

Dramat antyczny – do (prze)myślenia

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2025.032>

Wstęp

Doniosła rola dramatu i teatru antycznego dla całej kultury europejskiej nie budziła nigdy wątpliwości. Wręcz przeciwnie – antyk, szczególnie w jego teatralno-dramatycznej wersji dla wielu artystów był bardzo istotnym punktem odniesienia, co tylko potwierdzają takie serie jak *Antyk romantyków*¹. Był nim także dla samych badaczy, którzy odpowiadali za utrwalenie pozycji dramatu antycznego w kulturze starego kontynentu². W 2024 roku wypada jednak zadać sobie pytanie, czy ta doniosła pozycja dramatu antycznego broni się dalej. Czy broni się szczególnie w odniesieniu do coraz odważniej dyskutowanej pozycji dramatu jako formy z pogranicza literatury i teatru w ogóle. Głosów wprost mówiących o kryzysie formy dramatycznej w XXI wieku jest coraz więcej i trudno się z nimi nie zgodzić, patrząc na śladową wręcz obecność (Pakuła 2023) tekstów dramatycznych nie tylko w badawczej, ale szerzej: społeczno-kulturalnej dyskusji³. Jednocześnie jednak terminy, których źródła tkwią w teatrze i dramacie greckim, zdają się nieodłączną częścią naszej rzeczywistości (Krajewska 2004). Jak to możliwe, że operujemy „sceną”, „parabazą”, „aktorem”, „chórem”, „dramatycznym” i „teatralnym”, a jednocześnie tekstów fundujących te społeczne wyobrażenia nie czytamy i nie badamy?

* Dr, adiunkt w Zakładzie Poetyki, Teorii Literatury i Metodologii Badań Literackich na Uniwersytecie Warszawskim. Zajmuje się badaniem związków dramatu I połowy XX wieku z cyrkiem, szopką, komedią *dell'arte* oraz innymi formami teatru rozrywkowego.

E-mail: magdanabialek@uw.edu.pl | ORCID: 0000-0003-2487-5146.

¹ W niej szczególnie: *Inspiracje Grecji antycznej w dramacie doby romantyzmu. Rekonesans*.

² Trudno nie przywołać tutaj tak kluczowych nazwisk jak: Gilbert Murray, Eric Dodds, Bernard Knox, Oliver Taplin, Piero Pucci, Jacqueline de Romilly czy Edith Hall.

³ Sytuację nieco zmieniło nominowanie dramatu Ishbel Szatrawskiej *Żywot i śmierć pana Hersha Libkina z Sacramento w stanie Kalifornia* do Paszportu Polityki oraz otrzymanie przez nią za ten utwór nagrody Odkrycie Empiku 2022.

Jak wymyśliliśmy sobie dramat antyczny?

Już samo pojęcie dramatu antycznego jest dyskusyjne. W propedeutyce dydaktycznej zwraca się studentom uwagę, że dramat to właściwie jedynie rodzaj/tryb wypowiedzania, natomiast jeśli mowa o gatunkach scenicznych, to (szczególnie w odniesieniu do starożytności) mówić należy o tragedii, komedii i późniejszych ewoluujących z nich formach. Problem polega jednak tym, że o poetyce owych gatunków, a także o sposobie kształtowania się najpopularniejszych formuł scenicznych pisze się, a z pewnością rozmawia, nawet w świecie akademickim, stosunkowo rzadko⁴. Ostatecznie powszechne wyobrażenie o „dramacie antycznym” nadal w dużej mierze opiera się na Arystotelesowskich refleksjach zawartych w *Poetyce*. Sam traktat jest oczywiście bardzo dla naszej kultury istotny i nadal inspirujący, prowokujący do (nie tylko) teoretycznych pytań. Nie daje nam jednak wiedzy historycznej, nie pozwala się zanurzyć w starożytnym świecie widowisk, niekoniecznie ograniczających się do konkursowych tetralogii Ajschylosa, Sofoklesa czy późniejszych kontynuatorów tej tradycji⁵.

