

Jadwiga CZERWIŃSKA

Uniwersytet Łódzki

 <https://orcid.org/0000-0001-5915-5806>

PRZESTRZEŃ POZASCENICZNA W *FENICJANKACH* EURYPIDESA I JEJ FUNKCJA DRAMATURGICZNA

OFFSTAGE SPACE IN EURIPIDES' *THE PHOENICIAN WOMEN* AND ITS DRAMATURGICAL FUNCTION

Euripides' *The Phoenician Women* belongs to the category of tragedies in which the offstage space – that is, events occurring beyond the immediate visual perception of the audience – plays a significant role. These events are crucial not only for the development of the drama but also for the poetic vision conveyed by the author through them. In depicting actions that, due to their nature, could not be shown *ad oculos* to the spectators, Euripides employs messengers' speeches and dialogues among the *dramatis personae*, thereby drawing upon the audience's imaginative faculty and utilizing the commentary layer of the drama. Thus, the spectator participates in the expansion of the tragic stage space, conjuring in the mind's eye poetic images of the offstage world. Given the rich textual representation of offstage space in *The Phoenician Women*, the present analysis will focus on two scenes: the teichoscopy (lines 98–201) and the first part of the Messenger's speech to Jocasta (lines 1090–1138), which alludes to the former.

Keywords: Greek tragedy, *The Phoenician Women*, Euripides, offstage space

Słowa kluczowe: tragedia grecka, *Fenicjanki*, Eurypides, przestrzeń pozasceniczna

Fenicjanki Eurypidesa są jedną z tragedii, w których przestrzeń pozasceniczna wraz z rozgrywającymi się w niej wydarzeniami przywoływana jest w kolejnych mowach posłańców lub dialogach *dramatis personae*, zajmując znaczącą część jej tekstu. Spośród scen, które tę przestrzeń przybliżają, pragnę skupić się



© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Received: 10.05.2025. Verified: 13.05.2025. Revised: 03.07.2025. Accepted: 05.07.2025.

Funding information: University of Lodz. **Conflicts of interests:** Article was authored by the editor-in-chief; editorial and review handled independently by the editorial secretary. **Ethical considerations:** The Authors assure of no violations of publication ethics and take full responsibility for the content of the publication. **Declaration regarding the use of GAI tools:** not used.

na teichoskopii (w. 98-201) oraz na nawiązującej do niej, a zarazem uzupełniającej ją pierwszej części mowy Posłańca do Jokasty (w. 1090-1138). Warto równocześnie zastanowić się nad znaczeniem, funkcją tych scen w strukturze dramatu.

Zanim jednak przystąpimy do rozważenia tych kwestii, należy zastrzec, że już samo ustalenie tekstu *Fenicjanek*, mającego stać się podstawą analiz, stwarza poważne problemy. Nie wynikają one – jak w przypadku większości tekstów antycznych – jedynie z transmisji tekstu, ale wiążą się burzliwą dyskusją oraz pojawiającymi w jej wyniku propozycjami dogłębnych ingerencji w tekst tragedii z podważeniem autentyczności niektórych scen włącznie.

Polemika ta ma imponująco długą historię sięgającą antyku. Już w pierwszej *hypothesis*¹ *Fenicjanek* została bowiem podważona ich struktura poprzez zakwestionowanie zasadności pewnych scen tragedii:

Dramat jest piękny dzięki (bogatej) aż do przesady wystawie scenicznej. **Scena z patrzącą z murów Antygoną nie jest częścią dramatu.** Niczym nieuzasadniona jest scena z Polinejkesem w czasie zawieszenia broni. Scena, gdy Edyp gotuje się do odejścia przy wtórze rozbudowanej pieśni, jest niepotrzebnym dodatkiem².

Wprawdzie zarówno w zacytowanej powyżej, końcowej części *hypothesis*, jak i w jej wcześniejszej partii padają pod adresem sztuki pochlebne uwagi, na przykład: „*Fenicjanki* wywołują wielkie wrażenie swą tragiczną wymową” (Eurypides 2018: 337) lub: „W dramacie pojawia się wiele postaci i jest on pełen wielu pięknych sentencji” (Eurypides 2018: 337), to jednak autor streszczenia uważa, że wymienione przez niego sceny nie znajdują uzasadnienia w strukturze tragedii. Według niego do tekstu dramatu nie zalicza się scena teichoskopii, podważa też zasadność sceny z udziałem Polynejesa w pierwszy *epeisodion*, a scena udania się Edypa na wygnanie zostaje przez niego określona jako zbędna. Komentując te sugestie, D.J. Mastronarde (1994: 39–49, 635–637) zauważa, że niektóre z padających tu propozycji usuwania tekstu są najwyraźniej dyktowane subiektywnymi ocenami. Często zwraca się przy tym uwagę, o czym pisze między innymi G. Kovacs (2014: 7), że pojawiające się w tekstach dramatów, w tym także w *Fenicjanek*, zmiany mogą wynikać z ingerencji w tekst aktorów lub reżyserów. Kovacs (2014: 7) dodaje przy tym, że tego rodzaju interpolacje aktorskie czy emendacje histrioniczne można dostrzec zwłaszcza w tekstach niektórych tragedii Eurypidea, co mogło wynikać z normalnej praktyki teatralnej³.

¹ *Scholia vetera in Euripidem, hypoth. Ph. 1*, 30-34: τὸ δρᾶμα ἐστὶ μὲν ταῖς σκηνικαῖς ὄψεσι καλόν, ἐστὶ δὲ καὶ παραπληρωματικόν· ἢ τε ἀπὸ τῶν τευχέων Ἀντιγόνη θεωροῦσα μέρος οὐκ ἐστὶ δρᾶματος, καὶ <ὁ> ὑπόσπονδος Πολυνείκης οὐδενὸς ἔνεκα παραγίνεται, ὃ τε ἐπὶ πᾶσι μετ' ὥδης ἀδολέσχου φυγαδεύόμενος Οἰδίπους προσέρραπται διὰ κενῆς.

² Przekł. R.R. Chodkowski [w:] Eurypides 2018: 337.

³ G. Kovacs (2014: 7) zauważa przy tym, że teksty dramatów ze swej natury mają ogromną zdolność do zmian, co dotyczy również nowoczesnych produkcji teatralnych. Proces prób ma bowiem charakter dynamiczny, a wiele kwestii w ich trakcie może ulegać modyfikacji. Podobnie jest

Zazwyczaj zdarzały się stosunkowo ograniczone ingerencje w teksty dramatów, jednak inaczej było w przypadku *Fenicjanek* Eurypidesa i *Siedmiu przeciw Tebom* Ajschylosa, a zatem tragedii tematycznie ze sobą powiązanych już przez sam fakt wykorzystania w nich mitu Labdakidów. Jednak prawdopodobną przyczyną śmiałych zmian, jakie znalazły się w tekstach obu tragedii, było ich ponowne wystawienie, a wraz nim próba powiązania tych dramatów z Sofoklesową wersją mitu. Dlatego można przypuszczać, że z powodu wznowienia *Fenicjanek* w IV w. p.n.e. mogła nastąpić rewizja tekstu tej tragedii, a jej celem była prawdopodobnie próba narzucenia jej spójności z *Antygoną* Sofoklesa⁴. To by tłumaczyło zastrzeżenia, jakie były i są nadal zgłaszane pod adresem końcowej części zarówno *Fenicjanek*, jak i zakończenia *Siedmiu przeciw Tebom*.

