

Jadwiga CZERWIŃSKA

Uniwersytet Łódzki

PROBLEM ANTYCZNEJ EKFRAZY TEATRALNEJ CZĘŚĆ II: SCENOGRAFIA

THE ISSUE OF ANCIENT THEATRICAL *EKPHRASIS* PART II: SCENOGRAPHY

One of the dramatic *ekphrasis* forms is the *ekphrasis* of stage design. It describes what is usually made visible, at least partially, to the public, drawing its attention to important elements of scenography that played a significant role in the performance. Therefore it was necessary to make the spectators aware of those elements. They were used by all three tragedians: Aeschylus, Sophocles and Euripides. The article focuses on selected *ekphrases* of scenography taken from three Euripidean tragedies: *Iphigenia in Tauris*, *Ion*, *Alcestis*, and on their role in the structure of drama.

Keywords: *ekphrasis*, scenography, ancient Greek tragedy, Euripides

Ekfrazę dramaturgiczną można umownie podzielić na ekfrazę postaci¹ ukazującej jej twarz ukrytą pod maską oraz całą postać, przy opisie której eksponuje się elementy jej wyglądu, ubioru lub stanu, w jakim się znajduje. Drugim rodzajem jest ekfrazja scenografii² i rekwizytu. Opisuje ona to, co zazwyczaj udostępnia

¹ Tym zagadnieniom został poświęcony artykuł: *Problem antycznej ekfrazy teatralnej. Część I: Postać*, który jest zamieszczony w tym samym numerze *Collectanea Philologica*.

² Ten rodzaj ekfrazy ukazywał scenografię spektaklu lub ją uzupełniał. Definiując pojęcie scenografii, P. Pavis stwierdza: „Scenografia miała dać widzowi pewne wskazówki (dość zresztą ogólne, np. pałac, plac itp.), które pomogłyby mu zlokalizować i rozpoznać miejsce akcji dramatycznej. W dramacie antycznym czy w dramaturgii klasycznej miejsce takie miało charakter uniwersalny” (Pavis 2002, s. v. *Scenografia*). Scenografia organizuje przestrzeń sceniczną, o której P. Pavis mówi, że „Jest to konkretna, skonstruowana przez scenografię przestrzeń, znajdująca się na scenie lub na jej części, bezpośrednio postrzegana przez publiczność. W języku potocznym nazywamy ją po prostu sceną. Podczas spektaklu jest ona dana tu i teraz, jako miejsce, w którym odbywa się gra teatralna. [...] Przestrzeń sceniczna ma charakter znakowy: jest odbieralnym w sposób bezpośredni, konkretnym i materialnym przedmiotem znaczącym, który odsyła widza do przestrzeni oznaczanej, a więc do fikcyjnej przestrzeni dramatycznej. Podwójny status przestrzeni teatralnej

się oczom publiczności, zwracając jej uwagę na ważne elementy scenograficzne bądź rekwizyty, które odgrywały w spektaklu istotną rolę i z tego względu należało je z całą mocą uświadomić widzom. Obydwa rodzaje ekfrazy były stosowane przez wszystkich trzech tragiczków, Ajschylosa, Sofoklesa i Eurypidesa.

Przedmiotem rozważań w tym artykule staną się wybrane ekfrazy scenografii³, które pochodzić będą z tragedii Eurypidesa.

1. Świątynia Artemidy – *Ifigenia w kraju Taurów* w. 69–75

Spośród opisów scenografii, które Eurypides zamieścił w swoich tragediach, ekfaza ukazująca świątynię Artemidy należy do najbardziej poruszających, a równocześnie jest ona głęboko osadzana w dramaturgii całej sztuki.

Już w pierwszej części prologu⁴ znajdujemy pierwszą wzmiankę na ten temat, która pada z ust protagonistki. Mówi ona, że akcja sztuki rozgrywa się w Taurydzie, a sanktuarium, które jest usytuowane w głębi sceny, należy do Artemidy. „W jego wnętrzu odbywają się krwawe ofiary dla bogini (w. 39–41). Ifigenia jednak bardzo lakonicznie mówi o charakterze miejsca, dedykowanego Artemidzie. Zaznacza jedynie, że «tylko imię jej w tym piękne» (w. 36: τοῦνομ' ἦς καλὸν μόνον). Dalszy, krótki komentarz przynosi zagadkowo brzmiące stwierdzenie: «Resztę przemilczę z obawy przed bóstwem» (w. 37: τὰ δ' ἄλλα σιγῶ, τὴν θεὸν φοβουμένη)» (Czerwińska 2015: 205).

Drobiazgowy opis fasady świątyni, wydobywający całą potworność tego miejsca, poeta umieszcza dopiero w drugiej części prologu podczas dialogu pomiędzy Orestesem a Pyladesem. Wówczas przedstawia dokładne usytuowanie budowli scenicznej i opis jej makabrycznego wyglądu. „Obaj bohaterowie w prowadzonej wówczas przez siebie rozmowie z detalami opowiadają o wrażeniu, jakie wywiera na nich budzący grozę wygląd sanktuarium bogini. Dostrzegają «ołtarz, który grecka krew zboczyła» (w. 72: καὶ βωμός, Ἑλλην οὐ κατασάξει φόνος) i to, że «rude od krwi jest zwieńczenie» (w. 73: ἔξ αἰμάτων γοῦν ξάνθ' ἔχει θρηγκώματα) świątyni Artemidy» (Czerwińska 2013: 205). W dalszej

(dramatycznej i scenicznej) sprawia, że odbierana jest ona przez widza w sposób dwojaki: jako rzeczywista przestrzeń sceny i zarazem jako – ukryta i niewidoczna ‘inna scena’, scena wyobrażona, do której tamta pierwsza odsyła. [...] Obraz sceniczny nie jest jednak manifestacją jakiejś nie zobrazowanej, innej rzeczywistości. W większej mierze stanowi on rzeczywistość, która jest rezultatem projekcji widza, zainicjowanej przez grę aktorów i przez wizję inscenizatora konstruującego przestrzeń sceniczną” (Pavis 2002, s. v. *Przestrzeń sceniczna*).

³ Na temat opisów miejsc i ich roli, jaką odgrywają w tragediach Sofoklesa pisze R.R. Chodkowski (2007).

⁴ Na temat prologu pisze G.M.A. Grube (Grube 1961: 315), podkreślając w nim dwudzielną konstrukcję: pierwsza część Ifigenii, a druga Orestesa i Pyladesa. Taki układ pozwala na opis w drugiej części prologu świątyni Artemidy.

rozmowie Orestes pyta Pyladesa: „A widzisz czaszki wiszące na fryzie?” (w. 74: θριγκοῖς δ' ὑπ' αὐτοῖς σκῦλ' ὀρῶις ἠρτημέναι;). Wstrząśnięty tym widokiem Pylades stwierdza: „Tak, szczątki obcych, którzy tu zginęli” (w. 75: τῶν καθανόντων γ' ἀκροθίτια ξένων).⁵

Zastosowana przez Eurypidesa ekfaza jest logiczną konsekwencją sposobu poprowadzenia akcji, znajdując równocześnie głębokie uzasadnienie konstrukcji dramaturgicznej sztuki. Drastyczna wymowa elementów scenograficznych potęguje bowiem napięcie, wywołane zagrożeniem, jakie narasta wokół Orestesa i Pyladesa, potencjalnych ofiar, które mogą stać się kolejnymi „ozdobami” sanktuarium Artemidy.

