

MEDEA • PHAEDRA • TROADES

SENECA

MEDEA • PHAEDRA

TROJAANSE VROUWEN

UITGEGEVEN, VERTAALD,
INGELEID EN VAN AANTEKENINGEN
VOORZIEN DOOR PIET SCHRIJVERS

H

2013

HISTORISCHE UITGEVERIJ

GRONINGEN

© Historische Uitgeverij | Groningen

Vertaling

Piet Schrijvers | Leiden

Typografie

Rudo Hartman | 's-Gravenhage

Omslag

Gerard Hadders | Schiedam

Omslagfoto

(Halina Reijn) Valerie Granberg | Amsterdam

Zetwerk

Perfect Service | Schoonhoven

Drukwerk

Van de Garde Jémé | Eindhoven

ISBN 978-90-6554-012-6

NUR 307

INHOUD

SENECA'S TRAGEDIES	7
De woede van Medea	14
MEDEA	31
Phaedra's liefde	103
PHAEDRA	121
Onfortuinlijke Trojaanse vrouwen	205
TROJAANSE VROUWEN	225
VERANTWOORDING	302

SENECA'S TRAGEDIES

De omslag van het lot, een hoofdthema uit de tragedies van Seneca, wordt ook door het voortleven zelf van deze toneelstukken geïllustreerd. Na de herontdekking van de treurspelen in Italië (in de tweede helft van de veertiende eeuw) groeide Seneca gedurende de Renaissance (1550–1650) uit tot het grote, roemruchte voorbeeld voor alle dramatische toneelschrijvers in Europa. De heftige wraaktragedies, tirannen- en martelaarsstukken, waanzin- en fortuintragedies van Shakespeare, van Corneille en Racine in Frankrijk en van Vondel in de Lage Landen zijn ondenkbaar zonder de pathetiek van het Latijnse voorbeeld dat Seneca heeft nagelaten. Humanisten uit de zestiende en zeventiende eeuw vergeleken vaak hun eigen tijd met de periodes van de Romeinse revolutie (eerste eeuw vC) en de vroege keizertijd (eerste eeuw nC) en spraken dan van de 'gelijkenis der tijden'. Als vergelijkingspunten kan men bijvoorbeeld noemen de overheersing, in beide perioden en culturen, van oorlogsgeweld, alleenheerschappij, stoïsche filosofie, retorica en imitatie van de klassieken.

In de achttiende eeuw begon Seneca's invloed als toneelschrijver te tanen, zijn extravagante 'calamiteitenrevues' vielen niet langer in de smaak bij een burgerlijk toneelpubliek. Toen aan het eind van de achttiende eeuw de 'stille grootheid' van de Griekse cultuur werd ontdekt en in de Romantiek originaliteit tot norm werd verheven, beschouwde men zijn Latijnse toneelstukken als smakeloze en verwerpelijke kopieën van de grote Griekse drie, Aeschylus, Sophocles en Euripides. Wetenschappelijk en literair raakten ze uit zicht en deze verwaarlozing is nog steeds aanwijsbaar aan de hand van het relatief geringe aantal commentaren en vertalingen dat is verschenen.

In de twintigste eeuw lijkt zich enigermate een kentering in de verguizing van Seneca *tragicus* te hebben voorgedaan. In de recente toneelgeschiedenis kan men wijzen op de grote invloed van de denkbelden van de Franse auteur Antonin Artaud over 'het theater van de wreedheid' (*théâtre de la cruauté*). In een brief aan Jean Paulhan (16 december 1932) schreef Artaud dat hij volop Seneca aan het lezen was, die hij niet wilde vereenzelvigen met 'de moralist en tutor van God weet welke gedegeneerde keizer'. Artaud vond Seneca de

grootste tragische auteur in de geschiedenis, beter dan Aeschylus: 'Je pleure en lisant son théâtre d'inspiré, et j'y sens sous le verbe des syllabes crépiter de la plus atroce manière le bouillonnement transparent des forces du chaos. (...) j'ai l'intention d'organiser des lectures dramatiques (...) lectures publiques où je lirai des tragédies de Sénèque, et tous les commanditaires possibles du Théâtre de la Cruauté seront convoqués.'

In de jaren zestig en zeventig van de twintigste eeuw zijn Seneca's stukken in diverse Europese landen herontdekt en gespeeld, zijn *Oedipus* bijvoorbeeld, vertaald door Ted Hughes, en in Londen geregisseerd door Peter Brook. In het Nederlandse taalgebied werden de toneelbewerkingen van Hugo Claus opgevoerd. Bekend en berucht is de *Phaedra* van Sarah Kane, een van de Engelse 'brutalisten' wier stukken zijn vergeleken met het Engelse, gewelddadige Renaissance-toneel. Of de gelijkenis met Seneca's tijd ook voor de onze opgaat is een serieuze overweging waard: aan de ene kant de hernieuwde belangstelling voor retorica, barok en expressionisme in de kunsten, en voor levenskunst in de filosofie; tegenover uitbarstingen van gewelddadigheid, die we fysiek in burger- en wereldoorlogen, en virtueel via *games*, televisie en internet zien, en ondergaan: het is niet moeilijk onze eeuw te ervaren als een razende en gruwelijke 'age of anxiety'.

Omdat de kennis en overdracht van de klassieke literatuur in onze tijd grotendeels afhankelijk is geworden van vertalingen, hebben vertaler en uitgever het voornemen opgevat om de onder Seneca's naam bewaard gebleven tragedies in delen uit te brengen, uiteraard in vertaling maar met de Latijnse tekst ernaast. Ervaring met eerdere literair-poëtische uitgaven (Horatius, Lucretius, Vergilius) heeft geleerd dat tweetalige edities niet alleen een aanzienlijke literaire meerwaarde bieden, maar tevens tot profijt zijn van meerdere al dan niet met Latijn opgeleide generaties. In mijn vertaling heb ik de oorspronkelijke versmaten naar het Nederlands getransponeerd: zesvoetige jamben in de dialogen, diverse lyrische versmaten en anapesten (xx-) in de koorliederen. Ieder stuk afzonderlijk wordt ingeleid met een essay over de inhoud en het voortleven van de desbetreffende tragedie. Er is naar gestreefd om met relevante citaten aspecten van dit voortleven zo veel mogelijk aanschouwelijk te maken. Hiermee laat zich goed illustreren dat de klassieke literatuur betekenisvol in de Europese cultuurgeschiedenis is geïntegreerd. Naar volledigheid heb ik niet

gestreefd, wel naar verheldering en concretisering van afzonderlijke momenten in de voortlevingsgeschiedenis. Aangezien veelal relatief onbekende bronnen zijn benut, is aan de essays een bibliografisch notenapparaat toegevoegd.

De onderlinge chronologie van de tragedies is volstrekt onbekend, waarom wij de vrijheid hebben genomen de acht onder Seneca's naam bewaarde, authentieke toneelstukken op de volgende wijze te presenteren: I *Medea, Phaedra, Trojaanse vrouwen*; II *Thyestes, Agamemnon, Oedipus, Phoenicische vrouwen, De waanzinnige Hercules*. Een derde deel, met *Hercules op de Oeta* (geheel of gedeeltelijk niet van Seneca) en *Octavia* (niet van Seneca, wel met Seneca als toneelpersonage), zal tevens een beschouwing bevatten van het voortleven van Seneca als personage.

Het zij daarbij gezegd, dat in vakkringen de mening overheerst dat in Seneca's tijd de tragedies niet op een toneel zijn gespeeld, maar door de auteur of een professionele declamator voor een select publiek van aristocratische connaisseurs werden voorgelezen. Over de absolute datering van de tragedies bestaat geen overeenstemming. Aangezien de geschiedschrijver Tacitus vertelt dat Romeinse keizers gevoelig waren voor politieke toespelingen op podia, en de door Seneca beschreven gruwelijkheden nogal neroniaans aandoen, lijkt het waarschijnlijker dat ze niet tijdens Nero's bewind (54–68) zijn geschreven en voorgedragen, maar in de periode ervoor, tijdens en kort na het regime van keizer Claudius, in reactie op diens voorganger, de waanzinnige Caligula. Voor de houding van Romeinse auteurs tegenover hun keizers geldt: over de levenden niets dan goeds, over de doden niets dan slechts.

