

# Medea Monstrum.

## De behandeling van het Medea-thema bij L.A. Seneca en J. Anouilh

door

S. SCHELSTRAETE

De opvoering van Euripides' *Medeia* in 431 voor Christus moet voor vele Atheense toeschouwers een schokkende ervaring geweest zijn. Niet alleen was Euripides wellicht de eerste tragicus die Medeia's kindermoord motiveerde door Iasons ontrouw<sup>1</sup>. Ook de zeer menselijke voorstelling van de Colchische kindermoordenares kon bepaald gewaagd genoemd worden. In het spoor van Euripides' tragedie bewegen zich echter een aantal auteurs die de nadruk gaan leggen op de wreedaardige, bijna monsterlijke natuur van Medea. L.A. Seneca's *Medea* en Jean Anouilh's *Médée* situeren zich in deze traditie.

De sleutel tot Seneca's concept van de Medea-figuur ligt in de tweede akte van zijn tragedie. Op dat ogenblik is Medea reeds op de hoogte van Iasons huwelijk met Creusa, de dochter van de Corinthische vorst Creon. Zij heeft immers de uitgelaten bruiloftsstoet zien voorbijtrekken. Razend van woede schreeuwt zij om wraak. Dan ontspint zich een felle discussie tussen Medea en haar oude voedster, die Medea tot kalmte en uitstel van wraak aanmaant. Hier volgen een aantal verzen uit deze woordenwisseling (die zoals steeds bij Seneca eerder het uitzicht heeft van een retorisch verfijnde *controversia* dan van een levensecht gesprek):

Nutrix: Rex est timendus.  
Medea: Rex meus fuerat pater.  
Nutrix: Non metuis arma?  
Medea: Sint licet terra edita.  
Nutrix: Moriere.  
Medea: Cupio.  
Nutrix: Profuge.  
Medea: Paenituit fugae.  
Nutrix: Medea...  
Medea: ... Fiam. (v. 168-171)

1. N.T. Pratt, *Dramatic Suspense in Seneca and in his Greek Precursors*, Princeton, 1939, p. 8.

Dit laatste vers vormt het voorwerp van uiteenlopende interpretaties. „Diese Medea hat offenbar die Medea des Euripides gelesen”, luidt de laconieke commentaar van Ulrich von Wilamowitz Möllendorff<sup>2</sup>. Deze boutade, die men herhaaldelijk heeft proberen te weerleggen<sup>3</sup>, bevat een kern van waarheid. Seneca speelt bewust in op de vreesaanjagende bijklank van Medea's naam, die door het Romeinse publiek geassocieerd werd met meedogenloze kindermoord en de negatie van het moederschap. Dat de naam „Medea” wordt gebruikt als een nom parlant, is enkel mogelijk na Euripides' *Medeia*. Het Griekse stuk is verantwoordelijk voor Medea's reputatie van kindermoordenares.

Ook op andere plaatsen in de tragedie wordt ingespeeld op het gevoelsbeladen karakter van Medea's naam en krijgen de verzen pas betekenis als men Euripides vooronderstelt. Zo beschuldigt Medea in de derde akte haar man ervan haar verstoten te hebben uit begeerte voor Creusa. „Medea amores obicit?” (v. 496), vraagt Iason spottend. Deze zin ontleent zijn betekenis aan de expliciete toevoeging van de naam van zijn echtgenote, die vooral bij Euripides geschilderd wordt als een gepassioneerd geliefde.

Door mise en relief wordt Medea's naam voortdurend beklemtoond<sup>4</sup>. Vooral alliteraties bezorgen het antroponiem een fonetische uitstraling, zoals in de verzen 360-363: „Quod fuit huius / pretium cursus? Aurea pellis / maiusque mari Medea malum, / merces prima digna carina” of in de verzen 933-935: „Scelus est Iason genitor et maius scelus / Medea mater: — occidant, non sunt mei; / pereant, mei sunt”. Dit inspelen op de connotatieve waarde van Medea's naam is compleet afwezig in Euripides' tragedie, waar het antroponiem louter denotatief fungeert, zonder fonetische emfaze.