Sprawą usytuowania i zaaranżowania miejsca scenicznego sztuki zainteresował się Vincenzo Di Benedetto (Di Benedetto, Medda 1997: 139). Zdaniem Di Benedetto elementy architektoniczne, o których jest mowa w tekście, rzeczywiście mogły znajdować się na fasadzie scenicznej świątyni Artemidy, a głowami ofiar był przypuszczalnie szereg wiszących na niej masek. W pozostałej zaś przestrzeni orchestry znajdują się, jak sugeruje uczony, dwie *eisodoi*, jedna łącząca orchesterę z morzem, gdzie wylądowali Orestes i Pylades, druga zaś prowadząca do pałacu królewskiego Toasa (Di Benedetto, Medda 1997: 139).

Dokładne opisanie miejsca akcji i samego sanktuarium jest bardzo ważne ze względów dramaturgicznych. Obrazuje ono bowiem zdumiewające, a równocześnie oburzające Greków obyczaje ofiarne, zgodnie z którymi ofiary zabijano we wnętrzu świątyni, kalając tym samym krwią miejsce poświęcone bogu. Ekfaza służy zatem, po pierwsze, do wyeksponowania barbarzyńskiego charakteru zarówno obrządku ofiarnego, jak i mieszkańców Tauridy (w. 31–32: οὐ γῆς ἀνάσσει βαρβάροισι βάρβαρος Θῶας; „tym barbarzyńskim krajem barbarzyńca włada, król Toas”), po drugie zaś, do uzasadnienia kierunku poprowadzenia akcji *Ifigenii w kraju Taurów*. Opisane miejsce w sposób naturalny implikuje bowiem wydarzenia mające się rozegrać w dalszej części sztuki, a zwłaszcza planowane złożenie w ofierze greckich przybyszów i brzemienne w skutkach spotkanie Orestesa i Pyladesa z Ifigenią, które uruchamia cały ciąg zdarzeń.

2. Świątynia Apollona – *Ion* w. 190–219

W *Ionie* Eurypides zastosował obszerną, niezwykle bogatą ekfrazę świątyni i wyroczni Apollona w Delfach. Przekazuje ją ustami Chóru służebnic Kreuzy w parodosie⁵ tragedii. „Parodos chóru (184–236) – jak zauważa Albin Lesky – także jest małym mimem: kobiety podziwiają dekoracje świątyni. [...] Chór kobiet ateńskich, które towarzyszą Kreuzie, podziwiał rzeźby świątyni i wymienia imiona

⁵ Na temat parodosu w *Ionie* pisze D.J. Conacher (Conacher 1967: 270), omawiając jego strukturę.

przedstawianych przez nie postaci. [...] Pierwsza para strof jest symetrycznie rozdzielona między półchóry; druga strofa wzmacnia tempo partii dzięki zawartej w niej wymianie pytań i odpowiedzi poszczególnych chórzystek” (Lesky 2006: 492).

Powierzenie poszczególnym członkiniom Chóru opisu kolejnych szczegółów scenograficznych i sposób poprowadzenia tej sceny ożywia tę obszerną ekfrazę. Uzasadnia równocześnie wielokrotne powtórzenia sformułowań typu: „Spójrz, popatrz tutaj” (w. 190: ἰδοῦ, τᾶιδ' ἄθρησον); „A popatrz znowu na tego” (w. 201: καὶ μὲν τόνδ' ἄθρησον) lub też: „Przyjaciółko, zwróć tutaj oczy” (w. 193: φίλα, πρόσιδ' ὄσσοις). Mają one zachęcić publiczność do śledzenia wskazywanych kolejno elementów scenografii⁶, przez co ekfrazą tym bardziej przykuwa uwagę widzów (w. 190–218):

- ἰδοῦ, τᾶιδ' ἄθρησον·
Λερναῖον ὕδραν ἐναίρει
χρυσέαις ἄρπαις ὁ Διὸς παῖς·
φίλα, πρόσιδ' ὄσσοις.
- ὄρω· καὶ πέλας ἄλλος αὐ-
τοῦ πανὸν πυρίφλεκτον αἴ-
ρει τις· ἄρ' ὅς ἐμαῖσι μυ-
θεύεται παρὰ πῆναις,
ἀσπιστὰς Ἰόλαος, ὅς
κοινοὺς αἰρόμενος πόνους
Δίωι παιδὶ συναντλεῖ;
- <-> καὶ μὲν τόνδ' ἄθρησον
πτεροῦντος ἔφεδρον ἵππου·
τὰν πῦρ πνέουσαν ἐναίρει
τρισώματον ἀλκάν.
- πάντα τοι βλέφαρον διώ-
κω. σκέψαι κλόνον ἐν τείχεσ-
σι λαίνοισι Γιγάντων.
- ~ᾧδε δερκόμεσθ', ᾧ φίλαι.~
- λεύσσεις οὖν ἐπ' Ἐγκελάδωι
γοργωπὸν πάλλουσαν ἵτυν ...;
- λεύσσω Παλλάδ', ἐμὰν θεόν.
- τί γάρ; κεραυνὸν ἀμφίπυρον
ἔβριμον ἐν Διὸς
ἐκηβόλοισι χερσίν;
- <-> ὄρω· τὸν δάιον
Μίμαντα πυρὶ καταιθαλοῖ.
- <-> καὶ Βρόμιος ἄλλον ἀπολέμοι-
σι κισσῖνοισι βάκτροις
ἐναίρει Γᾶς τέκνων ὁ Βακχεύς.

⁶ Opisując scenę, w której Chór objaśnia wystrój świątyni, G.M.A. Grube (Grube 1961: 262), podkreśla, że choreutki wskazują poszczególne jej elementy dekoracyjne. Mówiąc o kolejnych epizodach znanych mitów, które zostały tam przedstawione, jedna drugiej zwraca tym samym na nie uwagę.

