

ENTRETIENS SUR L'ANTIQUITÉ CLASSIQUE  
TOME VI

---

# EURIPIDE

J. C. KAMERBEEK, ANDRÉ RIVIER, HANS DILLER  
ALBIN LESKY, R. P. WINNINGTON-INGRAM  
G. ZUNTZ, VICTOR MARTIN

---

FONDATION HARDT  
POUR L'ÉTUDE DE L'ANTIQUITÉ CLASSIQUE  
VANDOEUVRES-GENÈVE



FONDATION HARDT  
POUR L'ÉTUDE DE  
L'ANTIQUITÉ CLASSIQUE



FONDATION HARDT  
POUR L'ÉTUDE DE L'ANTIQUITÉ CLASSIQUE

*ENTRETIENS*  
*Tome VI*



ENTRETIENS SUR L'ANTIQUITÉ CLASSIQUE  
TOME VI

\*

EURIPIDE

SEPT EXPOSÉS ET DISCUSSIONS

PAR

J. C. KAMERBEEK, ANDRÉ RIVIER,  
HANS DILLER, ALBIN LESKY, R. P. WINNINGTON-INGRAM,  
GÜNTHER ZUNTZ, VICTOR MARTIN

VANDOEUVRES-GENÈVE

4-9 AOÛT 1958

TOUS DROITS RÉSERVÉS

© 1960 by Fondation Hardt, Genève

PUBLIÉ AVEC LE CONCOURS DE LA  
BOLLINGEN FOUNDATION INC., NEW YORK, N. Y.

## TABLE DES MATIÈRES

I.	J. C. KAMERBEEK <i>Mythe et Réalité dans l'Œuvre d'Euripide</i>	1
	Discussion	26
II.	ANDRÉ RIVIER <i>L'élément démonique chez Euripide jusqu'en 428</i>	43
	Discussion	73
III.	HANS DILLER <i>Umwelt und Masse als dramatische Faktoren bei Euripides</i>	87
	Discussion	106
IV.	ALBIN LESKY <i>Psychologie bei Euripides</i>	123
	Discussion	151
V.	R. P. WINNINGTON-INGRAM <i>Hippolytus: A Study in Causation</i>	169
	Discussion	192
VI.	GÜNTHER ZUNTZ <i>On Euripides' Helena: Theology and Irony</i>	199
	Discussion	228
VII.	V. MARTIN <i>Euripide et Ménandre face à leur public</i>	243
	Discussion	273
VIII.	INDEX	285

## *AVERTISSEMENT*

*Ces sixièmes entretiens sont les derniers qui aient eu lieu du vivant du Baron Hardt. Il mourut trois mois plus tard.*

*Malgré la maladie et la fatigue, il suivit avec enthousiasme les exposés et les discussions, tout rayonnant de bonheur à l'idée que sa Fondation avait définitivement acquis droit de cité dans la République des études classiques.*

*M. André Rivier a revu et mis au point le texte des discussions. L'ouvrage a été édité par M. Olivier Reverdin.*

I

J. C. KAMERBEEK

Mythe et Réalité dans l’Oeuvre d’Euripide



## MYTHE ET RÉALITÉ DANS L'ŒUVRE D'EURIPIDE

ON se tromperait fort si l'on croyait que les grandes divergences qui ont toujours existé dans les jugements portés sur Euripide et sur son œuvre se sont émoussées dans l'état présent de nos études. Certes, on peut constater une prépondérance de certaines manières de voir: l'Euripide rationaliste d'il y a un demi-siècle, représentant surtout de l'*Aufklärung* grecque<sup>1</sup>, a été évincé — plus ou moins — par le poète irrationaliste ou, du moins, par l'esprit inquiet attentif aux tendances mystiques de son époque et aux éléments irrationnels de la nature humaine<sup>2</sup>; on est peu enclin à voir en lui un athée, fût-ce au sens étroit du mot (c'est-à-dire ne croyant pas aux dieux de la tradition); à peine lui reconnaît-on une propension au scepticisme; on insiste plutôt sur le message religieux — ou considéré comme tel — que son œuvre apporte. Ou bien, on se désintéresse entièrement, ou à peu près, du « penseur », quitte à nous le présenter exclusivement comme un grand technicien du théâtre, comme un dramaturge inventif et fertile en ressources<sup>3</sup>.

Cependant, les opinions ou les tendances signalées ne sont pas seules à avoir cours. Par exemple, on aurait pu croire qu'à l'heure qu'il est le « Verrallianisme » était bien mort. La vérité est qu'il s'est manifesté de nouveau, ces dernières années, sous une forme modifiée et mitigée, par quelques publications anglo-saxonnes, et, à notre avis, on aurait bien tort à rejeter d'emblée tout ce qui relève de l'esprit « ver-

<sup>1</sup> Celui de Verrall, de Decharme, de Masqueray, de Nestle: mais ils différaient beaucoup entre eux. <sup>2</sup> Cf. E. R. DODDS, *Euripides the Irrationalist*, Cl. Rev. 1929, pp. 97-104; M. POHLENZ, *Die Griechische Tragödie*<sup>2</sup>, p. 250; A. RIVIER, *Essai sur le Tragique d'Euripide*, 1944, *passim*; B. SNELL, *Die Entdeckung des Geistes*<sup>3</sup>, p. 178; F. CHAPOUTHIER, *Euripide et l'accueil du divin*, Entretiens Hardt I, pp. 205-237. Mais voyez déjà M. CROISSET, *Les Créois d'Euripide*, R.E.G. 1915, pp. 217-233. <sup>3</sup> Cf. e.g. G. M. A. GRUBE, *The Drama of Euripides*, 1941.

rallien » dans les écrits de Greenwood<sup>1</sup> et de Blaiklock<sup>2</sup>. D'ailleurs, la diversité des opinions est loin de se borner aux problèmes relatifs au rationalisme ou à l'irrationalisme d'Euripide, à sa religion ou à son irréligion. On la constate par rapport à tous les secteurs de l'interprétation et de l'appréciation de son œuvre. Elle porte aussi bien sur les intentions spécifiques de telle tragédie que sur les idées générales de sa conception (ou de ses conceptions) du monde, sur les aspects généraux de sa « psychologie » aussi bien que sur son art de représenter des individus — ses personnages, répond-on, sont complexes et conformes à la réalité humaine... ils ne sont pas complexes du tout, ce sont les incarnations d'une seule passion... ce sont des individus à traits bien marqués; mais non, ils existent seulement en fonction de leur rôle dans le  $\mu\tilde{\eta}\thetao\varsigma$  du drame, etc. —, sur la question à savoir si l'on doit, oui ou non, considérer ses tragédies comme des pièces à thèse, voire à clef, ou, plus généralement, quelles sont leurs relations avec l'actualité historique et politique. A ce sujet, on connaît l'opposition décidément irréductible qui existe entre les points de vue de MM. Grégoire<sup>3</sup> et Delebecque<sup>4</sup> d'une part, et de M. Zuntz<sup>5</sup> de l'autre. Mais la différence des opinions émises sur d'autres sujets est à peine moins marquée. Voici le verdict de M. Zürcher<sup>6</sup> sur la caractérisation d'Admète: « der Versuch einer einheitlichen Charakterprägung ist ebensowenig wie für Alkestis unternommen ». Comparez l'opinion de mon

<sup>1</sup> L. H. G. GREENWOOD, *Aspects of Euripidean Tragedy*, Cambridge 1953.

<sup>2</sup> E. M. BLAIKLOCK, *The male Characters of Euripides*, Wellington 1952.

— Voir d'ailleurs R. P. WINNINGTON-INGRAM, *Euripides and Dionysus*, 1948, p. viii. <sup>3</sup> Dans plusieurs articles et dans ses *Notices* de l'édition Budé. <sup>4</sup> E. DELEBECQUE, *Euripide et la Guerre du Péloponnèse*, 1951.

<sup>5</sup> G. ZUNTZ, *The Political Plays of Euripides*, Manchester 1955.

<sup>6</sup> W. ZÜRCHER, *Die Darstellung des Menschen im Drama des Euripides*, Basel 1947, p. 41. (Cf. A. LESKY, *Alkestis, Der Mythos und das Drama*, Sitzber. Wien, 203, 2, 1925, p. 80.) Selon M. Zürcher, Médée n'est pas un « Individuum » ! (p. 70).

compatriote Van Lenne<sup>1</sup>: « The key-note of his nature is a kind of infantile egotism ». Confrontons les avis de M. Zuntz<sup>2</sup> et de Norwood<sup>3</sup> sur les *Suppliantes*: « a document of the immense skill and the passionate heart of its creator... » « a collection of portions torn from two dramas, one composed by Euripides, the other by a much later poet. » Evidemment, on n'attribuera pas toujours une même valeur à des opinions tellement discordantes, on sera en l'espèce enclin à rejeter énergiquement les idées de MM. Delebecque et Grégoire et de Norwood; il reste vrai que l'œuvre du poète donne toujours lieu à des divergences d'opinion si grandes, si criantes, qu'on en vient à se demander dans quelle mesure l'œuvre du poète en est, pour ainsi dire, responsable elle-même. Nous connaissons tous, je crois, l'espèce de trouble, d'embarras dont nous nous sentons saisis en lisant l'une après l'autre les pièces d'Euripide. On y chercherait en vain un point de repère central, une intention unique ou prédominante<sup>4</sup>. L'interprétation théologique du monde au moyen de la dramatisation des mythes (préoccupation principale d'Eschyle, à ce qu'il semble), la représentation de la grandeur et des limites de l'homme par la mise en scène d'une destinée d'homme à stature héroïque (s'il est permis de désigner par là, évidemment de façon très insuffisante, l'art tragique de Sophocle) — certes, ni l'une, ni l'autre ne font défaut dans le théâtre d'Euripide, mais aussi, ni par l'une, ni par l'autre on ne serait en droit d'en ébaucher le caractère général. C'est que l'interprétation théologique ne s'y aperçoit jamais de façon constante, ni sans ambivalence; d'autre part les vrais héros sont plutôt rares dans ces tragédies à matière

<sup>1</sup> D. F. W. VAN LENNEP, *The Alkestis*, Leiden 1949, p. 18. <sup>2</sup> O. I., p. 25.

<sup>3</sup> G. NORWOOD, *Essays on Euripidean Drama*, 1954, p. 181. Cf. A. LESKY, *Geschichte der griechischen Literatur*, 1958, p. 356. <sup>4</sup> « il est le poète des contradictions », F. CHAPOUTHIER, o. l., p. 205. « In all Euripides' work we observe the meeting of cross-currents », J. A. K. THOMSON, *Greek Tradition*, p. 136.

héroïque<sup>1</sup>: on y a souvent plutôt l'impression que le « héros » en tant que tel y est mis en question. Fréquemment la recherche du « pathétique » semble être la préoccupation dominante de telle scène, voire d'une pièce entière, mais on ferait tort au poète si l'on voulait considérer cette recherche comme la fin suprême de son art, à moins qu'on n'entende par le mot « pathétique » quelque chose de beaucoup plus profond et d'une portée beaucoup plus vaste qu'on n'a coutume de le faire. Souvent, dans les tragédies d'Euripide, le sublime poétique avoisine la prose des réflexions terre-à-terre et le mythique pur et simple y fait bon (ou mauvais — selon les cas et selon les préférences du liseur ou du spectateur) ménage avec la représentation des choses humaines (trop humaines, diraient quelques-uns), de la réalité terrestre et même sordide.

Or, c'est cette dernière antinomie qui me servira de point de départ pour émettre quelques considérations sur l'art du poète et de jeter quelque lumière, si faible soit-elle, sur des problèmes rebattus que ses tragédies ont posés aux chercheurs. Je ne me flatte pas du tout, ni d'avoir trouvé par le seul maniement de cette antinomie la clef qui donne accès aux mystères euripidéens (s'il est vrai qu'Euripide est un grand poète, le mystère continuera à régner), ni d'apporter quoi que ce soit d'absolument nouveau (citons L. Méradier<sup>2</sup> « Dans la tragédie, peuplée de figures de légendes, il a installé le réalisme; il a eu l'audace de la faire descendre au niveau d'une humanité ordinaire, parfois médiocre, où l'héroïsme même perd son caractère surhumain pour devenir, en une minute d'exaltation, l'épanouissement naturel d'une sensibilité généreuse ».). Seulement je suis convaincu qu'il est utile, pour bien comprendre l'art du poète et surtout pour

<sup>1</sup> « his plays sometimes... turn on human weakness (in contrast with those of Sophocles, which turn on human strength) », S. M. ADAMS, *Orestes in the Electra*, Cl. Rev. 1935, p. 120, n. 2. <sup>2</sup> L. MÉRIDIER, *Hippolyte d'Euripide*, p. 52. Cf., par exemple, POHLENZ, o. l., p. 247 (à propos d'*Alceste*).

bien saisir l'irréductibilité de certains éléments de cet art à une vue d'ensemble « harmonisante », de ne pas perdre de vue les rôles qu'ont joués à la fois le mythe et la réalité, ou si l'on préfère, le sens, le sens aigu de celle-ci.

Précisons, avant de procéder à nos considérations subsequentes, afin d'éviter dans la mesure du possible tout malentendu là-dessus, ce que nous entendrons par « mythe » et par « réalité ». Posons donc que nous userons (abuserons, parfois, si l'on veut) du terme de mythe pour désigner tout ce qui ressort de ce qu'il est convenu d'appeler la mythologie grecque, qu'il s'agisse d'un mythe proprement dit ou d'une saga ou légende héroïque ou épique, ou bien d'un conte populaire incorporé à la « mythologie ». Quant au terme de « réalité », il désignera aussi bien la réalité du monde phénoménal et visible que celle de l'ambiance historique dans laquelle le poète vivait; puis aussi les réalités psychiques de la créature humaine, ressenties par le poète lui-même et perçues dans la conduite de ses contemporains; enfin toutes les formes de réalité intermédiaires entre ces divers domaines.

Eh bien, en ce qui concerne le rôle du mythe chez Euripide, le moins qu'on puisse dire, c'est bien qu'il a été touché par son charme, sans doute dès son enfance, et qu'il est resté sous son charme jusqu'à sa mort. N'oublions pas que « poésie » et « mythologie » pour un Grec du Ve siècle se confondent d'une manière indissoluble. Où παύσομαι τὰς Χάριτας Μούσαις συγκαταμειγνύς<sup>1</sup> pourrait se paraphraser ainsi: « Jamais je ne cesserai de chanter les légendes de la tradition dans une forme poétique ». N'oublions pas non plus que les deux œuvres de la fin de sa carrière que nous avons la chance de posséder ne le cèdent en rien pour l'importance de leur contenu mythologique aux pièces des époques antérieures. Bien au contraire! Quant à *Iphigénie en Aulide*, on reste plus ou moins surpris devant le fait qu'à

<sup>1</sup> Her. 673 sq.

côté des scènes où, jusqu'à la mort volontaire et sublime de la jeune fille, se meuvent et s'entrechoquent des personnages au nom illustre doués d'une nature à peine médiocre, bref des scènes d'une humanité plutôt mesquine, on y rencontre les fresques imposantes des chants choraux traitant de presque tous les aspects du cycle troyen et donnant le catalogue détaillé des futurs combattants<sup>1</sup>. Et les *Bacchantes*? Contentons-nous ici de constater que tout le charme enivrant du plus cruel mythe hellénique s'exhale de leur poésie en contrepoint avec l'horreur provoquée par le spectacle de la ruine des humains, et soulignons qu'il est parfaitement juste que, depuis des années, on s'efforce d'approfondir les problèmes euripidéens en tâchant de résoudre l'éénigme des *Bacchantes*<sup>2</sup>. Seulement on aura meilleure chance d'en venir à bout si l'on interroge l'œuvre entière.

Car il est vrai que cette tragédie y occupe une position moins isolée qu'on ne l'a supposé quelquefois. De même la présence de ce qu'on serait tenté d'appeler un surplus de mythologie (c'est-à-dire de digressions mythologiques plus étendues que le drame proprement dit ne le semble exiger à première vue, comme je viens de le signaler pour *Iphigénie en Aulide*) n'est pas non plus un phénomène isolé. Sans vouloir être complet on pourrait citer le dernier stasimon de l'autre *Iphigénie*<sup>3</sup>, ce péan qu'on s'explique mal si l'on perd de vue combien doit être restée vivante dans l'esprit du poète la grande tradition de la poésie chorale, de caractère essentiellement religieux et mythologique; puis les chants choraux d'*Electre* et d'*Oreste*<sup>4</sup>, où l'on remonte aux causes mythiques les plus lointaines des maux de la maison d'Atréa<sup>5</sup>. Il serait faux d'en conclure que le poète veuille nous faire

<sup>1</sup> «It is part of the pageantry of the play», BLAIKLOCK, o. l., p. 71.

<sup>2</sup> Cf. notre étude *Euripides en het Probleem der Bacchen*, De Antieke Tragedie, Leiden 1947, pp. 96-121 et surtout R. P. WINNINGTON-INGRAM, *Euripides and Dionysus*, 1948. <sup>3</sup> I. T. 1234-1282. <sup>4</sup> *El.* 699-746, *Or.* 806-818. <sup>5</sup> Comparez dans les *Troyennes*, 821-838 et 841-859, les mythes de Ganymédès et de Tithônos.

croire à la « réalité » de ces causes ou des événements sur-naturels qui les ont accompagnées (cf. par exemple les réserves un peu étonnantes mises dans la bouche du chœur lui-même (*El.* 737 sqq.):

λέγεται, τὰν δὲ πί-  
στιν σμικρὰν παρ' ἔμοιγ' ἔχει,  
στρέψαι θερμὰν ἀέλιον  
χρυσωπὸν ἔδραν ἀλλά-  
ξαντα δυστυχίᾳ βροτεί-  
ῳ θνατᾶς ἐνεκεν δίκας.

« On dit — mais cependant, pour moi, je n'y crois guère — que le soleil aux rayons d'or s'est détourné et, par le changement de sa place embrasée, a fait le malheur pour la faute d'un seul mortel <sup>1</sup> », et *I.A.* 793 sqq., où la désignation d'Hélène par: « fille du cygne à col long » est suivie par une tirade plus que sceptique) <sup>2</sup>, mais faux également de n'y voir qu'un moyen de discréder les mythes dramatisés par lui-même. Ces détails appartiennent pour lui à l'ambiance de la matière dramatique qu'il manie, et il prend évidemment un vif plaisir à en orner sa pièce. L'ascendant de la tradition mythique sur lui est à peu près aussi fort que le sens de la réalité humaine qui l'en aurait dû éloigner. Le cas des *Phéniciennes* est fort instructif à cet égard. Dans cette tragédie, le poète s'est évertué à donner un tableau aussi complet que possible de toute la mythologie de la maison royale thébaine (et sans qu'on puisse y trouver, que je sache, trace de la « Mythenkritik » <sup>3</sup> qu'on a tort de vouloir nier ailleurs), à telles enseignes qu'en se demandant quel en est bien le sujet, on se sent enclin à répondre: précisément ce complexe de légendes en son entier. Qu'il l'ait traité d'une manière fort « réaliste », c'est là une autre question. Il faut distinguer les longs passages mythologiques élaborés, qui se trouvent dans les chants choraux, des brèves allusions à une explica-

<sup>1</sup> Trad. L. Parmentier. <sup>2</sup> Cf. *Hél.* 20 sqq. <sup>3</sup> Du moins explicite.

tion mythique des destinées d'un personnage qui est en scène, lesquelles sont pour la plupart comme des résidus de la métaphorique éschyienne dans l'esprit d'Euripide: c'est ainsi, par exemple, qu'Oreste est désigné par les mots ὁ μητροφόντης δράκων (*Or.* 479, cf. *ib.* 1424). Hippolyte, déchiré par ses douleurs, s'écrie: « O funeste imprécation d'un père! De parents souillés d'un crime, de lointains ancêtres est sorti le mal qui sans répit me presse »<sup>1</sup>; μιαφόνων συγγόνων se rapporte peut-être aux Pallantides; il me semble impossible de prêter aux mots une portée orphique, comme le veut Tierney<sup>2</sup> (cf. par ailleurs les paroles de Thésée 820, 831: « De quelque lointain passé je ramène le destin fatal que les dieux m'inflictent pour les fautes d'un ancêtre »). De tels passages sont significatifs de la persistance d'une certaine mode d'interprétation mythique (ou si l'on préfère théologique) des événements, mais il faut bien se garder d'y voir la pensée personnelle du poète: toute la tragédie d'Hippolyte s'y oppose.

Mais on constate chez Euripide une autre application de l'élaboration mythologique qui s'approche plus des passages choraux signalés ci-dessus et, d'autre part, du précis sec des événements antérieurs et de l'énumération généalogique savante qui servent souvent, chez lui, de prologue. (Sans entrer ici dans les questions épineuses relatives aux prologues euripidiens, je voudrais seulement remarquer qu'il me semble bien que ces prologues-là, à part leur fonction propre dans l'économie dramatique, témoignent eux aussi du goût de leur auteur pour la mythologie en tant que science d'un monde mi-imaginaire, mi-réel, d'un certain encyclopédisme alexandrin avant la lettre, mais aussi d'un attachement profond aux racines mythologiques de son art; il y énonce souvent beaucoup plus qu'il n'est indispensable

<sup>1</sup> *Hipp.* 1378 sqq., trad. L. Méridier. <sup>2</sup> M. TIERNEY, *The Hippolytus of Euripides*, Proc. of the R. Irish Ac. 1937-38, p. 71. Sur le passage, voir aussi G. SOURY, *Euripide rationaliste et mystique*, R.E.G. 1943, p. 37.

d'en savoir pour être à même de suivre la pièce.) Nous voulons parler de l'exposé mythologique donné à la fin de maintes pièces, le plus souvent par un *deus ex machina*. Dans la plupart des cas, sinon toujours, nulle raison d'ordre proprement dramatique n'obligeait le poète à agencer de la sorte la conclusion de la pièce. En omettant le vent contraire des vers 1394 et suivants d'*Iphigénie en Tauride*, il aurait pu se passer de l'intervention d'Athéna pour sauver Iphigénie et son frère. Aussi ne faut-il nullement voir dans les « dénouements » de ce genre des expédients d'un dramaturge dénué d'autres moyens mais, au contraire, une forme voulue de son art, qu'on les admire ou non. Quelle que soit leur fonction dans la structure de la tragédie (il y a, ce me semble, à cet égard, de grandes différences d'une pièce à l'autre; leur effet pourrait, presque toujours, se résumer par la formule fameuse *all passion spent*), ils rattachent l'action propre de la pièce au contexte mythologique plus large dont la matière de celle-là a été tirée. L'auditeur s'en trouve arraché à l'ambiance de réalité humaine de ce qui se joue sur la scène, mais, parfois aussi à l'illusion scénique, et ramené à la réalité tout court (dans les cas où la théophanie n'est pas intégrée dans le corps du drame), d'autant plus que souvent, au moyen d'un mythe étiologique<sup>1</sup> à tendance patriotique, ce finale mythologique de la pièce rattache celle-ci aux réalités rituelles ou politiques de la cité ou de la Grèce contemporaine. En tout cas — et c'est à quoi je veux en venir — le goût marqué qu'on constate chez Euripide pour le mythe étiologique — goût apparemment peu partagé par Sophocle<sup>2</sup> — est aussi significatif de la part qu'il prend aux réalités de la cité, de sa vie religieuse et politique, que

<sup>1</sup> Ces mythes-là se trouvent aussi dans d'autres parties des pièces.

<sup>2</sup> Même là où l'on pourrait s'y attendre, dans *Ajax*, par exemple, et dans les *Trach.* 780 (mort de Lichas) le mythe étiologique manque; il va sans dire qu'on peut, d'un certain point de vue, considérer *Oed.* à *Col.* en son entier comme un mythe étiologique dramatisé.

de l'intérêt qu'il porte à la mythologie, indissolublement lié au fait qu'il est tragédien. On pourrait dire plus simplement que ce goût procède de sa curiosité insatiable pour tout ce qui se fait et se raconte, et qu'il fait usage des mythes de ce genre afin d'entrelacer encore par ce moyen la réalité et la mythologie, le monde actuel et celui des légendes qu'il dramatise. On pourrait voir encore, dans ce goût, le symptôme d'un état d'esprit pour lequel la mythologie est en train de devenir, si elle ne l'est pas déjà devenue, ce qu'elle signifiera pour un Alexandrin, un Romain, un Français comme Racine. Car enfin, pour Euripide, il ne s'agit pas tant d'interpréter les données de la mythologie par des tragédies que d'écrire des tragédies sur la réalité humaine telle qu'il la conçoit en restant en deçà des limites que la matière mythologique lui procure, ou bien, ce qui revient au même, d'interpréter les données de la tradition non pas, en premier lieu, selon le sens même de la tradition, mais selon sa conception à lui de la réalité. Mais, m'objectera-t-on, le même énoncé ne s'applique-t-il pas à Eschyle et à Sophocle? Oui et non. Oui, en tant qu'il est parfaitement vrai qu'eux aussi ont dramatisé les mythes selon leur conception du monde et de l'homme. Non, parce que l'époque où l'un vivait et l'autre fut formé différait de celle d'Euripide, et surtout parce que le destin a voulu qu'Euripide fût un homme tout autre que ses devanciers. C'est ici qu'il convient de nous expliquer d'une façon plus détaillée sur ce que nous avons appelé le rôle de la réalité dans l'œuvre du poète, bref sur son sens de la réalité.

Ce qui frappe tout lecteur d'Euripide, c'est son extraordinaire ouverture d'esprit pour tous les domaines de la réalité. Citons ici quelques belles phrases de M. Zuntz<sup>1</sup>: « ... he was denied the limitation that makes for self-assurance. He knew, and felt, not the manageable parts but the overpowering whole of existence. Hence his genius, absorb-

<sup>1</sup> *O. I.*, p. 5, 6.

ing, reshaping, re-creating, stands out in every line he wrote: his personal views, in none. For his is the yea as well as the nay; artist he was by omniscience. With an unlimited power of perception and creation, with passionate sympathy and penetration, he reproduced, in the objective medium of the drama, all the ideas that moved his age, every hope that winged, every despair that bent it. »

Les phénomènes de la nature ou de l'extérieur des hommes ou des choses existent pour lui d'une manière singulièrement « moderne »: sans peine, on ajoutera foi au passage du *Γένος* où il est dit qu'il a été peintre, quand on se rappelle tel détail du visage de Dionysos dans les *Bacchantes* ou de la danse des jeunes filles dont le Chœur, dans *Iphigénie en Tauride*, évoque le souvenir. Par quelques traits suggestifs il sait faire contribuer l'atmosphère d'un paysage à la tension dramatique (voir le récit de la mort d'Hippolyte et plusieurs passages des *Bacchantes*)<sup>1</sup>. L'attention prêtée aux circonstances banales, aux événements ordinaires de la vie l'a amené à introduire dans ses tragédies des scènes qui font l'effet de tableaux de genre. Je vous cite l'arrivée de Clytemnestre en voiture, avec ses enfants, au camp des Achéens, dans *Iphigénie en Aulide*<sup>2</sup> (le poète s'est-il souvenu de l'arrivée d'Agamemnon en triomphateur, chez Eschyle?): c'est (jusqu'au moment où Agamemnon va parler) le mime de l'arrivée d'une famille bourgeoise auprès du père se trouvant à l'étranger. (Il va sans dire que le pathétique de tout ce qui va suivre n'en sera que plus poignant). Puis la « *Teichoskopie* » des *Phéniciennes*<sup>3</sup>, où l'énumération des héros argiens, c'est-à-dire un des éléments mythologiques indispensables de la pièce, est faite par le Pédagogue bienveillant à une Antigone qui est une jeune fille désireuse de voir. L'entrée du Chœur dans *Ion*<sup>4</sup>, Amphion et le Chœur discourant sur

<sup>1</sup> Cf. les remarques exactes de G. RUDBERG, *Euripides' Naturgefühl*, Symb. Osl. XII 1933, pp. 39-51 (contre l'opinion de Wilamowitz).

<sup>2</sup> *I. A.* 607-640. <sup>3</sup> *Phén.* 88-201. <sup>4</sup> *Ion* 184-218.

la lyre qui vient d'être inventée (chez Pacuve<sup>1</sup>) nous offrent d'autres exemples. La scène du Phrygien dans *Oreste* frise le mime à intentions satiriques ou burlesques. (Il ne faut jamais oublier qu'Euripide expérimente toujours dans toutes les parties de son art).

Parfois des détails un peu saugrenus relient, par un mince fil, l'action tragique aux circonstances les plus banales de la vie: c'est ainsi que le Chœur d'*Hippolyte*, en entrant, emploie toute la longueur d'une strophe<sup>2</sup> pour annoncer qu'une de ses compagnes, en faisant sa lessive auprès d'une source « où des urnes peuvent plonger », lui a, la première, raconté la maladie de Phèdre. Encore recherche de contrastes pour rehausser le pathétique? Ou plutôt conséquence (peut-être malvenue ici) d'une soif insatiable du réel? On s'étonne moins de la remarque du Chœur à la fin de la parodos d'*Iphigénie en Aulide*<sup>3</sup>. Ces jeunes filles chalcidiennes qui sont venues en Aulide à la seule fin de voir la flotte et l'armée, après avoir fourni un catalogue étonnant par son abondance de détails, donnent à entendre qu'elles ne savent pas tout cela exclusivement pour s'être informées sur les lieux, mais qu'elles se souviennent aussi de ce qu'elles en ont entendu dire chez elles. Il serait, à notre avis, permis dans un roman historique de faire usage de ce détail quand on voudrait peindre les réactions d'une famille athénienne à l'occasion du départ d'une grande flotte.

D'une portée beaucoup plus grande que ce réalisme extérieur, bien que provenant de la même tournure d'esprit, est le fait qu'Euripide a rabaisé les héros épiques au niveau des mortels ordinaires ou — soyons prudents — qu'il semble souvent enclin à le faire. Je ne crois pas qu'il ait, de propos délibéré, voulu ternir le lustre des figures légendaires; le fait signalé ne semble être que la conséquence naturelle

<sup>1</sup> Cf. F. SOLMSEN, *Euripides' Ion im Vergleich mit anderen Tragödien*, Hermes 1934, p. 411. <sup>2</sup> *Hipp.* 121-130. Cela étonne moins dans *Hél.* 179-185. <sup>3</sup> *I. A.* 299-302. Cf. *Phén.* 1139 sqq.

de son attachement au réel vu et vécu. Mais avant d'en dire davantage, imaginons quelqu'un qui voudrait dresser l'inventaire de tout ce qu'il a absorbé, de ce qu'il s'est assimilé. Cette personne se verrait amenée à écrire une histoire aussi complète que possible de la vie intellectuelle, politique, militaire du temps du poète; il devrait y ajouter un tableau de la vie quotidienne et des traités de psychologie, d'anthropologie et de sociologie. Car Euripide, qui fut sans doute le premier intellectuel de l'Europe, a lu tous les livres ( $\pi\lambda\varepsilon\iota\sigma\tau\omega\nu \alpha\psi\acute{\alpha}\mu\lambda\epsilon\nu\varsigma \lambda\delta\gamma\omega\nu$ <sup>1</sup>; l'anecdote sur sa bibliothèque, même si elle n'est pas authentique, est significative); il a été profondément touché par les doctrines philosophiques et le mouvement sophistique (les livres de Nestle ont ceci de bon qu'on peut y retrouver tous les rapprochements possibles et même impossibles): les échos de tout cela abondent dans son œuvre et, à mon avis, il serait vain de vouloir nier que souvent ses personnages sortent, pour ainsi dire, de leur masque pour énoncer des considérations basées sur une doctrine ayant cours du temps du poète; je ne veux nullement prétendre par là que le poète leur prête ses propres opinions, mais seulement que, dans sa création poétique, en pareil cas, l'actuel ou le réel prend le pas sur l'imagination «mythique», en ce sens qu'il fait dire aux personnages de la légende ce que, dans la situation donnée, un Athénien de son époque et de formation intellectuelle, aurait pu dire. On pourrait citer des douzaines d'exemples; j'en choisis un pour sa subtilité élusive: Hécube suppliant Agamemnon s'en réfère au  $\mathcal{N}\omega\mu\varsigma$  en ces termes: «Mais les dieux sont forts, et aussi la Loi qui les domine. Car c'est la Loi qui nous fait croire aux dieux, et vivre en distinguant le juste de l'injuste»<sup>2</sup>.

Sans y participer peut-être activement (à vrai dire on n'en sait rien), le poète a vécu avec passion l'actualité poli-

<sup>1</sup> *Alc.* 964. <sup>2</sup> *Héc.* 799-891, trad. L. Méridier. Cf. CHAPOUTHIER, o. l., p. 235.

tique de sa patrie. (On peut s'étonner de la différence qu'on croit distinguer ici entre le détachement apparent de Sophocle, qui a été chargé de hautes fonctions, et ce qu'on serait tenté d'appeler l'engagement d'Euripide, qu'on se représente plutôt comme vivant à l'écart de la vie publique; mais cette différence semble bien cadrer avec l'idée générale qu'on se fait de leurs individualités respectives). Il est, ce me semble, indéniable que son œuvre porte à un haut degré la marque de l'actualité politique et historique de son époque, tant dans la conception générale de telle pièce que dans maints passages particuliers. La réalité trouble et triste des temps de guerre se fait sentir à chaque instant. Les rhéteurs habiles et malhonnêtes, les stratégies ambitieux ont servi de modèles pour des personnages des pièces<sup>1</sup>. Les *Suppliantes* sont (entre autres choses) un appel passionné aux meilleures traditions de la cité, dans un temps de moralité déclinante, par l'effet du mirage d'un passé lumineux et idéalisé, rendu proche par tout ce qui, dans la pièce, se rattache à l'actuel vécu. La justification « idéaliste » de l'impérialisme athénien et de sa démocratie, comme l'entendait Périclès<sup>2</sup>, s'y retrouve et dans cet Ἐγκώμιον Ἀθηνῶν. une critique avisée des institutions démocratiques est mise dans la bouche du Thébain. L'Athènes de Thésée, bien entendu, est une cité démocratique; Thésée est, dans une certaine mesure, la réplique mythique de Périclès<sup>3</sup>. Avec M. Lesky, je reste convaincu que les *Troyennes* ont été écrites sous le coup de l'angoisse causée par l'expédition de Syracuse<sup>4</sup>; comme ailleurs chez Euripide l'horreur des catastrophes de la guerre, surtout morales, y est partout présente. Le thème des vainqueurs frappés à leur tour par la vengeance des

<sup>1</sup> Cf. BLAIKLOCK, *o. l.*, p. 103, à propos d'Agamemnon et d'Ulysse dans *Hécube*. On verra, avec M. WINNINGTON-INGRAM, *o. l.*, p. 41, n. 1, dans le Tirésias des *Bacchantes* le « portrait » d'un « ecclésiastique ». <sup>2</sup> Cf. J. DE ROMILLY, *Thucydide et l'Impérialisme athénien*, p. 119. <sup>3</sup> Mais à peine dans le sens où l'entend M. GREENWOOD, *o. l.*, pp. 112 sq.

<sup>4</sup> A. LESKY, *o. l.*, p. 362.

puissances supérieures, pour être traditionnel dans le cycle troyen, n'en semble pas moins l'écho direct de l'inquiétude morale et existentielle du poète à ce moment critique de l'histoire de sa patrie. « Insensé le mortel qui détruit les cités et livre à l'abandon les temples et les tombes, asiles saints des morts; sa perte s'ensuivra<sup>1</sup> », derniers vers du prologue des *Troyennes*, prononcés par Poseidon. « Bien des auditeurs — je cite la *notice* de Parmentier<sup>2</sup> — ont dû se rappeler ici les vers où Eschyle expliquait par les mêmes crimes les désastres infligés à l'armée de Xerxès. » On serait tenté d'entendre aussi un écho de l'indignation du poète lui-même contre ses compatriotes à propos du crime envers les Méliens, quand Cassandre s'écrie : ὃ βάρβαρ' ἔξευρόντες "Ελληνες νακά...<sup>3</sup>, mais ce ne serait qu'une conjecture assez hasardeuse. En revanche, il me semble bien que le poète sort du cadre de sa tragédie en mettant dans la bouche d'Andromaque<sup>4</sup> la sortie violente contre les Spartiates (ἀδίκως εὐτυχεῖτ' ἀν 'Ελλάδα), passage où, selon nous, le souci de l'actuel a tellement pris le pas sur celui des convenances dramatiques qu'on est en droit d'en faire grief au poète. Mais je me hâte d'ajouter qu'il ne faut nullement y voir de la propagande ni de la flatterie<sup>5</sup> à l'égard de l'opinion publique de l'heure: c'est uniquement un témoignage des contre-coups violents que le poète subissait en vivant de la vie de ses compatriotes; ces paroles passionnées pourraient être la transposition d'une plainte amère, recueillie dans la bouche d'une mère athénienne dont le fils avait été tué par l'ennemi. Dans les deux dimètres prononcés par les Dioscures à la fin d'*Electre*<sup>6</sup>: « Pour nous, nous allons en grande hâte sur la mer de Sicile où s'avancent les proues de nef que nous devons sauver », il est impossible de ne pas

<sup>1</sup> Trad. L. Parmentier. <sup>2</sup> Page 10 avec la note. Cf. W. H. FRIEDRICH, *Euripides und Diphilos*, 1953, p. 69. <sup>3</sup> *Tro.* 764. <sup>4</sup> *Andr.* 425 sqq.

<sup>5</sup> Contra H. PHILIPPART, *L'Esprit des Drames d'Eur.* à Reconnaissance, R.E.G. 1927, p. 181. <sup>6</sup> *El.* 1347 sq.; trad. L. Parmentier.

entendre une allusion contemporaine où se trahit la sollicitude du poète. Il y a d'ailleurs lieu de penser que cette sollicitude et la compassion envers tous ceux qui souffrent par suite de la guerre s'étendent à toute la Grèce; à ce propos les paroles chantées par le Chœur d'*Hécube*<sup>1</sup> sont dignes d'être citées: « Elle gémit aussi, sur les bords de l'Eurotas au beau cours, la fille de Laconie, baignée de larmes, dans sa maison; et sur sa tête chenue la mère, pleurant ses enfants morts, abat sa main... » Cet énoncé, il est vrai, est assez bien *in character*; néanmoins la formulation est telle qu'on ne peut guère se retenir d'y prêter un second sens se rapportant à l'actualité et voulu par le poète. Mais il est absolument indéfendable d'en tirer des conclusions portant sur la datation de la pièce ou de la disposition d'esprit, soit du poète, soit du peuple athénien, à l'égard de Sparte à quelque moment de l'histoire; Goossens et Grégoire<sup>2</sup> sont allés jusqu'à prétendre que le passage serait le reflet probable de l'allégresse provoquée par le succès de Démosthène à Olpai; M. Delebecque n'y croit pas; en revanche, il nous dit: « Euripide ménage visiblement Sparte dans *Hécube*...; il se permet une simple malice... sur l'immodestie des jeunes Laconiennes, mais en passant, etc. »

Mais ce qui prime tout dans le sens aigu du réel que nous reconnaissions à Euripide, c'est son observation pénétrante de la conduite de ses semblables, l'approfondissement de leurs motifs d'action, sa connaissance universelle du cœur humain, la capacité de se mettre à la place de tel personnage dans telle situation, la compréhension de tous les états d'âme, qu'ils relèvent de l'ambition politique, de la religion mystique, de la passion érotique ou de la folie. Donnons d'abord quelques exemples de sa subtilité psychologique et de son réalisme psychique. Phèdre voulant et ne voulant pas expliquer à la Nourrice la cause de ses maux s'écrie<sup>3</sup>: « Las!

<sup>1</sup> *Héc.* 649 sqq.; cf. *Andr.* 1037 sq.

<sup>2</sup> Cf. DELEBECQUE, *o. l.*, p. 151.

<sup>3</sup> *Hipp.* 345-352, trad. L. Méridier.

Que ne me dis-tu les mots que je dois dire? » Puis elle l'amène à parler de l'amour en général, elle lui fait entendre qu'elle aime, enfin qu'elle aime « celui-là — homme ou non — qu'enfanta l'Amazone », et c'est la Nourrice qui prononce le nom d'Hippolyte. Ce n'est ni la tradition, ni la rhétorique qui ont appris au poète l'agencement de ces questions avec leurs répliques dont s'exhale une authenticité si vive, mais la réalité psychique elle-même observée et reproduite avec une clairvoyance merveilleuse. La vengeance de Phèdre est motivée d'une manière complexe et, à ce que je crois, pas entièrement claire (même si on laisse de côté la question de la volonté d'Aphrodite), mais il ne faut pas oublier que la sortie d'Hippolyte contre les femmes, sortie d'une violence extrême, a précédé, et qu'il l'a frappée au point vulnérable de sa fierté intellectuelle (*Tò γὰρ κακοῦργον μᾶλλον ἐντίκτει Κύπρις ἐν ταῖς σοφαῖσιν...*<sup>1</sup>): aussi pourrait-on considérer l'acte de vengeance de la reine en premier lieu (et sur le plan humain) comme procédant d'une réaction psychique qui a toutes les apparences de l'authenticité<sup>2</sup>. Jetons un coup d'œil sur Electre et Oreste dans *Electre*. Electre vit dans l'attente de l'arrivée de son frère. L'étranger (c'est-à-dire Oreste lui-même) lui demande, quand elle lui a raconté ses circonstances: « Que pourrait donc, dans ces conjectures, faire Oreste, s'il venait à Argos ». Et Electre de répondre: « Ήρου τόδ; αἰσχρόν γ' εἴπας · οὐ γὰρ νῦν ἀκμή; » Tu le demandes? Question honteuse! N'est-ce pas maintenant le moment d'agir? »<sup>3</sup> Citons la note excellente de Denniston qu'il serait dommage de résumer: « 274 in effect asks two questions: « will he come? » and « what will he

<sup>1</sup> *Hipp.* 642 sq. — L'authenticité, la réalité de Phèdre a été bien sentie par Aristophane, qui fait dire à son Euripide: Πότερον δ' οὐκ ὄντα λόγον τοῦτον περὶ τῆς Φαίδρας ξυνέθηκα; (*Gren.* 1052). <sup>2</sup> Le cas compliqué de Phèdre est traité par M. FRIEDRICH, *o. l.*, pp. 138-148; ses conclusions sont peu claires. <sup>3</sup> *El* 275, trad. de Weil dans son commentaire.

do when he does come? » In her heart, she is by no means certain that he *will* come. But when a stranger expresses such a doubt, she rises in indignation: and that is true psychology... For her, then, his coming implies his acting: to doubt either is to insult him, and *ἀκμή* refers to both ». Relevons encore la scène dans *Ion*<sup>1</sup> où Xouthos veut embrasser le jeune homme puisque le Dieu lui a fait entendre que c'est son fils: la réaction d'Ion a été exactement copiée sur celle d'un adolescent repoussant les avances d'un importun.

Mais cette sûreté d'observation, ce goût du détail psychologique, cette pénétration des motifs d'action l'ont amené à introduire dans la tragédie des épisodes d'une réalité sordide et à analyser certains héros qu'il met en scène d'une manière si impitoyable que le dernier vestige de leur grandeur traditionnelle s'en trouve aboli. Nous voulons y voir moins un « assault on legend »<sup>2</sup> que la conséquence mi-involontaire d'un réalisme psychologique farouche. C'est ainsi qu'Hécube fait appel à Agamemnon en alléguant le motif que Cassandre est sa maîtresse<sup>3</sup> (et Agamemnon en reconnaît la validité tout en s'en cachant de son armée: si l'on désire un beau parallèle entre l' « idéalisme » de Sophocle et le « réalisme » d'Euripide — il va sans dire que j'emploie ces termes faute de mieux et pour aller vite — il faut comparer cet appel d'Hécube avec celui de Tecmesse dans *Ajax*<sup>4</sup>, s'en référant à leur commun amour). Dans *Oreste* Hélène nous est montrée apposant les scellés sur tous les biens d'Oreste et Electre<sup>5</sup>, en attendant que Ménélas et elle les héritent après l'exécution des malheureux enfants d'Agamemnon. D'ailleurs, dans *Oreste*, l'auteur de l'*Argument* n'a pas entièrement tort en notant: *πλὴν γὰρ Πυλάδου* (et encore ce Pyladelà!) *πάντες φαῦλοι ἦσαν*. Oreste n'est peut-être pas exclusivement le *desperado* pathologique selon l'interprétation

<sup>1</sup> *Ion* 517 sqq.   <sup>2</sup> Selon l'expression de Verrall.   <sup>3</sup> *Héc.* 824-832.

<sup>4</sup> *Aj.* 520-524.   <sup>5</sup> *Or.* 1108.

de M. Pohlenz<sup>1</sup>: c'est plutôt un criminel involontaire mis aux abois, poussé à de nouveaux crimes par le danger de mort qui le menace; en tout cas, toute grandeur morale lui fait défaut. Electre dans *Electre* a ceci de commun avec sa réplique sophocléenne qu'elles haïssent toutes les deux: seulement celle-ci hait selon les normes d'une fidélité inébranlable; la haine de celle-là est inextricablement liée à un égotisme maladif. L'Electre d'Euripide est encore un lumineux exemple du réalisme psychique de son auteur<sup>2</sup>.

Dans *Iphigénie en Aulide*, l'analyse des motifs d'action d'Agamemnon retiendra un moment notre attention. Le raffinement du réalisme du poète y consiste en ceci: il nous a montré le roi abandonnant sa décision d'immoler Iphigénie et envoyant un contrordre à Clytemnestre; Ménélas intercepte l'émissaire de son frère et vient lui faire des objurgations amères (nous apprenons les intrigues d'Agamemnon pour obtenir le commandement suprême); le roi tient bon contre son frère; entre un messager annonçant l'arrivée de la reine avec ses enfants; le roi est au désespoir; Ménélas renonce à ce qu'il a voulu avec tant d'insistance et d'effronterie (ou bien c'est une feinte de la part de Ménélas; je laisse de côté ce problème intriguant): Agamemnon sera bien content, n'est-ce pas, et Iphigénie sera sauvée. Mais non: la mort de sa fille, déclare-t-il, est inévitable. À tous les contre-arguments de son frère, il a la réponse prête. L'armée, Calchas, Ulysse... Il faut relire ce dialogue merveilleux<sup>3</sup>. Si jamais la faiblesse humaine liée à l'ambition démesurée et doublée d'une espèce de rouerie poltronne a été mise au pilori d'une manière raffinée, c'est

<sup>1</sup> Cf. A. LESKY, *Zum Orestes des Euripides*, W. St. 1935, pp. 37-47.

<sup>2</sup> Cf. les remarques excellentes de W. H. FRIEDRICH, *o. l.*, pp. 84-86. Nous n'acceptons pas l'opinion de M. Zürcher, *o. l.*, pp. 125-128.

<sup>3</sup> I. A. 506-542. Cf. B. SNELL, *Die Entdeckung des Geistes*<sup>3</sup>, 1955, p. 179, mais ce qu'il dit *ib.* sur Iphigénie elle-même n'est pas entièrement convaincant. Jugement beaucoup trop favorable sur cet Agamemnon chez FRIEDRICH, *o. l.*, p. 95.

bien ici. Mais le sens de la légende y perd sa substance vraiment tragique. S'il est vrai que le roi n'est pas tiraillé entre ses devoirs de commandant suprême et de père, mais entre son ambition personnelle et l'amour de sa fille, et que, par surcroît, c'est un lâche, le drame n'est plus tragique au sens spécial du mot. Notons encore que le roi, dans son dernier entretien avec Clytemnestre, a soin de faire appel à ses sentiments de patriotisme grec.

La mort volontaire d'Iphigénie en reçoit une lueur ironique des plus pathétiques. La piètre figure que fait le roi et l'acte sublime de sa fille sont diamétralement opposés. Le patriotisme authentique doublé d'une ferveur quasi-religieuse, le poète nous les montre dans la figure chaste d'Iphigénie qui est prête à être immolée à Artémis; et n'en déplaît à la critique d'Aristote, il me semble bien qu'ici encore il a réussi la vérité psychique parce qu'il a produit toutes les circonstances (l'amour de son père, la confrontation avec Achille, la foule en délire) aptes à rendre intelligible l'exaltation de la jeune fille.

On pourrait multiplier les exemples des héros rabaissés au commun des mortels, et même au-dessous. Dans *Andromaque* aussi on pourrait dire πάντες φαῦλοι, à l'exception d'Andromaque et de Pélée. Rappelons-nous plutôt l'extraordinaire capacité qu'a eue le poète de concevoir les personnages saisis d'une passion érotique ou autre, d'une ferveur religieuse, d'une folie<sup>1</sup> et remarquons qu'elle se manifeste surtout dans les drames les plus impressionnantes de son théâtre, c'est-à-dire dans *Médée*, *Hippolyte*, *Héraclès*, *les Bacchantes*. Qu'on soit d'avis que, pour le poète, ces passions, ces ferveurs, ces folies appartiennent exclusivement au domaine psychique humain et que, par suite, les éléments surnaturels et les dieux n'y apparaissent que comme les signes ou les symboles des forces psychiques agissantes, ou qu'elles ressortent plutôt du démonique proprement dit et que,

<sup>1</sup> Cf. Περὶ ψυχῶν, XV 3.

pour le poète, les mortels en sont saisis, possédés du dehors, il est certain que leur grandeur même, surpassant l'humain au sens restreint du mot, prête à ces drames leur dimension vraiment tragique. Cependant il convient de remarquer qu'ici encore le poète ne se départ pas de la réalité exactement observée et d'une certaine objectivité quasi clinique. Hippolyte est, certes, l'adepte fervent d'un culte de caractère mystique, mais le poète lui a prêté aussi des traits d'un *priggishness* désagréable<sup>1</sup>. C'est qu'il l'a sans doute, en partie du moins, peint d'après nature. Héraclès est frappé par une folie venant d'Héra (notons toutefois avec M. Blaiklock que Lyssa avant d'entrer dans le palais annonce qu'elle voit déjà les premiers symptômes de la folie du héros)<sup>2</sup>; mais, à ce qu'il semble, les psychiatres sont à même de déterminer sa maladie d'après la description du poète<sup>3</sup>. Penthée est saisi de la *μανία* bacchique, mais c'est en se servant de sa sensualité réprimée que Dionysos s'empare de lui. Il pourrait paraître un peu paradoxal que la matière la plus mythique (au sens précis), la plus religieuse, la plus traditionnelle, la plus rebutante aussi pour un esprit éclairé (je veux dire celle des *Bacchantes*) ait inspiré à Euripide la tragédie la plus émouvante, la plus parfaite qu'il ait composée. Cela s'explique peut-être surtout par le fait que cette matière est presque entièrement en dehors de la légende héroïque, et s'en réfère non pas par la fable, mais, par le sens de celle-ci, aux sentiments les plus universels et le moins déterminés par des contextes historiques.<sup>4</sup>

Car pour revenir enfin à notre point de départ: il faut ne pas perdre de vue que la «mythologie», dont les récits consacrés par la tradition, surtout épique, représentent des données à peu près fixes, variables seulement en deçà de limites assez étroites, remonte à des contextes historiques

<sup>1</sup> Mais nous nous refusons à y voir une *ἀμαρτία* dans le sens aristotélien. <sup>2</sup> *Hér.* 867-870; BLAIKLOCK, *o. l.*, p. 131. <sup>3</sup> BLAIKLOCK, *o. l.*, pp. 131-137. <sup>4</sup> Cf. WINNINGTON-INGRAM, *o. l.*, pp. 9 sq.

tout autres<sup>1</sup> que celui du Ve siècle athénien et surtout de sa seconde moitié. L'évolution de la culture, paraît-il, s'est accélérée pendant cette période. Ce fut un temps de remise en question d'anciennes certitudes. D'autre part, le prestige de tout ce qui était ancien, consacré par la tradition, « homérique », restait fort; les forces conservatrices étaient grandes: les Grecs n'ont pour ainsi dire jamais révolutionné une forme d'art.

Selon son tempérament personnel et le hasard de la date de sa naissance, le tragédien pouvait, en récréant les données de la mythologie, mettre l'accent sur ce qu'il y avait d'éternellement humain et de divin dans la matière qu'il maniait, se laissant peu absorber par la turbulence troublée de l'actuel, et c'est ce qu'a fait Sophocle; ou bien, en s'ouvrant entièrement à cette réalité actuelle, il pouvait transposer l'expérience vécue dans la matière traditionnelle; car sortir tout à fait de la tradition lui est impossible; et c'est à peu près le cas d'Euripide. Mais il va dans dire qu'en agissant de la sorte, il se trouve souvent en désaccord avec le sens des données de la tradition. Sophocle serait-il donc un illusioniste se souciant peu de la réalité humaine, et Euripide le poète authentiquement tragique du destin de l'homme? Mais non. Il faut se dire qu'il y a toujours une part au moins égale de l'éternel dans la sagesse antique et sa tradition que dans l'actualité « moderne ». Et c'est ce qu'a compris Sophocle. Il a donc créé des personnages *οἶους δεῖ* ce qui, à notre avis, ne veut pas dire des hommes idéalisés, mais des personnages comme il faut se les représenter pour rendre pleine justice au sens du mythe qu'on dramatise. Loin d'être une créature idéalisée, son Electre est une figure qui fait qu'on s'incline devant la justice divine, et sa Clytemnestre une femme qui ne mérite pas mieux que son sort. Euripide, lui, crée des personnages *οἶοι εἰστιν*, et le mythe

<sup>1</sup> Cf. P. ROUSSEL, *Le thème du sacrifice volontaire dans la tragédie d'Euripide*, Revue belge de Philologie et d'Histoire, 1922, p. 225.

perd son sens; c'est d'ailleurs probablement, du moins dans le cas de son *Electre*, l'intention du poète.

Le problème le plus intriguant d'*Alceste*, à savoir quelles ont été les intentions du poète en créant le personnage d'Admète, procède du fait qu'il a mis dans un contexte mythique très spécial, tout à fait étranger à la réalité humaine, un homme moyen copié sur la réalité qui n'a rien à y voir<sup>1</sup>. Les effets sont saisissants, déroutants même, et très euripi-déens, et on ne se mettra jamais d'accord sur le caractère d'Admète<sup>2</sup>.

Il est permis de supposer, pour quelques instants, qu'Euripide aurait pu créer une forme de drame toute nouvelle, dégagée de toute mythologie. (Parmi ses pièces il y en a, il y en a eu, qui préfigurent, pour ainsi dire, à certains égards, la comédie de Ménandre<sup>3</sup>). Il ne l'a pas fait. A-t-il manqué une chance et la postérité doit-elle s'en plaindre? La réponse, j'en suis convaincu, doit être négative. Car la substance spirituelle de son œuvre est nourrie par cette tension entre les deux puissances qui ont régné sur son esprit: le mythe et la réalité.

<sup>1</sup> Ici je me trouve en désaccord avec l'opinion de M. Lesky sur le « portrait » d'Admète (voir *Die Tragische Dichtung der Hellenen*, 1956, pp. 159 sq.). <sup>2</sup> La caractéristique d'Admète qu'on trouve par exemple chez Pohlenz (*o. l.*,<sup>2</sup>, p. 243) est très peu convaincante: « ein Mann, der unsere Sympathie selbst in der Pheresszene nicht verliert ». <sup>3</sup> Cf. par exemple W. H. FRIEDRICH, *o. l.*, p. 60.

## DISCUSSION

*M. Rivier*: M. Kamerbeek a développé successivement les deux thèmes annoncés par le titre de son brillant exposé. Il nous a montré tour à tour Euripide subjugué par le mythe, puis se tournant vers la réalité; et il a insisté sur les aspects réalistes du théâtre euripidien et sur le goût qu'il révèle de la caractérisation psychologique. Peut-être notre entretien pourrait-il suivre le même ordre, et je demande qui désire prendre la parole sur le premier objet traité par M. Kamerbeek... Je poserai alors une question. Il ne semble pas, a dit M. Kamerbeek, qu'Euripide ait voulu faire croire à la réalité du mythe, ni, non plus, qu'il ait cherché à le discréder. Il s'en est servi comme d'un instrument d'art et de poésie, et c'est ainsi qu'il l'a relativisé. N'est-il pas possible, toutefois, de relever, notamment dans les premières pièces conservées, certains emplois du mythe où celui-ci maintient une part de sa consistance antérieure ? N'arrive-t-il pas que le mythe dramatisé par Euripide mette l'homme aux prises avec une force qui le dépasse, et que celle-ci soit la figure réelle et reconnaissable d'une puissance objective qui se déploie dans l'univers entier ?

*M. Kamerbeek*: Il est extrêmement difficile de décrire chez Euripide une évolution au sens où vous l'entendez. Je ne pense pas que dans *Médée*, par exemple, il y ait ce qu'on appelle de la « Mythenkritik ». On y trouve cependant l'opposition dont j'ai parlé entre les éléments purement mythiques et les éléments réels. Prenez *Médée* et son char: c'est bien un trait mythique, au sens restreint du mot, que le poète insère à grand effet, à la fin de sa tragédie. Entre cet emploi du char et la scène de *Médée* et d'*Egée*, il y a une opposition: on ne voit pas à quoi sert la prudence de *Médée*, qui veut s'assurer un asile, quand on pense à ce char sur lequel elle s'échappe (et qu'on prenne les choses d'une manière un peu positive). Dans la peinture de *Médée*, d'autre part, s'affirme, d'ailleurs sans contredire le mythe, ce que j'ai appelé

le réalisme du poète, ce réalisme farouche et raffiné. Ainsi, les éléments que j'ai distingués (et je ne dis pas que le poète lui-même ait fait cette distinction), nous les percevons, me semble-t-il, aussi bien dans *Médée* que dans les tragédies ultérieures. J'accorde que dans les tragédies de la dernière époque, il y a des cas où Euripide entre vraiment en contradiction avec ce qui avait été, pour son public et pour lui, le sens traditionnel du mythe: dans *Electre*, par exemple. Mais ce n'est pas le cas des *Phéniciennes*. Peut-être a-t-il voulu dire, en composant les *Phéniciennes*, que cette matière-là était pleine d'horreurs, mais il ne formule pas de critique explicite. Quant aux *Bacchantes*, Euripide ne s'y trouve pas en conflit avec le mythe, je veux dire: pas au point que le drame lui-même en souffre. Et j'en dirais autant d'*Iphigénie à Aulis* (avec quelques réserves, puisque nous ignorons comment la pièce se terminait). Nous percevons deux niveaux dans cette tragédie, celui d'une humanité médiocre et celui de la jeune fille qui se sacrifice; et d'autre part, une ambiance mythique, ou plutôt une ambiance de légende épique, qui cadre fort bien avec la tragédie dans son ensemble. Bref, au cours des quarante années de la carrière d'Euripide que nous connaissons assez bien, je ne crois pas qu'il soit possible d'indiquer une évolution. Dans *Alceste* déjà, un certain réalisme sensible dans la peinture des caractères ne vient-il pas heurter la donnée légendaire?

*M. Rivier*: Mon sentiment sur *Médée* est assez différent du vôtre; j'y reviendrai demain. Pour le reste, je ne pensais pas suggérer l'idée d'une évolution chez Euripide; vos observations sur la distribution du réalisme me semblent convaincantes. Simplement, je me suis demandé si, dans quelques-unes de ses œuvres, l'accent ne se déplace pas en faveur du mythe, préservant un certain coefficient de réalité que vous paraissiez lui refuser.

*M. Martin*: La très belle conférence de M. Kamerbeek a mis en évidence deux aspects de la personnalité complexe d'Euripide: d'un côté un poète que le mythe séduit, en effet, par ce qu'il a de plastique, et, d'un autre côté, un observateur très perspicace et désabusé de la réalité. La réalité, naturellement, c'est un terme

général qui englobe toute sorte de choses, puisque dans la réalité, il y a aussi bien la sublimité d'Antigone que l'infériorité morale d'Agamemnon tel qu'il apparaît dans *Iphigénie*. Mais le problème qui m'intéresse, c'est précisément celui de l'utilisation de l'instrument mythique pour exprimer littérairement, sinon toute la réalité ou n'importe quelle réalité, du moins certains aspects de la réalité moyenne, de la réalité courante telle qu'Euripide l'a souvent dépeinte. Le mythe était au fond le seul moyen que lui offrait la tradition, qu'il était tenu de respecter. Est-ce qu'il lui permettait d'exprimer ce genre de réalité-là ? Les contradictions, les dissonances qu'on découvre dans ses tragédies, ne proviennent-elles pas de la situation où il était de choisir ses sujets dans la mythologie, tout en se proposant, à certains moments en tout cas, de porter à la scène des personnages et des situations qui lui étaient fournis par l'observation directe du milieu dans lequel il se trouvait ?

A la fin de sa conférence, M. Kamerbeek a dit qu'Euripide n'a pas inventé un nouveau genre dramatique. En effet, il ne le pouvait pas, parce qu'aux yeux des Grecs cela aurait cessé d'être une tragédie. Il devait, par conséquent, continuer à employer ce moyen d'expression, c'est-à-dire à s'exprimer à travers des mythes. Ménandre, qu'il est naturel de rapprocher d'Euripide, était, lui, libéré du mythe, que la tradition comique ne lui imposait pas. En revanche, il ne pouvait pas traiter ses sujets tragiquement; s'il n'a pas eu un très grand succès auprès de son public, cela ne viendrait-il pas précisément de ce qu'il mettait un peu trop d'éléments tragiques dans sa comédie? Bref, à mon sens, il n'était guère possible d'harmoniser une forme tragique telle que les Grecs l'avaient conçue et dont Sophocle a fourni le modèle le plus parfait, et un drame réaliste, dont le modèle le plus accompli a été donné beaucoup plus tard, dans la littérature européenne, par des dramaturges comme Ibsen, ou comme François de Curel et d'autres. Que pense M. Kamerbeek de ce problème ? A mon avis, il y a une tension entre la forme tragique traditionnelle et le réalisme tel qu'Euripide l'a recherché; ce qui ne veut pas dire

que la tragédie de Sophocle n'est pas réaliste, mais qu'il choisit dans la réalité d'autres éléments qu'Euripide, et qui ne dissonnent pas avec le mythe.

*M. Kamerbeek*: Mon intention était bien de montrer la contradiction qui existe entre les formes du réalisme euripidien et la mythologie traditionnelle; je suis d'accord avec M. Martin sur ce point. Toutefois, nous ne devons pas regretter qu'Euripide n'ait pas renoncé à la mythologie, je l'ai dit à la fin de ma conférence: un certain charme et un sens assez profond s'attachent à cette tension ménagée entre le mythe et la réalité. Le poète l'a éprouvée lui-même, et peut-être en a-t-il souffert. Je veux dire qu'Euripide aurait sans doute pu composer une *Electre*, peut-être à contre-cœur, dans le genre de Sophocle; mais c'eût été une pièce parfaitement académique, comme il y a dans les *Phéniciennes* des éléments que j'appellerais académiques. Les *Phéniciennes* donnent l'impression d'un vaste tableau, qui laisse un peu froid; dans *Electre*, en revanche, il y a cette tension dont nous avons parlé; et c'est à mon avis une des pièces d'Euripide qui nous touche le plus, qu'elle soit, ou non, une vraie tragédie. La forme en est peut-être hybride, mais enfin c'est une pièce pleine de sens, et qui nous dit beaucoup sur ce qu'Euripide a senti et pensé. Non, il ne faut pas regretter qu'Euripide n'ait pas écrit d'autres drames que ceux qu'il a composés. D'ailleurs la contradiction que nous avons relevée est, à mon sens, moins sensible dans les tragédies qui décrivent une passion quasi surnaturelle: *Médée*, les *Bacchantes*, *Héraclès*.

*M. Martin*: Il ne s'agit pas de regretter, il s'agit seulement d'expliquer.

*M. Kamerbeek*: Cette contradiction est un fait; elle nous montre qu'Euripide ne s'est pas toujours senti à l'aise devant ces données qu'il ne pouvait changer. Sophocle non plus, d'ailleurs. A la fin de *Philoctète*, par exemple, il n'a pas dû lui être facile de faire en sorte que Philoctète accepte de suivre Néoptolème à Troie.

*M. Lesky*: Wir sind Herrn Kamerbeek vor allem dafür dankbar, dass er unserer gemeinsamen Arbeit dadurch eine so

ausgezeichnete Ouvertüre gegeben hat, dass er in seinem Vortrag viele Probleme beleuchtet und vor allem die ganze Sicht auf Euripides unter den Gesichtspunkt der Antinomie gestellt hat; das ist, glaube ich, ausserordentlich wichtig. Ich habe gerade im Gespräch mit Herrn Diller die Ansicht vertreten, das heisst, wir haben sie beide gemeinsam vertreten, dass man an Euripides so viel dadurch gefehlt hat, dass man einen bestimmten Gesichtspunkt an ihn herangebracht und oft mit Gewalt durchgesetzt hat. Die Antinomie, die Sie uns zeigten, heisst Mythos und Realität, und ich möchte nun fragen, ob ich Ihre Auffassung darüber richtig verstanden habe, wie der eine Pol dieser Antinomie, der Mythos, für Euripides gegeben war. Erstens durch die Tradition, aus der er gar nicht heraus konnte, denn auch ein so selbständiger Kopf wie Euripides bleibt an Tradition gebunden, zweitens durch ein sehr waches ästhetisches Gefühl für die Schönheit des Mythos, die ja Euripides in seinen Stücken neu zum Aufleuchten gebracht hat, dass aber, zum Dritten, — und das scheint mir nun entscheidend wichtig — der Mythos für ihn keine Realität mehr gewesen ist, und dass gerade in diesem Punkte die grosse Distanz zu Sophokles und zu Aischylos begründet liegt, die in ihren Tragödien geglaubte Wirklichkeit neu zum Leben brachten, während der Mythos für Euripides im Grunde nicht sehr viel anderes war wie für die alexandrinischen Dichter, wenngleich er mit dem Mythos wieder sehr viel anderes gemacht hat, als alexandrinische Dichter.

Dann zu zwei einzelnen Fragen. Zunächst freue ich mich sehr, dass sich Herr Kamerbeek nicht der Meinung derer anschliesst, die für die *Phoenissen* unbedingt einen einheitlichen Leitgedanken erzwingen wollen. Ich halte die Arbeit von Wilhelm Riemschneider nicht für geglückt, der eine Tragödie der Polis in den *Phoenissen* erblickt, sondern ihre Charakteristik als grosses Tableau scheint mir absolut richtig, schlagend richtig. Zum Zweiten freue ich mich, dass auch Sie die befremdende Andersartigkeit des Schlusses der *Medea* so unterstreichen. Ich habe immer das Gefühl gehabt, die Medea auf ihrem Drachen-

wagen ist nicht mehr die Gestalt, die wir leidend, hassend, liebend im Stück gesehen haben. Diese Distanz würde sich noch vergrössern, wenn die Gelehrten recht haben, die meinen, dass der Kindermord der Medea euripideische Erfindung ist. Wir können ja mit Hilfe von Zeugenmaterial die Vorgeschichte des Stoffes soweit verfolgen, um festzustellen, dass die unfreiwillige Tötung der Kinder durch Medea in der korinthischen Sage bereits vorgegeben war; aber wir haben keinen Anhalt dafür, dass der Mord aus Leidenschaft bereits vorhanden gewesen wäre, und es ist eine viel vertretene, leider exakt nicht zu beweisende Ansicht, dass hier Euripides eine grosse, folgenschwere Änderung am Mythos vorgenommen hätte. Auch darüber wäre ich dankbar, Ihre Meinung zu hören.

*M. Kamerbeek:* Ich bin nicht ganz überzeugt, dass der Mythos für Euripides jemals keine geglaubte Wirklichkeit gewesen wäre. Nun habe ich das Wort «Mythos» für verschiedene Sachen gebraucht. Ich glaube, dass über die Mythen des trojanischen Krieges zum Beispiel Euripides nicht viel anders gedacht hätte als Sophokles oder Aischylos.

*M. Lesky:* Darf ich da gleich eine Zwischenfrage stellen? Rechnen Sie das Paris-Urteil in diesem Sinne zu den Mythen?

*M. Kamerbeek:* Das Paris-Urteil ist doch etwas anderes. In der Hauptsache wird Euripides den mythologischen Stoff seiner *Troerinnen* ebenso «geglaubt» haben wie zum Beispiel Sophokles. Aber wir haben in den *Troerinnen* auch einige Anspielungen an andere wirkliche Mythen: Ganymedes zum Beispiel und Eos und Tithonos, Sachen, die für Euripides gewiss nicht als geglaubte Wirklichkeit gelten können. Gewiss wird Vieles aus dem Mythos, was für Aischylos und Sophokles «geglaubte Wirklichkeit» war, für Euripides fast dasselbe gewesen sein wie für die Alexandriner, anderes nicht.

*M. Lesky:* Sie haben gesagt, und ich stimme Ihnen bei, dass Euripides an dem Mythos gewiss eine grosse ästhetische Freude hatte.

*M. Kamerbeek*: Das ist doch allein möglich, bei einem Manne wie Euripides kann das doch nur gelten für die Mythen, in denen er einen Sinn entdecken konnte, man kann sagen, einen symbolischen Sinn. Ich glaube, dass er das oft konnte, aber dass es Fälle gab, wo er es nicht konnte. Zum Beispiel er konnte einen Sinn entdecken in dem Mythos der Bakchanten, aber er konnte es nicht in dem Mythos der Atreiden, in, Apollos Befehl zum Muttermord und er hat seine *Elektra*, glaube ich, geschrieben, um das zu zeigen.

*M. Lesky*: Darf ich dazu noch etwas sagen ? Ich glaube, dass wir sehr gut zu einer Verständigung kommen können, wenn Sie meinen, dass das Mythologisch-Historische für Euripides in demselben Masse Historie gewesen ist wie etwa auch für Thukydides, für den der trojanische Krieg ein historisches Faktum war; dass er überall dort aber, wo das Übernatürliche, vor allem die Welt der Götter, eintritt, nicht mehr selbst ein gläubiger Anhänger des Mythos gewesen ist. Ich glaube, auf dieser Basis können wir gut zu einer Einigung kommen.

