

Copyright © hrvatskoga izdanja, 2001, Golden marketing
Zagreb, Hrvatska
Sva prava pridržana

Naslov izvornika
Geschichte der griechischen Literatur, Aufl. 1999
© K. G. Saur Verlag München

Nakladnik
Golden marketing
Šenoina 28, Zagreb

Za nakladnika
Ana Maletić

Recenzenti
Marina Miličević Bradač
Zlatko Pleše

Knjigu objavljujemo u suradnji s Hrvatskim studijima Sveučilišta u Zagrebu

ISBN 953-212-045-9

P.R.
Albin Lesky

POVIJEST GRČKE KNJIŽEVNOSTI

Preveo s njemačkoga
Ždeslav Dukat

Golden marketing, Zagreb
2001.

zapis sofističkog predavanja. U pet glava za razna se područja dokazuje ispravnost Protogorina učenja, pri čemu se za svaki spomenuti običaj ili gledište navodi protuprimjer. Daljnji razvoj stare jonske etnografije ovdje je osobito jasno razvidan. Jedna od tih antiteza zaslužuje da je se zapamti kao ilustraciju grčkog humanizma: »Skiti drže lijepim kad netko tko je ubio čovjeka i odsjekao mu glavu sprijeda na konja objesi skalp a lubanju zalije zlatom ili srebrom da bi iz nje mogao piti ili bogovima žrtvovati; ali među Grcima nitko ne bi htio stupiti pod isti krov s onim koji je učinio nešto takvo.« Četiri daljnje glave posvećene su odgojnoj zadaći sofistike, prigovorima protiv ždrijebanja dužnosnika, koje se prakticiralo u duhu demokracije, i raznim pitanjima retorike kojoj su sofisti pridavali toliku vrijednost.

Tekstovi sofista: PS i M. Untersteiner, *Sofisti, Testimonianze e frammenti. Traduz. e comm.* I: *Protagora e Senade*, 2. izd. Firenze 1961; II: *Gorgia, Licofrone e Prodicco*, 2. izd. 1961; III: *Trasimaco, Ippia, Anonymus Iamblichii, »Dissoi Logoi«, Anonymus Περὶ νόμων, Anonymus Περὶ μουσικῆς*, 1954; IV: *Antifonte, Crizia* (a cura di A. Battagazzore), 1962. A. Capizzi, *Protagora. Ed. rivista e amplif. con un studio sulla vita, le opere, il pensiero e la fortuna*, Firenze 1955. M. Gronewald, »Ein neues Protagoras-Fragment«, *Ztschr. f. Papyrol. u. Epigr.* 2, 1968, 1. – Tekstovi retora kod L. Radermachera, *Artium scriptores, Sitzb. Österr. Akad.* 227/3, 1951. – Gorgija: W. Vollgraff, *L'oraison funèbre de Gorgias*, Leiden 1952. H. Metzger, »Ein neues Gorgias-Fragment aus der Papyrussammlung Erzherzog Rainer in Wien (Pap. Graec. Vindob. 39880)«, *Wiener Stud.* 78, 1965, 40. – Antifont: L. Gernet, *Coll. des Univ. de France* 1923; novi otisak 1954. A. Barigazzi, Firenze 1955 (1. i 6. govor koment.). F. Blass-Th. Thalheim, Leipzig 1914; stereotipsko izd. 1966. J. Nicole, *L'Apologie d'Antiphon. D'après des fragments inédits sur Papyrus d'Egypte*, Genf 1907. W. Luppe, »Ein neues Antiphon-Fragment«, *Phil.* 113, 1969, 279. Indeks od F. L. van Cleefa, *Cornell Stud. in Class. Phil.* 5, 1895. U. Albin, »Antifonte logografo I.«, *Maia* N. S. 10, 1958, 38. – Andokid: F. Blass, 4. izd. Leipzig 1913; stereotipsko izd. Stuttgart 1966. G. Dalmeida, *Coll. des Univ. de France* 1930; novi otisak 1960. A. D. J. Makkink, Amsterdam 1932 (1. govor s koment.). U. Albin, *Andocide, De reitu*, Firenze 1961 (s koment.); *De pace*, Firenze 1964 (s koment.). D. Macdowell, *Andokides, On the Mysteries*, Oxford 1962 (s koment.). U. Albin, »Rassegna di studi Andocidei«, *Atene e Roma* 3, 1958, 129. Isti, »Per un profilo di Andocidei«, *Maia* N. S. 8, 1956, 163. – Prikazi i studije: W. Nestle, *Vom Mythos zum Logos*, Stuttgart 1940. O. Gigon, *Sokrates*, Bern 1947, 240. M. Untersteiner, *I sofisti*, 2 sveska, 2. izd. Milano 1967 (s obilnom bibliografijom); engl. Oxford 1954 (s obilnom bibliografijom). E. Wolf, *Griech. Rechtsdenken*, 2. svezak, Frankfurt a. M. 1952. M. Gigante, *Νόμος βασιλεύς*, Napoli 1956. – G. M. Sciacchia, *Gli dei in Protagora*, Palermo 1958. – F. Zucker, *Der Stil des Gorgias nach seiner inneren Form*, Sitzb. Akad. Berlin 1956/1. Carla Schick, »Appunti per una storia della prosa Greca«, *Paideia* 11, 1956, 161. W. Bröcker, »Gorgias contra Parmenides«, *Herm.* 86, 1958, 424. V. Buchheit, *Untersuchungen zur Theorie des Genos Epideiktikon von Gorgias bis Aristoteles*, München 1960. J. H. M. M. Loenen, *Parmenides, Melissus, Gorgias. A Reinterpretation of Eleatic Philosophy*, 1960. (Dopuna bibliografiji: – Antifont: B. Due, *Antiphon, A Study in Argumentation. Opuscula Greco-Latina* 17, København 1980; H. C. Avery, »One Antiphon or Two?«, *Hermes* 110, 1982, 145–158; F. Declève-Caizzi, ed., *Antifonte, Tetralogie*, Milano 1969; E. Bignone, *Antifonte oratore e Antifonte sofista*, Urbino 1974. Andokid: A. E. Raubitschek, »Andocides and Thucydides«, *Studies McGregor*, New York 1981, 121–123; A. Missiou, *The Subversive Oratory of Andokides*, Cambridge 1992; M. Edwards (ed., transl.), *Greek Orators – IV Andocides*, tekst, prijevod i komentar, Warminster 1995; M. Gagarin & P. Woodruff, eds., *Early Greek Political Thought from Homer to the Sophists*, prijev. i tekst, Cambridge Univ. Press 1995; A. W. Saxonhouse, *Fear of Diversity. The Birth of Political Science in Ancient Greek Thought*, Chicago 1992; J. de Romilly, *The Great Sophists in Periclean Athens*, New York 1992. (prev. s franc.))

2. Euripid

Kod Sofokla spomenuli smo onaj sinkronizam koji je trojicu velikana tragedije na različite načine doveo u vezu s godinom bitke kod Salamine. Da se Euripid rodio na dan bitke sigurno je fikcija jer pored toga stoje i drugi datumi. Onaj na Parskom mramoru (60) s godinom 485/84. možda je također upitan kao sinkronizam s Eshilovom prvom pobjedom,¹ ali vjerojatno nije daleko od pravoga. Kako bilo da bilo, posebno značenje ima okolnost da Euripid pripada naraštaju koji je o velikim godinama Perzijskih ratova još znao samo po pričanju otaca. Euripid je bio otprilike vršnjak Protogore pa ako razlika u odnosu na Sofokla, rođenog otprilike 497/96, i nije prevelika, u burnom razvoju koji je nastupio sredinom 5. stoljeća značilo je ipak već i jedno desetljeće jako mnogo. Odlučno je da je Sofoklo nepokolebivo zadržao svoju vjeru i da je ostao trajno odbojan prema duhovnoj revoluciji do koje je došlo zaslugom sofistike, dok je stav njegova mlađeg suvremenika bio drukčiji. Doduše, treba odbaciti shvaćanje da je Euripid naprosto bio pjesnik grčkog prosvjetiteljstva, kako ga se prigodice nazivalo. Već mu je antička tradicija za učitelje pridavala Anaksagoru, Prodika i Protogoru. Naravno da je on poznavao te i mnoge druge ličnosti duhovne Atene a u pojedinim slučajevima moglo je doći i do bliže povezanosti, ali Euripid niti je jednostavno bio učenik sofista niti promicatelj njihovih ideja. Njihovom utjecaju on se, dakako, širom otvorio, njihovi su problemi dobrim dijelom bili njegovi, ali on je ipak za sebe sačuvao nezavisnost u mišljenju a nerijetko je bio i otvoreno kritičan,² tako da ne možemo govoriti o učeničkom odnosu prema sofistici, nego prije o neprestanom strastvenom hrvanju s njom.

Velik je intelektualni nemir uopće značajka toga čovjeka i njegova djela. Potresno ga izražava Euripidovo poprse u Napulju a junak tragedije *Belerofont*, koji na Pegazu hoće jurišati na nebo da dokuči tajne bogova, postaje simbolom samog pjesnika.

Jedva da je koji drugi lik antičke književnosti tako teško razumjeti u njegovim brojnim aspektima kao Euripida. Mnogima od karakteristika svoga djela pripada on još visokoj klasi a ipak ona veličanstvena kompaktnost što je pokazuju Partenon kao i zrele Sofoklove tragedije u njegovu djelu počinje labaviti. Tu stoji plamen raspljene strasti neposredno uz racionalizam stran radnji, pjesme se pjevaju onim istim bogovima koje vidimo na drugome mjestu prognane u carstvo bajke, a posvuda je intenzitet postavljanja pitanja mnogostruko veći nego sigurnost odgovora. Pri tako jakoj diferencijaciji Euripidova djela, s kojom je združena i neujednačenost u umjetničkoj vrijednosti, nije dopušteno tražiti jednu jedinstvenu formulu objašnjenja. Jedino što možemo jest da srodne pojave povežemo u skupine.

Kao u svom djelu, tako i u načinu kako je živio Euripid je pokazao da s njime započinje novo razdoblje. Eshil se oružjem borio za svoj grad, Sofoklo je u njemu obnašao niz visokih službi, dok Euripida ne nalazimo ni u kakvoj usporedivoj povezanosti s polisom. O pitanjima javnog života u svojim je dramama opetovano zauzimao stav ubacujući razmišljanja o takvim problemima u svoje umjetničko

¹ O tim kronološkim igrarijama F. Jacoby, *F. Gr. Hist.*, komentar uz 239 A 50, 63 i 244 frg. 35. Antički izvori za biografiju u izdanju A. Naucka, Leipz. 1871. Rukopisna biografija najbolje u izdanju sholija E. Schwartz, Beri. 1887/91.

² Usp. Hek. 1187 protiv retoričkih umijeća te frg. 439.

djelo mnogo bezbrižnije nego njegovi prethodnici, ali u takvim slučajevima on govori sa stanovništva istražujućeg mislioca a ne polita koji neposredno sudjeluje u radnji, kao Eshil u *Eumenidama* ili Sofoklo u prvom stasimu *Antigone*. U helenizmu i rimsko carsko doba vodili su strance u spilju¹ na Salamini u kojoj je Euripid, daleko od ljudi, pogleda uprta u more, navodno razmišljao o zagonetkama života. Boravak te vrste u slučaju velikih pjesnika i mislilaca pripada stalnim putujućim motivima, ali za sliku što su je ljudi stvorili o Euripidu ta je pripovijest ipak jako simptomatična. Kreativni se genij sada povlači u izolaciju koja je ranije još bila nepoznata i koja je otvorila dubok, često koban jaz između velikog pojedinca i njegova naroda.

Takav pjesnikov položaj kao i okolnost da su mnoge misli sofistike našle odraza u njegovim stihovima učinile su da je Euripid postao glavna meta negodovanja i poruge konzervativaca u to vrijeme živahnih gibanja. Komedijska je toga puna. Za nas se javlja žalosna konzekvencija da su kod tog pjesnika malobrojni dostupni životni podaci još mnogo jače prekriveni anegdotskim smećem nego inače. *Vite* sačuvane u nekim rukopisima daju dobre primjere toga, ali izuzetna je u tom pogledu Euripidova biografija peripatetičara Satira. Jedan papirus (br. 1135 P.)² iz zaključnog dijela 6. knjige njegovih *Bioi* posreduje nam živ dojam o toj vrsti piskaranja i deprimirajuće je da tu vidimo Aristofanove *Tezmosforiazuse* upotrijebljene kao povijesni izvor. Pri tome pokazuje Satir čak i literarne pretenzije: on je biografiju sastavio dijaloški.

Pri takvoj predaji metodološki nije ispravno sad ove sad one priče proglašavati povijesnim. Moramo se zadovoljiti činjenicom da se samo malo toga može prihvatiti kao lišeno sumnji.

Pjesnikov je otac bio posljednik Mnesarh ili Mnesarhid, majka mu se zvala Klita, a komedija je iz njih načinila kramara i piljaricu. Roditelji su potekli iz atičkog dema Flije, ali je pjesnik bio rođen na obiteljskom dobru na Salamini. Među priče o pogrešno shvaćenim proročtvima pripada i pripovijest da ga je otac najprije dao izobraziti u gimnastici budući da mu je izreka proročišta obećala pobjede u agonu. Također, navodno je isprva bio slikar. Podatak iz biografije da je u Megari bilo njegovih slika zvuči jako decidirano, ali u takvim slučajevima treba računati s jednakošću imena. Najvjerodostojnije zvuči vijest o kulturnoj službi što ju je mladi Euripid kao plesač i zublonoša vršio za Apolona Zosterija jer bi tu svrha izmišljanja bila teško razumljiva. Najgore ogovaranje, što ga je komedija s uživanjem širila, bilo je upereno protiv pjesnikova doma. Najprije je navodno bio oženjen Melitom, zatim Herinom; u svom je braku doživio određena gorka iskustva koja bi imala biti u vezi s članom njegova kućanstva Kefisofontom koji je pjesniku prigodice pomagao kod pisanja, ali ne samo kod toga.

Duboka razlika između Sofokla, čiji je život bio tako čvrsto uklopljen u atensku zajednicu, i Euripida dolazi do izražaja i u različitom odnosu obojice prema

njihovoj publici. Euripid je 455. dobio svoj prvi kor, ali mu je uspjeh ostao uskraćen. Među prikazanim dramama nalazile su se *Pelijade*, prva pjesnikova drama o Medeji. Okrutna i lukava osveta što ju je Medeja za Jazonu izvršila na vladaru Jolka Peliji bila je sadržaj drame. Medeja je obećala kuhanjem u loncu pomladiti sijedoga kralja, pa su ga ubile vlastite kćeri.

Prema svjedočenju Parskog mramora (60), Euripid je tek 441. polučio prvu nagradu u agonu.¹ Za njom su slijedile još samo tri, dosta malo ako znamo da je za devedesetdvije tetralogije dobio kor. Kad pojedini izvori izvješćuju o pet pobjeda, onda je pribrojena posmrtna koju je njegov istoimeni sin ili nećak² stekao dramama *Ifigenija u Aulidi*, *Alkmeon u Korintu* i *Bakhe* iz njegove ostavštine.

Otpor publike protiv Euripida navodno je dobio svoj ekstreman oblik *Kleonomom tužbom zbog asebie* (bezboštva), no Satir je kao izvor veoma sumnjiv. Ipak se čini da pri svem iskrivljavanju ovdje u krajnjoj liniji postoji neka povijesna podloga. Aristotel (*Ret.* 3, 15, 1416a29) zna za pjesnikov sudski postupak protiv nekog Higijenona u kojem se radilo o zamjeni imetka (antidosis) prigodom javne službe (liturgije) a kod njega navodno su ulogu igrale i pogrde zbog pjesnikove bezbožnosti.

Euripidu je bio pripisan *Epinikij* za olimpijsku pobjedu u utrci kola koju je Alkibijad polučio vjerojatno 416. u Olimpiji.³ Posjedujemo iz njega pola tuceta stihova (frg. 3 D.), ali iz Plutarhova *Demostena* (1) doznajemo da su u antiki navodili i druge pjesnike kao njegove autore. Euripidov bliži odnos s Alkibijadom je pri različitim naravima oba čovjeka slabo vjerojatan.

Vjerodostojna je vijest da su Atenjani pjesniku *Trojanki* povjerili *sastavljanje nadgrobne pjesme za pale pred Sirakuzom*. Epigram sačuvan kod Plutarha, *Nikija* (17), dobro je ocijenio E. Heitsch.⁴

Kao Eshil, i Euripid je umro u tuđini. Godine 408. on je još prikazao u Ateni svog *Oresta*, ali uskoro potom otišao je na dvor Arhelaja u Pelu. Boravku u Makedoniji prema rukopisnoj je biografiji prethodio boravak u Magneziji koja ga je navodno počastila gostinskim pravom (proksenija) i oslobođenjem od državnih tereta (atelija). Ne znamo čak niti o kojoj se Magneziji radi i moramo ostaviti otvorenom mogućnost da je neki natpis u počast pjesnika bio uzrokom nastanka te vijesti.

Arhelaj, kod koga je Euripid proveo zadnje godine svog života, imao je ambiciju da svoj dvor, čije običaje uostalom moramo zamišljati kao sasvim barbarske, ukrasi velikim imenima. Spominju se razna, među njima tragičar Agaton i pjesnik ditiramba Timotej koji je kao pristaša modernizma u glazbi morao Euripidu biti vrlo blizak.

U Euripidovu se slučaju pokazuje u kojoj je mjeri smrt velikih ljudi neiscrpna tema za anegdote. Navodno su ga rastrgali mološki psi, potomci jednog kraljevskog lovačkog psa za čijeg je ubojicu pjesnik od Arhelaja isposlovao oprostjenje

¹ C. F. Russo, »Eur. e i concorsi tragici lenaici«, *Mus. Helv.* 17, 1960, 165, navodi datume izvedbi koji se još daju utvrditi i nastoji dokazati minucioznom argumentacijom da je sudjelovanje pjesnika na lenejskim agonima sasvim nevjerovatno.

² Sin: shol. Aristof. *Žabe*, 67. Nećak: Suda.

³ C. M. Bowra, »Epinician for Alcibiades«, *Historia* 9, 1960, 68.

⁴ »TA ΘΕΩΝ«, *Phil.* 111, 1967, 21.

¹ Vita, Satir kol. 9, Gelije 15, 20, 5. Putujući motiv: H. Gerstinger, *Wien. Stud.* 38, 1916, 65.

² G. Arrighetti, *Satiro, Vita di Euripide*, Pisa 1964.

kazne. Biti rastrgan od pasa zacijelo je mišljeno kao kazna za bezbožnika, kao što su uostalom Euripidov grob i njegov kenotaf u Ateni prema legendi bili pogođeni munjom.

U Atenu je vijest o pjesnikovoj smrti stigla u proljeće 406. prije Velikih Dionizija. Zvuči vjerodostojno da je Sofoklo kod proagona, neke vrste predstavljanja sudionika predstojećih igara, sam u žalobnoj odjeći predveo kor i glumce bez vijenaca na glavama. Arhelaj je navodno pjesnika pokopao u Peli, a pored toga imamo vijesti o grobu kod putne postaje u Aretuzi. Atenski kenotaf na putu u Pirej već smo spomenuli; na njemu su bili urezani lijepi stihovi što ih čitamo u *viti* sa smionom naznakom autora »Tukidid ili Timotej«.

Za kronologiju osamnaest sačuvanih drama – *Reza* smatramo neautentičnim – daju prvo i najsigurnije uporište predajom sačuvani datumi izvedbe: 438. *Alkestida*, 431. *Medeja*, 428. *Hipolit*, 415. *Trojanke*, 412. *Helena*, 408. *Orest*; također znamo da su *Aulidska Ifigenija* i *Bakhe* bile prikazane tek poslije pjesnikove smrti. Daljnje važno uporište daju aluzije komedije koje su za Euripida posebno česte i zajedljive i kadšto pružaju siguran *terminus ante quem*. Naprotiv, aluzije na suvremena zbivanja teško da ikada daju sigurne oslonce za datiranje. Čak i pronalazanje aluzije na atensko brodovlje u sicilskim vodama u stihovima kojima se Dioskuri opraštaju u završnom dijelu *Elektre* bilo je nedavno dovedeno u pitanje. Posljednjih su godina spekulacije te vrste katkada daleko prešle svaku mjeru i Euripidova je tragedija bila interpretirana kao zamaskirana povijest.¹ Nema sumnje da se treći od trojice velikih tragičara s pozornice obraća suvremenici češće nego njegovi prethodnici ali konkretne političke aluzije ne susrećemo prečesto i respekt prema njegovom umjetničkom djelu trebao bi nas spriječiti da u licima njegovih tragedija nastojimo prepoznati ključne figure suvremene povijesti. Stil i metrika također su kronološka pomagala, premda ih ne smijemo precjenjivati. Ali neporeciva je činjenica da u obilnoj Euripidovoj produkciji srodne pojavnosti, osobito u motivici, tvore skupine koje vremenski pripadaju zajedno.

Iz kronologije Euripidovih drama, kod koje stojimo na razmjerno sigurnu tlu, proizlazi da nijedna od sačuvanih nije starija od *Alkestide* koja je bila izvedena 438. Tada je Euripid već sedamnaest godina pisao za pozornicu pa nam tako i kod njega ostaje uskraćeno da upoznamo njegovo rano stvaralaštvo na osnovi nekog sačuvanog djela.

Iz hipoteze znamo da je *Alkestida* bila četvrta drama tetralogije, dakle je stajala na mjestu gdje smo inače navikli naći satirsku igru. Imamo razloga pretpostaviti da to nije jedini slučaj u kojem je Euripid umjesto satirskom igrom tetralogiju zaključio dramom sretna ishoda. On nije bio obdaren živahnim vedrinom koja nas još ushićuje u ostacima *Thneuta* i *Diktiulka*: to pokazuje *Kiklop* čiji je humor druge vrste.

Spomenuto mjesto *Alkestide* u tetralogiji bilo je doživljeno kao poziv da se u njoj pronađe što je moguće više komičnoga ili čak burlesknoga i takvo je nastojanje često vodilo nerazumijevanju biti toga uspjelog djela čiji je utjecaj u svjetskoj književnosti bio tako plodan.

¹ Najdalje ide E. Delebecque, *Eur. et la guerre du Péloponnèse*, Paris 1951. Tamo i daljnja literatura.

Euripid je tu posegnuo za pričom koja u uzbudljivu cjelinu veže dva nadaleko proširena motiva iz bajke. To je priča o ženi punoj ljubavi koja dragovoljno daruje vlastiti život kada smrt dođe uzeti život njezina muža. K tome pridolazi, ovdje upotrijebljena kao rasplet, pobjedonosna borba jakog čovjeka s demonom smrti, motiv koji se često javlja samostalno ili u spoju s drugima. Već je Frinih obradio priču o Alkestidi i čini se da je utjecaj njegove obradbe tog sižea bio osobito intenzivan u onim prizorima Euripidove drame u kojima se radi o dolasku i svladavanju Thanatosa, personificirane smrti. Ali Euripid je, bez bitnih izmjena u supstanciji sage, ipak jednim jednim zahvatom stvorio potpuno nove pretpostavke u sferi duševnoga. Dok je u staroj legendi a zacijelo isto tako i kod Friniha nevjesta na dan vjenčanja objavila svoju spremnost na žrtvu pa je ovu već morala i prinijeti, Euripid je između ta dva događaja umetnuo vremenski razmak od više godine tijekom kojih je Alkestida u potpunosti doživjela sreću žene i majke. Hladno razumsko pitanje kako je to Alkestida mogla s određenim danom smrti pred očima promašuje bit umjetničkog djela. Pjesniku je bilo stalo do onoga što je dobio tim smionim činom: Alkestida prinosi žrtvu svog života što ju je jednom na dan vjenčanja obećala pri punoj svijesti o tome što napušta i žrtvuje.

