

# TILBAGE TIL DE DYBBLÅ SYMPLEGADER

## - en tolkning af Euripides' Medea

af Morten Blach Jørgensen

### Indledning

*Nu er jeg Medea: min personlighed har vokset sig moden ved slette gerninger.*<sup>1</sup>

Med dette vers har Seneca forsøgt i en enkelt linje at indkapsle ideen om heksen og furien Medea - en psykologisk set homogen Medea, der gennemgår ikke en forvandling men en lineær udvikling fra slem til værre, indtil hun med disse ord kan erklære sit fulde potentiale for realiseret i en legemliggørelse af den stoiske vismands modpol. Heri adskiller han sig fra Euripides, hvis Medeaskikkelse følger en knap så lige sti til gruens tinde. For skønt denne Medea har det samme destruktive potentiale som Senecas, rummer hun imidlertid også modsatrettede kræfter, der søger at hindre hende i at foretage denne opstigning, og Euripides har givet os tragedien om, hvorledes disse kræfter en for en må give fortabt stillet over for skæbnens nødvendighed. Særlig patetisk er Medeas menneskelige selvmord: For at blive i stand til at myrde sine børn må hun først dræbe sig selv som moder, som kvinde og dermed også som menneske, hvorved hendes over- og u-menneskelige divinitet enerådende bliver hendes karakters fylde. Dennes endelige sejr på skizofreniens slagmark skal imidlertid ikke forstås som en forvandling men en tilbagevenden til den tidligere ekstrajordiske eksistens, der måtte forlades pga. en jordisk kærlighed, men denne gang er den lutret for al dødelighed. Således kan Medeas midlertidige ophold i menneskenes og civilisationens verden med strukturalistiske briller ses som et "uderum", og den gradvise tilbageforvandling som en "bodsvandring", der skal råde bod for "kontraktbruddet", der blev begået, da Medea svigtede og forlod sin guddommelige slægt, sin "fylde", i Kolchis.<sup>2</sup>

På de følgende sider vil der i detaljer blive gjort rede for denne regressive selvrealiseringsproces og potensering som overjordisk væsen. Selve denne overjordiskhed, denne frem-

- 
1. Seneca: *Medea* 910. Det latinske vers "Medea nunc sum: crevit ingenium malis" er tvetydigt. Således kan "ingenium" også oversættes med "opfindsomhed". Der er altså et ordspil med navnet "Medea", "den snedige", som ikke kommer frem i oversættelsen.
  2. Se M. S. Jensen (2004) 62-63 for en ultrakort pragmatisk redegørelse af Greimas' kontraktmodel.

medhed, der er så stor en del af Medeas komplekse person, vil derfor oplagt kunne inkluderes som genstand for undersøgelsen, idet den her betragtes som et eksempel på den "otherness", der anses for at være en essentiel del af den græske tragedie. Desuden skal der også advares om, at endnu et forsøg på at løse den begrebsmæssige forvirring, der til alle tider har plaget fortolkere af "Medeas store monolog", også vil blive gjort her.

## En fremmed i menneskets verden

Det er ofte blevet hævdet, at "otherness" er intimt forbundet med tragedien, og er endog blevet foreslået som det missing link mellem Dionysos og den græske tragedie,<sup>3</sup> der ellers kunne synes at være en ret arbitrær sammenkobling. Begrebet "otherness", eller "the other" skal - lidt forsimplet - forstås som negativet til den athenske borgers selvforståelse, således at han ved at holde den tragiske karakters fremmedhed<sup>4</sup> frem foran sig får defineret sig selv i kontrast til denne. Et godt eksempel på dette fænomen, dog taget fra en anden genre, er Herodots beskrivelse af Ægypten, hvor man bl.a. kan blive oplyst om, at de ægyptiske kvinder urinerer stående, mens mændene forretter deres nødtørft siddende, samt at ægypterne bruger deres fødder til at ælte dej med, men hænderne til at ælte ler, og hvor Ægypten altså kommer til at fremstå som en slags *mundus inversus*.<sup>5</sup>

Tragediens brug af denne fremmedhed skal ses i lyset af den altomfattende sociale begivenhed, de store dionysier og tragedieopførelser var. Her blev athensk identitet på alle måder fremvist, defineret og udforsket,<sup>6</sup> lige fra optøget af de efeber, hvis fædre havde vundet en ærefuld død i kamp for fædrene jord, til opdelingen af siddepladser efter civil status og tilhørsforhold.<sup>7</sup> Også tragedien selv synes at udforske, konsolidere og navnlig udfordre denne identitet, og en sådan selvransagelse er mindre smertelig såvel som mindre åbenlys provokerende, hvis den er sat indenfor tragediens fiktive, eller i det mindste temporalt forskudte, rammer. Man kunne naturligvis hævde, at det element af fremmedhed, der optræder i den græske tragedie, blot er et udslag af, at der i enhver god fortælling må indgå personer og

---

3. Se Zeitlin (1990) 63 ff., der yderligere reducerer det dionysiske element, til "the female other", Hall (1997) 95 ff.

4. I det følgende vil "fremmedhed" blive anvendt i stedet for "otherness"

5. Herodot 2.35-36.

6. Simon Goldhill (1997) 55: "the drama festivals were institutions in which civic identity was displayed, defined, explored, contested."

7. Ibid. 55-66.

begivenheder, der adskiller sig fra det vante, for at fortællingen overhovedet skal være interessant, og altså ikke nødvendigvis er noget særligt dionysisk.

Når Medeas amme således ærgerlig beklager de trængsler, der er forbundet med at være underlagt en despotisk tyrans luner, og hvor meget bedre det ville være at leve på lige vilkår,<sup>8</sup> og når pædagogen konstaterer, at i denne verden er enhver sig selv nærmest,<sup>9</sup> skal det læses i kontrast til den athenske statsforfatning som en mellem tragedieforfatter og publikum gensidig selvtilfreds konstatering af deres egen forfatnings overlegenhed, der sikrer tryghed ved lighed og uselvvisk solidaritet. Også Medeas egen både etniske, genetiske og sjælelige fremmedhed springer i øjnene og bliver gentagne gange fremhævet. Særlig interessant i den forbindelse er Sourvinou-Inwoods tolkningsapparat. Hun taler om, hvad hun kalder “zooming devices” og “distancing devices”, hvor et distancing device tjener til at fremmedgøre og derved vække antipati mod den aktuelle person. Som eksempel på et sådant kan nævnes, at Medea er en fremmed fra Kolchis, at hun er en forræder af fædreland og familie og i højeste potens, når hun dræber sine børn. Et zooming device er modsat, når der “zoomes” ind på en idealiseret norm, og karakteren således bliver sat i et gunstigt lys.<sup>10</sup> Skønt disse begreber ikke er direkte appliceret her og ikke yderligere vil blive nævnt, vil det fremgå, hvorledes Medea, skønt hun er “at a distance”, vil bruge sådanne zooming devices til at manipulere sine omgivelser med ved at skabe en falsk tryghedsfølelse om sin egen person.

## Ammen

Allerede I ammens prolog anslås denne såvel som alle tragediens andre væsentligste tematikker, og centrale gloser som “hånd”, “*thymos*”,<sup>11</sup> “seng”, “ed” og “troskab”, der i løbet af tragediens handlingsmæssige udvikling gradvist bliver ladet med stigende konnotativ semantisk betydningskraft, bliver her for første gang ytret. Hun indleder med at fremsætte et uopfyldeligt ønske om, at fortidens hændelser aldrig var hændt, og accentuerer derved situationens uafvendelige håbløshed, og når Medeas eksotiske proveniens nævnes allerede i de første linjer, er der grund til at tro, at hendes fjerne oprindelsessted er vigtigt i denne sammenhæng. Ammen nævner skibet Argos’ ankomst til Kolchis, til solens rige,<sup>12</sup> som begyndelsen på ondet.

