

KRZYSZTOF RZEPKOWSKI

Instytut Filologii Klasycznej Uniwersytetu Warszawskiego  
ul. Krakowskie Przedmieście 1, 00-927 Warszawa  
Polska – Poland

## TRZY PLANY AKCJI W *FEDRZE* SENEKI

ABSTRACT. Rzepkowski Krzysztof, Trzy plany akcji w *Fedrze* Seneki (Three settings in Seneca's *Phaedra*).

In the following article I present my own concept for interpreting Seneca's *Phaedra*, demonstrating that the action takes place on three distinct settings: that of the royal palace (DOMUS), which is the domain of Phaedra's actions, that of the city of Athens (URBS), which is the realm of Theseus and the Nurse, and that of the forest (SILVAE), which constitutes the world of Hippolytus. In the second part of the article I propose to arrange the stage in a way that takes the proposed settings into account.

Keywords: *Phaedra*, Seneca, settings, scenic representation.

W niniejszym artykule zamierzam przedstawić własną koncepcję organizacji świata przedstawionego w *Fedrze* Seneki, wykazując, że jej akcja rozgrywa się na trzech, wyraźnie oddzielonych od siebie planach: planie pałacu królewskiego, określanego przez Tezeusza (w. 1275) oraz piastunkę (w. 436) mianem DOMUS, planie miasta Aten – URBS (w. 482, 733, 1000) oraz planie lasu – w oryginale zawsze w liczbie mnogiej jako SILVAE (w. 82, 403, 485, 718, 922).

Punktem wyjścia moich rozważań jest założenie, że tragedie Seneki były bądź wystawiane na scenie, bądź przynajmniej były pisane z myślą o scenie, a więc z uwzględnieniem jej architektury i możliwości technicznych. Założenie to wynika z łatwo dostrzegalnej dbałości Seneki o zachowanie prawideł gatunku: wprowadzenia chóru, choć jego obecność jest dla rozwoju akcji relewantna, ograniczenia liczby postaci mówiących do trzech, przestrzegania zasady jedności miejsca oraz respektowania zasady pięcioaktowej budowy sztuki, którą – jak dowodzi R. J. Tarrant<sup>1</sup> – Seneka przejął od konwencji tragedii średniej i nowej,

---

<sup>1</sup>R. J. Tarrant, *Senecan Drama and its Antecedents*, „Harvard Studies in Classical Philology” LXXXII, 1978, s. 217–54.

znanej nam z komedii nowej Menandra<sup>2</sup>. O ile w dawniejszych pracach sztuki Seneki uznawano jedynie za dramaty przeznaczone do lektury bądź recytacji<sup>3</sup>, o tyle dziś dość powszechnie przyjmowany jest pogląd, że skoro nie posiadamy żadnych dowodów, by odbierać tragediom Seneki prawa do inscenizacji, to nie należy wykluczać, że inscenizacje takie miały miejsce. Jak piszą komentatorzy *Fedry* M. Coffey i R. Mayer: „Though Seneca’s primary intention was to provide a vehicle for animated recitation or declamation in which the audience was persuaded to share the illusion of an enacted drama, the possibility that his plays were performed in whole or part should not be excluded”<sup>4</sup>. Niektórzy uczeni idą nawet dalej i uznają niemal za pewnik inscenizację sztuk Seneki w czasach mu współczesnych. Jak pisze A. J. Boyle, „there is little possibility that either recitation or (even less) private reading was their intended primary mode of realisation”; następnie zaś stwierdza: „Senecan tragedy belongs, if anything does, to the category of Roman performance theatre”<sup>5</sup>.

Również w moim przekonaniu dramaty Seneki były wystawiane na scenie, znakomicie wpisując się swym charakterem w gusta i upodobania ówczesnej publiczności. Dlatego też w drugiej części artykułu postaram się przenieść zaproponowane plany akcji na przestrzeń sceniczną teatru rzymskiego i przedstawić własną wizję inscenizacji *Fedry*, konfrontując ją z wizją przedstawienia w duchu, nazwijmy go, tradycyjnym, a więc zgodnym z konwencjami wypracowanymi przez tragedię attycką.

---

<sup>2</sup>Por. A. J. Boyle, *Tragic Seneca. An essay in the theatrical tradition*, London–New York 1997, s. 11–12: „Recent analyses of Seneca’s stage techniques reveal theatrical mastery in the shaping of dramatic action, the structural unfolding of dramatic language and imagery, the blocking of scenes and acts, the disposition of roles, the handling of actors and of the chorus, the interrelationship of chorus and act, the use of ghosts, messengers, extras, the dramatic and thematic use of stage-setting and props, the employment of implicit stage directions in the text itself (especially entrance and exit cues, random but more substantial than often noted, identification cues, and implicit directions for stage business) – and in Senecan tragedy’s manipulation of pace, movement, violence, spectacle and closure”.

<sup>3</sup>Trwającą do dziś dyskusję nad scenicznością sztuk Seneki rozpoczął w drugiej połowie XIX wieku G. Boissier, *Les tragédies de Sénèque ont-elles été représentées*, Paris 1861. Wśród najważniejszych prac, które podzielają pogląd o recytacyjnym charakterze sztuk Seneki, należy wymienić przede wszystkim monografię O. Zwierleina, *Die Rezitationsdramen Senecas*, Meisenheim n. Glan 1966, a ostatnio wydanie i komentarz M. Franka do *Fenicjanek*, por. M. Frank, *Seneca’s Phoenissae: Introduction and Commentary*, Leiden 1995, s. 42.

<sup>4</sup>M. Coffey, R. Mayer (eds), *Seneca, Phaedra*, Cambridge 1990, s. 15.

<sup>5</sup>A. J. Boyle, op. cit., s. 11 i 12. Argumentów za scenicznością sztuk Seneki dostarczają także – w porządku chronologicznym – m.in.: C. J. Herington (*Senecan Tragedy*, „Arion” V, 1966, s. 422–71), B. Seidensticker (*Die Gesprächsverdichtung in den Tragödien Senecas*, Heidelberg 1969), S. Fortey, J. Glucker (*Actus Tragicus: Seneca on the Stage*, „Latomus” XXXIV, 1975, s. 699–715), D. F. Sutton (*Seneca on the Stage*, Leiden 1986), P. Kragelund (*Senecan Tragedy: Back on Stage?*, „Classica et Mediaevalia” L, 1999, s. 235–247), A. J. Boyle (op. cit.).

Każdy z trzech wspomnianych wyżej planów reprezentowany jest przez najważniejsze postacie sztuki: plan pałacu królewskiego (DOMUS) reprezentuje Fedra, plan miasta (URBS) – Piastunka, a w zakończeniu również Tezeusz, natomiast plan lasu (SILVAE) – Hipolit. Patronką planu SILVAE jest Diana, bogini lasów, *regina nemorum* (w. 406), do której dwukrotnie postacie kierują modlitwę (w. 54–81 oraz 406–423).

