

Taniec jako źródło kultury

Homerowe heksametry to „muzyka do tańca”. Taką — rewolucyjną, jak twierdzi wydawca — hipotezę proponuje Amirthanayagam David (2006), młody amerykański filolog pochodzenia hinduskiego. Indyjskie korzenie autora akurat w tym przypadku są istotne, bowiem współczesne rekonstrukcje mowy antycznych Greków, z braku greckich źródeł, czerpią inspiracje od uczonych znawców sanskrytu. Języki starożytnych Indii i Grecji należą do rodziny języków indoeuropejskich (Anthony, 2000). Sanskryccy mędrcy na długo przed Chrystusem poczynili sporo trafnych obserwacji i wykształcili cały szereg pojęć szczególnie przydatnych do opisu języka tonicznego. Mowa antycznych Greków, podobnie jak starożytnych Hindusów, posiadała bowiem akcent muzyczny, a nie dynamiczny, jak większość języków współczesnych w Europie, z polskim na czele. Dionizjos z Halikarnasu, retor z czasów Augusta, twierdził, że Grecy akcentowaną sylabę wymawiali generalnie o kwintę wyżej od sylab nieakcentowanych. I taki pogląd utrwalił się później w akademickich opracowaniach. David tej teorii nie kwestionuje, ale ją rozwija i w zaskakujący sposób przeobraża, przywracając greckiej mowie także akcent dynamiczny, *iktus*. Przy czym jego pomysł interpretacyjny jest tak radykalny, że szczegółowe kwestie filologiczne nabierają nagle wymiaru fundamentalnego i rzeczywiście rewolucyjnego: grecka kultura rodziła się w tańcu!

O tańcu jako źródle kultury wspomniano oczywiście wcześniej. Już w połowie XX wieku wybitny muzykolog z Monachium, Thrasybulos Georgiades (1949, 129-142), dostrzegł ślady homeryckiego eposu w popularnym greckim tańcu *syrtós kalamatianós*. Jest to typowy taniec w kręgu z podziałem kroków na długie i krótkie, zwykle w proporcji 3:2. David (2006, 102-111) zauważył, iż jeden z licznych wariantów tego tańca, zwany po prostu *syrtós*, wykonywany jest w rytmie daktyli: krok długi jest dokładnie dwa razy dłuższy od kroku krótkiego, jak sylaby w metrum stanowiącym podstawę homerowego heksametru (West, 2003, 43-49). W dodatku podstawowa sekwencja choreograficzna tańca *syrtós* składa się z sześciu stóp, jak wers heksametru. W trzeciej stopie następuje zmiana kierunku tańca w tył na przeciąg jednej stopy, czwartej. Następnie ruch powraca do przodu. Poeci — zdaniem Davida (2006, 114-115) —

najczęściej właśnie w trzeciej stopie heksametru umieszczali cezurę trocheiczną, czyli w praktyce przedzielali tę stopę w środku dwoma wyrazami, sygnalizując tym samym podział frazy. Zwrot we frazowaniu odpowiadał zatem precyzyjnie zwrotowi w tańcu.

David (2006, 66-67) dowodzi, że greckie metrum to miary tańca. Proponuje oryginalną teorię połączenia akcentu muzycznego z akcentem dynamicznym, ukazując zależność muzyki słów od ruchów stóp tancerza. Amerykanin pochodzenia hinduskiego nawiązuje tym samym do intuicji wybitnego brytyjskiego filologa Sidneya Allena (1987, 122), który jako pierwszy próbował analizować grecką tonalność za pomocą analogii z językiem sanskryckim. Staroindyjscy fonetycy twierdzili, że po sylabie akcentowanej natychmiast następowało obniżenie dźwięku z wysokiego do niskiego. Ów swoisty „zjazd dźwięku” określali terminem *svarita*, „intonowany”. David zastosował ten model do języka greckiego wiążąc wysokość tonu z iktusem, a konkretnie z podnoszeniem lub opuszczeniem stopy tancerza. Związki sanskrytu z archaiczną greką studiowane są od dawna.