- { – } Spójrz, popatrz tutaj,
Hydrę lernejska zabija
Złotymi sierpami syn Dzeusa,
Przyjaciółko, zwróć tutaj oczy...
- { – } Widzę. O, obok ktoś inny
Unosi pochodnię...
- Kiedyśmy tkwały płótno –
Mówiona nam, Ijolaj z tarczą,
Dzielący wspólne trudy
Wspomaga syna Dzeusa?
- { – } A popatrz znowu na tego –
Na koniu skrzydlatym pędzi,
Ubija ogniem ziejącą
Stworę o trzech tułowiach!
- { – } Na wszystkie strony błądzę oczyma.
Spójrz, na kamiennych ścianach
Bój z Gigantami!
- { – } Popatrzmy tu, przyjaciółki!
- { – } Widzisz jak ona wstrząsa głową Gorgony
I staje przed Enkeladosem?
- { – } Widzę Palladę, moją boginię!
- { – } A ten piorun wkoło ogniem spowity,
Potężny, w Dzeusowych
Z dała godzących dłoniach?
- { – } Widzę, srogięgo Mimansa
Płomieniem w popiół zamienia.
- { – } A znowu Bromios innego
Niewojennym bluszczowym tyrsem
Syna ziemi ubija, Bakcheus!

Opis rzeźb i malowideł w pierwszej części ekfrazy (w. 191–200) dotyczy jednej z prac Heraklesa, jaką było zgładzenie hydry lernejskiej. Przy tej okazji Chór wspomina także Jolaosa, który wspomagał herosa w walce z hydrą. Kolejny opis dotyczy Bellerofonta (w. 202–204). Zgodnie z mitem i obrazem zdobiącym świątynię, bohater ten zabił Chimere, przelatując obok niej na swoim skrzydlatym koniu, Pegazie. Bohaterowi narzucono wykonanie tego zadania w nadziei, że poniesienie przy tej okazji śmierć, ponieważ, podobnie jak na Hippolytosa, padło na niego oskarżenie o próbę uwiedzenia żony innego mężczyzny, Proitosa. Następnie Chór zwraca uwagę na kolejną ozdobę świątyni, jaką była słynna walka mitologiczna, gigantomachia (w. 207). Brali w niej udział zrodzeni z Gai Giganci, którzy pragnęli zdobyć Olimp. Przeciw nim stanął Dzeus wspierany przez innych olimpijczyków i przez Heraklesa. Dalszą część ekfrazy stanowi opis zmagania z Gigantami, ukazując poszczególne ich epizody: walkę Ateny z Enkeladosem, Dzeusa z Mimantem oraz udział Dionizosa w starciu z dziećmi Ziemi (w. 209–219).

Zastanawiające jest to, czy takie bogactwo opisu świątyni, jakie przynosi ekfrazy, istotnie znajdowało odzwierciedlenie w dekoracjach scenicznych, czy

może raczej była to tylko próba przybliżenia i jakby urealnienia miejsca, o którym jest mowa. Przyjmując tę drugą możliwość, ekfrazy służyłaby *de facto* stworzeniu w wyobraźni publiczności iluzji, uobecniając w niej wszystkie te elementy, które zawierał opis. Albin Lesky sugeruje, że „Jest zupełnie nieprawdopodobne, żeby rzeźby rzeczywiście były pokazane na scenie” (Lesky 2006: 492). Trudno jednak ostatecznie orzec, jak tak kwestia w istocie została rozwiązana w teatrze antycznym. Prawdopodobne jest, że opisy nie do końca odpowiadały dekoracjom scenicznym, a zadaniem ekfrazy było stworzenie pełnego ich obrazu, który tylko częściowo został zaprezentowany widzom. Być może potwierdzeniem takiego rozwiązania były tak często powracające w słowach Chóru zwroty, kierujące uwagę na kolejne szczegóły dekoracji. Również Ion w zakończeniu parodosu mówi (w. 233):

πάντα θεᾶσθ', ὅτι καὶ θέμις, ὄμμασι.

Patrzcie na wszystko, co się oglądać godzi.

Oczywiście tymi słowami zwraca się bezpośrednio do Chóru, ale przecież adresatem wszystkich wypowiedzi *dramatis personae* była również, a właściwie przede wszystkim publiczność.

W omawianej ekfrazie Eurypides, poza opisem samej świątyni, odwołał się do szeregu mitów pomocniczych lub niektórych ich motywów. Mity takie mogą pełnić w dramatach funkcję eksplikacyjną bądź ornamentacyjną. W funkcji eksplikacyjnej objaśniają one zawarty w sztuce mit główny, który jest kanwą warstwy fabularnej tragedii. Poprzez odwołanie do podobnych losów innych postaci mitologicznych, zwłaszcza powiązanych z mitem głównym sztuki, ukazują one typowość ludzkich losów lub też wskazują na pewne analogie, na przykład rozmiar klęsk czy zbrodni *dramatis personae* danej sztuki. W funkcji ornamentacyjnej występują zaś takie mity, które nie mają bezpośredniego związku z podstawowym mitem sztuki. Są one wprowadzane dla wzbogacenia przekazu tragedii o nowe wątki mitologiczne, które stanowią element ornamentyki dramatu i stylu poetyckiego twórcy.

W przypadku analizowanej ekfrazy nie wydaje się oczywiste, do której kategorii można zakwalifikować pojawiające się w niej mity, a zatem jaką funkcję miały do spełnienia. Zważywszy na to, że wzmianki mitologiczne stanowią odwołanie do bogatego, wręcz „barokowego” opisu przybytku Apollona, ukazując wspaniałość tego miejsca, można by je uznać za elementy ornamentacyjne. Mógłby za tym przemawiać fakt, że wspomniane aluzje mitologiczne, które zostały zobrazowane w parodosie, były częstymi motywami zdobniczymi w greckiej plastyce i ornamentyce wykorzystywanymi w sztuce architektonicznej oraz rzeźbie monumentalnej. Jednak z uwagi na to, że sposób ukazania w tej tragedii boga⁷

⁷ W literaturze przedmiotu pojawiało się wiele głosów w dyskusji toczonyj na temat wymowy Iona szczególnie w kontekście sposobu ukazania bogów, przede wszystkim zaś Apollona. Inicjując

delfickiego odsłaniał niepiękną prawdę o nim⁸, podobnie jak o innych bogach⁹, może Eurypides pragnął raczej ukazać kontrast pomiędzy wielkością Apollona jako głosiciela prawdy a jego kłamstwami i podstępym uwiedzeniem Kreuzy.

