

AGNIESZKA KOTLIŃSKA-TOMA

Uniwersytet Wrocławski

PANI CHARITION WŚRÓD DZIKICH INDÓW (POXY 413)

Na wstępie tego artykułu należałoby przeprosić Panią Profesor za ofiarowanie pracy na temat fragmentu, który należy niewątpliwie do literatury niskiej, jeśli nie bardzo niskiej. Taka literatura, choć nie niesie ze sobą być może żadnych wartości estetycznych czy moralnej głębi, przybliżyła nam jednak codzienność, gusta i humor człowieka starożytności znacznie lepiej niż wysublimowana poezja tworzona przez wąską grupę intelektualistów. W wypadku mimu z *POxy* 413 mamy także do czynienia z niezwykle rzadkim przykładem poświadczenia wyobrażeń greckojęzycznych mieszkańców Egiptu na temat Indów, ich zwyczajów, władcy, a przede wszystkim języka. Niechże zatem wolno mi będzie złożyć na ręce Pani Profesor polski przekład tego prostego dziełka scenicznego wraz z krótkim komentarzem. Proszę także o przymknięcie oka na chwilami rubaszną, czy może nawet skatologiczno-głupawą błazenadę postaci dramatu.

Osoby dramatu:

- A [Χαρίτιον] – Charition, protagonistka mimu, przebywa w państwie króla Indów – **A**
B [δοῦλος/μωρος] – Sługa w roli Błazna – **B**
Γ [ἀδελφός] – Brat Charition, przybył z grupą Greków, by uratować siostrę – **G**
Δ [κυβερνήτης] – sternik na statku Greków, koordynuje akcję ratunkową – **D**
ΒΑΣ [βασιλεύς] – król Indów, występuje także w funkcji przodownika chóru – **Król**
Ç kobieta indyjska – **Ç**
Z druga kobieta indyjska – **Z**
ΓΥΝ [γυνή] – nieznaną kobietą indyjską, być może przodownicą półchóru oznaczonego ΑΛ – **Kobieta**
ΚΟΙ [κοινή] – odpowiedź zbiorowa – **Wszyscy**
ΑΛ [ἄλλη] – półchór indyjski – **Inne**
ς [πρωτεύς] – oficer dziobowy, występuje tylko w alternatywnej wersji na verso papiirusu – **S**

Znaki reżyserskie:

- τ[~] τυμπανισμός – dźwięk tympanów, perkusyjnych instrumentów muzycznych podobnych do bębnów
τ[~] π(ο)λλ(ύς) τυμπανισμός πολύς – dźwięk wielu tympanów

τ̣ ε' τυμπανισμοὶ πέντε – pięć tympañów

ξ κρόταλα – dźwięk krotali, instrumentów z grupy idiofonów, wykonanych z drewna lub częściej brązu (talerzyki o średnicy ok. 10–20 cm) połączonych rzemieniem, technika gry przypominała użycie kastanietów

– αὐλός – dźwięk aulosu (rodzaj fletu)

πορδ = πορδ(ή)

περδ = πέρδει, πέρδεται – dźwięki wydawane urządzeniem mechanicznym imitującym pierdzenie

κρούσ(ις) – dźwięki uderzeń

ΚΑΤΑΣΤΟΛΗ – katastole, zwyczajowo oznacza finał sztuki, tutaj raczej punkt kulminacyjny

Col. I recto¹

]ωθης πορδῆν βάλε
] . B. Πορδῆν
]αι δοκοῦσι ἀποτροπαὶ
5]ν ἐπιτήδειον ὄντα
]ασην. τοσαῦτα γὰρ
]..οτι ἐν τῷ πρωκτῶι μου
]ν περιφέρω. κυρία Πορδῆ, ἐὰν διά
]ν ἀργυρᾶν σε ποιήσας
]
10] . οὔτοι παραγίνονται. τ̣
] . KOI. ἀβορατον Z
]μαλαγαβρουδιττακοτα
]ρασαβαδιναραπρουτιννα
15]..[....]ακρατιευτιγα
]μα
]ωσαδω[.]χαριμμα Z
B		ὁ πρω]κτός μου ἀπεσφίνω-	
	ται		ἐν τ]ῶι πελάγει χει-
	μών]αι ἐρεγμὸν
20			κ]τειδαν αὐτῶν
KOI]λαβαττα ξ
] τ̣ πέρδ(εται) B.
]ον πορδῆν
]μενω
25]ην σου ποιήσας
]ασαι μοι εἰπεῖν
		Ψῶλιχον ποταμὸν	
]μος τῆς πορδῆς
] κεκρυμμένος