Drama započinje efektним kontrastom između Apolona, blistavog boga, koji napušta Admetovu kuću, i Thanatosa, koji dolazi po svoju žrtvu. U sučeljavanju dvaju božanstava iz odvojenih svjetova osjeća se utjecaj prizora iz delfijskog hrama u *Eumenidama*. Ulazi kor staraca iz Fere pjevajući o brizi i tuzi, a služavka ga obavješćuje da se unutra u kući Alkestida oprašta od doma i služinčadi. Taj najraniji Euripidov glasnički izvještaj već pokazuje ono epsko majstorstvo koje je on uvijek iznova pokazivao u narativnim dionicama svojih drama. Poslije korske pjesme na pozornicu izlaze supruzi i svjedoci smo Alkestidinih zadnjih riječi i tužaljki te njezine smrti. Već sljedeći epizodij dovodi Herakla, spasioca, koji na putu u jednu svoju pustolovinu želi svratiti k Admetu. Ovaj mu prešućuje svoj težak gubitak da bi u svojoj kući mogao dolično primiti gostinskog prijatelja. Već se svrstava pogrebna povorka, kad dolazi Feres, Admetov otac, s darovima za pokojnicu. I tu opet upoznajemo potpuno razvijen važan element koji se stalno ponavlja: prizor prepirke, agon, u kojemu u jasnu formalnom redosljedu, prije svega u dobro sračunatoj izmjeni dugih govora i stihomitije s njezinom munjevitom razmjenom britkih stihova, dvije strane rješavaju dvoboj riječima uz upotrebu svih raspoloživih argumenata. Tu je svijet od *δισσολόγοι* što su ga otvorili sofisti dobio svoj dramski oblik. Feres je svojedobno odbio žrtvovati vlastiti život za sina i ovaj mu sada predbacuje njegovu sićušnu žed za životom; ali Admet mora sam slušati optužbu da je iz bezobzirna egoizma dopustio da za nj umre njegova žena. Poslije agona napušta pogrebna povorka i s njom kor pozornicu, jedan od rijetkih slučajeva u kojima ona poslije paroda kora ostaje ispražnjenom. Heraklo, koji je u međuvremenu u kući veselo pijančevao, doznaje od jednog sluga pravo stanje stvari. Odmah polazi da Thanatosu otme njegov plijen i kad se Admet vrati s groba pa pred svojom palačom sav izvan sebe jadikuje, dovodi mu on suprugu vraćenu u život. Admet još mora izdržati malu igru intrige kad mu Heraklo velom zastrtu Alkestidu predstavlja kao strankinju i tako iskušava njegovu vjernost, ali onda smije sretno združeni par stupiti preko praga dvora u nov život.

Alkestida odmah postavlja pred nas osnovni problem Euripidove tragedije u svoj njegovoj oštrini. O tome da bogovi ovdje ne znače isto što kod Eshila ili kod Sofokla u dramama o Edipu ne treba trošiti mnogo riječi. Ljudi sa svojim nevoljama i strahovima, svojim nadanjima i planovima stupili su ovdje u središte dramske igre. Ali kako njih vidi Euripid? Nema sumnje da kod njega duševna zbivanja igraju veliku ulogu, ali smijemo li ga zato nazvati otkrivačem psihologije u drami? I je li uopće psihologija to što njegove drame drži u pokretu?

Alkestida pokazuje na poseban način teškoće u koje odmah zapadamo s modernim pojmovima i zahtjevima. Tu je *Alkestida*, ljubeća žena koja se žrtvuje za muža. Ali gdje ona govori o toj svojoj ljubavi? Pjesnik nam je njezino opraštanje od života prikazao dvaput, posredstvom izvještaja služavke i u velikom prizoru same *Alkestide*. Naglasci su u oba ta odlomka različito porazmješteni: u glasnikom izvještaju to je nježna tužaljka, dok u prizoru smrti, poslije lirske vizije tjeskobe, susrećemo ono lucidno promišljanje i rezimiranje primijete žrtve koji su uvijek iznova izazivali čuđenje čitatelja. Ali nigdje *Alkestida* ne govori o žaru svog srca koji je nagoni na žrtvu, nigdje ne čujemo riječi kakve očekujemo od ljubeće žene. No najveću sablazan za ljude modernog doba izaziva Admetov lik. Kako ozbiljno uzeti čovjeka koji dopušta da za nj umre njegova žena i onda nju umiruću zaklinje neka ga ne napusti, čovjeka koji jadikovkom zbog svoje sudbine ispunja palaču i grad i želio bi biti sažaljevan zbog onoga čime se okoristio?

Interpretacije ovdje izloženih teškoća razdvajaju se sad kao i ranije jedne od drugih na način koji je tipičan za sveukupno tumačenje Euripida.

Do svoga ćemo vlastitog stajališta najlakše doći ako prije svega utvrdimo ekstremne granične pozicije. Dugo su noviji autori ono što im u pogledu psihologije tekst nije neposredno pružao tražili među redovima i uključivali u svoju interpretaciju. Mnoge stvari te vrste nalaze se kod Wilamowitza¹ koji je, primjerice, tvrdio da je *Alkestida* izgubila mnoge iluzije i da ne bi ponovila svoje obećanje da će se žrtvovati. Ta metoda ima još i danas svoje pristaše i osobito je istaknuta u van Lennepovoj knjizi o Euripidu i u njegovu izdanju *Alkestide*. Pri tome, naravno, osobito loše prolazi Admet i daljnji zajednički život supruga ne sluti na dobro.

Interpretacija te vrste danas je postala rijetkom; štoviše, prevladalo je uvjerenje da takvo psihologiziranje potpuno promašuje intencije antičkog pjesnika. Tako je sad klatno otišlo na drugu stranu pa je Walter Zürcher u svojoj poticajnoj knjizi *Darstellung des Menschen im Drama des Euripides* mogao poduzeti pokušaj da znatno ograniči značenje psihološkoga kod tog pjesnika a u važnim slučajevima i da ga sasvim porekne. Slijedeći interpretaciju Sofokla kako ju je zastupao Tycho von Wilamowitz, Zürcher poriče da kod Euripida imamo posla s dosljedno ocrtanim karakterima. Štoviše, lice je sekundarno u odnosu na radnju i samo je funkcija dramskog svijeta. Mi ćemo morati tamo u nastavku gdje takvo gledanje ide predaleko i najzad vodi do raspada velikih euripidovskih likova uložiti prosvjed. Ali nešto je bitno ipak uočeno: u Euripidovu prikazivanju ljudi ne ide se toliko za karakterom u smislu modernog individualizma koliko za općenitim ljudskim načinima reagiranja u mržnji i ljubavi, boli i veselju. Tu je Euripid majstor, tu je on

¹ Griech. Trag. 3, 87.

dramskoj pozornici otvorio velike sfere duše i utoliko je također opravdano govoriti o važnosti psihološkoga u njegovu djelu. Kako se on u tom pogledu razlikuje od Sofokla, to je davno precizno formulirao J. Burckhardt:¹ »Tako dok Sofoklo uvijek ima posla s cjelinom karaktera, Euripid katkada ima načina da osjećaj pojedinačne osobe u određenom prizoru iskoristi sve do u najsitnije pojedinosti...«

Što se tiče prije spomenutih sablazni što ih *Alkestida* izaziva kod modernog načina mišljenja, tu treba imati na umu porijeklo građe i osebuje konvencije antičke drame. Rezoniranje junakinje, koje se često ukazuje hladnim, odgovara tipično grčkom porivu da se položi račun o vlastitu djelovanju i ono zacijelo dolikuje zreloj ženi. Čak i Sofoklova Antigona ne postupa drukčije i također je izazivala negodovanje.

Lik Admeta stavlja ipak svakog pjesnika pred gotovo nesavladive teškoće. Nedavno je u važnoj raspravi² K. von Fritz oštroumno izanalizirao način na koji taj lik kod Euripida vrijeđa naše osjećaje. Jedva da možemo pretpostaviti da je kritika te vrste bila izvan mogućnosti 5. stoljeća; ta u agonu čujemo iz usta Feresa (jednog doduše sasvim nesimpatičnog ocrtanog Feresa) predbacivanja koja su jednaka našima. K. v. Fritz je formulirao misao koja je plodonosna za dobar dio Euripidova stvaralaštva: kad je Euripidova umjetnost prerađivala drevnu mitsku i legendarnu građu i time otvarala nove prostore duševnoga, nužno su morale nastajati disonance. Ne može se poreći da ih nalazimo baš u *Alkestidi*. Ali ostaje upitno da li su one bile rezultat pjesnikove izvorne intencije ili su nastupile kao neizbježna posljedica njegova načina stvaranja. Ne tražimo nikakav sveobuhvatni odgovor jer bi taj u svakom slučaju morao zakazati kod jednog dijela Euripidova djela, ali u Admetovu slučaju mislimo da je pjesnik ipak učinio podosta da gostoljubivog i istinski rastuženog Apolonovog miljenika učini ako ne simpatičnim, a ono bar podnošljivim. Ne baca li *Alkestidino* opraštanje od bračne postelje, kako ga opisuje služavka, svjetlo i na njezina supruga? A njezinim riječima (st. 287) da ne bi željela živjeti bez Admeta ne treba odreći njihovo značenje samo zato što ona u istom dahu spominje i osirotjelu djecu. Također je važno i ono što Admet kaže poslije povratka s groba (940): »Sad shvaćam.« To, naravno, ne znači nikakav obrat, ali ipak implicira razumijevanje. Pjesnik, dakako, nije mogao motivirati Admetovo prihvaćanje žrtve. Zato je od njega bilo mudro da to uopće nije niti pokušao i da se ograničio na ono što je sadržavala drevna bajka. Ali svakako je pokazao – i to je novo – kako se žrtva s gorkim jadom okreće protiv onoga koji ju je prihvatio. No njegov jad možemo ozbiljno shvatiti i radost zbog njegova izbavljenja možemo podijeliti samo ako u Admetu vidimo više nego prijezira vrijednog egoista koji smrt izbjegava žrtvujući svoju ženu. Ne želimo izmaknuti teškoći tih pitanja zaklanjajući se za Goetheov autoritet. Ali za to da je jedan takav način gledanja ipak moguć, ostaje njegova farsa *Götter, Helden und Wieland* valjano svjedočanstvo.

Od triju tragedija koje su prethodile *Alkestidi* prva, *Krećanke*, obradila je priču o Minosovoj unuci Aeropi koju je njezin otac Katrej zbog razvrata predao

¹ Griech. Kulturgesch. 2, 306 (Kröner). Umjesto »karakter« danas bismo kod Sofokla radije rekli »etos«.

² »Euripides' 'Alkestis' und ihre modernen Nachahmer und Kritiker«, *Ant. u. Abendl.* 5, 1956, 27; sada *Antike und moderne Tragödie*, Berlin 1962, 256. Dokumentacija o novijoj raspravi o prosudbi te drame nalazi se niže u bibliografiji.

Naupliju da je utopi. Ali ovaj ju je udao za Plistena. O *Akmeonu* u *Psofidi* ispravnim korištenjem fragmenata¹ dobili smo jasniju predodžbu. U središtu radnje bila je vjernost Arsinoje, koja je po sestrinskoj liniji u rodstvu s Alkestidom, prema prognozi i prevrtljivom Alkmeonu. Osobito je mnogo prašine uzvitlala treća drama *Telef*.² Tu je od Ahileja ranjeni kralj Mižana iznudio svoje ozdravljenje tako što se u prosjačkim haljinama ušuljao u grčki tabor i zaprijetio malom Orestu. Kralj u dronjcima bio je za atičku pozornicu onog vremena nešto nečuveno.

Godine 431. ostao je Euripid s *Medejom*, koju danas ubrajamo u njegova remek-djela, na trećemu mjestu u agonu. I tu je on opet jednom dublje zadio u drevnu priču unoseći u nju obrat koji je bio od najveće važnosti za crtanje emocija. U Korintu se znalo za grob Medejine djece i vjerojatno je postojala i verzija mita u kojoj ih je ona, pri pokušaju da ih učini besmrtnima, greškom ubila.³ Kod Euripida je iz toga nastala krvnica vlastite djece koja se u divljoj strasti osvećuje Jazonovoj nevjeri. Plauzibilna je pretpostavka da je ubojstvo djece kao osveta prevarene žene bilo oblikovano prema mitu o Prokni i Tereju, ali to ipak nije moralo biti baš pod utjecajem Sofoklovog *Tereja*. Vijest u hipotezi da je Euripid svoju dramu načinio prema nekoj *Medeji* Neofrona nije vjerodostojna; ostaci te drame prije ukazuju da je taj autor bio imitator koji je želio poboljšati Euripida.⁴

Radnja *Medeje* oblikovana je umijećem koje čini da se zaključna katastrofa ukaže neizbježnom. Kolšanka, koja je Jazona pratila na svim njegovim lutanjima sve do Korinta, vidi da je izdana zbog kćeri kralja te zemlje i izručena bijedi. Na početku drame, poslije ekspozicije u prologu dadilje i prizora koji nam pokazuje Medejinu djecu, čujemo divlje krikove i kletve napuštene žene iz unutrašnjosti kuće. Ali onda ona sabrano istupa pred kor korintskih žena govoreći im o općem ženskom udesu i o svojoj osobnoj sudbini. Racionalni iskaz zadržava svoja prava kod Euripida čak i u prizorima najuzburkanijih strasti; također, nije moguće zanijekati da pjesnik umije naizmjeničnom upotrebom patosa i racionalna zaključivanja izvući značajne kontrastne učinke a pri obrnutu redosljedu i efektne klimakse.

Medeja je odlučna da se osveti premda još ne vidi jasno na koji način. Korak po korak ona napreduje. Kor mora obvezati na šutnju, – to je ustupak konvencijama pozornica. Da žene pomažu ženi, bilo bi po sebi vjerojatno; ali da Korinćanke podupiru ženu barbarku protiv vlastite kraljevske kuće, to je nešto što moramo prihvatiti radi same drame.

U prizoru s Kreontom pribavlja Medeja sebi jednodnevnu odgodu namijenjenog joj progonstva. Slijedi veliki agon između nje i Jazona u kojem ne dolazi ni do kakva pomaka u radnji, kao što se to u takvim dijaloškim prepirkama u pravilu i ne

¹ W. Schadewaldt, »Zu einem Florentiner Papyrusbruchstück aus dem 'Alkmeon in Psophis' des Eur.«, *Herm.* 80. 1952, 46; sada *Hellas und Hesperien*, Zürich 1960, 316. Za ovaj kao i za sve ostale Euripidove fragmente sada treba konzultirati H.-J. Mettea, *Lustrum* 1967/12 (1968).

² Važno za rekonstrukciju: E. W. Handley-J. Rea, »The Telephus of Eur.«, *Univ. of Lond. Bull. of Inst. of Class. Stud. Suppl.* 5, 1957, s novijim fragmentima na papirusu i dokazom da *Pap. Berol.* 9908 (*Berl. Klass. Texte* 5/2, p. 64) pripada ovoj drami a ne Sofoklovog *Skupštini Ahejaca*.

³ *RE* 15, 1932, 42.

⁴ O *Tereju*: W. Buchwald, *Studien zur Chronologie der att. Trag.* 455 bis 431, dis. Königsb. 1939, 35. Neofron: D. L. Page u izdanju te drame (v. niže), XXX. Neofronov prioritet razmatra K. v. Fritz, *Antike und moderne Tragödie*, Berl. 1962, 334. Isto tako nedavno Br. Snell u 2. dodatku njemačkog izdanja svojih *Scenes from Greek Drama*, Berkeley 1964.

događa; ali upoznajemo čovjeka koji lijepim riječima hoće opravdati izdaju prema ženi koja mu je jednom spasila život. U sljedećoj sceni atenski kralj Egej, koji se vraća iz delfijskog proročišta, prolazi pozornicom pomalo na način kometa. Često je bila kritizirana epizodičnost tog dijela, ali Egejevo obećanje da će Medeji pružiti utočište daje oslonac nastavku radnje. Moguće je da je *Medeji* prethodio *Egej* u kojem je bila prikazana Medeja na kraljevu dvoru u Ateni gdje je pokušala zločinački umoriti posinka Tezeja. U tom slučaju nadovezivao bi se ovaj prizor u *Medeji* na situaciju koja je publici bila poznata. Sad je Medejin plan gotov: mladoj će nevjesti u dvor po sinovima poslati poklone od kojih će ona bijedno zaglaviti, a onda će ubiti svoju vlastitu djecu. Jazon je neutraliziran hinjenom pomirbom i zlokobni darovi nalaze svoj put do Kreuse. Poslije kratke korske pjesme koja, kao i često inače, premošćuje veći vremenski razmak, vraćaju se djeca iz palače. Sad Medeja zna da su dječaci kao donositelji smrtonosnih darova izgubljeni i premda prijeti da će joj snaga malaksati, mora sad ona, prisiljena stanjem stvari, izvršiti ono što je na početku planirala kao čin vlastite volje. Već dolazi glasnik i javlja kako su Kreusa i Kreont umrli u strašnim mukama: tada Medeja zadaje smrtonosne udarce za koje zna da će pogoditi njezino vlastito srce. Prekasno dojuri Jazon; nailazi samo na podrugljivo Medejino likovanje nad njegovim jadom.

Nijedna druga grčka tragedija, osim možda *Hipolit*, nije u tolikoj mjeri pokretana silama koje izviru iz čovjekove duše da bi vršile demonski utjecaj. S time je u skladu činjenica da je Euripid ovdje kao nigdje drugdje u monologu učinio dušu vidljivim poprištem sukobljenih sila. To se događa u tri govora (364, 1021, 1236) koje unatoč ponekoj riječi upućenoj koru možemo smatrati monolozima budući da im svrha nije priopćavanje obavijesti nego otkrivanje vlastitog razmišljanja i unutarnje borbe. Srednji od ta tri govora ispunjen je najsnažnijim afektom i nema mu ravna u grčkoj tragediji. Četiri puta mijenja Medeja odluku: divlja žudnja za osvetom, ljubav prema djeci, svijest o sigurnoj katastrofi u dvoru i o njezinim posljedicama susreću se na bojnopolju njezine duše. Pobjeđuje spoznaja da su djeca u svakom slučaju izgubljena, ali u zaključnim riječima otkriva Medeja sile iz čijeg je sukoba sve to nastalo: vruće srce (θυμός) i odvagujuće promišljanje (βουλευματα); poraz ovoga potonjeg uzrok je najgorih zala za ljude.

Pitanja koja su nam se postavila kod *Alkestide* ovdje se iznova nameću. Već su antički kritičari, čija mišljenja nalazimo u hipotezi i sholiji uz st. 922, *Medeji*, koja plače nad svojom djecom a ipak ih ubija, porekli jedinstvo njezine naravi. Noviji su ih autori slijedili u tome i izrazili gledište da se taj lik raspada na svoje sastavne dijelove. To je, međutim, pogrešna prosudba o pjesniku koji je o ljudskoj duši znao više nego njegovi kritičari, koji bi željeli tako usko povući njezine granice. Bezmjerna mržnja prema izdajici i nježna ljubav prema djeci te mnogo drugoga što se razlikuje kao vatra i voda može jako dobro naći svoje mjesto u jednoj ljudskoj duši. Utjecaj tog lika u svjetskoj književnosti, s kojim se malo toga dade usporediti, pruža siguran dokaz o veličajnosti i ispravnosti njegove koncepcije.

Jedno ipak ne možemo osporiti: naša simpatija za Medeju koja trpi nevolju i krivdu gasi se onda kada po nju dolaze čarobna kola njezinog djeda Helija da je odvezu. Tu je ona uklonjena iz sfere ljudskog shvaćanja i sažalijevanja, njezin je

demoniski trijumf odvaja od našeg svijeta. Dramski je pjesnik ostvario efektan završetak, ali to nije sve. U riječima što ih govori sa svoga čudesnog vozila (treba ga zamišljati uzdignutim, na primjer na krovu *skené*) utemeljuje ona kult svoje djece koji je u Korintu stvarno postojao. Slučaj je tipičan jer veoma često se Euripidove tragedije unatoč svoj slobodi u oblikovanju mitske priče na svome kraju okreću natrag ka postojećim kultovima kao da im zadaća i nije bilo drugo nego da objasne njihov nastanak.

Poslije *Medeje* bio je 431. izveden *Filoktet* o kojem je bilo govora kod Sofoklove obrade te mitske građe a kao treća drama *Diktis* s Danajinom pustolovinom na Serifu gdje ju je gnjavio kralj Polidekt a spasio njezin sin Perzej kad se vratio s pustolovine kod Gorgona.

U *Hipolitu*, izvedenu 428, poslije prizora u kojem Fedra, razdirana strašću, otkriva svoju tajnu, na pravi euripidovski način slijedi spokojno razmatranje o čovjekovu putu u grijeh. Fedra osporava izreku da krivnja izrasta iz manjkava uvida; štoviše, većina ljudi zna što je pravo, ali je zavodljivost zla užitka jača. Ispravno je bilo uočeno¹ da tu pred sobom imamo polemiku protiv Sokratova učenja o vrlini kao znanju. Ali jasno postaje i to da Fedrine riječi o uvidu i strasti označuju iste protivnike koje je spomenuo Medejin veliki monolog kao determinirajuće sile njezine sudbine. U stvari, s *Hipolitom* nismo samo vremenski u velikoj blizini *Medeje*; te dvije tragedije, o kojima će biti još toga da se nadoda, predstavljaju razdoblje Euripidova stvaranja u kojem tragični konflikt s posebnim intenzitetom izbija iz elementarnih sila ljudske strasti.

Euripid je priču o Minosovoj kćeri Fedri, Tezejevoj supruzi, čija razorna ljubavna strast prema posinku Hipolitu upropašćuje i nju i njega, već nekoliko godina ranije iznio na atensku pozornicu. U toj drami Fedra je svoju ljubav bez sustezanja ponudila pastorku, koji je zgrožen zastro glavu. Po tome je drama nazvana *Hippolytos Kalyptomenos* (*Zastrti Hipolit*) o kojem po dijelovima Senekine *Fedre*, Ovidijevoj *4. heroidi* i malim ostacima dobivamo neku predodžbu.² Moderni je čovjek sve do nedavna teško mogao zamisliti pripovjednu i dramsku književnost bez erotike kao dominantnog motiva i tek rijetko mislimo na to kako je odlučujuću ulogu Euripid odigrao pri njegovu širenju. Radikalizam s kojim je on na pozornici prikazao stvari koje su ondje bile posve nove Atenjane je nemalo zaprepastio i šokirao. Komedija daje za to obilje svjedočanstava. Prvi je *Hipolit* bio odbijen. Naprotiv, drugi, koji je dobio pridjev *Stephanephoros* ili *Stephanias* (*Vjenconoša*), svom je pjesniku 428. donio pobjedu.

Možemo ustanoviti da se prerada odnosila na lik Fedre. Sad ona nije razvratna Krećanka koja poznaje samo zakon svoje strasti; tu je ona plemenita žena koja grešnu želju hoće sakriti u dubini svoje duše čak i ako će zbog toga morati propasti. Možda je nova verzija drame izgubila nešto od svoje elementarne vital-

nosti; možda je kontrast oba glavna lica u prvoj verziji snažnije dolazio do izražaja; ali za tragični sadržaj to je značilo ipak bitno produbljenje da je čisti mladić sada suočen s plemenitom ženom koja mora podleći u borbi s demonom u svojim vlastitim grudima i povući za sobom u propast čitav svoj dom.

