



HANS JÜRGEN TSCHIEDEL

Médeia – Egy varázslónő átváltozásai*

A modern regényben a korinthusiak tartanak Médeia feltételezett mágikus képességeitől, lászón pedig azt mondja a nőnek, aki a szeme láttára csodálatos módon mentette meg az életét: „Varázslónő vagy.”¹ Az ősi mítosz recepciójának egyik utolsó dokumentumában olyan motívum kel új életre (persze csak látszólagos módon), mely a régi mondában gyökerezik, s amely eredetileg alapvető hatást gyakorolt Médeia lényére. A tény, hogy a napisten Héliosz Médeia nagyapja, valamint hogy rokonságban áll Homérosz Kirkéjével, aki apjának, Aétésznek a nővére, szinte elkerülhetetlenné teszik, hogy benne is természetfeletti erők bontakozzanak ki. A legrégebbi hagyományban² neve az Argonauták körében ugyancsak feltűnik. Vezetőjüknek – éppúgy, mint egy mesében – varázsszereivel siet segítségére, hogy a rábízott feladatot, amit saját erejével képtelen lett volna végrehajtani, véghezvigye. Szintén Médeia az, aki az őrt álló sárkányt elaltatja, s ezzel lehetővé teszi az aranygyapjú elrablását. Miután szerelmét követi annak görög szülőföldjére is, Iolkoszban fiatalító varázslatot hajt végre egy öreg koson, majd Peliaszon, ily módon állítva félre lászón ellenlábását. Korinthusban halhatatlanná akarja tenni lászóonnal való frigyéből született gyermekeit, csakhogy közben megzavarják: a varázslat nem sikerül, és végül halálos katasztrófába torkollik.

Az efféle értesülések a mitikus Médeiát titokzatos alakként varázsolják elénk, aki Hekaté istennő sötét világához áll közel. Természetfölötti képességei éppúgy jelenthetnek áldást barátainak, mint romlást ellenségeinek.³

* In Brigitte Glaser, Hermann Josef Schnackertz (hgg.): *Europa interdisziplinär: Probleme und Perspektiven heutiger Europastudien*. Würzburg, 2005. A cikk kivonata megjelent magyarul a *Critica* Lapok 2005/1 számában.

A görög nevek átírásánál (tekintet nélkül arra, melyik szerző milyen névváltozatot használ) ahol csak lehetett, a magyar helyesírási szabályzatot vettem alapul. A drámafordítások részleteinél az első idézetnél tüntetem fel a műfordító nevét (ha van), egyéb esetekben saját fordításomat használok. A műfordításokat az eredeti szöveg figyelembe vételével, a mondattani illeszkedés kedvéért helyenként kiigazítottam, ha szükségét éreztem. (A ford.)

¹ Christa Wolf: *Medea: Stimmen*. München, 1996, 66 (vö. még 19, 47, 195); ez a gondolat a könyv más helyein is előfordul és a szerző Médeia-képére nézve meghatározónak bizonyul.

² Hésziodosz, *Theog.* 992-1002; Pindaros, *Püth.* 4. Bizonyos elveszett előképek körvonalai kirajzolódnak Apollóniosz Rhodiosz hellenisztikus eposzában, az *Argonautikában*.

³ Ha ilyen anyaggal foglalkozunk, az irodalmi horizont szembeötlően széles. Ez szükségképpen kizárja a teljesség igényét. Ugyanez érvényes a tematikailag idevonható költői alkotásokra, valamint az idevágó kutatási eredmények beható tanulmányozására. Ezért feltétlenül válogatnunk kellett, s ez a válogatás arra a szorosan vett célra irányult, hogy példaértékűen kidolgozza annak elvi lehetőségeit, hogy Médeia mágikus öröksége hogyan vált elérhetővé a recepció számára.

I

Az, hogy a mitikus Médeia-alak egyszer s mindenkorra szereplője lett a tragikus színpadnak, Euripidész elvitathatatlan érdeme.⁴ Ő tette Médeiát gyermekgyilkossá,⁵ s ily módon ő iktatott olyan konfliktust az epikus anyagba, amely kortól függetlenül variálható motivációs lehetőségeivel a későbbiekben újabb és újabb, nem egyszer provokatív drámai konstellációkat nyújtott. A régi mitikus eseménysorba való lényegi beavatkozás mindenképpen következményekkel kellett hogy járjon Médeia megjelenésének képére. A tragikus szerep maszkját magára öltő varázslónő nehezen elviselhető ellentmondásosságot szült volna. A mítosz meseszerűen magától értetődő világában a varázslatot sem megmagyarázni, sem igazolni nem kell. Ugyanez azonban nem érvényes a színház valóságára, amely a pszichológiai valószerűség törvényeinek engedelmeskedik. Ebben a varázslónő az emberi társadalmon kívül helyezkedik el: természetfölötti képességei kiszabadítják a földi korlátok közül. Éppen ez, tehát hogy nem kötődik az emberi lét normalitásához, megnehezíti sőt lehetetlenné teszi, hogy egy olyan varázslónő sorsát, mint amilyen Médeiáé, tragikusnak fogjuk fel. Euripidész látta a problémát, s mindent megtett, hogy a mágikus eredet és az emberi természet összeférhetetlenségét kiküszöbölje, illetőleg legalább háttérbe szorítsa. Így Médeia mint környezeteivel, sorsával, végül saját magával is összeütközésbe kerülő személyiség hihető alakká vált, a nézők – legalábbis bizonyos mértékig – meg tudták érteni, sőt képesek lettek azonosulni is vele.

Euripidész után ezzel a feladattal szembesültek azok is, akik arra vállalkoztak, hogy a régi témát új köntösbe öltöztessék. Minden korban Médeia eredeti varázslónői minősége volt az a tény, amely mintegy felszólított arra, hogy individuális, emberi arculatot adjanak neki. Az utókornak Médeia mitikus, természetfölötti múltjában kellett látnia véghetetlen átalakulási és alkalmazkodási képességének eredetét. Mintha a hajdani varázslónő később is használná varázserejét, s ez segítené örökösen változó külsőhöz és meglepő hatóerőhöz.

Euripidész, e fejlődési sor elindítója, mit tett annak érdekében, hogy a mítoszban lelt Médeiát a hagyományos emberi létbe integrálja, közönsége tapasztalati horizontjához közelítse, megértést ébresszen irányába, s hogy a színpadon mint példaértékű és egyben rendkívüli jellemet honosítsa meg? Először is darabjában minden olyan elemről tartózkodott, ami Médeia hajdan mágikus lényét egyértelműen felidézte volna.⁶ Ám Euripidész nem érte be azzal, hogy Médeia varázslónőre valló eredeti vonásait teljesen

⁴ A klasszikus kor más Médeia-drámáiról – mindenekelőtt Neophrón tragédiáját kell itt megemlíteni – túl keveset tudunk ahhoz, hogy megbízható képet alkothassunk. Az utána következő korszak színpadi megformálásai mindenesetre a 431-ben bemutatott Euripidész-darab uralkodó befolyásáról tanúskodnak.

⁵ A korinthuszi helyi monda csak a gyermekek akaratlan meggyilkolásáról (*phonosz akúsziosz*) tudott. A másik változat szerint lázadó alattvalók ölték meg őket. Ennek részleteihez vö. K. v. Fritz: *Die Entwicklung der Iason-Medea-Sage und die Medea des Euripides*. In *Antike und moderne Tragödie*, Berlin 1962, 322-429, kül. 325-336. (először in: *Antike u. Abendland* 8, 1959, 33-106, 35-43), és A. Lesky, *RE XV 1*, Sp. 41-45 (s.v. Medeia)

⁶ Azt a kritikát nem fogadhatjuk el, hogy a zárójelenet éppoly fantasztikus, mint a lázónő menyasszonyán és annak apján végrehajtott bosszú. A sárkányfogatot ugyanis Hélios az anélkül



eltörölte: olyan fellépést kölcsönzött neki, melynek alapján senki sem gondolhatott túlvilági hatalmakkal való kapcsolatra. Minthogy Médeának tartania kell ellenségei bosszújától, rá van utalva az athéni király biztosította menedékjogra. Az Aigeusszal való beszélgetés során, úgy tűnik, sóvárog a segítségre, s a sokat vitatott jelenet szerepe éppen annak tudatosítása:⁷ Médeia szükség és veszély idején sem képes természetfölötti erőket mozgósítani, alá van vetve az emberi lét feltételeinek, s mint minden magára utalt asszonynak, neki is menedékre és védelemre van szüksége. Ezzel Euripidész olyan lelki dimenziót kölcsönöz Médeijának, aminek segítségével el tudja érni, hogy közönségében együttérzés ébredjen az asszony iránt.