---

8. 119-124. Hvis intet andet er anført, er alle henvisninger til Eur. *Medea*.

9. 86.

10. Sourvinou-Inwood (1997) 254-256 og ff.

11. Se senere for en diskussion af betydningen af *thymos*.

12. Se Graf (1997) 32-33.

Allerede her blev den grænse overskredet, som dødelige ikke ustraffet overskrider, og blot det at fyrren blev fældet<sup>13</sup> med denne transcendens for øje, var nok til at iværksætte den flod af ulykker, der fulgte i Argos' og de "roende hænders"<sup>14</sup> kølvand.

Det er i øvrigt værd at bide mærke i, at det netop er Medeas amme, der indleder stykket. Udover at hun repræsenterer den lavere samfundsklasse, den klasse Euripides af sin egen samtid var notorisk kendt og udskældt for at lade komme til orde, er hun desuden den af alle, der i kraft af tæt samvær med Medea har det mest indgående kendskab til hendes sjælelige konstitution. Som pædagogen, der netop i kraft af sin statusmæssige ubetydelighed har mulighed for som fluen på væggen at opfange, hvad andre ikke gør,<sup>15</sup> ved ammen nemlig bedre end nogen anden, hvad der foregår i hjemmets lukkede rum. At hun endda er den eneste, der virkelig kender Medea til bunds, er tydeligt ud fra den betragtning, at alle andre lader sig vildlede af deres fejlagtige opfattelse af hende som værende, i hvert fald tilnærmelsesvis, en stereotyp græsk kvinde.<sup>16</sup> Eksempelvis består Jasons *harmatia* til dels i, at han som konsekvens af sin egen selvtilfredshed konstant undervurderer Medea og blot regner hende for en almindelig kvinde,<sup>17</sup> og først for sent (v. 1329 ff.) indtræder den *anagnorisis*, at hun i kraft af sin fremmedhed er i stand til at gøre, hvad ingen græsk kvinde ville kunne få sig selv til.<sup>18</sup> Ligeledes er det først til sidst, det virkeligt går op for koret, hvilket klippefast stof Medea er gjort af,<sup>19</sup> skønt ammen allerede fra begyndelsen har beskrevet hende således.<sup>20</sup>

Også Medeas ægteskabelige situation adskiller sig fra den typiske græske kvindes. Som det ofte er blevet bemærket, er hun ikke blevet udsat for den typiske studehandel, hvor kvinden gik fra sin gamle families mandlige overhoveds varetægt og over til sin brudgoms, og der altså aldrig blev givet plads til nogen form for selvstændighed, men hvor hun var i et konstant underdanighedsforhold til sin *kyrios*. Tværtimod kan man ud fra ammens beretning i prologen deducere, at Medea drives af sin kærlighed<sup>21</sup> og ikke af ydre tvang, samt at Jasons og Medeas forhold er en aftale indgået af to ligeværdige partnere, en pagt der er gjort ukræn-

---

13. 3-4.

14. 4.

15. se 67-73.

16. Se Boedeker (1997) 133-137.

17. Se senere.

18. 1339-40.

19. 1279-80. "du var altså gjort af sten eller jern".

20. 28-29. "som en klippe eller en havets bølge"

21. 8.

kelig ved håndslag og gudeinvokationer.<sup>22</sup> Altså en skarp modsætning til den normale ulige værdige ægteskabssituation. At Medea herved har optrådt som en følelsesstyret og selvrådig<sup>23</sup> kvinde og derved bliver ophav til de følgende ulykker, konsoliderer et patriarkalsk samfunds påståede ret til at holde den følelsesstyrede kvinde i stram line. Medea bekræfter nemlig ikke på trods af, men i kraft af sin fremmedhed, dette mandschauvinistiske grundsyn, eftersom hun inkarnerer konsekvenserne af en manglende effektiv kvindeopdragelse, og hvad der sker, når en kvinde lades alene uden mandligt opsyn, uden en *kyrios*.<sup>24</sup> På samme måde bekræftes samtidigt opfattelse af den erotisk understimulerede kvinde som særlig disponeret for sindssyge ved, at Medeas mangel på sengepartner hele tiden understreges.<sup>25</sup> Selv Medea benægter ikke, at hendes grusomme gerninger kunne skyldes ufrivillig seksuel afholdenhed, men hun skiller sig dog alligevel ud ved den mangel på selvbeherskelse, som Jason påstår, at en anden kvinde i samme situation ville kunne udvise.<sup>26</sup>

Ammens ordvalg i hendes beskrivelser af Medea er også en nærmere undersøgelse værd.<sup>27</sup> Gentagne gange bliver Medea beskrevet i vendinger taget fra den utæmmede naturs verden og kommer derved til at fremstå som en naturkraft, hvilket harmonerer udmærket med hendes solare familiebaggrund. Sammenligningen med klipper og bølger, der karakteriserer hende som uvillig til at tage imod råd fra andre, er allerede nævnt, men også sammenligninger med vilde dyr har en fremtrædende plads, når Medeas eksplosive temperament skal beskrives. Således udtrykker ammen først sin frygt for, at Medea skulle påføre børnene skade ved at beskrive hende som "stirrende på børnene med en tyrs blik i øjnene, som om hun pønser på noget",<sup>28</sup> og dernæst sin frygt for selv at befinde sig i Medeas selskab, fordi "hun olm som en tyr og med blik som en løvinde med unger"<sup>29</sup> stirrer på enhver, der kommer hende nær. Særlig ominøs er ammens beskrivelse af hende v. 106-108:

---

22. 21-22. Se Mastronarde (2002) ad. loc.

23. Hun kaldes flere gange *authades*, selvrådig (104,621,1028).

24. Se Hall (1997) 106 og 108.

25. Hall (1997) 109.

26. Se især 265-6, 1367-69.

27. Se også Boedeker (1997), 129-133.

28. 92-93.

29. 187-188.

Hun vil utvivlsomt snart med forøget lidenskab  
antænde den tordenvejrssky af jammer,  
der er begyndt at trække sammen.

Det er altså på alle måder beskrivelsen af et temperament, der ikke er til at stoppe, når det først har opbygget momentum. Ammen frygter da heller ikke så meget, *om* der vil ske noget, for det vil der uafvendeligt gøre, men mere *hvad* der vil ske. Medeas vrede søger nemlig for enhver pris udløsning og rammer venner og fjender i flæng, og ammen frygter derfor, med rette, at det vil gå ud over de forkerte,<sup>30</sup> navnlig børnene, som hun forsøger at holde i sikker afstand fra den rasendes skulende øjne. Endvidere bestyrkes denne frygt for børnenes sikkerhed ved Medeas ukontrollerede hadefulde følelsesudbrud inde fra huset (bag scenen), der nedkalder død over fader og børn.<sup>31</sup>

Medeas fremmedartethed understreges desuden ved, at pædagogen såvel som koret udtrykker forundring over følelsernes vedvarende og uformindskede voldsomhed.<sup>32</sup>

Årsagen til denne vrede, der er en Achilles værdig, skal også nævnes. Det er i første omgang den ydmygelse, Medea meget naturligt føler over at være blevet forladt af Jason, den mand, for hvem hun har ofret alt: sit hjem, sin familie, og som vi skal se, sin guddommelighed. Det forkastelige ved et sådant svigt bekræftes også af Aigeus,<sup>33</sup> der som athensk konge og kommende fader til Theseus af tilskuer og læser nødvendigvis må anses som moralsk autoritet.<sup>34</sup> Dertil føler Medea sin heroiske ære krænket, ved at Jason har brudt den ed, han svor, og derved har negligeret det krav på respekt, hendes heroiske karakter byder. I den forbindelse er det ikke kun Medea, der er blevet krænket, men også de guder, navnlig Themis og Zeus, som vogter over edens ukrænkelighed.<sup>35</sup> Således mener også koret, at Medea har guderne på sin side.<sup>36</sup> Altså består Jasons anden forseelse (hvor den første var med Argos at overskride menneskets verdenskreds) i således at have krænket guderne, og Medea vil senere vise sig som det medium, hvorigennem guderne lader deres vrede ramme Jason. Dette aspekt kommer især til udtryk i ammens gnome:

---

30. Smlg. 93-95.

31. 112-114.