Pjesnik je pokazuje bolesnu i pripravnu da umre i u tom stanju ona dopušta svojoj zabrinutoj dadilji da joj iščupa njezinu tajnu. Taj je lik Euripid vrlo fino ocrtao tako da se prijelaz od početne zgranutosti priproste žene k spremnosti na podvođačku pomoć ukazuje vjerojatnim. Ali dobronamjerne dadiljine usluge ispadaju loše: Hipolit za njezina otkrića ima samo gnušanje i zgražanje a Fedra koja je prisluskiivala zna da je za nju sve izgubljeno. Sad polazi putem koji joj se još od početka jedini činio otvorenim, putem u smrt. Pismo što ga ostavlja za sobom, kojim objeđuje Hipolita za nasrtaj na njezinu čast te tako i njega sa sobom vuče u propast, u prvoj je drami bez sumnje bilo više u skladu s Fedrinom karakterizacijom. Ali i u drugom *Hipolitu* može se taj korak razumjeti više na osnovu bezgranična ogorčenja odbijene žene kojoj prijete poniženje i osramoćenje unatoč njezinu samosvladavanju i ponosu zbog vlastite krepsti. Možemo u analizi lučiti motive i konstatirati da Fedra ide u smrt radi svoje časti a da za sobom ostavlja zlokobno pismo iz želje za osvetom, ali jedinstvo njezina lika time je isto tako malo dovedeno u pitanje kao Medejin sukobom njezinih emocija.

Čudna je i problematična u toj drami, oblikovanoj u potpunosti kao produkt ljudskih naravi, uloga bogova. Afroditu otvara dramu svojim govorom u prologu, Artemida je zaključuje kao *dea ex machina*. Čvršće i smislenije je u scensko zbivanje uklopljena Artemida. Posredstvom nje predstavlja se Hipolitova narav neposrednošću koju je pjesnik tog vremena mogao postići samo na taj način. Dijelovi u kojima Euripid prikazuje odnos čistoga mladića prema njegovoj božici pripadaju najljepšemu što je napisao. Takav je prizor poslije Afroditina prologa u kojem on časti Artemidu vijencem s nedirnute, neutrte cvjetne livade. Ali taj prizor otkriva u isto vrijeme jednostranost njegove naravi koju su Grci nazivali *hybris*. Hipolit osorno otprema starog slugu koji ukazuje na Afroditu kao štovanja vrijednu božicu; na taj način on odbacuje veliku silu stvarnog života koja je za Grke imala božanski karakter.

Osobitu važnost ima Artemida u oblikovanju zaključnog dijela. Vraćajući se s daleka putovanja, Tezej je našao Fedru mrtvu i kod nje optužujuće pismo. Pod njegovim dojmom ostaje on u velikom agonu gluh za sva uvjeravanja svog sina koji je povrh toga zakletvom obvezan na šutnju o Fedrinu motivu. Jednom od triju želja, ispunjenje kojih mu je udijelio njegov otac Posejdon, Tezej zaziva propast na svog sina i protjeruje ga iz Trezena. Glasnički izvještaj jezivom plastičnošću opisuje kako je od Posejdona poslani golemi bik poplašio Hipolitove konje i proizročio njegovu smrt. Umirućeg Hipolita donose na pozornicu; tad se ukazuje Artemida i stihovima neusporedive nježnosti opršta se od svog lovca, a onda Tezeju otkriva istinu i utemeljuje Hipolitov kult koji je postojao u Trezenu i koji je tvorilo polaznu točku za postanak mitske priče.

U upravo skiciranoj završnoj sceni kao i u prologu koji govori Afroditu ima, međutim, mjesta koja čine da se čitav konflikt ukazuje kao borba između obiju

¹ Br. Snell, »Das früheste Zeugnis über Sokrates«, *Phil.* 97, 1948, 125; isti, *Scenes from Greek Drama*, Berkeley 1964, 59; njem. izd. Berlin 1971, 63.

² W.-H. Friedrich, *Unters. zu Sen. dram. Technik*, Leipz. 1933, 24; isti u niže navedenoj knjizi, 118, gdje (148) pokušava prvog *Hipolita* na osnovu pomračenja mjeseca u Senekinoj *Fedri* 788 datirati na Dionizije godine 434. O oblikovanju te građe kod Seneka usp. još Friedricha i K. v. Fritza u raspravama navedenima u popisu literature uz tu dramu, nadalje Cl. Zintzen, *Analytisches Hypomnema zu Senecas Phaedra*, Beitr. z. klass. Phil. 1, Meisenheim 1960. Br. Snell, *Scenes* (v. prethodnu bilješku), 23.

božica o prvenstvo i čast. Kako to treba razumjeti upravo u drami za koju se čini da je u tolikoj mjeri izgrađena na ljudskim osobinama svojih likova? Euripid nikako nije vjerovao u egzistenciju takvih božica i prizori u kojima se one pojavljuju odvojeni su dubokom provalijom (ona se zove sofistika) od prizora s bogovima *Orestije* ili uvodnog prizora *Ajanta* s Atenom. Ali treba odbaciti i drugo ekstremno motrište, interpretaciju koja, stupajući tragom Verralla, u tim božanskim likovima želi vidjeti samo protest pjesnika protiv tradicije i pokušaj da ih se dovede *ad absurdum*. Kao kod svih euripidovskih pitanja, nema jednostavne formule kojom bi se moglo odgovoriti; u *Hipolitu* su, međutim, Afrodita i Artemida simboli uzeti iz pučkog vjerovanja koji brzo i izravno vode razumijevanju osnovnih sila koje pokreću dramsko zbivanje.¹ Atička ih je publika razumjela a pobožni su ih ljudi mogli prihvatiti kao stvarnost. One su zacijelo doprinijele uspjehu sačuvane drame i možemo nagađati da ih nije bilo u prvoj verziji.

Euripid je jednom provjereno rado varirao, što ćemo češće vidjeti. Motiv Putifara ponovio se u tragediji nastaloj nedugo poslije, u *Stenebeji*,² u kojoj Belerofont ne pada žrtvom ženine grešne ljubavi, nego sam nju kažnjava smrću. Ne znamo kakav je bio sadržaj *Peleja*, ali moguće je da mu je u osnovi ležao isti motiv i da je kao sadržaj imao Astidamijino napastovanje junaka u Jolku.

Feniks je prikazao čovjeka, koga susrećemo u *Prezbeji Ilijade* kao Ahilejeva savjetnika, ugrožena ljubavnom zamkom u njegovim mladim godinama.

Ovdje slijede druge izgubljene drame, bilo da su vremenski ranije ili im je datiranje nesigurno, jer je u njima dominirao erotički motiv. U *Eolu* je iz bajkovite pripovijesti iz *Odiseje* (10, 7) o bogu vjetrova, koji je međusobno poženio svoje sinove i kćeri, nastala priča o tajnom incestu. U *Krećanima* je strast Pasifaje, Mino-rove supruge, prema biku poslanu od Posejdona bila motiv koji je pokrenuo radnju.³ Sigurno je kasno nastao *Hrisip*, koji je bio izveden skupa s *Feničankama* a ime je dobio po lijepom sinu Pelopovu. Laj je ugrabio sina svoga gostinskog prijatelja i tako na se navukao dvostruku krivnju jer Euripid osuđuje pederastiju. Euripidova *Antigona*, koja je bila napisana poslije Sofoklove, iskoristila je Hemonovu ljubav kao jedan od dominantnih motiva u radnji, što ona kod Sofokla nije bila. U *Meleagru* je za sudbinu junaka lova na kalidonskog vepa bila odlučujuća njegova ljubav prema Atalanti a o *Skiranima* znamo da su sadržavali Deidamijin porođaj i prikazali Ahileja razapeta između ljubavi i herojske slave.

U tu grupu okupljenu oko *Medeje* i *Hipolita* možemo uvrstiti *Hekabu* zbog patosa u njoj sadržane strasti. Ona pripada još u dvadesete godine i treba je datirati prije *Hiketida*.⁴ Kod te se drame prije svega postavlja pitanje jedinstva, koje se ponavlja i kod drugih Euripidovih tragedija. Onima koji vole rastavljati drame čini se da je kod *Hekabe* vrlo lako razlučiti dva labavo povezana dijela. Prvi se daje označiti kao tragedija Poliksene u kojoj je Hekabina kći žrtvovana na Ahilejevu

¹ Slično Norwood, *Essays* (v. niže), 108.

² B. Zühlke, »Eur. Steneboia«, *Phil.* 105, 1961, 1.

³ A. Rivier, »Eur. et Pasiphaë«, *Lettres d'Occident, Études et Essais offerts à A. Bonnard*, Neuchâtel 1958, 51, pokušava iz ostataka izvući tumačenje prema kojem se Pasifaja ne pokazuje velikom grešnicom nego tragičnim primjerom. R. Cantarella, *Euripide, I Cretesi*, Milano 1964.

⁴ Protiv kasnog datiranja Schmid (3, 464), Pohlenz 2, 116 i Lesky, *Trag. Dichtung der Hellenen*, Göttingen 1964, 170, 2.

grobu a ona svoju gorku sudbinu prima s plemenitim dostojanstvom. Od toga bi u smislu tih kritičara trebalo odvojiti drugi dio kao tragediju o Polidoru. Nesretna je trojanska kraljica, dok je još postojao njezin grad, svoga zadnjeg sina Polidora s blagom poslala tračkom kralju Polimestoru. Ali ovaj je radi zlata umorio dječaka i, kad su poslije pada Troje Grke zadržavali nepovoljni vjetrovi te su oni boravili na tračkom Hersonesu, trojanske žene, Hekabine druge u zarobljeništvu, pronađu njegov leš. Bezgraničnosti njezine boli odgovara isto takva njezina osveta. Uspijeva ishoditi Agamemnonovo obećanje da se neće miješati i uništava Polimestora jezivim lukavstvom. Domami ga s njegovim sinovima u svoj šator gdje žene dječake ubiju a kralja oslijepe.

Da su u toj tragediji združena dva dijela, to neće nitko zanijekati; ali ne bi se smjelo osporiti da je pjesniku uspjelo da ih čvrsto stopi u jednu cjelinu. To se već jasno očituje u umješnom i diskretnom načinu na koji on nigdje ne dopušta da prostorno odvajanje dvaju poprišta radnje postane smetnjom. Tek ako kritički analiziramo pojedine dijelove, dolazi nam do svijesti da su Ahilejevo ukazivanje i Poliksenino žrtvovanje čvrsto povezani s nadgrobni humkom u Troadi, dok se epizoda s Polidorom zbiva na tračkom Hersonesu.¹ U tijek radnje Euripid je ubacio vješto smišljene spojnice kojima je povezo oba dijela. Drama započinje prologom što ga govori Polidorova sjena, čime se anticipira drugi dio koji slijedi nakon epizode s Poliksenom. Mutne slutnje o dječakovoj sudbini javljaju se u prvom dijelu (429) a njegovo mrtvo tijelo nalazi služavka koju je Hekaba poslala na obalu po vodu za pranje Poliksenina leša. Ali unutarnje jedinstvo, postignuto dobro pripremljenim klimaksom, ima veću težinu od tih povezujućih pojedinosti. Žrtvovanje Poliksene strašan je udarac za tu *mater dolorosa* antičkog mita, ali plemenito držanje djevojke koje pobuđuje divljenje i samih neprijatelja, ipak još u nekoj mjeri ublažava njezinu patnju (591). No Hekabu svladava divlji očaj kad je pogled na Polidorovo mrtvo tijelo lišava njezine zadnje nade. Pošto smo je tako dugo pratili na njezinoj *via dolorosa*, možemo razumjeti zašto se ta izmučena starica, koju poslije Polidorova prologa vidimo kako tetura po pozornici, pretvara u demonsku osvetnicu koja likuje nad bespomoćnim mahnitanjem svoje žrtve. *Hekabom* ne dominiraju tako potpuno duševne sile kao *Medejom* i *Hipolitom*; ovdje ima snažniji utjecaj vanjsko zbivanje; ali u njezinu zaključnom dijelu plamti plamen strasti istom zlokobnom žestinom.

Hekaba je vrlo prikladna da posluži kao primjer za važan formalni razvoj unutar Euripidove tragedije. Koru, ovdje sastavljenu od zarobljenih Trojanki, ostavljene su samo relativno kratke dionice između epizodija. Ali to nikako ne znači potiskivanje lirskog elementa, nego sada pjevanje glumaca dobiva daleko više prostora nego u starijoj tragediji. Pošto je u početku drame govorila Polidorova sjena, čujemo Hekabine žalobne anapeste za kojima slijede anapesti paroda u kojima kor najavljuje Polikseninu sudbinu. Ta vijest daje poticaj za tužaljku koju najprije pjeva sama Hekaba a onda naizmjenice sa svojom kćeri. Monodija ove potonje zaključuje taj opsežan lirski sklop.

¹ Usp. Kl. Joerden, *Hinterszenischer Raum und außerszenische Zeit*, dis. Tübingen 1960 (strojopisom), 231.

Karakteristično je, međutim, za Euripida da se upravo u toj drami, prepunoj izljeva strastvenih osjećaja, javljaju spokojne refleksije trijezna razuma. Tako je agonalno-dijalektički element unatoč svim lirizmima u toj drami osobito snažno razvijen. Hekaba se u prvom dijelu suprotstavlja Odiseju koji Poliksenu trga od nje, a u drugom se sukobljava s oslijepljenim Polimestorom u formalnoj sudskoj raspravi kojoj predsjedja Agamemnon.

Osobito je karakteristično Hekabino rezoniranje u stihovima 592 i d. Upravo je primila vijest o herojskoj smrti svoje kćeri Poliksene, na što se upušta u razmatranja, čiji karakter ekskursa sama snažno podcrtava zaključkom (603): za razliku od njive koja daje sad dobar, sad loš urod, narav plemenita čovjeka nepromjenjivo je stalna. Ali to uvjerenje, koje potječe iz svijeta aristokracije, ovdje se na nov način podvrgava ispitivanju. Ta odakle potječe takva stalnost *physis*? Da li je ona određena roditeljima ili je rezultat odgoja? Euripid, koji jasno govori na Hekabina usta, ovdje je još u dvojbi, ali uskoro će se on odlučno izjasniti u korist novoga odgojnog optimizma. Jedva da je bilo gdje drugdje tako upadljivo vidljivo kako problematika koja motivira Euripida iznuda svoje mjesto i tamo gdje djeluje neobično.

U naravi je Euripidova djela da se njegova interpretacija kreće između međusobno jako udaljenih ekstrema. Dok jedni na liniji predavanja A. W. Schlegela pjesniku pronalaze pogreške jednu za drugom i pri tome kadšto zaboravljaju Goetheove riječi Eckermannu¹ da bi to čovjek modernog doba smio raditi samo u klečećem položaju, drugi ne žele vidjeti ni najsitniji nedostatak kod tog tragičara te nastavljaju tako, većinom nesvjesno, jednostranost neohumanizma s njegovim precjenjivanjem Euripida.

Pri nepristranoj prosudbi za *Andromahu* se ne može reći da je remek-djelo. Tako su sudili već antički kritičari, jer ostaci jedne hipoteze, kojoj vjerojatno izvor treba tražiti kod Aristofana Bizanćanina, svrstavaju tu dramu među drugorazredne. Prema sholiji uz st. 445. *Andromaha* uopće nije bila izvedena u Ateni. Noviji su autori pomišljali na Arg ili zemlju Mološana, ali to je sve nagađanje. Ista bilješka stavlja dramu u prve godine Peloponeskog rata.

Na početku vidimo prizor koji se uvijek iznova javlja u brojnim Euripidovim dramama:² pribjegarke koje su potražile utočište kod žrtvenika da se zaštite od svojih progonitelja. Takve drame započinju postavljenom slikom i nije lako reći kako se tako nešto insceniralo na antičkoj pozornici. Zavjesa je ušla u upotrebu tek mnogo kasnije i tako ne preostaje drugo nego da zamišljamo da se ta skupina namještala pred očima publike.

Početak drame prikazuje Andromahu koja se sklonila na žrtvenik Tetidina svetišta kod Farsalije. U skladu s Euripidovom tehnikom, njezin je nevoljan položaj nimalo ne sprečava da opširno izloži vrlo kompliciranu prethodnu priču. Poslije Hektorove smrti kao ratni je plijen dopala Neoptolemu, Ahilejevu sinu, koji ju je poveo u svoju tesalsku domovinu gdje mu je rodila sina. Ali Neoptolem je za ženu uzeo Hermionu, Menelajevu kćer, koja je ostala neplodnom. Za vrijeme

¹ 28. ožujka 1827.

² O motivu traženja utočišta na žrtveniku H. Strohm, *Euripides, Zetemata* 15, Münch. 1957, 17.

dok sada gospodar kuće boravi u Delfima da izgladi neku zadjevicu s Apolonom, Hermiona zajedno sa svojim ocem Menelajem, koji je došao iz Sparte, nastoji uništiti Andromahu i njezino dijete. Menelaj je dramski negativac s čijim kukavnim osobinama pjesnik vrlo otvoreno provodi antispartansku propagandu. Njegovi su mračni planovi blizu tome da uspiju jer kor žena iz Ftije svakako žali Andromahu, ali joj ne može pomoći. Ipak, Menelaj nije računao sa snagom koja je još uvijek živa u starom Peleju, Neoptolemovu djedu. On dolazi i u agonu zadaje podmitljivom* spartanskom kralju i još k tome čitavoj njegovoj zemlji takav moralni poraz da Menelaj ostavlja Hermionu na cjedilu i sramotno se povlači. Sad je Andromaha spašena i pri kraju je zaplet u koji nas je uveo prolog. Ali drama to još ni iz daleka nije. U tom je prvom dijelu pažnje vrijedna Andromahina tužaljka u elegijskim distisima (103) kao formalna osobitost za kakvu nema drugog primjera u sačuvanim dramama.

Slijedi drugi dio drame koji s prvim u određenoj mjeri povezuje lik Hermione, premda bi bilo nemoguće tvrditi da joj to daje organsko jedinstvo.¹ Svjesna zločina što ga je htjela počinuti, Hermiona strepi pri pomisli na povratak muža. Tada dolazi Orest koji ima na nju još ranije pretenzije i koji je Neoptolemu nepomirljiv neprijatelj. Već je dugo vrebao na Hermionu i sad koristi priliku da je ugrabi. Nov prizor dovodi na pozornicu glasnika koji pripovijeda kako je Neoptolem u Delfima pao žrtvom atentata što ga je organizirao Orest. Taj izvještaj mnogi interpretiraju tako da Oresta za vrijeme tog čina treba zamišljati osobno nazočnim u Delfima. To bi u kronologiji radnje uzrokovalo ozbiljne nedosljednosti i pjesniku natovarilo optužbu za krajnju površnost. Ipak se dade pokazati² da je greška na strani modernih komentatora. Orest je brižljivo pripremio atentat u Delfima, ali je u vrijeme njegova izvršenja već bio otišao po Hermionu. Euripid je i ovdje vrlo pažljiv pri motiviranju pojedinosti premda, naravno, ne može izbjeći svaki prigovor. Takva briga za prikazivanje vjerojatnoga (πιθανόν) otkriva element podomaćenja tragedije. Da bismo naglasili kontrast, podsjećamo na neposredni slijed vatrenog signala i povratka brodovlja u Eshilovu *Agamemnonu*.

Naricaljku u zaključnom dijelu drame dokrajčuje svojim ukazanjem Tetida kao *dea ex machina*. Ona dramu privodi kraju radosnim obećanjima. Andromahin će sin utemeljiti mološku vladarsku kuću a Pelej, uzdignut među bogove, živjet će s njom u morskoj palači; ponovno će vidjeti i Ahileja, koji kao heroj boravi na otoku Leuki. Ako je drama stvarno bila napisana za Mološane, mogli su biti zadovoljni sjajem kojim ona obavlja porijeklo njihova vladarskog roda.

Žestoka antispartanska tendencija izražena u crtanju Menelaja u skladu je s nastankom te drame u prvim godinama Peloponeskog rata. Raspoloženje tog razdoblja nastojalo se ponovno otkriti u drugim dramama i pokušavalo se u pjesnikovu stvaranju omeđiti jedan patriotski period za koji su prije svega kao svjedoci bili pozivani *Heraklovići* i *Hiketide*. To je ispravno utoliko što su razmišljanja i osje-

* Ne vidi se zašto bi Menelaj bio podmitljiv. Možda je u izvorniku greškom tiskano feil »podmitljiv« mjesto feig »kukavički« (prim. prev.).

¹ Drugačije J. C. Kamerbeek, *Mnem.* 3. ser. 11, 1942, 54.

² A. Lesky, »Der Ablauf der Handlung in der Andr. des Eur.«, *Anz. Öst. Ak.* 1947, 99 = *Gesammelte Schriften*, 144.

ćaji tih godina bez sumnje od važnosti za spomenuta djela, ali Günther Zuntz je s pravom istaknuo da se zbog toga ne smije previdjeti opća ljudska problematika tih drama i da se njihovu povezanost s onim vremenom smije tražiti u ključnim figurama i mnoštvu aktualnih političkih aluzija.

Za *Herakloviće* je Zuntz iznio mnogo argumenata zašto ih treba datirati u 430., a svakako ih treba staviti prije 427. Sve do tada moglo se od atenske publike očekivati da povjeruje proroštvu Euristeja (1032) o zaštiti koju će njegovo mrtvo tijelo pružati atičkoj zemlji protiv potomstva Heraklovića.

I ta drama započinje prizorom traženja utočišta kod žrtvenika. Heraklova djeca bježe pred Euristejem, smrtnim neprijateljem njihova oca, preko mnogih zemalja i sad su potražila zaštitu na Zeusovu žrtveniku u Maratonu. Nju im jamči atička plemenitost u liku kralja zemlje Demofonta i kora staraca. Euristejev glasnik, koji se pojavljuje kao predstavnik brutalnog silništva, otpremljen je poslije govorničkog okršaja u kojem Jolaj pred kraljem brani stvar Heraklovića i ovaj se odlučuje upotrijebiti atensko oružje u korist progonjenih. Bitka, u kojoj intervenirira Heraklov sin Hilo s pomoćnim trupama, vodi pobjedi dobre stvari. Euristej je uhvaćen i smaknut.

Euripid je u jednostavnu radnju pojedinim likovima i motivima unio snažnu dinamiku. Povezanost dijelova nije uvijek osobito čvrsta, ali antiteza moći i prava, tako važna za grčko mišljenje, ostaje dominantna i osigurava unutarnju koheziju te drame.

Vatreni branitelj pravde je Jolaj, stari bojni drug Heraklov. On bi mogao mirno provoditi posljednje dane na svom imanju, kako od njega sama čujemo u prologu, ali radije prati progonjene kao zaštitnik na njihovu putu patnje. Pred odlučujuću borbu daje se slabašni starac od sluge naoružati, prizor koji suprotno pjesnikovoj namjeri za naš osjećaj ima groteskne crte. Ali glasnik izvješćuje o čudesnom pomlađivanju starca koji je vlastoručno uspio uhvatiti Euristeja. Jolaj kao pobjeditelj zakletog neprijatelja bio je dio predaje¹ i Euripid je ovdje kao i u mnogim drugim slučajevima prepustio svojim gledaocima da usvoje prosvjetljeni ili vjernički stav.