Paul Jules Antonie Meillet (1866-1936) już w roku 1923 opublikował niewielką pracę, w której sugerował indoeuropejskie korzenie greckiej metryki. Podobieństwa pomiędzy formami wersów liryki archaicznej Grecji i *Rygwedy* są uderzające. Dziś większość uczonych, za Meillem, przyjmuje, że greckie i sanskryckie struktury wierszy, oparte na rozróżnieniu długich i krótkich sylab, miały wspólnego przodka, z którego wywodzi się przypuszczalnie także daktyl, podstawowa stopa heksametru (Gasparov, 1996, 49-58). Starohinduskie *Wedy* — zawierające hymny, pieśni, procedury obrzędowe, zaklęcia, zapisane częściowo w postaci wersów — były tekstami performatywnymi. Piąta *Weda*, *Natjaśastra*, to najpełniejszy znany nam opis praktyki performatywnej. Podstawą jest silnie zrytmizowany ruch ciała ze szczegółowo skodyfikowanym alfabetem gestów, ruchów kończyn, głowy i dłoni oraz mimiką. W pięciu z trzydziestu sześciu rozdziałów indyjskiego traktatu opisano *āṅgika*, czyli techniki narracyjne ciała. Wymienia się m.in. 36 różnych sposobów patrzenia, 7 ruchów brwi, 6 poruszeń nosa i 13 skinień głową. Najważniejsze są jednak pozycje palców i dłoni (64 *hastas*), a także pozycje stopy (32 *charis*) i wreszcie pozycje obu nóg (108 *karanas*). W Indiach rozwinęło się wiele różnych tradycji tanecznych, wszystkie jednak miały swoje źródło w starożytnym traktacie o teatrze (Rebling, 1981). Artyści, którzy chcieli tworzyć tak rygorystycznie pojmowaną sztukę, musieli wprawdzie posiadać głęboką wiedzę praktyczną i teoretyczną. Podobnych kompetencji wymagano od widza.

Taniec w starożytnych Indiach, Atenach czy Rzymie pojmowany był podobnie: jako sprawność, umiejętność, technika (sanskryt. *abhinaya*, gr. *téchnē*, łac. *ars*).

David twierdzi, że literatura grecka, podobnie jak sanskrycka, narodziła się z performansu. Bo skoro heksametry Homera komponowano jako muzykę do tańca, ruch ciała performerów był pierwotny wobec tekstu. Poeta musiał tak dobierać wyrazy do swoich pieśni, żeby długie i krótkie samogłoski kolejnych słów w naturalny sposób pokrywały się z długimi i krótkimi sylabami w każdym wersie heksametru. Wymagało to oczywiście dużego profesjonalizmu. Artystą mógł być tylko ten, kto wiele umiał.

Wedle Davida twórcy pierwszych, improwizowanych eposów musieli podporządkowywać tekst rytmowi tańca. Pomagali sobie stosując niezmiennie frazy rzeczownikowo-epitetowe. David próbuje również i te powracające *formulae* (określenie Perryego) wyprowadzić z powracających w tańcu układów kroków. Wraz z poetami lirycznymi pojawia się nowa praktyka artystyczna. Twórczość uwolniona zostaje od rytmu heksametru, poeci wynajdują nowe tańce, adekwatne do nowych miar metrycznych. W poezji lirycznej taniec jest podporządkowany słowom. Poeta liryczny — zdaniem Davida — to „twórca rytmu”. Tancerz w chórze lirycznym postępuje wiernie za słowami poety, rytm tych słów określa choreografię. Liryka narodziła się zatem po epice, jako jej swoiste rozwinięcie i zarazem zaprzeczenie. W książce *The dance of the Muses* David stawia radykalne wyzwanie tradycyjnym poglądom (por. recenzje Ronalda Blankenborga i Anne Mahoney): epikę, sztukę słowa, wyprowadza od tańca, a lirykę, sztukę pieśni i tańca, podporządkowuje słowu. Swoje teorie młody uczoney ilustruje przykładami, które udostępnił na stronie internetowej: <http://danceofthemuses.org>.

Eposy Homera, w kształcie nam znanym, należą do epoki pisma. Zostały spisane przypuszczalnie w VIII wieku p.n.e. Z tego samego czasu pochodzą najstarsze zabytki ze śladami greckiego pisma fonetycznego odnalezione na południu Italii, dokąd już w VIII wieku p.n.e. dotarli greccy kolonizatorzy z wyspy Eubeja. Wraz z ich przybyciem rozpoczęła się dominacja greckiej kultury, która wkrótce miała nabrać zasięgu globalnego. To Grecy dali Rzymianom literaturę, czyli narzędzie do konstruowania narodowej tożsamości.