3. Szalas biesiadny – *Ion* w. 1133–1166

Szczególną funkcję przeznaczył Eurypides ekfrazie, którą zmieścił w czwartym *epiesodion* w *Ionie*. Tę część dramatu A. Lesky słusznie określił „aktem posłańca” (Lesky 2006: 497), ponieważ ze 122 wierszy całej sceny kwestia Sługi, pełniącego tę rolę, wypełnia aż 106 wierszy, nie licząc jego rozmowy z Przodownicą Chóru, inicjującej czwarte *epiesodion*. Najważniejszy komunikat, jaki miał Sługa do przekazania Chórowi, pada właśnie w początkowych wersach. Informuje, że przygotowany przez Kreuzę zamach na Iona został okryty, a ona sama, decyzją władz Delf, została skazana na śmierć. Po tym lakonicznym stwierdzeniu Sługa rozpoczyna szczegółową relację z przebiegu wydarzeń, które poprzedziły zakomunikowaną przez niego

rozpatrywanie tej kwestii, Q. Cataudella (Cataudella 1976: 110) stawia symptomatyczne pytanie: „Lo *Ione* è una tragedia religiosa o antireligiosa?” W dalszej części swoich rozważań kładzie nacisk na formę tej sztuki, stwierdzając, że *Ion* należy do grupy dramatów, które łączą w sobie elementy tragiczne z komicznymi. Zalicza do nich *Helenę*, *Ifigenię w kraju Taurów* i *Orestesa*, które, w jego opinii, w literaturze nowożytnej nazywane są komediami (127). Taką klasyfikację dramatu uznaje za ważną, gdy chce się odpowiedzieć na pytanie, czy ma ona wydźwięk religijny czy antyreligijny. Zauważa, że choć dochodzi w niej do brutalnych oskarżeń bóstw (Apollo jest przecież winny uwiedzenia Kreuzy i kłamstw), to jednak istotne jest to, że konwencja sztuki zakłada doprowadzenie zawikłanych wydarzeń do pomyślnego końca, a sam bóg mimo wszystko czuwa nad losem Iona i skrzywdzonej przez siebie Kreuzy. Zdaniem Q. Cataudella, paradoks polega na tym, że Eurypides unicestwia wprawdzie godność boga jako sprawcy intrygi, jednak łączy krytykę mitu z jego dramaturgicznym wystawieniem (Ibidem: 121). Znacznie bardziej radykalny w sądach jest G. Murray, który stwierdza: „Ecco qui i vostri dèi, ecco le vostre leggende, guardateli un po' se vi piacciono!” (Murray 1932: 256).

⁸ Pisząc o Apollonie w tym dramacie, K. Matthiessen (Matthiessen 2004: 63) pomija ten aspekt postawy boga. Zwraca natomiast uwagę na to, że dziecko porzucone przez matkę, Kreuzę, zostało uratowane przez Apollona, by po latach mogło znaleźć się pod opieką męża Kreuzy, Ksuthosa.

⁹ J. Łanowski, omawiając tę kwestię, stwierdza, że w przedstawionej przez Eurypidesa wersji mitu „bóg, głosiciel Prawdy, zaczyna kłamać świadomie i z premedytacją. [...] Moralność bóstw, jaką przedstawia ta sztuka, jest żalonna, a przecież człowiek pragnie, aby bogowie byli od niego lepsi. [...] Najostrzejszym zabiegiem pisarskim, jaki zastosował grecki dramaturg, jest ten, że niepiękną prawdą o Apollonie odsłania się w ciągu całej sztuki właśnie przed oczyma jego własnego syna, co więcej, żarliwego czciciela i sługi. [...] ...i właśnie ten chłopiec dowiadyuje się coraz więcej przykrych prawdy o bogu głosicielu Prawdy. Niektóre interpretacje chciałyby tu dostrzec tylko ateńską niechęć do sympatyzujących ze Spartą Delf, ale nie zapominajmy, że krytyka trafia nie tylko w Apollona, że jest boskimi uwodzicielem nie płacącym za krzywdy są w oczach Ijona i Dzeus, i Posejdon, że Atena solidaryzuje się z Apollonem. [...] Ta pogodna tragedia ma w sobie gorzką ironię” (J. Łanowski, *Słowo wstępne*, [w:] Eurypides, *Tragedie*. T. 1, przeł. J. Łanowski. Warszawa: PIW 1967, s. 355.

katastrofę. Opowiada o przygotowaniach do uczty, podczas której miał być zrealizowany plan zemsty Kreuzy. Mówi o wytyczeniu miejsca, w którym miał stanąć szałas, o jego konstrukcji, by następnie drobiazgowo opisać jego bogate wyposażenie, odzwierciedlające przepych organizowanej uczty (w. 1133–1166):

ὁ δὲ νεανίας
 σεμνῶς ἀτοίχους περιβολὰς σκηνωμάτων
 ὀρθοστάταις ἰδρῦεθ', ἡλίου βολὰς
 καλῶς φυλάξας, οὔτε πρὸς μέσας φλογὸς
 ἀκτίνας οὔτ' αὖ πρὸς τελευτώσας βίον,
 πλέθρου σταθμῆσας μῆκος εἰς εὐγωνίαν,
 μέτρημ' ἔχουσιν τοὺν μέσῳι γε μυρίων
 ποδῶν ἀριθμόν, ὡς λέγουσιν οἱ σοφοί,
 ὡς πάντα Δελφῶν λαὸν ἐς θοίνην καλῶν.
 λαβὼν δ' ὑφάσμαθ' ἱερὰ θησαυρῶν πάρα
 κατεσκίαζε, θαύματ' ἀνθρώποις ὄραν.
 πρῶτον μὲν ὀρόφῳ πτέρυγα περιβάλλει πέπλων,
 ἀνάθημα Δίου παιδός, οὗς Ἥρακλῆς
 Ἄμαζόνων σκυλεύματ' ἤνεγκεν θεῶι.
 ἐνῆν δ' ὑφάνται γράμμασιν τοιαῖδ' ὑφαί·
 Οὐρανὸς ἀθροίζων ἄστρ' ἐν αἰθέρος κύκλῳ·
 ἵππους μὲν ἦλαυν' ἐς τελευταίαν φλόγα
 Ἥλιος, ἐφέλκων λαμπρὸν Ἑσπέρου φάος·
 μελάμπεπλος δὲ Νυξ ἀσειρωτον ζυγοῖς
 ὄχημ' ἐπαλλεν, ἄστρα δ' ὠμάρτει θεῶι·
 Πλειὰς μὲν ἦι μεσοπόρου δι' αἰθέρος
 ὅ τε ξιφῆρης Ὠρίων, ὑπερθε δὲ
 Ἄρκτος στρέφουσ' οὐραῖα χρυσοῖσιν πόλῳι·
 κύκλος δὲ πανσέληνος ἠκόντιζ' ἄνω
 μηνὸς διχῆρης, Ἰάδες τε, ναυτίλοις
 σαφέστατον σημεῖον, ἧ τε φωσφόρος
 Ἔως διώκουσ' ἄστρα. τοίχοισιν δ' ἐπι
 ἤμιπσχεν ἄλλα βαρβάρων ὑφάσματα·
 εὐηρέτους ναῦς ἀντίας Ἑλληνίσιν
 καὶ μιξόθηρας φῶτας ἵππειας τ' ἄγρας
 ἐλάφων λεόντων τ' ἀγρίων θηράματα.
 κατ' εἰσόδους δὲ Κέκροπα θυγατέρων πέλας
 σπείραισιν εἰλίσσοντ', Ἀθηναίων τινὸς
 ἀνάθημα, χρυσοῦς τ' ἐν μέσῳι συσσιτίῳι
 κρατήρας ἔστιθ'.