Postojanoj požrtvovnosti starca pandan je žrtva mlade djevojke koja, zabljesnuvši poput blistava plamena, služi kao dopuna i efektan kontrast onoj prvoj. Prije bitke vidioci su zatražili žrtvu jednog života a Atena, pri svoj spremnosti na pomoć, ne može je dati iz vlastitih redova. Tada jedna od Heraklovih kćeri – kasnija je predaja zove Makarijom – istupi naprijed da zaštiti svoju braću te im osigura pobjedu svojom žrtvom.

Neobičan je završetak drame. Uhvaćeni Euristej doveden je pred Alkmenu, Heraklovu majku, koja bježi zajedno sa svojom unučadi. Atenjani se zalažu da se zarobljenik poštedi, ali Alkmena u paroksizmu mržnje zahtijeva njegov život. Rezultat je čudnovata trgovačka pogodba: Alkmena će dati pogubiti zarobljenika, ali će njegovo tijelo izručiti da ga se sahrani. Euristej mirno prima sudbinu i u znak zahvalnosti objavljuje Atenjanima Apolonovo proroštvo po kojem će njegov grob

¹ Pind. *Pit.* 9, 79.

značiti efikasnu zaštitu atičke zemlje. Taj konac ne zadovoljava, ali on po pjesnikovoj intenciji treba ispuniti razne funkcije. Pitanje o sudbini zarobljenika u ratno doba bilo je predmet koji je živo zaokupljao sve i njegovo je obrađivanje na pozornici jamčilo opće zanimanje. Način pak na koji su pri tome bili naglašeni različiti aspekti tog pitanja učinio je da zablista punim sjajem atenski humanitet u tom dramskom panegiriku gradu. A možda pogađamo što je pjesnik imao na umu ako dalje pretpostavimo da taj konac implicira neku vrst ironičkog obrata. Među progonjenima, za koje se moralo zauzeti pravo čovječnosti, diže se sad glas, onaj Alkmenin, koji brutalno uskraćuje to isto pravo dosadašnjem progonitelju.

S tom je dramom povezan problem koji se danas većinom prebrzo potiskuje u pozadinu. Izvršenje Makarijine se žrtve poslije njezina odlaska s pozornice ne spominje više niti jednom jedinom riječi. St. 821. ne da se dobro dovesti u vezu s njom,¹ a ako bi se to ipak učinilo, onda bi rezultat bio veoma uznemirujući. Nadalje: hipoteza govori o počastima iskazanima djevojci, a njih je u sačuvanom tekstu moguće otkriti tek krajnjom dovrtljivošću.² Kod Stobeja nalazimo nekoliko stihova kojih u našim rukopisima drame nema; Stobejeva rukopisna predaja nije doduše sasvim neprieporna, ali te stihove možemo *Heraklovićima* osporiti tek pod posebnim pretpostavkama.³ Najzad, ta je drama s 1055 stihova daleko najkraća među sačuvanim Euripidovim tragedijama. Wilamowitz⁴ je iznio hipotezu da *Herakloviće* imamo u skraćenoj verziji za neku kasniju izvedbu. Nijedan od navedenih argumenata nije bezuvjetno odlučan i pri velikom rasponu Euripidove stvaralačke aktivnosti moramo dopustiti mogućnost široke raznolikosti u njoj. Ipak se ne bi smjelo poreći da ovaj slučaj ostaje otvoren sumnji.

Kako jako našoj slici o Euripidu još uvijek nedostaje čvrsta osnova postaje bolno jasno na dvjema analizama *Hiketida*. U svojoj knjizi objavljenj 1955. Günther Zuntz je tu dramu interpretirao podjednako kao pohvalu atenskom humanitetu i kao dokaz o novom, racionalnom i u biti netragičnom utemeljenju normi koje su jednom imale svoje čvrsto uporište u religioznoj tradiciji. A godinu dana ranije Gilbert Norwood je *Hiketide* u njihovu sadašnjem obliku proglasio gomilom ruševina koje je neki glupan nabacao na hrpu. Njegova teorija da je to jadno čeljade dijelove jedne Euripidove i jedne Moshionove drame spojilo u umjetnički i logički nemoguću cjelinu teško će naći pristaše, ali ona pokazuje što je još sve moguće u bavljenju Euripidom.

Naša se interpretacija dalekosežno podudara s Zuntzovom. Priču kako je Tezej svojom uspješnom intervencijom postigao da su sedmorica palih pred Tebom bili pokopani već je obradio Eshil u svojim *Eleusinjanima*. Opće raspoloženje u prvim godinama Peloponeskog rata i pjesnikov osobni udio u drevnoj grčkoj potrazi za pravdom na ovom svijetu dopuštaju da shvatimo zašto je posegao za tom pričom. Pregovori koji su bili vođeni poslije bitke kod Deliona 424. s Tebancima oko izručenja palih (Tuk. 4, 97) mogli su samo još pojačati zanimanje za tu temu,

¹ Dobro Zuntz (v. niže), 153.

² Schmid 3, 422, 3, 7. Za preradu D. L. Page, *Actors' Interpolations*, Oxford 1934, 38. Protiv osobito G. Zuntz, »Is the 'Heraclidae' mutilated?«, *Class. Quart.* 41, 1947, 46.

³ Tako Pohlenz 2, 145.

⁴ *Herm.* 17, 1882, 337; sada *Kl. Schriften* 1, 82; usp. *Glaube der Hellenen* 1, Berlin 1931, 298, 3.

premda ne smijemo u drami tražiti odraz povijesnih činjenica. Taj kontekst otpada ako se s Zuntzom pretpostavi da je drama bila izvedena već u proljeće 424; drugi su pomišljali na 421; ali nikako nije preporučljivo pomicati izvedbu vremenski još kasnije.¹

Nelagoda mnogih interpretatora velikim se dijelom daje objasniti time što je Euripid – rado bismo znali kako je u tome postupio Eshil – majke sedmorice junaka i njih same lišio njihove mitske individualnosti da bi na taj način punom jasnoćom naglasio općeljudski problem. Ako, dakle, u početku drame vidimo majke poginulih junaka s njihovim služavkama na Demetrinu žrtveniku u Eleusini, ne smijemo tražiti Jokastu ili bilo koju drugu, nego moramo skupinu od petnaest članica kora shvatiti kao izraz kolektivnog bola i kolektivne molbe. Etra, Tezejeva majka, objašnjava u prologu tko je ta sažaljenja vrijedna skupina. A kad dođe Tezej i Adrastu, pobijeđenom argivskom kralju, uskrati svoju potporu, Etra skreće njegov pogled s *hybris* argivskog vojnog pohoda na nevolju majki koje usrdno mole za tijela svojih sinova.

Od mjesta s aluzijama na suvremenost koje u ovoj drami osobito dolaze do izražaja prvo je u govoru u kojem Tezej grdi Adrasta. Optimistička pohvala ljudskom razumu i ljudskoj darovitosti, koje se u mitskoj odjeći pojavljuju kao darovi bogova, izravno podsjećaju na Protagorinu pripovijest o postanku ljudske uljudbe.

Tezej mora svoju odluku da pomogne moliteljicama najprije opravdati pred tebanskim glasnikom koji u ime svoga grada zahtijeva izgon Adrasta. Tu nalazi svoje mjesto agon u kojem konkretnom sporu prethodi načelna rasprava. Glasnik je pitao tko je »tyrannos« (gospodar) zemlje a na Tezejev odgovor da je došao u slobodan grad razvije se dijaloška prepirka o samovlasti i demokraciji. Povijesni je paradoks da kralj Atene Tezej nastupa kao utemeljitelj i branitelj ovog potonjeg oblika vlasti. Ali ne nedostaje primjera za to da je antička legenda o Tezeju svog junaka na razne načine dovodila u vezu s pobjedom demokracije.²

Na svojim Tezejem nije Euripid htio naprosto na pozornicu postaviti jednog Perikla preodjevenog u heroja, ali bilo bi pogrešno poreći da je taj promicatelj atenske demokracije velikim dijelom oblikovan prema idejama onog vremena i da zacijelo nosi i crte velikog državnika. U godinama poslije njegove smrti morala se njegova slika neizbježno ukazivati u sve sjajnijem svjetlu.

Kao Demofont u *Heraklovićima*, tako mora i Tezej poslije borbe riječima izvojevati i pobjedu oružjem. On iznuđuje izručenje mrtvih tijela u bitki u kojoj izvješćuje glasnik. I sad postaje prizor u Eleusini u zaključnom dijelu drame mjesto pogrebnog obreda. Kao često kod Euripida, njega karakterizira izmjena lirski svečanih i racionalno preciznih, recitativnih dionica. Za tužaljkom kora slijedi Adrastov nadgrobni govor koji u dramskom umjetničkom djelu odražava živi običaj antičkih govora u počast umrlih za koje nam primjere pružaju Gorgija, Tukidid, Lisija, Hiperid i vjerojatno autentični Demostenov *Epitafij*. I tu je slika divovskih likova iz vremena heroja, kako ju je crtao Eshil, potpuno izbljedjela; umjesto toga

¹ Usp. H. Diller, *Gnom.* 32, 1960, 232, o pitanju da li savez između Atene i Arga iz 420. treba uzimati u obzir pri datiranju.

² Norwood (v. niže), 136, sam je skupio potvrde za to. Usp. sada A. E. Raubitscheck, »Demokratia«, *Hesperia* 31, 1962, 238.

pjesnikovo vrijeme govori kroz usta toga govornika, napose onda kad se on (911), za razliku od Hekabe u istoimenoj drami, opredjeljuje za neograničeni odgojni optimizam.

Poslije korske pjesme s obnovljenom tužaljkom slijedi visokopatetična monodija Euadne, žene mrtvog Kapaneja. Ona želi slijediti svog muža i poslije tih lirskih izljeva obrazlaže svoju odluku u stihomitiji sa svojim ocem Ifisom. Zatim se baca na lomaču. Tko ima na umu veliko značenje dobrovoljnog žrtvovanja života i žestinu strastvene ljubavi kod Euripida neće trebati pomišljati na indijske običaje da razumije taj melodramatski efekt.

Nakon te drastične scene slijedi žalovanje druge vrste. Ulazi pomoćni kor dječaka: djeca umrlih donose žare s pepelom i u obnovljenoj tužaljci koja zauzima čitav kompleks prizora združuju svoje jadikovke s onima starica. Adrast se oprašta obećanjem lojalnosti Arga Ateni, ali tu se umiješa Atena sa stroja kao brižna majka zemlje i zahtijeva da Argivci svoje obećanje potkrijepe ugovorom uz svečanu zakletvu. I to odražava povijesnu situaciju jer je uloga Arga za Atenu bila od odlučujuće važnosti uvijek kad je postojalo neprijateljstvo sa Spartom. Osobitu pomoć za datiranje drame iz tog je detalja, naravno, teško izvući.

Atička pripravnost na žrtvu bila je slavljena i u *Erehteju*¹ za koga se nagađalo da je pripadao istoj trilogiji kao i *Hiketide*. Atenski je kralj žrtvovao vlastitu kćer za spas grada da u ratnoj stisci udovolji proroštvu i našao je svoju suprugu Praksiteju na svojoj strani u prihvaćanju te teške žrtve. Prije 422. bio je izveden *Tezej* koji je bez sumnje obilnim sjajem veličao atenskoga nacionalnog junaka. Na motiv Euadne iz *Hiketida* može se nadovezati *Protesilaj* koji se ne da točnije datirati. Tu je Laodamija u sobi čuvala sliku svoga muža koji je pao pred Trojom. Njezin je otac sliku dao spaliti, a udovica se nato kao i Euadna bacila u plamen.

Heraklo u Euripidovu djelu zauzima posebno mjesto. Vrijeme njegova nastanka može se tek približno staviti između godina 421. i 415. Kad nas druga pomagala ostave na cjedilu, za datiranje Euripidovih drama metrika daje određeno uporište. Sigurno datirane drame ukazuju da se brojnost razrješenja unutar jampskog trimetra povećavala priličnom stalnošću.² Prema tom računanju *Heraklo* je blizak *Trojankama* iz godine 415. a s time je u skladu i činjenica da je on prva od sačuvanih drama koja sadrži trohejske tetrametre.³ Vraćanje na taj metar iz ranog razdoblja tragedije pripada arhaizirajućim crtama kasnijih Euripidovih drama.

Nepojmljivo je da se tu dramu htjelo pribrojiti onima s političkom i patriotiskom tematikom. Istina, na kraju susrećemo nepatvoreno atenskog Tezeja, humanog i prosvjetljenog, ali on ima zadaću samo da pridonesu razrješenju konflikta koji se odvija na sasvim drugoj razini.

¹ Novi fragmenti na *Pap. Sorb.* 2328 kod C. Austina, *Nova Fragm. Eur.*, Berlin 1968 (*Kleine Texte* 187), str. 33. Datiranje *Tezeja*: shol. Aristof. *Ose* 313. Literatura kod H. Hertera, *Rhein. Mus.* 91, 1942, 234.

² E. B. Ceadel, »Resolved Feet in the Trimeter of Eur. and the Chronology of the Plays«, *Class. Quart.* 35, 1941, 66. T. B. L. Webster, *Euripides*, London 1967, dalekosežno koristi metričke podatke za kronologiju, ali se oslanja na Th. Zielinskog, *Tragödien von Iphigenie und Helena*, 1925. K. Matthiessen, *Elektra, Taur. Iphigenie und Helena, Hypomnemata* 4, 1964, 170, daje preglednu tabelu. Ali da se umnažanje razrješenja ne događa matematičkom zakonitošću pokazuje A. Vögler, *Vergleichende Studien zur soph. und eurip. Elektra*, Heidelberg 1967.

³ Tabela kod W. Kriega, *Phil.* 91, 1936, 43. Protiv pokušaja da se *Ox. Pap.* 24, 1957, 2400, iskoristi za datiranje drame ispravno W. M. Calder III, *Class. Phil.* 55, 1960, 128.

Prvi dio drame bavi se spasavanjem u posljednji čas onih koji su u krajnjoj stisci. Dok je Heraklu na putu u podzemlje da izvrši svoj najteži posao, u Tebi hoće uzurpator Liko uništiti junakov rod. Njegov sijedi otac Amfitrion, žena Megara i djeca pobjegli su na Zeusov žrtvenik. Ali Liko, koji u agonu s Amfitrionom svoj postupak brani kao zdravorazumsku mjeru opreza, prijeti pribjegarima vatrom. Kor tebanskih staraca ne može pomoći i Megara se sprema da sa svojom djecom pođe u smrt na način dostojan Heraklove supruge. Tada dolazi junak još u pravi čas da ih spasi i da zatre tiranina. Od završnih prizora toga dijela osobito se usijeca u sjećanje slika kako Heraklo sa ženom i djecom ulazi u dvor, kako se maleni vješaju o očevu odjeću tako da ih se nikakvim nagovaranjem ne može otestiti (627).

Dok Heraklo unutra žrtvuje bogovima, priprema se nova radnja koju kao takvu jasno obilježuje nov prolog. Visoko gore, dakle na *theologeionu*, koji zamišljamo da je bio na krovu *skéné*, ukazuje se glasnica bogova Irida s Lisom, demonom ludila, koju ona po Herinoj uputi šalje u kuću. Glasnički izvještaj, koji strašnom plastičnošću ističe patološke pojedinosti slika junakov napad ludila za vrijeme kojega on ubija onu istu ženu i djecu koje je netom spasio od smrti. Atena ga omami hicem kamena da spriječi barem umorstvo oca. Sad ga mogu privezati za stup i tako vidimo junaka kad se otvore dveri palače. Kad se osvijesti usred pokolja što ga je počinio, pomišljamo na ono drugo osvješćivanje ludilom pogođena junaka, što ga je Sofoklo prikazao u *Ajantu*. Način na koji se putovi obojice pjesnika ovdje odvajaju karakterističan je za početak novog načina mišljenja, obrat od herojskoga ka novom, prosvijetljenom pojmu časti. Za Ajanta je poslije spoznaje što je uradio u stanju pomračenja uma ostao otvoren jedino put u smrt i vidjeli smo kojom smirenom odlučnošću on njime kroči. I Heraklo u prvi tren ne vidi drugu mogućnost kako da reagira na ono što se dogodilo. Ali Tezej, njegov prijatelj, koji je i sam jednom bio spašen od Herakla kad je bio u velikoj stisci, uspijeva ga povesti drugim putem koji se sada smatra boljim. Heraklo neće dokazati svoje junaštvo tako da odbaci svoj život nego upravo time da ga i dalje podnosi unatoč svoj njegovoj bijedi i jadu. Oslonjen o Tezeja, on kreće na put u Atenu koja će mu pružiti utočište. Ma kako jaka bila opreka između oba dijela drame, ipak to nitko neće nazvati njenim potpunim raspadom. Štoviše, oni su povezani u antitezu od najveće učinkovitosti: junak koji blista u sjaju svojih podviga, spasitelj svojih najbližih, u drugom nam je dijelu prikazan kao jadan, slomljen patnik koji sada svoju snagu treba još samo za to da se odvuče u život najdubljeg jada.

Prigodice još se pojavljuje pogrešno tumačenje koje potječe od Wilamowitza, iako ga je kasnije on sam opozvao.¹ Po njemu je ludilo proizašlo iz same Heraklove duše, iz prekomjernosti njegove herojske veličine, i već se u prvom dijelu mogla čuti tutnjava nadolazećeg olujnog nevremena. Međutim, junakov gnjev zbog Likova zločinačkog nasrtaja po sebi je dovoljno razumljiv i nikako ne može poslužiti kao potpora interpretaciji koja složene psihološke pretpostavke stavlja na put našem razumijevanju drame. Iracionalne sile strmoglavljuju tog Herakla s

visina pune životne snage u dubinu njegove bijede. On može svoje podvige što ih je izveo služeći čovječanstva okruniti spasavanjem svojih najdražih, ali sva se njegova snaga, njegova sigurnost i njegova sreća razbijaju u onom trenu kad ga pogađa uništavajući udarac iz sfere nečega posve stranoga. Ni u jednoj od svojih drama nije Euripid kao pisac tako blizak Sofoklu kao u ovoj koja još jednom pred nas stavlja u duhu istinske tragike svu izloženost i krhkost ljudske egzistencije.

Heraklovo ludilo i ubijanje vlastite žene i djece bili su dio mitske predaje. I tu je Euripid unutarnju strukturu svoje drame učinio mogućom genijalnim zahvatom. Dok su se u predaji ti događaji zbili prije teških poslova što ih je Heraklo morao obaviti u Euristejevoj službi, sad ih je pjesnik pomaknuo na konac njegove junačke karijere. Na taj je način sve stavljeno u nov međudodnos. Dok je ranije Heraklo djela počinjena u ludilu okajao svojim podvizima, sada ona, stavljena na konac, ukazuju na tragičnu problematičnost svake ljudske veličine.

Ali Euripid ni ovdje nije Sofoklo. Nikakva vjera, zajamčena tradicijom, ne stoji iznad svih zagonetki i sve okrutnosti egzistencije, tu ne odzvanja kao na kraju *Trahinjanki* uzvik: ništa od ovoga nema što nije Zeus! Naprotiv, pjesnik iznenada progovara kroz masku svog junaka: u stavu jednog Ksenofana osporava isprazne priče epskih pjevača o preljubu i neprijateljstvu nebesnika i postavlja pred nas sliku boga koji ne treba ništa izvan sebe sama (1345). Čitavu je dramu pokrenula Herina srdžba i mi se zbunjeni pitamo ne dokida li pjesnik takvom kritikom pretpostavku svoga vlastitog djela. Može se razumjeti kako je nastalo shvaćanje da je Euripid radnju svojih drama želio dovesti *ad absurdum*.¹ Uistinu moramo priznati paradoks koji je nužno proizašao iz prisile što ju je Euripidovu djelu nametnula mitska građa i intelekt njegova tvorca koji je nadrastao mitsku tradiciju.

Veliki oblik eshilovske trilogije koja je obrađivala istu priču bio je već odavno napušten. To, naravno, nije priječilo da se prigodice tri zajedno izvedene tragedije ipak dovedu u tematsku vezu, premda ni na jednom sačuvanom primjeru ne možemo provjeriti kako je daleko dopirala ta povezanost. Ona nije mogla biti osobito jaka u trilogiji što ju je Euripid prikazao 415. Prva drama, *Aleksandar*,² bavila se Parisom. Njega su roditelji zbog zlosutnih proroštava izložili na planini Idi gdje su ga othranili pastiri. Sad on dođe u Troju i osvoji sve nagrade u natjecanjima. Njegovu ga najbliži rođaci hoće ubiti, ali prepoznaju predusretne izvršenje i Paris bude primljen u grad čiji je upropastitelj imao postati. Znatni ostaci, prije svega na Strasburškim papirusima, dopuštaju prilično potpunu rekonstrukciju drame.

Manje znamo o drugoj drami, *Palamedu*. Ranije smo upoznali obrambeni govor što ga je Gorgija napisao za domišljatog junaka koga je njegov takmac Odisej upropastio ružnom spletkom. Dramе o Palamedu napisala su sva trojica velikih antičkih tragičara.

Trojanke, sačuvana treća drama, sadržajno su vrlo bliske *Hekabi*. Ali dok se u ovoj pjesnik s uspjehom poduhvatio da užljebljivanjem spoji dijelove u cjelinu, nizanjanje epozoda učinio je strukturalnim načelom *Trojanke*. Pa ako se u *Hekabi* pri-

¹ *Deutsche Lit. Zeit.* 1926, 853; sada *Kl. Schriften* 1, 466.

¹ Tako između ostalih Greenwood (v. niže).

² Page, *Greek Lit. Pap.*, 1950, 54, s literaturom. Važan ostaje Br. Snell, *Herm. E.* 5, 1937.

premalo i dovršavalo rasplamsavanje uništavajuće strasti, *Trojanke* se u potpunosti bave patnjom, onom patnjom što je ljudima donosi rat.

Hekaba je i ovdje središnji lik. Široko se izljuje u njezinim pjesmama i onima s njom zarobljenih Trojanki tužaljka za onim što su izgubile, ali i tjeskoba zbog patnje koja im još predstoji. U usporedbi s ranijom obradom te teme u *Hekabi*, ovdje se Poliksenino žrtvovanje samo mimogred spominje, ali inače su gotovo sav jad i nesreća za koje je predaja znala uključeni u dramu. Tu dolazi glasnik Grka Taltibije koga nesreća zarobljenica i samog dira u srce i on dodjeljuje žene kao robinje njihovim novim gospodarima. Mašući zubljom, Kasandra ekstatično pjeva svoju vlastitu svadbenu pjesmu. Ona je dopala Agamemnonu i zna kamo će je odvesti njezin put. Tu od Andromahe, koja je Neoptolemov dio plijena, otrgnu malog Astijanakta da ga hitnu s jedne trojanskih kula. Bio je to Odisejev savjet da se budući osvjetnik Troje ne ostavi na životu. Sva je svoja sredstva pjesnik sjedinio u zaključnoj slici. Hekaba je leš djeteta položila na Hektorov štit da bude tako pokopan. Tada je dan znak za polazak i dok u pozadini Troja nestaje u plamenu, žene odvođe na brodove da u tuđini služe kao robinje.

