszelnél.
Ám esküdj meg a Földre s az Égre, nem árulod el majd
700 azt, amit elmondok most, s mindent megteszel értünk!
Kérlek téged az égilakókra, saját szüleidre,
hogy ne maradj tétlen, mialatt fiaim nyomorultul
elpusztulnak, vagy pedig én is gyermekeimmel
pusztulok, és majd visszajövök hozzád Erinűszként!
- 705 – így szólt, és a szeméből kezdtek folyni a könnyek,
s átkulcsolja a két karjával közben a térdét,
és az ölébe lehajtja fejét, egymásra borulva
szívet tépőn sírtak, fájdalmas zokogásuk
eltompult hangját hallhatták szerte a házban.
- 710 Csüggedten Médeia fogott a beszédbe először:
– Jaj, te szegény, amit elmondtál, mindarra milyen szert
adjak, a rettentő átokra neked s Erinűszre?
Bárcsak módodom lenne segíteni gyermekeidnek!
Hallja a roppant Úranosz ezt – elmondom a súlyos
715 kolkhiszi esküt, mert kéred – meg az istenek anyja,
Gaia alatt, én összeszedem most minden erőmet
és melléd állok, ha lehetséges, mire megkérsz!
– szólt, és erre felelt neki Khalkiopé e szavakkal:
– Nem tudnál akkor te a vendégnek valamely cselet
720 vagy fortélyt, hiszen az jól jön neki is, javasolni,
kérlek, a sarjaimért? Sőt hozzám Argosz is eljött
tőle azért, hogy próbálkozzam, hátha segítesz,
én pedig otthon hagytam közben, amíg idejöttem
– ő ezt mondta, amannak meg repesett az örömtől
725 titkon a lelke, piros lett nyomban a bőre, szemére
forró köd szállt, s végül megszólalt e szavakkal:
– Khalkiopé, ami jó s kedves teneked s fiaidnak,
azt teszem én. A szememmel többé már sose lássak
napfelkeltét, és te se lássál élve sokáig,
730 hogyha a lelkednél mást tartok előbbrevalónak,
vagy fiaidnál, mert a fivéreim ők valahányan,

- együtt nőttek fel velem, és aggódom is értük.
 Mert húgod vagyok, és azt is vallom, hogy a lányod,
 mert amikor kicsi voltam még, melledre emeltél
 735 úgy, mint őket, ahogy mindig hallottam anyánktól.
 Hát menj, s szívességemről ne beszélj, szüleink ne
 tudjanak arról, hogy szavam állom. S én Hekatének
 szentélyébe megyek reggel, s a bikákhoz a bűvszert
 elviszem annak a vendégnek, ki miatt e viszály dúl.
 740 Erre kiment a szobából Khalkiopé, a fiúknak
 húga segítségét elmondta. Magára maradva
 őt elfogta a szörnyű félelem újra s a szégyen:
 apja elől egy férfi miatt titkolja a tervét.
 Majd beborítja sötéttel a földet az ég. A hajósok
 745 Óriónnak a csillagait nézték, meg a Medvét
 bárkáikról, és a fejét álmra szeretné
 hajtani már az utas meg az őt, addigra a hosszú
 álom még a halott gyerek anyját is betakarta,
 már a kutyák sem ugatnak a városban, se kiáltás
 750 nem hallatszik már, elcsendesedett a sötétség.
 Épp csak Médeiát nem várta az álom, az édes:
 Aiszonidészért érzett aggódása s a vágya
 ébren tartja, a két bika rettentő erejétől
 retteg, Arész földjén amelyek csúful megölik majd,
 755 és közben szaporán vert szíve a mellkasa mélyén,
 mint amiképpen a házon visszaverődik a napfény
 felszökkenve a vízről, hogyha kiöntik a tálba,
 vagy belezúdítják a vödörbe, a fény pedig ugrál
 erre meg arra a gyors örvényben megcsavarodva
 760 éppen eképp kalapált mellében a lánynak a szíve.
 Megsajnálta, szeméből folytak a könnyek, a bánat
 marta a bensőjét végigperzselve a testét,
 minden gyenge idegszálat, nyakszirtje legalját
 ott, hol a legmélyebb bánat fészkel, valahányszor
 765 gyötrelmet vetnek szívünkbe a fürge Szerelmek.
 Azt gondolta először, a bűvös szert a bikákhoz
 majd nekiadja, utána pedig, hogy nem, s belepusztul,
 aztán azt, nem hal bele, és nem is ad neki semmit,
 inkább tűri a sorsát majd csendes nyugalommal.
 770 Majd ezt fontolgatva leült és hangosan így szólt:
 – Én nyomorult! Most ezt vagy amazt válasszam a bajból?
 Mindenképp tehetetlen a szívem, a bajban erőm sincs

- már, csak szenvedek egyfolytában. FÜRGE nyilával
 inkább még azelőtt lőtt volna meg Artemisz engem,
 775 hogy megláttam e férfit, vagy hogy akháj területre
 értek Khalkiopénak a sarjai, mert haza bajnak
 hozta csak őket az istenség vagy az egyik Erinüsz!
 Vesszen a próbán, hogyha a végzete az, hogy a réten
 kell pusztulnia! Mert hogy játszhatnám ki apámat
 780 és az anyámat a szerrel? Ugyan mivel álljak eléjük?
 Mely csellel, mely fortéllyal húzom ki a bajból?
 Őt egyedül szólítsam meg majd társai nélkül?
 Jaj, iszonyú! Ha meg is hal, még akkor se remélem
 gyötrelmem végét! Nekem akkor lesz igazán rossz,
 785 hogyha nem él többé már. Vesszen hát a szemérem,
 vesszen a megbecsülés! Ha miattam megmenekül majd,
 és nem esik baja, akkor menjen, amerre szeretne!
 Én meg még ugyanaznap, hogyha kiállta a próbát,
 haljak meg, magamat fellógatván a tetőre
 790 vagy gyilkos szereket nyelvén elemésztve a lelkem!
 Ám meg fognak szólni ezért még holtom után is
 engem csúnyán, és az egész város kibeszéli
 végzetemet majd, engem vesz szájára az összes
 kolkhiszi nő, kígyót-békát fognak kiabálni:
 795 – Ő az a lány, aki egy jöttment embert szeretett meg
 s meghalt érte, az apja s az anyja se volt neki fontos,
 úgy vágyott rá. Lesz, aminek nem mondanak el majd?
 Én nyomorult sorsú! Jobban járnék bizonyára,
 hogyha ma éjszaka még elpusztulnék a szobámban
 800 hirtelenül, minden szidalomtól megmenekülnék,
 még mielőtt rámszáll a gyalázat, amelyre szavam sincs!
 – szólt és ládájához elindult, melynek a mélyén
 sok bűvös szer volt, méreg meg gyógyerejű fű.
 Térdén tartva a ládát sírt, ömlöttek ölébe
 805 egyfolytában a könnyek, csak folytak patakokban,
 önnön sorsa miatt el volt keseredve. Halálos
 mérget akart kikeresni belőle, amit bevehetne.
 Már a zsinórt kibogozta, mely összekötötte a ládát,
 hogy kivehesse, szegény nyomorult, ám hirtelen ekkor
 810 visszariadt gyűlölt Hádésznek a gondolatától.
 Szótlanul állt ott jó hosszú ideig, körülötte
 közben az élete minden örömteli gondja jelen volt.
 Minden jó az eszébe jutott, amit adhat az élet,

és – mint minden lánynak – a víg gyermekkori társak,
 815 és még sokkal jobban esett ránézni a napra,
 mint azelőtt, ahogyan belegondolt most az egészbe.
 Így aztán térdéről újra letette a lábát,
 meggondolva magát most Héra miatt. Ezután már
 nem halogatta a döntést, sőt nem győzte kivárni,
 820 hogy megvirradjon, s neki átadhassa a bűvös
 szert a tanácsaival, s vele szemtől szembe kerüljön,
 és közben gyakran nyitogatta az ajtaja zárját,
 lesve a fényt, végül rászórta a Hajnal a vágyott
 fénysugarát, és erre a város népe felébredt.

*Magyarázatok a szöveghez**

619. *vállalta a próbát*: Az Aiótés által kirótt feladatokat: Iasónnak tüzet okádó bronzbikákkal és földből sarjadt harcosokkal kell megküzdenie.

641., 647., 667. Médeia nővéréről, Chalkiopéről lásd a bevezetőt.

643. *a fiúkért*: Chalkiopé és Phrixos közös gyermekei.

688–689. Az eposz korábbi soraiban (3. 594–605) már szó volt róla, hogy Aiótés királynak apja, Hélios azt jósolta, saját vére fog bajt hozni rá. Unokáira, Phrixos és Chalkiopé gyerekeire gyanakodott leginkább az uralkodó, ezért is engedte el őket a veszélyes tengeri útra, amikor apjuk szülőföldjére, Hellasba akartak utazni a fiúk.

704. *Erinüsz* (Erinnüsz): A bosszú istennői, akik mindenekelőtt a családon belüli bűnököt, például az anya- vagy apagyilkosságot üldözik. A szöveges és képi ábrázolások többnyire félelmetes nőalakokként látatják őket, és általában hárman vannak. Miután a bűnös meglakolt tetteért, Eumenisekké, „Jóindulatúakká” válnak, de így nevezték őket akkor is, ha szerették volna, hogy azzá váljanak. Származásukról többféle történet is fennmaradt. Aischylos (*Eum.* 322) szerint az Éjszaka (*Nyx*) gyermekei, Hésiodos elbeszélésében (*Theog.* 183–185) az Uranos kasztrálásakor lehulló vércseppekből születtek. A hésiodosi genealógiát követi a mitográfus Apollodóros (*Bibl.* 1. 1. 4), aki nevüket is felfedi: Megaira, Tisiphoné és Alléktó. Római megfelelőik a Fúriák.

721. *Argosz*: Phrixos és Chalkiopé egyik fia. Mivel ő beszél fivérei helyett is, feltehetően az *Argonautikában* Argos a legidősebb a testvérek közül (vö. 3. 319).

* A jegyzeteket Peszlen Dóra készítette.

745. *Órión*: A mitikus vadászról elnevezett csillagkép az éjszakai égbolt egyik legragyóbb objektuma, amely fényessége miatt a hajósok fontos tájékozódási pontja volt.

Medve: A Nagy Medve (görögül *Heliké*) csillagkép az Óriónhoz hasonlóan fényessége miatt fontos tájékozódási pont a hajósok számára.

752. *Aiszonidész*: Aisón fia, vagyis Iasón, az Argonauta-expedíció vezetője.

754. *Árész*: A háború istene.

774. *Artemisz*: Létó és Zeus lánya, Apollón isten ikertestvére. Szűz istennő, aki a vadászatban leli örömét. Számos „szakterülete” mellett a hagyomány szerint Artemis felelős a nők hirtelen haláláért, s ezt a gyors végzetet kívánja gyöttrődései közepette Médeia. Emellett az istennő úgy is kapcsolódik ehhez az epizódhoz, hogy egyrészt Artemis öröködi a fiatal lányok érintetlensége fölött, másrészt gyakran hozzák összefüggésbe Hekatével, akinek Médeia papnője. Egészen máshogy viszonyul a részlethez Artemis hagyományos fegyverének, az íjnak említése („inkább... lőtt volna meg”), hiszen a kolchisi királynő éppen egy másik nyíltól, Erós találatától szenved.

775–776. *akháj területre / értek Khalkiopénak a sarjai*: Miután a király vendégbarátságába fogadta a menekülő ifjút, és hozzáadta a lányát, Chalkiopét, Phrixos családjával együtt Aiétés királyságában maradt. Magas kort élt meg, és még halála előtt meghagyta fiainak, hogy térjenek majd vissza a boiótiai Orchomenos városába, és szerezzék vissza nagyapjuk, Athamas birtokait. Ezért keltek útra a testvérek azon a hajón, amellyel aztán hajótörést szenvedtek – így találkozhattak össze a Kolchis felé tartó Argonautákkal.

810. *Hádész*: Az Alvilág maga és egyben annak isteni ura.

818. *meggondolva magát most Héra miatt*: Az eposzokra jellemző, hogy egy-egy emberi cselekedetet, döntést isteni eredetűnek is mutatnak. Így Médeia is Héra beavatkozásának köszönhetően, az istennő sugalmazásai, parancsai miatt gondolja meg magát. (Héra a főisten, Zeus felesége, Iasón és az Argonauták isteni pártfogója.)

Médeia, a gyermekgyilkos az antik görög lélekfogalom tükrében

A tanulmányban Médeia, a gyermekgyilkos asszony antik mítoszának korabeli értelmezésére, lélekfilozófiai szempontból történő megközelítésére vállalkozom. Már az ókori görög világban több gondolkodó, író, költő értelmezte az asszony lelkében dúló destruktív érzelmi folyamatokat, s használta fel Médeia esetét legtöbbször exemplumszerűen saját nézetei alátámasztására.

A saját pszichéről való gondolkodás fontossága, elmélete és annak technikája Euripidés *Médeiá*jában már megjelenik, s olyan neves filozófusok hangsúlyozzák jelentőségét, mint Sókratés, Platón vagy Aristotelés. Az antikvitásban több gondolkodó, filozófus idézte e mű kulcsfontosságú sorait (1078–1080) a lélek destruktív induktív folyamatainak példaként vagy lélekfilozófiai téziseik igazolására: „Tudom, hogy szörnyű bűn, amit merészelek, / de elménnél hatalmasabb a szenvedély, / az emberek legtöbb bajának fő oka.”¹

Médeia az összes fennmaradt irodalmi szövegben önmagát elemezve áll előttünk. Beszédéből kitűnik, hogy valamilyen mértékben (szerzőtől függően) tudatában volt készülő tette kegyetlen, elítélendő mivoltának, hiszen értelmezte a magában dúló destruktív indulatokat. Módosult tudatállapotában azonban felerősödtek személyiségének romboló árnyékvonásai, s a pusztítást választotta. Médeia nem képes erényes emberként megoldani életének nagy krízishelyzetét, indulatai örvényként sodorják a gonosz tett felé. Az asszony története a női lét legnagyobb kihívásait, legmélyebb konfliktusait, az élet határhelyzeteinek kríziseit mutatja be, ami – a többi mítoszhoz hasonlóan – bizonyítja az ókori görög-római kultúra emberének intuitív gondolkodását, szimbólumok iránti fogékonyságát.

Az archaikus írók, költők tisztában voltak a szerelem, a szerelmi vágy igen erős, de szélsőséges emocionális és lélektani aspektusaival. A tragédiákról általánosságban elmondható, hogy a *πάθη* ábrázolása jórészt negatív aspektusból jelenik meg. A szerzők az emberi személyiség „árnyékának” veszélyeire hívják fel a figyelmet, felhasználva a mitológiai történetek hőseinek negatív, érzelmektől vezérelt tetteit. Filozófiai szempontból az *ἔρως* és a *πάθος* mint a racionalitás, a helyes döntések akadályozója jelenik meg.

Az *Állam* című művében Platón az emberi lelken belül három különálló lélekrészt különböztet meg: a gondolkodó lélekrészt, amelynek feladata a lélek egészének ésszel

¹ Eur. *Méd.* 1078–1080. A dráma magyar szövegére Kerényi Grácia fordításában hivatkozom, az alábbi kiadás alapján: EURIPIDÉSZ *Összes drámái*, Bp., Európa, 1984, 115–163.

történő, racionális irányítása; az indulatos lélekreszt, amelynek elemi működése a harag, de a győzelem és a megbecsülés motivációja is innen eredeztethető; illetve a vágyakozó lélekreszt, amely elsősorban a fizikai szükségletek vágyaiért felelős. Platón szerint a helyes életvezetés elérése érdekében az értelmes, az ész által vezérelt lélekreszre kell hallgatnunk, s nem szabad hagynunk, hogy vágyaink, indulataink felülírják ennek parancsait.² Ily módon az érzelmek és a racionalitás folytonos versengése figyelhető meg: bár az emóciók szükséges velejárói az emberi létezésnek, az észnek mindig ellenőrzése alatt kell tartania azokat. Elméletének kiváló illusztrációja *Törvények* című műve egyik hasonlata (644d–645a), amelyben az egyik beszélő arról értekezik, hogy az ember egyfajta báb, amelyet az érzelmek és a vágyak „zsinórjai” rángatnak, s csak az egyetlen aranyszál, az értelem vezetheti a helyes irányba. A platonikus filozófiát vallók Médeia esetét e lélekreszek konfliktusaként értelmezik.

Aristotelés lélekfilozófiai gondolkodásában az emóciók nem szükséges „rosszak”, hanem természetes velejárói az emberi életnek. Aristotelés szerint az erény éppúgy, mint a „lelki rosszság”, tőlünk függ, azaz tetteink célját, eljárását és eszközeit szabad akarattunkból választhatjuk meg, s ezáltal a cselekvés személyes felelőssége válik hangsúlyossá: „a mondás, hogy »senki sem készakarva lesz gonosszá, sem pedig akarata ellenére boldoggá«, szerintünk felerészben hamis, s csak felerészben igaz. Mert boldoggá valóban senki sem akarata ellenére lesz; de már a gonoszság saját akarattunkból folyik.”³

Aristotelés megkülönbözteti a tudatlanságból és tudatosságból elkövetett cselekvést, gonoszsgot. Szerinte csak úgy mondható el valakiről, hogy akarata ellenére cselekedett, ha nincs tudatában a cselekvés körülményeinek, és később felismeri és megbánja tettét. Saját akarattól történő cselekedetnek Aristotelés szerint azt kell tartanunk, „aminek mozgató elve magában a cselekvő személyben van; s aminek egyedi körülményeit, melyek közt a cselekvés végbemegy, a cselekvő személy ismeri”.⁴ Aristotelés filozófiája alapján tehát saját akarattól történő cselekedetnek nevezhetjük Médeia gyilkosságát, hiszen tudatában volt tette céljának, módjának és eszközének, emberi gonoszsgát szabadjára engedve kielégítette bosszúvágyát gyermekeinek meggyilkolásával, ily módon súlyos felelősség terheli.

Aristotelés igen éleslátóan fogalmaz a haragról, annak helyes és helytelen kezeléséről, a harag helytelen kezelésével összefüggésben jelentkező indulati cselekvésről, a bosszúról, s az azzal járó örömről. Médeia haragjának intenzitását meghatározta, hogy férje, gyermekei apja iránt érzett haragot, s ezt csalódásának fájdalma, nőiségének megsértése is táplálta. Személyisége integráltságának hiánya, széttöredezett-sége megmutatkozott abban, hogy önzése, önsajnálata, bosszúvágya felülírta gyermekei iránt érzett felelősségét, szeretetét. Médeia a bosszúról való gondolkodásból fakadóan, annak megtervezésekor, kivitelezésekor és elvégzése után egyfajta paradox

² Plat. R. 585 d–e.

³ Arist. EN 3. 7, ford. SZABÓ Miklós.

⁴ Uo., 3. 3.

örömöt érez: saját belső megelégedettségi szintje emelkedik, tudván, mekkora fájdalmat okoz gyermekei apjának.

Euripidés tragédiája igen erőszakos és rémisztő Médeia-képet mutat. A „legintenzívebb” jelenet a darabban, amikor Médeia fontolgatja, hogy megölje-e gyermekeit vagy sem. Ezt a belső vitát Euripidés feltehetően a platóni három lélekrész, azon belül az indulatos (θυμός) és a gondolkodó (βουλευματα) lélekrész konfliktusával érzékelteti. Médeia kudarcot vall abban, hogy az ész által vezérelt lélekrészre hallgasson, bosszúvágya, haragja, indulata felülírják annak parancsait, s kikerül az ész, a racionalitás kontrollja alól. A tragédiáíró kiválóan érzékelteti azt a pszichés állapotot, amelyben az ἀκρασία, az önkontroll hiánya felülemelkedik az asszonyban. Euripidés *Médeia*-ja valószínűsíthetően a platonikus filozófia elméleti vonalát követi. Az ἀκρασία fogalmát is először Plátón fejti ki *Prótagoras* című művében, amelyben Prótagoras a tudás erejéről beszélget:

A legtöbb ember ugyanis nem tartja valami sokra a megismerést, nem úgy gondolkodik róla, mintha valami erős, irányító, sőt parancsoló tényező volna, hanem azt állítja, hogy igen sok esetben, amikor az emberben megvan a helyes ismeret, mégsem tőle vezeteti magát, hanem valami más erőtől: hol a haragtól, hol a gyönyörtől, máskor a fájdalomtól, néha a szenvedélytől, gyakran a félelemtől.⁵

A hipotézis szerint az az optimális, ha a személy az ész parancsainak engedelmeskedve éli az életét, azaz tudja, hogy mi a helyes, és aszerint cselekszik; viszont ha ennek az ellenkezője történik, azaz felismeri, hogy mi lenne a helyes dolog, de – vágyai által vezérelve – azzal ellentétes módon cselekszik, akkor az ἀκρασία megmutatkozik, azaz a személy kikerül az ész kontrollja alól. Ilyen esetben az érzelmek, főként a harag (θυμός) átveszik az irányítást a gondolkodás (λογισμός) felett, s a személy „elfelejti” annak parancsait. Euripidés *Médeia*-jával ez történik. Az asszony tudatában van annak, hogy micsoda szörnyű (κακά), az isteni és emberi világ által is elítélendő bűnt szándékozik végrehajtani, s mégis megteszi, azaz hagyja, hogy destruktív vágyai, érzelmei magukkal ragadják. Az asszony „elvágja” legfontosabb kapcsolatainak fonálát, megszűnik anya lenni, ily módon szélsőséges szerelmi vágyának destruktív ereje halandó voltát emeli ki, amennyiben azt a felfogást követjük, amelyet Aischylos *Oresteiá*-jában Élektra fogalmaz meg. A hajadon az Orestésszel folytatott dialógusában kifejti, hogy az utódok a halott szülő emlékének „mécsesei”, azaz megóvják őt a teljes elmúlástól, feledéstől, hiszen önmagukban, s a következő nemzedékekben emlékezetük tovább él. Ily módon Médeia szociális kapcsolatait tekintve elszigetelt ember marad, akinek emléke elenyészik az idő múlásával együtt.⁶

⁵ Plat. *Prt.* 352 b 1, ford. FARAGÓ László.

⁶ D. Herbert ABEL, *Medea in Dido*, *The Classical Bulletin*, 1957/58, 52.

Chrysippos sztoikus filozófus – akit igencsak érdekelt az emberi psziché negatív aspektusa, a hibás döntések oka – kifejti az ἀκρασία folyamatának ezt az igen fontos elemét: szerinte egy személy nemcsak azért utasíthatja el az ész által diktált dolgokat, mert vágyai egyszerűen felülírják azokat, hanem feltételezi, hogy az érzelmek által befolyásolt állapotban ragaszkodhat is ahhoz, hogy a racionalitás kontrollja alól kikerüljön.⁷ Ez az állapot azért következik be, mert a πάθος befolyásolja a személynek azt a képességét, hogy helyesen tudjon gondolkodni és cselekedni. Chrysipposnak a pszichéről, az érzelmek hatásairól vallott nézetei főként Galénos *De Placitis Hippocratis et Platonis* című művében maradtak fenn, amelyben az orvosfilozófus vitába száll vele az emberi lélek természetének egységes vagy több részből álló elméletét illetően.

A platonikus és a sztoikus filozófia nézetei igen eltérőek abban a tekintetben, hogy miként hat a πάθος az ember helyes döntéshozatalára. Míg az előbbiben a lélek többosztatú, a sztoikus filozófiában az emberi psziché egységes. Chrysippos nagyon érdekelte Médeia akratikus állapota, miért és hogyan vált érzelmeinek rabjává. Nem az érzelmek és a racionalitás „kötélhúzásaként” értékelte a Médeia lelkében zajló folyamatokat, hanem a sztoikus lélekfilozófiát követve a psziché egységességét vallotta, így szerinte a konfliktus nem Médeia lelkének két különálló része között folyik, hanem magában Médeiaiban, akinek egységes pszichéje valamilyen módon két „aspektusból” vesz részt a helyzetben. Az egyetlen ember, aki képes lenne megakadályozni Médeia tettét, az Médeia önmaga, s ez így módon nagyobb felelősséget ró rá. Az asszony mentegeti, meggondolja magát újra és újra, de haragja végül mindent felülbírá. Chrysippos szerint az ember egyfajta pszichofizikai komplexum, amelynek központi irányítója a hégemonikon (ἡγεμονικόν), ahol a józan ész, a vágyak és a heves érzelmek együttesen lakoznak.⁸ Szerinte az emóciók buja lázában nem használ a meggyőző tanítás annak, akit a szenvedély hány-vet. A harag állapotába került ember képtelen az igazság meglatására, elveszti az esztét, nem ura már önmagának, így „vakká” válik (τυφλός), tehát a haraggal önmagának árt az ember.⁹

Chrysippos a futás analógiáját hozza fel annak megvilágítására, hogy milyen módon és miért cselekszik az ember a józan esze ellenére. Szerinte, ha egy személy „természetes hajtóerejével” (a motiváció alapja, cselekvésre ösztönző erő) összhangban sétál, s a lábait által kifejtett mozgás nem túlzott, akkor bármikor meg tud állni, vagy megváltoztatni tempóját. Viszont ha egy személy fut, ez már nem ilyen egyszerű. Chrysippos szerint a futáshoz hasonló dolog történik az emberi lélekben, ugyanis ha a „természetes hajtóerő” hirtelen megugrik, s több van belőle a kelletténél, akkor a léleknek meglepő és kiszámíthatatlan megnyilvánulásai lehetnek, s ebből következően az ember „furcsa” tetteket vihet véghez. Éppen emiatt ebből a hajtóerőből éppen annyira van szükség, amely mellett a józan ész és az érzelmek optimálisan tudnak

⁷ Gal. *Hipp. et Plat.* 4. 5. 29–43.

⁸ Christopher GILL, *Did Chrysippus Understand Medea?*, *Phronesis*, 1983/2, 138.

⁹ Anne BÄUMER, *Die Bestie Mensch: Senecas Agressionstheorie, ihre philosophischen Vorstufen und ihre literarischen Auswirkungen*, Frankfurt am Main – Bern, Peter Lang, 1982, 67.

működni.¹⁰ E chrysiptosi modellben a személy tudatos döntése az, amikor elkezd futni, viszont ha már fut, nem tud megállni egy pillanat alatt. Ily módon az ember képes arra, hogy tudatában legyen „árnyékának”, indulatai „elburjánzásának” – ahogyan a rohanó ember tudatában van annak, hogy lábai gyorsan mozognak –, s ezt Médeia is tudja; túlfűtöttsége miatt a lélek már kényszerpályán mozog. Az asszonymnak az a képessége, hogy józan eszére hallgasson, érzelmei miatt gyengül, kritikus helyzetében problémamegoldó eszközei kimerülnek, érzelmileg elszigetelődik, belső feszültsége elviselhetetlenné válik számára, személyiségének destruktív erői győzedelmeskednek, s végül elköveti végzetes tettét.

A sztoikus filozófiában az érzelmek teljes mértékben részét képezik az emberi pszichének. Nem egy alárendelt és „idegen” lélekrész révén, hanem természetszerűleg keletkeznek bennünk, s kifejeződnek cselekedeteinkben. Chrysiptos számára Médeia nem szörnyeteg, hanem olyan személy, aki – mint modelljében az ἀκρασία állapotában lévő futó ember – elvesztette kontrollját önmaga felett, azaz kapcsolatát józan eszével, s akit túlzott szenvedélyei befolyásolnak. Állapotát szerinte nem lehet teljes irracionálisként jellemezni, annak ellenére, hogy megszűnik „emberként” működni. Médeiaival az történik, mint a futó személlyel: a józan ész negligálásával vágyainak, indulatainak – mint a futó lábaknak – már nem képes tudatosan megálljt parancsolni. Chrysiptosnál az ember minden esetben mint „egész” működik, akkor is, ha ez a „működés” valamilyen szinten hibás.¹¹ E modell szerint Médeia, akit indulatai magával ragadnak, nem tudja és nem is akarja megállítani a lelkében zajló folyamatot, s annak intenzitását enyhíteni. Iasón iránti szerelme és bosszúvágya kontrollálja létezését, megsemmisíti alapvető értékeit, azaz a női lét egyik legfontosabb szerepében vall kudarcot gyermekei meggyilkolásával.

Galénos is Médeiát hozza fel példaként filozófiájának alátámasztására. Az asszony lelkét nem egységesnek, hanem platóni hatásra három lélekrészből állónak tekinti, s a konfliktust ezek között értelmezi, amelyből az érzelmekért „felelős” lélekrész kerül ki győztesen. Galénos szerint Médeia tudta, hogy istentelen és szörnyű dolgokat fog csinálni, mikor elhatározta, hogy megöli gyermekeit, habozott, majd a harag újból elragadta, mint mikor az engedetlen ló átveszi az irányítást a kocsihajtótól; majd a józan ész ismét felülkerekedett, aztán a düh, majd megint az ész. Tehát folyamatosan e kettő között hánykódott, amikor átengedte magát a haragnak.¹² Galénosnál e három lélekrész (a józan gondolkodásért, a vágyakért és a haragért felelős lélekrészek) a psziché három különböző része, amelyek a test különböző területein helyezkednek el.¹³ Kifejti, hogy Euripidés Médeiát a „barbár” és műveletlen ember exemplumaként hozza fel, akinek lelkében a harag és az indulat erősebb a józan észnél; ugyanakkor a görögök

¹⁰ Gal. *Hipp. et Plat.* 4. 2. 14–18.

¹¹ GILL, *i. m.*, 140.

¹² Gal. *Hipp. et Plat.* 3. 3. 14.

¹³ Christopher GILL, *Personality in Greek Epic, Tragedy and Philosophy: The Self in Dialogue*, Oxford, Oxford University Press, 1996, 231–234.

és a művelt emberek esetében – mint Odysseus – a psziché értelmes része minden esetben felülkerekedik az érzelmeken. Szerinte ezen állapot eléréséhez a filozófia gyakorlása elengedhetetlen, s akik ezt nem teszik – például a „barbárok”, gyermekek –, azokat a harag befolyásolja döntéseikben. Galénos értetlenül áll Chrysispos Médeiát elemző, exemplumjellegű lélekfilozófiája előtt, hiszen szerinte éppen saját, sztoikus elméletét cáfolja meg vele.¹⁴ Az orvosfilozófus a későbbi sztoikus, Poseidónios lélekfilozófiáját hozza fel nézetének megerősítésére, aki a „platóni” modell irányvonalához tér vissza. Sztoikus létére úgy gondolta, hogy a morális fejlődéshez elengedhetetlen a lélekben lévő irracionális rész manifesztációjának megfékezése, és erre a lelket már gyermekkorban fel kell készíteni, „megerősíteni”.¹⁵ Poseidónios szerint a „chrysisposi intellektualizmus” helytelen felfogást képvisel, mivel megfélekedzik a platóni tanításról, a lélekben működő irracionális erőkről. Szerinte a sztoikus filozófia nem fejtheti meg az érzelmek helyes működését anélkül, hogy e tételeket figyelembe ne venné. Ugyanakkor Poseidónios nem hirdet teljes érzelemmentességet, kizárólag a destruktív, mértéktelen, „Médeia-féle” érzelmi megnyilvánulásokat tekinti veszélyesnek és elkerülendőnek, amelyek felülkerekedhetnek a racionális gondolkodáson.¹⁶

A lélek ingadozásának sztoikus modelljét Plutarchos is kifejti *Moralia* című művében. Leírja, hogy némelyek szerint az érzelem lényegében nem különbözik a λογισμός-tól, azaz a józan gondolkodástól, akkor sem, ha úgy tűnik, a kettő között viszály támad, hiszen az csak egyetlen ok felbomlása két aspektusra. Ezek az érzelmek hozzájárulnak és ösztönzik a döntéshozatalt, aktivitási erők, amelyek egy pillanat alatt bármely irányban megváltoztathatják az ember elhatározását. Példának hozza a gyermekek hirtelen támadt erőszakos és heves tetteit, amelyek bizonytalanok és ingatagok a „gyermeki gyengeség” következtében.¹⁷

Apollónios Rhodios Médeiájának lélekábrázolása is – a korabeli sztoikus filozófiai gondolkodást követve – a lélek egységét hangsúlyozza. A chrysisposi nézethez hasonlóan egy, az euripidési Médeia-alaknál tudatosabb, személyisége „árnyékát” inkább ismerő asszony tárul elénk.¹⁸ Éppen emiatt az olvasóban önkéntelenül némi együttérzés alakulhat ki, mivel betekintést nyer az asszony döntési folyamatába, érzelmi zűrzavarába. Euripidés Médeia-karakterét az irracionális, a „bestiális” (nem árnyaltan elemzett) impulzusok irányítják. Apollónios Rhodios Médeiája árnyaltabb képet ad. Chrysispost és a sztoikus filozófiát vallókat követve olyan Médeiát állít

¹⁴ Gal. *Hipp. et Plat.* 3. 3. 13.

¹⁵ Robert W. SHARPLES, *Stoics, Epicureans and Sceptics: An Introduction to Hellenistic Philosophy*, New York, Routledge, 1996, 71.

¹⁶ Richard SORABJI, *Posidonius On the Irrational Forces In Emotion* = R. S., *Emotion and Peace of Mind: From Stoic Agitation to Christian Temptation*, Oxford, Oxford University Press, 2002, 94–95.

¹⁷ Plutarchos, *Moralia*, 446.

¹⁸ A sztoikusok szerint minden olyan deviancia, amely eltér az „univerzális” racionalitás elveitől, azt eredményezi, hogy a személy elveszíti kapcsolatát józan eszével, s eltekint a racionalitás további alkalmazásától. A sztoikus filozófiában az individuum felelős önmagáért és érzelmeiért.

elénk, aki – mint minden ember – elválaszthatatlan érzelmeitől s azok kifejezésétől.¹⁹ Használja az introspekció módszerét, elemzi érzelmeit, s tudatában van azok destruktív erejének. Apollónios az asszonyt inkább az *erős* áldozataként mutatja be, mintsem a gonoszság legfőbb megtestesítőjeként. Médeia karakterét az olvasó már leánykorától kezdve ismeri, tanúja szerelme kibontakozásának, hazaárulásának, egyúttal lelki küzdelmének a szerelem végzetes vágya és a hazája miatti szégyenérzet között. Ily módon – teljes mértékben betekintést nyerve Médeia lelki történéseibe, s az ok-okozati összefüggések folyamatába – a szerző az asszony tettének okát az *erős* által létrejött destruktív és módosult tudatállapotban láttatja, amely állapot szerinte legalább annyira sajnálatra méltó, mint büntetendő.²⁰

Chrysippos követve Epiktétos sztoikus filozófus is kifejti a Médeia lelkében zajló folyamatokat, segítségül hívva Euripidés híres sorait (1078–1080). A filozófus *Beszélgetések* című művében ki is fejt, hogy Médeia iránt inkább sajnálatot, mint haragot kellene éreznünk, mert a szegény asszony eltévedt, azaz indulatai téves irányba vezették a legfontosabb kérdésekben, s emberből viperává alakult át. Inkább szánjuk őt, ahogy szánjuk a vak vagy a béna embert, mert ő is vakká és bénává lett döntési képességeiben.²¹ Leírja, hogy Médeia fokozatosan feladja minden reményét, hogy megtartsa Iasónt, hogy Korinthosban maradjon, hogy nincs senkije, aki megvédené őt, s kétségbeesésében a legnagyobb hibát követi el.²² Epiktétos szerint Médeia haragja fokozatosan elhomályosítja az asszony józan ítélőképességét, ugyanakkor nem cselekedhet anélkül, hogy „egész lényében” ne lenne jelen, ily módon az egységes lélek döntéseként értelmezi tettét.²³

Kilikiai Simplikios újplatonikus filozófus létre a sztoikus Epiktétos *Kézikönyvecskéjéhez* írt kommentárokat. Háromszor is használja a híres sorokat, melyeket Chrysippos és Epiktétos is elemez.²⁴ Az 5. fejezetben így ír:

Vétkes tett ugyanis vagy akkor következik be, amikor az értelem a gyakorlalti okosság fogyatékos volta miatt nem határozza meg, hogy mit kell tennie, vagy akkor, amikor az értelem [...] látja ugyan, hogy mit kellene megtennie, ám képzetlensége miatt az irracionális törekvések zsarnoki módon fölláznak az értelem ernyedt ítélete ellen, mint mikor a tragédiában a Médeiat

¹⁹ Julia SIMONS, *“And Her Heart Fluttered”: The Psychopathology of Desire in the Argonautika*, Kelburn, Victoria University of Wellington, 2014, MA-záródolgozat kézírata, 39. <https://core.ac.uk/download/pdf/41338978.pdf> (Letöltés ideje: 2017. április 30.)

²⁰ *Uo.*, 4.

²¹ Epikt. *Ench.* 1. 28. 7.

²² John M. DILLON, *Medea among the Philosophers = Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art*, eds. James J. CLAUSS, Sarah I. JOHNSTON, Princeton, Princeton University Press, 1997, 217.

²³ *Uo.*, 214.

²⁴ Marilyn LAWRENCE, *Akrasia and Enkrateia in Simplicius’s Commentary on Epictetus’s Encheiridion = The Neoplatonic Socrates*, eds. Danielle A. LAYNE, Harold TARRANT, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2014, 135.

alakító színész azt mondja: „Tudom, hogy szörnyű bűn, amit merészelek, / de elmémnél hatalmasabb a szenvedély.”²⁵

Galénos Médeia-interpretációjához hasonlóan több platonikus szövegben is feltűnik az euripidési passzus a platóni háromsztatú lélekteória bizonyítékaként, egyfajta exemplumtörténetként arról, hogy a lélek irracionális része képes felülkerekedni a racionális részen. Alkinoos *De doctrina Platonis* című művének 24. fejezetében a lélek részeinek tárgyalásakor Médeiat hozza fel példaként a θυμός létét és erejét illetően, amely a lélekben a józan ész ellentétéként működik. Calcidius Platón *Timaios* című művéhez írt kommentárjának 183. fejezetében a sorsról értekezve említi meg exemplumként a gyermekgyilkos asszonyt, azaz hogy miképp tud a θυμός felülemelkedni az emberi lélek értelmes részén.²⁶

Az antikvitás során a Médeia lelkében végbemenő folyamatokat, s a híres sorokat nemcsak a filozófusok, hanem az írók, költők is magyarázzák, lélekfilozófiai elméleteiket támasztják alá vele, vagy akár frivol módon használják fel azt, mint Lukianos. A híres szatíráró élete végén elfogad egy császári hivatalt Egyiptomban, ugyanakkor éles szatírárt ír az ilyesfajta munkák „etikájáról”. Médeia szavait parodizálva mentgeti magát: szegénysége hatalmasabb elméjénél.²⁷ Megfigyelhető továbbá a passzus használata többek között Ailios Aristeidésnél (*Oratio* 34. 50), Alexandriai Szent Kelmennél (*Stromata* 2. 15. 63. 3), Synesiosnál (*De regno* 10), Hieroklésnél (Pythagoras aranyverseihez írt kommentárjaiban, 6–7), Stobaiosnál (*Florilegium* 3. 20. 37) és Éliasnál (*Prolegomena philosophiae* 10) is.²⁸

Az ókori görög tudósok, filozófusok előszeretettel hozták fel példaként téziseik alátámasztására a görög mitológia karaktereinek tetteit, s elemezték ezek mozgatórugóit, a lélekben végbemenő pszichés folyamatokat. A Médeia-mítosz lélektanát, az asszony lelkében dúló destruktív indulati folyamatok mibenlétét s háttértényezőit több gondolkodó értelmezte már az antikvitás folyamán. Az általános görög filozófiai gondolkodásban az asszony a kegyetlen, veszélyes, barbár, néhol a sajnálatra méltó ember prototípusa marad, aki a dezorientált psziché paradigmaticus exemplumát testesíti meg.²⁹ A történet lélektani aspektusának kulcsfontosságát jelzi, hogy – bár majd 2500 év telt el az emberiség történetében a dráma első, euripidési megjelenése óta – nem vesztett jelentőségéből azóta sem, sőt a téma által megjelenített lelki jelenség a mai napig kutatás tárgyát képezi a pszichológia és pszichiátria tudományterületén. A mítosz szolgáltatja az alapot a Médeia-komplexus pszichológiai terminusának modernkori megszületéséhez is, amely fogalom a „Médeia-anyát” mint egy narcisztikus,

²⁵ Szimplikiosz kommentárja *Epiktétosz Kézikönyvecskéjéhez*, ford. STEIGER Kornél, Bp., Gondolat, 2016, 28–29.

²⁶ DILLON, *i. m.*, 215.

²⁷ *Uo.*

²⁸ *Uo.*, 216.

²⁹ *Uo.*, 218.

megsebzett, reményvesztett, függésben lévő nőt írja le, aki kíméletlen kegyetlenséggel „elvágja” a szülő-gyermek kapcsolatot, és bosszút áll férjén gyermekei révén.

KATALIN BÁN

Medea, the infanticide in the light of the ancient Greek psychological perception

The ancient Greek scholars and philosophers relished to use the deeds of Greek mythological figures as examples to demonstrate their theses, to analyse their motives and psychic processes in the soul. The Medea-myth, its psychology, the destructive emotion processes and their background factors in the woman's soul have been interpreted by several scholars during antiquity in particular through the key lines of Euripides' drama (1078–1080) to demonstrate their own philosophical theses. In the general Greek philosophical thinking, Medea remains the prototype of a cruel, dangerous, barbarian, occasionally regretful woman who embodies the paradigmatic exemplar of the disoriented psyche.

ADORJÁNI ZSOLT

Médeia és Cleopatra

Intertextuális kapcsolatok

Pindaros 4. pythói ódája és Propertius 4. 6 elégiája között*

A Propertius negyedik könyvének mértani középpontjában elhelyezett elégia (4. 6) a palatinusi Apollo-templom alapításának és ezzel összefüggésben az actiumi csatának állít emléket. A narrátor ezzel klasszikusan rómainak nevezhető témát dolgoz fel és azt *vates*hez illő hangvétellel tálalja.¹ Mindez meglepő a váratlan kontraszthatásokra építő elégiakönyvben, különösen, ha a költeményt szegélyező másik két elégiára gondolunk: az ötödik az Acanthis nevű kerítőnőt (*lena*), a hetedik pedig az immár halott Cynthia alakját idézi meg, más szóval a szerelem torz és ideális formáját. Ám egyik szerelmi tematikájú költeményben sincs jelen a közéleti vonatkozás, mely a negyedik könyvön belül éppen a hatodik elégiában a legerőteljesebb.

A horatiusi és vergiliusi szerepvállalás azonban csak külső máz, melyet Propertius a rá jellemző finom iróniával árnyal. Ennek egyik eleme, hogy magát a csatát – vagyis a tulajdonképpeni epikus elemet – nem fejt ki részletesen,² hanem az erre tett utalásokat Apollo beszédébe (főként 45–52) süllyeszti.³ Az isten ebben a csata végkimenetelét jósolja meg, és jó hadvezérhez illő buzdító beszéddel sietteti a megütöközést. Ezzel Propertius Kallimachos Délos-himnuszának híres-hírhedt Apollón-logosát (*h.* 4. 162–195) veszi mintául,⁴ melyben az isten anyja, Létó méhéből jövőendöli meg II. Ptolemaios születését Kós szigetén. Propertius a kézenfekvő tartalmi eltérésektől eltekintve egy alapvető ponton módosítja Apollo beszédének hatókörét a kallimachosi előzményhez viszonyítva: míg ott az isten a mitikus múltból a (távoli) történelmi jövőről beszél, Propertiusnál Apollo jóslata az elkövetkezendő néhány

* Jelen tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj (MTA) támogatásával készült.

¹ Vö. a vers lentebb idézett és tárgyalt prológosát (1–14).

² Ebben eltér legfontosabb előképétől, a vergiliusi pajzseírás Actium-exkurzusától (*Aen.* 8. 671–728), melyben a költő meglehetősen részletesen ismertette a szembenálló felek hadrendjét. Lásd Francis CAIRNS, *Propertius and the Battle of Actium (4.6) = Poetry and Politics in the Age of Augustus*, eds. Tony WOODMAN, David WEST, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, 129–168 (itt: 165–167); valamint Gregory Hutchinson kommentárját: *Propertius: Elegies Book IV*, ed. Gregory HUTCHINSON, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, 153.

³ A negyedik könyv narratív szerkezetének átütő jellemzője, hogy a narrátor személye különböző mitológiai és hétköznapi személyek mögé rejtőzik, akiket Propertius nem egyszer a költemény túlnyomó részében beszéltet.

⁴ A prológos *Cyrenaeas* [...] *aquas* kifejezése (4) vonatkozhat közvetlenül erre az allúzióra, de mint látni fogjuk, a Kallimachos-követségnek finomabb árnyalatai is felfedezhetők.

óra eseményeire vonatkozik.⁵ A beszéd végén az isten utal is a közvetlen jövőre (53: *tempus [...] temporis*): itt az ideje a megütközésnek, és Octavianusnak az ő tanácsát kell követnie az időpont megválasztásáról (54: *temporis auctor*), ha győzni akar. Szavait (55: *dixerat*) valóban tettek követik (*consumit*), és Caesar fegyverei is ott vannak az isten nyilai nyomában (56: *proxima*). A következő disztichon merész narrátori ugrás az időben (*Zeitraffung*), mely egyetlen hexameterbe sűríti a csatát (Róma győzedelmeskedik, Cleopatra elbukik), míg a pentameter ennek a metaforikus kifejezését adja:

„tempus adest, committe ratis! ego temporis auctor
 ducam laurigera Iulia rostra manu.”
 dixerat, et pharetrae pondus consumit in arcus:
 proxima post arcus Caesaris hasta fuit.
 vincit Roma fide Phoebi: dat femina poenas:
 scepra per Ionias fracta vehuntur aquas.⁶

(Prop. 4. 6. 53–58)

Ha az egyenes beszéd és narrátori elbeszélés találkozása kapcsán maradunk az idő kérdésénél, azt mondhatjuk: Apollo és a narrátor szoros párhuzamban állnak, mert mindketten az idő gazdájának (*maître de temps*) bizonyulnak. Ahogy az isten a közeljövőt ismeri és irányítja, úgy tartja kezében a költő az elbeszélés szálát, meghatározva, hogy mi lesz a következő mozzanat, amelyet előad. Az isten és a narrátor kapcsolatát erősíti a babér kettős értelmű szerepeltetése: a *pura [...] laurea* (10) a költői diadalra utal, míg a *laurigera [...] manu* (54) az isten által kilátásba helyezett háborús győzelemre. A párhuzam több a tárgy és a forma megfelelésének alapvető retorikai követelményénél. Agonisztikus megvalósítás és költői bravúr ilyen szoros együttállása óhatatlanul felidéri a pindarosi epinikionok világát.⁷ Az időgazdálkodásban megnyilvánuló felfokozott szerzői tudatosság pedig szintén olyan jellegzetesség, mely a görög irodalomban Pindaroshoz köthető. Tanulmányom központi tézise, hogy az idézett sorok a generikus hasonlóságon túlmenően szövegszerűsíthető pindarosi allúziót tartalmaznak, mely nem mellékesen Cleopatrát és Médeiat állítja párhuzamba. A következőkben ennek az utalásnak eredek nyomába.

⁵ Kallimachosnál Apollón és Ptoleios közös ellenségei a Delphoira Kr. e. 279-ben támadó és az egyiptomi uralkodó által 274-ben legyőzött Galaták (~ kelták), akiket a vers későn született titánokként (*h. 4. 174: ὀψίγονοι Τηρήνες*) mitizál. Ennek a képnek felelnek meg Propertiusnál a sziklákkal fenyegető kentaurók (49: *Centauros saxa minantes*), akiket az ellenséges hajók orrdíszje jelenít meg.

⁶ „»Itt az idő! Csapjanak össze a hajók! Én, a megfelelő alkalom szerzője vezetem majd babérszerző kezemmel a császári hajóorrokot!« Szólt [Apollón] és tegze tartalmát ijára fordította, az ij nyomában pedig Caesar gerelye járt. Róma Phoibos megbízható segítségével győzedelmeskedik, a nő pedig megbűnhődik: széttroncsolódott uralkodói jelvények sodródnak az ión tengeren.» (Amennyiben külön nem jelzem, a görög és latin nyelvű versidézeteiket saját prózai fordításomban közlöm. – A. Zs.)

⁷ Az emblematiszű szöveg hely a költő és Hierón párhuzama az első olympiai óda epilógusában (103–111).

A negyedik pythói ódában, mely a költő leghosszabb költeménye, Pindaros az Argonauták történetét sajátos módon zárja rövidre, hogy a hosszas elbeszélés után mielőbb visszakanyarodhasson az óda címzettjéhez, a kyrénéi uralkodó személyéhez:

κεῖτο γὰρ λόχημα, δράκοντος δ' εἶχετο λαβροτατᾶν γενύων,
 ὃς πάχει μάκει τε πεντηκόντερον ναῦν κράτει,
 τέλεισεν ἄν πλαγαὶ σιδάρου.
 μακρὰ μοι νεῖσθαι κατ' ἀμαξιτόν' ὥρα γὰρ συνάπτει καὶ τινα
 οἶμον ἴσαμι βραχύν· πολλοῖσι δ' ἄγῃμαι σοφίας ἐτέροις.
 κτεῖνε μὲν γλαυκῶπα τέχναις ποικιλόνωτον ὄφιν,
 <ᾧ Ἀ>ρκεσίλα, κλέψεν τε Μήδειαν σὺν αὐτᾷ, τὸν Πελιασοφόνον⁸
 (Pind. *Pyth.* 4. 244–250)

A cselekmény lezárása a jellegzetesen pindarosi *Abbruchformel* segítségével történik: a szerző mintegy közbeavatkozik az elbeszélés folyamába, jelezve, hogy bizonyos megfontolások a történet gyors befejezésére intik. A „kényszerítő” szempontok esetünkben a hagyományos elbeszélés hosszúsága (247: μακρὰ) és a vers belső időgazdálkodása (247: ὥρα), ami azt jelenti, hogy a végén kötelezően vissza kell térni az ünnepelt személyéhez és az ünnepi alkalomhoz.⁹ Ennek érdekében a költő a rövidebb utat (248: οἶμον [...] βραχύν) választja és ez az elbeszélői fogás jogosítja fel arra, hogy a (művészi) tudás (248: ἴσαμι [...] σοφίας) birtokosaként kiválóbbnak tüntesse fel magát költőtársainál. Ezután visszatér az elbeszéléshez, melyet két kurta mondattal le is zár: Iasón megölte a sárkánykígyót, és magával vitte Médeiát (49 sk.). Médeia értelmezője, a Πελιασοφόνον kifejezés előrevetíti a cselekmény folytatását: Aiétés lánya pusztulást hoz Peliasra. Az aranygyapjú megszerzése ebből az elbeszélési szerkezetből feltűnően hiányzik, ami valószínűleg Pindaros sajátos narrátori céljának felel meg, miszerint a sikeres expedíció váratlan, és Peliasra, a vállalkozás kitalálójára nézve végzetes kimenetelét hangsúlyozza.¹⁰

Ezt a zárlatot érdemes összehasonlítani a Propertius-hellyel.¹¹ Mindkettőben

⁸ „[Az aranygyapjú] a sárkányfészkekben volt rejtve és a fereg falánk állkapcsa őrizte, mely testének vastagságával és hosszúságával felülmúlt egy ötvenvezős hajót, melyet vasszekercék készítettek. Hosszú volna az országúton haladnom. Az idő siettet és ismerek rövidebb utat is. Sokak előtt járok a bölcsesség és költészet dolgaiban. Megölte a hideg tekintetű, színes hátú sárkánykígyót, ó Arkesilas, és saját segítségével elrabolta Médeiát is, Pelias gyilkosát.”

⁹ Ennek fényében minden egyéb, akár az egész mitikus elbeszélés kitérőnek bizonyul. Vö. *Pyth.* 11. 38–45, ahol a megszakítás és visszatérés hasonló narrátori közbeavatkozással és képi megoldással (utazás és hajózás metaforái) történik.

¹⁰ Adolf KÖHNKEN, *Narrative Peculiarities in Pindar's Fourth Pythian Ode* = A. K., *Darstellungsziele und Erzählstrategien in antiken Texten*, hg. Anja BETTENWORTH, Berlin – New York, De Gruyter, 2006, 370–378 (főként 375–377).

¹¹ Cairns a szokatlan narrátori megoldásokat rétorikai kézikönyvek tanácsainak hatásával magyarázza. (CAIRNS, *i. m.*, 155.) Ez lehetséges, ám nem zár ki további irodalmi előképeket, ahogyan ezzel ő maga is tisztában van. (*Uo.*, 158–162.)

központi szerepe van az idő kérdésének. Ami Pindarosnál a narrátori közbeszólásban említett elbeszélői idő (247: ὥρα), annak Propertiusnál az elbeszélő idő (53: *tempus*) felel meg. Mindkettőt a rendelkezésre álló idő meghatározottsága, más szóval szorítása jellemzi (συνάπτει ~ *adest*: alanyuk a ὥρα és a *tempus*). Az elbeszélő idő lerövidítését a két költő a gyakorlatban is megvalósítja. Az eredmény mindkét esetben két tömör közlés: κτεῖνε μὲν γλαυκῶπα τέχναις ποικιλόνωτον ὄφιν [...] κλέψεν τε Μήδειαν σὺν αὐτῇ, τὸν Πελλιοφόνον (249 sk.) ~ *vincit Roma fide Phoebi: dat femina poenas* (57). A sárkánykígyó¹² legyőzésének Róma diadala felel meg, Médeia párja pedig Cleopatra (*femina*) lesz.¹³ Mindkettőben közös keleti (nem görög és nem római) származásuk és az a kisugárzás, sőt valóságos varázserő, melyet Iasónra, illetve Antoniusra gyakorolnak. Médeia és Cleopatra propertiusi párhuzamát erősíti, hogy egy másik elégiában (3. 11) az egyiptomi királynőt olyan mitikus szereplőkkel hasonlítja össze, akik személyükben rendkívüli női erőt és hatalmat – akár politikait, akár erotikusait – testesítenek meg. A paradigmák sorában első Médeia, aki keresztülvitte, hogy Iasón felszántsa a földet a bikákkal, és megszerezze az aranygyapjat a sárkány torkából:

Colchis flagrantis adamantina sub iuga tauros
egit et armigera proelia sevit humo,
custodisque feros clausit serpentis hiatus,
iret ut Aesonias aurea lana domos.¹⁴

(Prop. 3. 11. 9–12)

Ezután következik Penthesileia, Omphalé, Semiramis – megannyi pozitív mitológiai (és történeti) előkép. Cleopatra ezzel szemben szégyenteljes hatalmával pervertálja a mitikus példákat: a római népen egyiptomi szajha akar uralkodni. Ha a hatodik elégia vizsgált soraiban a Pindaros-allúziót elfogadjuk, Cleopatra és Médeia párhuzama hasonló kontrasztot sugall: Pindaros Médeijája halálbüntetés lesz a gonosz Pelias számára (Πελλιοφόνον), míg Propertius Cleopatrája, aki a romlottság megtestesítője,

¹² Ez azért is érdekes, mert a kígyó Egyiptom szimbóluma, ugyanakkor az egyiptomi királynőt fenyegető elementáris erőé is (vö. Verg. *Aen.* 8. 696k.: *regina* [...] / *necdum etiam geminos a tergo respicit anguis*). A motívum ugyanabban az énekben a Ptolemaiosok ősré, Herculesre támadó két sárkánykígyó alakjában is felbukkan, ebben az esetben viszont a hős győzedelmeskedik (289: *geminosque premens eliserit* [sc. Hercules] *anguis*). A kígyó egyiptomi szimbólumához és kapcsolatához a hajóval (Ap. Rhod. *Arg.* 4. 1541–1547 kapcsán) lásd Susan A. STEPHENS, *Seeing Double: Intercultural Poetics in Ptolemaic Alexandria*, Berkeley – Los Angeles, University of California Press, 2003, 231. Cleopatra és a (sárkány)kígyó kapcsolatához lásd Jeri B. DEBROHUN, *Roman Propertius and the Reinvention of Elegy*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2003, 224.

¹³ Cleopatra neve nem hangzik el sem itt, sem a 3. 11. elégiában. Horatiusnál a *femme fatale* nem nevével, hanem egyszerűen *fatale monstrum*ként jelenik meg (c. 1. 37. 21).

¹⁴ „A kolchisi nő ércigák alá hajtotta a tüzet fűjtató bikákat és fegyverforgató harcias veteményt hintett a földbe és az őrt álló sárkánykígyó vérszomjas torkát bezárta, hogy az aranygyapjú hazatérhessen Aisón hajlékába.”

elnyeri méltó büntetését (*dat femina poenas*) Octavianus (Iasón?) által – akárcsak Pindaros rossz királya, Pelias. Röviden: Médeia büntet, Cleopatra bűnhődik.

Nem mellékes ebben az összefüggésben az, amire a fentiekben nem tértem ki, hogy a sárkánykígyót Pindaros hajóhoz hasonlítja, amely hatalmas méretével epikus asszociációkat ébreszt.¹⁵ Propertiusnak ez két okból is kapóra jöhetett, amennyiben a Pindaros-hely valóban szeme előtt lebegett. Egyfelől a pindarosi hasonlat hajója tárgyi kapcsolatot ápol az elégia emblémájának tekinthető hajóval. Vagy, hogy a képnél maradjunk: a hajóhoz hasonlított sárkánykígyó legyőzésének Propertiusnál a tengeren hányódó roncsok felelnek meg.¹⁶ Másfelől a hajó képével érzékeltetett epikus téma és annak rövidre zárása – ahogy a kardalköltőnél, úgy a római elégikusnál is – költői programot közvetít.

Természetesen nem szabad elfelejtkezni a két részlet közötti szembeötlő különbségről sem, ami abban áll, hogy Propertius nem használ semmilyen metapoétikus elemet, más szóval nála nincs *Abbruchsformel*. Egyszerűen változtat az elbeszélés tempóján anélkül, hogy erre látványosan reflektálna. Ám valóban nincs ebben a gesztusban semmilyen bennefoglalt poétikai elem? Aligha, amennyiben éppen az epikus tárgyat hagyja maga mögött kihasználatlanul a költő, ami az aranykori költészet untilg ismert *recusatiós* rétorikáját idézi, amelynél a téma elutasítása és választása poétikai szempontok és vonzalmak alapján történik.¹⁷ Ha pedig a sietős elsiklás a csata leírása fölött *recusatiós* céltzatokat szolgál, akkor a vers epilógusát bevezető megszakító fordulat (69: *bella satis cecini*), mely egyértelműen *recusatio* az epikus témával szemben, utólag pótolja a metapoétikus narrátori közbeszólást, melyet a pindarosi előképpel való összehasonlításban az elemzett részletből joggal hiányolhatnánk.

Amennyiben a központtól távol(abb) eső, „kóbor” Pindaros-utalásokkal is számolhatunk, érdemes a prologust is ilyen szemmel olvasni, mert elképzelhető, hogy abban pindarosi elemnek fog bizonyulni az, amit első olvasásra talán nem gondoltunk annak.

¹⁵ Homérosnál az ötvenes szám a nagyság kerek kifejezésére szolgál (vö. például *Il.* 6. 244 [Priamos fiainak hálószebója]). Jóllehet vízi jármű méretére nem vonatkozik, a hajókatalógusban visszatérő elem a hajók vagy a legénység számát illetően (2. 509, 556, 685, 719). További, a tárgy méretét összehasonlítással szemléltető epikus helyekhez lásd Bruce K. BRASWELL, *A Commentary on the Fourth Pythian Ode of Pindar*, Berlin – New York, De Gruyter, 1988, 336–339 ad 245(a) – 246(a) (főként *Hom. Od.* 9. 322–324 [Polyphémós buzogánya és a hajó] és *Il.* 1. 234–239 [Achilleus jogara és a fa]). A megszakítás Pindarosnál (eltérően Propertiustól) nem szólhat az epikus nagyságú témának, mert korábban a költő az Aiétés által Iasónra rótt feladatot epikus lendülettel ábrázolta (233–241). Köhnen az okot abban látja, hogy a sárkányölés kevésbé vonzó színben tüntette volna fel a Médeia segítségére szoruló hőst. (KÖHNKEN, *i. m.*, 377.)

¹⁶ Nem valószínű, hogy törött hatalmi jelvények úsznak a vízen, a *sceptra* sokkal inkább metaforikus kifejezése a hajóroncsoknak (*tertium comparationis* a faanyag), a hajóroncs viszont metaforája a megsemmisült hatalomnak.

¹⁷ Vö. Walter WIMMEL, *Kallimachos in Rom: Die Nachfolge seines apologetischen Dichtens in der Augusteerzeit*, Wiesbaden, Franz Stein Verlag, 1960, 128–192 és (Propertiushoz) 193–265 (231 sk. a 4. 6 elégiához).

sacra facit vates: sint ora faventia sacris,
 et cadat ante meos icta iuvenca focos.
 serta Philiteis certet Romana corymbis,
 et Cyrenaeas urna ministret aquas.
 costum molle date et blandi mihi turis honores,
 terque focum circa laneus orbis eat.
 spargite me lymphis, carmenque recentibus aris
 tibia Mygdoniis libet eburna cadis.
 ite procul, fraudes; alio sint aere noxae.
 pura novum vati laurea mollit iter.¹⁸

(Prop. 4. 6. 1–10)

A metaforikus kifejezésekkel gazdagon rakott szövegrész a babér és az út képével zárul: *pura novum vati laurea mollit iter*. Mindkettő erőteljesen metapoétikus tartalmú. A babér mint Apollón növénye eleve a költészet szimbóluma, ebben az összefüggésben azonban a Daphnéphoria delphoi szokását is megidézi, melynek keretében néhány kiválasztott ifjúnak kellett a Tempé-völgyéből babérágot hoznia a delphoi szentélybe.¹⁹ Az „út” képzete poétikai kontextusban szintúgy rendkívül nagy hagyománnyal rendelkezik.²⁰ Ha Propertius néhány sorral korábban azzal büszkélkedik, hogy a kyrénéi költő vizét²¹ önti korsóiból (4), akkor az „út” metaforájának forrását is elsősorban Kallimachos *Aitia*-prológosában kell keresnünk:²²

πρὸς δέ σε] καὶ τόδ’ ἄνωγα, τὰ μὴ πατέουσιν ἄμαξαι
 τὰ στείβειν, ἐτέρων ἴχνια μὴ καθ’ ὀμά
 δίφρον ἐλ]ᾶν μηδ’ οἶμον ἀνὰ πλατύν, ἀλλὰ κελεύθους

¹⁸ „A *vates* szertartást végez: kedvezzen minden ajak a szertartásnak és áldozati oltárom előtt rogyjon le a lesújtott tulok! A római koszorú versengjen Philéas babérjaival és az urna kyrénéi vizet szolgáljon fel! Hozzátok az indiai cserje puha kenetét és a bódító tömjén ünnepi adományát, a tűz körül pedig háromszor tekeredjék a gyapjúfonál! Hintsetek be vízzel és az új oltároknál az elefántcsont oboa áldozzon költeményt a fríg edényekből! Távul kerüljete, bűnök; más égtájon legyetek, ártó szellemek! A tiszta babér új utat szab a *vates* számára.”

¹⁹ Vö. HUTCHINSON, *i. m.*, 157. kommentárlemmája a 10. sorhoz (Propertius a palatinusi Apollo-templomhoz járul babérjával). A szokás *aitionja* Apollón küzdelme Delphoiban (erre utal a költemény 35 sk. sora), melynek végén az ifjú isten legyőzi a Pythón-Delphyna nevű sárkánykígyót (a Pindaros-allúzió szintén sárkányölést feltételez). Kallimachos a témát az *Aitia* negyedik könyve elején dolgozta fel (*fr.* 86–89).

²⁰ Az οἶμος–οἶμη metaforikus jelentésárnyalataihoz és gyökereihez az indoeurópai költői nyelvben lásd Markus ASPER, *Onomata Allotria: Zur Genese, Struktur und Funktion poetologischer Metaphern bei Kallimachos*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1997, 24–26.

²¹ A „tiszta forrás” motívumához vö. Kall. *h.* 2. 110–112. Az Apollón-himnuszra utaló allúziókhoz lásd Hugh E. PILLINGER, *Some Callimachean Influences on Propertius, Book 4*, HSCP 73, 1969, 189–199 (Call. *h.* 2. 68 ~ Prop. 4. 6. 57). Mivel Kallimachos himnusza számos pindarosi áthallást tartalmaz (főként a szintén kyrénéi tematikájú 5. pythói ódára), a kallimachosi allúzió kedvez a pindarosinak.

²² Az út metaforikája Kallimachosnál és hatása a római költészetre: WIMMEL, *i. m.*, 103–111.

ἀτρίπτο]υς, εἰ καὶ στεινοτέρην ἐλάσεις.²³

(Kall. fr. Ait. 1. 25–28)

Ugyanakkor az is tény, hogy szinte valamennyi úttal kapcsolatos kallimachosi kifejezésnek pindarosi előzménye van, és ezek metapoétikus összefüggésben szerepelnek: a szekerek (ἄμαξαι) által nem járt útnak megfelel a μακρὰ μοι νεῖσθαι κατ’ ἀμαξιτὸν kijelentés (Pyth. 4. 247), amelyben a μακρὰ hordozza a köznapi és elcsépelet elutasításának mozzanatát.²⁴ A kocsihajtás (δίφρον ἐλ]ῆν) képe mint a költészet metaforája szintén igen sűrűn bukkan fel Pindarosnál,²⁵ a κέλευθος pedig poétikai összefüggésben többek között a hatodik olympiai ódában szerepel (23).²⁶ Az ἀτρίπτο]υς valószínűleg kiegészítés, és ugyanez érvényes Pindaros egy programadó helyére: Ὀμήρου [δὲ μὴ τρι]πτὸν κατ’ ἀμαξιτὸν / ἰόντες, ἀ[εὶ οὐκ ἀλ]λοτριαις ἀν’ ἵπποις (fr. 52h [Pai. 7] 11 sk.).²⁷ Propertius tisztában lehetett azzal, hogy az általa használt kép Pindarosra megy vissza, ami a negyedik pythói ódára történő utalást (57 sk.) erősítene az *iter* pindarosi visszhangokat keltő használatával a költemény egy másik pontján (10).²⁸

Továbbá, ha a *laurea* szót görög átírásban a λαῦρα (sikátor) fogalommal kapcsoljuk össze, akkor a *pura* jelzővel Horatius egyik helye idéződik fel (*ep.* 2. 2. 71: *purae sunt plateae, nihil ut meditantibus obstet* [üresnek az utak, úgyhogy az elmélkedőket semmi sem zavarhatja]). Vagyis a *laurea* másodlagosan szintén az út képzetét erősíti és összeköti azt a tisztaság mozzanatával, ami az egésznek újfent erőteljesen pindarosi felhangokat kölcsönöz. A költő ugyanis a hatodik olympiai óda imént említett metapoétikus passzusában κελεύθῳ ἐν καθαρᾷ-ról (23) beszél, ami nagy valószínűséggel a költői útra vonatkozik.²⁹ Ha tehát a prólógus hangsúlyos helyén a költői „tisztá út” követelménye fogalmazódik meg, akkor ennek nyilván valamilyen módon tükröződnie kell a versben is. Kézenfekvő ezt az igényt az epikus súly elkerülésére irányuló törekvésben látni: a római Kallimachosnak (4. 1. 64) könnyűnek és puhának (*mollit*)³⁰ kell maradnia még akkor is, ha az elégius témához képest magasabb

²³ „Téged ezen felül arra is utasítottalak, hogy azt az utat taposd, melyen szekerek nem járnak, s ne mások nyomába hajtsd kocsidat, s ne a széles úton haladj, hanem a járatlan, még ha keskenyebb ösvényeken is.”