Men zou Seneca's literaire genie onrecht aandoen door deze stilistische technieken te beschouwen als louter retorische praxis. De formele elementen ondersteunen immers de conceptuele structuur van de tragedie. De naam die Medea draagt, dwingt haar als het ware tot de misdaad. Zij is het slachtoffer en de gevangene van haar mythische afkomst, waarvan haar naam slechts de uitdrukking vormt<sup>5</sup>. Medea is zich terdege bewust van haar status als mythische heldin. Zij wijst op haar goddelijke afkomst<sup>6</sup> en op haar misdadige verleden: het

2. *Griechische Tragödien*, III, 1922, p. 162.

3. Vgl. N.T. Pratt, *o.c.*, p. 70 n. 139; W. Kühlmann, „Medeas Entwicklung bei Seneca”, in: *Forschungen zur römischen Literatur, Festschrift K. Büchner*, Wiesbaden, 1970, p. 158-167 (p. 159).

4. A. Traina, „Due note a Seneca tragico”, *Maia* XXXI, 1979, p. 273-276.

5. Vgl. F. Dupont, „Le personnage et son mythe dans les tragédies de Sénèque”, in: *Assoc. G. Budé, Actes du IXe congrès*, Paris, 1975, p. 447-458; F. Dupont, *L'acteur-roi ou le théâtre dans la Rome antique*, Paris, 1985, p. 452-453.

6. Zie ondermeer de verzen 28-29, 210 en 570-572.

verraad tegenover haar vader en haar geboorteland, de moord op haar broer Absyrtus en de slachting van Pelias worden herhaaldelijk in herinnering gebracht<sup>7</sup>. Deze misdaden vormen immers de kwintessens van haar bestaan als mythisch geweldenaar<sup>8</sup>. Door middel van megalomane uitspraken hitst zij zichzelf voortdurend op om haar mythische reputatie eer aan te doen door nieuwe, nog gruwelijker misdaden<sup>9</sup>. Zo verklaart zij voordat zij haar kinderen vermoordt:

Medea: (...) Quicquid admissum est adhuc,  
pietas vocetur. Hoc age et faxis sciant  
quam levia fuerint quamque vulgaris notae  
quae commodavi scelera. Prolusit dolor  
per ista noster: quid manus poterant rudes  
audere magnum? Quid puellaris furor? (v. 904-909)

Slechts na het plegen van wandaden kan Medea Medea worden. Na de moord op Creon en zijn dochter roept zij daarom triomfante-lijk „Medea nunc sum; crevit ingenium malis” (v. 910) in antwoord op het „Medea”-„Fiam” uit de tweede akte. Haar zoektocht naar een eigen identiteit heeft zij succesvol beëindigd door terug te grijpen naar haar mythische wortels, door de haar voorbestemde rol van ultieme wreekster waar te maken. De evolutie in de tragedie is dus innerlijk, het is wat Giuseppe Biondi een „katabolè eis heautèn” noemt<sup>10</sup>.

Bij de ontknoping van het stuk is Medea zichzelf geworden, dit wil zeggen een mythische heldin, bereid tot gruwelijke misdaden. Monsterachtigheid en moedergevoelens vormen beide een onderdeel van het complexe karakter van Medea. De innerlijke spanning die dit veroorzaakt, wordt in het stuk aangegeven door Medea enerzijds te associëren met *monstrum* of *malum*, anderzijds met *mater*<sup>11</sup>: „maius his, maius parat / Medea monstrum” (v. 674-675) versus „Medea — Fiam — Mater es — Cui sim vides” (v. 171)<sup>12</sup>. De gespannen verhouding tussen *mater* en *monstrum* bezit een grote expressiviteit door de sacrale nimbus waarmee verwantschapsnamen omgeven worden: *mater* is een nomen sacrum. De tragedie is het ver-

7. Zie de verzen 45-46, 118-120, 127-136, 237-241, 276-279, 451-458, 465-489, 560-561, 911-914.

8. H. Fyfe, „An Analysis of Seneca's *Medea*”, in: A.J. Boyle, ed., *Seneca Tragicus. Ramus Essays on Senecan Drama*, Berwick-Victoria, 1983, p. 77-93: „She establishes for herself a mythic reputation which she sees as fulfilling itself through crime” (p. 83).

9. Zie de verzen 55, 127-130, 414, 424-428, 527-528, 566-567, 898-915.

10. *Il nefas argonautico. Mythos e logos nella Medea di Seneca*, Bologna, 1984, p. 22.