Młodzian,

Tak, jak się godzi, zarys szałas
 Kołkami wytknął, żaru słonecznego
 Zręcznie unika, promieni południa
 Ani zachodu kierunku nie bierze.
 Długość jednego boku pletr, pod kątem prostym

Tak przestrzeń w środku ma dziesięć tysięcy
Stóp, jak to zwykli określać uczeni.
Bo całe Delfy chciał sprosić na ucztę.
Bierze ze skarbców kosztowne tkaniny
Dla ocienienia, istny cud popatrzeć.
Wpierw na dach kładzie osłonę z tkaniny
Dar Dzeusowego syna, a Herakles
Przyniósł go bogu łupiąc Amazonki.
Takie zaś na nim haftowano sceny:
Uranos kręgiem zbiera gwiazdy w niebie,
Popędza konie ku ostatnim błyskom
Helios, za sobą wlecze świt Wieczoru,
Noc w ciemnych szatach, w dwukonnym zaprzęgu,
Wóz popędzała, za nią gwiazdny orszak,
Plejada mknęła przez środek eteru
I Orion z mieczem, a zaś Niedźwiedzica
Zwiesza swój ogon nad złotym biegunem.
Krań pełni, która połowi miesiące,
Przyświecał z góry. Hyjady, żeglarzom
Znak najpewniejszy, i niosąca światło
Eos, popędza gwiazdy. A na ścianach
Inne zawiesił tkaniny barbarów.
Piękne wiosłowce naprzeciw naw greckich,
Dziki półzwierze, łowy na jelenia
Konne i pościg za lwami.
U wejścia zaś dał Kekropsa z córkami,
Jak swe wężowe skręca zwoje, wotum
Przybysza z Aten. Pośrodku tej sali
Stawia kraterę.

Podobnie jak przy opisie świątyni Apollona na początku sztuki, tak i tu Eurypides posługuje się ekfrazą, która ma ukazać bogactwo i splendor opisywanego miejsca. Uwagę zwraca tu przede wszystkim drobiazgowość tej deskrypcji. „Namiot świąteczny i jego wielkość, dywany i ich zdobienia [...] poeta opisał z najdrobniejszymi szczegółami” (Lesky 2006: 498). Zastanawiające jest, jaki cel przyświecał Eurypidesowi przy zastosowaniu tego rodzaju ekfrazy, a tym samym, jaką funkcję dramaturgiczną nadał jej w strukturze sztuki. Nie ulega wątpliwości, że miała ona do spełnienia swoje zadanie. Tragedia grecka bowiem „nie asymiluje niczego, co bezpośrednio nie sprzyja myśli tragicznej” (Kitto 1997: 32). Posiłkuje się zatem tylko tym, co ma bezpośredni związek z ideą dramatu, konstytuującą się w całym jego przebiegu. Dlatego też, jak słusznie ujmuje to H.D.F. Kitto: „Nadzieję na wyjaśnienie formy i stylu poszczególnych sztuk bądź grup sztuk możemy mieć wtedy, jeśli w jakiś sposób uda nam się dotrzeć do wpisanej w nie koncepcji tragedii” (Kitto 1997: 8). Z tego zaś wynika, że zarówno zastosowanie przez Eurypidesa ekfrazy, opisującej w *Ionie* namiot, jak i jej umiejscowienie musiały być przemyślane i zgodne z zamysłem poety.

Scena rozgrywająca się w czwartym *epeisodion* rozpoczyna się dynamicznie. Na scenie – jak zostało to już powiedziane wcześniej – pojawia się Sługa Kreuzy, który z wyraźnym zaaferowaniem i pośpiechem szuka swej pani z ostrzeżeniem o grożącym jej niebezpieczeństwie. Dlatego nawiązuje rozmowę z Chórem, którym są zaufane służebnice Kreuzy. Po szybkiej wymianie zdań między nimi następuje wspomniana ekfrazja – długa, wręcz epicka. Podczas niej Eurypides zwalnia tempo akcji, która następnie znów nabiera tempa, gdy Sługa relacjonuje przebieg uczty. Mówi o gwarze biesiadników, zaaferowaniu Starca podającego Ionowi puchar z trucizną, o poruszeniu na wieść o złej wróżbie, wylaniu przez Iona na ziemię wina z trucizną, a następnie o pojawieniu się chmury gołębi i agonii jednego z nich po wypiciu wina z trucizną, a także o odkryciu zamachu na życie Iona i przyznaniu się Starca do udziału w planie zemsty Kreuzy, a w końcu pospiesznym udaniu się biesiadników do władz delfickich. Wówczas następuje moment kulminacyjny – zostaje ogłoszony wyrok skazujący Kreuzę na śmierć i rozpoczynają się jej poszukiwania, w których bierze udział całe miasto. Widz z coraz większym zaangażowaniem śledzi wszystkie te wydarzenia. Przy ich opisie Eurypides zastosował bowiem *climax*, zasadę narastającego napięcia akcji, która intensyfikuje dynamikę sztuki, pogłębiając równocześnie jej ekspresję dramaturgiczną.

Schemat tej sceny przybiera zatem układ: dynamika – zwolnienie tempa – dynamika wraz jej punktem kulminacyjnym. W takiej konstrukcji sceny omawiana ekfrazja przyjmuje zatem funkcję retardacyjną, a zwolnienie tempa akcji okazuje się świadomym zabiegiem poety dla zintensyfikowania napięcia publiczności, która z rosnącą ekscytacją i niepokojem oczekuje na dalszy rozwój wypadków.

Analiza omawianej ekfrazy skłania do jeszcze jednej refleksji. Podobnie jak w przypadku opisu świątyni, także i tutaj poeta odwołuje się do szeregu wzmianek mitologicznych, których obrazy zostały przedstawione na tkaninach, ozdabiających wyposażenie namiotu. Z uwagi na retardacyjny charakter ekfrazy w tym przypadku można jednak zaryzykować stwierdzenie, że nawiązania do mitów mogą mieć tu jedynie charakter ornamentacyjny, bez nadawania im dodatkowych znaczeń. Ich rola sprowadza się przede wszystkim do chwilowego tylko zatrzymania uwagi publiczności na barwnym opisie miejsca, w którym miały się rozegrać oczekiwane w napięciu wypadki dramaturgiczne.

4. Wizja zaświatów – *Alkesis* w. 252–269

Wizja zaświatów w *Alkestis* Eurypidesa jest szczególnym rodzajem dramaturgicznej ekfrazy. Ukazuje bowiem sugestywny obraz świata podziemnego, który tylko poprzez słowa protagonistki zostaje uobecniony w wyobraźni widzów.