Tak się dziwnie potoczyły losy historyczno-poetologicznych (świadomie pomijam tutaj zupełnie osobną refleksję w filologii klasycznej) rozważań nad dramatem, że ich starożytnym źródłem dla większości badaczy pozostaje właśnie *Poetyka*, a więc traktat nie tylko o charakterze teoretycznym, ale i normatywnym. Zgodzić się należy z Dariuszem Kosińskim, który podkreśla, że nasze wyobrażenie o klasyce dramatu i teatru antycznego oparte jest w większości na lekturze pism Arystotelesa, a zdecydowanie mniej na analizie samych tekstów literackich (Kosiński 2020). To zaś sprawia, że często gotowi jesteśmy starożytnych, jak i ich utwory traktować jako dydaktyczne, z gotowym zaprojektowanym przesłaniem. Wyrwamy je tym samym ze społeczno-politycznego wiru, w którym powstawały.

Wynikają z tego co najmniej dwa bardzo fundamentalne problemy. Pierwszym jest nieznanostwo specyficznej i bardzo różnorodnej poetyki tekstów scenicznych⁶ powstałych w starożytności. Bardzo często refleksja dotycząca scenicznych tekstów antycznych poprzestaje na Sofoklesie, Ajschylosie, Eurypidesie, ewentualnie pojawia się jeszcze Arystofanes (Śmiechowicz 2020), natomiast o bardzo wielu autorach i ich tekstach nie pamiętamy. To zaburza wyobrażenie korpusu, którego zbiorczą nazwą miałby być dramat antyczny. Drugi problem to wyprojektowanie modelu dramatycznego na podstawie pism Arystotelesa i analizowanych (a właściwie należałoby rzecz przywoływać) autorów i tytułów i stosowanie go do analizy później powstałych utworów i ich potencjalnego pokrewieństwa

⁴ Ogromną pracę na tym polu wykonali ostatnio autorzy dwutomowego wydania *Literatury Grecji starożytnej*. W omawianym kontekście szczególnie ważny jest pierwszy tom: *Literatura Grecji starożytnej. Epika – liryka – dramat* (Podbielski 2005).

⁵ Warto w tym kontekście przypomnieć, że Ajschylos, Sofokles czy Eurypides początkowo byli autorami sztuk „jednodniowych”, pisanych na konkursy i podczas nich wystawiane, kiedy jednak epokę później do użytku oddawano Teatr Dionizosa na stoku Akropolu, Likurg – krytycznie oceniając współczesną mu produkcję literacką – uznał, że należy oprócz niej wystawiać także „klasyków” tragedii, jak i utwory komediopisarza Arystofanesa.

⁶ Świadomie wykorzystuję tutaj pojęcie sceniczności rozumianej jako wystawialności (Treugutt 1991: 192), ponieważ starożytność, kiedy przyjrzeć się jej nieco bliżej, zaskakuje formami różnych widowisk, niekoniecznie ograniczających się do tragedii, komedii i dramatu satyrowego. Uwagę zwracają choćby mimy literackie, które stanowią wyjątkowo ciekawy przykład tekstu literackiego, sytuującego się blisko „klasycznych” form scenicznych. Formy teatru ludowego czy doraźnie politycznego (jak choćby triumfy, choć to przykład już bardziej rzymski), mimo że – zdaniem wielu filologów klasycznych – wpływające na kształtowanie się tych najbardziej znanych form teatru antycznego, są nam w dużej mierze słabo znane.