Euripidész még ezzel sem elégedett meg: annak érdekében is megtett mindent, hogy Médeiat fájdalma közepette láttassa, a többé-kevésbé minden asszony számára közös sorshoz való kötöttségének eredményeként. A darab prológusában mélységes megbotránkozással reagál hitvese hűtlenségére, hogy aztán a kar asszonyainak élén a társadalmi valóságot teljesen pontosan látva elemezze saját helyzetét (214 s k). Minthogy tud a házasságban férjük akarátának teljesen alárendelt nők jogfosztottságáról, akiknek a hához láncolva ellenállás nélkül el kell fogadniuk azt is, ha férjük félrelép, a következő keserű felismerésre jut (230 s k): „Az összes ésszel bíró lény közül / legrosszabb sorsuak mi, asszonyok vagyunk.” (ford. Kerényi Grácia) E szavakkal Médeia kifejezetten női identitást ad magának: egy az asszonyok közül, s ha sorsa miatt szenved, akkor fájdalma nem kisebb, mint a többieké, sőt nagyobb, mivel másik országból érkezett, és nem számolhat azzal, hogy a polisz közössége támogatja szükségében. Euripidész azért adta ezt a beszédet Médeiaja szájába, hogy egy férje által elhagyott és megbecstelenített nő kétségbeesett helyzetében láttassa azt, aki kilátástalansága folytán kénytelen a többi asszony szolidaritására hagyatkozni. Médeia részesül is ebből: a kar teljesíti ígérését – szándékait titokban tartja.⁸

küldi (1321 s k.), hogy Médeia erre megkérte volna. Nem is számol ilyen segítséggel, ezt bizonyítja, hogy Aigeusztól menedéket kér. És a költő még ha mindjárt megütközést keltő pontossággal is, de érzékelteti velünk, hogy Glauké és Kreón hogy pusztulnak el egy a tagjaikat elemésztő méregtől, ettől még Médeiaja nem lesz inkább boszorkány, mint Szophoklész Deianirája, aki hazatérő hitvesének, Héraklésznak egy Nesszosz vérével átítatott inget küld elébe. Euripidész nem boszorkánykonyhájában mutatja be Médeiat (mint később Ovidius, Valerius Flaccus és Seneca teszi), hanem egy olyan nőt ábrázol, aki egy büntetett kísérel meg, mérlegeli lehetőségeit és a legbiztosabb módot keresi, hogy tette sikerüljön (vö. 376-85).

⁷ Corneille *Examenében* (*Oeuvres complètes I. Textes établis, présentés et annotés par G. Couton, Editions Gallimard 1980, 536-40*) kritizálja Médeiat. Abbéli igyekezetében, hogy Aigeusz fellépését jobban motiválja, s hogy a király viselkedését saját korának udvari szokásaihoz igazítsa, Corneille *Médée-jében* (1635) már-már fölösleges mellékszálal iktatott be, amikor lászón hitvesének éppen elég lehetőséget teremt arra, hogy demonstrálja varázslónői képességeit. Ez a módszer Euripidész költői szándékát groteszk módon elidegeníti, sőt pontosan ellentétes lesz vele.

⁸ A kar szerepének problematikájáról és ennek lehetséges politikai aktualitásáról beszél J. W. Beck: *Medeas Chor: Euripides' politische Lösung* (további tizennégy Médeia-dráma összehasonlító elemzésével), *Göttinger Forum für Altertumswissenschaften – Beihefte 9, Göttingen 2002.*

Ezzel Euripidész a lehető legmesszebbre távolítja el Médeiaját a régi mítosz varázslónőjétől. Ilyenformán kifejezetten mint asszonyt állítja elének, olyannyira, hogy ez a neki szentelt – szinte kísértést érzünk azt mondani: feminista – drámának kortól független aktualitást kölcsönöz. Ennek bizonyítékául szolgál nem utolsósorban az, hogy a témát még ma is gyakran felelevenítik.

Euripidész azonban az egykori varázslónő alakját nem egyszerűen elhagyja: ezt nem tehette meg, s valószínűleg nem is akarta ezt tenni. Médeia eredeti lénye sötét oldalának megmaradt nyomai emiatt nem barbár származásának idegenszerűségében keresendők, mint azt sokan vélik. Jóllehet szóhoz jut ez a motívum is, de csak ott, ahol Euripidész kifejezetten tagadja, hogy annak a konfliktus kialakulásához köze lenne. A dajka mindjárt a darab elején kifejezésre is juttatja, hogy Médeia új hazája polgárai között iszonyúan szenved (11 s k): „hol megnyervén a polgárok szívét, / urával együtt mindent békésen viselt.” Médeia abbéli szándéka, hogy a vendéglátó ország szokásaihoz alkalmazkodjék, szemmel láthatólag elismerést nyert. Médeia nem állt kívül a korinthuszi társadalmon, mint külföldi nő nem érzi magát sem kirekesztettként, sem ellenségként kezelve. Ha Kreón király kiutasítja, csak azért teszi, mert szeretné lászón és leánya házasságát mindenféle tehertől szabadnak látni, s nem azért, mert félnivalója lenne Médeia barbár varázspraktikáitól. Tehát azt, ami későbbi drámai feldolgozásokban (pl. Anouilh, Grillparzer, Jahn műveiben) a konfliktus társadalmi – s ezzel külsődleges – feltételeiből kiindulva oly nagy szerepet nyer, Euripidész szemmel láthatóan szándékosan háttérbe szorítja, s így teremt magának alkalmat arra, hogy Médeia mitikus eredetében gyökerező kívülállását közvetlenül személyisége magvában helyezze el. Médeia ily módon megtart valamennyit hajdani fenyegető mivoltából, ami persze itt teljességgel emberi különlegességéből fakad. Heves természete, jól fejlett önbecsülése, kompromisszumot nem tűró hajlíthatatlansága, s mindenekelőtt intellektuális fölénye⁹ nem engedik, hogy elfogadjon olyasmit, amit saját neméhez tartozó sorstársai ellentmondás nélkül szoktak tűnni. Médeia is osztja minden, vagy legalábbis a legtöbb asszony sorsát, ő is kész arra, hogy az uralkodó viszonyokhoz alkalmazkodjék, azonban – s ebben különbözik a többi nőtől – alkalmazkodókészsége határokba ütközik: ott, ahol méltóságában érzi magát sértve, nevezetesen akkor, amikor hitvese házasságtörővé lesz. Bizonytalán minden asszony egyformán szenved férje szeretetlenségétől és hűtlenségétől. Ezért értik Médeia megbotránkozását s ítélik el lászón magatartását (vö. 576-578 vv. [Karvezető] „A mondókád, lászón, jól rendezted el, / mégis, ha engem kérdezel, mit gondolok: / rosszul teszed, hogy elhagyod hű asszonyod.”; 661 s k. [kar] „az énnekem / már soha kedves nem lesz”). A maguk részéről azonban képtelenek lennének ellenállásra vagy bosszúra. Egyedül Médeia emelkedik felül a normális mértéken,

⁹ A görögben pregnánsabb megfogalmazásmódok léteznek ennek kifejezésére: *bareia... phrén* ('szíve nehéz' 38; vö. 809: *bareian ekhthrousz* 'ellenséghez kemény'), *deiné* ('félelmetes' 44), *agrimon éthosz* ('vad indulatát' 103), *phrenosz authadúsz* ('konok lelke' 104), *szophé* ('bölc's' 285; 'okos' 303; 305; 'bölc's' 385; 'bölc'sesség' 539). Médeia *szophiájához* vö. L. Belloni ellenséges megjegyzéseit: *Tre Medee: Euripide, Cherubini, Grillparzer. E una postilla sulla Norma di Bellini*. In *Lexis* 16 (1998), 63-75, itt mindenekelőtt 65-68.



s vállalkozik önmaga megvédésére. Féktelen vágya, hogy megbosszulja sérelmét és kiálljon tisztessége mellett, diadalmaskodik minden ésszerű belátás fölött, sőt még annak felismerése fölött is, hogy közös gyermekeik megölése önmagának is a legborzasztóbb fájdalmat okozza (1078sk): „Tudom, hogy szörnyű bűn, amit merészelek, / de elmémnél hatalmasabb a szenvedély.” Euripidésznek eképpen sikerült bámulatosan modern nőalakot alkotnia. Egy olyan asszonyt, aki valóban nem illeszthető keretek közé, minthogy lerázza a hagyomány, a társadalom és a belé nevelt szerepértelmezés által az ő nemére ruházott kényszert, mivel önmegvalósításáért küzd, s ennek érdekében még az önpusztítástól sem retten vissza. Wolf Hartmut Friedrich¹⁰ találóan „a kivételes asszonynak” nevezte, aki az általa megtestesített képzetekkel, úgy tűnik, a valóságban messze megelőzi korát. A Kr. e. 5. század második felében Euripidész aligha remélhette, hogy athéni nézőiben megértés támad egy olyan asszony iránt, aki saját jogainak védelmében férjével szemben ennyire provokatív módon lépett fel. A 431-es drámai agónon nem is kapott a darab, csupán harmadik helyezést.

Manapság ezzel szemben alig van az antik színháznak még egy alakja, amelyre akkora figyelem irányulna, mint Euripidész Médeiájára.¹¹ Azáltal, hogy titokzatos varázslónőből tisztességét szigorúan védő bosszúállóvá válik, a recepció számára a megformálási lehetőségek kimeríthetetlen tárházát nyújtja, melyek összességükben Médeia nevét az emancipált, a női önmegvalósításért harcosan kiálló nőiesség jelképévé teszik. Mint látni fogjuk, a gyermekeit meggyilkoló anya ebben a tekintetben alkalmasint teljesen feledésbe merülhet.

II

Dacára e nagyszerű sikernek, vagy talán éppen ezért, a már teljes egészében emberi vonásokkal rendelkező Médeia mitikus előfutárának, a varázslónőnek az alakját is megbecsüléshez juttatták a színpadon. A színháztörténet egyik legönállóbb drámaírójának a művében, a római filozófus Seneca tragédiájában a Kr. u. 1. sz. közepén csodálatos újjászületésének vagyunk tanúi.¹² Seneca Médeiája kívül áll az emberi társadalmon, kivonja magát annak törvényei alól, olyannyira, hogy tragikumról tulajdonképpen csak azon

¹⁰ Wolf Hartmut Friedrich: *Vorbild und Neugestaltung: Sechs Kapitel zur Geschichte der Tragödie.* Göttingen, 1967, 52.

¹¹ Vö. számos említését in H. Flashar: *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit 1585-1990.* München, 1991, a mutatót ld. 386 és 400 sk.