11. C. Segal, „*Nomen Sacrum: Medea and Other Names in Senecan Tragedy*”, *Maia* XXXIV, 1982, p. 241-246.

12. Zie ook de verzen 190-191, 266-268, 362-363, 684, 910 (Medea/monstrum of Medea/malum) en de verzen 288-290, 933-934, 947-948, 950-951 (Medea/mater).

slag van de evolutie van *Medea mater* tot *Medea monstrum*. Hoogtepunt hierbij vormen de kindermoorden — de ultieme negatie van het moederschap. Bovendien gebruikt Medea haar vruchtbaarheid als symbool voor haar onverzadigbare wraakverlangen. Zij betreurt immers dat zij slechts twee kinderen heeft om haar woede te koelen en geen veertien, zoals Niobe (v. 954-956). Zij is la femme castratrice die samen met haar kinderen ook het symbool van de mannelijke potentie doodt. Zij verklaart zich zelfs bereid een eventuele foetus uit haar moederschoot weg te snijden (v. 1012-1013). De overgang van *Medea mater* naar *Medea monstrum* is voltrokken. Daarom ontsnapt Medea na haar misdaden in een gevleugelde wagen, geleid door geschubde slangen — chthonische creaturen die Medea's innerlijke monstrositeit exterioriseren. Daarom ook neemt de Senecaanse — in tegenstelling tot de Euripideïsche — Medea de lijken van haar kinderen niet mee in haar wagen, maar gooit zij hen naar beneden, naar de verbouwereerde Iason met de boodschap: „Recipe iam gnatos, parens” (v. 1024). „Coniugem agnoscis tuam?” (v. 1021), roept de volledig gedehumaniseerde Medea haar man nog na.

In de laatste akte wordt Medea na een verbeterd strijd overmeesterd door bijna gepersonaliseerde gevoelens als *dolor* en *ira*: „Ira, qua ducis, sequor” (v. 953). Medea is de gevangene van haar gevoelens geworden en vormt zo het anti-ideaal van de Stoïcijnse wijze. Men kan in de waanzin, de *furor*, die zich van Medea meester maakt, de emotionele gedaante zien van het monster dat voortdurend in potentie in haar aanwezig was.

Om tot het heir der mythische helden te behoren, moet Medea niet alleen afstand doen van haar moederrol, maar ook breken met de beschaving. De *heros* is de tegenpool van cultuur en civilisatie. Hij constitueert de terugkeer naar zijn mythische wortels door de waarden van de stad en de beschaafde mens te verloochenen. Op dezelfde manier wordt de menselijke tijd genegeerd<sup>13</sup>. De tweede koorzang van het stuk bezingt de onderneming van de Argonauten, die in de mythische traditie bekend staan als de eerste mensen die de zee bevoeren in hun zoektocht naar het Gulden Vlies. Zo legden zij het nog onberoerde rijk van Neptunus de menselijke wetten van de scheepvaart op. De derde koorzang verhaalt hoe de wraak van de zee-god echter elke Argonaut met een gewelddadig levenseinde trof. Door middel van deze twee koorzangen integreert Seneca in zijn tragedie naast het menselijke tijdsniveau (dat de gebeurtenissen te Corinthe bepaalt) de kosmisch-mythische tijd. In de voorlaatste akte verlaat Medea de menselijke tijd. Deze vierde akte is immers volledig

13. D. Mimoso-Ruiz, *Médée antique et moderne. Aspects rituels et socio-politiques d'un mythe*, Paris, 1982, p. 129-130.

gewijd aan de magische rituelen en bezweringsliederen van Medea, die de moord op Creon en Creusa voorbereidt. Aldus neemt Medea haar oerrol van tovenaressen en halfgodin weer op en voegt zij zich in de kosmisch-mythische tijd, die reeds was opgeroepen in de tweede en derde koorzang. Daarom roept zij Iason in de vijfde en laatste akte toe:

Medea: Iam iam recepi sceptrum, germanum, patrem,  
spoliumque Colchi pecudis auratae tenent;  
rediere regna, rapta virginitas redit. (v. 982-984)

Zoals Medea door de menselijke tijd van de Corinthiërs te annuleren haar ontmaagding door Iason ongedaan heeft gemaakt, zo ook heeft zij door de laatste nog ongestrafte Argonaut te laten boeten de ontmaagding van de zee gewroken en de triomf van de mythische wereld vervolledigd.