¹ Tekst na podstawie wydania Cunningham 1987, przyjętego jako podstawę także w komentowanych edycjach Santelia 1991 oraz Andreassi 2001. Wydania te pomijają wiele uzupełnień i korekt przyjętych przez poprzednich badaczy. Pełen aparat krytyczny z wcześniejszymi propozycjami zmian w tekście i uzupełnieniami w Manteuffel 1939, s. 127–137. Wyrazy oznaczone gwiazdką przywrócone z poprzednich edycji jako pomocne w zrozumieniu tekstu.

- 30 (κυρία Χαρίτιον*), σὺ [γχαῖρέ μοι λελυμέν(ωι)
 Γ. λάλει βα-
] α. Ζ. λεανδα
] ομαι αὐτάς
]
 35]αλεμμακα × –
]ν ×

Do góry nogami: τὸ εἶσω ἢ ὡς μεν[

Col. II recto

- B δοκῶ χοιριδίων θυγατέρες εἰσί· ἐγὼ καὶ ταύτας
 – ἀπολύσω. τ^ο πορδ(ή) ΚΟΙ. αιαρμινθι × – τ^ο
 40B καὶ αὐταὶ εἰς τὸν Ψώλιχον πεφεύγασι.
 Γ καὶ μάλα, ἀλλὰ ἐτοιμαζόμεθα [ἐ]ὰν σωθῶμεν.
 B κυρία Χαρίτιον, ἐτοιμάζου ἐὰν δυνηθῆ τι
 τῶν ἀναθημάτων τῆς θεοῦ μαλώσαι.
 A εὐφήμει· οὐ δεῖ τοὺς σωτηρίας δεομένους με-
 45 θ'ἱεροσυλίας ταύτην παρὰ θεῶν αἰτεῖσθαι.
 πῶς γὰρ ὑπακούουσι ταῖς εὐχαῖς πονηρίαὶ
 τὸν ἔλεον μελλόντων παρ[ασπᾶ]σθαι; τὰ τῆς
 θεοῦ δεῖ μένειν ὁσίως.
 B σὺ μὴ ἄπτου· ἐγὼ ἄρῶ. Α. μὴ παῖζε, ἀλλ'ἐὰν παρα –
 50 γένωνται διακόνει αὐτοῖς τὸν οἶνον ἄ[κ]ρατον.
 B ἐὰν δὲ μὴ θέλωσιν οὕτως πίνειν;
 Γ μωρέ, ἐν [τ]ούτοις τοῖς τόποις οἶνος [..].ων..[
 λοιπὸν [δὲ] ἐὰν τοῦ γένους δράξω [ν]τα[ι] ἀπειρ[ί]αι [πο –
 θοῦντ[ε]ς] ἄκρατον πίνουσιν.
 55B ἐγὼ αὐτοῖς καὶ τὴν τρυγίαν διακο[ν]ῶ.
 Γ αὐτοὶ δὲ οὗτοι λελουμένοι μετὰ τῶν [.....]
 παραγίνονται. τ^ο ἀναπεσ() τ^ο δ[..].....
 ΒΑΣ. βραθις ΚΟΙ βραθεις Β τί λέγου[σ]ι;
 Γ εἰς τὰ μερίδιά φησι λάχωμεν. Β.[.]...
 60ΒΑΣ στουκεπαιρομελλοκοροκη. Β βάσκ', ἄλαστε·
 ΒΑΣ [.]ραθιε Ζ τ^ο βερη· κονζει· δαμυν· πετρεκιω
 πακτει· κορταμες· βερη· ἰαλερω· δεπωμενζι
 πετρεκιωδαμυτ· κινζη· παξει· ζεβης· λολω
 βια· βραδις· κοττως. ΚΟΙ κοττως
 65 Β κοττως ὑμᾶς λακτίσαιτο. ΒΑΣ ζοπιτ τ^ο
 Β τί λέγουσι; Γ πείν δός ταχέως.
 Β ὀκνεῖς οὖν λαλεῖν; καλήμερε, χαῖρε × τ^ο
 ΒΑΣ ζεισουκορμοσηδε τ^ο Β. ᾗ, μὴ ὑγιαίνων.
 Γ ὕδαρές ἐστι. βάλε οἶνον. τ^ο π(ο)λ(ύς)
 70Ϛ σκαλμακαταβαπτεираουμι.
 Ζ τουγουμμι × νεκελεκεθρω Ϛ ειτουβελλετρα
 χουπτεραουμι. Β αἰ × μὴ ἀηδίαν· παύσασθε τ^ο ×
 αἰ × τί ποιεῖτε; Ζ. τραχουντερμανα.