²⁴ Vö. fr. 52h (Pai. 7) 11, ahol ugyanez a prepozicionális kifejezés szerepel. Érdekes módon a μακρὰ (hosszú) az *Aitia*-prólógusában szintén fontos irodalomesztétikai szerepet játszik (10 [tölgyfa?] és 15 [messzire lövő Massageták]).

²⁵ A Múzsák szekere (δίφρος) jelenik meg *Ol.* 9. 81 és *Isth.* 2. 2. A képzethez vö. Michael SIMPSON, *The Chariot and the Bow as Metaphors for Poetry in Pindar’s Odes*, TAPhA 100, 1969, 437–473.

²⁶ Vö. még *Pyth.* 11. 39, *Isth.* 2. 33 és *Isth.* 3–4. 19.

²⁷ ASPER, *i. m.*, 66–70.

²⁸ A kallimachosi út-metaphorika pindarosi forrásvidékéhez (némileg szkeptikusan) lásd ASPER, *i. m.*, 21–72.

²⁹ Másként ASPER, *i. m.*, 28–30, aki a jelzőnek kultikus tisztaságra vonatkozó jelentést ad (ugyanígy Kallimachos hetedik epigrammájában [1: καθαρῆν ὁδόν]). Más szemszögből a pindarosi helyhez lásd ADORJÁNI Zsolt, *Pindars sechste olympische Siegesode: Text, Einleitung und Kommentar*, Leiden, Brill, 2014, 156–160.

³⁰ A *mollis* fogalmához mint a szerelmi elégia metapoétikus jelzőjéhez lásd PILLINGER, *i. m.*, 191; HUTCHINSON, *i. m.*, 140 ad 5. 5.

régióba emelkedik. Ennek egyik fontos eleme a csataleírás kihagyása. A vizsgált sorok tehát fontos szerepet töltenek be a „tiszta stílus” költői programjának megvalósításában. Ha pedig a prológusban kitűzött *iter* egyik fontos állomása az elbeszélés megrövidítése, úgy a pindarosi allúzió hasonló célzatú κατ’ ἀμαξίτων (247) kifejezése sem marad párhuzam nélkül Propertius versében, csak éppen „elcsúszik” a bevezető szakasz programadó képébe.

Figyelemre méltó az is, hogy míg a prológus egyfajta rituális római szertartást idéz, melyet a költő *vatesi* jelmezben celebrál (1: *sacra facit vates*),³¹ addig az epilógus a győzelmet megünneplő kartánc és az azt követő baráti iddogálás (*symposion-convivium*) fikcióját teremti meg:

bella satis cecini: citharam iam poscit Apollo
victor et ad placidos exuit arma choros.
candida nunc molli subeant convivia luco;
blanditaeque fluant per mea colla rosae,
vinaque fundantur prelis elisa Falernis,
perluat et nostras spica Cilissa comas.³²

(Prop. 4. 6. 69–74)

A kartáncokra vonatkozó utalás (*placidos* [...] *choros*) és a győztes (*victor*) Apollo említése eleve Pindaros győzelmi ódaköltészetét idézi,³³ és a negyedik pythói óda vizsgált passzusa ebben az összefüggésben is jelentősnek tűnik. Arkesila(o)s király megszólítása (*apostrophé*) a 250. sorban ugyanúgy a győzelmi ünnep kontextusát idézi fel és ahhoz terel vissza,³⁴ ahogy Propertius a csata leírásának megrövidítésével azon dolgozik, hogy visszatérhessen az elégia műfajához jobban illő *symptotikus* kerethez.³⁵

Végezetül nem hagyható említés nélkül, hogy amennyiben a vers valóban rendelkezik az általunk kihallani vélt pindarosi rejtett szólammal, úgy ezt erősíti a 83. sor utalása a halottak síron túli érzeteire: *gaude, Crasse, nigras si quid sapis inter harenas*. Pindaros hasonló kontextusban beszél a kyrénéi ősök szelleméről (*Pyth.* 5. 98–103),

³¹ Vö. Werner EISENHUT, *Die Einleitungsverse der Elegie IV 6 des Propertius*, *Hermes* 84, 1956, 121–128.

³² „Eleget énekeltem a háborút: Apollón immár a lantot követeli és a békés kórusok kedvéért leveti a fegyvert. Most hát vonuljanak fehér ruhás asztaltársaságok a kies berekbe, nyájas rózsák hulljanak nyakamba, keverjünk falernusi présekből származó borokat és kyllikiai hajbalzsam öntözze hajunkat.”

³³ Vö. CAIRNS, *i. m.*, 142 sk.

³⁴ A következő sorok (251–262) már az Argonauták lémnosi éjszakájáról szólnak. Utódaiktól származnak thérai kitérővel a kyrénéi királyok, köztük IV. Arkesilaos, a vers címzettje. Megszólítása a 250. sorban tehát azt érzékelteti, hogy családja immár közvetlenül és személyesen érinti őt. Vö. a hasonló funkciójú *apostrophé* az óda 59. sorában (ὦ μάκαρ υἱὲ Πολυμνάστου).

³⁵ A győzelem leírását lezáró jelenet Tritonnal és tengeri nimfákkal (61 sk.), a maga moschosi-rokokó bá-jával ezt a váltást készíti elő. Cleopatra menekülésének leírása (63–68) viszont ezzel váratlan kontrasztot alkot.

akik „földalatti érzékkel” (101: χθονία φρενί) hallgatják az utódok földi sikereinek sírjuk mélyére ható visszhangjait.³⁶

Összegezve: a fenti fejtegetések nemcsak új allúzióval gazdagítják Propertius ki-finomult és nagymértékben polifonikus költészetét, nemcsak érdekes párhuzamot villantanak fel két olyan szereplő között (Cleopatra és Médeia), akiket eddig csak a 3. 11-es költemény kapcsolt össze, hanem ékesen bizonyítják Propertius költészetének (különösen a negyedik könyv elégiáinak) önreflexív jellegét: a leghétköznapibb vagy legemelkedettebb pillanatban is tulajdonképpen nem többről, de nem is kevesebbről van szó, mint a költészetéről magáról, annak céljairól és eszközeiről, lehetőségeiről és határaitól.

ZSOLT ADORJÁNI

Medea and Cleopatra

Intertextual links between Pindar's Pythian Four and Propertius' Elegy 4. 6

In this paper I try to establish and channel a Pindaric undercurrent in Propertius' Apollo-elegy which hitherto escaped the notice of literary critics. The lynchpin of the argument are the verses 4. 6. 57 f. of Propertius and Pyth. 4. 244–250 of Pindar. In these passages both poets practice radical shortening of narration in order to avoid epic eccentricity. Some elements of Pindar's imagery and metapoetic stance seemingly absent in Propertius are detected in other parts of the elegy. If the allusion is accepted, the intriguing parallel between the historical Cleopatra and the mythical Medea emerges, the former being destroyed by the Romans, the latter afflicting vengeance upon Pelias. This can be related to the same constellation in 3. 11, where Cleopatra appears as the personified perversion of the political and erotic sway of mythical and historical queens.

³⁶ A képzethez lásd Sir Richard C. JEBB, *Pindar*, JHS 3, 1882, 153. Émile BENVENISTE, *Le sens du mot ΚΟΛΟΣΣΟΣ et les noms Grecs de la statue*, RPh 58, 1932, 134 sk. a testet túlélő, érzékekkel felruházott létmódban nem görög eredetű elképzelést vél felfedezni, melyet a görögök átvettek és nem minden ellentmondás nélkül kontamináltak a maguk gyökeresen más túlvilágképével. Ha így van, ez a pindarosi megfogalmazást még egyedibbé teszi, ami a propertiusi allúzió feltételezésének is kedvez.

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 szerelemben esett Médeiát harcban mutatja meg a szöveg, mielőtt elhangzik monológja.

Dumque adeunt regem Phrixeaque 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 szerelemben esést jelentő tűz-képzet²¹ környezetében találkozunk a küzdelem 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” szövegvariánst 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)*,

(ἦμερος) 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 öszszefüggés 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 szöveg hely: Apoll. Arg. 3. 615–655, különösen 649–653 (az említett fogalmak előfordulásai). Otis nagyívű irodalomtörténeti következtetéseket von le a szöveg helyek 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 elbeszélő módja 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 *ratió*val hozzátvetőleg 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 szeméremérzet a gyaláztattól, félelem a veszélytől, akár az értelem az örjögéstől valaha is eltántorítana.” (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 érzéseire. 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 mennyezős 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 félttem? 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 flammas, / 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 érvként. 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 Médeianak 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 dönten, *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” absztraktságával 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 ádázta.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 rejtteni 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 emfaticusan 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 ironiáját. 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 ironiája, hogy ha megszívlelné őket, akkor elkerülhetné, hogy az elégia és a dráma Médeijának 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 Apsyrtozzsal (latinul Ab- vagy Apsyrthus) 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 metuam, metuam 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.

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 léthelyzetek 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 perszónifikációja.

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 elkezdi építkezni a drámai argumentum s melynek íve eljut a tetőpontig, végül a befejezésként funkcionáló megoldásig. Ha egymás mellé helyezzük Euripidés és Seneca drámájának¹³ prologusát, 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 prologusként 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, kiteszítottságban (*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 – nászdal 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, vésteli tengert / aki szelt legelébb 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 apósna 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-dramában 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 lesz.” (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 hármás 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 szűnni nem akaró szerelmének dokumentumai, abban a két felvonásban (II. és a III.) hanganak 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 Iasónnal 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 Diogenész 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 korinthesiak 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 él, 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, *Médea-textúra avagy Médea – 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 bántsд fiunk! Ha volna vétkes, én vagyok” (1004). A másik fiú megölése után a tündöklő alakot öltő Médeia felemelkedik szárnyas sárkányfogatóan 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 javarészét 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*.

Hosidius Geta *Medea-centója* *

A kései latin költészet egy sajátos műve, Hosidius Geta *Medea*-tragédiája, amely a klaszszikus kor óta ismert görög mítoszt vergiliusi hexameterekben mondja újra. A mű Kr. u. 200 körülre datálható,¹ ezáltal a késő-antikvitásban és a reneszánsz irodalmában különösen népszerű latin nyelvű *cento* műfajának vélhetően legelső képviselője.

A *Medea* feltételezett szerzőjének, Hosidius Getának életéről nem sokat lehet tudni. A Kr. u. 2. század végén, 3. század elején élehetett Afrikában, ezt támasztja alá, hogy a *cento*-költőt a szintén afrikai születésű Tertullianus utalásából ismerjük. Tragédiája saját korában valamennyire mindenki számára ismert lehetett, hiszen Tertullianus az eretnekek ellen hozta fel példának, párhuzamot vonva az eredeti, ihletett vergiliusi szöveget, illetve a Szentírás sugalmazott értelmét meghamisító *cento*-technika és az eretnekek szövegghamisításai, önkényes szövegmódosításai között.² A fennmaradt Tertullianus-kéziratokban Hosidius Geta mellett nevének több alakváltozata is olvasható: Vosidius Hosidius Geta; Osidius Hosidius Geta; Offidius citra, Ovidius citra és Ovidius ita.³ A Hosidius Geta név elterjedtségének oka, hogy egy ismert, Kr. u. 1. századi *consul* nevével egyezik, noha kizárható, hogy a római tisztségviselő volna a dráma írója. Az Ovidius ita, illetve az Ovidius citra szövegváltozatok a másolók korábbi tragédiákban való jártasságát mutathatják, akik nyilvánvalóan Ovidius *Medea*-drámájára utalva illették a *cento* szerzőjét a fenti névvel. Más magyarázat szerint az Ovidius Hosidius Geta megjelölés írói álnév, amelyet az ismeretlen szerző az Ovidiushoz való tudatos kapcsolódás jelzéseként, a (római környezetben meglehetősen gyakori) Hosidius Geta nevet pedig a Tomiban lakó getákra utalva vette fel.⁴

* Jelen tanulmány az MTA–OSZK Res Libraria Hungariae Kutatócsoportban készült.

¹ Philip HARDIE, *Polyphony or Babel? Hosidius Geta's Medea and the Poetics of the Cento = Severan Culture*, eds. Simon SWAIN, Stephen HARRISON, Jaś ELSNER, Cambridge – New York, Cambridge University Press, 2007, 168–178, a datálásról: 169.

² Tertullianus: *De praescriptione haereticorum*, 39, 3–4, ford. ERDŐ Péter = *Tertullianus művei*, szerk. VANYÓ László, Bp., Szent István Társulat, 1986, 451–452.

³ *Hosidii Getae Medea: cento Vergilianus*, ed. Rosa LAMACCHIA, Leipzig, Teubner, 1981, V. (A továbbiakban a szerző centójának erre a kiadására hivatkozom, az idézetek sorszámát arab számmal tüntetve fel. A műből hozott idézeteket – hacsak külön nem jelzem – saját fordításomban adom meg. – H. F.)

⁴ Scott MCGILL, *Tragic Vergil: Rewriting Vergil as a tragedy in the cento Medea*, *Classical World*, 2002/2, 152–153; Uő, *Virgil Recomposed: The Mythological and Secular Centos in Antiquity*, Oxford – New York, Oxford University Press, 2005, 42–43.

A cento mint irodalmi alkotási technika

Míg Plautus és Cato korában *cento* kifejezéssel a különböző rongyokból, posztódarabokból összevarrt, hitvány, mindenekelőtt állatok betakarására szánt, illetve katonai védőfelszerelésként használt rongyszőnyeget, pokrócot jelölték, a későbbi századok irodalomelméleti rendszerében a kifejezést a költői alkotás új módszerére és az ez által létrejött sajátos műfajra alkalmazták. A *cento* készítésének formai szabályait elsők a műfaj virágkorának idejében Ausonius ismertette saját, *Cento nuptialis* című műve elé illesztett ajánlásban. E szerint a *versus heroicus* kisebb egységeinek újbóli összeillesztésével keletkezik egy új költemény. Szerkesztésénél figyelembe kell venni a metrikai szabályokat, a hexameter megtartását: ideálisnak a soronkénti kétegységnyi idézetek összeillesztését tartja Ausonius, az eredeti cezúra megőrzésével.⁵ A költők elsősorban Vergilius és Homéros műveit használták, ritkán fordultak más szerzők alkotásaihoz.⁶

A műfaj nagy tetszést aratott mind a görögöknél, mind a rómaiaknál, előbbieket eseten mindenekelőtt a homérosi gasztronómiai kontextusban újraíró hellénisztikus paródia-*centók*, Arcestratos, Machón művei említhetők.⁷ Tertullianus műve azonban az első olyan forrás, amely vergiliusi *centóra* utal.⁸ Így Hosidius Geta az első *Vergilianus poeta*, ahogyan a római klasszikus műveit felhasználó *cento*-szerzőket nevezték, akiknek alkotása és neve fennmaradt.⁹ A tragédia a Salmasianus-kódexben maradt fenn,¹⁰ amelynek eredetéről máig nem alakult ki konszenzus. A kódex Közép-Itáliában, egy monasztikus *scriptorium*ban keletkezhetett a Kr. u. 8. században,¹¹ és a szöveg humanista újrafelfedezője, Claudius Salmasius után nevezték el, aki 1615 körül megvizsgálta, megjegyzéseket írt hozzá, és számozással látta el az oldalakat.¹² Több *centót* is tartalmaz a kódex, amelynek ismeretlen szerkesztője valószínűleg afrikai írók e műfajba tartozó alkotásait gyűjtötte össze. Ezt bizonyítja, hogy az ugyancsak a vergiliusi *corpusra* támaszkodó Ausonius és Proba művei, akik Galliából, illetve Rómából származtak, nem szerepeltek a gyűjteményben.¹³

A Kr. u. 4. században élő Szent Jeromos egyik levelében a Szentírás értelmezéséről írva említette meg a *centókat*, amelyek keresztény témájúak, annak ellenére, hogy

⁵ AUSONIUS, *Cento nuptialis* = *Ausonius*, trans. Hugh G. EVELYN-WHITE, Cambridge – Massachusetts – London, Harvard University Press – W. Heinemann, 1988⁵, 372–374. Későbbi irodalomtörténetesek összefoglalói a műfaj szabályairól: HOSIDIUS GETA, *i. m.*, VI; David F. BRIGHT, *Theory and Practice in the Vergilian Cento*, Illinois Classical Studies, 1984/1, 84–85.

⁶ BRIGHT, *i. m.*, 89.

⁷ HOSIDIUS GETA, *i. m.*, VI.

⁸ MCGILL, *Virgil Recomposed*, *i. m.*, 32.

⁹ HOSIDIUS GETA, *i. m.*, VI.

¹⁰ *Anthologia latina*, Latin 10318, 26–43, Bibliothèque nationale de France, Párizs, digitalizálva elérhető: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8479004f/f2.image> (Letöltés ideje: 2017. április 26.)

¹¹ HOSIDIUS GETA, *i. m.*, XIII.

¹² Vö. *uo.*, XV.

¹³ MCGILL, *Virgil Recomposed*, *i. m.*, 32–33. Ausonius, *Cento nuptialis*, Proba, *De laudibus Christi*.

Vergilius pogány volt. Ezeket az alkotásokat „gyermekded és vándormutatványosok játékát” idéző alkotásokként minősítette.¹⁴ A modern kori szakirodalomban sem tulajdonítottak értéket e műalkotási technikának. Ezzel magyarázható, hogy az irodalomtudomány a 20. század eleje óta egészen a közelmúltig nem szentelt figyelmet a témának, napjainkban azonban számos figyelemre méltó, mindenekelőtt az intertextualitással és a klasszikus idézetekből összeálló művek mögött rejtőző szerzőkkel foglalkozó tanulmány született.¹⁵ Lamacchia a *centót* inkább technikai gyakorlatnak tartja, mintsem valós irodalmi igénytel megalkotott költeménynek. Véleménye szerint a műfaj nem rendelkezik költői erővel, erénnyel és változatossággal.¹⁶ Evelyn-White a Loebkiadásban megjelent Ausonius-*centó*hoz írt előszavában „esetlennek és cammogónak” ítéli a művet.¹⁷ Von Albrecht fogalmazása is megvetést tükröz: „a szemérmes Vergilius mondatfoszlányából készített szerencsétlen montázs”.¹⁸ Hardie egyrészt parazitaként rátelepedő, másrészt magukat a modellnek szolgálóan alávető szerzőknek tartja a *cento*-költőket.¹⁹ Bright szerint a *centó*kban az utánzás, a csúfolás és a paródia van jelen, kivéve a keresztény *centó*kat és Hosidius Geta *Medea*-drámáját, amelyekben a paródia nem volt cél. A *cento* értékét egyrészt a költő igényes témaválasztásában látja, másrészt a kiindulási szövegül választott művek kiemelkedő jelentőségében.²⁰ McGill Hosidius Geta *centó*jában figyelemre méltó újításnak tartotta a műfajváltást.²¹ Takács László recenziójában azonban felhívta a figyelmet arra, hogy Ausonius játék-meghatározása már a *cento* ókori történetének végén született, így a technika kezdeti jelentése nem maradt fenn. Véleménye szerint a műfaj eredetileg fegyelmezett irodalmi alkotásként indult, és a technika következménye lett a játékoság. Ennek bizonyítéka Hosidius Geta drámája és a keresztény témájú *centó*k.²²

A Medea-cento

A *Medea-centó*t többször is kiadták. 1620-ban megjelent kiadásában a *cento* az 1–134. sorig szerepel, és hiányzik a kórus első megszólalása (25–51). Burmannus 1759-ben

¹⁴ Ep. 53. 7. Szent JEROMOS, *Levelek*, I, szerk. TAKÁCS László, Bp., Szenzár, 2005.

¹⁵ MCGILL, *Virgil Recomposed*, i. m.; UŐ, *Tragic Vergil*, i. m.; Paola F. MORETTI, *Tragedy outside tragedy: Hosidius Geta's Virgilian Cento Medea: With some observation on its possible Nachleben*, Mosaique, 2009, 1–23. A mindenkori *cento*-alkotó szervilitása, illetve szerzői szabadsága kapcsán lásd mindenekelőtt HARDIE, i. m., 168–171.

¹⁶ HOSIDIUS GETA, i. m., VI–VII.

¹⁷ AUSONIUS, *Centio nuptialis*, i. m., XVII.

¹⁸ ALBRECHT, von, i. m., 1059.

¹⁹ HARDIE, i. m., 168–171.

²⁰ BRIGHT, i. m., 80.

²¹ MCGILL, *Tragic Vergil*, i. m., 145.

²² TAKÁCS László, Scott McGill: *Virgil Recomposed. The Mythological and Secular Centos in Antiquity*, Oxford 2005, Antik Tanulmányok, 2007/2, 323–324. Keresztény témájú *centó*k többek között: *De Verbi Incarnatione; De Ecclesia*, Pomponius: *Versus ad Gratiam Domini*.

az egész *Medea*-tragédiát és a hozzá írt kommentárt is kiadta az *Anthologia Veterum Latinorum Epigrammatum et Poematum* című gyűjteményben. Az 1785-ben megjelent kiadásban már *Hosidii Getae Medea tragoedia ex centonibus Vergilianis conflata* címet viselte a mű. Riese is kiadta a *centót* Lipcsében, a Teubner sorozatban a 19–20. század fordulóján. Megvizsgálta a kódexet is, kritikai kiadást készített, de nem teljes a vergiliusi helyek összeírása. Joseph J. Mooney 1919-ben adta ki a latin szöveget és az angol fordítást, függelékében pedig a Médeia-történetről és a mágiáról írt, a kritikai megjegyzések azonban hiányoznak.²³ Szintén a Teubner-sorozatban jelent meg Rosa Lamacchia kiadása. Az 1919. évi Mooney-kiadásban²⁴ olvasható angol fordítást minden bizonnyal felváltotta 2012-ben az Anke Rondholz jegyezte új angol verzió.²⁵ 2017-ben jelentette meg Maria Teresa Galli a latin szöveg kritikai kiadását olasz nyelvű fordításával és kommentárjával együtt.²⁶

A 16. századtól kezdve nemcsak több gyűjteményes kötet részei voltak a *centók*, hanem humanista alkotások is születtek ebben a műfajban. Többek között Heinrich Meibom *Virgilio-centones* kiadványában az általa ismert ókori költemények mellett két 16. századi humanista költeményét is közreadta saját *centóival* együtt. Európá-szerte születtek összeillesztett versek, többek között Magyarországon is. Fennmaradt Janus Pannoniusnak *Eranemus* című költeménye, illetve ismert két lakodalmi köszöntő is: az egyiket 1626-ban Bethlen Gábor és Brandenburgi Katalin esküvőjére írta Johann Erythraeus kisszebeni lelképásztor, a másik 1632-ben egy bányaügyi adminisztrátor esküvőjére készült.²⁷

Hosidius Geta műve a fennmaradt *centók* között az egyetlen, ami drámai műnemben íródott. A Hosidius formai, verbális alapmodelljét jelentő vergiliusi eposzban szereplő Dido-történetre már a reneszánszban, illetve a későbbi szakirodalomban is tragikus betétként tekintettek.²⁸ Nemcsak a főszereplő monológjai, hanem a bizalmas szerepkörében feltűnő Anna alakja is dramatikus funkcióra utalhat.²⁹ A Dido-történetet már az antikvitásban is önállóan színre vitték,³⁰ ebből is következhet, hogy Hosidius Geta különösen a Dido-epizódot használva alkotta meg saját drámáját, amelynek során Ovidius elveszett tragédiájának és Seneca *Medeájának* hagyományát egyaránt követte, azok egyes tartalmi jellegzetességeit az eposzon keresztül integrálva.³¹

²³ HOSIDIUS GETA, *i. m.*, XV–XIX.

²⁴ *Hosidius Geta's Tragedy 'Medea': A Vergilian Cento*, ed. Joseph J. MOONEY, Birmingham, Cornish, 1919.

²⁵ ANKE RONDHOLZ, *The Versatile Needle: Hosidius Geta's Cento Medea and its Traditions*, Berlin – Boston, de Gruyter, 2012.

²⁶ HOSIDIUS GETA, *Medea: Text, Translation, and Commentary*, ed. Maria T. GALLI, Göttingen, Ruprecht, 2017.

²⁷ P. VÁSÁRHELYI Judit, *17. századi cento-költészetünk = Tarnai Andor-emlékkönyv*, szerk. KECSKEMÉTI Gábor, Bp., Universitas, 1996, 307–315.

²⁸ MCGILL, *Tragic Vergil, i. m.*, 156.

²⁹ *Uo.*, 156.

³⁰ MORETTI, *i. m.*, 4, 16. jegyzet.

³¹ *Uo.*; MCGILL, *Virgil Recomposed, i. m.*, 41.

A *cento* egy prológosra, három epizódra és két karra osztható. A prológosban Médeia hívja az isteneket (1–24), a kolchisi kar szintén megszólítja az isteneket és siratja Médeia fájdmát (25–51). Az első epizódban Kreón számúzi Médeiát, aki egy nap haladékat kér (52–103). A 104. sorban kezdődik a kar első éneke, amely Iasón és Kreusa esküvőjének napját jelzi. A kardal után következik a második epizód, amelyben Médeia a dajkának elmeséli Iasón hálátlanságát, és a bosszúállás mellett dönt (148–180). Ezt követi Médeia és Iasón dialógusa, amelyben Médeia próbálja eltéríteni az új násztól Iasónt, felsorolva mindazt, amit érte tett (181–283). A kar második megszólalása Médeia érzelmeit írja le hasonlatokkal (284–312). A drámát záró harmadik epizód elején a hírnök elmeséli Médeia és Alléktó találkozását (313–373), majd Médeia szólítja fel a dajkát az áldozati máglya felállítására (374–381). A következő kép a gyermekek megölése, miközben Absyrtos szelleme jelenik meg (382–407). Iasón gyermekei feletti gyásza közben értesül a hírnöktől, hogy Kreusa is életét vesztette (408–461).³²

A hosidiusi tragédia külső felépítésében követi a színpadi szabályokat: a kart és a szereplők dialógusait eltérő versmértékek különböztetik meg egymástól: 364 sor hexameterből és 97 sor *paroemiacus*ból áll a *cento*.³³ Ennek ellenére a drámát feltehetőleg nem színpadra szánta Hosidius Geta, legalábbis erre utalhat, hogy a szövegből hiányoznak a színrevitelrel kapcsolatos utasítások, valamint hogy befejezetlenül maradnak azok a sorok, amelyek Vergiliusnál is befejezetlenek. A szerző valószínűleg ezeket a sorokat kiegészítette volna az előadásra szánt drámában. Hosidius Geta a *Medea-centót* felolvasásra írhatta egy zárt, művelt kör számára, és a felolvasás alkalmával rögtönözve fejezhette be a sorokat.³⁴ Az összejöveleken ötleteket is kaphatott a befejezésre.³⁵

A *Medea-centót* alkotó idézetek számának és hosszának vizsgálatok a hexameterben lévő 364 sor vehető alapnak a kar részeinek eltérő versmértéke miatt. Ebből egész vergiliusi sor 124 alkalommal olvasható, 236 sorban szerepel két idézet, és kettőben háromnál több vergiliusi helyet illesztett össze Hosidius Geta. Több mint másfél folyamatos sort két helyen vett át: a 347–348. és a 379–380. sorban.³⁶ A *centók* alkotói Vergilius szövegén mondattani igény szerint módosítottak, így a *Medeában* is: *sequentur* helyett *sequuntur*³⁷ olvasható. Olykor egy-egy szót is megváltoztattak a műveik értelméhez igazítva, ahogyan a szerző a 376. sorban *maxima* jelzőre cserélte a vergiliusi *regia*³⁸ jelzőt a *nutrix*³⁹ előtt. Előfordult, hogy a tulajdonneveket is kicserélték: Vergilius az *Aeneis* 7. 421. sorát a *Turne* megszólítással kezdi, Hosidius Geta ezt az emfatikus *heu*⁴⁰ alakkal

³² MORETTI, *i. m.*, 3.

³³ HOSIDIUS GETA, *i. m.*, X–XI.

³⁴ MCGILL, *Tragic Vergil, i. m.*, 147; UŐ, *Virgil Recomposed, i. m.*, 36.

³⁵ MCGILL, *Virgil Recomposed, i. m.*, 36.

³⁶ BRIGHT, *i. m.*, 85.

³⁷ Hos. Geta 171.

³⁸ Verg. *Aen.* 5. 645.

³⁹ Hos. Geta 376.

⁴⁰ Hos. Geta 250.

váltotta fel. A *centó*ban több prozódiai és metrikai hiba is található: 15 sor a megengedettnél hosszabbnak, 12 sor pedig hiányosnak tűnik.⁴¹ A dráma befejezetlenül maradt fenn, amit több kutató is Hosidius Geta tudatos szerkesztésének tart.⁴²

A Medea-cento előképei

A szerelmes, majd gyilkos kolchisi királylány történetét görög és latin költők is feldolgozták: Euripidész, Apollónios Rhodios, Ennius, Ovidius, Seneca. Euripidész költeményében a szerelmes és szenvedélyes asszony áll az értelemmel szemben, ugyanis Iasón új násza a korabeli jogrendben megengedett volt, ám Médeia szerelméből féktelen gyűlöletbe csap át, és pusztítani kezd.⁴³ Médeiát a mítosz korábbi újraalkotói egyrészt szerencsétlen, elhagyott asszonyként, másrészt vad és szörnyű tetteket végrehajtó nőként ábrázolták. Hosidius Geta előtt a mű eszmei mondanivalója szempontjából a vergiliusi Dido-epizódon túl mintaként – ahogy erre fentebb már utaltam – mindenekelőtt Seneca és Ovidius *Medea* tragédiája állt. Ovidius mára elveszett színművét Kr. e. 16 és 10 között írhatta, amelynek kivételes népszerűségéről Tacitus a *Dialogus de oratoribus* című művében így ír: „Asiniusnak vagy Messallának egyik könyve sem olyan híres, mint Ovidius *Medea*-ja vagy Varius *Thyestes*-e.”⁴⁴ Mivel nem maradt fenn a tragédia, az ovidiusi hatás a *Heroides* és a *Metamorphoses* ugyanezt a mítoszt feldolgozó részletei alapján mutatható ki.

Hosidius Geta nemcsak Ovidiust, hanem Senecát is utánozta, így például a Skylla és Charybdis képének használatával.⁴⁵ Ugyancsak mindkét előképpel közös motívum az Iasón és Kreusa menyegzőjén felhangzó nászdal. A *cento* szerzője Seneca és Ovidius mintáját követi, annak ellenére, hogy csak megemlíti az *epithalamium*ot, annak kezdő szavai nem csendülnek fel. Mindkét tragédiaíró Médeiája hallja a nászéneket.⁴⁶ További ovidiusi mintát jelző párhuzam az *ostroque superbo* kifejezés, a büszke Kreusa képe, amely megjelenik a *Heroides*ben is.⁴⁷

A hosidiusi Médeia-ábrázolás mindenekelőtt a senecai tragédia hősnőjének portréjával rokonítható. Senecánál Médeia könyörtelen, és a pusztításában tudatosságot lehet felfedezni, ezért iránta együttérzés sem születhet meg az olvasóban.⁴⁸ A hősnő *ratio*ját rettenetes céljai elérésére fordítja.⁴⁹

⁴¹ Hos. Geta 24.

⁴² HOSIDIUS GETA, *i. m.*, XVIII.

⁴³ RITÓÓK Zsigmond, *Utószó = EURIPIDÉSZ Összes drámái*, ford. KERÉNYI Grácia, Bp., Európa, 1984, 952.

⁴⁴ TACITUS, *Beszélgetés a szónokokról = T. Összes művei*, ford. BORZSÁK István, Szeged, Szukits, 2001, 12. fejezet.

⁴⁵ Hos. Geta 10–11; Ovid. *Met.* 7. 62–65; Ovid. *Ep. her.* 12. 123–124; Sen. *Med.* 407–410.

⁴⁶ Hos. Geta 105–106; Sen. *Med.* 116; Ovid. *Ep. her.* 12. 137 és 12. 143.

⁴⁷ Hos. Geta 23; Ovid. *Ep. her.* 12. 179 (*Tyrio iaceat sublimis in ostro*). A dráma előképeiről bővebben: MCGILL, *Tragic Vergil, i. m.*, 151–155; UÓ, *Virgil Recomposed, i. m.*, 41–43.

⁴⁸ ALBRECHT, von, *i. m.*, 949.

⁴⁹ *Uo.*, 949.

Seneca tragédiájának cselekményével összevetve látható, hogy Hosidius Geta elhagyott részeket, például Iasón belépő monológját, illetve Médeia varázslata a hősnő saját elbeszélése helyett a hírnök beszámolójából ismerhető meg.⁵⁰ A *cento* sajátos szerkesztési gyakorlata miatt rövidíthette lényeges mértékben Hosidius saját Médeia-tragédiáját, e technika használata ugyanis nehézséget okozhatott a senecai dráma terjedelmével egyező, ezer soron keresztül. (A nem keresztény témájú *centók* között így is Hosidius Geta műve a leghosszabb.)⁵¹ Hosidius Geta nemcsak elhagyott bizonyos részeket, hanem a Seneca drámájában leírt események sorrendjén is változtatott. A *centó*ban Kreón és Médeia párbeszéde után következik Médeia és a dajka párbeszéde, míg Senecánál a dajkával folytatott dialógus megelőzi Kreón színre lépését.⁵²

A Seneca-mű követésének leglátványosabb dramaturgiai eleme a gyermekgyilkosság színpadon való megjelenítése: Médeia Iasón előtt öli meg a fiaikat.⁵³ Euripidés drámájában a gyilkosság a házban történik, amit a néző nem lát.⁵⁴ Seneca azonban nem követte Horatius szabályát, amely kimondta, hogy Médeia nyilvánosan nem ölheti meg a gyermekeit.⁵⁵ Hosidius Geta követi Senecát a gyermekei testénél álló, bosszúvágyat és haragot érző Iasón leírásában is.⁵⁶ Ugyancsak senecai előképre tekint vissza Médeia könyörgése is, amellyel Iasónt maradásra kéri: a megkezdett nász, az otthon, az elkövetett tettek képei közösek, hasonlóképpen az ezeket követő, könyörületért esdeklő szavak.⁵⁷

A *cento* 19. sorában szereplő *tuta fides* egység is hasonlóan többértű intertextualitás. Az eposzbeli Dido siralma⁵⁸ utal Euripidés *Médeiájára*: „Az eskü hitele füstbe ment.”⁵⁹ A *cento* 191. sorában szereplő, a *Georgica* 2. könyvéből kiemelt idézet („Medeia ártalmas gyógycseppeket termel”⁶⁰) rávilágít Hosidius tudatos *cento*-szerkesztői eljárására, amellyel a médek lakta terület nevét „jelentésbeli változással” felhasználja hősnőjének megnevezésére.⁶¹ Seneca és Euripidés drámáiban sor eleji, hangsúlyos pozícióban jelenik meg a hősnő neve. Senecánál Médeia neve 11 alkalommal sorkezdő, és csupán háromszor áll más helyen,⁶² míg Euripidés tragédiájában Médeia egy sort kivéve minden esetben sorkezdő pozícióban van. Ovidius sem a *Heroides*ben, sem a

⁵⁰ Hos. Geta 321–373.

⁵¹ MCGILL, *Tragic Vergil, i. m.*, 148, 30. jegyzet.

⁵² *Uo.*, 148, 29–30. jegyzet.

⁵³ *Uo.*, 155; Hos. Geta 405–406.

⁵⁴ Eur. *Méd.* 1271–1281.

⁵⁵ Hor. *Ars poet.* 185.

⁵⁶ Hos. Geta 444–446; Sen. *Med.* 979–980, 996–997; MCGILL, *Virgil Recomposed, i. m.*, 45.

⁵⁷ Hos. Geta 211–213; Sen. *Med.* 478–482.

⁵⁸ Verg. *Aen.* 4. 373

⁵⁹ Eur. *Méd.* 492, Kerényi Grácia fordításában.

⁶⁰ Hos. Geta 191; vö. Verg. *Georg.* 2. 126.

⁶¹ MORETTI, *i. m.*, 13.

⁶² MORETTI, *i. m.*, 12–13.

*Metamorphoses*ban nem emeli ki Médeia nevét ilyen módon.⁶³ Hosidius *centó*jában a fentebb idézett 191. sor az egyetlen, amely a hősnő nevére utalva kezdődik, ami jól szemlélteti, mennyire fontos volt Hosidius Geta számára a tragédiaíró elődök hagyományának követése. Felmerül a kérdés, hogy ebben az esetben Hosidiust valóban a költőelődök utánzása, vagy a technikai bravúrra való törekvés ösztönözte a Médeia név első helyen való feltüntetésében.

Médeia az Aeneis IV. könyvének tükrében

Vergilius Dido alakjának megformálásakor a görög költészet, többek között Apollónios Rhodios Médeia-ábrázolásának hagyományára támaszkodik,⁶⁴ miközben a hosidiusi Médeia-történet hősnője az *Aeneis* pun királynőjének vonásait mutatja. Hasonló a kapcsolatuk a szeretett férfival, melyet a hősnők törvényes köteléknek tartanak, de a szerelmük elutasította a házasságukat. Dido befogadta a trójai menekülteket, vezetőjük, Aeneas iránt szerelemre lobbant, aki viszonzta is érzelmeit, ám isteni parancsra tovább kellett hajóznia, és elhagynia Didót. Ez a rokonság adhatná a lehetőséget, hogy a *cento* szerzője elsősorban a Dido-történet szavait idézze meg Médeia esetében. Ezzel szemben az *Aeneis*ből idézett 592 egységből 107 származik csupán a 4. könyvből, míg a *Georgicá*ból 64, az *Ecloga*e**ből** 39 egységet illesztett Hosidius a saját művébe.⁶⁵ Az alábbiakban a tragédia egyes színeit részletesebben vizsgálva először Médeia Didótól származó idézeteit veszem számba.

Médeia bevezető szavaiban az isteneket hívja segítségül. A „bosszúálló istenek”⁶⁶ és az „ezt halljátok meg, s büntessen az isteni szándék”⁶⁷ megszólítások Dido bosszút kiáltó szavait idézik.⁶⁸ Dido és Médeia is alvilági varázslásba fognak majd, amelynek leírása a tragédiát átszövi. A fekete mágia alkalmazása, az égi és alvilági istenek hívása szintén olyan elem, amelyet a görög Médeia-hagyományból vett Vergilius Dido megrajzolásához.⁶⁹

A hosidiusi prológos 20. sorában olvasható, Iasónhoz intézett *crudelis* megszólítás eredetije az eposzban Didótól hangzik el, a mondat címzettje Aeneas.⁷⁰ Hosidius átvette Vergiliustól e megszólítás kiemelt szerepét: a 19. sorban lévő mondat zárása, de a következő sor elején áll, és így kapcsolódik ahhoz a felkiáltáshoz is.⁷¹ Figyelmet érdemel,

⁶³ MORETTI, *i. m.*, 12. A kutató megjegyzése szerint (12, 65. jegyzet) *Ov. Ep. her.* 6. levelében, amelyet Hypsipyle ír Iasónnak, mind a 151., mind a 152. sor Médeia nevével kezdődik.

⁶⁴ MORETTI, *i. m.*, 3; MCGILL, *Tragic Vergil, i. m.*, 158; UÓ, *Virgil Recomposed, i. m.*, 47, 50.

⁶⁵ MCGILL, *Tragic Vergil, i. m.*, 157.

⁶⁶ Hos. Geta 2.

⁶⁷ Hos. Geta 7.

⁶⁸ Verg. *Aen.* 4. 610–611.

⁶⁹ MCGILL, *Tragic Vergil, i. m.*, 156.

⁷⁰ Verg. *Aen.* 4. 311.

⁷¹ *Uo.*

hogy a *cento* ezt a kiemelést úgy őrizte meg, hogy nem másolt át folyamatosan két vergiliusi sort. A két hősnő közti párhuzam ebben az esetben is jelen van, hiszen a 19. sor végén szereplő, Hosidiusnál Médeiaival kapcsolatos *amantem* Didóra vonatkozik. A prólógusban Médeia röviden elmeséli a rajta esett sérelmet, amelynek főbb pontjai szintén Dido Aeneashoz intézett szavaival egyeznek: a „kioltott szemérem”, a „seholy fel nem lelhető biztos hűség”.⁷²

Hosidius első sorának kezdő felkiáltása Aeneas Latinusszal kötött szerződésének fogalmát idézi: „Nap, Föld légy a tanúm most nékem az esdeklőnek.”⁷³ Az esküben Médeia a Napot, a Földet, majd Iunót is tanújául hívja. A negyedik istenség, a Fúriák megidézése Didótól származik,⁷⁴ aki Aeneas elleni bosszújához hívja őket. Mindez a görög Médeia-hagyományra nyúlik vissza.⁷⁵ A görög mitológiában Médeia Héliosnak, a napistennek az unokája. A hősnő megszólítja egy további őst, Gaiát is, akinek lányai és fiai házasságából született Médeia apja és anyja. Médeia rokonságába tartozik még Héra (Iuno), valamint a Fúriák is, mivel Gaia és Uranos leszármazottjai. Euripidés drámájában is a Napra és a Földre tett esküt kér Médeia Aigeustól, hogy a bosszú után befogadja őt a birodalmába.⁷⁶

Iuno segítségül hívásakor az istennő házasságvédő funkcióját emeli ki Médeia, majd a kolchisi kar.⁷⁷ A házasságot jelentő *conubium* kifejezés hangsúlyozásával Hosidius Geta erősíti Médeia haragjának, fájdalomának jogosságát. Az olvasó a történetet a főhősnő szempontjából kezdi megismerni: Médeia házastársának hűtlensége miatt szenved. A házasság tényét előbb ismeri meg a közönség, mint akár a férj vétkét, akár Médeia féltelenségét. Úgyszintén a hosidiusi Médeia és a modelladó vergiliusi Dido kapcsolatát erősíti a Didótól származó idézet, amellyel a házasságra hivatkozva kéri Iasónt a maradásra. Hosidius Geta Médeia és Iasón viszonyát tudatosan a házassághoz kötődő szavakkal fejezi ki: *conubia nostra, inceptos hymeneos, coniugium antiquum* kifejezések fordulnak elő. A házasság létét erősíti még a *coniunx* (hitves) főnév, amely Iasónt⁷⁸ és Médeiat⁷⁹ is jelöli, illetve kétszer feltűnik a hozomány szó is.⁸⁰ A szerző ezekkel a kifejezésekkel erősíti Médeia házassági kötelekének meglétét, ám e szavak nem Iasón szájából hangzanak el, így hagyja meg a kapcsolat jellegének kettősségét.

Az Iasónnal folytatott első párbeszédben (181–283) a 205. és a 210. sor elején a szerző kétszer megismételteti Médeiaival a „tán tőlem menekülsz?” kérdést, amellyel Dido Aeneast maradásra, könyörületességre kéri. Médeianál is megtalálható ez a

⁷² Verg. *Aen.* 4. 322, 4. 373.

⁷³ Verg. *Aen.* 12. 176.

⁷⁴ Verg. *Aen.* 4. 610.

⁷⁵ MCGILL, *Tragic Vergil, i. m.*, 158; UŐ, *Virgil Recomposed, i. m.*, 51–52.

⁷⁶ Vö. Eur. *Méd.* 746–747, 752. A hosidiusi nyitó sorok esküszövegének további elemzése: HARDIE, *i. m.*, 172–174.

⁷⁷ Hos. Geta 3–4, 29–30.

⁷⁸ Hos. Geta 195, 202, 240.

⁷⁹ Hos. Geta 411.

⁸⁰ Hos. Geta 41, 253.

kérés-motívum, mely hasonló elemeket tartalmaz: a házasságra, a megkezdett nászra hivatkozik. A kérdés alkalmazásával Hosidius Geta egyben Seneca drámáját követi, amelyben a *fugio* ige kétszer is megjelenik: „Szaladunk, Iason, szaladunk [...] új csak az, mi megszalaszt: / szaladni érted szoktam.”⁸¹

Dialógusuk végén Médeia már nem kér, hanem megátkozza Iasónt, ahogyan Didót is az indulat, a sértettség és a bosszúvágy irányítja Aeneasszal való beszélgetésében. A bosszúhoz Dido szavaival hívja segítségül az isteneket. Médeia Iasónra mondott átka, hogy nem fogja megismerni a szerelem ajándékait, már nem Dido és Aeneas párbeszédéből származik, hanem Anna buzdítja Didót a szerelemnek való engedésre, hogy az *univira* eszményével szakítva adja át magát az idegen iránt támadt érzelmeinek. Ugyanazon mondatnak tehát ellentétes szándéka és értelme van a két történetben. Figyelmet érdemlő ezen túl, hogy az említett Aeneas és Iasón párhuzam adta lehetőség ellenére Aeneas és Dido párbeszédéből csak egyetlen, Aeneas által mondott sort hallunk vissza Iasóntól, amelyben Médeiát nyugalomra inti. A trójai hős magatartása mintegy ellentéte a Médeia, illetve Dido által képviselt hevességnek, pusztító szenvedélynek.

Érdekes a testvérgyilkosság motívumának átalakulása a *centó*ban. Először Médeia a 9. sorban, majd a 263. sorban Iasón említi a Médeiát terhelő testvérgyilkosságot. Megfigyelhető, hogy ugyanaz az idézet két különböző értelemben hangzik el. Médeia a szerelméért hozott áldozatként láttatja szörnyű tettét, míg Iasón az örültségből elkövetett gyilkosságtól függetleníti magát. Az *Aeneis*ben Dido testvére öli meg a királynő férjét hatalomvágyból, tehát a királynőt nem szennyezi a gyilkosság bűne.⁸²

Következzék Médeia és Kreón dialógusának (52–103) rövid áttekintése. Médeia Kreónhoz intézett kérésében három sort szintén Didótól kölcsönöz, aki Annát kéri meg, hogy beszéljen Aeneasszal és bírja maradásra. A *cento*-költő nyugodt hangú sorokat választott, amelyek vészesen vetítik előre a tragikus véget, hiszen Dido már tudja, hogy megoldásként a halál vár rá, ahogy Médeia szavai mögött is sejthető szörnyű terve. Médeia a haladék kérését Anna eposzbeli, józan belátásra intő szavaival („míg tél tombol a tengereken”⁸³; „megrongálódott a hajó”⁸⁴; „gondoskodj vendégedről”⁸⁵), illetve Ilioneus kérésének részével indokolja, aki kikötésre kér lehetőséget Didótól: „hadd húzzam partodra hajómat”⁸⁶. A letelepedés szimbólumaként jelenik meg a vihar és a hajó-motívum.

A 98. sorban Médeia a királytól egy éjszakát kér arra, hogy felkészüljön az utazásra.⁸⁷ Ebben a sorban Venus fiához, Amorhoz intézett szavait olvashatjuk, amelyekkel

⁸¹ Sen. *Med.* 447–449; MCGILL, *Tragic Vergil, i. m.*, 154; Uő, *Virgil Recomposed, i. m.*, 44.

⁸² Lásd a testvérgyilkosság jelentésének különbségét Dido és Médeia történetében: MCGILL, *Virgil Recomposed, i. m.*, 49.

⁸³ Hos. Geta 81.

⁸⁴ Hos. Geta 95.

⁸⁵ Hos. Geta 98.

⁸⁶ Hos. Geta 79.

⁸⁷ Hos. Geta 98.

kéri, hogy segítse Dido Aeneas iránti szerelmének fellobbantását. Amor azzal a csellel él, hogy Ascanius arcát felölti egy éjjelre, és így közel kerülve a királynőhöz, szívében szerelmet kelt.⁸⁸ Az éjszaka cselet rejt mind a Dido-történetben, mind a Médeia-hagyományban, és ennek az éjszakának későbbi következménye a pusztulás.

A görög tragédiákban szereplő Médeia és a hősnő bizalmasaként szerepeltetett dajka kapcsolata hasonlóságot mutat a vergiliusi Dido és Anna viszonyával. Ahogyan Dido egyik előképe Médeia, úgy Anna előképe a dajka.⁸⁹ Médeia a dajkával kétszer tűnik fel a műben.⁹⁰ Dialógusukat a 148. sorban Médeia a „Mit csinállok?” kérdéssel kezdi, amelyet Dido tett fel gyötrődése közben.⁹¹ Aeneas nem tudván maradásra bírni, éjjel töpreng, milyen lehetőségek állnak előtte. Ahogyan Dido is a bizonytalanságot tükröző kérdéstől eljut egészen a halálig, úgy lesz Médeia kezdő kérdésére is a válasz a bosszú és a halál. Érdekes a 180. sor forrásválasztása. Az idézett sor az eposzban a város elfoglalásában kulcsszerepet játszó, álnok Sinon gondolata, aki becsapja a trójaiakat, és csellel ráveszi őket a faló Trójába való bevezetésére.⁹² Dido a helyzetének átgondolása után nem tehet mást, a halált választja, de Vergilius őt *infelix*-nek mutatja. Ezzel szemben Hosidius mégsem a királynőtől elhangzó mondatot idéz (esetleg ugyanazt, amire a királynő jutott a tépelődésének kezdő kérdése után), hanem egy cselvetőtől, aki mások pusztulását készíti elő. Ennélfogva Dido ártatlan, bizonytalan és szinte kétségbeesett kérdésével szemben Médeia válasza gonosz szándékot takar, amely már nem egy *infelix* személy döntése. A korabeli hallgatóság az idézett egységet felismerve érthette Dido és Sinon – mint az őszinteség és álnokság – ellentétének szimbólumát, amely hangsúlyozza Dido és Médeia jellemének, ábrázolásának különbségét. Hosidius ezzel is erősíti hősnőjének negatív és gonosz voltát.

A dajka és Médeia második dialógusa igen rövid. Médeia a dajkát utasítja az áldozatbemutatás előkészítésére, és ismerteti a fekete áldozathoz szükséges előkészületeket, amelyhez hasonló szertartás a tragédia többi részében is fontos szerepet kap. Ennél a résznél Dido szavai olvashatók, amelyekkel nővérét, Annát kéri, hogy építse meg az áldozati máglyát és segítsen az áldozatbemutatásnál. A drámában a dajka látja el a hősnő bizalmasának funkcióját, ezért a *centó*-ban Médeia a dajkával közli az előkészületi teendőket. A varázslást végző Dido előképe szintén Médeia.⁹³

Médeia és Aeneas között ugyancsak vonható párhuzam. Médeia Iasón megmentésének elbeszélését Aeneasnak az apja Trójából való menekítésére vonatkozó szávaival ismerteti. A párhuzam a két szereplő között egy szeretett személy megmentése szorult helyzetéből, akinek az egyik esetben a trójai háború, a másik esetben az aranygyapjú megszerzése miatt kell emberfeletti próbákat kiállnia. A két szövegben

⁸⁸ Verg. *Aen.* 1. 714–719.

⁸⁹ MCGILL, *Virgil Recomposed, i. m.*, 48.

⁹⁰ Hos. Geta 148–180, 374–381.

⁹¹ Verg. *Aen.* 4. 534.

⁹² Verg. *Aen.* 2. 62.

⁹³ MCGILL, *Virgil Recomposed, i. m.*, 50.

azonban eltérő a főhős kapcsolata azokkal a személyekkel, akiket segített: Aeneas a szeretett apját és fiát menti az ellenség elől, Médeia ellenben saját családját áldozza fel egy idegenért. A 156. sor második felében Médeia bevallja az *arma impia* (kegyetlen fegyverek) használatát. Vajon szándékában állt Hosidius Getának, hogy az olvasó Aeneas *pius*, vagyis „kegyes” jelzőjére emlékezve észrevegye ezt az ellentétet? Hiszen az olvasó vagy a hallgatóság két sorral korábban az apja iránti tiszteletet mutató trójaira gondolhat, aki családját mentette, ezért is lett a *pius* állandó jelzője. Ugyanakkor az ismert Médeia-történetben ugyanazok a szavak ellentétes jellemet fejeznek ki: Aeneas *pius* lett az apja megmentése által, de Médeia az idegenért elkövetett tette miatt a használt eszközeivel együtt az *impia* jelzőt érdemelte ki. A dráma vége felé még kétszer fordul elő a *pius-impious* ellentét, amelyet Médeia fiai emelnek ki: a kegyes kéz beszennyezése a bűnnel, illetve kegyesség által sem csillapodó düh.⁹⁴ A *pietas* főnév és a *pius* melléknév egyszerre jelenti a szülő és a gyermek iránti, sőt az istenek iránti kötelességtudást is. Tehát a gyermekek az irántuk érzett szeretetre kérik anyjukat, másodjára az anyjuk iránti szeretetre emlékeztetik Médeiát. A családdal kapcsolatban a *pietas-pius* nyer teret, míg a család elvetése egy idegenért az *impious* személy cselekedete.

Az *Aeneis* Dido-epizódjából származó, Médeia alakjához kapcsolódó idézeteket röviden megvizsgálva megállapítható, hogy Médeia uralja Dido szavait, azaz a *centó*ban ő szól a pun királynőtől vett egységek nagy részével, viszont Médeia szavaiban mégiscsak a nem Didótól származó idézetek vannak túlsúlyban. Hosidius Geta azokat a részeket idézi az *Aeneis* 4. énekéből, amelyekre a görög Médeia-tragédiák hatással voltak.⁹⁵ Seneca tragédiájának hatása mellett kimutatható a hosidiusi ábrázolásban az ovidiusi előkép is, noha nehézséget okoz igazolni az elveszett *Medea*-dráma miatt, így ebben az esetben a *Heroidesre* és a *Metamorphosesra* támaszkodhatunk.

A fentiek alapján Hosidius a Médeia-mítosz hagyományos elemeit szerepelteti művében. Megjelenik a megcsalt és vad asszony, szó esik Iasón hűtlenségéről, a hű dajkáról és a dühöngő királyról. Médeia alakját vizsgálva a hősnő megformálásában a senecai hagyományt tarthatjuk meghatározónak. A didói, szánalomra méltó megcsalt alak helyett a *cento* szerzője, Senecával együtt, hősnőjét kegyetlennek, gonosznak, a megtestesült dühnek, a bölcsesség ellentétének írta le, aki iránt nem akar együttérzést kelteni a hallgatóságban, amint arra Moretti is utal tanulmányában, érvelése bizonyítékként hivatkozva a Hosidius által tudatosan nem idézett *infelix* jelzőre.⁹⁶ Az olasz kutató álláspontja kiegészítést igényel: a *centó*ban ugyanis feltűnnek a Médeia szerencsétlenségét, elhagyottságát érzékeltető jelzők: *infelix*, *perdita*, *deserta*, *relicta*. Megjegyzendő azonban, hogy az idézett esetek mindegyikében Médeia illeti saját magát a szánalmat keltő kifejezésekkel. A senecai Médeia-ábrázolás tudatos eszköze lenne,

⁹⁴ Hos. Geta 386, 399.

⁹⁵ MCGILL, *Virgil Recomposed*, i. m., 31.

⁹⁶ MORETTI, i. m., 7–8.

hogy magától Médeiától halljuk az *infelix*-motívumokat, önreflexív kontextusban? Az indokolatlan önsajnálát eszközével élve Hosidius esetleg ellenszenvet igyekszik kelteni hősnője iránt a hallgatóságban? Vagy meghagyja az olvasó számára a döntést, nem akarja befolyásolni? Hasonló lehetőségre enged következtetni Médeia és Iasón házasságának említése is, amely azonban már több szereplőtől hallható: a kolchisi kar, Médeia, a hírnök és Iasón is a Médeia és Iasón közti kapcsolatra értik.

Hosidius Getának figyelnie kellett nemcsak a vergiliusi egységeken keresztül a senecai és ovidiusi Médeia-előkép folytatására, hanem a műfajváltásra is. A műfaj technikája követelte szabályok követése nem mindig sikerült a szerzőnek, a *Medea-cento* azonban hibái ellenére is érdemes a további kutatásra, e sajátos műfaj többi reprezentánsával együtt.

FANNI HENDE

Hosidius Geta's Medea-cento

The subject of my paper is Hosidius Geta's drama, *Medea*. The Late Latin tragedy retells the well-known Greek myth in Virgilian hexameters. Written in the 3rd century AD, the piece was preserved in the so-called *Codex Salmasianus* (today *Codex Parisianus* 10381), a manuscript copied in a monastic *scriptorium* in the 8th century. Not much is known about its assumed author, Hosidius Geta. Due to the fact that his figure is known from a reference by Tertullian the African, Hosidius might also have lived in Africa. Originally, the name of the genre *cento* meant a patchwork garment used for covering animals or as defensive armour. Later, the expression was applied to a new method of poetic creation and a particular literary genre, in which new poems were composed of excerpts taken from other authors, especially Virgil. I focus on passages where Medea's words might have been borrowed from Virgil's Dido. Most quotations from Dido are put into the mouth of Medea, but Medea's passages are predominantly composed of other sources. Hosidius' *Medea* is related to Seneca's portrayal: her cruel and destructive nature seems to be conscious, which alienates the reader.

Médeia az antik képzőművészetben

Médeia történetét mind az ókorban, mind az európai kultúrákban elsősorban az irodalmi alkotások tették ismertté, mindenekelőtt Euripidés tragédiája, majd pedig Apollónios Rhodios eposza, Ovidius *Metamorphoses*ének 7. könyve és Seneca drámája. A történetnek azonban megvolt a maga életútja az antik képzőművészetben is, mely hol teljesen függetlenül alakult az irodalmi képtől, hol szoros kapcsolatot mutatott vele. Ezt az életutat kívánjuk nyomon követni a görög archaikus kortól a római császárkorig; Görögországtól Itálián keresztül a provinciákig. Közben keressük az ábrázolások jelentéstartalmát a mesés történet megjelenítésének szándékán túl is.

A görög képzőművészetben szinte kizárólag a vázaképeken jelenik meg Médeia története. Ezek legkorábbi csoportja a Kr. e. 6. század végi, 5. század eleji feketealakos vagy fehéralakos vázák, melyeken a megfiatalítási varázslat jelenete látható. Ennek központi kelléke egy tripuson álló üst, melyből vagy a megfiatalított Iasón,¹ vagy egy megfiatalított kos lép ki.² A jelenetet balról az ülő vagy álló Médeia figyeli, jobbról pedig Pelias lányai. Az ábrázolás bővíthet Pelias alakjával, aki egy londoni amphorán Médeia mögött ül ősz hajjal és szakállal, és rezignáltan figyeli a megfiatalodásának csodáját, amit a jobbra álló Peliasok kitörő örömmel fogadnak.³ Médeia idegen nő voltát a fején viselt díszes *polos* jelzi. A jelenet értelmezését leginkább az 5. század első negyedéből származó fehéralakos lékythos segíti elő, melyről tudjuk, hogy sírmelléklet számára készült. Az üstből kilépő ifjú azt a hitet kelti, hogy Médeia a mágia segítségével felül tud kerekedni a halálon.⁴ A késő archaikus vázákön túl a megfiatalítási történet egy klasszikus kori attikai háromalakos domborművön fordul még elő (1. ábra).⁵ A háromlábú üsttől balra Médeia áll hangsúlyozottan idegenként: fején tiara, kezében varázsdoboz, jobbra Pelias két lánya, egyikük az üst elhelyezésén fáradozik, míg a másikuk a római kori másolatok egyikén egy ágat, a másikán viszont egy tört tart, és magába mélyedve elgondolkodik, ahogy ezt majd a gyermekgyilkosság jelenetek esetében Médeianál később látni fogjuk.⁶

¹ Jenifer NEILS, *Iason*, LIMC V, Zürich, 1990, Nr. 59; Margot SCHMIDT, *Medeia*, LIMC VI, Zürich, 1992, 395.

² Erika SIMON, *Medea in der antiken Kunst = Medeas Wandlungen: Studien zu einem Mythos in der Kunst und Wissenschaft*, hg. Anette KÄMMERER, Margret SCHUCHARD, Agnes SPECK, Heidelberg, Mattes Verlag, 1998, 19.

³ Verena ZINSERLING-PAUL, *Zum Bild der Medea in der antiken Kunst*, *Klio* 61, 1979, 413, Abb. 4.

⁴ SIMON, *i. m.*, 18.

⁵ *Uo.*, 22.

⁶ ZINSERLING-PAUL, *i. m.*, 417.

A klasszikus kori vörösalakos vázafestészetben az argonauta történet más jeleneivel találkozunk. Az aranygyapjú megszerzésének módjára két különböző változat is rendelkezésünkre áll. Egy attikai kylixen Iasón élettelenül lóg ki a sárkány szájából, miközben Athéné őrökdi a jelenet fölött (2. ábra).⁷ Az aranygyapjú megszerzésének ez a módja irodalmi forrásból nem ismert, így csak az ábrázolás alapján lehet következtetéseket levonni a történetekre. Lehet, hogy Athéné megakadályozza, hogy a sárkány lenyelje Iasónt,⁸ de az is lehet, hogy Iasón megjárta a sárkány gyomrát, és onnan sikerült visszatérnie és újjáélednie Athéné segítségével.⁹ Egy másik koraklasszikus vázán ugyancsak az aranygyapjú megszerzésének jelenetét látjuk, másképpen elbeszélve. Itt Iasón lopakodva közelít a sziklára akasztott aranygyapjúhoz, melyet ugyan a sárkány őriz, de ennek ellenére Athéné segítségével sikerül megszereznie azt.¹⁰ Jobb szélén az Argó hajó orra és egy argonauta tűnik fel.

Az érett klasszikus kor vázafestészetében ugyancsak találkozunk az argonauták történetének egy jelenetével. Egy kratéron a hazatérő hajósok egy különös kalandját láthatjuk.¹¹ Egy Talós nevű óriás bronzember meg akarja akadályozni, hogy az argonauták Kréta partjainál kikössenek. A kiváló hősök a szörnyalakot csak Médeia segítségével tudják legyőzni, aki a bal szélén áll idegen öltözékben és varázsdobozzal a kezében. Ő tudja elérni, hogy a szörny egyetlen sebezhető pontján, a bokáján megsebesüljön, és így a vére elfolyjon. A továbbiakban az attikai vázafestészetben nem találkozunk az argonautatörténet jeleneinek az ábrázolásaival. Athénben tehát Médeia alakja alapvetően mint idegen varázslónő jelent meg a képi ábrázolásban, de még nem ő, hanem Athéné segítette Iasónt az aranygyapjú megszerzésében.

Az 5. század végétől Dél-Itália átveszi Athéntől a vezető szerepet a vázakészítésben. Ettől kezdve a dél-itáliai vázakon találkozunk Médeia történetének ábrázolásaival. A Pelias-téma itt eltűnik, jelen van viszont az aranygyapjú megszerzésének a jelene, de az sem változatlanul. Athéné helyére Médeia kerül, az ő közreműködése teszi lehetővé, hogy Iasón megszerezze azt. Egy apuliai kratéron Iasón kivont karddal közelít a sárkánykígyóhoz, baljával megragadja az aranygyapjút, miközben mögötte Médeia felémelt varázsdobozával elbűvöli a kígyót.¹² Idegensége nincs hangsúlyozva, görög ruhát visel. Egy száz évvel később készült paestumi kratéron a jelenet középpontjába a fa kerül, melyre az aranygyapjú van felakasztva, törzsére pedig a kígyó tekeredik rá, melyet Médeia phialájából etet, nyilván azzal a varázsszerrel, ami aztán elaltatja (3. ábra).¹³ A fa

⁷ NEILS, *i. m.*, Nr. 32.

⁸ *Uo.*

⁹ KERÉNYI Károly, *Görög mitológia*, ford. KERÉNYI Grácia, Bp., Gondolat, 1977, 355.

¹⁰ NEILS, *i. m.*, Nr. 36.

¹¹ Erika SIMON, *Die Typen der Medeadarstellung in der antiken Kunst*, Gymnasium 61, 1954, 211; ZINSERLING-PAUL, *i. m.*, 422 sk.; Christiane SOURVINOU-INWOOD, *Medea at a Shifting Distance: Images and Euripidean Tragedy = Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art*, eds. James J. CLAUSS, Sarah I. JOHNSTON, Princeton, Princeton University Press, 1997, 265.

¹² ZINSERLING-PAUL, *i. m.*, 425; NEILS, *i. m.*, Nr. 37.

¹³ NEILS, *i. m.*, Nr. 42.

másik oldalán Iasón áll, és megragadja az aranygyapjút, hogy magával vigye. Zinserling-Paul véleménye szerint a dél-itáliai vázák szimbolikus vonásai a halottkultusszal és túlvilághittel szoros kapcsolatban voltak.¹⁴ A gyapjút a megváltás szimbólumának tartja, mely az élet végére figyelmeztet, és Médeia az a hatalom, mely a halandó Iasónt az üdvözülésben részesíti. Ez a motívum az orphikus misztériumba való beavatásra utal. A jelenetet az alvilágban kell elképzelni, ahogy ez az orphikus Argonautikából megállapítható.¹⁵ A misztikus értelmezést megerősítheti az a tény, hogy az aranygyapjú megszerzésének jelenete feltűnik a római Basilica Sotterraneának stukkódíszei között a Kr. u. 1. század közepe körül.¹⁶ A sajátos építmény használói valószínűleg egy orphikus vagy pythagoreus szekta hívei voltak.

Dél-Itáliában az 5/4. század fordulóján jelennek meg először a történet Korinthosban játszódó jelenetei: a gyermekgyilkosság és utána Médeia elmenekülése a sárkányfogaton. Egy lukániai hydrián a meggyilkolt gyerekek a földön hevernek, míg Iasón kivont karddal a kígyófogaton távozó Médeiát próbálja üldözőbe venni.¹⁷ Egy ugyancsak lukániai kratéron a gyerekek holtteste egy oltáron hever, míg a menekülő Médeia fogatát sugárkoszorú veszi körül, mintegy jelezve, hogy a Nap fogatával távozik (4. ábra).¹⁸ Ezek már azok az események, melyek Euripidés tragédiájában játszódnak le, de attól mégis eltérnek annyiban, hogy ott Médeia fiait holttestét magával viszi. Egy 4. század közepén készült közép-itáliai (faliscus) kratéron Médeia magával viszi a gyermekeit is, ami arra utal, hogy Euripidés drámáját ismerték ezen a területen.¹⁹ Egy 3. századi szobortöredék Tarentumból az egyik gyermeke holttestét karjában tartó, fríg sapkás Médeiát ábrázolja.²⁰ Mivel a szobor egy sír építmény oromzatához tartozott, kézenfekvő a jelenet sepulchrális értelmezése. A gondolat háttérében Médeia élet és halál fölötti mágikus hatalma áll, amihez Euripidés óta az anya fájdalmas tragédiája társulhatott.²¹

A gyermekgyilkosság jelenete először egy campaniai amphorán a 4. század második felében jelenik meg, egy szentély oszlopai és kultuszszobra előtt.²² A tragikus események sorát az apuliai ún. Médeia-váza egyetlen nagy jelenetben egyesíti (5. ábra).²³ Középen egy aediculában a haldokló Kreusa apjával, Kreóonnal látható. Alul balra Médeia perzsa öltözékben éppen megölni készül az egyik gyermekét, míg a másikat egy ifjú vezet oda. Alul középen a sárkányfogát vár az indulásra. Jobbról Iasón közeledik kezében kardjával. Médeia keleti öltözeke az ábrázoláson talán az euripidési dráma hatásának

¹⁴ ZINSERLING-PAUL, *i. m.*, 424.