z tekstami antycznymi bądź jego braku. Ileż razy w dziejach pojawiały się koncepcje postrzegające dramat szekspirowski, hiszpański *Siglo de Oro*, romantyczny czy młodopolski jako przekraczający, rozbrajający, a w przypadku początku XX wieku i tradycji metateatru wprost rozsadzający klasyczną, a jakże, formułę dramatu antycznego. Dość przywołać klasyczną już rozprawę Petera Szondiego (1976), której analiza wyraźnie ujawnia, jak silnie wzorzec Arystotelesowski nie tylko zaważył na naszym postrzeganiu dramatu antycznego, lecz także pośrednio wpłynął na zerwanie wielu nici łączących antyczne formy sceniczne, choćby dramatu ludowego, teatru politycznego, orszaków i procesji, których następne wcielenia obserwować można w kolejnych wiekach, a o których wspólnocie z formami starożytnymi mówi się rzadko albo w ogóle. Gdyby spojrzeć na dzisiejsze polityczne demonstracje w kluczu religijnych procesji, których odbicia swoje wcielenie znalazły w rzymskich triumfach, później w bizantyjskich widowiskach włączających mimów i akrobatów, potem w średniowiecznych misteriach, królewskich i biskupich wjazdach, a następnie orszakach wielokrotnie pojawiających się w dramaturgii europejskiej, udałooby się odsłonić ukryty, a doskonale znany od antyku widowiskowy sposób organizacji społecznej uwagi. Gdyby z kolei w analizach klasycznych nawet tekstów antycznych uwzględnić obecność tego typu tradycji widowiskowych, genezę komosu, politycznych scenek mimicznych oraz wielu innych świetnie rozwijających się form scenicznych, *Fenicjanki*, *Acharnejczycy*, *Antygona* czy *Ifigenia* okazałyby się znacznie mniej jednoznacznymi, a przez to żywiej z XXI-wieczną widownią rezonującymi widowiskami⁷.

Blizsze przyjrzenie się różnorodnym sztukom dramatycznym tamtego okresu, wraz z tradycjami widowiskowymi, które na nie wpływały, pozwala bowiem dostrzec, że istotą dramatyczności, którą z lekturą starożytnych tekstów można odkryć na nowo, jest seria napięć, nieoczywistości, konfliktów i pytań wyrastających z tych napięć.

Kultura – historia – polityka

Co nam może dzisiaj dać nowoczesne czytanie dramatu antycznego zamiast teorii z niego wyprowadzanego? Zatarła się w naszym czytaniu Greków wiedza o ich społeczno-politycznym uwikłaniu (Steiner 2023; Węcowski 2023). Uwikłaniu, które znajduje swoje odbicie na poziomie poetyki tekstów. Zamiast ponownie rozmawiać o koncepcji tragedii, dominującej roli *mythos* (choć oczywiście nie chodzi o to, by tego typu tematykę zupełnie ignorować), być może warto przyrzeć się mowom pogrzebowym i sposobie włączania wyrastającej z nich poetyki do tekstów dramatycznych. Poznawczo atrakcyjne wydaje się także uświadomienie sobie związku mimów literackich z kształtem komedii staroattyckiej (Korus 2015) i społeczno-polityczną siłą, jaka bije nie tylko w tematyce, ale i poetyce tych tekstów⁸. W końcu uwagi zdaje się jeszcze raz domagać sama problematyka związana z tak nośnym pojęciem parabazy, niekoniecznie jednak tym, nad którym od strony teoretycznej

⁷ Warto przypomnieć, że oryginalnie greckie sztuki dramatyczne miały bardzo krótkie życie. Liczyło się przede wszystkim to jedno, konkursowe ich wystawienie.

⁸ W tym kontekście przypomnienie steatralizowanej sytuacji Odysa w księdze VIII i pojawiającej się w tej części *Odysei* fragmentu przypominającego mim literacki (opowieść Demodoka) jeszcze raz otwiera się pytanie o napięcia między narracyjnym a dramatycznym sposobem opowiadania.