Sztuka rozpoczyna się od długiej, ponad osiemdziesięciowersowej lirycznej monodii w metrum anapestycznym, stanowiącej pieśń myśliwską Hipolita. Na tle pozostałych tragedii Seneki, które – zgodnie z konwencją Eurypidejską – otwiera prolog ekspozycyjny w metrum jambicznym, jest to początek zupełnie wyjątkowy: nie dość, że napisany w metrum odpowiednim dla partii chóralnych, to jeszcze niezwiązany z dalszym rozwojem akcji, a wygłaszająca go postać ani nie przedstawia się widzom, ani też nie zarysowuje fabuły. Z tych powodów niektórzy byli nawet skłonni uznać tę część *Fedry* za interpolację<sup>6</sup>, inni podkreślali, że nie wnosi ona niczego do sztuki<sup>7</sup>. Tymczasem jest wręcz przeciwnie: prolog ten nie dość, że stanowi integralną część całej tragedii, część, która – o czym będzie mowa później – znajdzie swój kontrapunkt w zakończeniu, to jeszcze znakomicie wprowadza w sferę działań Hipolita i rządów Diany – w plan SILVAE. Początkowa scena sztuki przedstawia się zatem następująco: na plan lasu wkracza w stroju myśliwskim Hipolit a wraz z nim jego towarzysze łowów, prowadząc na smyczy myśliwskie psy. Jest wczesny świt, łowczym udziela się gorączka przed polowaniem, Hipolit głośno wydaje polecenia swym drużynom, które rozbiegają we wskazanym kierunku, najbliższym kompanom zaś daje szczegółowe uwagi dotyczące przebiegu polowania (w. 43–53). Niektórym psom zostają poluzowane smycze (w. 31–34), inne szarpią się u nóg swych panów (w. 35–43). Gdy Hipolit zwraca się z modlitwą do Diany (w. 54–81), słychać ich ujadanie (w. 81–82), dodatkowo potęgujące nastrój podniecenia. Kiedy drużyny zostają już rozesłane, a modlitwa dobiega końca, Hipolit opuszcza przestrzeń sceniczną, zmierzając w głąb lasu na polowanie:

[...] uocor in siluas.

hac, hac pergam qua uia longum  
compensat iter.

(w. 83–84)

To las mnie woła.

Pójdę tą ścieżką, bo drogę skrócić  
W ten sposób zdołam<sup>8</sup>.

Akcja przenosi się na plan miasta (URBS): z królewskiego pałacu wychodzi wraz z Piastunką Fedra i rozpoczyna monolog (w. 85–128), w którym mówi

<sup>6</sup>Zob. na ten temat E. Wesołowska, *Prologi tragedii Seneki w świetle komunikacji literackiej*, Poznań 1998, s. 90.

<sup>7</sup>Por. M. Coffey, R. Mayer (eds), op. cit., s. 88.

<sup>8</sup>Tu i dalej polski przekład *Fedry* za: Seneka, *Fedra*, przeł. A. Świderkówna, oprac. W. Strzelecki, Wrocław–Kraków 1959.

o swym smutku z powodu opuszczenia przez męża, a następnie daje wyraz namiętności, która ją opanowała. Po długiej wymianie zdań Piastunka zdradza plan zdobycia dla swej Pani serca Hipolita (w. 271–273). Obie postacie wchodzą do pałacu, a na orchesterę wkracza chór złożony z kobiet ateńskich i w pierwszym *stasimonie* opiewa potęgę Kupidyna (w. 274–357). Z pałacu ponownie wychodzi Piastunka, a jej wyjście zaznaczone jest w ostatnich wersach pieśni chóru:

Atrix, profare quid feras; quonam in loco est regina? saeuis ecquis est flammis modus? (w. 358–359)	Piastunko, powiedz, jaką przynosisz nowinę? Co z królową? Czy wreszcie się opamiętała?
---	---

Gdy Piastunka kończy swój monolog, akcja przenosi się z planu URBS na plan DOMUS: otwierają się drzwi pałacu królewskiego, a w nich ukazuje się Fedra:

Sed en, patescunt regiae fastigia: reclinis ipsa sedis auratae toro solutos amictus mente non sana abnuit. (w. 384–386)	Ale właśnie już pałac otwarto królewski. Oto ona na łożu wśród sali złoconej, Swoje odzienie zwykle odrzuca w obłądziej <sup>9</sup> .
--	--

Rozpoczyna się symboliczna, a przy tym bardzo plastyczna scena, w której Fedra zamienia królewskie szaty na strój myśliwski (w. 387–390), ściąga perłowe korale i kołczyki (w. 391–392), rozpuszcza włosy (w. 393–396) oraz bierze do rąk kołczan, oszczep i tarczę (w. 397–403). Jak trafnie zauważył P. Kragelund, przemiana ta ma w sobie coś z rytuału: „As if in ritual, Phaedra describes every detail of her transformation from queen to hunter, flattering herself that she now resembles Hippolytus’ Amazon mother”<sup>10</sup>. Warto dostrzec wymiar symboliczny tej sceny: Fedra, chcąc zdobyć serce Hipolita, musi przejść z planu miasta na plan lasu, przyjmując wszystkie warunki, które na tym planie obowiązują, a więc strój i uzbrojenie. Przebrana i uzbrojona Fedra deklaruje, że uda się do lasu: „talis in siluas ferar” (w. 403).

Po tych słowach następują dwa problematyczne wersy, które rękopisy E przypisują chórowi, a rękopisy A – Piastunce:

Sepone questus: non leuat miseros dolor; agreste placā uirginis numen deae. (w. 404–405)	Porzuć skargi. Ból nie jest pomocą w nieszczęściu. Błagaj raczej wsi panią, dziewiczą boginię.
--	--

<sup>9</sup>W przekładzie A. Świderkówny są to słowa chóru. Podobnie jak dwa wcześniejsze wersy, które obecnie większość wydawców umieszcza po wersie 403 jako słowa Piastunki (M. Coffey, R. Mayer (eds), op. cit.) lub chóru (J. F. Miller (ed.), Seneca, *Tragedies*, Cambridge Mass. 1917; O. Zwierlein, *L. Annaei Senecae Tragoediae. Incertorum Auctorum Hercules [Oetaeus], Octavia*, Oxford 1987).

<sup>10</sup>P. Kragelund, op. cit., s. 240.