Tegenover de mythische chaos van Medea staan de waarden van de beschaving, vertegenwoordigd door Creon, Iason en de Argonauten<sup>14</sup>. Creon is als koning representatief voor de orde van de stadscultuur. Hij beklemtoont zijn status als wetgever (v. 195, 198), zijn recht om de orde te handhaven (v. 188-190) en zijn rol als spreekbuis van de stad (v. 270). Iason is de gehoorzame onderdaan van de sociale hiërarchie die zich via een politiek huwelijk tracht op te werken. De Argonauten zijn de kolonisatoren van het prehistorische tijdperk, met dit verschil dat zij hun wetten opleggen aan de zee (en niet aan verre streken). Of zoals het koor dit uitdrukt: „Nunc iam cessit pontus et omnes / patitur leges” (v. 364-365).

Herhaaldelijk wordt Medea geassocieerd met het vuur en de zee<sup>15</sup>. Deze associatie is inherent aan de Medea-mythe: de vuursnuivende stieren, de moord op Absyrtus op zee, het koken van Pelias, de Argo-vaart over de zee, de verbranding van Creon en Creusa, enz. Bovendien wordt Medea's waanzin doorheen deze tragedie grafisch voorgesteld aan de hand van metaforen van vuur en zee (storm); zoals in de derde koorzang:

Chorus: Nulla vis flammae tumidive venti  
tanta, nec teli metuenda torti,  
quanta, cum coniunx viduata taedis  
ardet et odit. (v. 579-582)

14. G. Lawall, „Seneca's *Medea*. The Elusive Triumph of Civilization”, in: *Arktouros. Festschrift B.M.W. Knox*, Berlin, 1979, p. 419-426.

15. N.T. Pratt, „Major Systems of Figurative Language in Senecan Melodrama”, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* XCIV, 1963, p. 199-234 (p. 214 c.v.); G. Lawall, *o.c.*, p. 425; J. Henderson, „Poetic Technique and Rhetorical Amplification: Seneca *Medea* 579-669”, in: A.J. Boyle, *o.c.*, p. 94-113 (p. 99-100).

Met betrekking tot deze verzen merkt J.D. Bishop op: „The fire, the gale, and the spear are the unexpected forces faced by a man in his ordered world”<sup>16</sup>. Deze metaforen en de associatie van Medea met de natuurkrachten sluiten nauw aan bij de inhoud van het stuk. Zowel Iason als Creon gaan ten onder aan irrationele krachten. Het is geen toeval dat Medea Creon, Creusa en het koninklijk paleis laat verteren door een vuur dat door water niet geblust, maar juist gevoed wordt.

Voor de behandeling van het antieke wraakthema in zijn toneelstuk *Médée* baseerde de moderne Franse auteur Jean Anouilh zich in de eerste plaats op Seneca's versie; Euripides vormde slechts een secundaire bron. De Senecaanse invloed komt tot uiting in de plotstructuur, een aantal bijna letterlijk overgenomen verzen en de karakterisering van de protagoniste. Anouilhs *Médée* is nog verder verwijderd van de diep beklagenswaardige Euripideïsche *Medeia* dan de Senecaanse *Medea* dat al was. Zij is inherent boosaardig en kent niet zo'n intense innerlijke strijd tussen moeder- en wraakgevoelens als bij de Stoïcijnse tragicus. Zij is de zelfbewuste koningin van het kwaad.

Médée: Je suis Médée! (...) Je suis ton malheur, Jason, ton ulcère, tes croûtes. Je suis ta jeunesse perdue, ton foyer dispersé, ta vie errante, ta solitude, ton mal honteux. Je suis tous les sales gestes et toutes les sales pensées. Je suis l'orgueil, l'égoïsme, la crapulerie, le vice, le crime. Je pue! Je pue, Jason! Ils ont tous peur de moi et se reculent. Tu le sais pourtant que je suis tout cela et que je serai bientôt la déchéance, la laideur, la vieillesse haineuse. Tout ce qui est noir et laid sur la terre, c'est moi qui l'ai reçu en dépôt. (p. 384)<sup>17</sup>

In de Romeinse tragedie wordt de evolutie van *Medea mater* tot *Medea monstrum* pas op het einde van het stuk voltooid door Medea's perversie van de moederlijke vruchtbaarheid tot een symbool van wraakzucht. Bij Anouilh lijkt deze evolutie reeds in het begin van het stuk volbracht. Na het bericht van Jasons ontrouw krijgt Médée immers een vizioen waarin zij letterlijk geboorte geeft aan haar opgekropte haat.