*M. Diller*: Zunächst möchte ich auf den Schluss der *Medea* kurz eingehen. Ich weiss doch nicht, ob man den Bruch zwischen der übrigen Tragödie und dem Schluss so stark hervorheben soll, wie Sie, Herr Lesky, es getan haben. Gewiss, Medea tritt mit dem Drachenwagen etwa so wie der *deus ex machina* in Erscheinung. Wenn sonst der *deus ex machina* auftritt, so hat er allen wesentlich an der Tragödie beteiligten Menschen etwas zu sagen; meistens sind es zwei Parteien, denen etwas gesagt werden muss, weil sie ihrerseits mit dem Gang der Ereignisse nicht fertig werden. Stellen wir uns vor, dass es mit Medea auch so wäre, dass ein *deus ex machina* über die Zukunft Jasons und über die Zukunft der Medea etwas sagte, dann würde natürlich der ganze Gehalt der Tragödie einen anderen Eindruck auf uns machen und dann würden Jason und Medea etwa auf der gleichen Ebene erscheinen. Aber dadurch, dass Medea ihrerseits dem Jason sagt, was mit ihm wird, ihr Schicksal selbst in der Hand hat und sich frei weggegeben kann, ist auch ihr Triumph vollständig gemacht worden. Da sich Euripides dieses Mittels zu diesem Zweck

bedient hat, spielt die Frage, ob das realistisch oder mythologisch ist, kaum noch eine Rolle, sondern nur die szenische Verwirklichung dessen, was hier zum Ausdruck kommen soll.

Das leitet zum Prinzipiellen hinüber: Ich freue mich, dass die Diskussion schon dazu geführt hat, zwischen Euripides und den Vorgängern doch mehr einen graduellen als einen grundsätzlichen Unterschied zu sehen. Schliesslich ist die Umkonstruktion der Mythen ja etwas, was den Dichtern von Homer an geläufig ist und mehr oder weniger immer wieder vorgenommen wird. Man war sich allgemein bewusst, dass die Dichter das tun und dass ein Teil des Mythos Erfindung der Dichter ist. Bei Euripides geht das natürlich weiter als etwa bei Sophokles oder im Epos, und es gibt auch Stellen, wo er ganz an die Grenze kommt und sagt: « Dies ist überhaupt nicht mehr glaubwürdig und akzeptabel »; aber auch da ist es kein Zufall, dass etwa die radikale Götterkritik des verzweifelten Herakles doch ungefähr so klingt wie schon die des Xenophanes. Es gibt da eben schon etwas, woran er anknüpfen kann und er wird sich auch bis zu einem gewissen Grade in der Tradition gefühlt haben. Der Unterschied gegenüber den Früheren ist natürlich, dass sein Lebensgefühl anders war, dass er andere Mächte im Leben wirksam gesehen hat als etwa Sophokles oder gar Aischylos.

*M. Kamerbeek:* Was *Medea* angeht, bin ich mit Herrn Diller soweit einverstanden, dass ich nicht eine so grosse Divergenz sehe wie Herr Lesky, aber ich bleibe doch dabei, dass es einfach ein Verstoss gegen die Logik ist, dass *Medea* in die Höhe steigt. Es ist etwas Grossartiges an der *Medea* am Ende, aber auch etwas Anstössiges. Haben Sie jemals eine Aufführung der *Medea* gesehen ? Die *Medea* in der Höhe, nein ! die überzeugt nicht.

*M. Rivier:* Je me demande si ce contraste n'est pas l'effet d'une intention dramatique. L'opposition que nous percevons entre deux moments d'une même œuvre dépend du sentiment que nous avons de ce qui est compatible et de ce qui ne l'est pas. Ce sentiment était-il celui d'Euripide ? Faut-il taxer d'illogisme

un auteur qui offre d'autre part les indices d'un grand pouvoir de cohésion ?

*M. Lesky:* Ich möchte den Unterschied, den ich zwischen der Medea des Schlusses und der Medea im Innern des Stückes sehe, noch einmal zu formulieren versuchen. Ich hoffe, in meinem Vortrag ausführen zu können, dass die Grösse dieser Gestalt darin besteht, dass uns Euripides die Rache des triumphierenden Weibes zeigt, das gleichzeitig das tiefleidende Weib ist, der leidende Mensch schlechthin. Dass aber am Schluss diese Gestalt nicht mehr da ist, sondern eben nur die triumphierende Medea, das ist die Differenz, auf die ich den Blick lenken wollte.

*M. Winnington-Ingram:* Mr. Kamerbeek said at one point: « Je ne crois pas qu'il ait voulu de propos délibéré, ternir le lustre des figures légendaires ». I wonder if that is altogether true. I cannot help thinking that in some cases at any rate it was the intention of Euripides to tarnish the lustre of these figures, and I thought that Mr. Kamerbeek had himself provided evidence of it in the course of his paper. I should like to mention one particular instance, and that is in the *Phoenissae*, which I should by no means regard as a play devoid of satirical content. Mr. Kamerbeek referred to the *Teichoskopia* (v. 88 ff.); and when he said it was a touch of realism to bring out the young girl who wants to see the show, I entirely agree, but I think there is not only realism there, but romanticism. An adolescent girl looks at war and the heroes and her brother; she looks at them from a great distance; she expresses herself lyrically, as she sees it all romantically. In particular, she sees her brother Polynices in golden armour. Now it seems to me that there is a deliberate contrast between the distant view of Polynices, seen by a romantic girl and described in lyrics, and his actual appearance on the stage not long after—in a state of nerves and certainly not in golden armour. I think it is a part of the purpose here — and in the treatment of Eteocles — to strip a heroic character of his legendary glamour. I have often wondered whether the epithet *κλεινός*, which occurs with some frequency in these later plays,

does not really indicate something like « belonging to the epic ». And I suggest that there is often an intended satirical contrast between the epic tradition and the reality which Euripides saw in the world. He found the mythology interesting (I agree), even fascinating, but in some way spurious; and at times he was concerned to strip away the glamour from something he felt not to deserve it.

*M. Kamerbeek*: When I said: « Il n'a pas voulu de propos délibéré, etc. », my words could perhaps cause misunderstanding. I did not want to say that Euripides has never and nowhere practised satire. I only intended to say that his purpose was not beforehand to satirize tradition, but the mythos on the one hand, and his sense of reality on the other had the effect of satirizing the mythos. This sense of reality did make him write satires whereas this may not have been his original purpose.

*M. Winnington-Ingram*: It may not have been his original purpose, but surely it is something of which he must have been perfectly well aware.

*M. Kamerbeek*: I am sorry to have stressed perhaps too much the « propos non délibéré », but on the other hand, there is a danger in seeing too much of satire in Euripides. I am thinking, for instance, of the portrait of Agamemnon in the *Iphigenia Aulidensis*. The result has something satirical, but he did not, in my opinion, want beforehand to portray a satirical Agamemnon: he thought of a realistic Agamemnon, and the result was satirical as often happens when a sense of reality invades a traditional scene, in a dramatic context.

*M. Rivier*: Je doute qu'une œuvre dramatique soit agencée comme une mosaïque d'intentions. Admettons qu'une note satirique résonne quelque part dans l'*Iphigénie à Aulis*: il y a un dessein de l'ensemble qui prévaut et qui donne sa valeur à cette note particulière. Ce dessein n'indique-t-il pas ce que le poète a voulu faire de son œuvre et des parties qui la composent ?

*M. Kamerbeek*: I still want to say something about the *Phœnissæ*. There is a contrast between the realistic Eteocles and

the romanticism of Antigone in this play, and Euripides must have been aware of it, but I do not think it was his purpose to tarnish the image of Eteocles; he did it, but I do not think that it was his « propos délibéré ».

*M. Zuntz:* May I return to what Mr. Martin said before ? I feel that we all have a fairly similar image of Euripides, but in trying to put it into words we may seem to be disagreeing because, maybe, we are using unsuitable categories. In the interest of a fruitful discussion, forgive me if I sound somewhat sharp or rude. I ask myself, if this antithesis of realism and mythology is a correct and proper category to use. Mr. Kamerbeek has repeatedly spoken of « le sens réel ou original des données mythiques ». I feel inclined to ask: is not the myth, every time, rather what the poet makes of it ? To hand on the myth unchanged was the business of the mythographer, such as Apollodorus; creative poets have always reshaped, recreated and reinterpreted it. This is just as true of Aeschylus as of Euripides, and if we are struck by something unexpected in Euripides, it is not because he, for example, wanted to tarnish the great figures, as though they had had an existence apart.

All artistic creation, I suggest, is a reproduction of the world around us as conceived by a creative mind. Hence I feel that it is beside the point to ask, for example, if Euripides did believe in the myths—as though he were a child asked at church if he, or she, believed in the Creed. There were these great stories which he did put before his people, and us, and if his Agamemnon looks satirical, it seems to me wrong to say that he is satirizing Agamemnon; he is not writing a satire on Agamemnon or Orestes, but he shows a human being called Agamemnon or Orestes. This human being is part of the world which he reproduces in the only way in which tragedy could reproduce it, namely by re-creating the mythological stories. Again, I feel that we are not in a position to ask if Euripides was fascinated by the myth. He could not have written tragedies unless he was familiar with, or gripped by, the myths. Even the criticism of the myth that

comes out for example in the passage in the *Electra* which Mr. Kamerbeek has quoted (v. 737 ff.), is part of the play. I feel that passages like this one have to be seen not just as though Euripides were standing beside the drama and telling us that for example he does not believe that the sun changed its course at the crime of Thyestes. Details like this one have to be understood as parts of the whole drama. Thus I am lead to think that our most beautiful, most difficult and most essential task is in the complete interpretation of individual plays. Once we concentrate on this task, these, to my mind doubtful, antithesis (like intention and achievement, or myth and reality, or admiration of myth and satire) may loose their substance.

*M. Martin*: Ce que M. Zuntz vient de dire m'inspire une remarque. Si Euripide voulait représenter un certain type d'homme qu'il avait pu observer, force lui était bien de l'incarner dans un personnage héroïque. Or, qu'il s'agisse par exemple d'Hélène ou d'Agamemnon, ce héros était déjà doué d'une personnalité qu'il devait à Homère et à d'autres poètes, et sous laquelle il était bien connu du public. Ce n'était pas comme si Euripide avait inventé un personnage et qu'il l'eût appelé Moschion ou Chaerestratos: il eût alors pu en faire ce qu'il voulait. Mais comment empêcher les spectateurs, autrefois comme aujourd'hui, de comparer l'Agamemnon d'*Iphigénie à Aulis* à l'Agamemnon de l'*Iliade*? et le portrait du premier de prendre aux yeux de certains l'allure d'une satire? Je ne sais si tel était le dessein d'Euripide, mais le fait est là: il y avait entre la stature de ce personnage dans l'*Iliade* et le portrait qu'Euripide en a fait dans sa tragédie une différence évidente. On pouvait l'interpréter de plusieurs manières; elle était là. Et pourquoi cette différence? Précisément parce que Euripide était obligé de prendre ses personnages parmi les héros de la légende, dont la figure était déjà arrêtée quand il les choisissait.

*M. Lesky*: Herr Zuntz hat sicher eine fundamentale Wahrheit ausgesprochen, wenn er betonte, dass jedes Kuntswerk « creation», vielleicht darf ich sagen « Objektivierung», der den

Künstler umgebenden Welt ist; dem stimme ich voll zu, und auch dem Zweiten ist zuzustimmen, dass zu den Gegebenheiten dieser Welt für Euripides der Mythos gehörte. Soweit dürfen wir vielleicht Übereinstimmung feststellen. Aber ich möchte doch sehr betonen, dass der Mythos gewiss für Aischylos und Sophokles, wie für Euripides eine Gegebenheit war, aber für beide doch in einer ganz verschiedenen Weise Gegebenheit ihrer Welt, und dass diesen Unterschied irgendwie zu verdecken oder zu verwischen, mir bedenklich schiene, so dass die Frage: « Was ist der Mythos persönlich für den Dichter gewesen ? » doch nicht ganz ausgeschaltet werden kann.

Und dann noch etwas: da nun einmal die leidige Frage des Admet angeschnitten wurde, scheint es mir möglich, wie unsere Debatte jetzt steht, weiter zu kommen. Es ist doch so, dass die alte Geschichte vom Liebesopfertod bei Euripides als Wirklichkeit durchgespielt wird, und dass sich dabei schwere Dissonanzen zeigen, dass aber — und hier möchte ich Herrn Kamerbeek grundsätzlich zustimmen — diese Dissonanzen nicht vom Dichter *a priori* gewollt sind, sondern sich in der Ausgestaltung einstellen. Ich spiele da auf eine ganz bestimmte Anschauung an, die vor kurzem von einem ausgezeichneten Philologen vertreten wurde, der sagte, man könne mit jemandem nicht weiterreden, der nicht einsehe, dass Euripides den Admet in der Abschiedsszene mit Alkestis (233-434) als durchaus kläglich habe hinstellen wollen, und dass die Sache mit dem Bild der Alkestis, das er anfertigen lassen und bei sich haben will, eine Desavouierung des Admet sondergleichen bedeute. Das glaube ich nicht, und ich glaube nicht, dass es die Absicht des Euripides gewesen ist. Dass solche Dissonanzen bei ihm dann tatsächlich auftreten, das ist allerdings in der Natur seines Schaffens und in der Natur seiner Welt begründet.

*M. Kamerbeek:* Mr. Zuntz said we are not in a position to see if there had been a fascination of the myth for Euripides...

*M. Zuntz:* Not quite. I would rather say that it is not a useful question to ask, because if he had not had any

positive relation to the myth, he could not have written tragedies.

*M. Kamerbeek*: That is true, but it strikes me that there is often much more mythological matter in the choruses for example than would be necessary for the tragedy itself, and I cannot believe that this was not the effect of the myth on Euripides' mind. It is a matter of importance to see this; to realize that these mythological matters were always important for the poet and sometimes to such a degreee that he imported the matter not for satirical purpose and not for any dramatic purpose but for the pleasure of introducing it.

*M. Zuntz*: This view, I submit, would in every case have to be substantiated by the detailed interpretation of the relevant play. I for one do not expect it to be demonstrable. Moreover, I feel that it is almost impudent of us to speak of Euripides' intentions and purposes. How can we know? We have the plays; and—disagreeing here with Mr. Lesky—the assumption that something could happen to Euripides, so to speak, against his will is, to my mind, inadmissible. If there is, in a play, some disharmony in the words or actions, then Euripides probably knew that, as he put them, they would result in disharmony. Still less can we go behind the play and ask whether, for example, there was a contrast between the data of the myth and what Euripides intended — for to speak of his intentions is merely a bad alternative for speaking of the « intentions », or trends, of the play. These we have to examine remaining, all the time, within the play; going outside it would lead to no valid answer. What his intentions were, Euripides has not told us.

*M. Lesky*: Ich möchte nicht so missverstanden werden, dass Euripides gegen seine Absicht sozusagen in seinem Stück Unfälle widerfahren wären. Ich möchte noch einmal wiederholen, ich habe ausdrücklich von einer a priori gegebenen Absicht gesprochen, und meinte, es sei also etwa, als Euripides seine *Alkestis* schrieb, nicht a priori seine Absicht gewesen, uns diesen Admet unerträglich zu machen. Ich weiss nicht, wie Sie dazu stehen.

*M. Zuntz*: Ich wage nicht zu sagen, Euripides hatte diese Absicht oder jene. Was ich bestenfalls wagen würde zu sagen, ist, dass Admet in dem Stück so ist oder so. Ich würde auch annehmen: so wie er ist, so hat Euripides ihn gewollt; aber ich würde nicht wagen, eine Diskrepanz anzusetzen zwischen dem, was Euripides will und dem, was tatsächlich in dem Stück vorgeht.

*M. Lesky*: Ja, das möchte ich auch ganz und gar nicht. Ich wollte auch nicht in dem besonderen Falle sagen, welche Absicht Euripides hatte, sondern nur, dass er die Absicht nicht hatte, die man ihm immer wieder unterschiebt, diesen Admet vor uns als klägliche Figur hinzustellen und damit den Mythos *ad absurdum* zu führen. Ich glaube, da treffen wir uns.

*M. Zuntz*: Ich würde vorsichtshalber etwas anders formulieren; ich würde nicht sagen: Euripides hatte diese Absicht, und nicht jene; ich würde nur sagen: Admet ist so oder ist so. Was Euripides beabsichtigte, ist unerheblich; erheblich ist, was wirklich da ist. Das ist das Einzige, was wir wissen können. Wir haben keinen Brief, in dem Euripides seine Absichten mitteilt.

*M. Lesky*: Davon wollte ich auch nicht sprechen, sondern mich lediglich gegen die Absicht wenden, dass uns Euripides diesen Admet unerträglich machen wollte.

*M. Rivier*: Selon M. Zuntz, nous avons besoin d'une interprétation détaillée et complète de chaque pièce prise individuellement. Cette entreprise, à mon avis, ferait mieux voir certains aspects du problème euripidien et nous rendrait peut-être plus circonspects. Si nous pensons, par exemple, qu'entre 431 et 428, entre *Médée* et *Hippolyte*, se placent probablement les *Héraclides*, et si nous mesurons l'écart qui subsiste entre les desseins de ces pièces si rapprochées dans le temps, nous nous trouvons devant un contraste plus singulier peut-être que l'opposition du mythe et de la réalité au sein d'une même œuvre. D'autre part, lorsque nous rapprochons deux pièces d'Euripide appartenant à des époques différentes pour illustrer un trait que l'une d'elles manifeste avec une particulière vigueur, nous tendons à modifier l'éclairage sous lequel l'autre doit être envisagé. Pour illustrer

le progrès de la caractérisation psychologique, M. Kamerbeek a comparé *Electre* à *Hippolyte*: c'était mettre en valeur les traits communs à ces deux pièces, et laisser dans l'ombre les aspects d'*Hippolyte* qui maintiennent entre ce drame et *Electre* une distance certaine. Il est sans doute légitime de chercher l'unité de la figure d'Euripide au-delà des contrastes et des différences que ses œuvres affirment; mais l'essentiel me paraît être de connaître d'abord, puis de préserver intégralement, le témoignage porté par chacune d'elles.

Sans doute aurons-nous l'occasion de revenir sur ce qui s'est dit dans ce premier Entretien. Je vous propose d'en rester là pour aujourd'hui.



II

ANDRÉ RIVIER

L'élément démonique chez Euripide jusqu'en 428



## L'ÉLÉMENT DÉMONIQUE CHEZ EURIPIDE JUSQU'EN 428

LE titre sous lequel j'ai groupé les réflexions qui suivent appelle quelques remarques préalables. On admet souvent qu'Euripide a rompu le lien qui, chez ses devanciers, unit la sphère des actes et des sentiments humains au monde des puissances divines: si les dieux sont nommés chez ce poète ou si parfois ils interviennent dans le cours de l'action, c'est à titre symbolique ou décoratif, en tant que présences irréelles ou illusoires, douées d'une autre signification que celle qu'ils possèdent dans les conceptions traditionnelles de la mythologie. A plus forte raison Euripide exclut-il que les pensées ou les sentiments d'un être humain puissent être modifiés sous l'effet d'une puissance extérieure, qu'ils soient justifiables d'une initiative divine se manifestant sous le mode de l'erreur, de la folie ou de l'aveuglement. Dans cette perspective, Euripide décrit en somme les premiers linéaments de la conscience humaine autonome; il pose que cette conscience, si précaire qu'en soit l'équilibre, ne peut jamais être troublée que par des forces sorties de son propre fonds.

Les analyses auxquelles nous renvoie cette *communis opinio* offrent diverses nuances; l'accent n'est pas toujours placé au même endroit. Mais l'image qu'elles nous donnent d'Euripide, ramenée à ses traits essentiels, est bien la même, celle d'un « Auflöser ». Un poète, du premier rang certes, mais dans l'œuvre duquel nous voyons se dénouer, se dissoudre même, les attaches qui, dans le théâtre attique, maintenaient la cohésion de l'univers divin et humain, — que la dépendance de l'homme relativement aux dieux soit contestée de front par Euripide, ou qu'elle soit dépréciée par le jeu plus subtil de la distance et de l'ironie.

La distance et l'ironie affectent sans doute, dans certains drames d'Euripide, la réalité des faits et gestes représentés; ailleurs la critique des divinités mythologiques s'affirme ou-

vertement sinon comme le dessein même du spectacle, du moins, à titre personnel, dans la bouche d'un personnage aux prises avec une situation donnée. Et dans le premier cas l'univers tragique traditionnel souffre d'une dévaluation plus grave. La contestation directe ne met en cause qu'un aspect du mythe, et quand bien même les dieux sont visés et leurs actions qualifiées d'immorales, leur existence n'est pas niée nécessairement, tandis que l'ironie déprécie le mythe en bloc en le traitant comme irréel. Mais toutes les pièces conservées d'Euripide ne peuvent pas être comprises sous le commun dénominateur de l'ironie et de la « *Götterkritik* » même entendue au sens large, à moins que l'on n'étende à l'œuvre entière de notre poète un jugement fondé sur des ouvrages appartenant pour la plupart à la dernière période de son activité dramatique. Et cette extrapolation serait certainement téméraire dans le cas des drames composés jusqu'en 428 (y compris les pièces perdues dont les fragments et la tradition indirecte nous permettent d'entrevoir le dessein), notamment ceux qu'on appelle commodément les tragédies de l'*Ὀρφέη* ou du *Θυμός*. C'est de cette période et de ces tragédies qu'il sera question ici.

Toutefois le sentiment général (quelques exceptions mises à part, dont une récente touchant *Hippolyte*<sup>1</sup>) est que, dans ces ouvrages, la dissociation de l'univers tragique résulte plutôt de l'attention exclusive vouée par Euripide aux conflits intérieurs à l'homme, à l'émergence de la passion irréductible aux freins moraux et rationnels disposés par la conscience. L'homme se voit ici, dans les recès de son cœur et de son âme, doué d'une positivité qui relativise jusqu'à la négation cette part que la divinité prenait à la détermination des sentiments et aux décisions humaines. A la tragédie installée dans l'homme, que nourrit le conflit de forces « rien qu'humaines », les dieux ne s'intègrent plus; ils figurent à

<sup>1</sup> M. IMHOF, *Bemerkungen zu den Prologen der sophokleischen und euripideischen Tragödien*. Bern, 1957, p. 42.

titre symbolique, survivances facultatives en somme, où s'affiche le dépérissement du sens religieux. Tel serait le cas d'*Hippolyte*, de *Médée*, et parmi les pièces antérieures, de toutes celles, autant que nous puissions juger, où la peinture de la passion est déjà esquissée.

L'intérêt pour les mouvements de l'âme et du cœur humains, la découverte de nouveaux horizons intérieurs et leur expression dramatique, allant de pair chez Euripide avec la destructuration du sacré et l'éclatement de la vision mythique, tel est, dans ses grandes lignes, le bilan établi pour le groupe des tragédies du θυμός; et ce tableau se résume par l'union de deux termes, cernant à la fois l'apport original du poète et le sens du conflit qui l'oppose à ses devanciers : psychologie et rationalisme<sup>1</sup>.

Ce tableau est sans doute ressemblant. Je me demande seulement si cette ressemblance s'avance assez loin, si elle ne laisse pas échapper quelque chose de l'objet qu'elle veut rendre. Il est indubitable que ces pièces d'Euripide ajoutent une dimension nouvelle à la représentation de l'homme hellénique, et que cet accroissement se fait vers l'intérieur, vers l'expression du monde de la conscience. Et l'on ne peut nier que les mêmes œuvres présentent les symptômes d'un ébranlement des structures mythologiques traditionnelles. La question qui se pose toutefois est de savoir si ce double phénomène, dont les signes — sinon la signification — sont évidents, implique nécessairement que le poète ait éliminé de son œuvre tout rapport positif avec le divin, toute relation concrète avec cette part du monde où les Grecs avaient placé

<sup>1</sup> Si le rationalisme consiste essentiellement à promouvoir, contre les schèmes de la pensée mythique, une description raisonnée de l'homme et du monde, c'est-à-dire fondée sur le principe d'une stricte causalité, sa tendance, dans l'ordre de la vie psychologique, sera tôt ou tard de substituer à l'idée d'une influence exercée par les dieux sur les sentiments humains, la notion de forces instinctives internes, constitutives de la psyché à côté de la raison elle-même. Ce rationalisme ne contredit pas, il implique au contraire ce qu'on a appelé l'« irrationalisme » d'Euripide.

la source de toute vie, de toute perfection, mais aussi de ce qui limite la perfection et peut détruire la vie.

A cette question, il est difficile de donner une réponse affirmative si l'on tient compte de certains indices, offerts par les pièces de la période et du type allégués. Mon sentiment est qu'elles maintiennent effectivement un rapport concret avec cette face du divin que les Grecs appellent démonique. Mais cette thèse paraît démentie à priori par l'évolution du sentiment religieux hellénique dans sa relation avec le déclin des mythes, du moins telle qu'elle est comprise dans l'opinion la plus courante. C'est pourquoi, avant de passer à l'examen des indices, il convient de se demander si vraiment, dans les conditions propres à Athènes au deuxième tiers du v<sup>e</sup> siècle, un homme refusant d'assumer le dépôt mythologique repris par ses devanciers et ses contemporains, tarissait à sa source le sentiment qu'il avait du divin; et si la contemplation même exclusive, même fascinée, des effets de la passion (amour, haine, volonté de puissance) le condamnait à s'enfermer dans une vision étroitement psychologique de l'homme.

Dès le début de la tradition, les textes invitent à distinguer trois aspects ou trois niveaux dans la structure de la piété grecque et de son expression: le niveau des cultes, le niveau des figurations de la mythologie et le niveau d'une conscience globale de la puissance divine en action. Pour nous en tenir à la distinction entre les représentations mythiques et la perception concrète du divin, on sait que chez Homère elle coïncide avec l'opposition des parties narratives et des discours; et Nilsson a insisté sur le fait que dans ces derniers la vision polythéiste le cède au sentiment du divin comme puissance indifférenciée, qu'il se manifeste par l'emploi du pluriel θεοί ou par les singuliers Ζεύς, θεός ou δαίμων<sup>1</sup>. Sans doute, il ne faut pas minimiser l'influence

<sup>1</sup> M. P. NILSSON, *Geschichte der griechischen Religion*, I<sup>a</sup>, München, 1955, pp. 210 sq., 219 sqq.

exercée par le polythéisme homérique; il est certain, et nous pourrions nous en assurer à défaut même du témoignage d'Hérodote, qu'il n'a pas façonné le seul développement de l'expression littéraire, d'autant qu'il trouvait l'allié le plus puissant dans la diversité des cultes. Mais nous avons lieu de penser qu'au niveau des croyances et de la représentation du divin, la tension déjà inscrite dans la structure de l'épopée a subsisté; bien plus, qu'elle s'est accentuée au fur et à mesure que la conscience hellénique s'est approchée de sa maturité. C'est une observation connue que l'ensemble des cultes positifs n'épuisait pas le sentiment du divin (la formule *πᾶσι θεοῖς* n'apparaît-elle pas déjà sur les tablettes de Cnossos ?), et je ne crois pas faire violence aux faits en affirmant que, symétriquement, la tradition mythique, de quelque prestige que la revêtît la poésie, là où nul lien ne l'attachait plus aux pratiques cultuelles, gardait relativement aux croyances positives, et cela au sentiment des poètes eux-mêmes, un caractère facultatif.

Dès lors, si nous nous en tenons à la détermination de ce qui était possible ou non à Athènes, au second tiers du v<sup>e</sup> siècle, il ne semble pas que la critique de certains aspects du mythe dont nous trouvons l'exemple dans les œuvres des années trente donne un motif suffisant de penser qu'Euripide ne disposait d'aucune aperception du divin reflétant l'une des faces au moins de la religiosité grecque traditionnelle, et notamment cette conscience de la divinité comme *δαίμων*, laquelle, suivant encore Nilsson, saisit moins la divinité comme personne (et jamais, pour ainsi dire, comme l'objet d'un culte particulier) que comme « puissance » ou « force » supérieure, comprise dans l'événement ou l'occasion où elle se manifeste<sup>1</sup>. Et pourtant, on pense en général que cette religiosité-là doit être aussi refusée à Euripide, qu'elle est incompatible sinon avec le fait qu'il conteste les mythes

<sup>1</sup> *Op. cit.*, pp. 220 sqq., 739 sqq.

traditionnels, du moins avec la forme que prend cette contestation, ou avec son style, avec la manière dont il use de cet héritage, dont il le plie à de nouveaux emplois, à de nouvelles fins dramatiques qui en consomment la déchéance. Le principe de la critique d'Euripide, qui est le rationalisme, serait tel, en effet, qu'à son application nulle croyance, nulle expérience vécue du divin plus ou moins conforme au sentiment traditionnel, ne sont capables de résister.

Nous sommes ici au cœur de la question préalable. Le rationalisme est un avatar trop important de la conscience grecque au v<sup>e</sup> siècle pour que nous puissions l'échapper. Assurément, nous assistons, dans certains cas spectaculaires, à la négation du divin dans l'ordre de l'explication causale des phénomènes physiques (Démocrite) ou du devenir des sociétés politiques (Thucydide), ou encore de façon plus concrète sur le plan des croyances et du culte public (Diagoras de Mélos, le *Sisyphé* de Critias). Mais avons-nous affaire ici à des cas limites, d'autant plus remarquables qu'ils étaient isolés, portant à son extrême conséquence une exigence peut-être plus méthodologique que doctrinale — et, pour les promoteurs de l'« athéisme », n'excluant pas tout rapport de subordination avec le monde qui, en dehors des rites et des cultes, dans le refus des croyances et des mythes, fût encore susceptible d'un accent religieux ? Ou bien les exemples que je viens de citer ne font-ils que traduire de façon particulièrement claire une tendance constitutive du λόγος lui-même ? Devons-nous penser que la raison grecque ne pouvait s'accommoder d'aucune expérience du divin, qu'elle apportait d'emblée, comme conséquence inéluctable de son émancipation, la ruine de toutes les formes héritées du sentiment religieux, et qu'il n'importe guère, par conséquent, qu'Euripide ait d'abord mitigé son ardeur iconoclaste, puisque la raison étant au principe de sa critique des mythes, celle-ci impliquait aussi le refus des cultes et l'extinction de tous les modes de sensibilité au divin ?

Cette logique immanente au libre essor de la raison définit bien un rationalisme; mais ce rationalisme est-il grec? Et, dans son principe même, permet-il de comprendre tous les faits dont nous avons à rendre compte? Aujourd'hui, il est devenu difficile de le soutenir. L'« Aufklärung » grecque entretient avec l'avènement des « Lumières » au XVIII<sup>e</sup> siècle, et les conflits qui s'ensuivirent au XIX<sup>e</sup>, un rapport d'analogie évident. Mais cette analogie devient trompeuse si elle masque les différences; elle favorise alors, en encourageant l'emploi de fausses équivalences, un malentendu sur l'essence du phénomène antique. On a conçu longtemps l'opposition du *μῦθος* et du *λόγος* comme un conflit entre deux entités distinctes et inconciliables. Cette idée s'est probablement formée au XIX<sup>e</sup> siècle sur le fond du débat institué entre la raison des philosophes et le dogme ecclésiastique, et cristallisé par la suite dans les catégories de l'hégélianisme. Sans le prestige d'un tel schéma, on ne voit guère comment les éléments de la piété grecque distingués formellement chez Homère eussent été bloqués sous le terme de *μῦθος*, ni comment on eût admis que là où les mythes étaient mis en cause, les cultes et la croyance à la puissance active des dieux se trouvaient aussi incriminés, comme si tous les aspects de la religion grecque étaient solidaires d'une même élaboration systématique.

Quoi qu'il en soit, nous nous sommes aperçus que l'histoire de la conscience hellénique n'était pas simplement celle de la victoire de la raison sur le mythe, au sens où le mythe définirait l'enfance et la raison l'état adulte d'une civilisation; nous voyons, par exemple, que les efforts des premiers philosophes ne comportent pas une volonté de sécularisation comparable à l'entreprise de leurs homologues français du XVIII<sup>e</sup> siècle, et que la place occupée par le divin dans leur réflexion n'exprime pas la survivance de croyances dépassées, mais compose avec l'exigence de rationalité une structure intellectuelle caractéristique d'une certaine pensée présocrate.

tique. Au v<sup>e</sup> siècle, le tableau est sans doute plus complexe; il ne saurait tenir tout entier dans une formule même soigneusement balancée. Mais, en 1929 déjà, Bernhardt Schweitzer pouvait écrire qu'il n'y avait pas chez les Grecs de contradiction entre le mythe et le rationalisme, que les éléments rationnels de la pensée hellénique dominaient les structures développées par le mythe au v<sup>e</sup> siècle, dans la forme ultime et la plus significative qu'il devait recevoir, celle de la tragédie<sup>1</sup>.

Cette observation vise sans doute, après Eschyle, l'audace puissante et mesurée des interprétations de Sophocle et de Phidias; il ne semble pas que, dans l'esprit de l'auteur, elle s'étende à Euripide, fût-ce au premier stade de sa carrière dramatique. (A Euripide il n'attribue que la « découverte de l'âme individuelle ».) Mais — et c'est ce qui importe au terme de ces remarques préalables — elle nous invite, au moment où nous abordons ce poète et dans la perspective même de la scène tragique et de sa tradition, à ne pas adopter une définition trop étroite du rationalisme, à ne pas lui prêter une logique qui est un trait moderne, formé dans un contexte où, contrairement à ce que nous savons des habitudes grecques, la religion s'est constituée elle-même, au niveau des rites, des croyances et des représentations, en un seul corps de doctrine. L'univers des mythes dans lequel Euripide s'apprête à puiser est le produit d'une tradition qu'Eschyle et Sophocle avaient librement interprétée, — élaborée par la raison *et* par le sentiment religieux. L'unité de cette tradition et la vitalité des représentations qu'elle associait reçoivent des atteintes graves dans le théâtre d'Euripide, si graves, à vrai dire, qu'il semble parfois que la raison se sépare définitivement du sentiment religieux et devienne l'instrument de la distance prise par l'artiste relativement à son objet, l'instrument de l'ironie. Mais encore faut-il que nous la prenions sur le fait: l'ironie et la distance dûment pré-

<sup>1</sup> B. SCHWEITZER, *Religiöse Kunst im Zeitalter der Tragödie. Ein Versuch ihrer Grundlegung*, in *Die Antike*, 5, 1929, p. 246.

sentences, et constatées dans le dessein même et l'intention dramatique du spectacle, nous autorisent seules à conclure à cette dissociation. L'exercice actif, voire militant, du *λόγος* n'est pas un motif suffisant pour affirmer l'éviction du sentiment religieux, s'il est vrai qu'ils ont travaillé ensemble au développement des légendes, qu'ils sont responsables solidairement de la métamorphose subie par le mythe sur la scène tragique athénienne.

Dans ces conditions, il n'est probablement pas raisonnable de nier à priori que la critique euripidienne, fût-elle d'inspiration rationaliste, n'ait pu s'accommoder de certaines formes du sentiment du divin, et notamment de celles qui dans la conscience hellénique s'alliaient à la perception d'une puissance suprahumaine que les cultes ne saisissaient pas complètement, que les personnifications de la poésie n'épuisaient pas, et qui se manifestait directement aux hommes dans l'ambivalence et la précarité de leur condition. Affirmer qu'une perception de cet ordre était possible chez Euripide, ce n'est pas dire grand-chose, mais c'est assez pour que nous puissions nous demander maintenant si, dans certaines œuvres de sa maturité, le poète avait fait place en effet à cette fonction démonique de l'existence humaine.

\* \* \*

\*

On a coutume de rapprocher *Médée* et *Hippolyte* des œuvres plus récentes d'Euripide, le caractère d'*Alceste* étant trop différent, et sa date trop éloignée, pour justifier une comparaison. Mais la perspective créée par les pièces conservées est probablement trompeuse, si elle nous incite à détacher complètement ces deux ouvrages de la période qui les précède. Nous savons que le premier personnage porté à la scène par Euripide fut Médée dans les *Péliades* (455), qu'il y revint dans son *Egée* (qu'il y a de bonnes raisons de placer avant 431),

et que de part et d'autre l'action mettait en évidence les inquiétants pouvoirs de la princesse. Nous savons aussi que le personnage de Phèdre avait paru au théâtre dans le premier *Hippolyte*, de scandaleuse mémoire, et que Pasiphaé, mère de Phèdre, dont l'aventure ne semble pas avoir ému les Athéniens au même degré, avait été mise en scène dans un drame apparemment de la même période, sinon antérieur à *Alceste*. D'autre part, les années trente ont vu aussi la production de la *Phèdre* de Sophocle, peut-être suscitée par les mécomptes de l'*Ιππόλυτος καλυπτόμενος*, et ce n'est pas sans vraisemblance que Buchwald a rapproché de l'époque de *Médée* le *Térée* de Sophocle<sup>1</sup>, où Procné tue son fils pour se venger du roi, séducteur et bourreau de sa sœur. Si nous rappelons enfin que de toutes les dates proposées pour les *Trachiniennes*, celle qui tombe peu après *Alceste* paraît tenir le compte le plus juste des indices formels et de la dramaturgie de cette pièce, le sens du dénombrement que nous venons de proposer deviendra apparent.

Le dessein des pièces perdues que nous avons citées est loin d'être clair, même là où il peut être entrevu. Toutefois, je crois qu'il est possible d'insister sur un trait qui les apparaît et qui est aussi commun aux pièces conservées. Nous nous trouvons devant une série de développements dramatiques organisés autour de personnages que domine une force coïncidant avec leur propre passion. Qu'il s'agisse de la volonté de puissance et de destruction associée, dans le personnage de Médée, aux pouvoirs magiques qu'elle tient de son origine suprahumaine, ou qu'il s'agisse de la force du désir amoureux qui meut l'Héraclès de Sophocle, tourmente la Phèdre de Sophocle, les deux Phèdres d'Euripide, peut-être Térée, et qui entraîne dans son aire, encore qu'elle ne les subjugue point directement, les figures de Déjanire et de Procné.

<sup>1</sup> W. BUCHWALD, *Studien zur Chronologie der attischen Tragödie (455 bis 431)*, Königsberg, 1939, p. 35 sq.

Dans ce cadre, si nous procédons à une comparaison des textes intacts et des fragments qui subsistent d'autre part, nous sommes frappés par le nombre et la précision des renvois qui, d'une pièce à l'autre, d'un poète à l'autre poète, tissent comme un réseau d'analogies. Certes, la critique a déjà fait état de certains rapports pour déterminer la position de la *Phèdre* de Sophocle entre les deux *Hippolyte*, ou délimiter ce qu'on a appelé les éléments euripidiens des *Trachiniennes*. Mais je n'envisage pas ici l'influence, d'ailleurs problématique, d'Euripide sur Sophocle. Apparemment Sophocle n'a pris à son émule que ce qu'il pouvait et voulait assimiler de lui; ce que nous discernons de la cohésion de son œuvre nous invite à tenir ces éléments « empruntés » pour aussi sophocléens que les autres. Plus importante me paraît être, à travers les différences les plus notables de thèmes et d'intention, la permanence d'un certain climat dramatique, d'une perspective où la force qui régit la psyché des personnages dominants se présente sous une double face interne et externe, psychologique et objective, comme sentiment et comme puissance supérieure, d'essence humaine et divine ou plus précisément démonique.

L'amour dans les *Trachiniennes*, c'est ce δεινὸς ἥμερος qui a pénétré Héraclès (v. 476); c'est, selon Déjanire, "Ἐρως qui règne sur les dieux comme sur elle-même (v. 443 sq.); c'est aussi, dans le même passage, cette maladie (νόσῳ, v. 445) à laquelle l'homme est exposé en vertu d'une disposition naturelle ou innée (πέφυκεν, v. 440) au changement. Dans les fragments de la *Phèdre* de Sophocle, nous retrouvons cette définition de l'amour comme puissance cosmique et divine et comme maladie, à cette nuance près qu'ici la maladie est un sujet d'opprobre: « La honte (αἰσχῆ), femmes, aucun mortel n'y peut échapper, quand Zeus fait choir sur lui le malheur. Il faut supporter les maux (νόσους) qui nous viennent des dieux » (fr. 619 N. = 680 Pearson). Ces paroles, s'il n'est pas sûr qu'elles soient prononcées par la reine,

visent sans doute le caractère illégitime de sa passion. Et voici la pensée qui, dans le premier *Hippolyte* d'Euripide, s'exprimait vraisemblablement par la bouche même de Phèdre : « O dieu (δαῖμον), il n'y a point de recours pour les mortels contre les maux que la nature et la divinité leur envoient » (fr. 444 N.). La phrase ne semble pas achevée, et il est doux qu'elle fût entendre la note résignée que donne le passage de Sophocle<sup>1</sup>. Mais l'essentiel est que nous trouvons chez Euripide la même double qualification de l'ἔρως (car c'est de lui qu'il s'agit) comme réalité naturelle et divine. La définition proposée n'admet par rapport à celle des *Trachiniennes* qu'un gain de précision : ἔμφυτός τε καὶ θεήλατος. Certes, la notion de κακόν appliquée à l'amour est expressément rejetée par Déjanire (v. 448); mais elle n'apparaît pas seulement chez Euripide, elle est aussi dans la *Phèdre* de Sophocle; et il est clair qu'aucun des deux fragments cités n'en fait un trait spécifique de l'ἔρως; il s'agit d'une détermination propre à la situation de la reine.

De cette confrontation paraît se dégager une autre indication sur le climat dramatique de ces pièces, c'est que l'amour, en tant que désir ou passion, n'est pas envisagé par les personnages comme un sentiment, mais comme un événement, quelque chose dont le siège est l'être humain, mais qui advient à la manière d'une menace ou d'un désastre; saisi non pas en lui-même, mais dans les actes qu'il inspire ou suscite. A ce propos, il est nécessaire de dire un mot des *Crétois* et de *Sthénée*, car ces pièces d'Euripide, si elles appartiennent à la période qui nous occupe, sembleront peut-être démentir ce que nous avançons ici. Sur la scène des *Crétois* se dresse, en effet, la figure de Pasiphaé; et l'on estime en général que dans ce personnage Euripide a voulu représenter un premier exemple de femme aux prises avec la passion sensuelle. Le mythe faisait état d'une intervention de Poséidon; Euripide, disqualifiant le mythe, désignerait sans

<sup>1</sup> Cf. W. H. FRIEDRICH, *Euripides und Dipilos*, München, 1953, p. 119.

équivoque, pour cause des amours aberrantes de la reine de Crète, le même fond d'instinctivité et de violence impulsive qu'il se préparait à éclairer dans les personnages de Médée et de Phèdre. Cette conception fondée sur le fameux fragment de Berlin offre plusieurs difficultés, dont l'une me semble insurmontable. Si l'interprétation psychologique de Médée et de Phèdre est peut-être insuffisante, elle n'est du moins pas invraisemblable : la haine, l'amour envers des êtres humains sont des sentiments qui existent, et susceptibles d'être saisis dans leur généralité. Mais qu'est-ce que l'impulsion qui pousse une femme à s'unir à un taureau, si nous l'envisageons sur le plan de la stricte nature ? Rien qu'une anomalie qui ressortit à la pathologie des instincts, un néant psychologique, impropre à toute généralisation, exempt de caractère typique, quelque chose qui peut-être n'a de place sur aucune scène du monde, qui n'en a jamais eu sur la scène attique. La figure de Pasiphaé n'existe, même psychologiquement, que dans le cadre du mythe auquel la tradition l'associait<sup>1</sup>. Le problème dans le cas des *Crétois* n'est probablement pas de savoir si Euripide a « naturalisé » le mythe, c'est de savoir s'il l'a traité avec sérieux ou ironie ; et là, les fragments et la tradition indirecte ne permettent pas de conclure avec certitude. Mais le moins qu'on puisse dire, dans la question qui nous intéresse, c'est que le témoignage de cette pièce ne peut être retenu contre l'hypothèse d'une qualification démonique de l'amour dans les œuvres des années trente.

Les caractéristiques métriques des deux fragments des *Crétois* invitent à faire remonter cette pièce assez haut dans la carrière d'Euripide. Quant à *Sthénobée*, certainement antérieure à 423, on a conjecturé<sup>2</sup> qu'elle se plaçait avant 431.

<sup>1</sup> Voir *Euripide et Pasiphaé*, dans *Lettres d'Occident : de l'Iliade à l'Espoir*. Etudes et essais offerts à André Bonnard, Neuchâtel, 1958, pp. 51-74.

<sup>2</sup> W. SELLNER, *De Euripidis Stheneboea quaestiones selectae*, Iena, 1910, p. 89.

Cette date est sans doute incertaine, mais ne peut être absolument écartée; et le témoignage bien connu des *Grenouilles*, qui associe Sthénébée à la Phèdre du premier *Hippolyte*, mérite de nous arrêter un instant. « Non, par Zeus, dit l'Eschyle d'Aristophane, je n'ai point représenté de Phèdres qui se prostituent, ni de Sthénébées, et nul ne peut citer une femme que j'aie jamais faite amoureuse » (v. 1044 sqq.). Partant du terme général introduit dans le second vers (*ἐρῶσαν ... γυναικα*), on admet, semble-t-il, que dans le premier, Phèdre et Sthénébée sont citées comme des exemples immoraux de passion amoureuse, celle-ci faisant, au jugement d'Aristophane, l'objet scandaleux de la peinture d'Euripide. Et Decharme déjà remarquait qu'Aristophane n'avait pas nommé Pasiphaé parmi les cas extrêmes de ces amours illégitimes<sup>1</sup>. Sans revenir sur la reine de Crète, nous constatons que l'affirmation du poète comique se développe en deux temps et que, dans le premier, il qualifie Phèdre ainsi que Sthénébée (le qualificatif paraît en effet s'étendre à celle-ci) de *πόρναι*; par quoi il vise apparemment autre chose que le transport amoureux en situation irrégulière: l'acte par lequel, revendiquant l'amour de l'homme de leur choix, les deux reines s'offraient à lui. Ainsi donc ce qui avait scandalisé dans le parti d'Euripide, ce qui par conséquent distinguait ici ses personnages, ce n'était pas la passion comme sentiment, la peinture de l'amour éprouvé, c'était l'attitude dans laquelle la passion s'affirmait, l'initiative assumée par la femme dans les rapports amoureux (intolérable en vérité pour les mœurs athénienennes). Le témoignage d'Aristophane nous suggère qu'Euripide ne s'intéressait pas à l'amour en tant que tel, mais aux excès que l'amour inspire, à cette *δεινότης* dont il est l'instigateur, à la manière d'une puissance insidieuse s'attachant de préférence à la personne et à la condition des femmes. De quelle nature est-il? Rien chez Aristophane ne nous permet de dire qu'Euripide le présentait comme une

<sup>1</sup> *Euripide et l'esprit de son théâtre*, Paris, 1893, p. 222.

force purement psychologique, à l'exclusion de toute autre qualification, et les fragments de *Sthénée* ne nous invitent pas à le penser, pour peu que nous rejetions du prologue les corrections arbitraires insérées dans le *Supplément* de von Arnim.

Après le détour que nous venons de faire, rien ne nous empêche de nous fier à ce propos du premier *Hippolyte* dans lequel la passion de Phèdre est donnée comme un mal à la fois « inné et envoyé par les dieux ». Nous sommes fondés à croire, me semble-t-il, que dans les années trente, c'est-à-dire au cours de la période qui sépare *Alceste* de *Médée*, le théâtre d'Euripide, quelle que fût la nouveauté de son inspiration, n'envisageait pas les passions humaines et notamment l'amour selon un point de vue très différent de celui qui prévaut dans les *Trachiniennes* et la *Phèdre* de Sophocle, où s'affirme leur double qualification naturelle et divine. Cette conclusion fait-elle une part trop belle aux éléments sophocléens épars dans les fragments de quelques tragédies perdues d'Euripide ? Remarquons ici, sans quitter la période ni les titres allégués, que ces corrélations ne sont pas isolées. D'autres ont été observées. Les fragments de Sophocle contiennent des propos sur la condition des femmes dont la sonorité euripidienne est surprenante (*Phèdre*, fr. 621 N., *Térée*, fr. 524 N. = 682, 583 P., par exemple). Et l'abus qui consiste à invoquer la volonté divine non pour s'y soumettre, mais pour mieux dominer l'interlocuteur, déjà indiqué chez Crémon (*Antigone*, 1039 sqq.) s'affirme avec brutalité (voyez Jason dans *Médée*, 526 sqq.) dans un fragment de *Térée* se plaçant apparemment dans la bouche du roi (fr. 526 N. = 585 P.)<sup>1</sup>. Si ces traits, qui ressortissent à des conceptions peu traditionnelles, pouvaient s'accorder à l'inspiration de Sophocle, il n'est pas impossible, inversement et jusqu'à preuve du contraire, qu'à la même époque l'esprit plus « évolué » d'Euripide admît

<sup>1</sup> Cf. BUCHWALD, *op. cit.*, p. 40.

encore quant à la présentation des passions une perspective voisine de celle que développait le théâtre de son grand émule.

\* \* \*

\*

Mais la preuve qu'Euripide, en dépit de ces similitudes, effaçait bel et bien le coefficient démonique des passions, ne la trouvons-nous pas dans *Médée*? Et singulièrement dans le passage de cette pièce où le poète, déplaçant le conflit et l'installant au cœur de Médée, dévoile sous nos yeux le combat livré à la haine par l'amour maternel et par l'intelligence prenant fait et cause pour l'amour des enfants? Dans ce combat où triomphe la passion de vengeance, servie par la marche irréversible des circonstances, n'assistons-nous pas à la lutte d'un instinct contre un autre instinct, et contre la raison elle-même? N'est-il pas évident que le conflit est intérieur, qu'il n'est que cela, bien que le dramaturge n'ait guère individualisé sa peinture et procède par touches générales? Cette évidence, à mon avis, qui frappe tant d'esprits parmi les plus distingués, se heurte dans le texte à une difficulté très significative. Le terme qui dans la conclusion du fameux monologue de Médée (v. 1079 sqq.) désignerait l'intelligence associée à l'amour maternel et qui fait face à l'expansion du θυμός, ce terme βουλεύματα est le même qui, une trentaine de vers plus haut dans le même monologue, désigne à deux reprises (v. 1044, v. 1048) le projet inspiré par la haine, l'assassinat des enfants. La conscience de cette difficulté a suggéré bien des explications. Il ne m'est pas loisible d'en reprendre ici l'examen. Mais reportons-nous au texte: l'analyse montre, à mon sens, que le monologue de Médée présente d'abord non pas un va-et-vient psychologique entre deux sentiments, la haine de Jason et l'amour des enfants (que soutient la raison), mais deux couples de *décisions* contraires prises successivement sous la pression d'un sentiment,

puis de l'autre, et des circonstances que l'un et l'autre alternativement évoquent. En second lieu, le monologue progresse non pas en vertu d'une tension intérieure que le personnage se bornerait à enregistrer passivement, mais par l'examen de possibilités concrètes. Cet examen se développe à la faveur d'une lucidité grandissante, mieux avertie de la réalité des faits, et d'un accroissement symétrique de la pression du θυμός. Mais ce qu'il faut bien voir, c'est que le θυμός est doublement à l'œuvre dans la crise finale. Une première fois comme moteur de cette intelligence décisive que Médée prend de sa situation (*πάντως πέπρακται κτλ.*, dit-elle aux vers 1064 sqq. : l'opposition qu'on établit ici parfois<sup>1</sup> entre deux motivations du meurtre : « Kindermord aus der Rache » et « Kindermord aus Not » me paraît sujette à caution; aucune nécessité, si lucidement qu'elle l'envisage, ne peut contraindre une mère à tuer *elle-même* ses enfants : il faut que sa lucidité soit aussi gauchie par sa passion). Et le θυμός est à l'œuvre une seconde fois comme élément objectif et inéluctable de cette situation devant laquelle Médée se trouve placée.

Cette vue rend peut-être compte de la structure du monologue. Elle permet surtout de faire droit au langage d'Euripide, de lui reconnaître dans les derniers vers une précision sans défaut. Νικῶμαι κακοῖς dit Médée (v. 1077), marquant bien le caractère objectif de la contrainte qu'elle subit. Le même terme, au vers suivant, désigne l'acte qu'elle s'apprête à commettre et qui, comme s'il était détaché d'elle par son caractère irrémédiable, parachève cette situation dont elle prend connaissance (*μανθάνω*). Enfin, dernier élément, mais élément dominant de la constellation des forces qui l'assiègent, le θυμός est nommé et reconnu dans sa puissance générale, « plus fort que les desseins de ma volonté » (v. 1079), comme l'agent de son malheur (de son crime). Quant au

<sup>1</sup> En dernier lieu: W. ZÜRCHER, *Die Darstellung des Menschen im Drama des Euripides*, Basel, 1947, pp. 59 sqq.

verbe  $\mu\alpha\nu\theta\acute{\alpha}\nu\omega$  (v. 1078), il ne désigne pas une prise de conscience tournée vers l'intérieur, où l'intelligence, en tant que faculté, s'opposerait à la passion qui la domine, mais un acte de connaissance dont le je indivis est le centre, où se découvrent le sens et l'enjeu réels de son action. De ce  $\mu\alpha\nu\theta\acute{\alpha}\nu\omega$ , on rapprocherait sans artifice l' $\ddot{\alpha}\rho\tau\iota\mu\alpha\nu\theta\acute{\alpha}\nu\omega$  prononcé par Admète et par Agavé, dont le professeur Lesky montrait récemment la valeur significative dans le cas d'*Alceste* (v. 940) et dans celui des *Bacchantes* (v. 1296)<sup>1</sup>.

Le propre de cette scène étonnante est de nous montrer non pas tant le  $\theta\upsilon\mu\acute{o}\varsigma$  triomphant dans Médée d'un autre sentiment et de la raison, mais le  $\theta\upsilon\mu\acute{o}\varsigma$  venant à bout de Médée elle-même, instinct, raison, volonté, dans un combat où l'héroïne affronte sa passion comme un adversaire distinct, comme une puissance qui peu à peu se révèle dans sa vraie dimension. Ce qu'on pourrait appeler, sans beaucoup exagérer, l'épiphanie du  $\theta\upsilon\mu\acute{o}\varsigma$  dans le monologue de Médée, ce n'est pas seulement un processus intérieur, c'est un événement, quelque chose qui advient devant nous, sur la scène, et qui change la face de l'action dramatique.

Il ne manque pas d'exemples, dans la littérature la plus récente, d'une juste appréciation de cet aspect du génie euripidien, au moins sous le rapport du style et des modes de présentation théâtrale. On a fait observer que, dans *Médée*, le poète n'a pas dépeint un caractère, au sens moderne du mot; qu'il ne s'intéresse pas au sentiment individuel, mais au sentiment conçu dans sa généralité, en tant qu'il représente telle ou telle force instinctive ou morale inscrite dans le fond de la nature humaine. Et l'on a remarqué avec raison que cette observation n'enlève rien à la vigueur par laquelle Médée, comme Alceste, Phèdre, Hippolyte, d'autres encore, affirme son existence propre sur la scène. Mais pour cette interprétation des premières pièces conservées, il demeure

<sup>1</sup> *Die tragische Dichtung der Hellenen*, Göttingen, 1956, p. 160; et déjà A. M. DALE, *Euripides, Alcestis*, Oxford, 1954, p. xxii.

entendu que les forces à l'œuvre dans l'âme des personnages euripidiens sont humaines, et rien qu'humaines. Et quand, dans le monologue de *Médée*, le θυμός se manifeste dans son essence générale, comme une puissance grosse de menaces, on admet qu'il s'agit d'une force purement psychique, qui ne paraît objective qu'en vertu d'une représentation figurée de la réalité psychologique, que les habitudes de pensée grecques favorisaient<sup>1</sup>.

Dans la mesure où cette vue procède d'une détermination à priori de la structure du rationalisme d'Euripide, dans la mesure où elle s'assure que dès les premières œuvres de notre poète, ce rationalisme avait tranché le lien que Sophocle maintenait entre les éléments humains et divins des passions fondamentales, nous avons dit pourquoi elle ne nous paraît pas évidente. Mais ne peut-elle faire état, dans *Médée* elle-même, d'autres passages qui prouveraient à eux seuls qu'Euripide avait admis une vision « naturelle » des sentiments et des passions, en délimitant les concepts d'instinctivité affective et d'émotivité ? On l'a pensé. On a pensé notamment<sup>2</sup> qu'il était possible d'analyser la caractérisation que la nourrice fait de Médée à la fin du prologue (v. 98-110), et de dégager des emplois δῆθος, de φρήν (v. 103 sq.) et de μεγαλόσπλαγχνος (ψυχή) (v. 110 sq.) la notion de facultés antagonistes (raison et impulsivité), distinctes du « moi » qui les englobe, et de son unité. Cette conclusion est-elle nécessaire ? Dans un travail récent<sup>3</sup>, T. B. L. Webster a fait voir que le langage de la tragédie relatif aux sentiments et à l'esprit n'a pas de valeur terminologique et que si le vocabulaire de Sophocle et d'Euripide offre des emplois qu'Eschyle ne connaît pas, l'indice des variations auxquelles le sens de termes comme ψυχή, φρήν, καρδία etc., est soumis n'augmente pas sensiblement quand

<sup>1</sup> Cf. A. LESKY, *op. cit.*, p. 163. <sup>2</sup> Cf. M. POHLENZ, *Die griechische Tragödie*, I<sup>2</sup>, Göttingen, 1954, p. 424 sq., Erläuterungen, p. 108.

<sup>3</sup> *Some Psychological Terms in Greek Tragedy*, *Journal of Hellenic Studies*, 77, 1957, pp. 149-154.

on passe de Sophocle à Euripide. D'autre part, le professeur Diller nous a montré que dans la conscience que les personnages de Sophocle prennent d'eux-mêmes, le terme  $\eta\thetao\varsigma$  ne connote aucune caractéristique « intérieure », mais un ensemble de conditions objectives, d'expériences et d'actes qui déterminent de l'extérieur le sentiment qu'ils ont de leur identité profonde, de ce qu'ils ne peuvent pas ne pas être<sup>1</sup>. Cet usage si conforme à l'esprit traditionnel de la tragédie n'aurait-il laissé aucune trace dans l' $\eta\thetao\pioi\tau\alpha$  des premières œuvres d'Euripide ? Ce point ne peut être tenu pour acquis. Nous relevons sans doute les signes d'une altération de la notion d' $\eta\thetao\varsigma$  correspondant aux premières dissociations subies par le mythe. Mais il serait étrange qu'Euripide, en 431, anticipant sur la sensibilité d'un autre âge, eût conçu l' $\eta\thetao\varsigma$  comme une détermination particulière et interne du caractère. En vérité, nous ne pouvons faire entrer ce mot dans une terminologie, et pas plus que les autres termes de son vocabulaire psychologique, il ne nous permet de décider quelle opinion Euripide s'était formée, si même il en avait une, sur la nature et l'origine des fonctions de l'âme.

Mais, revenant au monologue et considérant le contexte dans lequel il s'inscrit, essayons de déterminer d'un peu plus près le rôle du  $\thetaυμό\varsigma$  dans cette tragédie. Il m'est arrivé de soutenir que Médée avait été contrainte par sa passion comme par un « démon », assurant dans le triomphe de la reine la ruine de sa race et de celle de Jason, en châtiment des crimes antérieurs<sup>2</sup>. Cette thèse, qui combinait les éléments objectifs de l'épiphanie du  $\thetaυμό\varsigma$  avec le cri de Jason sur le génie vengeur ( $\tauὸν σὸν δ' ἀλάστορ'$ , v. 1333) attaché à Médée, était le fruit d'un jugement prématuré. Elle introduisait de façon téméraire la notion d'une puissance démonique personnelle, affectée au gouvernement des passions, dont

<sup>1</sup> Ueber das *Selbstbewusstsein der sophokleischen Personen*, in *Wiener Studien*, 69, 1956 (Festschrift Albin Lesky), pp. 70-85, notamment 78 sq., 81.

<sup>2</sup> *Essai sur le tragique d'Euripide*, Lausanne, 1944, pp. 56 sqq.

Sophocle lui-même ne nous offre plus d'équivalent; elle sous-estimait aussi les éléments internes ou subjectifs de la description du θυμός. L'apostrophe à τάλαν (v. 1057) adressée à celui-ci montre bien que Médée s'identifie à sa passion; que le θυμός est sien, non pas à vrai dire comme une faculté s'opposant en elle à d'autres facultés, mais comme puissance interne pouvant coïncider avec son propre moi (ainsi que nous le constatons déjà, toutes proportions gardées, dans un poème d'Archiloque [fr. 67 a D.]). Ce trait exclut que le θυμός soit en même temps extérieur à Médée selon le type d'extériorité propre au δαίμων homérique (et peut-être encore eschylien). Mais exclut-il que le θυμός lui soit d'aucune façon extérieur? Non pas, car l'extériorité du θυμός est aussi affirmée et de façon croissante, nous l'avons vu, à la fin du monologue. Nous ne pouvons par conséquent, sans tomber dans l'excès contraire, privilégier les éléments internes et subjectifs de la description au point d'admettre que ce qui paraît être une force objective n'est en réalité qu'une fonction psychologique<sup>1</sup>. Il semble que le juste parti consiste à préserver tous les aspects du texte en posant qu'ici encore prévaut la présentation de la passion humaine sous une double face interne et externe, psychologique et objective, naturelle et... dirons-nous, divine ou démonique? Là est le point le plus délicat.

Car enfin n'est-il pas vrai que nous sommes ici sur la terre; que l'action se développe entre des personnages humains, mus par des ressorts humains, laissant finalement l'héroïne en proie au destin qu'elle se forge elle-même? Sans qu'aucune indication posée par le poète, nul renvoi à l'appareil familier des dieux traditionnels, oriente notre lecture dans la perspective d'une transcendance, d'une ins-

<sup>1</sup> Ce point de vue est encore celui de H.-D. VOIGTLÄNDER, *Philologus*, 101, 1957, p. 229: «Der θυμός tritt gleichsam von aussen kommend dem Ich gegenüber; denn in seinen Forderungen, die nicht dem Normalen gemäss sind, muss er als fremdartig empfunden werden, wiewohl er nur im Ich gründet.» (C'est nous qui soulignons.)

tance supérieure de qui ces personnages dépendraient ? Cela est vrai pour l'essentiel, à deux réserves près. La première concerne la figure de Médée. Avons-nous le droit de l'envoyer en dehors de son cadre mythique ? Euripide a porté Médée sur la scène dans les *Péliades*; il y est revenu dans *Egée*; c'est un personnage dominant de cette période de la carrière du poète, qui paraît en avoir souligné les aspects les plus inquiétants (Sophocle aussi les avait retenus). Médée, magicienne, empoisonneuse, et habitée par le génie de l'intrigue et de la destruction, appartient par ses actes et par le style de sa conduite, par ce mélange inconcevable de ruse et de violence, à cette sphère du démonique à laquelle son origine dans le mythe est expressément rapportée. Tel est le fond sur lequel se détache le personnage que nous connaissons, si l'on consent à ne pas isoler *Médée* des œuvres antérieures à 431 — quand bien même dans le prologue et la suite des épisodes le poète a disposé discrètement les allusions au compromettant « pedigree » de la reine. Mais ces allusions mêmes et les indications données sur les aspects féroces de la nature de Médée sont, malgré le changement d'éclairage, d'une précision suffisante : on a souligné à juste titre la valeur thématique des adjectifs δεινός ἄγριος et αὐθαδης, du substantif λέαινα.

Toutefois, ce contexte ne pourrait prendre un effet décisif sur l'interprétation de la tragédie si, au terme de celle-ci, le mythe ne revenait au premier plan, si Médée ne se dressait devant nous dans la pleine stature de sa figure originelle et l'appareil intact de son essence démonique. L'usage, je sais, est de n'accorder aucun poids à cette péripétie ; de n'y voir qu'une adresse, assez grosse en vérité, dépensée par le poète pour conclure son drame, pour soustraire Médée au ressentiment de ses victimes. Le théâtre d'Euripide offre sans doute plus d'un exemple de procédés analogues ; mais ces exemples n'appartiennent point à la même période de sa carrière dramatique, et à moins de généraliser à priori, je ne

pense pas que nous trouvions une raison décisive de dépréciier le dénouement de *Médée*, s'il n'y avait pas l'opinion d'Aristote. Aristote, en effet, critique ce dénouement  $\alpha\pi\delta\mu\eta\chi\alpha\nu\eta\varsigma$ , qu'il tient pour étranger à la « fable » (*Poet.* 1454b1). Mais avant de le suivre sur ce point, ne faudrait-il pas s'assurer que les normes de son jugement ne sont pas anachroniques ? C'est une grosse question, dans laquelle je ne peux entrer ici. Peut-être suffirait-il de remarquer que dans le cas particulier le point de vue d'Aristote est avant tout formel (l'exigence d'*« unité organique »*), et qu'il relève d'un âge où la tradition mythique, sous tous ses aspects, a cessé d'être vivante. Sommes-nous fondés à en dire autant d'Euripide à l'époque de *Médée* ? Je ne le pense pas. La lecture de cette pièce, menée sans jugement préalable, sans le souci d'accorder sa démarche aux états postérieurs du théâtre euripidiens, mais dans la perspective ouverte par les œuvres qui précédent (si tant est que nous puissions la rétablir), cette lecture ne nous interdit pas de faire crédit au poète, de chercher dans le dénouement qu'il propose l'indice d'une intention favorisant l'ensemble de son projet dramatique, et non pas d'une faute qui le desserve, signe d'incertitude et de contradiction.

Tout porte à croire, on le sait, qu'Euripide le premier a voulu que Médée tuât elle-même ses enfants. Cet acte, qui domine aussi bien l'exécution que la conception de la pièce, s'il n'en est pas la fin, comme on l'a pensé, en constitue le motif le plus chargé de sens. Le meurtre est annoncé plusieurs fois avant même d'être consommé; n'est-il pas significatif qu'il soit repris de façon simple et puissante, et conforme à l'usage, par la présentation des deux corps sur le char de Médée aux pieds de leur mère criminelle ? L'unité du dessein ne peut être mise en doute. Et cette présentation, dans cet appareil et sous cette lumière inattendue, ne fait-elle pas entendre que le crime n'était point de ceux que la nature de l'homme suffit à expliquer, qu'il y fallait une énergie, une force de haine et de détermination plus qu'humaine, une

connivence avec les puissances de destruction qui, dans la nature et la vie, représentaient pour les Grecs la face obscure du divin<sup>1</sup>. C'est ainsi que l'acte de Médée trouve dans le dénouement tel qu'Euripide l'a prévu un éclairage révélateur. Et c'est assez pour que revenant une dernière fois au monologue, nous puissions donner un nom à cette face objective de la force qui, en elle, a triomphé des résistances de l'amour maternel. Elle n'exprime pas l'extension du θυμός en tant que réalité psychologique générale, fonction typique de l'âme, mais l'émergence concrète des puissances auxquelles il se raccorde, ces puissances démoniques dont Médée tient ses pouvoirs, qu'elle sert et dont elle use, mais à l'action desquelles elle est aussi livrée par ce qu'il y a d'humain, de trop humain, dans sa nature.

\* \* \*

Cette détermination démonique de certains états de passion extrême, associée au développement de la figure de Médée, on peut se demander si elle ne s'affirme pas dans l'œuvre d'Euripide comme une contrepartie du déclin des croyances relatives aux dieux de l'Olympe. L'idée est séduisante, mais doit être maniée prudemment. Il n'y a pas de divorce entre les grands mythes de la scène tragique et la légende de Médée: Sophocle ne l'a-t-il pas traitée dans trois pièces au moins dont nous avons gardé la trace ? L'opposition, si elle existe, ne prendrait corps qu'avec le drame de 431.

<sup>1</sup> « Neben den bekannten Göttern wirken noch andere unberechenbare, undurchschaubare Geister am Schicksal der Menschen... Von ihnen werden, oft in verderblicher Richtung, die dunklen Triebe der menschlichen Herzen gelenkt, die siegreich über das Denken und Planen der hellen Vernunft triumphieren. (...) Aus dem Dunkel jenes elementaren Urbereichs hat Euripides seine Medea auftauchen und in menschliches Schicksal eintreten lassen», E. BUSCHOR, *Euripides: Medea, Hippolytos, Herakles...* übertragen und erläutert, München, 1952, p. 77 sq.; cf. p. 83: « Die Uebermenschin, die Enkelin des Helios, liebt und hasst nicht in den Grenzen der Sterblichen. »

D'autre part, trois ans après *Médée*, Euripide liait expressément dans *Hippolyte* l' $\epsilon\rho\omega\varsigma$  de Phèdre à une intervention d'Aphrodite. Ici, la divinité paraît dans un rôle conforme à ses attributs traditionnels sur la scène attique. En revanche, l'économie de l'ordre divin dans lequel s'inscrit l'action de la déesse semble subir une altération notable. Mais le rôle des dieux dans *Hippolyte* pose un problème qui n'est pas celui auquel j'ai consacré mon exposé. Je voudrais seulement me demander, en terminant, si nous trouvons aussi dans cette pièce l'indice d'une double présentation de la passion, sous le mode interne et psychologique, et sous le mode objectif, en tant que naturelle et divine. La question n'est pas sans conséquence. Car l'interprétation symbolique ou décorative des scènes où figurent les déesses — interprétation discutable à mon sens — n'engage pas aussi profondément l'unité du dessein dramatique que la thèse qui prête à Euripide deux partis incompatibles dans la peinture de la passion de Phèdre<sup>1</sup>. Le poète aurait présenté d'abord le délire de la reine dans le langage mythique traditionnel; puis, rendant Phèdre lucide, il aurait analysé sa passion en termes rationnels et démythisés. D'un côté l'expression lyrique associée à une représentation fictive de l'amour comme puissance externe; de l'autre, à la faveur d'une  $\phi\eta\sigmaι\varsigma$ , la réalité de la passion saisie dans son essence psychologique. Ces deux partis étant constitutifs du rôle de Phèdre, il faudrait admettre que l'unité de conception du personnage est préservée (si elle l'est) au prix d'une exécution dramatique incohérente et partiellement frappée de nullité.