Ali Euripid nije naslikao samo nevolju pobijedenih. U toj drami zamjećujemo koliko mu je bilo do toga da objavi duboku istinu da demon rata pogađa i pobjednike još strahovitijim bičem. Prolog drame govori Posejdon kojemu se pridružuje Atena i u razgovoru oba boga nagoviješta se katastrofa koja će uništiti grčko brodovlje na povratku i valove Egejskog mora prekriti leševima. A kasnije iz Kasandrina proricanja izranja slika patnji pobjednika koji su radi jedne preljubnice prozročili bezgraničnu nesreću. U prizoru s agonom u završnom dijelu drame veliki mitski rat, koji drugdje ponekad i sam Euripid slavi kao najveće djelo svoga naroda, dolazi pod čudno osvjetljenje. Ulazi Menelaj s Helenom koju on strogo drži kao zarobljenicu. Nevjernica i Hekaba suočavaju se u nekoj vrsti prizora suđenja u kojem obje strane koriste sve advokatske doskočiće. Napose Helenina obrana, koja se u potpunosti temelji na mitu o Parisovu sudu i Afroditinu utjecaju, pruža upadljiv primjer onog poigravanja s mitskom tradicijom koje je postalo neizbježno onda kada ova više nije bila uzimana ozbiljno. Istina, Menelaj objavljuje da će Helenu po povratku kući smaknuti, ali Atenjani su poznavali svog Homera i dobro su znali da je slabić iznova podlegao čarima lijepe žene i nju, koja je nosila najveću krivnju za svu nesreću, zadržao u svojoj palači u Sparti u visokoj časti.

Prije nego što se upustila u govorničko nadmetanje, izgovara Hekaba molitvu koja je jedno od najimpresivnijih svjedočanstava o pjesnikovu mučnom traganju za jednim novim pojmom božanstva (884): »Ti koji zemlju nosiš i na zemlji stoluješ, tko god ti bio, znanju teško dostupan, Zeuse, bio prirodni zakon ili razum ljudi, tebi se molim: nečujno koračajući vodiš ti ljudsku sudbinu pravednome cilju.« Drevni oblik himničkog zaziva još je tu u svojim temeljnim crtama, također čujemo istu formulu pipajućeg traženja kao u himni Zeusu Eshilovog *Agamemnona*. Ali kako li se sadržaj promijenio! Ovdje se, u tih nekoliko stihova, intelektualni napor jonskih mislilaca sjedinjuje s osobnim traženjem duboko uzbuđena pjesnika. Euripid je svoj spjev o nevolji rata na pozornicu Atene iznio 415. To je bilo vrijeme u kojem je atenska žudnja za vlašću posegnula daleko preko granica Ege-

ide. U ljetu iste godine isplovilo je brodovlje u pohodu protiv Sicilije. S pravom je bilo često rečeno da je te godine pjesnik, duboko zabrinut, Atenjanima okupljenima u Dionisovu kazalištu pred oči izložio sliku rata u svoj njegovoj strahoti.

U kasnijim Euripidovim dramama češći su siže iz mita o Atrejevićima. *Tijesta*, tragove kojega možda možemo razaznati u Senekinoj drami, prema sholiji uz *Aharnj.* 433. napisao je još prije 425. *Elektru* su dugo vremena s pouzdanjem datirali u proljeće 413. Ako Dioskuri, koji se pojavljuju kao *dei ex machina*, govore o svojoj brizi za brodove u sicilskim vodama, onda je blizu pameti da se to odnosi na brodovlje za pomoć koje je u to vrijeme plovilo iz Atene na Siciliju. Još nam se uvijek ne čini lakim ovdje isključiti mogućnost jedne aktualne aluzije, ali ne možemo zanemariti argumente, izvedene uglavnom na osnovi metričkih zapazanja što ih je Zuntz iznio u obranu ranog datiranja te drame između *Hiketida* i *Trojanki*.¹

Staro pitanje o kronološkom odnosu Sofoklove i Euripidove drame o Elektri još je uvijek nerješiv problem.² Opseg debate i krajnja oštroumnost argumenata svjedoče o tom da upotrebljivih polazišnih točaka nema i da se moramo zadovoljiti spoznajom da su dva velika pjesnika obradila istu građu u malom vremenskom razmaku na posve različit način. Čak i kad bi se održalo rano datiranje Euripidove *Elektre*, njezin prioritet nije siguran budući da za datum nastanka Sofoklove drame ostaje otvoren priličan slobodan prostor za nagađanje.

Euripidova je *Elektra* po koncepciji doista potpuno različita od Sofoklove. Kao što se i inače dadu povući crte od Euripida do najstarijega od trojice tračičara, tako se on i ovdje slaže s Eshilom u tome što je problematika ubojstva majke stavljena u prvi plan, dok je Sofoklo svoju dramu usmjerio drugamo. Naravno, Euripidovo shvaćanje tog konflikta tako je daleko od Eshilovoga koliko to samo može biti svijet maratonskih boraca od onoga koji je pod utjecajem sofistike naučio sumnjati u tradiciju.

Eshilove su se *Hoefore* odigravale u Argu, Sofoklova *Elektra* u Mikenima, što je beznačajna promjena lokaliteta; ali kod Euripida Agamemnonova kći iščekuje dan osvete na seoskome dobru na granici Argolide. Kako bi spriječio da ona rodi opasna osvjetnika, Egist ju je udao za siromašna čovjeka, doduše aristokratskog podrijetla, koji radom svojih ruku zarađuje svagdanji kruh.

Euripid je tim premještanjem mjesta radnje stvorio dosta novih mogućnosti za zaplet, ali on je novu situaciju krepko iskoristio i u drugom pogledu. Siromašni seljak, koji ne dodiruje Elektru i s dubokim razumijevanjem nastoji ublažiti njezinu patnju, jedan je od onih likova na kojima pjesnik pokazuje prodor novih vrednota. Stare su barijere srušene i kod Euripida opetovano³ susrećemo roba čije neslobodno tijelo krije plemenitu dušu.

¹ *The Political Plays of Euripides*, 2. izd. Manchester 1963, 67; on s pravom prigovara protiv korištenja stihova 1278 i d. kao najave *Helene*. Za ranije datiranje i K. Matthiessen, *Aufbau und Datierung der El. der Taur. Iphig. und der Hel. des Euripides*, dis. Hamburg 1961 (strojopisom), 195, i H.-J. Newiger, *Herm.* 89, 1961, 427.

² Literatura kod Pohlenza 2, 127, koji sam daje prvenstvo Euripidu. Obilna doksografija sada kod A. Vöglera, *Vergl. Studien zur soph. und eur. Elektra*, Heidelberg 1967.

³ Relevantna mjesta kod Wilh. Nestlea, *Euripides, der Dichter der griechischen Aufklärung*, Stuttgart 1901, 357.

U usporedbi s Eshilom Euripid je umjetnički unaprijedio i način prepoznavanja brata i sestre i osvetničkog udara na vladarski par postigavši to ne u najmanjoj mjeri prostornim razdvajanjem pojedinih likova. Dakako, da li su stihovi s općepoznatom kritikom Eshilova prizora prepoznavanja (518–544) stvarno Euripidovi, o tome postoje dvojbe.¹ Efektno djeluje uvođenje starog Agamemnonovog sluga koji kao pastir živi nešto podalje od Elektre. Kad se Orest i Pilad približavaju Elektrinu imanju i, još neprepoznati, razgledaju situaciju, Elektra šalje k starcu po nešto hrane da bi goste mogla donekle počastiti. On dolazi i prouzrokuje prepoznavanje po nesumnjivim znakovima – ta sam je nekoć na sigurno sklonio Oresta. Sad se kuje plan i provodi korak po korak. Kao kod Eshila, prvi pada Egist koga Orest ubija kod seoske žrtve. Klitemestra pak bude domamljena na seosko dobro lažnom viješću da je Elektra rodila. Agon između majke i kćeri u krajnjoj liniji izrasta iz iste situacije kao odgovarajući prizor kod Sofokla, ali je prikazom Klitemestre unesena duboka razlika. Njezin joj se čin ne može oprostiti, ali ona je Elektru spasila od smrti koju joj je namijenio Egist; sad ona ima obzira prema teškim riječima kćeri, upoznala je kajanje i uz naglasak neizreciva umora uvjerava je da joj njezina djela nisu donijela previše radosti. To je žena koju Elektra vodi u kuću da je umore.

Kad je umorstvo izvršeno, u užasu se ugasio i plamen strasti koji je buktio osobito u Elektri. U komu brata i sestre čujemo dvoje ljudi koji se lome pod tereotom svog čina, takvog čina koji nikada nije smio biti učinjen. Već je ovdje Euripid izrekao sud o mitu o Orestovu materoubojstvu a on to čini još jednom jasnijim riječima na usta Dioskura koji na kraju opet vraćaju zbivanja u njihovu predaju utvrđenu kolotečinu. Elektra će se udati za Pilada a Orest će naći oslobođenje od krivnje na Areopagu. Utoliko je atenska publika morala biti umirena, ali pjesniku je bilo do toga da na usta božanskih blizanaca kaže da je Klitemestra pretrpjela što je pravo, ali da Orest nije uradio pravično djelo. Mudri bog iz Delfa je zapovjedio nešto što nije bilo mudro. Gdje je za Eshila problem bio dubok, ali potpuno uklopljen u njegovo religiozno mišljenje, Euripid vidi samo nepodnošljivost mita koji dopušta da sin okrene ubilačko oružje protiv vlastite majke. Njegova *Elektra* sigurno želi prije svega biti dramsko umjetničko djelo a ne naprosto manifest prosvjediteljskog protesta, ali ona taj protest sadrži i on je postao njezin sastavni dio. Točno je da su time pretpostavke čitave drame dovedene u pitanje i u toj spoznaji opet jednom prepoznajemo duboku antinomiju koja prožima djelo toga tragičara.

U toj drami kor Elektrinih susjeda ima neznatno značenje. Poziv na svetkovinu motivacija je za njihov ulazak na pozornicu a ono što pjevaju jedva da je nešto više nego umetak koji razdvaja epizodije. To vrijedi napose za pjesmu 432. i d. s opisom prvoga Ahilejevog oružja što ga je iskovao Hefest i s pripoviješću kako su ga Nereide donijele u njegov tesalski zavičaj. To je izrazit primjer za korske pjesme iz kasnijih drama s potpuno narativnim sadržajem koje je Walther Kranz,² kao ditirampska stasima, usporedio s Bakhilidovim ditirambima.

Helena predstavlja čvrstu točku u kronologiji Euripidovih drama. Iz dviju shilija za Aristofana (*Tezm.* 1012 i 1060) znamo da je bila izvedena 412. zajedno s *An-*

¹ Usp. str. 262, bilj. 1. Ali kritika je u novije vrijeme suzdržanija.

² *Stasimon*, Berlin 1933, 254.

dromedom. To precizno datiranje za nas je dvostruko vrijednije jer nam istovremeno vremenski fiksira cijelu grupu Euripidovih drama koje sadržajem i oblikom pripadaju zajedno.

Već je u *Elektri* slijed propoznavanja i intrige (*anagnorisis* i *mekhanema*) formirao kostur radnje. Ali dok je ondje u pozadini svega stajao ozbiljan problem, sada spomenuti elementi dobivaju visoku mjeru samostalnosti i dominiraju čitavom dramom.¹

Stesihor je u svojoj *Palinodiji* opjevao kako je u Troju došla samo Helenina prikaza a Herodot (2, 112) je znao za priču o njezinu boravku u Egiptu. U Euripidovoj drami zatječemo Helenu tamo baš u vrijeme kad je Menelaj s utvarom svoje supruge, zbog koje je Troja morala pasti, na povratku kući doživio brodolom na egipatskoj obali. Helenin je zaštitnik, stari kralj Protej, mrtav a njegov ju je sin Teoklimen svojim nasilničkim snubljenjem natjerao da pobjegne na njegov grob. Tamo ona govori prolog koji je pri zamršenoj pozadini te drame osobito potreban. Zatim dolazi Teukro koji je na putu na Kipar: on još produbljuje njezin jad. Uz druge loše vijesti javlja i da je Menelaj mrtav. Poslije opsežne tužaljke u kojoj sudjeluju žene iz kora Helena odlazi s njima u dvor da kraljevu sestru Teonoju, koja ima proricateljski dar, pita za sudbinu svoga muža. To je jedan od rijetkih slučajeva kad pozornica poslije paroda kora opet ostaje prazna. Time se Menelaju, koji sada nastupa, pruža prilika da u novom prologu izloži svoj položaj. Kad Helena, kojoj je Teonoja vratila pouzdanje, opet s korom izlazi na pozornicu, odvija se prepoznavanje koje, prolazeći različite faze, uklanja nepovjerenje i dvojbe bračnog para.

Ali to je ponovno sjedinjenje nastupilo posred nevolja i opasnosti. Ako već kralj i inače prijeti smrću svim strancima, Helenin bi se muž mogao manje od bilo koga nadati da će biti pošteđen. Mnogo toga ovisi o Teonoji; u dugačkom prizoru nagovaranja, koji formalno odgovara inače uobičajenom agonu, ona bude privoljena na šutnju i slobodan im je put da isplaniraju svoj spas. Kao što je pravilo u dramama te vrste, ženska lukavost pronalazi izlaz. Menelaj se treba pred Teoklimenom pojaviti kao vjesnik vlastite smrti; tada će Helena od kralja zatražiti dopuštenje da prinese žrtvu za umrlog muža na morskoj obali, pa kad se jednom domognu broda, on će im poslužiti za bijeg u kući. Plan uspijeva i Teoklimen mora doznati od glasnika kako je grčka domišljatost nadvladala barbarsku nespretnost. Njega koji bjesni i hoće se svojom osvetom najprije obrušiti na Teonoju zaustavljaju Dioskuri. Oni mu objasne da je sve to odredila sudbina i nagovore ga da se pomiri s onim što se dogodilo.

Da li je *Helena* tragedija? To pitanje lako dovodi do zabune ako se ne uzmu u obzir različite mogućnosti omeđivanja tog pojma. Grk pjesnikova vremena ne bi ga razumio. Za njega je drama s temom iz mita, izvedena na Dionisovoj svetkovini, naravno bila tragedija. Drukčije izgledaju stvari ako pođemo od modernog pojma tragičnoga. Pri razmatranju *Orestije* zastupali smo uvjerenje da tragično u drami nije bezuvjetno vezano uz smrt kao ishod, nego da su prije tragične situacije u drami ono što opravdava da je označimo tragedijom u našem smislu ako su te

¹ F. Solmsen, »Zur Gestaltung des Intrigenmotivs in den Tragödien des Soph. und Eur.«, *Phil.* 87, 1932, 1; isti, »Eur.s Ion im Vergleich mit anderen Tragödien«, *Herm.* 69, 1934, 390.

situacije ispunjene istinskom tragikom koja dopire do samoga dna ljudske egzistencije. Ali baš to nije više slučaj u dramskom komadu kakav je *Helena*. Niti se tu čovjek suočava s prepoznatljivim božanskim silama, niti se on mora ostvariti u sudbini koja na nj dolazi iz svijeta nečega posve različitoga, niti njegova udaljenost od bogova, njegova izloženost iracionalnome, postaje tragični problem. Svakako bogovi još djeluju i u *Heleni* čak čujemo da je svađa između Here i Afrodite vrlo važna za sudbinu bračnog para, ali sve to nema veze s onim bitnim u svijetu u kojem ti ljudi planiraju i riskiraju, bore se i pobjeđuju. Nova vladajuća sila ostaje vidljivom u pozadini svega toga, slučaj, koji kao Tiha dominira u igrokazima Nove komedije. Često je bilo rečeno da smo kod kasnijih Euripidovih drama poput *Helene* na putu ka građanskoj drami, k Menandrovoj komediji. Ranije smo kao *anagnorisis* i *mekhanemu* označili dva elementa koji su tu kao i tamo odlučujući za strukturu radnje i još ćemo imati prilike ukazati na paralelne motive, pa i na takve koje Menandar, obijesno se poigravajući, sam ističe.

No ne manje je važna sličnost na jednom drugom području. Menandar nam ne bi imao bogzna što reći ako bi iznalaženje zamršenih sižea sa zavedenim djevojkama, izloženom djecom i lukavo ostvarenim intrigama bilo sve što nam može pružiti. On nas i danas u svojim dramama očarava prije svega slikanjem ljudi koji na hirove Tihe odgovaraju svojim patnjama i nadanjima, svojima planovima i svojom radošću. Unatoč svoj tematskoj srodnosti mi svakako ne želimo poreći da je svijet kasnije euripidovske tragedije još uvijek nešto sasvim različito od malo-građanskog svijeta Atene u Novoj komediji. Ali u osnovi su ipak i u ovoj potonjoj sva ta neobična zbivanja, ta prepoznavanja i spasavanja tu samo zato da nam pokažu čovjeka i da učine da čujemo novo bogatstvo tonova u boli i čežnji, očaju i veselju.

Pravo na svoje posebno mjesto unutar Euripidova opusa stječe ipak *Helena* onom neobvezatnošću bajno-fantastične atmosfere koju pjesnik nije dosegao ni u kojem drugom svome ostvarenju. Günther Zuntz¹ je finim zapažanjem ukazao na njezinu srodnost kazališnim djelima kakva su *Oluja*, *Čarobna frula* ili *Arijadna na Naksu*. Pri svoj rezervi kojoj podliježu usporedbe te vrste, tu je ipak izvrsno izražena operna crta u izvedbi.

Euripid je shemu radnje, koja se pokazala učinkovitom, kadšto upotrijebio više nego jednom u kratkom vremenskom razmaku. Radnja *Ifigenije u zemlji Taurijaca*² u glavnim se crtama daje usporediti s onom u *Heleni* premda je nemoguće jednoznačno odrediti njihov međusobni kronološki odnos.³ I tu i tamo dvoje ljudi nalaze jedno drugo u dalekoj negostoljubivoj zemlji i moraju izvojsiti svoj spas lukavstvom i srčanošću. U jednome odlomku, u radosnoj pjesmi ponovno sjedinjenih, podudarnost ide čak tako daleko da u obje drame međusobno odgovaraju brojevi stihova i nekoliko izraza.

¹ U radu navedenu u popisu literature uz tu dramu, str. 226.

² Ispravno je pokazao Platnauer u svom izdanju (V, 1) da je *Ifigenija na Tauridi* pogrešan prijevod naslova Ἰφίγενεια ταυρίδας. (Kod nas je uobičajen naslov *Ifigenija među Tauricima* – prim. prev.)

³ Prioritet *Ifigenije* zastupa W. Ludwig, *Sappheneia*, dis. Tübingen 1954, 120. Iscrpnijom argumentacijom, koja prije svega proizlazi iz strukturalnih pitanja, isto čini K. Matthiessen, *Elektra, Taur. Iphigenie und Helena, Hypomnemata* 4, 1964, 16.

Goetheovo sjajno djelo bilo je za mnoge poticaj da umanje vrijednost Euripidu a istovremeno zajedno s njime i Grcima općenito, iako nešto takvo Goetheu nije bilo ni na kraj pameti. Ifigenija koja majstorski laže i vara ispada vrlo jedno u usporedbi s plemenitim ženskim likom kasnijeg pjesnika. Kao da bi bila dozvoljena usporedba vrijednosti dvaju pjesničkih djela koja osim sadržajnih pretpostavki nemaju ništa zajedničkoga! I jedan je grčki tragičar na impresivan način udahnuo život plemenitu čovjeku koji nije kadar podnijeti laž: Sofoklo u svom *Filokletu*. Ali Euripidova je *Ifigenija* drama o spasavanju dvoje bliskih srodnika iz svijeta puna barbarske surovosti.

Djelovanje drame pojačano je time što se prije prepoznavanja u zaplet uključuje motiv koji Euripid isto tako često koristi: ljudima koji su prirodom najuže povezani djelovanjem zle sudbine prijeti da postanu jedan drugome ubojicom. Pošto ju je Artemida spasila od žrtvovanja u Aulidi, Ifigenija sada živi kao njezina svećenica u zemlji Taurijaca. Tamošnji surov običaj zahtijeva krv stranaca za božicu a Ifigenija treba obaviti posvećenje žrtava. Oresta i nakon presude Areopaga još progone neke od Erinija a Apolon ga šalje da kip taurijske Artemide donese u Atiku. Pilad ga prati i na tom opasnom poduhvatu. Ifigeniju upoznajemo tijekom njezina prologa, Oresta prvi put vidimo kad se mladići približe hramu istražujući zemlju. Kor zarobljenih grčkih djevojaka ima malo značenja za radnju, ali lijepim stihovima u kojima pjeva o svojoj čežnji za domom on podcrtava Ifigenijinu žudnju za Argom i rodbinom. U prvom od dvaju glasnčkih izvještaja u toj drami – a oba su remek-djela Euripidova umijeća naracije – pastir izvješćuje kako je Orestov napad ludila doveo do zarobljavanja dvojice prijatelja. Sad će oni umrijeti kao žrtve na božičinu žrtveniku, Anagnoriza, koju je pohvalio Aristotel (*Poet.* 16, 1455a), ovdje je osobito vješto izvedena. Jedan od prijatelja, koga Ifigenija hoće spasiti, treba njezino pismo odnijeti u domovinu. U ingeniozno isprepletenoj izmjeni riječi postaje nalog da se poruka isporuči onome kome je namijenjena sredstvo prepoznavanja. Poslije njihove radosti slijedi brižljivo planiranje u prizoru koji osobito jasno čini razvidnim nov aspekt tih drama. Ifigenija želi ostvariti spasavanje brata čak i uz cijenu žrtvovanja svoga vlastitoga. Ali Orest može zamisliti samo zajedničko spasavanje ili zajedničku smrt sa sestrom. Isto je tako i Helena savjetovala svome mužu da bez nje bježi iz Egipta a i on je tako htio dijeliti s njom povratak ili smrt. Licima u tim dramama nedostaje uzvišeno herojsko držanje sofoklovskih likova, ali ona stječu našu simpatiju dirljivim gestama plemenitosti, požrtvornosti i odanosti.

Spasonosni plan opet pronalazi ženska lukavost: barbarskome kralju Toantu hine da je nužno očišćenje božičina kipa i zarobljenika i da se to mora obaviti na morskoj obali. Drugi glasnčki izvještaj opisuje dramatičan način na koji se oni oružjem probijaju na brod koji je dovezao Oresta i Pilada.

Atena je *dea ex machina*, ali ona je to pod čudnovatim okolnostima. Troje zavjerenika su s kipom već na brodu koji isplovluje, kad ih val vrati natrag na obalu. Ta je nova opasnost, koju Toant odmah hoće iskoristiti, ubačena s jedinom svrhom da motivira Atenino ukazivanje, što znači da funkcija boga sa stroja nikako nije samo da razriješi zaplet. U najmanju ruku jednako je važno bilo da bog

na kraju drame utemelji kult. Ma kako daleko išao Euripid tijekom drame svojim vlastitim putem, na njezinu je završetku on smještava u okvir kultova koje je njegova publika poznavala i voljela. Ovdje su to kultovi Artemide u Hali i Brauronu što ih utemeljuje božica Atena.¹

Dok je Euripid u tri upravo razmotrene drame prepoznavanje i intrigu upotrebljavao pravilnošću kojoj je zaprijetilo da se pretvori u šablonu, u *Ijonu* on je stvorio veoma zapletenu radnju i zacijelo najljepšu od svojih drama o Tihi. Nigdje ne postaje tako jasno kao ovdje koliko je u dramama te vrste pjesniku bilo stalo da zasniva u brojne žice koje nalaze odjeka u ljudskoj duši. A naravno, jasno postaje i ono drugo, da je ta vrst emotivnosti nebom i zemljom odvojena od potresenosti koja nas prati kad odlazimo s izvedbe *Orestije* ili *Edipa*.