¹² Hogy Seneca ebben mennyire tudott visszanyúlni egy színpadi modellre, a szöveghagyomány jelenlegi feltételei között nyitott kérdés kell hogy maradjon. Leginkább Ovidius – persze szintén elveszett – *Medeájára* gondolhatunk, amennyiben ez utóbbiban valóban tapasztalhatóak lettek volna egyezések a téma az *Átváltozások* 7. könyvében olvasható taglalásával. Az eposz ugyanis szembetűnően előtérbe állítja Médeia mágikus és egzotikus vonásait.

szereplőkkel kapcsolatban beszélhetünk, akik saját iszonyú üzelmeiknek esnek áldozatul.¹³ Médeia az első pillanattól fogva igazi szörnyetegként lép fel, és mértéktelen bosszúvágyában kész arra, hogy saját, még ifjúkorában elkövetett borzalmas tettein is túltegyen (49 s k; ford. Kárpáty Csilla):

*még szűzen tettem így; forróbban égj, harag!
Nagyobb bűn illik már hozzám, ki szült fiat.*

Seneca Médeiája élvezzi, hogy korábbi rettenetes cselekedeteit felidézheti (125-36 s kk). Fékevesztett agresszivitása azt sem engedi, hogy tekintettel legyen az istenekre (414, 424 s k):

*... mindent lerontok és felforgatok!
.....
.....istenekre rontok én
megrázva mindent!*

A költő több mint kétszáz sort (670-878 vv), vagyis a dráma összterjedelmének majdnem ötödét kizárólag arra használja, hogy váltakozó perspektívából újra és újra szemléletesen bemutassa, milyen fanatikusan gyakorolja ez a boszorkány hírhedt mesterségét, s hogy mennyire szörnyű az általa kiváltott félelem. Már varázsigéi első szavaiba beleremeg az univerzum (*mundus vocibus primis tremit*, „szavára menten még a menny is megremeg”, 739). A gyermekgyilkosság ennél a fúriánál, aki csak azért akar Niobéhoz hasonlóan tizennégy gyermeket, hogy még szörnyűbb bosszút állhasson, véres orgiába torkollik. A *furor* eksztázissá fokozódik, amely pillanatokra egyfajta önismerethez juttat: ebben a gyilkosság az elkövetett bűnért járó büntetés vonásait is magára ölti. Pusztán a következetesség kedvéért ez a Médeia halott gyermekeit el sem temeti: az összetört atya lábai elé veti őket.

Seneca Médeiája nem ehhez a világhoz tartozik. Jelenlétével megzavarja a földi rendet, s mindenütt csak rettegést és megütközést kelt. Az, hogy a római költő szándéka szerint hogyan kell értékelní Médeia általa felvázolt képét, ott válik teljesen érthetővé, ahol Seneca kifejezetten eltér Euripidészétől. Míg a görög darabban a korinthoszi asszonyok megértéssel viseltetnek az elhagyott és becsapott nő iránt, rokonszenvüknek jelét is adják, sőt együttérzésükről biztosítják, Seneca kara teljesen egyértelműen a királyi ház és lászón pártján áll. Az ő szemléletében lászón házassága a vad, barbár asszonnal elviselhetetlen botrány, s rákényszerített iga (102-104). Médeiát felettébb veszedelmes rosszként kezeli (*maiusque mari Medea malum*, „tengerözönnél / méregkeserűbb Medea maga”, 362), s Kreón és Kreusza meggyilkolása után vérszomjas mainasnak hívja (*cruenta maenas*, 849). Nincs hőbb vágya, mint hogy Médeia elhagyja Korinthoszt, s távozása után az országot és annak

¹³ Lászón szempontjából ezt meggyőzően kidolgozta O. Zwierlein: *Die Tragik in den Medea-Dramen*. In *Literaturwiss. Jahrbuch N. F.* 19 (1978), 27-63, itt mindenekelőtt 38-48. Uo. (32; 37 s k.; 48-54) ez érvényes Médeia megjelenésére is.



vezetőit is nyomasztó félelem végre eltűnjön (870-73). A kontraszt nem is lehetne nagyobb: Médeiat itt csak irtózat, gyűlölet és rettegés éri azokhoz az érzésekhez képest, melyeket Euripidész drámájában polgártársnőiből kiváltott. Seneca azonban nem elégszik meg azzal, hogy a kar ítélete révén törjön pálcát Médeia fölött. Médeiat eleve úgy lépteti fel, hogy a többiek tetszésével találkozó ítélet minden további nélkül igazolásra találjon. Kreóonnal és lászóonnal való összetűzése, mely Médeiat Euripidésznél a morális fölény helyzetébe juttatja, itt éppen ellenkezőleg, bűnökként tünteti fel. Mert sem a király nem használja a hatalmát arra, hogy a jogra való tekintet nélkül keresztülvigye akarát, sem lászón nem lép fel közönséges megalkuvóként, aki személyes előnye oltárán feláldozza az asszonyt, holott életét köszönheti neki. Ehelyett a római dráma Kreónja szolgálait hívja segítségül, mivel tartania kell tőle, hogy Médeia iránta táplált fékevesztett dühében a tettlegességhez folyamodik (186-88).¹⁴ Ha a király kiutasítja, akkor felelősségteljes uralkodóként viselkedik, aki megkísérel fellépni a fenyegetés ellen, s országa romlását akarja elkerülni.

Jelentőségében talán még fajsúlyosabb az a változtatás, amit Seneca a házastársak találkozásakor eszközöl. Lászón először csak magában beszél, (431-46 vv) ilyenformán semmi oka sincs rá, hogy színleljen. A szavai tehát – s ez a költő szándéka – feltétlenül hihetőek, s annak alapján, amit ekkor hallunk, görög előképéhez képest teljesen más színben tűnik fel. A kétségbeesett férfi kilátástalan helyzetben találja magát: vagy hű marad Médeiahoz, és meg kell halnia, vagy elválik tőle, s ily módon tovább élhet.¹⁵ Ennek ellenére nem a halálfélelem, hanem a gyermekei sorsáról való gondoskodni akarás indítja arra, hogy a király lányával való új házasságba beleegyezzék (437-41):

Nem félelem:

*szeretet szeget hűséget; gyermekgyilkolás
követné apjukét! Ha mennyekben lakol,
te szent Igazság, hívlak, isten, s esküszöm:
apád szülötte győz le.*

Ezáltal lászón itt semmiképpen sem aljas mozgatóókokból kiindulva cselekszik: az egykori karrieristából felelősségteljes, önzetlen családapa lett. Lászón jellemrajza

¹⁴ Azt, hogy Kreónban bárki puhányt és gyávát lásson, P. Krafft (*Notizen zu Senecas Medea*. In Rhein. Mus. 137 (1994), 330-45) bizonyos fokig joggal utasítja el (343-45); mindazonáltal az a feltételezés, hogy a király szolgálknak adott parancsai pusztán a késleltetést célozzák, illetőleg az, hogy a könyörgő asszonynak nemet mondjon, nem pusztán azért valószínűtlen, mert emlékeztet rá, hogy Médeia mennyire kész az erőszakra (181: *nota fraus, nota est manus, „fondor lelke s karja ismerős”*), de amiatt sem, ahogyan Seneca leírja, hogy Kreón észleli Médeia közelségét (186 s k: ... *contra ferox / minaxque ... propius ... „de vadul lépkedve jön ellenem, s fenyegetően tör a közelembbe, hogy megszólítson”*). Kreón úgy érzi, hogy merényletet akar ellene elkövetni, s meghozza a szükséges ellenintézkedéseket.

¹⁵ Annak, hogy a még éppen kötelességtudó és igazságos uralkodóként fellépő Kreónt Seneca efféle kényszer gyakorlása miatt hirtelen brutális zsarnokként bélyegzi meg és távolítja el magától, ne tulajdonítsunk túl nagy jelentőséget. Itt különösen a pillanatnyi hatásról van szó, s ez abba az irányba mutat, hogy a felelősséget teljes egészében egyoldalúan Médeia hárítsa. Vö. Friedrich, 18.

ugyanannyit nyer, mint amennyit Médeia veszít morális igényéből, s ezzel egyidejűleg emberségéből is. Őrültségében elvakulva csak saját vágyát hajszolja, s féktelen vadságáról leperreg minden józan megfontolás. A római dráma Médeiája immár nem egy, a többi asszony közül kiemelkedő nő, mint Euripidészénél – ez a Médeia elkülönülten félreáll,¹⁶ nem a társadalomba ágyazva él, sőt fenyegetést jelent rá nézve. Mint félelmet keltő szörnyeteg – Kreón nevezi így (191): *monstrum saevum horribile* („te dúvad, szörnyü szörnyeteg”) – kivonja magát az emberi törvények alól, s mint a földi rend ellensége tűnik fel. Médeia e valóban egzisztenciális elkülönüléséből belső szükségszerűség alapján látszik következni – és ezt az Euripidésztől való eltérést gyakran nem értékelik eléggé! –, hogy a római drámában kezdettől fogva csak neki kell elhagynia az országot, a gyermekei maradhatnak. Minthogy ő testesíti meg a veszedelmes gonoszt, akivel képtelenség békésen együttélni, távoznia kell. Kreón kiutasítási parancsa (266-71) nem uralkodói önkényből fakad, s nem is csak abból, hogy biztosítani akarja az új házasság felhőtlen boldogságát. Mindenekelőtt az a kényszer az oka, hogy saját, a racionalitáson alapuló emberi világát megóvja az embertelen démoniség pusztító hatalmától.