Avant de nous y résigner, nous devons nous assurer que dans la  $\phi\eta\sigmaι\varsigma$  de Phèdre et le dialogue qui l'encadre, la description de l'amour est bien, comme on l'a dit, purement psychologique, qu'elle n'offre aucune trace de ce *corrélat* objectif qui en est ailleurs l'accompagnement obligé. Sans

<sup>1</sup> Voir notamment E. R. DODDS, *The Greeks and the Irrational*, Berkeley and Los Angeles, 1951, pp. 186 et 199, n. 44.

procéder à une analyse de détail, il est possible d'observer ceci: Dans la première partie de la *φῆσις* (v. 373-388) où Phèdre parle du bien que l'homme connaît et qu'il ne fait pas, il n'est pas question d'un conflit intérieur dans lequel la force entravant l'accomplissement du devoir serait un sentiment comparable à l'amour. Il est question de dispositions, d'habitudes, de modes de vie, qui desservent la volonté d'agir et favorisent une nonchalance de la vertu. La reine tient ici un propos général. Ensuite Phèdre évoque sa passion; mais en quels termes parle-t-elle de l'*ἔρως*? Comme de ce qui inflige une blessure (cf. *ἔτρωσεν*, v. 392) qu'il s'agit de supporter, et comme d'une maladie (*νόσον*, v. 394). Le verbe *τιτρώσκω* nous renvoie sans effort à un agent extérieur, et nous savons que *νόσος*, dans le langage de Sophocle et d'Euripide, peut être couplé avec l'expression de la nature démonique de l'amour; le terme n'exclut donc pas à priori l'idée d'une cause divine. Après, c'est de folie qu'il s'agit; mais le terme *ἄνοια* peut être lié à celui d'*ἄτη* (dans le *Prométhée*, par exemple, au v. 1078): il n'a pas au propre un sens étroitement psychologique. Phèdre enfin parle de Cypris, qu'elle a cherché vainement à maîtriser (*κρατῆσαι*, v. 401). Ici le nom de la déesse est un équivalent d'*ἔρως*; s'il désigne la passion ou le plaisir d'amour (*Κύπρις* en ce sens: *Prométhée*, v. 650; *Αφροδίτη* chez Eschyle: *Agamemnon*, v. 419), il en souligne aussi le caractère objectif. Dira-t-on que l'expression *Κύπριν κρατῆσαι* suffit à établir que, dans l'esprit de Phèdre, l'amour est entièrement démythisé, qu'il n'est senti que psychologiquement? La conséquence ne paraît pas nécessaire. Tout ce qu'on peut affirmer, c'est qu'aux yeux de Phèdre, il y a un amour contre lequel il faut lutter. N'a-t-il, pour ce motif, aucun rapport avec le divin? C'est une autre question, qui chez Euripide ne comporte pas de réponse simple.

Ainsi la vision que, dans ce passage, Phèdre prend de sa passion, le compte rendu lucide qu'elle fait du progrès de sa réflexion (*γνώμης ὁδόν* en ce sens, v. 391), s'ils ne nous

obligent pas en eux-mêmes à envisager l'amour comme inspiré par une puissance divine, n'excluent ni qu'il le soit en effet ni que la reine le conçoive bien tel. Au contraire: est-il possible d'ignorer l'appel qui retentit plus loin dans la φῆσις: ὃ δέσποινα ποντία Κύπρι (v. 415)? Je ne le pense pas: Phèdre sait à qui elle s'adresse. Ce qu'il faut dire, c'est que le poète a choisi d'éclairer plus fortement la face humaine et psychologique de l'amour, et, sans se départir de l'objectivité propre au style de sa description, il nous montre non pas un conflit intérieur, mais la crise d'une décision (*χατθανεῖν ἔδοξέ μοι*, v. 401) mobilisant le sujet tout entier contre les forces qui menacent son intégrité, intégrité dont le cadre d'ailleurs ne s'arrête pas au « moi » de Phèdre, mais comprend sa famille et sa cité. Dès lors, il n'y a pas de contradiction ni d'incompatibilité entre cette représentation de l'ἔρως et celle que suggéraient les anapestes de Phèdre; car elles sont complémentaires dans la perspective qui nous est familière. Et nous avons tout lieu de nous fier aux indices qui, dans le texte, dirigent notre vue sur la face démonique de la passion de Phèdre. Ces indices existent aussi dans le dialogue. Je n'en désignerai qu'un, qui précède de peu la φῆσις. Est-ce un hasard si, au moment où la nourrice lui arrache le difficile aveu de son mal, Phèdre se tournant vers le souvenir de sa mère et de sa sœur, prononce les mots: τρίτη δ' ἐγώ κτλ. (v. 341, 343; on pense au τρίτος αἰών du chœur des *Sept contre Thèbes*, cf. v. 744), ces mots qui l'installent dans la réalité de sa condition? Dira-t-on qu'elle est encore sous l'effet du délire? Si les paroles d'un personnage bouleversé devaient contenir moins de vérité objective que les propos qu'il tient de sang-froid, il n'y aurait plus de tragédie.

Car toute objective qu'elle est, c'est bien, ici comme ailleurs, d'une vérité dramatique qu'il s'agit, instituée par les personnages eux-mêmes au fur et à mesure que l'action se déroule. Tel est le plan où je me suis constamment tenu dans cet exposé consacré aux modes de présentation des

passions chez Euripide, et d'abord à ce que j'ai cru pouvoir nommer leur aspect démonique. Limitées à un moment de la carrière du poète, mes réflexions n'ont touché qu'un élément de son théâtre, en l'éclairant peut-être d'une lumière unilatérale. Si je m'y suis risqué, c'est que ce trait m'a semblé méconnu. Ne faut-il pas que toutes les faces de l'œuvre d'Euripide soient abordées, tour à tour et séparément, avant qu'on puisse saisir les traits dominants de son art et se demander, si tant est que la question ait un sens pour ce poète multiple, quelle fut sa conception du monde ?

## DISCUSSION

*M. Diller:* Wir müssen Herrn Rivier dankbar sein für sein schönes Referat und vor allen Dingen für die Entschlossenheit mit der er uns die methodischen Schwierigkeiten gezeigt hat, vor denen wir stehen, und mit der er aus ihnen die Konsequenzen für sein Thema gezogen hat. Wir haben alle ein gemeinsames und verhältnismässig begrenztes Objekt, und die Versuchung könnte sein, dass der einzelne Referent meinte, dieses Objekt auf einen einzelnen Aspekt festlegen zu müssen, und dass man sich dann hoffnungslos über diesen Aspekt stritte. Herr Rivier hat diese Schwierigkeit gesehen, er hat sich auf einen bestimmten Aspekt beschränkt, aber gleich gesagt, dass dies nur einer von vielen möglichen ist. Das gilt nun ganz besonders für das Thema, das er gewählt hat, denn wir haben ja gestern schon gesehen, wie komplex das Verhältnis von Mythos und Logos im Griechischen ist und dass es daher unmöglich ist, eine prästabilierte Entwicklungslinie durchzuziehen und zu sagen: Euripides muss an einem bestimmten Punkt dieser Entwicklungslinie stehen.

Wenn man einen Gegenstand wie das dämonische Element bei Euripides betrachtet, so stellt sich die Frage: was hat Euripides persönlich geglaubt? Und das ist ja eine noch unbeantwortbare Frage, zum mindesten so lange unbeantwortbar, als nicht in allen Einzelheiten festgestellt ist, welche Möglichkeiten der Darstellung er hatte und welche davon er ausgewählt hat. Herr Rivier hat Dramen aus einem bestimmten Zeitraum des euripideischen Schaffens herausgegriffen, um ein ausgesprochenes Interesse des Euripides für ganz bestimmte seelische Vorgänge zeigen zu können, und eine bestimmte Stufe der Beherrschung der Mittel, die Euripides damals gewonnen hatte, um diese Verhältnisse darzustellen. Es ist besonders schwierig, diese Frage zu beantworten: welche Möglichkeit hatte Euripides, hatte überhaupt ein antiker Dichter oder Schriftsteller, um psychische Vorgänge zu erfassen und darzustellen?

Herr Rivier hat die Darstellung der Leidenschaften für einen bestimmten Zeitraum aus der Geschichte der Tragödie untersucht; er hat bestimmte Beziehungen zu Sophokles zu zeigen versucht, und das wäre wohl eine der Fragen, die sich uns in der Diskussion stellen, wie diese Beziehungen beschaffen sind und wie weit die beiden Dichter da vielleicht wirklich bis zu einem gewissen Grade miteinander verbunden sind, wie dann aber das Interesse von da aus nach ganz verschiedenen Richtungen in ihrer Darstellung geht; aber dann wird man sich natürlich ganz besonders der Behandlung bei Euripides zuwenden müssen. Es war ausserordentlich begrüssenswert, dass Herr Rivier einige ausgewählte Stellen in den Mittelpunkt gestellt hat, das heisst vor allen Dingen den grossen Medea-Monolog, den er eigentlich als Zentrum und Ausgangspunkt seiner Darstellungen genommen hat, wo sich nun die Frage stellt: wie erlebt ein euripideischer Mensch diesen inneren Vorgang, beziehungsweise wie stellt Euripides ihn dar, stellt er das Innerliche als Innerliches, aber *wie* das Äussere dar, — wenn ich einmal so sagen darf, — das heisst also mit Mitteln, die ihm schon gegeben sind, in der traditionellen Mythologie, in der traditionellen poetischen Ausdrucksweise, mit der Mythologisches ausgedrückt wird, oder stellt er dieses innere Erlebnis wirklich als etwas Äusseres dar, das heisst als einen Einbruch einer Macht von Aussen in den Menschen. Da ergab sich ja dann auch eine sehr interessante Verbindung zu der Schlusszene der *Medea* mit ihrem übermenschlichen Auftreten, mit dieser Schlusszene, die uns auch gestern schon beschäftigt hat. Und dann sind dieselben Probleme abgewandelt auch in der Behandlung des *Hippolytos* angeklungen.

Mir scheint es also, wenn ich einen Vorschlag machen darf, dass sich unsere Diskussion konzentrieren wird um diese ganz bestimmten konkreten Fragen, also *Medea*, *Hippolytos*, das Verhältnis zu Sophokles, da ja das Grundsätzliche zum Teil gestern schon behandelt worden ist. Ich wollte nur zunächst diese Zusammenfassung geben und darf die Kollegen nun bitten, das Wort zu ergreifen.

*M. Kamerbeek* : Je voudrais vous poser la question que voici : à supposer qu'Euripide ait voulu peindre la passion comme venant exclusivement de l'intérieur de l'âme, aurait-il pu le faire sans recourir aux moyens d'expression qui sont les siens, sans recourir à un langage qui peut aussi donner à croire qu'il a voulu dépeindre la passion comme venant du dehors ?

*M. Rivier* : Si Euripide avait eu l'intention que vous dites, s'il avait voulu dépeindre le cœur humain comme source unique de la passion, on peut concevoir qu'il n'aurait pas fait usage de moyens très différents de ceux qu'il a effectivement employés. Mais a-t-il eu cette intention ? Ce qui importe c'est de savoir ce qu'il a fait en réalité ; ses œuvres seules nous renseignent là-dessus. J'ai employé à dessein le mot de « présentation ». Sans entrer prématûrément dans le problème des intentions, je souhaitais rester sur le plan de la réalité dramatique. Dans cette perspective, il m'a semblé que si nous ne voulons pas dévaluer à priori certains passages de *Médée* et d'*Hippolyte*, nous ne pouvons retenir l'hypothèse d'une définition purement psychologique de la passion. Il y a quelque chose de plus dans ces drames. Mais quoi ? Résumant la question que j'avais posée à propos de *Médée*, M. Diller a parlé de l'irruption d'une force extérieure. On pourrait objecter que cette formule nous renvoie à un stade de pensée et de représentations dépassé par Euripide. Sans doute ; mais je me demande si nous n'opérons pas ici avec des catégories trop simples ou trop tranchées. Nous concevons d'une part un monde mythique dans lequel les sentiments de l'homme sont sujets à des modifications provoquées de l'extérieur, comme chez Homère, par l'intervention d'un δαιμόν, ou par l'action d'une divinité personnelle. Nous concevons d'autre part un monde rationnel et naturel, au sens moderne, dans lequel les sentiments de l'homme n'ont qu'une réalité psychologique, franche de toute attache extérieure. Et il semble qu'entre ces deux moments de la conscience, il n'y ait pas de transition possible, pas d'état intermédiaire qui participerait en quelque sorte des deux visions opposées. Cette vue n'est pas la mienne. Ce que j'ai dit de la « présentation » de

l'aspect démonique des passions se rattache, dans ma pensée, à un stade intermédiaire et original de la conscience hellénique, dont il me semble que nous avons plusieurs indices au v<sup>e</sup> siècle: une manière d'envisager l'homme et ses sentiments sans le couper du monde, de sentir la réalité psychologique comme « raccordée» à un fond objectif, un fond divin, quand bien même les représentations mythologiques où cette dépendance trouvait son expression traditionnelle ne sont plus acceptées sans critique.

*M. Martin:* Il me semble que la conférence de M. Rivier éclaire un aspect d'une question beaucoup plus vaste, qui domine en quelque sorte toutes les littératures; c'est celle de l'expression par le langage des réalités psychiques et affectives de toute espèce. C'est un problème, en somme, que tous les poètes ont rencontré. Euripide avait à sa disposition le langage mythique qui était extrêmement riche et suggestif, qui nous donne, à nous qui ne croyons plus du tout à ces mythes, un choc d'ordre esthétique et sentimental; et puis, il s'intéressait à la psychologie pour la psychologie et devait alors faire appel à un autre langage.

M. Rivier a dit, si je ne me trompe, que, dans certains cas, il y avait chez Euripide coïncidence entre le dieu et la passion, c'est-à-dire coïncidence entre une réalité d'ordre affectif, psychique, et une expression mythologique; dans d'autres cas, la concordance n'était pas aussi complète. J'ai l'impression, en effet, que sous le rapport qui nous occupe, le cas de *Médée* et celui d'*Hippolyte* ne sont pas tout à fait identiques. A propos de *Phèdre*, le poète pouvait parler tantôt d'Aphrodite, tantôt de passion, indifféremment, parce que les deux termes coïncidaient parfaitement. Avec *Médée*, c'est un peu différent, parce qu'on ne voit pas, pour expliquer sa conduite, l'action d'une divinité bien déterminée. *Médée* est un personnage héroïque, semi-divin, puisqu'elle est la petite-fille du Soleil. Ses impulsions obéissent à plusieurs motifs, ce qui les rend plus difficiles à référer à une divinité particulière, plus difficiles aussi à exprimer psychologiquement. Euripide a donc pu, à l'intérieur d'une même pièce,

passer de l'expression mythologique à l'expression que nous appellons psychologique ou rationnelle.

Maintenant la question est de savoir si, lorsqu'Euripide se servait du langage mythologique, cela correspondait chez lui à une croyance objective à ces mythes. A cette question, j'estime qu'il nous est impossible de répondre. Nous pouvons faire un certain nombre d'observations sur une pièce donnée: nous pourrions fort bien mettre dans une colonne les passages de *Médée* où l'expression nous paraît être plutôt mythologique, et dans une autre, ceux où elle semble plutôt psychologique. Quant à conclure que, du fait qu'il a employé à un certain moment une expression psychologique, Euripide ne croyait pas au mythe ou qu'il ne croyait pas à tel ou tel personnage du mythe, c'est un autre problème, où il me semble que les certitudes nous échappent.

*M. Rivier*: La distinction que vous venez d'établir implique l'opposition de la psychologie, comme expression réelle du sentiment, et de la mythologie comme représentation figurée de celui-ci. Cette opposition, je me demande si nous pouvons la porter au compte d'Euripide. Il est vrai qu'Euripide a parfois préféré l'expression directe de la passion; mais rien ne prouve qu'il ait eu de la réalité psychologique la même notion que nous, rien ne prouve en particulier qu'il ait exclu de celle-ci toute composante suprahumaine. Certes, comme vous l'avez souligné, nous ne pouvons pas dire ce qu'il pensait à ce sujet; mais nous pouvons nous faire une idée des modes de sentir les plus courants dans la société où il vivait. Nous trouvons là, unis dans le même « *Lebensgefühl* », des éléments inconciliaires pour une conscience moderne, et notamment une vue de l'âme humaine où les facteurs purement humains et naturels — psychologiques à notre sens — côtoient des influences divines et démoniques. Et sans doute s'est-il éloigné de ces modes de sentir — Euripide n'est plus Hérodote. Mais, tout de même, il en est parti, et les hommes auxquels il s'adresse sont encore sous leur dépendance. Il me paraît improbable qu'il ait isolé la psyché humaine, qu'il ait conçu les sentiments comme ne relevant que du seul monde intérieur.

*M. Zuntz*: To make sure of our basis, Mr. Rivier, may I ask you what precisely the word « démonique » means, because obviously it is capable of a wide range of meaning. You might think of  $\delta\alpha\mu\omega\nu$  as a more or less personal, divine outside force; you might, at the other extreme, simply say: « Médée, c'est une femme démonique » — et dans ce cas, c'est un terme psychologique pur et simple.

*M. Rivier*: Je pars d'une donnée constante de la tradition, et attestée dans les textes depuis Homère: il arrive qu'un événement inattendu, une circonstance frappante, etc., révèlent l'action d'une puissance supérieure; et l'homme grec n'éprouve pas le besoin de coordonner cette manifestation du divin avec le système des divinités personnelles célébrées par le culte public ou les figurations de la mythologie. Il s'agit d'une composante de la religiosité grecque dont le langage courant garde de la trace dans des expressions comme  $\ddot{\delta}\alpha\mu\acute{o}\nu\epsilon$  (langage très usé, à vrai dire). Nous n'avons, quant à nous, aucun équivalent capable de traduire cet aspect de la conscience hellénique; l'allemand seul permet de nous en approcher à l'aide du mot « dämonisch », qui est vivant grâce à Goethe. En français, « démonique » est un calque commode, mais artificiel (« démoniaque » nous engagerait dans une sphère étrangère); et l'anglais, autant que je sache, ne nous offre rien d'analogue.

*M. Zuntz*: You just used the word « le divin ». Earlier too, you spoke at length about « le divin ». May I ask again, what does that really cover, what does it mean with you ? And having, so far, described these psychological realities as being represented by Euripides as « démonique », what is the relation of this « démonique » to what you call « le divin » ? Are they equivalent ?

*M. Rivier*: A vrai dire, je n'ai pas décrit la réalité psychologique comme étant démonique; j'ai parlé de deux faces de la représentation des passions. Le « démonique » est l'une de ces faces. C'est un accent propre, une sorte de coefficient qui affecte la réalité psychologique et l'inscrit dans une dimension supra-

individuelle. Pour revenir au « divin », il n'est sans doute pas facile de dire comment ce terme s'articule avec le champ des représentations évoquées par le terme démonique. Dans certaines formes de la pensée présocratique, certains aspects de la pensée médicale, le mot *θεῖον* révèle une volonté d'explication qui, pour tourner le dos au mythe et se développer en marge du culte, n'est cependant pas entièrement sécularisée. L'autonomie de la réflexion rationnelle n'abolit pas ici un rapport de dépendance entre l'homme et le monde. C'est un phénomène analogue que dénotent, au niveau de la sensibilité commune et du langage des poètes, certains emplois du terme *δαιμόνιον* et de ses dérivés. Ils indiquent qu'en dépit du progrès de l'explication causale, l'homme grec se sent en butte à des forces dangereuses ou bénéfiques, capables d'agir sur ses sentiments et de modifier son équilibre interne.

*M. Zuntz*: If I may continue at this point, regarding both this « démonique » and this « divin »: would these then not be religious terms at all ? That is to say, would they be not on a level with, or related to, religion as held by the ordinary man — seeing that they are not present in the cult or in the tradition of mythology ? Would you agree that they are indeed a super-personal reality in some precise sense, but not, in fact, a religious reality ?

*M. Rivier*: Je ne sais si la distinction peut être faite au v<sup>e</sup> siècle. Je pense aux implications du mot *θεός*, en tant qu'il déborde la sphère des cultes particuliers; à des formules comme *ἄλλοι θεοί* ou *πάντες θεοί*, et à la disponibilité des Grecs envers de nouvelles formes de piété; à la nature enfin comme lieu de manifestation du sacré. Tout cela révèle, on l'a souvent remarqué, une disposition à étendre la sphère d'action de la divinité bien au-delà des dieux qu'on prie et qu'on adore. Du moment que nous faisons usage du terme religieux, ne doit-il pas couvrir tous les modes sous lesquels la puissance divine était perçue par les Grecs, quand bien même certains nous sont devenus étrangers ?

*M. Zuntz*: This brings us to the point at which I was aiming. The representation of what we call psychological facts as the

action of some outside power, of something « démonique », is often described as something strange, which we have not got. I confess that to me it does not seem so strange and difficult. Is it really beyond us to conceive of, or to experience, the impact of a passion as something external which we fight against, or to which we surrender ourselves ? Is not this an experience which perhaps is not thus expressed in modern psychological handbooks but with which any living person is perfectly familiar ? So that perhaps we make the problem even more difficult than it really is ? One could quote Dostoievsky, and not only him, but many modern authors showing just that human experience: a man feels that there is something pushing and pulling him or holding him back; it is different from his conscious self and in so far objectivated — it is a human reality, even with us.

*M. Rivier*: Il y a entre Euripide et les auteurs dont vous venez de parler une analogie qui n'est sans doute pas fortuite; de là vient que beaucoup de lecteurs modernes se sentent de plain-pied avec son œuvre. Mais cette analogie ne doit pas faire illusion; elle n'implique pas que la réalité psychologique dépeinte de part et d'autre relève du même schéma explicatif. En fait, le sentiment qui est le nôtre et celui du lecteur antique n'ont pas la même structure. Pour nous, le psychologique est un monde clos, qui ne s'explique que par lui-même. Pour les Grecs, il reste ouvert, sujet à des influences qui traduisent tout autre chose qu'un processus d'objectivation de pulsions involontaires. Il y a ici une distance infranchissable, profondément inscrite dans l'histoire; elle tient notamment à l'intervention du christianisme qui, dans le cas de Dostoievsky, change complètement le tableau. Dans la conception chrétienne du divin, il n'y a pas de place pour Eros.

*M. Winnington-Ingram*: I should like to refer to one particular sentence in Mr. Rivier's extraordinarily interesting lecture. Speaking of the closing scene of the *Medea*, he said: « Cette présentation ne fait-elle pas entendre que le crime n'était point de ceux que la nature de l'homme suffit à expliquer, qu'il lui fallait

une énergie, une force de haine et de détermination plus qu'humaine»? I got the impression, perhaps wrongly, that he was citing the extremity of the passions as evidence of their demonic nature; and about this I feel one must be rather cautious. The *Hippolytus*, for instance, is a play about sexual passion — and the δαίμων that inspires it actually appears upon the stage. Now ordinary people also feel this power, with results which may be disastrous, but may be perfectly happy. Can a distinction be drawn, in point of demonic character, between the normal phenomena which a Greek would describe as being caused by Kypris or Eros and the extreme phenomena we find in the *Hippolytus*? Tragedy of course tends to take extreme cases, and the Greek tragic poets were presented by the myth with certain issues in extreme forms. The case in the *Hippolytus* is extreme, because the virtuous wife not only falls in love, but falls in love with her stepson. But turn to the *Trachiniae* of Sophocles, which has, I think, important analogies with the *Hippolytus*. There too is a tragic event resulting from sexual passion. In both plays the power of Eros and Kypris is sung in choral odes. But there is nothing in the least abnormal about the manifestations of Eros in the *Trachiniae*, except that Heracles had made love to more women than any other man. The actual case which precipitated the tragedy was one which he at any rate regarded as trivial. It was a normal manifestation of the power of Kypris. I do not wish at this stage to discuss the wider question whether or not Euripides regarded these phenomena as divine or demonic, and if so in what sense. I merely wish to suggest that the works of Eros and Kypris are either always demonic or never demonic.

*M. Rivier*: La phrase de mon exposé que vous avez citée tentait de faire entendre, en un bref raccourci, que le dénouement de *Médée* est lié, non pas organiquement (compte tenu du jugement d'Aristote), mais de façon significative aux scènes antérieures; que la Médée démonique de la fin ne fait qu'un avec la Médée humaine, ou trop humaine, qui précède. La formule que j'ai employée: « ...plus qu'humaine » n'est peut-être pas grecque.

Mais est-ce à dire que nous sommes simplement devant une forme extrême de la haine ? Il n'est pas douteux que Médée sur son char, affirmant sa filiation divine, nous renvoie, extrême ou pas, à la sphère du mythe et de son essence démonique. Toute la question est de savoir si nous prenons cette scène au sérieux, ou si nous la tenons pour superflue. Quant à *Hippolyte*, dire qu'il s'agit d'amour sexuel, c'est un diagnostic exact, sans doute, mais tient-il compte de tous les aspects de la pièce, surtout si nous essayons de comprendre ce qu'elle nous présente dans le cadre de la sensibilité et des habitudes intellectuelles du temps ? Je ne le crois pas. Ensuite, la passion de Phèdre me paraît à beaucoup d'égards aussi normale que celle d'Héraclès dans les *Trachiniennes*. Elle est extrême, certes. Mais ce n'est pas parce qu'elle est extrême qu'elle dépasse le plan de la simple vérité psychologique. L'accent démonique de cette passion tient au cadre dans lequel elle se développe, au style de sa présentation dramatique; il est marqué par la conscience que Phèdre prend d'elle-même, par la manière dont elle décrit son mal — si l'on veut bien tenir compte de tout ce qu'elle dit sur la scène.

*M. Lesky:* Es hat sich ohne jede Planung ergeben, dass mein Referat nun ein Teil der Diskussion über den fesselnden, ja, erregenden Vortrag von M. Rivier sein wird. In ihm wird manches von einem anderen Gesichtspunkt an anvisiert werden, und ich möchte die Gelegenheit, in der Diskussion das Wort zu ergreifen, dazu benützen, einige Dinge zu sagen, die vielleicht als Brückenpfeiler für uns beide dienen können. Zunächst möchte ich betonen, dass ich vollkommen dem Satze zustimme, in dem M. Rivier von der Darstellung und Auffassung des Psycho-logischen sagt, sie sei « naturelle et divine ». Ich glaube, dass es sich dabei gar nicht um eine Antithese handelt, denn wenn wir in « naturelle » « nature » heraushören und ins Griechische übersetzen, so haben wir « physis » vor uns, und Euripides ist ein Mensch des 5. Jahrhunderts, für den gewiss die Physis noch etwas Göttliches gewesen ist. Vollkommen trennen allerdings möchte ich davon die Frage, ob dieses Göttliche sich nun für Euripides

in den alten mythologischen Figuren darstellt, oder ob er es anders sieht. Ich möchte auch die Frage noch offen halten, ob die Aphrodite am Beginne des *Hippolytos* wirklich der Ausdruck für das « divinum » ist, das Euripides in der Leidenschaft der Phaidra wirksam sieht. Vielleicht darf ich die Überlegung anregen, ob die Stellung des Euripides zu menschlichem Pathos nicht einigermassen der des hippokratischen Autors in Περὶ ἱερῆς νόσου vergleichbar ist, der ebenfalls von dem alten Glauben einer mythologischen Ursache der Epilepsie bewusst und betont abrückt, uns aber in Worten, die ich zu den schönsten religiösen Bekenntnissen in griechischer Zunge rechne, sehr nachdrücklich versichert, dass alle Krankheiten im Grunde göttlicher Natur seien. Das nur zur Vorbereitung dessen, was ich im eigenen Referat zu sagen habe. Dann aber möchte ich meine aufrichtige Freude darüber zum Ausdruck bringen, dass M. Rivier so energisch eine Auffassung verworfen hat, die den Gang der griechischen Geistesgeschichte unter dem billigen Schlagwort « Vom Mythos zum Logos » begreifen möchte. Das ist eine unerlaubte und schädliche Simplifikation. Darin stimme ich vollkommen zu.

Ferner möchte ich zu zwei Einzelheiten Stellung nehmen. Am Schluss des grossen Monologes der Medea sind die βουλεύματα für uns eine ausgesprochene Interpretationsschwierigkeit, ja man hat — Sie haben das erwähnt — darauf verwiesen, dass unmittelbar vorher die βουλεύματα konkret den Mordanschlag der Medea bezeichnen. Ich möchte da nur auf recht verünftige Ausführungen von Voigtländer im 101. Bande des *Philologus* 1957 verweisen und teile seine Auffassung, dass wir eine so wenig terminologisch gebundene Sprache vor uns haben, dass wir nicht gezwungen sind, von den βουλεύματα, die mit dem θυμός konfrontiert werden, zurück zu reflektieren auf den früheren Gebrauch von βουλεύματα. Ich glaube mit Voigtländer, dass sich die βουλεύματα im Schlusswort des Monologes auf Planung in dem Bereiche eines Denkens beziehen, das sich in den Normen der Welt bewegt, in jenen Normen der Welt, deren Widersacher der θυμός ist.

Sehr interessant war dann der Hinweis, dass Pasiphae eigentlich ausserhalb der Reihe der Gestalten steht, die mit Medea und Phaidra sehr eindrucksvoll umschrieben sind. Hier glaube ich, dass der Ursprung der Sage — dem Dichter und seiner Zeit natürlich vollkommen unbewusst — noch nachwirkt und zu dieser merkwürdigen Sonderstellung dieser Gestalt geführt hat. Ich bin überzeugt, dass hinter diesem so seltsam abstossenden Mythos die uralte Vorstellung vom Hieros Gamos, von der Hochzeit von Himmel und Erde, steckt und es lässt sich zeigen, dass in verschiedenen Brechungen dieses alten Mythos der eine Partner immer noch theriomorph gedacht wird; denken Sie an Zeus und Europa, denken Sie an die kretischen Münzen aus Gortyn, wo Hellotis — eine andere Hypostase der Erdmutter — den Himmelsgott in der Gestalt des Adlers in ihrem Schoss empfängt. Das hat dann natürlich im späteren Griechischen ein ganz anderes Vorzeichen bekommen.

*M. Rivier*: L'auteur du *Περὶ ἱρῆς νούσου* dit quelque part que la divinité, étant ce qu'il y a de plus pur, ne peut pas souiller le corps de l'homme; et il dit ailleurs que toutes les maladies sont divines et humaines. Ces deux thèses n'impliquent pas contradiction; elles témoignent de quelle extension de sens le terme divin est capable. L'auteur donne un exemple de cette volonté d'explication dont j'ai parlé, qui n'est point entièrement sécularisée. Mais je ne sais si nous pouvons le rapprocher d'Euripide, chez qui le démonique ressortit au *δεινόν*, catégorie du divin comme puissance dangereuse qui me paraît étrangère à la pensée médicale.

*M. Lesky*: Zu der Frage, die Sie eben berührt haben: auch das Pathos, die Leidenschaft, ist Nosos, und ich glaube, Euripides hätte ohne weiteres gesagt, dieses Pathos, dieses Nosos, ist göttlich in demselben Sinne, wie es der Hippokratiker gesagt hat. Da sehe ich die Möglichkeit zu vergleichen.

*M. Rivier*: A propos de *Médée* on a raison, sans aucun doute, de ne pas donner au terme *βούλεύματα* une valeur terminologique. Mais l'emploi de ce terme, dans un monologue prononcé

par le même personnage au même instant de l'action dramatique, doit offrir une certaine unité. J'ai peine à croire que, dans le second passage (v. 1079), Euripide l'ait fixé au sens spécifique de « réflexion » ou « raison », et qu'il l'ait opposé au θυμός comme une faculté à une autre faculté — d'autant que le terme βουλεύματα est ici fortement qualifié par l'adjectif possessif. Il y a autre chose. Dans les deux cas, les βουλεύματα désignent une part essentielle de Médée, un projet avec lequel elle fait corps même si elle ne peut l'accomplir. Le terme souligne l'unité du sujet qui pense et qui agit, qui décide. La première fois (v. 1044), Médée est du côté du meurtre, et elle dit: χαιρέτω τὰ βουλεύματα c'est-à-dire: « je renonce ». C'est une décision qui l'exprime tout entière. En revanche, lorsqu'elle reconnaît la nécessité du crime, Médée est de l'autre côté, toute entière également, elle veut sauver ses enfants, et elle s'écrie: θυμὸς δὲ κρείσσων τῶν ἐμῶν βουλευμάτων, autrement dit, « le *thymos* est plus fort que moi ». Sa décision même subit la loi du *thymos*. Il me semble que nous sommes toujours en face d'un personnage saisi dans son unité vivante, dramatique, plutôt que divisé entre deux facultés antagonistes. Le professeur Snell a rapproché la fin du monologue de Médée de la φῆσις de Phèdre dans une confrontation dont je vois bien tout l'intérêt. Mais elle introduit un point de vue « geistesgeschichtlich » qui tend, me semble-t-il, à négliger le contexte, et laisse dans l'ombre le style de la présentation dramatique.

*M. Lesky*: Ich möchte fragen, ob M. Rivier θυμός im Sinne von Snell als ein Seelenorgan versteht oder einfach als Ausdruck der ganzen Medea ?

*M. Rivier*: Je ne le prendrais pas comme un « Seelenorgan », et je dirais qu'à la fin du monologue, il s'oppose à Médée tout entière.

*M. Winnington-Ingram*: I cannot help feeling that the antithesis between natural and supernatural which is so much a part of the Christian tradition is rather dangerous to apply in the realm of Greek thought; and my purpose in speaking is just to quote a

remark of the English philosopher Whitehead, who says somewhere: « The Greek gods were firmly inside nature ».

*M. Diller*: Darf ich vielleicht eine mehr spezielle Bemerkung anfügen, die allerdings auch an die Behandlung des Medea-Problems anknüpft, und zwar möchte ich auf das Verhältnis Sophokles-Euripides noch einmal kurz eingehen. Es ist ja richtig, dass in den *Trachinierinnen* und in anderen sophokleischen Tragödien die wie nur fragmentarisch haben und die aus derselben Zeit stammen, zur Zeichnung der Leidenschaft, spez. der erotischen Leidenschaft, zum Teil eine ganz ähnliche Terminologie gebraucht wird wie bei Euripides. Aber der Unterschied zwischen den *Trachinierinnen* und dem, was wir bei Euripides in der *Medea* und im *Hippolytos* finden, ist doch sehr gross. Denn in den *Trachinierinnen* werden die tragischen Ereignisse herbeigeführt durch eine falsche Beurteilung dessen, was der göttliche Wille ist, durch einen Irrtum, das Problem also eigentlich auf das intellektuelle Gebiet geschoben. Von einem Widerstreit zwischen der Leidenschaft und dem besseren Wissen des Menschen, wie er es machen sollte, ist gar nicht die Rede, sondern das haben wir nur bei Euripides gerade in der *Medea* und im *Hippolytos*, wo es ausdrücklich gesagt wird, und hier möchte ich dann doch einmal versuchen, geistesgeschichtlich vorzugehen: man könnte sich fragen, ob das nicht wirklich erst von Euripides so « entdeckt » worden ist. Das soll allerdings nur ein Aperçu sein, das Wesentliche ist der grosse Unterschied zwischen Sophokles und Euripides.

*M. Lesky*: Darf ich ein Schlusswort versuchen ? Es ist uns durch den schönen Vortrag von Herrn Rivier und durch die Debatte aufs Neue klar geworden, was man in dem Milieu und in der Umgebung der Fondation Hardt gerne so ausspricht:

καλὸν τὸ ἄθλον καὶ ἡ ἐλπὶς μεγάλη.

III

HANS DILLER

Umwelt und Masse als dramatische Faktoren  
bei Euripides



## UMWELT UND MASSE ALS DRAMATISCHE FAKTOREN BEI EURIPIDES

DICHTERISCHE Schöpfungen, auch wenn sie, wie die griechischen Tragödien, eine Kultfeier zum Anlass haben, müssen vor allem als Kunstwerke betrachtet werden. Diese Forderung klingt trivial, aber ihre Erfüllung ist keineswegs so leicht und so selbstverständlich, wie es scheinen könnte. Nur zu oft müssen Dichtungen als Handhabe dienen, um aus ihnen die « Weltanschauung » des Dichters zu entwickeln. Gerade dem Humanisten liegt die Ausdeutung antiker Werke auf ihren weltanschaulichen Gehalt hin nahe, besonders wenn man aus ihm erzieherische Werte glaubt gewinnen zu können. Dass dergleichen in ihnen enthalten ist, werden wir nicht leugnen. Warum trieben wir sonst unsere Arbeit ? Aber der Weg zu den « Werten » ist nicht so gerade und bequem, sie liegen nicht so offen zutage, wie es oft dargestellt wird —, und was wäre ein Gehalt, der von der Form abstrahiert wäre, in der er gewachsen ist ?

Euripides ist weniger als andere Dichter in Gefahr, im erbaulichen Sinn missdeutet zu werden. Die Weltanschauung, die man aus seinen Werken gewinnen könnte, steht heute nicht so hoch im Kurs wie die des frommen Aischylos oder die des strengen Sophokles. Soweit man auch ihn auf eine Weltanschauung festgelegt hat, gilt er noch immer bei vielen als der Rationalist, als der Vertreter der Aufklärung, als den ihn eine fortschrittsgläubige Zeit gesehen hatte. Nun lässt sich ohne Zweifel gerade aus den Reden der euripideischen Dramenfiguren sehr viel weltanschauliches Material gewinnen, aber da das Drama nun einmal dialektischer Natur ist, so kann man fast zu jeder Äusserung bei ihm auch die Gegenposition finden. Der Götterkritik steht die eindrucksvolle Darstellung göttlicher Macht, die den Widersacher vernichtet, gegenüber. Hoch und niedrig, Hellenen und Barbaren werden im dramatischen Hin und Her so gegen-

einander ausgespielt, dass es nicht möglich scheint, Euripides auf ein prägnantes soziales oder nationales Bekenntnis festzulegen. Wohl werden die Frauen als zum Schlimmsten befähigt dargestellt, aber die edelsten und opferwilligsten Gestalten, die Euripides geschaffen hat, sind Frauen. Es hilft daher auch nichts, die Vorzeichen einfach umzukehren und etwa im Gegensatz zu der Hervorhebung der aufklärerischen Götterkritik eine positive Theologie des Euripides zu entwickeln. Es hilft nur, dieser Betrachtungsweise den Abschied zu geben und das dichterische Schaffen des Euripides als eine Bemühung um die Gestaltung von Kunstwerken zu beurteilen, wie es etwa für Sophokles in bahnbrechender Weise Karl Reinhardt getan hat. Das heisst nun nicht sein Werk als artistische Leistung ansehen, sondern durchaus als Gestaltung einer Anschauung von der Welt und der Stellung des Menschen in ihr, aber als gestaltet eben nicht in der Form und nach den Regeln einer Abhandlung, sondern mit den der dramatischen Dichtung eigentümlichen Mitteln.

Eine so umfassende Behandlung, wie sie Reinhardt für Sophokles gibt, fehlt für Euripides. Das liegt zum Teil am Objekt selbst, das einer einheitlichen Erfassung viel grössere Widerstände entgegenzusetzen scheint als Sophokles. Immerhin gibt es wichtige Arbeiten aus den letzten Jahrzehnten, die bestimmte Seiten des euripideischen Dichtens hervortreten lassen. Ich nenne Rivier und Zürcher, Solmsen und Zuntz, Friedrich und Strohm. Seitdem wissen wir mehr über die Art der euripideischen Menschendarstellung, über immer wiederkehrende dramatische Situationen, wie die Intrige, die Asylsituation, das Opfermotiv usw. und über die innere Gesetzlichkeit der euripideischen Dramaturgie.

Man muss einen so vielschichtigen Gegenstand wie die Dichtung des Euripides schon von den verschiedensten Seiten angehen, wenn man versuchen will, seinem Kern allmählich näher zu kommen. Man muss dann nur zeigen können, dass es bei dem, was man behandelt, um eine

Thematik geht, die dem Dichter wirklich wichtig war, dass er sich um ihre Entfaltung bemüht hat.

So möchte ich auch der Untersuchung einer solchen in Euripides' Dichtung wichtigen Thematik nachgehen. Ich gehe dabei von einem allgemein anerkannten Phänomen aus, dem euripideischen Realismus. Das realistische oder — um das antikisierende Wort zu gebrauchen — das biotische Element in der Zeichnung der euripideischen Gestalten ist bekannt: da ist die Giftmischerin Medea, der geblendete Polymestor, der wahnsinnige Herakles, der Tempeldiener Ion im Zwiegespräch mit den Vögeln, die Bauernfrau Elektra, der kranke Orestes usw. Was stellen diese Gestalten vor? Sind sie nur Bilder, die aus Zügen minutiöser Kleinmalerei zusammengesetzt sind? Sind solche Züge nur Aperçus eines zu dieser Schweise besonders begabten Künstlers, die dieser Künstler dann in bestimmten Handlungsschemata in Bewegung gesetzt hat? Oder kommt in diesem Realismus nicht doch etwas Allgemein-Gültiges heraus, das für die euripideische Dramatik grundlegend ist und sie ganz durchdringt?

Es wird zu zeigen sein, dass diese Darstellungsweise wirklich jeweils im ganzen Drama gegenwärtig ist, dass sie auf einer bestimmten Auffassung des Euripides vom Menschen und seiner Stellung in der Welt beruht; dass er diese Auffassung in seinen Personen lebendig werden lässt; dass sie deren Bewusstsein von ihrer Stellung im Handlungsgefüge und die Motivierung ihres Eingreifens in die Handlung bestimmt; dass Euripides darum gerungen hat, diese Beziehungen, in denen er seine Menschen stehen sah, immer lebensvoller auszudrücken, und dass dadurch die Welt seiner Dramen und das Handlungsgefüge in ihnen immer reicher geworden ist.

Jedes euripideische Drama lebt davon, dass seine Handlung in eine bestimmte Umwelt hineingestellt ist und die Beziehung zu ihr keinen Augenblick verliert.

Als Beispiel kann das früheste und erhaltene Drama dienen: die *Alkestis*. Hier spielt das Haus, der Königspalast, von Anfang bis zu Ende in der vom Mythos gegebenen dramatischen Situation entscheidend mit. Es ist das vom Tod der Hausfrau heimgesuchte Haus eines Adligen. Wir erleben die Unruhe des Hauses vor dem Tod und um die Sterbende. Es folgt die Bestattung mit dem peinlichen Zusammenstoss zwischen Vater und Sohn an der Bahre der Toten, der das reale Gefüge der Familie zerreisst. Wir schauen der Rückkehr des vereinsamten Witwers in sein verödetes Haus zu. Dieses vom Tode heimgesuchte und verödete Haus war in den Tagen seines Glanzes ein gastfreier Palast, der auch den Göttern eine Heimstatt gewährte. Der zurückgelassene Admet, dieser grosse Herr, hält den Ruf seines Hauses auch im Augenblick der tiefsten Trauer aufrecht. Er nimmt den Herakles bei sich auf. Die Wohnung der Gäste soll unberührt von der Trauer bleiben, die nebenan im Palast herrscht. Der Kontrast zwischen der Verödung des Todes und dem Scheinglanz der Gastlichkeit kommt in der Szene zwischen dem betrunkenen Herakles und dem Diener zum Ausdruck. Der aufgenommene Guest schliesslich füllt das Haus wieder mit dem Leben der zurückgewonnenen Frau. Nur zaghaft meldet es sich an, es scheint fast unmöglich, dass es in diesem Hause wieder zur Herrschaft gelangen könnte.

Gewiss ist das nur ein Aspekt dieses Spiels innerhalb der umfassenden Problematik des Realität gewordenen Märchens, wie sie K. von Fritz so eindrucksvoll entwickelt hat<sup>1</sup>. Aber auch dieser Aspekt zeigt mehr als nur eine Kleinmalerei, die das eigentliche Thema umrankt. Nur in solcher Umgebung kann es Euripides überhaupt zur Darstellung bringen: in ihr gewinnen die Kräfte Gestalt, von denen Leben und Verhalten der Menschen bestimmt werden. Ein aufklärendes Wort darüber steht in den *Hiketiden* (745/47):

<sup>1</sup> *Antike und Abendland*, 4, 1955, S. 27 ff.

... ὃ κενοὶ βροτῶν,  
καὶ πρὸς δίκης γε πολλὰ πάσχοντες κακά,  
φίλοις μὲν οὐ πείθεσθε, τοῖς δὲ πράγμασιν.

Die Menschen unterwerfen sich den *πράγματα*, den Umständen; im weitesten Sinn genommen gehören freilich auch die *φίλοι* dazu. Es ist alles das, was den Menschen umgibt, worin er leben will, worin er sich behaupten muss. Als solche *πράγματα* gehören zu ihm; materielle Habe, Macht, Einfluss, Ansehen, Herrschaft, Freunde, Familie, Frau und Kinder. Dieses zu ihm Gehörige will er sich als Besitz erhalten oder mehr dazu gewinnen. Er behauptet sich in ihm gegen die andern, die ihn aus seinem Stand innerhalb der *πράγματα* verdrängen wollen, oder versucht seinerseits, andere aus ihrem Stand zu verdrängen. Meistens wirkt beides in kunstvoller Verflechtenheit durcheinander. Thukydides sagt bekanntlich, auf den politischen Bereich bezogen, ἐλευθερία ἢ ἄλλων ἀρχή, Selbstbehauptung oder Übergriffe in die Sphäre der andern, seien die *μέγιστα*, die stärksten Triebkräfte, die den Menschen bestimmen (III, 45, 6). Euripides stellt das für jeden menschlichen Bereich, den politischen wie den familiären, dar.

Sehen wir uns daraufhin ein anderes der frühen Dramen an: *Medea* ist nicht einfach die Tragödie der verlassenen Frau, die sich an dem treulosen Mann rächt. Massgebliche Triebkraft ihres Verhaltens ist für sie von Anfang an das Bewusstsein einer bestimmten sozialen Position und ihrer Gefährdung: sie ist — in Griechenland und in Korinth — die Fremde, die ihre Heimat für Jason geopfert hat. Damit fängt — der Prolog der Amme sagt es — die ganze Tragödie an. Wenn Jason sie nun verlässt, so bricht Medeas ohnedies labile Position vollends zusammen. Er sagt es ihr brutal genug, dass sie die Barbarin ist. Der alles Verlierenden gegenüber gebärdet er sich als der, der seinen Besitzstand zielbewusst vergrössert. Gönnerhaft weist er auf die Vorteile hin, die

sie und ihre Kinder aus dieser Vermehrung seines Besitzstandes ziehen können, und bietet ihr sogar Geld, über das er in seiner günstigen Position verfügt. Diesem Verhalten gegenüber erwächst in der um alles Gebrachten der Wille, ihn noch vollkommener verarmen zu lassen, als sie selbst es ist. Daraus ergibt sich die Zielrichtung ihres *μηχάνημα*. Wegnahme der königlichen Frau wäre nur phantasiearme Wiederherstellung des früheren Zustandes. Förderung der Kinder ist Jasons Stolz, ist sichtbarstes Zeichen seines Habens — Medea muss sie ihm nehmen. Dann wird Jason zu dem Nichts, das er für sich allein genommen ist. Das heisst also: Medea handelt aus einer Situation heraus, die ihren durch klare Merkmale bestimmten Ort in einer sozial durchgegliederten Welt hat. Da diese labile Situation der Heimatlosigkeit hoffnungslos verschlechtert wird, muss Medea die des Gegenspielers noch hoffnungsloser machen. Ihre Stellung in ihrer Umwelt setzt ihr also die Ziele für ihr Handeln. Sie bestimmt aber auch die Taktik, durch die sie das Ziel erreichen will. Ihre soziale Entwurzelung lässt sie nach dem Punkt suchen, an dem sie Fuss fassen kann und von dem aus sie Aussicht auf erfolgreiches Handeln hat. Diese Aussicht wird ihr durch das Asyl geboten, das ihr Aigeus in Athen verspricht. Weiter gehört zur Rücksicht auf die soziale Position das scheinbare Sichducken vor den Mächtigen, um Zeit zu gewinnen, die Tat ungestört vorbereiten und ausführen zu können. Das eigentliche Motiv ihres Handelns ist die Demütigung Jasons, die vollständig nur durch die Ermordung der Kinder erreicht werden kann. Zu diesem Grundmotiv tritt aber, die Tat unausweichlich machend, nach dem Giftmord an der Prinzessin noch ein Zweites: die unmittelbare Bedrohung, der die Kinder der Mörderin ausgesetzt sind. Dieses Motiv berücksichtigt also die Reaktion der Gegenpartei, d.h. wieder: die der Medea tatsächlich umgebenden Welt. Eine solche doppelte Motivierung findet man bei Euripides öfter. Voran steht durchweg der Wille, den Gegner

in seiner Position zu vernichten oder zu beeinträchtigen, hinzu kommt die taktische Sicherung der eigenen Person oder der Nächsten (z.B. im *Orestes*: Vernichtung des Menelaos durch Tötung der Helena, Sicherung, womöglich Rettung der Täter durch Gefangennahme Hermiones).

*Medea* gibt in grossartigen Umrissen gewissermassen *in abstracto* die Grundsituation, aus der das Handeln euripideischer Personen hervorwächst. Man glaubt nun geradezu mitzuerleben, wie Euripides in den nächsten Jahrzehnten darum ringt, diese Situation immer stärker mit konkretem, differenzierterem, reichem Leben zu erfüllen. Eins sei vorweg bemerkt: es ist kein Zufall, dass das Grundsätzliche sich so klar an einer Frauentragedie zeigen lässt, dass überhaupt Frauen eine so hervortretende Rolle in der Dramatik des Euripides spielen, im Bösen wie im Guten. Frauen sind — zumal in den sozialen Verhältnissen Griechenlands — in besonders starkem Masse von den Umständen, den *πράγματα* abhängig. Medea sagt es selbst (230 f.):

πάντων δ' ὅσ' ἔστ' ἔμψυχα καὶ γνώμην ἔχει  
γυναικές ἐσμεν ἀθλιώτατον φυτόν.

Denn: Männer können, wenn ihre Lebensumstände in dem einen Punkt weniger befriedigend sind, ausweichen in eine andere Umwelt. Die Frauen sind von dem einen Mann abhängig (*ἡμῖν δ' ἀνάγκη πρὸς μίαν ψυχὴν βλέπειν*). Daher ist ihre Empfindlichkeit gegenüber den Verhältnissen in der Ehe enorm, daher lassen sie sich zu Reaktionen auf diese Verhältnisse hinreissen, durch die aus kleinen, scheinbar internen Übeln grösstes Unheil entstehen kann.

Diese Entstehung des Unheils aus der kleinen Misere des Alltags ist besonders eindrucksvoll in der *Andromache* dargestellt. Die Eifersucht Hermiones, der rechtmässigen, aber kinderlosen Ehefrau, auf die Sklavin Andromache, die dem Neoptolemos einen Sohn geboren hat, ist die Wurzel allen Übels. Das Übel kann wachsen, weil Hermione in ihrem

Vater Menelaos einen Mann findet, der bewusst ihr kleiliches Verhalten unterstützt. Und als Menelaos sich zurückzieht, weil er sich schliesslich doch vor dem alten Peleus — der nicht unwürdig war, von einer Göttin Vater des Achill zu werden — schämt und fürchtet, und Hermione daraufhin in Angst vor der Rückkehr des Gatten vergeht, da findet sie einen Helfer in dem ihr einst versprochenen Orestes, der die Rechnung mit Neoptolemos begleichen will, der ihm die Frau wegnahm. Denn durch den Verlust Hermiones ist der verfemte Muttermörder um jede Aussicht auf eine Frau und den Rest seiner sozialen Reputation gekommen (972 ff.). So führt die Kumpanei von Sicherungs- und Rachewünschen, von Angst und Elend zwischen ihm und Hermione zu einem Anschlag, dem Neoptolemos in Delphi zum Opfer fällt. Nicht nur hier führt diese Gemeinschaft des Elends zu bösem Handeln; im späten *Orestes* finden sich Orest, Pylades und Elektra in ihrem todgeweihten Unglück zum Anschlag gegen das Haus des Menelaos zusammen unter dem Motto: da wir sterben sollen, wollen wir beraten, wie auch Menelaos mit ins Unglück kommt (Pylades, 1098 f.). Es ist das ja im Grunde nur eine Erweiterung der Situation, aus der auch Medea handelt. Aber diese Erweiterung zeigt, wie es Euripides um immer künstlichere Verknüpfung der Beziehungen zu tun ist.

Etwas weiteres kommt hinzu. In der *Andromache* wird Neoptolemos nicht von Orestes selbst umgebracht, sondern von einem Mann aus der Menge der Delpher, die zuvor — unter Hinweis auf früheres frevelhaftes Verhalten des Neoptolemos in Delphi — von Orestes gegen ihn aufgehetzt worden war. Der Botenbericht, in dem die unheimliche Neoptolemos umgebende Volksstimmung, der er schliesslich zum Opfer fällt, dargestellt wird, gehört zu den eindrucksvollsten Partien in dieser Tragödie. Hier ist es Euripides — wenn auch erst nur in der Erzählung — gelungen, das Geschehen, das zunächst auf die Familie beschränkt war,

in eine weitere Umwelt hineinzustellen. In dieser weiteren Umwelt hat dasjenige Element eine wichtige Funktion, das ich im Titel des Vortrags als «Masse» bezeichnet habe. Schon in den frühesten uns erhaltenen Dramen hat sich Euripides darum bemüht, ihre Wirksamkeit deutlich zu machen durch die Darstellung der Rücksicht, die seine Personen auf diesen Faktor nehmen. Admet denkt nach seiner Rückkehr von Alkestis' Bestattung daran, wie seine Stellung zu den übrigen Familien des Landes wohl sein und wie die Bevölkerung über ihn urteilen wird. Medea will sich mit den Frauen von Korinth, als den Vertreterinnen der Bevölkerung, gut stellen. Der Mensch, auch die Frau, steht ja nicht nur im Familienverband, sondern er kämpft um die Position im engeren Kreise um der Rückwirkung willen, die diese für seine Stellung im grösseren Verband haben wird.

So werden in zunehmendem Umfang die Personen der euripideischen Tragödie hineingestellt in ein dichtes Gefüge weitreichender menschlicher, sozialer und politischer Beziehungen. Die einsame Qual des Herakles, der seine eben gerettete Familie im Wahnsinn erschlägt, spielt sich vor dem Hintergrund eines Bürgerkriegs in Theben ab. Hekabe, in der Grenzsituation der Mutter, die ihr letztes Kind hergeben musste, verhandelt über die Rache an Polymestor, dem feigen Mörder ihres Sohnes, mit einem Agamemnon, der voll von Rücksichten auf Stimmungen und Meinungen seines Griechenheeres steckt.

Aber auch die vereinsamte Hekabe kann ihrerseits ihre Rache nur vollziehen, indem sie sich zur Anführerin einer Massenhandlung macht. Und diese Massenhandlung trägt für Euripides sehr bezeichnende Züge. Wie am Ende der *Andromache* der Botenbericht über die Ermordung des Neoptolemos durch die aufgehetzte Bevölkerung, so steht hier am Ende der Bericht des Polymestor über seine Blendung und die grausame Tötung seiner Söhne durch die ensetzliche

Hekabe und ihre Frauen, so steht gegen Ende der *Bakchen* der Bericht über die Zerreissung des Pentheus durch die Mänaden. Neoptolemos, Polymestor, Pentheus, die Einzelnen, sind in die wohlvorbereitete Falle gegangen, die sich als eine Mauer von Menschen um sie schliesst. Polymestor berichtet, wie die Troerinnen unter dem Schein der Gastlichkeit ihn von den Kindern trennten, um sich die Durchführung der Tat zu erleichtern. Umgekehrt dringen im *Orestes* die beiden zum letzten entschlossenen Einzelnen, Orest und Pylades, in den menschenreichen Hofstaat der Helena ein, und auch sie bereiten unter dem Schein der Freundlichkeit alles zur wohlüberlegten Mordtat vor. Auch dies erfahren wir aus einem Bericht, aus der Arie eines entkommenen phrygischen Sklaven. Man denke auch an den Bericht über die Ermordung des Aigisthos in der *Elektra*.

Aber es bleibt nicht beim Bericht. Denn es ist geradezu aufregend zu beobachten, wie Euripides immer mehr dazu kommt, dieses Einwirken der Umwelt auf die Handlung auf der Bühne sinnfällig zu machen. Da spielt ganz unmittelbar das Lokale — oft fühlt man sich versucht zu sagen: die Topographie — mit. Jetzt wird uns nicht mehr erzählt, wie die Menschen in die Falle gehen oder gerade noch im letzten Augenblick ihr entweichen können, sondern wir erleben es unmittelbar mit. In drei der uns erhaltenen Tragödien ist besonders eindrucksvoll dargestellt, wie die vor dem Zuschauer aufgebaute Szenerie für die handelnden Personen nach ihrem eigenen Empfinden eine Falle werden könnte: *Elektra*, *Iphigenie auf Tauris*, *Helena*.

Wohl nirgends ist die Topographie in ihrer dramaturgischen, um nicht zu sagen, in ihrer handlungsstrategischen Bedeutung so stark hervorgehoben wie in der *Elektra*. Dabei spielt zugleich die Auseinandersetzung mit der älteren dramatischen Darstellung der Sage eine Rolle. Bei Aischylos (und Sophokles folgt ihm darin) begibt sich Orestes geradeswegs — wenn auch unter Anwendung von List — in die

Königsburg und vollzieht dort die Rache. Bei Euripides ist die Szene das flache Land am Rand von Argos, ausserhalb des Bannkreises der Königsburg. Orestes sagt selbst, dass er sich nicht dadurch gefährden will, dass er in die Höhle des Löwen geht, sondern dass gerade diese Gegend am Rande geeignet ist, Kundschaft einzuholen und die Tat vorzubereiten (94 ff.). Elektras Verheiratung mit dem Bauern, diese besondere realistische Wendung des Dramas, ist also nicht nur psychologisch, sondern auch für die Bühnenstrategie des Spiels bedeutsam. Denn nach der Erkennung der Geschwister können nun in dem Bauernhaus die Fäden zusammenlaufen, kann von dort aus Orestes auf Landwegen zum Opferfest des Aigisthos stossen und kann Klytaimestra ohne Gefahr für die Geschwister in das einsame Haus gelockt und in ihm ermordet werden.

In der *Taurischen Iphigenie* fühlen die ans taurische Land verschlagenen Freunde Orestes und Pylades sich vor den drohenden Mauern des unzugänglichen Artemistempels im wahrsten Sinn ins Netz (77) geraten, aus dem nur das Zusammentreffen mit der Schwester und ein Höchtmass intellektueller Anspannung sie befreien kann. Dass für Menelaos in der *Helena* die szenische Situation vor dem Palast des Theoklymenos genau dieselbe ist, braucht nicht ausgeführt zu werden. Das Besondere sind die teils märchenhaften, teils komödienhaften Züge, die dem Auftreten des elenden Schiffbrüchigen in der Fremde anhaften, vor dem Palast des bösen Königs, dem auch die abweisende Türhüterin nicht fehlt, und seiner weisen Schwester, deren Hilfe gegen den bösen Bruder gewonnen werden muss. Und noch einmal wird uns nach dieser Dramenfolge ein Mann in einer stumm und drohend um ihn aufgerichteten szenischen Umgebung vorgeführt in Polyneikes, der in den *Phoinissen* Theben zur Verhandlung mit dem Bruder betritt (261 ff.): «Der Tore Riegel nahm mich auf, dass mir die Mauern leichten Zugang boten; so fürchte ich, dass sie im Netz mich fingen und

meinen Leib nicht ohne Blutvergiessen wieder lassen. Drum muss mein Auge ich nach allen Seiten wenden, hierhin und dorthin, ob auch List nicht walte. Die Hand mit diesem Schwert bewaffnet, will ich Vertrauen meinem Mut erkämpfen. » Unvergesslich ist dieses Bild des in der Heimat Heimatlosen und Bedrohten.

Aber es ist hier nicht, wie in den drei andern Tragödien, die eine Ausgangssituation für alles Weitere, was sich im Drama entwickelt, sondern nur eine Episode unter mehreren. Denn die *Phoinissen* sind ja eine merkwürdige Zusammenfassung einer grossen Szenenfolge, deren Inhalt mit zwei Angaben umrissen werden kann. Sie stellen die Belagerung und Befreiung der Stadt Theben und innerhalb dieses Vorgangs das Schicksal der Königsfamilie dar. Wenn irgendein antikes Stück, so hat dieses Anspruch darauf, als Historiendrama bezeichnet zu werden. In dem Sinn des Euripides für politische Aktion, für Darstellung einer vielfältig verknüpften Welt lag die Möglichkeit der Hinwendung zu dieser Gattung von früh an beschlossen. Die *Herakliden* sind das früheste Stück dieser Art, in dem eine politische Aktion von den zum Bruch führenden Verhandlungen über die Kriegsvorbereitungen und die strategische Planung bis zur Entscheidung und der Darstellung des zweifelhaften Verhaltens des Siegers abrollt. In den andern Massenstücken, den *Hiketiden* und den *Troerinnen*, tritt der Eindruck der realen Historie gegenüber dem exemplarischen oder symbolischen Gehalt zurück. In den *Hiketiden* bleibt vor allem unvergesslich die eine grosse Szene gegen den Schluss hin (1114 ff.), in der sich aus der Klage der Mütter um das unwiderruflich Verlorene der Racheruf der Söhne erhebt als ein Symbol des unbeirrt und sinnlos weitergehenden Lebens. Und eine einzige Aussage über die Sinnlosigkeit des den πράγματα ausgesetzten Menschenlebens ist ja die Szenenfolge der *Troerinnen*: der Besiegte triumphiert über den Sieger, der Tote über den Lebenden, die Zuchtlose über die Zuchtvolle;

den Besiegten wird die letzte Hoffnung genommen, und die Sieger fahren in ihr Verderben: solche Wirrsal des Lebens lässt sich nur dort darstellen, wo der Einzelne in der Masse verschwindet und wo ein umfassendes Ganze, wie hier das brennende Troja in seinem Untergang, den szenischen Hintergrund bildet.

Aber wie gesagt, dieses brennende Troja ist vielleicht mehr ein Symbol als eine Realität. Realität dagegen hat die belagerte Stadt Theben, die die Menschen in den *Phoinissen* umschliesst, und Realität hat die Handlung dieser Tragödie im Sinne einer wohlgefügten politisch-militärischen Aktion. Aber die Wirkung solcher Realität ist darum nicht weniger grausam als diejenige der aus der Wirklichkeit herausspringenden trojanischen Szenen.

In besonderer Weise ist es Euripides gelungen, die Umwelt als ein von gegliederten Menschenmassen erfülltes Lokale zu gestalten in vier Tragödien, die zu seinen letzten uns erhaltenen Werken gehören: *Ion*, *Orestes*, *Bakchen*, *Iphigenie in Aulis*.

Denn auch den *Ion* wird man — nach den Ergebnissen neuerer Untersuchungen (etwa von Wilamowitz, Solmsen und Zuntz) — unter die Spätwerke des Euripides rechnen müssen. Dieses Drama gehört als Anagnorisis- und Intrigen-Stück in vielen seiner Aufbau-Elemente ja mit *Elektra*, *Taurischer Iphigenie* und *Helena* zusammen; es scheint an das Ende dieser Reihe zu gehören. Der in jenen Stücken heimatlose Mensch hat hier einmal eine Heimat gefunden. Ion, das Kind Apolls und der attischen Prinzessin, der Findling der delphischen Priesterin, ist ganz zu Hause im Heiligtum des Gottes. Er reinigt den Vorhof seines Tempels, er redet mit den Vögeln, die um ihn leben, er zeigt sich voll Stolz vertraut mit den Bildwerken, die ihn schmücken. Prekär ist die Zukunft, die sich ihm in der vermeintlichen Fremde bietet, als er als Sohn des Prinzgemahls von Athen erkannt wird, schwer wird ihm der Abschied von Delphi, als er mit

dem angeblichen Vater nach Athen ziehen soll. Auf dem Abschiedsfest, das er seinen delphischen Freunden gibt, bedroht ihn der Auschlag, den seine wahre Mutter — das einzige auf der Welt, was ihm in seiner delphischen Heimat wirklich fehlte — gegen ihn plant. Seine delphischen Freunde scharen sich um ihn, an ihrer Spitze dringt er gegen die fremde Frau an, die sich nach dem misslungenen Anschlag an den Altar des Gottes geflüchtet hat, weil für sie das fremde Delphi ebenso bedrohlich wird wie für Ion das fremde Athen. Die Menge der Delpher, die im Botenbericht der *Andromache* den Neoptolemos tötete —, hier ist sie leibhaftig auf die Bühne gebracht.

Im *Ion* erhebt sie sich nur am Ende, durch ein schlimmes Ereignis jäh aufgerüttelt. Durchgehalten dagegen ist die Vorstellung der lokalen Umgebung, die Ion umfängt und birgt. Im *Orestes* leben die handelnden Personen von Anfang an unter der Spannung, die die Masse, die feindlich gesinnte Bevölkerung der Stadt auf sie legt. Orestes nach dem Muttermord, nicht auf der Flucht vor den Erinyen der ihm bestimmten Entzürnung entgegen eilend, sondern in Argos verblieben als ein elender Kranker, von Elektra gepflegt —, das hatte vor Euripides noch keiner dargestellt. Auch er selbst hatte am Schluss der *Elektra* noch nicht an eine solche Version gedacht. Jetzt leben die Geschwister in Argos, sechs Tage nach dem Mord, in einer Stadt, in der ihre Feinde die Oberhand haben, in der an diesem sechsten Tag eine Volksversammlung gegen sie über Leben oder Tod entscheiden soll. Alles, was unter den Einzelpersonen gesprochen wird, von Orestes mit Elektra, mit Menelaos und Tyndareos, ist im Blick auf diese Volksversammlung gesagt. Als alle die Geschwister verlassen haben, bahnt sich Pylades als letzter treuer Freund zu ihnen den Weg durch die feindlich aufgeregte Stadt (729 ff.). Er begleitet Orestes zur Versammlung, wo das Todesurteil über ihn und Elektra gesprochen wird. Der zweite Teil des Dramas zeigt den Versuch der

Geschwister, sich für ihr Unglück an ihren Feinden zu rächen und sich zugleich zu sichern. Mag die Handlung damit ins menschlich Bedenkliche abgleiten, so ist ihre Bühnenwirksamkeit doch schon in der Antike ausdrücklich anerkannt worden —, und es ist wahrhaftig gutes Theater, das hier gemacht wird<sup>1</sup>. Da die Situation der Geschwister mit Pylades sich, trotz oder vielmehr gerade wegen ihrer Desertion in den Angriff, von der Belagerung bis zur Bestürmung verschärft — freilich zu einer so komplizierten Bestürmung, dass die Situation in den *Phoinissen* im Vergleich damit einfach ist —, so kommt auch hier wieder die strategische Bedeutung der Szene zu ihrem Recht.

In einer ganz wunderbaren Weise ist die Verschlingung von lokaler und menschlicher Umwelt schliesslich in den beiden letzten Tragödien abgewandelt. In den *Bakchen* ist die Szene die dem dionysischen Rausch ausgelieferte Stadt Theben. Der Bakchantenchor im Gefolge des Dionysos durchzieht und beherrscht die Stadt. Die Einwohner müssen in den Häusern bleiben. Die alten Männer, die zum Feinde übergelaufen sind, Kadmos und Teiresias, legen sinnfällig Zeugnis für die Macht ab, die die Stadt in Bann hält. Dieser Macht erklärt der König Pentheus den Krieg. Alle seine Befehle und Massnahmen sind ausdrücklich auf den Kriegszustand abgestellt. Aber der eigentliche Feind steht draussen. Es sind die thebanischen Frauen, die als Mänaden in die Berge gezogen sind. «Die Berge» — dieses Wort gewinnt eine eigentümliche Doppelbedeutung in der Tragödie. Es ist einmal ein Bestandteil in der szenischen Strategie, die wir nun schon kennen. Von den Bergen aus halten die Mänaden das Land in Schach, über ihr Treiben dort wird dem König Meldung gemacht, und in die Berge unternimmt Pentheus

<sup>1</sup> Näheres darüber kann jetzt in dem grossartigen letzten Aufsatz von K. Reinhardt über die Sinneskrise bei Euripides (*Die Neue Rundschau* 68, 1957, S. 615 ff.) nachgelesen werden.

selbst gegen sie den Spähergang, auf dem er umkommt. Aber wie der Spähergang nicht die militärische Stärke des Feindes, sondern seinen seelischen Habitus erkunden soll, so sind auch die Berge nicht nur Kampfgelände, sondern zugleich und mehr noch der Ort des bakchischen Rausches, der Verwandlung der Natur durch das dionysische Wunder. Symbolik und Realität sind in der Szenerie dieser Tragödie untrennbar verschmolzen.

Das gilt in anderer Weise, aber nicht in geringerem Masse von der *Aulischen Iphigenie*. Es ist mir doch fraglich, ob der anapästische Teil des Prologs von Euripides ist und ob damit schon er die Zeit in einer Weise im Drama hat mitspielen lassen, wie es bis dahin — trotz dem Wächterprolog des äschyleischen *Agamemnon* — unerhört war und wie wir es sonst nur aus dem *Rhesos* kennen. Sicher aber hat Euripides auch hier den Raum in das Spiel einbezogen. Es ist der Raum des griechischen Lagers von Aulis, dessen imponierende Ausmasse sogleich im Eingangslied des Chors zutage treten, das nicht umsonst zu den längsten euripideischen Chorliedern gehört. Dieses griechische Lager ist wieder eine Falle, ein weitgespanntes Netz, wie der Platz vor dem Tempel der taurischen Artemis oder vor dem Schloss des ägyptischen Theoklymenos. Aber diese Lokalität ist nicht ein leerer Raum wie jene, sondern vom wimmelnden Leben des griechischen Heeres erfüllt, das gegen Troja ziehen will und sein Opfer verlangt, damit es dorthin aufbrechen kann. In die Falle gelockt wird Klytaimnestra mit Iphigenie, die als Offer ausersehen ist. Aber der eigentliche Gefangene scheint nicht Iphigenie zu sein — die sich schliesslich durch die eigene Einsicht in die Notwendigkeit des Opfers selbst befreit —, sondern der König Agamemnon, erst Gefangener seines Ehrgeizes, dann der Massen. Was in der *Hekabe* angedeutet wurde, wird hier auf die Bühne gebracht. Schliesslich klopft die Heeresmasse unmittelbar an die Pforten, um sich ihr Opfer zu holen. Achilleus, erst vorgeblicher Bräu-

tigam Iphigenies ohne sein Wissen und Wollen, dann freiwillig ihr Beschützer, kann Iphigenie nicht retten und ist bereit, gemeinsam mit ihr im Kampf gegen die Masse unterzugehen. Das szenische Bild aus dem *Ion* wiederholt sich. Aber das Eigenleben der Masse ist hier stärker. Sie ist nicht einfach Begleiterin des beleidigten Helden wie dort, sondern selbständige Widersacherin der handelnden Personen. Und sie gerät nicht einfach, wie im *Ion*, in Vergessenheit, als die Hauptpersonen sich erkannt haben und die Probleme des Dramas damit geklärt sind, sondern ihr Verlangen kann nur durch das Selbstopfer der Heldin befriedigt werden.