¹⁵ *Uo.*, 427.

¹⁶ *Uo.*, 428.

¹⁷ SCHMIDT, *i. m.*, Nr. 35; SIMON, *Medea, i. m.*, 28.

¹⁸ SCHMIDT, *i. m.*, Nr. 36; SIMON, *Medea, i. m.*, 29.

¹⁹ SIMON, *Medea, i. m.*, 29. sk.

²⁰ SCHMIDT, *i. m.*, Nr. 40.

²¹ SIMON, *Medea, i. m.*, 30.

²² SCHMIDT, *i. m.*, Nr. 31.

²³ *Uo.*, Nr. 29.

tudható be, de erre vonatkozóan biztos adatunk nincsen.²⁴ Az apuliai díszvázák kamrasírok mellékleteinek készültek, így itt is indokolt a sepulchrális jelentés feltételezése, miként az archaikus korban.²⁵

A hellenisztikus korban az Argonauta-történet iránti érdeklődést Apollónios Rhodios *Argonautika* című eposza erősíthette. A költő különös figyelmet fordít Médeiaira. Képzőművészeti emlék ebből a korból nem maradt fenn, viszont ismerünk több festményt a Vezúv környéki településekről, melyek mintái feltehetően a hellenisztikus korból származnak. Írott forrásból tudjuk, hogy Timomachosnak volt egy *Médeia* című festménye,²⁶ de az kérdés, hogy a Vezúv környéki falfestmények valóban ezt a művet követték-e. Ha igen, akkor egy késő hellenisztikus műről van szó, minthogy Timomachos Iulius Caesar idején alkotott. Ugyanakkor a kutatók véleménye arra hajlik, hogy egy kora hellenisztikus alkotás mintául vételéről van szó.²⁷ A Vezúv környéki falfestmények Euripidész monologizáló Médeiaját örökítik meg.²⁸ Az álló vagy ülő Médeia kezében tartja a hüvelyében lévő kardot, mellyel a még gondtalanul játszó gyermekeit készül megölni (6. ábra). Hátterben feltűnik a pedagógos alakja.²⁹ Médeia belső gyötrődésének legjobb kifejeződése egy herculaneumi festményen figyelhető meg.³⁰ Az euripidészi monológban Médeia csak a sors akaratának engedelmessé válik rá magát a szörnyű tette, amelyet mély anyai fájdalommal, de rendíthetetlen önuralommal hajt végre:

Mindenképp meg kell halniok, s ha sorsuk ez,
Inkább ölöm meg őket én, ki szültem is.
Szívem, most vérted föl magad! Ne késlekedj,
a bűnt el kell követni, bármilyen nehéz.
Fel hát, ragadj most kardot, én szegény kezem,
S az élet sokkeservű, új útjára lépj (1237–1242)³¹

A római császárkorban a 2–3. század folyamán domborműveken és szobrokon találkozunk Médeia tragikus történetének ábrázolásaival. Az Antoninus-korból egy sor szarkofágon az események ciklikusan elbeszélve jelennek meg (7. ábra): az 1. jelenetben Iasón és Médeia gyermekei ajándékokat visznek Kreusának; a 2. jelenetben az ajándékuha felöltése Kreusa és Kreón halálát okozza; a 3. jelenetben Médeia gyötrődik a játszó gyermekek fölött; a 4. jelenetben Médeia távozik a sárkányfogaton a gyerekek holttestével.

²⁴ SOURVINOU-INWOOD, *i. m.*, 279 sk.

²⁵ SIMON, *Medea, i. m.*, 37.

²⁶ Plin. *nat. hist.* 35. 136.

²⁷ SCHMIDT, *i. m.*, 396; SIMON, *Medea, i. m.*, 37.

²⁸ Vö. Vassiliki GAGGADIS-ROBIN, *Jason et Médée: Sur les sarcophages d'époque impériale*, Rome, École Française de Rome, 1994, 163 sk.

²⁹ SCHMIDT, *i. m.*, Nr. 8, 10.

³⁰ *Uo.*, Nr. 11.

³¹ A tragédiából vett idézeteket a következő fordításban közlöm: EURIPIDÉSZ, *Médeia*, ford. KERÉNYI Grácia = EURIPIDÉSZ *Összes drámái*, Bp., Európa, 1984.

Aligha kétséges, hogy a szarkofág jelenetsorának összeállításánál Euripidés drámájának elbeszélése játszott szerepet, annak ellenére, hogy ott a színpadon nem látható Kreusa halála, hanem azt csupán a hírnök elbeszéléséből tudjuk meg.³² A képzőművészetben viszont ez másképp nem volt megjeleníthető, csak a közvetlen ábrázolással.

A szarkofág témájának megválasztásánál bizonyosan szerepet játszott az a szempont is, hogy a tulajdonos a műveltségét kifejezésre juttassa, merthogy a kiválasztott mítosz egy nagy költeményhez kapcsolódik.³³ Annál nehezebb viszont a jelenetsor sepulchrális értelmezése, mert sem felirat, sem portrészzerű ábrázolás nem maradt fenn ezeken a szarkofágokon, amelyből kiderülne, kivel is azonosítható az elhunyt. Van olyan felfogás, mely szerint Kreusa és Médeia egymást kiegészítő alakok: előbbi a halál fájalmát testesíti meg, míg az utóbbi az azon való győzelmes felülkerekedést és egy magasabb világba kerülés lehetőségét.³⁴ Ebből az következik, hogy Médeia többé nem gyilkos, hanem a gyermekeit kényszerűen elhagyó és a túlvilágra elragadott anya és feleség. Emellett szól a történet urnán megjelenő ábrázolása, ahol csak két epizód látható a szarkofágok jelenetsorából: Kreusa halála a felirat egyik oldalán, és Médeia távozása a másikon. A késő hadrianusi ostiai urna felirata szerint egy feleségnek, Geminiának a hamvait tartalmazta.³⁵

A két hősnő sorsa azonban szembe is állítható egymással. Médeia negatív *exemplum*: inkább halt volna meg Kolchisban, akkor nem lett volna olyan méltatlan és bűnös tett részese, mint a gyermekgyilkosság. A hozzátartozók Kreusa korai halála miatt azzal vigasztalódhattak, hogy az elhunyt megfelelő időben és még erényes élet után távozott a földi világból.³⁶ Tehát nem *mors immaturáról*, hanem *permaturáról* van szó. Lehet úgy is értelmezni, hogy a központi alak, Kreusa élete legboldogabb pillanatában, az esküvőjén távozik az élők sorából, igaz ugyan, hogy rendkívül kegyetlen módon.³⁷

Míg a Médeia-szarkofágokon valójában Kreusa alakja van a középpontban, addig egy sor provinciális emléken kizárólag Médeia szerepel a gyermekeivel. Egy gall-római szarkofág fedelének rövidebbik oldalán középen a gyermekgyilkosságra készülő Médeia alakja látható, a sarok-akrotérionok egyikében pedig Eurykleia és Odysseus, a másikon Oidipus és a szfinx. Aligha kétséges, hogy ezeknek az irodalmi jeleneteknek a halmozása a szarkofág tulajdonosának irodalmi műveltségét volt hivatva fitogtatni (Homéros, Sophoklés, Euripidés).³⁸ A Médeia-jelenetben azonban ennél többről is szónak kell lennie, mert a provinciális művészetben – mindenekelőtt Pannoniában

³² SIMON, *Medea, i. m.*, 44.

³³ *Uo.*, 43.

³⁴ ZINSERLING-PAUL, *i. m.*, 431. A gondolat Margot SCHMIDT-től származik: *Der Basler Medeasarkophag: Ein Meisterwerk spätantoinischer Kunst*, Tübingen, Wasmuth, 1968, 33.

³⁵ Raissa CALZA, Maria F. SQUARCIAPINO, *Museo Ostiense*, Roma, Libreria dello Stato – Istituto poligrafico dello Stato, 1962, 75, Nr. 24; SCHMIDT, *Der Basler, i. m.*, 34; GAGGADIS-ROBIN, *i. m.*, 185, 3. jegyzet.

³⁶ Genevieve GESSERT, *Myth as consolatio: Medea on Roman Sarcophagi*, Greece and Rome, 51, 2004, 243 skk.

³⁷ Paul ZANKER, Björn C. EWALD, *Mit Mythen leben: Die Bilderwelt der römischen Sarkophage*, München, Hirmer, 2004, 82 sk.

³⁸ SIMON, *Medea, i. m.*, 43.

– fölöttébb kedvelt motívum lett belőle. Pannonián kívül a szomszédos Noricumból³⁹ és Gallia Narbonensisből ismert egy-egy szoborcsoport. Az utóbbi Arles-ből, egy temetőből származik, rajta a törét éppen kihúzni készülő Médeiával és a lábánál riadtan álló gyermekekkel.⁴⁰

Pannoniából három szoborcsoport ismeretes a monologizáló Médeiával, három dombormű pedig a már gyilkosságra készülő vagy azt véghezvivő Médeiával. Bár a történetnek ugyanarról az eseményéről van szó valamennyi esetben, az ábrázolások kisebb-nagyobb mértékben eltérnek egymástól, és a tragikus események előrehaladtát nyomon követhetjük rajtuk. Ikonográfiailag egy csoportba sorolható az aquincumi (8. ábra),⁴¹ a poetoviói⁴² és a feldkircheni (noricumi) szoborcsoport, bár ez utóbbi megkopottsága miatt nehezen tanulmányozható. Ezekben a fájdalmasan magába mélyedő Médeiának jobb lábánál áll mindkét gyermek összeölelkezve és a közelgő veszedelemről még mit sem sejtve. Médeia a hüvelyben lévő kardját összekulcsolt kezekkel tartja keblén. Az adonyi szoborcsoporton⁴³ a kezek már nincsenek összekulcsolva, hanem a jobb kéz megragadja a kard markolatát. A gyerekek nem együtt, hanem Médeia lábának két oldalán állnak, és mintha megéreznék a közelgő veszedelmet, kezüket könyörögve anyjuk felé emelik. A következő mozzanatot az arles-i szoborcsoporton figyelhetjük meg (9. ábra): Médeia már határozott mozdulatot tesz arra, hogy a kardot kihúzza hüvelyéből, a gyerekek pedig megpróbálnak védekezni: egyikük maga fölé tartja a kezét, a másikuk anyja ruhája mögé igyekszik bújni. Az intercisai domborművön⁴⁴ Médeia kivont karddal áll, gyilkolásra készen. Jobbra az egyik gyermek kinyújtott karja még látható, a másiktól sajnos semmi sem maradt, mivel a dombormű alsó része hiányzik. A gyilkosság folyamatát egy Székesfehérváron előkerült relief⁴⁵ tárja elénk: az egyik gyerek már a földön hever, talán holtan, Médeia a nyakára helyezi lábát, és fölötte tartja kivont kardját. A másik oldalán másik gyermeke áll, könyörgően felemelt karokkal. Az utolsó jelenetet a neudörfli (Burgenland) dombormű⁴⁶ mutatja be: Médeia egyik karjában halott gyermekét, másik kezében kardját tartva éppen távozóban van. Itt a másik gyermek nincs ábrázolva. Elgondolkodtató, hogy vajon ha mintakönyvekből dolgoztak a kőfaragók, hogy lehetnek ennyire különbözők ugyanannak a történetnek az ábrázolásai. Ennyiféle variánst tartalmazhatott egy-egy mintakönyv, vagy ennyiféle mintakönyv létezett? Talán mégis az a legvalószínűbb, hogy a kőfaragók nagyfokú önállósággal rendelkeztek, és

³⁹ *Lupa* Nr. 4378. Őrzési helye: Feldkirchen bei Graz, a helység templomának déli oldalán.

⁴⁰ SCHMIDT, *i. m.*, Nr. 19; SIMON, *Medea, i. m.*, 41.

⁴¹ *Lupa* Nr. 2931; Christine ERTEL, *Bestandteile von römischen Grabbauten aus Aquincum und dem Limesabschnitt im Stadtgebiet von Budapest*, CSIR Ungarn 9, 2010 Nr. 120; SCHMIDT, *i. m.*, Nr. 21.

⁴² *Lupa* Nr. 1729; SCHMIDT, *i. m.*, Nr. 22.

⁴³ *Lupa* Nr. 3872; SCHMIDT, *i. m.*, Nr. 20.

⁴⁴ *Lupa* Nr. 3992; SCHMIDT, *i. m.*, Nr. 24.

⁴⁵ *Lupa* Nr. 1592; SCHMIDT, *i. m.*, Nr. 33; ERDÉLYI Gizella, *Medea ábrázolás a székesfehérvári múzeum egyik kőemlékén*, *Antiquitas Hungarica* 3, 1949, 82. skk.

⁴⁶ *Lupa* Nr. 6172.

nem mechanikusan ismételték ugyanazokat a jeleneteket, hanem maguk, vagy éppen megrendelőik választották ki azokat az adott történetből.

Az ikonográfiai változatosság mellett a másik elgondolkodtató kérdés az, hogy vajon miért vált ez a jelenet olyan kedvelté a sírszimbolikában. Az nyilvánvalónak látszik, hogy a jelenetet nem szó szerint kell értelmezni. Aligha gondolhatjuk, hogy gyermekgyilkos anyák állították ezeket a síremlékeket. Feltételezhetjük-e, hogy a jelenet egyes alakjai azonosíthatók vagy párhuzamba állíthatók az elhunyttal és legközelebbi hozzátartozójával? Szó szerint bizonyosan nem. Anya lehet-e az elhunyt, vagy gyermek? A Médeia-szarkofágok esetében az előbbit feltételezik, ami indokolt is, hiszen felnőtt méretű szarkofágokról van szó, és a jelenetek középpontjában Kreusa halála áll. A sírszobrok és sírdomborművek azonban a gyermekek halálára összpontosítanak. Ezért azt gondoljuk, hogy itt gyermekek számára állított sírépítményekről lehet szó. De mi készíthetett egy gyermekét elvesztő anyát arra, hogy éppen Médeia alakját válassza fájdalomának kifejezésére? Először is az az anyai fájdalom, mely Médeiaiban is kifejeződött mind az Euripidésnél elhangzó monológ, mind pedig Timomachos híres festményének keletkezése óta. Médeia tehát megtestesíti a gyermekek elvesztése fölötti mély anyai fájdalmat. Ugyanakkor a másik énje olyan félelmetes démoni erő, mely a sors kérelhetetlen kegyetlenségét testesíti meg. A sors kegyetlenségének kifejezésére a szarkofágok gyakran használtak mitológiai párhuzamot. Ilyen például a Niobidák pusztulásának a története.⁴⁷ Talán az anyai önvád is megtestesül ezekben a történetekben, amiért esetleg valami részük volt gyermekeik pusztulásában. Ugyanakkor Médeia olyan anya, aki el tudja viselni a sors akaratát és ezzel felül is tud kerekedni mérhetetlen fájdalomán.

A halott gyermek elragadásának is tulajdoníthatunk szimbolikus jelentést, ha Euripidés erre vonatkozó részletét elolvassuk:

[...] eltemetni őket én fogom, saját
kezemmel, fent a dombon, Héra szent helyén,
hogy ellenség ne bántalmazza, sírjukat
ne dúlja fel; s mostantól fogva Sziszüphosz
földjén nagy ünnepséggé lesz évről évre itt. (1378–1382)

Az anya (Médeia) maga temeti el gyermekét biztonságos helyre, a szentélykörzetbe, és biztosítja számára az évenkénti megemlékezést, mely nagy ünnepséggé lesz. Ez valójában a halhatatlanság egy formája, amelyet Médeia mindig is remélt, hogy megadhat gyermekeinek.⁴⁸ Ennél többet anya nem tehet elhunyt gyermekeiért.⁴⁹

⁴⁷ ZANKER, EWALD, *i. m.*, 76. skk.

⁴⁸ KERÉNYI, *i. m.*, 362.

⁴⁹ GÁSPÁR Dorottya értelmezése szerint: „Az Élet csak élőből születet, olyannak az életéből, akit feláldoznak. Az emberáldozatnak ez a lényege. A gyermekgyilkos Médeia ezért kerülhetett síremlékekre.” *Pannoniai síremlékek: Római kori halottkultusz a mai Magyarország területén I*, Bivio: Tanulmányok az Evangélikus Országos Könyvtár műhelyéből, 2016, 4/1, 48.

Arra persze nem tudunk válaszolni, hogy ez a motívum miért éppen Pannoniában terjedt el szélesebb körben. Egy-egy területen kialakuló divat bizonyosan szerepet játszott benne. Az megállapítható a faragványokról, hogy helyi mesterek munkái lehetnek, akik több-kevesebb kőfaragói rutinnal rendelkeztek. Az is bizonyosra vehető, hogy a megrendelők a motívum kiválasztásánál műveltségüket is kifejezésre akarták juttatni. Azt megint csak nehéz volna megmondani, hogy a gyerekek elvesztésének történetéből éppen melyik mozzanatot milyen megfontolásból választotta ki a kőfaragó vagy a megrendelő.

Az elmondottakból megállapítható, hogy a Médeia ábrázolások kezdettől fogva szoros kapcsolatban voltak a sepulchrális gondolatvilággal, de érdekes módon időről időre történetének más-más motívuma hordozta ezt a jelentést. Az archaikus és részben a klasszikus stílus korában a megifjítás varázslata jelentette a halálon való felülkekedés gondolatát. A késő klasszikus dél-itáliai vázákon és a koracsászárkori Basilica Sotterranea stukkóján az aranygyapjú megszerzése a megváltás motívumaként értelmezhető. Ugyancsak a dél-itáliai vázákon jelenik meg a gyermekgyilkosság és a sárkányfogaton való felemelkedés ábrázolása. Mint sírmellékletknél, ezek esetében sem vitatható a sepulchrális gondolat, egy tarentumi szobortöredéken pedig a halott gyermekét tartó Médeia már kifejezetten a sírépítmény részét képezte. Ezt azonban legalább 400 év választotta el a Médeia szarkofágoktól és a provinciális sírmlékek faragványaitól, melyek a gyermekgyilkos Médeiát ábrázolták. A közbeeső időben született meg Timomachos festménye, és ennek hatása alatt a pompeji falfestmények. Az irodalmi kultúrában is élő maradt a történet. Egyrészt játszották a színházak Euripidés drámáját, másrészt új írásművek születtek a történetről, Ovidius és Seneca tollából. Míg a Médeia-szarkofágok értelmezésével több munka is foglalkozott, a provinciális művészetben megjelenő faragványok értelmezését eddig alig vizsgálták. Erre tettünk kísérletet úgy, hogy a háttérben az euripidési mű hatását véltük felfedezni, Médeiában pedig többjelentésű alakot láttunk meghatározhatónak.

TAMÁS GESZTELYI

Medea in the Fine Art of the Ancient World

Images of Medea were closely linked to sepulchral thoughts from the very beginning, but this meaning was, from time to time, carried by a different motif of her story. In the age of archaic and partly classical style it was the magic of rejuvenation that represented the thought of overcoming death. Obtaining the Golden Fleece as depicted on the late classical South Italian vases as well as on the stucco of early imperial Basilica Sotterranea can be interpreted as a motif of redemption. Imagery of infanticide and rising on a dragon-drawn carriage also appears on South-Italian vases. Just like with funerary objects, sepulchral thoughts cannot be denied in these cases, either, and Medea, holding her dead child depicted on a sculpture fragment from Tarentum is definitely part of a sepulchre. In the Roman imperial period a group of sarcophagi and

provincial sepulchres represented Medea, the child-murderer. While several works have been dedicated to unravelling the meaning of the Medea sarcophagi, nearly none has examined the interpretation of the carvings that appeared in provincial art. This is what we have attempted to do while recognising the influence of Euripides' work in the background, and identifying Medea as a figure embodying several meanings.



1. ábra: Médeia és Pelias lányai, attikai dombormű, Kr. e. 5. sz.



2. ábra: Iasón a sárkánykígyó szájában, attikai vörösalakos váza, Kr. e. 5. sz.



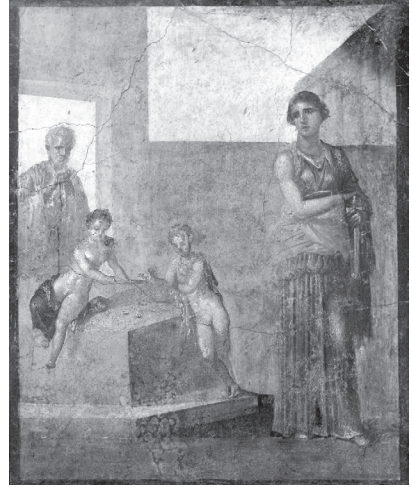
3. ábra: Iasón megszerzi az aranygyapjút, dél-itáliai vörösalakos váza, Kr. e. 4. sz.



4. ábra: Médeia a sárkányfogaton, dél-itáliai vörösalakos váza, Kr. e. 400 körül



5. ábra: Médeia gyermekgyilkossága, dél-itáliai vörösalakos váza, Kr. e. 4. sz.



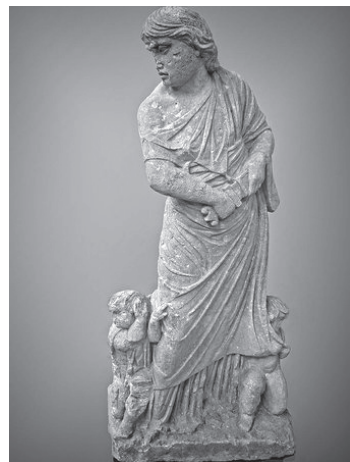
6. ábra: A monologizáló Médeia, pompeji falfestmény, Kr. u. 1. sz.



7. ábra: Médeia-szarkofág, római műhely, Kr. u. 2. sz.



8. ábra: Médeia gyermekeivel, aquincumi szoborcsoport, Kr. u. 2/3. sz.



9. ábra: Médeia a gyermekgyilkosság előtt, arlesi szoborcsoport, Kr. u. 2/3. sz.

CSEHY ZOLTÁN

A bölcs, az ördögös, a gyilkos és a szerelmes

Médeia alakja a régi magyar költészetben

„Se nem fehér, se nem fekete. [...] Benne van a barbár, műveletlen, eredendően természeti alak versus művelt, civilizált, a boszorkányos mágiát megvető világ: a férfi és a nő örök harca, megnyugvás és megegyezés nélkül” – jellemzi Médeia sors történetének értelmezési lehetőségeit Gyenge Zoltán.¹ A régi magyar költészet Médeia-képe alapvetően két hagyomány- és értelmezésirány felől közelíthető meg: az antik hagyománytörténebből elsősorban Ovidius ihlető hatása érződik, a középkor nyomvonalán pedig Guido da Columna (Guido de Columnis) 13. századi Trója-regényéig juthatunk, mely már Anonymus *Gesta Hungarorum*án is nyomot hagyott. Már csak az ihletforrások újraértelmezéséből, dinamikájából is egy különlegesen változatos és változékony Médeia-kép rajzolódik ki, mely bizonyos árnyalataiban eredetinek mondható. A régi magyar költők számára a Médeia-mítosz újraértelmezése csak a legtrikább esetben jelent új, epikus igényű kihívást, újraalkotás helyett a legtöbbször inkább csak példázatként, illusztratív-allegorikus betétként használják egy jól átgondolt allegóriarendszeren belül, sőt, olykor csak *ad hoc* jellegű, szűkített hatókörű, emblematiszus töltettel kerül be egy-egy lírai katalóguszba.

Ez az írás a reneszánsz és barokk magyar nyelvű költészetére fókuszálva villant fel néhány jellegzetes példát a mítosz költői használatára. Tinódi széphistóriája az egyetlen nagyepikus vállalkozás, egyedül ebben munkál a költői újramondás igénye: az énekmondó ugyan elsősorban Iasón alakjára, az argonauták vállalkozására fókuszál, ám Médeia ambivalens karaktere is lázba hozza. Armbrust (Ormprust) Kristóf a gyilkos nő és anya mozaikképét ragadja ki a mítosz tarka mintázataiból, hogy egy tréfás nőgyűlölő szatírába illeszthesse. A barokk „átlagverselő” Koháry István számára egy másik mítoszrészlet lesz kiemelkedően fontos: ő az agg test megfiatalítását ígérő Médeia profilját duzzasztja keserű politikai allegóriává. Gyöngyösi Istvánt viszont a „gerjesztő szerelem” segítő és gátló erejének dinamikája foglalkoztatta, vagy – Gyenge Zoltán idézett szavaival szólva újra – „a férfi és a nő örök harca” hol egymással, hol egymásért.

A bölcs és ördögös „Média”

A jeles történetíró és költő, Istvánffy Miklós 1566-ban, Nagyszombatban írt verse szerint Tinódi Sebestyén nem más, mint maga a magyar Homéros, akinek a magyar

¹ GYENGE Zoltán, *Kép és mítosz II.: A mitológia esztétikája*, Bp., Typotex, 2016, 266.

érdemes hősök legalább annyit köszönhetnek majd, mint a nagy Pelides és a pajzsviselő Ajax az érchangú eposzköltőnek.² Közkeletű irodalomtörténeti vélekedés szerint a homérosi „heroizmus” bűvöletében alkotó Tinódi valóban homérosi tárggyal kezdte költői pályáját, egy a trójai mondakörhöz kapcsolódó történet megverselésével, ám ez a műve nem maradt ránk.³ Az elsőbbség pozícióját így az Iasónról és Médeiaról szóló széphistóriája⁴ veszi át, mely az ő felfogásában szintén elválaszthatatlan a Trója-történettől, sőt, bizonyos mértékig, egy epizód erejéig maga is Trója-történet. A széphistória keletkezési idejét Dézsi Lajos 1537–1538-ra teszi, keletkezési helyül pedig az akrosztichon alapján Dombóvárt jelöli meg.⁵ Ugyancsak a versfökből derül ki, hogy a költő bal keze ez idő tájt súlyosan megsérült. Dézsi, aki akadémiai székfoglalóját is ebből a históriából tartotta, kiemeli, hogy e mű „első képviselője nálunk a verses regényes elbeszélésnek”,⁶ így műfajteremtő irodalomtörténeti jelentősége megkérdőjelezhetetlen. Szentmártoni Szabó Géza modern Tinódi-kronológiája elfogadja Dézsi betájolását, ám a Judit-históriát korábbra (1535 körülre) teszi, s jelzi, hogy a művet Tinódi Judit nevű lányának születése „ihlethette”.⁷

Az antik tárgyú mű címe bizonytalan önazonosságú: az alkotás a Csereyné-kódexben *Cantio optima de regis Jason pulcra* címen szerepel,⁸ Szilády Áron *Jázonról és Médeiaról* címmel tette közzé az RMKT vonatkozó kötetében, s ez a modern kiadásban is tovább öröklődik.⁹ A korai keltezés hagyományos filológiai érvei mellett poétikaiak is felbukkannak: Szilády a verselés sutasága miatt helyezi a művet Tinódi legelső költői szárnypróbálgatásainak idejére, Dézsi szerint viszont „tizenkét szótagú, egyrímű, négy-soros strófái nem jobbak s nem rosszabbak, mint [...] históriás énekeiben”.¹⁰ Dézsi nem téved: a széphistória verselése nem üt el különösebben Tinódi gyakorlatától. Retorikai megformáltság tekintetében a szöveg átlagosan innovatív, de olykor különleges materiális beíródások tarkítják, s ilyenkor a szöveg hang- és írásteste látványosan rendelődik alá a kifejezőerő fokozásának. Vadai István, miközben a „profi” önmenedzselő, az

² Nicolaus ISTVÁNFY, *Carmina*, szerk. Iosephus HOLUB, Ladislaus JUHASZ, Lipsiae, B. G. Teubner, 1935, 26. (31. vers. *De Sebastiano Tinody – Tinódi Sebestyénről*)

³ DÉZSI Lajos, *Tinódi Sebestyén (1505?– 1556)*, Bp., Athenaeum, 1912, 16.

⁴ A szöveg kiadása: *Tinódi Sebestyén összes művei (1540–1555)*, szerk. SZILÁDY Áron, Bp., MTA Könyvkiadó Hivatala, 1881, (RMKT XVI/III), 371–381. Jegyzetek: 472.

⁵ DÉZSI, *i. m.*, 19. Szakály a művet 1542/43-ra datálja. Vö. SZAKÁLY Ferenc, *Igaz történelem – versben és éneken elbeszélve: Tinódi Sebestyén élete és életműve = TINÓDI Sebestyén, Krónika*, szerk. SUGÁR István, Bp., Európa, 1984, 22.

⁶ DÉZSI, *i. m.*, 21. A székfoglaló kivonata: DÉZSI Lajos, *Tinódi széphistóriája Jasonról*, Akadémiai Értesítő, 1907, 205–216. füzet, 73–80.

⁷ SZENTMÁRTONI SZABÓ Géza, *Tinódi-kronológia: Életrajz és kultusz = Tinódi Sebestyén és a régi magyar verses epika*, szerk. CSÖRSZ RUMEN István, Kolozsvár, Kriterion, 2008, 309–310.

⁸ DÉZSI Lajos, *Tinódi Jáson király széphistóriája*, ItK, 1911/3, 266. A nótajelzésekben: *Az Jason éneke nótájára*, illetve: *Ad notam Jasonis*.

⁹ Balassi Bálint és a 16. század költői I., szerk. VARJAS Béla, Bp., Szépirodalmi, 1979, 292–304. Tanulmányom Tinódi-idézeteiben e kiadás helyesírását követem.

¹⁰ DÉZSI, *Tinódi Sebestyén, i. m.*, 21.

irodalomtörténet által méltatlanul meghurcolt Tinódi alakja mellett érvel, aki 1554-ben elsőként jutott el az akkoriban legmodernebb médiáig, a nyomtatott magyar verskötetig, megjegyzi, hogy Tinódi alapvetően „deákos műveltségű szerző, aki a XVI. század többi deákos szerzőjével teljesen azonos módon szed verse bibliai szöveget, történeti munkát, mitológiai tárgyú elbeszélést”.¹¹ Ez a műfajfüggetlen azonosság zavarba ejtő lehet: a szövegek modalitása ezt meg is sínyli, s nem véletlen, hogy az uniformizáltak titulált, szólamszálazás nélküli beszédmod érzéketlen kezelése elsősorban a referenciális olvasatoknak kedvezett. Pap Gábor joggal állapítja meg, hogy a modern szakirodalom elsősorban Tinódi történeti tárgyú, illetve tudósító énekeit részesítette előnyben, mégpedig a történettudomány metodológiáját kiaknázva, a háttérben maradtak viszont mind a bibliai vagy mitológiai tárgyú munkák, mind pedig a históriás énekköltés klaszszikus narratív sémáit felfüggesztő szövegek.¹² Szakály Ferenc is a dokumentáló történész szenvedélyével jelenti ki, hogy Tinódi ugyan „játszott a korszak elbeszélő költészetének összes húrjain, – de munkásságának gerincét és velejét az a tizenkét históriás ének alkotja, amelyben kora eseményeit azonnal megtörténtük után, azon melegében meséli el”.¹³ A Tinódi-korpusz ennek megfelelően vált szét egy történeti-refenciális és egy fikciós-lírai térfélre.

Ennek a tendenciának megfelelően a *Jázonról és Médeáról* a modern kutatói érdeklődés peremére szorult, s így máig Dézsi Lajos alap kutatásai számítanak mértékadónak. Dézsi felfedezi és közli a forrásul szolgáló Guido da Columna-szöveget (*Historia destructionis Troiae*),¹⁴ vagyis annak egy 1494-es változatát, melyet szembesít Sztárai Máté 1475-ös másolatával. Filológiai alaposággal publikálja újra a széphistóriát, illetve forrásait kísérő tanulmánnyal látja el.¹⁵ A komparáció lényegében általános megállapításokra és néhány fontos lábjegyzetre korlátozódik. Dézsi az összevetés során az alábbi konklúzióra jut: „[h]a a magyar átdolgozást forrásával összevetjük, meglep bennünket az az önállóság, melyet azzal szemben Tinódi tanúsít. Nincs meg benne az a bőbeszédű áradozás, sem tudakosság, melyet Guido annyira fitogtat: rövidít a hosszú párbeszédet”.¹⁶ A nevezett Trója-regény valóban Tinódi mintája volt, s talán nem alaptalan Dézsi azon feltevése sem, hogy Tinódi a teljes Trója-história verse költését is fontolgathatta, hiszen a história alapvetően kiemelten kezeli – az Argonauták históriája mellett – Trója (azon belül az első, vagy Tinódi szavával élve „kis” Trója) történetét. A Trója-história narratívájának erősítése azonban további okokkal is magyarázható: részint egy

¹¹ VADAI István, *História és fabula = Tinódi Sebestyén és a régi magyar verses epika, i. m.*, 18.

¹² PAP Balázs, *Tinódi „bibliai históriái” = Tinódi Sebestyén és a régi magyar verses epika, i. m.*, 87.

¹³ SZAKÁLY, *i. m.*, 31.

¹⁴ Modern kiadás: GUIDO delle Colonne, *Historia destructionis Troiae*, ed. Nathaniel Edward GRIFFIN, Cambridge, Mediaeval Academy of America, 1936. http://www.medievalacademy.org/resource/resmgr/maa_books_online/griffin_0026.htm (Letöltés ideje: 2017. június 7.) A továbbiakban erre a forrásra hivatkozom.

¹⁵ DÉZSI, *Tinódi Jáson király széphistóriája, i. m.*, 17–311. (Forrásközléssel)

¹⁶ DÉZSI, *Tinódi Sebestyén, i. m.*, 19.

közismert és általános érdeklődésre számot tartó mítoszról van szó (a széphistória nem arisztokratikus műfaj), részint a Trója-történet legitimáló erejű, s a „meglőtt dolgok” (azaz a história) és a fikció határterületén mozog. Tinódi is a história felől indít, azaz költeménye csak modern értelemben „fikciós alaptermészetű”: „Sok bölcsek írtanak az meglőtt dolgokról, / Jelesben Trójának ű nagy romlásáról, / Én is szólok annak fundamentomáról, / Hogy kétség ne légyen ennyi sok írásról”. (291.) Az argonauták trójai megállója nem Guido da Columna találománya, Trója már Diodorus Siculusnál is első megállóhelyként szerepel, és Hyginus is így tudja.¹⁷

A 13. századi szerző elsősorban a frígiai Darésre támaszkodik,¹⁸ aki Laomedón trójai király oktalannak látszó brutalitását domborította ki (ugyanis az uralkodó a görög hajók felbukkanásában egy általános veszedelem előjelét látta meg), s ezzel anticipációs érvényű precedens teremtődött a közismert trójai háború megokolásához is. Héraklés az argonauták sikeres expedíciója után bosszúhadjáratot szervezett, és ez vezetett „kis Trója” pusztulásához, mely a nagy Trója pusztulásának előképe is lett.¹⁹ Tinódi versébe Guido da Columna nyomán eleve számos mitológiai hiba csúszik, de a hibajegyzéket ő maga is tovább gyarapítja. Jó példa erre a második strófa:

Ez üdőben vala az Thesszáliában,
Az Peleus királ lakik királságban,
Tétis asszony vala véle házasságban,
Ki erős Herculest hordozá hasában. (291.)

Pélias helyett a pretextusban is Peleus szerepel (Thetis szerepeltetése pedig Péleus nyomán adódott), ám Guido da Columna Thetis gyermekének (helyesen) Achillést mondja.²⁰ Dézsi meg is jegyzi: „Ezt Tinódi annál inkább észrevehette volna, mivel Guido alább említi, hogy Hercules az Alcmene fia volt. Az tévesztette meg, hogy Achillesnek semmi szerepe sincs a Jason-mondában, míg Hercules Jason mellett az expeditio legnevesebb alakja.”²¹ Héraklés és Iasón párhuzamos sors története (a hőst egy galád, trónbitorló uralkodó teljesíthetetlennek látszó feladatokkal terheli) amúgy is az aranygyapjú köré szerveződő elbeszélésmintázatok egyik kedvelt eleme,

¹⁷ Vö. FERENCZI Attila, *Valerius Flaccus és az epikus hagyomány*, Bp., Argumentum, 2003, 100.

¹⁸ *Szemtanúk a trójai háborúról: Krétai Dictys, Frígiai Dares és Philostratosz szövegei*, ford. HAJDU Péter, Bp., Gondolat, 2011, 103–130.

¹⁹ *Uo.*, 108–109.

²⁰ Vö. „In regno Thesalie [...], quod nos hodie uulgari denominatione Salonicium appellamus, regnabat tunc temporis rex quidam iustus et nobilis nomine Pelleus cum eius consorte Thetide nuncupata. Ex quorum matrimonio processit vir ille tam fortis tam animosus tam strenuus denominatus Acchilles.” (GUIDO delle Colonne, *Historia destructionis Troiae*, 5.) „A thesszál királyságban [...], melyet ma népnnyelven Salonikinek nevezünk, abban az időben Thetis nevű hitvesével uralkodott egy igazságos és nemes király, akit Pelleusnak hívtak. Az ő házasságukból származott az a rendkívül erős, szenvedélyes és állhatatos férfi, akit Acchillesnek neveztek el.” (A latin szövegrészleteket – hacsak külön nem jelzem – saját fordításomban adom meg.)

²¹ DÉZSI, *Tinódi Jásón király széphistóriája*, i. m., 801.

de még az *Aeneis* főhőse és a nagyerejű „alexikakos” között is narratív, illetve karakterformáló párhuzamosság mutatható ki.²² A lehetetlent parancsra megkísértő két hős története Tinódi szövegében is párhuzamos narratívát alkot. Sőt: Tinódi kezdetől erősen herkulesire formálja Iasón karakterét, hiszen nem emeli ki, hogy Péleus (Pelias) jogtalanul uralkodik, inkább a Iasón népszerűségére és erényeire féltékeny uralkodó eurystheusi profilját teremti újra. Ráadásul Iasón Guido által felsorolt tulajdonság-áradatából („*vir fortis et strenuus et iuvenis nimium speciosus, modestus, largus, affabilis, tractabilis, pius et omni morum venustate choruscus*”)²³ mindössze kettőt emel ki: az erőt („erős Jázonnak nevezetik vala”) és a jámborságot („nagy dicséretes jámborsága vala”). Nem nehéz észrevenni, hogy az egyik herkulesi, a másik aeneasi alaptulajdonság. Tinódi betájolásában Iasón tehát e két közismert hős legfőbb erényeit egyesíti magában. Guido nyomán Kolchis olyan „sziget” lesz, mely „Tróján túl másfelől nap-feltámadásban” található („*insula dicta Colcos ultra regni Troiani confinia versus orientalem plagam*”).²⁴

Trója – mint fentebb már jeleztem – nem pusztán földrajzi, de narratológiai viszonypontra is válik: a történet jelentőségét, súlyát legitimálja. Az aranygyapjú Tinódinál élő állat gyapja, egy „lángbocsátó ökrök” által őrzött eleven kos tartozéka. Kolchis ura Aiótés király, akinek három Guido által megfogalmazott tulajdonságából („*vir potens et dives, sed etate povectus*”) Tinódi csak egyet hagy meg: „minden kazdagsággal uralkodik vala”. Ide helyezi át Médeia (nálá Média) első megjelenését is, kiemelve a lány utolérhetetlen szépségét („kinél sok országban akkor szebb nem vala”, 293.). Az uralkodó és világszép leánya egy-egy fő tulajdonsága Tinódinál a kos tulajdonságaiban egyesül: „az arany szép gyapjú”. Médeia és az aranygyapjú megszerzésének finom, anticipációs egybekapcsolása Tinódi bravúrja. A versben ezután a gyapjú megszerzésének részletes metodológiáját kapjuk: kiváló nyelvi megoldásnak tartható a 10. strófa felépítése, hiszen a narráció materiálisan is beleíródik a szövegbe. A szántásból kikelő fegyveresek leírását Tinódi szinte a végeleáthatatlanul szaporodó „e” hangokkal jelzi, melyek a strófát szinte eszperentévé teszik; de ezzel sem elégszik meg, az ismétlődés és a mindent körülvevő vész érzékeltetéséhez belső rimből formált chiasmust is használ:

Végre az szántásból fegyveres emberek,
El-felnevekednek igen kegyetlenek,
 Mihelen az földből el-felnevelkednek,
 Ottan úközöttök viadalt kezdenek. (293.)

Péleus hízelgő és alattomos, egy háromnapos ünnepi tanácskozáson elhangzó rábeszélő szövege, melyből Tinódi csak annyit hagy meg, hogy a király „új udvart” „tétete”, Guido

²² FERENCZI, *i. m.*, 100–120.

²³ „erős és állhatatos férfi, különösen szép ifjú, szerény, bőkezű, közlékeny, engedelkeny, jámbor, minden erény bájától ragyogó”. GUIDO, *i. m.*

²⁴ „A Colcos nevű sziget Trója határán túl, keleti irányban volt”. *Uo.*

művében körmönfont retorikai megoldásokban bővelkedő szakasz. Tinódinál a szöveg sokkal inkább meseszerű fordulatot vesz, a potenciális csereakciót (aranygyapjú / királyság, én szerelmem / te szerelmed) a strófa párhuzamos szerkezete le is képezi:

Ezen kérlek, menj bé az aranygyapjúért,
Te nékem meghozzad az én szerelmemért.
Az én királságom néked adom azért,
Ilyen hozzám való te nagy szerelmedért! (294.)

Péleus itt mintha jutalomként, még élteben átadná a királyságát, Guidónál viszont csak majdani örökösének teszi meg Iasónt („me deficiente, te heredem futurum in regno Thesalie statuum”),²⁵ noha életében is eszerint bánik majd vele („me vivente non minus mei ipsius regni dominio potieris”)²⁶. Tinódi szinte csak a rokoni szeretet erejét hangsúlyozza („szíved szerént te szeretsz engemet, / Én is mindeneknél felettebb tégedet”, 294.), holott Guidónál a „honor et gloria”, az ifúságból fakadó becsvágy és hírnév is fontos szerepet játszik. Iasón Tinódinál a „kazdag királságnak” örvend elsősorban, és azonnal „hajót faragtata”. Az Argó keletkezéstörténetét Tinódi teljesen mellőzi: kiemeli viszont az „erős Herkules” támogató jelenlétét. Héraklés itt ugyanazt a jelzöt kapja, mint amivel Tinódi jellemezte Iasónt. Guidónál Héraklés és Iasón nem kópiai egymásnak, mert az előbbi nem pusztán „fortis”, hanem „vir vere fortissimus et fortis”.²⁷

A „kis Trója”, Laomedón (Tinódinál Lamédon király) városa szintén „nagy kazdagságában” elutasítja és agresszíven fogadja az argonautákat, akik az aranygyapjú megszerzése után „bosszútételt” helyeznek kilátásba. Guidónál a trójai király követé beszél Iasónnal és Héraklésszel: Tinódi a lendületes sermocinatio eszközét mellőzi, a követ beszédét narratív betétté alakítja át, a két hős szónoklatait pedig közös véleménynyé formálja. Guidónál fontos, hogy Iasón és Héraklés karaktere elkülönüljön, ezért az előbbi jámborabb és békülékenyebb szónoklatával szembeállítja az utóbbi bosszúszomjas nyelvi korrekcióját. Tinódinál a két alak ismételten egymásra kopírozódik. A párhuzamosság és az ismétlődő, önmagát ismétlő történelem dinamikája Tinódinál metapoétikus költői gesztusokban is megnyilvánul. A párhuzamok megerősítéséhez külön strófát iktat be a két Trójáról:

Nagy veszedelme lőn azért az Trójának,
Lamédon királnak, Priamus királnak,
Ez lőn eredeti mind a két Trójának,
Fondamentomából el-kiromlásának. (295, kiemelés tőlem)

²⁵ „ha majd meghalok, jövődöbeli örökösömmé teszek a thesszál királyságban”. GUIDO, *i. m.*

²⁶ „és még életemben nem lesz kisebb királyi hatalmad az országomban”. *Uo.*

²⁷ „valóban a legerősebb erős férfi”. *Uo.*

Fontos megjegyezni, hogy a költemény nyitó-, záró és köztes strófája is hasonló lexikai és motivikus anyagot mozgat, s mintegy a teljes költemény hármas pillérrendszerét alkotja, melyen Iasón és Médeia története is nyugszik, melynek az argonauták kalandja, illetve a királyságszerzés alárendelődik:

Sok bölcsek írttanak az meglött dolgokról,
Jelesben Trójának ű nagy romlásáról,
Én is szólok annak *fundamentomáról*,
Hogy kétség ne légyen ennyi sok írásról. (292.)

*Ez lőn eredeti mind az két Trójának,
Fundamentomából el-kiromlásának,
Azkort az görögök nagy bosszút állának,
Királyok, vitézek sokan meghalának. (304, kiemelés tőlem)*

Kolchis szigetének plasztikus költői-idilli leírását Tinódi elhagyja: hiszen a „meglött dolgok” iránti „objektív” narrációs igény reflexióellenessége minduntalan eluralkodik munkamódszerén. Tinódi Iasónja drága öltözékben, pompázatosan érkezik meg a „szigetre”. A „kazdagság” Tinódinál folyamatos motiváló erő: maga Aiétés Iasón aranygyapjúval kapcsolatos tervét hallva titokban annak örvend, hogy „Jázon kazdagsága kezd néki maradni”. A mítoszracionalizálás egy gyenge próbálkozásával állunk itt szemben, amely, noha ellensúlyozni igyekszik a mesés elemek tehertételét, lélektanilag és motivációs szempontból nem kellőképpen megalapozott. Iasón Médeiaival az ünnepi lakomán találkozik: az apa Tinódinál szinte kerítőként viselkedik. Médeia Guido szövegében bámulatosan szép szűz („*virgo nimium speciosa*”), aki apja egyetlen örököse („*unica et sola futura heres in regno*”), érett a nászra („*ad annos nobiles pervenisset*”), gyermekkorától a szabad művészetekkel foglalkozik („*se totam exhibuit liberalium artium studiose doctrinis*”), fő terepe, tudománya gyöngye („*margarita scientie*”) az „*ars mathematica*”, mely itt a mágiában való jártasságot jelenti. Ennek az arsnak köszönhetően képes beavatkozni a természet rendjébe: homályba borítani a napfényt, uralni szeleket, vizeket, visszajára fordítani a folyók folyását, aggokat megfiatalítani, télen virágba borítani a fákat stb. A természet rendje ellen való cselekvés („*contra naturalem ordinem*”) mágikussága Guidónál a bölcsesség részét képezi, Tinódinál viszont az ördögösség kategóriájával kerül átfedésbe:

Igen nagy bölcs leány az Média vala,
Kinek ős szépsége igen híres vala,
Mert víg tekinteti, ábrázatja vala,
Kinél sok országban akkor szebb nem vala.
(...)

Sok tudományban bölcs, ördögös vala,
 Homálban az napfént fordíthatja vala,
 Szeleket, vizeket ű támaszthat vala,
 Véneket ifjakká ű szerezheth vala. (297.)

Médeia leírása itt is a 7. anticipációs strófa fordulatait aktiválja újra („Egy leánya vala, az Média vala, / Kinél sok országban akkor szebb nem vala”, 293.). A szép, bölcs és ördögös Médeia Guidónál az uralkodatlan kéjvágytól fűtött nő az általánosító, mizogin beszédmód céltáblájává válik. A női nem eredendő természetéről szóló fejtegetéseket Tinódi nem veszi át, helyette a szerelembe esés intim, konkrét formáira koncentrálna, noha Médeia nála is csak Iasón „termetére” fókuszál, mindennemű belső érték vagy más férfias erény számbavétele nélkül. Ám Tinódinál Iasón sem tesz igazán másként, noha kétségtelen, hogy a női viszonyrendszerben a szépség a férféhoz viszonyítva kardinális tulajdonság.

Habár – mint ahogy arra Ferenczi Attila is figyelmeztet – az antik Iasón-kép egyik meghatározó vonulata szerint Iasón paradigmaváltó hős: az ősi heroikus értékrendszer nála fordul át a „militia amoris” ténfelére, hiszen „az ő kiválósága ellenállhatatlan vonzereje a nők szemében. Lémnos városába olyan ruhában lép be, melyet maga Athéné készített, és amely szemet kápráztatóan ragyog a nap fényében. Így lesz Achilleus pajzsából díszruha a hellénisztikus hős fegyvertárában”.²⁸ Guido férfi szemszögből végképp nem érzékeny erre a hagyományra: Iasón szokatlan antik „erényeit” női szemmel látatja, Tinódi pedig Héraklés tulajdonságainak odakölcsönzésével még Guidóhoz képest is férfiasabbá formálja hősét. Ebből fakad, hogy a középkori szerző terjedelmes reflexióban mutat rá a női kéjvágy kártékonyására. A női kéjvágy természetéről szóló fejtegetéseket Tinódi elhagyja, s ezt Dézsi a szerző „finom erkölcsi érzékének” tulajdonítja.²⁹ Ez az észrevétel aligha igaz, ugyanis Tinódi válogatás nélkül mellőz minden reflexív elemet: nála a fókuszáló narráció kielevezett célelvűsége érvényesül. A „tudálékos”, reflexiós részek elhagyása Király György szerint is Tinódi történet szerkesztési és narrációs rátermettségét bizonyítja, amely révén „egészen öntudatlanul megközelíti a Benoît-féle lovagi eposz kerekdedségét”.³⁰ Benoît Trója-eposza egyébként Guido fő forrása volt. E nézet kétségkívül tetszetős, ám nem hallgatható el, hogy Tinódi túlzottan fókuszáló és lecsupaszított retorikájú műve gyakran csak a forrás ismeretében érthető meg a maga részleteiben, s „kerekded” is vitatható, lévén, hogy kis Trója történetének aránytalanul nagy terjedelme, illetve az argonautákról szóló történet végének gyorstalpalós összefoglalása a „kerekded” cselekményt nem várt irányokba viszi szét, sőt, időnként a narráció követhetőségét veszélyezteti.

²⁸ Uo., 57.

²⁹ DÉZSI, *Tinódi Sebestyén, i. m.*, 20.

³⁰ KIRÁLY György, *A trójai háború régi irodalmunkban (Első közlemény)*, ItK, 1917/1, 12.

Visszatérve Guido nőellenes fejtegetéséhez: Tinódi habozik a kéjsóvárságot, illetve a női kezdeményezést domináns motivációvá fejleszteni, ezért a pirulós szűz karakterét is megvillantja:

Az leány is Jázont szívében szerette,
Noha az vitézre gyakran nem tekénte. (297.)

Guidónál épphogy nem tudja tartóztatni a tekintetét, miközben pirul: „rubore perfusa tamen temperare non potuit suorum acies oculorum”.³¹ szövegében Médeia Iasón szépséges pillantásában találja meg ételét-italát: „non illi cura est ciborum vesci dulcedine, nec gustare milliflue potionis. Est enim sibi tunc cibus et potus Iasonis dulcis aspectus”.³² Tinódi redukálva ugyanezt így írja le: „Étel, ital néki bizony nem kell vala, / Csak Jázon termetét ű nézheti vala.” Tinódi csak nagyon felületesen érzékelteti *amor* és *pudor* kettős küzdelmét, amely pedig kiemelt szerepet kap Guido szövegében, méghozzá egy vívódó magánmonológban. Ezzel a kendőzetlen pőreséggel kerül szembe az apa parancsa, mely a „more virgineo” viselkedéstípust követeli meg. Iasón és Médeia beszédbe elegyednek, a vallomást Médeia kezdeményezi:

Sok vitézeket én szépeket is láttam,
De náladnál szebbet soha én nem láttam,
Kérlek, megbocsássad, szerelmed óhajtom,
Kit az én szívembe arannyal béirtam. (298.)

Médeia tanácsokkal látja el a harctól eltántoríthatatlan ifjút, és megígérteti vele, hogy majd magával viszi és elveszi feleségül. Tinódi fókuszáló technikájának köszönhetően szinte semmi sem kerül át a magyar szövegbe Guido retorikai megoldásaiból, Médeia és Iasón szerelme szinte sorsszerűen problémátlan, nélkülözi a racionális megfontolások retorikai rendjét. Két szál marad meg: a szerelmi diskurzus rajongó öntörvényűsége és Iasón deklamációja a vitézi virtusról. E virtus („jó erkölcs”) lényege, hogy az adott szó megszegése vagy nem teljesítése halálos szégyent ébreszt. A szerelmi rajongás szélsőségével párhuzamosan halad az „ördögös” bölcsesség paradox racionalitása, mely az aranygyapjú megszerzéséhez vezet. Tinódi több apróságban is eltér a forrásától (például Médeia apródot küld Iasónért vénasszony helyett), vagy alapvetően redukál le jelentős mozzanatokot (örök hűséget Jupiter képére esküsznek). Guido szövegében Médeia és Iasón egymáséi lesznek az eskü után, Iasón elveszi a lány szüzességét: „Recepto per Medeam a Iasone perurabili iuramento, ambo ingrediuntur thalamum incredibili venustate decorum, reiectisque vestibus et existentibus ambobus nudis, virginitatis

³¹ „a pirtól elöntött arccal nem tudta megfékezni pillantása élet”. GUIDO, *i. m.*

³² „nem gondolt ő az ételek édeségére, sem az ezerféle italra. Mert az ő étele és itala most Iason édes látása volt”. *Uo.*

claustra Iason aperuit in Medea.”³³ Tinódi szövege nem mentes ugyan az erotikus kétértelműségektől, ám meg sem közelíti a metaforikus, bár eléggé explicit fogalmazásmód ilyen fokát:

Ottan az Média ötet kézen fogá,
Vitézt ú ágyára szépen leülteté,
Nagy víg kedvét néki az leány jelenté,
Kivel Jázon szívét inkább felgerjeszté. (300.)

Mindkét szerző hangsúlyt ad annak is, hogy Médeia apja Iasónnak adja kincseinek egy részét is. Tinódi Médeia segédeszközeit is redukálja: kihagyja a rontás ellen védő ezüstképet, csak a keneteket, a gyűrűt és a láthatatlanná tévő „achát” („akátes”) nevű, szicíliai eredetű drágakövet („lapidem sapientes achatem appellat”)³⁴ tartja meg. Ide ráadásul beiktat egy didaktikus-magyarázó passzust, melyben kifejti, hogy Dido azért nem látta Aeneast a templomban, mert ilyen követ viselt. Guido nem említi ugyan a karthágói királynő nevét, ám Achetest, Aeneas közeli barátját alighanem ő is (nyilván középkori allegorikus értelmezéseknek köszönhetően) drágakőnek „nézi”, s pontatlanul idézi Vergiliust: „graditur fido comitatus achate”³⁵ Vergiliusnál a releváns szakasz így hangzik: „ipse uno comitatus Achate” (*Aen.* 1. 312).³⁶ Aeneas alakjának karakteresebb megidézését Tinódi azért is tartja fontosnak, mert Iasón másik legfőbb tulajdonságának a jámborságot mondta. Dido és Aeneas viszonya egyszerismind jelzi is a barbár nő és a küldetéses hős között lappangó ellentétet, mely majdan harmonikus kapcsolatuk megbomlását okozza. E disszonancia része a túlfűtött szexualitás is. Dido és Médeia összekapcsolása megtörtént az antik szövegkorpuszok alapján is: Ruth Morse egyenesen második Médeiának nevezi Didót,³⁷ aki nem pusztán a szerelmi vágy természete nyomán rokonítható a hősnővel, hanem a testvérgyilkos Médeiát idéző *sparagmos* felbukkanása révén is, hiszen ha konkrétan nem is, képzeletben végrehajtja azt Aeneas testén, amikor azt kérdezi: „non potui abreptum divelle corpus et undis /spargere?”³⁸ (*Aen.* 6. 600–601). Az *Aeneis* Dido-epizódját régóta szokás a Médeia- és az Ariadné-karakterek kombinált variánsaként értelmezni.³⁹

³³ „Miatán Iason meghallgatta Medea szenvedélyes esküjét, mindketten a hihetetlen bájjal felékesített hálóterembe mentek, elhányták ruháikat, és amikor már mindketten meztelenek voltak, Iason megoldotta a reteszt Medea szüzességének kapuján.” *Uo.*

³⁴ „a bölcsek ezt a követ achátnak mondják.” *Uo.*

³⁵ „a hű acháttal kísérve halad.” *Uo.*

³⁶ „egyedül a hű Achates kísérte.” *Uo.*

³⁷ Ruth MORSE, *The Medieval Media*, Cambridge, D. S. Brewer, 1996, 43–44.

³⁸ „Hogy nem tudtam megkaparintott testét szétszaggatni, és bevetni a vízbe?!” GUIDO, *i. m.*

³⁹ Richard C. MONTI, *The Dido Episode and the Aeneid: Roman Social and Political Values in the Epic*, Leiden, E. J. Brill, 1981, 1–9.

Narratológiai szempontból is érdekes, hogy Tinódi átvette a regényt és a magyarázó értekezést itt-ott vegyítő Guido egyes legitimáló gesztusait, sőt, esetünkben meg is toldotta azt. Tinódi elbeszélése inentől kezdve rohamléptekben halad előre, teljességgel mellőzve Guido párbeszédeit. Médeia egy toronyból aggódva szemléli „urát, Jázont”, aki ragyogóan teljesít, és látja „tanítványát”, Héraklést, aki „igen örül vala” (302.) Héraklés Guido változatában ugyanis eljut Kolchisba. Jázont tehát két közeli személy nézi: Héraklés elismerése a fizikai értelemben vett férfias virtus elismerése (belépés a hősök világába), Médeiaé a szexuális potencia ünneplése (belépés az érett férfiak világába). Az arany kos bőrének lenyúzása a szüzesség elvesztésével párhuzamos cselekedtként jelenik meg Guidónál („suo aureo spoliat vestimento”), a két eseményt Tinódi nem köti össze lexikailag.

A szökés után Tessáliában Péleus „esék nagy szomorúságban”, irigyli a gyapjút és „szép leány Médiát” (303) is. Itt Tinódi lényegében lezárja a részletesebb, ám Guidóhoz képest erősen fókuszáló és koncentrált narrációt. Két megjegyzést fűz még a történetekhez: az egyik Iasón és Médeia történetének lezárására vonatkozik: „Jázontul Média végre megcsaláték, / Hiti, fogadása mind elfelejteték, / Mert nagy csalárdsággal végre megöleték, / Kin végre az Jázon oly igen bánkódék”. (304.) Médeia haláláról Guidónál nincs szó: Tinódi itt alighanem a megcsalt szerelmes vergiliusi, vagyis didói toposzához nyúlt vissza. A záró megjegyzés pedig újabb visszatérés a trójai mondakörhöz: Iasón itt átveszi Héraklés szerepét és bosszúhadjáratot szervez Lamédon ellen. Guidónál klasszikusan Héraklésre hárul ez a feladat. Tinódi Iasónja lényegében Héraklés és Aeneas különös kombinációja, Médeia alakja pedig legalább részben Dido karakterére kopírozódik rá.

Médeia, a gyilkológép

Az erdélyi szász származású Armbrust (Ormprust) Kristóf *Gonosz asszonyembereknek erkelcsekről való énekében* (1550) szerepelteti Médeiát. A költeményt „egy kopott agebnének bosszúságára” állítólag német nyelven szerezte, majd barátja kérésére magyarra fordította.⁴⁰ Szilády szövegkiadói megjegyzése szerint „Armbrust német eredetét nem találhattuk fel, pedig a magyaréval egyező czíme váltig lidéczkedik emlékeztünk ködösebb zónáiban”.⁴¹ Armbrustnál a mizogin versezet⁴² műfaji sajátosságaiból adódóan egy egészen szélsőséges Médeia-kép (33–36. strofa) szerepel: a démonizált, szinte kéjjel gyilkoló asszony rémtettei jelennek meg nála katalógusszerű felsorolásban.

⁴⁰ *XVI. századi magyar költők*, VI. kötet, szerk. SZILÁDY Áron, MTA Könyvkiadó Hivatala, Bp., 1896 (Régi Magyar Költők Tára VI.), 22–30. Modern kiadás: *Régi magyar irodalmi szöveggyűjtemény II.*, szerk. JANKOVICS József, KÖSZEGHY Péter, SZENTMÁRTONI SZABÓ Géza, Bp., Balassi, 2000, 28–34.

⁴¹ *XVI. századi magyar költők*, i. m., VI.

⁴² PAPP Júlia, *Bevezetés = A zsolnártól a rózsaszín regényig: Fejezetek a magyar női művelődés történetéből*, szerk. PAPP Júlia, Bp., PIM, 2014, 11.

A gyűlöletes nők enumerációja az augsburgi szállásadónő, a „kopott agebné” leírásával indul, „ki az házat bosszúságra bé nem fiti vala, / Magyarokat csudaképpen igen gyűlel vala”. (28.) Ezután a teremtés és bűnbeesés kérdései jönnek. Az Isten kétféle ördögöt teremtett a férfiember kínzására: a pokolbélieket és a földieket, azaz az „aszszonyembereket”. A szakrális és bibliai példák után a mitológia átértelmezése, mizogin reinterpretációja következik: Parist például Helené „asszonyállati álnokságával / Bolondíta, szerelemhez őt készeríté” (31.), s ez okozta „Ilio vára” és a férfi vesztét. Médeia történetéből több mozaik is kibontakozik. A tolvaj és kéjsóvár, az apja akarata ellen vétő Médeia alakja villan fel a 33. strófában:

Tudniillik bínt Medea mit ő cselekedék:
Szeretőjét aranyas gyapjúba részessé tevő,
Az atyjától ezt ellopá és Jásonnak adá,
És ővéle elkészöle, titkon el is méne. (31.)

A 34–35. strófa a menekülést késleltető testvérgyilkosság iszonyatát, Apsyrtos feldarabolását idézi meg:

Mikor immár az ő atya utána készile,
Hogy Medeat, ő leányát és ő latrát
Mefognája, bintetnéje ő érdemek szerint,
Az Medea az ő atyját útába tartóztatá.
Önnen vérét, atyjafiát levágattatá,
Ki ővéle egyetembe útba indula;
Darabonként az ő testét széellel elhányatá,
Az ő atyját ennek teste hogy megkésleltetné. (31.)

Az utolsó Médeia-strófa a szerelemféltesből bosszúálló szörnyeteggé váló gyerekgyilkos anyát mutatja be a rivális nő (Kreusa) felvillantásával:

Kegyetlenül ugyanezen gyermekint megölé,
Mikor látná Creusát becsiletbe lenni,
Jasontól önánál inkább szeretetni,
Bosszúságból, irégységéből testét nem kímélé. (31.)

Médeia a költeményben férfikínzó földi ördöggént, barbár gyilkológépként jelenik meg.: Armbrust mizogin mítosz-reinterpretációi és fókuszálásai az asszonycsúfolók középkori gyökerű vonulatába illeszkednek. Armbrust versében a tézisillusztrálás Évától kezdve többek közt Médeian, Klytaimnéstrán, Skyllán (Scila) és Johanna Papissán át a galád szállásadónőig tart: vagyis a férfimártírium eleven retorikával megszerkesztett szatirikus világtörténetét kapjuk. A nőgyűlölet, illetve a feminizmus diskurzusában Médeia

alakjának szélsőséges megformálása és ábrázolása már Euripidés tragédiája kapcsán is rendre felmerült.⁴³ A gyerekgyilkos anya rémképe egyfajta öntudatlanul munkáló „Médeia-fantazmagóriaként” bevonult a tudatalatti feltárásának tudományába is, így bizonyos értelemben a női pszichében munkáló destruktív erőnek tekinthető.⁴⁴

Médeia és a barbár politikai eszmék

Koháry István *Keresztel ki koholt s-irt verseimnek toldaléka* című elégiájában⁴⁵ Médeia mítosza a példázatos-allegorikus érvelés legfontosabb összetevőjévé válik. Az önsors és az ország tragédiájának egybefont rajzát kínáló nagyelégia pulzáló dinamikája mitológiai és bibliai párhuzamokkal érzékelteti a létszorongatottság permanens állapotát. A reményt egyedül a Tróját Rómában megújító Aeneas képviseli, Icarus és Phaeton esetei azonban jobban adaptálhatók a magyar helyzetre. Ebben a csapásallegória-sorozatot felvonultató narrációban nyeri el többletjelentését a Médeia-mítosz egyik epizódja is. Médeia megfiatalítja az idős Aisónt (Ovidius *Met.* 7. 159–296), s ezzel ráveszi Pelias lányait is, hogy megfiatalítás céljából öljék meg elagott édesapjukat (7. 297–349), Médeia azonban nem kelti életre, hanem sárkányfogaton Athénba menekül. (7. 350–403) A mítosz e szegmensét Koháry példázatként kezeli (31–34. versszak):

Régenten Medaea magárúl hirdette,
meg vénhedet Aesont iffivá tette,
Peliades Leányit azzal ugy reá vette,
koros, vén Attyokat vélek meg ölette,

Kik magok Attyának törödvén inségén,
akarván örülni kívánt frissességén,
kapnak Medaeének hirlelt mesterségen,
s-lettek gyilkossává Attyoknak vénségen.

Vélték, Medaeének adott tanácsából,
Attyokat meg ölvén magok jó szántából,
mint Phoenix madarat meg éget porából,
hozzák új életre halál árnyékából.

⁴³ Douglas CAIRNS, *Medea: Feminism or Misogyny? = Looking at Medea: Essays and a Translation of Euripides' tragedy*, ed. David STUTTARD, London – New York, Bloomsbury, 2014, 123–138.

⁴⁴ Marianne LEUZINGER-BOHLEBER, *On the Medea Fantasy = Medea: Myth and Unconscious Fantasy*, ed. Esa ROOS, London, Karnac, 2015, 1–20.

⁴⁵ *Régi Magyar Költők Tára, XVII. század. Rozsnyai Dávid, Koháry István, Petrőczy Kata Szidónia és Kőszeghy Pál versei*, s. a. r., KOMLOVSZKI Tibor, S. SÁRDI Margit, Bp., Balassi, 275.

De igen felettéb meg csalták magokat,
magok kezeivel ölvén meg Attyokat,
későre ösmérték nyomorúlt sorsokat,
holtig mint siratták gyilkos mivoltokat. (275.)

A szövegben Médeia a hamis politikai eszmék (a kuruc ideák) csalárd vonzerejét jelképezi, melynek hatása alatt a haza gyermekei feláldozzák a királyt, illetve az országot. A jobbítás reményében darabokra szaggatják, s mire feleszmélnék, akaratlanul gyilkosokká válnak. A példázatok katalógusát reflexió követi, melynek lényegi eleme, hogy „Jó végre a rosszat nem szabados tenni, / rossz úton a jóra nem tanácsos menni”. (275.) Mercs István Koháryt és Esterházy Pált a labanc hazakép és nemzettudat első tudatos költői megszólaltatóinak nevezte, s e hiánypótló költészeti-eszmetörténeti diskurzust örvendetes módon megnyitotta a kutatás számára.⁴⁶ Koháry költeménye a labanc nemzet-tudatot formáló-alakító konkrétabb diskurzus allegorikus válfajaként is értelmezhető.

Médeiának gerjesztő szerelme

Médeia a szerencsétlen szerelem egyik jelképe lesz Gyöngyösi *Csalárd Cupidójának* enumerációjában: Genius, a főhős az elveszett Cupido keresésére indul, miközben Cupido nyomait a szerelem miatt kettétört egzisztenciák és a szerelem rémesetei jelzik. Ebbe a katalógusba kerül bele nála Iasón és Médeia is, mint Cupido kárvallottjai:

Amazt Medeának, ezt Jasonnak véltem,
Hogy félreállanék, hasznosbnak ítéltém,
Mert ha reám talál, engem ront meg, féltém. (I. 116. 1–3, 25.)