32. 59, 132-33.

33. 695.

34. Se Sourvinou-Inwood (1997) 258.

35. Se navnlig 169-70, 208-9, 439-41, 492-95.

36. 157.

Overmål har aldrig været de dødelige til gavn,  
for når en *daimon* har set sig vred på et hus,  
betaler den tilbage med en ulykke, der er større.<sup>37</sup>

Skønt dette “overmål”, “*ta hyperballonta*”, nok hovedsageligt her skal forstås som Medeas vrede, kan det i kraft af sin gnomiske almengyldighed lige såvel appliceres på Jasons ufromme svigagtighed. Desuden kan den halvguddommelige Medea næppe siges selv at falde ind under kategorien “dødelig”. Tværtimod vil netop hun vise sig at inkarnere denne hævnende *daimon*.

## Ate

Det er lidt af en dramaturgisk genistreg, at Medea de første 212 vers endnu ikke har vist sig på scenen. Det eneste, man har hørt fra hende, har indtil dette punkt været lejlighedsvis anapæstiske vredesudbrud fra bag scenen, der har tjent til at bekræfte ammens beskrivelser af hende. Dog har hendes tilstedeværelse hele tiden kunne føles som en mørk skygge over alt, hvad der er foregået, eftersom hendes person har været al samtales omdrejningspunkt. Der er således blevet opbygget en god portion forventning efter at få denne rasende furie at se. Da Medea imidlertid endelig træder frem på scenegulvet, står hendes fremtoning i skarp kontrast til det billede, der hidtil er blevet malet for tilskuerens indre øje. Det er nemlig ikke en sindsoprevet højtjamrende bakkantinde, der nu gør sin entré, men en fattet og veltalende kvinde, der har udskiftet det anapæstiske metrum med det mere rolige jambiske.

Med velgennemtænkt retorik får Medea nu vundet korets fortrolighed.<sup>38</sup> Dette opnår hun primært ved at appellere til dets loyalitetsfølelse. Hun argumenterer nemlig implicit for, at de ved at være kvinder skylder hende, også en kvinde, deres loyalitet mod de slemme, slemme mænd. Det er som om hun påkalder sig en naturgiven ret til at hævne sig ikke bare på sin mand, men på manden i al almindelighed. Når hun dertil påpeger at hendes situation oven i købet er endnu værre end andre kvinders, i og med hun har opgivet alt for den mand, der har svigtet hende, opnår hun straks korets hengivenhed. Koret føler nemlig nu, efter at have hørt Medeas tale, at en fra deres gruppe er blevet krænket, og hævn derfor vil være ret-

---

37. 127-130.

38. 214-266.



færdig.<sup>39</sup> Særlig påfaldende er Medeas argument, at “når en kvinde bliver krænket med utroskab (egentlig: “med hensyn til sin seng”), er der ingen anden, der er mere morderisk sindet”,<sup>40</sup> hvilket koret nu kritikløst accepterer, skønt det tidligere forsøgte at bagatellisere en sådan situation.<sup>41</sup>

Medeas eksemplificering af kvalerne ved at være kvinde i en mands verden kunne man ved en overfladisk læsning let komme til at opfatte som en skjult kritik fra forfatterens side mod et patriarkalsk samfund. Set i sammenhæng med resten af dramaet holder en sådan læsning imidlertid ikke vand. For det første er Medea jo langt fra at være en typisk kvinde, og når hun således søger at vinde korets sympati ved at påstå deres ensartethed, skal det læses som løgnagtig manipulation. For det andet er Medea, som vi har set, eksemplet på, hvad der sker, når kvinden ikke holdes inden for snævre rammer: Hun bliver til skade for hele samfundet og dermed også sig selv. Talen er altså ikke samfundskritik, men et eksempel på sofistisk retorik af den værste skuffe, den slags, der gør det svage argument til det stærkere. Således skulle Medeas berømte udtalelse om at hun hellere ville gå i krig tre gange end give fødsel en enkelt gang<sup>42</sup> nok kunne få et stødt mandligt publikum op af sæderne.

Hvis vi nu genkalder os ammens replik 127-130, var straffen for overmål netop *ate*, som tidligere blev oversat med “ulykke”. Det kan imidlertid også oversættes med “forblindelse”, netop det værktøj Medea bruger både her og senere, for at få sin vilje igennem. Den forblindelse hun fremkalder og så effektivt udnytter til egen fordel, er illusionen om sig selv som blot og bar “kvinde”, og det er i dette lys ikke uden tragisk ironi, at hun af andre, og især af mænd, ofte tiltales *gynai*, “kvindel!”<sup>43</sup> Deraf kommer desuden, at den *daimon*, der sender forblindelsen over de formastelige, næppe kan identificeres med andre end Medea selv, eller som alternativ i hvert fald virker gennem Medea.

Da Kreon dukker op på scenen, bliver også han forblændet; ikke af Medeas subversive retorik, men af sin egen undervurdering og fejlbedømmelse af hende. Skønt Medeas forsøg på at besnakke og derefter trygle en stålsat Kreon om at få lov til at blive slår fejl,<sup>44</sup> vinder hun dog alligevel takket være sit skarpe syn for menneskelig svaghed en halv sejr. Kreon

---

39. 267.

40. 265-66.

41. 155-159.

42. 250-51.

43. Koret: 816, 1274. Kreon: 290,337,350. Jason: 460, 525, 614, 768, 868, 908, 1310, Aigeus: 703, 720, 725. Budbringeren: 1129. Her er kun medregnet de gange ordet optræder i vokativ!

44. 271-339.



kommer nemlig til at fortale sig, da han udtrykker sin bekymring for og kærlighed til sin datter.<sup>45</sup> Denne oplysning er Medea ikke sen til at udnytte, og ved at appellere til hans faderhjerter, som forælder til forælder, opnår hun en enkelt dags udsættelse fra en tøvende Kreon,<sup>46</sup> som altså, ligesom koret, lader sig narre af Medeas evne til at skabe sympati ved identifikation. Skønt han i modsætning til Jason kender Medeas destruktive potentiale og beskriver hende:

du er en klog natur og kyndig i al slags ondskab  
og dertil er du opfyldt af smerte, fordi din seng står tom og uden mand.<sup>47</sup>

er det dog en skæbnesvanger undervurdering af Medeas evner, når han ikke tiltror hende evner til at kunne forvolde ulykke på en enkelt dag.<sup>48</sup>

På dette sted melder der sig imidlertid et interessant og svært løseligt problem: Hvor vidt er Medeas ord på, at hun er villig til at give afkald på sin hævn, hvis hun får lov at blive i Korinth,<sup>49</sup> oprigtigt ment? Det står ikke klart, men under alle omstændigheder er dette nu ikke længere en mulighed, og Kreon har nu fået den tvivlsomme ære at være blevet skrevet på Medeas sorte liste sammen med sin datter og Jason.<sup>50</sup> Før gik hun nemlig kun med uspecifiserede og varierende hævntanker, men nu er hun fast besluttet på, at de alle tre skal undgælde for hendes ydmygelse.<sup>51</sup> En beslutning, som det af retorik effektivt bedøvede kor slet ikke sætter spørgsmålstejn ved. På grund af tidsfristen er Medea blevet tvunget til at konkretisere sin hævntrang til en handlingsplan og, vigtigere for denne undersøgelse, træde i karakter.