Apolon je jednom na atenskoj Akropoli uživao u ljubavi Erehtejeve kćeri Kreuse. Hermu, koji govori prolog drame, on je povjerio da njezino dijete odnese u Delfe gdje dječak Ijon odrasta u pobožnoj sredini hramske službe. Kreusa je pak dana Ksutu koji kao kralj vlada u Ateni. Kako je brak ostao bez djece, par polazi u Delfe; Kreusu prate njezine služavke koje čine kor u drami. Njihova prva pjesma, koja slijedi za Ijonovom monodijom, zanimljiva je po tome što su joj temom umjetnička djela na Apolonovu hramu. U prizoru punu najistančanijih nijansa susreću se mati i sin i govore svatko o svojoj sudbini na prikriven i aluzivan način: on koji je odrastao bez majke i žena kojoj je bilo oduzeto dijete.

Ksut pita boga o svojoj bezdjetnosti a ovaj započinje rafiniranu ili – kako će se uskoro pokazati, – prerafiniranu varku. Svojim proročkim odgovorom predaje Ksutu Ijona kao njegova sina a kralj pun radosti vjeruje izreci proročišta jer se prisjeća svojih avantura čiji bi plod zacijelo mogao biti Ijon. Ovaj se treba useliti u kraljevski dvor u Ateni, ali ne odmah kao kraljev sin da bi se poštedito Kreusu. Tad se ona strahovito razbjesni. Svoje je vlastito dijete morala izgubiti a sada u svojoj kući treba gledati kopilana u pravima i častima! Iz njezina ogorčenja izrasta plan o umorstvu Ijona koji ona raspravlja sa sijedim pedagogom svog oca i koji ovaj treba izvršiti. Ali iz glasničkog izvještaja, koji je ovdje protiv običaja upućen koru, doznajemo da pokušaj umorstva Ijona otrovanim vinom na svečanoj gozbi nije uspio. Priznanjem pedagoga Kreusa bude razobličena kao podstrekačica i sad treba biti smaknuta. U opasnosti pred Ijonom, ona pobjegne k žrtveniku; tada Pitija donese kovčeg u kojem je dijete nekoć bilo izloženo skupa sa različitim predmetima i majka i sin se međusobno prepoznaju pomoću tih stvari koje će kasnije u Novoj komediji igrati svoju tipičnu ulogu. Na koncu se ukazuje Atena da izda nekoliko naredaba koje osiguravaju zadovoljavajući ishod daljnjih događaja.

Ako *Ijona* datiramo uskoro poslije *Helene*, nećemo pogriješiti. Oprobana sredstva drama o Tihi ovdje su upotrijebljena savršenim majstorstvom. U okviru toga vremena, kada je jamačno tek malo tko pomišljao na slom atenske moći, treba razumjeti i pjesnikov zahvat kojim je Ijona uzdigao tako visoko a Erehtejevu kćer Kreusu povrh toga učinio ishodištem svih grčkih plemena, jer je ona prema Atenu proročanstvu po Ksutu još imala postati majkom Dora i Aheja.

¹ A. Spira, *Untersuchungen zum deus ex machina bei Soph. und Eur.*, dis. Frankfurt, Kallmünz 1960, poduzeo je pažnje vrijedan pokušaj da se *deus ex machina* vrati u cjelinu interpretacije drama. To mu polazi za rukom daleko bolje kod Sofokla nego kod Euripida. U slučajevima kao što je *Ifig. Taur.* ne smijemo previdjeti utemeljenje kulta u obliku dodatka sadržaju drame.

Pred ovom dramom opet nam se nameće pitanje kako je Euripid vidio tradicijske bogove. Ukazivalo se na to da Apolon ipak sve dovodi kako treba u red i tako opravdava svoju mudrost i skrb. Ali time još nismo dotakli pjesnikov stav prema tim pitanjima. Naročito se Atenin govor pojavljuje u onom problematičnom osvjetljenju koje lebdi nad Euripidovim svijetom bogova. Pobožni bi Atenjanin mogao s divljenjem promatrati pojavu božice zaštitnice svoje zemlje i radovali se njezinoj promišljenosti. Ali tko je pobliže zagledao, nije mogao previdjeti sumnjive mrlje na tom sjaju. Kako jedno ispada veliki bog Delfa koji se ne želi sam pojaviti pred smrtnicima jer bi mu oni mogli reći mnoge gorke stvari (1557)! Ali najgore je što se bog sasvim očito preračunao; bilo je tako dobro smišljeno da prevareni Ksut Ijona uzme u svoju kuću i da ovaj tek tamo nađe svoju majku. Tu je Kreusina strastvenost pokvarila čitav plan i za dlaku bi sve ispalo naopako. Dakle i bogovi moraju računati s podmuklim podvalama Tihe, – ne s nekom uzvišenom sudbinom koja bi mogla podčiniti i njihovu volju, nego sa zlobom hirovitog slučaja koji križa njihove ne baš časne namjere. Uostalom, Atena zdušno dograđuje planove svog brata: bit će bolje ostaviti Ksuta u neizvjesnosti u pogledu pravog stanja stvari.

U *Ijonu* je združen niz motiva što ih je Euripid i drugdje često upotrijebio. U *Egeju*, koji je možda prethodio *Medeji*, Kolšankine su spletke navele kralja da isplanira ubiti Tezeja po njegovu povratku kući, ali tada su otac i sin prepoznali jednog drugoga. U *Aleksandru* bila je to igra slučaja koja je gotovo dovela do toga da Paris umre od ruku svojih najbližih. Slično je u *Kresfontu* junaka umalo ubila vlastita majka zato što se tijekom zapleta izdavao za svoga vlastitog ubojicu. Donekle nam je jasna radnja *Antiope*.¹ Vremenski ta je drama blizu *Ijonu* jer je sholija uz Aristof. *Žabe* 53 nabrāja s *Hipsipilom* i *Feničankama* kao dramu koja je nastala tek nešto prije *Žaba* i treba je datirati poslije *Andromede* koja je bila izvedena 412. Ovdje Antiope, bježeći pred opakom Dirkom, koja ju je htjela dati vezati biku za rogove, dolazi k Amfionu i Zetu, sinovima što ih je nekoć rodila Zeus. Prepoznavanje je donijelo Antiopi spas a Dirki zasluženu kaznu. Ta je drama bila znakovita zato što je između oba tebanska Dioskura otkrila jaz što ga je stvorila sofistika: Amfion i Zet bili su suprotstavljeni jedan drugome kao predstavnici onoga što je kontemplativni i djelatni život, θεωρητικός i πρακτικός βίος, kao Epimetej i Prometej u Goethovoj *Pandori*.

Umorstvo rođaka postalo je strašnom stvarnosti u *Ini*. Temista hoće ubiti djecu Ine, koja je ranije zauzimala njeno mjesto kao Atamantova supruga, pa naređuje da njezina djeca dobiju bijele a Inina crne pokrivače. Dešava se obrnuto i Temista noću zadaje smrtonosne udarce vlastitoj djeci.

S rezervom da u jednom ovakvom pregledu izgubljenih drama možemo pružiti informaciju samo o sadržajnoj građi a ne o unutrašnjoj strukturi drame, spominjemo ovdje još nekoliko takvih koje su za siže imale zavođenje djevojaka, tajno rođenje i prepoznavanje djece, sve motive od kojih je kasnije živjela Nova komedija.

¹ Page (usp. str. 372, bilj. 2), 60, s literaturom.

Tu je Melanipa koja je Posejdonu rodila blizance. Euripid je njezinu sudbinu obradio u dvije drame. U *Mudroj Melanipi* (M. ἡ σοφή) bori se junakinja za život svoje djece koja su bila skrivena u jednoj staji za krave i tamo su bila pronađena. *Uhvaćena Melanipa* (M. ἡ δεσμώτις) pripovijedala je kako su Melanipu, koju je njezin otac oslijepio i zatvorio, poslije brojnih zapleta oslobodila njezina dva sina.¹ Motivske paralele uz obje drame pružaju *Alopa*, u kojoj se opet radi o izloženu i pronađenu Posejdonovom djetetu, i *Hipsipila*,² čiji nam kasni nastanak jamči sholija uz Aristof. *Žabe* 53. Ovdje sinovi blizanci, koje je Hipsipila začela s Jasonom za njegova boravka na Lemnu, oslobađaju majku iz pogibeljne situacije u koju je dospjela smrću djeteta koje je trebala njegovati.

I *Danaja* se bavila sudbinom smrtne žene kojoj je ljubav boga donijela patnju. U *Augi* pak Heraklo je bio taj koji je pri noćnoj svetkovini (opet se za usporedbu nameće Nova komedija) učinio trudnom Ateninu svećenicu. Drama je sadržavala (frg. 266) prosvjetiteljski protest protiv predodžbe da porođaj može onečistiti kuću božice koja inače nema ništa protiv da joj se kao posvetne darove daje oružje ubijenih neprijatelja.

Motiv maćehe, koji je i u *Ijonu* igrao određenu ulogu, dominirao je radnjom *Friksa*. Tu je Ina izmislila proročanstvo koje je za ublažavanje nerodice – a nju je izazvala sama Ina tako što je osušila sjemenjem, – tražilo žrtvu njezina pastorka. Ovaj je, pokazujući blisko srodstvo sa samozatajnim likovima drugih drama, bio spreman žrtvovati svoj život, ali prijevara je izašla na vidjelo. Sad je trebala stradati Ina, ali se pojavio Dionis kao *deus ex machina* i spasio je.

Feničanke su jedna od drama koje upravo spomenuta sholija iz Aristofana pomiče poslije 412. Bile su prikazane zajedno s *Enomajem* i *Hrisipom*. Osakaćena hipoteza Aristofana Bizanćanina čini se da ukazuje na određenu sadržajnu srodnost tih triju drama, ali stupanj toga ne možemo utvrditi.

Ako iz malobrojnih sačuvanih drama iz pjesnikova posljednjeg atenskog perioda smijemo izvesti neki neki zaključak, onda se čini da je nastojao sve veće obilje građe zbiti u okvir radnje a nju time učiniti što življom. Poslije uvodnog prologa Jokaste slijedi homerski motiv promatranja sa zida vješto prenesen na Antigonu, kojoj je time omogućeno da dalje razvija ekspoziciju i proširi naše razumijevanje situacije onkraj pozornice. *Feničanke* sadrže agon s osobito snažno izraženim naglascima. Polinik je na poziv majke Jokaste došao u grad da još posljednji put pregovara o diobi kraljevske vlasti. Suprotno njihovim imenima, koja im je nadjenula drevna mitska priča, narav obojice braće promijenjena je u smislu »spasavanja« Polinika. Dok je on spreman na pomirenje, jer pati zbog toga što je daleko od domovine i tako trpi sudbinu prognanika koju je pjesnikovo vrijeme i predobro poznavalo, Eteoklo bezgranično žudi za vlašću, – on je tip čovjeka kakva su ekstremisti među sofistima voljeli crtati kao pravog sina prirode. Pregovori propadaju i Polinik odlazi k argivskoj vojsci da je povede protiv rodnoga grada.

¹ O dvije drame o Melanipi Page, *I. c.* 108 i 116. Mnogo toga ostaje problematično. Za ovu kao i za sve ostale fragmentarno sačuvane drame treba konzultirati niženavedenu literaturu, napose T. B. L. Webstera, *The Tragedies of Euripides*, London 1967, i H.-J. Mettea, *Lustrum* 1967/12 (1968).

² Page, *I. c.* 76. G. W. Bond, *Eur. Hysipyle*, London 1963, s dobrim korištenjem dijelom opsežnih papirusnih tekstova. Starija izdanja kod W. Morela, *Gnom.* 36, 1964, 233.

Eteoklo, kome je savjetnikom njegov ujak Kreont, u nastavku nužno preuzima ulogu branitelja Tebe, ali to ni u kojem slučaju ne vodi do promjene njegove ličnosti niti do autentične tragike dvostruke motivacije kao u Eshilovoj *Sedmorici*. I Tiresija se pita za savjet i on daje Kreontu proročki odgovor da se Teba može spasiti samo uz žrtvu njegova sina Menekeja. Kreont želi spasiti dječaka i zapovijeda mu da bježi u Delfe. Menekej se pretvara da je poslušan, ali svojevolumeno žrtvuje vlastiti život. Dva glasnička izvještaja vode koncu nit radnje kojom je započeo prvi dio. Prvi opisuje kako je propao napadaj Sedmorice na grad, ali kako se neprijateljska braća spremaju za odlučujući dvoboj. Drugi pripovijeda kako su braća zadala smrt jedan drugome i kako se Jokasta ubila nad njihovim mrtvim tijelima. Umirući Polinik moli da ga pokopaju u domovini, čime se anticipiraju buduća zbivanja; što on još ima riječ ljubavi za svog brata, to je euripidovska teatralnost koja je daleko od oporosti starije tragedije.

Ali drama još nije završila. Kreont kao novi vladar Tebe naređuje izgon Edipa i zabranjuje da se Polinik pokopa na tebanskome tlu. Tad nastupa Antigona. Ona odbija prihvatiti zabranu pokopa i obećaje da će vlastoručno sahraniti brata. Izjavljuje da su zaruke s Hemonom, Kreontovim sinom, raskinute i želi svog oca slijediti u njegovoj nevolji.

U *Feničanke* su dobro uklopljene korske pjesme koje tvore neku vrst ciklusa tebanskih mitova. Kor je sastavljen od feničkih robinja koje putuju u Delfe; ta je neobična činjenica možda posljedica težnje da se bizarnim sredstvima polučiti efekt.

Ocjena te drame, koja je bila jedna od onih koje su se najviše čitale i još je u bizantinskoj školi zadržala to svoje mjesto pored *Hekabe* i *Oresta*, predmet je žestokih sporova. Kasno nastala hipoteza svjedočanstvo je o antičkom kritičkom mišljenju da svoju efektivnost na pozornici ona duguje obilju obuhvaćene građe, ali da sadrži i neorganski umetnute dijelove. Tom su se sudu u novije vrijeme suprotstavili pokušajem¹ da se *Feničanke* shvate kao drama tebanskog polisa i da im se prizna kompaktna i organska kompozicija oko tog središta. I doista, moramo sudbinu Tebe zadržati kao okvir unutar kojega se sve odigrava, ali ipak je razlika da li samo možemo priznati takav okvir ili da li su pojedini dijelovi tako neraskidivo povezani kao u slučaju najboljih Sofoklovih drama koje su svjedočanstva razdoblja zrele klasike. Bez sumnje treba preispitati mnoge od tradicionalnih sudova o Euripidu, ali bilo bi pogrešno neujednačenost i u njegovu djelu kao cjelini i u pojedinim dramama htjeti ukloniti interpretacijom.

Posebni problemi skopčani su sa završetkom *Feničanki*. Antigonina najava da će protiv zabrane pokopati Polinika i njezin odlazak kao pratilje slijepog oca na njegovu putu u bijedu ne daju se bez daljnega dovesti u sklad. U najmanju je ruku dopušteno pitanje što se sada stvarno dogodilo s Polinikom. Zato je razumljiv pokušaj² da se motiv pokapanja izdvoji i odgovarajući stihovi pripisuju kasnijoj preradi. Ali ostaje ipak problematičnim iz drame, čiju je tendenciju ka obilju građe zamijetila već antička kritika, ukloniti motiv koji doprinosi tom obilju u zaključnom dijelu čak i ako on narušava logičku uravnoteženost. Također, motiv poka-

¹ Riemschneider i Ludwig (oboje v. niže). Od novije literature (v. niže) osobito je važna studija J. de Romilly.

² W.-H. Friedrich, »Prolegomena zu den Phoin.», *Herm.* 74, 1939, 265; nadalje niženavedena literatura.

panja od Sofokla dalje tako je usko povezan s likom Antigone da je teško zamisliti da bi se Euripid odrekao tog detalja. Naprotiv, s pravom se zadnje stihove, otprilike od 1737. ili 1742. dalje, sumnjičilo za neautentičnost. Papirus iz Strasbourg a lirskim pjesmama iz tragedija¹ nije uzeo u obzir taj dio.

Euripidovu smo *Antigonu* spomenuli ranije (str. 370). Napisao je i jednog *Edipa*, sudeći po dugim trohejskim stihovima vjerojatno nastaloga u kasnijem razdoblju. Od sadržaja, koji je očito jako odudarao od Sofokla, znamo samo da su sluge oslijepile Edipa.²

Orest iz 408. zadnja je drama za koju znamo da je bila izvedena u Ateni prije pjesnikova odlaska u Makedoniju. Nije slučajno da je antička umjetnička prosudba o toj drami, kako nam je sačuvana u hipotezi, usporediva s onom o *Feničankama*. Doduše, kompozicija kasnije drame bitno je kompaktnija, ali i u njoj se jasno može zapaziti težnja oživljavanju radnje stalno novim obratima. A baš su joj ti obrati pribavili uspjeh na pozornici. Opaske hipoteze koje se na to odnose povezuju s ponovljenim izvedbama koje su kod Euripidovih drama bile česte; za *Oresta* jedna je posvjedočena epigrafski (*IG II/III*, 2. izd., br. 2320) u godini 341. Pored tog priznanja čitamo mišljenje da ta drama, s izuzetkom Pilada, pokazuje samo negativne likove. To se dugo ponavljalo sve dok s novim polazištem³ nije učinjen pokušaj da se zapitamo o tome što je pjesnik ovdje zapravo htio reći. Svakako nije mu bilo moguće *Oresta* učiniti junakom koga ćemo pratiti sa simpatijama premda je krivnja za materoubojstvo u smislu *Elektre* u velikoj mjeri prebačena na Apolona. Niti sredstva kojima se tu troje ljudi bori za svoj život nisu uvijek usmjerena na to da pobude uzvišene osjećaje. Ali ta borba, koju oni vode na život i smrt, usmjerena je protiv jednog svijeta punog podmitljive podlosti i bezdušne pakosti. Zbog toga i osobito zbog načina na koji se ti ljudi združuju u bratskoj ljubavi i prijateljskoj vjernosti u nerazdruživu zajednicu mogu oni reflektirati na naše suosjećanje i stvarno ga steći.

Drama započinje dojmljivom slikom. Pred palačom Atrejevića, koja je zamišljena u Argu,⁴ njeguje Elektra brata koji je na rubu smrti otkako je ubio majku. Primjereno situaciji, ona govori prolog a kasnije opominje kor Argivljanki koje ulaze da tiho koračaju. Na mjestu inače uobičajenog paroda pjeva se zajednička tužaljka zbog Orestove patnje. Prizor poslije njegova buđenja pokazuje poremećenoost jedne pomračene duše, ali pokazuje i iskrenu ljubav koja u nevolji brata i sestru još uže međusobno povezuje. Sad se Menelaj s Helenom vraća sa svog dugog lutanja i sva nada njih dvoje ovisi o njegovu zauzimanju za Oresta protiv razjarena grada. Način na koji se Menelaj približava bratu i sestri ostavlja tu nadu otvorenom, ali tada dolazi Tindarej, otac ubijene Klitemestre, i u dugom verbalnom nadmetanju s Orestom uspijeva nagovoriti Menelaja te se ovaj povuče mučno se trudeći da svoj kukavičluk prikrije lijepim riječima.

¹ Br. Snell, *Herm. E.* 5, 1937, 69.

² Problematičan je pokušaj L. Deubnera, »Ödipusprobleme«, *Sitzb. Berl.* 1942/4, 19, da iz sholije o Pisandru uz *Feničanke* 1760 izvede sadržaj te drame.

³ Krieg (v. niže) i dr.

⁴ Usp. gore str. 381.

Aristotel je (*Poet.* 15, 1454a) tog Menelaja naveo kao obrazac bez potrebe negativno ocrtana lika. Mi prije mislimo da je pjesnik toliku beskarakternost prikazao s ciljem da se pri pogledu na nju probudi Orestova želja za otporom. Poslije duboke letargije u početnim prizorima on je u nastavku potaknut na energično djelovanje. Tome mnogo pridonosi dolazak prijatelja Pilada koji s njih dvoje želi dijeliti svaku nevolju. Na njegov nagovor Orest se odlučuje da sam brani svoju stvar u argivskoj narodnoj skupštini. Ali i taj se pokušaj izjalovljuje. Samo se jedan odvažan čovjek sa sela zauzima za pravdu koja je, unatoč svemu, bila uz Orestov čin. Opet nas, kao u *Elektri*, susreće jedan od onih likova koji posramljuju stare staleške predrasude. Ali u argivskoj skupštini glavnu riječ imaju demagozi: Orest i Elektra budu osuđeni i moraju se sami ubiti. Na pravi euripidovski način povisuje se ljudska plemenitost do teatralne geste kad Pilad hoće umrijeti s prijateljem. Ali prije se još treba osvetiti Menelaju. Ubit će Helenu koja snosi krivicu za sve zlo; s tim se osvetničkim planom povezuje misao da bi usput možda još bilo moguće steći slavu i ostvariti spas. Elektra pridomeće savjet da se domognu Hermione, kćeri Menelaja, kao taoca protiv njega. Djevojku uhvate kad se vraćala s Klitemestrina groba. Izvođenje napada na Helenu iznosi pjesnik na pozornicu u najneobičnijem od svojih glasničkih izvještaja. Frigijski rob, koji je s Helenom došao iz Troje, u smrtnom je strahu pobjegao iz dvora i sad izvješćuje u pjevanom prizoru, pretrpanom emocijama i napisanom u čudnom stilu koji nalikuje barbarskom mucanju i anticipira baroknu maniru Timotejevih *Perzijanaca*, kako su unutra prijatelji pokušali Heleni oduzeti život, ali je ona bila čudesno spasena.

Završni je prizor oblikovan na turbulentniji način nego u bilo kojoj drugoj Euripidovoj drami. Na krovu se pojavljuje troje zavjerenika, Orest s Hermionom na koju je potegao mač. Pred zatvorenim vratima palače Menelaj bespomoćno bjesni. Najzad mora kapitulirati pred zahtjevom Oresta da se za brata i sestru založi kod Argivaca riječima: »Imaš me« (1617). Mi, dakako, shvaćamo da dramski pjesnik nije mogao završiti dramu time da Menelaj zajedno s Orestom napusti pozornicu poslije toga iznudenoga mira. Ali Euripid od nas očekuje malo previše kad Orest na Menelajevo popuštanje odgovara zapovijedu da se zapali palača. Ta začuđujuća reakcija ne da se objasniti niti psihologijom niti bilo kako drukčije, ona je jednostavno tu zato da situaciju dotjera do krajnje zaoštrenosti. Posred takve naizgled bezizlazne zbrke ukazuje se Apolon kao *deus ex machina* i ako je igdje u Euripidovim dramama bio prijeko potreban netko da uspostavi red, onda je to ovdje. I on to obavlja na izvanredno temeljit način: objavljuje da je Helena, koja se pojavljuje pored njega, bila ugrabljen maču, da će Orest biti oslobođen krivnje pred Areopagom, potvrđuje vezu Pilada i Elektre i dodaje obećanje da će Orest Hermionu uzeti za ženu, premda joj se isprva približio bez imalo ljubavi. Taj završetak, ali ne samo on, pokazuje nam kako je u tim posljednjim pjesnikovim atenskim godinama želja za punoćom i efektom počela pokazivati opasan utjecaj na kvalitetu njegove umjetnosti.

Kasnijem razdoblju stvaranja pripadaju *Iksion*, koji se bavio velikim mitskim zločincem, *Poliid*, u kojem je ulogu morao igrati lik tog vidioca pa onda i mantika uopće, i *Faetont*. Od ovoga su nam u rukopisima¹ sačuvani veći odlomci, no ipak

¹ Frg. 781 N.; H. Volmer, *De Eur. fab. quae Φ. inscribitur restituenda*, dis. Münster 1930.

ostaje rekonstrukcija drame problematična. Faetont je trebao postati Afroditin muž i toliko se dade razaznati; teže je pitanje kako mu je to dalo povoda da objavi svoje porijeklo od Helija i da zatraži kobnu vožnju sunčevim kolima.