Gyöngyösi a *Dédalus temploma* című epikus kompozíciójában is katalogizálja Médeia és Iasón szerelmét, mégpedig Ovidius heroidáinak nyomvonalán haladva. (4. 30. 1.) Helené Parisnak írt elégiáját, melynek Médeia-betétje is van (17. 231–236.), Gyöngyösi magyarra fordította.⁴⁷ A Trója-történetbe illesztett Médeia itt a megcsalt és becsapott szerelmes asszony áttételes párhuzamát képviseli, amelyben Helené egy vészjósló előkép lehetőségét véli felfedezni:

⁴⁶ MERCS István, *Nemzetposzok – labanc kézben: Esterházy Pál és Koháry István magyarságértelmezése = Esterházy Pál, a műkedvelő mecénás: Egy 17. századi arisztokrata-életpálya a politika és a művészet határvidekén*, szerk. Ács Pál, Bp., reciti, 2015, 456.

⁴⁷ Forrásszöveg: GYÖNGYÖSI István, *Csalárd Cupido, Proserpina elragadtatása, Cuma városában építettett Dédalus temploma, Heroida-fordítások*, szerk. JANKOVICS József, NYERGES Judit, Bp., Balassi, 2003, 252. Gyöngyösi heroida-fordításairól: POLGÁR Anikó, *Ráfogások Ovidiusra: Fejezetek az antik költészet magyar fordítás- és hatástörténetéből*, Pozsony, Kalligram, 2011, 14–32. TAKÁCS László, *Megjegyzések Gyöngyösi István Ovidius Penelope Ulissesnek című művének fordításához = Szolgálatomat ajánlom a 60 éves Jankovics Józsefnek*, szerk. CSÁSZTVAY Tünde, NYERGES Judit, Bp., Balassi, 2009, 437–444.

omnia Medeae fallax promisit Iason:
 pulsa est Aesonia num minus illa domo?
 non erat Aetes, ad quem despecta rediret,
 non Idyia parens Chalciopëve soror.
 tale nihil timeo, sed nec Medea timebat;
 fallitur augurio spes bona saepe suo.

Mit nem ígért meg Medeának a csalfa Iason,
 s Aeson házából mégis elűzte szegényt!
 Nem volt már, akihez menjen megalázva: Aetes,
 s Idya, anyja sem és Chalciopë, huga sem.
 Nem gyötör ily gond most, ám Medeát se gyötörte!
 Túl jót várva becsap gyakran a balga remény!⁴⁸
 (Muraközy Gyula ford.)

Gyöngyösi erőteljes domesztikálásnak veti alá a latin pretextust, explikatív módszert alkalmaz (mely szoros összefüggésben van a bokorrímes, négysoros felező tizenkettesekkel is), ám ez a bőséges kifejtés a nyitó strófában lehetetlenné teszi a történekek mitológiai pontos dekódolását:

Medeának Jason tett sok ígéretet.
 S országából túle messze elvitetett,
 De végre az házból is kiverettetett,
 Az idegen földön bolygóvá tetetett. (104. strófa, 252.)

Noha Gyöngyösi egyszerűsítve általánosít, csak látszatra hozza közelebb az olvasóhoz a mítoszt. Valójában nem is a mítosz válik beláthatóvá, hanem végül is a mítoszlól levelezhető sorsvalóság kerül hasznosításra. A mítosz reáliái csak ezután kerülnek előtérbe, méghozzá egy elegánsan megszerkesztett, új strófába koncentrállódva:

Nem volt ott Aetes atyja, kihez menne,
 Nem Idyia anyja, kinek panaszt tenne,
 Nem volt Chalciopë nénje, hogy őbenne
 A szegény Medea vigasztalást venne. (105. strófa, 252.)

A harmadik strófában Helené saját sorsára vonatkoztatja a felmerült párhuzamot, majd a szakasz egy gnómával zárul. Gyöngyösi a latin bölcsességet a rokon, magyaros, sokat használt kockajáték-hasonlattal pótolja:

⁴⁸ Publius OVIDIUS Naso, *Hösnők levelei*, ford. MURAKÖZY Gyula, Bp., Helikon, 1985, 112.

Ettől én ne féljek, mert Paris bízott,
 De Medea sem félt, mégis megcsalatott,
 Sok jó reménségre már kocka hányatott,
 Többször vakot, ritkán vetett arra hatot. (106. strófa, 252.)

Médeia és Iasón történetének rövid foglatát Gyöngyösi beillesztette az utólagosan *Thököly Imre és Zrínyi Ilona házassága* címre keresztelt epikus költeményébe is (25–29. strófa),⁴⁹ méghozzá ezúttal pozitív példázatként. Gyöngyösi a segítség szükségességéről beszél, mely a „gerjesztő szerelem” erejéből valósul meg. A történetet a főhősökre applikálja:

Segétség kell abban magad munkájához,
 Úgy jutott Jason is Colchos aranyához,
 Hogy Medeát vette segédül magához,
 Az vezette drága ragadmányához. (12.)

Gyöngyösinél láthatólag Iasón a kezdeményező fél, a heroikus pozícióból nem tud kiszabadulni. Gyöngyösi alighanem ismerte Ovidius mellett Guido da Columna vagy Tinódi szövegét is, hiszen „Colchos” nála is szigetként jelenik meg:

Annak ritka kincse volt nagy őrizetben,
 Tüzes sárkány s bikák állonak lesekben,
 Azokkal kellett menni ütkezetben,
 Azki nyertes kívánt lenni az szigetben. (12.)

A *Márssal társolkodó Murányi Vénus* bevezetője⁵⁰ felsorolja az epikus költészet nagy témáit: a gigantomachia után azonnal Médeia és Iasón története kerül terítékre. Ez a kiemelt pozíció nyilván burkolt Tinódi-hódolat is, annak ellenére, hogy Gyöngyösi formakultúra és elbeszélőtechnika tekintetében határozottan szembefordul a régiesnek és használhatatlannak tűnő, csupán a „dolgok valóságára” fókuszáló, leegyszerűsítő Tinódi-hagyománnyal.⁵¹

Sokféle próbáját írták meg Jásonnak,
 Veszedelmes útját, s csudáit Colchosnak,
 Honnét, tanácsából Medea asszonnak,
 Elnyerte az gyapját aranyas báránynak. (13.)

⁴⁹ GYÖNGYÖSI István, *Thököly Imre és Zrínyi Ilona házassága*. Palinódia, Bp., Balassi, 2000, 12.

⁵⁰ GYÖNGYÖSI István, *Márssal társolkodó Murányi Vénus*, Bp., Balassi, 1998, 13.

⁵¹ JANKOVICS József, „Minden rendbéli tudós olvasó jámboroknak” = *Tinódi Sebestyén és a régi magyar verses epika*, i. m., 11.

Hasonlóképpen a *Thököly Imre és Zrínyi Ilona házasságában* Gyöngyösi által előadott Médeia-történet sem független Trója történetétől:

Sok vitéz férfiuval jött vala Jason is,
 Vele volt Hercules, Castor, Telamon is,
 Kik nyertesek voltak nagy Iliumon is,
 De itt nem lett volna csak apró haszon is. (12.)

A gerjesztő szerelem hasznosságának magasztalása egyedülálló, és csakis Gyöngyösi párhuzamos, analógiás gondolkodásában, a főhősökre, Zrínyi Ilonára és Thököly Imrére vonatkoztatva lehet ekkora és ilyen pozitív jelentősége:

Sőt érkezett volna káros veszedelme,
 Ha az Medeának gerjesztő szerelme,
 Azmelytől sokképpen élesült az elme,
 Nem lett volna abban Jason segedelme.

Az ő tudománya s okult mestersége,
 Azzal való gondja, szíves segítségé
 Tette, hogy az őrzők rettenetessége
 Meggyűzetett, s léve kívánt nyeresége. (12.)

Gyöngyösi flexibilis mitológiai párhuzam- és példatárába illesztve használja Médeia-mítoszát, s a mindenkori költemény kívánalmainak rendeli alá az értelmezés funkcionálisát. Nála a mítosznak mindig helyi értéke van, s ezzel megszabadítja azt az emb-lémaszerű megkövüléstől. Ezzel az alkotói magatartással a szövegelvű irodalomfelfogás egyik előfutárává válik.

Összegzés

A régi magyar költészet jobbára csak alkalmilag nyúl a Médeia-mítoszhoz, ennek ellenére igen dinamikus módon használja fel a történetfolyam egyes elemeit. Az eseménysor a magyar közegben szinte elválaszthatatlan a trójai mondakörtől: Tinódi középkori nyomvonalon Iasónban Héraklés és Aeneas ötvözetét látja meg, s egy olyan hőst alkot meg, aki egyszerre távolodik el a Guido da Columna által megkreált saját, és a Guido da Columnán átszüremlő antik hagyománytól. Médeia karaktere Tinódinál Dido karakterével lép metaforikus interakcióba: a vers Médeia szerelmi halálát vizionálja. Ugyanez magyarázza a Guido-féle tanulság mellőzését is: Tinódi nem kel ki a női kéjsóvárság gyalázatossága ellen, mivel hősnője nem kerül lélekta-nilag kiélezett morális szerepzavarba. Médeia alakja a középkorias mizogin szatíra

magyar nyelvű terepén is felbukkan (Armbrust), de politikai allegóriába ágyazottan (Koháry) és a szerelem természetének, erejének költői demonstrálásában (Gyöngyösi) is megjelenik.

ZOLTÁN CSEHY

The Wise, the Obsessed, the Killer and the Lover
(*Medea in Old Hungarian Poetry*)

The myth of Medea in old Hungarian poetry occurs only occasionally. Sebestyén Tinódi (1510?–1556) translated the Medieval *Historia Troiana* by Guido da Columna putting the prose into verse. The Medea-story was incorporated in the myth of the first and second sieges of Troy: the character of the main hero (Jason) is constructed from the panels of hypermasculine Hercules and pious Aeneas. Medea and Dido also keep in close allegorical touch. Kristóf Armbrust adds Medea's profile to his satirical misogynist poem (1550) with special regards to the dark side of the character. István Koháry (1649–1731) uses the myth as a political allegory: the author draws a parallel between the mythological person cut into pieces by Medea promising to rejuvenate the old body and the dismemberment of the old country. István Gyöngyösi (1629–1704) depicts the myth as a story about fatal love and its ambivalent consequences.

BÓDI KATALIN

Médeia, az alkimista

Girolamo Macchietti festményéről
és a Médeia-ábrázolások alapproblémájáról

Médeia identitása

Az újkori európai festészet történetében Médeia mitológiai-irodalmi figurájához nem kapcsolódik közismert festmény, a nagy mesterek alkotásai között nem ismeretes olyan ábrázolás, amely alapvetően meghatározná vizuális képzetét a köztudatban. Kétségtelenül vannak időszakok, amelyekben viszonylag nagyobb számban jelennek meg az őt tárgyazó festmények, de az bizonyos, hogy ismertségét – ha egyáltalán van az irodalmi-művelődéstörténeti területen kívül – a képi ábrázolások ma már nem erősítik.¹ Holott története szerepel azon szövegkorpuszok egyikében, amely a reneszánsz festészet, illetve később az akadémiai művészeti gyakorlat témaválasztását meghatározza: nevezetesen Ovidius *Metamorphoses*-ében. Az újkori szövegkiadásokat bőséges metszetanyag illusztrálja, amelyek hatása kétirányú lehet: egyrészt az olvasást segíti (és irányítja) a kísért szövegből kiemelt jelenetek ábrázolásával, másrészt egyfajta vázlatrajzként a festők rendelkezésére áll a témaválasztás folyamatában. Az *Átváltozások* korabeli illusztrált kiadványai természetesen a hetedik könyvhöz is illesztenek metszeteket: a hatástörténetileg kiemelkedő, 1557-ben Lyonban kiadott kötet 181 fametszetéből hat² kapcsolódik Médeia történetéhez: az Iasónnal való idillikus szerelemtől egészen a gyermekek legyilkolásában kiteljesedő bosszúig.³

¹ Egyedül a francia festészet történetében jelenik meg markánsabban a 18. században, szoros összefüggésben az érzelmek ábrázolásának kérdéskörével, illetve a színpadi adaptációkkal. Részletesebben lásd BARTHA-KOVÁCS Katalin tanulmányát a jelen lapszámban: „Egyetlen vércsepp sem hull a földre tőre hegyéről”: Médeia-ábrázolások a 17–19. századi francia festészetben és művészetkritikai írásokban, *Studia Litteraria*, 2017/1–4, 150–163.

² Címük magyarul: *Iason megkéri Medeát, Iason legyőzi a sárkányt, Medea varázslónő, Medea megfiatalítja Aesont, Pelias és lányai, Medea bosszút áll Iasonon*.

³ A Lyonban nyomtatott francia kiadás Jean de Tournes könyvkiadó kiemelkedő üzleti vállalkozása volt, aki Bernard Salomon-t kérte fel az illusztráció elkészítéséhez: a képekkel bőségesen kísért Ovidius-kiadás ötletét Tournes az emlémkönyvek korabeli népszerűségéből és képközlési módszeréből veszi. (Másik kiemelkedő vállalkozása Tournes-nak a Salomon-nal való együttműködésben – nem meglepő módon – a Biblia illusztrált kiadása.) Az *Átváltozások*-kiadásban Salomon metszetei az emlémkönyvekben hagyományos kép-szöveg elrendezésben érvényesülnek, vagyis a metszethez egy tematikus cím kapcsolódik, a kép és a szöveg metaforikus azonosságát mutatva, illetve minden kép alatt egy nyolcsoros szakasz olvasható Ovidius szövegéből. Vö. Peter SHARRATT, *Bernard Salomon, illustrateur lyonnais*, Genève, Droz, 2005, 67–69. A Salomon által illusztrált Ovidius-kiadás adatai: *La Métamorphose d'Ovide figurée*, Lyon, Jean de Tournes, 1557. Az illusztrációk a BNF (francia nemzeti könyvtár) adatbázisában tanulmányozhatók:

Az *Átváltozások* kitüntetettsége nem csupán a fordulatos szerelmi történeteknek és a vizuális fantáziára erőteljesen építő eseményeknek, vagy éppen a mitológiai se-regszemlének köszönhető a festészetben, hanem annak is, hogy abban a reneszánsz művészeti tevékenység elméleti körvonalazásának a lehetőségét látják. Pygmalion és Narcissus történetét ebben az időszakban az alkotó és az alkotás, valamint a valóság és az annak nyomán létrehozott ábrázolás közötti kapcsolat példázataiként is olvas-sák.⁴ Az átváltozás, a transzformáció folyamata és képessége a reneszánsz költő ön-reprezentációs metaforájaként is megjelenik.⁵ Apollón és Daphné története a vágy örök elodázásaként kerül értelmezésre, amely az írás folyamatos ihlettségét is biz-tosítja, képi sűrítettségét pedig az átváltozott Daphné ágaiból formált babérkoszorú jeleníti meg.⁶

A *Metamorphoses* összességében is a narratív festészet⁷ ötlettáráként működik: mindazonáltal nehéz lenne pontosan megválaszolni, mely történet és milyen okból kedveltebb egy másiknál. Ahogyan szintén nem magyarázható meg egykönnyen,

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b2200047r> (Letöltés ideje: 2017. június 21.)

Tournes kiadása hamarosan Európa-szerte ismert lesz: 1559-ben kiadja olasz fordításban a kötetet, ha-sonlóképpen Salomon illusztrációival: *La vita et metamorfoseo d'Ovidio, figurato & abbreviato in forma depigrammi da M. Gabriello Symeoni*, Lione, Giovanni di Tornes, 1559. 1563-ban Frankfurtban először latin, majd kétnyelvű, német–latin kiadásban jelenik meg az *Átváltozások*, az illusztrátor, Virgil Solis a lyoni Bernard Salomon metszeteit használja fel saját munkájához (*Metamorphoses Ovidii*, Frankfurt, apud Georgium Corvinum, S. Feyerabent, & haeredes W. Galli, 1563; a kétnyelvű kiadás német fordítója Johann Posthius, a kötet címe: *Iohan. Posthii Germershemii Tetrasticha in Ovidii Metam. lib. XV*).

A 16. század második felében megjelent kiadások illusztrációi a University of Virginia kutatói által készí-tett *Ovid Illustrated* című oldalon hasonlíthatók össze: <http://ovid.lib.virginia.edu/ovidillust.html> (Letöltés ideje: 2017. június 21.)

⁴ „A *Metamorphoses* 3. könyvében, amelyben Ovidius leírja Narcissust, aki saját képmásának tükröződését a forrás medencéjében figyeli, nem a kép, hanem az árnyék, az »umbra« szót használja. Kétféleképpen is utal a művészet tárgykörére. Narcissus »hamis képe« megtévesztés, amely a »csalásként« érthető művészet lényege. Ráadásul az árnyékra való utalás felidézzi a festészetben alkalmazott »árnyékolás« szerepét, azaz a szimulákrumot.” Paul BAROLSKY, *The Florentine Renaissance of Ovid*, Fifteenth Century-Studies, Volume 23, 1997, 194. (Amennyiben külön nem jelzem, az idegen nyelvű idézeteket a saját fordításomban közlöm. – B. K.) Alberti a festészetéről szóló értekezésében (1435-ben latinul, 1436-ban olaszul) pedig minden rene-szánsz festő modelljének nevezi Narcissust: „Hallottam barátaim között a véleményt, hogy a költők állítása szerint virággá változott Narcissus volt a festészet feltalálója; és minthogy a festészet minden művészet virágává vált, az egész Narcissusról való történet éppen ideillik. Mit mondasz, mi egyéb a festészet, ha nem magunkhoz ölelni a forrás vizének tükrét?” Leon Battista ALBERTI, *A festészetéről*, ford. HAJNÓCZY Gábor, Bp., Balassi, 1997, 95.

⁵ Vö. Paul BAROLSKY, *As in Ovid, So in Renaissance Art*, *Renaissance Quaterly*, 1998/2, 452.

⁶ Vö. BÉNYEI Tamás, *Más alakban: A metamorfózis lehetséges poétikai és politikai*, Pécs, Pro Pannonia Kiadói Alapítvány, 2013, *Daphne: metamorfózis, elbeszélés, retorika* című fejezet, különösen: 47, 53.

⁷ A képi elbeszélés elméletével és tipológiájával jelen tanulmány keretei között nem tudok foglalkozni, részben annak módszertani nehézségei miatt (erről bővebben lásd HORVÁTH Gyöngyvér, *A narratív képek rendszerezésének problematikája*, *Helikon* 2013/1, *Narratív design*, 19–39.), részben pedig alapkérdésem-ből eredően, ami nem egy korszak vagy egy képtéma narratív ábrázolásmódjának általános módszereinek feltérképezésére és osztályozására irányul, hanem egyetlen műalkotás és a mellérendelt irodalmi szöveg kapcsolatára és kulturális kontextusaira.

mely tényezők együttállása kell ahhoz, hogy egyes képeknek miért nagyobb a hatástörténetük más alkotásoknál. Annyi talán bizonyossággal kijelenthető, hogy a különféle mediális reprezentációk (mítosz, dráma, festmény, szobor stb.) erősíthetik egymást.⁸ Továbbá az is lényeges kiindulópont az elbeszélések képi reprezentációinak vizsgálatakor, hogy számot kell vetni a festészet narratív teljesítőképességével. Azzal az alaphelyzettel, hogy a képi ábrázolások denotálását mindenekelőtt az adott bibliai vagy mitológiai történet közismertsége biztosítja, illetve a médium természetéből adódóan a történet egésze csak metonimikusan ábrázolható, vagyis egy kiragadott pillanatnak kell a narráció egésze helyett állnia. Ez a dinamizmus kép és történet között akkor jön létre, ha a megjelenített történetnek van egy bizonyos dramaturgiai tetőpontja. Ilyen lehet a Daphné-ábrázolásokban az átváltozás pillanata: amikor az üldözött lány identitása még felismerhető, de testén már megjelennek a babérfa jelölői kéreg és ágak formájában, vagy éppen a víztükörbe pillantó Narcissus figurája saját tükörképével. A narratív festményen megjelenített főalakot vagy főalakokat egyértelműen jelölő közegek, tárgyak sok esetben olyan jelölökké válnak, amelyek attribútumok módjára denotálják őket: Szent Sebestyén nyílvesszője, a kagyló, amelynek tetején Venus a tengerpartra sodródik, vagy Psyche esetében éppen az átváltozást megjelenítő lepke.

Ezekből az egyszerű példákból ered az a feltételezésem, miszerint Médeia azért nem vált közkedvelt tárgyává a reneszánsz festészetnek, mert figurájához nem rendelhető hozzá egyértelműen egy olyan attribútum, amely a történetéből következik. Cselekvései ráadásul folyamatosan alá vannak rendelve Iasón kalandjainak, döntéseinek és élete fordulatainak. Az antik mítoszfeldolgozások mind ismertek az újkorban, azonban meglehetősen eltérő módon dolgozzák be interpretációjukba a mitológiai történet összetettségét: míg Ovidius *Átváltozásai*ban a varázslónő figurája kap nyomatókat, addig a *Hősnők leveleiben* az elhagyott feleség féltékeny panaszát olvashatjuk, az antik drámák (Euripidész és Seneca darabjai) ugyanakkor a bosszúállás folyamatára helyezik a hangsúlyt. Ez a „szétszóródás” végeredményben az újkori illusztrált szövegkiadások metszeteiben is érvényesül. Tanulmányomban Girolamo Macchietti *Medea megfitalítja Aesont* című ovális festményének⁹ elemzésével arra szeretnék rámutatni, hogy az irodalmi szöveg tagadhatatlanul erős inspiratív ereje

⁸ Jó példa erre a mediális együttműködésre a reneszánsz korából Lucretia példája, akinek a története Titus Livius *Ab Urbe condita* című munkájából válik ismertté: a Róma történetét elbeszélő mű kiadása a humanistákat hosszú ideig (Petrarcától Machiavelliig) foglalkoztatta. A kiadástörténettel párhuzamosan jelent meg festészeti témaként a krisztianizált erkölcs példaképeként értelmezett Lucretia, majd a 16. században már a színpadi művekben is feldolgozzák a történetét – felhasználva mind a szövegolvasási hagyomány, mind pedig a képi ábrázolási hagyomány jelentésképző stratégiáit. Lucretia története egyébiránt Ovidius *Fastijában* is helyet kap. Vö. még Ian DONALDSON, *The Rapes of Lucretia: A Myth and its Transformations*, Oxford, Clarendon Press, 1982.

⁹ Girolamo MACCHIETTI, *Medea megfitalítja Aesont*, 1573, olaj, ovális vászon, Palazzo Vecchio, Firenze. A kép szerkezetét tanulmányozva feltételezhető, hogy Macchietti ismerte és felhasználta valamelyik, Salomon által illusztrált kiadás azonos című metszetét. Vö. pl. az 1557-es kiadás illusztrációját: http://ovid.lib.virginia.edu/vasal1557/0097_f2v.html (Letöltés ideje: 2017. június 21.)

ellenére mennyire bizonytalan a kapcsolat kép és szöveg között, és hogy az egyszerű illusztrációs viszony mellett milyen tényezőkkel szükséges számot vetni.

Medea pudica

Girolamo Macchietti festménye a dinamizmus és a statikusság paradoxonára épül. A festményen a férfi fekvő figurája szemből, perspektivikus rövidülésben látható, szétnyitott combjai, széttárt karjai, oldalra forduló feje az anatómiailag tökéletes test ellenére is a kiszolgáltatottságot mutatják. Hogy ez az alávetettség milyen természetű, nem derül ki egyértelműen, hiszen az álló, rámutató nőalakból akár szerelmi jelenetre is következtethetnénk. Mindenesetre a férfi mögött álló szobortalapzat a két szoborral, valamint a nő mögött látható robusztus márványszlop nem a dinamikus cselekvés kiragadott pillanatának ad háttérrel, hanem sokkal inkább a látvány statikusságát teszi hangsúlyossá. Az akt mint eszményi forma bizonyosan a történet felismerése ellen dolgozik: a nőalak a *Medici Venus*¹⁰ vagy éppen Botticelli *Venusának*¹¹ úgynevezett pudica-pózát idézi. A „szemérmes” testtartás feszültsége abból ered, hogy a karok és kezek (Botticellinél még a leomló hajzuhatag is) eltakarják az ágyékot és a melleket, a kontrasztban kibillenő kerek csípő viszont erotizálja a testet. Macchietti Médeiájának az ágyéka azonban fedetlen, hátán és csípőjén végigsimuló haja ugyan a szeméremdombja előtt is átível, de takarás helyett éppen, hogy láthatóvá teszi az asszony ölet. Jobb karja, amely melleit takarja, a férfira mutat, kijelölve azt az irányt, amit a kép nézőjének végig kell követnie: ezen a ponton képződik meg hangsúlyosan a fentebb említett dinamizmus és statikusság feszültsége.

Az akt műfaja irányából Médeia figurája azt a „kiegyensúlyozott, viruló és magabiztos” testet, az „átlényegült” testet jeleníti meg, amelyben az ember eszményi szépsége ábrázolható.¹² A férfialak anatómiája a kiszolgáltatottság és az ősz szakáll ellenére sem közvetíti az öregséghez rendelhető gyengeséget, hiszen az akt eszményítő karaktere sokszor megfosztja az ábrázolt testet a konkrét kulturális kontextustól (nevezetesen a mitológiai vagy a bibliai történet által közvetített jelentésektől). A reneszánsz művészet az antik szobrászat örököséként a testábrázolásokban az ember tökéletességének újplatonikus eszményét kísérli megmutatni. A „naked” (meztelen) és a „nude” (akt) szemiotikai különbségeire való rámutatással Kenneth Clark arra hívja fel a figyelmet, hogy az akt mint műforma alapvetően mentes a meztelen biológiai test által játékba hozott jelentésektől.¹³ Ez az önmagáért való, klasszikus, időtlen szépség természetesen csak elviekben tartható fent, az aktban mindazonáltal megképződő fedetlen test önmagában, illetve a kép narrációjának szükségszerű következményeként mozgósítja

¹⁰ *Medici Venus*, Kr. e. 1. század közepe, fehér márványszobor, 153 cm, Uffizi Galéria, Firenze.

¹¹ Sandro BOTTICELLI, *Venus születése*, 1486 k., tempera, vászon, 172,5 cm × 278,9 cm, Uffizi Galéria, Firenze.

¹² Kenneth CLARK, *Az akt: Tanulmány az eszményi formáról*, ford. VÁRADY Szabolcs, Bp., Corvina, 1986, 15.

¹³ *Uo.*, 15–17.

a befogadásban a vágyakozást, a szégyenkezést, a kulturális tabuk felismerését és így tovább.

Másrészt azonban a kéz jól láthatóan nem csupán a póz része, a rámutatás gesztusában az ujjak valójában az üstből kihajtó fácska ágát fonják körül, az aktból ezen a ponton már a narratív festmény műfajába léphetünk át. Az *Átváltozások*ban könnyen megtalálható az újrasarjadó olajág jelenetét ábrázoló részlet, amely mellé illusztrációként rendelhetjük Macchiotti festményét:

Ezzel, meg sokezer mással, melynek neve sincsen,
készül a barbár nő tette, nagyobbra, mit ember
megtehet; és mindent egy rég kiaszott olajággal
egybekavar végig, föltől forgatja fenéig.
S lám, az a száradt ág, ahogyan forgatja az üstben,
lesz legelőször zöld, azután lomb lombosodik rá,
buggyan benne bogyó, gyarapul dús drága gyümölcscsel;
és ahová vet a tűz tajtékot az öblös edényből,
és ahová forró cseppek fröccsennek a földre,
az kivirul, csupa zsenge virág, fű hajt ki belőle. (7. 275–284)¹⁴

Lényeges azonban felismerni, hogy a kép alárendelődik az ovidiusi elbeszélésnek. Ha nem tudnánk végigkövetni a szöveg felől a varázsfőzet elkészítését, akkor az ábrázolás legfeljebb csak az akt műfaja által közvetített jelentéseket hordozná a test eszményi formájáról. A barbár származású Médeiának az elementáris karakterjegye éppen az a kegyetlenség és vadság, ami a varázslat és Aisón megfiatalításának brutális folyamatában érvényesül – ám mindez sem a festményen, sem egyébiránt a férje iránti szerelmében nem mutatkozik meg. Érzelmei miatt engedelmeskedik Iasón kérésének, hogy fiatalítsa meg annak édesapját, ami végeredményben szublimálja, de meg is előlegezi azt a kegyetlenséget, amely majd később Iasón, menyasszonya és gyermekei irányában érvényesül:

De a nép közt nincs jelen Aeson,
mert sírhoz közel áll, s vállát öreg évei nyomják;
szól most Aesonides: „Teneked köszönöm csak az üdvöm,
megvallom, hitves! S noha nékem mindened adtad
s érdemeid sokkal többek, mint bárki hihetné,
mégis, hogyha tudod (s a dalod mit tenni ne tudna?),
esztendőimből végy el, s add őket apámnak.”
Könnyre előbuggyan. Meghatja e gyermeki kérés
Medeát, s oly más lelkében felmerül apja,

¹⁴ Publius OVIDIUS Naso, *Átváltozások*, ford. DEVECSERI GÁBOR, Bp., Magyar Helikon, 1975.

kit maga messzehagyott. Hanem erről szót se, de így szól:
 „Férjem, mily vétek hullott ki a szádon? Az élted
 részét át hogy is írhatnám máséhoz, ugyan mondd.
 Óvjon meg Hecate ettől! Illetlen a kérés.
 Több ennél, férjem, mit most neked adni igyekszem,
 mert ipam ifjítom, ha lehet, művészetem által,
 és nem az esztendőiddel, ha e nagy feladatban
 háromtestü nagy istennóm helyeselve vezérel.” (7. 162–178)

Médeia „művészetére”, vagyis a fiatalító varázslatra utalnak Macchietti festményén az Aisón mögötti szobrok: Hekaténak, a boszorkányság, a varázslás és az éjszaka istennőjének és Iuventasnak, a fiatalság istenének figurája.¹⁵ Médeia éjszaka, a Holdhoz, a Földhöz és az Éjhez könyörögve, kibontott hajjal kezd bele a rituális folyamatba, sárkányfogatóra szállva gyűjti össze a varázslathoz szükséges növényeket és állatokat. Az elsőként idézett, a festményhez szorosan hozzárendelt szöveghely közvetlen folytatása rögzíti azt a később, a bosszúban kiteljesedő kegyetlenséget, amit a kép csak hiányként mutat meg:

Ezt Medea mihelyt meglátja, kihúzza a kardját,
 metszi az agg gégét, kifolyatja belőle a vén vért,
 tölti a friss nedvvel. S mikor ajkával meg a sebbel
 Aeson issza be azt: haja és őszfürtü szakálla
 elveti ősz színét, feketévé fényesül ismét,
 messze soványság fut s halavány szín, aggkori ráncok,
 minden tagja megint friss vérrel duzzad, a teljes
 teste virul. S Aeson ámul, mert érzi: ilyen volt
 egykoron, emlékszik, négyszer tíz évnek előtte. (7. 285–293)

Varázslat másként

A kép és szöveg kapcsolatának vizsgálatában végeredményben nem jutunk messzebbre a vizuális elemek és az egyes szöveghelyek összekötésénél, illetve az eltérő mediális természetű jelek és befogadási módjuk által generált, esetenként széttartó jelentések számbavételénél. A bibliai tárgyú alkotások esetében a legtöbbször biztosak lehetünk abban, hogy a kép megrendelését kegyességi célok motiválják, a mitológiai tárgyú

¹⁵ „Ér haza, nem fordul be a házba, megáll a küszöbnél, / csak szabad ég fedi őt, férfit közelébe nem enged, / és magasít gyepből a szabadban két iker-oltárt, / ezt Hecate jobbról, balról azt kapja Iuventas.” *Uo.*, 238–241. sor. Ovidius szövege felől tehát pontosan azonosítható a Macchietti-festményen látható oltár két istenalakja: az idézettől függetlenül is a képen látható istenek Médeia attribútumaivá válnak, vagyis egyértelműen jelölik a figura varázsló-identitását.

képek esetében viszont sokkal nehezebb rekonstruálni egyes festmények eredetinek tekinthető funkcióját. Ráadásul a 18. század végén felgyorsuló muzealizáció gyakorlata, amely rendszerint dekontextualizálja a festményt és mindenekelőtt esztétikai teljesítményét helyezi a középpontba, a befogadást eleve felmenti az időbeli és/vagy kulturális idegenséggel való számvetéstől. Macchietti festményének megőrzése eredeti helyén azonban segíthet abban, hogy a reneszánsz Ovidius-kultuszán és narratív festészeti gyakorlatán felül is lényeges kulturális kontextusokat rendeljünk a képhez.

Macchietti vászna Firenzében, a Palazzo Vecchióban található, elhelyezése pedig funkcióját is pontosan kijelöli: a kép ugyanis I. Francesco de' Medici studiójában, vagyis – leegyszerűsítve – dolgozószobájában van. A studio az itáliai reneszánsz sajátos kulturális képződménye, az elvonulásnak, a tudománynak szentelt magántér, ugyanakkor, éppen ebből kifolyólag reprezentációs funkciója is van: tulajdonosa műveltségét hivatott megjeleníteni.¹⁶ A studio az antikvitás és a középkor kulturális hagyományának egyaránt folytatója. A Petrarca által is citált idősebb Plinius és Quintilianus nyomán a dolgozószoba az éjszakai olvasásnak és írásnak adott helyet, elzárva használóját a hétköznapi tevékenységektől, tértől és időtől, többek között a természet szépségétől is, ami folyamatosan uralja a képzeletet. A másik fontos előzmény a középkori szerzetesek cellája, mindenekelőtt pedig a karthauzi rend egyedi gyakorlata, amely a rendtagok számára előírta az írópad és az íróeszközök birtoklását, valamint használatát saját cellájukban, továbbá a rendszeres olvasást. A harmadik előzmény szintén a középkor vallási-kulturális gyakorlatához kapcsolódik: az irattárként, olvasóhelyként és a vallási közösség kincstáráként, relikviák őrzőhelyeként is működő helyiségtípus olyan szakrális terekhez tartozott, mint a templom, a kápolna vagy a kolostor.¹⁷ A kolostorban használatos berendezési tárgyak, az íróasztal, a könyvespolc, az íróeszközök a reneszánsz studiókban természetesen már értékes anyagokból, gondos megmunkálással készültek, helyet adva nemcsak a gazdájuk értékes könyvgyűjteményének, hanem a tulajdonos műveltségét, anyagi helyzetét és ízlését egyaránt reprezentáló műalkotásoknak: festményeknek, szobroknak, metszeteknek, illetve különféle gyűjteményeknek (pénzérmék, gemmák stb.). A studio elhelyezése a városi palotában szintén igazodik a középkori szerzetesi hagyományokhoz, amennyiben rendszerint az épület hátsó traktusában, illetve egy csendes, zárt

¹⁶ Arasse elemzése azt mutatja be, hogy az urbinói herceg studiójában az önreprezentáció a szoba használhatósága fölé emelkedik: „Ugyan nem a pompázatos dísztermek módjára, ám az elvileg magányt biztosító dolgozószobából mégis reprezentációs helyiség lesz, »hivatalos magánszoba«, ahol a ház urának közéleti imázsa tökéletessé válik. Ez a reprezentációs funkció meghatározó Urbinóban, hiszen a díszítő elemek felhasználása dolgozószobaként használhatatlanná teszi Federico dolgozószobáját. [...] Az itt látható formák és tartalmak fiktiivék; az urbinói *studio* nem más, mint egy dolgozószoba megjelenítése, úgyis mondhatni: egy bemutató szoba, amely a herceg belső világát, a lelke legmélyét jeleníti meg.” Daniel ARASSE, *Federico a dolgozószobájában: Az urbinói studio* = D. A., *Művész a műben: Analitikus ikonográfiai esszék*, ford. VÁRKONYI Benedek, Bp., Typotex, 2012, 23.

¹⁷ Arnold Alexander WITTE összefoglalása nyomán: *The Artful Hermitage: The Palazzetto Farnese as a Counter-reformation diaeta*, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2008, 41–42.

udvarra néző részén kapott helyet, gazdája egyéb magántereinek (például hálószoba, fogadótér stb.) közelében.

I. Francesco¹⁸ studiolója 1570 és 1575 között épült, terveit a család udvari építésze és festője, Giorgio Vasari készítette a humanista tudós Vincenzo Borghini közreműködésével.¹⁹ A helyiség csupán a nagyherceg hálószobája felől volt megközelíthető, funkciójában pedig egyesítette a hagyományozott középkori mintákat: nemcsak dolgozószobaként használta tulajdonosa, hanem a családi ereklyék és kincsek megőrzésére is. Itt kaptak helyet továbbá I. Francesco értékes gyűjteményei: drágakő-, medál-, gemma-, kristály- és váz kollekciója, illetve természettudományos érdeklődését segítő műszerei. Bár a helyiséget a nagyherceg halála után, már 1590 körül megszüntették, a múlt század elején a feljegyzések alapján rekonstruálták a berendezését. Borghini tervei szerint a studiolo négy falát és ívelt mennyezetét a négy elemet (föld, víz, tűz, levegő) reprezentáló festmények borították be, illetve az adott falhoz helyezték el az azokhoz kapcsolódó gyűjteményeket (a vésett köveket a földhöz, a gyöngyöket a vízhez és így tovább). A bibliai, mitológiai és történeti tárgyú, többnyire allegorikus festmények – az oldalfalakat borító olajképek és a mennyezeti freskók – harmincegy művésztlől származnak, akiknek többsége tagja volt a Firenzei Festészeti Akadémiának: az aprólékos figyelemmel elrendezett képek utólag a firenzei manierizmus különleges múzeumává váltak. A megtervezés és a létrehozás folyamatában egy nagyon pontosan kidolgozott ikonográfiai program volt meghatározó, mégpedig a művészet és a természet közötti kapcsolat felmutatása és ünneplése, ami egyben I. Francesco tudományos és művészeti érdeklődésének a leképeződése. A studiolo rejteke helyet adott továbbá tulajdonosa okkultizmus iránti érdeklődésének, alkimista kísérleteinek, illetve a későbbi analitikus (vagyis a misztikummal szakító) természettudományok által szintén gyakorolt anyagkísérleteknek. A rejtekhely így az individuális és szekuláris értékekből kiinduló, de a középkorból eredő szakrális tér hagyományát felhasználó locusszá vált. Foucault heteronómia-fogalma a modernség felől segít a firenzei studiolo megértésében, hiszen az egy olyan valós tér, amely kapcsolatban van más, például kozmikus, természeti és mitológiai terekkel. Utóbbiakat a festmények, a természettudományos és alkimista kísérletek emelik be a dolgozószoba koncentrált közegébe – amely ezáltal valamiféleképpen irracionálissá tágul.²⁰ A studiolo négy fala a boltozat díszítésével a kozmikus rend összefüggéseit rendezi egy, a korabeli tudásszerkezet számára egyértelműen olvasható rendszerbe.²¹ A mennyezet közepén

¹⁸ 1541–1587 között élt, Toszkána régense 1564-től, nagyhercege 1574-től a haláláig.

¹⁹ A studiolo rövid bemutatásában a Musei Civici Fiorentini honlapjának ismertetőjét és szemléltető ábráit követem. http://museicivici-fiorentini.comune.fi.it/en/palazzovecchio/visitamuseo/studiolo_francesco_i.htm (Letöltés ideje: 2017. január 7.)

²⁰ Vö. Michel FOUCAULT, *Más terekről: Heterotópiák*, ford. ERHARD Miklós, Exindex, 2004. augusztus 9. <http://exindex.hu/index.php?page=3&id=253> (Letöltés ideje: 2017. január 7.)

²¹ A négy elem, a négy évszak, a négy tulajdonság s a négy emberi karakter összefüggésrendje, a dolgok közötti metonimikus kapcsolatok (például a studiolóban is látható tengeri gyöngy egyértelmű relációja a

látható freskón a megszemélyesített Természet nyújt át Prométheusnak egy drágakövet, a cella körül pedig a négy elemmel konstellációba rendeződő négy évszakot, négy tulajdonságot (hideg, nedves, forró, száraz) és négy emberi karaktert (szangvinikus, kolerikus, melankolikus, flegmatikus) ábrázoló freskók láthatók.²²

Macchietti Médeia-festménye,²³ nem meglepő módon, a tűz elemét allegorizálni hivatott festmények között kap helyet, amit a varázsüst alatt lángoló tűz igazol, ugyanakkor az alkímista kísérletek megjelenítéseként is érthető. Az alkímia tudománytörténeti beágyazottságának összetettsége, illetve szerteágazó kapcsolatrendszere a korabeli társtudományokkal szinte felmérhetetlen, így csupán arra szorítkoznánk, hogy megjegyezzem: az alkímia volt az egyik olyan, rendkívül széles körben gyakorolt tudományág (vagy inkább megismerési forma, kíváncsiság a természet erői iránt), amely szoros kapcsolatot ápolt a mágikus gondolkodásmóddal.²⁴ Médeia boszorkánysága az alkímia ezen kettős beágyazottságát, a természet erőiből merítő

víz elemével) a megismerés módszerét a dolgok közötti hasonlóságok felismeréséhez rendelik. „A XVI. század végéig a hasonlóság fontos szerepet töltött be a nyugati kultúra tudásában. Nagyrészt a hasonlóság kormányozta a szövegek exegézisét és interpretációját: ez szervezte meg a szimbólumok játékát, és tette lehetővé a látható és a láthatatlan dolgok megismerését, a hasonlóság irányította a dolgok ábrázolásának művészetét. A világ önmagába fonódott: a föld megismételte az eget, az arcok tükröződtek a csillagokban, a fűvek pedig szárukban rejtették el az embereknek fontos titkokat.” Michel FOUCAULT, *A szavak és a dolgok*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK GÁBOR, Bp., Osiris, 35. – Foucault a szignatúra fogalmával világítja meg a hasonlóságok bonyolult, de könnyen kiismerhetően működő rendszerét, amely végeredményben létrehozta, felismerhetővé teszi a dolgok között létrejövő hasonlósági viszonyokat. Foucault a 16. századi gondolkodás leírásában a „homokszerű” jelzőt használja, azt érzékeltetve, hogy a dolgok közötti hasonlóság – újabb és újabb szignatúrák felismerésével – a végtelenségig bővíthető, hiszen mindegyik voltaképpen az emberi világ önmagába záródó tökéletességének a bizonyága. *Uo.*, 44–49.

²² A római Palazzetto Farnese belső terében és kertjében szintén tetten érhető ember és természet, mikrokozmosz és makrokozmosz allegorikus ábrázolása művészi világmagyarázatként, amely részben szintén visszavezethető az *Átváltozások* egyes szöveghelyeire: „A Palazzetto belső és külső tere összekapcsolja a makrokozmoszt és a mikrokozmoszt, az ember által létrehozott és a természetben létező dolgokat. A Palazzetto építészeti formája, berendezése és a díszítése helyet biztosított a művészetek, az irodalom és a természet tanulmányozásához, Ovidiusz mitológiai történeteiből kiindulva, kiemelten Phaetonéból. Ebben a történetben Apollo a napszakokat és az évszakokat megjelenítő figurák körében kerül bemutatásra. A világ keletkezésének története a dolgozószoba mennyezetének kazettáiban kap helyet. A tizenötödik, egyben a lezáró könyvben Ovidiusz összefoglalja a természet ciklikus rendjét, kitérve a napok, az évszakok és az évek váltakozására – a természet így válik a *Metamorphoses* fő témájává. A Palazzettóban a műalkotás maga egyúttal a természet rendjének és az ember alkotta tárgyának a leképeződése.” WITTE, *i. m.*, 41.

²³ A többi festmény reprodukciója, elhelyezkedése, alkotója és címe a múzeumi bemutató oldalon, a falak szerint beosztott ábrán szintén tanulmányozható.

²⁴ „Különösen három tudományág ötvöződött a mágikus elképzelésekkel: az asztrológia, a magia naturalis és az alkímia, s úgy látszik, hogy szinte mindegyik természettudományos területnek megvolt a misztikus kiterjesztése. Az alkalmazott asztronómia lehetett navigáció vagy asztrológia; az alkalmazott kémia lehetett fémtan (metallurgia) vagy a fémek átalakításának misztikus alkímiaja; s olyan nagy tudományos felfedezések háttérében, mint Kopernikusz napközéppontú elmélete, vagy Michael Servet-nek a vérkeringést leíró tanai, megtaláljuk a hermetikuss-misztikus elméletek inspiráló hatását.” SZÖNYI György Endre, *„Exaltatio” és hatalom: Keresztény mágia és okkult szimbolizmus egy angol mágus művében*, Szeged, JATEPress, 1998, 169.

varázslatot jeleníti meg, amely egyúttal a természetnek az ember által való megismerhetőségének korlátait, illetve a természet misztikumának megismerhetetlenségét mutatja. Varázslatában a természeti elemekből kiszabadítja az ember által uralkodhatatlan misztikus erőket, ami a korabeli természettudományos kísérletek végzői számára egyfajta utolérhetetlen vágykép.²⁵

Macchietti Médeia-ábrázolása azonban éppen azáltal válik nehezen értelmezhetővé az utókornak, mert többszörösen alárendelt a korabeli művészeti gyakorlatnak és az annak kereteibe rendeződő tudásszerkezetnek: egyrészt az *Átváltozásokban* rögzített Médeia-képnek, illetve az Ovidius-recepcióhoz kapcsolódó festészeti iránynak, másrészt pedig a természet és a művészet, illetve a természet és az ember kapcsolatát az antikvitás nyomán újrafogalmazó humanista gondolkodásnak.²⁶

Exkurzus: merre járt eközben Iasón?

Pietro Francavilla 1589-ben készül el az Iasónt ábrázoló márványszobrával, a firenzei Giovanni Battista Zanchini megrendelésére: a 2,8 méter magas szobor ma már nem a megrendelő palotájában, hanem a Palazzo del Bargello múzeumában található. Nem tudom, hogy Iasón szobra a Macchietti-festményhez hasonlóan egy humanista program részeként került-e Zanchini lakóterébe a 16. század végén, annyi viszont bizonyos, hogy az argonautát hősiességének szimbolikus pillanatában ábrázolja. Iasón magasba tartja az aranygyapjút, lábai alatt a legyőzött sárkány pihen, testének

²⁵ „Forr fényes édenyben / búvszere, bugyborog és dagadoz, habot ontva fehérlik. / Haemoniának völgye ölné / gyökeret főz / benne, virágokat és magokat, s velük éjszinű nedvet; / szélső napkeleten szerzett köveket vet a habba, / s Oceanusnak apályából homokot kever abba; / majd közibé teleholdnál gyűjtött harmatot is hint, / éji bagoly baljós szárnyát, s beledobja a húsát, / és az olyan farkas beleit, ki vadállati képét / férfiur-orcává fordítja: s a cinyphi teknős- / kígyónak pikkely-bőrét se felejtí bedobni, / s agg szarvas máját; s a kilenc évszázadot átélt / varju fejét és vén csőrét teszi még tetejébe.” *Ov. Met.* 7. 262–274.

²⁶ Amy Wygant monográfiájának második, *Medean Renaissance* című fejezetében Macchietti festménye, illetve a kapcsolódó Ovidius-szöveghelyek elemzésével tovább bővíti a kötet első fejezetében (*Glamour and its Discontents*) körvonalazott Médeia-képet, amelynek középpontjában a bűbáj, a boszorkányság, a férfiuralmat aláásó hatalom áll. Következtetései Macchietti festményének tárgyában (a studioi környezete mint elsődleges magyarázó kontextus) végeredményben azonosnak tekinthetők saját elemzésemmel, ugyanakkor az ő célja merőben más: rámutatni Médeia mitológiai figurájának „újjászületésére” a reneszánsz kultúrában a varázslat, az alkimia és a gyógyítás közegeiben. A studioi ismertetésében egyedül Médeia figurájára koncentrál, s bár számot vet a Vasari-Borghini-féle programmal, Macchietti festményének nagyszerűségét nem a hierarchikus struktúra alárendeltjeként, hanem önmagában tárgyalja. Míg elemzésemben a festmény a korszak tudásszerkezetének függvénye, addig Wygant Médeia figuráját végeredményben változatatlannak tekinti az újkorban, számos 20. századi és kortárs példával, eseménynyel, jelenséggel is összekötve. Bár a Salomon-metszet és a Macchietti-festmény bemutatása Wygant gondolatmenetében arra enged következtetni, hogy a korszakban számos Médeia-festmény született, a szerző csupán további egy festményt hoz példaként (a Victoria és Albert Múzeum gyűjteményéből, névtelen festő), amely szintén a Salomon-illusztrációhoz kapcsolható. Vö. Amy WYGANT, *Medea, Magic and Modernity in France: Stages and Histories, 1553–1797*, Aldershot – Burlington, Ashgate, 2007, 37–47.

túlhangsúlyozott kontraposztja az erőteljesen oldalra billentett csípővel dicsőségét emeli ki. Szintén Firenzében, a Loggia dei Lanzi árkádjai alatt látható már elkészülése, 1554 óta Benvenuto Cellini megrendítő bronzszobra, a Medúza lemetszett fejét kezében tartó, Medúza testén dicsőségesen pózoló Perseus figurája – a két hős ábrázolásának hasonlósága szembeötlő. Hogy Pietro Francavilla a Perseus-szobrot vagy éppen a Cellininek is ihletet adó antik szobrot, a belvederei Apollónt másolta-e Iasón aktjában, nem feltétlenül szükséges tudnunk. Elegendő annyi, hogy ők mindannyian a győzedelmeskedő hérosz reprezentációi. Azt azonban megint csak Ovidiustól tudhatjuk, hogy a sárkány legyőzése és az aranygyapjú megszerzése Médeia nélkül nem sikerült volna Iasónnak.

KATALIN BÓDI

Medea, the Alchemist

On Girolamo Macchietti's painting and on the main problem of the Medea representations

The figure of Medea (well known from the *Metamorphoses* of Ovid and from the tragedies of ancient literature) does not have a special iconography in the early modern era, which can be the consequence of her complicated story in the different works. In my opinion, the painting of Girolamo Macchietti is an example for the actualization of the story according to the ideology of the Renaissance era about man and nature: the power of human knowledge and the complexity of the world. The representation of Medea as a magician offers a direct connection between the painting and Ovid's *Metamorphoses*, but the place of Girolamo Macchietti's work can extend the interpretation. The painting was ordered beside many others by Francesco I de' Medici for his *studiolo*, which was a working room and a place for his collections. The scholar Vincenzo Borghini designed the decoration of the *studiolo* to celebrate the relation between Art and Nature in accordance with the personal interests of Francesco, such as alchemy, among others. But the painting does not show these references explicitly anymore: therefore my paper tries to reconstruct the forgotten contexts surrounding the painting and the figure of Medea.

„Egyetlen vércsepp sem hull a földre tőre hegyéről”

Médeia-ábrázolások a 17–19. századi francia festészetben
és művészetkritikai írásokban

A tanulmány címében szereplő idézet Diderot első, 1759-es *Szalonjából* származik. A művészetkritikus meglehetősen lesújtó véleménnyel van a Franciaországban letelepedett, holland származású festőcsalád leghíresebb sarja, Carle Vanloo *Iaszón és Médeia* című festményéről. Ezt írja róla: „Egyetlen vércsepp sem hull a földre tőre hegyéről vagy csorog le a karján; nyoma sincs zilált kuszaságnak; nyoma sincs rettenetnek.”¹ Diderot-nak valószínűleg jobban tetszett volna Eugène Delacroix 1838-ban, a Louvre-ban kiállított *Őrjöngő Médeiája*, amely a történet egy másik jellemző momentumát ragadja meg: nem azt a jelenetet ábrázolja, amelyben Médeia sárkányfogátán elrepül, hanem a gyermekgyilkosságot közvetlenül megelőző pillanatot. A korabeli művészetkritikusok is elismerő szavakkal méltatták Delacroix képét, amely – Théophile Gautier szavaival – „feldúlt Médeiát” ábrázol, aki „kezében törrel, zilált öltözékben mintha szét akarná feszíteni a kép keretét.”²

A két kép elkészülte között eltelt mintegy nyolcvan év alatt a francia művészeti élet számos tekintetben megváltozott. Míg Vanloo festményei a rokokó és a neoklasszicista stílusirányzatokhoz sorolhatók, addig a 19. század első fele a romantikus művészet virágkora, amelynek Delacroix az egyik vezéralakja. Ugyancsak lényeges változás, hogy a felvilágosodás korában kialakuló művészetkritika a következő században teljes mértékben polgárjogot nyert. Bár nem Diderot a szó szoros értelmében vett első művészetkritikus – és kézirat formában terjesztett *Szalonjait* csupán néhány koronás fő, a *Correspondance littéraire* (Irodalmi Levelezés) előfizetői olvasták, maguk a megbírált festők azonban nem ismerték –, mégis vele kezdődik Franciaországban az irodalmárok művészetkritikája. E műfaj legjelesebb képviselői a következő században is mind neves írók és költők, hogy csak néhányat említsünk közülük: Stendhal, Baudelaire, a Goncourt-fivérek vagy a művészet függetlenségét és öncélúságát hirdető *l'art pour l'art* mozgalom szószólója, Théophile Gautier.

¹ Denis DIDEROT, *Salon de 1759* = D. D., *Essais sur la peinture: Salons de 1759, 1761, 1763*, éd. Jacques CHOUILLET, Gita MAY, Paris, Hermann, 1984, 92. (Ha az idézeteknek nincs nyomtatásban megjelent magyar nyelvű fordítása, akkor azokat a saját fordításomban közlöm. – B.-K. K.) Charles André van Loo (1705–1765) a francia művészeti Akadémia igazgatója. Templomok és paloták freskói mellett életképeket, valamint *turquerie*-stílusban készült, elegáns arcképeket festett. Mivel a 18. századi francia nyelvű művészetkritikai szövegek szerzői rendszerint Carle Vanloo néven említik a festőt, tanulmányomban én is ezt a névváltozatot használom.

² Théophile GAUTIER, *Exposition du Louvre* (22 mars 1838) = Charles BAUDELAIRE, Théophile GAUTIER, *Correspondances esthétiques sur Delacroix*, préface Stéphane GUÉGAN, Paris, Éditions Olbia, 1998, 34.

A tanulmányban három, 18. és 19. századi francia művész (Pierre, Vanloo és Delacroix) által készített Médeia-festményt – illetve Vanloo esetében három képváltozatot – mutatok be, ismertetve a róluk írt művészetkritikai szövegeket, illetve szólni fogok egy 17. századi, Médeiat ábrázoló Poussin-rajzról is. A kritikai írások elemzése kettős célt szolgál: egyrészt rávilágít arra, hogyan változott meg a Médeia-téma felfogása és feldolgozása a francia festészetben, másrészt bemutatja a téma ábrázolásának művészetkritikai fogadtatásában lezajlott változást. Ezzel összefüggésben több kérdést is vizsgálok, például, hogy milyen szempontokat helyeznek előtérbe a *Szalon*-kritikák szerzői. Ezek összhangban vannak-e az elemzett képpel, vagy a kritikusok a festmények elemzésének ürügyén inkább saját, művészetről vallott elveiket szemléltetik? Mit értékelnek pozitívan és mit bírálják a képeken? Ebből milyen általánosabb következtetések vonhatók le? Arra is szeretnék választ kapni, hogy a művészetben bekövetkezett stílusváltozások mennyiben befolyásolták a Médeia-ábrázolásokat. Reményeim szerint a francia nyelvű művészetkritikai szövegek új szempontokkal gazdagíthatják a Médeia-értelmezéseket.

Egy 17. századi előkép: Poussin rajza

A Médeia-motívum első jelentősebb ikonográfiai feldolgozása a francia művészetben egy – a klasszicista stílusirányzat emblematikus festőjének – Nicolas Poussin-nek tulajdonított, 1645-ben keletkezett rajz. E rajz szerepe a festő életművében nincs pontosan tisztázva: nem tudni, tanulmánynak szánta-e valamely később megfestendő képhez, vagy más céllal készült, Poussin-től ugyanis nem maradt fenn Médeiat ábrázoló festmény. Azért feltételezhető mégis, hogy ő a rajz készítője, mert egyik biográfusa, az itáliai Giovan Pietro Bellori életrajzában olvasható egy képleírás, amelynek az említett rajz megfelel.³ Bellori tragikusnak nevezi a képen látható őrzöngő Médeiat, aki

[...] lábánál fogva tartja gyermekét, és feldühödött anyatigrisként felemeli a törét, hogy torkon szúrja. A mellette ülő dajka, aki a másik, már meggyilkolt gyermeket az ölében tartva sír, kinyújtott kézzel Médeia felé fordul, elborzadva az iszonyatos rémtett láttán. Iasón, a szerencsétlen atya, széttárt

³ Voltaképpen két, egymáshoz erősen hasonlító, Médeiat ábrázoló Poussin-rajz is ismeretes. Ezek közül Bellori leírása az alábbiak felel meg: Nicolas POUSSIN, *Médée tuant ses enfants* (Médeia megöli gyermekeit), 1645 körül, tollrajz, 25,7 × 20 cm, Windsor Castle, Royal Library. <http://utpictura18.univ-montp3.fr/GenerateurNotice.php?numnotice=A0270> (Letöltés ideje: 2017. június 12.) – E rajzok eredetiségét illetően megoszlanak a vélemények, de Walter Friedländer és Anthony Blunt művészettörténészek szerint Poussin-től származnak. Vö. Walter FRIEDLÄNDER, Anthony BLUNT, *The Drawings of Nicolas Poussin*, London, University of London, 1939–1974, 5 kötet (a katalógusban szereplő 142. és 143. számú rajzok). Idézi Zoé SCHWEITZER, *Médée, le spectateur de la violence*. http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/CRHT_Zoe_Schweitzer_Medee_le_spectateur_de_la_violence.pdf (Letöltés ideje: 2017. június 12.)

karral, egész testével kihajol egy erkélyről, és hiába szólítgatja őrült hitvesét. A szörnyű tett láttán Pallasz Athéné szobra csodálatos mozdulattal pajzsát emeli arca elé, hogy ne kelljen látnia ezt a rémséges gyilkosságot. Amint azt az ókori szerzőknél olvashatjuk, a szobrok ilyen mozdulatot tettek, valahányszor felfoghatatlan csodát láttak.⁴

Hangsúlyoznunk kell, hogy a Bellori-idézet nem műkritika, hanem képleírás, még akkor is, ha túlmutat az ekphraszisz hagyományán. Életrajzgyűjteményében Bellori tizenkét, Rómához köthető festő bemutatására vállalkozik: az itáliai művészek után említi meg Poussint, akit személyesen ismert. Úgy írja le a festő néhány jelentősebb alkotását, hogy dramatizálja és a retorika eszközeivel megeleveníti őket, mintha a festészet „néma költészet” volna, amelyet szóra kell bírni. Poussin Médeia-rajzát is életre kelti a leírás, a rajta látható hat emberalakot éppúgy, mint a festő invencióját: Pallas Athéné – pajzsát arca elé emelő – szobrát, amely a kép nézőjétől várt vagy várható reakciót jeleníti meg.

A rajzon – Iasón és a szobor között – azonban egy nőalak is feltűnik, aki nem szerepel sem Euripidés, sem Seneca tragédiájának zárójelenetében. Valószínűleg ez a két szöveg szolgált a rajz alapjául, nem pedig Pierre Corneille első tragédiája, az 1635-ös *Médeia*.⁵ A Poussin rajzán szereplő nőalak – aki kezével rémült mozdulatot tesz – a tragédia egyik konkrét szereplőjével, így Kreón lányával (Iasón menyasszonyával) sem azonosítható, mivel az irodalmi hagyomány szerint ő már halott volt a gyermekgyilkosság pillanatában. Helytállóbbnak tűnik az a feltételezés, mely szerint a nőalak a jelenet képbeli nézője, akivel a valódi néző azonosulhat. Ez az ikonográfiai megoldás – amely Leon Battista Alberti festészetelméleti traktátusában is szerepel⁶ – a nézőnek a kép cselekményébe való bevonásával függ össze. A „közvetítő alak” a képhez tartozik, de egyszersemind a festményen kívüli világra is utal. Ezt a megoldást, vagyis egy „közvetítő alak” bevonását a festménybe, a 17. századi festők is előszeretettel alkalmazzák: a Médeia-rajz mellett Poussin egyik legismertebb festményén, az *Árkádiai pásztorokon* is megjelenik.⁷ Véleményem szerint azonban a képbeli Iasón mellett szereplő rejtélyes

⁴ Giovan Pietro BELLORI, *Vie de Poussin* (1672) = BELLORI, FÉLIBIEN, PASSERI, SANDRART, *Vies de Poussin*, éd. critique Stefan GERMER, Paris, Macula, 1994, 97–98. (A Bellori-idézet a fenti kiadásban szereplő, Nadine Blamoutier francia fordításának általam készített magyar változata, B.-K. K.)

⁵ *Médeia* című tragédiájában Corneille nem viszi színre a gyermekgyilkosságot. Míg az ő hősei emberfeletti, és gyakran nem az ész törvényei, hanem szenvedélyeik vezérlik őket, addig Poussin képalakjai általában emberiek és racionális módon cselekednek. Lásd Anthony BLUNT, *Art et architecture en France 1500–1700*, Paris, Macula, 1983, 241–242.

⁶ „Helyesnek tartom továbbá, ha van valaki a történetben, aki figyelmeztet, és felhívja a figyelmünket arra, amit benne véghezvisznek, vagy kezével hív a látvány megtekintésére, vagy haragos arckifejezéssel és sötét tekintettel fenyeget, hogy ne menjenek a közelébe, vagy felhívja a figyelmet valamely veszélyre, esetleg csodás dologra, vagy arra hív, hogy sírjunk vagy nevéssünk vele együtt.” Leon Battista ALBERTI, *A festészetről* (1436), ford. HAJNÓCZY Gábor, Bp., Balassi, 1997, 121.

⁷ A festmény Louvre-ban található változatán az egyik képalak rámutat a sírra, amelyen az „Et in Arcadia ego” felirat található. Vö. Nicolas POUSSIN, *Árkádiai pásztorok*, 1638–1640, olaj, vászon, 185 x 121 cm, Párizs, Louvre.

nőalak jelenlétének más oka is van: művészi szempontból a kompozíció harmóniája indokolja. Az alakok gesztusaiból kirajzolódó fél S-vonal által a – cselekményt egyetlen drámai pillanatba sűrítő – kép intenzívebb hatást kelt: a nőalak és a néző figyelmét a „karéj” közepén elhelyezkedő Médeiára irányítja.

Poussin rajza esetében egyaránt rendelkezésünkre áll a kép és a szöveg, bár – ahogy már utaltam rá – ez utóbbi nem kritika, hanem képleírás. A Médeia-téma következő, 18. századi feldolgozása azért foglal el sajátos helyet a tanulmányban elemzett képek sorában, mert a néző fantáziájára van bízva, hogy megjelenítse a festményt: a kép ugyanis nem maradt fenn, csupán egy viszonylag kevéssé ismert francia művészetkritikus, La Font de Saint-Yenne kritikája alapján lehet róla elképzelésünk.

*A hiányzó festmény: az első francia művészetkritikus véleménye
Pierre Médeiájáról*

A francia művészeti életben a 18. század derekán jelentős változások következnek be. A művészetkritika kialakulásához hozzájáruló tényezők közül elsősorban a Szalonoknak nevezett tárlatokat kell megemlíteni, amelyek a Királyi Festészeti és Szobrászati Akadémia tagjainak két évente, a Louvre „Négyszögletű Termében” (Salon carré) megrendezett kiállításai után kapták nevüket.⁸ A tárlatok részét képezik a XV. Lajos korabeli kultúrpolitika adminisztratív programjának, amely – a rokokó festők népszerű, gáláns tárgyú képeivel szemben – a heroikus témákat helyezi előtérbe. Ezekkel az intézkedésekkel párhuzamosan a század első felében a műkedvelők és irodalmárok köreiben megélniük a festészet iránti érdeklődés.

A művészetkritika mint önálló irodalmi műfaj megszületése Étienne La Font de Saint-Yenne 1747-ben megjelent *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France* (Elmélkedések a franciaországi festészet jelenlegi állapotának okairól) című írásához fűződik. La Font a kiállított képet „nyilvánosságra hozott, kinyomtatott könyvhöz” és „színházban előadott darabhoz” hasonlítja, ezzel magyarázza, hogy „mindenkinek joga van ahhoz, hogy ítélkezzék fölötté”.⁹ A festők többsége azonban meglehetősen szkeptikusan viszonyul La Font név nélkül megjelent művéhez. Szokatlannak, sőt felháborítóknak tartják, hogy egy „laikus”, egy kívülálló – a kritikus – a kép kidolgozásáról (a rajzról, a színről és a fény-árnyék-hatásokról) véleményt alkosson. La Font legfőbb érdeme abban áll, hogy megalkotott egy olyan műfajt, amely az őt követő kritikusok – elsősorban Diderot – munkái nyomán bontakozik majd ki. Ez a műfaj a kortárs műalkotások nyilvános és időszakos kiállításáról szóló, kritikai hangvételű

⁸ A 18. század első évtizedeiben elhanyagolt tárlatok szokását 1737-től élesztik fel. 1737 és 1748 között évente, 1751 és 1791 között pedig két évenként rendeznek Szalonokat. Lásd Richard WRIGLEY, *The Origins of French Art Criticism from the Ancien Régime to the Restoration*, Oxford, Clarendon Press, 1993, 42.

⁹ Étienne LA FONT DE SAINT-YENNE, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France* (1747) = É. L. F. S.-Y., *Œuvre critique*, éd. Étienne JOLLET, Paris, ENSB-A, 2001, 45.

írásokat foglalja magába, és elhatárolódik mind a művészettörténettől, mind a művész-életrajzoktól, mind a festészetelmélettől. A kritikusok általában a festmény témaválasztását, a tematikának megfelelő ábrázolást, valamint a szenvedélyek kifejezését méltatják, a képektől pedig elsősorban azt várják el, hogy az érzelmeikre hassanak.