Ekfrazy miejsca w dramacie dotyczyła z reguły opisu wizualnie przedstawionej w teatrze scenografii lub przynajmniej tych jej elementów, które odgrywały istotną rolę w dramaturgii sztuki. Zdarzały się jednak przypadki, w których prezentowane miejsce w ogóle nie było dostępne oczom widzów, pojawiając się jedynie w opisach dokonywanych przez *dramatis personae*. Tak było w *Ionie*, gdy Sługa Kreuzy opowiadał Chórowi, i oczywiście widzom, o miejscu uczty, zdając szczegółową relację z wystroju namiotu. W takich przypadkach ekfrazy dramaturgiczna zbliżała się swym charakterem do ekfrazy retorycznej. W retoryce jej założeniem było przywoływanie obrazu, którego nie można było mieć przed oczyma podczas dokonywania jego deskrypcji. Pisze o tym R. Popowski (Popowski 2004: 34–35):

Z natury rzeczy ekfrazy jako część wygłaszanej mowy nie opisywała osób ani przedmiotów obecnych przed słuchaczami, lecz [...] rzeczy **odległe**, a nawet **wyimaginowane**. Przedmiotem ekfrazy mogą być miejsca (np. ogród, łąka, plaża, miasto, wyspa, pustynia), pory roku (np. wiosna, lato), osoby, zdarzenia (np. wojna, głód, trzęsienie ziemi), okoliczności (np. czas pokoju), rzeźby, obrazy, oręż, sprzęty.

Wizja zaświatów w *Alkestis*, której przedmiotem stały się właśnie rzeczy „odległe”, jedynie „wyimaginowane”, odpowiada zatem założeniom ekfrazy retorycznej, ukazując odbiorcy uobecniony tylko słowami protagonistki obraz świata podziemnego. Jego opis został zamieszczony na początku drugiego *epeisodion*, podczas którego poeta ukazał scenę pożegnania Alkestis z mężem i dziećmi. Wówczas pojawia się w wyobraźni umierającej bohaterki jej podróż do podziemnego królestwa Hadesa (w. 252–269):

Αλ. ὀρώ δίκωπον ὀρώ σκάφος ἐν λίμναι·
νεκῶν δ' πορθμεὺς
ἔχων χέρ' ἐπὶ κοντῶι Χάρων
μ' ἤδη καλεῖ· Τί μέλλεις;
ἐπίγυ· σὺ κατείργεις· τάδε τοί με
σπερχόμενος ταχύνει.

Αδ. οἴμοι· πικράν γε τήνδε μοι ναυκληρίαν
ἔλεξας· ὦ δύσδαιμον, οἶα πάσχομεν.

Αλ. ἄγει μ' ἄγει τις, ἄγει μέ τις (οὐχ
ὀράϊς;) νεκῶν ἐς ἀλάν,
ὑπ' ὄφρῦσι κυαναυγέσι
βλέπων πτερωτὸς Ἄιδας.
τί ρέξεις; ἄφες, οἶαν ὁδὸν ἅ δει-
λαιοτάτα προβαίνω.

Αδ. οἰκτρὰν φίλοισιν, ἐκ δὲ τῶν μάλιστ' ἐμοὶ
καὶ παισίν, οἷς δὴ πένθος ἐν κοινῶι τόδε.

Αλ. μέθετε μέθετέ μ' ἤδη·
κλίνατ', οὐ σθένω ποσίν.
πλησίον Ἄιδας, σκοτία
δ' ἐπ' ὄσσοισι νῦξ ἐφέρπει.

- Alk.: Widzę łódź, widzę dwa wiosła ...
 A przewoźnik umarłych
 Charon, z ręką na żerdzi,
 Woła mnie już: „Nie zwlekaj!
 Spiesz się, bo mnie zatrzymujesz!”
 Tak mnie gwałtem popędza.
- Ad.: O strasznej dla mnie mówisz tu przeprawie,
 Nieszczęsna! Jakież my męki cierpimy!
- Alk.: Wloką mnie, wloką – nie widzisz? –
 Do siedzib zmarłych.
 Spod czarnych brwi
 Patrzy na mnie skrzydlaty – Hades.
 Czego chcesz? Puść mnie! Straszna
 To dla mnie, biednej, droga.
- Ad.: I bliskim smutna, a dla mnie najbardziej
 I dzieci wspólnie ze mną bolejących!
- Alk.: Puśćcie mnie, puśćcie już teraz –
 Połóżcie. Nogi osłabły.
 Hades już blisko,
 Czarna noc zasnuwa mi oczy.

Lęk przed śmiercią podsuwa umierającej Alkestis wyobrażenia drogi, jaką musi przebyć, by dotrzeć do świata zmarłych. W jej niepokojącej wizji pojawiają się odniesienia do greckich wyobrażeń o świecie podziemnym, do którego odchodzi dusza. Jej przewodnikiem w drodze do Hadesu jest Charon. Do jego obowiązków należało przeprowadzenie dusz zmarłych przez bagna Acherontu. Ponieważ nurty tej rzeki były nieomal nieruchome, Charon nakazywał duszom wiosłowanie, podczas gdy on sam tylko sterował łodzią. Tak też widzi Alkestis swoją podróż do krainy zmarłych: w majaczeniu przedśmiertnym mówi o wiosłach, o Charonie, który niecierpliwie nawołuje ją do swojej łodzi, a w końcu przemocą wlecze ją w zaświaty. Wyobraźnia podsuwa też protagonistce obraz Hadesa, boga zmarłych. Jawi jej się jako skrzydłata postać, która, spoglądając na nią spod czarnych brwi, budzi w niej przerażenie.

W majakach przedśmiertnych bohaterki pojawiają się odwołania do niektórych tylko elementów świata podziemnego. A choć są one jak pojedyncze tylko fragmenty mozaiki, to jednak słuchacze tej przejmującej wypowiedzi protagonistki, tak dobrze znający wyobrażenia o świecie podziemnym, mogli zbudować w swojej wyobraźni cały obraz krainy umarłych i drogę, w którą wkrótce wyruszy Alkestis.

Warto zastanowić się nad funkcją dramaturgiczną, jaką nadał Eurypides omawianej ekfrazie. Dla jej ustalenia ważne są, jak sądzę, dwie kwestie. Pierwszą jest lokalizacja, a więc miejsce zamieszczenia ekfrazy w sztuce. Nie bez przyczyny Eurypides posłużył się nią w drugim *episodion*, które w całości wypełnia pożegnanie małżonków, gdy na scenie, co ważne, są obecne również ich dzieci. Przysłuchują się one snutej przez matkę wizji śmierci, którą kończy skierowanymi do nich słowami (w. 270–272):

τέκνα τέκν', οὐκέτι δὴ
 οὐκέτι μάτηρ σφῶιν ἔστιν.
 χαίροντες, ὦ τέκνα, τὸδε φάος ὀρώϊτον.

Dzieci me, dzieci, już nie ma,
 Już nie ma waszej matki!
 Niech wam, zdrowym, przyświeca dzień jasny!

Zacytowane wiersze ukazują rozpacz Alkestis, która musi opuścić swoje potomstwo. Do jej własnego lęku przed śmiercią dołącza się zatem obawa także o osierocane przez nią dzieci. Myśl tę rozwija w dalszych wersach, gdy żegnając się z nimi, będzie zwracać się najpierw do synka Eumelosa, a później do córki (w. 309–323).