Ok. roku 775 p.n.e. ktoś namalował na wazie kilka liter EYOIN lub EYLIN, które układają się w kultowy okrzyk tancerzy. *Euoin* jest wariantem rytualnego zawołania Dionizosa: *euoi* (Wiseman, 2004, 13-14). To najwcześniejsze ze znanych nam świadectw greckiego pisma. Odnaleziono je w Lacjum. Najstarsza inskrypcja z kilkoma wyrazami zapisana została na wazie

ok. roku 740 p.n.e. i jest przykładem doskonałego heksametru. Jej sens też jest znamieny: „kto spośród wszystkich tancerzy tańczy teraz najwdzięczniej” (*IG I² 919*). Równie wyrafinowanymi heksametrami ozdobiono w tym samym czasie „kubek Nestora”, znaleziony na wyspie Ischias w Zatoce Neapolitańskiej. Inskrypcja zdaje się parodiować wersy 632-637 z księgi XI *Iliady* (Powell, 2002, 119). Archaiczni Grecy decydowali się uwiecznić w piśmie czynności związane z tańcem, a forma heksametru sugeruje, że alfabetem fonetycznym od początku zapisywano treści dyktowane na głos. Jeśli bowiem epos był muzyką do tańca, to napis był obrazem tej muzyki.

Tancerze byli w świecie starożytnym wszechobecni, co poświadczają liczne malowidła na wazach. Do dziś udało się skatalogować ponad dwa tysiące obiektów, odnajdywanych wciąż we wszystkich zakątkach zdominowanego przez Greków świata: od Koryntu, Attyki, Beocji i Sparty, po Sycylię, Apulię, Kampanię, wyspy egejskie, greckie miasta w Azji Mniejszej, a nawet Etrurię (Csapo, Miller, 2007, 13; Smith, 1997, 2007). Historyk Liwiusz (7.2) twierdził, że to występy tancerzy etruskich w Rzymie w roku 364 p.n.e. zainicjowały narodziny rzymskiego teatru. Wiele terminów technicznych, jak choćby *ludius* („tancerz”) i *histrion* („aktor”) przeszły do łaciny z greki za pośrednictwem języka etruskiego (Kocur 2005, 182). Archaiczny taniec Greków miał zasięg — jak na owe czasy — niemal globalny.

Tancerzy uwiecznionych na wczesnych wazach zwykło się nazywać „komastami”, od greckiego wyrazu *κομαστής*, „hulaka”. Owi performerzy, zawsze płci męskiej, ukazani są zwykle w większych grupach, najczęściej podczas tanecznej procesji. Ich tańce są energetyczne i żywiołowe. Często wnoszą do góry naczynia z winem lub tańczą wokół wazy, prowokując skojarzenia z piciem wina, a nawet wręcz z nieokiełznanym pijaństwem. Ich kostiumy, szczególnie początkowo, na wazach korynckich i częściowo attyckich, są groteskowe i obsceniczne. Mają powiększone brzuchy i zadki, niektórzy eksponują olbrzymie fallusy, chwytają się za tyłki, atakują kobiety, jeśli te im towarzyszą.

Najwcześniejsze czerwono-figurowe wazy z komastami pochodzą z Koryntu, z czasów tyrana Periandra (626-587). Herodot (I 23) pisze, iż właśnie wtedy Arion wystawił w Koryncie dytyramb, pieśń na cześć Dionizosa. Herodot nazywa nawet Ariona „wynałazcą dytyrambu”, ale — choć wtóruje mu wiele innych późniejszych źródeł — zapewne się myli, zachował się bowiem do naszych czasów fragment pieśni Archilocha, poety żyjącego przed Arionem, ze znamienymi słowami:

„Umiem władcy Dionizosa
piękne pieśni — dytyramby
Intonować, kiedy wino
niczym piorun mnie porazi”
(120, przekł. Jerzy Danielewicz, 1996, 161).