La Font a festészet legfőbb célját a néző tanításában jelöli meg, és úgy tekint a – szenvedélyek kifejezésére leginkább alkalmas – történeti festészetre, mint az erkölcsök iskolájára. Az 1746-os tárlaton kiállított képeket protokolláris sorrendben mutatja be: elsőként az Akadémia igazgatója, Carle Vanloo, majd a többi neves festő történeti képeit tárgyalja, kritikai észrevételeket is beleszöve leírásaiba.¹⁰ A vallásos tárgyú képek után tér rá Jean-Baptiste Marie Pierre mitológiai tárgyú, Médeiát ábrázoló festményére.¹¹ Mivel azonban ez a kép eltűnt, esetleg valahol lappang (tudomásom szerint nem áll rendelkezésre adat a hollétéről), ezért La Font olvasójára hárul a feladat, hogy a leírás alapján elképzelje ezt a „rettenetes témát” ábrázoló festményt, amely azonnal magára vonta a kiállítás látogatóinak tekintetét: a kép „témáját a mitológiából meríti, Médeiát ábrázolja, amint törével éppen leszúrja egyik gyermekét. A gyermekgyilkosság borzalmat nagyon jól érzékelteti e barbár görög nő arcvonásainak kegyetlensége és a kezében tartott, fia véréből vöröslő tör, amellyel már lesújtott”.¹² La Font méltatja a gyilkos szenvedély jól sikerült kifejezését a képen, de a kidolgozást illetően hiányosságokat tesz szóvá. Pierre szemére hányja egyebek között a perspektíva szabályainak semmibe vételét:

De a festő ennél jobban is megszerkeszthette volna képét. A gyermek és a szerker helyzete nem valószerű, és nem is előnyös. A sárkányoknak, amelyeknek e jelenet közben húzniuk kell a szekeret, csak a fejük látszik és meglehetősen fantáziátlanok. Iaszón lángokban álló palotája, amelynek csak egy kis része látható, kétértelműségével diszsonáns hatást kelt, és nem igazán illik a képbe.¹³

La Font névtelenül megjelent kritikájában egyértelműen a befogadó szempontja érvényesül. Meglepőnek tűnhet, hogy visszafogott hangvételű bírálatát a korabeli művészek annyira sértőnek találták, hogy szerzője nyílt levélben volt kénytelen mentegetőzni miatta. Azt bizonygatta, hogy a legcsekélyebb mértékben sem állt szándékában megsérteni a festőket, és pusztán a művészet jobbítása érdekében kritizálja a képeket, köztük Pierre Médeiáját is.¹⁴ Bár La Font nem tér ki az ábrázolt pillanatra

¹⁰ A „történeti kép” gyűjtőfogalom a 17. és 18. században a vallásos, mitológiai és történelmi tárgyú festményeket jelenti. Az Akadémia elméletírói és a kritikusok ezt tartották a legtöbbször a festészeti műfajok közül.

¹¹ Jean-Baptiste Marie Pierre (1714–1789) vallásos és mitológiai tárgyú festmények mellett – ő festette egyebek között a párizsi Szent Rókus templom (Église Saint Roch) két kupolájának mennyezetképeit – könnyedebb hangvételű zsánerképeket is alkotott. 1770-től (Boucher-t követően) a király első festője.

¹² LA FONT, *i. m.*, 63–64.

¹³ *Uo.*, 64.

¹⁴ Lásd Étienne LA FONT DE SAINT-YENNE, *Lettre de l'auteur des Réflexions sur la peinture et de l'examen des ouvrages exposés au Louvre en 1746 = Œuvre critique*, *i. m.*, 96–105.

megválasztására, az őt követő kritikusok általában erre a szempontra helyezik a hangsúlyt, és azt tanácsolják a festőknek, hogy lehetőleg a tragikus esemény tetőpontját megelőző pillanatot ragadják meg, mert ez képes arra, hogy megindítsa a nézőt. Ezen a ponton érdemes felidézni a felvilágosodás kori Franciaországban uralkodó Médeia-felfogást, amelyről a Diderot- és d’Alembert-féle Enciklopédia – Jaucourt lovag által írt – szócikke tanúskodik. A szócikk egyértelműen pozitív színben tünteti fel a varázslónőt: kizárólag olyan szerzőket idéz, akik erényesnek festették le Médeiat. Jaucourt szerint Euripidés meghamisította a történetet, mert a varázslónőnek csupán az volt a bűne, hogy túlságosan szerette Iasónt, és a borzalmas gyermekgyilkosság nem más, mint a végzet hatalmának kifejeződése.¹⁵

La Font leírása alapján a Pierre által megjelenített pillanat a Médeia-történetnek azt a jelenetét viszi színre, amikor a gyilkos anya sárkányfogátán elrepül. Ugyanezt a mozzanatot ábrázolja Carle Vanloo mintegy tíz évvel később megfestett Médeiaja is, ám tőle a Diderot által alaposan megbírált 1759-es képen kívül két további festmény is fennmaradt: egy, a kép témáját feldolgozó későbbi, 1760-as változat, valamint egy 1757 és 1759 között keletkezett előtanulmány.

A színpadi Médeia, három változatban: Diderot Vanloo képéről írt kritikája

Diderot a Friedrich Melchior Grimm által szerkesztett kéziratok lap, a *Correspondance littéraire* számára írta több mint húsz éven át – 1759 és 1781 között – a *Szalon*-kritikáit. Akárcsak La Font és a korabeli kritikusok, ő is azt várja el a képektől, hogy az érzelmeihez szóljanak. *Szalonjai* azért nem gyakoroltak közvetlen hatást a korabeli francia művészeti életre, mert – ahogyan a bevezetésben láthattuk – általában nem jutottak el a megbírált művészekhez. Diderot első, 1759-es *Szalonjában* szerepel Carle Vanloo *Médeiajéről* írt lesújtó kritikája, amely – a kép keletkezéstörténete ismeretében – a mai olvasó szemében túlságosan szigorúnak tűnhet.¹⁶

Ez a *Szalon* a későbbiekhez képest feltűnően rövid és kevésbé kidolgozott, a kritikus a tárlaton kiállított 146 kép közül mindössze 45-ről ír. La Font-tól eltérően Diderot nem a műfaji hierarchia szerint mutatja be a képeket, hanem úgy, mint egy sétát a Louvre kiállítóteremben: ha valamely festmény nem nyeri el a tetszését, azt épp csak megemlíti és továbbhalad, míg az érdeklődését felkeltő képek előtt hosszasan

¹⁵ Louis de JAUCOURT, *Médée = Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers...* (1751–1780), éd. Denis DIDEROT, Jean le Rond D’ALEMBERT, Stuttgart-Bad Cannstatt, Friedrich Frommann Verlag, 1966–1995, X, 292.

¹⁶ Carle VANLOO, *Mlle Clairon en Médée* (Mlle Clairon mint Médeia), 1759, olaj, vászon, 230 x 328 cm, Postdam, Schloss Sanssouci – Neues Palais. <http://utpictura18.univ-montp3.fr/GenerateurNotice.php?numnotice=A5234&derniere&tab=A9545-A4500-A5234> (Letöltés ideje: 2017. június 12.) – Lásd SZABÓ Zsófia, *Színházi portréfestészet a 18. századi Európában*, doktori disszertáció, ELTE BTK Művészettörténet-tudományi Doktori Iskola (témavezető: KELÉNYI György), Bp., 2014, 92–103.

elidőz. E *Szalon* alapján nyomon követhető, hogyan alakulnak ki egyfelől Diderot esztétikai gondolatai, másfelől a formálódó műfaj stílusjegyei.

Diderot elégedetlen Vanloo 1759-es *Médeiájával*, minden szempontból bírálja. A történeti festmény iránt támasztott elvárásokat kéri rajta számon, figyelmen kívül hagyva, hogy a *Mlle Clairon mint Médeia* nem allegorikus kép – mint amilyen (La Font leírása alapján) Pierre festménye lehetett –, hanem színpadi portré. A festmény a kor egyik leghíresebb tragikáját, Mlle Dumesnil ellenlábását, Mlle Clairon-t ábrázolja.¹⁷ Diderot elliptikus mondatokban megfogalmazott kritikája elsősorban a kép főszereplőjére vonatkozik. Teljes terjedelmében idézem a szöveget, amely azt is jól tükrözi, milyenek voltak – vagy lehettek – a festmény nézésének szokásai a 18. században.

Végre megnéztük ezt a Iaszont és Médeiát ábrázoló híres festményt.¹⁸ Ó, barátom, ha láttál még silány fércművet! Színházi díszlet, annak minden álságával; elviselhetetlenül tobzódó színekkel; egy lehetetlenül bárgyú tekintetű Iaszonnal. Ez a félnótás hüvelyéből kihúzni készül a kardját, így indul harcba egy varázslónő ellen, aki elérhetetlenül felszáll az égbe, meggyilkolt gyermekeit a lába előtt hagyva. Megadta a módját, meg kell hagyni! Médeiának az ég felé kellene tárnia karjait; fejét hátravetnie; haját összezilálnia; nyitott szájából hosszú jajkiáltásokat hallatnia; üres tekintettel néznie; ehelyett látunk egy apró termetű, merev, töpörödött Médeiát, egy kulissza-Médeiát, akin túl sok a ruha; egyetlen vércsepp sem hull a földre tőre hegyéről vagy csorog le a karján; nyoma sincs zilált kuszaságnak, nyoma sincs rettenetnek. Csak nézzük, elkápráztat minket, de nem rendülünk meg tőle. A nő testével érintkező ruhaanyagoknak páncélos a fénye és csillogása; sárgaréz lemeznek vélnénk. A kép előterében a saját vérével áztatott lépcsőkön gyönyörű gyermek fekszik a hátán, de a legcsekélyebb hatást sem képes kelteni. Ennek a festőnek sem gondolatai, sem érzései nincsenek. A szekér túlságosan súlyos. Ha ez a kép nem festmény, hanem falikárpit volna, a kelmefestő külön díjazásra tarthatna igényt. Jobban szeretem a fürdőző nőket ábrázoló képeit.¹⁹

Diderot mitológiai témájú narratív képként alkotja újra szavakkal Vanloo színházi portréját. Képzeltbeli kompozíciója a Médeia kardjáról a földre hulló vércsepp által volna képes patetikus hatást kelteni a néző lelkében.²⁰ Előtanulmányok tanúsodnak róla, hogy a kép kidolgozása során Vanloo több kompozíciós megoldást is

¹⁷ Mlle Clairon (Claire-Josèphe Lèris, 1723–1803) a Comédie Française színésznője, korának egyik leghíresebb tragikája, aki minden verssort, szót és intonációt előre megtervezett. Az ő nevéhez fűződik a színpadi öltözék leegyszerűsödése és az előadói stílus letisztulása.

¹⁸ Vanloo festménye késéssel érkezett az 1759-es tárlatra: XV. Lajos a nyilvános kiállítás előtt szerette volna látni, és a kép annyira elnyerte tetszését, hogy a saját költségén kereteztette be.

¹⁹ DIDEROT, *Salon de 1759, i. m.*, 91–92.

²⁰ Michel DELON, *Violences peintes, Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 1995/18–19, 71–79.

tekintetbe vett. Bár a pau-i Szépművészeti Múzeumban látható, 1757 és 1759 között készült olajtanulmány eltér a Potsdamban kiállított végleges változattól, ezen a korai verzió – amelyen a varazslónő jobbában fáklyát tart, baljának mutatóujjával pedig a földön fekvő gyermekeire mutat – sem látható a Diderot által olyannyira látni vágyott vércsepp.²¹ Az illendőség (*bienséance*) elve ugyanis tiltja, hogy a színpadi portré vért jelenítsen meg: a képnek úgy kell patetikus hatást előidéznie, hogy a látvány ne keltsen rémületet a nézőben.

Vanloo Médeia-ábrázolásait szemlélve a 21. századi néző értetlenkedve tűnődik el azon, hogy valóban olyan „silány fércmű” volna-e ez a kép, mint amilyenek Diderot méltatlankodó szavai alapján gondolhatnánk. Más korabeli kritikusok sokkal kedvezőbb véleménnyel voltak a festményről. Az egyik kritika névtelen szerzője – bár Vanloo alakjait erőtlennek ítéli, tetszetős színkezelését pedig csak a dilettáns műértők szemében találja figyelemreméltónak – összességében elismeri a kép érdemeit.²² Az a kérdés is felmerülhet, hogy ha Diderot művészet- és drámaelméleti írásaiban általában méltatta a patetikus jelenetek ábrázolását, akkor vajon miért nem értékelte jobban Vanloo képét. Amikor a kritikus mesterkéltnek minősíti a *Mlle Clairon mint Médeiat*, nem veszi tekintetbe a kép keletkezésének körülményeit: azt a tényt, hogy a festmény megrendelésre készült színpadi portré, pontosabban félúton helyezkedik el a színpadi portré és az allegorikus történeti festmény között.

Korabeli feljegyzések beszámolnak arról, hogy 1757-ben az orosz nagykövet felesége, Galicin hercegnő – Mlle Clairon színpadi játéka iránti elragadtatásának kifejezésekképpen – felajánlotta a színésznőnek, hogy az ő költségén készíttessen magáról képet.²³ A színésznő kedvelt festőjét, Carle Vanloot kéri fel a feladatra, aki Hilaire-Bernard de Longepierre *Médée* című darabjának azt a jelenetét választja megfestésre, amelyben Mlle Clairon a Comédie Française színpadán elsöprő sikert aratott.²⁴ Longepierre Médeia-feldolgozása azonban közelebb állt az operához, mint a klaszszikus tragédiához, ez magyarázza Vanloo képének erőteljes díszletszerűségét, valamint a pillanat megválasztását. Diderot megsemmisítő kritikájának az a fő oka, hogy narratív festményre számított, amely úgy visz színre egy adott pillanatot, hogy az azt megelőző és az utána következő mozzanatra is utal. Vanloo alkotásán felfedezhető ugyan cselekmény, de csak utalásszerűen. A festmény menekülést ábrázol, de nem a mitológiai Médeia elmenekülését mutatja be a gyermekgyilkosságot követően,

²¹ Carle VANLOO, *Mlle Clairon en Médée* (Mlle Clairon mint Médeia), 1757–1759, olajvázlat, vászon, 63 x 79 cm, Pau, Musée des Beaux-Arts. <http://utpictura18.univ-montp3.fr/GenerateurNotice.php?numnotice=A4521> (Letöltés ideje: 2017. június 12.)

²² [Név nélküli szerző], *Lettre critique à un ami, sur les ouvrages des Messieurs de l'Académie, exposés au Sallon du Louvre* (Egy barátához írt kritikus hangú levél, az Akadémia művész urainak a Louvre Szalonjában kiállított alkotásairól), s. l., 1759, 6–7.

²³ Lásd Stéphane LOJKINE, *L'œil révolté: Les Salons de Diderot*, Paris, Jacqueline Chambon, 2007, 277.

²⁴ Longepierre 1694-es feldolgozása Euripidész drámája alapján készült, a 18. századi francia színházakban ebben a változatban játszották a darabot. Lásd SZABÓ, i. m., 96.

hanem azt a jelenetet örökíti meg, amikor a 18. század legnagyobb francia tragikája, Mlle Clairon diadalmasan elhagyja a színpadot.²⁵

Amikor Diderot „színházi díszletnek” nevezi Vanloo képét, egyetlen szót sem ejt arról a tényről, hogy a jelenet modelljeül voltaképpen Mlle Clairon és partnere, Lekain színpadi játéka szolgált.²⁶ A díszletszerű hatáshoz a rosszul megválasztott pillanattal mellett a festményen tobzódó színekavalkád is hozzájárul, amely kevésbé alkalmas a tragikus szenvedélyek, köztük a rettenet megjelenítésére. A kritikus az 1763-as Szalonban is megvetően nyilatkozik a kép színkezeléséről: Vanloo Gráciái kapcsán ironikusan megismétli, hogy a festő Médeiaja a „színezés mesterműve”, nem pedig egy kolorista festő alkotása.²⁷ Diderot történeti festményként tekint Vanloo képére, és ebből a szempontból bírálja. Azt szerette volna, ha a festményen – a mesterkélt és színpadiasság helyett – zűrzavart és rettenetet lát: végső soron a szenvedélyek kifejezésének, a patetikus és tragikus dimenzióknak a hiányát teszi szóvá.²⁸

Az 1759-es képet Vanloo egy évvel később átdolgozta azon kritikák alapján, amelyek eljutottak hozzá (Diderot-é nem tartozott ezek közé), az eredmény a téma összefogottabb és kevésbé harsány színekkel megfestett változata lett.²⁹ Ezen a kisebb méretű képen Médeia alakja nyúlánkabb, a kompozíció erőteljesebb, a cselekmény pedig drámaibb hatást kelt.³⁰ A Vanloo által ábrázolt három Médeia-változat közül azonban csak az 1759-esről születtek kritikák, ez volt ugyanis kiállítva a Szalonon. A korabeli kritikusok véleménye közül Diderot-ét emeltük ki, amely az olvasó képzeletében anélkül is élénk hatást kelt, hogy látná a képet, mindenesetre könnyebb elképzelni, mint – La Font leírása alapján – Pierre festményét. Bár az 1759-es Diderot első Szalonja, már itt is megmutatkoznak azok a stílusjegyek, amelyek miatt méltán

²⁵ A korabeli színpadi gyakorlatban az illúziót keltő díszleteket általában egy keretre kifeszített vászonra festették fel, a színészek pedig az allegorikus festményalakok társaságában játszották el szerepüket. A Médeia-darab esetében azonban ennél jóval látványosabb színpadtechnikai megoldáshoz folyamodtak: a varázslónő szekerét gép segítségével emelték a magasba. Az *Enciklopédia* színházi szerkezeteket (*Machines de Théâtre*) bemutató metszete a Comédie Française Médeia-jelenetével szemlélteti az emelő-szerkezet működését. Lásd LOJKINE, *i. m.*, 285.

²⁶ A Lekain néven ismertté vált Henri-Louis Cain (1727–1778) a 18. század derekán a legnépszerűbb francia férfinéző, Longepierre Médeiajában ő játszotta Iasón szerepét.

²⁷ DIDEROT, *Salon de 1763*, *i. m.*, 184.

²⁸ Lásd Pierre FRANTZ, *De la théorie du théâtre à la peinture: réflexions en marge d'un tableau de Van Loo*, Mademoiselle Clairon en Médée = *Les Salons de Diderot: Théorie et écriture*, éd. Pierre FRANTZ, Élisabeth LAVEZZI, Paris, PUPS, 2008, 38–39.

²⁹ Carle VANLOO, *Mlle Clairon en Médée* (Mlle Clairon mint Médeia), 1760, olaj, vászon, 79 x 59 cm, Postdam, Schloss Sanssouci – Neues Palais. <http://utpictura18.univ-montp3.fr/GenerateurNotice.php?numnotice=A4500> (Letöltés ideje: 2017. június 12.) Lásd ehhez: SZABÓ, *i. m.*, 97.

³⁰ Több anekdota is fennmaradt azzal kapcsolatban, hogy Vanloo a bírálatok nyomán átdolgozta képeit. Ennek legjellemzőbb példája a *Gráciák* című festménye, amelyet 1763-ban a kritikusok elmarasztaltak, Vanloo pedig a Szalon bezárása után megsemmisített. Két év múlva az újabb tárlaton a *Gráciák* átdolgozott változatát állították ki. (Carle VANLOO, *Les Grâces*, 1765, Château de Chenonceaux) Diderot kritikája azonban erről a képről sem kedvező, sőt, gyengébbnek ítéli az 1763-as verziónál. Vö. Denis DIDEROT, *Salon de 1765*, éd. Else Marie BUKDAHL, Annette LORENCEAU, Paris, Hermann, 1984, 34.

tekinthető a legnagyobb 18. századi művészetkritikusnak: az erősen szubjektív hangvétel, de mindenekelőtt a „szavakkal való láttatás” képessége. Ezek a sajátosságok jellemzik majd a következő század kritikusaikat, így Théophile Gautier írásmódját is, azzal a különbséggel, hogy ő általában visszafogottabb hangvételű bírálatokat ír, mint Diderot, és inkább a művek értékeit méltatja, mintsem hibáikat hangsúlyozza.

Delacroix Őrjöngő Médeiája és Gautier lelkesült kritikája

Eugène Delacroix 19. századi irodalmi és művészetkritikai fogadtatásával kapcsolatban elsőként valószínűleg Charles Baudelaire *Szalonjai* és *A fűroszok* című költeménye jut az olvasó eszébe. Ez utóbbinak több magyar fordítása is ismeretes, közülük a Faludy György által készített változatban található az alábbi idézet: „Delacroix, nagy vértó, hol démonok tanyáznak, / S a mély, setét szemekben vak rémület szorong”.³¹ Bár a francia eredetiben nem szerepelnek a „mély, setét szemek”, ez a kép – amely a Delacroix által megjelenített világ félelmetes, démoni oldalára helyezi a hangsúlyt – kitűnően megidéri a romantikus festő világának, különösen *Őrjöngő Médeiájának* (*Médée furieuse*) hangulatát.³² Baudelaire, akinek első *Szalonja* az 1845-ös, nem ír részletesen a festő 1838-as tárlaton bemutatott *Médeiájáról*, csupán megemlíti 1846-os *Szalonjában*. Megállapítja, hogy ha „gondolatban végigtekintünk festményeinek során” – a felsorolásban a *Dante és Vergilius* és a *Sardanapal* mellett a *Médeia* is szerepel – „[ú]gy érezzük, mintha valami gyásszertartásnak lennénk a résztvevői”, e képeken ugyanis vigasztalanság, szomorúság és csüggedés uralkodik.³³

A 19. századi francia művészetkritikával foglalkozó szakmunkák általában több figyelmet szentelnek annak a néhány *Szalonnak*, amelyeket Baudelaire írt, mint Gautier jóval nagyobb számú művészetkritikai írásának.³⁴ E jelenség háttérében valószínűleg az állhat, hogy Baudelaire kritikáját a mai olvasó közelebb érzi magához, és modernebbnek ítéli, mint Gautier eklektikusabb ízlést mutató bírálatait. Baudelaire – aki Gautier-t a mesterének tekintette és *A romlás virágait* neki ajánlotta – Gautier hatására kezd el művészetkritikával foglalkozni. A két kritikus azonban nem viszonyul teljesen azonos módon Delacroix-hoz: míg Baudelaire feltétel nélkül csodálja a

³¹ Charles BAUDELAIRE, *A fűroszok*, ford. FALUDY György. <http://dia.pool.pim.hu/html/muvek/FALUDY/faludy00675a/faludy00685/faludy00685.html> (Letöltés ideje: 2017. június 12.)

³² „Delacroix, lac de sang hanté de mauvais anges, / Ombragé par un bois de sapins toujours vert”. Charles BAUDELAIRE, *Les Phares* = Ch. B., *Les Fleurs du Mal*, Paris, Librairie Générale Française, 1964, 24. Vö. SZABÓ Lőrinc fordításával: „Delacroix, rőt vértó, melyet zöld fenyves árnyal, / kísérteties és gonosz angyal-tanya”. Charles BAUDELAIRE, *A fűroszok*, ford. SZABÓ Lőrinc = Ch. B., *A romlás virágai*, szerk. SZABÓ Lőrinc, Bp., Révai, 1943, 101.

³³ Charles BAUDELAIRE, *Művészeti kuriózumok*, ford. CSORBA Géza, szerk. Julien CAIN, Bp., Corvina, 1988, 38.

³⁴ Gautier azon kevés francia kritikus közé tartozik, akik viszonylag hosszú időn keresztül – 1832 és 1872 között – rendszeresen számot adtak a korabeli művészetről.

festőt, addig Gautier dicsérő szavaiba némi kritikai felhang is vegyül. Ez azért lehet így, mert a 19. századi kritikusok többségéhez hasonlóan az ő ízlését is a neoklasszicista művészeteszmény határozta meg, és a „barbár zseninek” tartott, nyughatatlan Delacroix kolorista festészete alapvetően idegen volt a természetétől.³⁵ Aligha lehet véletlen, hogy a *l'art pour l'art*-művészeteszmény jegyében Gautier elméletben a szín ellenében a vonal – és a forma – elsőbbségét hirdeti. A gyakorlatban, kritikus tevékenysége során a kolorista Delacroix-t a képein átütő erővel megjelenő költői ihletettség miatt mégis sokra tartja. Gautier rendszerint valamely belső dráma kifejeződését látja meg és értékeli a képeken, így Delacroix mitológiai témájú festményein is, ahol nem a történet általános érvényűségén, hanem a személyes tragédián van a hangsúly. Ezt írja az *Őrjöngő Médeia*ról: „ókori téma, modern felfogásban feldolgozva, és inkább az emberi, mint az eszményi oldalán van a hangsúly; ez az ellentét megdöbbenő hatást kelt”.³⁶ Gautier írásmódjának legszembeütőbb sajátossága, hogy míg számot ad festményekről, közben – szavakkal – újraalkotja a képet.³⁷ Gautier Delacroix *Őrjöngő Médeia*ja esetében is ehhez a módszerhez folyamodik, és azt az érzést próbálja meg az olvasónak átadni, amelyet benne váltott ki a kép. A továbbiakban Delacroix képét Gautier művészetkritikájának fényében mutatom be.

A Delacroix vázlatfüzetében található tanulmányrajzok alapján az *Őrjöngő Médeia* keletkezését viszonylag hosszú felkészülési időszak előzi meg. A festő 1836-ban kezd el a képen dolgozni, amelyet az 1838-as Szalonon állított ki.³⁸ Gautier kritikája ebből az alkalomból született: a kritikus méltatja a festményt, amelynek szerzője bátran szakít az akadémiai hagyományokkal. Az 1855-ös párizsi világkiállításon a festő újra bemutatta a képet, amelyet 1862-ben két kisebb formátumú, megrendelésre készült másolat követett. A kép a történet utolsó epizódját ábrázolja, azt a pillanatot, amikor a drámai feszültség a tetőpontjára hág, s Médeia – Iasón árulását megbosszulva – arra készül, hogy megölje két közös gyermeküket. A nőalak szoborszerű jellege nagymértékben hozzájárul ahhoz, hogy a néző statikusnak érzékeli a képet. Gautier így írja le a festmény háttérében látható, kietlen tájat:

³⁵ Gautier személyes ízlése nem mindig esett egybe azzal, mint amit hivatalos művészetkritikus stáusz megkövetelt tőle. Művészetkritikájának újraértékelésével kapcsolatban lásd Wolfgang DROST, *Pour une réévaluation de la critique d'art de Gautier*, Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 2003/55, 401–421.

³⁶ GAUTIER, *Exposition du Louvre*, i. m., 34.

³⁷ Delacroix 1855-ben azért bírálja Gautier-t *Naplójában*, mert a költő úgy írja le a képeket, hogy maga is képet alkot, ám ez a festő szerint nem valódi kritika. Idézi DROST, i. m., 402.

³⁸ Eugène DELACROIX, *Médée furieuse* (Őrjöngő Médeia), 1838, olaj, vászon, 260 x 165 cm, Lille, Palais des Beaux-Arts. <http://www.pba-lille.fr/Collections/Chefs-d-OEuvre/Peintures-XVI-sup-e-sup-XXI-sup-e-sup-siecles/Medee> (Letöltés ideje: 2017. június 12.) – 1999-ben a lille-i Szépművészeti Múzeum Delacroix *Őrjöngő Médeia*jával kapcsolatos kiállítást szervezett. Az 1838-as, Lille-ben őrzött verzió és az 1862-ben készült két másolat mellett (az egyik a Louvre-ban, a másik magángyűjteményben található) létezett egy, ezektől különböző 1859-es, berlini változat is (amely eltűnt vagy lappang). A kiállítás a kép három fennmaradt változatát és ezekhez kapcsolódóan több vázlatot, rajzot és előkészítő festményt mutatott be.

[...] hatalmas kősziklák meredeznek az ég felé, az előtérben pedig hosszúra nőtt, tűhegyes levelű, tüskés szárú, vad és mérgező növények kúsznak-vonaglanak a földön fenyegető tüskéikkel skorpiók vagy siklók módjára; a feldőlt Médeia, kezében törrel, zilált öltözékben mintha szét akarná feszíteni a kép keretét; két csodaszép gyermek csimpaszkodik a karjába.³⁹

Médeia hajában királyi ékszer visel, s ökölbe szorított kezében tartja törét, amely azonnal magára vonzza a néző tekintetét. Ez a mozdulat tökéletesen megfelelne Diderot drámai feszültségről alkotott elvének. Üldözői elől Médeia egy barlangba menekült, ahová csupán egy keskeny, háromszög alakú résen át szűrődik be a fény. Médeia erre a fénycsíkra szegezi tekintetét, míg gyermekei kétségbeesetten próbálnak menekülni anyjuk gyilkos szorításából: „a szegény kis áldozatok pufók, bársonyos arcán szétáradó ártatlan pirosság és őrjöngő anyjuk zöldes, bűnös, sápadt arcszíne között feszülő ellentét maga a megtestesült poézis”.⁴⁰ Mindkét gyermek görcsösen vonaglik, a szőke sír, könnycsepp gördül le az arcán, a barna félig elrejtőzik, szemében félelem és rettenet tükröződik. Vércseppet azonban itt sem látunk, hiszen a tragédiát közvetlenül megelőző pillanatot viszi színre a kép.

Gautier az erős fény-árnyék kontraszt kapcsán megjegyzi, hogy Médeia feje olyan „dühös és gonosz, mint a vipera feje; az arcát kettészelő nagy árnyék, amelyet általában kifogásoltak, szerintünk fokozza a tragikus hatást”.⁴¹ Delacroix ragyogó színkezelése erősen megosztotta a korabeli kritikusokat, akik gyakran disszonánsnak érzékeltek a festő képeit. Alkotásainak kétségkívül legszembeötlőbb vonása, hogy kolorista festő művei. Gautier is hangsúlyozza, hogy Delacroix nagyszerű színkezelésével ér el életteli hatást:

Rubens és Jordaens, az emberi test ábrázolásának fejedelmei sem tudnák ezt jobban megfesteni; a karok mintha mozognának és vissza akarnák tartani a gyermekeket, noha végső soron csak két gyermek látható a képen, akik az élet, az egészség és a színkezelés csodái: Delacroix úr gyakran festett ilyen jól, de jobban soha.⁴²

Akárcsak a festmény, Gautier kritikája is elsősorban a néző érzelmeihez szól. Az *Őrjöngő Médeia* ízig-vérig romantikus kép, amely sajátos befogadói magatartást követel meg. Baudelaire így fogalmazza meg ennek a látás- és befogadásmódnak a lényegét: „A romantika nem a tárgyválasztásban vagy a korhűségben, hanem az érzésmódban rejlik.”⁴³ Ez a megfogalmazás a festészetre vonatkoztatva egyfelől a művész

³⁹ GAUTIER, *Exposition du Louvre*, i. m., 34.

⁴⁰ *Uo.*, 34–35.

⁴¹ *Uo.*, 35.

⁴² *Uo.*

⁴³ BAUDELAIRE, *Művészeti kuriózumok*, i. m., 24.

érzésmódjára utal, másfelől a nézőben is ennek megfelelő érzésmódot alakít ki. Hasonló gondolatot fogalmaz meg *Naplójában* Delacroix, amikor a festészetet és a költészetet összehasonlítva azt vallja, hogy „az író szinte mindent kimond, hogy megértsék. A festészetben egyfajta titokzatos híd jön létre a képalakok és a néző lelke között”.⁴⁴

Összegzés

Tanulmányomban négy – a Médeia-témát feldolgozó, az uralkodó korstílusok szempontjából reprezentatív – 18–19. századi francia kép és a róluik írt kritikák alapján azt a folyamatot próbáltam meg bemutatni, hogy a különböző képi ábrázolások a történet mely aspektusára helyeznek hangsúlyt és Médeia jellemének milyen vonását emelik ki. Poussin rajzával és Pierre – fellelhetetlen vagy megsemmisült – képével ellentétben Vanloo és Delacroix festménye nem ábrázolja magát a gyermekgyilkosságot, csupán utal rá. Ennek háttérben az áll, amit a legutóbb idézett Delacroix-naplórészlet a „titokzatos híd” metaforájával fejezett ki, s ami az *ut pictura poesis*-gondolat jegyében évszázadokon át meghatározta a művészetről való gondolkodást: a festészet és az irodalom lehetőségeit és kifejezőeszközeit tekintve alapvetően különbözik egymástól.

Megfigyelhettük, hogy a színház és a festészet szoros összefonódása miatt különösen a 18. századi francia Médeia-ábrázolások erősen dramatizált képek, ami arra vezethető vissza, hogy a 17. században kialakuló francia festészetelmélet (és a következő században megszülető művészetkritika) a retorika mellett a drámaelmélet alapján alakította ki fogalmi apparátusát és szempontrendszerét. Az elemzett Médeia-ábrázolások kritikai fogadtatásai közül Diderot szempontjai voltak a legkevésbé összhangban a bemutatott képpel, s inkább a kritikus saját, művészetről vallott elgondolását tükrözték. A vizsgált képeken Médeia hol varázslónőként, hol szenvedélyes, tragikus nőalakként jelenik meg: ez utóbbi felfogásnak leginkább Delacroix festménye – és Gautier-nak a képet szavakkal újraalkotó kritikája – felel meg. A romantikus művész képén Médeia a szörnyűséges tettehez, a kettős gyermekgyilkossághoz vezető pusztító szenvedély megtestesítője.

Befejezésésképpen érdemes volna eljátszani azzal a gondolattal, amelyre a tanulmány elején is utaltam, hogy vajon a különböző korokban élt kritikusok milyen véleménnyel lettek volna a többi említett képről. Ez a gondolatjáték kétségkívül meglepő eredményekhez vezetne. Poussin rajzát és Pierre festményét Diderot minden bizonnyal értékelné a kicsorduló vércsepp látványa miatt (még akkor is, ha ez utóbbi festészetét nem különösebben kedvelte). Ennél még valószínűbb, hogy mindkét 18. századi kritikus – La Font de Saint-Yenne és Diderot is – nagyra tartaná Delacroix *Őrjöngő Médeiáját*, amely a néző érzelmeire hat. Gautier pedig La Font-nál és

⁴⁴ Eugène DELACROIX, *Journal: 1822–1863*, Genève, La Palatine, 1946 (rövidített kiadás), 12.

különösen Diderot-nál elnézőbben írna Pierre és Vanloo festményéről, bár e képek bizonyára nem jelentenének számára ihletforrást. A legvalószínűbbnek mégis az tűnik, hogy a Delacroix-féle változat – mégha nincs is rajta vércsepp – mindegyikük tetszését elnyerné. Aligha lehet véletlen, hogy a romantikus művész *Médeiája* a téma legismertebb, emblematikussá vált ábrázolása a francia festészetben, amelyet a 19. század második felében, Delacroix műve nyomán Paul Cézanne is megfestett.⁴⁵

KATALIN BARTHA-KOVÁCS

Representations of Medea in 17th- and 18th-century French painting and art criticism

The article's aim is to analyse three paintings (those of Pierre, de Vanloo and Delacroix) and a drawing attributed to Poussin, all of which have Medea as their subject. Critiques (written by La Font de Saint-Yenne, Diderot and Gautier) and Bellori's description of these pictures are also examined. By the analysis, the article's goal is to shed light on the shifts in the pictorial conception of Medea as a subject, as well as to reveal them in their literary reception in the 17th and 18th centuries. The article seeks to answer – among others – the following questions: what are the criteria that the critics of the Salons insist on? To what extent do they relate to the exhibited image? Or do they rather serve as illustrations for the artistic principles valued by the critics?

⁴⁵ Paul CÉZANNE, *Médée, d'après Delacroix* (Médeia, Delacroix után), 1880–1885, Zürich, Kunsthaus Zürich.

BARTAL MÁRIA

A kívülét neve

Weöres Sándor *Medeia* című költeményéről

Bevezetés

Weöres Sándor 1954-ben keletkezett *Medeia* című költeménye¹ a szakaszráló életműválogatásnak is tekinthető, a verseket kronologikus rendben közlő kötet, *A hallgatás tornya* utolsó tíz szövegének egyike. A recepcióban hosszúversekként megnevezett, ötvenes évekbeli verscsoport többi tagjához (*Mária mennybemenetele*; *Orpheus*; *Minotauros*, *Tatavane királynő*) hasonlóan e költemények kulturális beágyazottsága erős és hangsúlyos: antik vagy keresztény vonatkozású tulajdonnévi címük, erőteljesen stilizált versbeszédük, az egyes költemények szövegvilágán belül referencializálhatatlan utalások sokasága, a helyenként dominánssá váló művi, díszletszerű látvány, valamint a szöveg ritmikai megformáltsága és tipográfiai tagolása mind erre utalnak. E szöveg-csoport tagjai narratív és dramatikus szerkesztésű részletekből épülnek fel, archaikus siratóénekek, ráolvasások, zsoltárok, himnuszok, aforizmák, a klasszikus athéni drámák monológjainak beszédhelyzetét és metrikáját ötvözik az Ungvárnémeti Tóth László lírájának és Babits *Laodameia* című szövegének ösztönzésére megjelenő pindarosi kardalokéval. Babits és Füst Milán drámakísérletei, versstruktúrái nyomán e költemények a drámai monológokat benjamin-i értelemben vett allegorikus, korábbi elbeszélések nyomait őrző, töredezett beszéddé alakítják.

Évekkel ezelőtt hosszan foglalkoztam a *Medeia* szövegével, amelynek eredménye egy tanulmány, majd könyvfejezet lett.² E költeményt azóta is kulcsszerepűnek tekintem a weöresi poétika *Tűzkút* kötetet megelőző alakulástörténetében, de a versnek feltett kérdéseim az eltelt idő alatt részben módosultak. Jelen tanulmány a korábbi filológiai munka eredményeinek felhasználásával, de megváltozott hangsúlyokkal és részben következtetésekkel is formálódott. A vers újraolvasását a következő kérdések szervezték: A spirálszerűen szerveződő költemény számozott egységei vajon valóban egy telikus folyamat fázisaiként olvasandók, amelyek (az első rész ívét megismételve) a kihasznált és elhagyott szerető monológját fokozatosan az önfeláldozás mítoszába írják át? Mi a jelentése/jelentősége annak az ellentmondásnak, hogy az alkalmazott beszédformák pazar repertoárjával összefüggésben a költemény azzal kísérletezik, hogy a különböző

¹ Weöres Sándor költeményének részleteit a következő kiadásokból idézem: WEÖRES Sándor, *A hallgatás tornya: Harminc év verseiből*, Bp., Szépirodalmi, 1956, 370–381; Uő, *Egybegyűjtött költemények*, szerk. STEINERT Ágota, Bp., Helikon, 2009, II, 109–123. (A továbbiakban a főszövegben, az idézetek után, zárójelben az 1956-os kiadás oldalszámaira hivatkozom, míg több esetben, a lábjegyzetekben jelzem a legfrissebb kiadás szövegvariánsait. – B. M.)

² BARTAL Mária, *Áthangzások: Weöres Sándor mítoszpoétikája*, Pozsony, Kalligram, 2014, 182–239.

hangok és szereplők identitásának határait képlékennyé teszi, újból és újból felszámolja, majd áthelyezi, dramatikus funkcióikat felcseréli, történetvariánsaik egymást tükröző, torzító és fenyegető karakterét állítja előtérbe, másfelől viszont ismételten az én zártságának, kitaszítottságának, elszigeteltségének metaforáit, szerkezeteit alkotja meg? Feltűnő ugyanis, hogy a vers beszélőinek megszólalásai egyszer sem szerveződnek párbeszéddé, az E/1. személyű személyes névmás pedig a költemény szövegében feltűnően sokszor, alanyesetben huszonnégy alkalommal, ragozott formában további tizenhárom alkalommal fordul elő. Ez utóbbi kérdés nem függetleníthető a megszólaló hangok helyenként domináns nemi jellegétől sem, ami hasonló folyamatnak van a költeményben kitéve, mint a mottó folyamatosan mozgásban tartott minőségei. Vajon olvasható-e a *Medeia* másként, mint a weöresi költészetből jól ismert, keleti ihletésű narratíva, vagyis az ellentétes és egymást feltételező, kiegészítő pólusok eredménytelen hajszájának, asszimetriájának történeteként?

A Medeia műfaja, beszélői és szerkezete

Míg Karátson Endre misztériumdrámaként olvasta a *Medeia* szövegét,³ Kenyeres Zoltán az Európában a 19. század végén meghonosodó hosszúvers egyik első hazai kísérleteként tekintett rá, amely nem epikai formák továbbfejlesztéseként, hanem lírai beszédmódok szintéziseként jön létre.⁴ Feltételezésem szerint a szövegtípus kidolgozása során meghatározó lehetett a *L'après-midi d'un faune* (Egy faun délutánja) szövege, amelyet az első francia önálló drámai monológként tart számon a kutatás.⁵ Mallarmé költeményében feszültségben állnak egymással a színpadi utasítások, illetve a feltűnően nem színpadképes történet, és a weöresi költeményhez hasonlóan a megszólaló szereplők nem karakterként, hanem jelként vagy szimbólumként értelmezhetők.⁶ A szöveg eldöntetlenül hagyja, hogy a nimfákkal való találkozás látomásként, álomként vagy a fikción belül valóságként értelmezendő. A weöresi költemény első két sora („Álmomban nem vagy s én se. Mikor felébredek, / élek, mert életem panaszlom.”) az idő percepciójának és működés módjának két típusát különíti el, amelyek váltakozását a szöveg egészében nyomon követhetjük. Az egyik a homogén, változást nem hozó idő, amely az álom állapotához, a nemlét nyelvi kísérleteihez, az individuumok elkülöníthetlenségéhez vagy megszűnéséhez kapcsolható, és metaforái a látvány dominanciáját hozzák létre. A másik az egyes megszólalók átmeneti elkülönítését, emlékezetük történeti alakítását és elbeszélhetőségét teszi lehetővé (mint például az első szövegegységnek az

³ KARÁTSON Endre, *Házi feladat a Medeiáról = Magyar Orpheus: Weöres Sándor emlékezetére*, szerk. DOMOKOS Mátyás, Bp., Szépirodalmi, 1990, 293.

⁴ KENYERES Zoltán, *Tündérsíp: Weöres Sándorról*, Bp., Szépirodalmi, 1983, 133.

⁵ Elisabeth Anne HOWE, *Stages of Self: The Dramatic Monologues of Laforgue, Valéry & Mallarmé*, Athens, Ohio University Press, 1990, 92.

⁶ *Uo.*, 94.

euripidési tragédia prologoszát imitáló részletei, amelyek múlt idejű igealakok sorozatával mesélik el a beszélő és a megszólított múltját: „Kezem hányszor fogott / mérget, pengét miattad...” ; „eldobtál”; „égiek mozdították kezem, / vezették töröm, töltötték bürök-poharam”; „kiket szerettem én [...] azokat öltem meg”; „nem hőköltem vissza, bár halálotat kívántam, kellett, hogy segítssek”; „balga leányaival leölettem, mint bakot s visszarágadtam az országod”; „Hajdan a te házadban, a te oltárod tűzén, / a tiédből áldozott az égnek”, 371–372.). Ezzel összefüggésben a beszélő dikciójában is sajátos kettőség érzékelhető: az ébrenlét állapotához az egyes szám első személyű megszólalás által létesülő egységes verscentrum, míg az álomhoz nemcsak az énnel, hanem a megszólítható másikkal a tagadása, felszámolása is kötődik.

A „szivemnek börtönében egyedül körbe-futok” (370.) sor egymást tartalmazó terek viszonyában határozza meg a szubjektumot, a következő szakaszok pedig egy hasonló részeként alanyváltással erősítik meg a beszélő osztott testtapasztalatát, amelyet az első részben az E/1. személyű, érvelő beszéd szaggatottsága, egymással agónszerűen vitázó monológ-részletei tesznek hangzóvá. A költemény második része beléptet egy narrátort, a megszólalók megnevezik magukat, a korábbi E/1. személyű megszólalás nyíltan osztottá válik, a beszélők metatextuális utalásai ugyanakkor megerősítik az egyes szereplők szólamaik összetartozását, például: „édes hugomért, ki öröktől egy velem, / nő-testben én magam; sose láttam s vár reám / a Sárkányszűz, a Hold-leány” (374.) A „vitorlámon nevemet ronggyá nyüvöd” metapoétikusan is olvasható sort követően a szöveg számos olyan szemantikai jelzést tartalmaz, amely nemcsak a beszélő individualitásának, hanem személyességének megszűnésére is utal. E folyamat az arc elrejtésétől kezdődően a beszélőkkel összefüggésbe hozott növénymetaforák sokaságán át a ciklikus idő monotonijában rekedt galambfehér király élettelen elemekből ideiglenesen összeálló, személytelen testének látványáig ível, amely egyúttal a szöveg testének allegóriájaként is olvasható. A harmadik rész beszédhelyzetét a szöveg számos jelzése (többek között a helyszín, a visszatérő metaforák, az időkezelés) az első rész dikciójához köti. Az ismétlés alakzatának gyakori alkalmazása a mítosztöredékek közötti átjárhatóságot (is) biztosítja, de szemantikailag jelzett szintváltásokkal is összekapcsolódik: individuális és személytelen, látó és a látvány, illetve a fent említett ébrenlét és az álom állapota nem hierarchizálható és nem különíthető el egymástól minden esetben egyértelműen.

A pretextusok narratív sémáinak kimozdítása

Weöres Sándor jelenleg hozzáférhető leveleiben, nyilatkozataiban nem jelöli meg, hogy milyen ókori szövegek újraolvasásával és átértelmezésével hozta létre a *Medeia* szöveg-szimfóniáját.⁷ A vers három számozott egységéből az első egyértelműen az

⁷ Weöres Sándor Szűcs Imrével folytatott beszélgetésében maga is kapcsolatba hozza a *Medeia* és a szimfóniák szerkezetét. (*Nem változó csillagok: Szűcs Imre látogatóban Weöres Sándornál = Egyedül mindenkivel: Weöres Sándor beszélgetései, nyilatkozatai, vallomásai*, szerk. DOMOKOS Mátyás, Bp., Szépirodalmi, 1993, 257.)

euripidési drámával tart szoros kapcsolatot, a második és harmadik egyes részletei Ovidius *Metamorphoses* című munkájának 7. könyvére utalnak. A hosszúvers dikciója és a narratíva egyes elemei valószínűsítik, hogy német vagy francia nyelvű fordításon, esetleg adaptációkon keresztül Weöres ismerhette Apollónios Rhodios *Argonautika* című epikus költeményét is. Jóllehet, a *Medeia* felhasználja a különböző mítoszváltozatok narratív sémáit, de nem egy új mitikus elbeszélés kiépítése érdekében, hanem azért, hogy a kulturális emléknymoknak köszönhetően azonosítható megszólalók, helyzetek variatív ismétlések sorozatába rendeződjenek, kimozdíthatóvá és egymással felcserélhetővé váljanak a három részes költemény spirális szerkezetében.

1, a gyilkos varázslónő narratívái

Az euripidési tragédia szemben áll a későbbi görög hagyománnyal, amely már Apollónios előtt meg akarta tisztítani Médeia kultikusan tisztelt alakját a gyilkosságok terhétől.⁸ Kerényi megemlíti, hogy Euripidész valószínűleg olyan mitológéákat használt fel, amelyek szerint Médeia Iasóntól származó gyermekeit pusztán elrejtette Héra szentélyében, hogy a halhatatlanságot biztosítsa számukra. Iasón akkor taszította el a varázslónőt magától, amikor e tettet felismerte.⁹ A weöresi szövegben megjelenő olyan elbeszéléstörödékek, mint például amikor a nő beszélő önmagára vonatkoztatja a holttest elfogyasztására utaló gúnyszót: „átkozott dögkeselyű-szégyenem”, nemcsak a Hélios rokonságában többször megisméltendő kronosi cselekedetre utalnak vissza, de a második rész Démétér-betétje révén a gyilkos nő figurájába dolgozzák a testét szétoasztó, termékeny anyafigurát. A *Medeiában* a gyakran megnevezetlen E/1. személyű beszélők a szöveg két hangsúlyos pontján szólalnak meg gyilkosként: az első rész visszatekintő monológjában („Halld, bujdosom miattad, rejtem arcomat [...] Kezem hányszor fogott / mérget, pengét miattad, hogy megmentslek: testvéröcsém, picinyeim, elhagyott apám / a homályból néznek rám s lassan fordulnak el, / mint véres égitestek”, 371.) és a zárlatban („Tévelygő, távoli kedvesem, / meddig kell ölnöm, elesnem érted?”, 381.).

A második idézet jól mutatja a vers elmozdulását a korábbi adaptációktól: az első részt követően a különböző, E/1. személyű beszélők következetesen áldozatokként, cselvetés, megcsalás, foglyul ejtés, rituális gyilkosság, önfelszámolás elszenvetői-ként szólalnak meg, variatív ismétlések rendszerébe zárva. A weöresi költemény az euripidési drámából ismert elhagyott szerető monológját tágítja a „vágyó nyomorúság”, a tragikusan másikra utalt, kiszolgáltatott beszélők megszólalásainak sorozatává. E hangok a második részben kórusként szólalnak meg: „Adj húst minekünk húsból, Ékes! Emelj nekünk / csontodból házat, palotát, Fényes! Mindig adj, / engedd tested harapni, véred inni nekünk, / életet adj, Bőséges!”, mielőtt a rituális (?) gyilkosság

⁸ KERÉNYI Károly, *A Nap leányai: Gondolatok a görög istenekről*, Bp., Szukits, 2003, 92.

⁹ *Uo.*, 100.

leírására sor kerülne, amely megismétlődik a harmadik részben is. Médeia mágikus – életet és halált osztó – varázslónői képessége, amelyet a különböző feldolgozások rendre kiemelnek, Weöresnél a szereplők átjárhatóságának és a nézőpontváltásoknak köszönhetően az uralhatatlan és fokozódó hiányállapot, a vágy elkerülhetetlen pusztításba fordulásának történeteivé válik, amely a termékenység korántsem idealisztikus burjánzó metaforikájába billen át. Médeia történetének legkorábbi írásos változatai az aranygyapjú megszerzésében Iasont támogató „segítő szűz” sémájába illeszkedtek. A Kr. e. 5. századtól kezdődően a görög feldolgozásokban Médeia már nem egyetlen típust megjelenítő personaként szerepelt, hanem többnyire ellentétes minőségeket sűrített alakjába, akárcsak Weöresnél.¹⁰ Fritz Graf azt feltételezi, hogy Médeia alakjának sokszor zavarba ejtő ellentmondásai a későbbi irodalmi feldolgozásokban a különböző területek egymástól igen eltérő elbeszéléseinek összeillesztéséből származhatnak.¹¹

Az egyik legmarkánsabb kísérlet erre Apollónios Rhodios epikus költeménye, amely a hellenisztikus irodalomban igen elterjedt narratív séma, az ún. Tarpeia-típus mintájára épül fel: az apa (általában király), a lánya és az idegen származású ellenség viszonyrendszerére, ahol az idegen, aki nem tudja bevenni a várost, az apját cserbenhagyó szerelmes lány segítségével győzedelmeskedik.¹² A Tarpeia-típus és az apollóniosi elbeszélés közötti eltérések (a helyszín az akkor ismert világ peremére kerül, Iasón nem hódítani megy Kolchisba, hanem az aranygyapjúért, Médeia varázslónőként jelenik meg) mutatják, hogy a szerzőnek enyhítenie kellett a feszültségeket a fiatal, szerelmes Médeia és az olvasók által már ismert, mágikus varázslatokat űző Hekaté-papnő között. A szövegbe épített hagyományok összeférhetetlensége már itt is Médeia alakjában testesül meg: története, jelleme, céljai szétfeszítik az egységes identitás kereteit, amire csak ideiglenes vigaszt nyújthatnak a jelzett narratológiai módosítások. Richard Hunter mutat rá, hogy az *Argonautika* 3. könyvének elején Médeia a szerelem istenével együtt lép be az elbeszélésbe: itt fordul elő először az *erós* szó Apollónios költeményében.¹³ Ez a szélsőségig hajtott minőség Weöresnél is központi jelentőségűvé válik, a bipolárisra szűkölt percepció a nemlét állapotában tud csak kitágulni és elmozdulni a múltbeli tett sorsszerű, variatív ismétléseitől. Weöres szövegében a halottak nem válnak a megsemmisülés áldozataivá, hanem mintegy visszavonulnak a létezés ősfomájába, amelyet a tér két ellentétes pólusához kapcsolódva hoz létre a szöveg. Az első és a harmadik rész vonatkozó, párhuzamos szöveghelyeinek összevetése felől úgy tűnik, megkérdőjelezhető a zárlat megváltás,

¹⁰ Sarah I. JOHNSTON, *Introduction = Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art*, eds. James J. CLAUSS, Sarah I. JOHNSTON, Princeton – New Jersey, Princeton University Press, 1997, 6.

¹¹ Fritz GRAF, *Medea, the Enchantress from Afar: Remarks on a Well-Known Myth = Medea: Essays on Medea, i. m.*, 122.

¹² *Uo.*, 23.

¹³ Richard HUNTER, *The Argonautica of Apollonius: Literary Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, 59.

megbocsájtás, áldozatvállalás keresztény fogalmai felőli olvasata (vö. Karátson Endre, Kenyeres Zoltán, Rochlitz Kyra interpretációival¹⁴):

A válasz gyors és éles: mint a csöppnyi tőr,
melyet a papnő rejt köntöse bő redőiben:
végső menedék, ha mohó erőszak rárohan,
akár fivére vagy apja ellen [...] (371.)

[...] Könyörög, követel,
szeretőm szemével rám-tapad a mohó világ,
a vágyó nyomoruság. Mind párom, apám, fiam,
koldulva reménykedő éhüket el nem úzhetem,
áldozatom nem latolgotom.

Kezemben a kés,
kiharítom májam. Nyársra tűzik, futnak vele,
sütik a Hajnalsillag kihunyó sápadt parazsán.
Levágom combom, aztán kebelem és fejem,
övék legyen.

Vérző alaktalan tetem,
zuhanok az óceánba.

Örök csend. (379–380.)¹⁵

Weöres *Medeiájában* tehát nem a mágikus varázslat, a gyilkosság vagy a szó hatalma lesz központi jelentőségűvé, hanem az a pusztító és erőteljes komponens, amely előkészíti, lehetővé teszi az átadottság, elengedettségi állapotát, amely új, individualitáson túli minőséget hoz létre a szövegben tematikailag és poétikailag egyaránt. Euripidésnél a Hélios szekerén megölt gyermekeivel második Napként vakító Médeia¹⁶ gyilkos tette ellenére „megdicsőülten” mozdítja ki a kozmosz halandók által ismert rendjét, olyannyira, hogy a kar utolsó mondatai az istenek kiismerhetetlen logikájához hasonlítják Médeia bosszúját. Weöres szövegében Médeia isteni származása

¹⁴ KARÁTSZON *i. m.*, 291–296; KENYERES, *i. m.*, 137, 153.; ROCHLITZ Kyra, *Orpheus nyomában*. (A teljesség felé. Salve Regina), Műhely 1996/6, 40–50.

¹⁵ Az idézett részlet kapcsán a 2009-es szövegkiadásban tapasztalható legfontosabb eltérés a szöveg tördelésében és a magánhangzók hosszúságában mutatkozik. (vö. WEÖRES, *Egybegyűjtött költemények*, II., 120–121.) Az újabb kiadás tördelése a „Kezemben a kés...” kezdetű egységet és az „Örök csend.” sort a korábbi kötetektől eltérően önálló versszakokként kezeli, a „nyomoruság” utolsó előtti szótagja megnyúlik.

¹⁶ RUSH REHM, *The Play of Space: Spatial Transformation in Greek Tragedy*, Princeton – Oxford, Oxford University Press, 2002, 268. Rehm utal a *Bakkhánsnők* párhuzamos szöveghelyére: „Két napot látok fönn az égen, úgy hiszem, / és hétkapus Thébát is kettőt ideleln”. (EURIPIDÉSZ, *Bakkhánsnők*, ford. DEVECSERI Gábor, 918–919. sorok = EURIPIDÉSZ *összes drámái*, Bp., Európa, 1984.)

(Hélios unokája) és rituális funkciója (Hekaté-papnő) egymást feltételező minőségekként jelennek meg a napszerű Sárkánylegény és a Holdhoz kötődő Sárkányszűz kettősében. A középső rész megszólalói a Médeia figurájába sűrített ellentétes minőségek egymást fázisokként feltételező komponenseiként is olvashatók.

Apollónios költeményében Médeia csak szemlélője annak a brutális gyilkosságnak, amit más forrásokban maga hajt végre: öccsét, Apsyrtost feldarabolja és az Argóról a tengerbe dobja, így késleltetve szerelme üldözőit. Apollónios egyik legfontosabb forrása, Euripidés *Médeiája* és Ovidius költeménye egyaránt arról számol be, hogy a címszereplő Pelias királlyal végez közvetett módon ugyanígy: az uralkodót lányaival darabolgatja fel, és főzeti meg, akik a varázslónő által felszeletelt és megfőzött állathoz hasonlóan apjukat is megfiatalodva és újjászületve remélik visszakapni az üstből. Kerényi Károly hozza összefüggésbe ezt a történetet a Nap körforgásának mitizált változataival: a görög elbeszélések szerint Hélios minden éjjel üstben kel át az Ókeánon, majd hajnalban megfiatalodva tér vissza.¹⁷ A fent idézett részletet követően Weöres költeménye is ebbe a sémába illeszti a beszélő szólamát:

E mély szakadék gyémánt-nyugodt, sima, sötét tükör,
alakom visszája¹⁸ suhan odalenn kard-élesen:
a tűz fogatán ülök, ég és föld közt vágatok,
kezdettől, mindég; mily bortól feledtem el? (380.)

A beszélők beteljesülésének állapota a 2. rész zárlatával egybehangzóan egy ismeretlen, jövőbeli „majd”-hoz kötődik a szövegben: „[...] s ha burkomból kibomolva majd / az idegen messzeségben ifju életem / s ígért jegyesem elérem: jaj, már más leszek.” (378.) Ezt a hol apokaliptikus, hol eszkatológikus jelleget öltő időt éles határvonal választja el a beszélők jelenétől. Az *Istar pokoljárása* című költeményből ismerős „majd”, az igazságtétel pillanata a kozmosz olyan új rendjét jelöli ki, amely nem egyeztethető össze a hérakleitosi mottó soraival, hiszen megszűnik az ellentétes minőségeket tartalmazó terek közötti átjárhatóság, az élet és a halál elválík egymástól. Weöres költészete itt igen közel kerül azokhoz a romantikus költeményekhez, amelyekben a mítosz előkora mint lehetséges utókor jelenik meg, az aktuális világ konzekvenciáitól független, eszkatológikus jellegű létmódként:

Ráng, bomol, dörög,
vigyorgó tüzes hasadékot nyit a föld, az ég,
gyulladt beleit kítárja – majd új rendbe simúl,
külön útra tér a jó meg a rossz, az élet s halál:

¹⁷ KERÉNYI Károly, *Görög mitológia*, ford. KERÉNYI Grácia, Bp., Gondolat, 1977, 361.

¹⁸ Az újabb kiadásokban: „fonákja” (121.)

dúsan fakad az élet, gabona bőven terem,
juhok, tehenek elvéreznek vágóhídon,
hegytől-hegyig duzzad az ember-temető. (376.)¹⁹

2, *Médeia és Orpheus*

A költemény metrikus drámák írásképét öltő részleteiben a margók teremtik meg a több szereplőt megszólaltató, vízszintesen elcsúsztatott elemekből álló ritmizált sorok egységét, tipográfiaiilag a szöveg függőleges tagolása különíti el egymástól a magukat identifikáló szereplői hangokat. E beszélőváltások segítségével, a különböző kultúrkörök és a vers komplex metaforahálózatának belső utalásrendszerét mozgósítva a *Medeia* a különböző mítoszváltozatok hasonló technikájú és poétikájú újraolvasását kínálja fel, mint *A hallgatás tornyában* következő költemény, az *Orpheus*. A két szöveg kapcsolatát a kötetkompozíción túl²⁰ felerősíti Médeia orphikus karakterének kiemelése már a költemény első részében:

Mikor lantot fogok
s öt húr zenéje habok dobjával összecseng:
fellibben híg alakja ég és víz közé,
lejt jobbra-balra, mint egy pásztor, oly szelid
s mintha fuvolán billegetne, járnak ujjai,
nevetik a sellők, körülkerengik: „Ropd, öreg!” (372.)

Philip Hardie szerint, aki Ovidius *Metamorphoses*-ének poétikáját a jelenlét illúziójának problémája felől értelmezi, Orpheus betéttörténetekből felépülő énekének témája az, hogy a halott kedvest hogyan lehet jelenvalóvá tenni az emlékezés olyan különböző eljárásaival, mint például a természet körforgása és az ünneplés (Hyacinthus és Adonis története), vagy a varázslat (Pygmalion epizódja).²¹ A weöresi hosszúvers első számozott egysége a tipográfiai törés segítségével kiemeli azt az elmozdulást, amelyet a siratóének és a *hamilla logón* ('beszédharc, gondolatharc'), a hivalkodó, vetélkedő beszéd dikciója között hajtanak végre Médeia megszólalásai az euripidési szövegben. A weöresi költemény kezdetén a megszólítottat a Médeia-történetek szüzséjéhez idomítva Iasónnak – vagy legalábbis élő felnőtt férfinak – tekintjük, de a ráolvasásszerű beszéd aposztrofikussága és metaforikus hatalma nemlétezőként, halottként tünteti fel: „[...] árny vagy csak, hiány, / csak seb a szivemben s folyton téplek, semmi több.” (111.) A siratóénekek műfaját a weöresi szöveg ráolvasásszerű beszéde az ellentettjébe

¹⁹ Az idézett sorok a legújabb kiadásban a korábbtól eltérően önálló versszakként jelennek meg. (116.)

²⁰ A két költemény a későbbi életműkiadásokban a *Csontváry-vásznak* ciklus részeként is egymást követi.

²¹ Philip R. HARDIE, *Ovid's Poetics of Illusion*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002. Hardie könyvének problémafelvetését ACÉL Zsolt ismerteti: *Orpheus éneke: Ovidius metapoétikus elbeszélései a Metamorphosesben*, Bp., Ráció, 2011, 44.

fordítja, a beszéd hatalmával az élőt igyekszik nemlétezővé tenni. E két beszéd típus Weöres szövegében az *én* és *te* közötti kapcsolat két alapmodellje is egyben: az elsőben a másik hiánya és keresése, valamint a személy emlékezete, a másodikban a küzdelem, a felülkerekedni vágyás dominál.

Rilke *Orpheus. Eurydike. Hermes* című költeményében Eurydiké teste olyan készülő műalkotásként jelenik meg, amely Orpheus énekéből épül ki, és tekintetere omlik össze („s ezzel le nem rontaná / művét, melyet még nem épített / halandó ember”²²). Pór Péter mutat rá, hogy ez a kilátásba helyezett átváltozás Rilke kötetében számtalanszor végbemegy: a versben kiépülő tér a saját transzcendenciájára irányuló művi tárgy terévé alakul át.²³ Weöresnél Eurydiké testének a „por-mélyi királyi pár [...] irtózatosa arca” által rögzített látványa szintén átesztétizált, időtlenné merevített („testem mint kék-eres fehér márvány pihen”), amelyet Orpheus tekintete nem érinthet addig, míg törekvényt nem kölcsönöz neki („Rám néz férfi-szemem / s a hullámos eleven agyag-edény már összetört.”) A weöresi *Orpheus* kapcsán is érvényesnek tartom azt a meglátást, amit Blanchot Rilke költeménye nyomán fogalmaz meg: Eurydiké az a szélsőség, amelyhez a művészet egyáltalán elérhet, ahol a műnek önnön mértéktelensége próbáját kell kiállnia, és ezért szükségszerű, hogy nem nyílik meg szemtől szemben.²⁴ Az *Orpheus* című költemény első, *Játszó Orpheus* című egységének beszélője a *Medeiaiához* hasonlóan a hangja körül kiépülő absztrakt tér egészét bejárja, majd átfogja, végül középpontjává válik: „[...] göndör szőke hajamból / kel a nappali fény; a táj lehajló szélein / lábam a távolodó éjbe csügg; mellemből buzog az égi kút, átizzik bordáim közén” (383.). Érdemes a Sárkányszűz és a Sárkánylegény pusztulásának leírásait és a harmadik rész halálmetaforáit hasonló kísérletként figyelembe vennünk.

Rush Rehm hívja fel a figyelmet az euripidési párhuzamra az új házasság és a halál körüli események és szertartások között. Glauké és Médeia fekhelyét különleges metonimikus kapcsolat köti össze: míg Médeiaé a katasztrofális, halál szenvedést okozó ágya, addig a királyleányé uralkodói, friss, nászra kész ágy.²⁵ Ez utóbbinak a jövő (tűz)halál helyeként való megjelenítése Weöresnél a 2. részben a Sárkányszűz vonatkozásában válik jelentéssé, és ez az újabb „átlépés” az euripidési szűzsében még elkülönített gyilkos és áldozat személye között indokolhatja, hogy az *én* miért jelenik meg látványként önmaga számára. A hosszúvers az euripidési szöveghez kapcsolódó referenciák sokaságát halmozza fel, utal a szépítkezésre, a „nász-fátyolra”, a ragyogó fejékre, a fenyegető tűzre és a lerogyó testre:

²² „wäre das Zurückschaun / nicht die Zersetzung dieses ganzen Werkes, / das erst vollbracht wird” (Rab Zsuzsa fordítása) http://www.magyarulbabelben.net/works/de/Rilke%2C_Rainer_Maria-1875/Orpheus._Eurydike._Hermes./hu (Letöltés ideje: 2017. június 12.)

²³ PÓR Péter, *Az orfikus alakzat: Rilke Új versek című kötetének poétikájáról* = P. P., *Léted felirata: Válogatott tanulmányok*, Bp., Balassi, 2002, 166.

²⁴ Maurice BLANCHOT, *Az irodalmi tér*, ford. HORVÁTH Györgyi, Bp., Kijarat, 2005, 140.

²⁵ Rush Rehm részletesen, példákkal elemzi e párhuzamot: REHM, *i. m.*, 256.

most szeliden újul a Hold, fejkemül ragyog,
 kövi fészkembben egyedül ébrednek, tekintetek,
 leplemet elhagyva kelek, pezsdül kebelem, csipóm,
 tenger fölött hajam kibontom, fészülöm,
 mogorva hegyi magányomban nász-fátylam szövöm:
 érzem, ma ő közeleg, akit nem ismerek,
 testvérbátyám, szeretóm, a csontpáncél-derekú,
 másik, erősebb felem, a kő-léptű, hegy-robajú;
 fejkem néki ragyog, rám-leljen messziről.
 Már hallom robogását, szirt-ágyamhoz közelít,
 kelő viharban, párát terelő szélben suhan,
 tűz-bojtjai lengnek, ágas taraja emelkedik,
 az ég ívén rohan reám, ijedve bujok,
 futó felhők közt pillog sugaram, harmat borul
 odalenn a csalitra, lombra, göröngyre.

Nesztelen

oson körém²⁶ az ember-nép. Egyet int uruk:
 felcsattan az ordítás: sok kéz vonszol, kötöz,
 eleven görgeteg sodor a mélybe. (375.)

A tragédia kezdetén Médeia számára önnön halála a „gyűlöletes léttől” való szabadulás lehetőségeként jelenik meg, majd halálvágyán igen hamar felülkerekedő bosszúterve (lásd a 364. sortól kezdődően) már a gyilkosságok által kívánja a házassági eskü megsértett rendjét visszaállítani. (A weöresi szöveg akár egy olyan narratív sémára is egyszerűsíthető, amely az én halálvágya felől a gyilkosság felé tartó folyamat inverzére épül.) A kardalok azonban a halálra mint „szörnyű / fekvőhely”-re tekintenek,²⁷ a gyermekek haláláról pedig mint a nőket sújtó legnagyobb fenyegetésről beszélnek.²⁸ Ez a két pólus némi módosulással visszaköszön a weöresi költeményben is. A sárkánylégény 1. részben megidézett beszédmódját radikalizálja a második részben a Sárkánylégény „Jaj én / becsapott Sárkánylégény...” kezdetű szólama.

Az ellentét alakzata az egész költemény szerveződésében meghatározó. Már a motívum is sejteti, hogy az aforizmákból hosszúverssé duzzadó *Medeia* pólusok dinamikusan

²⁶ A legújabb kiadásban: „körém” (115.)