De aan Seneca toegeschreven stukken hebben alle een mythologische inhoud; alleen de *Octavia*, handelend over de dood van Nero's zuster Octavia, brengt historische stof en wordt dan ook gedateerd na de dood van Nero (en Seneca). Voor een benadering van deze mythische inhoud kan men uitgaan van een driedeling die in de oudheid zelf al gangbaar was: de *theologia tripertita*, waarbij de mythische verhalen verdeeld worden in die van dichters, filosofen en de staat. In tegenstelling tot christelijke politiek op bijbelse grondslag, stond de Romeinse staatsreligie dogmatisch los van het traditionele verhalengoed. Deze gescheidenheid bood dan ook alle ruimte aan een vrije ontwikkeling van de mythen bij Romeinse denkers en dichters. Ele-

menten van de staatsreligie vindt men in Seneca's vrouwenstukken (waartoe ik mij in deze inleiding zo veel mogelijk beperk), wanneer onderdelen van de mythische plot als huwelijksluiting (in alle drie stukken aanwezig) en doding als offer (bijvoorbeeld van Medea's kinderen) geritualiseerd worden weergegeven.

Wat de theologie van de filosofen betreft, moet men constateren dat in de loop der eeuwen Seneca als dramatisch literator geleden heeft onder de reputatie van de filosoof Seneca. Al te vaak heeft men filosofische, met name stoïcijnse platitudes uit zijn tragedies als geheel willen persen in wijsheden als 'bezint eer gij begint', 'ratio versus emotie' of 'het fatum regeert'. Voor de drie vrouwenstukken geldt: hoe minder filosofisch hoe beter het stuk. De stoïsche gedachten die in dialogen en koren te berde worden gebracht, dragen bij aan de intellectuele, dramatische gedachtewisseling of vormen (in het geval van de koren) rustpunten in het koortsige handelingsverloop. Seneca heeft wel stoïsche gedachten in zijn stukken verwerkt (zoals ook later Corneille of Voltaire actuele intellectuele discussies bijvoorbeeld in hun *Oedipe* laten terugkeren), maar de drama's bevatten uiteindelijk geen stoïsche boodschap. Ook de vaak geconstateerde inconsistenties tussen verschillende bedrijven laten geen eenduidige moraal toe van het stuk als geheel. Natuurlijk, in tegenstelling tot Euripides' *Hippolytus* heeft Phaedra's verliefdheid bij Seneca geen duidelijke, goddelijke oorzaak. Dit ontbreken van de goddelijke dimensie maakt een dramatische discussie mogelijk en problematiseert de menselijke liefde. In de slotakte volgt Seneca daarentegen het ouderwets-mythische verhaal van de drie wensen en het door Neptunus gezonden monster. In beide gevallen wil de dramaturg ons vooral boeien en (aan het slot) laten huiveren.

Het zwaartepunt van de tragedies ligt in Seneca's virtuoze gebruik van de mythe. De met Homerus aangevangen mythische traditie van meer dan zeventienhonderd jaren was in het huiselijke en openbare leven, in de kunst en literatuur van Grieken en Romeinen even intens verbreid en gekend als de bijbel in een *bible belt*. In de Romeinse literatuur heeft deze ontwikkeling een 'lichtvoetige' en een 'zwaarvoetige' afronding gekregen in respectievelijk de poëzie van Ovidius en de tragedies van Seneca. Seneca is, ook in zijn voortleven, altijd een modernist geweest. In zijn eigen tijd bouwde hij voort op de klassieke verworvenheden van Vergilius (speciaal de Dido-tragedie in het vierde boek van de *Aeneis*), de *Heldinnenbrieven* (*Heroides*) van

Ovidius en de lyrische *Oden* van Horatius (in zijn koorliederen). Het klassiek Romeinse erfgoed wordt evenwel bij hem (met Ovidius als tussenstation) barok, maniëristisch van vorm en extreem pathetisch van inhoud. In de Renaissance ontdekte men Seneca *tragicus* als vernieuwend ten opzichte van het middeleeuwse christelijke drama en de rederijkerskunst. In de twintigste en eenentwintigste eeuw herkent men in Seneca *poeta* een voorloper in dramaturgische vernieuwingen die dankzij het loslaten van het naturalisme een publiek wil schokken, shockeren en schofferen. Kortom, in de eeuwige 'querelle des anciens et des modernes', is Seneca *tragicus* steeds weer een 'ancien moderne'.

Tot in alle details heeft Seneca de mythologische traditie geëxploreerd; zijn fenomenale geleerdheid op dit gebied vindt haar neerslag in de korte mythologische en geografische noten die ik bij de vertaling heb toegevoegd. Omdat het mythologische verhaal in hoofdlijnen en personages vastligt, moet een kunstenaar die zijn publiek wil boeien, voortdurend de inhoud en de vorm vernieuwen. In haar commentaar op Seneca's *Trojaanse vrouwen*, heel bewust een 'literary commentary' genoemd, trekt de latiniste Elaine Fantham een verhelderende parallel tussen het Romeinse (aristocratische en *sophisticated*) publiek dat Seneca bij de voordracht van zijn tragedies moest verwachten en het achttiende-eeuwse operapubliek. Een dergelijk publiek heeft een zeer gecultiveerde smaak en verveelt zich snel. Uit al te grote vertrouwdheid met de mythologische plot (van tragedie en opera) eist het voortdurend vernieuwing van vorm en inhoud. In deze visie krijgt Seneca *tragicus*, naar mijn mening terecht, de trekken van een briljante opera-librettist, en treedt hij naar voren als een Romeinse Metastasio.

Om met zijn mythologische stukken te boeien streefde Seneca naar een drietal schokeffecten die hij afstemde op de smaak van zijn publiek: zijn poëtische versies moesten pathetisch, retorisch en gruwelijk zijn. Het opwekken van tragische emoties als vrees en medelijden was al onder invloed van Euripides een hoofddoel van de hellenistisch-Romeinse literatuur geworden, zowel in de Romeinse tragedies uit de republikeinse tijd (derde-eerste eeuw vC) als in de dramatische epiek van Vergilius en de dramatiserende geschiedschrijving van Sallustius en Livius. Pathetiek is in de drie hier gepresenteerde vrouwenstukken overduidelijk aanwezig. Wat men Seneca kan verwijten, is dat een geraffineerde dosering soms node ontbreekt.

Teveel Seneca achter elkaar heeft het effect, zoals een Engelse classicus opmerkte, van het dagelijks eten van een portie ansjovis.

Seneca koos deerniswekkende en gruwelijke onderwerpen (*Medea's* kindermoord, Hippolytus door zijn vader vervloekt en door een monster uiteengereten, krijgsgevangen Trojaanse vrouwen, doodslag van Hecuba's kleinzoon en jongste dochter). Vergelijken we de drie vrouwenstukken met de tragedies van Euripides die er globaal aan ten grondslag liggen (*Medea*, *Hippolytus*, *Trojaanse vrouwen*, *Hecuba*) dan heeft Seneca de pathetiek van zijn plots verhoogd door in afwijking van zijn Griekse voorbeeld de twee laatst genoemde tragedies van Euripides te combineren, in zijn *Phaedra* de confrontaties tussen de hoofdpersonen te vermeerderen, en de *furor* van *Medea* vanaf het allereerste begin zichtbaar te maken. Seneca's stukken vormen een aaneenschakeling van typisch pathetische scènes: smeek-, confrontatie-, afscheids- en slecht-nieuwsscènes (bodeverhalen).