Mint más tragédiáiban, Seneca itt is a jellemek polarizációjára építi fel koncepcióját. Ez nem csupán világosan felfedi morális állásfoglalását, s nemcsak látványos hatáskeltésre alkalmas, de mindenekelőtt így gondoskodik róla, hogy szembetűnően elkülönüljön Euripidésztől. Ahol a görög szerző legfőbb igyekezete az, hogy Médeia mágikus vonásait a felismerhetetlenségig elmossa, s ezáltal emberi viszonyok közé helyezze, a római író éppen ellenkezőleg jár el. Erőteljesen hangsúlyozza a varázslat jegyeit, s így a konfliktust új irányba tereli. Seneca darabjában Médeia révén a démoni gonosz túlereje áll szemben a jóakarató emberek kilátástalan helyzetével és a végkimenetel azt vetíti a néző szeme elé, hogy a földi sors mennyire kiszolgáltatott az irracionális rombolás erőinek.

Ennek a felfogásnak köszönhető, melyet Seneca csak rá jellemző tragikumkonceptiója határoz meg, hogy a mitikus téma itt olyan kifejezésmódra talál, amelyben – legalábbis amennyire a fejlődés nyomon követhető – soha máskor nem fordul elő.¹⁷

¹⁶ Amikor E. Lefevre (*Die Transformation der griechischen durch die römische Tragödie am Beispiel von Senecas Medea*. In *Tragödie – Idee und Transformation*, szerk. H. Flashar, Stuttgart 1997, 65-83) Médeia „monomán izolációját” (71) és tevékenységének kozmikus dimenzióját hangsúlyozza, minden további nélkül egyetérthetünk vele, azonban azt nem könnyű elfogadni, hogy képe „emberi” vonásokat” (78) mutat, s a sztoikus pszichológiára vezethető vissza.

¹⁷ Ezt annál is kívánatosabb megjegyeznünk, mivel mint közismert, éppen Seneca drámái voltak, melyek egészen a 19. századig mélyebb hatást gyakoroltak a tragikus színjátszásra, mint a görögök differenciáltabb és ilyen értelemben igényesebb darabjai. Ehhez még vö: *Der Einfluß Senecas auf das europäische Drama*. Szerk. E. Lefevre, Darmstadt 1978.



III

Seneca Médeiaját akarta saját művébe átültetni Pierre Corneille is első alkalommal 1635-ben bemutatott *Médée* című drámájában. Ebben szorosán kapcsolódik a latin szöveghez, s igyekszik elődjét azáltal meghaladni, sőt címszereplőjét a hozzá illő attribútumokkal bőségesen ellátja, s Médeia ezeket aztán gyakran alkalmazza is. Varázspálcája bezárt ajtókat nyit meg, öröket játszik ki, egy követet futás közben dermedt meg és Aigeusz kap tőle egy láthatatlanná tevő gyűrűt.¹⁸ Jóllehet vagy éppen azért, mert Corneille a varázslat elemét még intenzívebbé teszi, megközelítőleg sincs olyan hatása, amit Seneca drámája kelt az olvasóban. A figura, amely ott minden hozzákapcsolódó, látható borzalom ellenére minden mértéken felüli bűnösségében démoni nagyság varázsát sugározza, Corneille-nél a neveltségességig féktelen. Éppen a mágikus hatalom szájbarágós túlhangsúlyozása redukálja a varázslat elemét pusztán szórakoztató látványossággá, mely nem képes azt elérni, hogy egy szörnyűséges, az embert fenyegető hatalom illúzióját keltse. A francia szerző darabja azért sem kelthetett ilyen hatást, mivel ő a fellépő jellemeket követésre méltatlanként akarta bemutatni.¹⁹ Iáson szoknyabolond, aki mindig a maga előnyére gondol; a büszke Kreón sütkérezik saját hatalmának sugaraiban; Kreuzsa mohósággal párosuló hiúságában majd' megőrül Médeia halált hozó ajándékáért, s ezzel öntudatlanul is saját pusztulását segíti elő. Ebben a közönséges miliőben természetesen a gonosz varázslónő is veszít egyediségéből. Itt nem áll kívül a közösségen, éppen az általános romlás csúcsát jeleníti meg. Semmiféle borzasztó vagy az emberi felfogóerőt meghaladó nagyságot nem mutat, inkább a gonosz boszorkányhoz hasonlít, aki teljesen magától értetődően része a mesék világának, s aki aztán végül a büntetés alól sem tudja kivonni magát.

Egy ilyen alak azonban nem ama színház igényei szerint viselkedik, amely az embert saját énjének valóságával kívánja konfrontálni. A modern korban ezért a szerzők teljesen más utat járnak, amikor a színpadon helyet kívánnak biztosítani a mágiának. A mágia kóddá, allegóriává válik olyanformán, ahogyan talán már Seneca drámájában is felfogható volt. Teljes bizonyossággal érvényes ez az expresszionista drámaíró Hans Henny Jahnn először 1926-ban bemutatott *Medeajára*.²⁰ Amikor Médeiaát mint fekete-afrikai nőt viszi színpadra, ezzel természetesen előszöris barbár származását kívánja közvetlenül láthatóvá tenni, valamint érzékeltetni akarja idegenségét a fehérek világában, s egyszersmind plakátszerűen helyezi előtérbe a rasszista diszkrimináció tematikáját. Mindazonáltal mélyebb szinten Jahnn-nál még Médeia állati léthez közelebb álló gyökereiről is szó van, mely varázserejében jut kifejezésre, s a külvilág számára borszíne miatt is szembetűnő. Gyakran beszélnek a drámában Médeia „fekete varázslatáról”, s Kreón egy ízben a következő

¹⁸ Ezt már az Euripidészt kijavítani akaró Corneille kortársai sem hagyhatták gúny nélkül. Vö. H. A. Glaser: *Medea oder Frauenehre, Kindsmord und Emanzipation*. Frankfurt/M. 2001, 85 s k.

¹⁹ Vö. Corneille saját kijelentését a *Médée* elé bocsátott ajánlásban (Oeuvres completes I, 535 s k).

²⁰ Szakirodalom a darabhoz, a színpadra állítással foglalkozó kutatásokhoz: U. Bitz, J. Bürger, A. Münz: *Hans Henny Jahnn: Eine Bibliographie*. Aachen 1996, 155-71.

szavakkal gyalázza a nőt:²¹ „Állat vagy! / Nem görög, barbár. Mint a bőröd színe, / olyan fekete a műved is.” (ford. Ungár Júlia) Az, hogy Jahnn ismerte-e egyáltalán Seneca *Medeáját*, nem állapítható meg teljes bizonyossággal. Az azonban kétségtelen, hogy legalábbis Euripidész tragédiáját olvasta. Egy Oskar Loerkéhez intézett levelében 1925 decemberében – Jahnn ekkor harmincegy éves – éles kritikával illeti Euripidészt:²² „Amikor Euripidész Médeiaját hűszévesen először olvastam, annyira dühös lettem, annyira valószerűtlen volt ez a gyermekgyilkosság, annyira nem illett a cselekménybe!” Következésképp Jahnn alternatívát keresett a görög tragikus általa következetesen elutasított koncepciója helyett, s amit talált, az a régi mítosz varázslónője volt. Kézenfekvő a következtetés, hogy Euripidész a tragikumnak ártó ismert momentumokat kiküszöbölő törekvéseire vezethető vissza, ha azok, akik szeretnének tőle elhatárolódni, ezt éppen az általa elutasított elemre való visszanyúlással szeretnék elérni. Ez minden bizonnyal érvényes Senecára és Corneille-re, de úgy látszik, Jahnn esetében is találó. Teljesen új az intenció, melyet Jahnn azzal köt össze, hogy Médeianak varázserőt kölcsönöz. Nála emiatt nem arról van szó, mint Senecánál, hogy ti. az emberfeletti gonosz emberi világba való betörése megjelenik, hanem állatra valló ösztönösségének a megjelenítéséről, mely dominánsan és pusztítón avatkozik be az élet folyásába. Ezzel Jahnn természetesen az expresszionista dráma központi célkitűzését érinti és megmagyarázza azt is, miért jut olyan nagy jelentőséghez a darabjában a Senecának tulajdonított varázserő. Célját a költő maga interpretálja a következő szavakkal:²³ „Szeretnék a darabomban minden varázslatot és minden vallási mozzanatot mint valóságot feltüntetni, a mélységesen rettegő és a mélységesen megismerő lélek valóságaként.” Célkitűzésének megfelelően a Seneca által gyakorolt mágia, melynek azt kellene elérnie, hogy tartós szexuális kielégülést nyerjen, korlátozott hatásának mutatkozik. Eredményeként lászón örökké fiatal, szép és potens marad, saját öregedésének folyamatát azonban Médeia már nem tudja feltartóztatni. A cselekmény kezdetén éppen ezért lászón felesége mint vénasszony jelenik meg, aki férjére eme elhasznált és csúnya külsejével semmiféle bűbájt nem tud gyakorolni. Ezért a férfi zabolázhatatlan vágyát a csöcselék nő- és férfitagjaival, állatokkal, sőt saját fiával is csillapítja, csak éppen nem Médeiaival. Az asszony tehát varázslatával éppen az ellenkezőjét érte el, mint amit tulajdonképpen akart, s a konfliktus az innen eredő frusztrációján alapul. Jahnn szemléletében nem az a döntő, hogy lászón házasságtörő, hanem az, hogy Médeia vágya nem lel kielégülést. A szexuális ösztön ősi hatalma és az öregedés feltartóztathatatlanságával járó szenvedés jelentik a dráma cselekményét meghatározó erőket. A tragédiában biológiáról és emberi létezésről van szó, s Médeia varázslata ennek szemléltetéséről gondoskodik.

²¹ Hans Henny Jahnn: *Dramen I.* (1917-1929). Szerk. U. Bitz (*Werke in Einzelbänden*, Hamburger Ausgabe. Szerk. U. Schweikert). Hamburg 1988, 809.