Część wydawców przesuwają je po wersie 383 jako komentarz do skarg i narzekań Piastunki (Peiper, Richter 1921), część zaś zostawia na swoim miejscu albo jako wypowiedź chóru (Miller 1917, Herrmann 1921), albo jako wypowiedź Piastunki (Friedrich 1933, Vretska 1968, Coffey, Mayer 1990). Problemy budzą też wersy kolejne (406–430): niektórzy uznają je za wypowiedź Piastunki (Miller 1917, Peiper & Richter 1921, Herrmann 1924, Zwierlein 1987), inni – za wypowiedź Fedry (Friedrich 1933, Vretska 1968, Coffey, Mayer 1990). Ci, którzy uznają je za wypowiedź Piastunki, ostatnie wersy (427–430) nadal traktują jako jej słowa, ci zaś, którzy uznają je za wypowiedź Fedry, wersy te przypisują Piastunce. Każde z rozwiązań budzi wiele zastrzeżeń. Pozostawienie wersów 404–405 w miejscu, które przekazują rękopisy, wydaje się – niezależnie od tego, czy są to słowa chóru, czy Piastunki – pozbawione sensu: do czego miałyby się bowiem odnosić słowa „*sepone questus*”, skoro w poprzedzających wersach Fedra się nie skarży, a jedynie przebiera w myśliwski strój? Z drugiej strony wers 405 („*agreste placa uirginis numen deae*”) zapowiada następującą modlitwę do Diany („*Regina nemorum...*”, w. 406nn.), więc przesunięcie go po wersie 383 jest nieuzasadnione. Najważniejsze pytanie dotyczy jednak tego, kto modli się do Diany. Jeśli Fedra, spełniając już zapowiedź z wersu 403 („*talis in siluas ferar*”), to po wersie 426 musi szybko wycofać się do pałacu, by nie spotkać Hipolita, który pojawia się w wersie 430<sup>11</sup>. Rozwiązanie to wydaje mi się sztuczne i wolalbym, by modlitwę do Diany przypisać Piastunce. To ona ma przeprowadzić intrygę i zdobyć dla swej Pani serce Hipolita, do niej więc znakomicie pasują słowa:

<i>Hecate triformis, en ades coeptis fauens.</i>	O Hekate trójkształtna, sprzyjaj mym zamiarom!
<i>animum rigentem tristis Hippolyti doma:</i>	Skrusz hardą surowego Hippolita duszę.
<i>det facilis aures; mitiga pectus ferum:</i>	Niechaj ucha nakłoni – złagodź serca srogość!
<i>amare discat, mutuos ignes ferat.</i>	Niech nauczy się kochać, pozna żar wzajemny.
<i>innecte mentem: toruus auersus ferox</i>	Ugnij wolę! – Ponury, niechętny i dziki,
<i>in iura Veneris redeat.</i>	Niech ulegnie Wenerze.

(w. 412–417)

Uważam zatem, że należy przestawić wersy 404–405 po wersie 383 (jako słowa chóru), zamknąć drzwi pałacu po wersie 403 oraz przypisać Piastunce modlitwę do Diany (w. 406–426) wraz z wersami 427–430. Mowa w nich o dokonaniu zbrodni, którą kazano spełnić („*haud est facile mandatum scelus | audere*”, w. 427–428): wprawdzie Piastunka sama postanowiła zdobyć dla swej Pani serce Hipolita<sup>12</sup> i mamy tu do czynienia z – nieostatnią zresztą w tej sztuce – niekonsekwencją, to jednak nikt inny tych słów nie mógłby wypowiedzieć. Tym bardziej, że następująca wypowiedź Hipolita odnosi się właśnie do niej.

<sup>11</sup> Za takim rozwiązaniem opowiadają się M. Coffey, R. Mayer (eds), op. cit., *ad* 426.

<sup>12</sup> Por. wypowiedź Piastunki w w. 271–273: „*temptemus animum tristem et intractabilem. | meus iste labor est agredi iuuenem ferum | mentemque saeuam flectere immitis uiri*”.

Gdzie swą modlitwę wygłasza Piastunka? Bez wątpienia na planie SILVAE, przy pomniku Diany. Tu modlił się Hipolit, tu modli się również ona. Gdy ponownie zjawia się Hipolit, mówi:

Quid huc seniles fessa moliris gradus,  
o fida nutrix [...].

(w. 431–432)

Czemu tu zwracasz kroki starością znużone,  
Wierna Piastunko?

Jego nagłe pojawienie się jest jak najbardziej uzasadnione: jest przecież cały czas w głębi lasu, na polowaniu, krąży w poszukiwaniu zwierzyny. O tym zaś, że to Piastunka schodzi na plan lasu, a nie Hipolit wstępuje na plan miasta, świadczy nie tylko jej wcześniejsza modlitwa do Diany, ale i przysłówek *huc*, którego używa Hipolit: on jest u siebie, w lesie, nie ma po co wracać do miasta; do lasu musi zaś przyjść Piastunka, by odszukać królewskiego syna i zrealizować swój plan. Na planie SILVAE toczy się więc rozmowa między Piastunką a Hipolitem. W przekonaniu tym dodatkowo utwierdzają słowa Piastunki, która wpierw ze zdziwieniem i nieukrywaną pretensją pyta Hipolita, czy chce spędzić smutną młodość w leśnych ostępach (w. 461–462), a następnie zachęca go, by nie stronił od miasta i ludzi:

urbem frequenta, ciuium coetus cole.  
(w. 482)

W mieście przebywaj, szukaj ludzi  
towarzystwa.

Gdy rozmowa ich przybiera na gwałtowności, a Hipolit z dumą przyznaje się, że po śmierci matki może już nienawidzić wszystkie kobiety (w. 578–579), z pałacu wybiega Fedra, o czym donosi Piastunka:

Sed Phaedra praeceps graditur, impatiens morae. Lecz to Fedra tu biegnie, niecierpliwa zwłoce.  
(w. 583)

Kolejne wersy, w których Piastunka informuje nas, że Fedra omdlewa i upada na ziemię (w. 585–586), wzbudzają wśród komentatorów kontrowersję. Niektórzy odmawiają tej scenie dramatyczności, uważając, że Piastunka tylko nakreśla ją słowem<sup>13</sup>. Moim zdaniem, Fedra wychodzi z pałacu i kierowana szaloną namiętnością biegnie do lasu, realizując swą zapowiedź z wersu 403 („*talis in siluas ferar*”)<sup>14</sup>: w przypiływie emocji pada zemdlona, a Hipolit – który prze-

<sup>13</sup>O. Zwierlein, *Die Rezitationsdramen Senecas*, op. cit., s. 56–63; M. Coffey, R. Mayer (eds), op. cit., ad 583–588.