²⁷ A tanulmány főszövegében Euripidész tragédiájának Csengery János által készített fordítását idézem, amely (kétnyelvű kiadásban) Weöres hosszúversének megírása idején hozzáférhető volt. Ahol szükségesnek láttam, kiegészítésképpen lábjegyzetben csatoltam hozzá Kerényi Grácia később elkészült fordításának megfelelő részletét. A főszövegben az idézett szövegrészlet után zárójelben a tragédia hivatkozott sorainak számait jelölöm. Csengery János fordításában a fent hivatkozott részlet: „síri / ágy” (Eur. *Méd.* 153–154)

²⁸ Csengery János fordításában: „[...] a mi a földön / Leggonoszabb baj az emberi nemre: / Van, kit ölében ringat a jólét. / És látja derék, szép gyermekeit / Felnövekedni: ám jön a balsors / És letarolja az emberi sarjat, / Örök éjbe ragadja a szörnyű halál.” (Eur. *Méd.* 1105–1111)

újraszerveződő hálózataként jön majd létre, ahol az ellentétpárok kapcsolata sokréttű és enigmatikus. Az *Orpheus* elkülönített hangok, szereplők helyett végső soron két, egymással ellentétes impulzus köré rendezi a mítosztöredékeket, a halálmerevséget okozó „néma tekintet” és a dal teremtő mozgása köré. A tekintet rögzít és elpusztít, akár a por-mélyi királyi páré, akár Eurydikéé, míg az ének imaginárius testet és világot formál a rilkei „panasz-égbolt” („Klage-Himmel”) nyomán. A *Medeia* szerveződését ennél összetettebbnek látom, gócpontjának pedig a Hérakleitos-mottót tekintem:

Ugyanegy bennünk az élő és halott, éber és alvó, ifjú
és öreg. Mert ez innen átérve azzá, az átérve ezzé válik.
A halhatatlan halandó, a halandó halhatatlan, ez éli
annak halálát, az halja ennek életét. (370.)²⁹

A preszókratikus görög filozófus két töredéke a mottóban nem a korban kanonikus fordításban, hanem Hamvas Béla átültetésében szerepel.³⁰ E gesztus akár finom elhatárolódásként is érthető a Sziget Kör ideológiai és esztétikai programjának szerves részeként napvilágot látott fordításkötettől, amelynek bevezetőjében Kerényi Károly Homéros eposzai mellett a Hérakleitos-töredékekben jelölte ki a „göröggé levés” programjának kiindulópontját.³¹ Kövendi Dénes *A tűz metafizikája* című írása az említett kötetben Hérakleitos filozófiájának centrális elemeként emeli ki az ellentétek harcát mint minden „nagy és nemes” születésének előfeltételét,³² és innen válik érthetővé számára a görög tragédia is, amely így leválasztható a vétség-bűnösség keresztény gyökerű kommentárjairól.³³ Hamvas Béla a harmincas évek második felétől kezdődően küldetésszerűen fordítja az európai kultúra számára a 19. század végéig ismeretlen vagy háttérbe szorított olyan szövegeket, amelyeket az „őskori egyetemes hagyomány” képviselőinek tart. A hérakleitosi világszemléletet Nietzsche tragikus-heroikus pesszimizmusa felől olvassa, és rokonítja kortársai, Aischylos és Empedoklés gondolkodásával, majd szembeállítja Homéroséval, akinél az ősi mítoszvilág már csak megmerevített istenalakok sokaságaként képes megjelenni.³⁴

Az ismétlés alakzata az *Orpheus* és a *Medeia* poétikájának is egyik tartópillérévé válik, ezáltal a szöveg mintegy a mítosz továbbmondásának szerkezetét imitálja. A mítikus struktúra alapelemeként a korábbi, hagyománytól idegen elemeket is annak részeként igyekszik feltüntetni, mint például amikor a görög hagyományban (valószínűleg)

²⁹ A legújabb kiadásban a vers mottója a hamvasi szövegváltozattól eltérően hat sorba van tördelve. (109.)

³⁰ *Hérakleitos 131 fennmaradt mondata Hamvas Béla fordításában*, Bp., Forum, 1947, 8.

³¹ KERÉNYI Károly, *Az olvasóhoz = Hérakleitos múzsái vagy a természetről*, ford. Stemma Műhely, Bp., Officina, 1936, 7.

³² KÖVENDI Dénes, *A tűz metafizikája = Hérakleitos múzsái*, i. m., 12, 16.

³³ *Uo.*, 16–17.

³⁴ HAMVAS, *Hérakleitos helye az európai szellemiségben = Hérakleitos múzsái*, i. m., 128, 129.

elsőként³⁵ Euripidés tragédiájában Médeia lesz saját gyermekei tudatos gyilkosa, és a kar már a tragikus tett pillanatában szükségét érzi annak, hogy e cselekedetet a mitológia szövetébe kapcsolja: „Csak egy nőt tudok, egy hajdankorít / Ki gyilkos kezét gyermekii ellen emelt: / Az örült Inót, a kit Héra ostora / Házából messze, idegenbe kergetett.” (1282–1285). A weöresi költemény három számozott részének nyitósorai, amelyek az ébredés és a hajnal képeit variálják, látszólag a beszéd olyan egységét, állandóságát valószínűsítik meg, amelyet a további szakaszok éppen, hogy megbontani igyekeznek. A zárlatban elhangzó másfél sor szerint az ismétlés és az ellentét összekapcsolódó alakzatai határozzák meg és strukturálják a beszélő emlékezetét, amely a szövegben megszólaló hangok, a három számozott egység egyben tartására törekszik.

3, Médeia és Iasón

A középső, nézőpontváltással induló rész erősíti fel Weöres költeményében az Iasón- és Médeia-narratívák találkozási, belső tükröződési pontjait: szövetségesek, mindkettő rendelkezik hermési minőségekkel: a „rontás Mestere” és „gyanútlan vendéglátót rászédő” (375.) bármelyikük eposzi jelzője lehet. A zárójelenet az euripidészi szöveg zárata felől olvassa újra az Őszövetség egy kiemelt mozzanatát: Mózes és az égő csipkebokor történetét. Különleges nyelvi leleménnyel a szöveg Iasón jelzőjét (*monosandalos*) olvassa rá a Szent jelenlétére utaló mózesi gesztusra:³⁶ „sarútlan a hegyre indulok”. Kerényi Károly mutat rá, hogy az *egysarús* jelző az antik történetekben szorongást keltő: „Aki így jelent meg – még ha isten volt is, mint Dionysos –, mindig olyan benyomást keltett, mintha egy másik világból érkeznek, alighanem az Alvilágból, s a másik cipőjét otthagya volna zálogul és annak jeléül, hogy fél lábbal oda tartozik.”³⁷ Ugyanő hívja fel a figyelmet azokra az ábrázolásokra is, ahol Iasón a kígyó/sárkány hasából hozza fel az aranygyapjút, majd holtan lóg ki annak torkából.³⁸

A weöresi hosszúvers központi létmetaforája Médeia hazátlan, idegen volta, amely a névhez kötődő görög és római feldolgozásokban a narratívának többé-kevésbé hangsúlyos összetevője.³⁹ Médeia vagy más városból érkezik, vagy egyenesen a földrajzilag ismert világon kívülről kerül az események középpontjába, majd a cselekmény

³⁵ Már az antikvitásban vita tárgya volt, hogy mi Euripidés innovációja a korai történetekhez képest. Erről bővebben lásd GRAF, *i. m.*, 34; Rush REHM, *The Play of Space: Spatial Transformation in Greek Tragedy*, Princeton – Oxford, Princeton University Press, 2002, 390. – Sarah I. JOHNSTON a korai Héra Akraia-kultuszról való tudásunkkal látja alátámaszthatónak, hogy az 5. századi szerzők igen korai forrásokból vehették át a gyermekgyilkos nő alakját. (*Corinthian Medea and the Cult of Hera Akraia = Medea: Essays on Medea*, *i. m.*, 45.)

³⁶ „[...] kiáltott neki Isten a csipkebokor közepéből, és ezt mondta: Mózes! Mózes! Ő pedig így felelt: Itt vagyok! Isten ekkor azt mondta: »Ne jöjj közelebb! Oldd le sarudat a lábadról, mert szent föld az a hely, ahol állasz!«” (2Móz 3, 4–5.)

³⁷ KERÉNYI, *Görög mitológia*, *i. m.*, 345.

³⁸ *Uo.*, 356. és 131. ábra

³⁹ A különböző feldolgozásokat ebből az aspektusból részletesen elemzi GRAF, *i. m.*, 38.

lezárásaképpen ismét útnak indul. Weöresnél ez a sajátosság minden megszólalóra igaz, a megnevezettek közül a Sárkánylegény és a Sárkányleány is osztozik ebben a minőségben. Bár Euripidés feltűnően küzd a korábbi irodalmi hagyomány „barbár Médeia” sztereotípiája ellen, s hőstét már-már athéni nőként szerepelteti, a tragédia mindvégig reflektál arra, hogy házasságában úgy érzi magát, mint idegen egy új városban. A mű több értelmezője felhívta a figyelmet a Médeia névhez fűződő mellékjelentések politikai jelentőségére a tragédia első előadásának idején, ami a weöresi szöveg interpretációja szempontjából sem tűnik elhanyagolandónak. Periklés Kr. e. 451–450-ben hozott törvénye az athéni polgárjogot azokra korlátozta, akiknek mindkét szülőjük athéni. Ha igaz, hogy a törvényt visszamenőleg nem alkalmazták, akkor e kirekesztés hatása éppen a *Médeia* első bemutatójának idején lehetett a legerősebb: a vegyes származású lányok nem tudtak athéni polgárhoz feleségül menni, a fiúk pedig nem rendelkeztek az athéni polgárok jogaival. A törvény elsősorban azokat érintette, akik idegen anyától és athéni apától származtak, őket *nothoi*-nak (‘törvénytelen’, ‘házon kívül született’) nevezték. Ugyanez a jelző illetve azonban a félig isteni származású hősokeket, ahogy Iasónt is.⁴⁰ Ebből az aspektusból különös figyelmet érdemel annak a tragédia egészen végigfutó párhuzamnak a jelentéses újírása Weöresnél, amely Médeia testének nyílásai, a születés, születés és halál, illetve a Symplogades szikláinak hasadéka között létesül, amelyen keresztül a nő segítségével az Argó hajó sikeresen áthaladt: „Szép magzataidat hiába szüled? / Oh miért is hagytad el azt a vadont / S jöttél a sötétlő szirtkapun át?”⁴¹ (1262–1264) E hasadékot a tragédia második felében a lesbosi költészet mitikus helyeként, a menekülés lehetőségeként megjelenített Athén mint távoli kapu váltja fel.⁴² Az athéni nők központi szerepet játszottak abban, hogy a *parrésíát* legitimálják fiú utódaikban, ahogyan Euripidés *Ión* című tragédiája⁴³ is nyíltan hangsúlyozza: szabad (nyilvános) beszédük anyjuktól eredt. Ez a momentum nem pusztán Iasón kétes érvelését teszi átláthatóbbá, hanem a betelepült család valamennyi tagjának eredendő otthontalanságára irányítja a figyelmet. Médeia gyermekei (akiket a tragédia kezdetétől Hádészhoz köt a szöveg) a napszekéren anyjuk bosszújának áldozataiként előbb saját otthonukból, majd az Alvilágból is kirekesztetté válnak. Médeia gyilkosságsorozata Iasónt is kiszorítja az általa birtokolni vélt terekből: végleg távoznia kell a palotából, saját gyermekeit sem temetheti el, s megjövendölt halála (az Argó csonkja vágja fejbe) a tengertől is elidegeníti.

⁴⁰ GRAF, *i. m.*, 259; MCCLURE, *i. m.*, 9; Rush REHM, *Marriage to Death: The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*, Princeton – New Jersey, Princeton University Press, 1994, 97.

⁴¹ „mit ért szülni e két fiut [...] / mire került el két Szümplogades / szirtfokát, vendég-megölő vizét?” (Kerényi Grácia fordítása)

⁴² REHM, *The Play of Space*, *i. m.*, 254, 255, 258, 264.

⁴³ Devecseri Gábor nem igazán szerencsés fordításában: „[...] mert hogyha azt, ki szült, föl nem lelem, / az életem semmit sem ér. S ha esdhetem: / ó, bár athéni polgárnő lehetne ő, / szólásjogom hogy révén is lehetne majd. / A tiszta-vérű városban, ki bevándorolt, / ha polgárnak mondják is, szolga-zár kerül / ajkára, és a nyílt beszédhez nincs joga.” (Eur. *Ión*, 669–675. = *Összes drámái*, *i. m.*, 463–464.)

Weöres hosszúversében a megszólaló hangok egyértelmű elkülönítését akadályozó nyelvi mozgásokkal összefüggésben nyomon követhető azoknak az euripidési szövegben megtalálható térbeli metaforáknak az újraírása, amelyek az ellenfél és a barát, az idegen és a hozzátartozó között érzékelhető határvonal fájdalmas kimozdítására és elbizonytalanodására hívják fel a figyelmet: a *philos* és *echthros* nem mint egymást kölcsönösen kizáró kategóriák, hanem mint átfedésbe kerülő fogalmak jelennek meg.⁴⁴ Az első rész beszélője a belső és külső tér határán, a tornácon helyezkedik el, az általa megszólított pedig a tengeren bolyong. A szöveg szinte mindvégig különböző minőségű terek határára állítja az éppen mozdulatlan beszélőt, a szeretett személy(ek) hiányát a szöveg következetesen a bizonytalan mozgással, a tekintet által bejárhatatlan vagy üres terekkel⁴⁵ teszi érzékelhetővé. A megszólalók közötti kapcsolat dinamikáját azok térbeli mozgása érzékelteti, amelynek a szöveg gyakran az üldözés és a menekülés jelentéseit kölcsönzi. Megfigyelhető, hogy a vers térszerkezetében jelölt két pólus, amelyek a női beszélő számára menedékként jelennek meg, az euripidési szövegben, Iasón megszólalásában hasonló jelentésben szerepelnek: „A föld ölébe kell elrejtőzködni / Vagy szárnyakon a légbe szállni, hogyha nem / Akar lakolni a királyi ház miatt.” (1296–1298)

Az istenekkel folytatott kommunikáció meghatározó eleme a weöresi költemény első részében, hogy a beszéd elzárkózik tényleges címzettjétől: „Ha mutatnám szívem: irgalmaznának az istenek. / De néma leszek, esküszöm!” (371.), amely a kapcsolatok következetes egymásra olvasásának eredményeképpen a későbbiekben, az ősanják kapcsán szintén térbeli metaforákkal lesz elbeszélhető. A szöveg zárzata szintén megerősíti ezt a metaforikát („Én, átkozott, az oltárhoz nem léphetek”, 381.), amely a misztériumokon való részvételből kizártakon túl egyben Mózes kitesztettségére is utal az ígéret földjéről. Az euripidési tragédiával szemben, ahol a héliosi napszekér mintegy igazolja Médeia tettét, és visszakapcsolja a hősnőt isteni felmenői láncolatába, majd a kar az exodikonban ezt az elégtételt a halhatatlanok tetteinek kiismerhetetlen rendjébe integrálja, Weöresnél az 1. szövegrészben éppen e rend tragikus tett(sorozat) általi megszakadása kerül középpontba, és a költemény lezárásának ezzel összefüggésben egyik lehetséges értelmezése, hogy a beszélő kívül reked az egységet az ismétlés által megvalósító isteni szférán. A családi kötelékeit mániákusan felszámoló Médeia Euripidésnél egyes értelmezők szerint a reprodukív démonok (Lamia, Mormo) jellemzőit ölti magára, akik életük lezáratlanságától szenvedve más nőket sújtanak azokkal a csapásokkal, melyek őket érték. Ez testesül meg Héra Akraia kultuszában, amely Sarah Iles Johnston szerint szoros kapcsolatban áll Médeia Iasónhoz intézett azon utolsó szavaival, amelyekkel a korinthusi Héra-szentélyben majdan sorra kerülő, a gyilkos tettet engesztelő szertartásokra utal.⁴⁶

⁴⁴ Erről bővebben lásd REHM, *The Play of Space*, i. m., 262.

⁴⁵ Például: „Ó, ha te / mellettem állnál...”

⁴⁶ JOHNSTON, *Corinthian Medea*, i. m., 45, 57.

A zárlatban tapasztalható kettősséget ez a metafora is előkészíti: míg a görög hagyományban a tökéletlen, büntetést kiváltó áldozatot, addig az Ószövetségben a népe megaláztatásában osztozó és gyilkosságának színhelyéről menekülő Mózes bűnbánó odaadását és félelmét sűríti magába, utal az isteni beszéd meghallásának és a kiválasztás aktusának (az előzményeket feltételező) eseményére, és az eltiltásra az ígélet földjére való belépéstől. Az „olajfa-liget” a görög romok mögé képzelt mediterrán táj és egyszerűsége az Olajfák hegye, ez utóbbira a szöveg igen szaggatottan utal. Az evangéliumi szenvedéstörténet a szöveg meghatározó pontjain referenciaként, de mindig töredékesen van jelen, és nem a megváltás, hanem az elárultatás, kiszolgáltatottság és megaláztatottság narratívájaként működik, a Getsemáne-kert kereszthalál előtti vízióit és kétségeit érzékeltetve. A szöveg egyes részletei cirénei Simont, Júdást, majd Pétert szólítják meg, utalnak a szenvedés kelyhére, a kereszthalálra („eltört a telt csupor és az ecetes bor kifolyt”) és a feltámadásra („nyughelye feltörve, kifosztva kong, / üres a halotti pólya”).

A hosszúvers szövegében a Médeia-történetek szüzséjének egyik központi metaforája, a hazátlanság és idegenség tehát az olvasás metaforájává és létmetaforává is válik. A mítosztöredékek összeegyeztetésére és azonosítására tett, lezárhatatlan kísérlet az olvasás meghatározó tapasztalatává lesz, a szöveg térszerkezetét sorozatosan kimozdított és másként-látott, újrastrukturálódó, többértelmű terek rendszere alkotja. A terekből való kivetettség, a határhelyzet az ének önmagához fűződő (többértelmű és ebből a paradigmából kimozdított) viszonyát, a családtagok és a szerelmesek közötti kapcsolatot és az istenekkel folytatott kommunikációt egyaránt meghatározza, s a szöveg e kapcsolatrendszereket következetesen egymásra olvassa (hasonlóan a weöresi *Háromrészes ének* szövegéhez).

4, a sárkány allegóriája és az ehhez köthető időstruktúra

A költemény szövegében a görög mítoszvariánsokhoz köthető tulajdonnevek helyett rokonsági viszonyba állított és nemi jelleggel ellátott állat- és növénynevek szerepelnek (Sárkányszűz, Sárkánylegény, Sárkány-Ős, Virág-Anya, Tehén-Asszony, Medve-Ükanyó). A sárkány versbeli allegóriája történelmileg és földrajzilag is elkülöníthető eredetű (vagy már egymásba íródott) töredékeket, elbeszéléselemeket olvaszt magába. Az *Enúma elis* című akkád kozmogóniai költeményből Tiámat, a világháoszt megtestesítő sárkányszörny figurája,⁴⁷ a termékenység kínai sárkánya éppúgy szerepet játszik Weöres szövegében, mint az orphikus szövegek azon sokfejú, szárnyas sárkánya, amely az idő allegóriájaként jelenik meg,⁴⁸ vagy az Euripidésnél és Ovidiusnál megjelenített sárkányszekér, illetve annak a sárkánynak az alakja, amely az aranygyapjút őrzi az argonauták mítoszaiban. A *Faust* II. részének Ősanyáit idéző

⁴⁷ *Gilgames: Agyagtáblák üzenete*, ford. RÁKOS Sándor, Bp., Szépirodalmi, 1985.

⁴⁸ Geoffrey S. KIRK, John E. RAVEN, Malcolm SCHOFIELD, *A preszókratikus filozófusok*, ford. CZISZTER Kálmán, STEIGER Kornél, Bp., Atlantisz, 1998, 56.

nőalakok, amelyek a korai kínai, asszír és görög mitikus ábrázolások állatisteneinek képzetére is utalhatnak,⁴⁹ és kapcsolatba hozhatók Várkonyi Nándor *Szíriat oszlopai* című könyvének IX. fejezetében kifejtett nézetekkel,⁵⁰ a versben a határtalan múlt, a kezdetlen preegzisztencia állapotához kapcsolódnak, amelyhez Platón szerint az idő kötelékéből kiszabaduló lélek a visszaemlékezés által juthat el.⁵¹ Az Oidipus királyról szóló elbeszélések talán a legmarkánsabb példái annak, hogy a rokonsági viszonyok tisztázatlansága és többértelműsége hogyan hívja elő az én eredetére és önazonosságára vonatkozó kérdések sokaságát. A beszélő e többszörösen rétegzett elbeszéléstörödékek sokaságában keresi helyét, barangol, és nemegyszer idegen szólamokhoz képest kell külsőként pozicionálnia saját megszólalását (vö. például az első rész Iasón-vízióját vagy harmadik rész kapitálissal szedett sorainak az E/1. személyű beszélő szólamához fűződő viszonyával).

A Sárkányszűz és a Sárkánylegény tipográfiailag elkülönített szólama olvasható a korábban ismertetett kétféle időtapasztalathoz kapcsolódó létezőmód allegorizációjaként, a Sárkányszűz megszólalásait a metaforabokrok által teremtett látvány uralja, testtartása a halottéhoz hasonló, az események lineárisan elbeszélhető idején kívül helyezkedik el:

„Mi panaszkod? Semmi se múlik, élek, itt jövök
és magad itt vagy velem, átfonsz, te vagy az én uram,
ölellek éjjel-nappal; többet mit kívánsz?” (378.)

A Sárkánylegény szólama és a hozzá kapcsolódó narratív átvezetések a Sárkányszűz keresésének történetét beszélik el. A két szereplő vagy létezőmód találkozása csak az emlékezés pillanatában jöhet létre, amikor a beszélő emberi személyiségétől elhatárolódva⁵² mozdulatlanává válik, és a mérhető idő tapasztalatán kívülre kerülve halotti testtartást vesz fel:

A föld peremén
világtalan lélekkel, mint a kő, soká
fekszem a sötét s a semmi közt. Mert nincs remény,
csak innenső és túlsó kettős éjszaka (377.)

⁴⁹ A Weöres-költeményben feltüntetett tehén és páva Héra Akraia állataiként különös jelentőségre tehetnek szert.

⁵⁰ VÁRKONYI Nándor, *Szíriat oszlopai: Elsüllyedt kultúrák*, Bp., Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1939, 288–292.

⁵¹ Lásd KERÉNYI Károly, *Platonizmus = K. K., Halhatatlanság és Apollón-vallás: ókortudományi tanulmányok, 1918–1943*, Bp., Magvető, 1984, 474.

⁵² Ezt erősítik meg a 2. szövegegység utolsó sorai is: „elrothadok s ha burkomból kibomolva majd / az idegen messzeségben ifju életem / s ígért jegyesem elérem: jaj, már más leszek” (378.)

A harmadik részben a zárlatig egyetlen beszélő szólamában váltakozik a kétféle időtapasztalat: hajnalban szólal meg, saját emlékeként/álmaként összegzi a második egység történéseit, majd az ovidiusi intertextus mentén a térbeli mozgással, a Nap horizonton befutott pályájának követésével megismétli a Sárkánylegény útját, míg elérkezik a Nap kapujához, ahhoz a metaforikus helyhez, amely Hésiodos elbeszélésében az egymást váltó nappal és éjszaka, élet és halál helye, Apollónios Rhodiosnál pedig Aiétés palotája, ahol a napsugarak kipihenik magukat. A két beszéd típus ismételt ütköztetése, amely szoros összefüggést mutat a hérakleitosi mottó állításaival és szerkezetével, a weöresi szöveg legkidolgozottabb és leghangsúlyosabb szakaszait emeli ki, amelyek tematikailag mindannyiszor a halál élményéhez kapcsolódnak.

MÁRIA BARTAL

The Name of Externality

About the Poem of Sándor Weöres: Medeia

Medeia by Sándor Weöres is one of the poet's epic mythological poems of the 1950s, connecting and contrasting fragments of Medea's disparate mythic narratives written by Euripides, Apollonius Rhodius and Ovid. The textual and narrative discontinuity and the mixture of epic, lyric and dramatic discourses in a widened context of Medea's mythologems allow to read the poem as a simultaneous experiment to interchange the dramatic functions of the characters, dissolving and establishing the borders of their identity, and, paradoxically, to metaphorise the closure, the marginalization and the isolation of the Self. *Medeia* is constituted by a double time structure: besides the homogeneous time of the dream and the non-existence connecting to the inseparability of the poem's speakers and to the visual dominance, there is the time structure of the unified centre of the unidentified *first person singular*, and the remembrance of the voices resulted in diverse histories. The three dominant types of the speakers' narratives are the magic powers of the enchantress penetrated by the voices of the victims, that of the orphic Medea calling into question the function and effect of poetry and song, and the various mythologems of dragons.

CSANTAVÉRI JÚLIA

„Minden elvégeztetett!”

Médeia és Iasón Pier Paolo Pasolini filmjében

Pier Paolo Pasolini gondolkodásában mélyen átható szerepe volt a görög mítoszok hagyományainak, különösen az Argonauták történetének. Posztumusz ránk maradt *Petrolio* (Olaj) című monumentális regénytöredékének¹ legfontosabb forrásai és ihlető előképei között, amelyeket a szerző jónak lát külön oldalon felsorolni, előkelő helyen szerepel Apollónios Rhodios *Argonautikája*. Sőt, a jegyzetekből és töredékekből felépülő könyvben, amelyben a gazdag kulturális szöveg legtöbbször szintén töredékes utalásokban, beépített idézetekben és parafrázisokban vagy rövid megjegyzésekben bukkan felszínre, ezúttal nemcsak hosszabb, egybefüggő egységet, öt egymást követő jegyzetet szentel az aranygyapjú történetének – amelyet *Gli Argonauti* (Az argonauták) címmel fog össze² –, hanem világosan fel is fedi a szándékát.

Mitikus utazás Keleten, Apollonius Rhodius megidézése. Térképeken nem szereplő szeglet, ahol megjelenik a Hős, aki korábról származik. Egy sor látomás az utazás Mítoszáról, az utazás mint beavatás stb. Valós utazások realiztikus vízióival vegyítve (nevek és pontos adatok nélkül, mint az álmokban stb.).³

A „Hős, aki korábról származik” Pasolini lábjegyzete szerint nem lenne más, mint a Médeiáról szóló filmjéből már jó ismert Kentaur, aki Afrika és az ókori Görögország együttállását testesíti meg.⁴ De túl az argonauták történetén az *Olajt* át- meg átszövik a görög mitológiára tett utalások, olyannyira, hogy a szerző még ókori görög nyelven írott részeket is tervezett a szövegbe illeszteni. Ha számításba vesszük, hogy e posztumusz megjelent regénynek (amelyhez Pasolini valószínűleg 1972-ben kezdett hozzá és egészen a haláláig dolgozott rajta) a szerző intenciói szerint tartalmaznia és egyfajta alkímiai tégelyként összevegyítenie kellett mindazt a tudást, amelyet ő maga a világról felhalmozott, akkor bátran állíthatjuk: az ókori görögség kulturális hagyománya egyik meghatározó eleme ennek az elegynek.

Ha feltesszük a kérdést, hogy mit keresett és – még inkább – mit talált meg Pasolini ebben a hagyományban, mi volt az belőle, ami alkalmasnak látszott egy egészen más

¹ Pier Paolo PASOLINI, *Petrolio*, Milano, Mondadori, 2005, 2.

² *Uo.*, 147–169.

³ Pier Paolo PASOLINI, *Olaj*, ford. PUSKÁS István, Pozsony, Kalligram, 2015, 167.

⁴ *Uo.*

történelmi idő, a 20. század második fele zaklatott korszakának megközelítésére, az egyik válaszként a változást jelölhetjük meg. Pasolini számára az ókori görögség társadalmi folyamatai, különösen abban a formájukban, ahogyan a nagy tragédiaszerzők műveiben megjelennek, az átmenet drámáját mutatják be: egy barbár, szenvedélyek és bosszúálló, vérszomjas istenek uralta, de ugyanakkor a természettel eredendő harmóniában élő archaikus közösségi létből a törvények által szabályozott városállami civilizáció felé. Ami Pasolinit leginkább érdekelt, az ennek az átmenetnek a feszültsége és tragédiája. Az az ellentét, amely az ősi, a létezés transzcendens alapjaihoz rituálisan kapcsolódó ember, illetve a modern társadalom érdekvezérelt, a világot pragmatikusan szabályozó, hétköznapi rendje között húzódik. Jó oka volt erre. A faszizmus és a második világháború kataklizmája nyomán maradt romokon fokozatosan kiépülő új, polgári Olaszország alapjaiban formálta át azt a paraszti hagyományokra és a hozzá kapcsolódó primer, ősi és a természet örökre megújuló rendjére támaszkodó közösséget, amely Pasolini világlátásának mágikus-mitikus alapjait meghatározta. A faszizmus idején eszmélő fiatal költő számára Friuli tartomány földműveseinek hite, évszakok szerint egymást váltó rítusai, a mindennapi élet méltóságát a tradíció változatlanságában őrző létformája volt az alap, az emberi létezés történelmen kívüli lényege, maga a Valóság, amit szembe lehetett helyezni a faszizmus hazug retorikájával. A háború után ezek a paraszti közösségek átalakultak, tagjaik szétszóródtak és részben a nagyvárosokba mentek (ahogyan Pasolini maga is), és azok perifériáján húzták meg magukat, hogy a 60-as évek végére megkezdődjön végleges beolvadásuk a homogenizált technokrata kispolgárságba. Az ősi kultúra, amely sikeresen ellenállt az 1945 előtti faszizmusnak, a kiépülő – Pasolini által újfaszizmusként megbélyegzett – neokapitalizmus árnyékában szétöredezett és lemerült: a kultúrát hordozó nyelvvel, a dialektusokkal együtt. Pasolini az 50-es években írt regényeiben, (*Ragazzi di vita*⁵ – Utcagyerekek; *Una vita violenta*⁶ – Egy erőszakos élet), majd első filmjeiben (*Accattone* – A Csóró, 1961; *Mamma Roma*, 1962) a barakklakó lumpenproletárok életének ábrázolásával közvetlenül is megmutatta ennek az átalakulásnak a drámáját. A folyamat előrehaladtával azonban ez lehetetlenné válik, Pasolini kezéből kifut az „anyag”, és egyre távolabb kell mennie térben (Afrika és a harmadik világ) és időben (archaikus kultúrák velünk élő emlékei), hogy a valóság teljességét átfogó szakrális szemlélet és a pragmatikára épülő deszakralizált és deszakralizáló társadalmi folyamatok egymásra hatását megmutassa. A görög mítoszok megidézése így közvetlen része lesz a költő személyes és művészi világának, valamint szorosan kapcsolódik az általa folytatott társadalmi-politikai diskurzushoz. Pasolini Harmadik Világhoz való viszonyát elemezve Puskás István részletesen tárgyalja azt a fontos körülményt, hogy a költő olvasatában a paraszti és a polgári világ szembenállása nem pusztán osztályjellegű, de antropológiai-kulturális ellentét is, sőt talán elsősorban az.⁷

⁵ Pier Paolo PASOLINI, *Ragazzi di vita*, Milano, Garzanti, 1955.

⁶ Pier Paolo PASOLINI, *Una vita violenta*, Milano, Garzanti, 1959.

⁷ PUSKÁS István, *A tanú teste* = P. I., *Távolí világok*, Debrecen, Printart-Press Kft., 2015, 170–174.

Az ókori görög kultúra beemelése ebbe a diskurzusba valószínűleg akkor kezdődik, amikor Pasolini 1960-ban – első filmje, *A Csóró* rendezésének évében – Vittorio Gassman kérésére új fordítást készít Aischylos *Oresteia*jából. A figyelmes kritika azonnal érzékeli, hogy Pasolini átrendezi a hangsúlyokat, és a történetben jóval nagyobb jelentőséget ad az Oresztést üldöző, bosszúálló Erynniseknek. Ebben az évben az író egy beszélgetős rovatot is vezet az Olasz Kommunista Párt folyóiratában, ahol egy olvasói levélre válaszolva így ír erről:

Az *Oreszteia* lényegét tekintve politikai változást ír le. Azt, hogy az archaikus, zsarnoki berendezkedést hogyan váltja fel egy demokratikus – habár még csak kezdetlegesen demokratikus – államforma. A trilógia csúcspontja az, amikor Athéné (a Ráció, aki az apja fejéből pattant elő, tehát nem érintette meg az anyaméh irracionalitása) megalapítja a polgárok gyűlését, ahol ők a szavazatukkal dönthetnek. De a tragédiának ezzel még nincs vége. Az Erünniszek, a természet fékezhetetlen, ősi, ösztönös erői, Athéné racionális beavatkozása után is tovább élnek – hiszen istennők. Nem lehet kiirtani, nem lehet megölni őket. Lényegi irracionalitásukat megtartva át kell alakulniuk, azaz »Átokból« »Áldássá« kell válniuk. És ismétlem: az olasz marxisták nem foglalkoztak ezzel a problémával, sőt amennyire én tudom, az oroszok sem.⁸

Pasolini tehát 1960-ban, hasonlóan a kor egyik jelentős olasz antropológusához, Ernesto De Martinóhoz, úgy látja, hogy a racionális, antropológiailag az apához köthető történelmi idő – amelyet ezúttal az ókori Athén testesít meg – csak akkor lehet életképes, ha éltető elemként magába tudja fogadni a létezés irracionális, történelem előtti, időtlen, az anya által hordozott erőit.

De Martino, akire Pasolini publicisztikáiban többször is hivatkozik, *Il mondo magico* című korai könyvében Ausztráliától Dél-Amerikán át Grönlandig, a legkülönbözőbb területeken gyűjtő etnográfusok adatai alapján dolgozta ki a *jelenlét* fogalmát. Az általa megfogalmazott antropológiai értelemben ez a jelenlét az én középpontja, az a képesség, amivel megőrzi és felhasználja azokat az emlékeket és tapasztalatokat, amelyek biztosítják aktív részvételét az adott történelmi helyzetben. A jelenlét egyben a kultúra alapja. Ebben a keretben az archaikus kultúrák mágiája és rítusai arra szolgálnak, hogy a természettel szemben kiszolgáltatott, jelenlétét veszélyeztetve érző ember számára menedéket nyújtsanak a sztereotip ismétlések és a mögöttük álló hagyomány által.⁹ A nyugati kultúra és a mágikus világ kultúrája, a mágikus és a racionális gondolkodás közötti lényegi különbséget az etnológus abban látja, hogy míg a mágikus világban a jelenlét még problematikus, gyenge és a természetnek alávetett,

⁸ Barth D. SCHWARTZ, *Pasolini Requiem*, Venezia, Marsilio, 1995, 537. (Amennyiben külön nem jelzem, az idegen nyelvű idézeteket a saját fordításomban közlöm. – Cs. J.)

⁹ Ernesto DE MARTINO, *Il mondo magico: Prolegomeni a una storia del magismo*, Torino, Einaudi, 1948.

ezért szüksége van az irracionális erők védelmére, addig a nyugati civilizációban már autonómiája van.

A személy autonómiájának elve áthatja a nyugati civilizációt és történetileg megkülönbözteti az összes többitől. Etikai szempontból már a görögök gondolkodásában megjelenik a személy központi szerepének nagy témája.¹⁰

De Martino majd két évtizeddel később a modern világ válságát szintén a jelenlét válságával írja le.¹¹ A modern fogyasztói társadalom kiépülésének következtében a társadalmi csoportok elveszítik addig követett értékeiket, szokásaikat, identitásukat, és kiszolgáltatottjává válnak egy számukra érthetetlen és befolyásolhatatlan világnak, amelyben már nem képesek a cselekvésre. Az elkötelezetten baloldali etnológus szerint a megoldás egyik lehetséges kulcsa, ha a nyugati civilizáció képessé válik visszavenni a történelmi perspektívát, tehát elismerni és integrálni a kultúrák sokszínűségét: csak így térhet vissza saját gyökereihez és nyerheti vissza saját identitását. Egyfajta „etnográfiai humanizmust” javasol, amely nyitott az archaikus és a modern civilizációk kölcsönhatására. Gondolatmenete sok ponton egyezik Pasolini felfogásával, aki emberként, művészként és politikai szereplőként is kiállt a marginalizált társadalmi csoportok mellett, amelyek a fogyasztói társadalom perifériájára szorítva még hordozták a világ történelmen kívüli rendjének, a nagyság, a teljesség, az önmagáért való létezés szépségének nyomait. Antonio Tricomi Pasolinivel kapcsolatos tanulmánykötetében rámutat arra, hogyan tükröződik Pasolini 1968-ban – a nyugati civilizáció krízisét emblematikusan jelző diákmozgalmak évében – készült *Teorema* című filmjében a De Martino értelmében vett „jelenlét” válsága, egy nagypolgári családon belül. Az egy évvel később forgatott *Médeia* (Medea, 1969) pedig azt mutatja meg, hogy ha a varázslónő által képviselt mágikus paraszti világ és az Iasón képviselte racionális, iparosodott civilizáció nem tudja kölcsönösen befogadni egymást, az mindkét világ pusztulásához vezet.¹² Az ősi földművelő civilizációk szakrális szemléletének leírásához Pasolininek De Martinón kívül más előképei is voltak. A *Médeia* Euripidész mellett legalább ugyanilyen mértékben Mircea Eliade és James G. Frazer hatását is mutatja.

A vér vörös színében égő ősi táj. Mintha sivatagos vidék lenne, bár itt-ott bizonytalan, talán emberi kéz építette formákat is látunk. De nem lehetünk benne biztosak, mert a szemünkbe – azaz a kamerába – tűz a felkelő Nap, épp abban a pillanatban, amikor fellángol a horizonton. Ezt a mozdulatlan nagytotált látjuk Pasolini *Médeiájának* főcíme alatt, miközben buddhista szerzetesek csengettyűhangjai szólnak. Lenyűgöző, egyszerre vonzó és fenyegető kép. Újra látjuk még a film folyamán Médeia álombeli látomásaként immár Korinthosban, amelyben a Nap sugallatára visszaveszi régi

¹⁰ *Uo.*, 156.

¹¹ Ernesto DE MARTINO, *Apocalissi culturali e apocalissi psicopatologiche*, Nuovi Argomenti, 1964, 107–141.

¹² Antonio TRICOMI, *In corso d'opera: Scritti su Pasolini*, Massa, Transeuropa, 2011, 189.

énjét, felölti papnői díszait és elszánja magát, hogy kegyetlen bosszút álljon megsértett méltóságáért.

A mitológia szerint Médeia a Napisten, Hélios unokája. Kerényi Károly elemzésében a Napisten a mitikus világ középpontjában áll. Életadó és halált hozó, hisz minden este alászáll Hádés birodalmába, és sötétségbe borítja a Földet, hogy aztán minden hajnalban újjászületve ismét élettel és fénnel töltsse meg.¹³ Kerényi D. H. Lawrence-t idézi, aki az Apokalipszishez írott kommentárjában így fogalmaz a modern emberrel kapcsolatban:

A Napunk valami egészen más, mint az ókori ember kozmikus Napja, hiszen már-már teljesen szokványos dologgá válik. Azt még ugyan látjuk, amit Napnak nevezünk, de Héliost már örökre elvesztettük, s a kaldeusok nagy korongját még annál is jobban. Elvesztettük a kozmoszt, hiszen a vele való kozmikus kapcsolatból kiléptünk, s ez a legnagyobb tragédiánk.¹⁴

A mintegy három percig kitartott nyitóképpel Pasolini azonnal tudunkra adja, hogy Médeia történetét ebben a perspektívában kívánja elhelyezni. A tibeti csengők nyugtalanító hangja pedig messze visz minket a görögségtől, kitágítva a tragédia tér- és időkereteit.

Pasolini filmje közvetlen előzményként Euripidés drámájára hivatkozik, amely a cselekmény szempontjából csak a végkifejletre, Médeia végzetes tetteire koncentrál. Az előzményekről, az aranygyapjú elrablásának és Médeia tetteinek történetéről a Dajkától értesülünk, mindjárt az elején: majd később, az Iasónnal vívott szópárbajában maga Médeia is felidézi a Korinthosba vezető utat. Pasolini azonban visszamegy a mitikus időben. Filmjében az aranygyapjú megszerzésének története ugyanúgy a szemünk előtt játszódik le, mint a Korinthosban történtek. Ahol a görög tragédia színpadán a kórus vagy a szereplők idézik fel és értelmezik az eseményeket, a szereplők cselekedeteit, ott Pasolininél maga az esemény, maga a cselekvés válik beszédessé, veszi át a kimondott szó helyét. A narráció kitágításának másik lényeges funkciója, hogy míg Euripidés színpadán Médeia az abszolút főszereplő, Pasolini filmvásznán Iasón is nagyobb jelentőséget nyer. Nemcsak valódi ellenpólussá válik, de az asszony drámájával összefonódva az ő belső történetét is nyomon követhetjük. A rendező egy harmadik fontos szereplőt is színre léptet, az Iasónt felnevelő Cheirónt, a Kentaurt.

A film első blokkja ennek a nevelésnek a története, ahogy Iasón gyermekből felnőtte válik. A Kentaur hosszú, több különböző részből álló monológjáról van szó, amelyet előbb az öt éves, aztán a tizenhárom éves, majd az ifjú felnőtte érett Iasón hallgat. A Kentaur szavai indítják el a mesét, aki éppen úgy, mint Euripidés drámájában

¹³ KERÉNYI Károly, *A Nap leányai: Gondolatok a görög istenekről*, ford. TóTH Zoltán, Kaposvár, Szukits, 2003, 13–20.

¹⁴ *Uo.*, 15–16.

a Dajka, összefoglalja az előzményeket, ezúttal Iasón származását. A Kentaur igazi tanár, tősgyökeres 20. századi értelmiségi, aki szavakkal véli megragadni a valóságot. Monológja második részében a világ szakrális titkára tanítja a rábizott kiskamaszt.

Minden szent, minden szent, minden szent! Nincs semmi természetes a természetben, édes fiam, ezt sose feledd el. Amikor a természetet természetesnek látod majd, akkor minden véget ér. Isten veled ég, tenger, isten veled!¹⁵

Pasolini saját maga szól a Kentaur szavaival, ebben az értelemben a Médeia éppen úgy önreflexív film (is), mint az *Oidipusz király* (Edipo re, 1967). A helyszín a költő ifjúságát idézi. A Grado környéki lagúnák békét sugárzó tája természetes keretet ad az önreflexiónak.

Nemcsak Iasón nő fel, a Kentaur is átalakul. Mire útjára bocsátja tanítványát, hogy harcba induljon apja trónjának visszaszerzéséért, ő maga elveszíti jellegadó attribútumait: mitikus, félig emberi, félig állati lényből kiábrándult, idősödő férfivá lesz. A Kentaur búcsúzó szavaival Eliade gondolatát idézi a gabonaszem kalászként való újjászületésének misztikus értelméről, az élet feltámadásának misztériumáról.¹⁶ Aztán hozzászieszi: „amit te fogsz fel a magok újjászületéséről, annak számodra nincs jelentősége. Olyan, mint egy távoli emlék, amihez nincs közöd. Vagyis nincs semmiféle isten”¹⁷

A Kentaur átalakulása az antitézis győzelmét is jelenhetné. De Pasolini nem adja meg magát ilyen könnyen. A film váltópontján, amikor Médeia és Iasón megérkeznek Euripidés tragédiájának helyszínére, a Kentaur ismét megjelenik, de ezúttal két alakban. A mitikus lény és a profán bölcs egyszerre vannak jelen. A régi már nem tud szólni, de az Új magára veszi a terhet, hogy képviselje és kifejezze őt még akkor is, ha Iasón ezzel már semmit nem tud kezdeni.

Pasolini filmkészítésének alapvető mozzanata az, ahogyan kiválasztja a szereplőit. Sokszor dolgozik „amatőrökkel”, de bizonyos filmjeiben színészek is felbukkannak: ebben a filmben éppen a Kentaur, a francia Laurent Terzieff, aki, mint Gian Piero Brunetta megállapítja, már játszott embert és lovat a színpadon Jean-Louis Barrault rendezésében.¹⁸ Ezzel szemben az Iasónt alakító Giuseppe Gentile a hetvenes évek neves atléta. Az alapkérdés ugyanis Pasolini szempontjából nem az, hogy színész vagy amatőr-e a

¹⁵ Pier Paolo PASOLINI, *Médeia*, ford. LUKÁCSI Margit = P. P. P., *Forgatókönyvek*, Pozsony, Kalligram, 2010, I, 405. – A szöveget mindvégig a forgatókönyv kiváló magyar fordításából idézem, mivel a Pasolini által nyomdába adott forgatókönyv-változat második része szó szerint tartalmazza a filmben elhangzó szöveget: utólag, a kész film alapján rögzítették. A film magyarországi forgalmazásához készült feliratok, természetükből adódóan rövidíteni kénytelenek, ezért a szövegelemzés számára nem megbízhatóak. A forgatókönyv első része viszont olyan sok és jelentős eltérést mutat az elkészült filmhez képest, amely egy teljesen külön dolgozatot kívánna meg. A filmet eredetileg *Médea* címen forgalmazták Magyarországon, de a forgatókönyv-kiadás már *Médeiaként* jegyzi, ezért végig így hivatkozom rá.

¹⁶ Mírcea ELIADE, *Vallástörténeti értekezés*, ford. SUJTÓ László, Bp., Helikon, 2014, 519–520.

¹⁷ PASOLINI, *Médeia*, i. m., 407.

¹⁸ Gian Piero BRUNETTA, *Forma e parola nel cinema*, Padova, Liviana, 1970, 117.

szereplő, hanem a személy valósága, az a pszichikai-fizikai-társadalmi-kulturális aura, ami körülveszi. Terzieff az általa képviselt francia színházi hagyomány révén saját valójában közvetíti a fizikai-erotikus és a spirituális valóság dichotómiájának egymást feltételező egységét. Gentile pedig a kor ünnepelelt hőse, aki épp ezért mélyen beágyazott a modern világba, és a filmben is ekként van jelen. Ezzel képviseli mindazt, amit Pasolini el kíván mondani Iasónról. Egész habitusát a könnyedség, a játékoság és a felsőbbrendűség biztos tudata jellemzi, az új kihívások keresése. Távol áll tőle minden mély érzelem. Erős és vonzó, ugyanakkor törekeny férfi, akiben mélyen eltemetődött, de mégis ott él a gyermekkor mágikus világa. A többi argonautához hasonlóan magabiztosan és természetes erőszakkal veszi el magának, amit az élet kínál.

Pasolini Argója, bár a forgatókönyv tanúsága szerint eredetileg úgy tervezte, nem lett büszke hajó, a technikai civilizáció jelképe. Az argonauták, egy maréknyi hétköznapi kalandor, egyszerű tutajon összezsúfolódva ringatóznak a tengeren. Pasolini nem egyéníti őket, csak Orpheust ismerhetjük fel a lantjáról: egyformán fiatalok, kíméletlenek, kalandra, szerzésre éhesek. Hogy milyen kalandokat élnek át az Argó utasai, arról Euripidés nem emlékezik meg. Pasolini is hallgat az útról, Iasón és Peliás megállapodását a Kolchisba érkezés képei követik. Hősi tettek helyett ez a csapat végigdúlja az idegen földet. Párhuzamos vágással ütköznek a gátlástalan férfi erőszak és a kolchisi asszonyok türelmes, alázatos munkájának képei. A küzdelem, a zsákmányszerzés és a félelem, a menekülés zajait ősi japán és iráni kántálás békéje ellensúlyozza. A fosztogatás lovak befogásával indul, világos utalásként a Napisten, Hélios szekerét húzó lovakra, amelyek ugyanakkor, mint Kerényi rámutat, khtonikus jelképek is,¹⁹ majd egy szentély kifosztásával zárul. Hellás hősei nemcsak szentség nélkül élők, de megszenteltelítők is, nem pusztán hétköznapi, de szakrális javaitól is megfosztják az idegen földet, ahogy ezt az aranygyapjú elrablásával majd betetőzik. Néhány évvel később az *Argonautika* 20. századi újrafogalmazására tett kísérletében²⁰ Pasolini ezt az interpretációt egyértelműen a Harmadik Világ kifosztására vonatkoztatja.

A filmbeli narráció mindvégig elliptikus. Pasolini jelentős kihagyásokkal és sok apró változtatással él, miközben azért lényegi elemeiben követi a mítoszt, amely rejtett struktúráként szabályozza az eseményeket. Az egyes jelenetek közötti, a vágás által meghatározott láthatatlan térben és időben a történet folytatódik, de ezt a rendező a néző kreativitására bízta. Olyan nézőre számít, aki tisztában van a mítosszal, ismeri Euripidés drámáját, és referenciabázisként folyamatosan mozgósítja ezt a tudását a film befogása során. Az egyik nagyon jelentős Pasolini-féle változtatás, hogy az ő Iasónja nem áll bosszút Peliáson, mert az nem tartja be az ígéretét. Mire visszatér, az iolkosi trón – csakúgy mint maga az aranygyapjú – értéktelenek a szemében. Már nincs kötelék, ami a régi világhoz fűzné. Ezekkel a szavakkal búcsúzik a királytól:

¹⁹ KERÉNYI, *i. m.*, 20.

²⁰ PASOLINI, *Olaj, i. m.*, 167–186.

Vállalkozásom ahhoz a felismeréshez mindenesetre hozzásegített, hogy a világ sokkal nagyobb birodalmadnál... És ha tudni akarod, szerintem mi az igazság, ennek a gyapjúnak a saját hazáján kívül nincs semmi jelentősége.²¹

Gesztusa, amellyel Peliás lába elé löki az „örök rend és hatalom” jelképét, nagyon hasonló ahhoz, amelyet egy néhány évvel korábban, 1966-ban készült filmben, Antonioni *Nagyításában* láthatunk. Ebben a kor egyik hőse, a divatos fotográfus egy popkoncert örületében hosszú harcot vív a rajongók tömegével, hogy ő szerezzék meg a gitáros, a pop idol széttört hangszerének a közönség közé hajított darabját. Amint megkaparintotta, sötét mellékutcákba menekül az üldözői elől, de amikor már lerázta őket, az első sarkon elhajtja az értéktelenné vált gitárnyakat. Függetlenül attól, hogy az utóbbi esetben egy eliadei értelemben vett degradált szakralitás²² deszakralizálásáról van szó, Iasón gesztusa alapvetően modern, a 20. századi ember elszakadását jelzi a valóság mitikus-mágikus dimenziójától. Pasolini azonban egyetért Eliadéval abban, hogy a profanizálódott ember továbbra is hordozza magában ennek a dimenzióknak az emlékét, ami Antonioninál degradálódott szentség formájában (istenség = pop idol), a *Médeiában* pedig fájó hiányként jelenik meg. Amikor a kettős alakban felbukkanó Kentaur szembesíti Iasónt azzal, hogy valójában szereti, szánja és megérti Médeiát, a férfi kétségbeesetten kezébe temeti arcát. Azonos ez a mozzanat azzal, ahogyan Oidipus takarja el az arcát a rá váró szörnyű csapás előérzete elől Pasolini korábban készült, *Oidipusz király* című filmjében.

Míg Iasón modern személyiség, aki a film során változik, Médeiát az állandóság jellemzi, annak ellenére, hogy az Iasónnal megélt szerelem boldogságában alakot vált, sötét, papnői köntösét Iolkosban Peliás lányainak fehér alapon színes mintákban pompázó ruhájára cseréli, ékszereit leteszi, ő is olyan asszony lesz, mint a többiek. De ez a változás látszólagos. Médeia szenvedélye mélyebb és végzetesebb más asszonyokénál. Amikor Iasón árulása miatt ez a gyöngéddé, elfogadóvá lett asszonyisága súlyos sebet kap, Médeia visszatalál eredeti önmagához. „Ugyanaz maradtam, aki voltam, Idegen tudományokkal teli edény”, mondja a filmben, amikor a szolgáló biztatja, hogy varázslattal álljon bosszút a férjén.²³ Pasolini Médeiája mindvégig az a papnő marad, akit a film sok elemzője szerint legfontosabb, de mindenesetre legfelkavaróbb jelenetsorában, a kolchisi termékenységi rítus emberáldozatának képein megismerünk.

Ez a csaknem 15 perces jelenetsor erős ellenpontként feszül szembe az Iasón felnevelődéséről megfogalmazott egységgel. A békés és valóságos lagúnát Kappadokia szinte holdbélinek tetsző, sivatagos tája váltja fel, a gyér növényzeten kecskék legelnek, pásztorok állnak vagy üldögélnek, merev nemezkabátba öltözött papok csapatának

²¹ PASOLINI, *Médeia*, i. m., 411.

²² ELIADE, i. m., 616 – 620.

²³ PASOLINI, *Médeia*, i. m., 412.

érkezése jelzi, hogy valamire készülődnek. Míg a lagúna világát a Kentaur ideológiázó monológja uralja, Kolchisban sokáig egyetlen szó sem hangzik el. Nem néma azonban ez a világ, csakhogy a mondandóját nem a szavak, hanem a látvány valósága, az ősi sziklák titokzatos körvonalai, a növények formája, az állatok jelenléte, az arcok rezdülése, a pillantások, a természet hangjai közvetítik. Végül pedig maga a cselekvés, az ünnepélyes emelkedettséggel végrehajtott véres rítus. A megszentelt áldozatot kikötik, nyakát eltörik, testét feldarabolják és szétszítják a nép között, hogy a vérével megkent növényzet bő termést hozzon, így biztosítva a túlélést. Hasonlóan a főcím alatt felhangzó buddhista csengettyűszóhoz, Pasolini most is egy különös dallamra bízta, hogy a bevezető képek hétköznapi tevé-vevésének szakrális dimenziót adjon. Egyszólamú ősi japán kántálás köti össze ezeket a tevékenységeket az ünnepélyes emberáldozattal. A szakrális a hétköznapiából, annak szerves folytatásaként emelkedik ki a szemünk elé.

Médeiát, a szertartást uraló papnőt a film 11. percében pillantjuk meg először. Egy Pasolini által – különösen korai filmjeiben – nagy gyakorisággal alkalmazott frontális képet látunk, a papnő arcát félközeli. Nyakán és haján súlyos ékszerei, arcára félig árnyék vetül, másik felét erős fény világítja meg. A képet Médeia erősen kifestett szeme uralja, az az egyszerre gyengéd és szomorú, ugyanakkor erős és határozott pillantás, amellyel a barlang mélyén kikötött, áldozatra kiszemelt fiút nézi. A montázs révén – Médeia félközelijét rögtön a kikötött fiút bemutató kistotál után látjuk – Pasolini közvetlen összeköttetést teremt Médeia és az áldozat között, és egyértelműen kijelöli a papnő méltóságának súlyos kontúrjait. Médeia egyszerre birtokolja a sötét erőket – ezt jelzi a barlang sötétjének rávetülő árnyéka – és az életet adó fényt, amely kívülről világítja meg az arcát. Az ő szájából hangzik el a véres szertartás befejezését és az általános örömműnp kezdetét jelző mondat, amely a jelenetsor egyetlen mondata: „Adj életet a magnak és szüless újjá a maggal.”²⁴

A szerepet alakító Maria Callas az operaszínpadok ünnepelt dívája, ugyanakkor Pasolini szemében olyan valaki, aki a görög paraszti világból emelkedett ki, és utóbb adaptálódott a polgári világhoz. Akiben „a barbár erő mélyen gyökeret vert, ezt jól láthatjuk a szemében, az arcvonásain, de mégsem nyilvánul meg közvetlenül, sőt a felszínen szinte letisztult. Tehát a Korinthosban eltöltött tíz év egy kicsit Callas életét is szimbolizálja. Ezért egy bizonyos értelemben megpróbáltam a szerepet abba sűríteni, ami ő, a maga komplex teljességében” – nyilatkozta a rendező egy interjúban.²⁵

Pasolini Médeiája lényegét tekintve azonos az általa képviselt világgal. De Martinó-i értelemben vett jelenléte, az aranygyapjú varázserejéhez hasonlóan, csak addig érvényes, amíg ezt a világot el nem hagyja. A hagyománynak és Euripidész drámájának is megfelelően az Iasón iránt érzett végzetes vonzalom az, ami kilöki őt ebből a közegből, arra készíti, hogy megszenteltelenítse azt, ami népe számára a lét

²⁴ *Uo.*, 407.

²⁵ SCHWARTZ, *i. m.*, 785.

középpontját jelenti. Massimo Fusillo rámutat, hogy ennek a kivédhetetlen és ugyanakkor destruktív kötésnek az ábrázolása milyen erős párhuzamot mutat Pasolini *Teoréma* című filmjének alaphelyzetével. Ott egy nagypolgári családhoz rövid időre ellátogató ifjú Vendég által keltett lebírhatatlan erejű erotikus vonzalom az, ami szét-dúlja a család életét. A szexualitás által maga a szakrális jelenik meg, amelynek befogadása romboló erőként hat a profán közegben. Csak a cselédlány képes az erotikus élmény nagyságát szublimálni, s a Vendég távozása után, falujába visszatérve maga is egyfajta szentté válik.²⁶ Médeia „fordított megtérésen esik keresztül”, amint ezt a Kentaur Iasónnak mondja.²⁷ Erős emberen túli hatalmának engedelmességgel az őt a természet transzcendens erőihez kötő kapcsot egy végzetes testi szenvedélyre cseréli. E „fordított megtérést” ábrázoló jelenetben a nyugtalanságtól hajszolt papnő elmerülten imádkozik a szentélyben, amikor Iasón, a betolakodó feltűnik a kapuban. Médeiat a szentély félhomályában profilból látjuk, ahogy a bejárat vakító fénykeretében megjelenő Iasón láthatja őt. Még a pillantásuk sem találkozik. Iasón meghátrál, Médeia ájultan a földre zuhan. Mire felébred, addigra ez a szenvedély kiszorít minden mást. Ugyanezt az ájulást látjuk a film másik fordulópontján, amikor Médeia megtalálja magában az erőt, hogy bosszúját végbevigye.

Kerényi felhívja a figyelmet arra, hogy a mítoszban Médeia első gyilkossága, Apsyrtos feldarabolása és tagjainak a tengerbe vetése valójában áldozati rítus, amely Hélios újjászületését szolgálja, aki az Ókeanos sötétjéből támad új életre minden reggel.²⁸ Pasolini filmje is utal a szakrális analógiára, hiszen Médeia öccsét kivégző mozdulatai pontosan rímelve a termékenység áldozat rítusának erre a szakaszára. Azonban a tagok nem a tengerbe, hanem sivatagos, terméketlen földre esnek. A rítus torz formában valósul meg, mivel Médeia elveszítette kapcsolatát az istenséggel.

Pasolini filmjében a tragédiát az alapozza meg, hogy a szakrális világgal elveszített éltető kapcsolat helyébe üresség lép. Iasón és Médeia között nincs érdemi kommunikáció. Iasón használja és kihasználja az asszonyt egy pragmatikus és haszonelvű erkölcs, illetve a hellenisztikus világ – amely Pasolini értelmezésében analóg a polgári berendezkedéssel – magasabbrendűsége nevében. Médeia Iasónnal egy olyan világba kerül, amely „nem hisz semmiben, amiben ő mindig is hitt”.²⁹ A korinthisiak számára, miként Euripidésnél is, Médeia csak egy barbár varázslónő, jogai nincsenek, hálával tartozik, mert megtűrik a „fejlett” világ periferiáján. Ritoók Zsigmond a barbár alakját az antik kultúra kontextusában vizsgáló tanulmányában kiemeli, hogy bár Médeia Euripidésnél elfogadja a görög közösség játékszabályait, maga a közösség és annak képviselőiben Iasón sem tesz semmit, hogy a barbár nő világának értékeit befogadja, az ellentéteket feloldja. Az elutasítás így e másfajta világ féktelen, romboló erejét hívja elő. Ritoók szerint ez az úgynevezett fejlett kultúra értékét is megkérdőjelezi. A problémát Euripidés

²⁶ MASSIMO FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini*, Roma, Carocci, 2012, 127.

²⁷ PASOLINI, *Médeia*, i. m., 411.

²⁸ KERÉNYI, i. m., 26–30.

²⁹ PASOLINI, *Médeia*, i. m., 412.

más tragédiáiban is vizsgálva arra a következtetésre jut, hogy nem egyértelmű, hanem csak részleges értékek feszülnek egymással szemben, amelyek kölcsönösen megkérdőjelezzik egymást. „Azáltal, hogy a hordozóik görögök és barbárok, az jut kifejezésre, hogy a világban sem itt, sem ott nincsenek egyértelmű pozitív értékek.” Görögök és nem görögök konfliktusának színpadi megjelenítése Euripidés számára lehetőség az általános embernek a maga teljességében való ábrázolására.³⁰

Pasolini értelmezése valójában Euripidés alapállásából indul ki, de a modern világ helyzetének megfelelően átdolgozza az alapszituációt, ugyanúgy, ahogyan ezt gyakran saját költeményeivel is megtette. A film Korinthosban játszódó második felében a tragédiában megénekelte eseményeket látjuk, de egy kicsit más szemszögből. A hangsúly a történetben megjelenített drámától eltolódik az emocionális válság irányába. Változik a szöveg, miközben Euripidés jól felismerhető marad, valamint több apró és két döntő ponton változik a történet is. A Médeiát kirekesztő világot Iasón mellett a tragédiában és a filmen is Kreón és Glauké képviselik. Kreón döntése, amellyel Médeiát száműzi Korinthosból, a tragédiában is döntő fordulatot jelent. A rossz előérzettel küzdő Kreón félti lányát a varázslónő bosszújától, de Pasolininél – mint arra Fusillo felhívja a figyelmet – erre belső, lélektani oka van.³¹ A polgárság tipikus lelkiismereti válsága szólal meg, amelyet a marginalizált rétegek miatt érez, és amit erőszakkal próbál elfedni. Kettőjük beszélgetésére Euripidés színpadán azután kerül sor, hogy Médeia a házból kijöve megosztotta kitaszított helyzetének gyötrelmét a kóruossal. A filmben ennél jóval fajsúlyosabb helyet kap. Kreón akkor érkezik az asszony háza elé, amikor Médeia egy álom révén már végigélte Glauké elpusztításának jeleneteit. A film legkülönösebb eleme ez. Glauké és Kreón nem egyszer, hanem kétszer halnak szörnyű halált a szemünk előtt: egyszer Médeia álmában, hogy azután – nagyon hasonlóan, de mégsem teljesen ugyanúgy – mindez valóban megtörténjék.

Az álom és a valóság a Pasolini-életmű bipoláris ellentétpárokra épülő szemantikai rendszerének fontos eleme. Az álom erősebb, tisztább, ősbibb az ébrenlét valóságánál. „Miért kell megvalósítani a művet, mikor annyival szebb álmodni róla?” – kérdezi Giotto/Pasolini a *Dekameron*ban. Az álomban Médeia Hélios biztatására hajta végre a bosszút, visszavéve eredeti méltóságát, papnői díszait, miután megosztotta tervét háza szolgálóival, akik az euripidési kórus szerepét töltik be. A tűzvarázs által megigézett palást és fejdísz eleven tűzzel emészti el Glaukét és segítségére siető apját, pontosan úgy, ahogyan azt Euripidés leírja. A film által konstruált valóságban azonban másként történik. Hélios, aki az álomban alkonyi napkorong képében jelenik meg és szól unokájához, ezúttal nincs sehol. A Kreóonnal folytatott beszélgetés utáni ájulásából ébredő Médeia nem folyamodhat égi segítséghez. Nem térhet vissza régi énjéhez. A ruha, amit Glaukénak küld, nem a szent tűz hordozója. Az ajándék a lány belső gyötrődését növeli

³⁰ ΡΙΤΟΟΚ Zsigmond, *A barbár alakja az antik irodalomban: Egy tipológia-kísérlet* = R. Zs., *Vágy, költészet, megismerés: Válogatott tanulmányok*, Bp., Osiris, 2009, 247–253.

³¹ FUSILLO, i. m., 116.

olyan nagyra, hogy az leveti magát a vár tornyáról, Kreón pedig utána ugrik. Valójában nem Médeia az, aki öl. Kreón Médeia száműzésével eltépi az utolsó szálat, ami a két világot még összekötötte. Amikor Glauké magára ölti Médeia sötét, főpapnői öltönyét, s ezzel mintegy belebújik az asszony valamikori világába, minden eddiginél erősebben szembesül a szakrális kínzó és Médeia távozásával véglegesülni látszó hiányával. A helyébe lépő üresség egyben saját jelenlétét is kérdésessé teszi.

A bosszú beteljesedése után már csak a végső stáció van hátra, a gyermekek megölése, az a tett, amelyre a mítosz minden feldolgozása megpróbál valamilyen sajátos, ép ésszel felfogható magyarázatot találni. Gyenge Zoltán a Médeia-mítoszt körüljáró tanulmányában sokat tekintetbe vesz ezek közül, ám végül arra a konklúzióra jut, hogy egyetlen magyarázat sem képes teljes mértékben értelmet adni: Médeia tette megfejthetetlen enigma marad.³² Euripidész ezt is a bosszú eszközének tekinti, amellyel Médeia Iasónt kívánja sújtani. Fokozatosan építi fel a gyermekgyilkosságot. A darab folyamán Médeia monológjaiban újra és újra előkerül a terv, amelyet a kórus is kommentál, a tragédia nézője pedig folyamatos feszültségben várja, hogy bekövetkezzék.

Pasolini filmjében azonban megváltoznak a hangsúlyok. A filmben egyszer sem esik szó nyíltan a gyermekek végzetéről. Médeia álmában esküszik bosszút, de nem mondja el, hogy mit fog pontosan tenni. Az egész film folyamán Pasolini itt alkalmazza a legerősebb, legsokatmondóbb kihagyást, amit a néző fantáziájának és/vagy tudásának kell kitöltenie. Csak a kórust képviselő Dajka reakcióiból értjük meg, hogy valami szörnyű és végzetes készül. A Dajka kérdésére: „De honnan merited a bátorságot, hogy megtedd, amire gondolsz?“, Médeia ugyan visszakérdéz: „Ha így tehetem végképp boldogtalan-ná férjemet?“³³ az ébren cselekvő Médeiaiban azonban már nem a bosszúra éhes fúriát látjuk. A végképp kifosztott asszony áll előttünk, aki Glauké elpusztításával megmutatja erejét, visszaszerzi elvesztett méltóságát, de immár végképp egyedül, a senki földjén áll. Már nem a szerelem szenvedélyének szolgálója (Iasóntól elbűcsúzott egy utolsó együttléttel), de nem is a szakrális szolgáló papnő. Az ablak, amelyben álmában Hélios feltűnt, most üres. A gyermekgyilkosság mind a bosszú álomképében, mind az arra rímelő valóságos jelenetben is csak egy homályos és alaktalan előérzet. Olyan szörnyű titok, amellyel még elkövetője sincs tisztában, mielőtt bekövetkezne.