unoszą się co prawda widmo Paula de Mana, ale tym, które zdaje się niezbędne do połączenia z zapomnianą zdecydowanie problematyką *prosoponu*. Niezwykle nośna wydaje się dzisiaj relacja między maską a twarzą, a właściwie próba słyszenia głosu postaci jako tego wydobywającego się ze szczeliny między formą, pewnego rodzaju esencją, wyobrażeniem społecznym, którego symbolem jest maska a indywidualnością i cielesnością aktora. Ta z kolei przełożona na myślenie o parabazie, która jest nie tyle momentem odsłonięcia gry, porzucenia masek i zejścia ze sceny, ile ustawieniem się na granicy między sceną teatralną a społeczną, pozwala ujawniać napięcie między maską a twarzą, scenicznym i społecznym, a jednocześnie ścisły związek między tymi przestrzeniami. Scena grecka była od początku wypadkową dwukierunkowego aktywnego działania między (szeroko rozumianym) mitem a rzeczywistością polityczno-społeczną. Dzisiaj chyba lepiej zdają sobie z tego sprawę (a przynajmniej problematyzują to zagadnienie) zainteresowani politologicznym badaniem rzeczywistości niż literaturoznawczy, teatrologi czy dramaturgości (Kaplan 2023).

Mieliśmy natomiast w historii literatury i teatru badaczy, którzy te szczególnego rodzaju napięcia rozumieli doskonale. Stefan Srebrny (1984) czy Tadeusz Zieliński (1971) doskonale zdawali sobie sprawę, że na antyk, szczególnie od jego dramatyczno-teatralnej strony patrzeć trzeba wieloaspektowo. Dzisiaj ich pisma mogą jeszcze raz inspirować do twórczego myślenia o „tradycji” klasycznej. To być może właśnie to ich nauczycielskie spojrzenie sprawiło, że Bachtinowska logosfera zdaje się owym szczególnym rodzajem połączenia słów, napięć między nimi i wyłaniających się z nich sensów. Bachtin nigdy nie napisał nic o dramacie, tym bardziej dramacie antycznym. Nieraz jednak podnoszono dramatyczny wymiar jego koncepcji (Krajewska i in. 2010). Gotowa byłabym zaryzykować hipotezę, że źródło tego myślenia bije w sposób czytania antyku, którego nauczyli go jego mistrzowie. Być może i nas dzisiaj mogliby pokierować na inspirujące poetologiczno-teoretyczne tory.

Dwa spojrzenia na długie trwanie

Włączenie w myślenie o dramacie i teatrze greckim kwestii ówczesnych widowisk ludowych, mów pogrzebowych, ceremoniałów, sympozjonów i wielu innych wydarzeń o charakterze widowiskowym (Fox i in. 2015), uwzględnienie ich rzymskiego, jak i bizantyjskiego oblicza (Somos 2010) daje szansę na dostrzeżenie skomplikowanego kulturowo-społeczno-politycznego tła dla form znacznie bardziej dynamicznych i niejednoznacznych, niż mogłoby się z pozoru wydawać. Jest to szczególnie istotne dla badaczy zajmujących się przełomem XIX i XX wieku, gdzie z jednej strony obserwować można było wzmożone zainteresowanie formami scenicznymi osadzonymi na wzorcu antycznej tragedii, a z drugiej – uruchamianie ludowo-misteryjno-moralitetowych form, których pogodzenie z wyobrażonym antycznym decorum było wyjątkowo trudne, szczególnie kiedy te drugie odsłaniały swoje janusowe oblicze, ujawniając sakralno-profajny splot, niejednokrotnie bardzo istotny dla semantyki utworów. Sytuacja ta dotyczyć będzie szopek, misterii, moralitetów⁹, części dramatów ekspresjonistycznych, poematów dramatycznych. Wzorcowym wręcz dla tego okresu przykładem będzie tutaj z pewnością postać Stanisława Wyspiańskiego, którego utwory odsyłają

⁹ Trop ten wyłania się choćby z rozpoznania Ewy Rzewuskiej (1988; 1991).

tak do antycznych pierwowzorów, czerpią z nich także fabularnie, a jednocześnie nasycane są tymi ludowo-religijnymi odesłaniami¹⁰.