God. 408. Euripidove su se drame izvodile u Ateni i zacijelo je još i sam bio tamo; 406. je umro na dvoru Arhelaja. Kratkotrajan boravak u Makedoniji bio je povezan s izvanredno raznovrsnom produkcijom. Vjerojatnije je da je *Arhelaja*,¹ u kojem je svome gostoprincu stvorio pretka puna divljenja vrijednih svojstava, napisao u Makedoniji nego što bi bilo za pretpostaviti da je Euripid tu dramu, gubitak koje svakako možemo pregorjeti, napisao već ranije pa da je poziv u Makedoniju bio posljedica toga izražavanja štovanja.

Čitavo bogatstvo svoga genija razvio je i još povećao pjesnik u onim dramama iz makedonskog razdoblje koje je njegov istoimeni sin (shol. Aristof. *Žabe* 67; nećaka toga imena spominje *Suda*) iz njegove ostavštine prikazao u Ateni i polučio pobjedu koju je njegov otac za svog života tako rijetko postizavao.

Sačuvane su dvije od tih drama, *Ifigenija u Aulidi* i *Bakhe*. Izgubljeni *Alkmeon u Korintu* čini se da je bio bliži dramama iz vremena *Ijona*. Tu je Tiha udesila da je Alkmeon, ne znajući, kao robinju kupio vlastitu kćer. Nužno je anagoriza bila dominantni motiv te drame.

U mnogima od Euripidovih kasnijih drama pokazalo se novo bogatstvo i također nova živahnost emocija; taj razvoj dosiže svoj vrhunac u jednom od njegovih najljepših ostvarenja, u *Aulidskoj Ifigeniji*.

Uvodni dio drame je neuobičajen. U anapestički prizor između Agamemnona i njegova pouzdana sluga umetnut je opisni jampski prolog u uobičajenu stilu. Cjelinu toga prihvatiti kao rezultat jedinstvene predaje jedva da je moguće zbog stilskih razlika između oba netom spomenuta dijela. Anapesti su dijelom puni uzvišena raspoloženja a njihova upotreba kod Enija (*Ifig.* frg. 1, 2 Kl.) i kod Hrisipa (frg. 180 A.) svjedoče o njihovu drevnom podrijetlu. Takvo oblikovanje uvoda sasvim je moguće očekivati od Euripida jer on je svoju *Andromedu* započeo anapestima junakinje na koje je odgovarala Eha (Jeka). Nameće se očigledno objašnjenje da napadnu kompoziciju uvodnog dijela ove drame treba objasniti time što su dva pjesnikova nacrtala bila pomiješana.²

Prvi su prizori snažno ispunjeni živahnim gibanjem i emocionalnošću. Agamemnon je naložio Klitemestri da s Ifigenijom dođe u tabor vojske, tobože da djevojku uda za Ahileja, a uistinu zato da je prinese kao žrtvu Artemidi i na taj način brodovlju pribavi povoljan vjetar. Sada on misli da neće moći izvršiti taj strašan čin pa odašilje starca s drugim pismom kojim opozivlje upute iz prvoga.

Parod kora halkidskih žena ovdje je osobito smiono zamišljen. Dijelom prenoseći formu epskoga kataloga u lirske metre, on pruža sliku utaborenih brodova i njihovih junaka. Potom uleti Menelaj. On je predusreo starog slugu i ne šteti prijekora bratovoj kolebljivosti. Poslije prizora žestoke svađe najavljuje se dolazak

¹ Jedan nov fragment donio je Hamburški papirus br. 118: E. Siegmann, *Veröffentlichungen der Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek* 4, 1954, 1. O toj drami kao i o svim fragmentima H.-J. Mette, *Lustrum* 1967/12 (1968).

² E. Fraenkel, *Studi in onore U. E. Paoli*, Firenze 1955, 302, pripisuje anapestu Euripidu a trimetre nekom kasnijem autoru.

Klitemestre i kad sad Menelaj vidi očaj svog brata, njegovo se raspoloženje mijenja. On pruža ruku Agamemnonu i spreman je odustati od žrtve. Njihove su uloge sada potpuno zamijenjene jer Agamemnon izjavljuje da je nemoguće zaustaviti tijek stvari.

Susret sa ženom i kćeri, s Klitemestrom koja se još nije otuđila od njega i s Ifigenijom koja mu iskazuje svoju nježnu privrženost, donosi Agamemnonu novu bol i patnju. Njih dvije još ništa ne slute, ali tada Klitemestra naleti na Ahileja koga veselo pozdravlja kao budućeg supruga svoje kćeri. Prizor između obje nesvjesne žrtve te varke unatoč tragičnom raspoloženju sadrži elemente one komike situacije bez kojih ne bi bila zamisliva Nova komedija niti njezini europski potomci.

Sad i Ifigenija doznaje zašto je morala doći u Aulidu i jednako kao Klitemestra pruža otpor. Ali dok majka upućuje gorke prijekore čovjeku koji hoće žrtvovati svoje dijete, Ifigenija iz mladenačke vruće želje za životom najdirljivijim riječima moli za svoj život. Ona niječe najviše načelo stare aristokratske etike kad svoj veliki govor zaključuje riječima: bolje je živjeti u sramoti nego umrijeti u slavi (1252). Ali to nije njezina posljednja riječ.

U Agamemnonovu odgovoru jasno se očituje znakovita promjena aspekta s kojega se gleda na planirani pohod protiv Troje. Ono što je dotada izgledalo kao privatna stvar Atrejevića, otmica žene i njezino vraćanje, sad se ukazuje kao velik nacionalni pothvat Grka, kao odlučujući čin u borbi protiv azijske samovolje. Uskoro će se Ifigeniji smisao pohoda, koji ovisi o njezinoj žrtvi, otkriti s jedne nove strane. U ranije ukratko ocrtanom prizoru s Klitemestrom Ahilej se odmah stavio na stranu žena. On ne može trpjeti igru sa svojim imenom i Ifigeniju će štiti u svim okolnostima. Ali kad je sada pripravan ispuniti svoje obećanje i spriječiti žrtvovanje, okreće se protiv njega gnjev vojske i čini se da će on zadanoj riječi morati žrtvovati svoj život. Tad se Ifigenija umiješa, Ifigenija različita od one koja je usrdno molila za svoj život i salijetala očevo srce nježnim sjećanjima. Ona obuzdava Klitemestrine prijekore Agamemnonu, zaustavlja i Ahilejevu požrtvovnost. Sada vidi svoj put i spremna je poći njime da helenskom oružju osigura pobjedu. Još tješi majku i pjeva himnu Artemidi koja traži njezinu žrtvu, a onda polazi ususret smrti.

Rukopisna predaja završetka je beznaдна. Čini se da fragment kod Elijana (*Hist. an.* 7, 39) potječe iz autentičnog završetka i da ima veze s verzijom u kojoj je Artemida kao *dea ex machina* spasila Ifigeniju podmetnuvši umjesto nje košutu kao žrtvu i vjerojatno objavila da je ona bila odnijeta da bi ušla u službu božice. Kraj je izgubljen (možda ga je Euripid ostavio nedovršena) i bio je nadomješten glasničkim izvještajem Klitemestri u kojem se pripovijeda čudo koje se dogodilo kod prizora žrtvovanja. Taj izvještaj, koji je možda bio napisan za posmrtnu izvedbu, mora da je i sam izgubio svoj završetak, jer ono što danas čitamo na njegovu koncu kasna je, vjerojatno tek bizantinska dopuna.

Euripid je u toj drami motiv dobrovoljna žrtvovanja života, koji je inače često upotrebljavao, doveo do osobito efektna vrhunca. U mnogim dramama on je ostao epizoda, a ovdje ima središnje mjesto i kao takav povezan je s novim shvaćanjem duševnih procesa koji navode na takvu žrtvu. Svakako ima zametaka opisa pro-

mjene unutarnjeg stava već u starijim dramama, kao, primjerice, u slučaju Admeta ili Herakla, ali ovdje po prvi put predmetom drame postaje obrat u duši mlade žene, koji je od straha od smrti i strastvene želje za životom vodi sabranoj i sasvim svojevrijedno prihvaćenoj spremnosti na žrtvu. Ne kažemo da je taj obrat opisan, što znači praćen kroz pojedine svoje faze. *Ifigenija u Aulidi* znači golem proboj u pravcu nove drame, ali radi se tek o začetku. Pjesnik nam pokazuje ishodišnu i završnu točku psihološkog procesa, obje, dakako, najvećom pronicavošću.

Općenito je Grk od likova velikog pjesništva, osobito onih tragedije, zahtijevao dosljednost karaktera.¹ Euripid je sa svojom *Ifigenijom u Aulidi* ostao izoliran i time i kod velikih prosudivatelja svoje umjetnosti nije naišao ni na kakvo razumijevanje. Aristotel je u *Poetici* (15, 1454a) tu dramu pokudio jer da se Ifigeniju koja se boji smrti i onu koja junački žrtvuje svoj život ne može smatrati istom osobom. Zabilježiti ćemo da je ta prosudba karakteristična za grčko mišljenje, ali ponoviti je nećemo.²

Euripidovo je djelo dalekosežno determinirano onim međusobnim ispreplitanjem elementarnog osjećaja i racionalnog mišljenja u kojem se njegova ličnost izražava jednako kao ličnost većine ljudi njegova vremena koje je na ruševinama tradicije posvuda vidjelo približavanje novog doba. *Bakhe* kao njegovo zaključno ostvarenje simbolične su za te napetosti unutar Euripidova djela. Građu za siže pružio je jedan od onih mitova koji vjerojatno više odražavaju otpor razuma dionizijskoj raspojasanosti nego povijesna događanja prilikom širenja tog kulta. Tu je tebanski kralj Pentej koji se suprotstavlja bogu potičući ga tako na okrutnu osvetu. Penteja rastrga gomila Menada, koje vodi njegova vlastita majka Agava i njezine sestre. Već je Eshil u svom *Penteju* obradio tu priču.

Teško da je bilo koja druga Euripidova drama bila prilikom tumačenja tako natezana ovamo i onamo kao ova. Bila je interpretirana kao nešto poput obraćenja pjesnika čiji je skepticizam pri koncu njegova života zašutio pred moćnim pozivom boga osloboditelja duša. Racionalizam na prijelazu stoljeća, koji još i danas nalazi sljedbenike, preferirao je suprotnu krajnost. Njegovi su pristaše vidjeli u Penteju čovjeka koji u znaku razuma vodi borbu protiv bezumlja i zaslijepljenosti čak iako može u njoj stradati. Euripid bi tek u toj drami bio pravi borac protiv tradicije koja je proizvela bogove poput tih.³ Simplificirajući radikalizam obiju tih interpretacija danas je napušten. Nema nikakve sumnje da je ta drama rezultat pjesnikova autentičnog suočavanja s dionizijskim fenomenom, a ono ne znači niti obraćenje niti racionalistički protest. Bilo je ispravno zamijećeno da se u kasnijim Euripidovim dramama očituje pojačan interes za mistiku i ekstazu, koji se dađe dobro povezati s njegovim odvrćanjem od svijeta službenog mita kojim je dominirao ep. Treba također računati s utjecajima što ih je primio od stranih orgijastičkih kultova poput onoga tračke Bendis ili frigijskog Sabazija kad su ovi za vrijeme Peloponeskog rata prodrli u Atenu; također, u Makedoniji je imao prilike proma-

¹ Važna mjesta za poboljšanje stalnosti čudi kod Cicerona, *De off.* 1, 111, 114, 144. Uz to Wolf-Hartmut Friedrich, *Nachr. Ak. Gött. Phil.-hist. Kl.* 1960/4, 107.

² Drugačije Zürcher (v. niže), 184, i H. Funke u studiji navedenoj niže uz tu dramu.

³ Uz literaturu o kojoj referira R. Nihard, *Mus. Belge* 16, 1912, 91, Dillerova rasprava o *Bakhama* (v. niže) i Lesky, 199, 1, i 200, 2, kao i niže navedena literatura.

trati Dionisov kult mnogo neposrednije nego bilo gdje drugdje u Grčkoj. Euripid, koji je tijekom jednoga značajnog razdoblja svoga stvaranja iracionalne sile u ljudskoj duši učinio svojom osnovnom dramskom temom, sad je još jednom u ovoj drami ostvario sjajnu objektivizaciju iracionalnoga koje mu se ukazalo u sasvim različitim sferama. Dionisova religija sa svojom zagonetnom polarnošću nikada nije bila prikazana na impresivniji način. Tu imamo slike duboka mira kojim bog okružuje čovjeka. Kad žene dioniskog tijasa miroljubivo drijemaju u gorskoj šumi, svojim mlijekom doje mladunčad divljih životinja i udarcem tirsu čine da iz zemlje provri osvježujuće piće, tada je prevladano sve neprijateljsko odvajanje čovjeka od prirode i postignuto je ono blaženstvo sjedinjenja o kojem je Nietzsche govorio ditiirampskim riječima. Ali to su iste žene koje na svako remećenje svoje čarolije odgovaraju menadskim bjesnilom, preplavljuju elementarnim nasiljem naselja u dolini, trgaju na komade životinje iz šumskih stada i pokazuju čudesa od divlje snage. U tom polaritetu mira i uzbuđenosti, nasmiješene ljupkosti i demonskog uništavanja Euripid je vidio dionizijski element kao zrcalo prirode, možda čak kao zrcalo života uopće. U oba glasnicih izvještaja u drami, njegova najsavršenija ostvarenja te vrste, pokazuje nam sliku neodoljivu u svojim protuslovljima. Prvi izvještaj o onome što rade bakhantkinje (677) stavlja pred Penteja stvarnost dionizijskoga fenomena, drugi (1043) pripovijeda katastrofu: kako žene, potaknute od boga, uvrebaju Penteja koji ih promatra s vrha omorike, iščupaju drvo iz korijena i u mahnitu bjesnilu nasrnu na nesretnika te kako mu vlastita mati, likujući nad lovinom, istrgne s tijela ruku skupa s ramenom.

Protivnik boga, Pentej, kralj Tebe, utjelovljuje onaj dio čovječanstva koji se čvrsto drži najbližega, dohvatljivoga, neposredno razumljivoga i koji pruža ogorčen otpor zavodljivosti iracionalnoga. U prizoru koji graniči s groteskom susreće on vidioca Tiresiju i svoga djeda Kadma koji se kao revni službenici klanjaju novome bogu. Pri pogledu na njih, pri njihovim upozorenjima njegov otpor samo još raste. Bog je, kako u prologu sam objavljuje, u ljudskom obličju došao u Tebu gdje sestre njegove majke Semele, među njima Agava, majka Pentejeva, sumnjaju u njegovo božanstvo. Njih on želi kazniti, a grad pridobiti za svoje bogoštovje. U svom ljudskom obličju dopušta da ga Pentejevi slugue uhvate i dovedu pred kralja. Zahvaljujući svojoj dvostrukoj ulozi pri saslušanju on je nadmoćan i bez muke umiče iz zatvora na koji ga osuđuje Pentej. Nakon prizora njegova oslobađanja slijedi onaj glasnicih izvještaj o tome što radi razuzdana rulja žena a on još više povećava kraljevu ljutnju, ali i draži njegovu radoznalost. Nastaje situacija puna tragičke ironije, ali različite od one što ju je prikazivao Sofoklo, kad borac protiv opsjene i varke stradava upravo zbog djelovanja iracionalnoga što ga bog umije probuditi u njegovoj duši. Poriv da promatra ono što je skriveno, združen s voajerskom pohotljivošću, tjera ga napola rastrojena i čudno omamljena da slijedi boga koji ga odvodi u gorsku šumu. Tamo ga Dionis navodi da se popne na vrh omorike i ostavlja ga da padne žrtvom Menada.

U prizoru u kojem Agava na tirsu donosi glavu svoga ubijenog sina i uživa u svojoj lovinu Euripid je otišao mnogo dalje nego što se to ikada usudio neki grčki tragičar. Njezino polagano buđenje i vraćanje natrag u strašnu stvarnost ocrtano je

virtuoznim psihološkim majstorstvom. Zaključni je dio nepotpuno sačuvan. Opet se, kao u uvodu, ukazao Dionis kao bog, poslao Agavu i vjerojatno i njezine sestre u progonstvo, dok je za Kadma imao utješno obećanje da će poslije duge patnje sa suprugom Harmonijom steći boravište u zemlji blaženih.

Tu gdje za nas završava grčka tragedija još jednom doživljavamo zastrašujuće čudo dionizijske mahovitosti koja je tvorila jedno od njezinih počela. Ako smo kod poneke od kasnijih Euripidovih drama imali razloga za sumnju da li ih se daje uskladiti s našim shvaćanjem tragičnoga, ovdje vidimo tragičnu opreku između čovjeka koji želi čvrsto ustrajati uz ono što je primjereno razumu i svijeta iracionalnoga prikazana krajnjom nesmiljenošću.

Velikoj unutarnjoj snazi koja prožima to djelo odgovara kompaktnost forme s kojom se malo što kod Euripida daje usporediti. Kor lidijskih bakhantkinja koje slijede boga na njegovu pobjedničkom pohodu s radnjom je povezan tješnje nego bilo gdje drugdje. Zamašno koncipirane pjesme kora potisnule su pjevane dionice glumaca u pozadinu; stihomitije su brojne i strogo građene.

Dugo je Euripidov *Kiklop* bio jedina drama koja nam je pružala neku predodžbu o grčkoj satirskoj igri. Ali otkako posjedujemo velike dijelove Sofoklovih *Ihneuta* (*Tragača*) te barem jedan razumljiv prizor iz Eshilovih *Diktiulka* (*Potezača mreže*), znamo da je ta predodžba bila jako jednostrana. Vedra lakoća, iskričava bajna svježina tih pjesničkih djela nisu ležale u dometu Euripidove umjetnosti. Već smo kod *Alkestide* primijetili da je on sigurno više nego jedanput tetralogiju umjesto satirskom igrom zaključio dramom sretna ishoda.

Time ne želimo reći da u *Kiklopu* uopće nema humora, ali on je druge naravi nego u igrokazima od kojih sada posjedujemo ponešto; njime jače dominira intelekt.

Pustolovina kod Kiklopa iz *Odiseje*, koju je i komedija prigodice upotrijebila kao siže, morala je nužno biti uprizorena na način različit od epske naracije. Radnja se više nije mogla odigravati u unutrašnjosti spilje; ova je bila vidljiva u pozadini i, kako je nedavno bilo oštroumno razloženo,¹ pretpostavlja se da je, jednako kao spilja Sofoklovog Filokteta, imala još jedan, stražnji izlaz za završni prizor. S pozornicom promijenio se i smisao osljepljivanja; kod Homera ono je vodilo spasavanju zatvorenih, a sad je to Odisejeva osveta za ubijanje njegovih drugova. Moguće je da pjesnicima satirskih igara nije uvijek bilo lako kor razvratnih šumskih vražića dovesti u vezu s odabranom mitskom građom. Omiljeno pomagalo, koje je Euripid upotrijebio ovdje i vjerojatno također u *Busirisu*, *Skironu* i *Sileju*, bilo je da je satire učinio robovima neke nemani. To je pružalo i priliku da se iz njihova kukavičluka i prepredenosti izvuče drastična komika. Tako je i u *Kiklopu* njihov vođa i otac Silen najzabavniji lik. On služi Kiklopu kao vinotoča i čak postaje grotesknim objektom njegovih ljubavnih sklonosti u pijanstvu. Euripid je na lik Kiklopa stavio jake naglaske, prave euripidovske naglaske. Taj je div iz načela preziratelj zakona, žrtvuje samo sebi i svom trbuhu ne mareći za moral i zakon. Tako on postaje ekstremistički pristaša prirodnog prava i po pjesnikovoj intenciji pruža drastičnu ilustraciju učenja koja su tada našla zastupnike među najradikalnijim pristašama sofistike.

¹ A. M. Dale, »Seen and Unseen on the Greek Stage«, *Wien. Stud.* 69, 1956, 105. Usp. i P. D. Arnott, *An Introduction to the Greek Theatre*, London 1959, 130.

Za datiranje toga igrokaza nedostaju nam sigurna uporišta budući da o razvoju satirske igre znamo premalo a da bismo pojedine pojave mogli pouzdano kronološki poredati. Ono što zamjećujemo u crtanju Kiklopa skupa sa slobodnim oblikovanjem razgovora u troje čini datiranje u kasnije razdoblje pjesnikova stvaralaštva najvjerojatnijim nagađanjem.

Odavno je bilo opaženo da su kod Euripida pojedini dijelovi, koji postoje i u starijoj tragediji, oštrije omeđeni i da teže određenom samostalnom životu. To ne znači da se drame tog pjesnika raspadaju na svoje sastavne dijelove i nedavno je s pravom poduzet pokušaj da se nasuprot takvim kritičkim zapažanjima ispravno osvijetli Euripidova vještina kompozicije.¹ Pojedini segmenti doista tvore sastavnice živog organizma, ali to, naravno, ne isključuje mogućnost da se oni oštrije istaknu kao dijelovi cjeline i da podliježu vlastitim zakonima forme.

Informativni prolog pojedinačnog govornika na tipičan način uvodi u Euripidove drame.² Uz *Ifigeniju u Aulidi* bilo je zabilježeno da je pjesnik u posljednjoj fazi stvaranja potražio druge putove. Nikako nije uvijek zadaća prologa da anticipira tijek radnje da bi uklanjanjem neizvjesnosti povezane sa sadržajem omogućio potpunije uživanje u djelu, kako je smatrao Lessing u *Hamburškoj dramaturgiji*. Samo prolozi bogova mogu vršiti takvu funkciju a i oni često ostavljaju otvorenima dovoljno momenata napetosti. Euripidovski je prolog više služio objašnjavanju pozadine radnje, pri čemu pjesnikove inovacije u građi bez teškoća nalaze svoje mjesto uz tradiciju. Ranije (str. 233) izložili smo mišljenje da eksplanatorni prolog pripada najranijim pojavnim oblicima recitativnog stiha. Ako je to točno, onda se euripidovski prolog ukazuje kao arhaizam. Budući da je on većinom oblikovan kao jednostavna naracija, ostavljena je za prizore koji slijede otvorenom mogućnost povećane efektnosti.

Osobito snažan samostalni život pokazuje dijaloška prepirka.³ To je češće bilo prevedano tako da se, kao u slučaju *Alkestide*, iz argumentacije agona htjelo izvesti smisao drame. U tim dijelovima daje sebi maha grčka svadljivost i u njima je obilato dolazilo na svoj račun strastveno uživanje Atenjana u sudskim raspravama. Svako je oružje tu dovoljno dobro pa se i mit koristi na način koji je još samo dokaz više kako je bio potkopavan. Formalna struktura prizora agona strogo se poštuje i počiva na izmjeni stihomitije, neke vrste verbalnog mačevanja, i razvučenih govora.

Takve se *rheseis* impozantna opsega u Euripidovim tragedijama često nalaze i na drugim mjestima. Prvenstveno u vezi s njima snažno nam se nameće pitanje u kojoj je mjeri Euripid ovisan o retorici svog vremena.⁴ Njezin se utjecaj dugo vremena precjenjivao, ali danas smo se oslobodili predodžbe o pjesniku koji je radio po retoričkim pravilima. Dakako, obzirom na dobro promišljenu i često jasno markiranu strukturu mnogih govora ne može se poreći da su nastojanja tog vremena oko umjetničkog oblikovanja govora utjecala i na Euripida.