²² Uo. 1207. Még 1949-ben is Euripidész elleni kirohanásra kész teti Anouilh drámájával kapcsolatos lesújtó véleménye (levél Fr. Könighez, uo. 1158): „Hogy mi maradt ennél a franciánál a mérhetetlen mítoszkomplexumból és a benne foglalt ősi, tragikus problémákból? Egy rikácsoló asszony egy cigánykordén... Már Euripidész lefokozta a Médeia-dramát egy válóper háttérévé. Akkor mit várhatnánk a mi századunktól?”

²³ Uo. 939 (az 1927. október 3-i előadáshoz fűzött megjegyzésként).



Médeia archaikus, civilizáció előtti nőalak, akiben bajosan láthatunk hús-vér embert, minthogy inkább az élet elementáris törvényét testesíti meg. Médeia utolsó varázslatában a libidónak engedelmeskedő nemiség romboló hatalma sül ki, amikor parancsára a királyi palota lakóival együtt mennydörgés és villámlás közepette a földre süllyed.

A mágikus elem ezen átváltozásaihoz, melyekben a mitikus elem bizonyos fokig még felismerhető, csak óvatosan kapcsolhatjuk Pier Paolo Pasolini filmes feldolgozását (1969).²⁴ Félreismerhetetlen a rendező igyekezete, hogy Euripidészhez hasonlóan Médeiát a maga emberségében mutassa be nekünk. Ez már azzal kezdetét veszi, hogy a szerepre a világhírű operadívát, Maria Callast kérte fel.²⁵ Pasolini azonban mindenekelőtt lemondott arról, hogy a nála már lászón gyermekkorával induló cselekményben, mely bőségesen tudósít a Kolkhiszban történekről is, Médeia természetfölötti képességeit vászonra vigye. Tette mindezt annak ellenére, hogy a film médiuma erre különösen jó feltételeket nyújtott volna. Azonban e már első pillantásra is szembeűnő emberi vonások ellenére Pasolini Médeiájában még mindig a monda régi varázslónője rejtőzik, sőt teljesen eredeti, archaikus funkciójában elevenedik meg. Már-már kízóán hosszú beállítások során mutatja a kamera mindjárt az elején Médeiát mint papnőt, aki kolkhiszi szűlőföldjén – a rendező egy korai keresztény várost választott színhelyül, a bizarr felszíni formáiról és számos barlangtemplomáról ismert török Göreme területét – egy véres termékenységi rítust vezet, melynek csúcspontja egy ember feláldozása. A filmnek ez az első része a nézőt egy primitív, a föld és a nap erői által meghatározott természetes létmódba helyezi és ehhez Médeia titokzatos alakja elidegeníthetetlenül tartozik hozzá. Médeia a mágikus rítusok világát jeleníti meg; vízióiban az álom és a valóság egymásba folyik; képes Hélioszal közvetlen kapcsolatba lépni; erejét, mely kifelé is sugárzik, olyan forrásokból szerzi, melyek a ráció számára hozzáférhetetlenek.²⁶

Ez a – kolkhiszi – Médeia kerül aztán lászón oldalán Korinthoszba, s ezzel olyan világba, mely külső megjelenésében is – a filmen a pisai Piazza dei miracoli látjuk – geometrikus-

²⁴ A film mélyebb megértését lehetővé teszi M. Fusillo hatalmas háttéranyagot felvonultató műve: *La Grecia secondo Pasolini: mito e cinema*. (Biblioteca di cultura; 209). Firenze 1996. A *Medeának* szentelt fejezet (127-79) címe a filmcímet kiegészítő „un conflitto di culture”, mely ebben a formájában elővételezi az értelmezés központi kérdését. Szintén tanulságos Barbara Feichtinger: *Medea sehen – Pier Paolo Pasolinis Film „Medea” im Unterricht*. In *Der Altsprachliche Unterricht* Jg. 40, H. 4+5 (1997), a mítoszokat ld. *Medea*, 107-119.

²⁵ Az a tény, hogy Carl Theodor Dreyer ugyancsak az énekesnőt szánta a forgatókönyv címszerepére (vö. www.arte-tv.com/special/vontrier/dtext/medea3.html), Pasolini mély befolyásáról árulkodik. Az 1988-ban Lars von Trier rendezte megfilmesítés hatásának lényegét a ködös parti táj képei jelentik, amelyek teljesen szándékos ellentétben állva az olasz rendező által színhelyül választott kappadókiai kősvataggal, arra utalnak, hogy ennek az „északi” Médeiának a gyökerei egy víz által uralt természetbe hatolnak. Pasolini eljárás módja éppen ellentétes: a vizet lászón *mobilitásának* elemeként értelmezi, míg Médeiához vezérmotívumszerűen a tűz tartozik. (vö. Fusillo, 172). Ld. még A. Forst (Leidende Rächerin: Lars von Triers *Medea*. In *Bewegte Antike. Antike Themen im modernen Film (Drama – Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption*, Beiheft 17), szerk. U. Eigler. Stuttgart/Weimar 2002, 67-79, kül. 79.

²⁶ A filmnek erre az euripidészi *Medeia* háttere előtt különös élességgel kirajzolódó jellegzetességére utal B. Zimmermann (*Fremde Antike? – P. P. Pasolinis Medea*, in: *Bewegte Antike...*, 55-66) amikor 'Remythifizierung'-ról beszél (65).

lineáris mértéket és a technika megkonstruált törvényszerűségét tükrözi. Ahhoz képest, ahonnan Médeia származik és ami az ő lényegét alkotja, az ellentét már nem is lehetne nagyobb. A szélsőséges létmódok összecsapása ama ház égésével zárul, amely az anyának és gyermekeinek adott otthont. A felcsapó lángokban Médeia szimbolikus újraegyesülése látszik lezajlani azzal a világgal, amelytől Iászón szerelmének kedvéért elidegenedett.

A költő és a rendező személyesen is egy sor kommentárban és interjúban gondoskodott műve autentikus értelmezéséről. Ezek tanúsága szerint számára azon veszélyek megjelenítése volt fontos, melyek szükségképpen felmerülnek, amikor két, lényegénél fogva összeférhetetlen világ csap össze. Amikor az általa a témához kapcsolt új tematikus aspektusok felől kérdezték, így válaszolt:²⁷

„Médeia az archaikus, hieratikus univerzum konfrontációja Iászónnak az övével szemben racionális és pragmatikus világával. Iason egy aktuális hős (mens momentanea), akinek nemcsak hogy nincs érzéke a metafizika iránt, de még csak efféle kérdéseket sem tesz fel. Iászón az akarat nélküli 'szakember', akinek kutatása kizárólag a sikert célozza.”

S Iászón szerepének tanúságát pontosítandó, Pasolini még a következőt fűzte ehhez:

„Egy másik civilizációval, még a szellemtől átjárt rasszal való szembesülése rettenetes tragédiába torkollik. A belső dráma a két 'kultúra' összeütközésén alapul, azon, hogy a két civilizáció kibékíthetetlen ellentétben áll egymással.”

Ugyancsak maga Pasolini tulajdonít teljesen aktuális érvenyt az interjú során a filmben bemutatott történetnek:²⁸

„Leginkább egy harmadik világbeli nép története akar lenni, és lehet például egy afrikai népé, mely ugyanezt a katasztrófát élte meg, amikor kapcsolatba került a materialisztikus nyugati civilizációval.”

Valóban, a filmben drasztikus módon jut kifejezésre a két világ összeütközése. Iászón argonautái megszálló rablőhordaként törnek be Kolchiszba anélkül, hogy lakóinak kultúráját és életmódját a legcsekélyebb mértékben is tiszteletben tartanák. Mindenesetre maga Médeia az, aki a hódítóknak kiadja az aranygyapjút anélkül, hogy erre kényszerítenék, s ez ilyenformán kulccsá válik, mely számára lehetővé teszi ismeretlen életmódjuk megismerését. A jelenet nyíltan utal a harmadik világ lakóinak naivitására és elcsábíthatóságára, akik a vélelmük szerint jobb és szebb világ utáni vágyakozásukban félreismerik a győzni vágyásában elszegényedett társadalom valódi arcát.

Iászónt követve Médeia túlságosan is gyorsan felismeri végzetes tévedését. A fájdalom megindító kifejezésében kísérli meg kétségbeesve ahhoz kapcsolni magát, amit otthoni

²⁷ Pier Paolo Pasolini: *Il sogno di centauro*. A cura di Ilan Duflot. Rom 1932, 102.

²⁸ Uo. 103.



gyökereitől való elszakadásakor visszahozhatatlanul elveszített (forgatókönyv, 58. jelenet):²⁹

„Jaj! Szólj hozzám, föld, hadd halljam a hangodat,
már nem is emlékszem a hangodra!
Szólj hozzám, nap!
Hol van az a hely, ahol hallhatom a hangotokat? Szólj hozzám, föld, szólj hozzám, nap!
Tán most veszítelek el benneteket, mert nem fordulok vissza?
Nem értem már, hogy mit mondotok!
Fű, szólj hozzám! Szikla, szólj hozzám!
Hol van a lelked, föld? Hova rejtőztél el?
Hol van a kötelék, mely a naphoz kötött?
Lábaim érintik a földet, és nem ismerik fel!
Szemeim látják a napot, és nem ismerik fel!”

Az a lélektelen világ, melyhez Médeia most tartozik, elidegenítette eredeti, természetes és egyszersmind közvetlenül nem érzékelhető lényétől. Megszakadt kapcsolata azon erőkkkel, amelyekből és amelyekért élt. Szakrális központjának elvesztése után Médeia úgy látja, megfosztották identitásától.