Közelebb jutunk a megértéshez, ha felidézzük Pasolini 1966-ban írott és 1968-ban bemutatott színdarabját, az *Orgiát* (Orgia).³⁴ Ebben a költői metaforákban fogalmazó darabban egy kispolgári pár, a Férfi és a Nő, húsvét éjszakáján szado-mazochista aktusban éli meg saját másságát és lázadását, hálószobájában elrejtőzve a Hatalom mindent kontrolláló tekintete elől. A test, a fájdalom és a vér titkos orgiája azonban nem ütheti át a Hatalom korlátait, nem válhat kifejezéssé, felszabadulássá, állítássá: büntudatként visszahullik azokra, akik megélték. Reggel mindennek vissza kellene térnie a polgári

³² GYENGE Zoltán, *A bosszú mítosza: Médeia = Gy. Z., Kép és mítosz II.*, Bp., Typotex, 2016, 237–268.

³³ PASOLINI, *Médeia, i. m.*, 414.

³⁴ Pier Paolo PASOLINI, *Orgia = P. P. P., Teatro*, Milano, Garzanti, 1988, 503–595.

életforma rendjébe, de ez már lehetetlen. Végső tettként, egyben végső kifejezésként az öngyilkosság marad. A Nő a folyó hullámaiba veti magát, de nem egyedül. Két kislánya önkézevel legyilkolt tetemét is magával viszi. A Férfi hónapok múltán női ruhában akasztja fel magát. A Nőt hosszú monológjával kísérik el a tettig, amely a polgári világ elleni lázadás botrányos lehetőségeként tűnik fel a számára, csak a megsemmisülés mentheti fel őt és gyermekeit az elfogadhatatlan elfogadása alól. Bár a monológ végigvezeti a nézőt a Nő tudatfolyamán, maga a tett irracionálisan, szinte a semmiből, mégis magától értetődően bukkan elő. „Cselekszem, mielőtt elhatároztam volna? / Vagy már el is határoztam, anélkül, hogy tudtam volna? Valami arra indít, hogy megtegyem: és csak azt tudom, amit meg kell tennem.”³⁵

A filmbeli Médeia hasonló stációkon megy keresztül. Antonio Tricomi arra hívja fel a figyelmet, hogy Médeia bosszúban kifejeződő lázadása nemcsak a személyek ellen irányul, hanem az ellen a polgári, racionális, minden másságot elnyomó világ ellen is, amelynek hatalmát a filmben Iasón és Kreón képviselik.³⁶ Ez a világ előbb kihasználta őt, majd megfosztotta a szakrális világhoz fűződő kapcsolatától, azután félelemből kitaszította, végül egy haszonelvű pragmatizmus nevében cserbenhagyta. A bosszú beteljesedése után nincs hová visszatérnie, nincs a valóságnak olyan szeglete, amelyben az elvesztett jelenlét újra felépíthető lenne. Ezért kell „cselekednie, mielőtt elhatározta volna”, gyermekeit is a halál végtelen álmába ringatnia.

Az *Orgia* modern Médeiaját és gyermekeit a víz sodorja el, a filmbeli Médeia, a Nap unokája, a tűzre bízva a végső feladatot. Ahogy Euripidésnél is, a cselekményt Médeia és Iasón párbeszéde zárja. A *Médeia* utolsó jelenetének filmes eszközeit elemezve Fusillo hangsúlyozza, hogy Pasolini a szereplők elhelyezésnek változásával is jelzi a megváltozott viszonyt. Míg előbb Kreón és Iasón is a hatalom képviselőiként a várból mintegy aláereszkedve, de azért kellő magasan megállva felülről beszélnek a szenvedő asszonyhoz, ez a helyzet a végső párbeszédben megfordul.³⁷ Médeia Euripidésnél is fentről, Hélios aranyszekerének biztonságából szól Iasónhoz, a filmben azonban nincs ilyen menedéke. Csak a ház tetejének magasából, a felcsapó lángok szintjéről, füstfelhő mögül beszél, s ez a tűz az, ami Iasónnak is útját állja. Pasolini, ahogyan eddig, most is csak töredékeket használ Euripidés szövegéből, csak azokat a mondatokat, amelyek a további kapcsolat lehetetlenségére utalnak. „Ha beszélni akarsz velem, itt vagyok, de a közelemben nem jöhetsz, kezéd többé nem érinthet”³⁸ – kiáltja Médeia. A valóság racionális és irracionális oldala közötti kapcsolat megszűnik, ezt jelképezi, hogy Iasón közös gyermekeiket sem érintheti meg. De a beszéd sem egyszerű, mindkettejüknek kiabálni kell, hogy legyőzzék a tűz ropogásának ősi hangját, és az egész jelenet alatt ismét a buddhista csengettyűk zaklatott hangjai szólnak, közvetlen összeköttetést teremtve az utolsó képpel, ami megegyezik a film kezdő képével is. A dráma

³⁵ *Uo.*, 565–566. (SZKÁROSI Endre fordítása)

³⁶ TRICOMI, *i. m.*, 219.

³⁷ FUSILLO, *i. m.*, 133.

³⁸ PASOLINI, *Médeia*, *i. m.*, 419.

lezárult, Médeia feldúlt, eltorzult, kétségbeesett arca a füst mögött nem hagy kétséget afelől, hogy az archaikus világ éppúgy tragikus vesztese ennek a szakadásnak, mint a modern. A történet véget ér, de a Valóság, amelyet a Nap újjászületése képvisel, amely a történet mögött van, megmarad.

JÚLIA CSANTAVÉRI

“Nothing is possible any more”

Medea and Jason in Pier Paolo Pasolini’s movie

The present study examines how Pasolini’s film on Medea’s devouring passion fits in the poet-director’s general discourse conducted since the early ‘60s about the tragic lack of communication between the sacred past and the profane present, and how it links to its direct antecedent Euripides’ play. It starts from the anthropological theory of Ernesto De Martino, and the concept of “presence” elaborated by him, which was well known and appreciated by Pasolini. In extending the story narrated by Euripides and focusing on the events of stealing the Golden Fleece as much as on Medea’s terrible vengeance, the director gains territory to enforce the anthropological point of view. Highlighting the link between Medea and the God of Sun reveals the cosmic perspective of the myth. The study analyses the relationships between the main characters and the way Pasolini uses and rewrites Euripides’ text with some shifts of emphasis, converting Medea’s story into a metaphor of a deep change in the western world called anthropological genocide by Pasolini.

GORETITY JÓZSEF

A Médea és gyermekei az orosz irodalmi hagyomány tükrében

Amikor Ljudmila Ulickaja életművével vagy az életmű valamelyik alkotásával kezdünk el foglalkozni, mindig szembe kell néznünk a szerző népszerűségének kérdésével. Kétségtelen ténynek tetszik, hogy Ljudmila Ulickaja a hazájában, Oroszországban hosszú ideje az egyik legnépszerűbb kortárs író: a könyvei nagy példányszámban kelnek el, egy-egy új művének megjelenése különleges eseménynek számít az orosz irodalmi életben, írásai rendszeresen a legjelentősebb orosz irodalmi díjakat nyerik el. Könyveit több tucat idegen nyelvre fordították le, és számtalan nemzetközi irodalmi díjban részesültek. Magyarországon is a legnépszerűbb kortárs orosz írónak számít, gyakorlatilag minden jelentős írása olvasható magyarul, könyvbemutatóira, író-olvasó találkozóra több száz fős tömegek kíváncsiak. Ugyanakkor írói pályájának kezdetétől fogva újra és újra előkerülnek mind az oroszországi, mind a magyarországi irodalomkritikában olyan fanyalgó vélemények, amelyek a népszerűséget alacsony művészi értéként értékelik, az Ulickaja-műveket valamely „színvonalas populáris irodalomnak” aposztrofálják. Véleményem szerint az efféle kritikai megnyilvánulások (nem csak az Ulickaja-írásokkal kapcsolatban) figyelmen kívül hagyják, hogy az irodalmi értéket nem, vagy nem kizárólagosan tükrözi az eladott példányszám. Ráadásul a kiugró könyvpiaci siker megdönthetetlen érvként hol a komoly irodalmi érték igazolásaként, hol pedig – éppen ellenkezőleg – a művészi érték hiányaként, a valódi értékek popularizálásaként jelenik meg a kritikai diskurzusokban. Az első esetben, következetes logikával végiggondolva, azt kellene feltételeznünk, hogy napjaink legértékesebb irodalmi művének, mondjuk, a több milliós példányban eladott *Harry Pottert* kellene tartanunk, a második esetben pedig arra az eredményre kellene jutnunk, hogy az a legértékesebb regény, amelyet maximum egyetlen olvasó olvasott.

Ulickaja népszerűségével, kiváltképp külföldi népszerűségével kapcsolatban gyakran fogalmazódik meg az a vélemény is, hogy nemzetközi ismertségét és elismertségét elsősorban annak köszönheti, hogy írásai valójában nem orosz szellemiségűek: elmaradnak a klasszikusok mélységétől, nem kötődnek az orosz irodalmi hagyományokhoz, nincs bennük semmi nemzeti érték, legfeljebb csak valami ócska kliséből álló „szuvenir” oroszország, amely eleve külföldi „fogyasztásra” készül. Ennek, véli a kritika, egyik bizonyítéka, hogy Ulickaja regényei rossz nyelviséggel, „kilúgozott”, helytelenül használt orosz nyelven vannak megírva.¹ Tanulmányomban többek között ezekkel a

¹ A különböző internetes portálokon végtelen számú bejegyzés terjed Ulickaja és az Ulickaja-írások nem orosz voltával kapcsolatban. E bejegyzéseknek vajmi kevés közük van az objektív irodalomkritikához, sok-

– rosszindulattól sem mentes – vádakkal szemben is szeretném megvédeni a szerzőt, még ha az író és könyvei nem is szorulnak egy magyar kritikus védelmére.

A művészi értéktelenség, felszínesség és a „nem eléggé orosz” vádakkal szembeni védelemhez annál is inkább alkalmasnak látszik a *Médea és gyermekei* című korai, 1996-ban született regénye, mert a mű címe valóban az orosz kultúrán kívüli kultúrkörre, az antik görög mitológiára utal. A mű a Médeia-mitológéma 20. századi orosz parafrázisának hathat² – első pillantásra akár igazolni látszik az „idegenség” vádját. Tény ugyanakkor az is, hogy az Ulickaja-féle Médeia jelentősen eltér mind az eredeti mitológemától, mind az antik mitológemát feldolgozó, más világirodalmi alkotásokban szereplő Médeia-alakoktól, amelyek általában – ilyen vagy olyan formában – a gyermekgyilkos Médeia alakját mutatják be. Hogy az Ulickaja-regény miként dolgozza fel az antik mítoszt, azt Darab Ágnes alapos tanulmányából megtudhattuk.³ Szerinte Ulickaja Médeia-alakjának legfőbb különlegessége az, hogy a közismert, „kétarcú” mitológiai alakból nem a sötét lelki erőket Médeianak tulajdonító elbeszélést dolgozza fel, hanem a másik oldalát, a füves asszonyt, a gyógyítót, a „fényes” alakot. Darab Ágnes koncepciójához nincs mit hozzátenni. A jelen tanulmányban mindenekelőtt azt igyekszem bemutatni, hogy az Ulickaja-féle Médeia alak minek köszönhetően esett át a változáson, milyen kontextusba ágyazódik be, melyek azok az orosz kulturális, irodalmi vonatkozások, reminiscenciák és allúziók, amelyek a görög eredetit az orosz hagyományokba illeszkedő regényhőssé alakítják.⁴

kal inkább az antiszemita kirohanások tárgykörébe tartoznak, és nem mentesek a trágár szidalmazásoktól sem. A szitkozódók sorába olyan jó nevű orosz költő is beállt, mint Jurij Kublanovszkij. (KUBLANOVSZKIJ, *Proscsanyije s Jevropoj Ljudmili Ulickoj*, Roszsijszkaja gazeta, 2014/7.) Az irodalomkritika műfajába többé-kevésbé besorolható írások közül e témakörben lásd még Olga Rizsova írását, aki „szerzői biologizmussal”, a szexualitás naturalis ábrázolásához való különös hajlandósággal vádolja Ulickaját, műveit pedig a bulvár-irodalom körébe sorolja. (RIZSOVA, *Koitusz Kukockogo, ili Szamaja intelligentnaja domohozvajka*, Lityeratur-naja gazeta, 2004/37.) Lev Kuklin Ulickaja műveit „semmiről sem szóló” írásoknak titulálja. (KUKLIN, *Kazusz Ulickoj*, Nyeva, 2003/7, 177–183.) Lev Danyilkin az Ulickajával készített interjúban azt állítja, hogy Ulickaja regényeinek megvan a pontos képlete: sok szex, sok duma a lelkiismeretről, az akarat szabadságáról, a felelősségérzetről, az örökségről, vagyis nem más, mint latin-amerikai szappanopera a liberális értelmiség számára. (DANYILKIN, *Gye tvoj mungyir, liberal?*, Afisa, 2011/290.)

² Ulickaja írásaival kapcsolatban gyakran emlegetik az újmitologizmust mint regényeinek egyik alapvető szervező elvét és módszerét. Lásd ezzel kapcsolatban például Svetlana TYIMINA, *Ritmi vecsnosztji: Roman Ljudmili Ulickoj Medeja i jejo gyetyi = Russzkaja lityeratura XX veka v zerkale krityiki: Hresztomatija*, szerk. Sz. I. TYIMINA, M. A. CSERNYAK, N. N. KJASTO, Szankt-Petyerburg, Academia, 2003, 432–456.

³ DARAB Ágnes, *Médeia útjai (L. Ulickaja: Médeia és gyermekei)*, Alföld, 2009/9, 85–93.

⁴ Egy orosz kritikus, Konsztantyin TRUNYIN az internetes portálján a *Médea és gyermekeiről* írott kritikájában azt állítja, hogy a regényhős és az antik mitológiai hős között nincs semmilyen összefüggés, hasonlóság, ezért értelmetlen dolog lenne bármi ilyet is keresni. Kijelentését arra alapozza, hogy Ulickaja bevallása szerint Médeia Mendesz a szerző férjének, Andrej Kraszulinnak az egyik rokona, hús-vér, valós, létező ember, akinek nehéz sorsa volt. A kritikus szerint Ulickaja következetlenül, rosszul, töredékesen meséli a rokon hölgy életrajzát, és a regény így nem lesz más, mint életkrónika, amelyet a szerző kommentárjai kísérnek. <http://trounin.ru/ulitsky96> (Letöltés ideje: 2017. július 31.)

Ulickaja narrátora, a regényhős nevének megfelelően, nem győzi hangsúlyozni, hogy Médea Mendesz a Krímben él, déli típusú, és nyilvánvalóan görög felmenőkkel rendelkezik. A déliségről, a görögségről szóló információk vezérmotívumként vonulnak végig a regényen, és létrehoznak egy olyan kulturális hálót, amelyben nem az antik görög, hanem sokkal inkább a keresztény görög, tulajdonképpen a keleti keresztény, a bizánci értékrend (elsősorban erkölcsi értékrend) és magatartásforma érvényesül. Ennek az értékrendnek semmi köze a nyugati, individualista szemléletmódhoz, hiszen Médea magatartását önmaga önkéntelen háttérbe szorításával a közösség (a legtágabb értelemben vett család) szervezése, összetartása vezérli. Ennek alapján egyértelműnek és természetesnek tetszik, hogy Ulickaja az antik görög mitológiai alaknak nem a közismert kegyetlen, hanem a kevésbé ismert „fényes” variánsát emeli ki, mivel ez egyeztethető össze inkább a keleti keresztény hagyománnyal. A társadalmi életben a szellemi-lelki közösség (a „szobornosztj”) az ideálja, a magánéleti kérdésekben pedig a megbocsátás, illetve a sorssal való megbékélés (a „szmirenyije”) a meghatározó számára. Olyan magatartásforma, erkölcsi értékrend és világszemléleti eszmények ezek, amelyek az orosz kultúra több mint ezeréves történetét határozzák meg, attól kezdve, hogy Vlagyimir fejedelem – a legenda szerint – a különféle vallások „megversenyeztetése” után a bizánci kereszténységet választotta az oroszok számára. Aztán az orosz középkorban, Bizánc bukását követően Filofej metropolita megfogalmazta a „Moszkva – a Harmadik Róma” tételt, amelynek értelmében miután a kereszténység első bástyája, Róma elesett, a kereszténység védőbástyája Bizánc lett, majd Bizánc bukását követően Moszkvára hárul a kereszténység védelmének feladata, és az Oroszország képviselte kereszténység, a pravoszlávia az egyetlen igaz kereszténység. Még később, a 18. század elején, Szentpétervárral megalapítását követően, amikor az új főváros mind az orosz államiság, mind az orosz vallás központjává vált, Szentpétervárt – külsőségek alapján is – Észak Rómájának és Észak Velencéjének kezdték nevezni. Végül, az úgynevezett orosz „ezüstkorszak” idején, a 20. század elején az orosz kultúrában, különösen az irodalomban nagy szerepet kapott az antik görög és az itáliai kultúra, és ez utóbbi kapcsán Dante kultusza. A századforduló orosz kultúráját és irodalmát kutatva nem véletlenül jutott Szilárd Léna arra a következtetésre, hogy az orosz szimbolizmust lehet és érdemes egyfajta Dante-kódban értelmezni.⁵ Mindezek alapján egyáltalán nem meglepő, hogy az orosz kultúra egyik legkiválóbb kutatója, Dmitrij Lihacsov *Az orosz kultúra két ága*⁶ című alapvető tanulmányában azt állítja, hogy az orosz kultúra történetén végigvonuló kelet-nyugat ellentét (tudniillik hová tartozik Oroszország, Európához vagy Ázsiához) mellett két másik pólus – az északi és a déli – feszültsége is számottevő. Az északi pólust a varjág (normann) eredetű államalapítás képviseli, és az erőszakot, a katonai jelleget, a hódítást hordozza magában; a délit, a bizáncit pedig a bölcsesség, a szépségkultusz, a

⁵ Lásd a monográfia V. fejezetét (*Az orosz szimbolizmus Dante-kódja*): SZILÁRD Léna, *Andrej Belij és az orosz szimbolista regény poétikája*, Bp., Széphalom Könyvműhely, 2002, 89–132.

⁶ Dmitrij LIHACSOV, *Az orosz kultúra két ága*, ford. GORETITY József, Bp., Russica Pannonicana, 2010.

közösségi jelleg, a megbékélés jellemzi. Úgy tetszik, a *Médea és gyermekeiben* hangsúlyozott görögység az orosz kultúrának ezt a déli ágát (is) jelenti.

Más kérdés, hogy mindentől függetlenül ott él a regényben az antik görög mítosz és kultúra is – orosz átértelmezésben. Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint a regény cselekményének helyszíne. A regény szövege – bár konkrétan nem hangzik el – egyértelműen meghatározza a helyszínt: a cselekmény a Krímben, még pontosabban egy kis üdülővárosban, Koktebelben játszódik. Földrajzilag valós helyszínről van tehát szó, ugyanakkor bizonyos értelemben fiktről is, az orosz kultúra és irodalom legendás helyéről. Koktebel ugyanis fontos szerepet játszott az orosz „ezüstkör” kulturális életében. Köztudott, hogy ez az a krími kisváros, ahol az orosz szimbolisták egyik jelentős alakjának, Makszimilian Volosinnak háza volt, és amelyben – különösen 1917-et követően – az orosz szimbolizmus és posztszimbolizmus jeles képviselői vendégeskedtek, az új, ellenséges proletárkultúrával szemben szellemi központot és magas szintű kulturális életet is létrehozva egyúttal. Volosin az orosz szimbolisták ifjabb nemzedékéhez tartozott, és szoros kapcsolatban állt azzal a fiatal moszkvai értelmiségiekből álló csoportosulással, amely az *Argonauták* elnevezést kapta, és amelynek célkitűzései közé tartozott, hogy a szimbolisták idősebb nemzedékének (például Konsztantyin Balmontnak) *l'art pour l'art* művészeti eszményével szemben létrehozza a „valódi” szimbolizmust, amely a tiszta művészet helyett misztikus-ezoterikus kifejezőmódot alkalmaz. A transzcendencia felé törekvést az *Argonauták* számára az aranygyapjú keresése jelképezte.

Jellemző, hogy a csoportosulás szoros kapcsolatban állt a *Zolotoje Runo*, azaz az *Aranygyapjú* című irodalmi-művészeti folyóirattal. A csoportosulás vezetője az akkor még a pályája elején járó Andrej Belij volt, aki baráti viszonyban állt Makszimilian Volosinnal. Hogy mennyire hasonló esztétikai nézeteket és világnézeti elveket vallottak, bizonyítja, hogy mindketten lelkes hívei voltak a Rudolf Steiner-féle antropozófiának, és 1914-ben (másokkal együtt) mindketten Dornachba utaztak, hogy részt vegyenek az első Goetheanum építésében. Az 1903-ban alakult moszkvai *Argonauták* köre mindössze néhány évig állt fenn (legkésőbb az évtized végére megszűnt), viszont 1924-ben Szimferopolban, a Tauriszi Egyetemen (ahová akkorra az ország számos pontjáról költöztek át a szovjethatalom elől menekülő professzorok) egyetemi hallgatók egy csoportja létrehozta a *Krími Argonauták* körét. A meglehetősen bohémnek ható társaság igyekezett fenntartani és folytatni a forradalom előtti kultúrát, ám a művészeti-kulturális események, összejövetelek szervezésén túl egyfajta segítségnyújtást is megvalósítottak a nehéz helyzetbe sodródott értelmiségiek számára. A társasággal kapcsolatba került a Koktebelben élő Volosin is. A *Krími Argonauták* vezéregyénisége egy bizonyos Marija Izergina volt, aki – miután a kör nem sokáig létezhetett a szovjet viszonyok között – három évtizeddel később, 1956-ban házat épített Koktebelben, amely alkotóházként és menedékhelyként szolgált a szovjet kulturális életből kiszorult művészek és értelmiségiek számára.⁷ Mindezt figyelembe véve arra a következtetésre juthatunk, hogy a

⁷ Erről részletesen lásd Natalja MENCINSZKAJA, *Krimszkije „argonavti” XX veka*, Moszkva, Kriterion, 2003.

hangsúlyozottan görög származású Médea házának – ahol a regény szereplői menedékre lelhetnek – mintájául a Médeia-mondakört felidéző két orosz *Argonauta* csoportosulás vezéregyéniségeinek, Volosinnak és Izerginának koktebeli háza szolgálhatott.

Nyilvánvalónak tetszik azonban, hogy bár a regényben hangsúlyosan szerepel a „görög vonal”, ezen kívül számos más nemzetiség képviselője is rendre felbukkan. Menedékre lelnek Médeánál vagy szoros kapcsolatban állnak vele zsidó, tatár, grúz, örmény, litván, koreai és természetesen orosz származású hősök, létrehozva a műben egy sajátos „multikulturális” közeget. Médea háza nemzetiségi hovatartozásra való tekintet nélkül befogad mindenkit, megvalósítva ezzel nemcsak az igen tágra értelmezett rokoni-családi egységet, hanem a népek-nemzetiségek nagy családjának eszményét is. Márpedig, ha az orosz államiság, gyakorlatilag a létrejöttétől kezdve, valamire büszke volt és apelált, az nem volt más, mint éppen a nemzetiségi sokszínűsége alapozott nemzeti egység. Más kérdés persze, hogy ez a történelem folyamán hogyan valósult (vagy inkább nem valósult) meg a gyakorlatban, a 20. század elejétől felerősödött zsidóüldözésektől kezdve a krími tatárok erőszakos kitelepítéséig a sztálini korban. (Éppen erre történik utalás a regényben Ravil Juszipov történetével.) Mindenesetre annyi megállapítható, hogy a regényben, illetve Médea „kibővített családjában”⁸ fellelhető multikulturalizmus a házat a soknemzetiségű Oroszország metaforájává avatja.

A ház mint Oroszország metaforája talán új megvilágításba helyezheti azt a szembezők különbséget is az Ulickaja-féle Médeia alak és az antik görög Médeia között, hogy Ulickaja Médeája nem öli (nem ölheti) meg a gyermekeit, hiszen eleve gyermektelen. Az a család, amelyet maga köré gyűjt és összeköt, „kibővített család”, gyakorlatilag bárki – akár egész Oroszország – belefér. Van Andrej Platonovnak, a 20. századi orosz irodalom egyik kiemelkedő alakjának (akinek művészetét, mellesleg, Ulickaja is nagyra tartja) egy regénye, a *Munkagödör*, amelynek a ház mint Oroszország metaforája az alapja. A regény szereplői elhatározzák, hogy felépítik a kommunizmus házat, de az építkezés nem jut túl azon, hogy egyre csak ássák az alaphoz szükséges munkagödört: minél inkább építkeznek, annál inkább mélyül a gödör. A forradalmi romantikával vagy keserű iróniával (a mű zsenialitása többek között abban rejlik, hogy a kérdés eldönthetetlen) megírt regényben a kommunizmus háza befogadna minden elesettet, rokkantat, apátlan-anyátlan árvát. Az egész számkivetett orosz társadalom egyetlen nagy család lesz, biológiai apa nélkül, ahol az apát a szellemi atya szerepében fellépő Lenin tölti be. Platonov írásait át- meg átszövi az apanélküliség, az árvaság, a meddőség, az élet és halál mezsgyéjén létezés gondolata. Az egyetlen menedéket a nagy közös ház, a társadalom mint család jelenti a hősei számára. Az ember számára pedig ez a közösségi élmény a megváltás – már ha van egyáltalán.

Ulickaja regényhőseinek Médea háza egyfelől zárandokhely, megtisztulást, vezeklést hozó hely, ahová bűnökkel teli hétköznapi életükből visszatérhetnek, ahol vigaszra lelhetnek, megbocsátást nyerhetnek. Mi sem fejezi ki jobban ezt a szakrális és profán

⁸ Olga Berjozkina terminusa. BERJOZKINA, *Issledovanyije isztorii raszsirjonnoj szemji na matyeriale romana L. Ulickoj Medeja i jejo gyetyi*. <https://www.psyoffice.ru/6060-12-2679.html> (Letöltés ideje: 2017. július 31.)

keverékéből álló állapotot, mint a Platonovhoz illő groteszk kép, amikor is a frissen Médea házába érkezett Grigorij a szükség minden érzete nélkül bevonul a birtok legmagasabb pontján álló deszka budiba, és ott elolvassa a megboldogult Mendesz „használati utasítását”: „Használat után nézz hátra, tiszta-e a lelkiismereted”⁹ Másfelől olyan hely is, ahol új kísértések csábítanak, új bűnök foganhatnak, leginkább a testi vágtyak, a testi szenvedélyek nyomán. A regényben a legszemléletesebb példája ennek talán az a holdfényes éjszaka, amelyen az egész életében a testi ügyességéből, testi erejéből és testi vonzerejéből élő Butonov alig néhány percnyi különbséggel magáévá teszi a két unokatestvért, Mását és Nyikát. Igaz, Médea, aki akaratlanul is mindennek tanújává válik, abban a pillanatban meg is bocsátja a két fiatalasszony bűnét.

A család, a vér szerinti kötődés, a hűség és a megcsalás, a szerelmi szenvedély tehát egészen más erkölcsi megítélés alá esik, mint a Médeia-mítoszban, elsősorban a korábbiakban már felemlített „szmirenijje” fogalma miatt. Ugyanakkor nem arról van szó, hogy a testi szenvedély nem bűnként mutatkozna meg Ulickaja művében. Ennek kibontásához azonban rá kell mutatnunk a *Médea és gyermekeinek* egy újabb intertextuális vonatkozására. Az Ulickaja-életmű alighanem legszakavatottabb ismerője, Tatyjana Koljagyics az egyik tanulmányában¹⁰ azt hangsúlyozza, hogy a *Médea és gyermekei* alapvetően a Dosztojevszkij-féle „bűn és bűnhődés” problematikáját járja körbe, azt dolgozza fel a 20. század végének szempontjai alapján. Koljagyics a regény cselekményét úgy értékeli, mint a bűnként felfogott testi szenvedélynek végtelenített, sorsszerűen, büntetésként újra és újra felbukkanó variációit. Ulickaja regényében, bármennyire is összekuszálódnak az események és a szereplők életútjának szálai, jól kivehetők bizonyos párba állított, teljesen ellentétesnek látszó, vagy nagyon is hasonló, egymás tükröképeinek látszó sorsok. Ilyen például Médea és testvére, Szandrocska sorsa, aztán Szandrocskának és a Médea férjétől, Szamuiltól született törvénytelen lányának, Nyikának a sorsa, aztán Nyikának és unokatestvéreinek, Másának a sorsa, akiknek ugyanazzal a férfival (Butonovval) van házasságon kívüli viszonyuk, végül Médea bátyjának, Fjodornak és apjának a sorsa, akinek ugyanúgy házasságon kívüli, törvénytelen gyermeke (Surik) születik, mint Szamuilnak. A hősök ilyenén párba állításában könnyedén felismerhetjük a Dosztojevszkij-féle hasonmásságot, a nagy klasszikus egyik jellegzetes alakteremtő elvét, ráadásul a bűn problémájával összekapcsolva. Ulickaja ugyanakkor át is értelmezi a hasonmás-problémát, továbbgondolja azt, amikor a narrátorral ezt mondhatja: „A párosság híres törvénye, ami csak az ugyanazon események ismétlődését hirdető általánosabb törvény alpontja [...]” (257.) Vagyis a hasonmásság Ulickajánál arra szolgál, hogy az események és sorsok végtelen ismétlődését érzékeltesse. Elkövetetett az ősbűn, a házasságtörés, még a mitológiai időkben, elkövetetett Médea életében, Médeával szemben, és azóta ismétlődik, a végtelenségig. Mindazok számára pedig, akik ebben részt vesznek, egyszerre bűn is, a

⁹ Ljudmila ULICKAJA, *Médea és gyermekei*, ford. V. GILBERT Edit, GORETTY József, Bp., Magvető, 2003, 17. (A további regényidézetek oldalszámait a citátumok után, zárójelben közlöm. – G. J.)

¹⁰ Tatyjana KOLJAGYICS, *L. Je. Ulickaja (1943)* = T. M. K., *Russzkaja proza rubezsza XX-XXI vekov*, Moszkva, Flinta-Nauka, 2011, 471–491.

bűn ismétlődése is, de egyúttal szenvedés, következképpen vezeklés is, a megbocsátás és a megváltás lehetősége is. Bűn és bűnhődés, bűnelkövetés, vezeklés és megbocsátás így, ebben a bonyolult és ambivalens formában bontakozik ki Ulickaja regényében. És éppen ettől lesz olyannyira emberi. Azt hiszem, ezt nevezik művészi erőnek.

Az eddig elmondottak során – ha csak látáson is – többször érintettük a család problémáját. Ismeretes, hogy a klasszikus orosz irodalom gyakran dolgoz fel családtörténetet, Osztrovszkij sorsszerűséget sugalló családi drámáitól kezdve Turgenyev nemesi családok életformáját feldolgozó regényein keresztül Dosztojevszkij apagyilkossággal végződő családregegyénén, Szaltikov-Scsedrin leépülést bemutató családi históriáján, Leszkov szenvedélyes vágtyól fűtött házasságtörési történetén át Csehov reménytelenséget, kilátástalanságot sugalló családtörténetéig. És persze ott van az orosz klasszikus regényirodalom legjelesebb családregegyéne, az *Anna Karenina* is. Bármelyik szerzőt és művét is nézzük azonban, egyikben sem látunk családi boldogságot. Tolsztoj említett regénye ebből a szempontból egészen megdöbbenő: bár számtalan család életébe enged bepillantást, egyetlen jól működő házasságot sem találunk közöttük, még a regény végére látszólag családi boldogságban élő Kitty és Levin házassága sem hoz boldogságot a házastársaknak. Erre utal a regény elhíresült nyitó mondata is: „A boldog családok mind hasonlóak egymáshoz, minden boldogtalan család a maga módján az.”¹¹ (Az egyetlen, érdek nélküli szereteten és kölcsönös megbecsülésen alapuló férf-nő kapcsolat Nyikolajnak, Levin korábban kicsapongó, önpusztító életet élt és halálos beteg bátyjának és élettársának, a bordélyból kihozott egykori prostituátnak közös életében fedezhető fel.) Az orosz klasszikus irodalom családregegyénei, köztük Tolsztojé is, a felbomló családok történetét, a felbomlás folyamatát írják meg. Az *Anna Karenina* ezt szerkezeti szempontból is megjeleníti: a regény cselekménye két, jól érzékelhetően elkülöníthető szála (az Anna-Vronszkij és a Kitty-Levin szála) bomlik szét, és ezt a szétesőnek látszó szerkezetet Tolsztoj motivikus hálóval köti össze. Ulickaja regényének cselekményvezetése esélyt sem ad arra, hogy családi összetartást, összetartozást jelenítsen meg. Klasszikus értelemben családról sincs már szó: a fő cselekményszál egy olyan család történetéről szól, amelynek férfi tagja már nem él, egyébként pedig a házaspár gyermektelen. Minden más családról kiderül, hogy – leginkább a házastársi hűség hiánya miatt – felbomlóban van, vagy fel is bomlott. Még akkor is igaz ez, ha a nyaralás idejére a családok, újabb összetételben, össze-vissza keveredő féltestvéri és egyéb elkövető rokoni kapcsolatokban összetalálkoznak, együtt vannak, látszólagos egységet alkotnak. Csakhogy az ilyen közös nyaralások újabb és újabb alkalmakat szolgáltatnak a családokon, szállóvendégeken és szomszédokon végbemenő újabb „cserebomlásokhoz” (a goethei értelemben), vagyis ahhoz, hogy újabb felbomlások és ideiglenes egyesülések menjenek végbe. Ezt az egész, dinamikus felbomló-egyesülő folyamatot és „kibővített családot” egyetlen ember, Médea igyekszik összetartani, aki viszont nem irányítója ennek a folyamatnak, legfeljebb megbocsátó szemlézője, de leginkább

¹¹ Lev TOLSZTOJ, *Anna Karenina*, ford. NÉMETH László, Bp., Európa, 1974, I, 5.

akaratlan résztvevője, tekintettel a nővére és a férje között végbement házasságtörésre. Nincs esély sem valamely hajdanvolt egység feltámasztására, sem valamely új egység megteremtésére. Leginkább az ősi bűn elkövetése és folytonos újrakisztése miatt.

Ez a széthullás formai szempontból is kifejezést nyer. A kritika is, de maga az író-nő is állandóan hangsúlyozza, hogy Ulickaja kedvelt műfaja a kispróza: a novella, az elbeszélés. Bármilyen furcsa is, a *Médea és gyermekei* műfaját sem regényként, hanem elbeszélésként határozza meg a szerző. Másfelől, ha a *Médea* cselekményvezetését és strukturáját nézzük, láthatjuk, hogy több, egy-egy szereplő élettörténetét elbeszélő történetből, lényegében elbeszélésből áll. Azt is mondhatnánk, hogy a könyv több különálló, a helyét akár önállóan is megálló elbeszélés összeillesztése. Mindezen túl az egyes elbeszélések sem teljeseek, sokkal inkább az elliptikus szerkesztés jellemző rájuk, fragmentáltak. E szempontból a klasszikus orosz irodalomból Csehov elbeszéléseit idézik, leginkább azokat, amelyeket Genisz és Vajl „mikroregényeknek” nevezett.¹² Olyan elbeszélések ezek, mint például az *Unalmas történet*, a *Jonics* vagy *A menyasszony*, amelyek igényt tartanak a regény műfajára, és ennek megfelelően egész élettörténet elbeszélésére törekszenek, terjedelmükben viszont nem többek egy novellánál. Az ilyen elbeszélések nem tartják be a klasszikus novellák cselekményvezetésének alapvető szabályát, hogy tudniillik a főhős életének fordulópontját mutatják be, hanem színre viszik az egész élettörténetet. Kérdés persze, hogy a *Médea* fragmentált elbeszélésekből összeállított cselekménye tud-e teljes egészébe összeállni. Nyilvánvalóan nem, tehát a mű egésze is fragmentált lesz, benne is érvényesül az elliptikus szerkesztés. Genisz és Vajl terminusával élve: mikroregény lesz. Az egész történetet nem képes összetartani más, mint a narrátor, aki – voluntarista eszközökkel – a sorsokat bölcs, megbocsátó mosollyal szemléli, és egy krónikás szenttelenségével meséli el a történéseket. Nem értékkel, nem fogalmaz meg erkölcsi ítéleteket, vállalja a történetek, magatartások, vélemények közötti ellentmondásokat, ennek következtében saját elbeszélésének önellentmondásait is. Pontosan úgy, mint a Csehov-elbeszélések.

* * *

A fentiek remélhetőleg meggyőzőek voltak abban a tekintetben, hogy Ljudmila Ulickaja művei, túl azon, hogy szoros kapcsolatban állnak az európai (és nem európai) kultúrával – a *Médea és gyermekei* esetében például az antik görög mitológiával –, mélyen beágyazódnak az orosz kultúrába és irodalomba. Az Ulickaja-írások számtalan, az orosz kultúrára tett utalással, reminiscenciával dolgoznak, intertextuális viszonyba lépnek a klasszikus szövegekkel, ennek következtében komoly előismereteket követelnek az értelmezéskor, vagy intellektuális játékra, ha úgy tetszik, közös alkotásra hívnak fel. Ebből a távlatból szemlélve Ulickaja írásai posztmodern szövegalkotási eljárással születnek. Ugyanakkor Ulickaja gyakran dolgoz fel valós élettörténeteket, valós

¹² Pjotr VAJL, Alekszandr GENISZ, *Édes anyanyelv*, ford. GORETITY József, Bp., Európa, 1998, 267–279. (A regényíró útja című fejezet.)

személyek életrajzát, önéletrajzi elemeket, helyenként létező dokumentumokat (mint a *Daniel Stejn*, *tolmács* és a *Jákob lajtorjája* esetében), a történetei valóságosak vagy valóságosnak látszóak, életszerűek. A kritika – hol lesajnálóan, hol dicsérően – megegyezni látszik abban, hogy Ulickaja elbeszélői módszere a kortárs irodalomban az egyik leghagyományosabbnak mondható: a leginkább követi a 19. századi orosz realista elbeszélői módot, és a leginkább köthető a klasszikus orosz irodalmi tradícióhoz.¹³ Ha megnézzük, hogy Ulickaja irodalmi népszerűségének kibontakozása mikorra tehető, láthatjuk, hogy az 1990-es évek második felére esik (első írása, a *Szonyecska* 1993-ban jelent meg, hamarabb Franciaországban, mint Oroszországban, a következő regénye, a *Médea és gyermekei* 1996-ban, az első komoly hazai elismerést, az orosz Booker-díjat a *Kukockij eseteiért* 2002-ben kapta). Vagyis nagyjából akkorra, amikor a kortárs orosz irodalomban elindult az első, a posztmodern ellenében fellépő „újrealista” hullám, és ezért azt is mondhatjuk, hogy az Ulickaja-művek – akarva-akaratlanul – ennek a hullámnak is a részévé váltak. És ha visszatérünk a tanulmány elején felvetett népszerűség kérdéséhez, akkor bizony állíthatjuk: Ulickaja prózájának népszerűsége elsősorban attól függ, illetve annak köszönhető, hogy össze tudja egyeztetni a klasszikus elbeszélői hagyományokat a posztmodern szövegalkotás eredményeivel. Vagyis, úgy tud intellektuális játékokra, idézetekre, utalásokra kereső detektívténykedésre meghívni, hogy közben nem pusztá szövegkonstrukciókat, hanem a valós élet problémáival, a mindennapi élet jelenségeivel foglalkozó történeteket kínál az olvasónak.

JÓZSEF GORETITY

Medea and Her Children in View of Russian Literary Tradition

The article approaches Lyudmila Ulitskaya's *Medea and Her Children* from the Ancient Greek myth of Medea. The argument starts from the fact that despite the novel's title, the text shows significant deviation from the story of the original myth. Likewise, the possible reasons for the remarkable differences between the Ancient Greek Medea figure and Ulitskaya's eponymous heroine is the subject of investigation. It is argued that the differences are due to Ulitskaya's distinct reliance on classical Russian literature besides the myth in creating her protagonist. The writer establishes intertextual links between her own novel and some outstanding works of Russian literature. As a result of such reminiscences and allusions, Ulitskaya's heroine represents the moral values and an attitude to life much more typical of classical Russian literature than Antiquity. The article's author concludes by highlighting that the success of Ulitskaya's novels can be attributed to the writer's excellence in combining postmodern literary techniques with the principles of "new realism" – a tendency that follows classical Russian literary traditions.

¹³ Lásd például Valentyin KOROVIN, *Isztorija russzkoj lityeraturi XX – nacsala XXI veka. Csaszty III*, Moszkva, Vadosz, 2014, 240; Naum LEJDERMAN, Mark LIPOVECKIJ, *Russzskaja lityeratura XX veka. Tom 2*, Moszkva, Akagyemija, 2013, 522.

PATAKI ELVIRA

Kortárs Médeia kamaszoknak

(Marie Goudot: *Médée, la Colchidienne*)

Egy gyermekgyilkos anyáról bármiféle zsigeri felháborodás és azonnali elutasítás nélkül, az ártatlanság vélelme, az *audiatur et altera pars* jegyében regényt írni kockázatos és csaknem lehetetlen vállalkozás. Még inkább az, ha a mű olvasóközönségét a szülői tekintélyt vitató, az élet értelmét és önmagukat kereső, a metafizikai bizonytalanság korszakát élő kamaszok alkotják, akiknek azonosulása a történet áldozataival kiváltképp erős lehet. A Párizs egy hátrányos helyzetű kerületében évtizedeken át klasszikus nyelveket oktató Marie Goudot ifjúsági regénye, a 12–16 éves korosztálynak szánt *Médée, la Colchidienne* (Médeia, a kolchisi nő) e feladatra vállalkozik, ez idáig egyedülálló megközelítést nyújtva a rendkívül gazdag recepciójú mítosznak.¹

A mű az igényes sorozataival az ifjúságot a szépirodalomba bevezető, klasszikus és kortárs műveket, illetve azok feldolgozásához segédanyagot is kínáló, nagy múltú l'École des loisirs kiadásában jelent meg, 2002-ben.² Az író korábbi, szintén mítoszokat újramesélő regényeivel³ a kiadó rendszeresen publikáló házi szerzője volt, egészen a 2016-ban bekövetkezett, a piacképesség jegyében lezajlott igazgató- és koncepcióváltásig. Alkotótársaihoz hasonlóan Goudot-nak is ez adott alkalmat írói attitűdjé megfogalmazására. A kiadó új vezetésének szemében poros és naftalinszagú mitológiai elbeszélések szerzője így vall a kultúráközvetítő tevékenységéről:

Engedtessek meg nekem a naivitás joga, hogy azt gondolhassam, ezek az eredetüket, önazonosságukat kereső mitológiai hősök, ezek a férfiuniverzumban helyüket megtalálni vágyó, idegen származásuk miatt megvetett hősnők megszólítják a mai ifjúságot; a jogot, hogy azt hihessem, e több ezer éves személyiségek megismerése nem hiábavaló, hanem nagyon is izgalmas dolog, hogy a kultúra fegyver az utóbbi időben oly sok formában testet öltő barbárság ellen, [...] harc mindenfajta kirekesztéssel szemben.⁴

¹ Egy kortárs magyar Argonautika, BARÁTH Katalin *Ida és az Aranygyapjú* című kitűnő regénye (Bp., Konkret Könyvek, 2003.) például utalás szintjén sem foglalkozik a gyerekgyilkosság témájával.

² Marie GOUDOT, *Médée, la Colchidienne*, Paris, L'École des loisirs, 2002.

³ Lásd Marie GOUDOT, *Hélène de Troie* (A trójai Helené), Paris, L'École des loisirs, 2002; Uő, *Les mystères d'Orphée* (Orpheus misztériumai), Paris, L'École des loisirs, 2003; Uő, *Rien sans Thésée* (Thészeus nélkül tapodtat sem), Paris, L'École des loisirs, 2004; Uő, *Énée ou la cité promise* (Aeneas, avagy az ígért városa), Paris, L'École des loisirs, 2005; Uő, *Puellae* (Lányok), Paris, L'École des loisirs, 2006.

⁴ GOUDOT nyilatkozata: <https://laficelleblog.wordpress.com/2016/05/09/les-ecrivains-ne-sont-pas-des->

Hogy a mai hősök könnyen átlátható konfliktusait színre vivő, az olvasótól minimális erőfeszítést követelő, hétköznapi nyelven elbeszelt művek között marad-e helye a történelmi-mitológiai regényeknek a kiadó platformján, kérdéses. Az mindenesetre biztos, hogy a munkássága középpontjába továbbra is az antikvitást állító⁵ szerző az elmúlt évtizedben csupán egyetlen újabb, ókori témájú ifjúsági regénnyel jelentkezett.⁶

Bűnös és ártatlan francia Médeiák

Goudot regénye hazájában fél évezredes, döntően színpadi művekben (tragédiákban, operákban, balettekben) testet öltő előéletet tudhat magáénak. Jean Bastier de La Péruse euripidés-i ihletésű drámája (*Médée*, 1556) nyomán a hősnő folyamatosan jelen van a francia színpadon: hol az antik mintákat szorosán követő, hol a tragikumtól is távolodó, szabad újraírások formájában; miként az eredeti Euripidés-mű eltérő koncepciójú színrevitelei is gyakori eseményei a frankofón színházi életnek.⁷ A közelmúlt és a jelen igen nagy számú francia Médeia-feldolgozásáig vezető út minden állomásának bemutatása nyilvánvalóan nem lehet feladat.⁸ Az alábbiakban kizárólag néhány, a tárgyalandó mű világképe és ábrázolásmódja szempontjából fontosnak tűnő, szubjektív válogatáson alapuló előzményt említek. Ezek közös vonása a hősnő részleges vagy teljes felmentése, bűnössége helyett áldozat mivoltának igazolása, amelynek eszközéül tettei motivációjának árnyaltabb bemutatása szolgál.

A teológiai munkásságán túl erkölcsnemesítő regényeiről híres püspök, Jean-Pierre Camus 1630-ban kiadott, nevelő célzatú novellagyűjteménye, a *Les Spectacles d'horreur* (Az iszonyat látványosságai) a házasságtörés és a féltékenység gyászos következményeinek szemléltetésére idézi fel a német (!) környezetbe helyezett mítoszt. A *La mère Médée* (Médeia-anya) című elbeszélés szerint Safandin és Alfride hűségén

poissons-marie-goudot/ (Letöltés ideje: 2017. április 22.) Amennyiben külön nem jelzem, az idegen nyelvű idézeteket a saját fordításomban közlöm. – P. E.

⁵ Lásd a felnőtteknek szánt Ovidius-regényeket: *Tristia, Figures d'exil* (Tristia. A száműzetés alakzatai), Paris, La Part Commune, 2006; *Les Yeux coupables* (Vétkes szemek), Paris, Espaces&Signes, 2016.

⁶ Marie GOUDOT, *Zénobie, la fiancée du désert* (Zenóbia, a sivatag menyasszonya), Paris, L'École des loisirs, 2011.

⁷ Lásd Adja LATIFSES, Laure PETIT, *Les descendantes de Médée sur la scène contemporaine*, Laxies, 31, 2011, 353–367.

⁸ A mítosz világirodalmi továbbéléséhez lásd *Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes*, ed. Pierre BRUNEL, London – New York, Routledge, 1992, 770–778; *Christa Wolf-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, hg. Carola HILMES, Ilse NAGELSCHMIDT, Stuttgart, J. B. Metzler Verlag in Springer-Verlag GmbH, 2016, 183–192; Hans Jürgen TSCHIEDEL, *Medea: Metamorphosen einer Zauberin = Europa interdisziplinär: Probleme und Perspektiven heutiger Europastudien*, hg. Brigitte GLASER, Hermann J. SCHNACKERTZ, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2005, 147–168. (A tanulmány magyarul: Hans Jürgen TSCHIEDEL, *Médeia: egy varázslónő átváltozásai*, ford. NAGYILLÉS János, Fosszília, 2004/4, 100–119.) A francia utóéletéről: Amy WYGANT, *Medea, Magic, and Modernity in France: Stages and Histories, 1553–1797*, Aldershot, Ashgate, 2007.

és édes, mindazonáltal tisztességes szerelmen alapuló házasságát a férj más nő iránt érzett „bűzös lángja” (*feu puant*) teszi tönkre. A feleség bosszút esküszik, s mikor egy nap férje épp szeretőjénél jár, fejszét ragadva megöli közös gyermekeiket, majd öngyilkos lesz. Camus barokkos pompával számol be a nyolcéves, anyjának a hordók mögül rimánkodó kisfiú lefejezéséről, az ötéves kislány széttrancsírozásáról, a bölcsőben fekvő kisdud lemészárlásáról. A történet a szerzői kommentár szerint a férjekhez intézett lecke, „hogyan azok az Apostol tanításának megfelelően emberségesen és hűségesen bánjanak feleségükkel”.⁹ A valószínűleg mondott kortárs büntényt feldolgozó írás Médeia alakját hívószóként alkalmazza, bizonyítva a történet közismertségét, referencialitásának egyértelműségét: a név Camus szociokulturális környezetében csakis gyerekgyilkos anyát jelenthet. Ennek ellenére a bevezetés a szerző korának gaztetteit szörnyűbbnek mondja „mindama rettenetnél, amit csak a költők, ezen édes hazugok (*les Poètes, ces doux menteurs*) annak idején Médeia örületének tulajdonítottak”.¹⁰ A Médeia tetteit fikciónak minősítő kijelentés – elsőként a francia recepcióban – akaratlanul is igazolja azon értelmezői hagyomány létét, amely a közösségi emlékezet *par excellence* bűnös nőalakjának létrejöttét ókori eredetű, tudatosan véghezvitt karaktergyilkosságra vezeti vissza, s amely a későbbiekben e hamisnak vélt tradíció elutasításával Médeiat felmenti a neki tulajdonított bűnök, így az elvetemültség *non plus ultrá*ját jelentő gyermekgyilkosság alól is. Camus ezáltal a Médeiat rehabilitáló (vagy legalábbis tetteinek okát megérteni kívánó), Goudot regényében is meghatározó mítoszolvasat előfutárának tekinthető.

Pierre Corneille 1635-ban írt, Médeiat ádáz boszorkánynak ábrázoló tragédiájának ajánlásában a *captatio benevolentiae* hagyományos elemeinek alkalmazásán túl erkölcsi kötelességének érzi a hősnőjétől való elhatárolódást. A drámaíró a történet újramondását annak esztétikai kihívásként való feltüntetésével igyekszik elfogadhatóvá tenni a befogadó számára, az *ut pictura poesis* elvét a *mimésis* fogalmával vegyítve: „miként a festők is gyakran készítenek remek portrékat csúf asszonyokról, úgy az irodalmi művek is szépen utánoznak olykor olyan dolgokat, amelyeket nem szabad utánozni.”¹¹

A Médeiat eredendő kegyetlensége miatt elutasító általános tendencia ellen tudatosan elsőként Jean-Marie Clément emel szót. 1779-es, a hősnő öngyilkosságával végződő *Médée*-je előszava szerint a Médeiat velejég romlottnak láttató művek eleve elhibáztak, hiszen a néző ösztönösen az elhagyott asszonnyal érez együtt, és egy vérszomjas örültbe Iasón amúgy sem szeretett volna bele. Clément a hősnő hajlíthatatlan büszksége mellett annak „féltekenység előidézte bosszújában és gyengédség vezérelte jótéteményeiben” egyaránt megmutatkozó szélsőségességére helyezi a hangsúlyt, felidézve a szerető, gondoskodó, a körülmények hatására azonban környezetével és önmagával meghasonló Médeia elfeledett, tudatosan befeketített képét.¹²

⁹ Jean-Pierre CAMUS, *Les Spectacles d'horreur*, Paris, André Soubron, 1630, I, 171–172.

¹⁰ *Uo.*, 164–165.

¹¹ Pierre CORNEILLE, *Épître à Médée*, Paris, 1635.

¹² Jean-Marie CLÉMENT, *Médée*, Paris, Moutard, 1779, 3: „extrême dans sa jalousie comme dans sa tendresse, dans sa vengeance comme dans ses bienfaits”.

A mítosz fontossá és történelmi okokból aktuálissá válásának újabb korszaka a 20. századdal érkezik el, amelynek alkotásaiban a szenvedélyek vezérelte nő lélekábrázolása helyett az interkulturalitás problematikája kerül előtérbe. A történet újraírói ettől kezdve az eltérő szociális milióhoz, rasszhoz való tartozása (cigány, fekete, zsidó mivolta¹³) miatt kiszolgáltatott, idegen nő sikertelen beilleszkedésének, lázadásának, majd stigmatizálásának és bűnbakká válásának paradigmáját látják a történetben. Ezen olvasat a '60-as évek feminizmusának hatására a női nemi szerepre, az anyaság szabadon választható visszautasítására koncentrálnak a nézőponttal bővül;¹⁴ míg az ezzel párhuzamos politikai-ideológiai interpretáció a fehér gyarmatosító és a bennszülött, a Nyugat és a harmadik világ antagonizmusát olvassa bele a történetbe.

A származásból adódó kirekesztettségen alapuló olvasat a 20. század legelejétől része a francia recepciónak. Léon Duplessis 1901-es három felvonásos drámája, a *Moderne Médée* (Modern Médeia) a porosz–francia háború után, az I. világháború előtt francia nő és német férj konfliktusaként értelmezi újra a mítoszt. Bár Duplessis férfi főhőse nevével elhatárolódik a germán miliótól, és ezáltal mégiscsak a történet fikció jellegét erősíti, műve távoli hasonlóságot mutat az antik történetet valós, kortárs németföldi történekként láttató, fentebb említett Camus-elbeszéléssel. Henri-René Lenormand *Asie* című színpadi műve (1931) – immáron a gyarmatosító, domináns férfi felelősségének kérdését vetve fel – a leigázott Indokínának felelteti meg Kolchist.¹⁵

Míg az utóbbi művek meghatározó eleme a főhősök etnikai és kulturális különbözőségéből adódó feszültség, a modernitás legismertebb francia mítoszváltozata, Jean Anouilh 1946-ban írott színműve másként látatja szereplőit. A *Médée* a politikai semlegessége miatt támadott szerző a német megszállás idején elkezdett antikizáló sorozatának (*Eurydice*, 1942; *Antigone*, 1944) a része, ezért létrejöttére akár úgy is tekinthetünk, mint a szerző aktuális hatalmaktól, illetve azok ideológiájától való függetlenségének közvetett kinyilvánítására. Iasón és Médeia együttélésre való képtelensége továbbra is a dráma fő konfliktusforrása, Anouilh azonban az etnikai másság helyett a törvényen kívüliség *contra* normakövetés tengelye mentén ábrázolja a cigányokéhoz, cirkuszosokéhoz hasonló lakókocsijával állandóan úton lévő Médeia és a neki napi rutinként megnyíló asszonyi testre ráunt, a nomadizálásba belefáradt, a civilizáció nyugalomába visszavágyó Iasón alkati, életmódbeli inkompatibilitását.

Noha a múlt század második felében a francia színpadon feltűnik a mítoszból az öreg uralkodók megfiatalításának szürreális epizódját kiemelő *farce* is,¹⁶ a jelenkori Médeia-

¹³ Lásd Inge STEPHAN, *Medea: Multimediale Karriere einer mythologischen Figur*, Köln – Weimar – Wien, Böhlau, 2006, 48–70.

¹⁴ Lásd Barbara FEICHTINGER recenzióját STEPHAN imént hivatkozott kötetéről: *Faszination einer Kindsmörderin: Medea im 20. Jahrhundert*. <https://www.querelles-net.de/index.php/qn/article/view/489/497>. (Letöltés ideje: 2017. április 23.) A feminista Médeia-olvasatot képviseli Marie CARRIÈRE nyolc kortárs női szerző szövegét elemző kötete: *Médée protéiforme*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2012.

¹⁵ Vö. Pierre VOELKE, *Quand les héros changent de nom: Asie d'Henri-René Lenormand et les réécritures du mythe antique de Médée*, Dialogues d'histoire ancienne, 2014/1, 125–145.

¹⁶ René-Jean CLOT, *Médée et les Vieillards*, Alger, E. Andreo, 1948.

átiratok a tragikumhoz térnek vissza. A 2000-es évek elejének különféle médiumokat alkalmazó mítoszfeldolgozásaiban a környezetének kiszolgáltatott, áldozattá váló nő alakja alig sejlik fel a gátlástalanul pusztító Médeia mögött, s valamelyest visszaszorul az etnikai konfliktus olvasati hagyománya is.¹⁷ Goudot 2002-ben megjelent ifjúsági regénye nem csupán befogadói csoportjának sajátos igényei és adottságai, hanem az alkotó Médeiával szembeni elfogadó attitűdje révén is eltér a klasszikus és a kortárs francia mítoszvariánsok többségétől. Mindez azzal is magyarázható, hogy a mű legfőbb előképe – amint azt a regény keletkezéstörténetét vizsgálva bizonyítani igyekszem – német nyelvterületen, legfőképp Christa Wolf (1929–2011) 1996-ban megjelent, világszerte nagy feltűnést keltett *Medea. Stimmen* (Médeia. Hangok) című munkájában keresendő.

Médeia felmentése: Christa Wolf regénye

A prózai monológokból álló, polifón szerkesztésű Wolf-regény célja a szerző szerint mindvégig tiszta, összeesküvés áldozatává lett kolchisi nő kiszabadítása a korinthisiak által megvesztegetett *Herr Euripides*¹⁸ teremtette, az idők során kizárólagossá lett *bűnös asszony*-tradíció fogságából. A Médeia becsületességét, eredendő s állhatatos jóindulatát, segítőkészségét hangoztató, őt a testvér- és gyerekgyilkosságon túl minden egyéb vád alól is felmentő történetváltozat mindazonáltal nem teljesen újkeletű a német irodalomban.

Franz Grillparzer 1819-ban írott *Das goldene Vlies* (Az Aranygyapjú) című trilógiája a mítosz számos részletének módosításával hasonló apologetikus szándékot mutat.¹⁹ Az első rész Médeiája színre lépésekor rituális kivégzést hajt végre, nyílával szíven találja áldozatát, az oltáron fekvő állatot. Az Argonauták érkezését és Médeia szökését

¹⁷ Max ROUQUETTE 1989-es provanszál darabja, a *Medelha* a hősnő leigázhatatlan, megszelídíthetetlen, állati karakterét állítja a középpontba. Laurent GAUDÉ *Médée Kali* című színművében (2003) az India nyomortelepeiről származó, a hindu halálistennő, Kali alakmásként megjelenő Médeia visszatér Görögországba, hogy fiai testét kiásva azokat a Gangeszhez vigye: útját erőszak és vér szegélyezi. Seneca tragédiájának koncertként szcenírozott változatát 2007-ben Matthieu BOISSET állította színpadra: a verbális erőszakkal teli új fordítást a rendező a '70-es évek rock- és punkzenéjéből kölcsönzött áriákkal egészíti ki, a *no future* jegyében ábrázolja a főhősök érzelmi, transzserű, önpusztító szenvedélyét. Bővebben: <http://ciediesirae.free.fr/DOSSIER%20MEDEE-CONCERT%202007.pdf>. (Letöltés ideje: 2017. április 28.) Az apollóniosi *Argonautika* egy másik, kevésbé ismert epizódjáról, Butés és a Szirének találkozásáról esszét író Pascal QUIGNARD 2011-ben a neves japán táncművésszel, Carlotta Ikedával társulva hozott létre férfi-hangra és női mozdulatokra épülő mozgásszínházi előadást, az előadás szövege: Pascal QUIGNARD, *Medea*, Bordeaux, Éditions Ritournelles, 2011; a performansz rövid részlete: <https://vimeo.com/31846123> (Letöltés ideje: 2017. április 28.). Mindkét említett szempontból kivételt jelent Tonino DE BERNARDI 2007-ben készült *Médée Miracle* (Médeia-csoda) című filmje, amely egy illegális kelet-európai bevándorlónő és kistíflú francia élettársa történetére írja át a mítoszt, a korinthisi udvart az idegenrendészettel, a száműzetést a kitoloncolással helyettesítve.

¹⁸ WOLF formulája, idézi Glenn W. MOST, *Médée chez Franz Grillparzer et Christa Wolf*, *Lalies*, 31, 2011, 58.

¹⁹ Bővebben *uo.*, 52–58.

bemutató középső dráma egyértelműen felmenti a lányt a *fratricidium* vádja alól: Apsyrtos a hazáját eláruló, idegennel összeálló nővére miatti szegényében öngyilkos lesz. A záródarab Hellasba érkező Médeiája a múltjával való szakítás gesztusaként a tengerparton eltemeti varázsszereit, s az akkulturációs szándék újabb jeleként görög ruhát öltve, nyilát kitharára cserélve zeneleckét vesz Kreuzától. A királylány, Iasón egykori arája, önfeláldozó nagylelkűséggel engedi át a férfit a barbárságát levetni próbáló asszonynak, s gondoskodó kedvességgel veszi körül kisfiaikat, akik túlon túl jól érzik magukat a szelíd lány társaságában, s nem hajlandók anyjukat elkísérni a száműzetésbe. A fiai által is elárult anya előássa varázsszereit, a dajka segítségével megöli a királylányt, majd maga végez gyermekeivel. A gyilkosságok keretezte grillparzeri trilógia fő újdonsága a vadságával szakítani akaró, új környezetébe külsejével, viselkedésével integrálódni vágyó, de arra alkatánál fogva alkalmatlan²⁰ Médeia sziluettjének felmutatása a gyermekgyilkos árnyékában. A beilleszkedésre törekvő Médeia alakja tér vissza az 1980-as évek német irodalmának három, női szerzők jegyezte, a kortárs kritika által provokatívnak nevezett alkotásában is,²¹ majd, minden eddiginél erőteljesebben, Wolf könyvében.

Az 1996-ban publikált *Medea. Stimmen* a keletnémet író nő egyik legnagyobb visszhangot keltő munkája. A mítosz regénybeli újratemtése az Euripidés előtti protohistóriához való visszatérés jegyében egyaránt olvasható politikai allegóriaként és öngigazoló, biografikus narratívaként. 1993-ban a *Spiegel* leleplező cikket közölt az akkorra a német irodalom nagyasszonyaként tisztelt Wolf Stasi-ügynöki múltjáról, új megvilágításba helyezve az író nő korábbi, a német újraegyesítéssel szembeni, sokakat meglepő aggályait, amelyeket részint tömegrendezvényeken elhangzó beszédeiben, részint korábbi mítoszértelmező regényében, a *Kassandrában* (1983) fogalmazott meg. A *Medea. Stimmen* közkeletű történeti-politikai olvasata a természetközeli, egyszerű, őszinte nép lakta Kolchist az NDK-nak, a fényűzésben élő, arrogáns és részvételen Korinthost az NSZK-nak felelteti meg,²² míg Médeia maga a kiközösített, hamis vádakkal pellengérré állított Wolf, a keleti nő, akit korábbi jótéteményei ellenére egyik napról a másikra megtagad új közössége.

Az aktuálpolitikai motiváción túl nyilvánvaló a regény pszichológiai, történetfilozófiai, valamint a bachofeni matriarchátus-koncepcióhoz szorosan kötődő feminista

²⁰ Lásd a zenelecke jelenetét: Médeia gerelyen edzett keze sehogy sem áll rá a lantra.

²¹ Vö. Ursula HAAS, *Freispruch für Medea*, Wiesbaden – München, Limes, 1987; Olga RINNE, *Medea: Das Recht auf Zorn und Eifersucht*, Zürich, Kreuz Verlag, 1988; Dagmar NICK, *Medea, ein Monolog*, Düsseldorf, Eremiten, 1988. Az elutasító kritika: Barbara FEICHTINGER, *Medea: Rehabilitation einer Kindsmörderin? Zur Medea-Rezeption moderner deutschsprachiger Autorinnen*, Grazer Beiträge, 1992, 205–234. Lásd még TSCHIEDEL, *i. m.*, 117, 43.

²² A regény keletkezéséről lásd Liliane MITRACHE, *Von Euripides zu Christa Wolf: Die Wiederbelebung des Mythos in Medea. Stimmen*, *Studia Neophilologica*, 2002, 207–214; MOST, *i. m.*, 58–64; Margherita RUBINO, *Medea: Voci di Christa Wolf = Medea Contemporanea*, a cura di M. R., Genova, D.A.R.FI.CL.ET, 2000 = <http://www.indafondazione.org/wp-content/uploads/2009/05/2009-medea-approfondimenti-wolf.pdf> (Letöltés ideje: 2017. május 1.)

meghatározottsága is – mint látni fogjuk, e vonások Goudot munkájában ugyancsak tetten érhetők. A művel egy időben önálló kötetben megjelent, az alkotásfolyamatra visszatekintő szerzői kommentár szerint a mítosz régóta nyugtalanítja Wolfot, aki nem tud napirendre térni afelett, miként fogalmazódhat meg egyáltalán a gyermekgyilkosság ideája egy olyan archaikus társadalomban, ahol a törzs legfőbb értéke a gyermek, s ahol az anyák pontosan életadó képességük miatt részesülnek megkülönböztetett tiszteletben. A Médeia alakjához tapadó *Kindermörderin*-sztereotípa eredetét kutatva kerül kapcsolatba az író egy bázeli régésznővel, aki ikonográfiai adatokkal igazolja annak sejtését: a gyermekgyilkosság vádja csupán a mítosz fejlődéstörténetének egy meghatározott pontján jelenik meg, amely a ma rendelkezésre álló, erősen korlátozott *testimonium*-állomány alapján Euripidés idejére tehető. Noha a korábbi források nem egységesek a fiúk elhunytának körülményeit illetően, tény, hogy a tradíció egy lényegesen kevésbé reprezentált ága szerint Médeia valóban nem öli meg fiait.²³

Ezen szórványos utalások ismeretében vállalkozik a magát igazságkeresőként, az elátkozott Médeia szabadítójaként láttató Wolf az Euripidés és költőtársai, illetve a velük cinkos filológusok által lezárt utak újbóli bejárására, és a nevéhez híven *jó szándékú, segítő, tanácsadó* Médeia felmutatására. A perújrafelvétel lehetőségét Wolf számára pontosan a hősnő neve biztosítja: a *médeia* alak a közkeletű etimológia szerint a tudást, körmönfont eszességet jelentő görög *métis*ben és a gyógyászattal kapcsolatos latin *medicus*ban egyaránt őrzött indo-európai *medh* töre megy vissza. Az új – a német elbeszélő szemében eredeti – történet (re)konstrukciója a regényben megszólaló, az eseményeket más-más nézőpontból kommentáló hat elbeszélői hangból áll össze. A hitelesség erősítésére Wolf a mítosz ismert szereplőin túl újonnan kreált alakokat épít a cselekménybe: egyikük a Médeia elleni koholt vádak ötletgazdája, Akamas, a korinthusi csillagjós; másikuk a kislánként Médeia által felkarolt, tanított, később azonban a hősnő elleni koncepció perben szerepet vállaló Agaméda – a mesterét eláruló tanítvány alakja az evangéliumi történet sajátos női parafrázisának is tekinthető.

Euripidés állításait megcáfolandó Wolf szintén a pár korinthusi életszakaszára összpontosít: a korábbi események, így Apsyrtos halála, visszatekintések formájában kerülnek elmesélésre. A regényben a nyomorban élő kolchisi nép pártfogójaként megjelenő, demokrata lelkületű herceg politikai intrikák áldozata. Az uralkodásról a szokásjognak megfelelően bizonyos idő elteltével lemondani kénytelen, vagy ellenkező esetben (a római vallás *rex sacerjé*hez hasonlóan) a rituális gyilkosság áldozatává váló, hataloméhes Aiétés fiát emeli a trónra, akit azonban az ugyancsak a főhatalomra áhító, a matriarchátus visszaállítását szorgalmazó nők darabokra szaggatnak.²⁴ A wolfi Médeia, szemben a hagyománnyal, nem szétdarabolja fivérét, hanem kegyelettel gyűjti össze a szeretett halott

²³ Egyesek szerint Médeia Héra templomába viszi őket, hogy ott részesüljenek a halhatatlanságból, másutt az uralkodójuk halálát megbosszuló korinthusiak ölik meg őket. A forrásokat lásd KERÉNYI Károly, *Görög mitológia*, ford. KERÉNYI Grácia, Bp., Gondolat, 1977, 362–363.