I begyndelsen af tragedien var hun passivt sørgende, men nu må hun for at kunne gennemføre sit foretagende nødvendigvis forvandles til aktiv handlende. I skikkelse af den passivt sørgende og emotionelt overmandede indtrådte hun i rollen som en stereotyp græsk kvinde.<sup>52</sup> En rolle hun i øvrigt må have taget på sig med lyst, før sit brud med Jason, hvor hun

---

45. 283, 329.

46. 340-56.

47. 285-86.

48. 355-56.

49. 313-15.

50. 374-75.

51. Se Alt (1984) 273-78, som giver et rimeligt bud på den udvikling Medeas hævnplaner følger.

52. Forskellen mellem passiv sørgende og aktiv handlende er blevet set som forskellen mellem det feminine og

underordnede sig i et afhængighedsforhold til denne, som det passer sig for en god græsk hustru.<sup>53</sup> Som vi ved, er dette imidlertid ikke Medeas sande natur, men kun en påtaget personlighed, der dog har slået rod og for en kort stund fået overtaget, skønt den efter bruddet med Jason nu ikke længere tjener noget formål, men kun er en hæmsko. For at kunne fuldende den allerede initierede transformation må hun altså lede dybt nede i sit indre kælderrum for at finde sin gamle hengemte aktive personlighed frem igen. Dette personligheds-skift symboliseres i en central passage.

Når Karin Alt skriver: "Für Euripides ist allein das seelische Geschehen dominant; dagegen bleiben, im Kontrast zu Seneca, die magischen Künste Medeas im hintergrund. Wohl beruft sie sich einmal auf Hekate (397), aber sie tritt nicht eigentlich als Zauberin auf (mit Gift operieren auch anderen Frauen, wie Kreousa im Ion). Auch ihre Abkunft von Helios dient nicht zur Erklärung ihrer ungewöhnlichen Kräfte, eher zur Begründung ihres Stolzes",<sup>54</sup> er det for reduktionistisk. Hun har naturligvis ret i, at Medea ikke er troldkvinde i samme grad som hos Seneca,<sup>55</sup> men man kan ikke negligere, at dette aspekt også er at finde hos Euripides, om end knapt så fremtrædende. Flere gange hentydes til "the Iolcan story",<sup>56</sup> hvor trolddomskunster er en væsentlig ingrediens, og desuden optræder glosen *farmaka*, "tryllemidler", seks gange,<sup>57</sup> for slet ikke at nævne mordet på Kreons datter med netop trolddomsmidler. Dertil kommer, at når fremmedartede udtryk så som "tryllemidler"<sup>58</sup>, "Hekate"<sup>59</sup> og "fader Sol"<sup>60</sup> optræder side om side, er det svært *ikke* at se en forbindelse. Hvad kan være en bedre allegori på Medeas hengemte overnaturlige jeg, end:

for, ved min herskerinde, som jeg i ære holder højest  
af alle og har valgt som min fortrolige,  
*Hekate, som har sin plads i min arnens inderste gemme,*

---

maskuline: Zeitlin (1990) 93-94.

53. Sådan læser jeg i hvert fald: 13, 228.

54. Alt (1984) 276.

55. I det hele taget må påstanden om, at Euripides forsøger at nedtone troldkvinden Medea, skyldes at man har Senecas Medea i tankerne som sammenligningsobjekt. Se fx. Mastronarde (2002) 24-26 og ad 397.

56. Se Graf (1997) 22,33-34.

57. 385, 718, 789, 806 1126, 1201.

58. 385.

59. 397.

60. 406.

ingen af dem skal ustraffet volde mig sorg<sup>61</sup> (min kursivering).

Det er denne slumrende Hekate, Medea må vække fra sin rævesøvn for atter at blive sit gamle trylledriksbryggende jeg og derved også sit gamle guddommelige jeg. Det er nemlig i denne forbindelse med Hekate og trylledrikke, Medeas bedstefader, solen, første gang eks-plicit nævnes.

Skønt Medea kan bryste sig af sin fornemme slægt, kan hun dog ikke fornægte, at hun dertil også er en kvinde, og som sådan har visse begrænsninger. Således indrømmer hun:

men dertil er vi også kvinder.  
Ringe rustede til modig dåd,  
men de snedigste til at udtænke al slags uvæsen.<sup>62</sup>

Dette kan også læses som endnu et eksempel på Medeas fremmedhed. Medea adskiller sig nemlig ikke fra koret ved at være ukvindelig, men ved at være urkvindelig – en slags græsk Lillith, som uden en *kyrios* kan lade sin medfødte inklinations til skummel og subversiv planlægning få frit løb.<sup>63</sup> Medeas guddommelige og kvindelige natur er altså langt fra to diskjunkte størrelser, men det guddommelige er snarere det kvindelige, som det tænkes utæmmet af kulturens og mandens snærende bånd. Korets stasimon<sup>64</sup> understreger det farlige og unaturlige ved at lade kvindeligheden få frit løb: det truer ikke bare samfundet, men hele verdensordenen (som i øvrigt nok heller ikke skal ses som adskilte størrelser).<sup>65</sup>

## En plan tager form

Som nævnt, kredser Medeas hævntanker efter mødet med Kreon om at slå ham, hans datter og Jason ihjel, men på et eller andet tidspunkt herefter koncipierer hun tanken om at slå sine egne

---

61. 395-8.

62. 407-9.

63. Se Mastronarde (2002) ad 408-9, Zeitlin (1990) 81.

64. 410-45.

65. Mastronarde (2002) ad 410-45 læser korsangen som, at det er Jason koret anklager for at have forstyrret verdensordenen. Disse to læsninger er på ingen måde uforenelige, eftersom der er Jasons edsbrud, der har fremprovokeret forandringen i Medea.

børn ihjel, hvilket først bliver bekendtgjort efter mødet med Aigeus.<sup>66</sup> Man kunne spørge sig selv om, hvad der i mellemtiden er sket, som har fået hende til at ændre sit tidligere fortsæt.

Karin Alts bud på dette spørgsmål<sup>67</sup> virker umiddelbart plausibelt, om end det er, og nødvendigvis må være, tentativt, eftersom der ikke gives nogen klare hentydninger, der med sikkerhed kan afgøre dette spørgsmål. Ifølge hende skyldes Medeas ændrede planer, at hun efter skænderiet med en usædvanlig selvbeskuende Jason<sup>68</sup> synes, at død er for mild en straf, og hun derfor vil lade Jason leve, både så han selv bittert kan erfare, hvilke konsekvenser hans opførsel har haft, nemlig børnenes død, og dertil for selv at kunne triumfere over ham.<sup>69</sup> Man må i hvert fald give hende ret i, at Jasons opførsel på alle måder er dybt usympatisk. Hans uforskammede underkendelse af, at hendes vrede mod ham skulle være berettiget, og hans egen selvforherligelse, når han påstår, at alt han har gjort på ingen måde var med henblik på egen nytte, men derimod et udslag af hans selvopofrende altruisme, er så let gennemskueligt vås, at selv ikke det naive kor lader sig narre.<sup>70</sup> Dette sammenstød med en Jason, der ikke har bare en antydning af dårlig samvittighed, men ligefrem osrer af selvretfærdighed, må nødvendigvis være petroleum på en mordbrand for en stolt kvinde som Medea, og forklarer Medeas ønske om at skærpe straffen. Det forklarer imidlertid ikke, hvorfra hun har fået opfattelsen af, at netop børnedrab skulle være værre for en fader end at lide døden.