<sup>14</sup>Podobnie P. Kragelund, op. cit., s. 240: „Hippolytus was drawn ‘towards the woods’ (*siluas*), and so is Phaedra (82; 403). Phaedra has dressed for the hunt, and so had Hippolytus. Where then, is it natural to assume that their fatal encounter takes place? In the forest, of course, which to Hippolytus seems a refuge from the temptations he shuns, while to Phaedra it promises the fulfillment of the longings she can no longer resist”.

cież jeszcze nie wie, że jest obiektem jej miłości – cuci ją, biorąc w ramiona („tuus en, alumna, temet Hippolytus tenet”, w. 588). Fedra dochodzi do siebie i chcąc rozmówić się na osobności z Hipolitem, prosi, by wszyscy świadkowie się rozeszli:

[...] Commodes paulum, precor,  
secretus aures. si quis est abeat comes.  
(w. 599–600)

[...] Posłuchaj mnie chwilkę, proszę, sam jeden.  
Oddal, jeśli są, twych druhów.

Kogo ma na myśli? Wiemy przecież dzięki wcześniejszej wypowiedzi Piastunki, że Hipolit powrócił na orchesterę sam, bez towarzyszy:

intuor sollemne uenerantem sacrum  
nullo latus comitante.  
(w. 424–425)

Widzę go: ze czcią tobie składa święte hołdy.  
Sam jest, bez towarzyszy.

Rozwiązania, moim zdaniem, są trzy. Pierwsze: słowa „si quis est” mogą sugerować, że rozmowie Fedry z pasierbem w ogóle nikt nie przeszkadza – są sami, Fedra chce jedynie podkreślić, że pragnie odbyć rozmowę bez świadków, a Hipolit ją w tym utwierdza, mówiąc w wersie 601:

En locus ab omni liber arbitrio uacat.  
(w. 601)

Spójrz – oto pusto wokół – nie ma żadnych świadków.

Rozwiązanie drugie: przyjmujemy, że w czasie rozmowy Hipolita z Piastunką na planie lasu zjawiają się ludzie z jego drużyny. I rozwiązanie trzecie: uznajemy, że mianem *comes* Fedra określa Piastunkę. Każde z rozwiązań wydaje się nieco rozpaczliwe, stąd Coffey i Mayer przytoczone powyżej słowa Fedry kwitują jako „a pointless request”, tym bardziej że ich zdaniem – pomimo słów Hipolita w wersie 601 – Piastunka nie powinna usuwać się do pałacu, gdyż jej nagły powrót w wersie 719 byłby nienaturalny<sup>15</sup>. Moim zdaniem, w trakcie rozmowy Hipolita z Piastunką pojawiają się jego towarzysze: jesteśmy wszak na planie lasu, gdzie polowanie trwa. W tym nieustanym ruchu upatruję siłę tej sztuki oraz dostrzegam dramatyczne wyczucie Seneki: pojawiający się co rusz przed oczyma widzów łowczy wraz ze sforą ujadających psów stanowią doskonały kontrast do statycznych, długich monologów poszczególnych postaci. Tak jest w prologu otwierającym sztukę, tak może być i tutaj, podczas długiej wypowiedzi Hipolita (w. 483–564). Słowa Fedry odnoszą się więc przede wszystkim do tych niemych postaci, których obecności na scenie domagałem się już w prologu, ale w drugiej kolejności – również do Piastunki. Wycofanie jej jest faktycznie – z punktu widzenia dramatycznego – słabe, gdyż za chwilę

<sup>15</sup>M. Coffey, R. Mayer (eds), op. cit., ad 600.

(w. 719) na tę scenę powróci, sędzę jednak, że ten zabieg można spróbować wytłumaczyć. Jesteśmy w punkcie kulminacyjnym sztuki, za chwilę dojdzie do pierwszej, a przy tym i ostatniej konfrontacji macochy z pasierbem, konfrontacji, która niemal nie zakończy się zabójstwem: Hipolit nad głowę swej macochy podniesie przecież miecz i gdyby obok stała Piastunka, oczekiwalibyśmy jej reakcji, krzyku, wołania o pomoc. Seneka tymczasem chce, by cała scena rozegrała się tylko między tymi dwoje, by Hipolit sam, bez niczyjej interwencji, zaniechał mordu na macosze. Nie powinno nas to dziwić, przecież wiele takich dramatycznych konfrontacji mężczyzny i kobiety mamy u Eurypidesa, by przywołać choćby agony Medei i Jazona.

Hipolit, mimo zachęt Fedry, odrzuca zatem miecz i krzyżąc „O siluae! O ferae!” (w. 716) ucieka w głąb lasu, czyli – w realiach przestrzeni teatralnej – opuszcza scenę. Jego krzyk wywołuje z pałacu Piastunkę, która na pomoc przywołuje chór:

Adeste, Athenae! fida famulorum manus,  
fer opem!

Na pomoc, tu, Atenki! Wierna sług gromadko,  
Ratujcie!

(w. 725–726)

Odnajduje miecz – dowód zbrodni („pignus sceleris”, w. 730), który – jak uważam – zabiera ze sobą do pałacu, a chórowi nakazuje zanieść omdlałą Fedrę do miasta („perferte in urbem”, w. 733). Wers ten bywa jednak wielorako interpretowany, a miejsce próbowano poprawiać, by obronić koncepcję, według której akcja sztuki rozgrywa się przed pałacem królewskim. Z tego powodu L. Herrmann (Paris 1924) zaproponował koniekturę *in aedem* w miejsce *in urbem*. Grimal zauważył natomiast, że Seneka używa czasownika *perferre* w znaczeniu „zanieść wiadomość” (Sen. *Tr.* 802 oraz *HO* 100): tak rozumieją te słowa m.in. Coffey i Mayer<sup>16</sup> oraz F.-R. Chaumartin w wydaniu „Belles Lettres” z 1996 roku. Za lekturą „perferte <eam> in urbem” opowiadają się Ahl, Segal oraz Kragelund, który na jej potwierdzenie przytacza fragment z listów Seneki: „pauci illam quam conceperant mentem domum perferre potuerunt” (Sen. *Ep.* 108.7)<sup>17</sup>. Warto jednak zauważyć, że w tym miejscu grupa rękopisów A przekazuje lekcje *referte*, którą i wydawcy, i komentatorzy pomijają milczeniem, chociaż w podobnym znaczeniu i w tej samej pozycji wyrazu tego używa Seneka w *Herkulesie Szalejącym*:

arma, arma, Theseu, flagito propere mihi  
subtracta reddi. sana si mens est mihi,  
referte manibus tela; si remanet furor,  
pater, recede: mortis inueniam uiam.

(Sen. *Her. F.* 1242–1245)

<sup>16</sup>M. Coffey, R. Mayer (eds), op. cit., ad 733, powołując się na Calp. Sic. 3.93: „perfer et exora”.

<sup>17</sup>P. Kragelund, op. cit., s. 242, przyp. 24.

Niezależnie jednak od przyjętej lekcji oraz tego, czy preferowane przez wydawców *perferte* będzie odnosić do Fedry, czy też do informacji o tym, co zaszło w lesie, Fedra musi wrócić do pałacu, gdyż kiedy na scenę (czyli na plan URBS) wkroczy Tezeusz (w. 834), słyszy jęki wyraźnie dobiegające z wnętrza domu, z planu DOMUS („in limine ipso”, w. 852).