Jan Diakon, powołując się na Solona, twierdził, że Arion „pierwszy wystawił tragedię”. Najwięcej świadectw wskazuje jednak na związki Ariona z rozwojem dytyrambu. Prawdopodobnie przekształcił pierwotną, procesyjną formę pieśni dla Dionizosa na taniec w kręgu. Arystoteles nazywał podobno Ariona „pierwszym, który prowadził taneczny krąg” (dyskusja zachowanych źródeł w: Lesky, 2006, 34-37).

Arion przybył do Koryntu z Methymny na wyspie Lesbos. Prawdopodobnie tyran skusił go sowitym wynagrodzeniem, co było w tamtych czasach praktyką dość powszechną. Wedle Platona ([*Hipparchos*] 228C) Hippiasz, tyran Aten, wysłał pięćdziesięciowiosłowy statek, żeby sprowadzić z Teos w Azji Mniejszej poetę Anakreonta, a Symonidesa z wyspy Keos trzymał w mieście hojnymi zapłatami i darami. Korynt był w VII wieku p.n.e. najzamożniejszym i najbardziej otwartym z greckich miast, nic więc dziwnego, że tam właśnie Arion, „płatny poeta-pieśniarz” (Seaford, 2007, 388), przeobraził pijacki, procesyjny dytyramb w wyrafinowany, stacjonarny performans, który przyniósł panhelleńską sławę jego pracodawcy, Periandrowi, i już niebawem miał dać początek najdoskonalszej — jak twierdził Arystoteles w *Poetyce* (26.1462b10-15) — sztuce antycznych Greków, tragedii.

W połowie VI wieku p.n.e. potęgą militarną i ekonomiczną stają się Ateny, proponując nowe praktyki religijne i nowe sposoby myślenia o świecie. Wraz z ustanowieniem w Atenach Dionizjów, święta teatru, wazy z komastami zanikają. Przedstawienia dramatów nazywano oficjalnie „chórami dla Dionizosa”, a zwycięzcy dramatycznego agonu składali ofiary bogu, który był oficjalnym patronem festiwalu. Związki komastów z Dionizosem, bogiem wina, również wydają się ewidentne. Trudniej dziś jednak wysledzić wpływ rytualnych tańców komastów na sam teatr. Arystoteles powiada na przykład w *Poetyce* (4.1449a11-12), że komedia wywodziła się z procesji fallicznych, praktykowanych niekiedy przez komastów. Także ich fallusy przywodzą skojarzenia z kostiumem aktorów Komedii Starej. Bezpośredni związek jednak nie istnieje. Na wazach z komastami w fallusy i watowane kostiumy zaopatrzeni bywają

członkowie chóru, w attyckiej komedii prawdopodobnie tylko aktorzy grający główne role mieli pogrubiające kostiumy z fallusami. Na dwudziestu wazach, tzw. „protokomediowych” z lat 560-480 p.n.e., zachowały się malowidła z grupami tancerzy, sugerującymi tytuły późniejszych komedii, jak choćby sławni „Rycerze” na attyckiej amforze czarno-figurowej, przechowywanej w Berlinie (Antikensammlung F 1697): trzech bosych mężczyzn w hełmach i zbrojach dosiada trzech bosych mężczyzn w kostiumach z ogonami i w maskach koni, z twarzami widocznymi spod końskich łbów. Żaden nie ma fallusa, ani wypchanego zadka czy brzucha.

Początki greckiego teatru kryją wciąż przed nami sporo tajemnic, nie ulega jednak wątpliwości, iż przedstawienie dramatu w Teatrze Dionizosa zachowało silne związki z tańcem. Arystofanes sugeruje w *Acharnejczykach* (11), że rozpoczęcie sztuki sygnalizowano zwracając się do poety: „Wprowadź swoje chóry!”. Wykonawcy tragedii, komedii czy też dramatu satyrowego funkcjonowali na dwóch poziomach równocześnie: jako uczestnicy święta Dionizosa i jako osoby dramatu. Antyczna sztuka bardziej zdaje się przypominać dzisiejszą liturgię w kościele niż pokaz w teatrze. Ateńscy performerzy odgrywali mity, czyli święte historie, tańczyli i śpiewali pieśni na cześć bogów, wykonywali na orkestrze obrzędy religijne, być może nawet na czas spektaklu uzyskiwali status kapłana, bo oficjalnie uczestniczyli w obrzędzie Dionizosa. Bóg przywoływany też bywał często w tekstach pieśni (Kowalzig, 2007). W *Królu Edypie* (896) Sofoklesa chór unicestwia sceniczną iluzję pytaniem wprost: „Dlaczego mam tańczyć?” (Henrichs, 1994-5). Tancerze odmawiają dalszego udziału w obrzędzie. John Winkler (1990) dowodził przed laty, że udział w teatralnym chórze był formą oficjalnej inicjacji ateńskich młodzieńców, którzy w ten sposób kończyli służbę wojskową. Taniec miał ich ostatecznie sprawdzić i ukazać jako dojrzałych obywateli demokratycznej *polis*. Ateńczyk w *Prawach* (654a) Platona stwierdzał jednoznacznie, że za osobę wykształconą uchodzić mógł ten tylko, kto występował w chórach. Niemal wszystkie wazy z malowidłami, które można odnosić do dramatu, odnaleziono poza Atenami, w Apulii (Taplin, 2007). Od końca V wieku p.n.e. dramat attycki był wystawiany w Azji Mniejszej i w Italii. W stuleciu następnym stał się sztuką globalną — w *Poetyce* Arystoteles pozbawia tragedię wszelkich kontekstów lokalnych, czy to politycznych czy religijnych.