Médée: (tot haar voedster) Laisse femme! Je n'ai plus besoin de tes mains. Mon enfant est venu tout seul. Et c'est une fille, cette fois. O ma haine! Comme tu es neuve... Comme tu es

16. „The Choral Odes of Seneca's *Medea*”, *Classical Journal* LX, 1965, p. 313-316 (p. 314).

17. De citaten volgen de nummering van de uitgave: J. Anouilh, *Nouvelles Pièces Noires*, Paris, 1961<sup>2</sup>.

douce, comme tu sens bon. Petite fille noire, voilà que je n'ai plus que toi au monde à aimer. (p. 362)

Zoals bij Seneca wordt ook hier de traditionele gave van de vruchtbaarheid geperverteerd om uiting te geven aan een alles verslindende haat. Dat dit bij Anouilh reeds in het begin van het stuk gebeurt, verklaart waarom Médée nooit de verwachting uitspreekt Médée te zullen worden, maar constant haar eigen identiteit affirmeert: „Je suis Médée”, herhaalt zij telkenmale<sup>18</sup>.

Medea's isolement tegenover de buitenwereld wordt bij Seneca belemtoond door haar verbondenheid met de kosmisch-mythische wereld, zoals die wordt opgeroepen in de tweede en derde koorzang. Bij Anouilh wordt Médée's afzondering veroorzaakt door haar status in de samenleving en haar verbondenheid met de dierenwereld. Médée zet zich (zoals Seneca's Medea) resoluut af van de waarden van de burgerlijke maatschappij, niet omdat zij tot een ander supra-humaan ras behoort, maar omdat zij een sociale outcast is, die rondtrekkend in een zigeunerwagen een gemarginaliseerd bestaan leidt. Bovendien wordt Médée doorheen het stuk voorgesteld als een opgejaagd dier. Zij wordt aangesproken met metaforen uit het dierenrijk: „machatte” (p. 357), „mon aigle fière, mon petit vautour” (p. 361), „ma louve” (p. 363) en „ma louve (...) mon vautour” (p. 366). Haar scherp ontwikkelde zintuigen zijn voortdurend op hun hoede: „Tu l'entends?” (p. 355), „Ecoute!” (p. 356), „Sens!” (p. 357), „Ecoute” (p. 358). Zelf gebruikt Médée ook herhaaldelijk symbolen uit de dierenwereld (Créon noemt zij bijvoorbeeld een oude leeuw zonder klauwen, p. 374). Dit culmineert in een hoogtepunt op het einde van het stuk, wanneer Médée zich volledig assimileert met de dierenwereld. Zij is een *monstrum*, een beest geworden.

Médée: Bêtes de la nuit, étrangleuses, mes soeurs! Médée est une bête comme vous! Médée va jouir et tuer comme vous. Cette lande touche à d'autres landes et ces landes à d'autres encore jusqu'à la limite de l'ombre, où des millions de bêtes pareilles se prennent et égorgent en même temps. Bêtes de cette nuit! Médée est là, debout au milieu de vous, consentante et trahissant sa race. Je pousse avec vous votre cri obscur. J'accepte comme vous, sans plus vouloir comprendre le noir commandement. (...) Bêtes, je suis vous! Tout ce qui chasse et tue cette nuit est Médée! (p. 393)

Deze monoloog is het equivalent van de vierde akte — de magiescène — bij Seneca. Beide passages hebben als functie de breuk van

18. Zie p. 362, 363, 365, 371, 374, 378, 384, 393, 397.



de protagoniste met de mensheid symbolisch uit te drukken. Bij beide auteurs geschiedt dit na Medea's/Médée's definitieve verlies van haar echtgenoot, haar navelstreng met de mensenwereld. Deze breuk wordt bij Anouilh geconstitueerd op een gesecculariseerde wijze — zonder verwijzing naar een transcendent, kosmisch-mythisch kader.