Na spotkanie z Tezeuszem wychodzi z pałacu Piastunka (w. 854) i pozostając na planie miasta, donosi mu o samobójczych planach Fedry. Tezeusz żąda w końcu otwarcia drzwi pałacu królewskiego:

Reserate clausos regii postes laris!  
(w. 863)

Otwórzcie drzwi zawarte królewskiego domu!

Po raz drugi w tej sztuce otwierają się pałacowe wrota, pozwalając widzowi przenieść się na plan DOMUS: wcześniej, by ukazać Fedrę zrzucającą z siebie królewskie szaty, tym razem, by pokazać, jak z mieczem w dłoni gotuje się do samobójstwa. Fedra wychodzi przed pałac i w rozmowie z Tezeuszem oczernia swego pasierba, zarzucając mu gwałt. Jako dowód pokazuje jego miecz (w. 896). Zrozpaczony Tezeusz w długim monologu (w. 903–958) przeklina Hipolita i prosi swego ojca, Neptuna, by na wyrodnego syna zesłał śmierć. Po jego słowach chór zaczyna swą pieśń (w. 959). W ostatnich słowach zapowiada nadejście Posłańca (w. 987), który przynosi wiadomość o strasznej śmierci Hipolita (w. 1000–1114). W tym miejscu należy jednak zauważyć, że relacja posłańca może zachwiać zaproponowanym powyżej podziałem na trzy plany, na których rozgrywa się akcja sztuki. Jego długi monolog zaczyna się bowiem od słów: „kiedy opuścił miasto” („ut profugus urbem liquit”, w. 1000), a przecież Hipolit, jak wyżej powiedziano, spotkał się z Fedrą na planie lasu. Można w tym miejscu zadać pytanie: czy do tego spotkania rzeczywiście musiało dojść w lesie? Czy nie możemy zakładać, że Fedra wybiegła z pałacu i padła omdlała, nim przekroczyła linię dzielącą oba plany? Wówczas wszak narracyjny charakter wypowiedzi Piastunki można by wytłumaczyć relacją o tym, co działo się na innym planie. Pomysł wydaje się kuszący, problemem jednak będą wówczas słowa Piastunki „*perferte in urbem*”, obojętnie czy odnoszą się do Fedry, czy do informacji o jej omdleniu. Polemizując z lekturą „*perferte* »*nouitatem*« *in urbem*”, Kragelund retorycznie pyta: „why bring news to the city, if they were already there?”, a następnie odpowiada: „The answer is that they are not in the city. Instead they are where the text tells us to imagine them, in the forests outside Athen”<sup>18</sup>. Scena, podczas której Fedra omdlewa, a następnie rozmawia z Hipolitem, dzieje się więc bez wątpienia na planie lasu, no chyba że zdecydowalibyśmy się przyjąć koniekturę Herrmanna *in aedem*, która pozwoliłaby nam całą scenę umieścić przed pałacem królewskim.

<sup>18</sup>P. Kragelund, op. cit., s. 242.

Jak zatem rozumieć początkowe słowa relacji Posłańca? Kragelund, który również opowiada się za planem miasta i lasu w omawianej tragedii, lekceważy problem, uważając, że w słowach posłańca nie ma sprzeczności, gdyż po ucieczce sprzed oblicza Fedry (w. 716), Hipolit musiał wrócić do miasta, by wziąć swój wóz i konie, o których mówi Posłaniec w wersie 1055 i nast.<sup>19</sup>. Takie wytłumaczenie nie do końca mnie jednak przekonuje i raczej opowiadałbym się tu za niekonsekwencją autora.

Końcowe słowa relacji dostarczają natomiast informacji o tym, co dzieje się na scenie. Posłaniec mówi, że służy Hipolita błądzą po polach i tam, gdzie Hipolit został rozszarpany, zbierają jego członki. Posłaniec znajduje się na planie miasta, stąd o planie lasu mówi „illa loca” (w. 1106). W czasie jego wypowiedzi wnoszone są i składane przed pałacem resztki Hipolita. Spoglądając na nie, a zapewne także – co sugeruje zaimek *hoc* – wskazując, Posłaniec w przerażeniu wykrzykuje:

Hocine est formae decus?  
(w. 1110)

Toż jest piękność owa?

W końcowych wersach relacji dowiadujemy się, że dla Hipolita przygotowywany jest stos żałobny („ad supremos rogos”, w. 1113). Następnie, po wersie 1122, posłaniec opuszcza scenę, a przed pałacem królewskim pozostaje – jak przypuszczam wbrew większości wydawców i tłumaczy – zrozpaczony Tezeusz nad zbezczeszczonymi zwłokami swego syna. Rozpoczyna się pieśń chóru – ostatni, czwarty stasimon (w. 1123–1155), którego końcową partię zakłóca krzyk dobiegający z pałacu, a więc z planu DOMUS:

Quae uox ab altis flebilis tectis sonat.  
(w. 1154)

Jakież to się odzywa płacz z wnętrza pałacu.

W tym momencie zaniepokojony Tezeusz otwiera pałacowe wrota, a jego oczom ukazuje się Fedra z mieczem w dłoni, o czym informują nas następujący (i ostatni) wers pieśni chóru:

strictoque uecors Phaedra quid ferro parat?  
(w. 1155)

I co zamierza Fedra z mieczem obnażonym?

Fedra wychodzi przed pałac i szlochając, staje nad zwłokami Hipolita, co komentuje Tezeusz:

quid ensis iste quidue uociferatio  
planctusque supra corpus inuisum uolunt?  
(w. 1157–1158)

I cóż ów miecz ma znaczyć, owe zawodzenia,  
nad ciałem nienawistnym ów lament żaloszny?

<sup>19</sup>P. Kragelund, op. cit., s. 242, przyp. 25: „At Sen. *Phae.* 1000, the messenger describes how Hippolytus left the city (*urbem liquit*) but there is no contradiction here: having fled Phaedra, he must have returned to Athens to fetch his carriage and horses (1055 ff.)”.

Rozpoczyna się długi, pełen dramatyzmu monolog Fedry (w. 1159–1198), w którym w pierwszym zwraca się do Tezeusza („O dure Theseu...”, w. 1164 nn.), później do zwłok Hipolita („Hippolyte...”, w. 1168 nn.), a następnie do chóru („Audite, Athenae...”, w. 1191 nn.). W końcu wbija sobie miecz w pierś i pada obok Hipolita (w. 1197–1198). Nad ich zwłokami Tezeusz wygłasza rozpaczliwy monolog (w. 1199–1243), podczas którego na planie lasu cały czas krążą dawni towarzysze łowów w poszukiwaniu rozszarpanych członków swego przewodnika. Chór apeluje do Tezeusza o przygotowanie pogrzebu dla syna (w. 1244–1246), ten zaś zwraca się do towarzyszy Hipolita, by szczątki jego ciała znieśli przed pałac królewski:

Huc, huc, reliquias uehite cari corporis  
pondusque et artus temere congestos date.  
(w. 1247–1248)

Tu, tu przynieście szczątki ciała tak drogiego,  
dajcie mi członki razem zebrane bezładnie!