Struktura greckiego dramatu była stosunkowo złożona i stała. Cały tekst musiał być uporządkowany metrycznie wedle ścisłych reguł. Partie monologów i dialogów pisano w rytmie jambów, a do tego językiem attyckim. W partiach chórow, komponowanych w metrach

lirycznych, obowiązywał język dorycki. Cały tekst był zatem silnie zrytmizowany, a poprzez język, mocno związany z odmiennymi tradycjami performatywnymi — attycką sztuką rapsoda recytującego eposy i dorycką tradycją występów chórowych. Performerów-kapłanów obowiązywały zapewne tradycyjne schematy czy modele choreograficzne także podczas melorecytacji monologów. Zachowały się także informacje o tworzeniu przez poetów nowych tańców. Szczególną inwencją w wynajdywaniu kroków tanecznych miał się wykazać Ajschylos. Na poziomie akcji dramatu każda sztuka była zatem zasadniczo odmienna, ale na poziomie rytuału przedstawienia były zaskakująco podobne.

Taniec, nawet w teatrze, zachował wymiar rytualny. Unikalne świadectwo oddziaływania kulturowego greckich performerów przetrwało w malarstwie etruskich grobowców. Już w okresie orientalnym, w latach 650-575 p.n.e., ściany grobów pokrywane są malowidłami inspirowanymi wazami z Koryntu, ówczesnego centrum sztuki tańca. Etruria staje się też zagłębiem waz koryncko-etruskich. Pod koniec VI wieku p.n.e. malarstwo etruskich grobowców przeżywa nagły rozkwit, pojawiają się także pierwsze portrety performerów. Postaci etruskich tancerzy, choć inspirowane greckim malarstwem wazowym, nie przypominają jednak korynckich komastów. Ich ciała nie są zdeformowane watowaniem czy olbrzymimi fallusami, początkowo nago występują zarówno mężczyźni, jak też kobiety (Tarkwinia, *Grobowiec Bachantek*, *Grobowiec Malowanych Waz*). Z czasem w tańcach zaczynają dominować performerzy w bogatych kostiumach. Wykonują szerokie gesty, charakterystycznie wyginają napięte dłonie. Ręce komunikują sensy, niczym „widzialne słowa”. Na ścianach *Grobowca Augurów* w Tarkwinii nawet kapłani wykonują znaczące gesty dłońmi. W IV wieku p.n.e. tacy zapewne tancerze zainspirowali Rzymian do naśladowania i wynalezienia własnego teatru. W Rzymie jednak sztuka tańca rozkwitła dopiero w Cesarstwie, za sprawą uwielbianych pantomimów, tancerzy w maskach, którzy potrafili wykonać solowo całą tragedię. Sztuka samotnego tancerza najpełniej wyrażała tożsamość narodu rządzonego przez samotnego władcę, cesarza. Pantomimów zwykło się nazywać „mistrzami w mówieniu rękami”.