A zatem miejsce, w którym pojawia się w sztuce ekfrazy, i jej kontekst dramaturgiczny odgrywają tu bardzo istotną rolę. Opis zaświatów niesie bowiem ze sobą ogromny ładunek emocjonalny, ewokując u widzów uczucia litości i trwogi (*eleos* i *fobos*). Zgodnie z przekazem Arystotelesa w *Poetyce*, „litość wzbudza w nas nieszczęście człowieka niewinnego, trwogę natomiast nieszczęście człowieka, który jest do nas podobny” (Arystoteles 1988: 1453a 2). Oznacza to, że widz współodczuwa wraz z Alkestis jej cierpienia, a równocześnie ogarnia go trwoga na myśl, że losy bohaterów, stanowiące przeciwieństwo paradygmat kondycji ludzkiej, są udziałem każdego człowieka.

Drugą kwestią, która zaważyła na funkcji, jaką Eurypides nadał ekfrazie, jest sposób przedstawienia protagonistki sztuki w kontekście całego dramatu. W przypadku *Alkestis* nie mamy do czynienia z tragedią *sensu stricto*, ale z tragikomedią (Barnes 1968: 22–36), wprowadzoną przez Eurypidesa nową formą dramatu. Warstwa fabularna omawianej sztuki ma wyraźnie melodramatyczne zabarwienie, a swoją realizację znajduje w konwencji tragikomicznej, której istotną cechą jest jej nabudowanie na nieprawdopodobieństwie. Sytuacja wykreowana w *Alkestis*, zakorzeniona w ludowej fantastyce i baśniowości, „w której istnieją herosi pokonujący śmierć, zdaje się bowiem łamać wszelkie zasady, obowiązujące w realnym życiu. Poprzez odwołanie się do ironicznej struktury sztuki¹⁰ poeta poddaje krytycznej analizie treści mitu, osiągając tym nieoczekiwany, wykraczający daleko poza dosłowność opowieści, efekt” (Czerwińska 2005: 831). Eurypides kładzie cudzysłów ironii¹¹ zarówno na jej warstwę fabularną, jak i na wizerunki większości postaci. Ironiczna wymowa tej sztuki nie dotyczy jednak postaci Alkestis. Ją można zestawić z bohaterką innej tragikomedii, z Ifigenią w *Ifigenii w kraju Taurów*. W sposobie kreowania protagonistki tej sztuki Eurypides „poszedł drogą tylekroć sprawdzoną w jego tragediach, tworząc postać bohaterki niemal takie-

¹⁰ Na ten temat pisali między innymi Smith (1968: 37–56); Barnes (1968: 22–36).

¹¹ Kwestia ironii sztuki jest, w opinii K. von Fritza, powiązana z jej szczęśliwym zakończeniem (Fritz 1968: 80–84).

go formatu jak Medea. Wyposażył ją bowiem w potencjał dramaturgiczny, który w równym stopniu sprawdziłby się w formie tragicznej dramatu” (Czerwińska 2013: 297).

Słowa opisujące Ifigenię bez wahania można odnieść do Alkestis. Uzasadnia to rola, jaką Eurypides wyznaczył dla niej w tworzonej przez siebie sztuce, a także zamierzone skonstruowanie jej z wizerunkami innych postaci, którym nadał rysy *stricte* komiczne (między innymi: Admet¹², Feres¹³, Thanatos, Herakles). Przy kreowaniu portretu protagonistki niezwykle ważną rolę odgrywa omawiana ekfrazja. Ukazuje ona tragizm losów bohaterki osadzony w kontekście całej sztuki: jej poświęcenie, dobrowolne oddanie życia dla ocalenia Admeta, rozpacz z powodu opuszczenia kochanego mężczyzny, z którym musi się rozłączyć, skoro wybrała śmierć, a w końcu ból matki rozstającej się już na zawsze ze swoimi dziećmi. W snutej przez nią wizji zaświatów ogniskują się wszystkie jej cierpienia i niepokoje, na które jeszcze nakłada się naturalny dla człowieka lęk przed śmiercią. Wymowę całej sztuki, a przed wszystkim los jej głównej bohaterki pogłębia pieśń Chóru, tragiczna w swoim brzmieniu, śpiewana w czwartym *stasimon*. Nakłada ona cudzysłów ironii na szczęśliwe zakończenie sztuki, które tylko z pozoru może być odczytane jako *happy end*. W kondycję ludzką nie może być przecież wpisane pokonanie śmierci. Marzenia o tym snują jedynie baśnie zanurzone w fantastyce ludowej. W realnym życiu istnieją inne prawa. Im podlega każdy człowiek, który zawsze na końcu swej drogi musi zmierzyć się ze śmiercią¹⁴.

ἐγὼ καὶ διὰ μούσας
καὶ μετάρσιος ἦιξα, καὶ
πλείστων ἀψάμενος λόγων
κρείσσον οὐδ' ἂν Ἀνάγκας
ἠῆρον οὐδέ τι φάρμακον (w. 962–966).

δαμάξεις σὺ βίαι σίδαρον,
οὐδέ τις ἀποτόμου
λήματός ἐστιν αἰδώς.
καὶ σ' ἐν ἀφύκτοισι χερῶν εἶλε θεὰ δεσμοῖς.
τόλμα δ' οὐ γὰρ ἀνάξεις ποτ' ἔνερθεν
κλαίων τοὺς φθιμένους ἄνω (w. 981–988).

Ja, dzięki Muzom, się wzniosłem
W przestworza,
Wielu tknąłem się nauk –
Silniejszego nic od Ananke
Nie znalazłem – żadnego lekarstwa... (w. 962–966)

¹² Na temat relacji Admeta z Chórem pisze Rosenmeyer (1968: 65–70).

¹³ Postać Feresy została zinterpretowana przez T.G. Rosenmeyera (Rosenmeyer 1968: 71–79).

¹⁴ Komentując konstrukcję *Alkestis*, R.E. Harder (Harder 1993: 145–146) stwierdza, że motyw śmierci przenika całą sztukę i w tym aspekcie należy rozpatrywać wykreowany w niej wizerunek protagonistki.

I ciebie też chwyciła bogini
W więzy rąk, którym uciec nie można.
Wytrwaj. Bo nigdy nie wskrzesisz
Przez płacz tych, którzy umarli (w. 981–986).

Na los Alkestis należy spojrzeć zwłaszcza przez pryzmat tej pieśni Chóru, która nie „odczarowuje” śmierci. Przeciwnie, potwierdza tylko jej nieuchronność.

Oznacza to, że ekfaza, głęboko zakorzeniona w kontekście całej sztuki, miała niezwykle istotne znaczenie przy kreowaniu wizerunku Alkestis. Pozwalała na sportretowanie protagonistki na miarę heroiny tragicznej, a równocześnie na ukazanie całego tragizmu sytuacji dramaturgicznej, w której została osadzona przez Eurypidesa.