Wskazując na jego rozszarpane ciało (znów zaimek wskazujący *hic*), wykrzykuje:

Hippolytus hic est?  
(w. 1247–1248)

Ach, więc to jest Hippolit?!

Pochyla się nad zwłokami i próbuje je ułożyć: tak przynajmniej należy chyba interpretować następujące słowa (w. 1256–1261), które wydawcy przypisują bądź Tezeuszowi (Zwierlein 1987, Coffey, Mayer 1990), bądź chórowi (Peiper, Richter 1921, Herrmann 1924). Opowiadam się za przypisaniem ich Tezeuszowi, gdyż wówczas nabierają jeszcze tragiczniejszego wymiaru. W końcu Tezeusz każe otworzyć drzwi pałacu królewskiego (w. 1275) i zwracając się do środka, woła:

uos apparate regii flammam rogi!  
(w. 1277)

Wy przygotujcie ogień królewskiego stosu!

Następnie zwraca się do ludzi Hipolita i woła do nich:

at uos per agros corporis partes uagas  
inquirete.  
(w. 1278–1279)

A wy po polach strzępów ciała rozrzuconych  
szukajcie!

W końcu, wskazując na zwłoki Fedry, mówi:

istam terra defossam premat,  
grauisque tellus impio capiti incubet.  
(w. 1279–1280)

Ją natomiast trzeba gdzieś zakopać.  
Niech ziemia będzie ciężka jej głowie bezecnej.

Tak kończy się sztuka. Jakie wnioski wynikają z przeprowadzonego podziału na plan *DOMUS*, *URBS* oraz *SILVAE*? Po pierwsze, zwróćmy uwagę,

że swym końcowym monologiem Tezeusz spaja owe plany: stojąc przed pałacem królewskim, a więc na planie URBS, uruchamia zarówno plan DOMUS, zwracając się do środka pałacu, jak i plan SILVAE, wołając do dawnych towarzyszy Hipolita. Dzięki jego dyspozycjom wszystkie trzy plany spotykają się w finale sztuki, koncentrując się wokół zwłok Hipolita i Fedry, złożonych przed wejściem do pałacu. Po drugie, dzięki wyraźnemu podziałowi na plan lasu, miasta i pałacu królewskiego Seneka osiągnął niedostrzeżony dotąd efekt: wierny swym zasadom Hipolit, który jawnie nienawidzi miasta, uważając je za miejsce zbrodni (w. 494), wojny (w. 532) oraz pożądania (w. 561), nigdy za życia nie przekracza granicy dzielącej umiłowany las od znienawidzonego miasta: pozostaje w swym naturalnym środowisku, na planie SILVAE. Nie daje się namówić zachętom Piastunki („urbem frequenta, ciuium coetus cole”; w. 482) i za życia w mieście się nie zjawi: dopiero po śmierci jego szczątki trafiają przed pałac królewski. Po trzecie, o czym była już mowa, Fedra, chcąc zaskarbić sobie jego miłość, odrzuca szaty królewskie i przyodziewa strój myśliwski, a scena z jej przebieraniem, podobnie jak końcowa scena z Tezeuszem, również spaja trzy plany: pozostając w pałacu, a więc na planie DOMUS, zrzuca strój, w którym funkcjonuje jako królowa planu URBS, by udać się na plan SILVAE. Po czwarte zaś, dzięki wprowadzeniu planów akcji łatwo można dostrzec znakomity koncept Seneki, który spaja całą sztukę nierozzerwalną klamrą: w rozpoczęciu Hipolit rozsyła swe drużyny na wszystkie strony świata, w zakończeniu drużyny te wracają, znosząc ze wszystkich stron świata członki rozszarpanego Hipolita. Ostatnia scena jest zatem kontrapunktem do sceny początkowej, kontrapunktem widocznym już w samym tekście sztuki, a przecież jeszcze lepiej można by go uwypuklić na scenie: drużyny wyruszają na polowanie w wesołym podnieceniu, słychać gwar, ujadanie psów, może nawet myśliwski róg, wracają zaś w przeraźliwym milczeniu, a okrutną ciszę rozrywa tylko szloch Tezeusza.

Warto w tym miejscu postawić pytanie być może najważniejsze: jak owe plany akcji mogłyby się przełożyć na organizację przestrzeni scenicznej podczas inscenizacji sztuki? Mam tu dwie propozycje: jedną, nazwijmy ją tradycyjną, oraz drugą – odważniejszą, która odwołuje się bardziej do wyobraźni niż zasada na jakichś konkretnych przesłankach w tekście sztuki. Przy inscenizacji tradycyjnej poszczególne plany można by przełożyć na realia teatru rzymskiego następująco: plan DOMUS realizuje oczywiście budynek *skene*, plan URBS – prawa od strony widza część *proskenionu*, gdyż tam znajduje się konwencjonalne wyjście w stronę miasta, natomiast plan SILVAE (przedstawiony plastycznie dzięki dekoracjom) – lewa część sceny wraz z wyjściem poza miasto, tutaj – w głąb lasu<sup>20</sup>. Tu również znajduje się posąg czy też ołtarz (*altar*) Diany. Jeśli

<sup>20</sup> Założenie, że właśnie prawy od strony widza *exodus* prowadzi do miasta, a lewy na wieś, zasada się na kontrowersyjnym i prawdopodobnie zepsutym przekazie Polluksa (4.126–7),

założymy, że konwencja wejść oraz wyjść jest przestrzegana, zarówno Hipolit, jak i Tezeusz, który wraca z królestwa zmarłych, wchodzi na scenę z tej właśnie strony.