Silnie skodyfikowany taniec rzymskich pantomimów bardzo przypominał sztukę tancerzy hinduskich. Lukian z Samosat w rozdziale 17. dialogu *O tańcu* opisał milczące performanse Hindusów. Żeby powitać boga Słońce wstawali przed świtem i w milczeniu przyjmowali taneczne pozycje naśladując taniec boga. Podobnie wieczorem żegnali Słońce. Lukian pisał swą apologię sztuki tańca rzymskiego pantomima w Antiochii w II wieku n.e., kiedy w Indiach

powstawały kolejne rozdziały *Natjaśastry*, traktatu o sztukach performatywnych, adresowanego przede wszystkim do tancerzy solistów (Kocur, 2005, 371-372, 392). Zdziwiająca zbieżność.

Taniec był więc nie tylko źródłem ale i fundamentem wielu różnych kultur starożytnych. Performatywne ujęcie wciąż jednak budzi kontrowersje. Kiedy na początku XX wieku uczeni skupieni wokół Uniwersytetu w Cambridge zaproponowali teorię o rytualnych korzeniach dramatu, dowodzili, że Ateńczycy dokonali „kwantowego skoku” zamieniając obrzęd w literaturę, potwierdzając w ten sposób istnienie nieprzekraczalnego dystansu pomiędzy światem greckiego geniuszu i tańczącymi barbarzyńcami. Jeszcze w roku 1966 Walter Burkert, jeden z największych współczesnych religioznawców, wywodząc tragedię z rytuału ofiarnego w klasycznym dziś artykule uznał za konieczne zastrzec, iż jego hipoteza „nie niszczy wcale oryginalności Greków”. Dopiero pod koniec lat 70., wraz z ukazaniem się przełomowego dzieła Olivera Taplina o sztuce scenicznej Ajschylosa (1977), nauki filologiczne ostatecznie porażone zostały „przewrotem performatywnym”.

Dziś Grecy przestali dominować w studiach nad antykiem. Coraz częściej uczeni odkrywają bardziej złożone sieci powiązań i kierunki wpływów. Nagość etruskich tancerzy i „tańczących atletów” mogła zainspirować ich mistrzów, Greków, do „wystąpienia nago” (gr. *gymnázēin*) podczas Olimpiady. Początkowo bowiem greccy atleci rywalizowali w białych „spodenkach”, *perízōmata*. Wszystkie wazy z „ubranymi” greckimi atletami odnaleziono nie w Grecji, lecz w Etrurii. Etruskowie inaczej pojmowali rywalizację sportową niż Grecy. Na reliefie z V wieku p.n. — odnalezionym w Chiusi, a przechowywanym obecnie w Muzeum Archeologicznym we Florencji — trzech performerów równocześnie boksuje się i tańczy. Spektakularność etruskich performansów, obca Grekom, była zapewne źródłem sztuki rzymskich spektakli masowych, jak choćby widowiskowe procesje triumfalne w okresie republikańskim. Z kolei skodyfikowany taniec Hindusów mógł wpłynąć na sztukę greckich tancerzy, którzy masowo towarzyszyli Aleksandrowi Macedońskiemu podczas wyprawy do Indii, jak sugerował Plutarch (*Aleksander Wielki* 67). Te inspiracje po latach mogły zaowocować sztuką rzymskiego pantomima, wynalezioną przez grekojęzycznych performerów Bathylosa i Pyladesa, przybyłych do Wiecznego Miasta ze sławnych centrów kultury greckiej poza Europą, z Aleksandrii i z Cylicji w Azji Mniejszej.

Taniec w istotny sposób odmienił kultury starożytne. Nowe, multidyscyplinarne badania nad antykiem zakwestionowały hegemonię tekstu i wzbogaciły tradycyjną filologię o zaskakujące

perspektywy. Antyczne sztuki performatywne przełamywały granice i języki, tworząc pierwsze zręby kultury globalnej.

Literatura:

- Allen, W. Sidney; 1987, *Vox Graeca: A Guide to Pronunciation of Classical Greek*, wyd. 3, Cambridge: Cambridge University Press (1968)
- Anthony, David W.; 2007, *The Horse, the Wheel, and the Language: How Bronze-Age Riders from Eurasian Steppes Shaped the Modern World*, Princeton and Oxford: Princeton University Press
- Blankenborg, Ronald J.J.; 2007.04.46, recenzja książki A.P. Davida *The Dance of the Muses*; w: Bryn Mawr Classical Review, <http://ccat.sas.upenn.edu/bmcr/2007/2007-04-46.html>
- Burkert, Walter; 1966, *Greek Tragedy and Sacrificial Ritual*; w: *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 7.2, 87-121
- Csapo, Eric; Miller, Margaret C.; 2007, *General Introduction*; w: Eric Csapo, Margaret C. Miller (red.), *The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond: From Ritual to Drama*, Cambridge: Cambridge University Press, 1-39
- Danielewicz, Jerzy, *Liryka starożytnej Grecji*, Warszawa: PWN 1996
- David, Amirthanayagam P.; 2006, *The dance of the Muses. Choral theory and ancient Greek poetics*, Oxford: Oxford University Press
- Gasparov, Mikhail Leonovich; 1996, *A History of European Versification*, tłum. G. S. Smith and M. Tarlinskaja; ed. G. S. Smith and L. Holford-Strevens, Oxford: Clarendon Press
- Georgiades, Thrasybulos Georgos; 1949, *Der griechische Rhythmus: Musik, Reigen, Vers und Sprache*, Hamburg: Marion von **Schröder**, (repr. Tutzing: Schneider, 1977; *Greek Music, Verse and Dance*, tłum. Erwin Benedikt and Marie Louis Martinez, New York: Merlin Press, 1955, repr. New York: Da Capo Press, 1973)
- Henrichs, Albert; 1994-5, *Why Should I Dance? Choral Self-Referentiality in Greek Tragedy*; w: *Arion*, 3, 56-111
- Kocur, Mirosław; 2005, *We władzy teatru. Widzowie i aktorzy w antycznym Rzymie*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego

- Kowalzig, Barbara; 2007, *And Now All the World Shall Dance!* (Eur. Bacch. 114). Dionysus' Choroï Between Drama and Ritual; w: Csapo, Eric; Miller, Margaret C. (red.), *The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond: From Ritual to Drama*, Cambridge: Cambridge University Press, 221-251
- Lesky, Albin, *Tragedia grecka*; 2006, przeł. Magda Weiner, homini, Kraków (Die griechische Dichtung der Hellenen, Göttingen: Vanderhoeck&Ruprecht 1972)
- Mahoney, Anne; recenzja książki A.P.Davida *The Dance of the Muses*; w: *Ars Versificandi*: http://www.arsversificandi.net/current/review_david.pdf
- Meillet, Paul Jules Antoine; 1923, *Les origines indo-européens des mètres grecs*, Paris: Les presses universitaires de France
- Powell, Barry B.; 2002, *Writing and the Origins of Greek Literature*, Cambridge: Cambridge University Press
- Rebling, Eberhard; 1981, *Die Tanzkunst Indiens*, Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft
- Seaford, Richard; 2007, *From Ritual to Drama: A Concluding Statement*; w: Eric Csapo, Margaret C. Miller (red.), *The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond: From Ritual to Drama*, Cambridge: Cambridge University Press, 379-401
- Smith, Tyler Jo; 1997, *Komasts and Related Figures in Archaic Greece to. c. 520 BC*, D.Phil. thesis (praca nieopublikowana), Oxford University
- Smith, Tyler Jo; 2007, *The Corpus of Komasts Vases: From Identity to Exegesis*; w: Eric Csapo, Margaret C. Miller (red.), *The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond: From Ritual to Drama*, Cambridge: Cambridge University Press, 48-76
- Steingraber, Stephan; 2007, *Abundance of Life: Etruscan Wall Painting*, tłum. Russell Stockman, Los Angeles: The J. Paul Getty
- Taplin, Oliver; 1977, *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford: Oxford University Press
- Taplin, Oliver; 2007, *Pots and Plays: Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.*, Los Angeles: The J. Paul Getty Museum
- West, Martin L.; 2003, *Wprowadzenie do metryki greckiej*, tłum. Jacek Patryka, tłumaczenie przejrzał i poprzedził wstępem Jerzy Danielewicz, Kraków: Homini (Introduction to Greek Metre, Oxford: Oxford University Press 1987)

Winkler, John J.; 1990, *The Ephebes' Song: Tragōidia and Polis*; w: Winkler, John J.; Zeitlin, Froma I., *Nothing to Do with Dionisos: Athenian Drama in Its Social Context*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 20-62

Wiseman P.T.; 2004, *The Myths of Rome*, Exeter: University of Exeter Press