Col. III recto

- Ç βουλλιτικαλουμβαί πλαταγουλδα × βι[
 75B. απλυεκασαρ. τ^ο Β[ΑΣ] χορβονορβοθορβα[
 τουμωναξιζδεσπιτ πλαταγουλδα × βι[
 σεοσαραχισ τ^ο ΒΑΣ. [...]οραδω × σατυρ[
 ΒΑΣ ουαμεσαρεσυμψαραδαρα × ηι × - ια × δα[
 Β μαρθα × μαριθουμα εδμαϊμαϊ × μαίθο[
 θαμουνα μαρθα × μαριθουμα τ^ο .[...]τυν[
 ΒΑΣ μαλπινιακουρουκουκουβι × - καρακο.[..]ρα. [
 ΚΟΙ αβα. ΒΑΣ ζαβεδε × - ζαβιλιγιδουμβα. ΚΟ[Ι] αβα ουν[
 ΒΑΣ πανουμβρητικατεμανουαμβρητουουενι [
 ΚΟΙ πανουμβρητικατεμανουαμβρητουουενι [
 85 παρακουμβρητικατε[μ]ανουαμβρητουουενι [
 ολυσαδιζαπαρδαπισκουπισκατεμαναρειμαν[
 ριδαου × - ουπατει[.]α × - τ^ο ε' [

ΒΑΣ. [βί]ρβαρον ανάγω χορόν ἄπλετον, θεὰ Σελή[νη],
 πρὸς ῥυθμόν ἀνέτωι βήματι βαρβάρω [προβαίνων]*.

90 Ἴνδῶν δὲ πρόμοι πρὸς [ἐ]ρόθρουν δότε × [
 [Σ]ηρικὸν ἰδίως θεαστικὸν βήμα παραλ[.].[
 τ^ο π(ο)λ(ύς) κρούς(ις) ΚΟΙ ορκισ[.]. Β. τί πάλοι

λέγουσι; [

Γ ὄρχησαί φησι. Β. πάντα τὰ τῶν ζώντων τ^ο πορδ(ή)
 [Γ] ἀναβαλόντες αὐτὸν ταῖς ἱεραῖς ζώναις κατα[δήσα]τε.
 95 τ^ο π(ο)λ(ύς) ΚΑΤΑΣΤΟΛΗ

Β οὔτοι μὲν ἤδη τῇ μέθῃ βαροῦνται.
 {Γ. ἐπαινῶ· σὺ δέ, Χαρίτιον, δεῦρο ἕξω.
 {Α δεῦ[ρ], ἀ]δελφέ, θᾶσσον· ἄπανθ' ἔτοιμα τυγχάν[ει;
 {Γ. πάντα γ[ά]ρ· τὸ πλοῖον ὀρμεῖ πλησίον· τί μέλλετε;
 100 σοὶ [λέ]γω, πρωρεῦ· παράβαλε δεῦρ' ἄγων τῇ[

Δ. ἐὰν π[ρ]ώτως ἐγὼ ὁ κυβερνήτης κελεύσω.

{Β. πάλοι λαλεῖς, καταστροφεῦ;

ἀπο[λ]ίπωμεν αὐτὸν ἕξω καταφιλεῖν <τὸν> πύνδ[ακα].