Już starożytni krytycy, jak zostało to powyżej zaznaczone, mieli wątpliwości co do autentyczności niektórych części *Fenicjanek*, a w ślad za nimi podążyli niektórzy spośród współczesnych uczonych, którzy usuwali z tekstu dramatu to, co każdy z nich uznawał za nieautentyczne. Dotyczyło to zarówno pojedynczych wersów, jak i całych scen⁵. Spośród scen najbardziej kontrowersyjne okazały się *teichoskopia* w początkowej części tragedii oraz scena, która rozegrała się między Edypem a Antygoną w *exodos* dramatu (Mastronarde, Bremer: 1982).

Jak zauważa G. Kovacs, po czasach antycznych proces wykrywania interpolacji powrócił w XIX wieku, a to za sprawą zestawiania cytatów innych autorów, nowo odkrywanych fragmentów oraz badań z zakresu metrycznej prozodii. Stało się wówczas powszechną praktyką edytorską przeszukiwanie tekstów i wskazywanie kwestionowanych miejsc celem ich poprawienia lub nawet usunięcia, przy czym szczególnie głębokim rewizjom podlegały niektóre teksty tragedii, a spośród nich *Fenicjanki* i *Ifigenia w Aulidzie* Eurypidesa (Kovacs 2014: 9) oraz wspomniany dramat Ajschylosa *Siedmiu przeciw Tebom*.

Kompleksowe badania dotyczące tekstów tragedii, zwłaszcza interpolacji aktorów, pojawiły się w XX wieku, jednak większość krytyków podążała śladami sugestii, które pozostawili scholiaści, szczególnie wówczas, gdy w scholiach znajdowały się odwołania do jakichś autorytetów (Hamilton: 1974: 387–402). Z czasem jednak, a zwłaszcza obecnie przy redagowaniu tekstów zachowuje się

z całymi scenami: te, które zostały uznane za zbyt długie mogą zostać skrócone lub przeredagowane. Powtarzający się proces prób powoduje, że zmiany zostają sformalizowane, a tekst sceniczny znacząco różni się od tekstu autorskiego. W moim przekonaniu te uwagi Kovacsa w sposób niezwykle sugestywny pokazują, jaką drogą mogły się dokonywać zmiany w tekście *Fenicjanek* Eurypidesa.

⁴ Jak zapewnia G.O. Hutchinson (1985: 209–211), taki sam proces rewizji tekstu celem uzgodnienia go z *Antygoną* Sofoklesa dotyczył też tragedii Ajschylosa *Siedmiu przeciw Tebom*, o czym świadczy zachowane zakończenie tragedii i rola, jaką miała tam do odegrania Antygoną. Hutchinson (1985: 209–211) uważa, że rewizja *Fenicjanek* była jednak dokonana jako pierwsza, a dopiero po niej zmieniono zakończenie *Siedmiu przeciw Tebom*.

⁵ Zwraca na to uwagę Thalia Papadopoulou (2014: 455), dokonując przeglądu tekstu *Fenicjanek*. Uwzględnia przy tym szczególnie kwestię tekstu i jego transmisji, jako niezwykle istotne zagadnienie w przypadku tej tragedii.

– jak zauważa G. Kovacs (2014: 10) – większą ostrożność, biorąc pod uwagę przy edycji jako podstawowe kryterium np. spójność tekstu czy właściwą poecie praktykę językową.

Pomimo wielu wątpliwości i burzliwych dyskusji toczonych na temat tekstu *Fenicjanek*⁶ wydawcy współczesnych edycji zwykle zamieszczają utwór w jego pełnym, przekazanym przez tradycję brzmieniu. Ta wersja tekstu⁷ stanie się też przedmiotem analiz w tym artykule. Z uwagi zaś na to, że wraz z całym tekstem *Fenicjanek* również ta część tragedii, która została poświęcona wskazanym przykładom przestrzeni pozascenicznej, znalazła się w ogniu dyskusji, ważne było, żeby kwestia ta nie została pominięta. Warto przy tym dodać, że w przypadku scen, w których przedmiotem opisu dokonywanego przez *dramatis personae* była przestrzeń pozasceniczna, część spośród nich bywała kwestionowana z uwagi na podejrzenie o interpolację lub z innych przyczyn. To zaś oznacza, że – w opinii niektórych uczonych – najbardziej interesujące nas partie tekstu nie są możliwe do jednoznacznej weryfikacji.

W *Fenicjankach* można wyodrębnić kilka części tekstu, które przybliżają widzowi obrazy i wydarzenia rozgrywające się w przestrzeni pozascenicznej tragedii. Należą do nich: teichoskopia (w. 98-201), mowy Posłańca do Jokasty (w. 1090-1138, w. 1139-1199, w. 1217-1263) oraz mowa Posłańca do Kreona (w. 1355-1479). Z uwagi zaś na to, że spośród przywołanych scen teichoskopia oraz pierwsza część mowy Posłańca do Jokasty (w. 1090-1138) są w sposób szczególny ze sobą powiązane, im właśnie warto się przyjrzeć, próbując określić nie tylko wnoszone przez nie do tragedii treści, ale i pełnione funkcje dramaturgiczne.

Dokonując przeglądu w porządku chronologicznym, rozpoczniemy od sceny teichoskopii, która stanowi drugą część prologu, przy czym jego początkową partię wypełnia mowa Jokasty. Z uwagi na powiązania, jakie występują pomiędzy obiema częściami prologu, należy uważnie przyjrzeć się każdej z nich.

Otwierająca tragedię *rhexis* Jokasty stanowi typowe dla prologów Eurypidejskich wprowadzenie widzów *in medias res* akcji dramatu. W tym przypadku jest ono tym bardziej uzasadnione, ponieważ przy kreowaniu fabularnej warstwy tragedii Eurypides posłużył się znaczącymi modyfikacjami wprowadzonymi do mitu. Wśród zastosowanych tu śmiałych innowacji mitologicznych bodaj najważniejsze dotyczą postaci Jokasty i Edypa. Zgodnie z przedstawioną w *Fenicjankach* wersją mitu w czasie najazdu siedmiu wodzów na Teby Jokasta nadal żyje i przebywa w Tebach, podobnie jak Edyp, który nie został wygnany, a jedynie ukryty przez synów przed światem. Po przytoczeniu całych dziejów rodu począwszy od Kadmosa, Jokasta kończy swoją mowę informacją, że właśnie pod Teby przybył Polynejkes wraz z wojskami siedmiu wodzów, aby domagać się od Ete-

⁶ Jako przykładową literaturę można przytoczyć: Howald 1930; Riemschneider 1940; Page 1943; Wolf 1953; Wolf 1958; Fraenkel 1963; Diller, Schadewaldt, Lesky 1963; Diller 1967: 190–211; Friedrich 1967; Wolf 1967; Hamilton 1974; Melchinger 1980; Mastronarde, Bremer 1982; Erbse 1984; Mastronarde 1994; Michelini 2009.

⁷ Euripides. (1960). *Fabulae*. G. Murray (ed.). Vol. 3. Oxonii: Oxford University Press.

oklesa przekazania należnej mu władzy. W nadziei, że uda jej się uzyskać pojednanie synów „zanim za broń chwycą” (w. 82), Jokasta opuszcza scenę.