De retorica, basis van de Romeinse opvoeding en literatuurproductie, bezat na het verdwijnen van de republikeinse staatsvorm niet langer een politieke functie en bood geen politiek-maatschappelijk carrière-perspectief. Zij werd, volgens sommigen verwerd, tot een *l'art pour l'art* die zich uitleefde in zogeheten *declamationes* over gefingeerde onderwerpen, in een briljante, maniëristische stijl, vol hyperbolen en gekruid met pakkende *sententiae* (aforismen). Dergelijke kunstige speeches, *controversiae* (over geschillen) en *suasoriae* (in overlegsituaties), behandelden een juridisch of politiek onderwerp. Het is kenmerkend dat in Seneca's *Medea* (194, 199-202) en *Trojaanse vrouwen* (905-906) de hooglopende discussies tussen respectievelijk Creon en *Medea* en tussen Helena en Andromache met juridische formuleringen worden aangekondigd. De modernistische stijl van de *declamationes* werd in de vroege keizertijd hoe langer hoe populairder en had in Seneca, *philosophus* en *tragicus*, zijn meest briljante vertegenwoordiger. Zijn tragedies zijn naar vorm en inhoud te beschouwen als gedramatiseerde, mythologische voordrachten.

Seneca's tragedies zijn beroemd en berucht om de gruwelijkheden die ze bevatten. Alleen al in de drie vrouwenstukken worden een koningsdochter levend verbrand, twee zonen door hun moeder vermoord en de lijkjes van het dak naar hun vader geworpen (*Medea*), een jongeman door een monster bedreigd, zijn uiteengereten lichaam op het toneel als een puzzel in elkaar gezet (*Phaedra*), vrouwen krijgsgevangen genomen, een meisje op een graf geofferd, een kleuter van

een toren geworpen (*Trojaanse vrouwen*). In een van de mannenstukken eet een vader zelfs zijn eigen kinderen op (*Thyestes*)! Over smaak valt niet te twisten, wel kan Seneca's fascinatie voor dood en geweld in de Romeinse culturele context worden geplaatst. De gewelddadige dood was in de Romeinse cultuur geïnstitutionaliseerd en een publiek spektakel: we hoeven ons slechts de publieke executies, de gladiatorenspelen, de massale jacht- en slachtpartijen (*venationes*), de zee- en veldslagen op het toneel voor de geest te halen. Een constante aanvoer van slaven en ter dood veroordeelde misdadigers maakte een realistische uitvoering van zulke gewelddadige spektakels mogelijk. Op een dergelijke Romeinse 'uitmarkt' moesten kunst en literatuur opboksen tegen de, naar onze smaak vaak gruwelijke maar bij de Romeinen aanvaarde en populaire schouwspelen.

In Seneca's tragedies (en in het epos *Burgeroorlog* van zijn neef, de jonge dichter Lucanus) zijn bij uitstek deze spectaculaire, gewelddadige aspecten geïntegreerd. 'Une culture de la cruauté' vraagt om een passend theater. Dat gold trouwens ook in Rome voor de publieke executies die soms in mythologische uitvoering werden voltrokken. Toen het Colosseum werd geopend (80 nC), schreef de dichter Martialis een aantal lovende epigrammen op de vertoonde spektakels (*De spectaculis liber*). Zo werd een misdadiger, uitgedost als Orpheus, door een echte beer opgegeten (epigram 24). Puntig formuleert de dichter: wat ooit toneel is geweest, wordt nu een echte executie (epigram 9 *quae fuerat fabula, poena fuit*), en ook (epigram 6):

Geloof maar dat Pasiphaë met de stier van Kreta gepaard heeft:
het aloude verhaal werd vóór onze ogen bewezen.
Keizer, de antieke traditie hoeft geen verwondering te wekken.
Al wat de mythe vertelt, vertoont het amfitheater.

De slotregel geldt ook voor het bloedige Renaissance-toneel en voor onze moderne media: een gelijkenis der tijden dringt zich onweerstaanbaar op.

DE WOEDE VAN MEDEA

Op een ranglijst van meest besproken gemoedsaandoeningen neemt rond het jaar 2000 vermoedelijk depressiviteit de eerste plaats in. Over deze aandoening werd en wordt veel gediscussieerd, therapieën worden aan- en afgeraden en er verschijnen talloze persoonlijke memoires over de ziektegeschiedenis. Rond 1900 was het in West-Europa de hysterie die als *hot topic* de ranglijst aanvoerde. De Grieks-Romeinse oudheid, die overigens geen woord bezit voor depressie noch voor hysterie, kende als meest besproken emotie: woede (in het Latijn: *ira*). In de lijst van gevoelens die Aristoteles in het tweede boek van zijn *Retorica* bespreekt, neemt 'woede' (in het Grieks: *orgê*, 'boosheid' in de nieuwe Nederlandse vertaling van Marc Huys¹) de eerste plaats in en krijgt bij vergelijking met de andere geanalyseerde emoties de meest uitvoerige bespreking. Kenmerkend voor het belang van 'woede' in het antieke gevoelsleven is dat Aristoteles het begin van zijn analyse illustreert met vier citaten uit het oudste en gezaghebbendste Griekse gedicht, de *Ilias* van Homerus. Dit epos, waarin de woede van Achilles centraal staat, begint zelfs met het desbetreffende woord: *mênin aeide thea* ('Muze, bezing mij de wrok'²). Ook in het epos *Aeneis* van de Romeinse Homerus, de dichter Vergilius, vormt 'woede' (*ira*) een leidmotief. Al in regel 4 van het eerste boek wordt deze emotie vermeld als karaktertrek van de godin Juno, die uit wraakzucht de Trojanen twaalf boeken lang zal tegenwerken. In het veel besproken slot van de *Aeneis* (had Aeneas zijn tegenstander moeten sparen?) leidt de oplaaierende woede van de Trojaanse held (12.946 *furiis accensus et ira terribilis*) tot de weerwraak op Turnus, moordenaar van Aeneas' vriend en beschermeling Pallas. De Grieks-Romeinse literatuur over *ira* of *orgê* omvat naast de genoemde epische gedichten (plus de hier niet te bespreken lyrische scheldpartijen, komische verwensingen en de uitbarstingen van de satirendichter Juvenalis) ook de Attische en de Romeinse tragedie. De laatste is onder meer vertegenwoordigd door twee beroemde 'wraaktragedies' van de hand van Seneca: *Medea* en *Thyestes*.

Dat 'woede' zo'n grote plaats inneemt in het antieke leven, denken en schrijven wordt verklaarbaar uit de definitie die Aristoteles in

zijn *Retorica* van deze emotie geeft: 'Laten we stellen dat boosheid een met pijn gepaard gaande drang is tot openlijke wraakneming wegens een blijk van geringschatting van de persoon zelf of van een van de zijnen, door mensen wie het niet past hen gering te schatten. Als dit boosheid is, kan het niet anders of wie boos is is altijd boos op een individu'.³ Twee termen uit de definitie werpen licht op de verbreidheid van deze emotie in de oudheid: wraakneming en geringschatting. *Ira* leidt tot wraak, ligt aan de basis van het individuele principe 'oog om oog, tand om tand'; sporen van het *ius talionis* ('recht van wederverging') blijven herkenbaar in de publiekrechtelijke strafwetgeving van Grieken en Romeinen. De overgang van individuele bloedwraak (bijvoorbeeld Orestes doodt zijn moeder Clytemnestra, die haar echtgenoot Agamemnon vermoordde) naar institutionele rechtspraak (Orestes als beklaagde voor de Atheense rechtbank, de Areopaag) werd door de Griekse tragediedichter Aeschylus dramatisch behandeld in zijn trilogie *Agamemnon-Choephoroi-Eumeniden*. Het is ongetwijfeld op basis van deze vroege Griekse ontwikkeling van de rechtspleging dat de latere Romeinse dichter Lucretius de evolutie schetste van individuele wraak naar staatsrechtspraak in zijn cultuurgeschiedenis van de mensheid (*De rerum natura* 5.1143-1150⁴):

Men leerde toen van enkelen een bestuur te kiezen,
rechtsregels vast te stellen, wetten te willen volgen.
Het mensdom had genoeg van leven in geweld,
het was de vetes moe en liet zich des temeer
vrijwillig binden door rechtsregels, strikte wetten.
Daar ieder in zijn woede zich feller wilde wreken
dan krachtens billijke wetten nu is toegestaan,
daarom kreeg men een afkeer van leven in geweld.