So hat bis in die letzten Werke des Euripides hinein die Darstellung der Phänomene, die ihn so stark beschäftigten, an Reichtum gewonnen. Er hat schliesslich das Geschehen um die handelnden Personen seiner Tragödien herum zu einer Welt entfalten können, die an Fülle und an Tiefendimension, soviel wir wissen, erst von Shakespeare erreicht — und dann allerdings auch übertroffen wurde.

## DISCUSSION

*M. Lesky*: Wenn ich den Dank für Herrn Dillers Vortrag aussprechen darf, so möchte ich sagen, dass dieser Vortrag so ganz jene Züge seines Forschens gezeigt hat, die vor allem in seinen letzten Arbeiten zur Tragödie deutlich hervorgetreten sind. Es wird zu einem Objekt, über das schon sehr viel gesagt und geschrieben wurde, ein ganz neuer und ganz selbständiger Blickpunkt gewählt und von diesem aus ergeben sich auch neue Perspektiven; Einzelheiten leuchten auf, Zusammenhänge werden sichtbar, die man so noch nicht gesehen hat. Wir werden uns in der Debatte darüber auszusprechen haben, wie weit uns diese Gesichtspunkte im Werk des Euripides Neues erschliessen, in welchem Masse sie anwendbar und fruchtbar sind.

*M. Winnington-Ingram*: In thanking Mr. Diller for a most interesting lecture on an important and neglected theme, all I wish to say at the moment is that, in my own paper on the *Hippolytus*, I shall have a good deal to say about environment which fits in well, I think, with what we have just been listening to.

*M. Diller*: Umsomehr freue ich mich, dass ich in meinem Vortrag den *Hippolytos* im Wesentlichen ausgespart habe.

*M. Zuntz*: I too feel in agreement with, and very grateful for, what Mr. Diller has said, and it is only some minor points which I beg to raise. Mr. Diller said: In his earlier works Euripides was not yet completely able to put before the eye this important reality of «Masse und Umwelt»; in the latest plays he does it. Perhaps it is here as with so many other details: that often we find in some of the early plays what we would have inclined to regard as a later achievement. How about the *Heraclidae*, where the «Umwelt» is not only mentioned, but where the people of Athens are represented by the chorus and take a very active and decisive part? Of course, the subject of *ixetelx* lent itself particularly for that, and yet this realistic representation of mem-

bers of the «Umwelt» acting was certainly nothing like so much developed by Aeschylus in his *Suppliants* as it is in the *Heraclidae*. Again, in Euripides' *Hiketides* (349 ff.) this idea is expressly formulated when Theseus says: «Before I decide, I must ask the citizens», and goes off to Athens and then comes back to tell that the citizens have been in complete agreement. This is one of my small points and I should be grateful if M. Diller would say something on this head.

*M. Diller:* Ich darf vielleicht zunächst sagen, wie ich vorgegangen bin. Es kam mir zuerst darauf an, an frühen Dramen des Euripides zu zeigen, dass diese Dinge ihn schon damals interessiert hatten. Dabei schien sich mir allerdings zu ergeben, dass sie später reicher entfaltet dargestellt werden als in den frühen Tragödien, wo aber auch schon auf sie hingewiesen ist. Dass ein Schema der Entwicklung anzunehmen immer sehr bedenklich ist, darüber bin ich mir klar. Immerhin glaube ich, dass man eher etwas in dieser Hinsicht sagen kann, wenn es sich um eine Entfaltung von Kunstmitteln handelt, als wenn man von einer «inneren» Entwicklung sprechen will. Was die *Herakliden* und *Hiketiden* betrifft, bin ich Ihnen dankbar, dass Sie darauf hingewiesen haben. Es ist ganz sicher, dass gerade in den *Herakliden* eine solche Massenszene als eine Szene, die das Eingreifen der Umwelt darstellt, sehr reich ausgestattet ist. Es ist freilich zu bedenken, dass es sich da eben um das Altarfluchtmotiv handelt, an das sich traditionellerweise am ehesten so etwas anschliessen konnte. Sie haben ja selbst die *Hiketiden* des Aischylos genannt. Dass die Dinge etwa im *Ion* oder in der *Aulischen Iphigenie* sehr viel komplizierter aussehen und dass eine sehr viel reichere dramatische Handlung dort in den Dramen selbst schon vorangegangen ist, das wird man doch wohl zugeben müssen.

*M. Zuntz:* Und dazu kommt noch der deutliche Unterschied, dass es in den *Herakliden* der Chor ist, während in den späteren Stücken außer dem Chor noch die Masse als solche eingeführt wird.

*M. Diller:* Ja, und in der *Aulischen Iphigenie* wird zwar die Masse gar nicht unmittelbar auf die Szene gebracht, aber es wird

in so lebendiger Weise von ihr gesprochen, dass man sie auf der Bühne vor sich zu sehen glaubt.

*M. Zuntz*: Noch einen zweiten, unerheblichen Punkt möchte ich vorbringen, Herr Diller. In Beziehung auf die *Phoenissen* gebrauchen Sie den Ausdruck « Historienstück » — was mir ein bisschen bedenklich schien. Was Sie damit andeuten, ist doch wohl konkrete politische Realität oder so etwas ? Warum nennen Sie das « Historienstück » ?

*M. Diller*: Ich meinte damit solche Stücke, in denen nicht so sehr eine spezielle, sagen wir einmal auf private menschliche Verhältnisse bezügliche Handlung in eine reiche politische und soziale Umwelt hineingestellt ist, sondern in denen der Ablauf der politischen und militärischen Aktionen an sich einen wesentlichen Teil der Handlung ausmacht, was also für die *Herakliden* und die *Hiketiden* stimmen würde. Bei den *Phoenissen* ist die Sache natürlich sehr kompliziert, weil einerseits die Verteidigung von Theben das Ganze umfasst und andererseits das Schicksal des Labdakidenhauses als ein menschliches Problem hinein verflochten ist; aber auch da kann man ja sagen, dass die verschiedenen Mitglieder der Familie eins nach dem andern zu ihrem Recht kommen und dass die innere Geschlossenheit der Handlung in einem solchen Stück nicht so gross ist wie in anderen.

*M. Zuntz*: Das wollte ich gar nicht irgendwie kritisieren. Es handelt sich vielmehr um den Ausdruck. Ist der vielleicht im Gedanken an Shakespeare's *Histories* gebraucht worden ?

*M. Diller*: Ja.

*M. Zuntz*: Das scheint mir ein wenig missverständlich; als wären diese Stücke « historisch », d.h. geschichtlich, in einem anderen Sinn als andere. Oder dachten Sie an griechische *ἰστορία*?

*M. Diller*: Nein, es war an Shakespeare gedacht, und es ist vielleicht nicht ganz glücklich, wenn man so einen Ausdruck aus einer anderen Welt hineinbringt.

*M. Kamerbeek*: Ich habe mit grosser Bewunderung den Vortrag angehört, seiner Klarheit und Neuheit halber. Ich möchte fragen: wie erklären Sie, dass Euripides in den *Phoenissen*

die phönizischen Mädchen als Chor wählt? Nach meiner Ansicht ist dies eher etwas Unwirkliches.

*M. Diller:* Ja. Vielleicht gibt aber gerade die Wahl eines solchen Chores, der den Verhältnissen fremd gegenüber steht, die Möglichkeit einer gewissen Objektivierung dieser umfassenden Handlung. Ich würde es von daher zu erklären versuchen.

*M. Kamerbeek:* Aber es gibt doch einen gewissen Widerspruch mit dem Streben nach dem Realen. Ich meine, man fühlt immer etwas Unwirkliches angesichts dieser Mädchen aus Phönizien.

*M. Diller:* Ja, es ist das eine seltsame Sache, wenn Euripides auch versucht, ihr Auftreten zu erklären. Im Ganzen finde ich ihr Auftreten, das sich doch sehr am Rande abspielt, nicht so sehr verschieden vom Auftreten der griechischen Mädchen in der *Aulischen Iphigenie*, wenn auch die Tatsache, dass diese dort hingekommen sind, natürlich an sich weniger erstaunlich ist.

*M. Kamerbeek:* In der *Aulischen Iphigenie* schafft der Chor auch ein Problem, aber nicht gerade dasselbe.

*M. Diller:* Ich finde, dass, wenn Sie so wollen, in den *Phoenissnen* das ganze Bild erst durch das Auftreten des Chores in einem Rahmen gefasst ist.

*M. Zuntz:* Dabei identifizieren sich doch diese phönizischen Mädchen zum Teil mit den Ereignissen, so dass die Einführung dieses sonderbaren Chors doch wieder nicht ganz einen objektivierenden Standpunkt «von aussen» ergibt.

*M. Lesky:* Ich darf vielleicht auch daran erinnern, dass diese phönizischen Mädchen, wenn Sie mir den Ausdruck gestatten, in gewissem Sinne Nachzüglerinnen des Kadmos, des Stadtgründers, sind, und dass dadurch eine ziemlich enge Bindung zum Schicksal der Stadt gegeben ist.

*M. Kamerbeek:* Ich würde sagen: in mythologischem Sinne.

*M. Lesky:* Ja, da kommen wir sofort auf die Frage, die am ersten Tage erörtert wurde: hat Euripides die Gründung von Theben durch Kadmos als ein Stück Historie genommen, oder als ein Stück Mythos? Hat er zwischen den Dingen überhaupt scheiden können? Das ist natürlich schwer zu sagen.

*M. Martin* : Il me semble que l'exposé de M. Diller nous permet d'éclaircir davantage un terme que nous avons souvent employé à propos d'Euripide : celui de réalisme. D'une manière générale, le réalisme est un effort conscient de représenter la réalité telle qu'elle est, sans l'idéaliser. Aussi, nous montrer qu'Euripide s'est attaché à décrire le milieu des personnages qu'il a mis en scène, c'est mettre en évidence chez lui un élément de réalisme, car ce milieu, ne l'a-t-il pas toujours identifié avec la société dans laquelle il vivait ? C'est un point sur lequel je voudrais avoir l'avis de M. Diller. Il me semble que l'attitude d'Euripide n'a rien d'archéologique. Il prend ses thèmes dans la mythologie ou dans la légende héroïque, parce que la tradition l'exige ; mais il ne cherche pas du tout à nous les présenter dans une perspective historique. Il cherche plutôt à les rapprocher du temps présent ; et cet effort qu'il fait pour montrer le milieu social et politique a parfois pour conséquence de créer une certaine dissonance entre le sujet de ses drames et la société qui leur fournit un cadre, la société athénienne du v<sup>e</sup> siècle. Pensons, par exemple à la condition des femmes, ou aux formes de la démocratie. Cette dissonance et les contradictions qui en résultent furent peut-être à l'origine des critiques adressées à Euripide par certains de ses contemporains. C'est un point sur lequel j'aurai à vous présenter moi-même des observations.

Un autre point évoqué par M. Diller me paraît important : la question de l'espace scénique, de la mise en scène. A cet égard, il y avait chez Euripide une préoccupation qu'on peut qualifier de réaliste, car il s'agit d'une préoccupation de vraisemblance. Je prends le cas du meurtre de Clytemnestre : Euripide estimait que dans la pièce d'Eschyle, et probablement aussi dans celle de Sophocle (en admettant qu'elle soit antérieure, ce qui peut être discuté), le meurtre était exécuté d'une façon un peu trop simple, ou trop naïve, et il s'est efforcé de satisfaire une exigence de vraisemblance en mettant l'événement mythologique en accord avec les conditions de son époque : cet effort conduisait au réalisme.

*M. Diller*: Sie haben den Begriff des Realismus in die Debatte gebracht und wir haben ja schon vorgestern gesehen, ein wie schwieriges Problem das ist. Wenn ich nun von meinem Thema aus etwas dazu sagen darf, so scheint mir die Spannung zwischen einer Darstellung aus den Begriffen der Gegenwart und dem Mythos doch nicht so gross zu sein, wie man sich vorstellt. Dass in einzelnen Zügen das uns vielleicht merkwürdig Anmutende stark hervorgetrieben wird, wie z.B. wenn Elektra als Bauernfrau lebt, ist ja allgemein bekannt. Aber worauf es bei dieser Darstellung ankommt, ist die Berücksichtigung der Umwelt, in der man steht, mit ihren Reaktionen, und dass die Personen dann selber wieder darauf reagieren. Das kann man doch wohl nicht einfach als eine realistische Wiedergabe von Verhältnissen der Gegenwart bezeichnen, sondern es setzt auch schon einen gewissen Abstraktionsprozess voraus. Ich habe an einer Stelle Thukydides zitiert und mir scheint der zeitgeschichtliche Zusammenhang mit Thukydides deutlich zu sein, bei dem auch bestimmte Formen, in denen Menschen innerhalb der politischen und sozialen Gesellschaft aufeinander reagieren, dargestellt sind und zwar auf Grund eines starken Abstraktionsprozesses und auf Grund der Überzeugung, dass die menschliche Natur im Wesentlichen immer dieselbe bleibt. Ich glaube, das würde Euripides auch sagen. Wenn er mythische Menschen in diesen Beziehungen darstellte, dann waren es für ihn immer gültige Beziehungen, und die Konfrontierung mit der Gegenwart machte dann keine Schwierigkeiten.

Ich würde etwas Ähnliches zu der Frage der Wahrscheinlichkeit der szenischen Darstellung sagen. Ich glaube ganz sicher, wenn man Euripides gefragt hätte, so würde er geantwortet haben: Ja, das muss  $\chiατά τὸ εἰκός$  dargestellt sein, d.h. also nach Wahrscheinlichkeit, und auch auf diesem Gebiet haben wir gewisse Zusammenhänge, mit Thukydides. Es kommt Euripides darauf an, die Aktion, seine dramatische Aktion, als wahrscheinlich ablaufen zu lassen. Ob sie sonst in Anpassung an die alltägliche Realität wahrscheinlich ist, ich glaube, das spielt eine

geringere Rolle, es muss nur zueinander stimmen, sozusagen « klappen », Aktion gegen Aktion, und so weiter; gerade dieses Konstruieren, wie es funktioniert, scheint mir soviel wichtiger als etwa bei Aischylos oder Sophokles, bei denen es auf ganz anderes ankam. Und dazu gehört natürlich auch, dass die Handlung in die richtige Szene hinein gestellt wird, die unter Umständen den Menschen bedrohend einengt, aus der er unter Umständen wieder herauskommt, die ihn befreit, unterstützt und dergleichen mehr. Das, glaube ich, ist das Wesentliche in der szenischen Darstellung bei Euripides.

*M. Rivier*: Je serais tenté, sur plus d'un point, de prolonger les lignes que M. Diller a tracées d'une main si sûre. Par exemple: en construisant plusieurs des drames de telle manière que les personnages y subissent à la fois la pression du milieu et souffrent de l'absence de cadre familial et social, Euripide n'a-t-il pas fait sien, en quelque sorte, l'ancien thème de l'*ἀμηχανία humaine*? Nous observons que le terme, en particulier sous la forme de l'adjectif *ἀμήχανος*, revient souvent dans les pièces conservées. Il ne s'agirait donc pas, si nous en croyons M. Diller, d'une formule rhétorique, comme on tend parfois à le penser, mais de l'expression, au niveau du langage, d'un motif directeur de la pensée dramatique d'Euripide. Et dans ce cas nous situons mieux le poète: nous voyons d'une part qu'un thème de la poésie archaïque est susceptible de s'incorporer à son œuvre et d'en déterminer assez largement la structure — en prenant bien entendu une figure nouvelle —, et d'autre part qu'un trait spécifique de son inspiration se révèle, en dépit d'un accent très nouveau, conforme à une donnée ancienne et constitutive de la sensibilité hellénique.

Une observation semblable, mais dans des limites plus étroites, peut être faite concernant le sort des femmes. M. Diller nous a montré pourquoi, chez Euripide, elles sont particulièrement soumises à la pression du milieu et des circonstances. Mais il me semble que nous trouvons ce motif déjà formulé dans un fragment du *Térée* de Sophocle (fr. 524 N.). Selon toute probabilité, c'est

Procné qui parle, la princesse athénienne épouse du roi de Thrace; et elle commence par ces mots: νῦν δ'οὐδέν εἴμι χωρίς, où χωρίς, sauf erreur, veut dire « loin d'Athènes ». L'expression est douée d'une force caractéristique, et la suite du fragment paraît bien décrire cette situation de l'être humain déraciné socialement, dont M. Diller a parlé. Ici encore Euripide, si nouveau que soit l'esprit de son théâtre, n'est pas seul, ni peut-être le premier.

*M. Diller*: Es ist sicher, dass dieser Hinweis auf die archaische  $\alpha\mu\eta\chi\alpha\ni\alpha$  seine grosse Berechtigung hat. Das Seltsame ist aber, dass die Menschen des Euripides in dieser  $\alpha\mu\eta\chi\alpha\ni\alpha$  und aus dieser  $\alpha\mu\eta\chi\alpha\ni\alpha$  heraus so furchtbar aktiv werden und so viel tun, was sich dann als ganz verkehrt erweist und zu den zahlreichen Verwicklungen in der Tragödie führt. Dieser Umschlag in die Aktivität ist etwas Neues. Ich bin mir überhaupt bewusst (und deshalb bin ich sehr dankbar für diesen Hinweis), dass man fragen könnte, ob manche dieser Bereiche, in die Euripides seine Dramen hineingestellt hat, nicht vielleicht in der alten griechischen Literatur schon vorkommen, und da wird man zu dem Resultat kommen, dass im Epos ganz entschieden mehr Elemente dieser Art vorhanden sind als in der frühen Tragödie. Natürlich wäre es auch hier wieder sehr wichtig, die Unterschiede herauszuarbeiten. Es ist jedenfalls sehr interessant, dass die alte Tragödie gegenüber dem Epos offenbar zunächst durch einen gewissen Abstraktionsprozess hindurch gegangen ist, was natürlich zum Teil einfach an der Schwierigkeit der Aufgabe liegt, die dramatischen Mittel erst einmal zu beherrschen, aber auch offenbar daran, dass es Aischylos und Sophokles auf etwas ganz anderes angekommen ist, während bei Euripides z.T. sicher auch ältere griechische Elemente wieder zum Durchbruch kommen, natürlich dann in einer ganz neuen Art.

*M. Winnington-Ingram*: Perhaps environment can be important in more than one way. It can give depth to the action and to the characters, by showing how they are influenced by the Umwelt. In other cases the point may be rather the incapacity of the character to deal with his environment: at least that seems

to be true of the *Orestes*. There features of later Greek political life are introduced into the legendary story, and we are apt to say that this is an anachronism. But within the play it is Orestes who is the anachronism. He lives in a different world and is quite incompetent to deal with the actual political situation in which he is placed. This is ironical, and the irony is brought out, it seems to me, particularly in his scene with Menelaos (v. 632 ff.), to whom he appeals as though he was really a man of the heroic world. But this Menelaos is a product of the fifth century and the sophistic movement, and so the appeal of Orestes goes for nothing. You could say that you have the clash of two different environments in the same play, one belonging to an earlier world and one to the fifth century. I am not sure that you don't get that fairly frequently in the plays of Euripides.

*M. Zuntz*: Do you describe Orestes as a real hero?

*M. Winnington-Ingram*: I would not say that. But his assumptions are those of an earlier world. He is somebody who does not belong in the least to the world of political assembly.

*M. Diller*: Das ist sehr interessant, ich halte es grundsätzlich durchaus für möglich, dass sich Spannungen und ironische Effekte aus solchen Voraussetzungen ergeben. Was den *Orestes* betrifft, so stehen hierzu auch einige Hinweise in dem Aufsatz von Reinhardt über «Die Sinneskrise bei Euripides» (*Die Neue Rundschau* 68, 1957, 615-646).

*M. Winnington-Ingram*: Sophocles has been mentioned once or twice in this discussion. There is one play of Sophocles in which locality and environment are particularly important: the *Philoctetes*. Whether this shows the influence of Euripides on Sophocles, who is to say? But it is a very interesting example of the depth which can be given to a play by a strong feeling of locality (that is obvious) and also of environment in the social sense. Only here we have a peculiar twist or added subtlety, because we are shown the effect on a man of the absence of any social environment whatever; and this is essential to the tragedy.

*M. Diller:* Ich glaube auch; denn es liegt ja wirklich nahe anzunehmen, dass auch auf den *Philoktet* in mancher Hinsicht euripideische Darstellungsweise eingewirkt hat. Sicher ist da die Beziehung auf die Griechen vor Troja und andererseits der Hinweis auf die Abwesenheit jeglicher sozialen Umgebung von grosser Bedeutung, aber ich finde es gerade deswegen so interessant, was Sophokles daraus gemacht hat. Es ist ja gerade so, dass Philoktet durch den Starrsinn, mit dem er sich nur auf sich bezieht, die ganze Geschichte durcheinander bringt; er kümmert sich einfach nicht darum, dass die Anderen da sind und ihn dalassen oder mitnehmen wollen, und denkt auch nicht daran, in irgend einer für ihn nützlichen Weise auf die Situation zu reagieren. Ich finde gerade, weil vieles dem Euripides so ähnlich ist, ist der Vergleich mit dem *Philoktet* so fruchtbar. Denn Sophokles macht es eben doch ganz anders, es kommt viel mehr auf diesen Einzelnen an, der sich in seiner ihm eigenen Art erhalten will, während bei Euripides die Menschen sich immer wieder in die Umwelt hineingestellt fühlen und ihre Fähigkeit gerade darin sehen, der Umwelt irgendwie begegnen zu können.

*M. Kamerbeek:* Ich möchte sagen, dass die Masse doch dann und wann einbezogen ist in Sophokles; denken Sie z.B. an den Dialog Haimons und Kreons in der *Antigone* (632 ff.): Hinweis auf was die Menschen sagen anlässlich Kreons Benehmens. Das ist doch etwas, das vielleicht an Euripides' Art erinnert. Ist das nich so ?

*M. Diller:* Ja, nur es bestimmt dann doch den Gang der Handlung nicht in dem Sinne wie bei Euripides. Man könnte ja schon eim Aias so etwas finden, wenn er sagt (*Aias*, 440): « So muss ich nun, ehrlos vor den Griechen, zu Grunde gehen ? » Aber die sophokleischen Personen beziehen die Ereignisse dann doch wieder nur ganz auf sich selbst und spielen sich so ganz aus; sie bleiben nicht zwangsläufig in den Verhältnissen gefangen. Aber natürlich gibt es schon bei Sophokles so etwas wenigstens als Hinweis, man findet derartiges ja auch schon im Epos, und

daraus wird es dann auf die Heldendarstellung in der Tragödie übertragen sein.

*M. Zuntz*: May I return to a different point? At the end of your paper you quoted a current view concerning the plays centring on «anagnorisis-cum-mechanema». I feel (if I may resume a point which I have made elsewhere) that Solmsen's excellent and basic article has here caused some confusion. It is evident that *Iphigenia*, *Helena* and *Ion* in this respect belong together. But to add the *Electra* to this group seems, to me, a mistake: a mistake due, I suspect, mainly to the current dating of this play which I, as you know, regard as wrong. But quite apart from the question of dating: does not the term «anagnorisis-cum-mechanema» apply to this play in quite a different way from the other three? In these you have an invented action where «anagnorisis» is preliminary to salvation, where intrigue aims (at least in *Iphigenia* and *Helena*) at salvation or self-preservation, and where the whole play moves towards a positive and happy solution. In the *Electra*, on the other hand, there are indeed these same two elements but, first, they were given by the myth; moreover, their purpose is entirely different, and so is the atmosphere and tendency of the play as a whole. It therefore seems to me that we ought not to group the four plays together but only the three.

*M. Diller*: Ja, ich halte das für durchaus möglich. Ich würde ja natürlich auch aus meinen Gesichtspunkten durchaus nicht sichere Indizien für Datierungen ziehen wollen. Man kann das trotzdem phänomenologisch zusammenbringen.

*M. Zuntz*: Nein, das ist nun gerade was ich bezweifle, Herr Diller. Lassen wir die Datierungsfrage ganz beiseite; ich meine, es sind gerade phänomenologisch erheblich verschiedene Dinge. Bei den drei anderen Stücken sind wir berechtigt, eine parallele Art des Grundrisses und des Aufbaus zu sehen. Aber die *Elektra* gehört nicht dazu. Sie steht in der Tradition der Elektra-Dramen und des Atriden-Mythos, während es sich bei den anderen drei um eine erfundene Handlung handelt, die auf ein happy-end

und in den Intentionen, die Euripides hatte. Ich würde nicht wagen, daraus ohne weiteres einen dramaturgischen Fortschritt zu konstatieren.

*M. Lesky:* Darf ich mir noch einige Bemerkungen gestatten ? Ich möchte sagen, dass der Gesichtspunkt unter dem Herr Diller hier die euripideische Tragödie betrachtet hat, mir gleich beim ersten Beispiel besonders fruchtbar erschien, denn ich glaube, wir dürfen das, was uns Herr Diller über die *Alkestis.*, über die Rolle des Palastes, der hier förmlich mitspielt, gesagt hat, nicht trennen von dem anderen bedeutenden Griff, den Euripides an der Überlieferung vorgenommen hat, indem er seine Alkestis nicht, wie es die Erzählung wollte, am Hochzeitstage sterben, sondern ihr Gelöbnis erst als reife Frau und Mutter einlösen liess. Dadurch ist ja nun erst die ganze Möglichkeit geschaffen, das Milieu der *Alkestis* in diesem Masse mitspielen zu lassen. Ich möchte mir die Frage gestatten, ob diese viel grössere Berücksichtigung der Umwelt im dramatischen Gefüge nicht vielleicht auch als einer der Schritte vom heroischen Drama zum bürgerlichen Schauspiel hin betrachtet werden darf, wie ich überzeugt bin, dass die viel grössere Rücksichtnahme des Euripides auf das  $\pi\theta\alpha\nu\delta\omega$ , auf die durchkonstruierbare Wahrscheinlichkeit auch einen dieser Schritte bedeutet. Und dann würde ich gerne die Zustimmung von Herrn Diller zu der Formulierung gewinnen, dass Euripides hier ein bestimmtes Element dramatisch in einer neuen Weise fruchtbar gemacht hat, dass aber dieses Element als solches bereits ganz tief im griechischen Wesen gegeben und in der Tradition vorhanden war. Mir scheint geradezu ein Stichwort in den *Choeporen* in der grossen Szene am Grabe zu fallen, wo Orestes davon singt, wie schön es gewesen wäre, wenn Agamemnon den ruhmvollen Heldentod vor Troja gestorben wäre und die Kinder dann einen  $\epsilon\pi\iota\sigma\tau\rho\pi\tau\delta\zeta \alpha\iota\delta\omega$  (350) hätten, also ein Leben so ruhmvoll, dass die Leute auf der Strasse sich nach ihnen umdrehen. Es scheint mir dies ein *locus classicus* für die Einschätzung der Geltung in der Umwelt, die für den griechischen Menschen eine der Bedingungen seines Daseins ist. Und da es

nun mein Schicksal ist, immer auf den gefährlichen Admetos in der *Alkestis* zurückzukommen, möchte ich auch die Überzeugung vertreten, dass es falsch ist, wenn man immer wieder sagt, wie kläglich dieser Admet sei, der ständig auf das hinblickt, was die Leute sagen werden. Das ist nicht ein Defekt, den wir an Admet erkennen sollen, sondern die Ausprägung eines Wesenszuges des griechischen Denkens und der Stellung des griechischen Menschen in der Umwelt überhaupt.

Dass der Schauplatz für das Drama grosse Bedeutung gewinnt, das ist nun, glaube ich, Sophokles auch nicht fremd, und ich habe während des schönen Vortrages von Herrn Diller auch bei mir schon den *Philoktetes* zitiert. Denken Sie daran, was dieses einsame Eiland — Sophokles hat ja eigens für sein Spiel Lemnos das einsame Eiland sein lassen —, was dieses einsame Eiland für die ganze Gestalt des Philoktetes bedeutet! Wie ergreifend der Abschied, den er von dieser Stätte nimmt (1452 ff.), von dem Rauschen des Meeres, von den Klippen, die förmlich ein Symbol für die Starrheit seines eigenen Wesens geworden sind! Und hier möchte ich bestimmt nicht glauben, dass Sophokles etwa einen Einfluss von Euripides erfahren hat; ich erinnere an die Abschiedsworte des Aias, in seinem letzten Monolog (*Aias*, 815 ff.), wo dieselbe enge Verbindung eines Menschen mit den Quellen, mit den Wiesen, mit dem Himmel des Landes zum Ausdruck kommt. Natürlich, dies sage ich im Sinne von Herrn Diller — sind das Einzelzüge, und wir haben es dankbar durch seinen Vortrag erfahren, wie bei Euripides das Alles nun dramatisches Leben wird.

Dann noch eines: ich glaube, man darf in den Rahmen dessen, was uns Herr Diller gezeigt hat, auch die Beobachtung stellen, dass bei Euripides, soweit ich sehe, ein erstes Mal Masse als solche, Masse mit ihren bedenklichen Eigenschaften als Acteur auftritt. Ich denke an den Botenbericht des *Orestes* (866-956), wo über die denkwürdige Volksversammlung gesprochen wird und wo die Entscheidung letzten Endes bei der Masse liegt, die dem Einzelnen, um sein Leben Ringenden, *pollice verso* gegenüber-

steht. Der eine wackere Mann, unverdorben von dem, was die Stadt aus den Menschen macht, der kommt gegen sie nicht an. Sein Gegenstück ist der Hirte in dem ersten Botenbericht der *Bakchen*, der dazu rät, den Thiasos festzunehmen (717 ff.): das ist ein Stadtläufer; da kommen soziologische Momente in die euripideische Tragödie, die sehr interessant sind. Auch in der *Aulischen Iphigeneia* wird Masse sichtbar, denn Achill wird auf das Schwerste durch die Masse der Myrmidonen bedroht, die kein Gefühl für seinen vornehmen Standpunkt hat, sondern einfach weiter will auf dem Wege, der zum Krieg gegen Troja führt. Schliesslich glaube ich, dass der Unterschied, den Herr Zuntz zwischen der *Elektra* und den eigentlichen Intrigen-Dramen statuiert, für uns noch deutlicher sichtbar wäre, wenn wir mehr von den Intrigen-Stücken in der Art des *Ion* hätten. Ich glaube auch, dass die *Elektra* auf einem anderen Platze steht.

*M. Diller*: Ja, wir sind uns also in den meisten Punkten vollkommen einig. Ich darf noch ergänzen, was Sie zu der Darstellung der Masse im negativ wertenden Sinn sagten. Dasselbe wie in den *Bakchen* haben wir auch schon in der *Taurischen Iphigenie*, wo in dem Botenbericht die Hirten zunächst Orest und Pylades für Götter halten und sich nicht an sie heranwagen, wogegen dann einer von ihnen, ἀνομία θρασύς (275), sagt: «Das sind gewöhnliche Menschen, Schiffbrüchige, und wir wollen uns ihrer bemächtigen». Das ist also offenbar eine soziologisch ganz ähnliche Auffassung und Darstellungsform. Womit Sie anfangen, dass bei Euripides gewisse Ansätze zum bürgerlichen Drama liegen, das glaube ich ohne weiteres bejahen zu können. Es ergibt sich eigentlich schon aus der Art, wie Euripides seine Dramen durchkonstruiert hat, dass der quantitative Anteil der Erfindung bei ihm grösser ist, als er bei Sophokles durchschnittlich ist. Die Berücksichtigung all dessen, was hineinkommt, was mitspielt, führt eigentlich schon grundsätzlich zum bürgerlichen Drama hin.

Ganz sicher ist es, dass die Rücksicht auf das Ansehen bei den Menschen ein ursprünglich griechischer Zug ist, wofür man schon

auf den sophokleischen Aias und auf viele andere Figuren hinweisen kann; das geht selbstverständlich bis auf das Epos zurück, wir sprachen vorhin schon davon. Es kommt nur auf die Frage der Form an, die es bei Euripides angenommen hat, und zwar sowohl hinsichtlich der gedanklichen Grundlage, wie hinsichtlich der Darstellung, und da ist er ja nun wirklich ganz selbständig; und was Ihren Hinweis betrifft, dass die Umwelt im sophokleischen *Philoktet* oder im *Aias* eine Rolle spielt, so kann ich Ihnen darin nur zustimmen. In diesem Fall darf ich ausnahmsweise einmal mich selbst zitieren; in dem Beitrag zu Ihrer Festschrift (*Wiener Studien* 69, 1956, 70-85) bin ich ja auch darauf eingegangen. Der entscheidende Unterschied scheint mir zu sein, wie ich vorhin auch schon einmal andeutete, dass bei Sophokles diese Umwelt ausschliesslich etwas ist, was der Einzelne auf sich selbst bezieht. Er charakterisiert sein Leben, seine Eigenart, durch alles das, was ihn umgibt. Er gibt damit die Überschau über alles, was für sein Leben wichtig geworden ist, aber er nimmt es nicht als Anlass, sich so oder so zu verhalten. Das scheint mir der grosse und entscheidende Unterschied zwischen Sophokles und Euripides zu sein.

*M. Lesky:* Ich darf sagen, dass ich mich freue, dass wir hier zu voller Übereinstimmung der Auffassungen gekommen sind und damit auch die Bedeutung Ihres Vortrages noch klarer hervortritt. Ich möchte mit nochmaligem Dank an Herrn Diller schliessen.



IV

ALBIN LESKY

Psychologie bei Euripides



## PSYCHOLOGIE BEI EURIPIDES

DASS wir von einem gesicherten, in den wesentlichen Zügen geklärten Bilde des Euripides noch weit entfernt sind, wird vielleicht bei keinem Problem mit so schmerzlicher Deutlichkeit erkennbar wie bei der Frage nach Bedeutung und Behandlung des Psychologischen in seinen Stücken. Es dürfte sich empfehlen, die Grenzen innerhalb deren sich die Debatte bewegt, dadurch zu bezeichnen, dass wir die am weitesten geschiedenen Betrachtungsweisen einander gegenüberstellen. Karl Reinhardt hat in seinem packenden Essay über die Sinneskrise bei Euripides (*Die neue Rundschau*, 1957) die Charakteristik ausgeschrieben, die Wilamowitz 1891 von der Phaidra des erhaltenen Hippolytosdramas gab. Er stellt diese Phaidra, wie Wilamowitz sie zeichnete, neben die Hedda Gabler Ibsens und die Berührungen sind frappant. Man erinnert sich daran, dass man aus Euripides zu Zeiten einen antiken Ibsen machen wollte. Mit derselben Methode modernen Psychologisierens, mit der Vereinigung zahlreicher aus einzelnen Versen gewonnener Details zu einem individuellen Charakterbilde hat Wilamowitz auch andere Figuren euripideischer Stücke, Alkestis etwa oder Admet oder Megara, gezeichnet. Diese Art der Betrachtung wurzelt in dem Lebensgefühl und den Interessen der Zeit um die Jahrhundertwende, aber aufgegeben ist sie, allem Widerspruch zum Trotz, auch heute nicht. Sie findet sich nicht in allen Fällen so radikal durchgeführt wie in Van Lenneps *Kommentar zur Alkestis* (1949), hat aber noch immer ihre Anhänger.

Die extreme Gegenstellung zu der Ansicht, Euripides sei es auf die detailreiche Zeichnung individueller Charaktere angekommen, hat Walter Zürcher in seinem Buche über *Die Darstellung des Menschen im Drama des Euripides* (1947) bezogen. Hier haben Ansichten, die Tycho von Wilamowitz über die Prärogative des Technischen vor der Charakter-

zeichnung und das Eigenrecht der Einzelszene für Sophokles entwickelt hatte, ihre Anwendung auf Euripides gefunden. Zürcher lässt ein bedeutendes Interesse des Dichters an psychologischen Einzelphänomenen gelten, betont aber den Primat der Handlung vor der Charakteristik der Personen. Deren Verhalten ist für ihn durchaus von dem Gang der Fabel und den Bedingungen der einzelnen Szene bestimmt. Geschlossene Charaktere zu zeichnen und von ihnen aus die Handlung zu formen, hatte nach seiner Meinung Euripides weder die Absicht noch die Möglichkeit. Während Sophokles seinen zentralen Gestalten ein unbeirrbares Ethos verleihe, das mit dem Ziele der Handlung gegeben sei, zeichne Euripides einzelne psychische Reaktionen, die sich jeweils aus der dramatischen Situation ergeben, ohne sich zu einem organischen und widerspruchsfreien Ganzen zusammenzufügen.

Nach dieser Skizzierung der Gegenpositionen dürfte es sich empfehlen, unsere Frage nach der Rolle des Psychologischen bei Euripides präziser zu fassen. Denn Psychologie gibt es schlechtweg in jeder Dichtung, die von Menschen handelt, mag das Seelische noch so primitiv und in einer Weise gesehen sein, die sich von unserer Auffassung unterscheidet. Wenn man seit eh und je von dem Psychologischen bei Euripides und von seinen Tragödien als Seelendramen gesprochen hat, so geschah das in der Überzeugung, dass er der dramatischen Dichtung Neuland erschlossen und in einem bisher unerhörten Masse seinen Blick dem Bereiche des Seelischen zugewendet hätte. Nach diesem Neuen wird also vor allem zu fragen sein, wobei es sich in diesem Rahmen um einige grundsätzliche, durch Beispiele erläuterte Bemerkungen, nicht aber um eine erschöpfende Darstellung handeln kann. Im Besonderen sollen zwei Probleme hervortreten. Fürs erste wollen wir im Bereiche des Seelischen zwischen Reaktion und Aktion scheiden. Es ist dies eine Trennung, die natürlich logisch nicht scharf durchzuführen

ist, denn jede Aktion ist zu gleicher Zeit auch Reaktion auf etwas, das diese Aktion hervorgerufen hat. Wohl aber dürfte die genannte Aufgliederung im Zusammenhange mit der Betrachtung des Dramatischen von Nutzen sein. Hier — und das wird bei Euripides besonders deutlich — scheidet sich die Reaktion, die mit Jubel oder Klage auf das Erlebte antwortet und in dieser Antwort Gefühl breit ausströmen lässt, von einer Führung der Handlung, die das entscheidende Geschehen aus der seelischen Eigenart der handelnden Personen seinen Antrieb empfangen lässt. Vielleicht wird, was wir meinen, deutlicher, wenn wir der auf Gefühlsäusserungen beschränkten Reaktion jene seelischen Impulse gegenüberstellen, die sich in Aktion umsetzen. Gerade nach deren Umfang und Bedeutung wird für Euripides zu fragen sein.

Zum zweiten interessiert uns an den psychologischen Elementen der euripideischen Dramatik, wie weit sich an ihnen den Vorgängern des Dichters gegenüber eine feinere Differenzierung erkennen lässt. Eine solche könnte, das sei zunächst als blosse Möglichkeit angedeutet, in einer gesteigerten Labilität des Seelischen ihren Ausdruck finden. Auch wird die Frage im Auge zu behalten sein, wie weit sich eine differenzierte Darstellung seelischer Vorgänge dem nähert, was wir Individualität zu nennen pflegen. Wenn wir bei der Scheidung zwischen reaktiven Gefühlsäusserungen und aktiven Handlungsimpulsen einsetzen, so bedarf es nur eines kurzen Hinweises darauf, dass die erstgenannten in der euripideischen Tragödie weithin dominieren. Auch soll mit einem Worte daran erinnert werden, dass das Vordringen des Schauspielergesanges, die reichere Verwendung musikalischer Mittel in vielen Partien mit diesem freien Ausschwingen lust- und schmerzbetonter Gefühle zusammenhängt. Hier haben sich typische Züge herausgebildet, über denen jedoch die besondere, der Schablone entzogene Gestaltung im einzelnen Falle nicht übersehen werden darf.

Damit ist für Euripides an ein fundamentales Interpretationsproblem gerührt, das durch Zuntz, Strohm, Ludwig u.a. in neuerer Zeit kräftig in den Vordergrund gerückt wurde, für uns aber am Rande bleibt.

Die reaktive, von starkem Pathos getragene Gefühlsäusserung nimmt in der euripideischen Tragödie einen solchen Raum ein, dass sie als besonderes Charakteristikum dieser Kunst erschien. Ich möchte auch hier ein Wort Jacob Burckhardts anführen (*Gr. Kulturgesch.* 2, 306 Kröner): « Während sodann Sophokles es immer mit dem Ganzen eines Charakters zu tun hat, hat Euripides bisweilen die Art, das Gefühl einer einzelnen Person in einer bestimmten Szene bis ins einzelnste auszubeuten . . . ».

Dies sind bekannte Dinge, wir aber fragen, ob das alles ist oder ob für den Bereich des menschlichen Handelns bei Euripides eine neue Einstellung zu dessen Motivation erkennbar wird.

Es lässt sich nicht vermeiden, hier etwas weiter auszuholen und mit einem Blick auf die Vorstellung von menschlichem Handeln in der Welt des Epos zu beginnen. Ich kann dabei auf Einzelnes nicht eingehen und muss auf die ebenfalls noch vorläufigen Bemerkungen in meiner *Griechischen Literaturgeschichte* verweisen. So viel aber scheint mir klar, dass im Weltbilde des Epos göttliche Einwirkung auf den Menschen und dessen persönliche Entscheidung in einer Weise in eins gesehen werden, die für uns logisch nicht analysierbar, in dem Bilde einer von göttlichen Mächten bis ins letzte durchwalteten Welt aber zutiefst begründet ist. Diese Anschauung von dem Ineinander göttlicher und menschlicher Motivation aller Handlungen und Leistungen ist völlig unreflektiert und unproblematisch. Das gilt, wie sich an manchen Beispielen zeigen liesse, auch für die archaische Zeit. Ein besonderes Signum der Tragödie ist es jedoch, dass in ihr dieser doppelte Ursprungsbereich menschlichen Handelns anfängt, zum Pro-

blem zu werden. Wie sich der persönliche Wille und damit die persönliche Verantwortung des Menschen zu dem verhalten, was die Götter senden oder verfügen, ist eine Frage, die Aischylos zutiefst bewegt hat: Eteokles vor seinem Weg zum siebenten Tore, Agamemnon vor der Opferung Iphigenieas und Orestes, Orestes vor allem, sind grossgeartete Beispiele dafür. Die Dinge liegen bei Sophokles lange nicht so klar, aber dass in Stücken wie dem Aias, der Antigone, den Oidipusdramen, menschliches Handeln in ständiger Auseinandersetzung mit der Welt des Göttlichen erfolgt, daran hat noch kaum ein Interpret dieser Dichtungen gezweifelt.

Wie steht es nun bei Euripides mit dem Anteil der Götter an dem Tun der Menschen? Auf den ersten Blick scheint dieser Anteil kein geringer zu sein. Anfang und Ende der euripideischen Dramen zeigen uns Götter in Menge auf der Bühne, für den erhaltenen *Hippolytos* ist ein Aspekt denkbar, in dem das ganze Spiel von der Auseinandersetzung zweier Gottheiten in Bewegung gesetzt und seinem Ende zugeführt erscheint. Im *Herakles* sehen wir den Dämon auf dem Theologeion, der im folgenden in furchtbarer Weise aus dem Helden wirken wird. Was bedeutet das alles? Um die Antwort zu finden, gehen wir von Szenen aus, in denen sich Menschen des Euripides ausdrücklich darauf berufen, dass ihr Handeln durch die Einwirkung göttlicher Mächte veranlasst sei, dem äusseren Aspekt nach nicht anders als Agamemnon in der *Ilias* (XIX, 90), wenn er der Ate Schuld an seinen Fehlhandlungen gibt. Da haben wir den grossen Agon der *Troaden*, der in Form einer Dreierszene vor Menelaos als persönlich allerdings stark beteiligtem Schiedsrichter stattfindet. Helenas Verteidigung stützt sich vor allem auf Kypris. Nicht ihr selber gehörte, was sie tat. Sie war nur Opfer im Spiele der Göttinnen und wenn sie Paris nach Troia folgte, so war das nicht eine Tat ihres persönlichen Willens, sondern die

übermächtige Wirkung der grossen Göttin, die mit Paris nach Sparta kam, der Göttin, die selbst Zeus zu ihrem Knecht zu machen vermag. Was Helena hier sagt, steht in einer langen Tradition, deren homerischen Ausgangspunkt wir eben bezeichneten. Weil an allem menschlichen Tun göttliche Einwirkung beteiligt ist, kann die Verantwortung von dem schuldbeladenen Menschen auch immer wieder den Göttern zugeschoben werden. Der Agamemnon der *Ilias* tut dies in vollem Ernste. Dürfen wir ein Gleiches von Helena sagen? Oder ist das alte Motiv von dem göttlichen Anteil an menschlichem Handeln hier seines Inhaltes entleert und zu einem Stück sophistischer Argumentation geworden? Die Antwort Hekabes im Agon bedeutet auch für uns eine Antwort. Sie tritt zunächst als Verteidigerin der Göttinnen auf, von denen Helena in Übereinstimmung mit dem Mythos erzählte, sie hätten vor Paris um den Schönheitspreis gekämpft. Mit höchst rationalen Argumenten — Hera hat ja einen Gatten und Athene will gar keinen — wird die Geschichte vom Parisurteil als unsinnig erwiesen. Die Argumentation steht in einer gewissen, freilich nicht zu engen Parallele zur Mythenkritik im *Herakles* (1340) und hat mit ihm das Eine gemeinsam, dass die Nichtigkeit der mythischen Erzählung entlarvt, die Existenz des Göttlichen an sich aber keineswegs angegriffen wird. Hekabe will ja, wie sie sagt (969), den Göttinnen zu Hilfe kommen, das heisst im Sinne des Dichters eine gereinigte Gottesauflassung vertreten.

Bedeutungsvoll für unsere Frage ist nun die Weise, in der Hekabe der Gegnerin das Argument aus der Hand schlägt, sie hätte nicht aus persönlichem Impuls, sondern unter der übermächtigen Einwirkung der Kypris gehandelt. Wieder wird zunächst die Vorstellung, Aphrodite sei mit Paris nach Sparta gekommen, um Helena zu holen — wir erinnern uns an Vasen, die Aphrodite bei diesem Liebeshandel anwesend zeigen — als widersinnig abgetan. Im Sinne einer gereinigten

Gottesvorstellung, wie sie der Dichter im *Herakles* kundtut, sagt Hekabe, dass die Göttin ruhig im Himmel verweilend ganz Amyklai mitsamt Helena hätte nach Ilion schaffen können. Und dann sagt sie, was in Wahrheit vor sich gegangen war (988): ὁ σὸς δ' ἴδων νιν νοῦς ἐποιήθη Κύπρις. « Dein Sinn, als er ihn schaute, ward zur Kypris. » Diese Stelle hat Bernhard Meissner in seiner ausgezeichneten und für unser Thema wichtigen Göttinger Dissertation *Mythisches und Rationales in der Psychologie der euripideischen Tragödie* (1951, S. 137) nicht richtig gedeutet. Der Dichter wolle sagen, der νοῦς der Helena sei zur Kypris geworden, Kypris sei in ihn eingedrungen und habe von ihm Besitz ergriffen. Ja, Meissner möchte hier sogar einen bewussten Rückgriff auf die mythische Anschauung von der Kausalität anerkennen. In Wahrheit stellt sich Hekabe und — sagen wir es gleich mit aller Bestimmtheit — durch ihren Mund der Dichter in radikalen Gegensatz zu einer mythischen Motiven verpflichteten Anschauungsweise. Einwirkung der Kypris, Übermacht der Göttin, das ist alles leeres Gerede. Der νοῦς Helenas selbst erlag ganz bestimmten und durchaus realen Eindrücken und Einflüssen. Ihr eigener Sinn hat die Rolle gespielt, die sie nun gerne, sich hinter müsigen Götterfabeln deckend, der Göttin zuschreiben möchte. Dodds hat schon ganz recht gehabt, wenn er (*Class. Rev.* 43, 1929, 101, 5) unsere Stelle mit dem Fragment 1018 zusammenrückte: ὁ νοῦς γὰρ ἡμῶν ἔστιν ἐν ἑκάστῳ θεός. Diese wichtige Stelle hat bei dem ersten Philologentreffen auf dem Boden der Foundation Hardt in Chapoutiers Vortrag « Euripide et l'accueil du divin » (S. 218) eine berechtigte Rolle gespielt. Es ist nun sehr interessant, in Naucks Apparat die verschiedenen Rahmenstellen zu dem recht häufig zitierten oder mit Anklang erwähnten Vers einzusehen. Nach einem Pindarscholion (*Nem.* 6, 7) und einigen anderen Stellen wollte Euripides die göttliche Natur des im Menschen wirkenden Verstandes kundtun; wie nahe eine solche Auffassung

stoischem Denken lag, braucht nicht erläutert zu werden. In der Tat scheint auch Mark Aurel (12, 26) auf den Vers anzuspielen. Aber in der Schrift des Nemesios von Emesa Περὶ φύσεως ἀνθρώπου findet sich eine ganz andere Deutung weitergegeben: Der Verstand sei es, der in jedem Menschen für alles und jedes Vorsorge trage, nicht aber irgend ein Gott. Dass diese Auffassung so ganz mit Hekabes Protest gegen eine mythische Motivation menschlichen Tuns zusammengeht, spricht stark dafür, dass sie die richtige ist. Von der Stelle der *Troaden*, von der wir ausgingen, ist Hekabes berühmtes Zeusgebet nur durch etwa hundert Verse getrennt. Hier wird der höchste Gott bei dem tastenden Versuchen verschiedener Möglichkeiten auch als νοῦς βροτῶν gefasst. Ich möchte diese Stelle nicht ohne weiteres mit den beiden vorher genannten in Parallele setzen, denn hier handelt es sich nicht um die Antithese zwischen anthropomorphen Göttern als Anstiftern menschlichen Handelns und den seelisch-geistigen Kräften im Menschen selbst, sondern um die Suche nach dem Wesen der höchsten Potenz. Wohl aber glaube ich, dass wir uns mit allen drei Stellen im selben Vorstellungsbereich befinden und auf sie anwenden können, was Gigon in der Debatte zu Chapoutiers Vortrag (S. 233) zu dem angeführten Passus des Hekabe-Gebetes bemerkte: für das Verständnis der euripideischen Worte ist mit der üblichen Berufung auf den *Nus* des Anaxagoras wenig oder gar nichts getan, vielmehr erschliessen wir uns ihren Sinn wesentlich besser, wenn wir uns Heraklits (22 B, 119) erinnern: ἦθος ἀνθρώπῳ δάίμον : in sich selbst trägt der Mensch die Kräfte, die den Weg seines Lebens und damit sein Schicksal bestimmen.

Hekabe gibt in unserem Falle für die im Inneren Helenas wirksamen Antriebe — ihre wahre Kypris! — eine sehr feine und differenzierte Analyse. Da sehen wir eine Helena, die in den engen Verhältnissen ihrer griechischen Heimat unbefriedigt lebt. Der Troerprinz wirkt auf sie ebenso durch

seine Schönheit wie durch den fremdartigen Prunk seines Aufretens, der auf Frauen nach der Art Helenas zu allen Zeiten einen besonderen Reiz ausübte. Dazu kam die lockende Aussicht, im reichen Troia jedem Luxuswunsche ungehemmt nachgeben zu können. So also sieht es um die Dinge aus, die Helena hinter dem Namen der Kypris verstecken möchte !

Was diese Frau schuldig werden liess, liegt für unsere Auffassung im Bereiche des Emotionalen, und es will bedacht sein, dass Euripides hier vom νοῦς allein spricht, wie auch an den anderen zum Vergleich herangezogenen Stellen nur von diesem die Rede war. Hier spricht sich einmal mehr die intellektualistische Grundhaltung aus, die im Denken der Griechen bei der Behandlung ethischer Fragen immer wieder sichtbar wird. In der früher genannten Dissertation hat Meissner für Euripides sehr hübsch gezeigt, wie sich im Gebrauche der Ausdrücke ψυχή, καρδία, φρήν das Streben nach einheitlicher Erfassung des gesamten seelischen Bereiches äussert, zu gleicher Zeit musste er aber ein Überwiegen des Gebrauches von φρήν feststellen, das seinen Verwendungsbereich auch auf die Bezeichnung von Gefühlsabläufen ausgedehnt hat.

Ist unsere Deutung des Agons der *Troaden* richtig, so geht daraus eine wichtige Feststellung für die Auffassung des Euripides von den Bedingungen menschlichen Handelns hervor. Wir sehen die alte Bipolarität der Motivation aus göttlichem und menschlichem Bereiche dadurch aufgehoben, dass der eine Pol zum Verschwinden gebracht wurde. Wohl wird noch davon gesprochen, dass hinter dem Tun der Menschen Götter als bewirkende Mächte stehen, aber das ist nicht mehr echter Glaube, sondern ein Spiel mit der Tradition, nur dazu da, um in seiner Sinnlosigkeit entlarvt und blossgestellt zu werden. Hier wirken keine Götter mehr aus dem Tun und Lassen der Menschen, einzig in ihrer eigenen Brust sind die Kräfte daheim, die in ihrem Handeln

zu ihrem Heil oder Unheil wirksam werden. Ich möchte gleich hier die Bemerkung einschalten, dass die vorgetragene Analyse durchaus mit der Auffassung dieser Kräfte als irrationaler, ja dämonischer Mächte vereinbar ist, wie sie Prof. Rivier entwickelt hat. Auch die Möglichkeit, Gestalten des Mythos zu sichtbaren Symbolen dieser Mächte zu machen, soll angedeutet sein.

Das am Agon der *Troaden* Erkannte lässt sich für eine Reihe anderer Partien nutzbar machen. Wenn wir dabei verschiedene Stücke ohne Rücksicht auf ihre Datierung heranziehen, soll dadurch zum Ausdrucke kommen, dass bestimmte Positionen für Euripides im wesentlichen festgeblieben sind.

Auch Phaidras Leidenschaft, die sie selbst und Hippolytos vernichtet, unterliegt im *Hippolytos* einer doppelten Interpretation. Der einziehende Chor rätselft (141), wer von den Göttern die Verstörung über Phaidra gebracht haben könnte. An Pan denkt er, an Hekate, an die Korybanten und andere. Auch die Gedanken der Amme laufen in dieselbe Richtung. Der Prophetie, so meint sie (236), bedürfe man, um zu erraten, welcher Gott die kranke Königin heimsuche. Dieser Deutung tritt nun eine andere, nicht in der Form des Agons, aber nachdrücklich genug gegenüber. Die gesammelte, von klarem Denken getragene Rede Phaidras, die der Dichter nach seiner Art auf Paroxysmus und Erschütterung folgen lässt, setzt mit Ausführungen über die Wurzeln sittlicher Verfehlungen ein, deren geistesgeschichtlichen Ort uns Snell (*Philol.* 97, 1948, 125) verstehen gelehrt hat. Phaidra spricht davon, dass der Ursprung des Bösen nicht in dem Wesen der Einsicht ( $\text{οὐ κατὰ γνώμης φύσιν}$ ) zu suchen sei. Vielen Menschen eigne die Erkenntnis des Richtigen und Guten durchaus, dass sie dennoch fehlen, sei von den dunklen Mächten in ihrem Inneren verschuldet, die sich dem Regiment der  $\gamma \nu \omega μη$  entziehen, das Gute hemmen und zum Bösen treiben, wie Trägheit und Lust es

tun. Diese mit dem Ganzen der Handlung nur locker verbundene Digression ist, wenn irgend etwas, Euripides selbst. Programmatisch spricht er sich hier über das Innere des Menschen als die Walstatt des Kampfes zwischen Einsicht und Leidenschaft aus und bezeichnet so den Ursprung tragischen Geschehens, wie er ihn auf dieser Stufe seines Schaffens sieht. Dabei steht er mit seinen Worten in einer doppelten Front. Einerseits, das hat Snell richtig gezeigt, ist es nicht möglich, für die Lehre des Sokrates vom Tugendwissen und Phaidras Protest gegen eine einseitige Bewertung der γνώμη jede gegenseitige Beziehung zu leugnen. Deutlich genug protestiert der Dichter, wie das andere nach ihm getan haben, gegen eine Auffassung, die alle und jede Entscheidung nur von Wissen und Einsicht bestimmt sein lässt. Zum andern aber — und dies richtig zu würdigen, ist in unserem Zusammenhange wichtig — schalten Phaidras Worte zu gleicher Zeit auch die mythologische Erklärung menschlicher Leidenschaft und menschlichen Handelns aus, für die nicht lange vorher Chor und Amme bezeichnende Beispiele gegeben haben. Freilich sind die Dinge nicht so reinlich geschieden, wie es nach dem Gesagten scheinen könnte. In der gleichen Rede spricht Phaidra von ihrer Liebe als Kypris (401), was kaum mehr als eine geläufige Metonymie bedeutet. Aber vor ihrem Ende (725) nennt sie sich ein Opfer der Göttin, die sich über die Vernichtung ihres Lebens freue. Die dem Mythischen verpflichtete Aussage entspricht dem Pathos der Stelle. Auch im Bereiche des Psychologischen hat manches bei Euripides einen doppelten Boden.

Jedenfalls liegt die im *Hippolytos* vertretene Psychologie auf der Linie des bereits Gesagten, doch treten für dieses Drama Umstände hinzu, die seine Interpretation erheblich komplizieren. Beginn und Ende des Spieles zeigen uns Göttinnen auf der Bühne, deren Gegensatz all dies Geschehen in Bewegung bringt. Die Aphrodite des Prologs enthüllt

ihren Plan, in dem Phaidras Leidenschaft lediglich als Mittel erscheint, um Hippolytos, den Verächter der Liebesgöttin, zu verderben. Soll etwa das, was Euripides hier, bildlich gesprochen auf einer Oberbühne, als göttliche Rahmenhandlung vor sich gehen lässt, das Eigentliche sein, das er uns zeigen wollte? Bei der Beantwortung dieser Frage kann ein Vergleich helfen, der zunächst ganz im Äusserlichen bleibt. Auch in den *Choephoren* des Aischylos haben wir das Wirken eines Gottes, hier Apollons Befehl, an den Beginn des Spieles gestellt und an seinem Ende bedeutungsvoll hervorgehoben, während in den inneren Partien das Handeln des Orestes aus eigenem Willen und mit eigener Verantwortung erfolgt. Ein einziges Mal wird in diesem Innenteil Apollons Gebot genannt, aber diese Stelle ist entscheidend und verbindet diese Partie unlöslich mit den Teilen des Anfangs und des Endes. Wenn Orestes beim Anblick der Mutter die Hand sinken lässt, erinnert ihn Pylades mit den einzigen Worten, die er in diesem Drama spricht, an das Gebot des delphischen Gottes. Der göttliche Befehl und das Wollen und Handeln des Menschen stehen in einer tragischen, aber unzerreissbaren Wechselwirkung. Ganz anders im *Hippolytos*. Hier ist der Rahmen wirklich nur Rahmen und nichts anderes. Die grosse Wirkung dieses Stücks, die sich in seiner kaum übersehbaren Nachfolge bekundet, beruht auf der Darstellung einer Leidenschaft, die mit Feuersgewalt um sich greift, und wäre ohne die Göttinnen der Rahmenszenen ebenso gut denkbar. Was wollte Euripides also mit ihnen? Wie so oft bei diesem Dichter verfehlt jede vereinfachende Antwort ihr Ziel. Diese Göttinnen erscheinen als einfache und eindringliche Symbole der psychischen Mächte, die in Wahrheit in der Brust dieser Menschen wohnen und wirken. Sie sind aber anderseits durchaus nicht blosse Allegorien. Dieser Meister bunter dramatischer Spiele holt die alten Götter in all ihrem farbigen Glanze aus der Tradition und belebt seine

Bühne mit ihnen in so unvergesslichen Szenen wie jener des Abschiedes, den Artemis von ihrem Jäger nimmt. Aber diese Götter sind ihm nicht mehr Wesen, an die er selber glaubt, und so enthüllt er zu gleicher Zeit ihre Brüchigkeit und moralische Schwäche. So sind im Prolog des *Hippolytos* die Worte Aphrodites (47), mit denen sie Phaidras Untergang als unvermeidbaren Begleitumstand ihrer Rache an Hippolytos bezeichnet, von unüberbietbarer und auch so gemeinter Kälte und Rohheit. Auf solche Weise kommt in das Bild der euripideischen Götter eine Dissonanz, die wir nur anerkennen, nicht aber auflösen können. Im übrigen will ich die Vermutung nicht unterdrücken, ohne den Beweis antreten zu können, dass Euripides seinem zweiten Hippolytosdrama diese Aphrodite hinzugefügt hat, um seine Phaidra als ihr Opfer einem Publikum erträglicher zu machen, das für seine erste Gestaltung des Themas nur Befremden und Abscheu hatte. Und ich möchte die weitere Vermutung daran schliessen, dass die erste Fassung, der *Hippolytos Kalyptomenos* mit grösserer Ursprünglichkeit aus des Dichters Wissen um die Abgründe der menschlichen Seele entstanden war.

Das Widerspiel zwischen der neuen Sehweise des Dichters und der alten mythischen Motivation bestimmt die Physiognomie der euripideischen Tragödie weithin. Hier nur mehr eine Einzelheit. Wo Orestes im gleichnamigen Drama dem Menelaos den Beginn seiner Verwirrung schildert, spricht er von den drei nachtgleichen Jungfrauen, in denen wir jene Erinyen erkennen, die in den *Eumeniden* des Aischylos einen ganzen Chor furchtbarer aber höchst heiliger und höchst wirklicher Mächte bilden. Orestes aber wähnt nur, sie zu sehen (408 ἔδοξ' ιδεῖν), und uns bleibt die Möglichkeit offen, die Dämonen als Wahnbilder zu fassen, die seinem eigenen Inneren entsteigen. So hat es der Dichter auch gemeint, denn auf die Frage des Menelaos (395), welches Leiden ihn verzehre, antwortet er: ἡ σύνεσις, ὅτι σύνοιδα

δείν' εἰργασμένος. Das ist derselbe Dichter, der seinen Orestes in tiefer Beschämung bei dem Kommen des Tyndareos davon sprechen lässt, wie übel er seinen Grosseltern ihre liebevolle Pflege vergalt (466):

οἶς, ὁ τάλαινα καρδία ψυχή τ' ἔμη,  
ἀπέδωκ' ἀμοιβάς οὐ καλάς.

Es ist dies eine jener Anrufungen an die eigene Seele (wir vergleichen etwa *Ion* 859), in denen diese als der genuine Ursprungsbereich des eigenen Handelns empfunden wird.

Dass Euripides derart die Motivation menschlichen Handelns auf eine neue, dem mythischen Denken entzogene Grundlage stellte, ist für sein eigenes Dichten, ist für die Entwicklung des europäischen Dramas entscheidend gewesen. Wenn wir grosse Dichtung als die Bewältigung immer neuer Elemente der Welt und des Menschseins durch ihre Objektivation im Kunstwerke betrachten, müssen wir der hier skizzierten Leistung des Euripides einen hohen Rang zuerkennen. Eine Leistung, die allerdings weit mehr in der Sicht auf neue Fragestellungen als in gültigen Lösungen besteht. Es wäre sehr reizvoll, kann aber hier nicht durchgeführt werden, das Neue in der Seelengestaltung des Euripides mit jener späteren Stufe der sophokleischen Tragödie zu vergleichen, die richtig zu sehen uns Reinhardt lehrte. Nur mit einer freilich allzu allgemeinen Andeutung möchte ich sagen, dass dort, wo bei Sophokles nur eine Verschiebung der Akzente stattfand: die Götter, in ihrem Walten geglaubt und verehrt wie eh und je, haben sich in den Hintergrund des Spieles zurückgezogen, stärker ist nun der Blick des Dichters auf das gerichtet, was aus der Seele des Menschen kommt und in ihr vorgeht.

Wir kennen die Frühstufe des Euripides nicht und besitzen nur Teile seiner reichen Produktion, doch reicht das Überlieferte zu der Feststellung, dass des Dichters

Wissen um die gefährlichen, logosfeindlichen Urmächte in der menschlichen Seele in einem bestimmten Abschnitt seines Schaffens zu besonders wirkungsmächtigen Gebilden geführt hat. Wir meinen die Zeit der *Medeia*, des *Hippolytos*, auch noch der *Hekabe* und umschreiben damit die letzten 30er und die 20er Jahre des fünften Jahrhunderts. Von den verlorenen Stücken, für die wir ähnliche Einstellung vermuten dürfen, gehören die *Kreter*, die *Stheneboia*, der *Phoinix*, wahrscheinlich auch der *Aiolos*, in diesen Zeitraum. Aus dieser Überschau wird klar, wie enge die Gestaltung einer Tragik, die der menschlichen Seele entspringt, mit der Eroberung der attischen Bühne durch den als  $\pi\acute{a}\vartheta\delta\circ\varsigma$  gesehnen Eros zusammenhing.

Wir wenden uns nun der so verschieden beantworteten Frage zu, wie weit Euripides geschlossene, ja vielleicht sogar individuelle Charaktere geschaffen hat, eine Frage, für deren Beantwortung gerade die Stücke der bezeichneten Stufe besondere Bedeutung haben. In die Mitte dieser Überlegungen wird stets die Gestalt Medeias treten, gerade in Zürchers Buch ist dies wieder der Fall gewesen. An ihr, aber auch an einer Phaidra und Hekabe wird das bekannte Wort fraglich, das Aristoteles in der *Poetik* (VI, 1450 a, 16) über die Tragödie als Nachahmung von Handlungen, nicht aber von Menschen geschrieben hat.

In der Zeichnung Medeias und in der Art, wie sich ihr Wesen in Handlung verwirklicht, sind — das konstatieren wir zunächst rein beschreibend — divergierende Elemente vorhanden. Diese Frau tötet in einer ungeheuren Aufwallung der Leidenschaft — als ihr Sitz erscheint der  $\vartheta\upsilon\mu\circ\varsigma$  — die eigenen Kinder. Dieselbe Frau wird mitten in der Entwicklung ihrer tödlichen Intrige (922) von Rührung bis zu Tränen übermannt und im grossen Monolog hören wir ihre erschütternde Klage über die Kinder, die sie im nächsten Augenblicke töten wird. Diese Medeia verhält sich allerdings ganz und gar nicht nach der vierten Forderung, die Aristo-

teles in der *Poetik* (XV, 1454a 26) mit Nachdruck für die Gestaltung des Ethos der handelnden Personen gestellt hat; dort verlangt er das ὁμολόν, die gleichartige, ungebrochene Durchführung der Wesenszeichnung. Von einer denkwürdigen Kritik an Euripides in diesem Punkte wird noch zu sprechen sein. Ganz im Sinne dieser peripatetischen Kunstlehre haben alexandrinische Kritiker dem Euripides eine schlechte Zensur erteilt, weil er Medeia, die Kindesmörderin, weinen lässt. In der Hypothesis und im Scholion zu V. 922 ist uns dieses Urteil erhalten. Es hat in neuester Zeit einen energischen Vertreter in Walter Zürcher gefunden. Nach ihm hätte jene Medeia, die aus dem Grundzug der αὐθάδεια heraus ihrer Rache keine Grenzen setzt, mit der Mutter, deren Gefühl gegen den Dämon der Rachsucht kämpft, nichts als den Namen gemein. Das eben sei das Charakteristische an der euripideischen Psychologie und stelle sich an Medeia besonders deutlich dar, dass der Dichter zwar einzelne Seelenzustände in ihrem Pathos schildere, sie aber nicht an einem individuellen Wesenskern zur Einheit binde, sondern auseinanderfallen lasse. Wenn wir dem die Überzeugung gegenüberstellen, dass die Medeia des Euripides eine durchaus einheitliche Gestalt ist — wobei wir allerdings die triumphierende Zauberin der Endpartie auf ihrem Drachenwagen aus dem Spiele lassen — und dass gerade in der Vereinigung des Widerstrebenden, in der παλίντονος ἀρμονίη, das Geheimnis dieser so wirkungsmächtigen Gestalt beschlossen liegt, so scheint zunächst Ansicht gegen Ansicht zu stehen. Doch glaube ich, dass eine Entscheidung möglich ist, wenn wir auf das Wort des Dichters hören. Seine Medeia ist nicht aus verschiedenen Teilen zusammengesetzt, die zwar auf den Handlungsfaden gereiht, im übrigen aber zueinander beziehungslos sind. Vielmehr weiss diese Medeia um das Widerstrebende in ihrer Seele und spricht selbst von der unlöslichen Verklammerung des einander Entgegengesetzten und Feindlichen.

Unselig nennt sie den Weg, den sie geht (1067), und an zwei bedeutungsvollen Stellen lässt sie ihre Tragik Wort werden. Das eine Mal in rationaler Selbstkritik, die den grossen Monolog beschliesst (1079 ff.). Die Athetese der Verse braucht wohl nicht mehr zurückgewiesen werden. Die Bezeichnung des Gegenspielers des θυμός als βούλεύματα ist vielleicht nicht die einfachste und nächstliegende, doch verstehen wir, dass damit jene Tätigkeit des Verstandes gemeint ist, die Medeia die Ordnung der Welt zeigt, in die ihre Tat einbrechen wird wie ein Schrei in die Stille oder ein Brand in friedliche Wohnstätten. Dieser rationalen Aussage steht in den letzten Worten Medeias vor der Tat (1246) die ganz vom Gefühl her gestaltete Klage über ihre innere Not gegenüber. Einen Tag nur vergessen, welcher Schatz von Liebe die Kinder sind, nur einen Tag, alle andere Zeit soll dann dem Leid um sie gehören: δυστυχής δ' ἐγώ γύνη!