Wiadomość o wojskach oblegających Teby stanowi doskonałe wprowadzenie do mającej nastąpić teichoskopii. W przypadku tej sceny na ogół przywołuje się jedynie wybiórczo wybraną uwagę scholiasty (*sch. vet. Phoen.* 88) na temat jej podobieństwa do teichoskopii w *Iliadzie* Homera (III 161-244), przy czym – prócz oczywistego podobieństwa – zostają pominięte inne, ważne informacje ujęte w tym *scholion*⁸. Tymczasem komentarz ten zawiera istotne uwagi dramaturgiczne dotyczące kompozycji i komparatystyki oraz spostrzeżenia o charakterze obyczajowym. Odnoszą się one – co oczywiste – nie tylko do wiersza 88, ale do tekstu, który się od niego zaczyna.

Scenę teichoskopii otwiera pojawienie się Wychowawcy i Antygony – jak zauważa A. Lesky – na dachu *skene* (2006: 513)⁹. Tekst tej części dramatu zostaje zainicjowany przez starca, a jego pierwsze słowa (ὦ κλεινὸν οἴκοις), które stanowią *lemma* w komentarzu scholiasty, zostały skierowane do Antygony (w. 88-96)¹⁰:

Cna latorośli ojcowskiego domu,
Kiedy ci matka dziewicze komnaty
Na twoje prośby pozwala opuścić
I wstąpić tutaj na sam szczyt pałacu,
Abyś ujrzała zastępy Argiwów,
Zaczekaj, najpierw niech ja zbadam drogę,
Bo i mnie, słudze, byłoby to ujmą,
I tobie pani...

W komentarzu do teichoskopii¹¹, rozpoczynającej się zacytowanymi słowami, scholiasta – w przeciwieństwie do autora *hypothesis* – nie kwestionuje

⁸ Zwykle przywołuje się to *scholion* jedynie zdawkowo (Papadopoulou 2014: 455) na dowód podobieństwa teichoskopii w *Fenicjankach* Eurypidesa do Homerowej sceny teichoskopii oraz by podkreślić oczywistość tego stwierdzenia, którą odnotował już scholiasta w swoim komentarzu do wiersza 88 *Fenicjanek*.

⁹ A. Lesky (2006: 513–514) uzasadnia umiejscowienie Antygony i Wychowawcy właśnie na dachu *skene*, czyli, jak można się domyślać, na *theologeion*, tym, że w tej sztuce Eurypides nie musiał rezerwować tego miejsca dla bogów czy boga, ponieważ w *Fenicjankach* nie potrzebował wykorzystania *deus ex machina*.

¹⁰ Przełożył J. Łanowski (Eurypides 1980). Dalsze cytowania *Fenicjanek* w tłumaczeniu polskim podaję według tego wydania.

¹¹ *Scholia vetera in Euripidem, Phoenissae* 88, 3-14: ὦ κλεινὸν οἴκοις: ἡ τοῦ δράματος διάθεσις ἐνταῦθα ἀγωνιστικότερα γίνεται. τὰ γὰρ τῆς Ἰοκάστης παρελκόμενά εἰσι καὶ ἔνεκα τοῦ θεάτρου ἐκτέταται. ἡ δὲ ἔξοδος τοῦ παρθένου εἰκὼν ἐστὶ τῆς Ὀμηρικῆς τεῖχοςσκοπίας τῆς Ἑλένης ἐκ τοῦ ἐναντίου· ἐκεῖ γὰρ γυνὴ τῷ γέροντι δείκνυσιν. διδάσκει δὲ πρόοδον παρθένου γίνεσθαι κατ' ἐπιτροπὴν μὲν μητρός, παιδαγωγίαν δὲ τροφῆως, χρείας μὴ τῆς τυχοῦσης ἐπειγούσης τὴν ἔξοδον.

ἄλλως: εὖ διόφκηται ἡ τῆς Ἀντιγόνης ἔξοδος· καλῶς δὲ τὴν βασιλικὴν παρθένου οὐ γυναικες φυλάττουσιν, ἀλλ' ὁ διὰ τὸ γῆρας σῶφρων καὶ φρόνιμος. τοιγαροῦν οὐκ ἀσκέπτως μετ' αὐτῆς ἔξεισιν, ἀλλ' ἐρημίαν παραφυλάξας. † ἐνόμιζε γὰρ διὰ τὸν πάσης τῆς πόλεως κίνδυνον δεῖν τὴν τῆς κόρης ἀμελεῖσθαι ποιεῖν εὐταξίαν.

zasadności tej sceny. Przeciwnie, stwierdza, że „Kompozycja dramatu staje się tutaj bardzo efektowna. Są to bowiem rzeczy przedstawione na scenie przez Jokastę i z tego powodu przyciągają [uwagę] widzowi” (*sch. vet.* 88, 3-5)¹². Spostrzeżenie to dotyczy oczywiście wzmiankowanego przez Jokastę przybycia Polynejkesa pod mury Teb z zastępami wojsk Argejczyków (w. 77-78), a scena teichoskopii, stając się rozwinięciem tej informacji i szczegółowym opisem poszczególnych wodzów, będzie – zdaniem komentatora – tym bardziej atrakcyjna dla widzów i z tym większym zainteresowaniem śledzona przez publiczność w teatrze. Nie uważa jej zatem za mechaniczne powtórzenie sceny teichoskopii z *Iliady* Homera, dostrzegając w niej celowy zamysł kompozycyjny Eurypidesa. Świadczą o tym także dalsze słowa scholiasty, który – zestawiając obie sceny teichoskopii – zauważa dzielące je różnice: „Wyjście dziewczyny jest przeciwnym odbiciem w stosunku do Homerowej teichoskopii Heleny. Tam kobieta pokazuje [*sc. woj-sko*] starcowi” (*sch. vet.* 88, 5-7). Dostrzega zatem kryjącą się w aranżacji tej sceny intencję poety, który – choć mógł się inspirować sceną z Homera – to jednak nie skopiował jej, a tylko podjął z nią dyskusję, zmieniając znacząco scenę teichoskopii w swojej tragedii. Scholiasta wychwycił dwie ważne różnice między omawianymi scenami. Pierwszą jest to, że u Homera starcowi-Priamowi udziela informacji o wojsku greckim pod Troją Helena, bo nie Priam, a ona mogła rozpoznać wodzów achajskich. U Eurypidesa natomiast to starzec-Wychowawca objaśnia Antygonie, kim są wskazywani przez nią wojownicy, ponieważ poznał ich w obozie Argiwów w trakcie pertraktacji w sprawie rozejmu (w. 96-99). Druga różnica dotyczy wieku występujących w tej scenie kobiet: Homerowa Helena jest dojrzałą kobietą, która w *scholion* została określona rzeczownikiem γυνή (*sch. vet.* 88, 6), natomiast Antygonę zarówno scholiasta (*sch. vet.* 88, 5; 7), jak i tragic (w. 106) nazywają παρθένος – „panna”.

Wskazane rozróżnienie między γυνή a παρθένος ma istotne znaczenie w kontekście dalszej części omawianego *scholion*, gdzie komentator stwierdza: „Przedstawia [*sc. Eurypides*], że wyjście z domu dziewczyny było zgodne z wolą matki” (*sch. vet.* 88, 7-8). Znajduje to odzwierciedlenie w tekście *Fenicjanek*¹³, a scholiastę prowadzi do wniosku, że „Wyjście Antygony jest dobrze zaplanowane; pięknie bowiem, że nie kobiety nadzorują królewską pannę, lecz męczyzna mądry i rozważny dzięki swojemu sędziwemu wiekowi, a zatem nie potajemnie z nią wychodzi” (*sch. vet.* 88, 10-12). Ta ostatnia uwaga scholiasty jest kolejnym nawiązaniem do porównywanej przez niego sceny u Homera ze sceną u Eurypidesa. O ile bowiem w *Iliadzie* Helenie, jako dojrzałej kobiecie, która zmierza na basztę przy Skajskiej bramie, towarzyszą dwie kobiety, o tyle nad Antygoną, jako młodą dziewczyną – po uzyskaniu najpierw zgody matki na wyjście z pałacu – słusznie

¹² Przekłady scholiów w tekście artykułu – J. Czerwińska.