Alighanem e felismerésben keresendő annak a mélyebb oka is, hogy Pasolini Médeiája miért öli meg a gyermekeit. Ezzel el akarja szakítani azt a köteléket, ami lászónhoz és ahhoz a világhoz köti, amelyben mégsem tud élni. Azonban akármennyire ellentmondásosan hangzik is, mégis végtelen gyengédséggel hajtja végre a tettét, amiből felismerhető, hogy valóban anyai szeretet mozgatja, olyan szeretet, amely a gyermekeit szeretné megóvni attól, amit saját magának kell elszenvednie. A szakrális megtisztulásként³⁰ is értelmezhető fűrdetés során először is megszabadítja gyermekeit a világ mocskától, hogy aztán a halálban a valódi élet világával egyesítse őket, azzal a világgal, amelyet hajdan mint papnő jelenített meg.

Néhány fénypázmának elégnek kell lennie annak bemutatására, hogy Pasolini miképpen adott funkciót a mitikus varázslónő múltjának, amikor még Hekaté papnőjeként kapcsolatban állt a túlvilági hatalmakkal: a nézője szemeit olyan létformára nyitja rá, melyben még a természet és az isteni egységben volt, egy olyan, lélekkel rendelkező világot mutat meg, amelyhez az ember nemcsak integráns alkotórészként tartozott, de amellyel egzisztenciálisan is kapcsolatban állt. Nem a barbársághoz való visszatérés, hanem a mitikus eredet és a racionális fejlődés: ez az, amire igényt tart.

²⁹ G. Gambetti (szerk.): *Medea: Un film di Pier Pasolini* (Film e Discussioni). Milano 1970, 97.

³⁰ Egyfajta rituális összefüggést ismer fel a „sacrificio dei figli” és a kolkhiszi emberáldozat között. C. Rivoltella: *Per una lettura simbolica del film „Medea” di Pier Paolo Pasolini*. In *Sulle orme dell'antico. La tragedia greca e la scena contemporanea*. Szerk. Annamaria Cascetta. Milano 1991, 263-82, kül. 270-72. - Az adatért köszönetem egykori hallgatónak, Claudia Forsternek.

A recepció történetének e szakaszára való visszatekintés után a következő megállapítást tehetjük. Ahol az Euripidész utáni Médeia még megőrizte mágikus múltja maradványait, ahol titokzatos, természetfeletti erők és képességek ismerhetők fel vele kapcsolatban, ott tűnik fel – Corneille Senecára való utalása ebben az összefüggésben mellőzhető – egyszersmind egy eszme hordozójaként, mintegy az elementáris érzés szimbólumaként, s mint túlvilági, irracionális hatalmak személylé konkretizálódott kifejezése. Seneca drámájában megtestesíti a rettenetes gonoszsgot is, mely betör az emberi világba és azt elpusztítja. Hans Henny Jahnn Médeiájának cselekvésében állatias ösztönszerűsége folyamatait és az ebből származó pusztító fenyegetést állítja szemünk elé. Végül Pasolini hősnőjével figyelmeztetést intéz a gyökereitől elszakadt emberiséghez: újra ismerjék fel a természetes, numinózus aspektussal összekötött emberség alapvető értékeit.³¹ A tárgyalt verziókban közös az individuális, személyes jellemvonások háttérbe szorulása. A tragédia immár nemcsak két ember, férfi és nő között zajlik le, a konfliktus nem az ő érzéseikben gyökerezik, hanem az ember mint olyan érzékeli fenyegetettségét: olyasmitől kell félnie, ami kívül esik az általa befolyásolható szférán és ellenőrzésén, s ami fölébe akar kerekedni és meg akarja semmisíteni. Médeia egyéni varázsereje az irracionális egyetemes hatalmává változik, s ezáltal alapvető jelentőségre tesz szert. Lehetséges, hogy a mítosz ezen az úton talál rá újra gyökereire.

IV

Egy ilyen, a természetfelettit megjelenítő Médeia-alak és az euripidészi dráma hősnője közötti ellentét aligha lehetne nagyobb. Ennek ellenére, bár a költő levetteti vele varázslónői öltözékét, annak érdekében, hogy teljesen egyéni asszonyi sorssal ruházhassa fel, melynek tragikumát kizárólag pszichéjéből bontakoztatja ki, még ő sem tagadhatja meg teljesen gyökereit. A mítoszban a mágikus hatalmak voltak azok a tényezők, amelyek Médeiának fölényt biztosítottak, s melyek egyszerre csináltak belőle nélkülözhetetlen segítőt és később rettegett bosszúállót. Különleges képességei által kitüntetve az emberi világban sajátos helyzetet foglal el, és Euripidész a varázslónőnek ezt az egyediségét tudta felhasználni arra, hogy megalkossa belőle saját Médeiáját, aki a korinthuszi asszonyoktól abban különbözik, hogy akarata és jelleme példaértékűen erős.

Többé-kevésbé magától értetődő, hogy egy olyan Médeia, aki a független és erős asszony ideáljának már-már kultikus státuszt kölcsönzött, a mai világban karriert csinálhat. Christa Wolf regényének rendkívüli sikere és az a tény, hogy Rolf Liebermann „anti-macho-

³¹Az antagonizmus túlmutat a kulturális-civilizatorikus ellentéten; vö. Fusillo, 134: „Médeia és lászón valóban két szimbolikus alak, akik egyfelől a primitív, mágikus és szakrális, másfelől a modern: racionalisztikus és polgári kultúra reprezentánsai; ezt a kulturális bipolaritást maga alá gyűri egy másik, pszichoanalitikus ellentét, az Es és az Ego között..., és egy, a nyugat és a harmadik világ közötti politikai ellentét.”



operáról” beszélt,³² amikor 1995. szeptember 24-én a hamburgi Staatsoper színpadán egy olyan Médeiát mutatott be, aki elhajtja gyermekét, és az asszonyok általa uralt birodalmában kasztráltatja a férfiakat, ezt sajátos módon igazolja. Kevésbé magától értetődő mindez, amennyiben azt vesszük, hogy ez az Euripidész által megalkotott kivételes asszony a 18. század végén és a 19. század elején Friedrich Maximilian Klinger és Franz Grillparzer drámáiban valamivel több mint három évtized alatt kétszer is megelevenedett. A két tragédia nemcsak időben, de tartalmilag is közel áll egymáshoz, ami teljesen nyilvánvalóan arra az erős befolyásra vezethető vissza, melyet a „Sturm und Drang” költője az osztrák drámaíróra gyakorolt. Klinger és Grillparzer egyaránt bevonta témája drámai feldolgozásába az előtörténet kolchiszi varázslónőjét.³³ Médeiát Korinthosban mindketten olyan asszonyként ábrázolják, aki szenved ettől a múlttól; aki perlekedik a sorsával, mely jóllehet titáni nagysággal ruházta fel, de arra is képessé tette, hogy iszonytató dolgokat vigyen véghez. A tudat, hogy éppen e szokatlan adományok embertársai szemében idegenné teszik és magányra ítélik, fájdalommal tölti el. Mindkét Médeia reményt kap a szerelemtől, házasságtól és anyaságtól arra, hogy beléphet az óhajtott normális emberi létbe, és a gyöngédségben és odaadásban oly módon lehet asszony, mint a finom lelkű Kreusza, aki mindkét Médeiával mint a tökéletes nőiesség mintaképe áll szemben. Mindkét költő kitalál egy kulcsjelenetet, melyek egyértelmű felvilágosítást nyújtanak arról, hogyan kell a konfliktust értelmeznünk. Így pl. Klinger meglepetése az, hogy nála Médeia belecsimpaszkodik lászónba és térdenállva könyörög neki, hogy mentse meg a házasságukat (III/ 2.):³⁴ „Nézz rám, itt állok előtted a porban, melybe szeretnék elvegyülni, hogy barátságod még egyszer megelevenítsen.” Grillparzer darabjának elején tanúi lehetünk, hogy Médeia Korinthosban varázslói kellékeit eltemeti, s ily módon megszabadul a múltjától.³⁵ Hogy teljesen emberré válhasson, és lászón szerelmét elnyerje, Kreuszát választja példaképül, s hozzá intézi a következő kérést (II/ 1.):³⁶

³² W. Nölter (Donaukurier, 1995 szeptember 15, 213. szám, 15) a *Médeia felmentése (Freispruch für Medea)* című opera ősbemutatójának beharangozójában (librettó: Ursula Haas; rendezte: Ruth Berghaus).

³³ Grillparzer trilógiájának első két darabja, *A vendégbarát (Der Gastfreund)* és *Az Argonauták (Die Argonauten)* még Kolchiszbán is játszódnak. Ahol a költő azokról az ösztönzésekről beszél, amelyeket Benjamin Hederich 1770-es *Gründliches mythologisches Lexikona* jelentett a számára, a témát úgy jelöli meg mint „ennek a hírhedt varázslónőnek a történetét” (F. G.: *Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte*. 4 kötet, szerk. P. Frank és K. Pörnbacher. München 1965, IV, 87,33 s. k.)

³⁴ F. M. Klinger: *Medea in Korinth* (1786). In *Klingers sämtliche Werke*. 2. kötet, Stuttgart/Tübingen 1842 (Nachdr. Hildesheim/New York 1976), 192.

³⁵ A jelenet érthetővé teszi „ama idegenségnek” az eltüntetését, amit „a saját én jelent.” Így G. Neumann (*Das goldene Vließ. Die Erneuerung der Tragödie durch Grillparzer*. In *Tragödie – Idee und Transformation*. Szerk. H. Flashar. Stuttgart 1997, 258-86, kül. 272 és passim), aki az idegenségben látja a trilógia tulajdonképpeni vezérmotívumát, ahogyan az a nemek és a kultúrák között is fennállt.

³⁶ F. G.: *Sämtliche Werke*. 1. kötet, 914, 687-97.