Próba przesunięcia uwagi na kontekst, z którego wyrasta tragedia antyczna, w tym najlepiej rozpoznany przez nas kształcie, pozwala zasypać wiele, sztucznie wydaje się, wytworzonych podziałów. Przede wszystkim doskonale dzięki tej perspektywie widać ludyczne, polityczno-społeczne i kulturowe tło z osadzonymi w nim zróżnicowanymi firmami widowiskowymi. Oczywiście nie postuluję tutaj próby obalenia fundamentalnej pozycji tragedii antycznej, ale za wartą wysiłku uznaję próbę dostrzeżenia, jak kolejne widowiskowe, popularne, ludowe, polityczne elementy wpływały na jej poetykę. Sama kwestia korowodów, orszaków, pochodów i jej historyczno-teoretyczne postawienie mogłoby się okazać dla wizji antycznej sceny bardzo otwierające. Ponadto rozbudowanie tego horyzontu, w którym dramat antyczny jest obserwowany, pozwala w filologicznym czytaniu tego typu utworów i tekstów późniejszych do niech nawiązujących na inne widzenie, coraz trudniejszego dzisiaj do utrzymania podziału na wysokie i niskie, także w samym antyku.

Nie chodzi jednak wyłącznie o pisanie kulturowej teorii dramatu antycznego, a o szansę takiego ustawienia optyki, które pozwoli inaczej nieco (co nie znaczy, że wykluczająco wobec dotychczasowych rozpoznań) pomyśleć o strukturze dramatu antycznego. Nietrudno bowiem zauważyć, że w dotychczasowym sposobie postrzegania antycznych konstrukcji scenicznych dominuje model wyprowadzany z Arystotelewskiej *Poetyki*. Dalej chociażby badawczą uwagę przykuwają rozważania nad doniosłością jakościowych składników tragedii, co sprawia z kolei, że składniki ilościowe postrzegane są bardziej w kategoriach praktycznego podziału tekstu niż podziału sensotwórczego.

W powszechnych/popularnych analizach dramatu antycznego mało uwagi zwracała kwestia kompozycji stasimonów i epeisodionów, a więc samej architektoniki dramatu. Warto zaś dzisiaj wrócić do uwag wyłaniających się z czytania *Poetyki Arystotelesa* Paula Ricoeura, który wprowadzając koncepcję trzech typów mimesis, pokazywał, że semantyka dramatu nie powstaje przez proste dodanie do siebie sensów wyłaniających się z poszczególnych obrazów (Ricoeur 2008). Dochodzi bowiem do przecięcia czy nałożenia się na siebie sensów uruchamianych przez poszczególne jednostki. To stawia pytanie o mechanizmy uzyskiwania spójności tego typu kompozycji. Ujawnić te zasady może metoda, którą Dobrochna Ratajczakowa nazywa lekturą oscylacyjną odkrywającą właściwą – zdaniem badaczki – dla dramatu kombinację ciągłości i nieciągłości¹¹. Ratajczakowa dostrzega możliwość postrzegania dramatu jako zbudowanego z elementów tabularycznych, niekoniecznie stanowiących wynik podziału na sceny i akty, ale będących częstkami wyramowanymi z wykorzystaniem innego rodzaju mechanizmów.

Współcześni badacze coraz częściej podnoszą dyskusję dotyczącą znaczenia szeroko rozumianych form satyrycznych w rozwoju sztuki dramatycznej. Bliższe przyjrzenie się początkom dramatu satyrowego, jego możliwym związkom z mimem literackim i jeszcze

¹⁰ Jednym z ciekawszych utworów w tym kontekście jest *Achilleis*, które tematycznie, poetologicznie odsyła do tragedii greckich i fabuły Homera, z drugiej jednak łączy historię konia trojańskiego z tradycją pochodów zwierzyńieckich i postacią Lajkonika. Sama tradycja widowiska Bożego Ciała, podczas którego dochodziło do tego pochodu, w jednym ze swoich genologicznych tropów jest postrzegana jako kolejne wcielenie bardzo dawnego kultu i formy celebracji religijnej bliskiej pochodom Dionizosa (Targosz 2019).