¹³ W tekście tragedii fakt ten zostaje zakomunikowany przez Wychowawcę słowami: „Kiedy ci matka dziewczę komnaty / Na twoje prośby pozwala opuścić...” (w. 89-90).

czuwa mądry starzec. Znajduje to pochwałę ze strony komentatora. Uważa on bowiem, że dramaturg właściwie zaaranżował tę scenę w taki sposób, by podkreślić, że sędziwy Wychowawca jako mądry mężczyzna jest w stanie bardziej zapewnić dziewczynie bezpieczeństwo (*sch. vet.* 88, 12-13).

Podsumowując – pozostawiony przez scholiastę komentarz stanowi źródło wielu cennych informacji. Jedną z nich są obserwacje o charakterze obyczajowym, które odnoszą się do życia codziennego: młode panny obowiązują zasady, określające warunki ich przebywania poza domem¹⁴. Drugą jest podjęta przez komentatora kwestia kompozycji tragedii i zaaranżowania wyjść na scenę *dramatis personae*, czyli w tym przypadku pojawienia się Antygony i Wychowawcy na początku sceny teichoskopii. Trzecia, a zarazem bodaj najważniejsza obserwacja ma charakter komparatystyczny i dotyczy znakomitego zestawienia dwu scen teichoskopii: Homerowej i Eurypidesowej. Spostrzeżenia scholiasty pozwalają na wyciągnięcie wniosków, że teichoskopia w *Fenicjankach* w żadnym razie nie jest jedynie mechanicznym nawiązaniem do sceny z *Iliady*, a celowym i przemyślanym zabiegiem tragika, który komponując ją, wyraźnie czynił wprawdzie aluzje do epickiej wersji teichoskopii, ale równocześnie kreował własną jej wersję, umyślnie kontrastując swoją propozycję z poprzednią.

Teichoskopia, będąca częścią prologu, pełni równocześnie znakomite wprowadzenie do tragedii i przedstawianych w niej wydarzeń jako znaczący element incipitu. Już ze wstępnej wymiany zdań między Wychowawcą a Antygoną wynika, że wokół Teb zgromadziły się rzesze wrogich wojsk (w. 102-103), które dzielą się pod bramami miasta na oddzielne zastępy (w. 107-108), a to zwiastuje mający wkrótce nastąpić atak. W ten sposób zostaje przybliżona sytuacja wyjściowa akcji tragedii.

Zarówno ta zapowiedź, jak i dalsze opisy służą bez wątpienia ukazaniu potęgi wrogiego wojska, a tym samym skali zagrożenia, jakie zawisło nad miastem. Wrażenie to pogłębia jeszcze uwaga starca, który stwierdza: „...słuszość za nimi. / Tego się boję: słuszných sądów bożych” (w. 154-155). Oznacza to, że lękiem napawa go nie tylko siła reprezentowana przez przeciwnika, ale też obawa, żeby bogowie nie wsparli wrogów, tym bardziej, że racja leży po ich stronie.

W dalszej części teichoskopii Eurypides zastosował efektowną ekfrazę poszczególnych wodzów wrogich Tebom wojsk. Ukazuje tym samym to, co kryje się w niewidocznej dla publiczności przestrzeni pozascenicznej, którą należy przedstawić widzom, by nabudować u nich napięcie dramaturgiczne poprzez spotęgowanie elementów *ἔλεος* i *φόβος*. Temu ma służyć podkreślanie w opisach przywoływanych wodzów dowodów ich potęgi fizycznej, niezwyklej sprawności w walce i ponadludzkiej siły. Cechy te stają się synonimem zagrożenia, jakie zawisło nad miastem i jego mieszkańcami. Eksponując te elementy, Eurypides posłużył się zasadniczo dwoma środkami dramaturgicznymi. Są to mity poboczne

¹⁴ Dobrą ilustrację tych zasad stanowi zdanie, które pada w *Orestesie* Eurypidesa (w. 108): „Pannom niepięknje pomiędzy tłum wchodźci” (przeł. J. Łanowski w: Eurypides 1972).

oraz towarzyszące im ekfrazy wodzów, które splatają się ze sobą w teichoskopii przy opisywaniu kolejnych dowódców argejskich.

Jako pierwszy został przywołany Hippomedon, który kroczył na czele swojego wojska. Przedstawiając go Antygonie, Wychowawca odwołuje się do jego pochodzenia z okolic bagien Lerny w pobliżu Argos. Wzmianką tą, zapewne nie przypadkiem, zostaje przywołana w pamięci widzów hydra lernejska, niesławny potwór pokonany przez Heraklesa. Wspomnienie hydry z bagien Lerny potęguje grozę, która wiąże się z postacią wodza. Dla ukazania zagrożenia ze strony Hippomedona zostaje przywołana jego siła, którą miała podkreślać ciężka tarcza z brązu, niesiona przez niego „lekko na ramieniu” (w. 119). Opis bohatera dopełniają słowa Antygony, w których wódz zostaje zestawiony z gigantami, olbrzymimi synami Gai, którzy wzbudzali lęk nie tylko posturą, ale także niezwykłą siłą (w. 127-130). Ten kolejny już mit poboczny ma tu do spełnienia funkcję eksplikatywną. Poprzez zestawienie z postacią Hippomedona mit staje się częścią jego charakterystyki służącej zobrazowaniu zagrożenia dla Teb oraz lęku, jaki wzbudza w obserwującej go Antygonie: „Och, och, okropny strach, strach na niego patrzeć” (w. 127).

Tydeus jest kolejnym wodzem, którego opis pojawia się w teichoskopii. W jego przypadku do bliższej charakterystyki tragik posłużył się najpierw stwierdzeniem: „Tydeus w sercu ma ajtolskiego Aresa” (J. Cz.; Τυδεύς, Ἄρη δ’ Αἰτωλὸν ἐν στήρνοισι ἔχει, w. 134), przy czym już sama wzmianka o bogu wojny, Aresie, ma tu swoją wymowę. Pretekstem do rzucenia nico więcej światła na charakter bohatera staje się spostrzeżenie odnoszące się do jego osobliwie wyglądającego (ὥς ἀλλόχρως), niemal barbarzyńskiego (μειζοβάρβαρος) uzbrojenia (ὄπλοισι, w. 138). Być może wzmianka dotycząca „barbarzyńskiej” zbroi jest zastosowaną tu przez tragika metaforą, kryjącą sugestię – czytelną zapewne dla publiczności – o podobnym charakterze Tydeusa. Widzowie z pewnością znali mit o haniebnym postępku bohatera, który – według tradycji – z uciętej głowy swego przeciwnika, Melanippo-sa, miał wypić jego mózg (Apd. *Bibl.* III 75,3-77,8). Ten przerażający akt zasługiwał na miano barbarzyńskiego, definiując również w taki sam sposób jego sprawcę.