Et sandsynligt svar på dette spørgsmål er, at denne opfattelse har hun endnu engang fået takket være sit skarpe blik for menneskelig svaghed. Kreons svaghed bestående i hans altoverskyggende kærlighed til sin datter er allerede blevet behandlet, men også andre steder har Medea haft mulighed for at indse, hvilken central betydning børn har for en mands lykke. På samme måde taber nemlig også Jason uforvarende paraderne. Da Medea konfronterer ham med, at hun ved at have født ham børn har opfyldt sine ægteskabelige forpligtelser over for ham, og at han derfor ikke har nogen lovlig undskyldning for at løbe fra sit løfte, benægter han det ikke.<sup>71</sup> Tværtimod kommer han til at indrømme sit selviske ønske om at få børn, som er hans "hus" værdige,<sup>72</sup> og udbryder derefter det noget kyniske: "hvilken brug har

---

66. 792-93.

67. Alt (1984) 274-75.

68. 446-627.

69. Alt (1984) 275.

70. 576-78.

71. 558.

72. 562.

du af børn?”. Ved således at afsløre sin manglende forståelse for, hvad glæde man kan have af børn bortset for den forøgelse i social status og berømmelse, der følger med for en mand, afslører han samtidig sine selviske motiver og begær efter høj prestige.<sup>73</sup> En selvcentreret kynisme, der også skinner igennem ved hans misogyne udsagn, der absolut ikke er præget af romantiske forestillinger om familieidyl:

Gid der var en anden måde for dødelige  
at få børn på, og gid kvindekønnet ikke var til.  
Så ville mennesket ikke kende til elendighed.<sup>74</sup>

Ved at dræbe Jasons børn kan hun altså ramme ham, hvor det gør mest ondt: Hans begær efter social status. På samme måde er mødet med Aigeus,<sup>75</sup> der flakker land og rige rundt for at blive sin barnløshed kvit, indikator for mandens børneafhængige lykke. Det kan da heller ikke afvises, at ideen også kunne være opstået hos Medea under samtalen med ham.

Efter Medea på udspekuleret vis af Aigeus er blevet lovet det asyl, hun havde ventet og håbet på, har hun nu mulighed for at føre sin plan ud i livet. Dette asyl opnår hun ved at vække medlidenhed dels med sin reelle ydmygelse og dels med sin forstilte hjælpeløshed. At hun nemlig over for Aigeus foregiver blot at være en svag kvinde,<sup>76</sup> står i skarp kontrast til hendes senere udtalelser om, at ingen skal anse hende for svag og ubetydelig.<sup>77</sup> Havde Aigeus kendt hendes planers grusomme omfang, havde han næppe lovet hende fuld beskyttelse, men ved at narre ham til højtideligt at sværge har Medea lokket endnu en mand i sin fælde og har ved sit maskespil bragt ham i ulykke. Således giver koret en forvarsling om, hvilken korrumperende virkning den blodsbestænkede Medea vil komme til at få på det ellers så ophøjede Athen.<sup>78</sup>

Da Medea endelig delagtiggør koret i sine planers fulde omfang, løftes sløret for et øjeblik, og det afsløres, hvor stor en forskel der er mellem hende selv og koret af kvinder. Som koret nemlig siger, er det selv underlagt “de dødeliges love”,<sup>79</sup> som Medea jo absolut ikke lader

---

73. Se eksempelvis også 542-44.

74. 573-75.

75. 663-763.

76. 739.

77. 807-9.

78. 824-50.

79. 812.

sig begrænse af. Tværtimod giver hun udtryk for en samfundsnedbrydende perverteret ærekærlighed, som i hendes ekstreme udtryk sprænger alle rammer. Perverteret, fordi det traditionelle heroiske æreskodeks "at skade sine fjender og gavne sine venner"<sup>80</sup> kommende fra Medea ikke er uden dissonans i forhold til hendes børns planlagte skæbne. Tværtimod har hun netop bekræftet ammens frygt for, at hendes hævn-gerrighed i al sin blinde vildskab skulle ramme venner i stedet for fjender.<sup>81</sup>

Det andet møde mellem Jason og Medea er en ren opvisning i kvindelig manipulation af mandlig tykhovedhed, hvor Medea atter bruger påtaget kvindelighed til at overbevise med. Den selvglade Jason er kun alt for villig til at tro på Medeas fingerede kapitulation til hans ligeså forestilte maskuline intellekts overlegenhed, og da Medea bryder ud i tårer ved tanken om børnenes kommende død, er han ligeledes parat til at acceptere Medeas forklaring om, at hendes tårestrøm jo kun skyldes "at kvinden i kraft af sit køns natur har let til tårer".<sup>82</sup> Jasons tiltro til egen kønslig overlegenhed over kvinden virker tragikomisk. Komisk fordi han uden at vide det står over for en kvindelig person, der er ham langt overlegen i tankekraft, mens han bryster sig af, hvorledes han kan overtale enhver kvinde.<sup>83</sup> Tragisk fordi han delvis har ret, om end det ikke så meget skyldes hans tale-gaver som hans seksuelle tiltrækningskræft, hvilket netop er årsagen til hele den ulykkelige situation.

### Medeas store monolog

Medeas monolog er en meget kontroversiel og omdiskuteret passage, og enhver fortolker kommer uundgåeligt i vanskeligheder, for ligegyldigt hvor han graver sin skyttegrav, vil han være åben for angreb. Eftersom passagen er af vigtig betydning for denne undersøgelse, gives der desværre ingen mulighed for en ellers kærkommen desertering. Her vil der blive forsøgt en noget uortodoks og, indrømmet, diskutabel læsning af den problematiske monolog. Dette vil blive gjort, først med en oversættelse af den vanskelige passage, og derefter et forsøg på at forsvare denne læsning. Oversættelsen kan synes noget fri, men det er udelukkende for at understrege hvordan teksten indholdsmæssigt er opfattet.

---

80. 809.

81. 95.

82. 928.

83. 944-45, 962-63.

Åh! Hvad skal jeg gøre? Mit mod forlod mig,  
søstre, da jeg så børnenes glade blik.  
Jeg kan ikke gøre det. Farvel med jer, I planer,  
som jeg havde før! Jeg vil tage børnene med mig herfra.  
Hvorfor skulle jeg skade deres fader ved at gøre dem ondt,  
når jeg selv lider dobbelt så meget derved?  
Det kan jeg ikke. Farvel planer!  
Men hov! Hvad fejler jeg? Ønsker jeg at gøre mig til grin  
ved at lade mine fjender slippe ustraffet?  
Jeg må finde styrke dertil, men jeg svækkes af,  
at blødgørende ord sniger sig ind i mine tanker.  
Af sted, børn! Ind i huset! Og lad den,  
som ikke skal overvære mit offer,  
se at komme væk. Jeg vil ikke lade min hånd svækkes.

*[Medea fører børnene mod huset, men stopper pludseligt]*

Ah!  
Stop mit hjerte! Lad så være med at plage mig med dit  
”Lad dem være, elendige stakkel! Skån børnene!  
I Athen kan de leve med os og bringe dig glæde.”!  
Ved de hævnende ånder i det mørke Hades,  
den dag, hvor jeg giver mine fjender mulighed  
for at gøre vold på mine børn, vil aldrig komme!  
Gjort er nu gjort, og der er ingen vej tilbage.  
Kransen er sat på hovedet, og iført mine klæder  
dør nu den royale brud. Det er jeg sikker på.  
Men da det jo er en sørgelig vej, jeg skal til at gå,  
og en endnu sørgeligere, jeg sender børnene her af sted på,  
vil jeg først tale til dem. Mine børn,  
ræk mor jeres højre hånd! Ræk mig den!  
Elskede hænder! Elskede munde!  
Elskede legemer og smukke ansigter!