Zürcher wollte das Bild dieser Medeia noch von einer anderen Seite her zerlösen. Die beiden Motive der Rachgier Medeias und der Notwendigkeit, die Kinder zu töten, da sie nach der Überbringung der Geschenke dem Zorne der Korinther verfallen sind, ergeben nach ihm eine ausgezeichnete dramatische Ökonomie, stehen aber in psychologischer Hinsicht unausgeglichenen nebeneinander. Aber hier ist doch zu bedenken, dass ja das ἀνάγκη - Motiv ebenfalls durch Medeias Rachewunsch bedingt ist und die Vereinigung von Willen und Notwendigkeit bei der Ausführung des Kindermordes durchaus sinnvoll aus dem entscheidenden Wesenzuge Medeias, ihrer αὐθάδεια, hervorgeht.

Scheint es uns also sicher, dass gerade in der Vereinigung des Widerstrebenden in einer Seele die Meisterschaft des Menschenbildes Medeia liegt, möchten wir anderseits auf die Frage, wie weit wir hier von einem individuellen Charakter sprechen dürfen, nicht übergrosses Gewicht legen. Das Problem droht ins Terminologische abzugleiten. Verstehen wir « individuell » im Sinne des modernen Charakter-

dramas, werden wir leicht das viel Grossflächigere in der Zeichnung des griechischen Tragikers davon absetzen, verstehen wir aber unter « Individuum » das dem Typus entgegengesetzte Unwiederholbare, so wüsste ich nicht, wie man diese Medeia anders bezeichnen könnte als eines der unvergesslichen und unverwechselbaren Individuen der Weltliteratur.

Etwas delikater ist das Problem der Phaidra im erhaltenen *Hippolytos*, da ja Euripides hier an einer vorerst anders gezeichneten Gestalt tiefgreifende Änderungen vorgenommen hat. Zürcher hat den Sachverhalt richtig beschrieben, wenn er für Phaidras letzte Szene eine Trennung der Motive feststellt. Ihr Selbstmord soll die gefährdete Ehre sichern, der hinterlassene Brief aber soll ihrer Rache an Hippolytos den Weg bereiten. Diese Rache und die Weise ihres Vollzugs haben sich aus dem Wesen der aller Bedenken ledigen Phaidra des ersten *Hippolytos* zweifellos mit grösserer Folgerichtigkeit ergeben, aber dürfen wir deshalb der zweiten Phaidra die Einheit der psychologischen Zeichnung bestreiten? Können wir eine Frau nicht verstehen, die in ihrem Ringen um Selbstbehauptung gescheitert, die tiefer Schmach und Kränkung verfallen ist und nun den Geliebten mit hinunterziehen will in den eigenen Untergang (729):

... ἵν' εἰδῆ μὴ πὶ τοῖς ἐμοῖς κακοῖς  
ὑψηλὸς εἶναι· τῆς νόσου δὲ τῆσδέ μοι  
κοινῇ μετασχὼν σωφρονεῖν μαθήσεται.

Hat diese letzten Worte Phaidras der dramatische Techniker geformt, der verschiedene Motive koppelt oder der Dichter, der dem tragischen Kunstwerk neue Bereiche der menschlichen Seele erschlossen hat?

Soweit wir sehen, hat Euripides in keinem der späteren Stücke das Geschehen in gleichem Masse von den irrationalen Mächten der menschlichen Seele bestimmt sein lassen. Am ehesten könnte man an den *Chrysippus* denken, in dem

sich Laios (fr. 840) mit den Worten verteidigt γνώμην δ' ἔχοντα μ' ἡ φύσις βιάζεται. Im dem so nuancenreichen Werk des Dichters zeichnet sich eine durch *Iphigeneia bei den Taurern*, *Helena* und *Ion* einigermassen charakterisierte Gruppe ab, die stärker von den Spielen der Tyche bestimmt ist. Hier entfaltet sich die Kunst des Dichters in der Gestaltung der seelischen Reaktion in Jubel und Klage in ihrem ganzen Reichtum. Innerhalb einer bestimmten Motivgruppe bleibt es aber die Kraft des menschlichen Gefühles, die über alle Hemmungen und alle Erwartungen hinweg zur Tat, in diesem Falle zur ethisch hochwertigen Tat führt. Wir meinen das von Euripides immer wieder gestaltete Motiv des freiwilligen Opfertodes, das der grosse Seelenkenner vorwiegend mit jungen Menschen verbindet, wie sie zu allen Zeiten am ehesten grosser Hingabe fähig sind.

Hat Euripides in seinem späteren Schaffen auch keine Medeia und keine Phaidra mehr gestaltet, so hat er dafür das Seelische von einer anderen Seite mit wachsender Differenzierung gesehen und dargestellt. Wir finden bei Euripides in so gut wie allen seinen Stücken eine Labilität im Bereiche des Psychischen, die der älteren Dramatik noch fremd ist und nur bei dem späten Sophokles Vergleichbares hat, wobei jedoch der bedeutende Abstand nicht zu übersehen ist. Was wir meinen, wird sich am ehesten an der *Iphigeneia in Aulis* klar machen lassen, da die Entwicklung, von der wir sprechen, hier ihren äussersten Punkt erreicht hat. Die Frage nach dem Verhältnis der beiden Prologe, von denen der anapästische wohl Euripides gehören mag, kann hier beiseite bleiben, uns interessiert das Geschehen bis zum Kommen Klytaimestras und ihrer Tochter. Agamemnon hat die beiden durch ein Schreiben, das die Hochzeit mit Achill verheisst, ins Lager gerufen; dann aber kommt ihm zum Bewusstsein, was er mit der Opferung seines Kindes tun will, und in nächtlicher Stunde schreibt er den zweiten Brief, der den ersten aufhebt und das Kommen der Frauen ver-

hindern soll. Menelaos fängt diesen Brief ab und überschüttet in einer Agonszene den Bruder mit den bittersten und kränkendsten Vorwürfen. Als aber Klytaimestras Kommen gemeldet wird und Menelaos die hilflose Verzweiflung des Bruders sieht, da bietet er ihm die Hand und will lieber auf den Feldzug und Helena verzichten, als Agamemnon das furchtbare Opfer bringen lassen. Die Stellung der beiden Brüder am Ende dieser Partie ist das Ergebnis einer vollen Drehung: nun will Menelaos das Opfer verhindern, während Agamemnon Umkehr nicht mehr für möglich hält. Kalchas' Spruch kann nicht geheim bleiben, das Opfer muss fallen.

Wenn irgendwo, so muss vor dieser Szenenfolge die Anschauung versagen, die Zeichnung des Seelischen sei bei Euripides nur um der Handlung willen da oder doch dieser in jedem Falle untergeordnet. Wenn Klytaimestra (607) die Bühne betritt, ist für die Iphigeneia-Handlung so gut wie nichts geschehen. Die Briefintrige, von der wir sogleich im Prolog unterrichtet wurden, ist abgelaufen, wie sie ursprünglich geplant war: die Frauen sind nun da. Das ganze wechselvolle Spiel mit einem tobenden und dann wieder milde zum Gegenteil ratenden Menelaos, mit einem bereuenden und dann an der Möglichkeit tätiger Reue verzweifelnden Agamemnon hat sich ausschliesslich im Bereiche des Seelischen vollzogen. Gewiss, Beziehungen zum Handlungskern liessen sich ersinnen. Man könnte sagen, dass hier die Voraussetzungen in besonders breiter und bewegter Weise exponiert werden, dass die Schwäche dieser Könige die Folie für die grosse Haltung abgeben solle, zu der Iphigeneia findet. Aber nichts von diesem kann den Aufwand an psychischer Bewegung rechtfertigen, die für Euripides ein Motiv von eigenem Interesse geworden ist. Die Art, wie die eine Partei — denn wir dürfen die Atriden als eine den Frauen gegenüberstehende Partei fassen — in sich auf Grund seelischer Motive differenziert ist, findet sich in manchem der früheren Stücke vorbereitet. Wir erinnern an

die verschiedene Weise, in der im Eingange des *Herakles* Megara und Amphitryon dem Kommenden entgegensehen, oder an die feindurchgeföhrte Differenzierung des Orestes und Pylades in der *Iphigeneia bei den Taurern* und im *Orestes*.

Ihren besonderen Ausdruck findet diese neugesehene und neugestaltete Labilität des Seelischen vor allem dort, wo das Verhältnis einer Gestalt zu ihrem Schicksal und ihrer Umwelt eine Änderung erfährt, die zwar von äusseren Faktoren beeinflusst ist, sich aber in ihrem eigenen Inneren vollzieht. Konrad Ferdinand Meyer sagt in seiner Novelle « Der Schuss von der Kanzel » von den Mythikonen: « ... sie liebten es nicht und hielten es für schmählich — hierin den griechischen Dramatikern ähnlich — wenn eine erwachsene Person ihren Charakter wechselte. » Hier ist die Konstanz der Physis für die Tragödie der klassischen Höhe ausgezeichnet festgehalten. Auch bei Euripides ist noch viel davon bewahrt, doch sind neue Möglichkeiten des Schwankens, Abirrens und Sichzurechtfindens seiner Menschen nicht zu verkennen, wenngleich man nicht zu rasch mit der Feststellung einer Wandlung bei der Hand sein darf. Aber was in seinem Admetos vorgeht, der bei der Rückkehr vom Grabe der Gattin sein  $\delta\sigma\tau\iota\mu\alpha\vartheta\alpha\omega$  (940) spricht, hat kein Gleisches in der voraufgehenden Dramatik. Vielleicht hat Eduard Schwartz (*Charakterköpfe* I, Leipzig, 1912, S. 44) ein wenig zu hoch gegriffen, wenn er hier die innere Tragik des leidenden Individuums geschaffen und die Welt der individuellen Persönlichkeit erschlossen sah, aber ohne Zweifel wird uns hier ein seelischer Vorgang von Bedeutung gezeigt und wir dürfen, ohne den Rahmen des vom Dichter Gewollten zu sprengen, wohl die Frage stellen, ob dieser Admet nun ein zweites Mal das Opfer seines Weibes annehmen würde.

In der *Aulischen Iphigeneia* aber werden wir Zeugen eines Vorganges, den als Wandlung zu bezeichnen immerhin erlaubt sein dürfte. Auch Strohm, dessen Wertung des Stückes als eines der feinsten griechischen Bühnenwerke ich

voll zustimme, hat in seinem schönen Euripidesbuche (*Zetemata* 15, S. 57) hier von einer echten Entwicklung gesprochen. Der Weg von einer Todesangst, die sich an jede Hoffnung und jedes Mittel klammert, zu dem für eine grosse Aufgabe in grosser Haltung dargebrachten Opfer, ein Weg, auf den die Gestalt Polyxenas in der *Hekabe* vordeutet, ist allerdings schon von der antiken Kritik nicht verstanden worden. Ja, Aristoteles hat in seiner *Poetik* (XV, 1454a, 32) gerade die *Aulische Iphigeneia* zum Beispiel für das  $\alpha\nu\omega\mu\alpha\lambda\sigma$  gemacht, um an ihr die Verletzung jener Einheitlichkeit der Wesenszeichnung zu illustrieren, die er, ganz im Geiste der klassischen Auffassung von der Konstanz der Physis und des durch sie bedingten Ethos, vom tragischen Dichter verlangt. Die um ihr Leben bettelnde Iphigeneia scheint ihm mit der später gezeigten, heroischen nichts gemein zu haben. Nach Zürcher (S. 184, 6) dürften wir uns ruhig auf den Eindruck des Aristoteles verlassen, ohne dass wir uns seiner Kritik anschliessen müssten. Ich halte diese Kritik aus einem bestimmten Grunde für sehr bedeutsam. Sie scheint den Schluss zu gestatten, dass sich die Tragödie nach Euripides nicht auf dem Wege weiterentwickelte, den er in seiner zweiten *Iphigeneia* beschritten hat. Dieser seelisch bedingte radikale Umbruch im Verhalten eines Menschen blieb ein vereinzelter, aber deshalb um nichts weniger wichtiger Vorstoss der dramatischen Dichtung in neue Bereiche des Psychischen. Aristoteles hat ihn von seiner Auffassung aus als Skandalon empfunden.

Nur in aller Kürze möchte ich der Vermutung Ausdruck geben, dass die neue Labilität seelischer Phänomene, die ich für einen der wichtigsten Züge der Tragödie des Euripides halte, enge mit einer Entwicklung seines Denkens zusammenhangt, die ich einmal («N. Jahrb.» 1939, 373) in anderem Zusammenhang zu zeichnen versuchte. Wir hören von Euripides in seinem *Hippolytos* (79) und dem ebenfalls vor 425 aufgeföhrten *Phoinix* (fr. 810) Äusserungen über die Bedeutung des angeborenen Wesens und die geringe Aus-

sicht der Lehre und Erziehung, die sich durchaus in den Rahmen der traditionellen, der Adelswelt entstammenden Anschauungen fügen. Dann lesen wir in der *Hekabe*, deren Spätdatierung in W. Schmids Literaturgeschichte sich längst als unhaltbar erwiesen hat, die merkwürdig zögernde Reflexion über die Bedeutung der Erziehung (592 ff.), während der Adrastos der *Hiketiden*, für die Zuntz den Ansatz auf 424 wahrscheinlich gemacht hat, in seiner Leichenrede (913 ff.) einen kompromisslosen und kräftig betonten Erziehung, Optimismus vertritt. Diese Überzeugung von der Bildsamkeit der menschlichen Anlage durch das Werk der Erziehung, eine Überzeugung, die Euripides natürlich unter dem Einflusse sophistischer Ideen gewonnen hat, scheint mir auf der selben Linie zu liegen wie jene neue Beweglichkeit des Seelischen im euripideischen Drama, von der hier gesprochen wurde.

Euripides, der unruhigste Geist unter den drei Grossen, hat die seelischen Möglichkeiten des Menschen in einer neuen Weise in sein dramatisches Werk einbezogen, aber er ist dabei in Grenzen geblieben, von denen noch ein Wort zu sagen ist. Wir haben den Tadel gegen den Dichter, er lasse seine Medeia in zwei Gestalten, die grausame Rächerin und die weinende Mutter, zerfallen, und er habe ebenso seine Iphigeneia unter zwei Aspekten gezeigt, die sich nicht vereinigen liessen, als irrig erkannt, mag er zum Teile auch durch den Namen des Aristoteles gedeckt sein. Wenn wir nach den Gründen fragen, die ein solches Fehlurteil ermöglichten und es bis in unsere Tage bestehen liessen, so führt uns das auf eine wichtige Einschränkung, der die Darstellung des Seelischen bei Euripides durchwegs unterworfen blieb. Ich möchte, um zunächst ein Stichwort herzusetzen, von dem Punktuellen in der Psychologie des Euripides sprechen. Er zeichnet Zustände aber nicht Vorgänge. Paradigma kann der grosse Monolog Medeias, eine so nicht wiederholte Darstellung von Seelischem, sein. Viermal wechselt Medeia

hier den Standpunkt zwischen entschlossenem Tatwillen und der Aufgabe ihres Planes, die Kinder zu töten. Aber es ist stets nur der Standpunkt, der uns gezeigt wird, und ohne Übergang oder nur mit geringer Andeutung eines solchen ist Äusserung an Äusserung gereiht, ohne dass der Weg von der einen zur anderen sichtbar gemacht würde. Es ist im Grundsätzlichen vergleichbar, wenn so häufig bei Euripides nüchterne Reflexion unmittelbar an pathosbewegte Äusserungen derselben Gestalt antritt. Die *Aulische Iphigeneia* zeigt uns das gleiche Bild. Der Dichter lässt uns die beiden Endpunkte einer Entwicklung sehen, hier die Todesangst des Mädchens, dort den grossen Entschluss und die heroische Bereitschaft. Wie sich der Wandel von dem einen zum anderen Zustand in der Seele seiner Helden vollzog, hat er uns nicht vorgeführt, konnte er mit den Mitteln seiner Kunst wohl gar nicht zeigen. Ich kenne auf der tragischen Bühne der Griechen nur einen einzigen Ansatz zur Darstellung eines seelischen Vorganges als Ablauf in der Zeit. Es ist die grosse Szene im *Agamemnon* zwischen Klytaimestra und dem Chor nach der Tat. Hier ist natürlich von Wandel keine Rede, auch davon nicht, dass Klytaimestra von Reue überwältigt würde, aber wie der Rausch des Triumphes nach der Tat Schritt für Schritt der Einsicht in die furchtbaren Zusammenhänge und der lähmenden Angst vor dem Kommenden weicht, das gehört zu den unvergesslichen Szenen des europäischen Theaters. Es will auch bedacht sein, dass diese Szene lyrisch ist, wie denn auch der Kommos der *Choeporen*, für den ich Dynamik ähnlicher Art annehme, lyrisch ist. Euripides hat nichts Vergleichbares. Was wir mitunter für ihn selbst beobachten, gilt für die attische Tragödie als Ganzes: es gibt Ansätze, für die sich, wenigstens mit unserem Material, keine Fortsetzung zeigen lässt.

Um aber auf den Fall Iphigeneia zurückzukommen, hat der Dichter zwar die Entwicklung im Inneren seiner Helden nicht über Stufen dargestellt, uns aber die Einwirkungen von

aussen, die diese Entwicklung auslösen, sehr eindringlich sehen lassen. Es ist ja bekannt, um nur dies zu nennen, wie der Aspekt, unter dem das Unternehmen gegen Troia erscheint, radikal wechselt: wir sehen nicht mehr den Heereszug um eines verbuhlten Weibes willen, sondern das grosse panhellenische Unternehmen gegen Barbarenübermut.

Wir müssen, um bei den Grenzen psychologischer Darstellung in dem Drama des Euripides zu bleiben, auch der grossen Knappheit seiner Aussagen auf diesem Felde gedenken. Der Dichter, der für den Schmerz der Trennung und den Jubel des Wiederfindens so reiche lyrische Töne hat, erschwert uns die Interpretation an anderen Stellen durch äusserste Sparsamkeit. Man hat immer wieder ganze Deutungen der *Alkestis* aus der Zurückhaltung abgeleitet, mit der die Heldenin in der Todesstunde zu Admet spricht. Ihre Liebe sei längst erloschen, die Jämmerlichkeit des Königs habe sie durchschaut, ein zweites Mal würde sie ihr Opfer bestimmt nicht bringen. Manche wissen auch, dass nach der Errettung der Alkestis durch Herakles das weitere Zusammenleben der wiedervereinten Gatten eine recht zweifelhafte Sache sein werde. Hier vereinigt sich modernes Psychologisieren mit Fragestellungen, die in unstatthafter Weise über den vom Dichter geformten Rahmen des Kunstwerkes hinausgreifen. Wir dürfen auch nicht fragen, wie Orestes mit Hermione leben wird, nachdem er sie zunächst ziemlich unsanft am Leben bedrohte. Für Alkestis aber scheitern alle die angeführten Interpretationen an dem einen Wort (287):

οὐκ ἡθέλησα ζῆν ἀποσπασθεῖσά σου  
σὺν παισὶν ὁρφανοῖσιν...

Das darf nicht mit Van Lenneps Kommentar so abgewertet werden, dass Alkestis lediglich den Anblick der verwaisten Kinder nicht hätte ertragen können. Dass es ihr freistand, am Leben zu bleiben und einen anderen Mann zu nehmen, hat sie unmittelbar vorher gesagt. Wir müssen das

ἀποσπασθεῖσά σου durchaus ernst nehmen. Es genügt, um das Bild einer ernüchterten, von ihrer Liebe gründlich geheilten Alkestis zu zerstören, aber es ist in der Tat auch alles, was die Todgeweihte über das Band zwischen ihr und ihrem Gatten sagt. Ich muss der Versuchung widerstehen, hier auf die *Alkestis* weiter einzugehen. Dass sie in neuerer Zeit wieder der Gegenstand interpretierenden Bemühens wurde, hat seinen guten Grund. Ist dieses Stück doch geradezu der Schulfall für die Schwierigkeiten, bei Euripides die Rolle des Psychologischen richtig abzugrenzen und im Einzelnen zu bestimmen.

Zum Schluss diene ein ebenfalls ganz kurzer Blick auf Seneca dem Versuche, die Kargheit der Aussage des Euripides über seelische Vorgänge durch den Kontrast stärker hervortreten zu lassen. Wie ist etwa in den *Troaden* Senecas (623) der Seelenkampf Andromaches vor der Auslieferung des Astyanax als psychischer Ablauf geschildert, wie packend weiss seine *Phaedra* (177) bei aller Rhetorik den Aufruhr ihres Inneren zu beschreiben und welche Töne findet sein Thyestes (417, 942) in dem unerklärlichen Bangen, das ihn mitten in der scheinbaren Wendung zum Guten befällt! Wenn wir abziehen, was hier leere Deklamation ist, bleibt doch einiges, was wir uns so im fünften Jahrhundert noch nicht denken können. Vor allem finden wir ein freieres und reicheres Ausspielen des Seelischen als in der euripideischen Tragödie, die sich von der Klassik entfernt und der Klassik doch noch in so vielem verpflichtet bleibt. Dass Seneca keinen geringen Schritt in der Entwicklung des europäischen Dramas bedeutet, has uns Regenbogen gezeigt. Das gilt auch von der psychologischen Durchdringung des Stoffes. Aber alles, was wir hier an reicherer und verfeinerter Gestaltung zu sehen meinen, ist doch nur Fortsetzung dessen, was Euripides, der von seinen Zeitgenossen Gescholtene, von der Nachwelt Vergötterte, an neuen Möglichkeiten für das tragische Kunstwerk gewonnen hat.

## DISCUSSION

*M. Winnington-Ingram:* First of all, it is a great pleasure to thank Mr. Lesky for his admirable paper, which I myself found most congenial. Perhaps I should mention that my own paper on the *Hippolytus* this afternoon will cover some of the same ground. I should like to suggest, therefore, that, so far as is convenient, our discussion now should deal with general points or with plays other than the *Hippolytus*. Having said that, I throw the matter open to discussion.

*M. Kamerbeek:* Ich möchte Herrn Winnington-Ingram durchaus zustimmen. Ich freue mich darüber, dass wir in vielen Punkten miteinander einig sind. Ich möchte betonen, dass ich besonders Ihre Bedenken gegen Zürchers Buch teile. Das Buch ist ein sehr gescheites Buch, aber es ist doch auch schädlich. Ich möchte noch eine Frage stellen: ist es nicht wahr, dass von Sophokles im Sinne der peripatetischen Schule gesagt werden kann, er habe gesündigt gegen das  $\delta\mu\alpha\lambda\delta\nu$ , in der *Antigone* z.B., und vielleicht sogar in der *Elektra* und im *Philoctet*? Würde es im allgemeinen nicht besser sein, diese ästhetischen Urteile des Aristoteles nicht zu hoch zu bewerten? Noch eines: ist es wirklich wahr, dass Admetos'  $\delta\sigma\tau\iota\ \mu\alpha\forall\theta\alpha\forall\omega$  (*Alkestis*, 940) kein Analogon in der älteren Tragödie habe? Ich denke an die *Sieben*; da gibt es nicht eine Wandlung, aber doch ein wirklich kritisches Moment, in dem der seelische Vorgang sichtbar gemacht wird.

*M. Lesky:* Da möchte ich zunächst sagen, dass ich so wie Herr Kamerbeek auch die Werte von Zürchers Buch betonen möchte. Ich kann nur den Ausdruck von Herrn Kamerbeek aufnehmen: es ist ein gescheites Buch. Was nun das Weitere betrifft, so freut es mich besonders, für das zu Aristoteles Gesagte Zustimmung zu finden. Es ist eine Ketzerei, aber ich glaube, man darf sie doch aussprechen, dass das Verhältnis des Aristoteles zur klassischen Tragödie in vielen Einzelheiten, sagen wir vorsichtig,

von seinen Denkkategorien bestimmt war, und, um bei der Vorsicht zu bleiben, nicht alle Phänomene erfasst hat. Was nun Eteokles betrifft, an den Herr Kamerbeek erinnert hat, so möchte ich die Verschiedenheit stärker betonen. Es scheint mir, bei Eteokles so zu sein, dass die beiden Aspekte, der des pflichtbewussten und heldenhaften Verteidigers und jener des fluchbeladenen Oidipus-Sohnes, der den Fluch zu Ende tragen muss, nebeneinander vorhanden sind, von Aischylos aber in seiner Technik nur nacheinander gezeigt werden konnten. Ich möchte des weiteren bezweifeln, ob es sich bei Eteokles um einen Ablauf in der Zeit handelt, was ich für den Admet in der Szene der Erkenntnis weit eher behaupten möchte. Eteokles wird sich des Verhängnisses, unter dem er dauernd steht, in dem Augenblicke bewusst, in dem der Name seines Bruders fällt, aber wenn Admetos sagt: *ἄρτι μανθάνω*, ja, da hat er etwas Neues gelernt, was bis dahin nicht verstanden zu haben gerade sein Fehler war.

*M. Winnington-Ingram*: You might perhaps say that this is a new application by Euripides of a theme which is extremely common in Sophocles — what Whitman calls «late learning». Perhaps Euripides has taken this characteristic Sophoclean theme and applied it rather differently — to the discovery by a man of something internal to himself.

*M. Lesky*: Darf ich vielleicht noch vorher eine Bemerkung zum *Philoktet* machen, von dem Herr Kamerbeek ja mit Recht meinte, dass man ihn am ehesten als Beispiel für die psychische Labilität bei Sophokles anführen könnte. Aber auch hier scheinen mir die Dinge doch etwas anders zu liegen. Von Neoptolemos aus gesehen ist der ganze *Philoktet* doch eher ein Spiel von der Bewährung und Konstanz der Physis als von ihrer Änderung, denn das Wesen des Neoptolemos wird uns deutlich am Anfang gezeigt. Diesem Wesen wird Gewalt angetan durch die Autorität und Überredungskunst des Odysseus, aber dieses Wesen setzt sich durch und erleidet nicht die mindeste Veränderung.

*M. Diller*: Was das späte Lernen betrifft, so kann zunächst an die Ausführungen von Schadewaldt über Aias und Antigone

erinnert werden (*Neue Wege zur Antike* VIII, 1929, 61-109), wo das auch eine Rolle spielt. Auf der anderen Seite sagten Sie zum Schluss, Herr Lesky, dass Aristoteles eine Wandlung im Charakter, sagen wir vorsichtiger, eine Einkehr im Verhalten der tragischen Figuren nicht goûtiert habe und dass die späte Tragödie auf diesem Wege nicht mehr fortgeschritten sei. Aber ganz sicher, darüber sind wir uns auch einig, ist ein solcher Fortschritt in der neuen Komödie festzustellen, etwa in der Charisios-Szene der *Epitrepones*. Das ist doch auch ein Beispiel für  $\mu\alpha\nu\theta\acute{a}v\epsilon\nu$ , zwar rechtzeitig, weil es in einer Komödie geschieht, aber doch eben ein spätes  $\mu\alpha\nu\theta\acute{a}v\epsilon\nu$ .

*M. Lesky:* Ich stimme hierin Herrn Diller vollkommen zu. Die Heranziehung des Aias und der Antigone ist schwierig. Ich glaube nicht, dass Schadewaldt in seiner frühen Arbeit die Verhältnisse richtig beurteilt hat, wenn er in dem Monologe des Aias ein Erkennen der Ordnung sieht, gegen die er verstossen hat. Ich verstehe diese Rede so, dass Aias in der unverrückbaren Konstanz seines Wesens bei seinem Abschied von der Welt die Möglichkeit, anders zu sein, vor sich hinstellt. Ich mache, um auszudrücken, was ich meine, eine Anleihe bei Anouilh: Aias ist der Mensch des unbedingten Neinsagens zu dem Sosein der Welt; er hält sich die Möglichkeit des Jasagens vor Augen, nicht um etwa sich selbst zu sagen: « Ja, so hättest du dich verhalten müssen », sondern nur um sich zu sagen: « Ein Aias kann sich nie so verhalten ».

*M. Diller:* Nein, ich möchte nicht missverstanden werden; ich wollte an Schadewaldt nur erinnern, ohne mich gerade mit der Aias-Deutung zu identifizieren. Das habe ich auch ganz anders gedeutet. Darf ich vielleicht gleich anschliessend auf den Ansatz Zürchers eingehen, so halte ich die Auseinandersetzung damit doch für sehr wertvoll für unsere ganze methodische Einsicht. Wir haben ja an Herrn Leskys Ausführungen gesehen, dass die Gegenüberstellung: ein Dichter führt eine geschlossene Charakterdarstellung durch, oder er lässt seine Personen gemäss dem Bedürfnis der Handlung handeln, eine verkehrte Alternative

ist. Es kann ja tatsächlich auch ein Charakter nur auf bestimmte Situationen der Handlung reagieren, und erst dann wird sich zeigen, was an ihm ist; das kann man also gar nicht so einander gegenüberstellen, und das scheint mir nun das besonders Nützliche für uns zu sein, dass wir daran sehen, dass wir allzuoft die von uns mitgebrachten Begriffe ohne weiteres als gesichert annehmen und dass wir von *unserer* Art von Charakterdarstellung, *unserer* Psychologie, *unserem* Realismus reden. Was ist das eigentlich? Ich glaube, wenn wir das mit der Art, wie Euripides es macht, konfrontieren, dann sehen wir, dass wir unserer eigenen Begriffe gar nicht so sicher sind, sondern vieles vielleicht nicht so sehr anders darstellen und ausdrücken könnten, als Euripides es getan hat, und dass wir also insofern an der Betrachtung eines solchen bedeutenden Autors unsere Begriffe klären können.

*M. Lesky:* Herr Diller hat hier an eine der bedeutendsten Antinomien in unserem Tun und Lassen gerührt. Es scheiden sich ja an dieser Frage zwei Lager: die einen beteuern immer wieder mit grossen Worten, die Griechen seien die ganz Anderen gewesen und es sei uns im Grunde versagt, zu ihrem Wesen vorzudringen, — während es eine andere Gruppe gibt, die es vielleicht mehr mit dem *common-sense* hält und sagt: letzten Endes waren das Menschen wie wir. Ich möchte vermuten, Herr Diller, dass Ihre eigene Einstellung auf dieser Richtung liegt.

*M. Diller:* Ja, das ist zum mindesten eine gewisse Reaktion gegenüber Übertreibungen nach der anderen Seite.

*M. Lesky:* Ich halte diese Reaktion für ausserordentlich gesund und wichtig. Aber ich möchte doch sagen, dass im Zusammenhange mit Zürchers Buch ein sehr ernstes Problem offen bleibt. Sie sagen ganz richtig und ich habe das ja selbst betont, dass jede Aktion im Stück Reaktion auf Erfahrungen, auf leid- oder freudvolle Erfahrungen ist, aber es bleibt nun doch die Frage — und das ist die Kernfrage des Zürcherschen Buches —, können wir diese verschiedenen, szenisch bedingten Reaktionen in einem Charakterbild vereinigen, oder ist es so, wie Zürcher

will, dass die Dinge auseinanderfallen und Teile sind, die nicht mehr Bruch und Bruch zusammen passen.

*M. Diller*: Das würde ich auf keinen Fall akzeptieren.

*M. Lesky*: Dagegen wollte ich auch in meinen Ausführungen Stellung nehmen.

*M. Rivier*: M. Lesky a mis au centre de son exposé la scène des *Troyennes* (v. 895-1059) où Hécube et Hélène s'affrontent sous l'arbitrage de Ménélas. Dans le passage et la formule fameuse (v. 988) sur lesquels il a attiré plus particulièrement notre attention, s'exprime, de l'avis général, la pensée même d'Euripide; on y voit la preuve que celui-ci avait effectivement une vue rationaliste de la mythologie et concevait la sphère des sentiments humains comme entièrement autonome. L'analyse de M. Lesky va dans le même sens. La difficulté que j'éprouve à le suivre tient d'abord à cette portée générale qu'il attribue aux déclarations d'Hécube, et aux conséquences qui en résultent, selon lui, pour l'interprétation du théâtre d'Euripide et notamment des pièces antérieures. Le sens de l'*agon* des *Troyennes* dépend largement, me semble-t-il, de la place qu'il occupe dans l'action, et du fait qu'il doit entraîner une décision de Ménélas en faveur de l'une des deux parties. Il s'agit pour Hécube de démontrer que l'acte d'Hélène est « volontaire » (*έκουσίως* dit Ménélas, v. 1037). Ce terme a des implications juridiques, et le contenu du plaidoyer d'Hécube s'en ressent. Il consiste à prouver qu'Hélène n'a pas agi sous l'influence d'un dieu, bien sûr, mais aussi qu'elle n'a pas agi de manière « involontaire », sous l'empire d'une passion: c'est du moins ce que je conclus en observant qu'Hécube dénonce avant tout chez Hélène l'opération du *voūç*. Vous avez insisté sur ce fait; mais vous avez ajouté, si je ne me trompe, qu'à cette occasion le poète analysait les dispositions intimes d'Hélène, en énumérant les mobiles psychologiques de son action. A vrai dire, je verrais plutôt, dans ces vers, le mouvement d'une explication, ou d'une reconstruction, de la conduite d'Hélène à la manière des orateurs. Ce qui est visé, me semble-t-il, ce ne sont pas des sentiments distincts, dont l'un serait la passion sensuelle, l'autre la soif de luxe, etc.,

mais toujours Hélène, Hélène responsable, parce qu'au centre de sa conduite il y a sa raison et sa volonté défaillantes (en ce sens, à mon avis, τὰ μῶρα et ἐξεμαργάθης, v. 989, 992). C'est pourquoi il me paraît improbable que, dans ce passage, Euripide désigne la passion pour elle-même, en tant que puissance instinctive, et je doute qu'il nous y découvre sa pensée, comme une sorte de programme indépendant de la pièce et de la situation réciproque des personnages.

J'en dirais autant du fragment des *Crétois* (*Suppl. Eur.*, p. 22-24 von Arnim), qui pose le même problème de façon plus aiguë, parce qu'il se place peut-être assez haut dans la production d'Euripide. Pasiphaé se défend en reportant sur Poséidon l'origine de son aberration; et l'on admet que cette apologie est condamnée par le poète entre autres parce que Minos la rejette expressément. Or le chœur prend le parti de Pasiphaé et ce que nous savons de l'action semble indiquer que Minos n'y était pas ménagé par le poète. Toute autre question mise à part, il ne me semble pas que l'apologie de Pasiphaé puisse être interprétée sans tenir compte de la situation dans laquelle elle s'insère, ni que l'on puisse affirmer équitablement que le poète est pour ou contre le point de vue développé par un de ses personnages.

Un mot sur Phèdre enfin. Vous avez dit que les premières paroles de la ρῆσις écartaient l'explication mythologique de la passion à laquelle le chœur et la nourrice se rallient. Le fait est que ce ne sont pas seulement le chœur et la nourrice qui présentent l'amour sous ce jour-là, mais Phèdre elle-même. Elle en parle comme d'une δαίμονος ἀτη (v. 241). Sans doute, quand elle s'exprime ainsi, Phèdre délire. Mais est-ce une raison pour éliminer ce témoignage ? M. Dodds l'a pensé et il a été généralement suivi. C'est oublier que sur la scène le langage de la folie mérite aussi d'être entendu. Dès lors, faut-il donner au début de la ρῆσις une valeur programmatique, quand il n'est pas sûr qu'il exprime toute la pensée du personnage ? Vous avez dit vous-même à propos d'un autre mot de Phèdre (v. 725) que la psychologie d'Euripide s'édifiait souvent sur « *einem doppelten Boden* ».

C'est bien ce que je crois. Mais je ne voudrais pas attribuer à cette remarque plus de poids que vous ne pensiez lui en donner vous-même.

*M. Lesky*: Darf ich zunächst fragen, M. Rivier, ob ich Sie recht verstanden habe, dass Hekabe in dem Agon der *Troaden* mit Bewusstsein den Akzent auf den νοῦς der Helena lege, um deren Position dadurch zu verschlechtern und ihre Verantwortlichkeit zu erhöhen. Dass Hekabe also mit Bewusstsein die irrationalen Elemente in Helena ausschalte.

*M. Rivier*: Ces éléments ne sont peut-être pas exclus, mais l'accent est certainement mis sur la responsabilité d'Hélène.

*M. Lesky*: Das ist zweifellos richtig. Ich habe selbst an verschiedenen Orten betont, dass man im Agon das agonale Moment jeder Partei richtig einschätzen müsse. Aber ich glaube, die Frage, um die es mir vor allen Dingen geht, bleibt davon zunächst unberührt, die Frage nämlich, ob wir die Verteidigung der Helena: «Ich bin unschuldig, alles hat Aphrodite gewirkt» als solche gelten lassen sollen, oder ob wir verstehen sollen, dass sich Helena hier hinter einen Glauben flüchtet. Ferner ist mir bewusst, dass der Fall der Kreter sehr schwierig ist, da wir nur Fragmente haben und nicht wissen, wie die Handlung gelaufen ist. Im übrigen möchte ich noch einmal betonen, wie ich es in dem Referat selbst tat, dass die Dinge bei Euripides vielfach nicht so einfach liegen; es ist mir bewusst, dass jede solche Betrachtung gleichzeitig eine Vereinfachung darstellt. Ich stimme vollkommen der Auffassung zu, dass die Mächte, die in Stücken wie der *Medea* aus dem Menschen hervorbrechen, zugleich als irrationale, dämonische Mächte verstanden werden, dass es sich durchaus nicht nur um einen psychologischen Rationalismus des Euripides handelt. Was mir besonders am Herzen lag, war aber die Frage, ob diese irrationalen Mächte für Euripides noch den Namen der alten traditionellen Gottheit führten.

*M. Zuntz*: Was ich sagen möchte, schliesst an das an, was M. Rivier gesagt hat; ich versuche, von dort aus weiter zu denken; freilich mit einem starken Vorbehalt. Mir scheint es bedenklich,

irgend eine Äusserung in einem Stück als programmatiche Äusserung des Euripides aus dem Zusammenhang herauszunehmen — was Sie ja ausdrücklich getan haben. Es ist vielleicht eine Platitude, aber wahr, wenn man sagt: es ist immer Euripides, der spricht. Sei es nun Aphrodite oder der Bote oder irgend eine Person: immer hat er ihnen ihre Worte gegeben. Nun aber zu sagen: an dieser oder jener Stelle haben wir die eigene Meinung des Euripides, das scheint mir gefährlich und falsch. Es ist eben Hecuba, die spricht, und nicht Euripides. Wollte man, wie ich Sie verstanden habe, Herr Lesky, sagen, dass das, was Hecuba sagt, als die gültige Wahrheit zu akzeptieren sei, dann würden ja alle Worte, die etwa die Götter sagen, ein sinnloses Spiel; dann hätte sowohl Kypris selbst als auch die Worte, in denen Helena sich auf Kypris bezieht, als einfacher Unsinn sich erwiesen. Wenn aber irgendein Teil des Dramas durch einen anderen Teil als Unsinn erwiesen würde, wäre das Drama als Ganzes zerstört. Auf derselben Linie liegt, glaube ich, was Sie später über die Entwicklung der Anschauung des Euripides über Erziehung gesagt haben. Jede einzelne von den Stellen, die Sie erwähnen, ist gewiss da; aber wenn Adrastos in den *Hiketiden* (913 f.) sagt, dass Erziehung möglich ist, dann scheint mir dies nicht eine nun gewonnene Erkenntnis des Euripides zu sein, sondern eben auch ein Wort, das innerhalb der Welt der Tragödie gesprochen wird.

Damit will ich nicht sagen, dass wir dies, oder alles, was in der Tragödie gesagt wird, für nicht wahr halten sollen. Aber mir scheint: was Euripides uns gibt, ist immer eine ganze Welt, innerhalb deren das Ja und das Nein, das Zulängliche und das Unzulängliche, vor uns gebracht werden, nicht damit wir uns eine Lehre aus gerade diesem Einen nehmen — dies ist wahr und jenes ist falsch —, sondern damit wir uns erinnern: es gibt alle diese verschiedenen Realitäten in der Welt und alle diese Möglichkeiten der Deutung der Realität. Wenn man einfach eine Serie Euripides-zitate bei Stobaeus hintereinander durchliest, oder die Fragmente: was einem da überwältigend bewusst wird, scheint

mir das unbegrenzte, totale Wissen von allem, was Menschen empfinden, sagen, deuten, missdeuten können; so sehr, dass dann die Frage: glaubt denn Euripides dies, oder glaubt er das, mir gegenstandslos zu werden scheint. Es heisst dies nicht, dass alles unwahr ist, weil zu jedem ein Gegensatz da ist, sondern dass vielmehr das Hinstellen des plus A und minus A, plus B und minus B, dass eben dies den, der den Tragödien folgt, allmählich zur Klarheit führen, ihm die Welt klarer machen kann; wie in einem platonischen Dialog die falsche Position am Anfang nicht nur da ist, um widerlegt zu werden, sondern auch ein Stück Wahrheit enthält. Die totale Wahrheit kann kein Mensch aussprechen; aber die Welt mehr und mehr richtig zu durchschauen, das, scheint mir, ist's, wohin er uns führt — eher als dass wir sagen könnten: hier, an dieser oder jener Stelle, hat uns Euripides gesagt: « Dies ist wahr, also ist jenes falsch ».

*M. Lesky:* Es ist in dem, was Herr Zuntz sagte, eine Verschiedenheit der Anschauungen zum Ausdruck gekommen, die mehr oder minder latent seit Beginn unserer gemeinsamen Arbeit vorhanden ist, und ich möchte das Problem vielleicht dadurch klarer machen, dass ich es in etwas anderer Fassung umschreibe. Es ist einfach die Frage: gibt es in der euripideischen Tragödie überrollenmässige Gestaltung? Mit anderen Worten: gibt es Stellen, wo durch den Mund seiner Personen der Dichter selbst spricht? Nach Ihrer Meinung gibt es Derartiges nicht, wir haben vielmehr immer nur die Rolle und die Rolle im Stück zu sehen. Hier bin ich allerdings anderer Auffassung; es scheint mir in der Partie der *Hekabe* (592 ff.), die ich eben im Zusammenhang mit der Diskussion des Erziehungsproblems bei Euripides nannte, ein besonders prägnantes Beispiel dafür gegeben zu sein, wie der Dichter im Rahmen einer Szene eigene Überlegungen zu Worte kommen lässt. Hekabe hat eben die Nachricht von dem tapferen Sterben ihrer Tochter Polyxena erhalten und ergeht sich nun in einer Digression über den Wert oder Unwert der Erziehung, deren Problematik sie diskutiert. Selbstverständlich meine ich nicht, dass der Dichter den Faden seines Stückes nun einmal ganz

beiseite legt und sagt: «jetzt will ich eine kleine Vorlesung halten». Die Verbindung zum Ganzen des Stückes ist vorhanden, und insofern stimme ich Ihnen zu, Herr Zuntz, aber andererseits ist diese Verbindung doch hier bis aufs Äusserste gelockert. Die Mutter, die den Tod ihres Kindes erfährt, und nun, — wir müssen wirklich sagen — eine Betrachtung über das Wesen der Erziehung anstellt, diese Mutter weicht hier wirklich vor dem Dichter zurück, der von Gedanken spricht, die ihn zutiefst bewegen, so tief aus seiner Zeit heraus bewegen, dass er von ihnen sprechen muss. Besonders möchte ich Vers 603 anführen, in dem sich Hekabe selbst zur Ordnung ruft: *καὶ ταῦτα μὲν δὴ νοῦς ἐτόξευσεν μάτην*: diese Äusserungen haben nicht «zur Sache» gehört. So möchte ich doch behaupten, dass es solche überrollenmässige Gestaltung gibt, wie sie sich wohl in jeder Dramatik ergeben wird. Der Aischylos im Chor des *Agamemnon* ist doch wirklich *δίχα δ' ἄλλων μονόφρων* (757), und wenn Gyges am Ende des Hebbelschen Dramas von denen spricht, die sich als Heroen des Fortschrittes opfern und ihrer Zeit voranschreiten, so ist das doch wirklich Hebbel, und ich glaube nicht, dass die Frage: «Wo können wir den Dichter selbst hören?» das Kunstwerk zerstört. Gewiss werden in einem Agon alle Mittel der Dialektik entfaltet, aber ich weiss nicht, ob die Frage verboten ist, auf wessen Seite der Dichter das Recht sieht.

Das sind grosse grundsätzliche Verschiedenheiten und es ist, glaube ich, sehr gut, dass sie klar herausgekommen sind. Nur gegen den Verdacht möchte ich mich wehren, dass ich etwa meine, so vorgehen zu können, wie Wilhelm Nestle in seinem Buche vorgegangen ist (*Euripides als Dichter der griechischen Aufklärung*), wo einfach Stelle an Stelle gereiht wird und so die «Ansichten des Euripides» über die Sklaven, über die Ehe, usw. gesammelt werden. Es ist mir vielmehr bewusst, dass die interpretatorische Bestimmung der überrollenmässigen Gestaltung ausserordentlich schwierig ist und dass sie auch nur in wenigen Fällen gelingen wird.

*M. Diller:* Ich möchte mich doch ganz weitgehend auf die

Seite von Herrn Zuntz stellen. Auch ich glaube, dass die Tragödie nur in ihrem dialektischen Gang ein wahres Ganzes ergibt, und ich möchte das durch ein nochmaliges Eingehen auf den Agon in den *Troerinnen* etwas deutlicher zu machen versuchen. Ich würde Ihnen nur recht geben, Herr Lesky, in der Deutung der Verse 987/988, dass Hekabe der Helena vorhält, dass ihr lüsterner Sinn sie zu Paris zog, dass es aber nur eine Ausrede ist, wenn sie sich jetzt hinter der Göttin verschanzt; das scheint mir allerdings aus den Versen hervorzugehen. Aber wenn sich Helena nun auf die Göttin beruft, ist dann alles so unrecht, was sie da sagt? Wir wollen die Frage jetzt aus dem Spiel lassen, auf die es Ihnen ja weitgehend ankam, ob es die Göttin, die geglaubte Göttin, ist oder die irrationale Macht der Liebe; wenn aber Helena höhnisch zu Hekabe sagt (948): «Versuche es einmal, stärker zu sein als Zeus, der über die anderen Götter die Obergewalt hat, aber Sklave der Kypbris ist», behält sie im Gang der Handlung recht, denn Menelaos' Entscheidung, dass er gegen Hekabes Willen Helena bei sich behält, ist ja doch das Ergebnis, das kommen muss. Das weiß jeder, der den Gang der Dinge übersieht, und so kommt es tatsächlich, und das scheint mir zu zeigen, wie die Dinge immer hin- und hergehen, und ich muss gestehen, dass ich meine Befriedigung bei dem Umgang mit der Tragödie immer wieder darin finde, dass ich sehe, es geht nicht auf, die Dinge komplizieren sich, sei es in einem tragischen oder einem ironischen Sinn, was bekanntlich oft dasselbe ist.

M. Lesky: Ja, aber ich möchte doch betonen, dass es mir eben um die Frage ging, die Herr Diller jetzt auf die Seite gestellt hat. Dass in der Tragödie des Euripides die irrationalen Mächte eine unerhörte Rolle spielen und dass sich aus ihnen echte Tragik entwickelt, ausweglose Tragik, bei der wir nicht mit einer Formel die Lösung geben können, das ist genau so meine Ansicht wie die von Herrn Diller. Ich habe auch in meinem Referat betont, dass von ihr ein unmittelbarer Weg zur Anschauung von Herrn Rivier führt. Anderseits habe ich nun einmal das Problem — dieses Recht möchte ich für mich bean-

spruchen — just so gestellt: sind diese irrationalen Mächte für Euripides jene des alten Mythos, oder sind sie für ihn bereits anderer Art, und die Fragestellung ist, glaube ich, geistesgeschichtlich zum mindestens erlaubt.

*M. Martin*: La doctrine qui vient d'être exprimée par M. Zuntz et à laquelle M. Diller a donné son approbation est au fond ce qu'on appelle en français la doctrine de l'Art pour l'Art, selon laquelle l'artiste n'a absolument à s'occuper que des règles de son art. Acceptable en théorie, cette doctrine peut-elle être réellement appliquée ? L'artiste, malgré tout, n'est pas seulement un artiste; c'est un homme, avec ses idées sur la société, sur l'humanité; celles-ci transparaissent inévitablement dans ses personnages. Bien sûr, il pourra dire, en cas de critique: « c'est mon personnage qui parle; moi, je n'y suis pour rien », et cette réponse est théoriquement valable. Mais il faut remarquer que le public athénien n'en a pas jugé ainsi; il discernait chez les poètes tragiques, et notamment chez Euripide, le retour de certaines théories, la reprise de certaines attitudes, que j'appellerai dominantes. Dans le cas d'Euripide, ces dominantes ne plaisaient pas au public, qui les tenait pour dangereuses et révolutionnaires; il n'a donc pas fait sienne la doctrine de l'Art pour l'Art. Et je doute, d'ailleurs, que les poètes de cette époque l'eussent acceptée, parce qu'ils se considéraient (cela ressort nettement des *Grenouilles* d'Aristophane) comme les éducateurs du peuple, ayant une mission sociale et civique à remplir. Mon opinion, par conséquent, est qu'il est légitime de chercher à déterminer les dominantes du théâtre d'Euripide.

Cela dit, je voudrais poser à M. Lesky une question précise. Que faut-il entendre par le mot *voūç*, tel qu'il est employé au vers 886 des *Troyennes*, par exemple ? On répète qu'Euripide est un poète rationaliste; à la vérité, ce terme ne me paraît guère heureux quand il est appliqué à Euripide. En dépit de la critique qu'il a exercée directement ou indirectement sur les traditions religieuses et les mythes, Euripide n'était pas nécessairement un positiviste, un de ces esprits secs qui ne croient qu'à la cau-

salité physique et qui éliminent du monde toute espèce de mystère. Euripide a probablement déplacé le sens du mystère, et peut-être l'a-t-il approfondi, en le fixant non plus au ciel mais dans la conscience humaine. Dès lors que faut-il entendre par *voūç*? *Intellekt* et *Verstand* me paraissent trop étroits. Mon sentiment est que le terme unit encore des éléments que notre psychologie sépare aujourd'hui, mais que les Grecs ne distinguaient pas, peut-être avec raison. L'homme est un tout complexe, chez qui le même aspect ne domine pas à tout moment; et il en va de même chez Euripide. Qu'un personnage d'Euripide change d'avis, qu'il semble se contredire, c'est précisément pour cela qu'il vit! S'il était toujours le même, s'il ne se produisait pas en lui des modifications, ce serait un mannequin, non pas un personnage vivant.

*M. Lesky*: Ja, das Wort *voūç* hat natürlich seine Geschichte. Ich erinnere etwa an die schöne Arbeit von Kurt von Fritz (*Class. Philol.* 1943, 79-93; 1945, 223-242; 1946, 12-34). Die Frage geht für uns wohl nur darum, was das Wort bei Euripides bedeutet, und da möchte ich doch, gestützt auf manches in Meissners Dissertation, meinen, dass mit *voūç* hier das ganze Seelenleben, die ganze Person gemeint ist, gesehen vom Aspekt des Intellektuellen, wobei aber doch der Mensch als Ganzes erfasst wird.

Ich möchte auch noch im Zusammenhang mit der Frage nach dem Wesen des *voūç* betonen, wie wichtig das Hekabe-Gebet der *Troaden* ist, denn wenn dort die Möglichkeit erwogen wird, das, was die Leute Zeus, die höchste Potenz, nennen, sei einfach der *voūç βροτῶν* (886), da sieht man aufs neue, wie sehr der Weg von diesen Äusserungen des Euripides zur Anerkennung übernatürlicher Mächte geht: es ist dies der Punkt, in dem ich mich mit Herrn Rivier begegne.

*M. Zuntz*: « Sobald man spricht, beginnt man schon zu irren ». Wenn man eines sagt, kann man in dem Augenblick nicht all das andere sagen, das damit zusammenhängt; und doch ist die Wahrheit im Ganzen und nicht im Teil. Demnach hoffe ich, dass wir hier nicht das Gefühl eines wirklichen Gegensatzes in unseren

Auffassungen haben — was, glaube ich, nur bedeuten würde, dass wir unsere Auffassungen zu einseitig oder zu verschärfend darstellen. Z. B. ist es gewiss niemandem verboten, in einem besonderen Wort des Euripides eine besonders bedeutsame, tiefe, wegweisende Einsicht zu finden und natürlich werden anderseits gelegentlich Worte gesprochen, die ganz deutlich falsch oder unwesentlich oder unerheblich sind. Es ist also hier wie immer im Leben, es ist eine Frage des Akzentes, der Nuance; eher als dass der eine sagte: « l'Art pour l'Art », der andere dagegen: « Nein, hier ist das Wahre und dort das Falsche ». Wir müssen uns hüten, es so zu verschärfen.

Wenn ich noch versuche, das genauer zu umschreiben, was mir bei dieser Auseinandersetzung wesentlich scheint: man sollte doch, glaube ich, eben nicht sagen: Hekabe gegen Helena sagt das, was die endgültige, richtige Analyse und Deutung der Situation ist; denn damit, scheint mir doch, würde das vorher Gesagte, z. B. die Beziehungen auf die Götter und besonders auf Kypris, zum Unsinn. Hekabe gibt *eine*, sehr penetrante, Deutung der Situation. Wenn wir trotzdem Kypris als Verursacherin präsentiert bekommen, so heisst das doch wohl, dass es für diese, wie für alle Situationen und Fakten, eben verschiedene Möglichkeiten des Deutens gibt, deren eine die andere nicht vollkommen ausschliesst. Vielmehr, wenn wir allen nachdenken, werden wir selbst richtiger, tiefer, umfassender, kompletter werden. In dem Sinn wehre ich mich dagegen, dass man sagt: « Hier spricht Euripides und das ist seine wahre Meinung; also ist der Rest unerheblich ».

Als ein anderes Beispiel darf ich vielleicht eine Stelle erwähnen, die immer als besonders extrem zitiert wird, nämlich der Chor in der *Elektra* (699 ff.), in dem erst ein Mythos erzählt wird und der Chor dann (737) sagt: « Ich kann das aber nicht glauben ». Auch hier wäre es, glaube ich, vorschnell zu sagen: das Ich, welches sagt: « Ich kann das nicht glauben », das ist nun Euripides persönlich, der uns sagt: « Ich, Euripides, glaube diesen Mythos nicht ». Es ist ja immer noch der Chor, der spricht, und

man sollte sich, glaube ich, auch da noch fragen: « Was bedeutet es, wenn der Chor im Drama das sagt? » Dann würde man, glaube ich, sehen, dass auch diese Äusserung beiträgt zu der Einsicht, zu der die *Elektra* uns verhelfen kann. Sieht man den Zusammenhang an, so wird da, scheint mir, ganz klar gesagt: « Hier seht ihr Menschen, die ringen, das δίκαιον zu verwirklichen. Dieses δίκαιον ist nicht nur ein Faktum zwischen einzelnen Menschen: es hat einen göttlichen Aspekt, eine göttliche Universalität. Aber freilich: in der Natur ist es nicht zu finden; Sonne, Mond und Sterne gehen ihren gesetzmässigen Gang, was immer Menschen tun oder irren oder leiden ». Wir werden im Zusammenhang der *Elektra*, glaube ich, angeleitet zu sehen, wo in der Welt der Ort des δίκαιον ist. Sonne, Mond und Sterne kümmern sich nicht darum. Andererseits ist es nicht nur ein Produkt menschlicher Vorurteile: es ist — modern gesprochen — eine transzendentale Realität.

Dies also als ein Beispiel, wie ich meine, dass man auch solche sehr persönlich klingende Äusserungen doch nicht einfach als Privatäusserung der Dichters, unabhängig vom Drama, auffassen soll. Sie erweisen sich, glaube ich, als viel bedeutender, wenn wir sie im Rahmen des Dramas zu verstehen suchen. Und trotzdem, — da wir ja versuchen, wenn möglich nicht pedantisch zu sein — will ich Ihnen, M. Martin, gern zugeben, dass wir oft, und wohl mit Recht, empfinden: « Hier spricht Euripides besonders mit eigenem Gefühl, aus eigener Erfahrung; z. B. in οὐ παύσομαι τὰς χάριτας, κτλ. ». Gewiss, das ist der Chor und es gehört ins Drama, und doch ist nicht verboten zu denken, dass der Chor dies nicht so schön und stark sagen würde, wenn Euripides, der Mensch Euripides, es nicht so schön und stark gefühlt hätte.

*M. Lesky:* Ich möchte zunächst aufs Ganze gesehen sagen, dass ich die von Herrn Zuntz und mir entwickelten Anschauungen als komplementär verstehe. Es ist zweifellos erlaubt, ein Kunstwerk zunächst ohne jede andere Frage nur als Kunstwerk zu betrachten, und es wäre gut, wenn man das öfter getan hätte.

Anderseits aber glaube ich, dass es durchaus berechtigte Fragestellungen gibt, die den Schöpfer dieses Werkes und seine Auseinandersetzung mit der Welt angehen. Schliesslich ist auch Reinhardt in seinem letzten Essay, den wir sicher beide hochschätzen, nicht anders vorgegangen, wenn er nicht nach der Gestalt der einzelnen Werke oder nach der Rolle einzelner Personen, sondern nach der « Sinneskrise bei Euripides » fragte (*Die Neue Rundschau*, 68, 1957, 615-646). Sie haben, Herr Zuntz, dann noch eine andere grundsätzlich wichtige Frage angeschnitten. Sie sagten: « Wenn die Hekabe der *Troaden* recht hätte, würde ja ein Teil des Stücks sinnlos. » Da möchte ich an die *Elektra* erinnern: die ganze Handlung des Stücks ist doch auf dem Befehle Apollons aufgebaut, und am Schluss des Stücks wird dieser Befehl von den Dioskuren als töricht erklärt. Daran hat A. W. Schlegel schweren Anstoss genommen und gefragt, warum Euripides denn sein Stück geschrieben habe, wenn er es am Ende selber zerstört. Hier ist zu keiner glatten Lösung zu kommen, wir können nur die Dissonanz anerkennen, die nun einmal durch einzelne Dramen des Euripides geht und ihren letzten Grund in seiner Persönlichkeit hat.

Mit einem Wort möchte ich noch auf den Agon der *Troaden* zurückkommen. Helena sagt (940-50): « Kypris ist nach Sparta gekommen, Kypris war in der Begleitung des Paris, von ihr wurde ich zu meinem Tun gezwungen ». Eine durchaus beim Einzelnen verweilende Rechtfertigung und die, glaube ich, wird von Hekabe wirklich widerlegt. In einem Agon können beide Parteien recht haben oder keine oder eine von ihnen, vier Fälle also, deren einer dem Dichter als das vor Augen stehen muss, was er mit der Szene auszudrücken beabsichtigt. So glaube ich denn, dass die Frage nach der Verteilung von Richtig und Unrichtig im Agon nicht an der Dichtung vorbeiführt, sondern etwas für ihr Gefüge Wesentliches betrifft.

*M. Rivier*: Pour déceler la pensée personnelle d'Euripide parmi les répliques de ses personnages, il faut bien que nous formions une hypothèse sur la nature de cette pensée et son

orientation. Nous avons vu, l'autre jour, combien il est difficile de remonter des pièces conservées aux idées du poète. Une marge d'à priori subsiste, dans laquelle les conceptions de l'interprète ont une incidence inévitable; c'est le cas de l'ouvrage de B. Meissner que M. Lesky a cité. Comme son titre le montre déjà (*Mythisches und Rationales in der Psychologie der euripideischen Tragödie*), il procède d'une opposition radicale entre ce qui est mythique et ce qui est rationnel. Cette perspective, si elle ne préjuge pas de tous les résultats de l'analyse, ne peut manquer d'en influencer le cours: dans un précédent Entretien, je me suis déjà demandé si elle était entièrement valable pour Euripide et son époque. Bernhard Meissner attribue à Euripide une « Polemik gegen dämonistische Vorstellungen in der Psychologie »; il estime que le poète a rejeté le mythe et choisi la raison, en tant qu'elle élimine le divin sous toutes ses formes de l'explication des phénomènes humains: les sentiments n'ont plus d'autre horizon que celui de leurs causes « naturelles », où les instincts tiennent une large place. On voit que la découverte des forces irrationnelles logées dans la psyché humaine fait partie intégrante de ce rationalisme. Et sans doute cette définition satisfait notre esprit; elle est, pour un moderne, la seule possible, la seule qui soit cohérente. Reste à savoir si elle est applicable aux Grecs du v<sup>e</sup> siècle, et si les textes d'Euripide s'y laissent exactement réduire. M. Lesky a dit, je crois, que « les forces instinctives présentées par Euripide n'avaient pas un caractère étroitement ni exclusivement psychologique, qu'une passion pouvait être irrationnelle et démonique à la fois ». C'est évidemment une correction notable des vues de Bernhard Meissner.

*M. Lesky:* Ich möchte dem durchaus beipflichten und daran erinnern, wie ich nach Ihrem schönen Vortrag lebhaft der Formulierung « naturelle et divine » zustimmte und auch betonte, dass ich hier keine Antithese erblicke. Sie haben vollkommen recht, dass Meissner hier zu scharfe Grenzlinien gezogen hat. Worin ich aber den Wert seiner Arbeit erblicke, das sind die wortgeschichtlichen Untersuchungen, in denen er einmal die

Frage aufgeworfen hat: In welcher Wortgestalt manifestieren sich überhaupt die psychologischen Komponenten des euripideischen Werkes ?

*M. Winnington-Ingram)* Nous aurions tous beaucoup à dire encore, mais l'heure avance. Je vous propose d'en rester là, afin de ne point abuser de la patience de notre hôte.

V

R. P. WINNINGTON-INGRAM  
Hippolytus: A Study in Causation



## HIPPOLYTUS: A STUDY IN CAUSATION

WHY did the events happen as they did? This is no problem to Aphrodite or to Artemis. Bitter enemies though they may be, on one point they are agreed—that what takes place is the work of a god; and the responsibility which Aphrodite claims in the Prologue is endorsed by Artemis in the closing scene. Yet the human characters seem to choose their courses and to work out their disasters on the plane of human circumstance and motive, so that Wilamowitz could say: «Für das Verständnis von dem was geschieht könnte Aphrodite fehlen.» (Though I should myself prefer to ask whether the action is not necessary to our understanding of Aphrodite.) Another critic finds it the very purpose of the play to demonstrate that human freedom is illusory. Various views have been held by various scholars; and at the moment I do not wish to express one of my own. Though I would ask a question. Where else does Euripides use a god or gods as the spokesmen of his deepest insight? (In the *Bacchae* do we not learn far more about Dionysus from the Chorus and the Messengers than from anything Dionysus himself says?) However that may be, the degree of truth which may reside in the utterances of the two goddesses can only be determined by close study of the action as a whole.

I have chosen my original question as the starting-point for a survey which will range widely. The play is rich, complex, subtly-patterned (as are few of Euripides): in a brief paper one can only single out certain aspects and certain details, hoping that the selection does not too seriously falsify the total work of art. I shall from time to time give warnings against over-simplification, but I know that I shall myself be guilty of this critical fault, which I hope may be corrected in the discussion that follows.

Aphrodite and Artemis. The symmetry of the two goddesses, whose appearances frame the disastrous action, is a striking formal device, which must be significant. Here are two divine powers—one of sexual passion, the other of sexual purity. With the two principal characters they form a pattern. It may be useful at the outset to make clear that this pattern is not a simple one. This is no clash between two characters who are, severally, adherents of one and the other goddess. In the first *Hippolytus* it seems as though Phaedra was as committed to the camp of Aphrodite as Hippolytus to that of Artemis, but in our play she has no such loyalty. Nor is there a clash between the goddesses in the soul of either character. While there is psychological conflict in Phaedra, it is not precisely a conflict between what Aphrodite and Artemis stand for; and there is no conflict in Hippolytus at all. And that is interesting, if we compare the *Hippolytus* with the *Bacchae*. Dionysus takes his revenge by releasing in those who have rejected him the instincts which they have repressed. That is what happened to Agave and her sisters. The case of Pentheus is even more relevant, if (as I think) he is represented as having repressed his sexual instinct. In our play it is not Hippolytus but Phaedra who represses—or attempts to repress—her instincts, not out of puritanism, but out of respect for social obligations. Hippolytus is untouched by sex, and his ruin is not worked out in terms of his own conflicts, which do not exist. There was no psychological reason whatever why Hippolytus should not have gone on indefinitely with his young friends, breaking in horses, hunting, eating hearty meals, competing in the games, and communing with Artemis in the pure meadows. It was a life eminently and (at least while youth lasted) indefinitely satisfactory within the closed circle in which he sought to live. Why then does he come to grief? Was it through external causes only—through Phaedra, through Aphrodite? Or did he contribute to his own

undoing ? If so, it was not through any inner discord in his own heart.

Like Euripides, I have been careful to bring Hippolytus first upon the stage, particularly since Phaedra will hold it for so long ! Hippolytus in the perfection of his harmonious life. Ascetic in point of sex alone, he goes off to eat a hearty meal (112)—to be succeeded by Phaedra, who out of love is starving herself to death and reduced to the extremity of bodily weakness. Why then did Phaedra come to grief ? She was a woman of fine intelligence and admirable principles. Yet her efforts to master her disgraceful passion were vain, and she was led into a series of disastrous actions. Why ? Because Aphrodite is irresistible, ήν πολλή ῥυῆ ? Because in face of passion intelligence and resolution are futile ? And Socrates was wrong when he equated virtue with knowledge ?

As a key to the interpretation of the play as a whole, these formulations suffer from their exclusive relevance to Phaedra. Even in relation to Phaedra they strike me as inadequate by reason of an excessive generality. The devastating power of emotion in human life—that is indeed something by which Euripides was obsessed, not least during the period in which he wrote the *Hippolytus*; and he was hardly sanguine about the ability of men, individually or collectively, to control this power by intelligence. But Euripides is not merely concerned to show Phaedra being worsted by emotion—another of a class with Medea and Hecuba—but also to show *why*, in the specific circumstances of her case, she was so worsted.

Why human beings fail to carry out their virtuous resolutions was a question to which Phaedra herself had given some attention. (373 ff.) «Women of Trozen . . . , in time gone by I have reflected in the long watches of the night on how man's life is ruined. And it seems to me that it is not in the nature of their intelligence (*κατὰ γνώμης φύσιν*)

that they go wrong—for many have sound sense ( $\tauὸ εὖ φρονεῖν$ ). No, one must look at it this way. We know quite clearly what is good, but we do not carry it out, some from inertia, others because they put some other pleasure before the right. And life has many pleasures ». This passage has been discussed acutely by Professor Snell,<sup>1</sup> who finds in it not only a reaction to the Socratic paradox that virtue is knowledge but evidence for dating the first formulation of that paradox. I have no wish to challenge this conclusion, which seems plausible, if not certain. Where I join issue with him is in his assertion that the passage is only loosely, if at all, related to the situation of Phaedra. He can of course point out that the force which frustrated Phaedra's good resolutions was her love for Hippolytus—a passion, a sickness, a madness. Whereas she goes on: « Life has many pleasures. Long gossips and leisure—that delightful but dangerous thing. And modesty ( $αἰδώς$ ) ». And she proceeds to distinguish between two kinds of « modesty » or « shame »—one which is honourable, the other « a burden on the house ». But Snell's argument is surely double-edged. For, if (on the face of it) these factors—inertia, the pleasures of gossip and idleness and modesty, are not relevant to the passion of Phaedra, are they not also strange examples to select in order to illustrate the principle of *video meliora proboque; deteriora sequor* and to refute the Socratic paradox? It would seem singularly incompetent on the part of Euripides to choose instances which do not fit either his dramatic or his undramatic concerns.

I think there is a simple explanation. If Euripides had been arguing with Socrates in the market-place, these would be strange examples to select. Yet it is natural for Phaedra—a woman speaking to women (cf. 405 ff., and particularly 395-7)—to select them, for they are part (one might almost

<sup>1</sup> *Philologus*, 97 (1948), 125 ff.

say the whole) of her experience.<sup>1</sup> We can see then what Euripides is doing. As Phaedra follows her train of thought, the dramatist is revealing to his audience something of dramatic importance. He is revealing her environment; and that, I suggest, is an essential factor in the causation of the tragedy.

Human beings are the product of heredity and environment. That is how we might put it, but there is nothing specifically modern in the idea. For the Greeks there was φύσις, the hereditary endowment; and there was τροφή and παιδεία, a notion which extends from the upbringing of children to the whole trend of the cultural environment. One aspect in which this distinction greatly occupied the thoughts of the contemporaries of Euripides was in the sophistic antithesis between φύσις and νόμος (a theme to which we shall recur). Euripides, who was aware that no human being can be fully accounted for without reference to his heredity and environment, has given Phaedra both.

When she has decided to reveal her love for Hippolytus to the Nurse, she cannot bring herself to make the revelation directly. The first step is to indicate that she is in love. The way she does it is too subtle for the Nurse, who does not see the point of these references to Pasiphae and Ariadne. « You mean the love she had for the bull » (338) ? The references are meant for us: they are meant to bring home to us the heredity of Phaedra; and that is the meaning of her remark (343): ἐκεῖθεν ἡμεῖς οὐ νεωστὶ δυστυχεῖς —the roots of her misfortunes are in the past. It is not a question of inherited guilt, but of inherited sexuality.<sup>2</sup> In fact,

<sup>1</sup> « Die Frau, die Königin redet, ihr βίος bringt diese ἡδοναί mit sich » (WILAMOWITZ, *Hermes*, 15, 516 and *Euripides Hippolytos*, 1891, 203). The inclusion of αἰδώς among pleasures is a difficulty. It may be that, as Wilamowitz says (203, n. 1), there is « ein leichtes zeugma ». That anything has gone seriously wrong with the text I do not believe.

<sup>2</sup> Pasiphae's bull is no less a symbol of sex than that which came out of the sea to destroy Hippolytus.

both the principal characters have hereditary backgrounds relevant to their character and behaviour. Hippolytus is the son of an Amazon (a fact emphasized at salient points in the play); and the poet intends, as has often been suggested, to indicate that it is from his mother that he has inherited his peculiar temperament. Phaedra is daughter of the woman that loved a bull and sister of Ariadne. This too is surely the point of the repeated references to Crete—to remind us of this background. When the secret is out, the Chorus end their short song of horror with the words: (372) ὃ τάλαινα παῖς Κρησία. What happened to this ill-starred child of Crete, Pasiphae's daughter, when she came to Greece? What environment did she find? That, I suggest, is just precisely what is told us in the long speech which Phaedra now makes.