Een tweede factor voor het belang van woede in de antieke samenleving ligt besloten in de door Aristoteles vermelde 'geringschatting' als oorzaak. In het algemeen beschouwt men de antieke, voorchristelijke samenleving als een *shame culture* waarbinnen het zelfrespect van een individu afhangt van het respect dat de omgeving hem betoont,⁵ dit in tegenstelling tot een *guilt culture*, waarbinnen het eigen geweten of God de oordelende instantie vormt. In zijn studie *The Emotions of the Ancient Greeks* omschrijft David Konstan het tweede boek van Aristoteles' *Retorica* als 'the most sophisticated and

detailed analysis of the emotions to come down to us from classical antiquity'. De door hem beschreven sociale situaties die woede doen ontstaan, zijn 'informed by an acute sense of honour with its intense regard for status, protocols of conduct, opinion of others.' Tot slot citeert Konstan met instemming de politiek-filosoof Jon Elster die de sociale wereld geïmpliceerd door Aristoteles' beschrijving van de emoties kenmerkte als: 'intensely confrontational, intensely competitive, and intensely public; in fact, much of it involves confrontations and competitions before a public. It is a world in which everybody knows that they are constantly judged, nobody hides that they are acting like judges, and nobody hides that they seek to be judged positively. It is a world with very little hypocrisy or emotional tact.'⁶

Een derde factor die in de hellenistisch-Romeinse tijd (derde eeuw vC-eerste eeuw nC) tot de intensiteit van de discussie over de woede bijdroeg, is de meningenstrijd die toen door twee grote filosofische scholen over de emoties werd gevoerd. De Peripatetici, volgelingen van Aristoteles, predikten een *metriopatheia*, dat wil zeggen een gematigd toelaten van emoties. Ook ten aanzien van woede had Aristoteles zijn stelregel van de deugd in het midden consequent toegepast, bijvoorbeeld in zijn *Ethica*: 'Onze houding tegenover woede bijvoorbeeld is verkeerd als we dat gevoel op een te heftige of te zwakke wijze ervaren; maar als we dat gevoel op een matige wijze ervaren is onze houding juist. Hetzelfde geldt voor de andere emoties.'⁷ De opvatting dat woede iets positiefs kon zijn, dapperheid kon verhogen, dat er, zoals men nog steeds zegt, een 'heilige woede of verontwaardiging' kan bestaan, werd door de Stoïcijnen fel bestreden. Zij predikten de *apatheia*, de volledige afwezigheid van emoties, en hadden in dat kader geen plaats voor een positieve woedeaanval. Zij bestreden dan ook de door Cicero aan Aristoteles toegeschreven opvatting dat woede 'een prikkel tot deugd, een slijpsteen van dapperheid' (*calcar virtutis, cos fortitudinis*)⁸ zou vormen. De sporen van deze discussie treft men uitgebreid aan in de stoïcijnse geïnspireerde traktaten over (de bestrijding van) woede die bewaard zijn gebleven: *De ira* van Seneca en *Over de woedeloosheid* van Plutarchus.⁹ Ook in Cicero's tijd waren er vele geschriften in omloop die (de controle van) woede tot onderwerp hadden.¹⁰ Toen hem kritiek op het driftige karakter (*iracundia*) van zijn broer Quintus ter ore kwam, schreef Cicero hem (*Brieven aan Quintus* 1.1.37) dat hij 'nu niet inging op wat door de geleerdste personen over de woede pleegt te worden gezegd, daar hij

niet te lang van stof wilde worden en Quintus dit zonder moeite uit de geschriften van vele auteurs te weten kon komen'. De bekendheid met deze 'therapieboekjes' was zo verbreid dat de dichter Horatius de topiek ervan op een ironische manier in een amoreus verzoeningsgedicht kon verwerken (*Oden* 1.16, door een recente commentator 'a little discourse *de ira*' genoemd). Gezien zijn eigen getuigenissen was Horatius inderdaad zelf een driftkop en in filosofische therapie geïnteresseerd (vgl. *Brieven* 1.2.62 *ira brevis furor*, 1.20.25 *irasci celestrem*). Zijn woede-ode luidt in vertaling aldus:¹¹

O dochter, mooier dan je mooie moeder,
geef aan mijn kwetsende hekeldichten
een levenseinde in een vuurzee
of in het Adriatisch water.

Cybele, Liber, de Pythische tempelgod
schokt in het heiligdom minder een priesterhart,
minder laten Corybanten
koperen bekkens schetterend klinken

dan doffe woede*, die door geen Norisch zwaard, **irae*
geen schepenbrekend geweld der zee,
geen woedend vuur of door gedaver
van Jupiters donder gesmoord kan worden.

Prometheus zou, gedwongen om oerleem
te mengen met deeltjes overal weggehaald,
aan onze gal een aanvalslust
van razende leeuwen geschonken hebben.

Driftbuien* velden met een fatale slag **irae*
Thyestes en drift heeft veroorzaakt
dat hoge steden tot de grond toe
neergehaald werden en op hun muren

een onbeschaamde vijand een ploegvoor trok.
Beheers je toorn: ook in mijn binnenste
heeft in de zoete jeugd een hete
woede gewoeld en mij opgehitst

tot hekeldichten. Nu zal ik trachten
bittere zangen voor zoete te wisselen,
als jij maar door verzoeningsverzen
weer als vriendin mij je hart zult schenken.

In deze ode van Horatius treft men traditionele thema's die ook in Seneca's tragedie *Medea* en in zijn traktaat *De ira* terugkeren: beschrijving van de woede als een soort kosmisch geweld (strofen 1 en 3), als razernij en waanzin (*furor*, strofe 2), als destructieve, uit de mythologie bekende kracht (strofe 5).

In de Romeinse traditie van literaire woedebeschrijvingen¹² bevindt zich tussen dit woede-gedicht van Horatius en de wraaktragedies van Seneca een evidente tussenschakel, de dichter Ovidius.¹³ Ovidius' eigen *Medea*-tragedie was in zijn tijd beroemd, maar het tweetal versregels dat ervan bewaard is gebleven laat geen conclusies toe over de afhankelijkheid van Seneca's versie van *Medea* ten opzichte van deze voorganger. Wel geeft het slotdeel van Ovidius' heldinnenbrief (Medea aan Jason, *Heroides* 12, 155-212) een karakteristiek van de verstoten vrouw die veel gelijkenis vertoont met Seneca's tragische heldin. In de allerlaatste regels van Ovidius' literaire brief overheersen de woede en wraakzucht van de verlaten echtgenote (12.207-212, vertaling W.A.M. Peters):

Ik zál haar... maar geeft het voordeel om wraakoefeningen te melden
vooraf? Mijn woede zal groots toeslaan als het zover is.
Waarheen de woede mij drijft, ga ik mee; misschien zal het mij spijten;
't spijt me toch ook dat ik lief was voor een ontrouwe man?
't Ligt in de macht van de godheid* die nu in mijn hart zo tekeergaat.
**Amor*

Voorgevoel zegt me: er is iets angstaanjagends op til.

In de Middeleeuwen en de Renaissance blijven woede en wraak een druk bediscussieerd onderwerp, temeer daar het principe van 'oog om oog' in botsing komt met de christelijke, nieuwtestamentische boodschap van aanvaarding en vergeving: 'word je geslagen, bied de andere wang'. De invloed van het christendom, maar ook de ontwikkeling van het juridische staatsgezag en de toenemende afkeer van openbaar, civiel geweld¹⁴ zijn factoren die woede en wraak grotendeels uit de openbare levenssfeer hebben verdreven.