„Ó taníts meg, mennyire erőssé tesz a gyengeség.
 Láбайдhoz akarok borulni,
 és neked akarom elpanaszolni, mit tett velem.
 Tanulni akarok, hogy mit kell hagynom és tennem.
 Mint szolgálód akarlak követni és szolgálni,

 Elfeledve, hogy atyám Kolkhisz királya,
 Elfeledve, hogy őseim istenek.”

De lászón mindkét Médeiát elutasítja, s ezzel újra múltjukba számúzi őket, abba a múltba, melytől mindketten kétségbeesetten igyekeztek szabadulni. Akaratuk ellenére nő meg tehát bennük újra az a démoni rettenet, melyről egyszer s mindenkorra le akartak mondani, s mely most a katasztrófába taszítja őket. Végül mindketten bűnhődni akarnak, szeretnének bocsánatot nyerni; ez is jellemző az ekkoriban uralkodó felfogásra: szemmel láthatólag az euripidészi elképzelésen alapul, hogy Médeia erős és különleges mivolta miatt magára maradt asszony. 1800 körül azonban még távol vagyunk attól, hogy egy ilyen Médeiát követendő példaképként lehessen saját neme elé állítani. Ehelyett az embert visszarettenti ereje és a benne lévő harcos dac, és ebben – az antik költők közönsége is szinte ugyanezt érezhette – egy olyan akadályt lát, mely útjában áll a házastársi együttélésnek, sőt olyan fenyegetést, mely a polgári társadalom alapjait rengetheti meg.

Csak a francia Jean Anouilh adja meg *Médée* című műve (1946) hősnőjének újra a kivételes jellemhez való jogot. A költő, aki fogalmazásmódjában igen gyakran utal Senecára,³⁷ Médeia nonkonformizmusát már szerzői utasításában kézzelfoghatóvá teszi: Médeia a dajkával és két gyermekével a városon kívül él, egy cigányszekéren, amíg lászónon keresztül meg nem találja az utat a városi közösségbe. Ennek banális mindennapiságába való beilleszkedése a felemelkedést jelenti számára. Eleinte csak egy darabon kíséri el az úton lászónt, azon az úton, amely kalandokon, zűrzavaron és káoszon keresztül vezetett. A férfi ennek ellenére továbbment, s miután nyugalomra és állandóságra talált, az asszonymnak, aki nem tud engedményeket tenni és nem tud alkalmazkodni, nincs többé helye az oldalán.³⁸ Szerelmében a nő csak neki rendelte alá magát, feláldozta magát érte, s feladta magát olyannyira, hogy identitását is elveszítette. Tíz évvel később így emlékszik vissza:³⁹

„Egész álló nap szétterpesztett lábakkal vártam, csonkán... alázatosan, arra a részemre, amit ő adni és elvenni tud, a testem közepére, mely az övé volt... Hát persze, hogy engedelmeskednem

³⁷ Vö. J. C. Lapp: *Anouilh's 'Médée'. A Debt to Seneca*. In *Modern Language Notes* 3 (1954), 183-87.

³⁸ Az alapvető problémafelvetéshez ld. Käthe Hamburger: *Von Sophokles zu Sartre. Griechische Dramenfiguren antik und modern*. Stuttgart 19745, 166-68.

³⁹ J. Anouilh: *Médée*. In *Nouvelles Pièces Noires*, Paris 1967, 362.



kellett neki, mosolyognom kellett rá, fel kellett magam díszítenem, a tetszését keresve mikor minden reggel elhagyott, magával vive engem, s boldogan vártam, hogy este visszajöjjön és újra visszaadjon magamnak.” (ford. Somlyó György)

Mi maradt meg itt Euripidész erős asszonyából? Ennek a Médeának a nagyságát érzelmi feltétlensége és szerető odaadásának totalitása adja, ami ennél semmivel sem kisebb gyűlöletbe csap át, amikor felfogja, hogy férje megcsalta. Ekkor Médeia számára a válás egyben megszabadulás, amelyben újra önmagára találhat. Médeia lesz belőle, de teljesen más értelemben, mint Senecánál, amikor a varázslónő ismert „*<Medea> fiam*”-ját mondja (*Medea nunc sum* 171; 910). Anouilh Médeijája személyes önállóságát nyeri vissza, s ennek eredményeként mélységes megbántottságának felismerését, ez olyan bosszúra sarkallja, mely végül őt magát is elemésztí. Annak, hogy éppen az euripidészi elődtől örökölt különleges erő miatt vall kudarcot, Médeia saját szavai adják bizonyítékát, melyekben magát és sorsát közvetlenül a gyermekgyilkosság előtt is analizálja:

„Mások, törékenyebbek vagy középszerűbbek, mint én, átcsúszhatnak a háló szemén csendesebb vizekbe vagy az iszapba; az apró halakról lemondanak az istenek. De Médeia kicsit túl nagy vad volt a csapdában; hát ott is maradt. Nem mindennap jut ilyen zsákmány az isteneknek: egy lélek, amely elég erős szembeszállni velük és beavatkozni mocskos játékaikba.”

Gondolkodásának és cselekvésének tévedhetetlen következményeivel Anouilh hősnője még a görög Médeia akaratának erősségén is túlesz. Ezzel egyidőben azonban veszít életközelségéből; a filozófiai egzisztencializmus olvasztótégelyéből való származása félreismerhetetlen. Anouilh Médeijája az „eszmék színházában” él, és nem rendelkezik vérezen reális személyiséggel.

Közvetlenül Anouilh befolyása alatt áll az a kép, amelyet az 1995-ben elhunyt drámaíró, Heiner Müller vázolt Médejáról.⁴⁰ Müller rendkívül feltételgazdag anyagkezelése során az antik mítoszt politikai, szociális és egyszersmind szellemfilozófiai üzenet hordozójává teszi, ahova beszüremkednek életrajzi elemek, mint például felesége, Inge öngyilkossága is. Mindettől itt a Médeia-képre való összpontosítás miatt eltekinthetünk. Médeia-képében is elsősorban a francia Anouilh által megalkotott tragikus alakkal való egyezések szembe-tűnők: megjelenik a személyiség nála tapasztalható kiszolgáltatottsága, identitásának szintén lászóonnal kapcsolatban álló elvesztése, s mindkettejüknél ott van az a hirtelen elhatározás, hogy a múlttól elszakadjanak és énjükhöz visszataláljanak. Médeia szeméreti lászónnak, hogy mennyire lealacsonyította magát érte, akibe szerelmes volt:⁴¹

⁴⁰ Emellett még Seneca, Jahnn és Pasolini is megkerülhetetlen nyomokat hagyott. Az antik előzményekre való utalásokat K. Töchterle tárja fel: *Medea nach dem Drama: Heiner Müller: 'Medeamaterial.'* In *Der Altsprachliche Unterricht*, ld. 23. j, 120-125. – Beszélőként és cselekvőként Médeia csak a harmadik, „elveszett part Medeamaterial táj Argonautákkal” (1982) címmel ellátott jelenetsor középső részében lép fel.

⁴¹ *Medeamaterial.* In Heiner Müller: *Stücke*, szerk. és az utószót írta J. Fiebach, Berlin 1988, 467-71. Ott ebben az összefüggésben „egy szerep visszautasításáról” beszél.

„Mi lehet az enyém, a te rabnődé?
 Bennem minden a te alkotásod, s minden belőlem származik.
 Érted gyilkoltam és születtem,
 Én, a te szukád és a te szajhád,
 Én, létrafok dicsőséged létráján

.....
 Köszönet a tanácsodért,
 Mely visszaadta szemeimet,
 Hogy lássam, amit láttam is, a képeket, lászón,
 Melyeket férfiasságod bakancsaival te
 Festettél Kolkhiszomra.”

Amikor lászón sértő arroganciával ezt kérdezi: „Mi voltál te, előttem, asszony?”, a lászón hűtlensége által önismeretre vezetett Médeia nevének pusztá kimondásával válaszol: „Médeia”. És ismét Médeiaiává válik, amikor az itt csak elképzelt gyermekgyilkosságban a férfi dominanciájától megszabadul.⁴² A lászónnal való szakítás visszaadja akarati önállóságát, s a jóvoltából ráébred szellemi fölénye éber tudatára: ez görög elődjével köti össze: „Ó, okos vagyok, én vagyok Médeia, én.” (471.)

Kitűnik, hogy a modern korban a függetlenségéért harcoló erős akaratú asszony, amennyiben széttépi a konvenciók és a nemközponú szerepértelmezés kötelékeit, a téma megformálásának szempontjából nagyobb szerephez jut, mint a gyermekgyilkosság büntette. A téma azon feldolgozásai, melyek az utolsó években még nagyobb figyelmet találtak, odáig mennek el, hogy teljesen mentesítik is Médeiat a gyermekgyilkosság vádjától.⁴³ Így Christa Wolf az Euripidész előtti mondaváltozathoz nyúl vissza, melyben a gyermekek a korinthusziak Médeiaival szembeni gyűlöletének válnak áldozatává. A regényben az anyát azért üldözik, mert intellektuális fölénye nemtetszést vált ki. Tudását polgártársai szolgálatába állította, azonban amikor megfellebbezhetetlen megérzésével felfedi, hogy Korinthusznak éppúgy, mint Kolkhisznak sajátja a gyilkosság, hogy mindkét államnak, keletnek és nyugatnak – a politikai allegória kézzelfogható! – megvannak a maga

⁴² Bettina Gruber (*Mythen in den Dramen Heiner Müllers. Zu ihrem Funktionswandel in den Jahren 1958-1982*. Germanistik in der Blauen Eule Bd. 11, Essen 1989, 131) véleménye végső soron alighanem ugyanaz, amikor ebben az összefüggésben „egy szerep visszautasításáról” beszél.