In de Romeinse tragedie wordt Medea door *furor* overmand. In het Franse stuk wordt Médée ook overmand, namelijk door zich te verenigen met een mannelijk beeld van het kwaad.

Médée: C'est maintenant, Médée, qu'il faut être toi-même... O mal! Grande bête vivante qui rampe sur moi et me lèche, prends-moi. Je suis à toi cette nuit, je suis ta femme. Pénètre-moi, déchire-moi, gonfle et brûle au milieu de moi. Tu vois, je t'accueille, je t'aide, je m'ouvre. (p. 393)

Hieruit blijkt dat Médée niet louter de incarnatie of de abstractie van het kwaad is, maar het slachtoffer van het kwaad, dat inherent is aan haar natuur en waarmee zij zich moet verenigen om haar identiteit volledig te ontplooiën. Opvallend zijn de zelfdestructieve neigingen van zowel de Romeinse als de Franse protagoniste. Bij Seneca uit dit zich slechts in woorden<sup>19</sup>, bij Anouilh ook in de daad: Médée pleegt na de kindermoorden zelfmoord.

Zoals Seneca speelt ook Anouilh in op de connotatieve waarde van Médée's naam. Doorheen het stuk herhaalt Medea haar naam om haar schrikwekkendheid te illustreren: zij is geen gewone sterveling, maar Médée, de tragische heldin die het onrecht niet onbeantwoord zal laten. Zelfs indien de moderne toeschouwer de naam Medea niet onmiddellijk associeert met kindermoord, dan wordt hij toch steeds opnieuw herinnerd aan het tragische karakter van het stuk en aan de onvermijdelijke fatale ontknoping.

De voortdurende verwijzing naar haar naam duidt bovendien op het dwingende karakter ervan. Médée is Médée en moet de kindermoord plegen, omdat sinds Euripides elke Medea daartoe verplicht is. Jason wijst trouwens zelf op de huiveringwekkende bijklank van haar naam wanneer hij verklaart: „Les mères n'appelleront jamais plus leur filles de ce nom” (p. 382). Meer nog dan Seneca's Medea is Anouilhs Médée zich ervan bewust dat ze de gevangene van haar naam is<sup>20</sup>. Tegenover de Corinthische vorst verklaart zij:

19. Zie de verzen 170, 428, 461-465 en 531-537. Medea stelt de eerste kindermoord overigens voor als een boetedoening, een zoenoffer voor haar vermoorde broer Absyrtus: „Cuius umbra dispersis venit / incerta membris? Frater est, poenas petit: - / dabimus, sed omnes. (...) victima manes tuos / placamus ista”. (v. 963-965 en 970-971)

20. Vgl. K. Kenkel, *Medea-Dramen. Entmythisierung und Remythisierung*, Bonn, 1979, p. 108-109.



Médée: Regarde-moi dans les yeux et reconnais-moi. Je suis Médée.  
La fille d'Éatès qui en a fait égorger d'autres, quand il le fallait, et de plus innocents que moi, je te l'assure. (p. 370-371)

Na haar confrontatie met Jason twijfelt Médée even of Jasons standpunt niet meer verdedigbaar is dan het hare. Zij schreeuwt haar echtgenoot nog na: „Jason! Tu as raison, tu es bon, tu es juste et tout est sur mon dos pour toujours” (p. 391).

Maar onmiddellijk daarna hitst zij zichzelf op om haar naam opnieuw eer aan te doen: „C'est maintenant, Médée, qu'il faut être toi-même” (p. 393). En na haar ultieme wraak snauwt zij Jason toe: „Je suis Médée, enfin, pour toujours!” (p. 397). Na de kindermoord is Medea definitief haar naam waardig en vervoegt zij de wereld van de tragische misdadigers. „C'est moi, c'est l'horrible Médée” (p. 398).