Jeg ønsker det bedste for jer ... dernede.  
For her har jeres far taget alt. Søde omfavnelse!  
Bløde hud og sødeste åndedrag!  
Gå nu! Af sted med jer! Jeg kan ikke længere  
se på dem, men giver efter for min svaghed.  
Skønt jeg er klar over det forfærdelige, jeg må gøre,  
er mit hjerte stærkere end mine planer,  
hjertet, som er årsag til de største ulykker for dødelige.<sup>84</sup>

Problemet om mulige interpolationer og revisioner af teksten vil ikke blive diskuteret her, men der henvises til Mastronarde og Alt,<sup>85</sup> som følges i denne henseende. Også problemet om betydningen af *bouleumata*, "planer", ignoreres og det erklæres a priori, at det i begge tilfælde kun kan have betydningen "Medeas mordplaner".<sup>86</sup> Hvad der derimod skal diskuteres og forsvares, er tolkningen af *thymos*,<sup>87</sup> den utraditionelle læsning af v. 1056-58 samt den overordnede tolkning af denne enigmatisk enetale.

Det, der nok er årsagen til den største forvirring, er diskussionen om betydningen af *thymos*, eftersom ordet kan oversættes på et utal af måder. Således diskuteres det, om der med *thymos* tænkes på den vrede, som Medea føler mod Jason, hvilket er langt den mest udbredte tolkning, eller den kunne tænkes at henvise til Medeas moderkærlighed over for sine børn, sådan som det er blevet foreslået af Dihle.<sup>88</sup> Strengt taget er intet af disse forslag helt korrekt, og vi må først gøre os helt klart, hvad *thymos* egentlig er for en størrelse. Alene i *Medea* får vi en fornemmelse af glosens svært oversættelige betydningsindhold. Således kan man være både være *prothymos*, "venligsindet"/"begærlig", og *thymoumenos*, "rasende". Altså umiddelbart to modsatrettede følelser. En mulighed for at nå til en dybere forståelse af ordet er at sammenligne disse to nævnte eksempler med, at det fortælles, at Medea fulgte Jason, fordi hun, "hvad *thymos* angår, var slået helt omkuld af kærlighed til Jason".<sup>89</sup> Den altid vel-formulerede Grønbech forklarer bl.a. ordets betydning således: "Uden at forfalde til utidig

---

84. 1042-80.

85. Mastronarde (2002) 388-393 og ad loc, Alt (1984) 271-272.

86. For diskussion se Mastronarde (2002) 393-97. Alt (1984) 283, Foley (2001) 249- 254.

87. Her oversat med "hjerte".

88. Ifølge Mastronarde (2002) 396.

89. 8.

poesi kan man vel ligne øjeblikket ved en sluse og *thymos* ved floden, der strømmer ud i tiden og vælder over i handlinger, tanker og ord”.<sup>90</sup> *Thymos* er impulsen, man kunne kalde det instinktet, der vælder op i mennesket, og manifesterer sig som en større eller mindre trang til at handle. Denne trang kan så tage sig forskelligt ud alt efter situationen. Således har Medea så stor en *thymos*, at når den river i hende, opløses enhver fornuftig tanke. Således fik den hende til at følge med Jason “med større begær (*prothymos*) end forstand”,<sup>91</sup> forlade sit hjemland, svigte sin familie og endda at dræbe sin egen broder. Det er derfor ikke uden grund, hun kalder den for det største onde, for hvem kan i hendes tilfælde sige andet? Når Medea altså siger, at hendes *thymos* er stærkere end hendes planer om hævn, må det altså betyde, at den kommer til udtryk på en måde, der er obstruerende for hendes foretagende. Det er da også værd at lægge mærke til, at hun *ikke* slår sine børn ihjel endnu, skønt hun kort tid forinden var på vej ind i huset for at få den makabre ofring fra hånden.<sup>92</sup> Som hun selv siger, så *ved* hun, at hun må dræbe dem, men hendes *thymos* er stærkere end hendes planer, så hun kan ikke (endnu!). Den antikke filosofis tolkning af sætningen som et udtryk for en kamp mellem fornuft og drift giver altså udmærket mening.<sup>93</sup> Dihles tolkning af *thymos* som moderkærlighed er derfor alt i alt et rimeligt bud på en oversættelse. Hvis *thymos* således her manifesterer sig som en moders meget naturlige impuls til ikke at slå sine børn ihjel, kan den dårligt have givet sig til kende som vrede i v. 1056. Her må den altså også forstås som moderkærlighed, hvilket dog også giver mening. Medea er jo allerede på vej ind for at slå børnene ihjel, men stopper med et bittert udfald mod sin *thymos*. Den har altså bremset hende! Her kommer så kamelen man må sluge med denne tolkning: Når hun siger “*μὴ σὺ γ’ ἐργάσῃ τάδε*”<sup>94</sup> må *τάδε* opfattes som ækvivalent til et kolon, og det følgende som en eksplicitering, hvilket ikke er usædvanligt. Hvad der derimod er usædvanligt, er betydningen af *ἐργάσῃ*, som normalt betyder noget i retning af “arbejder på”, “bearbejder”, men som altså her forstås i overført betydning og er oversat som “plage med”. Men det må indrømmes, at det giver god mening, at vers 1060 ff. er et afvisende svar til en *thymos*, der med “blødgørende ord”<sup>95</sup>

---

90. Vilh. Grønbech (1942) 1.52.

91. 485.

92. 1053-55.

93. Se Dillon (1997) 211-18.

94. 1056. Her oversat med “lad så være med at plage mig med dit”. En anden og mere konventionel oversættelse kunne lyde: “gør ikke dette”. Ifølge den traditionelle opfattelse er det altså Medea, der i det følgende taler til sin *thymos*, og ikke en gengivelse af, hvad Medeas *thymos* siger til hende.

95. 1052.

forsøger at få Medea til at afvige fra sit forsæt. Det er således ironisk, at Medea må bukke under for de samme blødgørende ord, med hvilke hun selv fik overtalt Kreon til at fravige sin plan, skønt han søgte at ruste sig mod sådanne.<sup>96</sup>

At Medea skulle kunne gennemføre sit horrible foretagende “med rolig *thymos*” og med øjnene stålsat rettet mod sine stakkels børn, har koret allerede ytret tvivl om,<sup>97</sup> og som vi har set, er det *lige præcis*, hvad hun ikke kan. Korets spændingsopbyggende udtrykte tvivl har altså her vist sig velbegrundet.

Det er også tydeligt, med hvilken voldsom pludselighed denne *thymos* kommer væltende ind over Medea. Til at begynde med holder hun masken og taler til børnene, som om alting – situationen taget i betragtning – er i sin fineste orden. Hun taler nemlig med dem, som om de nu har et hjem, men hun, deres stakkels mor, dog vil komme til at savne dem.<sup>98</sup> Skønt hendes sorg sikkert er dybtfølt, har hun alligevel overskud til at spinde sit sædvanlige ordenes forgøglende net, men når hun så ser deres elskede øjne,<sup>99</sup> bliver hun, som koret forudsagde, overvældet af en moders *thymos*, der får hendes facade til at krakelere og for en tid giver børnene udsættelse.

## Med selvmorderisk hånd

### *Mordet på prinsessen*

Medea står altså nu over for sin anden forhindring, hvor hendes første var manglen på tilflugtssted, nemlig hendes kærlighed til sine børn. For at overvinde denne må hun gå endnu et skridt tilbage i den regressive selvudviklingsprocess, hun har påbegyndt, og skaffe selve forudsætningen for denne følelse af vejen. Hun må således eliminere den del af sin personlighed, som hun på grund af sin erotiske besættelse af Jason har optaget som en del af sig selv for at kunne leve et almindeligt civiliseret familieliv som husmoder og ægtefælle. Hele årsagen til at hun nemlig overhovedet ønskede at blive moder og dermed, som H.C. Andersens lille havfrue, at træde ind i menneskets verden, var hendes kærlighed til Jason, et skridt hun nu har fortrudt.<sup>100</sup> Det er altså denne gamle Medeas kærlighed, der skal rykkes op med roden. Således har man tolket lighederne mellem prinsessen og Medea som at Medea slår et billede af sig selv

---

96. 290-1.