Opmerkelijk is dat in een recente Nederlandstalige uitvoering van *Medea* (2011–2012¹⁵) het thema van woede en wraak nagenoeg is verdwenen. Er zijn vier hoofdpersonen (Creon, Jason, Glauce, Medea) die ieder in een monoloog bespiegelingen ten beste geven, de mannen over politiek, de vrouwen over liefde. Omdat ook het moderne publiek de afgrijselijke afloop kent (dood van Medea's kinderen) en bovendien aan het slot beide vrouwen (Glauce, de concurrente, door moord, Medea door zelfmoord) levenloos op het toneel liggen, is deze *Medea* geen wraaktragedie, maar eerder 'a tale of sorrow', waarvan het slot doet denken aan het einde van de *Lucretia*-opera van de Engelse componist Benjamin Britten: 'Is it all in vain?' De *lamento continuo* van een Turkse zangeres in deze indrukwekkende Nederlands-Belgische muziektheatervoorstelling benadrukt hoezeer de passie van Medea tot een *Medea-Passion* heeft geleid waarvan een westerse Creon en een oosterse Medea deel uitmaken:

CREON Wat is er met ons gebeurd?

Hoe is het ooit zover kunnen komen...

...als zelfs een vader zijn dochter moet begraven...

...als zelfs een moeder...

...

Is er dan echt niets meer?

Niets meer wat ons kan redden...

"

Nee.

Geen pijn kan ooit groot genoeg zijn om onze pijn te overstemmen.

De zelfmoord van Medea verzacht in zekere mate de nog altijd verbijsterende gruwel van haar kindermoord.¹⁶ Vooral in de twintigste eeuw blijft men naar haar motieven en gevoelens zoeken. 'Medea is ditmaal niet de gek die ze lijkt' kopte het dagblad *Trouw* (24 augustus 2012) naar aanleiding van de meest recente Nederlandse bewerking, gespeeld op het nazomerfestival in Zeeland (regie Thibaud Delpeut).

De meest aangrijpende versie van het Medea-thema is naar mijn oordeel het laatste gedicht (5 februari 1963) dat de dichteres Sylvia Plath enkele dagen voor haar zelfmoord (13 februari 1963) heeft geschreven. Daarin vergeleek zij, 'both heroine and author',¹⁷ zichzelf met de dode Medea die haar eigen kinderen in de dood heeft teruggenomen. Ook Plath was met haar twee kinderen door een ontrouwe Jason (de dichter Ted Hughes) achtergelaten.

THE EDGE

The woman is perfected.
Her dead
Body wears the smile of accomplishment,
The illusion of a Greek necessity

Flows in the scrolls of her toga,
Her bare

Feet seem to be saying:
We have come so far, it is over.

Each dead child coiled, a white serpent,
One at each little

Pitcher of milk, now empty.
She has folded

Them back into her body as petals
Of a rose close when the garden

Stiffens and odors bleed
From the sweet, deep throats of the night flower.

The moon has nothing to be sad about,
Staring from her hood of bone.

She is used to this sort of thing,
Her blacks crackle and drag.

SENECA'S MEDEA

Vlak voordat Medea haar ex-man straft door hun twee kinderen te doden, zingt het koor van Corinthische burgers in Seneca's tragedie (866-869):

Medea kan haar woede
en liefde niet beteugelen;
haar woede en liefde verenigd
wat zal het resultaat zijn?

Uit liefde heeft Medea Jason geholpen om het Gulden Vlies te stelen. Zij heeft haar eigen vader in zijn achtervolging gestuit door diens jonge zoon, haar eigen broer, Absyrtus in stukken te scheuren. Nu zal zij in haar woede de ontrouw van Jason bestraffen met de dood van de twee zonen die zij hem heeft geschonken. Het Medea-verhaal geldt als de populairste mythe aller tijden. In een getalsmatig overzicht *Medea in Performance 1500-2000* (Oxford 2000) tellen de samenstellers meer dan 500 items voor de 450 jaar verwerkt in de database van de *Archive of Performances of Greek and Roman Drama*. Een vergelijkbaar overzicht van Medea in *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s* (1993) omvat dertien grote, overvolle kolommen.

Een bijdrage in een Duitse receptiebundel draagt de ietwat ironische titel 'Medea becomes politically correct'.¹⁸ De onderzoeker wijst er op dat de moderne Medea-versies overheersend politiek correct gekleurd zijn doordat het accent wordt gelegd op Medea als proto-feministe of als geïsoleerde allochtone vrouw, in de meeste gevallen 'a good girl', in een Grieks-westerse samenleving. Dergelijke modernisering gaan meestal terug op de Griekse versie van Euripides¹⁹ waarin de heldin Medea veel menselijker en psychologisch genuanceerder is getekend dan bij Seneca. Vanzelfsprekend heeft er in onze tijd ook een democratisering plaatsgevonden, in die zin dat Medea niet meer de vreemde prinses is, maar, zoals Juvenalis al zei, gewoon bij ons op straat loopt (een enkele keer als negerin²⁰), niet meer in verzen spreekt zoals bij Euripides en Seneca maar in gewoon proza (zoals in Koolschijns vertaling van Euripides' *Medea*). Een spectaculair voorbeeld van deze modernisering vormt naar mijn smaak *Medea: A sex-war opera* (1985) van Tony Harrison. Wanneer Medea op de elektrische stoel is vastgebonden, zingt het vrouwenkoor:

Remember when you hear her screams
that a woman goes to such extremes
when men abuse her...

NOTEN

- 1 Aristoteles, *Retorica*, vertaald, ingeleid en van aantekeningen voorzien door Marc Huys, Groningen 2004.
- 2 De Griekse term *mênis* ('wrok, blijvende woede') werd in de oudheid afgeleid van het werkwoord *menein* 'blijven'.
- 3 Aristoteles, *Retorica*, 102.
- 4 Lucretius, *De natuur van de dingen*, uitgegeven, vertaald, ingeleid en van aantekeningen voorzien door Piet Schrijvers, Groningen 2008, vgl. ook P.H. Schrijvers, *Lucrece et les sciences de la vie*, Leiden 1999, 115-116.
- 5 Vgl. Gianni Guastella, *L'ira e l'onore. Forme della vendetta nel teatro senecano e nella sua tradizione*, Palermo 2001.
- 6 David Konstan, *The Emotions of the Ancient Greeks. Studies in Aristotle and Classical Literature*, Toronto 2001, 41, 75.
- 7 Aristoteles, *Ethica*, vertaald, ingeleid en van aantekeningen voorzien door Christine Pannier & Jean Verhaeghe, Groningen 1999, 62.
- 8 Cicero, *Gesprekken in Tusculum* 4.19.43, Seneca, *De ira* 3.3.
- 9 Als bronnen voor een ideeëngeschiedenis van de woede zijn ook van belang het traktaat van de christelijke kerkvader Lactantius (ca. 300 vC) over de toorn Gods (*De ira dei*) en de verhandeling over de woede van de Griekse retor Libanius (vierde eeuw nC).
- 10 Vgl. over de populariteit van dergelijke geschriften W.V. Harris, 'The rage of women', in: Susanna Braund & Glenn W. Most (eds.), *Ancient Anger*, Cambridge 2003, 129 en in het algemeen: idem, *Restraining Rage. The Ideology of Anger Control in Classical Antiquity*, Harvard 2001.
- 11 Horatius, *Verzamelde gedichten*, uitgegeven, vertaald, ingeleid en van aantekeningen voorzien door Piet Schrijvers, Groningen 2003, 223-225.
- 12 Zie de recente studie van Katrin Stöppelkamp, *Affekt im Wandel. Antike Darstellung von Liebe und Zorn am Beispiel Medeas*, diss. Groningen 2011; vgl. ook *Lampas. Tijdschrift voor Nederlandse classici* 22 (1989) 4 en 46 (2013) 1 themanummer 'Euripides' Medea'.
- 13 Zijn beschrijving van Medea's toverkunsten (in het zevende boek van de *Metamorphoses*) heeft ongetwijfeld het tafereel van de hekserij in Seneca's tragedie *Medea* beïnvloed.
- 14 Zie voor de geschiedenis en historische oorzaken van deze tendens Steven Pinker, *The Better Angels of Our Nature. The Decline of Violence in History and its Causes*, Londen 2011, en de kritische recensies op deze omvangrijke monografie.
- 15 *Medea* door Muziektheater Transparant, Veenfabriek, i.s.m. HERMESENSEMBLE, compositie, muzikale leiding Wim Henderickx, regie Paul Koek, tekst/libretto Peter Verhelst.