Czy można by pokusić się o inną inscenizację? Według komentatorów i wydawców, cała scena prologu rozgrywa się na *proskenionie*, przed pałacem królewskim<sup>21</sup>, a drużyna, którą rozmieszcza Hipolit, jest tylko wyimaginowana<sup>22</sup>. Moim zdaniem, niezależnie od rodzaju inscenizacji towarzysze łowów, do których zwraca się Hipolit, są urzeczywistnieni jako postacie nieme (statyści), podobnie jak w *Hipolicie* Eurypidesa, gdzie zresztą jeden z nich prowadzi nawet dialog z tytułowym bohaterem. Przeciwno bezrefleksyjnemu umieszczeniu tej sceny przed pałacem królewskim („in-front-of-the-palace’ setting”) opowiadał się już Kragelund, podkreślając techniczne możliwości teatru rzymskiego, które pozwalały na inną, odważniejszą inscenizację: „[...] the Roman theatre took great pride in its ability to change one set into another. [...] And whichever way the trick was done, with painted back-drops or otherwise, there is a semiotic and linguistic fact which should be kept in mind: given the arbitrary relation between signifier and signified, virtually everything can, on a stage, be used to signify something else”<sup>23</sup>. Czemu jednak nie posunąć się krok dalej i sceny, która – jak to zgodnie przyjmują komentatorzy – i tak łamie teatralne konwencje, nie rozegrać w miejscu, które swym półkolistym kształtem przypomina arenę amfiteatru, gdzie Rzymianie z takim upodobaniem oglądali *uenationes*? Tym bardziej, że teatr i tak wykorzystywano w epoce cesarstwa do organizacji przedstawień typowych dla amfiteatru: walk gladiatorów oraz polowania na zwierzęta<sup>24</sup>. Czy nie możemy założyć, że skoro Seneka nie przestrzega innych wskazówek teoretyków, ukazując widzom sceny mordów i samobójstw, to i tu nie musi iść za rygorystyczną – przynajmniej według nowożytnej nauki – zasadą, która od czasów być może już komedii średniej, a na pewno komedii nowej nie pozwalała aktorom przekroczyć granicy dzielącej *pulpitum* od orchestry? Teatr rzymski epoki wczesnego cesarstwa daleki jest od konwencji sprzed trzystu lat (tym bardziej od konwencji teatru Eurypidesa, do którego teatr Seneki jest cały czas porównywany). Zachowane sztuki Seneki są tego dowodem, podobnie jak recepty Horacego, którego postulaty odczytuję jako reakcję teoretyka i estety na to, co widział we współczesnym teatrze.

---

niemniej dość powszechnie przyjmowanym zarówno w starszych, jak i nowszych opracowaniach, por. G.E. Duckworth, *The Nature of Roman Comedy. A Study in Popular Entertainment*, Princeton 1952, s. 85–87; C.W. Marshall, *The Stagecraft and Performance of Roman Comedy*, Cambridge 2006, s. 50–52.

<sup>21</sup> J. F. Miller (ed.), op. cit.; P. Grimal (ed.), *L. Annaei Senecae Phaedra*, Paris 1965.

<sup>22</sup> J. Axer, *Amfiteatr w teatrze, czyli prolog do „Fedry” Seneki*, [w:] idem, *Filolog w teatrze*, Warszawa 1991, s. 71.

<sup>23</sup> P. Kragelund, op. cit., s. 242–243.

<sup>24</sup> Por. m.in. F. Sear, *Roman Theatres. An Architectural Studies*, Oxford 2006, s. 43–44.

[...] non tamen intus  
 digna geri promes in scaenam multaue tolles  
 ex oculis, quae mox narret facundia praesens:  
 ne pueros coram populo Medea trucidet  
 aut humana palam coquat exta nefarius Atreus  
 aut in auem Progne uertatur, Cadmus in anguem.  
 quocumque ostendis mihi sic, incredulus odi. (Hor. *Ars* 182–188)

[Nie wprowadzaj jednak na scenę rzeczy, które powinny się odbywać za kulisami, i usuń sprzed oczu niejedno, co wnet ma przedstawić wymowa obecnego przy tym zwiastuna. Niech więc Medea nie zabija dzieci wobec publiczności, zbrodniczy Atreus niech nie warzy otwarcie wnętrzności dzieci, Prokne niech się nie zmienia w ptaka, a Kadmus w węża; cokolwiek mi tak pokażesz, nie wierzę w to i nienawidzę tego<sup>25</sup>.]

Powyższe wersy z *Listu do Pizonów* świadczą o okrucieństwie, które było powszechnie praktykowane w teatrze rzymskim. Czy okrucieństwo to powinno nas dziwić, skoro na nim zasadzają się ulubione rozrywki Rzymian? Można wyobrazić sobie zatem orchesterę, gdzie, na podobieństwo amfiteatru, odbywa się zorganizowana z rozmachem *uenatio*. Plany akcji rozkładałyby się wówczas następująco: DOMUS – budynek skene, URBS – *pulpitum*, SILVAE – orchestra. Granicę między lasem a miastem wyznacza linia chóru, który – zredukowany do zaledwie kilku choreutów – znajduje się również, jak przypuszczam, na *pulpitum*. Jeszcze w latach 70. zeszłego stulecia A. W. Gomme i F. H. Sandbach w swym komentarzu do sztuk Menandra udowodnili, że pod koniec III wieku p.n.e. chór składał się zaledwie z czterech bądź maksymalnie siedmiu choreutów<sup>26</sup>. Podobnej liczebności był prawdopodobnie chór w teatrze rzymskim I wieku n.e.: dowodzi tego m.in. W. M. Calder, uznając, że chór w sztukach Seneki składa się z między trzech a siedmiu choreutów<sup>27</sup>. O ile jednak w czasach hellenistycznych ów nieliczny chór wciąż wykonywał swe pieśni na orchestrze, o tyle – jak się przypuszcza – w teatrach rzymskich chór od czasów Witruwiusza występował na *pulpitum*, a na orchestrze ustawiano w półkolu wzdłuż *balteus* siedzenia dla stanu senatorskiego<sup>28</sup>. Obecność chóru raczej na *pulpitum* niż na orchestrze znajduje w omawianej sztuce podwójne uzasadnienie. Po pierwsze, na orchestrze, stanowiącej sferę Diany i Hipolita, odbywa się *uenatio*, w której

<sup>25</sup> Przekład polski S. Sinki za: S. Stabryła (oprac.), *Rzymska krytyka i teoria literatury*, Wrocław–Warszawa 1983, s. 48–49.

<sup>26</sup> A. W. Gomme, F. H. Sandbach (eds), *Menander: a Commentary*, Oxford 1973, s. 12, przyp. 1.

<sup>27</sup> W. M. Calder, *The Size of the Chorus in Seneca's Agamemnon*, „Classical Philology” LXX, 1975, s. 32nn.

<sup>28</sup> Por. Vitruv. 5.6.2: „ita latius factum fuerit pulpitum quam Graecorum, quod omnes artifices in scaena dant operam, in orchestra autem senatorum sunt sedibus loca designate”; por. także A. J. Boyle, op. cit., s. 11 oraz s. 218, przyp. 21. Na temat rozmieszczenia miejsc dla senatorów w półkolu wzdłuż *balteus* zob. F. Sear, op. cit., s. 5–6.

chór nie uczestniczy. Po drugie, chór składa się z kobiet ateńskich, które należą przecież wyraźnie do planu URBS, a nie SILVAE. Posąg Diany znajduje się przy tej organizacji sceny oczywiście na orkestrze, być może w jej centrum, w punkcie *thymele*.