Bij Seneca werd het gevoelsbeladen karakter van Medea's naam geïllustreerd aan haar mythische afkomst en reputatie, die haar als het ware naar de misdaad stuwden. Bij Anouilh wordt meer een verbinding gelegd met de rolverdeling. De rol van Médée, die door de theatrale traditie vastgelegd werd, moet tot het einde toe gespeeld worden. Zo zegt Jason tot Médée:

Jason: Je ne peux pas t'empêcher d'être toi. Je ne peux pas t'empêcher de faire le mal que tu portes en toi. Les dés sont jetés, d'ailleurs. Ces conflits insolubles se dénouent, comme les autres, et quelqu'un sait sans doute déjà comment tout cela finira. Je ne peux rien empêcher. Tout juste jouer le rôle qui m'est dévolu, depuis toujours. (p. 384)

En met de woorden „Sois toi-même” (p. 391) vraagt Jason hier zelf dat Médée haar rol trouw zou blijven. Hierin vertoont Médée gelijkenis met de hoofdfiguur uit Anouilhs *Antigone* (1942), een bewerking van Sophokles' klassieke tragedie. Daar wordt in de proloog immers gezegd: „Elle s'appelle Antigone et il va falloir qu'elle joue son rôle jusqu'au bout”. Ook Médée is zich ervan bewust een rol te spelen. Wanneer een jongen opkomt met het bericht van Jasons nieuwe huwelijk toont Médée haar voorkennis: „Parle! Tu vois bien que je sais” (p. 360) en „Vite, petit, puisque je sais!” (p. 361). Bovendien zegt zij hem: „Vite, vite, petit, et tu auras joué ton rôle, tu pourras retourner là-bas et t'amuser. Tu ne me connais pas” (p. 361). De jongen speelt slechts een rol zoals Médée. Anouilhs Médée is de gevangene van haar rol zoals Seneca's Medea de gevangene is van haar mythische afkomst. Door deze nadruk op de nécessité littéraire wordt het fatum ten dele gesecculariseerd: de fataliteit van het

stuk wordt deels door de literaire traditie bepaald. Toch blijft een transcendent noodlot aanwezig. Médée verwijt immers de goden de tragische gebeurtenissen: „Ils m'ont tout mis sur le dos et ils me regardent me débattre” (p. 396). Het fatum wordt hierdoor dubbel bepaald: goddelijk en theatraal.

Dat ingevolge de beklemtoning van het demonische karakter van Medea, de Euripideïsche karakterisering van Iason niet kon behouden blijven bij Seneca en Anouilh, is duidelijk. Iason is niet langer de weerzinwekkende egoïst, die zonder verpinken zijn vrouw en kinderen de laan uitstuurt uit puur eigenbelang. Seneca's Iason is weliswaar een wat weke figuur; zijn vaderliefde staat echter buiten kijf. In de derde akte verklaart hij immers plechtig dat de kinderen zijn grootste zorg zijn.

Iason: (...) Sancta si caelum incolis  
Iustitia, numen invoco ac testor tuum:  
nati patrem vicere. (439-441)

Het feit dat hij deze woorden niet in het bijzijn van andere personages maar in een monoloog uitsprekt, wijst erop dat we deze woorden als oprecht mogen beschouwen. Consequent met zijn woorden zal Iason Medea trouwens niet toestaan haar kinderen mee te nemen uit Corinthe. In tegenstelling hiermee proclameert Euripides' Iason weliswaar zijn vaderliefde tegenover zijn vrouw, maar uiteindelijk legt hij zijn kinderen een onzekere toekomst als ballingen op.

In feite wordt de relatie tussen de Senecaanse Iason en Medea gekenmerkt door de omkering van de geslachten<sup>21</sup>. Iason vertoont opvallend veel vrouwelijke trekken: hij is zachtaardig, bijna week, hij heeft Medea verleid en hij koestert een tedere liefde voor zijn kinderen. Medea gedraagt zich daarentegen viriel. Dit komt goed tot uitdrukking in het twistgesprek tussen het koppel. Hoe stoutmoediger de woorden van Medea klinken, des te bangelijker worden Iasons antwoorden. Laat ons weer zij aan zij strijden en misdaden plegen, stelt Medea voor. „Cedo defessus malis”, antwoordt Iason (v. 518).