- 16 Vgl. L. Corti, *The Myth of Medea and the Murder of Children*, Londen 1998.
- 17 Anne Stevenson, *Bitter Fame. A Life of Sylvia Plath*, Boston 1989, 298; voor de identificatie met Medea zie Renate Böschenstein, 'Medea – Der Roman der entflohenen Tochter', in: Henk Hillenaar & Walter Schönau (eds.), *Fathers and Mothers in Literature*, Amsterdam/Atlanta 1994, 7-27.
- 18 Bettine van Zyl Smit, 'Medea becomes politically correct', in: Bernhard Zimmermann (Hrsg.), *Rezeption des antiken Dramas auf der Bühne und in der Literatur*, Stuttgart/Weimar 2001, 261-283; zie ook: Emma Griffiths, *Medea*, Londen/New York 2006, hoofdstuk 9: 'Medea in the Twentieth and Twenty-First Centuries'.
- 19 De boeiende scriptie van Joyce Haas, *Vormen van Medea*, heeft dan ook als ondertitel: *Adaptaties van Euripides' Medea in de 20ste eeuw*, 2000 (aanwezig in Aletta, Amsterdam).
- 20 Medea wordt als negerin gepresenteerd in het *Medea*-drama van Hans Henny Jahnn (1926), zie: Matthias Luserke-Jaqui, *Medea, Studien zur Kulturgeschichte der Literatur*, Tübingen/Basel 2002, 208 e.v.: 'neue Medeen im 20. Jahrhundert'.
- 21 Gegevens over de Nederlandse theatergeschiedenis van Medea dank ik aan het artikel van Kester Freriks, 'Een pleiade van furieuze vrouwen', oorspronkelijk gepubliceerd in *Cultureel Supplement NRC Handelsblad*, 15 maart 1985, en afgedrukt in: A. van den Heuvel, *Medea-Lectuur. Secundaire lectuur voor het eindexamen Grieks* 1991, Emmeloord 1989, 53-56.
- 22 Titel van de dissertatie van J.W.H. Konst over *De hartstochten in de Nederlandse tragedie van de zeventiende eeuw*, Assen/Maastricht 1993.
- 23 Vgl. Margherita Carucci, 'The Representation of Medea in the Roman House', in: Heike Bartel & Anne Simon (eds.), *Unbinding Medea. Interdisciplinary Approaches to a Classical Myth from Antiquity to the 21st Century*, Legenda, Londen 2010, 53-65.
- 24 Zie Elliott Forsyth, *La tragédie française de Jodelle à Corneille (1553-1640): le thème de la vengeance*, Parijs 1962; zie ook in het algemeen voor 'Renaissance revenge plays': Anne Pippin Burnett, *Revenge in Attic and Later Tragedy*, Berkeley 1998, hoofdstuk 1 (1-32): 'Huge Frenzy and Quaint Malice. Seneca and the English Renaissance'.
- 25 Zie Bruno Méniel, 'La réception en France, au XVI^e siècle, du traité *Comment il faut réfréner la colère*', in: Olivier Guerrier, *Moralia et Oeuvres Morales à la Renaissance*, Parijs 2008, 109-130; en Frances A. Yates, *The French Academies of the Sixteenth Century*, Londen 1947, hoofdstuk 6: 'Moral Philosophy in the Academies: The Palace Academy', 110.
- 26 Uitgegeven door J.W.H. Konst, Freie Universität Berlin 2000.
- 27 Volgens W.J.C. Buitendijk, uitgever van de *Toneelwerken* van Jan Vos (Assen/Amsterdam 1975, 'Inleiding', 323), heeft Vos de *Medea* van Euripides niet gekend, wel het drama van Seneca.
- 28 Vgl. E. Fantham, 'Virgil's Dido and Seneca's Tragic Heroines', in

- Greece & Rome 22 (1975), 1-10, ook afgedrukt in: John G. Fitch (ed.), *Oxford Readings in Classical Studies. Seneca*, Oxford 2008, 372-385.
- 29 G. Courtois, 'Le sens et la valeur de la vengeance chez Aristote et Sénèque', in: idem, *La vengeance, études d'ethnologie, d'histoire et de philosophie*, dl. 4: *La vengeance dans la pensée occidentale*, Parijs 1984, 96.
- 30 Dit aspect wordt terecht benadrukt en uitgewerkt door Guastella, *L'ira e l'onore*, hoofdstuk 4.
- 31 Vgl. Margaret Visser, 'Medea: Daughter, Sister, Wife and Mother. Natal Family versus Conjugal Family in Greek and Roman Myths about Women', in: Martin Cropp, Elaine Fantham & S.E. Scully (eds.), *Greek Tragedy and its Legacy: essays presented to D.J. Conacher*, Alberta 1986, 149-165.
- 32 Vgl. Gerd Althoff, 'Ira Regis: Prolegomena to a History of Royal Anger', in: Barbara H. Rosenwein (ed.), *Anger's Past. The Social Uses of an Emotion in the Middle Ages*, Ithaca NY 1998, 59-74.
- 33 Zie J.G. Fitch, 'Sense-pauses and Relative Dating in Seneca, Sophocles and Shakespeare', in *American Journal of Philology* 102 (1981), 289-307.
- 34 Zie R.G.M. Nisbet, 'The dating of Seneca's Tragedies, with Special Reference to *Thyestes*', in *Papers of the Leeds International Latin Seminar* 6 (1990), 95-114, ook afgedrukt in: Fitch, *Oxford Readings in Classical Studies. Seneca*, 348-371.
- 35 Zie over deze vroege datering van het traktaat A. Momigliano, 'Seneca between Political and Contemplative Life', in *Quarto Contributo alla Storia degli Studi Classici e del Mondo Antico*, Rome 1969, 239-256; Piet Schrijvers, 'Spindoctor Seneca. De filosoof aan het hof van de keizer, kanttekeningen bij de eindexamenstof Latijn 2008', in *Lampas. Tijdschrift voor classici* 41 (februari 2008) 1, 78-93.
- 36 Vgl. de karakterisering van Claudius in Seneca's satire *Divi Claudii Apocolocyntosis* (6.2): 'Toen werd Claudius witheet en uitte zijn woede met een zo sterk mogelijk gebrom. Wat hij precies wou zeggen, begreep niemand'. (*Excandescit hoc loco Claudius et quanto potest murmure irascitur. Quid diceret, nemo intellegebat*).

MEDEA

PERSONAGES

MEDEA dochter van Aeëtes, koning van Colchis,
echtgenote van Jason

JASON zoon van Aeson, neef van Pelias, koning van
Thessalië; aanvoerder van de Argonauten bij hun
expeditie naar Colchis, gelegen in het huidige Georgië
aan de kust van de Zwarte Zee, om het Gulden Vlies te
bemachtigen

CREON koning van Corinthe die Jason en Medea asiel
had gegeven, nadat zij uit Thessalië hadden moeten
vluchten, omdat Medea koning Pelias door zijn
dochters had laten ombrengen

VOEDSTER vertrouwelinge van Medea

KOOR van Corinthische burgers

BODE

TIJD

Het stuk speelt zich af op de dag dat Medea door Creon uit
Corinthe wordt verbannen en Jason zal huwen met Creüsa,
de dochter van Creon.

PLAATS

De handeling vindt plaats vóór het huis van Jason.