The audience liked such speeches, and Euripides liked writing them. They may strike us as undramatic, but we should not be in too great a hurry to discount them as rhetorical exercises. The form is rhetorical, but the content is often (I do not say always) closely relevant to the drama. This is certainly true of Phaedra's speech. It opens with a generalization about the failure of human beings, despite their intelligence, to act rightly. But this turns out to be illustrated with emotional factors, with « pleasures », which are part of her experience. More than that, they give a picture of her life (corresponding to the picture which we gain elsewhere of the life of Hippolytus) and so provide a background to the account she now gives of her struggles. Phaedra is a lady, a queen, and belongs essentially to the palace.<sup>1</sup> There she lives surrounded by her servants. She has nothing to do, but passes her time in sweet idleness, in long gossiping conversations and (as we have seen) introspective reflections upon human life. She lives in a

<sup>1</sup> A point brought out earlier in the play by contrast both with Hippolytus and with the Chorus (cf. 121 ff.).

house upon which αἰδώς lies like a burden (but more of this hereafter). Is it excessively and inadmissibly « psychological » to suggest that Euripides knew well that these were fatal conditions and that, despite the clearness of her intelligence and the sincerity of her intentions, Phaedra was defeated from the start. « Secondly », she says (398 ff.), « I took thought how I might bear my insane passion nobly, overcoming it with self-control ( $\tauῷ σωφρονεῖν$ ) ». An impossible task, surely, for an idle brooding queen: for one devil she expelled, seven were waiting to take its place. And of course she found it impossible. « Thirdly, when I did not succeed in mastering Cypris by these means . . . »

My point is simply this. Euripides is not demonstrating that passion *in abstracto* is too strong for intelligence *in abstracto*, but showing how, given certain antecedents and circumstances, it is too strong. Given certain circumstances. But the idle palace does not constitute the whole environment of Phaedra. Among the environmental factors which determine our lives can be counted (can they not ?) the moral standards of the society and class to which we belong. Phaedra had her moral code and her ideals:  $\sigmaωφροσύνη$  — εὔκλεια — αἰδώς.

About εὔκλεια and its paramount importance this aristocrat—or should we say this typical Greek ?—had no doubts (unfortunately). By αἰδώς she was puzzled (385 ff.):

δισσαὶ δ’ εἰσίν, ἡ μὲν οὐ κακή,  
ἡ δ’ ἄχθος οἴκων. εἰ δ’ ὁ καιρὸς ἦν σαρῆς,  
οὐκ ἀν δύ’ ἥστην ταῦτ’ ἔχοντε γράμματα.

What is the good and what the bad *aidos*? And are they both illustrated in the play? The passage has been much discussed.<sup>1</sup> It has been suggested that the bad *aidos* was that respect for the suppliant which caused (if it did

<sup>1</sup> E.g. E. R. DODDS, *C. R.*, 39, 102 and 43, 97 ff.; C. E. von ERFFA, ΑΙΔΩΣ, 166 ff.; SNELL, *op. cit.*

cause) Phaedra to reveal her secret to the Nurse. This did indeed lead ultimately to disaster. But Phaedra was not to know this yet. There is no sign whatever that she regrets the revelation; she is still firm in her resolution to die, already taken. The *aidos* of Phaedra towards the Nurse cannot in any case be the ἄγθος οἴκων here—because it was the cause of action; and Phaedra is giving the reasons why people (why women) fail to act.

A passage in the *Ion* may throw light. « Listen then to my story », says Creusa (336 f.), « —but no, I am ashamed (*αἰδούμεθα*) ». And Ion replies: οὐ τάρα πράξεις οὐδέν ἀργὸς ἡ θεός. Phaedra is puzzled. She has been brought up to regard a proper modesty as a virtue, particularly in a woman, particularly in an aristocrat, and yet she feels that this modesty, this reserve, this fear of criticism, can be indulged to the point of obstructing virtuous action. That is all Phaedra means. But just as, in the references to inertia, gossip and leisure, Euripides is depicting the environment which has contributed psychologically to Phaedra's plight, so too with *aidos*, except that *aidos* is a mental attitude, a moral standard and an ideal. *Aidos* was the feeling of modest shame, which dictated silence. It was the shame that Phaedra felt (244), when she had revealed her love obliquely through fantasy (208 f.). She was ashamed, because, however oblique the revelation and however little understood, it was a betrayal of the first of her resolutions: (394) σιγᾶν τήνδε καὶ κρύπτειν νόσον. Hence (240): ποῖ παρεπλάγχθη γνώμης ἀγαθῆς; It was a noble resolution. But at what cost could repression succeed, if at all? Euripides knew the human mind well enough to answer that question. The answer is given by the neurotic state in which Phaedra is presented to us at her first entry,<sup>1</sup> torn between her shame and her longing to reveal herself. Paradoxically, then, it is the noble *aidos* of

<sup>1</sup> Well described by Dodds.

Phaedra that has contributed to the state of mind (and body) which makes possible the whole disastrous sequence. No wonder that (at 247 ff.) she feels the choice too much for her; and we see her death, not (as she would later—402—have us see it) as *κράτιστον... βουλευμάτων*, but in the light of an abdication of choice: *ἀλλὰ κρατεῖ μὴ γιγνώσκοντ' ἀπολέσθαι*.

In this interpretation of that passage I am confirmed by Mr. Bernard Knox (in his original and important article in *Yale Classical Studies XIII*), who points out that this attitude of mind foreshadows the crucial abdication of choice by Phaedra, when she allows the Nurse to take charge of her affairs. But, before we come to that scene, *aidos* has a different role to play, in close partnership with another article in Phaedra's code. *Εὔκλεια* has recently been described<sup>1</sup> as « das wichtigste Leitmotiv des Dramas ». This may be going too far, but the theme is certainly of primary importance, particularly in the later phases of Phaedra's catastrophe. It first emerges at 329 ff. It emerges in the form of a dilemma. The Nurse is pleading with her and has adopted the posture of a suppliant. Why does Phaedra yield? There can be no doubt that the fundamental reason is the deep longing that she has to make the revelation. But the way must be eased for her. It is eased by the Nurse's supplience, so that Phaedra can represent her yielding as an act of *aidos*, even of *εὐσέβεια* (*σέβας γὰρ χειρὸς αἰδοῦμαι τὸ σύν*, 335). But it is eased also by the Nurse's argument, which is bound to move her. « It will kill you to hear », says Phaedra (329); « yet what I am doing does me honour » — *ἐκ τῶν γὰρ αἰσχρῶν ἐσθλὰ μηχανώμεθα*. « Then speak, and your honour will shine the brighter (*τιμιωτέρα φανῆ*). ». Phaedra is exposed to a dilemma inherent in her ideal: if honour is everything, what is the point of virtuous action, if it is known to none—neither in your life-time nor after

<sup>1</sup> Hans STROHM, *Euripides*, 104, n. 1.

your death? In revealing her love and her honourable resistance, not only to the Nurse but to the women of Trozen, Phaedra can (in the words of Mr. Knox, who has dealt admirably with this topic) « have her cake and eat it too ». She makes her long speech, which breathes the spirit of her sense of honour (cf. 403 f., 407 ff., 419 ff.); and she receives the tribute of the Chorus (431 f.). Little harm seems to have been done, and some good.

I must pass rapidly over the following scene. Under the assaults of the Nurse Phaedra still clings to her ideal of εὐκλεία. (488 f., cf. 498 f., 503 ff.) But the very violence of her reaction is a sign that she is weakening. The Nurse sees that the time has come to go to Hippolytus. She speaks of a magical cure for Phaedra's love. « I am afraid . . . that you will tell the son of Theseus ». And, because she longs for this in the very depths of her soul, she lets the Nurse go in—yet without herself taking any positive decision or accepting any responsibility.

When Phaedra addresses the Chorus (373 ff.), she can still die—and will be honoured for it. When Hippolytus has been told and has spoken, she *must* die (599 f.): but how can she now die with honour? It is in Phaedra's last scene that the theme attains its greatest prominence.<sup>1</sup> « Leave it to me, my child », the Nurse had said (521): ταῦτ' ἐγώ θήσω καλῶς; and Phaedra, like a child, had left it to her. But καλῶς to the Nurse meant one thing only—that the life of her beloved child should be saved. This was her one standard of value (cf. 252 ff.), in comparison with which all moral considerations counted for nothing. The result she produced was οὐ καλόν by any standard. At 706 ff. Phaedra resumes control over her own destiny, with the words: ἐγώ γάρ τάμα θήσομαι καλῶς. And by καλῶς she means « honourably ». By applying her standards of honour,

<sup>1</sup> Note that within 30 lines we have εὐκλεεῖς, καλῶς, οὐ καλῶς, καλῶς, εὐκλεᾶ: 687, 694, 706, 709, 717.

will she produce a result which is less disastrous ? Or even one which is truly honourable ? In fact her sense of honour leads her into an act of cruel deceit by which her honour has been tarnished down the ages. Which is ironical.

But Phaedra's mind is never simple. At 335 she responded simultaneously to the appeal of the suppliant, to the desire for outward recognition, and to the deepest cravings of her love-stricken heart. Now, in the closing lines of her part (728 ff.), love comes once more to the forefront—but turned into hatred and the desire to make Hippolytus suffer as she has suffered. This note is heard once and once only. It may be that, as W. Zürcher<sup>1</sup> has suggested, this is « Motiv-trennung », a technique which he finds in other plays, by which different impulses ascribed to the same character are kept, as it were, insulated from one another. In view of the psychological complexity of the earlier scene, however, I am inclined to think that Euripides has deliberately reserved this theme for the climax—to let us see in the last moment a deeper level of Phaedra's mind. In any case, we see once more in combination within her the instinctive and the conventional springs of action and once more (I would suggest) the conventional serving the purposes of the instinctive.

In this long account of Phaedra I may be thought to have fallen into more than one heresy. To some my account may have seemed too psychological: I offer no defence except that I believe the psychology is to be found in Euripides, in the form and language of the play. If, however, I have given the impression that this is primarily a play about Phaedra (a view which has been maintained), I plead not guilty. A case can indeed be made for regarding Hippolytus as the principal hero, but I think on that Professor Lesky is right, when he says:<sup>2</sup> « unser Stück ist die Tra-

<sup>1</sup> *Die Darstellung des Menschen im Drama des Euripides*, 86.   <sup>2</sup> *Die tragische Dichtung*, 167.

gödie eines Doppelschicksals », and that the role of Phaedra is of far from subordinate importance. The reason why I have devoted so much time to it is that, of the two leading roles, it is the more subtle and complex; and that, in order to develop my main theme (of which I assure you I have not lost sight) it was necessary to examine in some detail the causes of Phaedra's behaviour, as I conceive Euripides to have revealed them.

Let us return to the goddesses. « Aphrodite », says Mr. Knox, « tells us not only what will happen but announces her responsibility and explains her motives. It is a complete explanation and one which (even if it were not confirmed in every particular by another goddess at the end of the play) we are bound to accept ». It is indeed confirmed by Artemis: but what does she say? She says in effect (1301 ff.): « Phaedra was driven mad by Aphrodite; she tried to overcome Cypris by her intelligence ( $\gamma\gamma\omega\mu\eta$ ), but was destroyed by the craft of the Nurse against her will ». I would not go all the way with the late Professor Norwood in pouring scorn on the intellectual incompetence and moral obtuseness of Artemis. But is it not clear that she is giving a grossly over-simplified version of a highly complex affair —a version designed to give the maximum of pain to Theseus. ( $\text{o}\nu\chi\ \text{\texttt{exou}\sigma\alpha}$ : was that true? how far was it true? Euripides can tell us, but not Artemis.) What does Aphrodite say? Her preparations, she tells us, are far advanced (22 f.). If I may put it rather grotesquely, those preparations turn out to have been very elaborate indeed. She has caused Phaedra to fall in love with Hippolytus: well and good, that is within her province. Phaedra's inheritance of passion can also count as within her province. But, if she is to be responsible for the whole action, she must also have placed Phaedra in the fatal environment of the palace and (more important still) provided her, through the wider social environment, with a set of moral ideas

which proved inadequate to the situation. For all these things played a part in her downfall. Aphrodite goes on to say that she will make the truth known to Theseus, and that Theseus will curse his son and kill him. But this involves the Nurse, her single-minded devotion to her mistress, and *her* moral limitations. It involves Theseus being what Theseus was—and a relationship (or rather a complete lack of relationship) between Theseus and Hippolytus, who himself has more aspects than the scorn of Aphrodite for which he is so cruelly punished.

This is rather a grotesque way of putting it; and I may seem to be grudging the dramatist the mechanics of his plot. But I think it goes deeper than that. There is a depth and solidity in this tragedy upon the human plane that cannot adequately be expressed by two angry and sexually preoccupied goddesses. There are comments upon human life and human nature which are quite out of their range. Let us return to Phaedra and Hippolytus.

We have seen the importance of social factors in the tragedy of Phaedra: environment and ideals—*εὐκλεια*, *σωφροσύνη*, *αιδώς*. What is the case with Hippolytus? Take *αιδώς*, for instance. It is in its origins a social emotion, a social virtue; and it was as such that it was felt and exercised by Phaedra. But when Hippolytus speaks of an *Aἰδώς* which waters his sacred meadow, the abstraction must symbolize an innate quality, like the *sophrosyne* which alone qualifies a man to cull its flowers (79 f.):

ὅστις διδαχτὸν μηδέν, ἀλλ' ἐν τῇ φύσει  
τὸ σωφρονεῖν εἴληχεν ἐς τὰ πάνθ' ὁμῶς.

Is *sophrosyne* φύσει or νόμῳ? Can virtue be taught? In the age of the sophists these questions were much in the air and must have been raised in the minds of the audience by this play. Is there a *sophrosyne* that comes by nature—and a *sophrosyne* that is the product of convention? And

does the former stand the test better than the latter? This is a possible formula on which to interpret the play.<sup>1</sup> But here again we must beware of over-simplification.

Can virtue—can *sophrosyne*—be taught? Is it the product of nature or of nurture? Hippolytus believes that it is a gift of nature; and, so far as he himself is concerned, he is broadly right, for his chastity is a matter of temperament. Yet that is not the whole story, even of Hippolytus: or why should he first be introduced to us, not merely as the Amazon's son, but as the product of chaste Pittheus's education (ἀγνοῦ Πιτθέως παιδεύματα, 11)? If Pittheus is largely ἔξω τοῦ δράματος, Hippolytus's present social environment is not. He is first seen by us as a member of a *komos* (55), and he is escorted on his last journey by his δομήλικες (1098). He has his friends and his social life (cf. 987, 997 ff.).<sup>2</sup> He has surrounded himself with a circle of like-minded contemporaries; and by this environment his innate qualities are fostered and confirmed.<sup>3</sup> Phaedra has a φύσις which is both passionate and intelligent; and, if she was in some sense chaste by convention, it was convention equally that helped to destroy her chastity. Since nature and convention—innate characteristics and social influences—both make their contribution to the virtues and the disasters of both Hippolytus and Phaedra, I doubt if we can find in the play some simple formula for the right kind of *sophrosyne*.

Having said this, we must not deny the moral failure of Phaedra, the moral triumph of Hippolytus. There is a point at which Phaedra gives the wrong answer. We

<sup>1</sup> Cf. M. POHLENZ, *Die griechische Tragödie*<sup>2</sup>, 269 f. <sup>2</sup> This speech is an excellent example of how dramatic points can emerge from conventional rhetoric. Note particularly the turn given to the forensic cliché at 986 f. 1016 ff. is a commonplace, but the reference to the games contributes to the picture of Hippolytus. <sup>3</sup> We may compare *Ion* 643 ff. On *Ion* and *Hippolytus*, see L. E. MATTHAEI, *Studies in Greek Tragedy*, 83.

come back now to the theme of εύκλεια, for this too is a link between Phaedra and Hippolytus. Phaedra is virtuous, but she would have her virtue known. She reveals it, with results so disastrous that she can only save her honour by an evil act. When the Nurse has urged submission to desire, Phaedra rebukes her for her specious words (488 f.):

οὐ γὰρ τὰ τοῖσιν ὡσὶ τερπνὰ χρὴ λέγειν,  
ἀλλ' ἐξ ὅτου τις εὔκλεής γενήσεται.

She does not (as at 427) speak of γνώμη δικαία κάγαθή, but only of εύκλεια. Perhaps she does not distinguish clearly between them at all, and that was the moral trap into which she fell. Hippolytus too has his honour at stake. He finds himself indeed in the position envisaged by Glaucon in *Republic* 361 ε: μηδὲν γὰρ ἀδικῶν δόξαν ἔχετω τὴν μεγίστην ἀδικίας — a position from which he could only extricate himself by breaking his oath, which he refuses to do. He is touched to tears by his plight (1071): εἰ δὴ κακός γε φαίνομαι δοκῶ τέ σοι, but he does not make his honour an excuse for a breach of *eusebeia*. He sticks to his principles. It is Artemis who ensures that the man of virtue and piety (1419, cf. 1454) receives his honour in the end.

Looked at in this light, Hippolytus does indeed emerge with greater moral credit than Phaedra. I should be surprised, however, if this moral verdict was among the primary purposes of Euripides, whose detachment from his characters is so marked, and who was even less interested than most great writers in awarding certificates of merit.

Time does not allow me to study the role of Hippolytus in the same detail as that of Phaedra. Besides, I am rather frightened of the subject: it can rouse strong emotions. Those to whom, by reason of temperament or religion, Hippolytus makes a strong appeal may resent any account

of him which appears detached and even in some points critical. So I will be brief and (I hope) tactful.

That critic would indeed be deaf to poetry who could deny the beauty of the life of Hippolytus, as Euripides has depicted it; he would be insensitive, if he did not see that in the devotion of Hippolytus to Artemis there was something of the stuff of true religion.<sup>1</sup> If the beauty and the religion are not felt, then the pathos and the irony go for nothing, when the beauty is crudely destroyed and the man of religion is brought low by the operation of divinities. It is of the essence of the life and religion of Hippolytus that they are limited and narrowly enclosed. His religion cuts him off, for good or ill, from a large part of mature human experience. His life is led, with extreme satisfaction, in a small closed circle, among those of similar bent. For these limitations he receives a rich reward. He can ask for nothing better—and to be nothing better than what he is. But is there not a state of mind, of which mystics are warned, called spiritual pride? And may not the σεμνότης of Hippolytus, which frightened his servant and antagonized his father, be something akin to spiritual pride? Further, when the worshipper identifies himself so closely with the worshipped, is there not another danger? (1080) πολλῷ γε μᾶλλον σαυτὸν ἡσκησας σέβειν . . . Certainly we must not take the taunts of Theseus at their face-value. But this taunt follows two of the most striking lines in the play. (1078 f.)

εἴθ' ήν ἐμαυτὸν προσβλέπειν ἐναντίον  
στάνθ', ως ἐδάκρυσ' οἶα πάσχομεν κακά.

Opinions will differ, but I cannot help feeling that Euripides is suggesting that there was some element of *self-contemplation* and *self-worship* in the devotee of Artemis. Did Hip-

<sup>1</sup> Cf. A. J. FESTUGIÈRE, *Personal Religion*, 10 ff.

polytus die in some degree a martyr to his own idea of himself ? I shudder away from this hypothesis, and turn to that point in the play where he can truly be said to have contributed to his own destruction. For, when the closed circle is broken, he finds himself in just those circumstances with which his nature and way of life have most unfitted him to deal. That he should be horrified and revolted by the proposals of the Nurse is both natural and proper, but his tirade against women which Phaedra hears is not only harsh but crude and childish, spoken (as one critic has put it)<sup>1</sup> «from the depths of inexperience». And by turning Phaedra's love to hate it helps to bring about his death.

The dialogue with Theseus has no direct bearing upon his fate, since the curse has already been pronounced, but from it we gain the same impression of Hippolytus as a man belonging to a world apart, striving incompetently to communicate without common ground. This brings us to another factor in the causation of the events. They fell out as they did, because Theseus was the man he was. Of course Aphrodite played a part. As Theseus gives lyrical expression to his love for the dead Phaedra, we see the goddess working in him to further her purposes. He was a man of passion. It was because he was also a man of action that he sought release of emotion in an immediate act by cursing his son. It was because he was a man of action, well qualified to deal with such as Sinis (976 ff.), that there was a complete incompatibility between him and his bastard son (whom Aphrodite had caused him to beget).<sup>2</sup> It was because of this incompatibility that he was predisposed to believe in the guilt of Hippolytus. M. Rivier has put it well:<sup>3</sup> «Entre le père et le fils la mésentente est totale, et sans doute préexistait-elle à la crise.» Had Theseus stopped to

<sup>1</sup> D. W. LUCAS, C.Q. 40. 68. <sup>2</sup> Hippolytus read books ! The only γράμματα that Theseus ever read were written by Phaedra. Hence the irony of 954. <sup>3</sup> *Essai sur le tragique d'Euripide*, 68.

think? But he was not a thinking man. And that too contributed to the disaster.

And so we come back to the goddesses and their claims. Broadly, what I have been trying to do in this compressed and incomplete survey of the play is to show something of the depth and solidity, in terms of human psychology and human society, which Euripides has given to the action which he presents. When we compare them with the concrete details of the play, the explanations which the goddesses give are thin and over-simple. They suit the context of power-politics upon Olympus better than they suit the complexities of human life. It might seem, then, that what the goddesses provide is not so much an adequate account of the tragedy as its raw material, and that Euripides, by framing the action, as he has done, between Aphrodite and Artemis, has used an artistic device which turns out to be significant, but rather less significant than might at first appear. Nevertheless, I think it would be wrong to look at the matter in this way.

Clearly it is quite impossible at the tail end of a lecture (which has already gone on too long) to embark upon a discussion of the nature and functions of Euripidean gods. Gods play many roles—different roles in different kinds of play; and different kinds of gods play different kinds of role. And it is no accident, in my view, that in what many regard as the two greatest plays of Euripides—the *Hippolytus* and the *Bacchae*—the gods who appear in them and work in them are also forces which are manifestly seen to be moulding human life. Whether Euripides believed in the objective existence of Dionysus and Aphrodite apart from the manifestations of their power I do not know and I do not suppose that anybody will ever know. And I do not greatly care. Enough that they are real, that they are powerful, that they are super-human, and that they involve man in tragedy. It is by the tragedy that we understand the gods, not by the

gods that we understand the tragedy. It is by the tragedy that we understand the conditions that are imposed upon human life and the limitations under which we live.

Mr. Knox has argued that the tendency of the *Hippolytus* is to demonstrate that human freedom is illusory. I think that is too strong, too positive a conclusion. But the facts to which Mr. Knox appeals are true facts. Analysing the play on rather different lines from those which I have chosen, he points out, with great acuteness, a pattern which strikes me as valid and illuminating. He shows how each of the characters is confronted with the alternatives of speech and silence; how they choose—or evade choice; how they change their minds; how they apply or refuse to apply the faculty of reason. « The alternatives . . . , first and second thoughts, passion and judgment, silence and speech, are chosen and rejected in a complicated pattern which shows the independent operation of . . . separate human wills producing a result desired by none of them ». I think he has demonstrated beyond doubt that this pattern was deliberately developed by Euripides. (I have myself tried to show some other patterns inherent in the play.) And, although I feel that he lays too much stress on Aphrodite as an « external directing force », when he speaks, on the other hand, of « the futility of human choice and action » he is not far off the mark. Nor is Professor Norwood, when he speaks<sup>1</sup> of « the grim muddle that we make of life, no less by our virtues than by our faults ». The tragedy, as always perhaps in Euripides, lies in what an English poet has called « the wearisome condition of humanity ». It is no wonder that human beings are restive under this condition and would have things other than they are. I come to one last theme—one last pattern—in the play.

Escape. It is remarkable how insistently this theme runs through the tragedy. During the suicide of Phaedra,

<sup>1</sup> *Essays on Euripidean Drama*, 110.

the Chorus sing their famous ode: (732 ff.) ἡλιβάτοις ὑπὸ κευθυῶσι γενοίμαν. But this they cannot do: they must wait and watch, while an even more terrible event unfolds. Phaedra longs (208 ff.) to be in the meadows and the forests, where Hippolytus is. But it is only through a sick fantasy that she can escape from the reality of her hopeless love. When she finally escapes, it is only into death (828 f.):

ὅρνις γὰρ ὥς τις ἐκ χερῶν ἀφαντος εῖ,  
πήδημ' ἐξ "Αἰδου κραιπνὸν ὁρμήσασά μοι.<sup>1</sup>

Not even Hippolytus, in pursuit of an ideal, can with impunity pick and choose (104) and turn his back on what he does not care for. For his way of life is in some sense also an escape, but the element which he would exclude from his life is as remorseless in its revenge as the bull which drives him to destruction on the sea-shore (1226 ff.). Nor can Theseus banish him (1053) πέραν γε πόντου καὶ τόπων Ἀτλαντικῶν — that is, out of the whole human world, where Aphrodite holds sway (3)<sup>2</sup>—out to the Garden of the Hesperides

ἴν' ὁ ποντο-  
μέδων πορφυρέας λίμνας  
ναύταις οὐκέθ' ὄδὸν νέμει,  
σεμνὸν τέρμονα κυρῶν  
οὐρανοῦ τὸν Ἀτλας ἔχει,

where happiness is to be found, but for the gods alone (751).

Of this total reality from which there is no escape the gods are symbols. Artemis and Aphrodite stand in their place, not only as the major instinctive forces operating in the tragedy, but as proper and artistically satisfying representatives of the realities which condition human life.

<sup>1</sup> A reminiscence of 732 f. ?   <sup>2</sup> (3 f.):

ὅσοι τε Πόντου τερμόνων τ' Ἀτλαντικῶν  
ναίουσιν εἴσω φῶς ὄρῶντες ἡλίου.

What can the gods do for men, except destroy them? The chorus which begins with: ἢ μέγα μοι τὰ θεῶν μελεδήμαθ' ὅταν φρένας ἔλθῃ λύπας παραιρεῖ (1102) works round to μανίω θεοῖσιν (1146). What can Artemis do for Hippolytus? In life she gave him joy and an object of devotion. In death she can restore his reputation and deplore his destruction. But it is Hippolytus, not Artemis, that dwells on the beauty of their unequal partnership. Of the two specific consolations which she offers one is an act of vengeance which will show her as cruel as her rival; the other a commemoration which is not without irony, for the virgins of Trozen will sing of him when they are about to pass to the maturity which he rejected and they will sing of Phaedra's love. The end of the play belongs to Theseus and Hippolytus. With the reconciliation between them a gleam of light irradiates the tragedy. Human beings can at least forgive one another, even if the gods cannot forgive (117 ff.).

## DISCUSSION

*M. Zuntz*: I am sure that I am speaking for all of you in thanking Mr. Winnington-Ingram most warmly for what has struck me at least as a profound and illuminating analysis. We all know that it is impossible to reproduce the whole of a great work quite adequately; but here, I think, we have been given a most enlightening example of what tact and penetration can achieve.

*M. Lesky*: Ja, ich glaube, die Gesamtauffassung ist so überzeugend und schön, dass es dazu nur Zustimmung zu äussern gibt. Was ich zu fragen hätte, betrifft einzelne Stellen. Das sind die schwierigen Verse 1078 ff. Sie meinen, Herr Winnington-Ingram, wir könnten hier eine Art Selbstbespiegelung des Hippolytos finden und in der Tat würde sich dieser Zug in das ganze Bild des Hippolytos gut einfügen. Ich weiss nur nicht, ob wir in dieser Situation die Verse so verstehen können; vielleicht sollen sie nur der Ausdruck der furchtbaren Verlassenheit des Hippolytos sein. Er ist in dieser Situation ganz auf sich zurückgeworfen, er weiss, dass er unschuldig ist, er darf nicht sprechen, er hat kein Gegenüber als sich selbst. Das ist nur ein Versuch, diesen Versen beizukommen. Dann, zweitens, sagten Sie am Schlusse, dass in den Worten der Artemis Ironie stecke (1423 ff.). Da möchte ich fragen: Ironie des Dichters oder ironisiert sich Artemis selbst?

*M. Winnington-Ingram*: The irony is the poet's.

*M. Lesky*: Hier möchte ich mir doch einen Zweifel erlauben, denn ich glaube, dass diese Kultgesänge am Schlusse des Stücks ein gewisses Eigenleben führen. Diese Gesänge werden doch tatsächlich bestanden haben, nicht etwa *ad hoc* erfunden sein, — meinen Sie, dass es diese Gesänge wirklich gegeben hat?

*M. Winnington-Ingram*: The suggestion which I threw out is one to which I attach no great importance. It often happens in a play that the poet is doing more than one thing at the same

time. Here he is giving, as he gives in other plays, the *aition* of an actual historical cult. I suggest, very tentatively, that at the same time he felt there was something ironical in the fact that this was a cult connected with marriage, which Hippolytus rejected.

*M. Lesky*: Und dann möchte ich Herrn Winnington-Ingram bitten, dass er uns den Begriff der schlechten  $\alpha\text{i}\delta\omega\varsigma$ , — the bad *aidos*, — in seinem Sinne genauer umschreibe.

*M. Winnington-Ingram*: I begin with the assumption which has been made by many critics—and which I think must be right—that the references to *aidos* in this speech (v. 385-7) are in some way related to other references to *aidos* in the play. The next stage is to try and identify instances of *aidos* with the good and the bad *aidos* respectively. But this leads to difficulties. Some critics have found the good *aidos* in 244 ( $\alpha\text{i}\delta\omega\mu\epsilon\theta\alpha \gamma\dot{\alpha}\rho \tau\grave{\alpha} \lambda\text{e}\lambda\text{e}\gamma\mu\acute{\epsilon}\nu\alpha \mu\text{o}\iota$ ) and, because it has disastrous results, the bad *aidos* in 335 ( $\sigma\acute{\epsilon}\beta\alpha\varsigma \gamma\dot{\alpha}\rho \chi\text{e}\iota\varrho\delta\varsigma \alpha\text{i}\delta\omega\mu\acute{\epsilon}\nu\alpha \tau\grave{\alpha} \sigma\acute{\nu}$ ). But I do not think this works out satisfactorily. I feel that it is impossible to make a simple identification of these instances with the good and the bad *aidos*. I should be inclined to say, then, that the distinction which Phaedra makes is just a sign that she feels doubt about *aidos*.

*M. Zuntz*: Herr Winnington-Ingram würde also nicht sagen: «Hier die gute, hier die schlechte *Aidos*», sondern das Gegen-satz-paar zeigt, dass sie selbst im Zweifel ist.

*M. Winnington-Ingram*: Yes, and for the audience it is a warning signal that *aidos* is playing a dubious part in the action. Now in what way is that so? The *aidos* which Phaedra feels towards the Nurse seems to me to be something relatively superficial: she was using her feeling that this was the correct way of behaving towards the suppliant as an excuse for doing what she wanted to do for quite other reasons. The really important aspect of *aidos* in the earlier part of the play is the effort that Phaedra makes, out of shame, to conceal her passion for Hippolytus. I suggest that Euripides saw that this concealment—this

« bottling up»—although the outcome of her nobility, was at the same time something psychological harmful. It would have been a good thing if she could have revealed the reason for her sickness. But in the circumstances of the case the only person to whom she could make this revelation was the Nurse; and when she does, the Nurse being what she was, it produced disastrous results. That, as I see it, was part of the tragic situation of Phaedra. Another way of looking at it is to say that *aidos* betrays her all along the line; it betrays her when it causes her to be silent, and equally betrays her when it causes her to speak.

*M. Lesky*: Ja, ich stimme Herrn Winnington-Ingram vollkommen darin bei, dass es nicht angeht, die beiden Arten der *Aidos* mit bestimmten Partien des Stücks zu verbinden.

*M. Zuntz*: In this context, Mr. Winnington-Ingram, might one ask if this ambiguity of *aidos* and its disastrous results can be explained by the imperfect quality of the *aidos* which Phaedra follows? Is it indifferent or not that she always thinks of it as of the reaction of other people? May one infer that it is not so profound nor so firmly rooted in her that it could stand the test—as it is with Hippolytos? He keeps his vow although it costs his life; Phaedra's *αἰδώς* is not profound and strong enough to oppose Kypris.

*M. Winnington-Ingram*: That is a perfectly possible way of looking at it.

*M. Kamerbeek*: I think the virtue of Phaedra has been often exaggerated. Could we put it thus, that Phaedra is shown overwhelmed by her passion and at the same time clinging to the idea of *aidos*. It is a portrait of a real woman, a woman such as Euripides thinks a passionate woman of noble birth would be if confronted with conditions given by the elements of the myth.

*M. Winnington-Ingram*: That is an attractive way of putting it, with which I should not disagree.

*M. Rivier*: M. Winnington-Ingram a analysé de façon pénétrante et neuve, m'a-t-il semblé, la première partie de la *ρῆσμις*

de Phèdre; il a montré que ces vers ne concernent pas tellement un débat intérieur, mais qu'ils se rapportent à la situation de Phèdre, à sa condition sociale et familiale, et qu'ils peuvent être éclairés par la scène où la nourrice obtient de Phèdre le difficile aveu de sa passion. M. Winnington-Ingram a étendu l'analyse de ce rapport aux antécédents de Phèdre évoqués dans cette scène, et nous a invités à en considérer les implications sociologiques. Je me demande si ce point de vue ne limite pas un peu le sens du rapport envisagé. En particulier, je serais tenté de prendre dans une perspective plus large cet *environment* dont vous avez parlé. Il me semble que le vers 335, par exemple, ne se réfère pas seulement à un code de morale, mais qu'il introduit la nuance d'un scrupule religieux. Pour obtenir l'aveu de Phèdre, la nourrice a fait le geste de la supplication: je doute que le texte nous autorise à déprécier ce geste, ou à minimiser l'effet qu'il produit sur la reine.

D'autre part, ce qui, dans la conscience de Phèdre, unit Pasiphaé et Ariane à sa propre aventure, n'est-ce pas quelque chose de plus que le lien familial, ou la force de l'hérédité ? N'y a-t-il pas un motif qui est donné par le mythe: le sentiment que sa mère, sa sœur, elle-même, sont la proie d'une force qui les dépasse, et qui les a prises toutes trois pour objet de son action répétée ? C'est ainsi que j'entendrais le τρίτη δ'έγώ (v. 341) auquel mon travail faisait allusion. Notons qu'il y a peut-être chez les mythographes une trace de cette corrélation entre Phèdre et Pasiphaé. Tandis qu'Apollodore (III 8) attribue l'épisode du taureau à la volonté de Poséidon, Hygin (*Fab.* 40) fait dépendre d'Aphrodite la passion de Pasiphaé. On peut se demander si l'erreur d'Hygin ne découle pas de notre passage; si la tradition qu'il reflète n'a pas substitué Aphrodite à Poséidon pour exprimer de façon plus matérielle cette unité de destin qui ressort des paroles de Phèdre.

*M. Winnington-Ingram:* That is a very interesting suggestion. I do not think I can carry the matter much further. Though I think there may very well be a reference intended to an earlier

treatment of the theme by Euripides. I am sure that, if we possessed all the tragedies of the fifth century, we should find a network of cross-references to plays by the same or by other dramatists. I think it is quite possible that here Euripides hoped that some of his audience would recall his earlier treatment of Pasiphae. I only wish to add, being an incorrigible symbolist, that for Euripides the bull—that animal of enormous sexual power—is a symbol of sex and that Pasiphae's bull is, symbolically speaking, the same bull that came out of the sea to destroy Hippolytus (and the same bull with which Pentheus wrestled in the *Bacchae*).

*M. Rivier*: Je voudrais revenir sur le thème de l'*εὐκλεία*. J'ai, quant à moi, quelque peine à croire que l'honneur de Phèdre soit desservi par la décision qu'elle prend (cf. v. 709: ἐγὼ γὰρ τάμα θήσομαι καλῶς), et par les conséquences de cette décision. Sa mort entraînera celle d'Hippolyte, soit. Mais, dans la conception traditionnelle, l'*εὐκλεία* n'admet-elle pas qu'on fasse du bien à ses amis et du mal à ses ennemis ? Après tout, Phèdre ne doit rien à Hippolyte; bien plus, elle peut craindre qu'il ne dépossède ses enfants de leur héritage (menace dont la nourrice a su jouer pour tirer la reine de son mutisme). Dès lors, je doute qu'un Athénien ait vu, dans la mort d'Hippolyte, une issue ternissant l'honneur de Phèdre, et je ne vois pas d'ironie dans ce dénouement.

*M. Winnington-Ingram*: This is a very difficult question on which we all have to form our own views. I feel myself that this principle of « doing good to your friends and harm to your enemies » was not always pushed to its logical conclusion. In any case Euripides was living at that precise time when this principle was beginning to be questioned, and not only, I think, by Socrates. Plato puts into the mouth of Protagoras he view that retaliation is something bestial. I think myself that for Euripides and for an enlightened section of his audience what Phaedra did was shameful.

*M. Zuntz*: Could not you quote from the *Bacchae* at this

point? I mean that refrain of the chorus (v. 877 ff.): τί τὸ σοφὸν ἢ τί κάλλιον... ἢ χεῖρ' ὑπὲρ κορυφᾶς τῶν ἐχθρῶν κρείσσω κατέχειν; which to me always has sounded clearly ironical?

*M. Winnington-Ingram:* That is certainly how I see it.

*M. Rivier:* Quoi qu'il en soit, il y a dans *Hippolyte* et plus particulièrement dans le rôle de Phèdre de nombreuses références à l'*εὔκλεια* traditionnelle. Euripide a délibérément choisi de construire son héroïne à l'aide de ce motif. Il fallait donc qu'il le tînt pour valable sur le plan du spectacle; et quel que fût son sentiment personnel, je ne vois pas d'indices qu'il ait voulu dévaluer auprès des spectateurs un trait constitutif du personnage qu'il avait conçu.

*M. Zuntz:* Could it perhaps be a little open to misunderstanding when in the beginning of your paper you said that the pattern of the conflict between Artemis and Aphrodite is not a simple one, there being no clash between the goddesses in the soul of either Phaedra or Hippolytus? After all, Hippolytus is not merely serving Artemis; he explicitly and consciously rejects Aphrodite. The servant trying to smooth this out suggests that in the attitude of Hippolytus there is an incomplete humanity. And is it not significant, vice-versa, that Phaedra in her first scene longs to serve Artemis Limnaia (v. 228)? Hippolytus refuses to surrender to one great half of reality, namely to Kypris. Phaedra tries, but tries wrongly, to be a devotee of the goddess whom Hippolytus serves exclusively. Actually, when she speaks of this Artemis, she really means Aphrodite.

*M. Winnington-Ingram:* When she speaks of Artemis at 228, she is really thinking of Hippolytus.

*M. Zuntz:* Yes, under the aspect of Kypris; in short, her love disguises itself.

But the time has come for me to conclude this session, with the expression of our sincere thanks for Mr. Winnington-Ingram's beautiful paper.



VI

GÜNTHER ZUNTZ

On Euripides' *Helena*: Theology and Irony



## ON EURIPIDES' HELENA: THEOLOGY AND IRONY

IN the dark years after the first world-war Hofmannsthal quoted to a friend<sup>1</sup> a puzzling aphorism of the German romantic poet Novalis: « After lost wars one must write comedies ». Hofmannsthal added this comment: « Comedies: the most difficult of art-forms, capable of expressing, in a state of perfect balance, everything—even the most grave and the most sinister; expressing it in that perfect balance which derives from immense and concentrated power, yet always gives the impression of playful ease ». It was in these years that he meditated the subject of the return of Helen and Menelaus, « the subject treated by Euripides only among Greek authors »; which he reproduced in his *Aegyptische Helena*. Visualized at first as a « small, light opera », it finally crystallized into something very different . . .

In the winter which followed the greatest disaster of Vth century Athens, Euripides wrote his *Helena*; the play which, more than any other, has puzzled modern criticism. A comedy-like quality has been ascribed to it by many commentators and this quality has recently been traced by one of them, the late A. Y. Campbell, to the « escapist » aim, on the part of the poet, of « providing the Athenian public with light relief ».<sup>2</sup> Hofmannsthal's intimation of what comedy really is—or ought to be—together with Novalis' paradox, point towards profounder implications . . .

The baffling variety of views concerning the *Helena* is evidence how greatly our judgment is conditioned by our individual experiences and capacities. One longs for objective, that is, impersonal methods of approach. One such has of late been envisaged; namely, structural analysis.

<sup>1</sup> C. J. Burckhardt; see H. Fiechter, *H. von Hofmannsthal*, 1949, 126.

<sup>2</sup> A. Y. CAMPBELL, *Euripides' Helena*, 1950, 160.

But one soon finds that the value of this method, too, depends upon the capacity of the person applying it: the mere observation of obvious structural facts results in platitude and error; enlightening results (such as have of late been presented by H. Strohm) require a grasp of essentials—which depends, for better or worse, upon the individuality of the observer. If only we could see a Greek tragedy with Greek eyes!

In the case of the *Helena* we are, for once, given the opportunity to do just this. Aristophanes' parody in the *Thesmophoriazusae*, presented at the earliest possible occasion after the first performance of the *Helena*, gives invaluable evidence as to what, in the tragedy, had struck the common man. Following Aristophanes' hints we may, with a little imagination, visualize his reactions. That first verse, nay, the very first word—*Νεῖλον*—has pleasantly transferred him into a far-away, fabulous land. And lo, it's Helen speaking . . . « Oh, this clever Euripides: last year he showed us one mythical princess in the farthest North: and now Helen at the other end of the world . . . She will have to get home somehow . . . And, fancy, she plays the faithful one, the good wife, longing for her husband; that's a surprise. And she worries about Troy, and she would die rather than be dishonoured: how noble! And there, of course, comes Menelaus: no—who would have thought it: it's another one, Teucer . . . and off he goes, without any idea of rescuing her. » . . . Thus one could easily go on sketching a purely materialistic, yet perfectly justified reaction; with delight in the recognition-scene ( . . . « look, how long it takes them—I knew it all along ») as well as in the passionate speeches before Theonoe and in the thrills of the escape (« in *Iphigenia* it needed cleverness; but here, where they have even to secure a ship! . . . »). We easily imagine our plain man's enjoyment also of many details, such as the prowess of Menelaus' men in carrying the bull on to the

ship and their battling with the Egyptians, or when the island Helene, off Sunion, is nicely brought into the story, joining that foreign, Spartan-Oriental tale on to our dear national myth, at least at one, small point. And when that good servant of Menelaus lashes out against divination, this spectator may well have nodded assent, remembering Syracuse and Nicias. There would be some of those precarious references to the gods; one is used to that kind of thing, from Euripides; he has managed before to upset people's faith with his tirades (*Ar. Th.* 450); but in a play as nice as this, we may overlook these small lapses. In the end, no doubt, our Strepsiades or Euelpides will have welcomed the eternal bliss finally granted this noble couple — oh, it had been a delightful piece of theatre! The heroes, thoroughly good people, were most undeservedly threatened by that barbarian ogre; but they saved themselves by their own, valiant effort, aided by benevolent gods and by that fantastic damsel, Theonoe, the omniscient fairy who so nobly risked her life for their sake . . . True, her intervention had caused the play to be rather on the long side; yet thereafter things did move rapidly, with endless thrill, and the chorus came in, for variety, with lovely songs and highly modern music!

It can hardly be denied, I submit, that the play permits of an acceptance of this kind; the features hinted at are all really there—and Aristophanes confirms that they could be thus received; with a primitive delight quite like that which our children derive from the *Magic Flute*. Thus it would appear that precarious modern phrases like « escapism » or « light relief » are not, after all, wholly inapplicable to the *Helena*. At the same time, it need hardly be said that so direct and primitive an acceptance fails to perceive essentials; that the play offers itself for an understanding which realises the irrational yet essential relation of art and life and hence expects to find, in the mirror of this self-contained and fantastic creation, a suggestive reproduction and interpretation

of that world in which man—the man of 412 B.C. and of all times—is condemned to live.

Any literary work, of course, is open to almost endless modes of acceptance. Many such can be proved to be inadequate by a combination of educated taste, historical imagination, and devout adherence to the text; qualities which alone can secure an ever closer approximation to the object. With Euripides this task is doubly difficult and fascinating, for in his plays the presence of different levels of significance and implication is essential quite apart from, and beyond, the latitude of meaning inherent in every artistic creation. While a welcome foreground-meaning easily appealed to any Strepsiades, a more essential one revealed itself to those able, with cultured sensitivity, to appreciate coherence, necessity and implication where the average spectator was merely delighted or shocked. We cannot ask Socrates or the young Plato how they understood the *Helena*: we have to try, by means of a careful and respectful analysis, to put ourselves in their place.

Since time forbids going through the whole play in detail, we turn immediately to its central and most problematical part, the part centring upon the omniscient Theonoe. She enters (v. 865) with that impressive procession which may possibly have a touch of Egyptian ritual about it; the purifying torches and sulphur though are Greek like the name of the fairy (and of all persons in the play). Anyhow, the one essential point is in the purpose of this rite. It assures her contact with the « ether », so that Theonoe may « receive pure pneuma from heaven »; which is the source of her « wisdom ». Through purity she is in contact with some divine reality which is high above those gods of whom she proceeds to give some curious intelligence (v. 878-86: the council on Olympus). There follows the crucial v. 887 which requires some consideration. Professor Pohlenz, who gives the best appreciation of the whole scene that I have

seen, at this point seems, to me, to overshoot the mark. Τέλος δ' ἐφ' ἡμῖν: so Theonoe begins. Pohlenz translates: « but the decision rests with me » and interprets: « the issue of the divine council depends upon whether I side with Hera or Kypris, in giving or not giving you away to my brother ». Pohlenz quotes passages from Pindar (e.g. *Ol.* 13.104 ἐν θεῷ γε μὰν τέλος) and Euripides (*Or.* 1545 and fr. 948 πᾶν γὰρ ἐκ θεῶν τέλος) in support of his contention that the reversal of the traditional view (« the decision rests with God ») was intended to « make the audience start ». The passage is indeed significant; but not as crudely as this. How indeed could the mythical scene, on Pohlenz's interpretation, be imagined ? Are the gods to wait, looking down from on high, to see how Theonoe is going to decide; then to cast their votes accordingly ? Will Aphrodite change her mind on learning that Theonoe has sided with Hera ? Regarding the gods of Euripides any kind of scepticism surely is legitimate; just as surely however, if once he devises a mythological scene, he would not develop it in so abstruse and unimaginative a fashion. Pohlenz, the outstanding authority on Stoic philosophy, may here have been misled by the terminological implications which the phrase τὸ ἐφ' ἡμῖν was later on to acquire; at any rate his interpretation is wrecked on the plain subjunctive διολέσω in the next verse—« indirect deliberative », as Pearson notes in his unpretentious but excellent commentary. The mythological scene ends with v.886 οὐκ ἐπ' ὀνητοῖς γάμοις (Pearson's brilliant conjecture). Τέλος δ' ἐφ' ἡμῖν thereafter looks forward, not backward; it does not refer to the Olympian council but governs the « deliberative subjunctives » διολέσω and σώσω. Theonoe has to decide, and is free to decide, which course she is to take. This fact is, to the thinking listener, anything but irrelevant in evaluating that divine council; but Theonoe does not crudely present her decision as its τέλος. Otherwise, the play would have

been largely reduced to absurdity. If Theonoe had, by her decision, decided the decision of the gods (to put an absurdity into absurd words); if, to use Prof. Kitto's pointed but erroneous phrase (p. 326), she had «announced that she is the arbiter between Hera and Aphrodite»—how could she thereafter so earnestly have advised her protégés (v. 1024ff.) to pray for the goodwill of these very deities? Why should Menelaus and Helen so passionately comply with her advice (v. 1093 ff. and 1441 ff.)? Why indeed should they, so safely supported, still feel the need to struggle and strive?

Having described the alternative facing her, Theonoe ends her speech (v. 892 f.) in a highly surprising fashion—if indeed the transmitted text is to be trusted. She does not say which alternative she is going to choose, and why; she has apparently already chosen, for although she had sent her retinue back (v. 872), she seems to be ordering somebody to inform her brother of Menelaus' presence. Plain «structural analysis» may be content here to find a means to «enhance tension», while W. Schmid rises to the observation (p. 511) that «for the sake of a momentary tension, Euripides has here forgotten the psychology». Musgrave was more sensitive: «Sic si locuta est Theonoe, immitis et inhumani ingenii fuerit necesse est»; hence he accepted Reiske's conjecture  $\tau\acute{i}$  φῆς for  $\tau\acute{i}\varsigma$  εῖς. Where Reiske proposes a conjecture, there is, always, a real problem; but in the present case the great critic has not solved it. Whom could Theonoe be thus addressing? Menelaus, to whom she has been addressing herself up till now? Clearly not ( $\tau\acute{o}v\delta\varepsilon$ ). Helen? It would be an abrupt fit of a playfulness as futile as cruel—on the part of Theonoe, of all persons. The current understanding of the passage of course is open to the same, and even stronger objections. The supposed order (to a non-existent person!) is not only entirely out of character, and uttered with an abruptness which Pearson's stage direction—«she pauses as if to make up her mind»—

cannot conceal; but nothing, absolutely nothing comes from it. No one appears to move, Helen speaks exactly as she would have spoken if it had never been uttered; she does not break out, as she ought to: « Stop him, hear me first ! »; the order is never countermanded, nor referred to at all by anybody. Such a thing has never happened on the Greek or on any other stage. It is an entirely different matter when Oedipus, in the course of his impassioned interrogation, threatens the reluctant herdsman with torture (*O.R.* 1154); for this threat is naturally and immediately abandoned in view of the herdsman's speedy submission. One could quote similar instances of threats not carried out from tragedy and comedy (e.g. *Phoen.* 1660, Men. *Samia* 106; Pl. *Most.* 1113); these, too, would serve merely to underline the impossibility of the transmitted wording (with Scaliger's slight alteration) in the *Helena*. Nothing comes from Theonoe's threat—because there never was one. It is therefore understandable that Hartung and again Wilamowitz would cancel the two verses 892 f. But where did they come from ? And does not Theonoe's speech thus become rather lop-sided ? So many verses about her ritual, about her correct prophecy, about the council on Olympus—and finally a mere five verses on the essential point at issue ! V. 891 would make too abrupt an ending of this speech. This is a hint that the next two verses ought not to be cancelled, and a closer look at them confirms their genuineness. The last words: « that I for my part may be safe » bring in a fresh motif; one that admirably fits the context and significantly points forward, right to the end of the play—where her decision to conceal Menelaus' identity results in deadly danger for Theonoe.

The two verses then are genuine; they do not, however, contain a threat, but a reference to the risk which Theonoe faces; they thus complete her exposition of the problem before her. After v. 891 there is a lacuna. « Am I »

—so Theonoe must have said—« to disobey my brother's order and keep silent? Thus I would expose myself to his legitimate and terrible wrath. Or shall I tell him... » etc., with v. 892 f. (I cannot guess how v. 892 began).

This seems to be an essential supplement to Theonoe's argument. Previously she had shown the implications of her choice for Menelaus and Helen; she is now seen to have concluded with showing what is involved for herself. It is, however, likely that more has been lost than the first half only of this final alternative. One easily guesses that she made certain points which afterwards we find Helen rebutting; enlarging upon her obligation towards her brother (contrast v. 910 ff.), and on the *χάρις* she could expect from him, if she herself first granted him the *χάρις* owed to him (cf. v. 902, 918-21 [921 *χάριν* for *δίκην* Reiske] and 1000).

I suspect that this small exercise in textual criticism affects the interpretation of the play as a whole. We shall presently return to the problem of the divine agents in it; for the moment, we may note how it adds to the intensity of this central scene and to the substance of its main figure, Theonoe. Her entry has indeed been most carefully prepared—from Helen's detailed and impressive description early in the prologue (v. 10-15) onward, by Teucer's intended consultation (v. 145) and the actual consultation by Helen and the chorus (v. 317 ff., 515ff.), and finally by the intelligence concerning her which Helen imparts to Menelaus (v. 819 ff.) as well as by Helen's terror at her coming (v. 857 ff.). Up till now, though, she could appear too fantastic to be taken seriously. This heroine, uniquely endowed with divinely imparted omniscience; the arbiter, she, between the gods: she could seem to be facing the suppliant couple with a whimsical, or even absurd, superiority; perfectly at liberty, without any apparent risk, to decide about their fate *ad libitum*; yet so certain to favour them as to turn her (supposed) threat into an irresponsible stage-manoeuvre and

the following impassioned speeches by Helen and Menelaus into superfluous rhetorical display. « So ridiculous a situation cannot move in us any serious emotion »—says Prof. Kitto—« but we shall be ready to enjoy a neat piece of argumentation ».

Once it is perceived that Theonoe is not « arbiter between the gods » and does not use an absurd stage-trick, but rather discloses a serious, or even crucial dilemma, both her person and the situation become concrete and relevant. The cidevant « fairy-godmother » is found indeed to have a uniquely complete grasp of the situation and its implications; but she has no mastery over the future. She leaves the heroes to run the risk of securing their escape, with the hoped-for favour of the gods (v. 1022), and she does not know, if and how she is herself to escape her brother's wrath. She makes the decision which she perceives to be morally right, with a brave disregard for her own fate; but the dilemma which she had put before the two suppliants was not sham but real. Even one who commands that superhuman endowment, a complete grasp of his entire situation, is not therewith exempt from personal risk or certain of success...

Far from being exempt from the risks of decision and action, Theonoe is staking her life for the right. Therewith also the concluding scene is turned, from a stage-trick, into serious drama (as serious, at least, as anything in this superior *πατέριον*). « In order to make the expected arrival of the *deus ex machina* opportune, the wicked Theoclymenus must threaten to murder his sister », remarks Prof. Kitto. Euripides is found not to be working as casually as that: he showed Theonoe facing this threat ever since she faced her decision between right and convenience. And if, in the end, divine intervention saves the virtuous priestess, the spectator may take this miracle—like that of the rejuvenation of Iolaus in the *Heraclidae*—as a symbol and confirmation of the belief that in the end, God—whoever, whatever he be—helps

the striving righteous. This belief is concisely formulated by the chorus after Theonoe has agreed to the request of the two suppliants (v. 1030): « The unjust never fares well, but in rectitude (how difficult it is to find an equivalent for the simple, basic term  $\tau\delta\delta\alpha\iota\omega!$ ) there is hope of preservation ». Hope, expectation, a prospect —  $\delta\lambda\pi\delta\epsilon\varsigma$ ; no more—but no less either. The saving intervention, in the end, of the Dioscuri confirms that amid the many forces on which man's life depends, there is indeed, at least, an active tendency towards the welfare of the just.

Helen's and Menelaus' appeal are felt by no means to be a mere rhetorical exercise when it is realised that its success is anything but a foregone conclusion. Even a superior and noble person cannot easily be expected to lay the head on the block for the sake of a complete stranger. Thus Helen's terror at Theonoe's entrance is justified, and the passionate power, which everyone perceives in these speeches, is by no means wasted. In particular, the first point made by Helen, baffling though it sounds, is drawn out of the situation with as much aptitude as ingenuity. Leaving the appeal to sentiment for later, Helen (v. 903 ff.) desires to demonstrate the compelling legitimacy -  $\tau\delta\delta\alpha\iota\omega$  - of her excessive claim on Theonoe (who, we remember, had urged her obvious obligation towards her brother). What overruling obligation could possibly be claimed on behalf of that stranger just washed up by the waves ? Helen finds the Archimedean point: Menelaus is the holder of a « deposit on trust », a  $\pi\alpha\rho\chi\alpha\tau\alpha\theta\eta\eta$ . That deposit is she herself; and how could it—she!—be restored to the owner if he were allowed to die ? Hence she argues his claim with the self-effacing abandonment which, in Menander, the slave Syrus displays on behalf of the foundling-babe (the analogy, of course, is not accidental). In the lacuna after v. 923 the case for the preservation of Menelaus was finally put in a manner to which, thereafter, the call for Helen's

own salvation could suitably be joined as a mere πάρεργον τῆς τύχης — merely incidental to the success of the appeal made on his behalf. All this is brilliant—from the pompous beginning with the divine order of property and ownership, step by step onward to the inescapable conclusion. But Helen, Helen of all women, presenting herself as a mere object, an appendage, a piece of property belonging to the only relevant husband: are we allowed a smile and an ironical thought during this plea by the devoutest of wives ?

We may turn now to the « theological » implications of the scene—which, in this respect too, forms the nodal point of a web pervading the whole play. I may say at once that I am not referring to the problematical vv. 1013-16 to which Prof. Grégoire would attribute such outstanding importance. I confess that I cannot even make up my mind as to whether they are germane to this passage, for they do not easily connect with the preceding point: « if Proteus were alive ».... But even if Euripides wrote them for the present context, this hint at the immortality of the νοῦς (I incline to read ἀθάνατος at the beginning of v. 1016)—of the νοῦς as distinct from physical existence—is not offered here as a momentous « revelation of the immortality of the soul » (the word « soul » does not occur and would indeed be out of place). Theonoe's allusion to a doctrine which Euripides has sketched more explicitly in other places here serves, if anything, as a subsidiary argument for granting Menelaus' request—as Paley's careful exposition makes clear. It would be wrong to concentrate upon this argument outside its context; the « theology »—*sit venia verbo*—of the *Helena* is not in these few verses, but in the whole scene or, rather, in the whole play.

The devotion, εὐσέβεια, which the omniscient priestess professes and practises, is in suggestive contrast with the odd information concerning the gods which she is able to impart. A divine council to decide about the fate of

Menelaus would be quite on the lines of tradition from Homer onward; and that Hera and Aphrodite should present opposite views (as did Athena and Poseidon concerning Odysseus) could even, beyond this, entail a perfectly legitimate symbolism, like the opposition of Aphrodite and Artemis in the Hippolytus; for the faithful Helen of the play is striving to the utmost to fulfil the demands of the divine protectress of marriage, and rejecting that Kypnis to whom the other Helen succumbed. It is significant that throughout the play (which time and again refers to these two goddesses) this rather obvious implication is never even hinted at; that, on the contrary, the actions of these deities are time and again stated to be determined by the meanest motives.

I hesitate to take this fact for a piece of «propaganda against the immoral gods of the popular tradition». He who thus plays with them is beyond the urge of propaganda. The gods appear in Euripides' plays—first to put it primitives—because they are an indispensable part of the myth. And they mean and are something, within the world of the play. What they are to be, depends on the poet's will, and may differ from one of his creations to the next. Artemis, the object of the pure devotion of Hippolytus, embodies a different reality from that Apollo whose call for a narrow *ius talionis* causes the destruction of Electra and Orestes. At any rate, the author of the *Bellerophontes*, he who later could make his Electra (*Or.* 28) say, with a shrug of the shoulders: «Apollo: who would still trouble to criticize him?»—he was past atheist fanaticism. To him the traditional figures offered wide and wonderful aesthetic possibilities. Dikaiopolis, Trygaios, Strepsiades were free to put their own interpretation upon his presentation of them; so were Socrates and Critias. We may try to discern what the gods in the *Helena* could reasonably suggest to a discerning spectator. Such an one was not left to speculate about an isolated saying. In following the interplay of agents

human and divine, he could perceive a coherent and profound interpretation of reality; not in the shape of a doctrine wrapped in allegory but made visible through an enchanting and inexhaustibly meaningful spectacle. We can neither summarize this meaning in a formula nor trace its unfolding in the development of the play; we may at best hope successfully to point out a few significant aspects.

To return to Theonoe, she reports, without comment, the attitude and the discreditable motives of the gods; and she makes her own decision independently of them, from better motives. We are invited to understand that her contact with something higher and purer than the sphere of the gods enables and determines her to choose the right. She calls it the ether (v. 866), and perhaps we may infer from v. 1013 ff. that the pneuma which from there reaches her is *nous*—an immortal mind-substance which guides man to the right, if only he will, and can, follow its promptings. And yet Theonoe's choice is one between the opposing dispositions of those questionable deities, and far from deciding the conflict between them, the outcome of Theonoe's noble resolution is felt, by her as well as by Helen and Menelaus, still to depend upon their whim. Is not this a fair image of man's situation who, all the time, is battered by forces beyond his control and grasp; who, with effort and luck, may take his bearings from something higher and purer than these powerful yet absurd forces; and whose highest striving, success or failure, still is at their mercy? And what is left to him but by turns to accuse these forces and to pray for their favour—while putting in the best effort he can command, hoping against hope that it may not be thwarted?

If this is a fair inference from the Theonoe-scene, the brisk buoyancy of the *Helena* would appear to be played out before a background that could well seem to invite tragedy. Add that here—incredibly, most unrealistically—they are all perfectly good people engaged . . . ! The perfect wife,

the perfect husband, the perfect helper . . . Put in their place men as they really are: there emerges—*Orestes*.

We have, so far, examined but one place in Euripides' large canvas. No attentive spectator or reader could overlook the fact that the ideas inherent in the Theonoe-scene are forecast by certain utterances of the so-called first messenger and pursued in the first stasimon. The relevant passages have widely been held to be alien to the organism of the play; one more reason for us to examine them.

The « messenger » who (v. 597 ff) brings the news of the disappearance of the Helena-phantom should, first of all, be freed from the designation which our editions ought no longer to adopt from the manuscripts. He is a « messenger » as little as is, e.g. the herdsman in the *Oedipus*, or the soldier who, in the finale of the *Heraclidae*, brings in the captured Eurystheus, or the old man in Euripides' *Electra*. We may style him « slave » or « servant », as he does himself (v. 728 f.); at any rate, being a person in his own right (and not merely a voice delivering a set speech) he is at liberty, like those just quoted, to give expression to his personal views and reactions. In his words emerge another fine character and a significant clarification of the thought underlying the play. When he has been assured of the paradoxical truth concerning Helen (v. 710), his reflection goes straight to the heart of the matter. He wastes no emotion in lamenting over seventeen years lost in battling for the sake of a phantom or in accusing the gods—as the others concerned so liberally do. « How many-sided, how hard to determine is God. » The vanity of human striving and the incalculability of success and failure are, to him, finally demonstrated by the discovery of the true Helen; on this experience rests the axiom from which he starts. This axiom is not his personal find; he is reformulating a traditional tenet. The mind of Zeus, or of « the gods », is beyond man's grasp: thus Hesiod,

Solon, Pindar had formulated it; and it would appear to be a negligible difference—though actually it is decisive—that he speaks of « God » quite generally and not, like them, of His mind or plans or purpose. Finding himself in a world without an identifiable deity, whence does this plain, old man get his bearings ? His live sympathy with his master immediately (v. 722) makes him reveal it: he persists in the faithful observation of his duties, with an honesty unshaken by the obscurity of the « last things ».

It would be unnatural, if an information such as the old servant receives were not to provoke a reaction from him, and the conclusions which he draws are both reasonable and creditable. At the same time, his person and his words contribute towards the solution of that desperate question which is at the heart of all of Euripides' works; the question: how is man to live in a godless world ? Thus his speech points forward to the enlightenment which is to come with Theonoe. Where her all-embracing mind seizes the right in spiritual contact with some impersonal, supramundane reality (the « ether »), he finds it safely in his breast.

Not enough with this, before carrying out his master's orders, he embarks upon that « hors-d'œuvre invectif, la tirade contre les devins » (v. 744 ff.) which, according to H. Grégoire, leaves every reader « abasourdi » by its inappropriateness, particularly so « dans un drame dont l'un des personnages principaux est la prophétesse Théonoé ». Hence, so Grégoire and others conclude, this passage was designed as an attack upon the seers (that « worthless class of idlers », as Paley put it) against whom, according to Thucydides VIII. 1. 1, the Athenians were embittered in 412 because of the disastrous influence they had had upon Nicias.

As already noted, the possibility cannot indeed be excluded that the audience in 412 may have been reminded, by this passage, of Nicias and his entourage. If they took this reference for its *raison d'être*, they were mistaken; for

it is a genuine element both of the mind of the speaker and of the thought underlying the play. When you have just learned that you have wasted seventeen years for a phantom, and even if you have managed to fit this fact into your concept of life, would not you go on to wonder, how possibly this disaster could have been avoided? « What is beyond our knowing, the seers disclose for us from sacrificial flames, the flight of birds, and the entrails of victims »: thus Theseus, outlining an optimistic view of the world (*Suppliant Women* v. 211 ff.), reproduced a traditional belief. Our old servant naturally thinks of this time-honoured means of penetrating the obscurity surrounding the « acts of God » and, like many before and after him, he cannot but acknowledge that it has been tried and found invalid. He does not, in fact, « inveigh against the seers » at all (it is significant that the traditional objections against their greed, fraud, and ostentation do not here recur); he observes that their methods are ineffective. Here again the salient point is his reaction to disenchantment. Realistically and dispassionately he resigns what has been found to be illusion and stresses what, to him, remains unquestioned: sound reason and prudence alone can guide man safely (v. 757) — γνώμη δ' ἀριστος μάντις η τ' εὐθουλία. The μάντις here outlined is about to appear in the person of Theonoe. Like her, too, the old servant is not at this point either tempted into revolt against the gods. Theirs is the power and they are inscrutable; he will continue to worship them and pray for their favour, while exerting himself, without illusion, in accordance with the light that is given to him. On different levels, the attitude and the views of the omniscient virgin and the humble slave coincide. Both impersonate the paradoxical ideal of a piety without identifiable gods and of righteousness with no certainty of its reward.

The chorus had echoed the last words of the servant (v. 758): « the best divination is to have the gods for friends »

—but what does this really mean? At the end of the act they enlarge upon the issues raised in it. This first stasimon (v. 1107 ff.) is so organically embedded in the action and thought of the whole play, and in itself proceeds with so lucid a consistency, as to make one wonder how some students could have failed to appreciate its aptness.

It may indeed be felt as a shock that, at the point where the brisk intrigue is about to be put into action, the chorus intones a dirge, lamenting the woes of the Trojans in the first stanza and those of the Greeks in its antistrophe. We are reminded of the background of suffering to the bright yet dangerous venture that has just been planned; even if it succeeds, those woes will not be undone. With conscious art the names of Aphrodite and Hera stand out at the end of the first and second stanza. Who could fail here to remember the many previous references to these two goddesses? Just before this song began, Helen had addressed passionate prayers to them; however dubious their motives were shown to be, by Theonoe, their power is undoubted: they have caused those woes, and the success or failure of Helen's plan lies with them. They have of late begun to reveal themselves as mythological embodiments of the incalculable and unmanageable forces which preside over all man's strivings. The fundamental doubt implied by the words and actions of the slave and of Theonoe is not here forgotten; it becomes explicit in the next stanza; at the same time, this stanza follows logically upon the two which had dwelled upon the suffering caused by the two goddesses. The very last words: «a phantom, created by Hera» (the conjecture ἔργον "Ηρᾶς seems unavoidable to me, cf. v. 708) were enough to prompt the question: what really is deity?

This stanza (v. 1136-50) calls for a detailed interpretation of which I can here give a summary only. It develops the cue given by the slave: the incomprehensibility of God (which,

by the way, is a very different thing from plain atheism). « Which mortal would be bold to say that, after a search to the farthest limit, he has found out what deity (in the widest sense of the word) is—when he observes the dispensations of the gods ( $\tauὰ θεῶν$ , with Euripides, denotes all happenings whose cause is hidden from us) rapidly moving hither and thither and again backward in ambivalent and incalculable incidents ? » I need not quote to you the passages from Hesiod and Solon, Pindar and the older tragedians which show that this speculation is, from beginning to end, couched in traditional wording; you know that the obscurity of the divine had been a problem and a grief long before these verses were written; you are also aware of the greater, and indeed absolute radicalism which distinguishes this utterance in Euripides (like that by the slave before, and many others elsewhere) from all others. Helen's fate is quoted next in illustration of  $\delta\muφίλογοι τύχαι$ ; the myth of Zeus' parenthood is suitable in this mythical play, for it establishes her direct relation to deity, which renders her undeserved misfortune particularly unsettling. Hence « I cannot grasp what the truth is » —  $οὐδὲ ἔχω τί τὸ σαφές$ —and then, there follow words which call for careful consideration. They entail the following difficulties:

First,  $\delta\tauι ποτ' \grave{e}ν βροτοῖς$  is in all modern texts connected with the words just quoted; I fail to see the possibility of this connection; nor is it made good by the simple conjecture  $\grave{\epsilon}\tauι$  for  $\delta\tauι$  (or for the preceding  $\tau\acute{e}i$ ). For the wording, thus altered, implies that only now has the basis of faith been upset, while actually the whole stanza expresses a fundamental impasse; besides, the transmitted combination  $\delta\tauι ποτ'$  is as idiomatic as the nuance effected by the conjecture  $\grave{\epsilon}\tauι ποτ'$  (« at last, for once ») is unsuitable in the present context.

Secondly, the last verse is commonly made into a separate clause, with  $\delta'$  inserted, and cheerfully rendered: « Doch

Götterwort hab' ich für wahr erfunden »—« je n'ai trouvé la vérité que dans la parole des dieux ». To me this seems entirely incredible. The stanza which elaborates a radical agnosticism concerning the divine—ending on this devout profession of faith ? In a play which from beginning to end exposes the fickleness of the gods ? Wilamowitz at any rate saw the contradiction. Euripides really meant (so he suggested) to convey Protagorean doubt; the devout words of the chorus are « for the fools »; for it was not safe openly to side with Protagoras (*Plat. Prot.* 412 *b-c*). This, I feel, is a counsel of despair. The works of Euripides indeed abound with contradictory and ironical utterances; but is there an instance to confirm that he ever rounded off an argument by a statement entirely out of tune with it and diametrically opposed to it; intending the sensible listener to replace it, mentally, by the proper, opposite conclusion ?