97. 856-65.

98. 1022-39.

99. 1038, 1040.

100. Se bl.a. 800-2.

ihjel.<sup>101</sup> At det er en rimelig fortolkning, vil der blive gjort rede for i det følgende, samt for, hvilke konsekvenser en sådan tolkning har for stykket som helhed.

Den forpustede budbringer, der kommer for at advare og overbringe det makabre glædesbudskab, refererer med sans for bloddryppende explicitering prinsessens død. Dennes beskrivelse af prinsessen kan næsten ikke undgå at vække associative bånd mellem hende og Medea. Således fortæller han, at det i stedet for Medea nu var prinsessen, der var blevet objekt for deres forbløffelse.<sup>102</sup> Denne forbløffelse skyldtes delvist prinsessens optagethed af Jason. Som Medea tidligere lod sig fortrylle af Jason “med større begær (*prothymos*) end forstand”<sup>103</sup> således sidder prinsessen nu og stirrer fortryllet på ham: “hun holdt sit begærlige (*prothymon*) øje rettet mod Jason”.<sup>104</sup> Dennes seksuelle udstrålings indvirkning på prinsessen er så stor, at hun som Medea bliver overmandet af irrationelle følelsesimpulser repræsenteret ved hendes jalousi vendt mod Jasons børn. Her skal særlig nævnes den *thymos*, Jason beder hende dæmpe.<sup>105</sup> Samme mangel på selvkontrol udviser hun ved ikke at kunne stå imod Jasons bønner ved synet af Medeas lokkende gaver.<sup>106</sup> Prinsessen har altså her overtaget netop de egenskaber, Medea søger at bekæmpe. Derudover er prinsessen nu den *nymphē*, “brud”,<sup>107</sup> som også Medea i begyndelsen af tragedien blev tiltalt som,<sup>108</sup> og det på trods af, at hendes bryllupsdage for længst var overstået. For yderligere at understrege denne scapegoat-rolle dør prinsessen iklædt Medeas klæder, og der leges med ideen om prinsessen som et dødt spejlbillede.<sup>109</sup>

Dertil er der et overnaturligt skær over den måde prinsessen møder sin død på. Således tror en gammel tjenerinde det er et udslag af Pans eller en anden guds vrede,<sup>110</sup> prinsessen kaldes *dysdaimon*, “forbandet af en daimon”,<sup>111</sup> og vigtigst mener koret, at det er en *daimon*,

---

101. Boedeker (1997) 143-44, som har flere eksempler på ligheder mellem Medea og prinsessen, end der diskuteres her.

102. 1144.

103. 485.

104. 1146.

105. 1152.

106. 1156.

107. 1179.

108. 150, 163.

109. 1162.

110. 1171-72.

111. 1189.

der har sendt en velfortjent straf til Jason.<sup>112</sup> Denne *daimon* er, som vi har set, enten Medea selv, eller opererer i det mindste gennem hende. Således er det *ate*, når prinsessen ifører sig Medeas funklende men dødbringende klæder,<sup>113</sup> og således er det Medea, der kender dødelige kvinders fatale svaghed for glimmer, der er udslagsgivende i at overtale prinsessen, udtrykt i gnomen: "Man siger, at gaver overtaler selv guder, og guld har større effekt på dødelige end tusinde ord".<sup>114</sup> Medea har altså endnu en gang vist sig som en skarpsindig psykolog med speciale i svaghed. Et andet tegn på, at prinsessens død skyldes guddommelig indgriben, er at klæderne først gør deres virkning, efter hun begyndte at "glæde sig i overmål", *hyperchairousa*,<sup>115</sup> dvs. mere end det er en dødelig tilladt. Desuden er de fortærende flammer et passende minde om Medeas slægtskab med Solen.

Også korets efterfølgende stasimon understreger endnu en gang Medeas guddommelige aner, og det kalder hende explicit og meget passende en morderisk erinye.<sup>116</sup>

Medea har altså iværksat et substitutionelt selvmord, hvorved den menneskelige del af hende, den der modsatte sig drabet på børnene, nu gennem et erstatningsoffer er blevet fjernet fra hendes psyke, og hun kan nu erklære sig i stand til at begå børnedrabet.<sup>117</sup> Desuden er der nu heller ikke længere nogen vej tilbage, eftersom børnene nu er i overhængende fare for at falde i prinsessens hæventørstig slægtninges hænder.<sup>118</sup> Dette vidste hun også tidligere,<sup>119</sup> men dengang var nødvendighed ikke nok for hende, eftersom hun ikke kunne overvinde sig selv, hvad hun altså kan nu.

### *Mordet på børnene*

Set med moderne øjne, er de virkelige tabere i denne tragedie hverken Medea eller Jason, men derimod børnene. Kreon dør fordi han har formastet sig til at give Jason prinsessens hånd, hvilket han af flere er blevet klandret for. Prinsessen dør også med en vis ret på grund af sit overmål af lykke, og naturligvis som objekt for Medeas jalousi. Jason er det særlig svært rigtig at have ondt af. Børnene derimod dør fuldstændigt skyldfri. Det er i virkeligheden en meget

---

112. 1231-32. Se også 1110.

113. 979, 988.

114. 964-65.

115. 1165.

116. 1260.

117. 1236-50.

118. 1238-39.

119. Se 1060-61.

nutidig problematik, der tages op, når børnene fremstilles som lus mellem to egocentrerede skilsmissemorældres negle.<sup>120</sup>

Skønt de kun til sidst har et par enkelte fortvivlede replikker hver,<sup>121</sup> har de optrådt flere gange som stumme medspillere på scenen. Stående med deres uskyldige fremtoning, naivt smilende, mens deres ulykkelige skæbne er blevet diskuteret hen over hovedet på dem, har de til stadighed ved selve deres præsens mindet læseren og publikum om det særlig tragiske ved deres skæbne. Man må dog her ikke tage fejl. Børnene er ikke et selvstændigt fokuseringspunkt for medynk. Derimod tjener de udelukkende til at beskrive Medeas fremmedhed. Det er nemlig i kraft af drabet på børnene Medea i højeste grad adskiller sig fra den almindelige samtidige kvinde, hvis fornemste opgave var at føde og passe børn. Det konstante fokus på børnene tjener udelukkende til at understrege det gruopvækkende og, i bogstaveligste forstand, umenneskelige ved Medeas handling. Som kvinde at dræbe sine egne børn må ligeledes være at dræbe det essentielt kvindelige i en selv. Altså et menneskeligt selvmord. Således er det med en høj grad af tvetydighed, når koret synger at Medea dræber med *cher' autoktonon* "selvmorderisk hånd",<sup>122</sup> og ligeledes med *autocheiri moirai*, "egenhændig dødslod".<sup>123</sup> Det er nemlig både sine "egne" børn Medea dræber, men også "sig selv", i hvertfald det, der konstituerer den menneskelige side af hende. Ligeledes illustrerer korets Inomyte ikke kun "the superlative quality of the present event",<sup>124</sup> da koret kun kan komme i tanke om eet lignende tilfælde. Tværtimod er det et billede på, hvad der sker med Medea. Hera sendte Ino "bort fra hjemmet til et omflakkende liv".<sup>125</sup> Det samme kunne man sige om Medea, bortset fra at Hera i hendes tilfælde skal skiftes ud med Afrodite. Ligeledes har Ino, igen som Medea, "strakt sin fod ud over havets bred"<sup>126</sup>. Det er altså rimeligt at antage at Medea, ligesom Ino, "går til grunde døende med sine to børn".<sup>127</sup>

---

120. Se Easterling (1977), som ved en sammenligning med en moderne psykologisk undersøgelse af børnedrab argumenterer for, at Euripides i *Medea*, har givet en realistisk psykologisk skildring af drab på egne børn begået i jalousi.