VOORGESCHIEDENIS

De historische achtergrond van de handeling wordt gevormd door de expeditie van de Argonauten. Toen Jason in het Kaukasische Colchis arriveerde op zoek naar het Gulden Vlies, werd de koningsdochter Medea verliefd op hem. Zij gebruikte haar magische kunsten om Jason te helpen bij de beproevingen die haar vader hem liet doorstaan: het inspinnen van een vuur briesende stier, het vernietigen van uit drakentanden gezaaide krijgers en het overwinnen van een nooit slapende slang die het Gulden Vlies bewaakte. Samen met Jason en het Vlies vluchtte Medea uit Colchis weg. Toen haar vader hen achtervolgde, doodde zij haar jongere broer Absyrtus en wierp zijn lichaamsdelen in zee om haar vader af te remmen bij de achtervolging.

Het schip de Argo keerde met Jason en Medea terug in Thessalië, waar Medea de dood van koning Pelias bewerkstelligde door diens dochters aan te zetten hun vader te verjongen. Het koppel Medea-Jason moest vluchten en vestigde zich in Corinthe dat prompt bedreigd werd door Acastus, zoon van Pelias. Om de banden met koning Creon te versterken, was Jason bereid om van Medea te scheiden en met Creüsa, Creons dochter, in het huwelijk te treden. Dit voornemen doet Medea in woede en wraakzucht ontsteken.

MEDEA Di coniugales tuque genialis tori,
 Lucina, custos, quaeque domituram freta
 Tiphyn novam frenare docuisti ratem,
 et tu, profundi saeve dominator maris,
 clarumque Titan dividens orbi diem, 5
 tacitisque praebens conscium sacris iubar
 Hecate triformis, quosque iuravit mihi
 deos Iason, quosque Medae magis
 fas est precari: noctis aeternae chaos,
 aversa superis regna manesque impios 10
 dominumque regni tristis et dominam fide
 meliore raptam, voce non fausta precor.
 nunc, nunc adeste sceleris ultrices deae,
 crinem solutis squalidae serpentibus,
 atram cruentis manibus amplexae facem, 15
 adeste, thalamis horridae quondam meis
 quales stetit: coniugi letum novae
 letumque socero et regiae stirpi date.
 Mihi peius aliquid quod precer sponso malum:
 vivat; per urbes erret ignotas egens 20
 exul pavens invisus incerti laris,
 iam notus hospes limen alienum expetat,
 me coniugem optet, quoque non aliud queam
 peius precari, liberos similes patri
 similesque matri. parta iam, parta ultio est: 25
 peperi.
 Querelas verbaque in cassum sero?
 non ibo in hostes? manibus excutiam faces
 caeloque lucem. spectat hoc nostri sator
 Sol generis, et spectatur, et curru insidens
 per solita puri spatia decurrit poli? 30

1 Lucina: godin van de geboorte, vaak geïdentificeerd met Juno, de vrouw van Jupiter. 2 Tiphys: stuurman van de Argo, door de godin Minerva (Pallas Athena) onderwezen in de stuurmanskunst. 3 De godin Hecate was werkzaam in de drie werelddomeinen,

MEDEA Huwelijksgoden, u Lucina,¹ patrones
van het bruidsbed, en u die Tiphys² leerde het nieuwe schip
te tomen en het golfgeweld te laten temmen,
u, grimmige heerser van de diepe zee,
en Zon die aan de wereld helder licht toedeelt,
drievormige Hecate,³ wier glans getuige is
van heilige geheimen, en goden bij wie Jason
voor mij gezworen heeft, en gij tot wie Medea
met méér recht bidt: o chaos van een eeuwige nacht,
domeinen van de onderwereld, vuige schimmen,
heer van het sombere rijk en heerseres geschaakt
met grotere trouw,⁴ mijn onheilstem richt zich tot u.
Verschijn, gij wraakgodinnen van misdadigheid,⁵
met uw van wemelende slangen wilde hardos
en donkere fakkel in uw bloedbevlekte handen,
verschijn, zoals u eens schrikwekkend bij mijn eigen
trouwstoet verschenen bent, breng aan die nieuwe vrouw,
de schoonvader en het koninklijk huis vernietiging.

Ik bid om groter onheil voor de bruidegom:
moge hij verder leven, langs vreemde steden zwerven,
als arme, bange balling, gehaat en zonder huis,
een al bekende gast die bij vreemde deuren aanklopt;
moge hij mij wensen tot vrouw en – om groter onheil
kan ik niet bidden – kinderen die op hun vader
en op hun moeder lijken. Mijn wraak is al geboren,
die baarde ik!

Blijf ik vergeefs klachten en woorden rijgen?
Ga ik niet op de vijand af? Ik zal hun fakkels wegslaan,
het hemellicht verdrijven. Ziet onze stamvader,
de Zon,⁶ dit aan en wordt hij nog gezien, rijdt hij
zijn wagen langs de gewone, heldere hemelbaan?

hemel, aarde, onderwereld; hier is zij voorgesteld als maangodin.

4 Proserpina, geschaakt door Pluto, god van de onderwereld.

5 Furiën, zie 958-967. 6 Medea's vader Aeëtes was de zoon van de Zonnegod.

non redit in ortus et remetitur diem?
da, da per auras curribus patriis vehi,
committe habenas, genitor, et flagrantibus
ignifera loris tribue moderari iuga:
geminio Corinthos litori opponens moras 35
cremata flammis maria committat duo.

Hoc restat unum, pronubam thalamo feram
ut ipsa pinum postque sacrificas preces
caedam dicatis victimas altaribus.
per viscera ipsa quaere supplicio viam, 40
si vivis, anime, si quid antiqui tibi
remanet vigoris; pelle femineos metus
et inhospitalem Caucasum mente indue.
quodcumque vidit Phasis aut Pontus nefas,
videbit Isthmos. effera ignota horrida, 45
tremenda caelo pariter ac terris mala
mens intus agitat: vulnere et caedem et vagum
funus per artus. levia memoravi nimis;
haec virgo feci. gravior exurgat dolor:
maiora iam me scelera post partus decent. 50
accingere ira, teque in exitium para
furore toto. paria narrentur tua
repudia thalamis. quo virum linques modo?
hoc quo secuta es. rumpe iam segnes moras;
quae scelere parta est, scelere linquenda est domus. 55

CHORUS Ad regum thalamos numine prospero
qui caelum superi quique regunt fretum
adsint cum populis rite faventibus.
primum sceptriferis colla Tonantibus
taurus celsa ferat tergore candido; 60
Lucinam nivei femina corporis
intemptata iugo placet, et asperi
Martis sanguineas quae cohibet manus,

7 De Griekse stad Corinthe ligt op de landengte die de Peloponnesus verbindt met Midden-Griekenland. 8 Medea kwam uit Colchis, gelegen aan de oostkust van de Zwarte Zee waar de

Keert hij niet naar zijn opkomst, meet hij de dag niet terug?
O laat mij in de zonnewagen rijden door de lucht,
reik mij de teugels, vader, gun mij het vurig
tweespan te mennen met gloeiende teugelriem.
Laat het met dubbele kust vertragende Corinthe⁷
door vlammen platgebrand twee zeeën samenbrengen.

Dit ene rest mij: ik zal de bruiloftsfakkelt dragen
naar het huwelijksbed en na het uiten van gebeden
de offers slachten op gewijde altaartafels.

Zoek in het lillend vlees een weg naar de bestraffing
zowaar je geestkracht leeft en er nog iets resteert
van het oude vuur, verdrijf je vrouwelijke angst
en hul je hart in woestheid van de Kaukasus.⁸

Wat Pontus, Phasis zag aan misdaad, zal de Isthmus⁹
op zijn beurt zien: nieuwe, barbaarse, afschrikwekkende,
door hemel en door aarde te vrezende gruweldaden,
beraamt mijn hart vanbinnen, verwonding, slachting, dood
die over het lichaam kruipt. Te licht is wat ik noemde,
dit deed ik als jong meisje. Een zwaardere wrok moet rijzen,
grotere misdaden passen bij mijn moederschap.

Wapen jezelf met woede, bereid je voor op wraak
met alle razernij. Het verhaal van jouw verstoting
moet de spiegel van jouw bruiloft zijn. Hoe ga je je man verlaten?
Zoals je hem gevolgd bent. Breek af dit trage uitstel!
Misdaad verwierf dit huis, verlaat het ook misdadig.