Medea: (...) invadam deos  
et cuncta quatiam. (v. 424-425)  
Sola est quies  
mecum ruina cuncta si video obruta:  
mecum omnia abeant. Trahere, cum pereas, libet. (v. 426-427)

Iason: Alta extimesco sceptrum. (v. 529)  
Suspecta ne sint, longa colloquia amputa. (v. 530)

21. G. Barthouil, „Cohérence psychologique de la Médée de Sénèque”, *Dioniso* LII, 1981, p. 477-513.

Iason is een willoze prooi van het kwaad en een speelbal van de machthebbers. Door Pelias werd hij verplicht het Gulden Vlies te halen. In deze opdracht slaagde hij enkel door toedoen van Medea. En om zijn aanzien in Corinthe te vergroten is hij weer afhankelijk van een vrouw, namelijk Creusa. Seneca's Iason is een positievere figuur dan zijn Griekse voorganger. Toch wordt hij niet geïdealiseerd. Hij is een wat ambivalente figuur met positieve en negatieve kanten en wellicht daarom wordt hij in de vakliteratuur op zeer verscheiden wijze beoordeeld<sup>22</sup>.

Bij Anouilh krijgt Jason een nog positievere gedaante aangemeten. Jarenlang heeft hij aan de zijde van Médée gestreden tegen de rest van de wereld. Nu wil hij zich echter conformeren, een einde maken aan een chaotisch bestaan.

Jason: Mais je veux m'arrêter, moi, maintenant, être un homme. Faire sans illusions peut-être, comme ceux que nous méprisons; ce qu'ont fait mon père et le père de mon père et tous ceux qui ont accepté avant nous, et plus simplement que nous, de déblayer une petite place où tienne l'homme dans ce désordre et cette nuit. (p. 388)

Médée, die voortdurend haar opstandige karakter moet waarmaken door de misdaad, staat Jason bij zijn volwassenwording echter in de weg.

Door het wreedaardige en nihilistische karakter van Médée's revolve (die omschreven wordt als „connivence avec l'horreur et la mort” of „rage de tout détruire”) krijgt Jasons beslissing om zijn vrouw te verstoten een minder negatieve connotatie. Bovendien heeft Médée's wraak bij Anouilh geen transcendente motivering: nergens in het stuk wordt Jason voorgesteld als een overtreder van de goddelijke wetten omwille van zijn betrokkenheid bij de Argonautentocht. Omdat Médée geen wraakinstrument van Neptunus is, kan Anouilh Jason relatief onbewogen laten reageren op de apocalyptische ontknoping van het stuk, wanneer Médée niet alleen haar kinderen, maar ook zichzelf doodt. Seneca's tragedie eindigt abrupt met de absolute triomf van het kwaad: Medea ontsnapt ongestraft en Jason blijft als een gebroken man achter. Bij Anouilh komt de protagoniste om in haar eigen vlammen en reageert Jason met Stoïcijnse onverstoortheid. Hij neemt zich voor Médée en het misdadige spoor dat zij heeft achtergelaten te vergeten en zijn levensideaal van rust en geluk te realiseren.

22. Vgl. N.T. Pratt, *Seneca's Drama*, Chapel Hill-London, 1983, p. 85.

Jason : Il faut vivre maintenant, assurer l'ordre, donner des lois à Corinthe et rebâtir sans illusions un monde à notre mesure pour y attendre de mourir. (p. 398)

Na Jason's onderkoelde reactie wordt het schokeffect van Medea's gruweldaad nog verder ontkracht door een optimistisch-triviaal gesprek tussen enkele eenvoudige lieden over het weer en de oogst. Médée's wraak krijgt door het gemis aan een goddelijk noodlot dat de gebeurtenissen voortstuwt, en doordat haar daad bijna geen effect ressorteert, een absurd en quasi-overbodig uitzicht. Men kan zich afvragen of een dergelijke afbrokkeling van het tragische hier geen afbreuk doet aan het substantiële element van de tragedie. Wellicht is dit het fundamentele verschil tussen Seneca's en Anouilh's versie van de Medea-mythe. Men zou de vraag ook ruimer kunnen stellen: is er überhaupt nog plaats voor tragedie in een tijd waarin de tragische schrikbeelden van weleer weggerationaliseerd zijn onder invloed van de filosofie en het christendom.

Anouilh heeft op een aantal punten de evolutie ten overstaan van Euripides, zoals die was ingezet door Seneca, verder doorgevoerd. Seneca legde meer dan Euripides de nadruk op Medea's inherente boosaardigheid. Bij Anouilh is Médée nog minder *mater* dan *monstrum*. De Romeinse Jason was reeds een minder negatieve figuur dan de Griekse; de Franse Jason is een onverdeeld positieve figuur. En de *nécessité littéraire* wint aan belang ten nadele van het transcendente noodlot.