Kolejnym dostrzeżonym z murów Teb wodzem wrogiego wojska jest Partenopajos, syn Atalanty. Wymieniając imię matki wodza, tragik zastosował doskonale znany z eposów Homera sposób prezentowania wodzów poprzez przywoływanie imion ich matek, zwłaszcza wówczas, gdy miało to związek z podkreśleniem ich szlachetnego bądź boskiego pochodzenia. Ekspozowanie tego faktu związane było z dumą rodową. Tragik zastosował w przypadku Partenopajosa podobny zabieg, wspominając jego matkę, dzielną Atalantę, i jej powiązanie z boską Artemidą. Taki sposób przedstawienia wodza umacnia jego status, a równocześnie stanowi dodatkowe potwierdzenie jego dzielności. Mit poboczny, związany z postacią Atalanty, służy zatem wyeksponowaniu cech bohatera, które jednocześnie sprawiają, że staje się on postacią tym groźniejszą dla obrońców miasta. Obawę tę wyraża Antygon, mówiąc, że Partenopajos „przyszedł zniszczyć nam miasto!” (ἐπ’ ἐμὰν πόλιν ἔβα πέρσων, w. 153).

Postać Partenopajosa stała się też okazją do przywołania mitu związanego z dawnymi dziejami Teb i postacią Dzetosa, do którego grobu podszedł syn Atalanty, zmierzając w stronę murów miasta (w. 145). Wzmianka o Dzetosie i jego bracie Amfionie (Apd. *Bibl.* III, 42,1-47,7) pada zapewne nie przypadkiem, ponieważ to ich dziełem miały być zarówno obwarowania Teb, jak i siedem bram tego miasta. Wspomnienie tych bohaterów kieruje uwagę widzów w stronę zbudowanych przez nich fortyfikacji, które odgrywają tak ważną rolę w obliczu rozgrywających się obecnie wydarzeń, dając nadzieję na skuteczne odparcie wrogów. Są to też te same mury, które umożliwiają teichoskopię Antygony i Wychowawcy. Stanowią zatem istotny element scenografii, którą w tym przypadku pełni budynek *skene*.

Z punktu widzenia dramaturgii uzasadnione i w pełni logiczne jest wypatrywanie przez Antygonę w trakcie teichoskopii brata Polynejkesa. Wskazanie go przez Wychowawcę staje się okazją do ukazania wybuchu siostrzanych uczuć bohaterki. Odwzorowaniem jej miłości i tęsknoty za długo niewidzianym bratem jest sposób, w jaki zostaje przez nią opisany (w. 163-169). Stworzony przez Antygonę piękny obraz brata znajdzie swoją kontynuację w pierwszej części tragedii, zwłaszcza w scenie spotkania z matką i agonu z bratem. W zakończeniu agonu obraz ten zostaje jednak zburzony, gdy Polynejkes wypowiada słowa: „Wkrótce miecz mój, krwi żądny, już się nie powstrzyma” (ὥς τάχ’ οὐκέθ’ αἵματηρὸν τοῦμὸν ἀργήσει ξίφος; w. 625). Bez względu na Polynejkesa okazuje się bowiem równa tej, jaką prezentuje w sztuce Eteokles. A. Lesky (2006: 518), komentując finałową część agonu stwierdza: „Przez resztę sztuki nie powinniśmy już myśleć o słusznych prawach jednej strony, lecz o bezwarunkowej żądzy władzy i chęci walki obu braci”. Natomiast D.J. Conacher (1967: 238) słusznie uważa, że postawa zarówno Polynejkesa, jak i Eteoklesa stanowi demonstrację właściwego dla dramaturgii Eurypidesa tematu ludzkich namiętności oraz ich tragicznych konsekwencji. Zaprezentowanie postaci Polynejkesa w teichoskopii dało też Eurypidesowi pretekst do sięgnięcia po kolejny mit poboczny związany z dawnymi dziejami Teb, tym razem łączący się z Niobe (Apd. *Bibl.* III 45,1-47,7; Hyg. *Fab.* 145). Wychowawca, wskazując brata Antygonie, która próbowała wypatrzyć go z murów miasta, mówi: „Stanął w pobliżu grobu siedmiu córek / Niobe...” (ἐκεῖνος ἐπὶ παρθένων τάφου πέλας / Νιόβης, w. 159-160).

Ostatnim wodzem, którego chciała zobaczyć wzburzona jego arogancją Antygona, był Kapaneus: „Gdzież ten, co miastu tak strasznie wygrażał?” (ποῦ δ’ ὅς τὰ δεινὰ τῇδ’ ἐφωβρίζει πόλει; w. 179). Ten pochodzący z Argos, znany z przekazów mitologicznych olbrzym o gwałtownym usposobieniu, miał wyruszyć przeciw Tebom wbrew woli Dzeusa (Hom. *Il.* II 564, IV 403; Hyg. *Fab.* 68,2; Ajsch. *Sept.* w. 422-436¹⁵). Jego widok skłonił bohaterkę do przywołania Dzeusowych

¹⁵ Znakomitą charakterystykę Kapaneusa, zwłaszcza jego buty i arogancji wobec bogów, przekazuje Ajschylos w *Siedmiu przeciw Tebom* (Ajschylos 2015, w. 426-430):

Ten groźby piętrzy. Oby ich nie spełnił!
Mówi, że miasto z woli bogów zniszczy,
lub wbrew ich woli, i że go nie wstrzyma

piorunów (Eur. *Phoe.* w. 182-183). Stanowią one nawiązanie do rodzaju śmierci Kapaneusa. Jak głosił mit, podczas próby spalenia Teb miał on zginąć od piorunu władcy Olimpu. Sławiąc potęgę boga, Antygona wyraża nadzieję, że zuchwała chępliwość (μεγαλαγορίαν υπεράνορα, w. 184) Kapaneusa zostanie przez niego poskromiona. Równocześnie jednak budzi się w niej lęk przed przemocą, gwałtami i zniewoleniem ze strony najeźdźców. Wzmianka o Amydone, którą Posejdon uchronił przed gwałtem satyra, staje się tu, jak można sądzić, celową egzemplifikacją podobnego zagrożenia dla kobiet tebańskich.

W scenie teichoskopii, zgodnie z koncepcją Eurypidesa, zostało zaprezentowanych sześciu¹⁶ spośród wodzów argejskich, których pojawienie się pod bramami Teb nie przypadkiem komentowała Antygona. Tak pomyślana scena pozwalała tragicownikowi ukazać wspomnianych wodzów z perspektywy Antygony, która mogła stać się w tej scenie reprezentantką wszystkich kobiet zagrożonych konsekwencjami wojny. Jest to zgodne ze sposobem kreowania bohaterów w dramatach Eurypidesa i wiąże się ze zmianą typu bohatera scenicznego: w wielu spośród jego sztuk protagonistkami są kobiety. Konsekwencją tego staje się konieczna zmiana optyki. Na konflikty wojenne, a zwłaszcza na niesione przez nie zagrożenia tragicownik każe patrzeć swoim widzom już nie oczyma mężczyźni zwycięzców, ale kobiet, dla których mają one zupełnie inny wymiar. Na nie spadają konsekwencje męskich decyzji i działań. Im przypada los niewolnic, branek wojennych, matek, żon i siostr opłakujących śmierć swoich najbliższych. Dlatego, jak można sądzić, ta tak charakterystyczna dla Eurypidesa zmiana perspektywy celowo została zastosowana w teichoskopii, by tym wyraźniej ukazać okrucieństwa wojny właśnie oczyma kobiet. To najdobitniej mogła oddać komentująca obecność wrogich wodzów Antygona, młoda, zalekniona o swoje bezpieczeństwo dziewczyna, a równocześnie siostra drżąca o los swoich braci. Uczucia te uwidaczniają się w jej relacjach, dzięki którym publiczność poprzez ekfrazy poszczególnych wodzów może partycypować w emocjach odczuwanych przez Antygonę oraz wyobrazić sobie przywoływane postacie. Wzbogaceniu komentarzy Antygony służyły też mity poboczne, które albo przywoływały dawną historię Teb, albo – pełniąc funkcję eksplikacyjną – ukazywały skalę zagrożeń zarówno dla miasta, jak i jego mieszkańców.