¹ Prije svega Ludwig, *Sapheneia* (v. niže).

² M. Imhof, *Bemerkungen zu den Prologen der soph. und eur. Tragödien*, dis. Bern, Winterthur 1957.

³ J. Duchemin, *L'ATON dans la tragédie grecque*, Paris 1945.

⁴ F. Tietze, *Die euripideische Reden und ihre Bedeutung*, dis. Breslau (Wrocław) 1933.

Tijekom razmatranja pojedinačnih drama postalo je jasno da su glasnički izvještaji kao epska dostignuća najvišeg dometa posebni ukrasi Euripidove tragedije, od pjesnika svjesno oblikovani kao takvi.

Tipične crte pokazuje forma završetaka s čestom upotrebom boga sa stroja.¹ Ni u kojem slučaju nije on tu uvijek zato da presječe dramski čvor ako i jest prikladno sredstvo da se stvari na koncu brzo dovedu u red. Katkada, kao u slučaju *Ifigenije među Taurijcima*, u radnju, koja hita glatkom završetku, namjerno se umeće retardacija da bi se omogućilo da se pojavi *deus ex machina*. U takvu je slučaju očito da je njegova najvažnija funkcija utemeljenje kulta koje je rezultat dramskog zbivanja. Tako Euripid na kraju drame naglašava povratak kulturnoj tradiciji. Imamo razloga za pretpostavku da je i Eshilova tragedija nerijetko završavala utemeljenjem kulta i tako možemo uspostaviti vezu između Euripida i najstarijega od trojice velikih tragičara, što je moguće i u drugim slučajevima.² Tako uzgred podsjećamo na korištenje osobitih scenskih efekata kod obojice spomenutih tragičara, što ih stavlja u jasnu opreku Sofoklu.

Euripidovska se korska pjesma ni u kojem slučaju ne smije općenito okarakterizirati kao radnji stran umetak. Upravo kasne *Bakhe* pokazuju neobično tijesnu povezanost kora sa zbivanjem na pozornici. Ali Euripidovo je pjesništvo i u tom pogledu neujednačeno i ima čitav niz pjesama koje su samostalne lirske naracije. Walther Kranz ih je nazvao ditirampskim stasimima.³ S izuzetkom jedne pjesme iz *Hekabe*, koja predstavlja raniji oblik, one pripadaju Euripidovoj kasnijoj fazi u kojoj je korska pjesma bila podvrgnuta i drugim dubokim promjenama. Ta »nova lirska pjesma« pokazuje pretrpanu jezičnu bujnost koja kadšto stoji u čudnom neskladu sa sadržajem. Aristofan je tu vrstu stvari žestoko parodirao u *Tezmoforijazusama* (49) i *Žabama* (1309). Mnogi Euripidov tekst otkriva da je kor tu i tamo još samo podloga za glazbu. Znamo da je preiskićena, nemirna i na kričave efekte usmjerena glazba novog atičkog ditiramba⁴ ovdje snažno utjecala na Euripida. Među tragičarima njome se osobito služio Agaton; jaki su utjecaji dolazili od Timoteja za koga predaja kaže da je bio s Euripidom povezan prijateljstvom.

Slična se tendencija pojavila i kod glumačke arije koja se kod Euripida snažno proširila na štetu korske pjesme. Taj razvoj, koji smo zapazili i kod Sofokla potkraj života, nije, dakako, tekao pravocrtno i kasnije se donekle križa s novom lirskom pjesmom kora,⁵ ali drama kao što je *Orest* ima još samo dvije strofičke korske pjesme nasuprot široko razvijenim monodijama.

Među paradokse Euripidova djela pripada i to da se kao opreka rastućoj ishitrenosti iskičenosti jezičnog izraza korske lirike u dijalogu pojavljuje vrlo jednostavan i jasan način izražavanja koji se, uz određeni pridržaj, približava jeziku svakodnevice. On je podjednako suprotan Eshilovoj žestini i Sofoklovoj otmjenoj suzdržanosti povezanoj s velikom sposobnošću modulacije.

¹ Rad A. Spire, koji nastoji dokazati usku povezanost *deus-a ex machina* sa sklopom drama, naveden je na str. 386, bilj. 1.

² O. Krausse, *De Euripide Aeschylī instauratore*, dis. Jena 1905.

³ *Hek.* 905, *Tro.* 511, *El.* 432, 699, *Hel.* 1301, *Ifig. Taur.* 1234, *Fen.* 638, 1019, *Ifig. Aulid.* 164, 751, 1036. Kranz, *Stasimon*, Berlin 1933, 254.

⁴ H. Schönewolf, *Der jungattische Dithyrambos*, dis. Gießen 1938.

⁵ Kranz, l. c. 229.

Drugo je proturječje u Euripidovu djelu kad pored inovacija, koje su osobito vidljive u korskim pjesmama, konstatiramo određene arhaizirajuće tendencije. Jedna je od njih sve veći broj trohejskih odlomaka u kasnijim dramama, čime se on vraćao dramskome mjerilu koje se osjećalo kao osobito staro.¹

Već je kod razmatranja formalnog elementa sve jasnije dolazilo do izražaja u kojoj je mjeri Euripidovo djelo snažno prožeto suprotstavljenim silama. Za njegov sadržaj to vrijedi u jednakoj mjeri i upravo na toj točki izjalovljuje se svaki pokušaj da tog pjesnika obuhvatimo jednom općom karakterizacijom. On nije naprosto filozof pozornice pa čak niti promicatelj prosvjetiteljstva. Tim je duhom, naravno, određen u velikom dijelu svoje naravi. Mislilac i pjesnik u njemu nisu se uvijek tako savršeno stopili kao u pohvalnoj pjesmi što je kor *Medeje* pjeva (824) Periklovoj Ateni.² Usporedba sa Sofoklovom odom svome zavičaju (*Ed. Kol.* 668) otkriva kako su Euripidovi stihovi daleko jače nadahnuti intelektom. Mitski likovi i sile uzdignute do razine božanskoga, Muze i Harmonija, Erosi i Sofija, također pripadaju toj sferi. Čujemo pjesnika koga je ljutito pretjerano hvaljenje atleta.³ Ali kad njegovi stihovi veličaju intelektualnu bistrinu i laki hod ljudi u prozirnosti atičkoga zraka, kroz pjesnički sjaj riječi naziru se teorije prirodoslovaca njegova vremena, a svi su ti elementi u njegovoj pjesmi združeni u savršeno jedinstvo. To nije uvijek tako i kadšto je Euripid svoje misli iznosio na način koji kida okvire drame, ali zbog toga on nije ništa manje jedan od najvećih i najefektnijih dramatičara što su ikada pisali za pozornicu. Tendencija raznih novijih autora⁴ da afirmiraju u njemu pjesnika nasuprot misliocu dobro je promišljena i ispravna. Također, Euripid nije onaj ženomrzac koga je komedija stavila pred sud žena na svetkovini Tezmoforije. Nasuprot demonskim zlokočnicama stoje uzvišeni ženski likovi s kojima je on osobito rado povezivao motiv dobrovoljnog samožrtvovanja. Najmanje od svega zaslužio je pjesnik oznaku poricatelja bogova. Kod *Herakla* i *Elektre* vidjeli smo kako njegova sumnja u tradiciju kadšto raste do žestoke kritike i odbacivanja, ali ako i nije mogao pronaći božansku narav u likovima službenog mita, on zato ipak nije nikada prestao tražiti njezine manifestacije u ovom svijetu. Ni *Bakhe* ne znače da je ta potraga završila, premda u toj drami čujemo neočekivane riječi o mudrosti smirena prepuštanja. Ono što kažu Tiresija (200) i glasnik (1150), može se razumjeti kao dio njihove uloge, a mnogo osobnije zvuči ono što pjeva kor (389): život u miru i razborita promišljenost čini domove sigurnima; kratak je naš put, uzaludan lov za velikim stvarima, τὸ σοφὸν δ' οὐ σοφία. Niječe li to pjesnik svoj vlastiti život, on koji je u svojoj *Medeji* veličao Atenu zato što se ondje bogovi ljubavi sjedinjuju s mudrošću? Tako tumačiti to mjesto bilo bi elementarno nerazumijevanje, ali ostaje težak zadatak da utvrdimo njegov osobni sadržaj. Voljeli bismo misliti da nas ti stihovi čine svjedocima potresnog prizora. Na kraju života puna intelektualne borbe i mučenja vječno neriješenim pitanjima pjesnik pred sobom drži spokojnu sliku onih koji nalaze sigurnost u vjeri. Ali njihov mir ne može

¹ W. Krieg, »Der trochäische Tetrameter bei Euripides«, *Phil.* 91, 1936, 42. M. Imhof, »Tetrameterszenen in der Tragödie«, *Mus. Helv.* 13, 1956, 125.

² O toj tematici H. R. Butts, *The Glorification of Athens in Greek Drama*, *Iowa Stud. in Class. Phil.* 11, 1947.

³ Već su u antici zapazili (Atenej 10, 413 i d.) da on time ide Ksenofanovim tragom (usp. str. 213). Ostala mjesta kod H. D. Kempera, *Rat und Tat*, dis. Bonn 1960, 107, 88.

⁴ Rivier, Grube, Martinazzoli i dr.

nikada biti njegov jer njemu je bilo zadano da podnosi muku neprekidna traženja i da svoj glas posudi nemiru jednog vremena koje još nije zaboravilo staro a ipak je stremilo novome po nesigurnim stazama.

Prema rukopisnoj biografiji i *Sudi* ukupni Euripidov opus obuhvaćao je 92 drame. Taj se broj vjerojatno zasniva na istraživanjima aleksandrijaca koji su već bili suočeni s mnogo nesigurnosti. Biografija izrijeckom navodi da je od toga sačuvano 78 drama, što znači da su ih posjedovali u biblioteci u Aleksandriji. Kad se pored toga (Varon kod Gelija 17, 4, 3; varijanta u *Sudi*) pojavljuje broj 75, razliku zacijelo treba objasniti brisanjem triju drama pripisanih Kritiji (v. gore). Neautentični je *Rez* uračunan u broj sačuvanih drama.

Euripid, koji je za života tako teško izborio priznanje, već u 4. stoljeću postao je najomiljeniji tragičar i to je ostao sve do kraja antike. Kad se udomaćio običaj ponovnog izvođenja po jedne stare tragedije (παλαιά) na dramskom agonu, kako to možemo utvrditi od 386. nadalje, u prvome redu korist je od toga imalo Euripidovo djelo.¹ To je za tekst stvaralo određene opasnosti. Premda je vrlo teško točno povući granicu dokle su išle glumačke interpolacije,² nema nikakve sumnje da je na taj način podosta bilo mijenjano. S kasnijom omiljenošću pjesnika povezano je što poslije Homera za njega imamo najviše tekstova na papirusima. Stariji papirusi, napose Strasburški papirus s lirskim dijelovima iz tragedija (Br. Snell, *Herm.* E. 5, 1937, 69), pokazuju ono isto što je bilo slučaj i kod Homera: rad aleksandrijaca bio je odlučujući za zaustavljanje daljnjeg kvarenja teksta. Ali to, naravno, znači da je oblik koji su oni dali tekstu najstariji nama dostupan. Aristofan Bizanćanin izradio je relevantno izdanje s komentarima u zasebnim knjigama.

I u rukopisnoj predaji Euripidova teksta ulogu je igrao onaj proces odabira koji se općenito povezuje sa školama u doba Antonina. Sa sigurnošću možemo reći da je taj izbor obuhvatio one drame uz koje posjedujemo sholije: *Alk.*, *Andr.*, *Hek.*, *Hip.*, *Med.*, *Or.*, (*Rez*), *Tro.*, *Fen.* Vjerojatno je, iako ne i sigurno, da su jednom i *Bakhe* bile uključene u taj odabir. Sretnim slučajem nismo za Euripida upućeni samo na nj jer je uz to ostao sačuvan i dio jednog alfabetskog poredanog cjelokupnog izdanja. Taj ogranak tradicije potječe od nekog izdanja na papirusu koje je sadržavalo po jednu dramu na svakom svitku kojih je po pet bilo združeno u tucima, loncima ili kutijama (Br. Snell, *Herm.* 70, 1935, 119). *Hekaba*, koja je pripadala i izabranim dramama, nadalje *Helena*, *Elektra*, *Heraklo*, *Heraklovići* činili su sadržaj jednog tucila, *Kiklop*, *Ijon*, *Hiketide* i obje tragedije o Ifigeniji drugoga.

Pregled rukopisa daje J. A. Spranger, »A Preliminary Skeleton List of the Manuscripts of Euripides«, *Class. Quart.* 33, 1939, 98. Najvažnije podatke može se naći i u standardnim izdanjima a temeljan je za svaki daljnji rad na tekstu i ovdje A. Turyn, *The Byzantine Manuscript Tradition of the Tragedies of Euripides*, Univ. of Illinois Press, Urbana 1957, s točnim opisom glavnih rukopisnih svjedoka i obiljem važnih spoznaja koje se osobito tiču Triklinijeve djelatnosti. Za pojedinosti: P. G. Mason, »A Note on Euripidean Manuscripts«, *Mnem.* S. 4, 11, 1958, 123. Najvažniji doprinos razjašnjavanju rukopisne predaje Euripida nakon Turyna pružio je G. Zuntz: *An Inquiry into the Transmission of the Plays of Euripides*, Cambridge 1965. V. Di Benedetto, *La tradizione manoscritta Euripidea*, Padova 1965, odlučno izvlači na površinu one »horizontalne« čimbenike predaje koji su povezani s razmjenom varijanata uslijed kontaminacije između različitih rukopisa. Oni čine *stemma* (rodoslovna stabla rukopisa – prim. prev.) mnogostruko (ali sigurno ne i potpuno) iluzornima. A. Tuilier, *Recherches critiques sur la tradition du texte d'Euripide*, Paris 1969.

Najstariji rukopis je Jeruzalemski palimpsest (Bibl. patrijarha 36) iz 10. st. s preko 1600 stihova iz *Hekabe*, *Feničanki*, *Andromaha*, *Medeje*, *Hipolita*. Faksimil s komentarom: St. G. Daitz, Berlin 1970. On ima sholije i varijante i ne pripada nijednoj od dviju inače poznatih skupina rukopisa. Od ovih jedna sadrži samo drame u izboru sa sholijama. Po vrijednosti u njoj je na prvome mjestu Marcianus 471 (12. st.) s *Hekabom*, *Orestom*, *Feničankama*, *Andromahom*, *Hipolitom* (do st. 1234). Parisinus 2712 (13. st.) daje iste drame uz dodatak *Medeje*, Vaticanus 909 (13. st.) donosi svih devet komentiranih drama, Parisinus 2713 (12./13. st.) te iste osim *Trojanki* i *Reza*. Rukopisi druge skupine sadrže i drame onog alfabetskog cjelokupnog izdanja o kojem je ranije bilo govora. Tu je najvažniji rukopis Laurentianus 32, 2 (L., 13./14. st.) sa svim dramama osim *Trojanki*. Daljnji kodeks, napisan jednim jedinim rukopisom u kasnom 14. st., sastoji se od oba dijela Palatinusa 287 i Laurentianusa conv. soppr. 172 (P., 14. st.). On nesporno ima neku vrijednost za drame sa sholijama, dok za drame bez sholija njegova korisnost ostaje podložna sumnji. Mnogi istraživači, među njima P. Maas (*Gnom.* 1926, 156), osporavaju mišljenje da tekst tih drama u krajnjoj liniji potječe iz Laurent. 32, 2, dakle je za nas bezvrijedan. A. Turyn, kome

¹ Potvrde kod Schmidta 3, 824, 3.

² D. L. Page, *Actors' Interpolations*, Oxford 1934.

zahvaljujemo važno otkriće da korekture u rukopisu L potječu od Demetrija Triklinija, zastupa na cit. mjestu gledište da P kod drama alfabetskog redoslijeda nije prepisan s rukopisa L nego da ga treba smatrati rukopisom-blizancem Laurentianusa. Sada je Günther Zuntz u gore navedenoj knjizi o rukopisnoj predaji Euripida definitivno razjasnio to mnogopretresano pitanje. Njegov je zaključak da su drame bez sholija u P bile izravno prepisane iz L pošto je prethodno taj L provizorno korigirao Triklinije. Za drame iz izbora čini mu se sigurnim da je P kopirao jedan prijepis zajedničkog arhetipa koji je isto tako bio ispravljen od Triklinija. Vitellieva privlačna teza, po kojoj je P ovdje prije kopija korigiranog prijepisa L, nije u skladu s nizom novozapaženih činjenica.

Iz rečenoga proizlazi da je naša tradicija za komentirane drame bitno bolje utemeljena nego za ostale. Drastičan primjer pruža papirus (br. 386 P.) što ga je obradio E. R. Dodds u svom izdanju *Bakha* a na kojem su stihovi 1070–1136, odlomak koji nedostaje i u Laurent. 32, 2. Varijante, dodatni stihovi i stihovi koji nedostaju pokazuju na kako se tu nesigurnu tlu krećemo. Za tekst treba ovdje zaključno ukazati na J. Jacksona, *Marginalia Scaenica*, Oxford 1955, budući da se ondje skupljeni prijedlozi za emendaciju grčkih autora pretežno odnose na Euripida. U stilu kritike drame između Porsona i Cobeta tu je, bez obzira na *recensio*, sasvim intuitivno dano obilje većinom veoma pažnje vrijednih konjektura.

Izvjestaji o objavljenim radovima od autora ove knjige u *Afda* od 1949 dalje, nastavljani od H. Strohma. H. W. Miller, »A Survey of Recent Euripidean Scholarship 1940–1954«, *Class. Weekly* 49, 1956, 81. Novija izdanja: G. Murray, 3 sveska, Oxford 1902, 1904, 1910. Od dvojezičnog izdanja u *Coll. des Univ. de France* od L. Méridiera, L. Parmentiera, H. Grégoire i F. Chapouthiera objavljeni su svesci 1–6, Paris 1923–61; još nedostaju *Ifigenija u Aulidi*, (*Rez*). A. S. Way, 4 sveska, dvojezično, *Loeb Class. Library*, London 1912, pretiskivano do 1959. Od španjolskog dvojezičnog izdanja A. Tovar (djelomice s R. P. Bindom) izašli su u *Colección Hispánica de autores Griegos y Latinos por las universidades Españolas* svez. 1, Barcelona 1955 (*Alkestida*, *Andromaha*), 2, 1959 (*Bakhe*, *Hekaba*). Za tumačenje od koristi je: H. Weil, *Sept tragédies d'Euripide*, Paris 1868, 3. izd. 1905 (*Hipolit*, *Medeja*, *Hekaba*, *Ifig. Aulid.*, *Ifig. Taur.*, *Elektra*, *Orest*). Napose treba ukazati na niže uz pojedine drame navedena komentirana oksfordska izdanja. Uz drame se posebno ne navode dolje citirane knjige o Euripidu W.-H. Friedricha, R. Goossensa, D. J. Conachera, T. B. L. Webstera, H. Rohdicha. I (izdanja) s komentarom i o (bjašnjem) uz pojedine drame: *Alkestida*: I. L. Weber, Leipzig 1930. A. Maggi, Napoli 1935. D. F. W. van Lennep, Leiden 1949. A. M. Dale, Oxford 1954. Aug. Mancini, Firenze 1955. O.: K. v. Fritz, »Euripides' Alkestis und ihre modernen Nachahmer und Kritiker«, *Antike und Abendland* 5, 1956, 27; sada *Antike und moderne Tragödie*, Berlin 1962, 256. W. D. Smith, »The Ironic Structure in Alkestis«, *Phoenix* 14, 1960, 127. O. Vicenzi, »Alkestis und Admetos«, *Gymn.* 67, 1960, 517. U. Albin, »L'Alceste di Euripide«, *Maia* N. S. 13, 1961, 3. E. R. Schwing, *Die Stellung der Trachinierinnen im Werk des Sophokles*, *Hypomnemata* 1, 1962, 42. A. Lesky, »Der angeklagte Admet«, *Maske und Kothurn* 10, 1964, 203 = *Gesammelte Schriften*, 281. W. Kullmann, »Zum Sinngehalt der euripideischen Alkestis«, *Antike und Abendland* 13, 1967, 127. A. Rivier, »Sur un motif de l'Alceste d'Euripide«, *Actas del 3. congr. español de estud. clás.* II, Madrid 1968, 286. J. R. Wilson, *Twentieth Century Interpretations of Euripides' Alkestis. A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, N. J., 1968. – *Medeja*: I.: D. L. Page, Oxford 1938. U. Brella, Torino 1950. G. Ammendola, Firenze 1951. E. Valgiglio, Torino 1957. J. C. Kamerbeek, Leiden 1962. O.: O. Regenbogen, »Randbemerkungen zur Medeja des Euripides«, *Eranos* 48, 1950, 21. K. v. Fritz, »Die Entwicklung der Iason-Medeja-Sage und die Medeja des Euripides«, *Antike und Abendland* 8, 1959, 33; sada *Antike und moderne Tragödie*, Berlin 1962, 322. Wolf-Hartmut Friedrich, *Medeas Rache*, *Nachr. Akad. Gött., Phil.-hist. Klasse* 1960/4, 67 = *Vorbild und Neugestaltung*, Göttingen 1967, 7; isti, »Medeja in Kolchis«, *Antike und Abendland* 12, 1966, 3 = *Vorbild und Neugestaltung*, 57. E. Christmann, *Bemerkungen zum Text der Medeja des Euripides*, dis. Heidelberg 1962. Eilh. Schlesinger, »Zur Euripides' Medeja«, *Herm.* 94, 1966, 26. H. Erbse, »Über die Aigeusszene der euripideischen Medeja«, *Wien. Stud.* 79, 1966, 120. W. Steidle, *Studien zur antiken Drama*, München 1968, 152 i 193. – *Hipolit*: I.: A. Taccone, Firenze 1942. G. Ammendola, Firenze 1946. A. G. Westerbrink, Leiden 1958. W. S. Barrett, Oxford 1964 (monumentalno komentirano izdanje). O.: H. Herter, »Theseus und Hippolytos«, *Rhein. Mus.* 89, 1940, 273. B. M. W. Knox, »The Hippolytos of Euripides«, *Yale Class. Studies* 13, 1952, 1. W. Fauth, *Hippolytos und Phaidra*, *Abh. Akad. Mainz, Geistes- und sozialwissenschaft. Klasse* 1958/9 i 1959/8 (pita o pretpovijesti mitske grade). R. P. Winnington-Ingram, »Hippolytos: A Study of Causation«, *Entretiens sur l'antiquité classique* 6, Vandoeuvres-Genève 1960, 171. Br. Snell, *Scenes from Greek Drama*, Berkeley 1964, 23 i 47. H. Merklin, *Gott und Mensch im »Hippolytos« und den »Bakchen« des Euripides*, dis. Freiburg i. Br. 1964 (s podrobnom doksografijom za interpretaciju). – *Hekaba*: I.: A. Taccone, Torino 1937. M. Tierney, Dublin 1946. A. Garzya, Roma 1955. O.: D. J. Conacher, »Euripides' Hecuba«, *Amer. Journ. Philol.* 82, 1961, 1. A. W. H. Adkins, »Values in Euripides' Hecuba and Hercules Furens«, *Class. Quart.* 16, 1966, 193. W. Steidle (vidi kod *Medeje*), 44, i *Wien. Stud.* 79, 1966, 133. K. Matthiessen (koji priprema jedno komentirano izdanje), »Manuscript Problems in Euripides'