Przedstawiony materiał egzemplifikacyjny, zaczerpnięty z dzieł Eurypidesa, pozwala wskazać zadania, które miała do spełnienia ekfaza miejsca, oraz funkcje, jakie nadawał jej dramaturg w swoich utworach. Pod względem formalnym mogła ona albo ukazywać wizualnie dostępną, bo przedstawioną w teatrze scenografię (Świątynia Artemidy), albo też uzupełniać ją o dodatkowe szczegóły (świątynia Apollona). Mogła również opisywać miejsca, które nie były eksponowane bezpośrednio przed oczyma widzów (namiot w *Ionie*) bądź też odległe czy nawet wyimaginowane, jak było w przypadku wizji zaświatów w *Alkestis*.

Ekfaza miejsca pełniła różnorodne funkcje w konstrukcji dramatu. Służyła ona do dokonania pogłębionych charakterystyk, na przykład miejsca i jego specyfiki, co miało bezpośredni związek z wydarzeniami sztuki i kierunkiem jej poprowadzenia (Świątynia Artemidy). Mogła też służyć ukazaniu kontrastu, jaki zachodził pomiędzy opisywanym miejscem a osobą, którą ono reprezentowało (Świątyni Apollona). Ekfaza pozwalała również na ukazanie tragicznych losów bohatera, mając równocześnie istotny wpływ na sposób kreowania jego wizerunku. Ten rodzaj deskrypcji niósł ze sobą ogromny ładunek emocjonalny, który w sposób szczególny oddziaływał na odbiorców (wizja zaświatów). Ekfaza mogła także przyjmować funkcję retardacyjną, zwalniając wprawdzie tempo akcji, ale budując tym samym napięcie dramaturgiczne (szałas w *Ionie*).

Konkludując, można więc powiedzieć, że rolą ekfrazy było „dostarczenie przeżyć estetycznych, poruszenie uczuć, a także przekazanie informacji” (Popowski 2004: 34).

Bibliografia

- Arystoteles (1988). *Poetyka*, [w:] Arystoteles, *Retoryka. Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Barnes H.E. (1968). „Greek Tragicomedy”, [w:] *Twentieth century interpretations of Euripides' Alcestis*, J.R. Wilson (ed.). New Jersey: Prentice-Hall. 22–36.
- Cataudella, Q. (1976). „Lektura dello 'Ione' Euripideo”, [w:] *Euripide. Letture critiche*, a cura di O. di Longo. Milano: Mursia editore. 110–127.

- Chodkowski, R.R. (2007). „Na granicy obrazu scenicznego i słowa, czyli audioskrypcja supletywna w teatrze Sofoklesa”, [w:] *From Antiquity to Modern Times Classical Poetry and Its Modern Reception. Essays in Honour of Stanisław Stabryła*. Jerzy Styka (ed.). Kraków: Księgarnia Akademicka. 111–128.
- Conacher, D.J. (1967). *Euripidean Drama. Myth, Theme and Structure*. Toronto: University of Toronto Press.
- Czerwińska, J. (2004). „Fantastyka i baśniowość w ‘Alkestis’ Eurypidesa” (Le fantastique et le surnaturel dans ‘l’Alceste’ d’Euripide), [w:] *Thaleia. Humor w antyku*. G. Malinowski (ed.). „Classica Wratislaviensia” XXIV, 18–33.
- Czerwińska, J. (2005). „Eurypides i jego twórczość dramatyczna oraz mniejsi tragediopisarze”, [w:] *Literatura Grecji starożytnej*, t. I, *Epika-Liryka-Dramat*, pod red. H. Podbielskiego. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL. 771–876.
- Czerwińska, J. (2013). *Innowacje mitologiczne i dramaturgiczne Eurypidesa. Tragedia. Tragikomedie*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Di Benedetto, V., Medda, E. (1997). *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*. Torino: Einaudi.
- Euripides (1937). *Euripidis Fabulae*, vol. 2, ed. G. Murray. Oxonii: Oxford University Press.
- Euripides (1947). *Euripidis Fabulae*, vol. 1, ed. G. Murray. Oxonii: Oxford University Press.
- Euripides (1978). *Euripidis Fabulae*, vol. 3, ed. G. Murray. Oxonii: Oxford University Press.
- Eurypides (1967). *Tragedie*, t. 1, przeł. i oprac. J. Łanowski. Warszawa: PIW.
- Eurypides (1972). *Tragedie*, t. 2, przeł. i oprac. J. Łanowski. Warszawa: PIW.
- Eurypides (1980). *Tragedie*, t. 3, przeł. i oprac. J. Łanowski. Warszawa: PIW.
- Filostrat Starszy (2004). *Obrazy*, przeł. R. Popowski. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Fritz, K. von (1968). „The Happy Ending of Alcestis”, [w:] *Twentieth century interpretations of Euripides’ Alcestis*, J.R. Wilson (ed.). New Jersey: Prentice-Hall. 80–84
- Grube, G.M.A. (1961). *The Drama of Euripides*. London: Barnes & Noble.
- Harder E.E. (1993). *Die Frauenrollen bei Euripides. Untersuchungen zu Alkestis, Medea, Hekabe, Erichtheus, Elektra, Troades und Iphigeneia in Aulis*. Stuttgart: M&P Verlag für Wissenschaft und Forschung.
- Lakoff, G., Johnson, M. (1988). *Metafory w naszym życiu*, przeł. i wstęp. opatrzyl Tomasz P. Krzeszowski. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Lesky, A. (2006). *Tragedia grecka*, przeł. M. Weiner. Kraków: Homini.
- Longo, O. (1976). *Euripide. Letture critiche*. Milano: Mursia editore.
- Łanowski, J. (1967). *Słowo wstępne*, [w:] Eurypides, *Tragedie*. t. 1, przeł. i oprac. J. Łanowski. Warszawa: PIW.
- Matthiessen, K. (2004). *Euripides und sein Jahrhundert*. München: Verlag G.C. Beck.
- Murray, G. (1932). *Euripidem e i suoi tempi*, trad. it. di N. Ruffini. Bari: Laterza.
- Pavis, P. (2002). *Słownik terminów teatralnych*, wstęp A. Ubersfeld, przekł. S. Świontek. Wrocław: Ossolineum.
- Philostrati maioris (1893). *Imagines*. O. Benndorf and K. Schenkl (ed.). Leipzig: Teubner.
- Popowski, R. (2004). „Starożytny przewodnik po neapolitańskiej pinakotece”, [w:] Filostrat Starszy, *Obrazy*, przeł. R. Popowski. Warszawa: Prószyński i S-ka. 13–87.
- Rosenmeyer, T.G. (1968). „The Chorus and Admetus”, [w:] *Twentieth century interpretations of Euripides’ Alcestis*, J.R. Wilson (ed.). New Jersey: Prentice-Hall. 65–70.
- Smith, W.D. (1968). „The ironic structure in Alcestis”, [w:] *Twentieth century interpretations of Euripides’ Alcestis*, J.R. Wilson (ed.). New Jersey: Prentice-Hall. 37–56.