Pewnego rodzaju nawiązaniem do sceny teichoskopii jest zamieszczona w drugim *epeisodion* (w. 690-783) rozmowa Eteoklesa z Kreonem na temat konieczności przyjęcia strategii obrony miasta. W odróżnieniu jednak od sceny prologowej, w której sytuacja została naświetlona z perspektywy kobiecej

nawet gniew Zeusa spadający z nieba
w ogniu błyskawic i w pociskach grzmotów.

¹⁶ W przedstawionym powyżej opisie teichoskopii został pominięty Amfiaros (w. 171-178), który jako jedyny spośród argejskich wodzów nie grzeszył chępliwością i arogancją, demonstrowaną przez pozostałych. Słyszcząc z prawości jako wieszczek i ulubieniec Dzeusa, wyruszył pod przymusem na wyprawę przeciw Tebom.

zarówno w mowie Jokasty, jak wypowiedziach Antygony w teichoskopii, rozmowa władcy Teb z Kreonem ukazuje typowo męską optykę wydarzeń tragedii. Po stychomytii, w której padają propozycje Eteoklesa, odrzucane jedna po drugiej przez doświadczonego Kreona, zostaje podjęta decyzja o obsadzeniu poszczególnych bram miasta wodzami ze strony Teban (w. 748-756). Ich imiona nie zostają jednak wskazane przez Eteoklesa¹⁷. Zdaniem A. Lesky'ego (2006: 518)¹⁸: „W końcowej mowie Eteokles odmawia wymienienia imion poszczególnych obrońców. Oczywiście, motyw ten jest dobrze uzasadniony brakiem czasu, lecz nie można zapomnieć o wielkiej, centralnej partii *Siedmiu przeciw Tebom*, którą Eurypides wyraźnie w tym miejscu krytykuje”. Inne stanowisko zajmuje w tej sprawie H.D.F. Kitto (1997: 326), który wzmiankę Eteoklesa o pominięciu imion wodzów uznaje nie za krytykę, ale za celową reminiscencję literacką przywołującą Ajschylosa. Uczony widzi w niej jednak raczej świadome podkreślenie przez poetę odmienności obydwu tragedii: „Wymienienie imion w *Siedmiu przeciw Tebom* stratą czasu nie było, natomiast byłoby w *Fenicjankach*, co Eurypides zapewne wiedział”.

O ile wzmiankowana powyżej scena z udziałem Kreona i Eteoklesa była tylko nawiązaniem do teichoskopii, o tyle zwarta w czwartym *epeisodion* pierwsza część mowy Posłańca skierowana do Jokasty (w. 1090-1138)¹⁹ jest bez wątpienia jej dopełnieniem. Przynosi bowiem dodatkowe informacje na temat wrogich Tebom wodzów i prezentuje tym razem wszystkich siedmiu. W relacji Posłańca zostają wymienione ich imiona oraz nazwy bram tebańskich, przy których zajęli pozycje bojowe. Bardzo wyraźnie zostają też wyeksponowane godła na ich tarczach, które rzucają dodatkowe światło na postacie i charakter poszczególnych wodzów.

W scenie tej Eurypides z rozmysłem wprowadził zmiany w stosunku do *Siedmiu przeciw Tebom*. O ile Ajschylos prezentację wodzów zamieścił w jednej, centralnej scenie tragedii, o tyle Eurypides rozbudował ją do dwóch odrębnych scen: teichoskopii w prologu i omawianej właśnie mowy z IV *epeisodion*. Dla pierwszego z tragików miała ona kluczowe znaczenie, co podkreślała również forma klimaksu zastosowana w sposobie przedstawiania kolejnych

¹⁷ Przeł. J. Łanowski (Eurypides 1980), *Fenicjanki*, w. 752-756:

Próżno by wszystkich wyliczać imiona,
Skoro wrogowie są już pod murami.
Więc idę; niechaj ręka nie próżnuje
I niechbym stanąć mógł przeciwko bratu,
Aby go spotkać, walczyć i pokonać
I zabić, skoro chciał złupić ojczyznę.

¹⁸ O dyskusji, jaka toczyła się na temat tej części sztuki świadczą – wskazane przez Lesky'ego odmienne stanowiska od tego, które sam przyjął (Lesky 2006: 518, przyp. 323).

¹⁹ Pierwsza mowa Posłańca (w. 1090-1199) wyraźnie rozpada się na dwie części. W pierwszej z nich znajdują się opisy wodzów argińskich i godła na ich tarczach (w. 1090-1138), druga zaś (w. 1139-1199) przedstawia toczące się już walki, które Posłaniec relacjonuje Jokaście.

wodzów i bram, przy których stawali. Taki sposób prezentacji pozwalał poecie potęgować napięcie dramaturgiczne w oczekiwaniu na nieuniknioną, jak się miało okazać, konfrontację obu braci i ich bratobójczy pojedynek. Eurypides, który już wcześniej wyjawiał bezzłudną prawdę o obydwu synach Edypa podczas agonu w I *epeisodion*, prezentując bezkompromisowość i zdeterminowanie ich obu w kwestii walki o władzę: Eteoklesa w trakcie całej rozmowy, a Polynejkesa w jej zakończeniu²⁰, nie miał powodu do nabudowywania napięcia dramaturgicznego w sposób, w jaki zrobił to Ajschylos. Decyzje o walce braci na śmierć i życie zapadły przecież na początku sztuki. Dlatego u Eurypidesa już nie emocje towarzyszące w oczekiwaniu na decyzję skonfrontowania się w walce braci wysuwały się na plan pierwszy, ale odmienny sposób naświetlenia znanego mitu, w którym rozłożone przez poetę akcenty pozwalają śledzić jego intencje i sens zawartej w tekście idei tragicznej.

Nie przypadkiem adresatką relacji Posłańca w IV *epeisodion* staje się Jokasta (w. 1090-1138, 1139-1199, 1217-1263). Pierwsza z mów jest wspomnianym już nawiązaniem i uzupełnieniem teichoskopii. Jest ona przeładowana informacjami militarnymi i mitologicznymi na temat zarówno samych wodzów, jak i godeł na ich tarczach. Efekt ten pogłębiają też wymieniane nazwy sześciu spośród siedmiu bram Teb, które łączą się postaciami również znanymi z mitologii. Poprzez uruchomienie w pamięci publiczności tego ciągu skojarzeń mitologicznych dramaturg nie tylko przywołuje łączące się z nimi wydarzenia, ale także sprawia, że wywołują one u widza oczekiwane przez poetę asocjacje. Jokasta, co ważne, bez słowa komentarza pozostawia tę część relacji Posłańca.