¹¹ „...umożliwia montaż tej całej scenicznej instrukcji, odtworzenie wykonawczej figury dzieła, mogącej pełnić funkcje interpretatora dla dialogowego słowa. Ona też przemienia dramat w swoisty model do składania” (Ratajczakowa 1990: 90).

wcześniejszymi jego formami¹², a także uświadomienie sobie znaczenia greckich pochodów (i to właśnie samych pochodów) ku czci Dionizosa, później rzymskiego triumfu pozwala dostrzec, że już w starożytnej Grecji istniała inna zasada budowania kompozycji scenicznej niż ta, którą wyprowadzono z myśli Arystotelesa. Zasada zbieżna z kompozycją, którą dzisiaj widzielibyśmy blisko wielu religijno-ludowych widowisk (korowodu, orszaku, procesji), a więc opartych o całości sceniczne o często zamkniętej budowie, których ramę stanowią najczęściej charakterystyczne wejścia i wyjścia bohatera (tutaj widać pokrewieństwo między antycznym mimem literackim, a nie tylko polską szopką). Jeśli zaś potraktować dramat antyczny jako zespół takich obrazów, bardzo często zorganizowanych wokół problemu politycznego czy społecznego albo szerszej – światopoglądowego, nieco inaczej można przemyśleć związek kompozycji scenicznej i semantyki tego typu form.

Ponadto, przyjęta obecnie właściwie powszechnie teza o wyprowadzeniu dramatu z liryki chóralnej, z której w pewnym momencie zostaje wyprowadzony osobny głos aktora, pozwala w ciekawy sposób widzieć nie tylko tezę Anne Ubersfeld o podmiocie dramatycznym jako rozszczepionym głosie autora (Ubersfeld 1999), ale na planie kompozycji za taki rozszczepiony głos uznać pojedyncze kadry¹³. To pozwala na zupełnie inne postawienie problemu kompozycji scenicznej, jej znaczenia dla semantyki dramatu. Architektonika dramatu okazywałaby się w tym ujęciu podstawowym miejscem ujawnienia się podmiotu dramatycznego.

Dramat antyczny, mimo że jako pojęcie nadal bywa nieostry i tajemniczy, wydaje się mieć nam dzisiaj do zaoferowania ogromne pole badawczej eksploracji, tak historyczno-kulturowej, jak i poetologiczno-teoretycznej. Z poszanowaniem dla dotychczasowej tradycji warto jednak szukać w wędrówce po tej przestrzeni swoich własnych dróg na miarę naszych czasów.

Bibliografia

- Bachtin, Michaił 1986. „Problem tekstu w lingwistyce, filologii i innych naukach humanistycznych”. W: Michaił Bachtin. *Estetyka twórczości słownej*. Tłum. Danuta Ulicka. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Fox, Dorota [&] Dobrosława Wężowicz-Ziółkowska 2015. „Triumf estrady: w poszukiwaniu źródeł poetyki współczesnego społeczeństwa spektaklu”. W: Ewa Wąchocka (red.). *Intymne – prywatne – publiczne*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Freudenberg, Olga 2007. „Mim”. W: Olga Freudenberg. *Obraz i pojęcie*. Tłum. Bogusław Żyłko. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Kalinowska, Maria (red.) 2002. *Inspiracje Grecji antycznej w dramacie doby romantyzmu. Rekonesans*. Toruń: Adam Marszałek.
- Kaplan, Robert D. 2023. *Tragizm polityki naszych czasów: strach, fatum i brzemień władzy*. Tłum. Michał Gładki. Warszawa: Poltext.

¹² Prowadzi to oczywiście bowiem do pytania o mimy przedliterackie, widowiska ludowe, o spektakle brzaśku, o których pisała Olga Freudenberg (2007).