In fact, it seems to me that these words cannot even mean what the translators quoted assume. « Götterwort », « la parole des dieux »: what exactly is this supposed here to denote ? Oracular utterance ? In this of all plays ? After all we have heard about  $\mu\alpha\nu\tau\iota\kappa\eta$ , is the chorus really supposed to proclaim the truth of oracles ? Looking at the wording again:  $\tau\ddot{o}\ \tau\ddot{w}n\ \vartheta\varepsilon\ddot{\omega}n\ \xi\pi\ddot{o}\varsigma$  — note the articles—: what can be meant by « *the word of the gods* » ? Where is there, in Greek tradition, such a thing as « *the word of the gods* » (rather than of *a god*) ? I suspect that students have been misled by that Jewish-Christian coinage « *the Word of God* ». If this concept had existed among Greeks—as it did not—it could not anyhow be expressed by  $\tau\ddot{o}\ \tau\ddot{w}n\ \vartheta\varepsilon\ddot{\omega}n\ \xi\pi\ddot{o}\varsigma$ , for  $\xi\pi\ddot{o}\varsigma$  denotes a particular utterance. Thus, Helen herself recalls one (v. 56): the « *word of Hermes* » promising her final return; again, Menelaus (v. 513) refers to an ancient « *saying of the wise* » ( $\sigma\omega\varphi\ddot{w}n\ \xi\pi\ddot{o}\varsigma$ ) concerning necessity. Walter Headlam, that uniquely sensitive critic, was aware of this implication of particularity in the word  $\xi\pi\ddot{o}\varsigma$ . Accord-

ingly, he sought to supply it with a particular implication by connecting this line with the beginning of the following stanza which thus, he held, would be the « quotation of some word of God (sic !) », introduced by θεῶν δὲ τόδ' ἔπος ἀλαθές γῆρον: « but this utterance of God (!) I have found true »; namely ἀφρονες ὅσαι κτλ. (*Cl. Rev.* 1902, 251.)

I need not, I suppose, elaborate the reasons by which this ingenious conjecture is excluded. It is, verbally and metrically, violent; it presupposes that incision after βροτοῖς which we regard as inadmissible, and it implies that « the gods » had combined, in a fashion incompatible with Greek religious concepts, to issue an ordinance of which there is no trace anywhere else. The upshot, I suppose, is that the last words of this stanza contain some corruption. They must originally have suitably rounded off the argument, about like this: « What the truth is, I cannot grasp; I have found the action (or, the essence) of the gods among men incomprehensible »; or, couching the concluding thought in a different phraseology: « I have found inadequate whatever men say about the gods ». The reconstruction of the Greek wording is handicapped by the fact that the end of the antistrope is likewise corrupt. The thought could be expressed, e.g., like this:

v. 1148            ... οὐδ' ἔχω  
                       τί τὸ σαφές· ὃ τι ποτ' ἐν βροτοῖς  
                       τὸ τῶν θεῶν ἀστάθμητον γῆρον —

or, using Kirchhoff's conjecture ἀμφὶ θεῶν for τὸ τῶν θεῶν, the end might read

v. 1149            ... ὃ τι ποτ' ἐν βροτοῖς  
                       ἀμφὶ θεῶν ἔπος ἀμαθές γῆρον.

The text of the final stanza, too, is problematical; but happily the trend of thought is clear. It follows upon the preceding like the sequitur upon a proposition; even though

the logical connection is not made explicit. This is in the normal style of lyrical utterance where it bears upon fundamental issues; the preceding stanza set in with similar abruptness while likewise flowing from ideas inherent in the first half of this song. There is no need to quote parallels for this stylistic feature. This has been seen: the forces upon which man's lot depends are unknowable and uncontrollable. The question unavoidably poses itself: how then is he to direct his life? Theonoe and the slave have shown the right way; here, the wrong way is denounced. As for these two, the realization of *ἀρετή* was indeed the goal also for the fighters at Troy (the song here returns to its beginning; but what had been the object of lament is now open to understanding); for he who considers the outcome must see that fighting is not the way to the good life but to unending destruction. Right thought then can lead to the right life; but the greatest mythical paradigm is evidence that men—*ἄφρονες, ἀμαθῶς*—to their cost fail to follow this guide. This warning of course is addressed to the poet's contemporaries; but that is true of the whole play. They were called upon to apply its lesson to their situation; we—to ours.

We need not go on paraphrasing words that speak for themselves. We have anyhow spent a, perhaps, disproportionate time in tracing ideas inherent and explicit in the play; I do hope that the fact will not for a moment be obscured that they are not speculative appendages, but immanent, throughout, in action and characters, lyrics and music. The play is not burdened but quickened by them. He who follows it with ready receptivity enjoys the delight of sharing in the freedom and breadth of a mind penetrating and recreating our world from its centre in man's mind to the limits which are beyond the cognition of the wisest. The most primitive spectator is granted a share in this liberating experience; but what he takes on trust, gains in significance for those who perceive that the tragic essence of

Euripides' works, namely, the renunciation of a final truth, serves, in the *Helena*, to irradiate, ironically, the web of inescapable error and limited yet saving understanding which is life. Here is the point of contact or, rather, of coincidence, of the philosophical component so far considered and of the rich development of action and emotion, of search and finding, of danger and rescue at which we may now throw a short glance.

Everyone of the persons of the play is seen on the way from error to truth. The spectator, from his vantage-point, notes with smiling superiority the absurdity in man's behaviour; only to realize the fatal and general power of error, e.g. in the reactions of Teucer, Menelaus and the old servant to the truth personified which is Helen. She herself is not exempted from it: when she laments her husband's death, we recall that Teucer twice had qualified his report by the verb *κλήζεται*, «it is so said» (v. 126 and 132); yet Helen asserts (v. 308) that he had «distinctly stated» the fact. Again, when she deplores the final loss of her hope of return, we recall that she herself had quoted Hermes' positive promise—which now, in her emotion, she forgets; and yet her desperate «why then do I still live?» in v. 293 could have reminded her, as well as us, of this prediction, for she had prefaced it with the same words in v. 56. There is no need to quote further instances. The situation in which a man finds himself is, to him, the truth, even when it rests on deception, even when it leads him into suffering and crime; and when luck or wisdom present him with the truth, he will go to any length in maintaining his error. So does Menelaus in pursuing *ad absurdum* the possibilities of a duplicity of events (v. 490 ff.) or again, like Teucer, in invoking various theories of sense-perception and knowledge (v. 122 and 575). Thus δόκησις leads men into distortions and exertions amusing in the eyes of the gods—

and of the spectator whom the poet endows with a similar range of vision; but the ruin of Troy will not be undone nor the slain live-up again, even after they have been found to have died for a phantom (not in vain is δόκησις a cue-word, characteristic of this play only).

This interplay of narrower and wider spheres of understanding which reveals error to be truth and truth, however firmly held on to, to be error; this irony gives the play its lightness and verve as well as its profundity; it connects, dissociates, mingles gods and men; it also determines its structure, dominated as it is by the scene in which hero and heroine face knowledge personified, and leading up to and flowing from this central scene with ever new aspects of the basic theme. The ironical coincidence of error and truth is concretely expressed in the structure and even in the phrasing of the play: in the doubling of characteristic incidents (two « prologues », two « recognitions », etc.) and in the many paradoxical verbal coinages, such as ἔργα ἀεργά (363), τὸ κακὸν ἀγαθὸν (643), αὐτόματα πράξας (917). For the same reason Helen's first speech abounds in such startling but meaningful contrasts as that between πράγματα and ἔργα (which are identical in common use) in v. 286.

The crowning irony is in the very person of Helen. I have been told that modern higher mathematics reaches results otherwise unattainable by basing itself upon paradoxical axioms. Euripides seems to have triumphed in a comparable way by making the faithful, the suffering, the innocent Helen the subject of this play. Stories of Helen's phantom being sent to Troy while she herself was staying with Proteus in Egypt were indeed current in Athens, and sufficiently well-known for Euripides to allude to them in his *Electra*, some ten years before he produced the play centred on her. In its prologue however, for the first time, this progeny of theological apologetics stood out, alive, in the light of the Attic sun; and so perplexing must the

*Καννὴ Ἐλένη* have seemed (Aristophanes, I think, and a careful interpretation of the prologue itself would bear out this inference) that many a spectator may have felt about as much difficulty in accepting her for what she claimed to be as, soon afterwards, Teucer and Menelaus were to show on the stage. However, her distress about Teucer's news, and the intense sentiment of her exchange with the chorus, could not but rapidly make her appear real; so much so that soon the spectator sides with her in deplored the inability of outsiders to recognise her. Real, and lifelike, I at least feel, she is as much as any figure on the Attic stage; and I would agree with A. Y. Campbell who described her as « a firm and convincing portrait; goodtempered, affectionate, gracious and gay—and clever; the one woman in Attic tragedy who combines virtue with charm ». In following her actions and experiences we see a baffling situation gradually mastered; in the end, when the true Helen, reunited with her husband, speeded by the gods, is sailing back to her long-lost home, error has given way to truth, ignorance to understanding, and false standards to just ones.

And when the absorbing spell of the play is over: there still is Homer; there still is—the other Helen; and, unavoidably, the protest asserts itself that she, Helen of Troy, was no phantom but a vision infinitely deeper and truer than that charming creation in whom the magic of art had for a time made us believe. This protest does not annihilate the play but perfects its inexhaustible irony. In fact, the poet has embodied in it some significant touches which prevent the real Helen of Troy from being totally eclipsed, in the mind of the spectator, by her innocent double. The first stasimon (which we discussed) describes her impact on Trojans and Greeks in terms which, almost throughout, apply to the former at least as naturally as to the latter; and the crucial words οὐδ' ἔχω τί τὸ σαφές,

following immediately upon the allusion to her mythical birthstory, could for a moment stir some doubt as to the reality of the Helen whom all the time we have been seeing with our own eyes. Again, when Helen concludes her prayer to Aphrodite (1102 ff.), after a damning characterisation in the Hesiodic vein, by a limited appreciation of the goddess, « if only she were temperate », this personal version of a traditional prayer indeed casts a perfectly charming light upon this Helen; but is not this charm inevitably enhanced by the dim presence of her less temperate namesake ? We have similarly felt it before in Helen's appeal to Theonoe. The same twilight seems to be playing about her earlier on when, in addressing the chorus, she riddles about her own lot: was she begotten to be, for men, a portent (*τέρας*, v. 255 ff.) ? Thus the mirage of the other Helen, faintly present, adds another ironical light to deepen the reflection of our world in this fantastic mirror. In all of its reflections, though, the insight gained and the delight derived from the play are confirmed. However unfathomable truth may be and God and the world, here was an image of what man may aspire to—and may achieve—« if the gods are his friends ».

They may turn against him. Even wider than the widest ironical sphere encompassing this radiant creation was the mind of its creator, who so often was to represent the cruel and absolute negation of the hopes and efforts realised in Helen's fairyland. Its brightness, lightness and meaningfulness have their roots in an unbounded and unmitigated perception of the hazard and futility of life and of the impenetrability of the forces determining it. Only the perfect play—using the word in the sense of the Platonic *παιδία*—could balance the resultant temptation to nihilism and despair.

It would seem then that the *Helena* satisfies Hofmannsthal's exacting definition of comedy. Even so, we should

hesitate to apply to it this designation, which would have been meaningless to Greeks and might be misleading today in view of the current, debased connotation of this term. If, however, we associate it with *The Tempest*, *The Magic Flute*, or *Ariadne auf Naxos*, its use would place the *Helena* in a fitting and suggestive company.

I am tempted, in conclusion, to invoke Euripides himself in support of my attempt at interpreting his work. I submit that the second stasimon (v. 1301-68) may hint at something like the implications which I have been trying to unfold. This hymn to the Mountain-Mother is described as an inorganic ἐμβόλιμον even by many who incline, generally, to uphold the relevance to the context of Euripidean choruses. They may be right . . . but the evident, symbolical relevance of the analogous hymn to Apollo in the *Iphigenia in Tauris* prompts one to reconsider the question.

Here again, the interpretation has to reckon with more than one level of significance. We have to acknowledge, first, that the spectators were familiar with the subject of this hymn. This « Mother of the Gods », whose person, legend and cult combined elements Attic, Cretan and Phrygian, had long since been accepted into popular and official worship. We recover, with an effort, from archaeological evidence and from literary parallels in Pindar, the *Bacchae*, and the Epidaurian hymn, that atmosphere of Dionysiac rapture and mystical delight which the wording, music and dance must have conveyed to the original audience with direct and impressive force. Therewith the contrast of this hymn with all the rest of the play must have stood out all the more strikingly; evoking, for a short moment, a whole, wide domain which has no counterpart in the play. Thus it serves to define, ironically, the world in which Helen moves. This relation, *per negationem*, is in fact made explicit in the last stanza. However corrupt its wording, it seems clear that the chorus asked if Helen had failed to

worship the Great Mother. The endeavour to trace suffering to the wrath of some neglected deity is known to be a traditional motif from Homer onward and also in tragedy (Soph. *Ai.* 172; Eur. *Hipp.* 141); in the present case it is much to the point—if not in a literal sense. For, the appeal of enthusiastic abandonment indeed is, emphatically, rejected by Helen—by this Helen. To find this hint conclusive, note the outstanding role allotted to Kypris among the Mother's retinue, immediately before the chorus addresses Helen; Kypris, the deity whom the other Helen obeyed . . .

One may attach much or little importance to this explicit connection between the chorus and the subject of the play; one has, at any rate, reason not to regard it as exhausting the significance of the hymn. The futility of pinning political innuendos on to the doubtful interpretation of isolated verses calls for no refutation; one may try, rather, to assimilate with comprehensive sympathy the essence of the myth told. What is it? An impassioned search, stirred by an unaccountable act of the highest god; fruitless exertion, ending in exhaustion and despair; resentment, draining the springs of life—and reconciliation, by the will of the same god; reconciliation and joyfulness with the coming of Charites, Muses and Kypris. Not Baubo but the Muses; not a surrender but reconciliation; music redeeming life; art recompensing the endless search. Perhaps the symbolism of this myth—so significantly reshaped—is a clue to Euripides' mind, and to the full meaning of the *Helena*. The play stands out, a *παίγνιον* as light as it is profound; an ethereal dance above the abyss.

## DISCUSSION

*M. Martin*: Je pense exprimer l'opinion générale de notre réunion en disant que nous avons été fortement saisis par l'exposé de M. Zuntz. C'est un spécimen d'interprétation particulièrement pénétrant d'une œuvre d'art difficile et, à première vue, déconcertante. Peut-être ne serons-nous pas tous d'accord avec certaines de ses conclusions; elles sont en tout cas extrêmement dignes d'être prises en considération. *L'Hélène* d'Euripide présente sans doute un côté de fantaisie, mais M. Zuntz nous a bien montré qu'il s'y cache aussi une signification profonde. C'est le voisinage et l'association de ces éléments un peu disparates qui donnent à cette œuvre quelque chose de chatoyant et en rendent l'interprétation malaisée. Il semble bien que Théonoé soit l'un des personnages essentiels de la pièce; elle incarne une certaine conception de la conduite de l'homme, dans ce monde où il est exposé à toute sorte de forces, tant extérieures qu'intérieures à sa personne. Et M. Zuntz nous a dit, d'autre part, qu'une certaine forme de piété s'exprimait dans *Hélène* sans référence à aucune divinité. Ce point m'a particulièrement intéressé. Mais mon intention n'est pas de garder la parole plus longtemps, et je prie ceux d'entre vous qui désirent s'exprimer de bien vouloir s'annoncer.

*M. Zuntz*: May I make one remark beforehand? Since one cannot say everything in one hour, I had to make a selection. I would not describe Theonoe as the main person of the play, but the appreciation of her part seemed to me essential for the understanding of the whole play. Even so, in focusing our attention on Theonoe we have left aside much that is equally or even more significant. For, obviously, the main interest is centred upon Helen, and on the development of the plot.

*M. Diller*: Darf ich vielleicht gleich zur Theonoe etwas sagen, und zwar direkt an das anknüpfend, was Sie eben bemerken. Ganz richtig, wer das Helena-Menelaos-Spiel verfolgt,

wird nicht Theonoe als die Hauptperson betrachten. Im Gegen teil konnte die Theonoe-Gestalt sogar völlig aus dem Spiel herausgenommen werden, soweit man es als eine dramatisch ablaufende Aktion betrachtet. Und es scheint mir, dass Euripides selbst das auch angedeutet hat; nachdem Theonoe dazu bewogen worden ist, Helena und Menelaos dadurch zu helfen, dass sie die Anwesenheit des Menelaos verschweigt, sagt sie bekanntlich (1022): « Wie Ihr Euch positiv aus der Affäre zieht, das ist Euere Sache ». Und so könnte der Zuschauer denken, ja wenn der Dichter nicht diese Gestalt eingeführt hätte, so hätte er es doch den beiden eigentlich leichter gemacht; denn durch die Einführung dieser Gestalt wird ihre Aufgabe einerseits erschwert, aber ihnen auf der anderen Seite nicht geholfen. Aus dem eigentlich dramatischen Ablauf ist Theonoe völlig herausgenommen. Und wenn Euripides so deutlich zeigt, wie er es hier gemacht hat, wie er Theonoe in das Spiel hineingestellt hat, so haben wir etwas ähnliches in der *Taurischen Iphigenie*, in dem Motiv des Briefes, das ja auch einfach dramatisch überflüssig wird, wenn Pylades (753 ff.) die Möglichkeit einfällt, dass er verunglücken könnte, und ihm deshalb der Inhalt des Briefes mündlich mitgeteilt wird. Wäre das gleich geschehen, so wäre der Gang der Handlung anders gewesen. Das ist nun zweifellos nicht nur eine beliebige Auffüllung; gerade deshalb war es so wertvoll, dass Sie gezeigt haben, was die Theonoe-Szene bedeutet. Sie bedeutet für das innere Verständnis des Stükkes ungeheuer viel. Das Pathos im Schicksal von Helena und Menelaos ganz zum Ausdruck zu bringen, ist ohne die Theonoe-Szene gar nicht möglich, und ähnlich ist es in der *Taurischen Iphigenie* auch, dass der Wettstreit der Freunde, wer frei sein oder wer sterben soll, ohne das Briefmotiv gar nicht möglich wäre. Ich glaube wirklich, dass Euripides in der *Taurischen Iphigenie* durch einige Wendungen bewusst zeigen will, dass die Sache dramaturgisch auch ganz anders laufen könnte, und dass das gerade den nachdenklichen Zuschauer auch mitveranlassen soll, das Bedeutsame in der Handlung zu sehen.

*M. Zuntz*: Ja, Strohm sagt an einer Stelle seines Buches (S. 82, A. 1), Theonoe stelle sozusagen das Hindernis dar, das für eine Intrigenhandlung typisch ist; sie wäre denn sozusagen das Person gewordene Hindernis, analog der Schweigebitte an den Chor in der *Taurischen Iphigenie*. Hier haben wir zwei Schweigebitten, wie überhaupt so viele Züge verdoppelt sind (und das hat seine Bedeutung in der *Helena*). Die Schweigebitte an den Chor kommt ganz nebenbei und kurz (1307); denn die entscheidende Schweigebitte richtet sich eben an Theonoe. Strohm betont aber mit vollem Recht, dass ihre Bedeutung damit nicht erschöpft ist, und ich stimme Ihnen darin zu, dass der Zuschauer veranlasst wird zu fragen: «Was bedeutet diese Figur eigentlich?» Und was sie wirklich bedeutet, darin sind wir uns, glaube ich, einig, das ist gegeben mit dem zentralen Begriff des Wissens, der Erkenntnis, des Lernens, des Verstehens. Da ist am Anfang das absolute Nichtverstehen des Teukros; da sind all die anderen Personen, die versuchen, die Situation zu verstehen, um dann aus diesem Verstehen heraus zu handeln. Und da haben wir also hier diese phantastische Figur, die das Ganze übersieht und versteht, und damit ergibt sich die Szene, in der dieser extreme Fall Realität wird; wir treffen hier einmal eine Person, die der normalen menschlichen Begrenzung des Verstehens der Situation enthoben ist — und wir sehen, dass selbst dann der Mensch immer noch nicht aus der Fragwürdigkeit des Daseins heraus ist.

*M. Kamerbeek*: I entirely agree with you that ironical interrelations constitute the structure of the play; so we have to do our utmost in order to discover these interrelations when we try to understand it. I may be mistaken, but I think that things are still more complicated with Theonoe than you said: she is shown standing before a decision and taking it, but we know she is a prophetess. So she must know the outcome. I should say there is irony also in this.

*M. Zuntz*: I am not sure that I agree. When we use the words «prophet» or «prophetess», we are inclined to think of their knowledge of the future. But that is hardly ever said

with regard to Theonoe. What makes her θεσπιώδης (859; cf. 873 ff.) appears to be that she understands what is and what has been, rather than what shall be. She does not know what will happen to herself, she does not say: « My brother will attack me, but I know that the Dioscuri will come and save me ». She is in danger just as much as Menelaus and Helen are.

*M. Winnington-Ingram*: There are in fact two explicit references to her knowledge of the future. First, when she is first mentioned at 13-14: τὰ θεῖα... τὰ τ' ὄντα καὶ μέλλοντα; and then the same phrase is repeated at 923. It is perhaps a conventional expression, but the fact remains that Euripides has introduced this notion himself.

*M. Zuntz*: I agree. There is even a third one, at least by implication. When Helen returns from consulting Theonoe, she says (535): « Theonoe told me that Menelaus is alive and about to come here», adding: « But unfortunately I forgot to ask her if he will also get away again ». Thus it is implied that Theonoe could know. Nonetheless, when you look at the whole of her scene, you see that, thanks to her contact with the supra-mundane sphere, she does indeed know and master the present situation. All the more it seems significant to me that there is not one word which could suggest that Theonoe is leaning back in comfort, knowing that everything will come right in the end. She does not say: « You may feel confident that you will get away»; neither does she say: « I know that nothing will happen to me ». On the contrary, she sees herself, as well as the suppliants, exposed to any risk; and she accepts that.

*M. Rivier*: M. Zuntz voudrait-il nous donner encore son avis sur le point suivant ? Afin de s'enfuir avec Ménélas, Hélène a besoin d'un navire. Elle paraît devant Théoclymène avec des habits de deuil, lui annonce que son mari est mort au dire de Théonoé elle-même, et lui fait part de son désir d'accomplir en mer, selon le rite, un simulacre d'ensevelissement. A une question de Théoclymène: « Ces larmes sont-elles sincères ? » (v. 1226), elle répond: « Ta sœur se laisse-t-elle aisément abuser ? »

En fait, c'est Hélène qui abuse le roi en tablant sur le crédit que celui-ci fait à sa sœur en raison de ses qualités de prétresse et de prophétesse. Théonoé devient l'instrument d'un *μηχάνημα*, et cela pourrait être retenu comme l'indice d'une critique dont ce personnage fait les frais, ou d'une dépréciation de la mantique en général. Or Théonoé a pris le parti d'Hélène et de Ménélas, et dans la scène que vous avez commentée, elle a affirmé que la justice était de leur côté (v. 1010 sq. *ἀδικοίημεν ἄν, εἰ μὴ ἀποδώσω*). Ce motif prend d'autant plus de force que le poète et les personnages accordent plus de poids aux paroles de la prétresse. Serait-ce aller dans votre sens que de dire que la tromperie dont Théonoé devient l'agent est justifiée par ce *δίκαιον*, par la fin juste à laquelle elle sert d'instrument ?

*M. Zuntz*: Perhaps I have not quite understood you. I see here just a happy use of the data of the situation. Helen is sure that Theonoe has not given her away. Hence she can use for her own ends the brother's conviction that his sister knows all and the fact that she has not revealed the truth to him.

*M. Rivier*: Certainement. Mais ne pensez-vous pas que le vers 1027 contient une allusion directe à la qualité de prétresse de Théonoé ? Et cette allusion ne contribue-t-elle pas au succès de la ruse d'Hélène ?

*M. Zuntz*: Certainly. Helen is exploiting the situation.

*M. Rivier*: Je pensais à une objection possible: Euripide, loin de maintenir la figure de Théonoé à ce niveau de dignité que vous avez parfaitement décrit, en userait ici au service de l'intrigue, dans une sorte d'abus de confiance. A quoi il est possible de répondre, n'est-il pas vrai, que si le *δίκαιον* est du côté de Ménélas et d'Hélène, et l'*ἀδίκον* du côté de Théoclémène, Théonoé ne cède rien de sa dignité à favoriser, même involontairement, une supercherie qui va dans le sens du droit reconnu par elle ?

*M. Zuntz*: Yes. If one is concerned to seek a moral justification for Helen's procedure, it would be on these lines. But need one be so concerned ? Helen is fighting for life; Theoklymenos is the enemy; against him everything is permitted that

will work. By the delight in this battle between wit and dumb force, everyone is carried away into a sphere beyond moral considerations—Helen as well as the Athenian spectator, and perhaps even the modern interpreter. As to Theonoe: she has justified her action in v. 1020 ff.

*M. Lesky:* Ja, Herr Zuntz hat etliche Einzelprobleme mit soviel Klarheit und Kritik angepackt, dass er uns die Zähne lang macht nach einer Ausgabe der *Helena* von ihm, auf die wir vielleicht einmal hoffen dürfen. Ich möchte mir nun zu zwei Stellen eine Frage erlauben: Sie haben vollkommen recht, dass die Verse 892 ff. geradezu eine zentrale Bedeutung haben, ja ich möchte sagen, nicht nur für das Stück, sondern für den ganzen Euripides. Kann man ihm zutrauen, dass er dem stummen Spiel so viel Raum gibt, dass Theonoe hier, nachdem sie zunächst zweifelt: «Was soll ich tun?», plötzlich einen Entschluss fasst und fragt: «Also, wer geht zu meinem Bruder?» Ich muss sagen, dass ich bei Euripides keine Parallele beizubringen wüsste und möchte nun fragen, wie Sie sich die Herrichtung denken. Wollen Sie den Anfang von Vers 892 so formen, dass sich dieser Satz als zweiter Teil der Alternative darstellt, oder denken Sie an den Ausfall von Worten des ungefährnen Inhalts: «Doch, es gibt noch eine andere Möglichkeit: ....?»

*M. Zuntz:* Mir scheint, Theonoe kann keinesfalls den Befehl gegeben haben, dass jemand ihren Bruder benachrichtigen solle. Ihre letzten zwei Verse scheinen mir keinen Befehl zu enthalten, sondern die zweite Hälfte der Alternative, die vor ihr steht. Also vor Vers 892 eine Lücke, in der gesagt war: «Soll ich dich retten und dabei mich in die grösste Gefahr bringen, oder — nun das Erhaltene — soll ich meinen Bruder informieren und damit mich selbst in Sicherheit bringen?»

*M. Lesky:* Ich verstehe Sie also recht, dass man die Änderung am Beginn des Verses 892 suchen müsste.

*M. Zuntz:* Gewiss; aber nicht nur das. Die Hauptsache, meiner Meinung nach, ist dass vor Vers 892 eine Lücke besteht. Und ich vermute, dass in dieser Lücke nicht nur die erste Hälfte

jener Alternative verschwunden ist, sondern vorher noch mehrere Argumente der Theonoe, die dann Helena in ihrer Rede zu entkräften sich bestrebt.

*M. Lesky:* Ja, in dem Augenblick, in dem eine Lücke erkannt ist, ist natürlich die Abmessung vollkommen frei. Dann eine zweite Frage: die sehr merkwürdigen Verse 1013 ff., die sicher nicht die Bedeutung haben, die Grégoire ihnen gibt, haben Sie, wenn ich recht verstand, mit der seherischen Eigenschaft der Theonoe in Zusammenhang gebracht.

*M. Zuntz:* Ja — wenn ich den Zweifel, ob sie überhaupt an diese Stelle gehören, als erledigt ansehen könnte. Dass diese Verse von Euripides sind, ist klar und ich würde auch gerne glauben, dass sie wirklich an diese Stelle von Anfang an gehört haben: ich finde aber immer wieder Schwierigkeiten im Gedankenfortschritt. Wenn Sie mich da beraten würden, wäre ich dankbar.

*M. Lesky:* Ich sehe auch noch eine grosse Schwierigkeit vor allen Dingen in den Versen selbst, es heisst doch: « Die Menschen auf der Oberwelt und in der Unterwelt sind einer Strafe für ihr Tun unterworfen, aber die Toten haben keinen νοῦς, wohl aber geht eine γνώμη in den Äther ein. »

*M. Zuntz:* Ich würde etwas anders übersetzen (aber auch dann bleibt mir das Ganze noch problematisch). Etwa so: « Für diese Verfehlungen » (solche, vermutlich, wie das Zurück behalten eines anvertrauten Pfandes ?)...

*M. Lesky:* Ja.

*M. Zuntz:* « Für dergleichen gibt es eine Strafe bei den Unterirdischen, wie auch bei allen Menschen hier in der Oberwelt ». Und nun fährt Euripides nicht so fort: « Denn wir gewärtigen in der Unterwelt Höllenstrafen », sondern er sagt: « Der νοῦς derer, die gestorben sind » — nun paraphrasiere ich — der νοῦς hat zwar kein individuelles, persönliches Leben (wie die Seele eines Körpers), aber eine γνώμη, ein denkendes Bewusstsein hat er; denn er, der νοῦς also ein Unsterbliches, stürzt in den unsterblichen αἰθήρ — der also seine Heimat ist.

*M. Lesky*: Wer ist aber nun das Objekt der  $\tauίσις$  und worin kann die Strafe bestehen?

*M. Zuntz*: Vielleicht so: *Nous* hat eine  $\gammaνώμη$ , d. h. ein Bewusstsein. Im vorliegenden Fall lebte dann also das Bewusstsein, etwas Falsches getan zu haben, weiter, und das wäre eben die Strafe.

*M. Lesky*: Das ist gewiss nachvollziehbar, aber dann bleibt noch immer der Widerspruch zwischen den  $\nuέρτεροι$  und dem  $\nuοῦς$ , dessen  $\gammaνώμη$  in den Aether eingeht, also sicher nicht in der Unterwelt zu suchen ist. Auf diese Schwierigkeit wollte ich aufmerksam machen.

*M. Zuntz*: Die Schwierigkeit ist da. Sollte man etwa schon hier jene, aus späterer Zeit bekannte, eschatologische Geographie vermuten, welche den Hades vielmehr in den Himmel verlegte? Problematisch ist das gewiss. Andererseits wissen wir, dass es bei Euripides eine Metaphysik gibt, nach der im Menschen ein Ewiges ist, eben der *Nous*, der von der höchsten, äusseren Schale der Welt stammt; er regiert die Sterne oder über den Sternen und der *Nous* im Menschen ist ein Teil davon; das kann man in den *Hiketiden* (531 ff.) lesen und etwa in fr. 971.

*M. Lesky*: Ja. Die Vorstellung, die Sie bezeichnen, ist dann im IV. Jahrhundert recht geläufig.

*M. Zuntz*: Und vielleicht dürfte man  $οἱ νέρτεροι$  und  $οἱ ἀνωθεν$  dann hier auffassen als verblassste, traditionelle Umschreibungen für «die Verstorbenen» und «die Lebenden»? Leben über der Erde und das unter der Erde bezeichnete dann dieses Leben und das ewige Leben des *Nous*. Gewiss — es ist nicht einfach, dies anzunehmen.

*M. Lesky*: Keine ganz leichte Auskunft, aber die einzige, die ich sehe.

*M. Zuntz*: Wenn man sie annimmt, dann, scheint mir, ist man versucht, das, was hier über den *Nous* gesagt ist, zu verbinden mit den ersten Worten der Theonoe, über die Reinheit, die sie durch ihre Zeremonien sichert (865 ff.). Damit gewinnt sie ein  $\piνεῦμα$  vom Himmel; das ist ihr  $\nuόμος$ , den sie immer

ausübt. Ist man vielleicht berechtigt anzunehmen, dass dies *Pneuma* eben der *Nous* ist, der vom Himmel zu ihr dringt und dauernd in ihr lebendig ist? Das wäre es denn, was Theonoe ihre Allwissenheit gibt: ihre Verbindung, durch Reinheit, mit dem *Nous*. Denn, wohlgemerkt, *νοῦς* und *γνώμη* sind miteinander verbunden (1013 ff.).

*M. Diller*: Das könnte man versuchen, wenn man sich erst einmal davon überzeugt hat, dass die Verse 1013 ff. überhaupt dahin gehören.

*M. Lesky*: Als primäre Funktion der Verse möchte ich doch auf Grund des *γάρ* in Vers 1013 die Begründung ansehen, dass der Mensch sittlich handeln muss, dass vor allem das *δίκαιον* zu seinen Pflichten gehört, weil sonst die *τίσις* über ihn kommt.

*M. Zuntz*: Ganz recht. Wenn eine Verbindung besteht, dann muss es diese sein; aber die Schwierigkeit bleibt, dass Theonoe gerade vorher sagt: «Auch mein Vater hätte dir Helena wiedergegeben, wenn er noch am Leben wäre». Also ist er nicht mehr am Leben. Ist es nicht sonderbar, dass es dann weiter geht: «Denn auch bei den *νέρτεροι* gibt es eine Strafe für dergleichen»?

*M. Lesky*: Wenn wir uns über die *νέρτεροι* in dem besprochenen Sinne beruhigen, so ist der Anschluss klar: «Mein Vater hätte als Lebender so gehandelt», da er natürlich auch wohl um die *τίσις* wusste, die ihn bei einem Fehlritt bedroht hätte.

*M. Martin*: Une obscurité subsiste. Si le premier hémistiche du vers 1015 exclut l'immortalité personnelle sous une forme quelconque, il ne me paraît pas possible de dire ensuite qu'il persiste une *γνώμη* de ce qu'on a fait sur la terre et que, par suite, ce résidu peut être exposé à une punition; dans ce cas, en effet, il y a immortalité personnelle.

*M. Zuntz*: Je vois aussi la difficulté. C'est pourquoi je me demande si ces vers sont bien à leur place ici. Si le *νοῦς* n'est pas personnel, comment peut-il être puni?

*M. Martin*: Oui, c'est cela.

*M. Zuntz*: It may help if we compare a passage in the *Orestes* (v. 385 ff.). Menelaus, shocked by the sight of Orestes, says:

$\tauίνα\ δέδορκα\ νερτέρων$ ; Orestes (386) confirms his impression: οὐ γάρ ζῶ, φάος δ' ὄρῶ and again (390) τὸ σῶμα φροῦδον. And when Menelaus asks what so destroys him, he replies (396) ἡ σύνεσις ὅτι σύνοιδα δεῖν' εἰργασμένος. Is not the analogy striking? In both plays we seem to find this idea: the νέρτεροι «do not live»—they are parted from the body—but they have a consciousness ( $\gammaνώμη$  or σύνεσις), and the consciousness of the wrong they have done is their punishment.

M. Martin: Mais ne veut-il pas dire: « Si l'on envisage les maux qui sont les miens (la situation physique et psychique où je suis), je suis mort, mais je suis quand même vivant ». C'est une hyperbole.

M. Zuntz: Nous avons sinon le même sens que dans *Hélène*, du moins une expression parallèle.

M. Martin: Une image.

M. Zuntz: Oui. — Thereafter I am tempted to translate *Hel.* 1015: « The *nous* of the departed has not indeed a life (of the same kind as mine and yours); even so, it has consciousness ». Herr Diller, würden Sie empfinden, dass man diesen Vers *Hel.* 1015 unbedingt so verstehen muss: « Es gibt nach dem Tode kein persönliches Leben, sondern nur eine Art genereller Bewusstheit ? » Oder können Sie sich vorstellen, dass vielmehr gemeint ist: « Die Toten haben zwar kein physisches Leben, wie man es auf der Erde lebt, aber doch ein persönliches Bewusstsein »? So kämen wir vielleicht aus der Schwierigkeit heraus.

M. Diller: Ja, ich würde das für möglich halten.

M. Zuntz: After death, the individual *nous* returns to the general *nous* from which it came, and still it remains an individuality. Is this the doctrine here?

M. Martin: On pourrait citer ici la célèbre épigramme Kaibel 21.

M. Zuntz: Sans doute, mais n'y a-t-il pas l'idée, là, que les âmes des morts se dissolvent et ne persistent pas comme individualités?

M. Leshy: In dem Epigramm ist von  $\psiχή$  die Rede, nicht vom  $νοῦς$ ; das mag den Unterschied ausmachen.

*M. Zuntz*: Da wäre denn also νοῦς persönlich und individuallisiert, im Gegensatz zu ψυχή? Man erwartet eher das Gegenteil.

*M. Winnington-Ingram*: Returning for a moment to the subject of μαντική —there is perhaps a light comic irony in the way in which Theonoe's prophetic gift is handled. She does after all use it to deceive—with the best possible motives and the best possible results. But, when her brother threatens to kill her, saying: τοιγάρο οὕποτ' ἄλλον ἀνδρα ψεύσεται μαντεύμασιν (v. 1626), we may perhaps recall the slave's remarks about lying prophets at 744 ff.

*M. Zuntz*: We certainly may; we might find, though, that in so doing we are putting Theonoe on the wrong side. The slave is inveighing against what, to him, is the wrong kind of μαντική; namely, the traditional μαντική ἔντεχνος. Theonoe is essentially not on this side but on the opposite one. She is a representative of the true μαντική which is rooted in good sense, right understanding and right action (v. 757).

*M. Martin*: Cette mantique supérieure, qu'Euripide considère comme admissible, n'a-t-elle pas quelque analogie avec ce qui, dans une autre civilisation, s'appelle le prophétisme? Le prophétisme, en effet, ne révélait pas l'avenir, mais proclamait les vraies valeurs. Une telle connaissance peut, dans une certaine mesure, éclairer l'avenir parce que si telle valeur fondamentale est violée, on peut être sûr qu'il en résultera une conséquence fâcheuse. Peut-être n'est-on pas en état de la décrire d'avance, mais elle se produit inévitablement. Il y a donc un certain rapport entre connaissance des valeurs et connaissance du futur.

*M. Winnington-Ingram*: The whole speech (v. 744ff.) seems to me extraordinarily characteristic of Euripides, in the way that he is doing several things at the same time. For instance, 749-51 is clever—a debating-point which will amuse the σοφοί. But the criticism of prophets has some seriousness—written at a time when, as Thucydides tells us, the Athenian people had been led astray by bogus prophecies. Then there is a deeper and more fundamental contemporary reference. When Euripides

writes about the Trojan war, he cannot fail often to have had the Peloponnesian war in mind. So here there is an ironic analogy. Greek and Trojan have fought a destructive war—about what? A phantom, a cloud. Was any better purpose served by the war which Athenians and Peloponnesians had been fighting?

*M. Zuntz*: I am far from denying this. Whatever Euripides wrote is live because the life of his time went into it. He could not write about war, and the nonsense of war, without himself feeling, and without his audience feeling, that this had its application to what they were just then experiencing. Even so, the speaker is not at this point jumping out of the play in order to make an « allusion » to the present situation. It applies to that situation and to any time, because there is always wrong action and bad consequences of wrong action. I think it is essential to realize that this passage is definitely an element of the plot of the play, and suits the mind of the persons speaking—as I have tried to show.

*M. Rivier*: M. Zuntz s'est arrêté au stasimon qui fait suite à la grande scène entre Hélène, Ménélas et Théonoé; il a analysé notamment la deuxième strophe (v. 1137 sqq.). Ce qui est dit là de la divinité et de ses manifestations, ἀντιλόγοις... ἀνελπίστοις τύχαις (1142 sq.)...

*M. Zuntz*: By the way, I think it necessary to read ἀμφιλόγοις. You would agree?

*M. Rivier*: Le texte me paraît y gagner.

*M. Zuntz*: The conjecture is not mine but Dobree's.

*M. Rivier*: Cette correction va dans le sens de la remarque très simple que je désirais faire. L'expression que le poète place dans la bouche du chœur évoque les derniers vers que celui-ci prononce au terme de la pièce (v. 1688 sqq.):

πολλαὶ μορφαὶ τῶν δαιμονίων,  
πολλὰ δὲ λέπτως κραίνουσι θεοί, κτλ.

Ces vers se lisent à la fin d'autres pièces d'Euripide, et l'on a pensé, pour cette raison, qu'il s'agissait d'une formule générale,

d'une sorte de clause sans signification précise. Votre analyse montre que ces mots s'accordent au thème central d'*Hélène*. Elle nous invite à penser qu'Euripide ne les employait pas indifféremment, et qu'il leur donnait un sens fort et consistant.

*M. Zuntz*: C'est bien mon avis, et j'ajoute que d'un drame à l'autre, le sens de ces mêmes mots est susceptible de varier. Dans *Hélène*, ils expriment une dernière fois l'ironie profonde de cette œuvre; ailleurs, ils ont une portée un peu différente, mais elle est toujours significative.

*M. Rivier*: Sans doute, si l'on songe que ces vers reviennent à la fin d'ouvrages aussi divers et aussi éloignés dans le temps qu'*Alceste*, *Andromaque* et les *Bacchantes*.

*M. Diller*: Wenn ich auch zu der möglichen verschiedenen Bedeutung allgemeiner Grundsätze in verschiedenem Zusammenhang noch etwas sagen darf: Sie hatten an einer Stelle sehr hübsch gesagt, dass die Handlung der *Helena* so verläuft, weil hier die idealen Personen auftreten, ideale Ehefrau, idealer Ehemann, ideale Helferin, und wenn sie nicht ideal wären, sondern wie die Menschen im allgemeinen sind, käme so etwas wie der *Orestes* heraus. Nun, in der Dienerszene haben wir ja das Bekenntnis des alten Mannes, dass der Diener die einzige Freiheit habe, dass er seinem Herrn treu dient. Im *Ion* haben wir dasselbe, da tut der alte Diener das auch, aber Sie wissen ja, er rät nun zum Allerschlimmsten: der Ermordung des Ion (843 ff.). Das war nur ein kleines Beispiel dafür, wie solche allgemeinen Grundsätze und ihre Verwendung von den Umständen abhängig sind und wie Euripides das bewusst hervorhebt. Der Grundatz, den beide Diener aussprechen, ist praktisch derselbe, aber er kann je nach der Situation zum Guten oder zum Bösen führen.

*M. Kamerbeek*: I should like to make a remark on line 1150. Does not this line refer to 515 and to 873-75?

*M. Zuntz*: I would say that if this line means anything—but I hold that the transmitted wording requires correction—but if it were retained, it would mean, in a general way: « I have found the word of the gods true ». Even so, I would hesitate to refer

this to one particular passage of the play. It is true that Theonoe had said: « My prophecy has proved true» (v. 973). Here however it's the chorus speaking about « the gods» and not about Theonoe.

*M. Kamerbeek*: Of course, this whole stanza being general, the implication of this last line, I think, must also be general, but it may all the same have its connections with 515 and 873-75.

*M. Martin*: Le moment est venu de clore la discussion. Auparavant, je ne peux m'empêcher de remarquer combien cette pièce est actuelle par plus d'un côté; certaines des affirmations que nous y lisons trouveraient aujourd'hui une application immédiate, et, par exemple, dans la dernière strophe du chœur (v. 1151 sqq.), ce texte qu'on pourrait écrire en lettres capitales dans les salles où se tiennent les conciliabules de nos hommes politiques et les assemblées internationales:

"Αφρονες ὅσοι τὰς ἀρετὰς πολέμω  
λόγγαισί τ' ἀλκαίου δορὸς  
κτᾶσθε, πόνους ἀμαθῶς θνα-  
τῶν καταπαυόμενοι·  
εἰ γάρ ἄμιλλα κρινεῖ νιν  
αἷματος, οὔποτ' ἔρις  
λείψει κατ' ἀνθρώπων πόλεις.

Y a-t-il meilleur exemple de la permanente actualité d'Euripide que des vers de ce genre ? Peut-être M. Zuntz n'est-il pas venu à bout de toutes les difficultés présentées par l'*Hélène*, mais l'exposé qu'il nous a fait a montré clairement l'extraordinaire richesse et la variété des significations qui font de cette poésie, véritablement, un *κτῆμα ἐς ἀεί*.



VII

VICTOR MARTIN

Euripide et Ménandre face à leur public



## EURIPIDE ET MENANDRE FACE A LEUR PUBLIC

Il est rare que nous soyons directement renseignés sur l'accueil que ses contemporains ont réservé à un auteur de l'Antiquité. Cependant, pour les poètes dramatiques, les archives des concours, pour autant qu'elles nous ont été conservées, constituent une source d'information intéressante. La comédie en représente une autre, dans la mesure où elle s'est occupée de questions littéraires. Or, comme chacun sait, il est un poète qu'elle n'a cessé de prendre pour cible: Euripide. Dans les seules pièces conservées d'Aristophane, soit onze sur quarante et une, il est mis personnellement en scène trois fois, dans les *Acharniens*, les *Grenouilles* et les *Femmes aux fêtes de Déméter*; et rares sont, parmi les autres, celles qui ne contiennent plusieurs allusions ou parodies aux dépens de l'auteur de *Médée*.

La comparaison avec Sophocle est, à cet égard, frappante, puisque nous avons à faire à des contemporains, Euripide étant mort en 407/406, Sophocle un an plus tard. Or ce dernier ne figure comme personnage dans aucune des comédies conservées d'Aristophane, et il n'y est que rarement mentionné ou parodié. Il suffit de consulter l'index des noms de personnes dans une édition d'Aristophane ou celui des scholies aux noms de ces deux poètes pour mesurer la différence de son comportement à leur égard. Il a épargné l'un constamment et persiflé l'autre avec une non moins grande persistance. Quant à Eschyle, sa poésie, dans ce dernier quart de V<sup>e</sup> siècle où écrit Aristophane, n'est plus actuelle. L'auteur de l'*Orestie* est déjà un classique, dont l'œuvre sert de mesure pour apprécier la production contemporaine où les grands noms sont ceux de Sophocle et d'Euripide. Leur célébrité est égale. Malgré la sévérité qu'elle montre à l'égard du second d'entre eux, la critique d'Aristophane atteste qu'il n'y avait alors aucun autre poète tragique de sa classe, excepté Sophocle. Eux disparus, la scène tragique

est restée vide. C'est la situation qui sert de base aux *grenouilles*. Dionysos, le dieu qui patronne les concours tragiques, devant cette pénurie dont son culte risque de souffrir, descend aux enfers pour en ramener l'un des grands poètes défunt car ceux qui survivent ne peuvent leur être comparés. A Héraclès qui les lui énumère, il répond avec mépris: « Branches gourmandes que tous ceux-là, troupe de bavards, cénacles d'hirondelles, opprobres de l'art. Ont-ils une fois obtenu un chœur, ils disparaissent aussitôt après qu'ils ont souillé la tragédie. Mais un poète créateur, capable de dire une parole généreuse, tu n'en trouverais plus un seul de vivant, même en cherchant bien » (*Ran.* 92 sqq.). Ce sera bien en fin de compte Eschyle que Dionysos ramènera sur la terre, mais non sans avoir hésité entre lui et Euripide<sup>1</sup>. Et ce n'est pas un mince éloge pour ce dernier que d'être le seul qu'on puisse mettre en balance avec le vieux Titan des guerres médiques. Aux yeux d'Aristophane, Euripide reste un poète considérable, encore que son esprit lui déplaise et qu'il condamne son esthétique. D'ailleurs, vaudrait-il la peine de s'acharner contre lui s'il n'avait pas plus de mérite que les poétereaux (*μειρακύλλια τραγῳδίας ποιοῦντα*, *Ran.* 89) dont nous venons de le voir parler avec tant de mépris?

<sup>1</sup> L'absence de Sophocle dans la compétition, étonnante à première vue, s'explique pour la raison suivante: Euripide était mort en Macédoine en 407; Aristophane conçut le projet de sa comédie des *grenouilles* dont la donnée essentielle consistait en une confrontation de l'auteur de *Médée* avec celui de l'*Orestie* dans un débat tenu aux enfers devant Dionysos, le dieu du théâtre, venu pour ramener sur la terre l'un des deux rivaux. La pièce, destinée aux Lénées de 406/5, était sans doute déjà terminée ou en tout cas fort avancée quand Sophocle mourut à son tour en automne 406, peu de mois avant la célébration de la fête. Sa présence aux enfers à côté des deux autres tragiques modifiait profondément la situation sur laquelle Aristophane avait bâti son intrigue. Pour n'avoir pas à la modifier, il se borna à expliquer dans quelques vers visiblement insérés dans une composition déjà achevée pourquoi Sophocle n'entrant pas en ligne dans la compétition instituée par Dionysos (*Ran.* 76 sqq., 787 sqq., 1516). Mais ce sont-là des expédients destinés à masquer une invraisemblance.

D'autres indices confirment cette position dominante d'Euripide et l'impression durable que ses drames exerçait sur l'esprit des spectateurs. S'il n'en avait pas été ainsi, comment Aristophane aurait-il pu parodier dans les *Acharniens* (432 sqq.), joués en 425, une scène du *Télèphe* d'Euripide représenté en 438, treize ans auparavant? Des allusions passagères à cette même tragédie reparaissent dans la plupart de ses pièces, jusqu'à *Lysistrata* et aux *Femmes aux fêtes de Déméter*, toutes deux de 411. Cette dernière comédie contient des parodies de l'*Hélène* et de l'*Andromède* qui datent de l'année précédente. L'écart chronologique est ici moindre que dans le cas du *Télèphe*; on peut voir cependant dans l'utilisation comique de ces deux drames une preuve de leur popularité: on ne prend pas la peine de parodier des productions insignifiantes ou dont la mémoire n'a pas gardé le souvenir.

Rappelons encore, parmi les preuves de la célébrité d'Euripide de son vivant, l'appel qu'il reçut du roi de Macédoine Archélaos, appel auquel il donna suite, et le geste de Sophocle apprenant la nouvelle de la mort de son rival absent au moment où les tragédies nouvelles allaient être représentées et faisant paraître son chœur en vêtements sombres, sans couronnes, en signe de deuil (*Vit. Eur. ap. Nauck, Eur. trag.* I p. VI).

Ainsi Euripide était-il bien dans l'Athènes de la seconde moitié du Ve siècle, une figure célèbre. Mais cela ne signifie nullement qu'elle réunit sur elle l'admiration et la sympathie de tous comme c'était le cas pour Sophocle. C'est du reste ce qui rendait ce dernier inapte à fournir de la matière aux comiques. Ses œuvres, dans leur haute perfection, sont normales, comme ses idées. Elles ne choquent donc personne et satisfont également les esthètes et le populaire. Pour Euripide, c'est différent. Tous les indices que nous possédons prouvent qu'il a été de son vivant l'objet d'une violente controverse et qu'il comptait des partisans et des adversaires également acharnés.

Avant de chercher à déterminer de qui se composaient ces deux camps et de découvrir les motifs de leur attitude contradictoire, nous allons examiner les indications complémentaires que nous fournissent les archives des concours tragiques. Afin de bien les apprécier, rappelons dans quelles conditions avaient lieu à Athènes au Ve siècle les représentations dramatiques.

Le théâtre athénien, tant tragique que comique, ne relève pas de l'initiative privée. C'est une institution officielle, contrôlée par l'Etat. Les représentations ont lieu exclusivement à l'occasion de certaines fêtes religieuses, à titre d'élément du culte rendu à Dionysos. Le rituel comporte entre autre, au Ve siècle, l'exécution de trois groupes de quatre pièces chacun, trois tragédies et un drame satyrique. Tout poète peut composer une de ces séries et solliciter l'autorisation de la faire jouer. Pour cela, il s'adresse, dans des délais fixés, à l'archonte chargé de l'organisation de ces fêtes; cela s'appelle « demander un chœur » (*χορὸν αἰτεῖν*)<sup>1</sup>. Tout le monde peut « demander un chœur », mais parmi les postulants, trois seulement sont choisis par le magistrat. Celui-ci procède souverainement à ce choix. En vertu de quels critères? Nous chercherons à le déterminer.

Les frais de l'instruction et de l'équipement du chœur et des acteurs étaient supportés par des citoyens que leur fortune désignait pour cette charge appelée chorégie. Ils choisissaient eux-mêmes chacun leur poète, mais dans un ordre que le sort déterminait, de sorte que le premier seul avait le choix entre ces trois poètes acceptés préalablement par l'archonte. Bien que la loi réglât ainsi l'attribution des poètes aux chorèges, il semble difficile qu'on pût imposer à un chorège un poète pour lequel il aurait eu de l'antipathie. Cela eût risqué de nuire à une bonne présentation de ses pièces, par conséquent de compromettre la fête et d'attirer

<sup>1</sup> Aristote, *Const. Ath.* LVI, 3; SCHMID-STÄHLIN, *Gr. Lit. Gesch.*, II, 33.

sur l'archonte le mécontentement populaire. Malheureusement sur ce chapitre nous sommes fort mal renseignés. On aimerait connaître quels furent les chorèges d'Euripide, comme on sait que le jeune Périclès fut, en 467, celui d'Eschyle, probablement pour la tétralogie dont les *Sept* faisaient partie<sup>1</sup>. Toutefois, comme la chorégie équivalait en somme à un impôt sur la fortune, les chorèges se recrutaient dans la classe possédante dont faisaient partie, entre autres, les familles aristocratiques, ainsi que le prouve le cas de Périclès qui vient d'être cité. On sait que Périclès était apparenté aux Alcméonides. C'est là un point qui a son importance pour la question que nous traitons.

L'exécution des tétralogies donnait lieu à un classement des poètes et la cérémonie prenait figure de compétition à la manière favorite des Hellènes. Le jugement des concurrents était confié à un jury désigné de la façon suivante. « Les membres du Conseil des Cinq Cents, assistés des chorèges, choisissaient, avant le commencement de la fête, dans chacune des dix tribus, un certain nombre de citoyens regardés comme capables de remplir cet office. Les noms étaient renfermés dans des urnes, une pour chaque tribu, scellées par les prytanes et par les chorèges et placées à l'Acropole sous la garde des trésoriers. Le jour des concours, l'archonte tirait de chaque urne un nom, en sorte que ces dix noms représentaient toutes les tribus, et par conséquent toute la cité. Les juges ainsi désignés s'engageaient par serment à juger conformément à leur conscience »<sup>2</sup>. Ils assistaient au spectacle à des places spéciales et, une fois la représentation terminée, chacun inscrivait sur une tablette le rang qu'il assignait aux différents concurrents, puis, on tirait au sort cinq de ces dix qui formaient le jury définitif, dont le vote décidait du classement final. Le poète placé en

<sup>1</sup> DITTBENBERGER, *Syll.* <sup>3</sup> 1078 A. <sup>2</sup> J. GIRARD, in DAREMBERG ET SAGLIO, *Dict. des Antiquités*, s.v. Dionysia, 244. Comp. HAIGH, *The Attic Theatre* <sup>3</sup>, pp. 31 sqq., 49 sqq.

tête était qualifié de vainqueur. On disait de lui: « Il a eu la victoire » (*ἐνίκα*). Le troisième rang équivalait à un échec.

Comme on le voit, le législateur s'était efforcé de donner à ce jury un caractère aussi représentatif que possible de la moyenne de la population de l'Attique. Ses jugements reflètent donc l'opinion du grand nombre plutôt que celle d'une minorité de connaisseurs. Ainsi, de nos jours, en matière de peinture, le verdict d'un jury composé de cette sorte différerait sans doute grandement, pour les mêmes œuvres, de celui d'un comité d'artistes de profession. Cette remarque nous aidera à comprendre et à apprécier le traitement réservé à Euripide par un jury ainsi composé.

D'autre part il faut soigneusement distinguer l'admission au concours, dont l'archonte seul est responsable, du classement, œuvre d'un jury constitué de la manière qu'on vient de voir. Les mobiles auxquels obéissaient ces deux instances dans leurs décisions devaient être fort différents.

Cela dit, voyons quel a été le sort d'Euripide devant ces deux instances. Né vers 480, c'est en 455 qu'il est admis pour la première fois au concours, assez jeune comme on le voit. Sa mort survient fin 407 ou début 406, quand il était à la cour de Macédoine. Cela fait une carrière littéraire d'un demi-siècle, pendant laquelle il a fait représenter 22 tétralogies<sup>1</sup>. Euripide a donc en tout cas vingt-trois fois obtenu un chœur de l'archonte, c'est-à-dire, en gros, tous les deux ans. Comme il ne semble guère probable que sa production effective ait pu dépasser de beaucoup ce chiffre, nous sommes amenés à conclure que, quand il a demandé un chœur à l'archonte, il l'a sinon toujours, du moins presque toujours obtenu.

Toute différente est la situation en ce qui concerne ses « victoires ». Débutant en 455 avec les *Filles de Pélias*, son premier contact avec le public aboutit à un échec. Il est

<sup>1</sup> Pour la façon dont ce chiffre est obtenu et pour la discussion des témoignages, cf. SCHMID-STÄHLIN, *Gr. Lit. Gesch.*, III, pp. 322, 328 sq.

classé dernier. Quatorze ans s'écoulent avant qu'il obtienne le premier rang, en 441, la trente-neuvième année de son âge. Ce succès ne se renouvellera que trois fois durant les trente cinq ans qui lui restent à vivre. Un dernier triomphe lui sera accordé, en 405, après sa mort, avec un groupe de pièces au nombre desquelles figurent *Iphigénie à Aulis* et *les Bacchantes*. Comme il s'est présenté 22 fois devant le public athénien, il ne lui a plu qu'une fois sur cinq. Ainsi, bien que très fréquemment admis à faire représenter ses drames, il n'a que rarement obtenu l'approbation du grand public dont le jury officiel paraît bien avoir exprimé l'opinion.

Il est instructif de comparer ce tableau à celui que présente la carrière de Sophocle. Elle a été plus longue que celle de son rival puisqu'il est mort nonagénaire, encore en pleine activité créatrice en 406, étant né peu après l'an 500. Sa production littéraire s'étend ainsi sur une durée de plus de soixante ans. Elle se chiffre par un total de 123 drames<sup>1</sup>, soit une trentaine de tétralogies, c'est-à-dire, comme pour Euripide, environ une tous les deux ans. On voit que, sous le rapport de la fécondité, les deux poètes sont comparables. Ils le sont aussi en ce qui concerne leur admission au concours. Si l'on passe au chapitre des victoires, le spectacle change complètement. Dès sa première entrée en scène, à l'âge de vingt-huit ans, en 468, Sophocle est couronné vainqueur et ce succès se renouvelle tout le long de sa carrière dix-huit ou vingt-quatre fois selon les témoignages. Ces divergences proviennent sans doute du fait que les uns ne concernent que les grandes Dionysies, les autres l'ensemble des fêtes comportant des représentations dramatiques<sup>2</sup>. Quoi qu'il en soit, ces chiffres nous enseignent que, s'il s'est présenté trente fois au concours, ce qui est un maximum, il a été mis au premier rang deux fois sur trois, et jamais, nous dit-on, il n'est descendu plus bas que le second. Ici

<sup>1</sup> Cf. SCHMID-STÄHLIN, *Gr. Lit. Gesch.*, II, p. 235. <sup>2</sup> *Ibid.*, p. 317, n. 1.

donc, contrairement à ce que nous venons de voir pour Euripide, la fréquence de l'admission au concours et celle du succès coïncident; le choix de l'archonte et celui du jury ne diffèrent pas. D'autre part, Sophocle, dès sa première apparition, gagne la faveur du public, et il la conserve tout le long de sa carrière. Euripide doit attendre longtemps son premier succès auprès des spectateurs, et ne retrouvera que rarement leur approbation. Ses victoires, comparées à celles de son heureux rival, semblent plutôt accidentnelles. Il ne s'imposera vraiment qu'après sa mort<sup>1</sup>.

Tandis que Sophocle jouit à la fois de la faveur du public et de la sympathie bienveillante des comiques, Euripide se voit privé de l'une comme de l'autre. Il ne cesse d'être en butte aux sarcasmes et aux critiques d'Aristophane et de ses émules. En s'occupant constamment de lui, ils rendent un témoignage indirect à son importance comme poète, mais en la déplorant et en dénonçant l'influence, à leurs yeux délétère. Cela étant, la persistance avec laquelle Euripide, bien que regardé avec défiance et combattu de plusieurs côtés, a cependant été mis en mesure de faire jouer ses drames considérés par beaucoup comme nuisibles, semble paradoxale. En dépit de l'opposition manifeste qu'il rencontra, les archontes successifs ont continué à lui accorder un chœur quand il en faisait la demande. Il leur aurait été, semble-t-il, facile de donner satisfaction à l'opinion qui paraît avoir été celle du plus grand nombre en lui refusant la faculté de concourir. Il est impossible de penser que les archontes, magistrats annuels désignés par tirage au sort, se soient tous trouvés par hasard des admirateurs du poète. La situation curieuse que nous venons de constater ne peut s'expliquer, pensons-nous, que par l'existence, en face des adversaires d'Euripide et de leurs porte-parole, les comiques, d'un groupe d'admirateurs suffisamment actifs et influents

<sup>1</sup> Sur ce point, et, en particulier, sur les reprises de ses tragédies, cf. SCHMID-STÄHLIN, *Gr. Lit. Gesch.*, III, pp. 823 sq.

pour imposer leur favori au choix de l'archonte, quitte à le voir ensuite condamné par le jury populaire. Mais l'admission au concours était déjà une consécration, surtout si elle se répétait en dépit des échecs, comme ce fut le cas pour l'auteur d'*Hippolyte*. Notons également, à l'éloge du libéralisme de la République athénienne, que jamais la comédie, toute hostile qu'elle était à Euripide, n'a demandé qu'on le privât du moyen de se faire entendre par simple mesure administrative, comme cela aurait été possible.

Sur les critères d'après lesquels les archontes opéraient leur choix parmi les poètes postulants, nous ne possédons guère qu'une note de la *Souda* (s.v. χορὸν διδόναι) disant que « n'importe quel Athénien ne recevait pas un chœur, mais ceux qui avaient de la renommée (εὐδοκιμοῦντες) et que l'examen révélait dignes de cette faveur » (δοκιμασθέντες ἀξιοί). Cela ne nous apprend pas grand-chose. La δοκιμαστὰ en question consistait-elle simplement à vérifier si certaines conditions formelles étaient remplies par le requérant (âge, nationalité, statut personnel, honorabilité), ou comprenait-elle l'examen de ses aptitudes littéraires? Mais, sur ce dernier point, quelle pouvait être la compétence du magistrat? Il est plus probable que le critère de la « renommée » prédominait, si l'on prend le terme renommée dans un sens large. Il fallait que le poète se recommandât par des succès antérieurs ou par l'appui qui lui venait de certaines sections du public théâtral. On n'imagine guère un archonte accordant un chœur à un débutant inconnu se présentant sans aucune caution. Un poète comme Sophocle, dont la première tétralogie est un triomphe, offrait désormais toute garantie. Il y a eu cependant une fois un archonte pour lui refuser un chœur<sup>1</sup>. Mais l'indignation que souleva dans l'opinion cette mesure, indignation qui trouva son expression dans la comédie où ce magistrat se vit flétrir pour philisti-

<sup>1</sup> Cratinos, Fr. 15 Kock.

nisme, nous enseigne que l'opinion publique exerçait un contrôle vigilant sur les décisions officielles et savait éventuellement manifester sa désapprobation à leur égard. De pareilles mésaventures devaient inciter l'autorité à se montrer prudente et à éviter d'encourir le mécontentement sinon de l'opinion unanime, du moins de cercles influents, même minoritaires. Ces considérations nous ramènent à l'hypothèse formulée tout à l'heure : Euripide, quoique peu apprécié de la masse des spectateurs, a dû jouir de l'estime de certains milieux capables, par leur situation sociale, d'imposer leur protégé à l'administration malgré l'opposition qu'il rencontrait auprès d'une autre catégorie d'auditeurs dont Aristophane se fait, sous certaines réserves, le porte-parole.

Il nous faut maintenant essayer de vérifier cette hypothèse.

La comédie nous présente expressément certaines personnes comme des partisans déclarés d'Euripide. Il ne faut naturellement pas prendre toutes ses affirmations au pied de la lettre. Ainsi quand un personnage des *Grenouilles* déclare (771) que l'arrivée d'Euripide aux enfers ravit d'aise les tire-laines, coupe-bourses et autres malandrins dont le sombre séjour est peuplé, cela signifie simplement que l'auteur des *Bacchantes* est admiré par des gens qui n'ont pas l'heure de plaire à l'auteur des *Grenouilles*. Quelle sorte de gens était-ce ? le langage hyperbolique de la comédie nous le cache plus qu'il ne nous l'explique. Il y a heureusement des passages plus révélateurs. Dans la même pièce (967) Euripide désigne comme ses disciples (*μαθηταί*, 964 : encore un terme qu'il faut se garder de prendre au sens littéral) Clitophon et l'élégant Théramène, tandis que le même rôle est tenu auprès d'Eschyle par Phormisios et Mégainétos. La mention de ces deux couples devrait évoquer pour les contemporains deux espèces de personnalités antithétiques possédant par leurs goûts, leur genre de vie, leur mise et même leur aspect physique un certain rapport avec les deux poètes aux prises dans la pièce d'Aristophane.

Clitophon faisait partie de la faction réactionnaire modérée qui, au moment des troubles politiques de 411 et après l'occupation d'Athènes par les Spartiates en 404, se prononçait en faveur du retour à la « constitution des ancêtres » (*πάτριος πολιτεία*), c'est-à-dire à un régime non pas oligarchique mais assez éloigné de la démocratie directe pure en vigueur jusqu'alors<sup>1</sup>. Il était de bonne naissance. Sa position intellectuelle nous apparaît dans la *République* de Platon (340 a), où il adhère aux thèses de Thrasymaque, le théoricien du droit du plus fort. Le dialogue pseudo-platonicien qui porte son nom confirme cette association. On le voit donc en contact avec Socrate et les sophistes, autrement dit avec les cercles où l'on s'intéressait aux idées nouvelles et où l'on mettait en discussion les croyances et les institutions traditionnelles.

Théramène est une figure mieux connue<sup>2</sup>. Il joue un rôle de premier plan d'abord dans les événements de 411, où sa faction tente de restreindre les droits populaires, puis en 404, où il fait partie de la commission des Trente instituée par les Spartiates après leur victoire. Cependant, au sein de cette commission, il représente l'élément modéré et favorise les compromis, ce qui lui vaut l'animosité des extrémistes qui se débarrasseront de lui par un meurtre judiciaire. Bien que de naissance aristocratique, il n'est pas un pur réactionnaire; il préconise, lui aussi, le retour à la « Constitution des ancêtres », c'est-à-dire à un régime présolonien plus ou moins imaginaire, qui éliminerait les grandes conquêtes démocratiques (accès de tous à toutes les magistratures, tribunaux populaires, rétribution des fonctions publiques, etc.), et limiterait le nombre des citoyens de plein droit. Sa souplesse, son goût du compromis, lui valurent le surnom de cothurne, chaussure allant indifféremment aux deux pieds, mais Aristote, fidèle à sa doctrine du juste milieu,

<sup>1</sup> Aristote, *Const. Ath.*, XXXIV, 3; XXXV, 2; comp. XXXIX, 2,5.

<sup>2</sup> Voir l'article de W. SCHWAHN dans *Real-Encycl.*, s.v. 1.

lui prodigue des éloges. Il le classe, avec Pisandre et Antiphon, parmi « les hommes de bonne naissance et qui paraissaient exceller par l'intelligence et la force de la pensée »<sup>1</sup>. Théramène était d'autre part un intellectuel d'une culture raffinée, orateur de talent et tête bien organisée. Thucydide (VIII, 68,4) écrit qu'il était aussi capable de parler que de concevoir. Son éducation a dû être soignée; il passait pour avoir reçu l'enseignement de Prodicos<sup>2</sup>. Ainsi, comme Clitophon, il était en contact avec les sophistes. Les dialogues de Platon nous ont familiarisés avec ces jeunes gens de bonne famille qui, tel le jeune Hippocrate du *Protagoras*, s'enthousiasmaient à la fois pour Socrate et pour les nouveaux professeurs de sagesse.

Les milieux où se recrutaient les partisans d'Euripide commencent à se dessiner à nos yeux avec plus de précision. L'examen des *Nuées* va confirmer les observations qui viennent d'être présentées.

Dans cette pièce, représentée en 423, on voit un père qui, à ses dépens, fait donner à son fils une éducation philosophique ou, plus exactement, une éducation qui, quoique dispensée par Socrate, ressemble beaucoup à une caricature de celle qu'on pouvait attendre d'un Thrasymaque ou d'un Prodicos. Elle nous renseigne d'autre part sur les goûts littéraires des deux générations, dont les représentants pouvaient avoir respectivement 20 et 60 ans au début de la guerre du Péloponèse en 431. Après souper, le père demande à son fils de lui chanter des vers de Simonide, le célèbre poète lyrique contemporain des guerres médiques (1356 sqq.). Mais *chanter* n'est plus à la mode et Strepsiade est obligé de se contenter d'une *récitation*, ce qui convient mieux aux goûts d'une génération raisonnable et dialectique. Reste le choix de l'auteur. Le père propose Eschyle. Froide-

<sup>1</sup> Aristote, *Const. Ath.*, XXXII, 2   <sup>2</sup> Schol. ad Ar. *Nub.* 361; Ath. V, 22ob; Diod. XIV, 5, 1 (qui met Théramène en relation avec Socrate, encore que l'épisode rapporté soit imaginaire).

ment, le fils répond qu'il tient Eschyle pour le prince des poètes en matière de vaine sonorité, d'emphase et d'incohérence. Bien que suffoqué d'indignation, le père, dans un esprit de conciliation, propose quelque chose de moderne, une de ces productions ingénieuses qui sont à la mode: *τι τῶν νεωτέρων, ἀπ' ἐστὶ τὰ σοφὰ ταῦτα* (1370). Alors le jeune homme, sans une hésitation, déclame une tirade d'Euripide. Le sujet en est si scabreux que le père, cette fois, se fâche et une altercation s'ensuit dans laquelle l'ancienne génération n'a pas le dessus. Et le jeune homme proclame qu'Euripide est le plus sage des poètes, *σοφώτατον* (1378), et que quiconque ne partage pas son opinion mérite d'être justement châtié !