Swoją postawą skłania go tym samym do kontynuowania opowieści (w. 1139-1199). Jej przedmiotem stają się teraz wybrane przez Posłańca epizody z walk toczonych przez wspomnianych wcześniej wodzów argiwskich o Teby oraz zwycięstwa odnoszone przez obrońców miasta. Po zakończeniu tej części opowieści Jokasta nie komentuje jednak przedstawionego sobie sprawozdania, jakby szczegóły militarne nie były dla niej tak istotne, jak dla opisującego je mężczyzny. Przedmiotem jej zainteresowania jest jedynie ostateczny wynik zmagania wojennych, a nie przebieg walk. Znajduje to dobitny wyraz w jej lakonicznym stwierdzeniu: „Synowie żyją, kraj mój ocalony” (w. 1203). To są istotne dla Jokasty informacje i to w nich właśnie manifestuje się jej sposób postrzegania opisywanego konfliktu: z punktu widzenia kobiety-Tebanki i matki. Przewagi i zwycięstwa na polu walki nie są dla niej, jak dla mężczyzn wojowników, wartością samą w sobie, tylko rękojmią dającą nadzieję na bezpieczeństwo dla jej dzieci i państwa. Pomimo odmiennego kontekstu mitologicznego Jokasta przypomina tu inną bohaterkę Eurypidesa, Hekabe (Czerwińska 2013: 45–190).

²⁰ Końcowa część wymiany zdań braci w agonie pokazuje, że nie można mieć już złudzeń co do ich dalszych intencji i działań. Eteokles oświadcza, że w konfrontacji zbrojnej zabije Polynejkesa (w. 610), ten zaś z całą mocą obiecuje mu to samo (w. 622-623, w. 626-636).

Prezentacja przywołanych scen z udziałem Antyfony i Jokasty skłania do pewnych konstatacji. Po pierwsze, *Fenicjanki* są kolejną tragedią Eurypidesa, w której ważne miejsce zajmują jego bohaterki, chętnie przywoływane zwłaszcza w sztukach, gdzie tłem staje wojna. Nie dzieje się to przypadkiem. Zwłaszcza w sztukach o takiej tematyce mają one do spełnienia ważną rolę, którą wyznacza im Eurypides jako badacz ludzkiej duszy, próbujący ustalić, jakie relacje zachodzą pomiędzy jej emocjonalnym i racjonalnym elementem, oraz jakie okoliczności uruchamiają każdy z nich. Po drugie, w omawianej tragedii obie wspomniane bohaterki brały udział w bardzo zróżnicowanych scenach przybliżania przestrzeni pozascenicznej.

Teichoskopia jako celowy zabieg kompozycyjny Eurypidesa, który podjął świadomą polemikę z koncepcją podobnej, ale jakże odmiennej, sceny u Homera, została ukazana z perspektywy postrzegania rozgrywających się wydarzeń i narastających zagrożeń przez młodszą dziewczynę oraz kierujące nią pod wpływem zagrożenia uczucia oraz emocje. Ich amplituda od porażającego lęku poprzez nadzieję na pomyślne rozwiązanie konfliktu, aż po rozbrajającą i ujmującą zarazem miłość do dawno niewidzianego brata staje się wyznacznikiem młodego wieku i osobowości Antyfony. Skala zagrożenia dla tebańskiej *polis*, jej mieszkańców i dla niej samej uruchamia w bohaterce emocje, poprzez które postrzega opisywane przez siebie wydarzenia i obrazy.

Tak pomyślana teichoskopia jest równocześnie kontrapunktem w stosunku do zupełnie innego postrzegania i komentowania przez Jokastę rozgrywających się w tragedii wydarzeń. Daje się to zauważyć już w *rhesis* Jokasty z prologowej części dramatu, która stanowi rzeczową relację burzliwych dziejów rodu Labdakidów, również tych tragicznych, dotyczących jej samej i rodzinnego incestu. Zdumiewa rzeczowy, a nawet chłodny sposób narracji, jakiego użył Eurypides, kreując postać i wypowiedzi bohaterki. Znając inne prologowe części tragedii poety, trudno byłoby się zgodzić, że tak wyważony sposób prezentacji incipitu jest dla niego typowy. Oznacza to, że sposób zrelacjonowania informacji w prologu *Fenicjanek* kryje w sobie głębszy zamysł twórcy. Można domyślać się, że w ten sposób pragnie on tym silniej skonstrastować emocjonalną wypowiedź Antyfony w scenie teichoskopii ze sposobem relacji Jokasty zarówno w prologu (w. 1-87), jak i w dalszej omówionej już części dramatu (w. 1202-1208), gdzie bohaterka lapidarnie komentuje długą relację Posłańca (w. 1090-1199).

Pozostaje jeszcze jedna ważna kwestia, jaką jest odmienny od tradycyjnego sposób naświetlenia mitu. Analizując tę tragedię odnoszę wrażenie, że w kreowanych wydarzeniach Eurypides rozmyślnie każe brać udział Jokaście, która jest dla niego niezmiernie ważną pod względem dramaturgicznym postacią, minimalizując równocześnie rolę Edypa. Jedną z przyczyn może być oczywiście celowe skonstrastowanie jej z Antygoną, stworzenie rodzaju kontrapunktu pomiędzy

dojrzałością matki a młodzieńczą emocjonalnością córki. W moim przekonaniu nie na tym jednak kończy się rola Jokasty, o czym świadczą sceny w *exodos*. Zupełnie inny od wcześniej prezentowanych w tragedii wizerunek Jokasty pojawia się bowiem w ostatniej mowie Posłańca, relacjonującego Kreonowi wydarzenia, które poprzedzały walkę Polynejkesa i Eteoklesa oraz sam jej przebieg (w. 1356-1424). Jednak najważniejszy jest tu dla nas opis dotyczący Jokasty, która wraz z Antygoną wtargnęła na pole bitwy, gdzie rozegrał się właśnie pojedynek jej synów (1427-1459). Nieuchronna, śmiertelna walka braci stała się faktem, a tragicznie z rozmysłem kazał patrzeć swojej bohaterce, jak z Eteoklesa i Polynejkesa uchodzi życie. Widząc śmierć synów, zrozpaczona Jokasta chwyta za miecz i ginie od samobójczego ciosu. W scenie tej Eurypides ukazuje już nie zdystansowaną i powściągliwą w swoich reakcjach i słowach bohaterkę. Pokazuje kobietę, która choć oparła się wcześniejszym ciosom losu, to jednak ugięła się pod ciężarem śmierci własnych dzieci. Ta obserwacja staje się też kolejnym przyczynkiem do rozważań Eurypidesa na temat uwarunkowań *anthropeia physis*.

Zastosowane w *Fenicjankach* środki dramaturgiczne, spośród których wybrana ich część została naświetlona w tym artykule, dowodzą, że Eurypides buduje w tej sztuce efektowne widowisko, poświęcając kwestii *opsis* wiele uwagi. Temu też służy przywoływanie przestrzeni pozascenicznej, a więc wydarzeń, które rozgrywają się poza bezpośrednią percepcją wizualną publiczności. Są one jednak ważne zarówno dla przebiegu dramatu, jak i przekazywanej za ich pośrednictwem wizji poetyckiej twórcy. Kreując wydarzenia, które z uwagi na ich charakter nie mogły zostać przedstawione *ad oculos* widzów, Eurypides posługuje się mowami posłańców i dialogami *dramatis personae*. Sięga do repozytorium wyobraźni publiczności, wykorzystując warstwę komentarza dramatu. Widz uczestniczy zatem w procesie poszerzania przestrzeni scenicznej tragedii, kreując przywoływane słowem poetyckim obrazy przestrzeni pozascenicznej.