⁴³ Olga Rinne (*Medea. Das Recht auf Zorn und Eifersucht*, Zürich 1988) szeretné úgy értelmezni a gyermekgyilkosságot, mint a későbbiek által félreértett kultikus aktust. Dagmar Nick (*Medea – ein Monolog*, Düsseldorf 1988) azt az antik mítoszváltozatot veszi fel – mint utána Christa Wolf is –, mely szerint a korinthusziak ölik meg a gyermekeket, s ők híresztelik el, hogy Médeia gyilkolta meg őket. Ursula Haas regényében (*Freispruch für Medea*, Wiesbaden/München 1987) Médeia elhajtja lászóntól fogant gyermekét, hogy fellépjen a férfiúi hatalmi igénnyel szemben. Ezzel az eredeti konfliktus tragikumát alapjában elvető apologetikus igyekezettel Barbara Feichtinger kritikusán szembehelezkedett: *Medea – Rehabilitation einer Kindmörderin? Zur Medea-Rezeption moderner deutschsprachiger Autorinnen*, in Grazer Beiträge 18 (1992), 205-34. Arra, hogy a Médeia cselekvésének újraértékelésére írónők által tett kísérletek összességében véve a mítosz természeti erőkkel összeköttetésben álló varázslónőjére nyúlnak vissza, utal a feminista önértelmezés egy nem jelentéktelen irányzata is.



csontvázai a szekrényben, igyekeznek Médeiától megszabadulni, megrágalmazzák és kiutasítják. Gyermekeit meggyilkolják, és végül az ő nyakába varrják a gyilkosságot.

Christa Wolf regényében Idüia (idüia) – a látó, a mindentudó – lánya Euripidész Médeiája, a *szophé* (bölcs), ám csak annyiban az, amennyiben kiemelkedik az egységesen gondolkodó tömegeből és fölényes intelligenciája segítségével érvényt akar szerezni jogainak. Annyiban azonban nem, amennyiben rivalizáló politikai rendszerek csúcsán bűnös üzemeket fed fel, és amennyiben a hatalmon lévő hitszegése őt ezért nemcsak gyermekei elvesztésével bünteti, hanem ráadásul gyermekei gyilkosaként is feltünteti. Az asszony nevét, aki tévedhetetlenül kutatja az igazságot, s aki nem hajlik az apparátus hatalmára, az igazságtalanság beszennyezi. A Médeia-mítosznak itt teljesen nyilvánvaló okból kritikát kell gyakorolnia a politika és a társadalom fölött.⁴⁴

Bármennyire is különböznek a Médeia-alakok, melyek a téma recepciójának története során születtek, egy dolog mégis összeköti mindegyiküket mitikus őseivel, a varázslónővel: mind a társadalmon kívül állnak, különleges erők felett rendelkeznek, s ezek segítségével olyan tetteket hajtanak végre, melyek egyszerre váltanak ki félelmet és csodálatot. A mágia helyébe aztán az önmegvalósítás hajthatatlan akarása lép, mely a nőt egyénként lázadásra készíteti a férfi és patriarchális világa ellen, hogy megszabaduljon függő helyzetéből, s harcosan lépjen fel női önállósága érdekében. A konfrontáció során ráismer saját erejére, s odatalál önmagához. Jellemző, hogy az a szó, mely óriási érdeklődést vált ki az újkor költőinél, Seneca „*Medea* *fiam*”-ja („[Dajka:] Medea... [Medea:] Az leszek.” (171) [ford. Kárpáthy Csilla]), amit a rettenetes tett pillanatában a „*Medea nunc sum*” („Medea most vagyok.” 910) követ. Ami a római tragédiában még úgy értelmezhető, mint valami fenyegető lehetőség bejelentése, hogy azt a szunnyadó jelleget újraaktiválja, amely magában hordozza a kötelezettséget a szörnyű tette.⁴⁵ az újkorban már a női önrendelkezés programszerű jelszavává lesz. Annak képzetévé válik, hogy a nő saját identitását, azaz nőként való létezését kutatja, nem úgy, ahogyan az a férfiak igényeinek és vágyainak projekciójában csapódik le, s nem úgy, ahogyan az tőle mint más embertől való függésében s általa definiálódik, hanem ahogyan a tökéletes autonómiában valósul meg, s öntudatosan egyenértékűségét állítja.

⁴⁴ Manfred Fuhrmann a Frankfurter Allgemeine Zeitungban a regényről szóló cikkének (1996. március 2.) ezt a címet adta: „*Ma Aiétést Honeckernek hívják.*” Még kevésbé illik a Médeia-név arra a nőre, akit George Tabori egy az 1985-ben a müncheni Kammerspielén bemutatott *M* című darabjában léptet fel (az 1984. december 4-i harmadik munkaváltozat rendezőpéldányán: „Euripidész nyomán”). Bár a szöveg négyötöde Euripidészre nyúlik vissza, mindenféle összeköttetés megszakad az antik konfliktussal, ugyanis laászón szeretné eltenni láb alól súlyosan fogyatékos fiát, és ravasz tervet ötl ki, hogy a gyilkosságot az anyára foghassa. Önző hidegvérűségében laászón egy olyan Médeia fölött arat győzelmet, aki – s ebben különbözik minden elődjétől – nem cselekszik, nem áll ellen, s nem védekezik. Tabori változatában Médeia a szenvedő, elhagyatott áldozat szerepét kapja. Csakhogy Médeia éppen ez nem volt sohasem, és ebben a felfogásban szöges ellentétben áll azzal, ami a lényegét jelenti. Tabori asszociációja tévútra vezet.

⁴⁵ Az alapul szolgáló vonatkozási hálózathoz részletesen: Giovanna Galimberti-Biffino, *La Médée de Sénèque, une tragédie „annoncée”: Medea superest* (166), *Medea ... fiam* (171), *Medea nunc sum* (910). In Bulletin de l'Association Guillaume 1996, 1, 44-54.

Ahol manapság nők követelik demonstratív módon női mivoltuk hasonló elismerését, s ahol – nem egyszer agresszívan is – fellépnek önmegvalósításra való jogukért, ezt gyakran – s nemcsak a Walpurgis-éj idején – boszorkányöltözékekben teszik. Így tiltakozásukat egy szimbolikus szereppel fejezik ki. Ez a szerep egyfelől tudatosítja a kizárólag a nőre jellemző tudást, a csak általa birtokolt adományokat, másfelől arra hívja fel a figyelmet, hogy a nem ritkán éppen ebből adódó elnyomás és üldöztetés milyen szörnyű. Ezzel a kör bezárulni látszik. A helyzet nem úgy áll, hogy Médeia, a mitikus varázslónő a kezdetek kezdetétől a független, önmaga felett rendelkező nőt jeleníti meg, aki erőit a kizárólag neki rendelkezésre álló ismeretekből és képességeiből meríti? Euripidész védekező szophéjától („bölcс asszony”) Christa Wolf hősnőjéig, aki Kreon szemében „túl ravasz” és „túl szabadszájú”, aki „túlságosan is nő”, s ezért félelmetes (123), mindig ott van az a nő, aki megtalálja önmagát, s ebben a folyamatban valóban emancipálódik, és kiszabadul „tulajdonosa”, a férfi kezéből. A férfi, látva a nő új, ismeretlen, meglepő szuverenitását, úgy érzi, saját önértelmezése kérdőjeleződik meg ezáltal, s nem pusztán gyanús, hanem fenyegető, elborzasztó hatást vált ki. A Médeia-mítosznak éppen ez az értelmezése, s középponti alakja az irodalomban olyan helyzetben van, melyben még csak sejteni sem igen szeretnénk. A Fjodor Gladkow *Cement* (1925) című regénye alapján 1972-re elkészített színpadi változatába Heiner Müller felvett egy általa *Medeakommentár*nak nevezett részt. Ebben Ivagin a regény hősnőjét, Dását Médeiaival hasonlítja össze. Dása férje, a Vörös Hadsereg érdemdús tisztje háromévnyi távolléte során gyengéden odaadó hitvesből kérlelhetetlen, harcos bolsevikká változik. Hogy teljesen a szocialista társadalom építésének szentelhesse magát, elhagyja férjét, gyermekét otthonba adja, ahol nem törődnek vele, s végül meg is hal. Ehhez a Dásához intézi tehát Heiner Müller Ivagin szájába adva a következő szavakat:⁴⁶

„Ön egy Médeia. És egy szfinx is férfiszemeink számára..., melyeket történelmünk balcsillagzata elvakított. Médeia egy kolkhiszi állattartó lánya. Szerelmes volt leigázójába, aki az apjától elvette a nyáját. Matraca és szeretője volt, míg az el nem dobta valami új húsért. Amikor szeme láttára tépte szét a gyermekeket, akiket neki szült, s darabokban a lábai elé vetette, akkor pillantott a férfi először a szeretők ragyogása alatt, az anyai hegek alatt elborzadva a nő arcába.”

Nagyillés János fordítása

Hans Jürgen Tschiedel az Eichstätt-Ingolstadti Katolikus Egyetem Klasszika-Filológiai Intézetének professzora, aki a Vergilius utáni verses epika, valamint Seneca tragédiáinak kutatása mellett az antik irodalom továbbélésével is foglalkozik. Önálló kötetei: *Phaedra und Hippolytus – Variationen eines tragischen Konflikts* (dissz., Erlangen 1970), *Caesars <Anticato>* (Darmstadt, 1981), *Ratis omnia vincit: Untersuchungen zu den Argonautica des Valerius Flaccus* (szerk. M. Kornal közösen, Hildesheim, 1991).

⁴⁶ Heiner Müller: *Stücke*, 365.