²⁴ Hivatkozásaim a regény francia kiadására vonatkoznak: Christa WOLF, *Médée*. *Voix*, trad. Alain LANCE, Renate LANCE-OTTERBEIN, Paris, Fayard, 1997, 106.

csontjait. A lány csupán e tudtán és akaratán kívül végrehajtott politikai gyilkosság megtörténte után szerzi meg az aranygyapjút és menekül a számára mindvégig közömbös Iasónhoz, akivel érdekházasságot köt; elhamarkodott döntését később hibának rója fel.²⁵ A hősnő valójában egy korinthosi szobrászba, a beszélő nevű *Oistros*ba (bögyöl, tüske, őrület) szerelmes.²⁶ A szenvedély ösztönösségét tudatosító elbeszélői újítás érvényteleníti azt a konvenciót, amely Médeia szörnyű tetteinek elkövetését a megcsalt, büszkeségében megalázott asszony féltékenységeivel indokolja. Utóbbi állítás amiatt is tarthatatlan, mert Wolf változatában a két nő jó viszonyban van egymással: az érett, tapasztalt Médeia gyámolítja, idősebb barátnőként, bizalmasként segíti a csúnya, beteges Glaukét.

A hősnő pártfogása szélesebb körre is kiterjed: Korinthus lakosait megmenti az éhínségtől, eddig nem ismert vagy szakrális tiltás alatt álló növények, állatok fogyasztására bírva rá őket. Alakja ezáltal valamiféle felvilágosító, néptanítói attitűddel bővül, amely az asszonyt szentségtöréssel vádoló jóspappal szembeni konfliktus forrásává lesz, s amelynek hatására a nép gyűlölettel fordul Médeia ellen, mondván, az idegen asszony különleges diétájával a közösség alapját biztosító ősi hagyomány feladására kényszerítette őket.²⁷ Helyzetének végleges megingását mégsem ez okozza, hanem a királyi ház titkának felfedése. Médeia a palota egy távoli zugában gyerekcsontvázra bukkan: a kicsiny koponya, a finom csigolyák a város érdekében apja által feláldozott Iphinoé maradványai, akinek borzasztó végéről minden polgár tud, de hallgatólagos megegyezés alapján kollektív hazugsággal leplezi azt: a hivatalos verzió szerint Glauké testvérét évekkel korábban messze földre adták férjhez.²⁸ A civilizáltak mondott görög földön elkövetett, előre eltervezett *infanticidium* megismerése utólagos, megkésett testvérieséget hoz létre a kolchisi trónviszály során lemészárolt Apsyrtos, a kis korinthosi herceg és a hontalanná vált Médeia között.²⁹

Az Iphinoéval történeteket nyíltan kimondani, a közösséget a kollektív vérbűn terhétől megszabadítani kívánó, megtört Médeia túllépi a számára kijelölt határokat: Kreón kérésére a beszélő nevű, fáradhatatlan (*akamas*) udvari csillagász sorra gyártja a vádakat az idegen nő ellen, akit a többrendbeli szentségtörésen túl járvány, földrengés, napfogyatkozás előidézésével gyanúsít – e rágalmak válnak Wolf szerint a Médeia boszorkányságával kapcsolatos állítások forrásává. Mikor a *pharmakos*-szertartás külsőségei közepette száműzik a városból Médeiát, a hozzá erősen kötődő Glauké öngyilkos lesz: a női *suicidium* bevett görög módja, az önakasztás helyett a lány kútba veti magát. A regénybeli hivatalos verzió mindezt a méreggel átítatott fátyol okozta tűzhalállal hozza összefüggésbe: a lány eszerint a Médeiától kapott ajándéktól égő testének keres enyhülést a vízben.³⁰ Wolf a gyermekgyilkosság alól is felmenti hősnőjét: a Glauké

²⁵ *Uo.*, 27.

²⁶ *Uo.*, 17.

²⁷ *Uo.*, 54.

²⁸ *Uo.*, 141.

²⁹ *Uo.*, 113, 120.

³⁰ *Uo.*, 245.

megölésével vádolt Médeia fiait bosszúból a korinthesiak mészárolják le. A regény a mindezen szenvedéseken keresztülment, földalatti barlangban vegetáló, a barbárnak mondott és az azokéval lényegében azonos mechanizmusok szerint működő, úgynevezett civilizált emberi társadalmakból kizárt, kínzóit és árulóit átokkal sújtó, Wolf szerint mindvégig ártatlan Médeia hangjával ér véget.³¹

Goudot Médeiája

A *Medea. Stimmen* egyik első, 1999-es francia elemzését Marie Goudot jegyzi,³² aki írásában a mítoszinterpretáció történetének áttekintése után méltatja az etnikuma, neme miatt kiszolgáltatott Idegen áldozattá válásának mesteri bemutatását, „a ráarakódott metamorfózis-rétegek alól exhumált”³³ Médeia tiszta arcának felmutatását, utalva a wolfi hősnő és Ljudmila Ulickaja³⁴ szintén 1996-ban megjelent regényének békét és életet sugárzó Médea Mendese közti rokonságra. Goudot-nak mindazonáltal nem ez az első találkozása Wolffal. A német író nő halálára írott, személyes hangvételi nekrológiájában³⁵ a szerző felidézi a franciául 1985-ben megjelent *Kassandra* elementáris hatását, írói öntudatának Wolf előtti és utáni fázisokra való osztódását, s megemlíti a személyes kapcsolatuk eredményeként született, kettejükén túl neves francia filológusok és történészek munkáit tartalmazó *Cassandra*-tanulmánykötetet.³⁶

A *Médée, la Colchidienne* 2002-es megjelenését megelőző időben az átlagemberét meghaladó képességeik miatt félelmet keltő nők témája tovább foglalkoztatja az író nőt, amint arra bizonyíték a mitológia nyugtalanító tudású nőalakjairól szóló, szépirodalmi szövegekre (Franz Kafka, Jannis Ritsos, Antonio Tabucchi, William Faulkner), Freudra és a francia vallás- és ókortörténeti iskola jeleseire (Jean-Pierre Vernant, Nicole Loraux) egyaránt támaszkodó, 2001-es esszéje.³⁷ Az írás középpontjában a Szirének, a Hárpiák, a Kirkék, Gorgók, Szfinxek és Moirák alakjában testet öltő, Goudot szerint azonos archetípusra visszavezethető női lények állnak. Világvégi lakhelyükkel, állati testeket idéző külsejükkel, hatalmas, sötétén kígyózó loboncukkal, karmos, görbe ujjakkal, nem emberi hangjukkal, a „dél mélységének vakító ragyogását” („l'éclat aveuglant du midi profond”³⁸) sugárzó tekintetükkel, titokzatos főzeteikkel ezen alakok egyszerre

³¹ *Uo.*, 254.

³² Marie GOUDOT, *Medea fiam: Christa Wolf et les métamorphoses du mythe*, *Études*, 1999/5, 525–533.

³³ *Uo.*, 532.

³⁴ *Uo.*, 532, 9. jegyzet.

³⁵ LITTErall: *Anthologie de littératures allemandes*, 2012/19, <http://www.leroidesaulnes.org/fr/litterall/19-as.html> (Letöltés ideje: 2017. április 27.)

³⁶ *Cassandra*, ed. Marie GOUDOT, Paris, Autrement, 1999. Lásd még Marie GOUDOT, *Ce que voit Cassandra*, *Cahiers Jungiens de Psychanalyse*, 2004/3, 99–102.

³⁷ Marie GOUDOT, *Rivages féminins en mythologie: L'inquiétant savoir des femmes*, *Études*, 2001/4, 521–532. <https://www.cairn.info/revue-etudes-2001-4-page-521.htm> (Letöltés ideje: 2017. április 24.)

³⁸ GOUDOT itt Marguerite YOURCENAR *Antigone ou le choix* című versét idézi.

jelentenek ellenállhatatlan vonzerőt és halálos fenyegetést a halandók számára. A tőlük való félelemérzet valójában – állítja Goudot – nem e lények szokatlan fizikumán, hétköznapi női tevékenységeket (főzés, szövés) megsemmisítésbe átfordítani képes erején alapul, hanem azon a különleges tudáson, amelynek birtokában e rejtélyes létezők a halandók vállalt, kimondott igaza mögé látnak, s kényszerítik az egyént vagy a közösséget az önmagával való szembenezésre. Megismerésükre Goudot a pszichoanalízis és a gender studies eszközkészletét tartja alkalmasnak, különleges jelentőséget tulajdonítva az etimológiának is, hisz sorsuk „a magzatéhoz hasonló állapotban ott kuporog nevükben”.³⁹ A természetfeletti női tudás és a név sorsdöntő összekapcsolódásának illusztrálására – egy évvel a regény publikálása előtt – Goudot Médeia alakját idézi, aki valamiféle drámai ökonómia jegyében egyszerre lehet másokat megtévesztő ravasz asszony (*ruse*) és önzetlen tanácsadó (*femme de bon conseil*). Az esszé zárógondolata szerint e kettős dinamikájú, vonzó és elrettentő alakok létlényege a megismerés lehetőségének felkínálása a halandó számára. A lényük jelentette távoli, szárazföld és víz közötti partszakasz „férfiközpontú poétikai megközelítésben, a félelmek kivételéből jön létre, egyidejűleg azonban e hullámtér mozgása felkínálja a halandónak egy olyasfajta képesség visszaszerzésének lehetőségét, amely végtelenül hatalmasabb, mint az ezen nőalakok görbe karmai, vijjogó hangja keltette félelem: azon képességét, amely megrengeti a bizonyosságokat vagy rámutat azok határaitra, újrafogalmazza az ember kétségeit a világban való helyét, az élet, a halál, a Történelem tervezhetőségére tett kísérleteit illetően”.⁴⁰

A fentiek ismeretében a 2002-ben publikált ifjúsági regény létrejött a szerző vallástörténeti, pszichológiai alapvetésű tanulmány- és esszéírói munkásságára és a többretegű Wolf-élményre vezethető vissza, utóbbi tény azonban távolról sem jelent epigon-ságot. Noha a mű számos ponton mutat közeli rokonságot a felnőtteknek írott *Medea. Stimmen* apologetikus szándékával és motívumhálójával, a *Médée, la Colchidienne* saját elbeszélői rendszerrel és világképpel rendelkező, Wolf manicheus Médeia-interpretációján módosító önálló alkotás, amely megtartja az euripidési hagyományból ismert történetvázlat, s nem kívánja letörölni a gyilkos anya bélyegét sem Médeiaról. Goudot ehelyett a hősnő környezetében bekövetkező sorozatos halálesetek árnyalt pszichológiai bemutatására vállalkozik, narratívájában – eddig nem látott módon – kiemelt szerepet szánva a mítosz régi és új gyerek szereplőinek, történetmondását az ifjú olvasók elvárásaihoz igazítva. A befogadó életkori, műveltségbeli sajátosságainak figyelembevétele világosan megmutatkozik a kötet felépítésében is. A hét, illusztrációk nélküli⁴¹ fejezetet az Argonauták útját szemléltető térkép, családfa, a mítosz értelmezéstörténetének vázlatát közérthetően megfogalmazó, tömör áttekintés, végül két, a nevek meghatározó erejéről,

³⁹ GOUDOT, *Rivages, i. m.*, 9.

⁴⁰ *Uo.*, 27.

⁴¹ A kötet egyetlen vizuális eleme a Gilles RAPAPORT tervezte borító. A lila-kék-fekete tónusú, a klasszikus görög vázafestészet valamelyest stilizált alakjait alkalmazó kép előterében a profiltól ábrázolt, díszes ruhát viselő Médeia látható, a háttérben, tőle eltávolodva és teljesen függetlenül, a gyerekek nyakát erőteljes mozdulattal (védőn? akadályozón?) átfogó Iasón és a kamaszfiúk alkotta hármás.

illetve a szövésről mint tipikus női tevékenységről és ennek ókori jelképtértékéről szóló rövid írás egészíti ki. E paratextus a mitológiai, irodalmi, pszichoanalitikus hivatkozások kiiktatásával szerkezetében és tartalmában teljes egészében a fentebb idézett 2001-es esszét követi, annak kamaszok számára adaptált összefoglalóját nyújtva.

A regény cselekményének tér- és időbeli kiterjesztése az euripidészi, a korinthusi életszakaszra korlátozódó történetmegjelenítéssel szemben a bevezetésben az Apollónios Rhodios-i változathoz csatlakozik, zárásában pedig az attikai hagyományhoz: Médeiaival Kolchisban, az Argonauták megérkezése előtt találkozik az olvasó, akit hét éven át, egészen az Athénba vezető országútig kísér. Mindeközben az *Argonautika* sem jelent kizárólagos modellt a szerző számára, amit leginkább a kolchisi szereplők belső viszonyainak átrendezése, illetve az eposzban kevésbé kontúros családtagok egyéni dinamikával való megtöltése szemléltet.

A nyitójelenetben anyát és lányát látjuk a tengerparton: az Apollóniosnál csupán egy genealógiai felsorolásban említett (3. 244) Eidyia és a tizenöt éves Médeia a látóhatárt fürkészik, mindketten felfigyelve a messzeségből feléjük tartó fekete pontra. (8–9.) Míg a lány nyíltan megfogalmazza érzékszervi tapasztalatát, anyja, megkérdőjelezhetetlen, objektív tudásra utaló beszélő nevére (*eidyia* = aki tud) és a tenger minden titkának ismeretét implikáló Ókeanida-származására rácafolva, bizonyára a közelgő rossz előérzetében, letagadja, hogy bármit is látna. A nyilvánvaló tények ki nem mondása vagy hazugsággá fordítása egyes szereplők részéről, illetve ezen elleplezések, áltatások másodlagos elhallgatása az effajta kommunikációs helyzeteket az olvasó számára csupán sejtető, az elbeszélői kijelentéseket a szereplők belső tudatfolyamával szándékosan összemósó alkotó részéről a regény egészét jellemző lélektani meghatározottság következménye.

A két nőt a palotába követi az olvasó, ahol a moszattal tálalt kagylóból, halból álló, csaknem botránnyal végződő családi ebéd alkalmával lép színre Médeia két fivére. (13–14.) A szöveget elevenné tevő, emellett – s Roland Barthes hazájában ez különös-képp érvényes – alapvető kulturális jelzésértékkel bíró gasztronómiai jegyzet figyelmet érdemel. Megjelenése biztosítja az olvasónak a regény világába való belépését, a szereplőkkel való azonosulását: a Médeianak desszertként felszolgált, az előbbi étek idegenségével szemben civilizált és ismerős fűgés-almás pitét nyilván bármelyik gyerekolvasó is szívesen elfogadná.

A mitikus genealógiából ismeretlen kisebb testvér, a nagyok játszmaít (így apja és bátyja elmérgesedő vitáját) még egyáltalán nem érzékelő, mindvégig ösztönösen cselekvő Kydippos a társadalmi elvárásoktól érintetlen, szilaj és szabad gyerekkor megtestesítője (amelynek, mint később kiderül, természetes része a vadság, a pusztítás ösztöne is). A kislíú szerepeltetése a cselekmény egyik első mozzanatában (11.) az *Argonautika* kolchisi nyitójelenetét (3. 117–118) idézi: Kydippos nővérevel (emberi?) csontból faragott kockákkal játszik,⁴² csakúgy, mint az eposzbéli, partnerét, az Olymposra kisgye-

⁴² GOUDOT, *Médée, la Colchidienne, i. m.*, 11. (A további regényidézetek oldalszámait a citátumok után, zárójelben közlöm. – P. E.)

rekként elrabolt Ganymédést folyamatosan becsapó Erós;⁴³ igaz, az ő kockáik aranyból készültek. A regénybeli (barbár) felnőttek helytelenítik az *astragalos*-játékot annak idegen (görög) mivolta és morbiditása⁴⁴ miatt. A játékosok életidejének megjósolására is alkalmas kockadobás a narratívát keretező motívummá válik: Médeia két fia közvetlenül haláluk előtt anyjuk felszólítására ugyancsak csontkockákkal játszik, majd felidézik a kockamérkőzésben vesztesek korábbi halálára vonatkozó, a regény legelején már elhangzott mondást. (121–122.)

A másik testvér, az antik tradícióban arctalan, csupán iszonyatos haláláról ismert Apsyrtos Goudot Wolfra rájátszó változatában rokonszenves, igazságos uralkodásra készülő ifjú, aki az elvétele Kolchisba vetődők elbeszéléséből tudja, hogy apja zsarnoki hatalomgyakorlásán túl léteznek más államformák is, s akinek egyetlen vágya, hogy személyesen ismerje meg Hellast, a demokrácia, a szólásszabadság, a törvény előtti egyenlőség hazáját. Tervezett utazásáról a hagyományra, a kozmikus rendre, „a mindenki maradjon a saját partján” („chacun reste sur sa rive”, 13.) többször elhangzó, szinte gnómaként megfogalmazott elvére hivatkozó szülei hallani sem akarnak, s e kérdésben a bátyja pártját fogó, a görögöket szintén az igazság feddhetetlen bajnokainak képzelő Médeia sem képes meglágyítani apját. Az apa és a fiú értékrendbeli összeférhetlenség jellemezte generációs konfliktusát Aiótés és Médeia freudíanus elméleteket idéző, ösztönös vonzódása ellenpontozza: a Héliostól származó, hirtelen haragú, kiszámíthatatlan király rajong éjfekete hajú, bronzbőrű lányáért, akinek tekintetében „atyai örökségként ott parázslék az egyetlen pillantással mindent lángba borítani képes tűz”. (8.)

Médeia e veszélyes adottságát az elbeszélés kezdetekor a Hekaté papnőjétől kapott képzés kontrollálja. Eltérően a hagyomány khthonikus Hekatéjának sötét és riasztó alakjától, a regénybeli, a meg sem említett (!) görög istenekhez hasonlóan soha meg nem jelenő, a cselekménybe közvetlenül nem avatkozó istennő a természet ritmusát óvó, az őt tisztelő népet végtelen jóssággal segítő, bő terméssel, egészséggel, szaporulatlan megajándékozó erőként jelenik meg – e hatalom földi letéteményese Médeia maga is. A hekatéi tudás mélyén rejtlő pusztításkészség azonban ugyancsak jelen van a még ártatlan hősnő ki nem mondott gondolataiban. A dajkájával a vad kutyák őrizte szentélybe érkező, ott a gyógyítás tudományát elsajátító lány zsákjában az égés, a mérgezés, az álmatlanság elleni, valamint (a későbbi Pelias-jelenet megelőlegezéséeként) fiatalító hatású füveket visz, de mellettük ott lapul a titán véreből sarjadt, Médeia konyhakertjében a fűszerektől távol termesztett *prométheion* is, amelynek talajból kitépott gyökerei, gondolja Médeia, „a friss emberi húsrá, [...] a langyos, lüktető húscafatra emlékeztetnek”. (21, 25.) Ugyancsak itt esik szó a lány krétai unokatestvéréről, a földalatti börtönbe zárt, torzszülött kamasz-Minotaurusról. Vele kapcsolatban hangzik el Médeia

⁴³ Apollónios Rhodiosnál Aphrodité Zeus csodás gyermekkori labdájának ígéretével veszi rá a mérkőzést abbahagyni nem akaró fiát, hogy ébresszen kölcsönös vágyat Médeiaiban és lasónban. Goudot-nál a kapcsolat létrejöttében nyoma sincs semmilyen isteni akaratnak.

⁴⁴ „Talán azt hiszik, csontvázakat ástunk elő a földből, vagy Hekaté kutyáinak pófájából téptem ki őket” – gondolja Médeia (11.).

szájából a dajkához, s nyilván az olvasóhoz is intézett kulcsfontosságú, a hősnő jövőjét előrevetítő kérdés: „Bőven van oka kegyetlennek lennie és szörnyeteggé válnia, nem gondolod?” (18.)

Médeia az ismeretlenek érkezésének hírére tér vissza a szentélyből, akiket bizalmatlan apja erővel akar távol tartani a parttól, s akit csupán az őt a vendégbarátság (görög) intézményére figyelmeztető lánya bír jobb belátásra. Iasón és Médeia első találkozására nyilvános eseményen, az Aiétés rendezte lakomán kerül sor. Az igazságosságot, az adott szó szentségét filhellén testvéréhez hasonlóan legfőbb értéknek tartó lányban szolidaritás és szimpátia ébred a trónjától megfosztott apjáért harcoló, a jogsértést bármi áron megtorolni kész, ebbéli szándékát hatásos szónoklatban hirdető Iasón iránt. Míg Aiétés azonnal elúzná az idegent, Médeia elemi igazságszomja („soif de la justice”, 39.) legyőzi az apjával szembeni lojalitás parancsát, s eddig ismeretlen belső késztetés hatására ismét közbelép, kérve, hadd tegyen legalább próbát az ifjú. A nap végén, egy négyszemközt zajló, Médeia kezdeményezte találkozás során, a lány némán kínálja fel varázserejét a magát (neve jelentésének megfelelően) a segítő, gyógyító tudás letéteményeseként bemutató, a félnék Médeia ki nem mondott ajánlatára azonnal lecsapó, neki örök hűséget fogadó Iasónnak. A pár az igazság védelmére szövetkezve lép ki Hekaté szentélyéből az (újabb motívumsor első elemét képező) csillagfényes éjszakába, ahol viszont rövidesen csalóvá, az eddigiekben fennen hangoztatott, a becsületességen, korrektségen alapuló közös értékrend árulóivá válnak. Az Argóval Hellasba utazni kívánó Apsyrtos kérésének teljesítését a pár cinkos mellébeszéléssel igyekeznek elodázni, noha legbelül mindketten tudják, Aiétés bosszúja távozásuk után a fiúra fog lesújtani.

Szemben az eposzbeli ábrázolással, ahol Médeia az istennők akaratanak, illetve Erós közbelépésének hatására a feltűnő külsejű Iasón érzéki vonzerejének⁴⁵ hatalmába kerül, a regényben a lány és a görög közötti szerelemről, testi vágyról egyetlen szó sem esik (miként a későbbiekben Médeia terhességéről és a fiúk megszületéséről is csupán rendkívül diszkrét, alig észrevehető utalásokból értesül az olvasó). A szerelmi jelenetek elmaradása, az érzékiség témájának feltűnő kerülése bizonyára nem valamiféle prudéria vagy az *ad usum delphini* elve vezette írói döntés következménye: más jellegű, azonban ugyancsak nem gyerekeknek való látványból, az öldöklés képeiből ugyanis bőséggel jut az olvasónak. Goudot e téren inkább kiskamasz közönsége szemérmességét tartja tiszteletben. Szintén fontos eltérés mutatkozik Médeia segítségnyújtásának ábrázolásában: míg az eposz hősnője az argonauták érkezését követő éjjel álmatlanul vívódik, idősebb, bizalmas nőrokontól kér tanácsot, s tervei között valós lehetőségként szerepel a nyugtalanító idegen meggyilkolása is, a regény Médeiája mindenfajta belső dilemma nélkül ajánlja fel segítségét a (kizárólag értékrendbeli egyezésre korlátozódó) férfieszményét megtestesítő Iasónnak.

⁴⁵ Narratív szempontból fontos megjegyezni, hogy ugyancsak elmarad az apollóniosi hős legfőbb vizuális attribútumát jelentő, a Médeia csodálatát kivívó szépséges köpeny említése is, ennek poétikai következményeképp epikus *ekphrasis* sem szerepel a szövegben.

A másnapi próbák elbeszélésekor az epikus hagyománytól itt is elhatárolódó Goudot fontos nézőpontváltást alkalmaz. A sárkányfogvetemény önpusztító harcának, a kettényíló testek, kiforduló belső szervek látványának az olvasó a narrátor helyett egy hozzá hasonló életkorú, érdeklődésű gyerekszereplő perspektíváján át lesz részese. A történeteket az idősebb és néma (civilizált? hellenizált? fegyelmezett?) Apsyrtos oldalán az ölésben ösztönösen gyönyörködő Kydippos közvetíti, sportmérkőzések hangulatát idéző lelkes izgalommal, Médeia jelenlétéről, reakciójáról nem esik szó. (49–50.) Goudot kifejezetten ijesztő részleteket is tartalmazó, véres leírása első pillantásra engedni látszik a mai ifjúsági könyvpiac jelentős részét lefedő *fantasy*okban erőteljesen reprezentált horrornak, leírása azonban a fentebb vázolt pszichológiai háttérnek köszönhetően nem öncélú. A *prométheion*-főzet védte, biztos győztes Iasónnal szemben a király megpróbálja visszavonni adott szavát. Médeia és Iasón felháborodnak a zsarnok esküszegésén, hogy néhány órával később maguk is újabb súlyos ámulást kövessenek el: a menekülő pár a későbbi találkozás (komolyan egy percig sem gondolt) ígéretével áltatja a szép szavakkal otthonmaradásra rábírt Apsyrtost, végérvényesen kiszolgáltatva őt az atyai haragnak. A pár hitszegésének tényére az elbeszélő ez esetben sem utal, annak bekövetkeztét nem indokolja, az ámulás felismerését és annak magyarázatát (tudatos kegyetlenség, a körülmények kényszere, sorsszerűség?) olvasójára bízta.

A cselekmény e pontján a kolchisi eseményeket elbeszélő első három fejezetre jellemző linearitás megszakad, s időbeli ellipszisnek ad helyet. A IV. fejezetben a hajón látjuk viszont az immáron halott Apsyrtos víz felett lebegő fantomjától megrettenő, környezetében viszont félelmet ébresztő Médeiát. A lánnyal egyedül az Argó jósa, Idmón hajlandó szóba állni, akinek kinyilatkoztatásait tudásra utaló neve hitelesíti, s aki (az azonos igetőből származó nevet viselő anyával, Eidyíával szemben, a Médeia iránti érzelmi kötődéstől mentesen) ki is mondja a lányra váró jövőbeli rettenetet. A szökést fedező Apsyrtos apja parancsára történő meggyilkolásáról, az aranygyapjú megszerzéséről kettejük beszélgetéséből értesül az olvasó, akinek elbeszélői irányítás híján magának kell eldöntenie, mennyiben felelős Médeia fivére haláláért. A lány időközben eredetileg pozitív képzeteket keltő nevét is elveszti, s a vele egyre kevésbé kommunikáló argonauták az ősi bajelhárító technikának megfelelően már csak Kolchisiként, Barbárként utalnak rá. Goudot a műben megjelenített eseménysor közelmúltjának (Kolchis) ábrázolásánál sokkalta fontosabbnak érzi a hazátlanná lett nő jelenbeli (Korinthos) krízisének és jövőjének évszázados távlatokra nyitó előrevetítését. A tenger senkiföldjén zajló párbeszéd a Wolf-regény Médeia és Akamas közti dialógusát idézi, amelyben a korinthosi jós királya felszólítására saját kútjából gyártja az idegen nővel szembeni, egyre súlyosabb vádak. Idmón ezzel szemben az asszonyt magából kirekesztő, őt mindenért felelőssé tevő férfiközösség pszichés rezdüléseiből következtet arra a már elkezdődött folyamatra, amelynek során a pár sorsa majdan emblematis, egyetlen olvasatot tűrő elbeszéléssé válik, középpontjában a bátorság eszményeként megjelenő Iasónnal és a „legelvetemültebb gyilkosságok elkövetésére is hajlandó” (66.) Médeiaival. „Beleértve a saját vérei megölését is” (67.) – hangzik a regény idézőjelben szereplő

következő mondata, amelynek beszélőjét a narrátor nem azonosítja, s aki egyaránt lehet Idmón, a még meg sem született, de máris halott gyerekeit egy pillanatra vizionáló Médeia tudatalattija, vagy a mítoszt ismerő olvasó.

A visszaút apollóniosi állomásaiból a regény keveset szerepeltet. A Médeiát egy korábbi elbeszélői visszatekintés szerint egykor hasznos varázslatokra oktató nagynéni, Kirké engesztelő áldozat bemutatása után továbbúzi a párt; az eposzban központi jelentőségű drepanéi szín, benne a kényszerűség sürgette esküvővel, teljesen kimarad az elbeszélésből, miként szintén hiányoznak a Homéros óta jól ismert, az ókori hajóelbeszélések kötelező tartozékát képező tengeri kalandok (a hajókat felmorzsoló sziklák, a Szirének) is. Goudot ezen (az Odysseus kalandjait személyes olvasmányélményként már nem feltétlenül ismerő gyerekközönség számára egyébiránt izgalmas) epizódok sokadszori újramesélése helyett főszereplői önmagukkal való szembesítésére, azok belső útjára koncentrálnak.

Az argonauták inkognitóban érkeznek vissza Iolkosba, ahol értesülnek Iasón apjának haláláról. A férfi feladná az immár okafogyottá vált küzdelmet: Médeia az, aki hajlíthatatlan igazságérzetével továbbra is szorgalmazza a jogtalanság megtorlását. Ókori előképek híján az iolkosi epizód ábrázolása teljes szabadságot enged Goudotnak, aki szimbolikus mozzanatokban bővelkedő elbeszélést alkot: a kikötőből egy csapat lelkes gyerek vezeti az idegeneket Pelias elé. A király egy-egy gesztussal egyénített kis- és nagylányai a női lakosztályba viszik a várandóssága miatt fáradt Médeiát (mint elhangzott, e tényről az olvasó csupán ekkor, mellékesen értesül), s annak beszámolója nyomán – metapoétikus jelentőségű mozzanat – korrigálják szövőszékükön a néhány éve útra kelt, aztán az ismeretlenbe vesztett hajó útját ábrázoló kárpitot.

A történetmesélés hamarosan újabb ellipsisbe fordul át: a Médeia tudománya felől érdeklődő királylányok a kisbáránnyá újrafőzött kossal kapcsolatban tapasztalják egyes növényi főzetek erejét, majd a következő jelenet éles váltással (Kolchis után immár másodszer) a kikötőből menekülő hajót mutatja. Pelias halálának ténye csupán Médeia és a jós újabb fedélzeti beszélgetéséből tudatosul az olvasóban. Míg Idmón kimondja Médeia bűnösségét, aki varázsszereit felelőtlenül a tapasztalatlan, apjukat az újjászületés reményében, jóhiszeműen feldaraboló és megfőző Pelias-lányok rendelkezésére hagyta; a feleségének a csillagos ég alatt, a tengeren ismét hűséget fogadó Iasón halálával köszöni meg családjá becsületének helyreállítását.

A korinthusi életszakasz elbeszélése a megérkezéstől a gyerekek haláláig terjedő időszak eseményeit sűríti az utolsó előtti fejezetbe. A megnyugvás éveit alatt (csakúgy, mint Wolfnál) a Kreón által befogadott hősnő a közösség hasznos tagja. A végre gyermeket szülő meddők, a termőre fordult földek, gyógyult állatok gazdái áldják az őket a kozmosz ritmusára, valamiféle, a fenntartható fejlődés mai fogalmát idéző ökológiai szemléletre megtanító, önzetlen Médeiát, aki boldogan sétál a csillagfényes ligetben Iasónnal, örömmel vesz részt fiai (a halálra vonatkozó utalást ezen időszakban sem nélkülöző) *astragalos*-mérkőzésein. (93–94.) A hetedik év azonban változást hoz: a nagyobb haszon reményében a természetet kizsigerelő lakosság nyárait ragály tizedeli,

földjeik kiszáradnak, a nők nem fogannak, s Médeia maga is erejét veszti: imái nem találnak meghallgatásra, nem ismeri ki magát többé az idegen égbolt alatt. (99.) Iasón a fiúkat a palotába hordja, hogy ott kapjanak görög nevelést, s a világos bőrű Pherés, a szőke Mermeros kezdetben furcsállja, később szégyelli, hogy az itteniekhez olyannyira nem hasonlító anyjuk nem ismeri a homérosi nyelvet és történeteket. (104.) A náluk alig idősebb, félig még gyerek Glaukéval önfeledten labdázó, amúgy is apjukra hasonlító, s emiatt olykor gyűlöletes (111.) kisfiúk látványa sebet ejt a közös műveltség hiánya miatt amúgy is sérülő anya-gyermek kapcsolaton, amelyet Iasón érzelmi távolodása és önismereti, önfogadási válsága tetéz: a magába roskadó Médeia – csakúgy, mint Euripidés nem evő, nem alvó, senkivel nem kommunikáló hősnője – depresszív állapotba kerül. (111.)

Bénutságából részint a száműzetésre vonatkozó, őt a nép ellenségének kikiáltó parancs zökkenti ki; részint az éber tudatállapoton túlról érkező jelek. Médeia fülébe különös hangok csengenek, rég hallott, távoli kutyaugatás; ismétlődő álmában az anyjuk sosem hordott, ragyogó ruháját csodáló, azt Glaukénak megmutatni akaró gyerekei tűnnek fel. (105–108.) A tudattalanból felbukkanó, a bosszú lehetőségét magában hordó cselekvéspotenciál ébrenlétben történő beteljesítésére akkor adódik alkalom, amikor a kerti ünnepségnak álcázott esküvő napján a hősnő fiai ismételt, de csak Médeia által hallott kérésére elküldi velük napruháját a királylánynak. (115.) A küldemény gyilkos erejével tökéletesen tisztában lévő Médeia fellélegzik a gyereki szájából elhangzó, a felelősséget így közvetlenül rájuk hárító kérés hallatán. A végzetes, ismét csak ellipszisben elbeszél, elszórt utalásokból rekonstruálható események gyors egymásutánban következnek. A bosszúéhes tömeg elől a házba menekülő fiúk, miután a lincseléstől tartó Médeia elébük szórja csontkockáikat, szomjasnak mondják magukat, s egy tárgy nélküli, a mérge fogalmát grammatikai ellipszisbe helyező mondatban biztosítják a konyhába siető anyjukat, „annyit isznak majd, amennyit kell”. (122.) Az engedelmesen kortyoló, anyai mentális örökségük révén mindent értő, a szülői döntést ellenkezés nélkül elfogadó gyerekek nem mernek szólni, hogy az anyai csókok még elviselhetlenebbé teszik a fájdalmat. Az apáról e történetekben már egyáltalán nem esik szó.

A zárófejezetben az Aigeus oldalán, vállán a (talán a fiúk holttesttől) nehéz zsákkal, némán menetelő Médeia jelenik meg. Az asszony elküldi a mellette lefékező, csak általa látott (vagy éppen saját tekintetéből kivetülő) és őt a halhatatlanságba emelni kész tűzgolyót, s fiút ígér (a hagyomány szerint szül is) az őt befogadó öreg, gyermektelen athéni királynak (akinek időközben előkerült törvénytelen fiát, Théseust, a regény világán kívül majd meg akarja ölni). Goudot Médeiája, görög földön továbbra is idegenként, de „öngyűlölet és szégyenérzet nélkül”, minden befolyás alól emancipálódva, eredeti énjére rátalálva él tovább, az „adott szó igazának védelmezőjeként”. (128.)

A mindvégig izgalmas, az írás atmoszférateremtő ereje révén a hősök hétköznapi életéhez kötődő, eleddig ismeretlen momentumokat is remekül láttató próza legfőbb erénye a wolfi, kizárólag áldozatként ábrázolt Médeia alakjának árnyalása, mélylélektani újragondolása. A Goudot-mű, nem mentve fel a hősnőt egyetlen gyilkosság alól sem,

a tradicionális narratíva folytatója, amely Médeia euripidési, apollóniosi (sőt athéni) életrajzi töredékeit egységbe szerkesztve talán minden eddiginél teljesebb sorsábrázolást nyújt. A regény kihagyásoktól, elhallgatásoktól szaggatott, azonosítatlan, leginkább a tudatalatti megnyilvánulásaként értelmezhető hangokban bővelkedő elbeszélés módja meglehetősen figyelmet kíván a befogadótól, nem könnyítve meg annak munkáját.

Az igazi terhet azonban nem ez rója az ifjú olvasóra. A mindenfajta morális kommentárt nélkülöző elbeszélés az eddigi újraírásokhoz képest lényeges újdonságként az anya-gyerek kapcsolat széles spektrumú, a kölcsönös rajongástól a mindkét fél részéről megtapasztalt utálatig terjedő bonyolult rendszerét, a szülői felelősség, az önmagával még nem rendelkező gyermek abúzusának kérdését szövi a mítoszba. A történet Pherés és Mermeros szemszögéből az anyjuk kimondatlan felszólítására végrehajtott, szófogadó öngyilkossággal ér véget. Az eredeti, ősbizalmon alapuló kötődést helyreállító *symbiósis*ról (pontosabban *synthanatos*ról) azonban nincs szó, a könnytelen, gyásztalan Médeia indul tovább, újabb anyasága (és kis híján sikeres újabb gyerekgyilkossága) felé. A regénybeli történések kiismerhetetlensége, az egyes események ok-okozati viszonyainak tudatos elbeszélői elhallgatása, a szörnyűségek narrátori kommentár nélkül hagyása, a nem szabályozható belső hangok és késztetések minden racionalitást és logikát felülíró ereje bizonytalanságot kelthet az amúgy is a kételkedés korát élő befogadóban. Mindezek és a nyugtalanító befejezés ismeretében a megcélzott közönséget jelentő érzékeny (kis)kamasz bőven várhat még pár évet Goudot regényének olvasásával.

ELVIRA PATAKI

Contemporary Medea for Adolescents
(*Marie Goudot: Médée, la Colchidienne*)

Médée, la Colchidienne (Medea the Colchian woman) is a novel written for adolescents by the French Hellenist and writer Marie Goudot, published in 2002. Rooted in the still very rich French literary tradition about the princess, the novel of Goudot seems to adhere to a particular way of interpretation of the myth. This one considers the well-known portrait of Medea, an infanticide witch, as a Euripidean forgery conceived to destroy the originally highly positive image of the wise-woman and benevolent healer. One of the most important representatives of this rehabilitating lecture is *Medea. Stimmen*, a German novel published in 1996 by Christa Wolf, strongly influenced by psychoanalysis and feminism. The aim of the present article is twofold. Firstly, we would like to investigate the Wolfian inspiration of the French novel. Secondly, we examine the special role attributed to children in the narrative, and the complexity of mother-child relation in the novel by which Goudot is able to add a new aspect to our traditional way of thinking about Medea.

BERTA ERZSÉBET

Médeiák diszkurzív keretben

Inge STEPHAN, *Medea: Multimediale Karriere einer mythologischen Figur*, Köln – Weimar – Wien, Böhlau Verlag, 2006.

A 20. század utolsó évtizedeiben valóságos „Médeia-bumm” mozgatta meg a nyelvi és képi művészetek terepét Európában. A Médeia-mítosz adaptációiból válogatást közlő rangos antológia¹ irodalomtudós-filozófus szerkesztője, Ludger Lütkehaus 300 feldolgozást tart számon a különféle médiumokban, de a Médeia-anyag meghatározó volt a tudományos beszédterben is számos kutatási projekt, egyetemi kurzus és tanulmánykötet révén. A berlini germanista, gender-kutató, kultúra- és médiatudós Inge Stephan Médeia-monográfiája egyszerű része és összegző reflexiója is ennek a recepciós robbanásnak: tematikus lapszámunk számára ez a recepciós helyzet és teljesítmény teszi igazán érdekessé a könyvet, immár több mint tíz évvel a megjelenése után is. Szerzője egyébként – ahogy a könyv előszavában írja – maga is vezetett egyetemi kurzust a témában (Médeia – Mítoszok – Médiumok címmel, 1999–2000-ben), ahol a primer esztétikai tapasztalat szinkron nézőpontjából olvas(hat)ta együtt hallgatóival a kortárs színpad, film, irodalom és képzőművészet Médeia-adaptációit, érzékelve és tudatosítva azt a diszkurzív teret is, melybe a képi és nyelvi Médeia-szövegek megérkeztek.² Ennek a sajátos recepciós helyzetnek a következménye lehet, hogy Inge Stephan nemcsak hagyományos fogadtatástörténetet ír (poetológiai, mediológiai, hermeneutikai olvasásmódszertanok alkalmazásával), hanem diskurzusanalitikai munkát is, ahol azokat a kultúrantropológiai kontextusokat világítja meg, melyek értelmezhetővé teszik a Médeia-mítosz 20. századi aktualitását és aktualizálhatóságát. Stephan úgy látja, hogy a 20. század végén abból magyarázható mind a Médeia-mítosz iránti rendkívüli érdeklődés, mind a női alkotók számának megsokszorozódása, mind pedig az adaptációk jellege (az át- és felülírások, sőt: szétírások ideologikus és poetológiai irányultságai), hogy a Médeia-mítosznak (főként az Euripidés előtti alakváltozatainak)³ olyan implikáumai

¹ *Mythos Medea: Texte von Euripides bis Christa Wolf*, hg. Ludger LÜTKEHAUS, Stuttgart, Reclam Verlag, 2007.

² Inge STEPHAN, *Medea: Multimediale Karriere einer mythologischen Figur*, Köln – Weimar – Wien, Böhlau Verlag, 2006, 6. (A monográfiából vett további idézetek, utalások oldalszámaikat a citátumok után, zárójelben adom meg. – B. E.)

³ Az Euripidés előtti alakváltozat fogalma nem konkrét irodalmi feldolgozásokat jelöl, hanem egy virtuális Médeia-mitologémát, amely az antikvitás szöveg-hagyományában fellelhető utalásokból alakítható ki, s amely a klasszika-filológia Médeia-vitáiban meg is képződött. Inge Stephan KONRAD SEELIGER (*Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, hg. Wilhelm H. ROSCHER, Leipzig, Teubner Verlag, 1894–1897, II, 2482–2515.), Albin LESKY (*Realenzyklopädie der classischen Altertumswissenschaften*, hg. August W. PAULY, Georg WISSOWA, München, 1931, XXIX, 29–64.) és Margot SCHMIDT (*Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, hg. Lilly KAHIL, Zürich, Artemis Verlag, 1992, VI, 386–398.) Médeia-

vannak, melyek alkalmassá teszik arra, hogy bizonyos kortárs diskurzusok artikulációs médiumává váljon.

Stephan négy ilyen diskurzust vél elkülöníthetőnek:

- 1, *a feminizmus és a gender diskurzusait*, amelyek számára pozitív vagy negatív identifikációs minta (*Identifikationsfigur*) Médeia, akinek megöröklött történetei a nemi szerepek újraértésére inspiráló társadalmi kihívások kontextusaiban aktualizálódnak;
- 2, *az erodálódo közösségi (a családi, az anyai) szerepmintázatok diskurzusait*, amelyek a válságokon uralkodni tudó (és merő!) Médeia-aspektusban (*Bewältigungsfigur*) mutatják fel a mítosz kortársi érvényességét;
- 3, *az idegenség diskurzusait*, ahol a Médeia-narratívák a különféle kulturális (etnikai, nemi, vallási) másságokhoz kapcsolódó jelenkori projekciókat, félelmeket és vágyakat teszik artikulálhatóvá (*Projektionsfigur*);
- 4, *az erőszak diskurzusait*, amelyeknek reflexiók terében a vérbosszú és az emberáldozat archaikus praktikáinak szintjére „visszaeső” Médeia figurája által lehet megszólaltatni az agresszió kultúrantropológiai dilemmáit (*Reflexionsfigur*). (4–5.)

Ezek a társadalmi konfliktusmezők Inge Stephan recepciósztétikai olvasataiban is értelmezési keretként működnek, azt a horizontot jelentik, amelyen a mitológiai és a görög-latin irodalmi Médeia-szövegek rendkívüli variabilitást mutató át- és felülírásai (különösen a 20. századiak) olvashatók és rendszerezhetőek. „Médeia mindig is több volt, mint textuális figura, [...] ám csak [...] a művészet technikai sokszorosíthatóságának korszakában vált olyan nemzetközi ikonná, amelyet mindig akkor idéztek meg, amikor a nemek viszonya, a családi viszonyrendszerek jövője, az idegen és a másféle tematizálása volt a tét”⁴ – összegzi kutatási tapasztalatait Stephan. (212., kiemelés tőlem)

A recepciós robbanás diszkurzív kontextusait jelentő kortárs társadalmi viták mellett, melyek, mondjuk így, korhangulatként töltötték be a nyilvánosság tereit, Stephan kijelöl egy konkrét filozófiai szöveget is a Médeia-mítosz anatómiájának és 20. századi sikertörténetének értelmezőjeként: Horkheimer és Adorno 1944-ben írt, de a kultúrpolitikai nyilvánosság terében majd csak az 1968-as diákmozgalmak révén szerepet játszó (igaz, a baloldali értelmiség körében ekkoriban kultikus szöveggként használt) kritikafilozófiai munkáját, *A felvilágosodás dialektikáját*. (*Dialektik der Aufklärung*). Ez a választás igencsak meglepő, ha a 20. század 80-as, 90-es éveinek tudományos beszédtereiből magunk elé idézzük a humán tudományok rendkívül gazdag mítoszkritikai kínálatát. Főként a mítoszt antropológiai, poetológiai, filozófiai, vallástörténeti aspektusokból

szócikkeire hivatkozik, amelyek ráirányították a figyelmet a szóbeliségben feltételezhető Médeia-történetek sokszínűségére és változékonyságára, egyszersmind a Médeia-figura értelmező kánonját kijelölő és (az egészen a 20. századig) meghatározó euripidészi feldolgozás történetiségére. Christa Wolf 1997-ben írt esszéjét idézve (*Vom Cassandra zu Medea – Kasszandrától Médeiáig*) Stephan azt tudja bemutatni, milyen felszabadító volt a klasszika-filológia tudományos diskurzusának ez az összetett Médeia-képe a 20. század 80-as, 90-es éveiben a nőírók számára. (9–12.)

⁴ Amennyiben külön nem jelzem, az idegen nyelvű idézeteket a saját fordításomban közlöm. – B. E.

újraértő kutatásoknak azt a korpuszát, mely gyakran vonta értelmezési körébe a Médeia-mítoszt, és választ keresett a Stephant foglalkoztató kérdésre is: mi magyarázza a mítoszok aktualitását a modernitás szekularizált, racionalizált és technikai kultúrájában?

Horkheimer és Adorno ma már inkább csak apokaliptikus látomásként olvasható esszégyűjteménye iránt Inge Stephan persze érzékeny lehetett az úgynevezett baloldali irodalomtudomány (*linke Literaturwissenschaft*) elkötelezettjeként is; fontosabb azonban, hogy a mű negatív dialektikája a Médeia-figurában (is) hagyományozott félelmetes antropológiai ambivalenciát – kultúra és barbárság, értelem és téboly paradox egységét –, valamint a téboly előtörésének mechanizmusát is megvilágíthatta számára. A mítosz és a modernitás viszonyát sajátos narratívaként megkonstruáló *Dialektik* szerint a természet fogalmi megismerése által a felvilágosodás (*Aufklärung*)⁵ lehetővé teszi a mítoszból való kiemelkedést. Azonban a mítosz átfordulása a racionalitásba csak az elidegenedés árán mehet végbe, aminek nyomában az embert új természetként igázza le az, amit maga fejlesztett ki a természet leigázására. Horkheimer és Adorno szerint ebben áll a civilizációs folyamat negatív dialektikája, a felvilágosodás visszatérése a mítoszba.⁶ Pontosabban az elfojtott mítosz barbár kitörése az ész hatalmából, ami azt jelenti, hogy – amint a *Dialektik* elemzésében Bielik-Robson írja – a „mítosz jelenléte a modernitásban jóval [...] ambivalensebb, mint az archaikus univerzumban: megnyilvánulása a felvilágosodás kultúrájában kifejezetten »unheimlich«, nyugtalanító”⁷

A logika kérlelhetetlenségével felépített civilizációtörténeti víziót, melyet Horkheimer és Adorno modernitáskritikának szánt, s melynek sem téziseit, sem modalitását nem függetleníthetjük a szöveg geneziséstől (a fasizmus és a háború okozta félelmektől, illetve a szerzők emigrációba kényszerülésétől), Inge Stephan a dekontextualizáció olvasásmódszertanával közelíti meg. Figyelemmel a Médeia-recepció metadiskurzusaiban jelentős szerepet játszó feminista értelmező narratívákra⁸ (s nem függetlenül a saját

⁵ A szöveg szerzői számára a felvilágosodás nem az esztétörténeti korszakfogalmat, hanem az ész hatalmát jelöli.

⁶ Vö. Max HORKHEIMER, Theodor W. ADORNO, *A felvilágosodás dialektikája: Filozófiai töredékek*, ford. BAYER József, GERÉBY György, GLAVINA Zsuzsa, VÖRÖS T. Károly, Bp., Atlantisz, 1990, főként 19–62.

⁷ Agata BIELIK-ROBSON, *Két Odüsszeia, avagy meditáció a remény hiányáról*, ford. SELEANU Magdaléna, Szombat, 2005.10.01. <http://www.szombat.org/archivum/ket-odusszeia-avagy-meditacio-a-remeny-hianyrol-1352771427> (Kiemelés az eredetiben.) (Letöltés ideje: 2017. augusztus 1.)

⁸ Inge Stephan azonban kritikailag szemléli az irodalmi Médeia-adaptációk feminista értelmezés-hagyományát. Elfogadja ugyan, hogy már az euripidészi adaptációt is bizonyos „gender-dramaturgia” (házassági konfliktus) szervezi, de úgy véli, hogy azt mégsem lehet „a görög patriarchátus feminista szubverziójaként olvasni”. (101.) Maga is a tragikus és/vagy örült szerelem narratíváinak jegyében, a „gender-trouble” (Judith Butler) szerelem-aspektusának nézőpontjából értelmez számos adaptációt (Ovidius bizonytalan datálású *Epistulae Heroidumának* Médeia-levelét [*Hösnök levelei*], Seneca *Medea*-drámáját [Kr. u. 62-65 között], Grillparzer *Das goldene Vließ* [Az aranygyapjú, 1822] trilógiájának Médeia-részét, Hans Henny Jahnn *Medea*-drámáját [1924–1926], Fridericke Mayröcker *Medea und Jason* [Médeia és Jason, 1954] című elbeszélését, Heiner Müller *Médeia*-pantomimjét [*Medea-Spiel*, 1974], Dea Loher Manhattani Médeiját [*Manhattan Medea*, 1999]) (98–112.), ugyanakkor azt is bemutatja, hogy a nőmozgalmak második németországi hullámának erőterében a gender-aspektusú Médeia-adaptációk gyakran az agitatív szemléltető eszköz (*Gebrauchstext*) sze-

kutatási profiltól) Stephan a gender studies perspektívájából olvassa és hasznosítja újra a *Dialektik* szövegét. Azokat a passzusokat állítja reflektorfénybe, amelyek a nők társadalmi elnyomásának legitimációs mechanizmusait tárják fel, s drámai képekben mutatják be, hogyan születik meg a nők feletti férfiuralom (és férfierőszak) legitimitásának ideológiája (és intézményrendszere) annak az ártatlannak tetsző metaforizációs aktusnak a nyomán, amelyben a civilizatórikus episztémét (mítosz, logosz) a nemiség kódjaival látják el: vagyis a mítoszt és a természetet feminizálják, az ész és a civilizációt pedig maszkulinizálják.⁹ Hiszen, ha „a nő a természet képe, amelynek elnyomásában áll a civilizáció dicsősége”,¹⁰ akkor a természet feletti uralom és a nő elnyomása elválaszthatatlanul összetartozik, s ebből az elnyomásból a nő csak szörnyetegként tud kitörni (pontosabban előtörni). Ugyanakkor a természet és a nő metaforikus azonosítása a mítoszi episztémé terméke Horkheimer és Adorno szerint – erre vonatkozik alaptézisük másik fele: „már a mítosz is felvilágosodás”.¹¹ A *Dialektik* dialektikus modellje felülírja a kauzalist, nem határt von uralom és alávetettség, tettes és áldozat között, hanem megmutatja azok egymást teremtő, erősítő és aláaknázó összetartozását.

Inge Stephan úgy látja, hogy a Médeia-mitológéma ijesztő ambivalenciájának az adornói-horkheimeri civilizációtörténeti dialektika gender-aspektusa a kulcsa,¹² és azt sugallja, hogy a különböző korok (esztétikák és ideológiák) interpretációinak különbségei is ehhez az ambivalenciához való viszonyulás eltéréseiből eredeztethetők.¹³ Ugyanis

repét töltötték be. (163.) Például az 1982-ben újra kiadott századelős feminista folyóirat, a *Frauenbrevier für männerfeindliche Stunden* (Női zsolozsmás könyv férfielenes órákra, 1907) Médeiat az *amazon*-mitológéma jegyében aktualizálta, a (gyenge) férfitől független, harcos Penthesileiaként, akire nővérként tekinthettek (*Identifikationsfigur*) a társadalmi, politikai és szexuális felszabadulásukért harcoló nők. (158.) Az alternatív *La Communa*, Dario Fo és Franca Rame Európa-szerte turnézó politikai színháza (a politikai eszméletés céljával összeállított allegorikus színpadi jelenetor *La Medea* című szekvenciájában) olyan Médeiat léptetett színpadra, aki „a feminista öntudatra ébredés fanfárjaként” (162.) szólítja meg nőtársait. Stephan ezért is idézi egyetértéssel Johannes R. Gascard-t (*Medea-Morphosen: Eine mytho-psychohistorische Untersuchung zur Rolle des Mann-Weiblichen im Kulturprozess*, Berlin, Duncker & Humblot, 1993.), aki a korszak gender-vitáinak elgondolkodtató krízisünetét is meglátja a 20. század végének Médeia-bummjában. (164.)

⁹ Vö. HORKHEIMER, ADORNO, *i. m.*, főként 285–296.

¹⁰ *Uo.*, 290–291.

¹¹ *Uo.*, 16.

¹² Tagadhatatlan fogyatékosága a monográfiának, hogy szerzője számára a *Dialektik* gender-aspektusa és erőszakfelfogása nemcsak értelmező keret, hanem mesternarratíva is, amelyre allegorikusan vonatkoztatja a konkrét Médeia-adaptációkat. Többször visszatérő konklúziója (vagy épp kiindulópontja) egy-egy elemzésének, hogy az illető képi vagy irodalmi szöveg „hozzájárulás” (*Beitrag*) a *Dialektik* kérdésfelvetéseihez. Pasolini Médeia-filmje „bonyolult és zavarba ejtő hozzájárulás” (*verworrener und verwirrender Beitrag*) (215.), Ula Stöckl *Der Schlaf der Vernunft* (Ha alszik az ész) filmje „tisztánlátó hozzájárulás” (*hellsichtiger Beitrag*). (238.) Grillparzer dramatikus trilógiájában (*Das goldene Vließ* [Az aranygyapjú]) Médeia átváltozása charisból menáddá párhuzamot mutat azzal, ahogyan a *Dialektik* leírja, hogyan jelenik meg az elnyomott nő a megéra alakjában (55.); Heiner Müller Argonauták-trilógiájának civilizációkritikai és patriarchátuskritikai elemei pedig „világos egyezéseket” (*deutliche Übereinstimmungen*) mutatnak Walter Benjamin és a *Dialektik* történelemfelfogásával. (131.)

¹³ Ugyancsak ennek következményeként értelmezi Stephan a női alkotók késői (jobbára csak a 20. század második felére datálható) bekapcsolódását a recepció folyamatba. (5, 22, 116, 141–143.)

a mítoszi történet ellentmondásos hőségnek (és tetteinek) a legsajátabb, ugyanakkor a legnehezebben dekódolható aspektusa – még hozzá nemcsak a keresztény Európa nőképeinek, hanem a nőiség antropológiailag megalapozott identitásformáinak nézőpontjából is – az, hogy Médeia nő. A figurájában testet öltő paradoxonok sorozatából (egyszerre gyógyító és pusztító varázsló, bátor és okos rétor, szenvedélyes és szenvedő szerető, oltalmazó anya és bosszúálló gyilkos, szolga és király, tettes és áldozat, isten és ember) a gyilkoló anya képe a legabszurdabb – ez a voltaképpeni *unheimlich*. Ennek a (bizonyos premisszák szerint) antropológiai nonszensznek a kivételéseként, a vele való intellektuális és emocionális küzdelem lenyomataként tekinthetünk például arra a recepciótörténeti tényre, sugallja Stephan, hogy az adaptációk között a gyermekgyilkosság vonatkozásában a legnagyobb a szóródás. (7–8, 12, 78, 116, 146–147.)

A kortárs interpretációk jelentős csoportja a felmentés valamiféle kódját keresi: nem ritka a gyilkosságok közvetett (közvetített vagy háttérben hagyott) megjelenítése, elhallgatása, áthelyezése, a gyilkosság átértelmezése, sőt: a gyilkosságok nélküli Médeia. Helga M. Novak *Brief an Medea* (Levél Médeianak, 1978) című szövegének fiktív levélírója aljas rágalomnak nevezi a gyilkosságot és Euripidést vádolja, aki 40 ezüstöt fogadott el a korinthosiaiktól a terjesztéséért. Ula Stöckl *Der Schlaf der Vernunft* (Ha alszik az ész) 1984-es filmjében (mely címével az *El sueño de la razón* címen híressé vált Goya-réz-karc [1799] ész/álmom-felfogására utal) Dea csupán az álomban éli ki gyilkos indulatait és öli meg lányát és férjét; Ursula Haas *Freispruch für Medea* (Felmentés Médeianak, 1987) című regényében pedig abortusz formájában megy végbe a gyermekgyilkosság: Médeia elveteti a hűtlen Iasónnal nemzett magzatát. A Médeia-aspektusokból csak a pozitívakat használja fel Christa Wolf a *Medea. Stimmen* (Médeia. Hangok, 1996) epikus Médeia-figurájához, akinek gyermekeit a brutalizálódott tömeg, fivérét Aietés, hataloméhes apjuk öli meg; a mindenkit gyermekének fogadó nő alakjában Ljudmila Ulickaja pedig egyenesen egy ellen-Médeiat formál meg, akit inkább lehet az ősanynarratívák, mint a Médeia-mitológéma felől olvasni (*Médeia és gyermekei*, 1996).

Jelentős a száma azonban az újabb pszichiátriai/pszichológiai nő-narratívákkal (a Médeia-komplexus orvosi narratívája, a pusztító anyaság kórképe)¹⁴ is párbeszédbe léptetett, egyszersmind a fúria-mitológéma hagyományterébe állított adaptációknak is, melyek időnként a gyilkosságok szadisztikus ábrázolásától sem riadnak vissza.

¹⁴ A női, családi, anyai szerepmintázatok kortárs diskurzusai között, melyeket Stephan megidéz a Médeia-adaptációk és interpretációk kontextusaiként, kitétetett hely jut a gyilkos anyákról szóló nyilvánossági vitáknak. A monográfia bevezető fejezetként (7–27.) tárgyalja az anya-Médeia feloldhatatlan dilemmáját (anyai szeretet és gyermekgyilkosság), hivatkozással jó néhány ekkor megjelent pszichiátriai, pszichológiai, társadalomlélektani monográfiára, amelyek a gyermekgyilkosság kriminalisztikai eseteit vizsgálva bontották meg az anyai szeretet közkeletű mítoszait (269.). Sőt, olyan ellentmondásos készletekre bukkantak az anyai ösztönéletben, melyeket a Médeia-mitológéma felől lehetett medikalizálni (Médeia-komplexus). Inge Stephan alighanem ezért is elemzi hosszabban Jules Dassin Médeia-filmjét (*A Dream of Passion*, 1977), melynek alapszituációja az, hogy egy Médeiat alakító színésznő a szerep megértésének érdekében felkeres a börtönben egy gyermekgyilkos anyát. A mozgóképi médium teljesítménye az, hogy egybeolvasztja a két Médeia arcát, s ezzel a Médeia-mitológéma legfőbb dilemmáját változtatja érzéki tapasztalattá. (226–232.)

Elisabeth Langgässer *Märkische Argonautenfahrt* (Brandenburgi Argonauta-út, 1950) című regényében Médeia a gonosz anya mitikus ősképét testesíti meg, egy szörnyeteg Magna Matert, aki elnyeli, akit és amit szült, és akire ezert ki is vetítődik mindenféle félelem. A festőművész Angela Hampel a bohóc, az állat és a nő ikonográfiai jegyeit keverve formál megdöbbenő Médeia-figurát (1985), aki „született gyilkosként” fogja rá a két gyermekére. Dea Loher manhattani Médeiája (*Manhattan Medea*, 1999) a testvérgyilkosság traumatikus hatása alatt, de kétségbeesett elszántsággal öl újra és újra: végül fiát is belefojtja egy nagy műanyag zsákba, majd öngyilkos lesz – mindezt a színpad előterében.

A dialektikus értelmező modell perspektívájából azonban – ahogyan Stephan elképzeli a *Dialektik* hatása nyomán – nem az egyneműsítés ideológiai és poetológiai kódjai határoznák meg a Médeia-mitológéma transzformációit, hanem a számvetés azzal, hogy Médeia nem csak áldozat, aki mint alávetett és megalázott kitör a férfiuralom alól a bosszú által, hanem „tettes is, akinek cselekedeteiben az alávetett és megalázott – mint szörnyűség – visszatér”. (143., kiemelés tőlem) Inge Stephan olvasatában Elfride Jelinek irtóztató Médeia-konfigurációja (*Lust*, 1992, Tandori Dezső fordításában magyarul *Kéj* címen jelent meg) látszik ilyennek, az egyszerre nimfomán és – a testén elkövetett szexuális erőszakosorozat következtében – frigid Gerti, aki *action gratuite*-indulatból, egyszersmind hidegvérű szakszerűséggel fojtja meg fiát egy reklámzacskóval, reprezentálva, hogy az erőszakspirál végzet is és bűn is, amelyre nem az ítélet és nem a felmentés, hanem az elhallgatás lehet a válasz. (179–181.)¹⁵

A kontextuális olvasás – legyen annak tárgya akár képi, akár textuális szöveg – nem ritkán jelent egyet allegorikus narratívák és értelemalakzatok létrehozásával, a vizsgált szöveg poetológiai és mediológiai aspektusainak mellőzésével: ez Inge Stephan diskurzus-applikációiban is tetten érhető. Főként a mester-narratívaként alkalmazott adornói-horkheimeri civilizációtörténeti esszé vonatkozásában mutatkozik ez a narratológiai, dramaturgiai, ikonográfiai nézőpontokat kikapcsoló értelemképzés.¹⁶

¹⁵ A regény alany nélküli antigrammatikus zárómondata a *rasten* ige széles szemantikai körével (megszakít, pihen, megáll, elidőz, elgondolkodik stb. („Aber nun rastet eine Weile.” – „De még időz egy darabig.”) talán erre utal. Stephan Jelinek-elemzésének zárata (véleményem szerint önellentmondásként) azonban az autonóm szubjektum felszámolásaként olvassa a jelenetet. (181.)

¹⁶ A 20. század végén kibontakozott (és felgyorsult) Médeia-recepció négy diskurzus által összefogott és elbeszélhetővé tett történetét Inge Stephan 15 fejezetre osztja; ebben a felosztásban részint a Médeia-anyag különféle aspektusai (anyaság, szerelem, családi kapcsolatrendszerek, nemiség, vágy és erőszak, idegenség) az irányadóak, részint a Médeia-adaptációk mediális különbségei (a zenei és a filmes adaptációk például külön fejezetbe kerültek). Azonban a 15 fejezet 15 önálló tanulmány is, vagy még inkább a szemléltetés és didaktizálás retorikáját alkalmazó egyetemi előadás. A monográfia értéke (s talán fogyatékosága is) a két módszertan, az erős és reflektált teoretikusság, illetve a didaktikusság összeházasítása. Aki lineárisan olvassa a könyvet és az egységesítő narratívát keresi benne, azt sok tematikus átfedés, frazeológiai ismétlés, ellentmondás fogja zavarba hozni. Az egyes tanulmányok olvasóit azonban lenyűgözi az egyenként is hallatlanul összebogozott témanyaláb logikus szétszálazása, az előzetes tudásokat átmozgató új nézőpontok kijelölése. És talán a monográfia nem is „a nagy narratívát” elváró lineáris olvasásban mutatja meg erőnyeit (illetőleg tudományos relevanciáját), hanem az eset mint exemplum elbeszélése iránt fogékony befogadásban.

Nem okvetlenül ennek kritikájaként (hiszen Inge Stephan monográfiájában – felülírva a teoretikus allegorézist – a gazdag szempontrendszerű, érzékeny és nagy megjelenítő erővel bíró műelemzéseké a főszerep) érdemes felidézni Hans-Thies Lehmann párhuzamos (szintén a németországi Médeia- és mítosz-bumm évtizedeiben született) Médeia-olvasatát, amelyre egyébként Stephan is hivatkozik. (143.) Annál inkább tanulságos lehet ez, mert a színháztudós Lehmann is Horkheimer és Adorno civilizációkritikai esszéinek kontextusában (jóllehet, azok mítoszelméleti felfogására figyelve) értelmezi újra a Médeia-mitologémiát.¹⁷

Lehmann számára – aki a szubjektumképződés kontextusaként fogja fel az antik tragédia és színház diszkurzív terét – Médeia figurája a tragédia közegében kihordott (és reprezentált) szubjektummá válás folyamatának egy állomása: alakja metszéspont, hiszen egyszer szuverén döntéseket hozó individuum, máskor a mitikus sors, az istenek, a természet erőtérének terepe. Emblemátikus erővel mutatja fel ezt számára az euripidészi dramatikusszövegváltozat zárlata, ahol Médeia elrepül a dráma és a színpad teréből azon a sárkányfogaton, melyet nagyapja, Hélios napisten küldött neki. Médeia visszatér a mítoszba halott gyermekeivel, a sárkányfogat visszaviszi őt abba a mitikus rendbe, melyből az Iasónnal való házassága révén egy rövid időre kivált: a „minden mérték felett megalázott asszony visszaváltozik a mitikus őserővé (*Urgewalt*)”.¹⁸ Stephantól eltérően Hans-Thies Lehmann nem állítja fókuszba a mitológéma nemi aspektusait, hisz az asszonnyá válást inkább érti szubjektummá válásként, semmint egy nemi szerep elnyeréseként (amint a megcsalást pedig a szubjektivitáson esett sérelemként). Lényegesebb különbségnek látom ennél, hogy Lehmann nem pszichoanalitikus metaforikával (feltörés, kitörés) írja le a mitikusba való visszatérést (illetőleg a mitikus visszatérését), mint Stephan, hanem a metamorfózisra utaló szóval: *verwandelt sich zurück* – az átváltozott átváltozásaként értelmezve azt. A Médeia-történeteket így módon az átváltozás-mitológéma felől olvasva két különmű szimbolikus rend – a humán és a mitikus – találkozásának dinamikája ölt testet Médeiaiban: az ítéletet hozni képes, ezért morálisan és emocionálisan megítélhető (és elítélhető) emberi szubjektum és a mitikus gépezet, melyhez nem lehet hozzáférni a *humanitas* kódrendszerével.

¹⁷ Hans-Thies LEHMANN, *Theater und Mythos: Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*, Stuttgart, Metzler Verlag, 1991.

¹⁸ *Uo.*, 188. – Az *Urgewalt* egyszerre jelent őserőt és elementáris erőszakot.