¹³ Paradoksalnie byłoby to bardzo zgodne z Bachtinowskim myśleniem o budowaniu mostu między światem przedstawionym a autorem (Bachtin 1986).

- Kosiński, Dariusz 2020. „Cywilizować i karać, czyli jak wymyślano klasykę”. W: Dorota Jarząbek-Wasyl [&] Tadeusz Kornaś (red.). *Ślady teatru. Księga ofiarowana profesor Joannie Walaszek*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Korus, Kazimierz 2015. *Mim grecki w gatunkach literackich*. Kraków: Polska Akademia Umiejętności.
- Krajewska, Anna 2004. „Poznanie dramatyczne”. *Przestrzenie Teorii* 3/4: 43–69.
- Krajewska, Anna [&] Danuta Ulicka [&] Piotr Dobrowolski 2010. *Dramatyczność i dialogowość w kulturze*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Podbielski, Henryk (red.) 2005. *Literatura Grecji starożytnej. Epika – liryka – dramat*. Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.
- Pakuła, Mateusz 2023. „Dramat to nie literatura”. *Dwutygodnik* 3 (355). Wyd. online: <https://www.dwutygodnik.com/artukul/10591-dramat-to-nie-literatura.html> [15.09.2024].
- Ratajczakowa, Dobrochna 1990. „Sługa dwóch panów. Dwoisty żywot dramatu”. *Teksty Drugie* 5–6: 80–92.
- Ricoeur, Paul 2008. „Budowanie intrygi. Lektura *Poetyki Arystotelesa*”. W: Paul Ricoeur. *Czas i opowieść*. T. 1: *Intryga i historyczna opowieść*. Tłum. Małgorzata Frankiewicz. Kraków: PWN.
- Ruta-Rutkowska, Krystyna 1999. „Dramatyczne gry w podmiot”. *Teksty Drugie* 1–2: 31–48.
- Rzewuska, Ewa 1988. *Polski dramat ekspresjonistyczny wobec konwencji gatunkowych*. Lublin: Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej. Wydział Humanistyczny.
- 1991. „Misterium i moralitet w polskim dramacie międzywojennym”. W: Irena Sławińska [&] Wojciech Kaczmarek (red.). *Dramat i teatr religijny w Polsce*. Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.
- Somos, Aleksis 2010. *Święty Bachus. Nieznane lata teatru greckiego 300 p.n.e.–1600 n.e.* Tłum. Joanna Kruczkowska [&] Rafał Lewandowski [&] Beata Schada-Borzyszkowska. Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego.
- Steiner, George 2023. *Śmierć tragedii*. Tłum. Krzysztof Rudolf. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Srebrny, Stefan 1984. *Teatr grecki i polski*. Wyb. i oprac. Szczepan Gąsowski. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Szondi, Peter 1976. *Teoria nowoczesnego dramatu 1880–1950*. Tłum. Edmund Misiołek. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Śmiechowicz, Olga 2020. „Nazistowska, staroattycka komedia utopijna – Julian Tuwim i *Ptaki Arystofanesa*”. W: Dorota Jarząbek-Wasyl [&] Tadeusz Kornaś (red.). *Ślady teatru. Księga ofiarowana profesor Joannie Walaszek*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Targosz, Karolina 2019. „XX wiek – Wyspiański i Lajkonik”. W: Andrzej I. Szoka (red.). *Rodowód Lajkonika*. Kraków: Muzeum Krakowa.
- Treugutt, Stefan 1991. „Dramat niesceniczny”. W: Józef Bachórz [&] Alina Kowalczykowa (red.). *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydawnictwo.
- Ubersfeld, Anne 2002. *Czytanie teatru I*. Tłum. Joanna Żurowska. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Węcowski, Marek 2023. *Tu jest Grecja! Antyk na nasze czasy*. Warszawa: Iskry.
- Zieliński, Tadeusz 1971. *Szkice antyczne*. Wyb. Andrzej Biernacki. Kraków: Wydawnictwo Literackie.