Nous voyons clairement dans ce morceau à qui allaient les préférences littéraires de la jeunesse dont Phidippide est le représentant. Fils d'un campagnard, il a pour mère une citadine de grande maison dont il a hérité les goûts aristocratiques. Ce sont des goûts dispendieux, qu'il s'agisse du sport équestre ou de l'éducation sophistique. Ce n'est en effet qu'après avoir fréquenté Socrate, travesti ici en sophiste, qu'il s'est passionné pour la nouvelle dialectique et pour la poésie d'Euripide (1401 sq.). Nous retrouvons toujours associés les mêmes éléments. Le témoignage des *Nuées* rejoint celui des *Grenouilles*. Les partisans d'Euripide se recrutent dans un milieu bien déterminé: la jeunesse aristocratique qui se presse à la fois aux leçons coûteuses des grands professeurs itinérants du type de Gorgias et de Protagoras et aux entretiens gratuits que dirige parallèlement, sous les portiques et dans les palestres, ce curieux et déconcertant personnage, Socrate, fils de Sophroniskos. Ce milieu peut être numériquement assez limité, mais il jouit du prestige de la naissance et de la fortune. Cette dernière lui impose le fardeau de la chorégie. Il serait étrange qu'il n'en ait pas profité, d'une manière ou d'une autre, pour favoriser le poète qu'il admirait. Ainsi nous paraît s'expliquer, compte

tenu de l'organisation du théâtre à Athènes, le mélange de succès et d'échecs qui caractérise la carrière d'Euripide.

D'où lui venait l'opposition, la comédie aussi nous l'enseigne et, à la lire, on s'aperçoit tout de suite que cette opposition, comme du reste on pouvait le prévoir, a son foyer dans des cercles exactement antithétiques de ceux qui viennent d'être évoqués. A vrai dire, le couple Phormisios-Mégainétos par lequel Aristophane personnifie les admirateurs d'Eschyle et par conséquent les détracteurs d'Euripide, par opposition à Clitophon et Théramène, défenseurs de ce dernier, n'est pas, pour nous, très révélateur car ces figures, sans doute caractéristiques pour le public athénien de 406, ont perdu aujourd'hui cette valeur symbolique, le temps ayant effacé leurs traits<sup>1</sup>. Il semble qu'Aristophane ait vu en eux des hommes attachés aux anciennes mœurs, ennemis des nouveautés sous toutes les formes, étrangers aux raffinements de la toilette comme aux élégances de l'esprit. N'est-ce pas là d'ailleurs les traits qu'on retrouve chez le bonhomme Strepsiade des *Nuées* dont nous avons vu tout à l'heure les sentiments à l'égard d'Euripide? A l'inverse

<sup>1</sup> *Ran.* 965 Σ.: Τουτούμενὶ (μαθηταὶ) Φορμίσιος Μεγαίνετός θ' δὲ Μανῆς σαλπιγγολογχυπηνάδαι σαρκασμοπιτυοκάμπται

Le second (cf. LENSCHAU in *Real-Encycl.* s.v.) n'est connu que par ce passage. Le terme *Μανῆς* qui lui est appliqué paraît indiquer la grossièreté et l'absence de culture, Manès étant un nom d'esclave, d'origine phrygienne. Cette interprétation est aussi celle du scholiaste quand il dit de ce personnage qu'il est où πάντως βάρβαρος ἀλλ' ἀνασθήτος καὶ οὐκ ἀστεῖος (dépourvu de sensibilité et de civilité). Ces deux épithètes du v. 966, adressées au couple, en caractérisant les deux membres au physique et au moral. Ils sont moustachus, ce qui convient surtout à Phormisios dont une allusion des *Femmes à l'assemblée*, 97, raille le système pileux surabondant. Ce sont aussi des militaires aux façons soldatesques, au langage brutal et peu châtié. Ces traits, poussés sans doute à l'hyperbole, suffisent au comique pour en faire plaisamment des admirateurs typiques d'Eschyle. Pour ce qui regarde la politique, en effet, avant l'établissement des Trente du moins, Phormisios partageait les opinions de Théramène et de Clitophon (Arist., *Const. Ath.*, XXXIV, 3). Mais il devait se distinguer d'eux par la tenue et les manières.

de son fils, ce citadin raffiné, il n'a de goût que pour la vie rustique passée dans la société des abeilles et des chèvres, près du pressoir et de l'écurie (41 sqq.). Il déplore l'erreur qu'il a commise, lui campagnard, en épousant une grande dame de la ville dont les goûts ne peuvent se satisfaire que dans une existence urbaine. Ce qu'il souhaite pour son fils, c'est de mener la même vie que lui, celle d'un homme des champs qui se résume dans les travaux agricoles. « A puisses-tu, comme ton père, ramener les chèvres de la lande, la peau de bique sur le dos ». La διφθερα est la tenue typique du paysan par opposition au petit manteau, la χλωνίς, porté par les élégants de la ville<sup>1</sup>. Comme il convient à un rustique, il n'a pas une grande culture. Sa balourdise éclatera tout au long de ses rapports avec Socrate. Quand on le traite de rustre, il s'excuse en alléguant sa vie retirée: σύγγνωθί μοι, τηλοῦ γὰρ οἰκῶ τῶν ἀγρῶν (138). En face de Phidippide, le jeune homme à la page, il n'incarne pas seulement une autre génération mais encore un autre milieu social et un autre genre de vie, ceux de la paysannerie de l'Attique.

Dans l'œuvre d'Aristophane, Strepsiade n'est pas une figure isolée. Ses comédies en présentent plusieurs variantes, tels Dicéopolis des *Acharniens*, Trygée de la *Paix* ou encore, à certains égards du moins, Pisétaire des *Oiseaux*. Ils ont en commun d'être fixés à la campagne, de cultiver leur propriété, de venir rarement en ville dont l'agitation les désorientante, de se méfier des nouveautés et de juger tout avec un bon sens solide mais un peu court. Profondément attachés à la tradition comme tous les terriens, ils sont étrangers à toute spéculation intellectuelle. Une activité de ce genre, surtout désintéressée, leur est incompréhensible. Si Strepsiade veut un moment mettre son fils à l'école de Socrate, ce n'est pas par respect désintéressé de la science, mais pour lui fournir des moyens pratiques de frustrer ses créanciers.

<sup>1</sup> Comp. Ménandre, *Dyskolos*, 257, 365.

Ces figures ne sont nullement des fictions poétiques mais la stylisation artistique d'un type social qui devait être encore très répandu, dominant même, au milieu du Ve siècle. Thucydide nous apprend en effet (II, 4,2) que lorsqu'au début de la guerre, sur le conseil de Périclès, les Athéniens abandonnèrent leurs installations rurales, « ce déplacement leur coûta beaucoup parce que la plupart d'entre eux avaient l'habitude de la vie des champs, habitude qui, pour les Athéniens plus que pour tout autre peuple, remontait à la plus haute antiquité ». Après avoir montré que l'agrandissement de la ville d'Athènes est relativement récent, la cité étant autrefois limitée à l'Acropole, il conclut: « Ainsi donc les Athéniens occupèrent longtemps d'une manière indépendante le territoire de l'Attique; et même après leur concentration, ils n'en conservèrent pas moins, depuis les temps les plus reculés jusqu'à cette guerre, l'habitude de vivre dans les campagnes. Comme ils y avaient complètement fixé leur domicile, ils avaient de la peine à se déplacer, surtout parce qu'ils avaient depuis peu réparé les désastres des guerres médiques. C'était à regret qu'ils quittaient leurs maisons et les temples de leurs aïeux où ils n'avaient pas cessé de toute ancillieté d'offrir un culte, qu'ils allaient changer leur manière de vivre et abandonner chacun rien moins que leur propre ville ».<sup>1</sup>

Le caractère rural d'une grande partie de la population athénienne au Ve siècle est ainsi bien attesté. On notera que, lorsque Thucydide parle de ces milieux, il dit collectivement « les Athéniens ». C'est donc bien la majorité, le type prédominant pendant toute la carrière d'Euripide (455-406). Les promesses et les menaces que le chœur adresse au jury du concours dans la parabase des *Nuées* (1121 sqq.) visent des agriculteurs ou des propriétaires terriens. On sait les souffrances que cette population eut à endurer du fait de

<sup>1</sup> Thuc. II, 16,

son entassement à l'intérieur des murailles, l'irritation que lui causèrent les dévastations auxquelles elle dut assister passivement et l'influence qu'elle exerça sur les assemblées après la mort de Périclès.

Le public du théâtre devait être composé, pour la plus grande partie, de spectateurs de cette catégorie. Thucydide a signalé leur attachement à la religion traditionnelle. Les représentations tragiques font partie du culte public, et d'un culte particulièrement cher aux campagnards, celui de Bacchus, expression de la fécondité et des puissances de la nature végétale et animale. Les campagnards ont toujours dû être nombreux aux grandes Dionysies et aux autres fêtes, dès avant l'époque où la guerre concentrera toute la population dans la ville; ils devaient l'être plus encore depuis 431, et leur sentiment ne peut avoir manqué d'exercer une sérieuse influence sur les verdicts du jury des concours tragiques. On sait en effet que l'auditoire manifestait bruyamment son appréciation des spectacles qu'on lui présentait. Ses préférences et ses antipathies ne faisaient ainsi guère de doute. Les juges hésitants ou timides devaient naturellement être portés à voter dans le sens de l'opinion la plus marquée. Il ne manque pas de témoignages attestant que les jurys impressionnés par les manifestations du public ne se laissaient pas toujours guider dans la prononciation de leur verdict par des considérations purement esthétiques<sup>1</sup>. Cela étant, on se sent autorisé à tenir le classement des poètes tragiques au concours comme l'expression de l'opinion moyenne, c'est-à-dire de celle de la majorité d'un auditoire où dominaient les gens de condition moyenne et de moyenne culture, du genre de Strepsiade et de Dicéopolis. N'oublions pas que, d'après l'estimation d'architectes compétents, le théâtre d'Athènes pouvaient contenir 14.000 spectateurs.

Les observations présentées jusqu'ici tendent donc à

<sup>1</sup> HAIGH, *The Attic Theatre*, p. 34 sqq.

expliquer l'apparente contradiction qui paraissait résulter de la persistance de l'admission au concours de l'auteur de *Médée* et de celle de ses échecs lors du classement auquel ceux-ci donnaient lieu. Les instances dans les deux cas ne sont pas les mêmes. Elles n'obéissaient pas aux mêmes impératifs. L'archonte admettait Euripide pour satisfaire une minorité qu'il fallait ménager; le jury exprimait l'opinion d'une majorité représentant d'autres milieux et d'autres tendances. Nous serons tentés d'appeler la première un public d'avant-garde et de voir dans la seconde une masse sans doute assez composite caractérisée par son attachement à la tradition, cette tradition dont en matière de tragédie Eschyle était le modèle. Quand Dicéopolis se rend au théâtre, il espère assister à une reprise d'une tragédie du vieux poète. Une nausée le prend quand on lui annonce une pièce de Théognis (*Ath.* 10), auteur contemporain, en sympathie avec Critias sur le terrain politique et avec Timothée, en matière de littérature<sup>1</sup>.

La comédie va encore nous permettre de connaître plus précisément les raisons de l'opposition rencontrée par Euripide dans les milieux qui viennent d'être définis. Comme leur poète favori est Eschyle, nous pouvons regarder comme l'expression de leur opinion les critiques adressées par celui-ci à son jeune rival dans les *Grenouilles*. Ce qu'on lui reprochait de ce côté était précisément ce qui excitait l'admiration de ses partisans, dont les sentiments vont ainsi, par contraste, nous être révélés avec plus de précision.

Le réquisitoire d'Eschyle contre Euripide peut se réduire à deux chefs d'accusation fondamentaux: Euripide est coupable d'avoir introduit dans la tragédie le réalisme et l'esprit critique.

Qu'entendons-nous ici par réalisme? La tragédie d'Eschyle était héroïque; celle d'Euripide est humaine. Non

<sup>1</sup> Cf. W. ALY, s.v. Theognis (nº 2) dans *Real-Encycl.*

que celui-ci ait choisi ses sujets ailleurs que son prédécesseur. Une tradition qui s'explique par l'origine du genre aussi bien que par des nécessités esthétiques interdisait aux poètes de sortir de la légende héroïque. Les exceptions, fort rares d'ailleurs, confirment cette règle. Euripide s'y est strictement conformé. Le reproche que lui adresse Eschyle vise le choix des mythes qu'il a pris pour sujet et l'esprit dans lequel il les a traités. Eschyle n'avait porté sur la scène que des héros, des êtres surhumains, dans des situations héroïques. Il avait tout fait pour les différencier de l'humanité moyenne. Leurs sentiments, leur condition, leur langage, leurs gestes, leur costume, tout concourrait à produire cet effet. Les spectateurs, arrachés à leurs préoccupations mesquines, transportés dans une sphère supérieure, sortaient du théâtre exaltés et raffermis dans leur vocation civique (1026, 1040 sqq.). Ainsi du moins pense l'auteur des *Perses*.

Cette grandeur, qui ne va pas sans une certaine obscurité, est précisément ce qu'Euripide a rejeté. Il a fait descendre la tragédie du piédestal où Eschyle l'avait maintenue pour la rapprocher de la réalité observable. A la place du portrait grandiose mais incontrôlable que le théâtre d'Eschyle présentait aux spectateurs, il leur a tendu un miroir où ils peuvent se reconnaître eux-mêmes. Dans les aventures des personnages qui occupent la scène, malgré leurs noms héroïques, ils retrouvent leurs problèmes et leur manière de les aborder. « J'ai introduit sur le théâtre des situations familières (*οἰκεῖα πράγματα*). Ce sont les nôtres. Nous les comprenons. On pouvait me juger d'après elles. En connaisseurs les spectateurs jugeaient mon art. Je ne les étourdissais pas de fracas pour les empêcher de se reconnaître; je ne les abasourdisais pas en créant des Cycnus et des Memnons aux coursiers harnachés de sonnailles » (959 sqq.). « Dès leur entrée en scène, dit-il ailleurs, je ne laissais aucun personnage inactif (allusion aux longs silences observés souvent par ceux d'Eschyle) mais l'épouse et l'esclave tout

aussi bien et le maître de maison et la jeune fille et la vieille, tous parlaient ». Et quand Eschyle, indigné, lui répond : « Et tu ne mériterais pas la mort pour cette impudence ? », son adversaire lui réplique : « Nullement, par Apollon : ce que je faisais-là était démocratique » (945 sqq.). En art, reproduire directement la réalité observable, qu'est-ce d'autre que le réalisme ?

Une de ses formes consiste aussi dans l'exposition des portions de la réalité jusqu'ici négligées, volontairement ou non, par les artistes. Quand Eschyle reproche à Euripide d'avoir mis en tragédie les aventures de Phèdre et de Sthénée-bée, ce n'est pas que ces épisodes ne sont pas vrais (1043 sqq., 1052). Aux yeux d'un Eschyle comme de tous les Grecs, ils étaient aussi historiques que l'invasion de Xerxès, mais le poète tragique se devait de ne pas les choisir pour thème parce qu'ils montraient des héroïnes succombant à des passions déshonorantes, indignes de leur situation, c'est-à-dire, en fin de compte, se comportant comme de simples mortnelles. Tandis qu'Eschyle se fait gloire de n'avoir jamais créé une figure de femme amoureuse et reproche à son rival d'avoir introduit dans la tragédie « les unions illicites » (*γάμους ἀνοστίους*, 850), Euripide a ouvert à la littérature dramatique cette immense province des rapports sentimentaux entre les sexes qui jusqu'alors n'avait pas été exploitée par les auteurs de tragédies et de comédies, non que ces conflits n'eussent pas existé en fait, mais l'art, jusqu'à Euripide, n'avait pas jugé bon de s'en occuper, si étrange que cela puisse nous paraître puisque la majeure partie de notre littérature romanesque et dramatique vit de cette matière-là. A cela nous pouvons mesurer la portée de l'innovation d'Euripide et nous expliquer le scandale qu'elle souleva parmi les adeptes de la tradition. Non que les figures féminines fassent défaut dans le théâtre antérieur. On nous accordera cependant que ni Clytemnestre, ni Antigone, ni Electre, ni même Tecmesse et Déjanire ne sont traitées

dans l'optique d'Euripide, celle de la passion amoureuse, dévastatrice et irrésistible. Montrer la femme dans ce qu'elle a de plus instinctif, de plus irrationnel, devait paraître à la majorité des auditeurs d'Euripide un attentat contre la dignité héroïque associée jusqu'ici au théâtre tragique. L'auteur d'*Hippolyte* et de *Médée* pouvait répondre: « Je ne fais que dépeindre la réalité telle que tout le monde peut l'observer ». Le problème du réalisme en littérature, avec toutes ses implications, était posé. Il est fort naturel que, sur ce sujet capital, les opinions se soient violemment opposées, et que l'auteur qui avait suscité le débat en ait subi les conséquences.

De plus, le poète se plaisait aussi à faire paraître sur la scène ces personnages héroïques sous un aspect avilissant, conséquence de la maladie, de l'âge ou de la misère, représentées sans ménagement dans leurs effets corporels et vestimentaires. « Fabricant de mendians, faiseur de boîteux, rapetasseur de guenilles »: telles sont les épithètes par lesquelles Eschyle stigmatise son rival et le réalisme scénique auquel il se complait.<sup>1</sup>

Avec ce renouvellement des sujets tragiques vont de pair diverses modifications de forme: l'adoption d'une langue moins artificielle, plus proche du parler courant; la réduction des parties lyriques chorales au profit des soli d'acteurs permettant d'exprimer avec le maximum d'intensité les états affectifs des personnages; l'introduction d'une musique plus expressive empruntant ses motifs à toutes les sources; l'usage des prologues explicatifs, pièces inorganiques dans le drame, etc.

Cependant ces griefs, de caractère surtout esthétique et littéraire, n'étaient pas les plus graves, ou plutôt les aspects du théâtre euripidéen qu'ils visaient n'étaient-, aux yeux de ceux qui les formulaient, que l'expression d'une perversion plus profonde. L'Euripide des *Grenouilles* se vante

<sup>1</sup> *Ran.* 842; comp. *Ach.* 411.

d'avoir introduit dans l'art tragique « le raisonnement et l'esprit d'examen » (λογισμὸν ἐνθεὶς τῇ τέχνῃ καὶ σκέψιν, 973). Retenons surtout ce dernier mot, d'où le français a tiré celui de scepticisme. Il désigne l'opération de l'esprit soumettant une question à un examen critique, destiné à mettre en lumière toutes ses faces, ce qui peut naturellement aboutir dans certains cas à une impossibilité de prendre parti en faveur d'une solution déterminée. Cette méthode était, comme on sait, celle des sophistes et l'on connaissait de Protagoras des διστοὶ λόγοι, couples d'exposés contradictoires sur différents sujets dont la controverse du Discours juste et du Discours injuste dans les *Nuées* peut bien donner une idée. Appliquée sérieusement, dans la seule intention de parvenir à la vérité, elle est parfaitement légitime. C'est celle de la science. Si elle est mise sans scrupule au service de l'esprit de compétition et pour briller ou réussir aux dépens d'autrui, c'est une autre affaire. Les abus de la méthode pouvaient la faire injustement condamner. Socrate a été la victime de cette confusion. Lui-même ne cherchait par sa réflexion qu'à faire en lui la clarté sur certaines notions fondamentales pour pouvoir agir en homme digne de ce nom. Ses jeunes auditeurs, souvent plus ambitieux de succès mondains que de perfection morale, tel le Strepsiade des *Nuées*, venu à l'école de Socrate par désir d'esquiver ses obligations financières, n'obéissaient pas tous à des mobiles si élevés. De là à rendre le maître responsable des incartades de ses admirateurs il n'y avait qu'un pas.

Il est remarquable que, dans la comédie, Euripide et Socrate se voient exposés à des accusations identiques, si on laisse de côté les points purement littéraires. La plus grave concerne leur position à l'égard de la religion traditionnelle.

Quand, à l'appel de Socrate, les Nuées sont apparues il explique à Strepsiade abasourdi: « Voilà les seules divinités, tout le reste n'est que balivernes » (366 sqq.). Et

quand Strepsiade, scandalisé, lui demande ce qu'il fait de Zeus olympien, il reçoit cette réponse: « Qui ça, Zeus ? Ne cesseras-tu pas de dire des sornettes ? Il n'y a pas de Zeus. » — « Mais alors, qui déchaîne l'orage, la pluie, le tonnerre ? », demande l'homme du peuple. « Ce sont les Nuées et le Tourbillon aérien », lui est-il répondu, ce dernier ayant pris la place de Zeus. Et l'entretien aboutit à cette injonction de Socrate: « Tu ne croiras plus désormais à aucun autre dieu que les nôtres, le Chaos que voici, les Nuées, et la Langue, ces trois-là ! » (424). Et quand il jure, c'est bien par la Respiration, le Chaos et l'Air qu'il le fait (627). Les divinités anthropomorphes traditionnelles ont été remplacées par des phénomènes naturels et des aptitudes de l'homme, car la langue est l'instrument de la dialectique, laquelle se fonde sur la réflexion.

Avant de commencer leur grand débat des *Grenouilles*, les concurrents sont invités par Dionysos, l'arbitre, à adresser aux dieux une prière (885). Eschyle invoque la déesse d'Eleusis. Quand vient le tour d'Euripide: « Autres sont les dieux auxquels s'adresse ma prière ». Dionysos l'interroge: « Tu as des dieux particuliers, une frappe nouvelle ? » — « Parfaitement. » — « Eh bien, vas-y, invoque tes dieux privés. » — « Ether, ma nourriture, Langue mobile, Intelligence, Narines au flair infaillible, puissé-je droitalement réfuter les arguments dont je me saisirai ! »

Les divinités d'Euripide sont identiques à celles de Socrate. On comparera encore l'invocation de celui-ci (264): « Seigneur souverain, Air infini qui soutiens la terre dans l'espace, Ether éclatant et vous, vénérables Nuées, déesses de la foudre détonnante, élevez-vous, apparaïssez, du haut des airs, au penseur ».

En liaison avec cette divinisation de la langue imputée aussi bien à Euripide qu'à Socrate par la comédie, il leur est reproché à l'un comme à l'autre d'avoir rendu leurs concitoyens raisonneurs, argumentateurs, dialecticiens. On

comparera notamment sous ce rapport les capacités que Strepsiade espère acquérir à l'école de Socrate (*Nub.* 444 sqq.) de celles qu'Euripide se fait gloire d'avoir procurées à ses auditeurs (*Ran.* 954 sqq.). Ce sont exactement les mêmes.

Comme elles rendent habile à la controverse et permettent de réfuter un interlocuteur, la comédie voit en elles l'origine de l'indiscipline de la jeunesse, de son effronterie, de son mépris pour les mœurs d'autrefois et les principes établis. Quand Phidippide a reçu l'instruction donnée par Socrate, il s'écrie (*Nub.* 1399): « qu'il est doux de vivre dans le commerce des choses nouvelles et ingénieuses et de pouvoir faire fi des lois établies ! Ainsi moi, quand les chevaux m'accaparaient, je ne pouvais pas dire trois mots sans me fourvoyer, tandis qu'aujourd'hui, depuis que le maître a mis ordre à cela et que je suis familiarisé avec de subtils pensers, raisonnements et spéculations, je me fais fort de montrer qu'il est juste de châtier son père ». La fréquentation du maître à penser lui a fait abandonner le sport pour la dialectique. Pour Eschyle, c'est Euripide qui est responsable de cela: « Ensuite tu as enseigné (à tes auditeurs) à cultiver la faconde et cet art de parler sans rien dire qui a vidé les palestres, ruiné le physique des petits jeunes gens babillards, induit les marins de la Paralos à contredire leurs chefs » (*Ran.* 1069 sqq.). Comparez encore dans les *Nuées* (1052) l'exclamation du Juste à l'ouïe d'un raisonnement de son adversaire: « Et voilà ce qui fait que la maison de bain regorge de jeunes gens qui bavardent à longueur de journée et que les palestres sont vides ». Il s'agit une fois d'Euripide, l'autre de Socrate, mais le grief est le même. Le parallélisme est frappant.

Rappelons encore le passage (*Nub.* 921 sqq.) où le δίκαιος λόγος assimile son adversaire à Télèphe le Mysien, c'est-à-dire au héros de la tragédie d'Euripide, et l'accuse de tirer de sa besace « des maximes dignes de Pandélétès » (d'après le scholiaste un homme processif de mauvaise réputation).

Ici le Discours injuste, produit de l'enseignement socratique (ou, dirons-nous plutôt, sophistique), est identifié à un personnage célèbre d'Euripide. Tout cela montre bien que les milieux dont l'opinion est reflétée par Aristophane confondaient dans une même réprobation Socrate, Euripide et les sophistes, considérés comme les propagateurs des mêmes doctrines et les représentants d'un même esprit. Cette opinion s'incarne dans Strepsiade, le paysan, qui après avoir goûté la nouvelle sagesse, mettra le feu au « pensoir ».

Les camps opposés des partisans et des adversaires d'Euripide nous apparaissent maintenant avec netteté dans leur inégalité numérique et qualitative, et nous comprenons mieux pourquoi il fut si rarement vainqueur quoique si souvent admis au concours.

La parenté littéraire d'Euripide et de Ménandre a depuis longtemps été établie. Lorsque le premier dans les *Grenouilles* (949 sqq.), au lieu de désigner ses personnages par leurs noms propres héroïques, parle d'eux en disant la femme, l'esclave, le maître de maison, la jeune fille, la vieille, ce sont précisément les catégories sociales auxquelles Ménandre empruntera ses héros. On a peut-être moins remarqué l'analogie de ces deux carrières littéraires si on les envisage du point de vue où nous nous sommes placé, celui des rapports avec le public. Mort à 52 ans après avoir fait représenter sa première comédie à 20 ans, en 321, Ménandre a maintenu pendant 32 ans une activité créatrice comparable à celle d'Euripide. Nos sources lui attribuent 105 ou 108 comédies. Les titres de 96 d'entre elles nous sont connus. Ce chiffre élevé paraît dépasser les possibilités d'absorption de la scène comique à Athènes pendant la durée de la vie du poète et A. Koerte est d'avis que « plusieurs de ces comédies ont dû être composées pour d'autres villes »<sup>1</sup>. Quoi qu'il en soit

<sup>1</sup> *Rb. Mus.* LX 432.

nous sommes en droit d'induire de ces chiffres, d'après les considérations présentées tout à l'heure à propos d'Euripide, que le poète a obtenu un chœur pratiquement toutes les fois qu'il l'a demandé. Son admission très précoce au concours peut s'expliquer par la situation de sa famille. Son père Diopeithès de Céphisia était, nous dit-on, distingué par sa naissance et sa fortune λαμπρὸς καὶ βίω καὶ γένει (Anon. Περὶ κωμῳδίας).

Mais, à cette participation fréquente aux concours comiques, correspond, comme c'est le cas pour Euripide, un nombre limité de « victoires », huit en tout, qui se répartissent probablement en cinq aux Dionysies et trois aux Lénéennes. Son premier succès aux Dionysies se place, d'après la *Chronique de Paros*, en 315. L'hypothèse du *Dyskolos* nous apprend maintenant qu'il eut déjà la première place aux Lénéennes de 317/16. Son premier essai, l'*'Οργή*, en 321, n'obtint pas le prix<sup>1</sup>. Nous voyons donc que, si Ménandre n'a pas dû attendre le succès aussi longtemps que l'auteur de *Médée*, il n'a pas, comme Sophocle, conquis le public au premier contact, et ne l'a ensuite satisfait qu'assez rarement.

<sup>1</sup> On a voulu voir une contradiction entre l'indication de notre papyrus, telle que nous l'avons corrigée dans l'édition première et celle que donne le *Marmor Parium* (Testim. 24 ap. KOERTE, *Menander, reliquiae*, II, 5), où il est dit que Ménandre remporta sa première victoire (ἐνίκα... πρῶτον) sous l'archonte Démocléides (316/15). Les témoignages qui attribuent une victoire à Ménandre déjà en 321/20 (KOERTE, *ibid.*, 23) avec l'*'Οργή* sont à écarter. Il s'agit là, comme le pense Koerte, de sa première admission au concours. On aura remarqué que le *Marmor Parium* ne donne ni le titre de la pièce, ni le nom de la fête où elle triompha. Or le *Dyskolos* fut représenté aux Lénéennes, fête qui n'avait ni l'éclat ni le retentissement des Grandes Dionysies. Une victoire à ces dernières constituait la seule véritable consécration d'un poète. Il est donc probable que la *première* victoire veut dire la première victoire aux Dionysies. Dans ce cas, la contradiction signalée ci-dessus serait imaginaire. Il faudrait naturellement vérifier s'il existe des cas analogues. On trouvera les références aux discussions relatives à ce point et les conjectures qui y sont proposées dans R. CANTARELLA, *Il nuovo Menandro*, p. 81, n. 13 (Instituto Lombardo, Accademia di Scienze e Lettere, *Rendiconti Cl. di Lett.*, vol. 93, 1959).

Sans doute les raisons de cette froideur ne peuvent-elles être de même nature que celles qui ont empêché Euripide d'être populaire de son vivant. Les comédies de Ménandre ne contenaient rien de subversif du point de vue social, moral ou religieux. Nous sommes plutôt enclin à penser que le spectateur moyen ne les trouvait pas assez comiques, au sens aristophanesque du terme. Ménandre compose des comédies de caractère, dont la vérité de l'observation psychologique fait, en particulier, le mérite. Les situations y sont souvent plus propres à émouvoir qu'à faire rire. On sourit plus souvent à leur audition qu'on n'éclate de gaîté. Régal pour les amateurs délicats, elles ne pouvaient transporter un auditoire dans sa majorité peu sensible à ces finesse, et qui demandait à la comédie un autre genre de plaisir. Le réalisme, sous une autre forme que celle qu'on blâmait chez Euripide, nuisait sans doute aussi à Ménandre auprès d'un public dans la mémoire duquel subsistait le souvenir des fantaisies débridées et des incongruités énormes d'un Aristophane. Ce sont là des hypothèses, mais on notera que deux au moins des huits victoires de Ménandre se situent au début de sa carrière. D'autre part le *Dyskolos*, qui fut l'occasion de l'une d'entre elles, contient une assez forte proportion de comique de mouvement et de situation, et, en particulier, une scène finale burlesque et mouvementée, assez proche de l'esprit de l'ancienne comédie. Ces scènes-là, quoique fort habilement intercalées et bien imaginées, n'ont guère de lien organique avec le thème principal de la pièce. Il est permis d'y voir des concessions d'un jeune auteur au goût du gros public. Si, par la suite, il y renonce de plus en plus pour suivre son génie propre, il pourra bien continuer à remporter les suffrages des lettrés; il ne retrouvera qu'accidentellement celui du grand public. Si nos raisonnements sont valables, Ménandre aurait, comme Euripide, joui du soutien d'une minorité cultivée contre l'indifférence, sinon l'hostilité du grand nombre. Son théâtre, à la fin du IV<sup>e</sup> siècle,

n'était pas plus accordé au goût moyen des contemporains que celui d'Euripide à la fin du v<sup>e</sup> siècle.

Il est en tout cas certain que, l'un comme l'autre, ils n'ont conquis l'estime générale qu'après leur mort.

## DISCUSSION

*M. Kamerbeek*: C'est avec un vif plaisir qu'en notre nom à tous je remercie M. Martin de l'exposé lucide et substantiel qu'il nous a présenté. J'estime que c'est pour moi un grand honneur de lui adresser la parole. N'est-il pas le Nestor de notre groupe ? — Si j'évoque le nom de Nestor, c'est uniquement, soyez-en sûrs, à la sagesse du noble vieillard que je pense. Les aspects sociologiques de la littérature grecque représentent un chapitre un peu négligé; M. Martin nous en a bien montré l'intérêt capital. Je tiens à souligner la finesse du parallèle qu'il a tracé entre les carrières d'Euripide et de Ménandre, à la fin de sa conférence. A qui puis-je donner la parole ?

*M. Winnington-Ingram*: M. Martin has given us a very clear and interesting exposition of an important problem. There are two questions. Why did Euripides win so few victories ? Partly, no doubt, because he was so often in competition with Sophocles. Beyond that, I am sure that the explanation M. Martin has given is broadly correct. Why, nevertheless, did Euripides always, or almost always, succeed in getting a chorus from the archon ? I am not so happy about M. Martin's explanation here. I feel he has drawn his contrast between two schools of opinion too strongly. I also doubt very much whether, by any influences brought to bear on them, the archons would have been induced continually to give choruses to Euripides, if this had been to any significant degree against the popular will. I suggest that the reaction of the Athenians to Euripides — the general average reaction — was in fact an ambiguous one. Perhaps it was not unlike their attitude to Alcibiades as described by Dionysus in the *Frogs* (v. 1425): ποθεῖ μέν, ἐχθαλψει δέ, βούλεται δ' ἔχειν. After all, there are many features of his theatre which must have pleased, — and been designed to please — popular taste. Strong emotional scenes; exciting intrigues. I would add «forensic» debates and prologue speeches which

gave a clear exposition of the facts. The elaborate monodies and other musical innovations may have made quite a wide appeal in an age of virtuosity in music. And so on. So I should have thought that, while his lack of victories may have been due to criticisms of the content and, to some extent, of the form of his plays, his general popularity may well have been greater than M. Martin allows.

*M. Martin*: Sur le point que vous venez de toucher, nous n'avons à peu près aucune information directe, et mon exposé est, à ce sujet, certainement hypothétique. Ai-je été trop affirmatif ? C'est possible, et je suis disposé à admettre la critique de M. Winnington-Ingram. Toutefois, l'explication que j'ai proposée rend compte du phénomène au moins dans une certaine mesure. Nos discussions ont tendu à montrer que les pièces d'Euripide, en raison de leur richesse significative, pouvaient être envisagées sous des points de vue très divers. Je crois par conséquent que telle de ses œuvres était susceptible de plaire à un certain public par un côté, disons : mélodramatique, alors que cet aspect rebutait d'autres spectateurs. De même, le côté philosophique de ce théâtre, les réflexions sur la vie et la condition humaine, ou encore l'emploi qu'il fait des mythes, pouvaient susciter des appréciations divergentes, donner lieu à la controverse. Quoi qu'il en soit, je suis prêt à apporter quelques nuances au tableau que je vous ai présenté. Avec Euripide, on ne nuance jamais assez.

*M. Zuntz*: Like Mr. Winnington-Ingram, I would applaud much of what M. Martin has said, and also what he has just now added; and yet I too feel that the division between those who hailed Euripides and those opposing him may have less definitely coincided with the distinction between social strata. There may be some reason to think that even the wider public was by no means a homogeneous crowd, all of them devoted to traditional ideals and uniformly opposed to Euripides, as Aristophanes would have us believe. After all, the young people who, according to the *Clouds*, abandoned the gymnasium and crowded the

lecture rooms, must have grown up in due course. Thus even the mass of the people would gradually be infected by the modern ideas. It has often struck me how notable a part the word σοφός plays in Aristophanes, especially in the *Frogs* — where he addresses, not the select few, but the great mass of the audience φύσει (cf. ὡς σοφώτατοι θεαταί, *Clouds*, v. 575)—and likewise during the contest between Aeschylus and Euripides. Time and again, the attempt to influence the audience in favour of Aeschylus and against Euripides is supported by hints at their σοφία. I mention this by way of adding a nuance to Mr. Martin's large canvass. It may be that Aristophanes presents us with an idealised or over-simplified picture. He contrasts the clever few modernists with the honest-to-goodness mass and, again, the honest-to-goodness men from the country with the more corrupt people in the city. In fact, there may well have have all kind of views and sympathies among all strata of Athenian society.

*M. Martin*: Je crois que l'esthétique comique exige une certaine simplification, et peut-être n'ai-je pas assez tenu compte de ce fait. Je ne me dissimule pas qu'en réalité les choses devaient se passer un peu autrement dans le public athénien. Celui-ci formait une masse assez considérable; il ne se divisait pas en deux camps soutenant deux opinions diamétralement opposées. Il devait comprendre toutes les nuances, tous les degrés intermédiaires. Quand Aristophane dit à son auditoire: ὡς σοφώτατοι θεαταί, l'expression est en partie hyperbolique, c'est une *captatio benevolentiae*. En d'autres occasions, il dira au contraire que les spectateurs ne comprennent rien: cela dépend du moment, et de ses convenances d'auteur. De là vient qu'il est si difficile d'interpréter les témoignages de la comédie. J'en ai eu constamment conscience en préparant ce travail. On ne peut les prendre dans leur sens littéral: il faut toujours enlever ou ajouter quelque chose à ce qu'ils disent, suivant les circonstances.

*M. Lesky*: Ich glaube, der Vortrag von Herrn Martin ist auch deshalb ein so guter Abschluss unserer gemeinsamen Arbeit, weil er uns eine Sicht eröffnete, die in unseren bisherigen Referaten

zurückgetreten war. Die Frage, wie die Zeitgenossen zu dem Phänomen Euripides standen, gehört mit zu dessen Beurteilung. Ich glaube, da ist es im Zusammenhang mit Problemen, die wir hier erörtert haben, doch nicht ohne Belang, sich vor Augen zu halten, dass hier offenbar eine neue Stellungnahme des Publikums zu seinem Dichter erfolgte, indem man nicht mehr einfach das Kunstwerk als solches aufnahm, sondern mit ausserordentlicher Leidenschaft immer wieder fragte: « Was meint er damit ? » — « Wie steht er zur Tradition ? » — « Was will er uns sagen ? » Das ist, glaube ich, für manche methodische Grundfrage, die uns hier beschäftigt hat, doch nicht ganz ohne Belang. Dann zu einer Einzelheit: M. Martin hat sehr richtig darauf hingewiesen, dass alle diese Parodien auch in der Schärfe, die sie im Munde des Aristophanes erhielten, doch zur gleichen Zeit eine Anerkennung, eine wenn auch seltsame Reverenz sind. Dieses merkwürdige amphibolische Verhalten des Komödiendichters zu dem Tragiker, den er am häufigsten und am schärfsten verspottet hat, hat dann seinen prägnanten Ausdruck in einem Komödienfragment gefunden (*Kratinos* 307 K.), in dem Aristophanes als der « *Euripidaristophanizon* » erscheint.

M. Martin : Il serait intéressant d'étudier, du point de vue où je me suis placé, les œuvres d'Euripide qui ont été couronnées. Prenons, par exemple, le cas d'*Hippolyte*. C'est une pièce à la fois émouvante et parfaitement composée: il est naturel qu'elle ait satisfait les spectateurs qui demandent au théâtre surtout des émotions. D'autre part, cette tragédie offre certains traits qui ont été évoqués dans nos entretiens; ils concernent la place faite à la tradition, le rôle assigné à telle divinité, et pouvaient prêter à la controverse. Mais ces traits eux-mêmes sont incorporés avec bonheur au drame, dont ils constituent un élément indispensable. Bref, l'œuvre donne l'impression d'un tout achevé, qui se suffit à lui-même, alors que d'autres ouvrages d'Euripide ne produisent pas une impression aussi satisfaisante. On comprend que sur *Hippolyte*, l'unanimité ait pu se faire entre des gens d'opinion ou de point de vue différents; devant des pièces comme

*Hélène* ou *Oreste*, en revanche, l'accord était beaucoup plus malaisé.

*M. Diller*: Wenn ich noch einmal auf die *σοφώτατοι θεαταί* zurückkommen darf, so glaube ich, es liegt doch etwas mehr darin als nur eine *captatio benevolentiae*. Aristophanes sagt gerade in den *Fröschen* in diesem Zusammenhang, dass die Athener, das athenische Publikum, die Werke selbst gelesen haben: « Jeder hat sein Buch da und hat viel gelesen » (1114). Er will also mindestens sagen, dass das Publikum sehr anspruchsvoll ist, dass es verwöhnt ist durch alle möglichen kulturellen Genüsse, die ihm gerade in der Tragödie geboten wurden. Ob deshalb das Urteil eines anspruchsvollen Publikums auch gesund und richtig sein muss, das lässt er natürlich offen.

*M. Martin*: Il y avait certainement à Athènes des livres et des lecteurs. Mais quel était le nombre de ces lecteurs ? Euripide nous est donné comme l'un des premiers possesseurs de bibliothèque, comme un homme à livres (Ath., I 3 a). Dans les *Grenouilles*, ce trait lui vaut les sarcasmes d'Eschyle, quand celui-ci dit au cours de la stichostasie: « Qu'il prenne place sur la balance, lui, ses enfants, sa femme, Céphisophon, et ses livres par surcroît », suggérant par là qu'en dépit de cette surcharge, Euripide ne parviendrait pas à égaler son rival (v. 1408 sq.; cf. 943). Il est à croire, par conséquent, qu'aux yeux de nombreux Athéniens, le fait d'avoir beaucoup lu n'était pas une recommandation; et cet appel à un public de lecteurs ne pouvait guère toucher qu'un petit nombre de spectateurs. Ou bien pensez-vous que les spectateurs étaient tous des lecteurs ?

*M. Diller*: Nein, sicher nicht, das war natürlich eine komische Übertreibung. Aber die Leute kannten die Tragödien, sie waren immer hineingegangen, das wird hierdurch unterstrichen.

*M. Martin*: Les Athéniens du v<sup>e</sup> siècle devaient avoir meilleure mémoire que nous, une mémoire plus vivante et plus sensible (nous avons une mémoire de papier; des fichiers nous tiennent lieu de mémoire). Euripide ou Aristophane, en parodiant une pièce représentée dix ans plus tôt, pouvaient compter que la

majorité des spectateurs la connaissaient, ou qu'ils en avaient vu quelques scènes reproduites sur des vases ou ailleurs. Pensez au *Télèphe*, par exemple, et au bébé que le héros faisait mine d'assassiner: il était resté dans le souvenir d'un vaste public, sur lequel la scène avait produit une impression extraordinaire. Sinon, comment s'expliquer les fréquentes allusions de la comédie ?

*M. Diller*: Sicher handelt es sich hier um Eindrücke, die im Gedächtnis geblieben sind.

*M. Rivier*: L'Euripide d'Aristophane ne déplaisait pas, sans doute, à cette partie du public athénien dont Aristophane partageait les goût et les préjugés. Mais il faut faire la part de la transposition comique, comme M. Martin l'a précisé, et je suis tenté de croire que celle-ci est très grande. Songeons, par exemple, au réseau, dramatiquement si efficace, des affinités qui lient le personnage de Socrate à la figure des sophistes, et à celle d'Euripide lui-même. Cette conception appartient au poète comique; nous ne pouvons l'attribuer aux *Strépsiades*, ni aux gens dont peut-être Aristophane reflétait l'opinion.

Il est clair, d'autre part, que le témoignage d'Aristophane nous est précieux pour comprendre la situation d'Euripide. Mais le sens de ce témoignage est-il partout établi de façon indiscutable ? Les critiques formulées par l'Eschyle des *Grenouilles* laissent-elles clairement entendre qu'Euripide avait représenté la passion amoureuse dans sa nature de puissance émotionnelle, et mis l'accent sur ce que vous avez appelé les rapports sentimentaux ? J'avais exprimé, l'autre jour, quelque doute à cet égard, à propos du terme de *πόρναι* appliqué à Phèdre et à Sthénobée. Je prendrai aujourd'hui un autre exemple, et précisément le passage des *Nuées* que vous avez mentionné. Strepsiade blâme son fils de préférer Euripide à Simonide et à Eschyle, et d'avoir retenu de l'auteur d'*Eole* des vers particulièrement scabreux. Il s'agit en effet d'un frère qui fait violence à sa sœur. Mais le poète précise: *τὴν ὁμομητρίαν ἀδελφήν* (v. 1372); et chacun sait que l'union entre frères et sœurs consanguins était tolérée à Athènes, alors qu'elle était proscrite entre germains. On peut donc se demander

si ce qui avait frappé le public athénien, et ce que vise Aristophane dans l'*Eole*, ce n'est pas, bien plus que la passion en tant que cause psychologique d'un acte inadmissible, cet acte lui-même, et l'infraction à la règle commune qu'il représentait. Et, dans ce cas, la perspective ouverte sur la pièce d'Euripide n'est-elle pas sensiblement différente de l'interprétation qu'on a coutume de fonder sur ce passage ?

*M. Martin* : Ce qui avait choqué, c'est bien, comme vous le dites, la situation évoquée par Aristophane, situation inconvenante, aux yeux de certains Athéniens du moins. Un frère et une sœur utérins animés d'une passion l'un pour l'autre, c'était, selon l'esthétique prônée par l'Eschyle des *Grenouilles*, un thème que le dramaturge devait se garder de porter au théâtre. Voilà ce que j'ai voulu dire à propos de ce passage : y voir l'indice d'un déchaînement de l'instinct serait, en effet, aller un peu loin.

*M. Rivier* : Si le témoignage d'Aristophane décrit une situation dans laquelle un personnage d'Euripide agit de façon choquante, il ne nous permet pas d'entrevoir quelle place le spectacle faisait à l'élément passionnel (surtout s'il s'agit d'un drame que nous avons perdu), ni comment Euripide envisageait celui-ci. Seriez-vous d'accord avec cette manière de dire ?

*M. Martin* : Oui, je suis d'accord. Et maintenant, permettez-moi une question. Estimez-vous que l'image donnée d'Euripide par les *Grenouilles*, compte tenu naturellement des exigences de la présentation comique, est très différente de celle que nous emportons de lui à la fin de ces Entretiens ? Quant à moi, je ne le pense pas, et cela augmente l'admiration que j'ai pour Aristophane. Dans le portrait qu'il a tracé de l'auteur de *Médée*, nous pouvons discerner, il me semble, cette même physionomie complexe et chatoyante qui paraît ressortir de nos débats.

*M. Kamerbeek* : Aristophane avait, au fond, une profonde admiration pour Euripide.

*M. Martin* : Je le crois aussi. Sous l'exagération comique, sa vision est extrêmement perspicace et nuancée.

*M. Winnington-Ingram* : Although I suggested a little earlier

that the general attitude of the public to Euripides may have been more favourable than is sometimes thought, I should be the last to deny that he was in fact supported by, and extremely conscious of, a comparatively small section of *σοφοί*. Indeed I should say that sheer sophistication — cleverness for the sake of cleverness — is an aspect of Euripides, particularly in some of his later plays, which is still undervalued. Such a sophisticated circle may have gathered at the court of Archelaus.

*M. Martin*: Il y aurait là un argument en faveur de ma thèse.

*M. Winnington-Ingram*: This circle included Agathon; and at Agathon's party in the *Symposium* was Aristophanes. Mr. Lesky has mentioned the εὐριπιδαριστοφανίζων of Cratinus. If there was one person in the audience who could appreciate and enjoy the sheer cleverness of Euripides, it was surely Aristophanes. There is no time to multiply illustrations, but I would suggest that we cannot appreciate the *Orestes* without realising that it is not only a well written, well composed and exciting drama which would go down well with the general public (and did, as we know, have a great success in the Hellenistic world), but also an extremely sophisticated play. Let me quote one example. It would appear that the sophistication of this period looked with an amused eye at the stage conventions. Aristophanes is twice extremely amusing at the expense of the eccyclema; and Miss A. M. Dale has recently shown how, in the *Ecclesiazusae*, he has taken the convention of the single door (of many purposes) in combination with the two windows and turned it to brilliant comic effect (*Journ. of Hell. Stud.* 77, 1957, 207-09). Do we not find the same kind of thing from time to time in the later plays of Euripides? In the closing scene of the *Orestes* Pylades cannot speak, because of the limitation to three actors: Euripides calls attention to this, quite unnecessarily, with φησὶν σιωπῶν (v. 1592). I suggest that Aristophanes and other members of the audience would have regarded this — and were meant to regard it — as very clever and amusing. I suggest that it would also have appealed to their sense of sophistication, when, at the

beginning of the play, Electra tries to send the Chorus away, because they are making too much noise. Similarly, in the *Iphigenia in Tauris*. Iphigenia makes her prologue speech, looks round and says (in effect): « For some reason or other the Chorus have not turned up. I will go indoors » (v. 64 f). I may be quite wrong, but these strike me as examples of a sophisticated attitude to stage conventions, intended to amuse sophisticated people. Perhaps, in order to avoid misconception, I had better say that I am not regarding Euripides as primarily a sophisticated writer in this sense. But there is this aspect of his art. We are used to thinking of him as a forerunner of New Comedy: he is also a forerunner of Callimachus.

*M. Martin*: Je crois qu'il y a beaucoup à conserver des remarques très fines et spirituelles de M. Winnington-Ingram. La société athénienne était faite de plusieurs couches; et quand j'ai parlé de public d'avant-garde, je voulais dire qu'il y avait dans cette société une avant-garde qui prenait plaisir à tel aspect particulier du théâtre d'Euripide, qu'il s'agisse de la pensée, de l'agencement dramatique, ou de certains effets purement techniques, marqués par ce *sense of sophistication* que vous avez décrit. Ils devaient plaire, en effet, aux amateurs qui goûtaient les expériences scéniques et qui faisaient partie du public avancé.

Nous touchons ici un point d'une certaine importance, qui concerne aussi la carrière posthume du poète. Nous savons qu'Euripide et Ménandre ne furent vraiment appréciés qu'après leur mort. Je me demande si cela ne vient pas, en grande partie, du fait que dans le monde hellénistique le public littéraire n'est plus du tout le public athénien. Le public athénien était un public national, je dirai: populaire, c'est-à-dire un public très étendu et mélangé. Et comme la littérature athénienne jusqu'à la fin du ve siècle est destinée à un public de ce genre, j'appelle aussi populaire cette littérature. Or à l'époque hellénistique, tout cela va changer. On voit apparaître un public véritablement littéraire, qui tend à se limiter et qui n'est pas sans faire penser aux chapelles littéraires des grandes capitales comme Paris. Un tel public se

passionne pour des questions de détail, il suit avec intérêt des expériences particulières; mais il ne supporterait pas un art théâtral comme celui qui fut encore pratiqué par Euripide. Cependant Euripide s'acheminait aussi de ce côté. Il y avait déjà dans ses œuvres des traits que nous pouvons appeler hellénistiques, aptes à satisfaire un public de lettrés et de connaisseurs, qui n'est plus un public populaire à la manière athénienne. De là, le succès qu'il a connu... Mais je m'arrête. A mon sens, les rapports entre l'auteur et le public dans l'antiquité méritent d'être étudiés sérieusement, en dépit des difficultés que présente le sujet. J'ai essayé d'explorer ce domaine, et je sais bien que ma tentative n'a rien de définitif.

*M. Kamerbeek*: Je remercie encore M. Martin, et je n'ai qu'un regret, c'est que sa conférence soit la dernière de nos entretiens !

*Le Baron de Hardt*: Permettez-moi de vous adresser quelques mots. Avec le splendide exposé de M. Martin, dont nous le remercions très vivement, finissent les Entretiens de cette année. Le moment est un peu mélancolique. Après une semaine de vie commune, nous nous séparons. Je désire vous exprimer à tous une fois encore mes remerciements d'avoir accepté mon invitation et d'avoir participé à cette sixième série d'Entretiens. Ils font suite, plus que dignement, aux Entretiens des années précédentes. Ce ne sont pas seulement les conférences savantes et les discussions approfondies sur Euripide, ce n'est pas seulement l'intérêt scientifique de cette rencontre qui me rend si heureux; ce sont aussi des raisons personnelles. Un des buts de ces Entretiens, en marge de la science, c'est de réunir des savants de divers pays pour qu'ils prennent des contacts et nouent des relations personnelles, pour qu'ils échangent leurs vues. J'ai eu l'impression que tout cela s'est produit cette semaine, et je vous en suis infiniment reconnaissant. J'espère que les relations nouées ces derniers jours seront entretenues, renouvelées, approfondies à l'avenir. C'est pourquoi je vous dis: Au revoir !

*M. Lesky*: Im Namen der Teilnehmer an diesen Gesprächen darf ich Ihnen, verehrter Herr Baron, sagen, wie schön diese

Tage für uns gewesen sind, und wie stark wir die einzigartige und doch wieder so heimatliche Atmosphäre Ihres Hauses empfunden haben. Es ist nicht allein die Gastfreundschaft, für die wir Ihnen danken ! Es hat gewiss für uns alle, die wir aus einem bewegten und auseinandergezerrten Berufsleben kommen, sehr viel bedeutet, in der kultivierten und ruhigen Atmosphäre Ihres Hauses leben zu dürfen, in einer Atmosphäre, in der die meisten von uns leben müssen. Der rein sachliche, wissenschaftliche Ertrag einer solchen Woche ist um vieles grösser als der von manchen Kongressen. Das wurde Ihnen sicher schon oft gesagt, aber wir haben es nun ganz unmittelbar erfahren. Kongresse werden sehr oft damit gerechtfertigt, dass hier persönliche Bindung zwischen den einzelnen Gelehrten hergestellt wird, aber auch hierin kann es keiner mit den Entretiens der Fondation Hardt aufnehmen. Der Kreis, der sich hier zusammenschliesst, ist so ganz anders geartet und so viel fester, als der, der in dem Getriebe eines grossen Kongresses zustandekommen kann. Wir übersehen nicht, Herr Baron, wieviel an stiller Organisationsarbeit in dem allen steckt, wieviel Arbeit es erfordert, eine solche Tagung zusammenzubringen, ihr eine so wunderbare, beneidenswerte Bibliothek zur Verfügung zu stellen, aber viel wichtiger als all dieses Organisatorische ist das Zentrum der Fondation Hardt, und das, Herr Baron, ist Ihre Persönlichkeit. Wir alle haben so unmittelbar die Empfindung gehabt, dass all und jedes, was wir hier genossen haben, was wir hier erfahren, was wir gelernt haben, aus dem einen Zentrum Ihrer Persönlichkeit stammt, und in diesem Sinne, Herr Baron, möchte ich Ihnen noch von ganzem Herzen unseren Dank sagen.



## INDEX



## INDEX DES AUTEURS ET DES TEXTES

Anonyme:

- Epigr.*: Kaibel 21: 237, 238.  
 Γένος Εὐρ. 13.  
*Inscr.* Dytt. Syll.<sup>3</sup> 1078 a: 249  
 n. 2.  
*Marm. Par.*: 270, 270 n. 1.  
 Περὶ κωμῳδίας 270.  
 Περὶ "Τύπους": 22, n. 1.  
 Vit. Eur. I p. vi N.

Apollodore:

- III, 8: 195.

Archiloque:

- Fr.* 67 a D: 65.

Aristophane:

- Ach.*: 245, 259.  
 10: 262 / 411:265 n. 1/  
 432 sqq.: 247.  
*Av.*: 259.  
*Eccl.*: 280.

- 97: 258. n. 1.

- Lys.*: 247.

- Nub.*: 256-259, 266-269, 274-  
 276.  
 41 sqq.: 259 / 138: 259 / 361:  
 256 / 366 sqq.: 266 / 424: 267 /  
 444 sqq.: 268 / 575: 275-277 /  
 627: 267 / 921 sqq.: 268-269 /  
 1052: 268 / 1356 sqq.: 256 /  
 1370: 257 / 1371 sqq.: 278 / 1378:  
 257 / 1399: 268 / 1401 sqq.: 257.

- Pax*: 259.

- Ran.*: 162, 245, 246, 254, 257,  
 262, 265, 275, 279.  
 76 sqq.: 246 n. 1 / 89: 246 /  
 92 sqq.: 246 / 264: 267 / 771:  
 254 / 787 sqq.: 246 n. 1 / 842:  
 265 n. 1 / 850: 264 / 885: 267 /  
 943: 277 / 945 sqq.: 264 / 949  
 sqq.: 269 / 954 sqq.: 268 /  
 959 sqq.: 263 / 964: 254 / 965  
 sqq.: 258 n. 1 / 967: 254 / 973:  
 266 / 1026: 263 / 1040 sqq.:  
 263 / 1043: 278 / 1043 sqq.:  
 264 / 1044 sqq.: 58 / 1052: 19,  
 n. 1, 264 / 1069 sqq.: 268 / 1081:

- 279 / 1114: 277 / 1371 sqq.:  
 278 / 1408 sqq.: 277 / 1516:  
 246 n. 1, 273.  
*Thesm.*: 245-247.  
 450: 203 / 855 sqq.: 202.

Aristote:

- Poet.* 1450 a 16: 139 / 1454 a 26:  
 140 / 1454 a 32: 146 / 1454 b: 67.  
*Const. Ath.* XXXII, 2: 256 /  
 XXXIV, 3: 255, 258 n. 1 /  
 XXXV, 2: 255 / XXXIX, 2, 5:  
 255 / LVI, 3: 248 n. 1.

Athénae:

- I 3 a: 277 / V 220 b: 256.

Cratinos:

- Fr.* 15 Kock: 253 / *Fr.* 307  
 Kock: 276, 280.

Critias:

- Sisypb.*: 50.

Démocrite:

- 50.

Diagoras de Mélos:

- 50.

Diodore:

- XIV, 5, 1: 256.

Eschyle:

- Ag.*: 129, 246.

- 1 sqq.: 104 / 757: 160 /  
 782 sqq.: 13 / 1372 sqq.: 148.  
*Ch.*: 98, 110, 116, 129, 136,  
 246.

- 315 sqq.: 148 / 350: 118.

- Eum.*: 137, 246.

- Sept.*: 129, 151, 152, 249.

- Suppl.*: 107.

Euripide:

- Aigeus*: 53, 66.

- Aiolos*: 139, 278, 279.

- Alc.*: 4, 4 n. 6, 5, 5 n. 1, 6 n. 2,  
 25, 25 n. 1, 2, 39-40, 53, 54, 59,  
 62, 92, 97, 118, 119, 125, 149,  
 151, 152.

- 280 sqq.: 149-150 / 287: 149 /  
 940: 62, 145, 151 / 964: 15, 15  
 n. 1 / 1059 sqq.: 240.

- Andr.*: 22, 95-97, 247.

- 425 sqq.: 17, 17 n. 4 / 972

sqq.: 96 / 1037 sqq.: 18, n. 1 /  
 1070 sqq.: 97 / 1284 sqq.: 240.  
*Bacch.*: 8, 8 n. 2, 13, 16 n. 1, 22,  
 23, 27, 29, 32, 101, 103, 104,  
 120, 171, 172, 188, 196, 226,  
 251, 254.  
     717 sqq.: 120 / 877 sqq.: 196-  
 197 / 1043 sqq.: 98 / 1296: 62/  
 1388 sqq.: 240.  
*Bell.*: 212.  
*Chrys.*: 142-143.  
*Cret.*: 3 n. 2, 56, 57, 139, 156,  
 157.  
*El.*: 6 n. 1, 21, 25, 27, 29, 32, 37,  
 38, 41, 91, 98, 99, 101, 110, 111,  
 116, 120, 164, 165, 214, 223.  
     94 sqq.: 99 / 233-434: 38 /  
 274-275: 19, 19 n. 3 / 698-746:  
 8, 8 n. 4, 164 / 737: 164-165 /  
 737 sqq.: 9, 37 / 761 sqq.: 98 /  
 1246: 166 / 1347 sqq.: 17, 17 n. 6.  
*Hec.*: 16 n. 1, 18, 91, 97, 104,  
 139, 146, 147, 158.  
     592 sqq.: 147, 159 / 603: 160 /  
 649 sqq.: 18, 18 n. 1 / 799-891:  
 15, 15 n. 2 / 824-832: 20, 20 n. 3 /  
 1132 sqq.: 97.  
*Hel.*: 9, 98, 99, 101, 116, 143,  
 201-241, 247, 277.  
     10-15: 208 / 13-14: 231 /  
 20 sqq.: 9, 9 n. 2 / 56: 219, 222 /  
 122: 222 / 126: 222 / 132: 222 /  
 145: 208 / 179-185: 14, n. 2 /  
 255 sqq.: 225 / 286: 223 / 293:  
 222 / 308: 222 / 317 sqq.:  
 208 / 363: 223 / 490 sqq.:  
 222 / 513: 219 / 515: 240-  
 241 / 515 sqq.: 208 / 535:  
 231 / 575: 222 / 597 sqq.: 214 /  
 643: 223 / 708: 217 / 710: 214 /  
 722: 215 / 728 sqq.: 214 / 744 sqq.:  
 215, 238 / 757: 216, 238 / 758:  
 216 / 819 sqq.: 208 / 857 sqq.:  
 208 / 859: 231 / 865: 204 /  
 865 sqq.: 235 / 866: 213 / 872:  
 206 / 873 sqq.: 231, 240, 241 /  
 876-886: 204 / 886: 205 / 887:  
     204-205 / 891: 207 / 892: 206 /  
 892 sqq.: 206, 207, 208, 233 /  
 893: 207 / 902: 208 / 903 sqq.:  
 210 / 910 sqq.: 208 / 917: 223 /  
 918-921: 208 / 923: 210-211,  
 231 / 973: 241 / 1000: 208 /  
 1010 sqq.: 232 / 1011: 236 / 1012:  
 236 / 1013-1016: 211, 213, 234-  
 237 / 1015: 236-237 / 1016: 211 /  
 1020: 210 / 1020 sqq.: 233 /  
 1022: 209, 229 / 1024 sqq.: 206 /  
 1027: 232 / 1030: 210 / 1093  
 sqq.: 206 / 1102 sqq.: 225 /  
 1107: 217 / 1136-1150: 217-  
 220 / 1137 sqq.: 239 / 1140:  
 218 / 1142: 239 / 1142 sq.:  
 239 / 1143: 218 / 1148-1149:  
 218, 220, 224-225 / 1150: 219,  
 220, 240 / 1151 sqq.: 241 / 1226:  
 231 / 1301-1368: 226 / 1441  
 sqq.: 206 / 1626: 238 / 1688  
 sqq.: 239.  
*Her. F.*: 22, 29, 33, 68 n. 1,  
 91, 97, 129, 131, 145.  
     673 sq.: 7, 165 / 867-870: 23,  
 23 n. 2 / 1340: 130.  
*Heracl.*: 40, 100, 106, 107, 108,  
 209, 214.  
*Hipp. I*: 54, 55, 56, 58, 59, 137,  
 142, 172.  
*Hipp. II*: 6, n. 2, 10, 14, 22, 40,  
 41, 46, 47, 53, 55, 62, 68, n. 1,  
 69, 74-76, 81, 82, 86, 106, 125,  
 129, 134-137, 139, 142, 143, 151,  
 171-197, 212, 253, 265, 276, 277.  
     1 sqq.: 83 / 3 sqq.: 190 n. 1 /  
 11: 184 / 22 sq.: 182 / 47: 137 /  
 55: 184 / 79: 146 / 79 sq.: 183 /  
 104: 190 / 112: 173 / 117 sqq.:  
 191 / 121-130: 14, 14 n. 2, 176 n.  
 1 / 141: 134, 227 / 198 sqq.:  
 156 / 208 sqq.: 178, 190 / 224:  
 178 / 228: 197 / 236: 134 / 240:  
 178 / 241: 156 / 244: 193 / 247  
 sqq.: 179 / 252 sqq.: 180 / 329:  
 179 / 339 sqq.: 179 / 331: 179 /  
 332: 179 / 335: 179, 181, 193,

- 195 / 338: 175 / 341: 71, 195 / 343: 71, 175 / 345-52: 18-19 / 372: 176 / 373 sqq.: 69-70, 173, 180, 194-195 / 385 sqq.: 177, 178, 179, 193/386: 178/392: 70 / 394: 70, 178 / 395-397: 174 / 398 sqq.: 177 / 401: 71, 135 / 402: 179/403 sq.: 180/405 sqq.: 174 / 407 sqq.: 180 / 415: 71 / 419 sqq.: 180 / 427: 185 / 431 sq.: 180 / 488 sq.: 180, 185 / 498 sq.: 180 / 503 sqq.: 180 / 521: 180 / 599 sq.: 180 / 642 sq.: 19, 19 n. 1 / 706 sqq.: 180 / 709: 196 / 725: 135, 156 / 728 sqq.: 181 / 729 sqq.: 142 / 732 sqq.: 190, 190 n. 1 / 743-746: 190 / 751: 190 / 820: 10 / 828 sq.: 190 / 831: 10 / 954: 187 / 976 sqq.: 187 / 986 sq.: 184 / 987: 184 / 997 sqq.: 184 / 1016 sqq.: 184 / 1053: 190 / 1071: 185 / 1073 sqq.: 13 / 1078 sq.: 186, 192 / 1080: 186 / 1098: 184 / 1102: 191 / 1146: 191 / 1226 sqq.: 190 / 1301 sqq.: 182 / 1305: 182 / 1378 sqq.: 10, 10 n. 1 / 1419: 185 / 1423 sqq.: 192 / 1454: 185. *Iph. A.*: 7, 8, 14, 22, 27, 28, 35-36, 37, 101, 104-105, 107, 109, 116, 120, 143-149, 202, 251. 1 sqq.: 104, 143 / 299-302: 14, n. 3 / 506-542: 21, 21 n. 3 / 607: 144 / 607-640: 13, 13 n. 2 / 793 sqq.: 9 / 1532 sqq.: 22. *Iph. T.*: 13, 98, 99, 101, 104, 120, 143, 145, 226, 229. 64 sq.: 281 / 77: 99 / 275: 120 / 753 sqq.: 229 / 1234-1282: 8 / 1307: 230 / 1394: 11. *Ion*: 14, 91, 101, 102, 105, 107, 116, 120, 143, 240. 184-218: 13, 13 n. 4 / 336 sqq.: 178 / 517 sqq.: 20, 20 n. 1 / 843 sqq.: 240 / 859: 138. *Med.*: 4, n. 6, 22, 26, 27, 29-34, 40, 47, 53, 54, 59-63, 66-69, 74- 78, 80-86, 91-95, 97, 104, 117, 139-143, 147, 157, 246, 265. 98-110: 63 / 230 sq.: 95 / 526 sqq.: 59 / 764 sqq.: 62, 63, 74, 83 / 922: 139, 140 / 1019 sqq.: 147-148 / 1044: 60, 85 / 1048: 60 / 1057: 65 / 1064 sqq.: 61 / 1067: 141 / 1077 sqq.: 61 / 1078: 62 / 1079 sqq.: 60, 61. 141 / 1246: 141 / 1333 sqq.: 64, *Or.*: 20, 21, 91, 95, 96, 101, 102, 114, 117, 145, 214, 240, 277, 280. 28: 212 / 385 sqq.: 236-237 / 395: 137 / 396: 137-138 / 408: 137 / 466 sqq.: 138 / 479: 10 / 632 sqq.: 114 / 729 sqq.: 102-103 / 806-818: 8, 8 n. 4 / 866-956: 119 / 1098 sq.: 96 / 1108: 20, 20 n. 5 / 1369 sqq.: 14, 98 / 1424: 10 / 1545: 205 / 1592: 280. *Pel.*: 53, 66, 250. *Phoen.*: 9, 27, 29, 30, 34-36, 100, 101, 103, 108-109. 88 sqq., 13, 13 n. 3, 34 / 261 sqq.: 99 / 1139 sqq.: 14, n. 3 / 1160: 207. *Phoenix*: 139, 146. *[Rhés.]*: 104. *Suppl.*: 5, 16, 100, 107, 108. 211 sqq.: 216 / 531 sqq.: 235 / 745-747: 92 / 913 sqq.: 147, 158 / 1114 sqq., 100. *Sthen.*: 56, 57, 57 n. 2, 58, 59, 139. *Teleph.*: 247, 278. *Tro.*: 31, 100-101, 129, 131-134, 157, 161-164, 166. 95 sqq.: 17 / 764: 17, 17 n. 3 / 821-838: 8 n. 5 / 841-859: 8 n. 5 / 895-1059: 155 / 940-950: 166 / 886: 162, 163 / 948: 161 / 969: 130 / 969 sq.: 132 / 987-988: 161 / 988: 131, 155 / 989: 156 / 992: 156 / 1037: 155. *Fr.*: 444 N.: 56 / 810 N.: 146 / 840 N.: 143 / 948 N.: 205 / 971 N.: 235 / 1018 N.: 131 /

- Fr. Berol.: 57 / Suppl. v.  
Arnim: 59 / Suppl. v. Arnim,  
pp. 22-24: 156.
- Héraclite:  
*Fr.*: 22 B, 119: 132.
- [Hippocrate]:  
*De morbo sacro*: VI, p. 632,  
l. 16 sqq. Littré: 84 / VI, p. 394,  
l. 13 sqq. Littré: 83, 84.
- Homère:  
*Il.*: 37, 130.  
*XIX*, 90: 129.
- Hygin:  
*Fab.*: 40: 195.
- Marbre de Paros:  
270, 270 n. 1.
- Marc Aurèle:  
XII, 26: 132.
- Ménandre:  
*Dysk.*: 270, 270 n. 1.  
257: 259 n. 1 / 365: 259 n. 1.  
*Epitr.*: 153.  
'Οργή: 270, 270 n. 1.  
*Sam.*: 106: 207.
- Némésius d'Emèse:  
Περὶ φύσεως ἀνθρώπου 132.
- Pindare:  
*Nem.*: VI, 7: 131.  
*OI.*: XIII, 104: 205.
- Platon:  
*Phaed.*: 114 c: 86.  
*Prot.*: 196, 256.  
412 b-c: 219.  
*Resp.*: 340 a: 255 / 361 c: 185.  
*Symp.*: 280.
- Plaute:  
*Most.*: 1113: 207.
- Protagoras:  
266.
- Sénèque:  
*Phaedr.*: 177, 150 / 417: 150 / 942: 150.  
*Tro.*: 623: 150.
- Sophocle:  
*Aj.*: 11, n. 2, 121, 129, 152-153.  
172: 227 / 440: 115 / 520-524:  
20, 20 n. 4 / 815 sqq.: 119.  
*Ant.*: 129, 151, 152-153.  
632 sqq.: 115 / 1039 sqq.: 59.  
*El.*: 21, 24, 98, 110, 116, 151.  
*O. C.*: 11, n. 2, 129.  
*O. R.*: 129, 214.  
1154: 207.  
*Phaedr.*: 54, 55, 56, 58, 59.  
*Phil.*: 29, 114, 115, 119, 121,  
151-152.  
1452 sqq.: 119.  
*Ter.*: 54, 59, 112.  
*Trach.*: 54, 55, 59, 81, 82, 86.  
448: 56 / 780: 11 n. 2.  
*Fr.*: 524 N.: 59, 112 / 526 N.:  
59 / 619 N.: 55 / 621 N.: 59.
- Suidas:  
s. v. Χορὸν δίδοναι: 253.
- Thucydide:  
32, 50, 238  
I. 22: 241 / II. 16: 260, 260 n. 1 / III, 45, 6: 93, 111 / VIII, 1, 1:  
215 / VIII, 68, 4: 256.
- Xénophane:  
33.





*Achevé d'imprimer  
le 30 décembre 1960 sur les presses d'Albert Kundig  
à Genève, Suisse*