Zaproponowana przestrzeń sceniczna pozwala, moim zdaniem, na organizację widowiska z typowym dla czasów Nerona rozmachem. Na orkestrze widzimy rozbieganych myśliwych, słyszymy ujadanie psów, śledzimy rozgorączkowanego Hipolita, który w melorecytacji wydaje swym drużynom polecenia: słowem, zaczynamy sztukę tak, jakbyśmy byli w amfiteatrze i śledzili wstęp do mającej zaraz nastąpić *uenatio*. Orchestra trzykrotnie zapełnia się ludźmi Hipolita, za każdym razem podczas długiego monologu, jakby w ten sposób Seneka chciał urozmaicić partie solowe: najpierw podczas prologu i pieśni Hipolita (w. 1–84), następnie podczas jego długiego monologu w wersach 483–564, o czym świadcząby przywoływane już słowa Fedry z wersu 600 („si quis est abeat comes”), a w końcu podczas relacji posłańca, który w ostatnich słowach mówi o towarzyszach Hipolita, którzy zbierają jego szczątki (w. 1105–1114). Do nich w zakończeniu sztuki dwukrotnie zwraca się Tezeusz (w. 1247–1248 oraz 1278–1279).

Przy takiej organizacji scenicznej wspomniany wyżej koncept Seneki, by Hipolit nigdy nie przekroczył granicy między planem miasta a lasu, jest znakomicie uwypuklony podczas inscenizacji: sferą Diany i Hipolita jest symbolizująca las orchestra, symbolicznie oddzielona od planu URBS poprzez podniesienie proskenionu. Gdy Fedra przekroczy tę granicę w przebraniu Amazonki, padnie zemdlona, jakby wkroczyła do strefy, która dla niej jest niedostępna, niemal zabroniona.

Zdaję sobie sprawę, że zaproponowana powyżej inscenizacja budzić może wiele zastrzeżeń, gdyż łamie nasze powszechne wyobrażenie o teatrze rzymskim. Moim zdaniem jednak, wyobrażenie to zbyt często zasada się na praktykach teatralnych tragedii staroattyckiej, a za mało odwołuje do faktów i świadectw autorów epoki późnej republiki i cesarstwa. W jednym z listów Cynceron, referując przyjacielowi Markowi Mariuszowi o przebiegu uroczystego otwarcia teatru Pompejusza, pisze, że podczas *Klitajmestry* Akcjusza wejściu Agamemnona towarzyszyło sześćset (czyli we frazeologii łacińskiej: „bardzo dużo”) mułów, a podczas *Konia Trojańskiego* wykorzystano aż trzy tysiące kraterów<sup>29</sup>. Horacy pisze o publiczności, która domaga się podczas przedstawienia niedźwiedzi bądź pojedynków bokserskich, gdyż w tym znajduje upodobanie<sup>30</sup>, a następnie

<sup>29</sup> „Quid enim delectationis habent sescenti muli in *Clytaemestra* aut in *Equo Troiano* creterarum tria milia aut armatura uaria peditatus et equitatus in aliqua pugna?” (Cic. *Fam.* VII 1.2).

<sup>30</sup> [...] „media inter carmina poscunt | aut ursum aut pugiles; his nam plebecula gaudet?” (Hor. *Ep.* II 1.185–186).

uszczypliwie dodaje, że już nawet ekwici, a więc wytrawna część publiczności, nie znajdują przyjemności w samym słuchaniu i woli zorganizowane z pompą widowisko, podczas którego „pędzą zastępy jazdy, tłum piechurów płynie, z rękoma związanymi jakiś król pojmany, statki, wozy bojowe, karoce, rydwany, marmury i purpury, i słoniowe kości”<sup>31</sup>, a ponadto pojawiają się na scenie dzikie zwierzęta – żyrafy i słonie<sup>32</sup>. Pół wieku później Liwiusz pisze o szaleństwie (*insania*), które opanowało teatry podczas *ludi*, a którego rozmiary są takie, że z trudem byłoby do przyjęcia w bogatych królestwach<sup>33</sup>. Teatr epoki cesarstwa jest więc wielkim widowiskiem, *show*, któremu niekiedy bliżej do cyrku w dzisiejszym znaczeniu tego słowa niż do teatru greckiego. W takim kontekście, a nie w kontekście teatru Eurypidesa, należy zatem rozpatrywać twórczość dramatyczną Seneki.

Trzy plany akcji, które przedstawiłem powyżej, można oczywiście zorganizować na scenie w zupełnie inny sposób. Nie uważam zaproponowanego rozwiązania za jedynie możliwe: jest to tylko pewna propozycja, która ma pokazać, jak Seneka adaptuje greckie tragedie, biorąc je za kanwę swych sztuk, a jednocześnie, jak przystosowuje ich sceniczny wymiar do gustów i oczekiwań współczesnej sobie widowni.

### TROIS PLANS D’ACTION DANS LA *PHÈDRE* DE SÉNÈQUE

#### R é s u m é

L’action de la *Phèdre* de Sénèque se déroule sur trois plans : celui du palais royal (*domus*), celui de la ville d’Athènes (*urbs*) et celui du forêt (*silvae*). Chaque un de ces plans constitue un domaine d’action d’un autre personnage : le plan de la *domus* est réservé à Phèdre, le plan de l’*urbs* est un espace d’action de la Nourrice et, puis, de Thésée, et, enfin, le plan des *silvae* est dominé par Hippolyte qui ne passera ses frontières qu’après la mort. Dans la réalisation scénique de la pièce à ces trois plans d’action correspondent trois parties architecturales du théâtre romain : le palais royal est visualisé par le décor de la façade de la skéné (*frons scaenae*), la ville d’Athènes est représentée sur le *pulpitum*, et le forêt où Hippolyte et ses gens organisent une *uenatio* – sur l’orchestre.

<sup>31</sup> Przel. J. Sękowski w: *Kwintus Horacjusz Flakkus. Dzieła wszystkie*, t. II, oprac. O. Jurewicz, Warszawa 2000, s. 384.

<sup>32</sup> „Verum equitis quoque iam migravit ab aure uoluptas | omnis ad incertos oculos et gaudia uana. | quattuor aut pluris aulae premuntur in horas, | dum fugiunt equitum turmae peditumque cateruae; | mox trahitur manibus regum fortuna retortis, | esseda festinant, pilenta, petorrita, naues, | captium portatur ebur, captiua Corinthus. | si foret in terris, rideret Democritus, seu | diuersum confusa genus panthera camelo | siue elephans albus uolgi conuerteret ora” (Hor. *Ep.* II 1.187–196).

<sup>33</sup> „Inter aliarum parua principia rerum ludorum quoque prima origo ponenda uisa est, ut appareret quam ab sano initio res in hanc uix opulentis regnis tolerabilem insaniam uenerit” (Liv. VII 2.13).