121. 1271, 1272, 1277, 1278.

122. 1254.

123. 1281.

124. Mastronarde (2002) ad 1282.

125. 1285.

126. 1288.

127. 1289.

## Det er tilendebragt!

Ved således over to omgange at have myrdet sine menneskelige sider er Medeas fortløbende sjælelige renavskning fuldbyrdet. Civilisationens snavs er blevet skyllet bort, og Medea kan nu tronende i sin solvogn præsentere sin genfundne guddommelighed, funklende i al den overjordiske hensynsløshed, der er reserveret heroer og guder.

Det var Jason, der ved sin ankomst til Medeas gamle overjordiske hjem i Kolchis i sin tid smittede hende med timelighedens virus. Denne smitte blev overført ved den fysiske berøring af hænder.<sup>128</sup> Det er altså ikke underligt, når Medea nu forbyder Jason at lægge hånd på hende<sup>129</sup> - hun skulle jo nødig blive smittet igen! Også andre ting peger på, at vi nu er kommet hele vejen rundt.

Da Jason ankommer på scenen stadig uvidende om Medeas rædselsdåd, udtaler han sarkastisk, hvad han anser for en umulighed: "Hun må nemlig enten gemme sig dybt under jorden eller få vinger og flyve op i himlens dyb, hvis hun vil undslippe kongehusets straf".<sup>130</sup> Det er altså karakteristisk for en tykhovedet og selvoptaget Jason, at han stadig ikke har gennemskuet Medeas natur, når han udtrykker som en hypotetisk umulighed, hvad Medea rent faktisk gør. Det er først, da han af koret har erfaret sine børns skæbne og har set Medea i sin solvogn, han endelig forstår,<sup>131</sup> hvad vi allerede længe har vidst i kraft af ammens prolog, nemlig at Medea er en kvinde ud over det sædvanlige. "Ingen græsk kvinde havde nogensinde kunne få sig selv til dette",<sup>132</sup> og "du er en løve, ikke en kvinde, med en mere bestialsk natur end den tyrrenske Skylla"<sup>133</sup> råber han i fortvivlet afmagt. Først nu (besynderligt nok!) indser han konsekvenserne af at tage en kvinde om bord, som er i stand til at forråde sin fader og sit hjemland og dertil dræbe sin kødelige broder,<sup>134</sup> og hvor Jason smittede Medea med sin timelighed, mener Jason på sin side, at han selv er blevet smittet af Medeas blodskyld.<sup>135</sup> Altså et for begge parter særdeles usundt bekendtskab.

---

128. 21.

129. 1320.

130. 1296-98.

131. 1329.

132. 1339-40.

133. 1342-43.

134. 1330-35. Det er i øvrigt påfaldende, at Medea dræber sin broder "ved arnen", "*parhestion*", hvilket kan læses i lyset af v. 713, hvor en atheniensisk Aigeus i modsætning til Medea aldrig ville krænke arnens hellighed.

135. 1333.



Jason undrer sig ydermere over, hvordan Medea stadig kan "betragte jorden og solen"<sup>136</sup> og altså over, hvordan sådan en person, der på den måde har sat sig ud over verdensordenen, overhovedet kan tillades en plads i denne verden, og ønsker hende en erinye på halsen.<sup>137</sup> Hans undren er sådan set berettiget, havde det ikke været for Medeas usædvanlige status, og fordi det er ham, der i sidste ende står med ansvaret. Som vi har set, er det jo Jason, der på flere områder har forbrudt sig mod guderne og derved verdensordenen. Således kan Medea overlegent affeje ham ved at gøre opmærksom på, at ingen gud vil lytte til en, der bryder sine løfter,<sup>138</sup> samt at hun selv intet har at frygte, eftersom **det var Jason, der var elendighedens primus motor.**<sup>139</sup> At genoprettelsen af en ødelagt kosmisk balance indebærer ulykke for gerningsmanden såvel som for uskyldige medmennesker, er kun en logisk nødvendighed af det tragiske univers' naturlove, og som gudernes redskab og dertil selv guddommelig er **Medea selv fritaget fra straf, eftersom guder ikke er underkastet menneskelig moral og konsekvens.**

Medeas distancerende fremmedhed, som hidtil kun har kunnet deduceres ud fra dialogens indhold, bliver her til sidst også konkretiseret visuelt. Hendes overraskende tilsynkomst i sin solvogn, enten på taget af *skene* eller i en *mechane*, som i den attiske tragedie normalt er reserveret for guder,<sup>140</sup> placerer hende fysisk på ophøjet afstand af de øvrige medvirkende. Dertil er hendes fuldbyrdede sjælelige forvandling ledsaget af et tilsvarende skift af gevandter. Fra at have båret en typisk græsk klædedragt, der understøttede hendes illusoriske ordgøgleri, kommer hun nu til syne i et orientalsk kostume,<sup>141</sup> der understreger hendes tilbageforvandling. Det er fornøjeligt at forestille sig, at hun under hele forestillingen har båret denne dragt inde under den græske, som hun så her til sidst blot behøver med væmmelse at kaste fra sig som en tom og udtjent kokon for at træde frem i sin genskabte fremmedartede majestæt. Hvor må en græsk simpel ulddragt, alt for lille til store armbevægelser, have kløet og kradset en Medea, vant til at gå klædt i eksotisk farvestrålende silke!

---

136. 1327-28.

137. 1389-90.

138. 1391-92.

139. 1372.

140. Mastronarde (2002) ad 1293-1419, Sourvinou-Inwood (1997) 259.

141. Se Sourvinou-Inwood (1997) 279-94.

## ***Bibliografi***

- Alt, K., "Medeas Entschluß zum Kindermord (Zu Euripides *Medea* 1078-80)", *Hyperboreus* 4 (1984) 271-284.
- Boedeker, D., "Becoming Medea. Assimilation in Euripides", 127-148 i Clauss and Johnston, 1997.
- Clauss, J., and Johnston, S. I. (edd.), *Medea. Essays on Medea in myth, literature, philosophy, and art*, Princeton, 1997.
- Dillon, J. M., "Medea among the philosophers", 211- 218 i Clauss and Johnston, 1997.
- Easterling, P.E. (ed.), *The Cambridge companion to Greek tragedy*, Cambridge, 1997.
- "The infanticide in Euripides Medea", *Yale Classical Studies* 25 (1977) 177-91.
- Foley, P.H.: *Female acts in Greek tragedy*, Princeton, 2001
- Goldhill, S., "The audience of Athenian tragedy", 54- 68 i Easterling, 1997.
- Graf, F., "Medea, the enchantress from afar", 21-43 i Clauss and Johnston, 1997.
- Grønbech, Vilh.: *Hellas* 1-4, København, 1942.
- Hall, E., "The sociology of Athenian tragedy", 93- 125 i Easterling, 1997.
- Jensen, M.S., *Lyre og bog*, Odense, 2004.
- Mastronarde, D. J., *Euripides: Medea*, Cambridge, 2002. (tekst og kommentar).
- Sourvinou-Inwood, C., "Medea at a shifting distance-images and Euripidean tragedy", 253-296 i Clauss and Johnston, 1997.
- Winkler, J. J. and Zeitlin F.(edd.), *Nothing to Do with Dionysos?* Princeton, 1990.
- Zeitlin, F.: "Playing the Other: Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama", 63-95 i Winkler and Zeitlin, 1990.