Bibliografia

- Ajschylos. (2015). *Tragedie*. Przeł. R.R. Chodkowski. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL.
- Apollodorus (1921). *The Library*. J.G. Frazer (ed.). Vol. 1–2. Cambridge, MA: Harvard University Press; London: William Heinemann Ltd.
- Bain, D. (1977). The Prologues of Euripides Iphigenia in Aulis. *CQ* 27. 10–26.
- Chodkowski, R.R. (1975). *Funkcja obrazów scenicznych w tragediach Ajschylosa*. Wrocław: Ossolineum
- Chodkowski, R.R. (1994). *Ajschylos i jego tragedie*. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL.
- Chodkowski, R.R. (2015). *Wstęp*. W: Ajschylos, *Tragedie*. T. 1. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL. 151–161.

- Conacher, D.J. (1967). *Euripidean Drama. Myth, Theme and Structure*. London: Oxford University Press.
- Czerwińska J. (2013). *Innowacje mitologiczne i dramaturgiczne Eurypidesa. Tragedia. Tragikomedie*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Diller, H. (1967). *Menschen-darstellung und Handlungsführung bei Sophokles*. In: H. Diller (ed.). *Sophokles. Wege der Forschung* 95. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 190–211.
- Diller, H. (ed.). (1967). *Sophokles. Wege der Forschung* 95. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Diller, H., Schadewaldt, W., Lesky, A. (1963). *Gottheit und Mensch in der Tragödie des Sophokles*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Erbse, H. (1984). *Studien zum Prolog der euripideischen Tragödie*. Berlin: Verlag de Gruyter.
- Euripides. (1960). *Fabulae*. G. Murray (ed.). Vol. 3. Oxford: Clarendon Press.
- Eurypides. (1972). *Tragedie*. T. 2. Przeł. J. Łanowski. Warszawa: PIW.
- Eurypides. (1980). *Tragedie*. T. 3. Przeł. J. Łanowski. Warszawa: PIW.
- Euripides. (1994). *Phoenissae*. D.J. Mastronarde (ed.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Eurypides. (2018). *Tragedie*. T. 2. Przeł. R.R. Chodkowski. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL.
- Falkner, T. (2002). *Scholars versus Actors: Text and Performance in the Greek Tragic Scholia*. In: P. Easterling, E. Hall (eds.). *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*. Cambridge: Cambridge University Press. 342–361. <https://edithhall.co.uk/wp-content/uploads/2023/03/greek-and-roman-actors.pdf> [3.02.2025].
- Fraenkel, E. (1963). *Zu den Phoenissen des Euripides*. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften.
- Friedrich, W.H. (1967). *Vorbild und Neugestaltung: Sechs Kapitel zur Geschichte der Tragödie*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Gurd, S.A. (2005). *Iphigenias at Aulis: Textual Multiplicity. Radical Philology*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Hamilton, R. (1974). Objective Evidence for Actors' Interpolations in Greek Tragedy. *Greek, Roman and Byzantine Studies* 15. 387–402.
- Homer. (1999). *Iliada*. Przeł. K. Jeżewska. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Homerus. (1920). *Ilias*. D.B. Munro, T.W. Allen (eds.). Vol. 1–2. Oxford: Clarendon Press.
- Howald, E. (1930). *Die griechische Tragödie*. München: Oldenbourg.
- Hutchinson, G.O. (1985). *Aeschylus: Septem contra Thebas*. Oxford: Clarendon Press.
- Hyginus. (2002). *Fabulae*. P.M. Marshall (ed.). Berlin: Walter de Gruyter.
- Kitto, H.D.F. (1997). *Tragedia grecka. Studium literackie*. Przeł. J. Margański. Bydgoszcz: Homini.
- Knox, B.M.W. (1972). Euripides' Iphigenia in Aulide 1-164 (in that order). *YCS* 22. 239–261.
- Kovacs, D. (2003). Toward a Reconstruction of *Iphigenia Aulidensis*. *JHS* 123. 77–103.
- Kovacs, G. (2014). *Actors' Interpolations*. In: *The Encyclopedia of Greek Tragedy*. Vol. 1. West Sussex: Wiley-Blackwell. 7–11.
- Lesky, A. (2006). *Tragedia grecka*. Przeł. M. Weiner. Kraków: Homini.
- Mastronarde, D.J. (ed.). (1994). Euripides: *Phoenissae*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mastronarde, D.J. (ed.). (2020). *Euripides Scholia. An Open-Access Online Edition*: https://euripidesscholia.org/Edition/OrestesScholia_all.html [17.04.2024].
- Mastronarde, D.J., Bremer, J.M. (1982). *The textual tradition of Euripides' Phoinissai*. (University of California Publications, *Classical Studies*, 27) Berkeley, etc.: University of California Press.
- Melchinger, S. (1980). *Die Welt als Tragödie. Euripides*. Vol. 2. München: Beck.
- Michellini, A.N. (2009). The 'Packed-full' Drama in Euripides: *Phoenissae*. In: J.R.C. Cousland, J.R. Hume (eds.). *The Play of Texts and Fragments: Essays in Honour of Martin Cropp*. Laiden: Brill. 169–182.
- Page, D.L. (1934). *Actors' Interpolations in Greek Tragedy. Studied with Special Reference to Euripides Iphigenia in Aulis*. Oxford: Clarendon Press.

- Page, D.L. (1943). *Actors' Interpolations in Greek Tragedy*. Oxford: Clarendon Press.
- Papadopoulou, T. (2014). *Euripides: Phoenician Women* (Φοίνισσαι). In: *The Encyclopedia of Greek Tragedy*. H.M. Roisman (ed). Vol. 1. West Sussex: Wiley-Blackwell. 453–459.
- Riemschnaider, W. (1940). *Held und Staat in Euripides Phönissen*. Würzburg: Verlag Triltsch.
- Roisman H.M. (ed.). (2014). *The Encyclopedia of Greek Tragedy*. Vol. 1. West Sussex: Wiley-Blackwell.
- Scholia in Euripidem*. (1966). E. Schwartz (ed.). Berlin: De Gruyter.
- Scodel, R. (2007). *Lycurgus and the State Text of Tragedy*. In: C. Cooper (ed.), *Politics of Orality*. Leiden: Brill: 129–154.
- Snell, B. (1966). *Gesammelte Schriften*. Göttingen: Vandenhoeck-Ruprecht.
- West, M.L. (1981). *Tragica V. BICS* 28. 61–78.
- Willink, C.W. (1971). The Prologue of Iphigenia at Aulis. *CQ* 21. 343–364.
- Wolf, H.F. (1953). *Euripides und Diphilos: Zur Dramaturgie der Spätformen*. München: Beck.
- Wolf, H.F. (1958). *Griechische Tragiker: Aischylos, Sophokles, Euripides*. München: Winkler Verlag.
- Wolf, H.F. (1967). *Vorbild und Neugestaltung: Sechs Kapitel zur Geschichte der Tragödie*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Prof. dr hab. Jadwiga Czerwińska – full professor, editor-in-chief of „Collectanea Philologica”, member of the Committee on Ancient Culture of the Polish Academy of Sciences (PAN), the Classical Association, the Scientific Commission of Łódź, scholarship holder of the Foundation Hardt pour L’Etude de L’Antiquité Classique, Vandoeuvres-Genève and the Lanckoroński Foundation. Her interests include Greek theatre and drama (mainly Euripides), Greek philosophy and the reception of antiquity in Italian culture. She is the author of many articles and Polish and Italian monographs on Euripides’ work: *Człowiek Eurypidesa; Anthropeia physis come dramatis persona in Euripide; Innowacje mitologiczne i dramaturgiczne Eurypidesa*; (co-author) *Starożytny teatr i dramaty w świetle pism scholiastów. Leksykon; Topos piękna i brzydota w antycznej kulturze greckiej*.

e-mail: jadwiga.czerwinska@uni.lodz.pl