KOOR Goden die aan de hemel en over de zee regeert,
komt nu welwillend naar dit koninklijk huwelijk
met de plechtstatig zwijgende burgers.
Een witglanzende stier moet eerst zijn hoge nek
aan scepterdragende Donderaars¹⁰ offeren.
Laat een sneeuwwitte koe, niet door een juk beproefd,
Lucina verzoenen, en moge de vredesgodin,
die bloedige handen van grimmige Mars¹¹ bedwingt,

rivier de Phasis stroomt en het Kaukasusgebergte begint. 9 De Isthmus is de landtong waarop Corinthe is gelegen. 10 Oppergod Jupiter en zijn vrouw Juno. 11 Mars: god van de oorlog.

quae dat belligeris foedera gentibus
 et cornu retinet divite copiam, 65
 donetur tenera mitior hostia.
 et tu, qui facibus legitimis ades,
 noctem discutiens auspice dextera
 huc incede gradu marcidus ebrio,
 praecingens roseo tempora vinculo. 70
 et tu, quae, gemini praevia temporis,
 tarde, stella, redis semper amantibus:
 te matres, avide te cupiunt nurus
 quamprimum radios spargere lucidos.

Vincit virgineus decor 75
 longe Cecropias nurus,
 et quas Taygeti iugis
 exercet iuvenum modo
 muris quod caret oppidum,
 et quas Aonius latex 80
 Alpheosque sacer lavat.
 si forma velit aspici,
 cedent Aesonio duci
 proles fulminis improbi
 aptat qui iuga tigribus, 85
 nec non, qui tripodas movet,
 frater virginis asperae,
 cedet Castore cum suo
 Pollux caestibus aptior.
 sic, sic, caelicolae, precor, 90
 vincat femina coniuges,
 vir longe superet viros.

12 Hymenaeus, Romeinse huwelijksgod, vaak genoemd in
 bruiloftsliederen. 13 Hesperus, de avondster, die de volgende
 ochtend als Lucifer terugkeert. 14 Gebergte bij de Griekse
 stad Sparta, gelegen in het zuiden van de Peloponnesus; de stad,
 beschermd door zijn natuurlijke ligging bezat geen muren. 15 De
 landstreek Boeotië ligt ten noorden van Attica. 16 Alpheüs:
 rivier in het noordwesten van de Peloponnesus uitmondend in
 zee. 17 Bacchus, god van de wijn, was de zoon van Jupiter en

oorlogvoerende volkeren vriendschapsverdragen schenkt,
welvaart bewaart in haar hoorn des overvloeds,
door een minder wild dier zich laten vermurwen.
Jij, die bij bruiloften wettig aanwezig bent,¹²
met genadige hand nachtelijk duister weert,
treed naderbij met dronken, verwijfde pas,
je hoofd met kransen van rozen getooid;
Ster, die tweemaal per dag de schemering leidt¹³
en voor verliefden altijd te traag verschijnt,
moeders en jonge vrouwen verlangen dat jij
zo snel als je kunt heldere stralen spreidt.

Deze bruid overstraalt verweg
schoonheid van de Atheense vrouwen
en al wie op de Taygetustop¹⁴
als jeugdige man zich laat oefenen
door Sparta, stad zonder muren,
en al wie in de Boeotische¹⁵ stroom
of in de heilige Alpheüs¹⁶ baadt.
Als zijn schoonheid beoordeeld wordt,
overtreft aanvoerder Jason
Bacchus,¹⁷ zoon van de drieste bliksem,
die tijgers spant voor zijn wagen,
Apollo¹⁸ die de drievoeten schudt,
broer van de grimmige Artemis,¹⁹
hij overtreft het tweelingpaar
Castor en vuistvechter Pollux.²⁰
Hemelingen, ik bid tot u
dat de bruid van de vrouwen wint,
de bruidegom van de mannen.

de Thebaanse prinses Semele; toen Jupiter in vol ornaat aan haar verscheen, werd de zwangere Semele door zijn bliksems verteerd, haar ongeboren kind bleef gespaard. 18 Apollo, onder meer god van de waarzeggerskunst, wiens voorspellingen bij de drievoet in zijn heiligdom te Delphi werden verkondigd. 19 Artemis, tweelingzuster van Apollo, godin van de jacht. 20 Castor en Pollux, zonen van Jupiter, broers van Helena, de een was beroemd als ruiter, de ander als bokser.

Haec cum femineo constitit in choro, unius facies praenitet omnibus.	
sic cum sole perit sidereus decor, et densi latitant Pleiadum greges, cum Phoebe solidum lumine non suo orbem circuitis cornibus alligat. ostro sic niveus puniceo color	95
perfusus rubuit, sic nitidum iubar pastor luce nova roscidus aspicit.	100
Ereptus thalamis Phasidis horridi, effrenae solitus pectora coniugis invita trepidus prendere dextera, felix Aeoliam corripe virginem nunc primum soceris sponse volentibus.	105
Concesso, iuvenes, ludite iurgio, hinc illinc, iuvenes, mittite carmina: rara est in dominos iusta licentia.	
Candida thyrsigeri proles generosa Lyaei, multifidam iam tempus erat succendere pinum; excute sollemnem digitis marcentibus ignem. festa dicax fundat convicia fescenninus, solvat turba iocos. tacitis eat illa tenebris, si qua peregrino nubit fugitiva marito.	110 115
MEDEA Occidimus, aures pepulit hymenaeus meas. vix ipsa tantum, vix adhuc credo malum. hoc facere Iason potuit, erepto patre patria atque regno sedibus solam exteris deserere durus? merita contempsit mea qui scelere flammas viderat vinci et mare? adeone credit omne consumptum nefas? incerta vecors mente non sana feror partes in omnes; unde me ulcisci queam? utinam esset illi frater! est coniunx: in hanc	120 125

21 De zeven dochters van Atlas die als zevengesternte aan de hemel waren geplaatst. 22 Zodat die kon worden gedood net als

Als zij haar plaats inneemt binnen een vrouwenkoor,
wordt iedereen overstraald louter door haar gelaat.
Zo doven glanzende sterren wanneer de zon verschijnt,
de dichte groep van Pleiaden²¹ vervagen
als de Maangodin met haar geleende licht
hoorns aaneensluit, de cirkel weer vol maakt.
Zo wordt door purperverf een sneeuw witte kleur
rood geschakeerd, zo ziet een herder, nat van de dauw,
de glanzende pracht van het jonge licht.

Jij, gered uit een bed van het woeste Colchis,
jij die bevend, met tegenstrevende hand
de borsten streefde van een barbaarse vrouw,
gelukkige bruidegom, neem de Corinthische
nu voor het eerst schoonouders instemmen.

Jongens, zingt vrijelijk spottende verzen,
laat nu om beurten bruiloftsliederen horen:
tegen je meesters is zelden vrijmoedigheid toegestaan.

Hymen, stralende zoon van de thyrsusdragende Bacchus,
nu is de tijd gekomen een gekloofde toorts te ontsteken.
Zwaai het plechtige vuur omhoog met kwijnende vingers.
Laat een hekelend spotlied feestelijk schimpscheuten uiten;
grappen zijn toegestaan, laten de vluchtelingen
die met een vreemde man zijn gehuwd, in duistere stilte vertrekken.

MEDEA Dit is mijn dood: een bruiloftshymne trof mijn oor!
Zo'n grote misdaad kan ik bijna niet geloven.
Kon Jason in zijn hardheid mij beroven van
mijn vader, land en troon en dan in vreemd gebied
mij eenzaam achterlaten? Minacht hij mijn verdiensten?
Hij zag toch vuur en zee voor mijn misdaden wijken?
Denkt hij dat ik mijn kwade krachten heb verbruikt?
Mijn razernij slaapt mij, onzeker en verward,
in alle richtingen. Waarmee kan ik mij wreken?
O had hij maar een broer!²² Hij heeft een vrouw: in haar

haar eigen broer Absyrtus.