{Γ. ἔνδον ἔστε πάντες; {ΚΟΙΝΗ.} ἔνδον. {Α.} ὦ τάλαιν' [ἐγὼ κακῶν,*]

105 τρόμος πολὺς με τὴν παναθλίαν κρατεῖ.

εὐμενής, δέσποινα, γείνου· σώζε τὴν σὴν πρόσπολον*.

Col. IV verso

- Γ
 ς κυρία Χαρίτιον, σύγχαρε τουτ [
 λελυμένωι [
 Α. μεγάλοι οἱ θεοί [
 110B ποῖοι θεοί, μωρέ; πορδή [
 Α παῦσαι, ἄθρωπε [
 ς αὐτοῦ με ἐκδέχεσθε, ἐγὼ δὲ πορ[ευ -
 θεῖς τὸ πλοῖον ἔφορμον

- ποιήσω.
- 115 A. πορεύου. ἰδοὺ γὰρ καὶ αἱ γυναῖκες [αὐτῶν ἀπὸ κνηγίου παραγίνοντα[ι
 B οὐ, πηλικά τοξικά ἔχουσι.
 ΓΥΝ κρανου. ΑΛ. Λαλλε
 ΑΛ λαιταλιαντα λαλλεαβ..αιγμ[
 ΑΛ κοτακως αναβ.ιωσαρα. [
 B χαίρετε. Ζ [
 ΚΟΙ λασπαθια. ✕
 B αἱ κυρία, βοήθει
 Α. αλεμακα ✕ ΚΟΙ αλεμακα [
 B παρ' ἡμῶν ἐστι †ουκηλεω† μὰ τὴν Α [
 Α ταλαίπωρε, δόξασαι σ(ε) πολέμι[ο]ν
 εἶναι παρ' ὀλίγον ἐτόξευσαν. [
 B πάντα μοι κακά. θέλεις οὖν κα [ἰ ταύ]τ[ας*
 εἰς τὸν Ψῶλιχον ποταμὸν [
 Α ὡς θέλεις. τ^ο Β. πορδ(ή) [
 ΚΟΙ μινει
 ς κυρία Χαρίτιον, καταρχην[
 ἀνέμου ὥστε ἡμᾶς πε[
 τὸ Ἰνδικὸν πέλαγος ὑπ[
 ὥστε εἰσελθοῦσα τὰ σε[αυτῆς ἄρον
 καὶ ἐὰν τι δύνῃ τῶν ἀν[(αθημάτων*)
 τῆς θεοῦ βάστασον. [
 Α σ[ω]φ[ρό]νησον. ἀνθρωπε· ο[ὐ]δεὶ τοὺς σω –
 τηρία[ς] δεομένους μετ[ὰ ἱεροσυλίας
 ταύτην ἀπὸ θεῶν αἰτε[ῖσθαι].
 πῶς γὰρ ὑπακούσουσιν αὐ[τῶν] πονη –
 πρία τὸν ἔλεον ἐπισπωμ[ένων];
 B σὺ μὴ ἄπτου. ἐγὼ ἄρῶ.
 ς τοίνυν τὰ σεαυτῆς ἄρον.
 145A. οὐδ' ἐκείνων χρεῖαν ἔχω, μόν[ον δὲ τὸ πρόσω-
 πον τοῦ πατρός θεάσασθ[αι].
 ς εἴσελθε τοίνυν. σὺ δὲ ὀψομ.[
 διακονήσης ἀκρατέστερ[ον τὸν οἶνον
 διδούς, αὐτοὶ γὰρ οὗτοι πρ[

Col. I recto

-]... wypuść pierdę!
]. B: Pierdę
] ..środki zaradcze wydają się
]. konieczne są
 5].....takie zaś
]..... w moim tyłku
]obnoszę dookoła. O Pani Pierdo, jeśli dzięki
 Tobie ocaleję?] ze srebra ciebie zrobiwszy[
]
 10].tamci przybywają tutaj. **tympany**

- 15 **Wszyscy:** aboraton **Z:**
]malalagabroudittakota
]rasabadinaraproulinna
]...[...]akratieutiga
]ma
]osado[.]charimma **Z:**
 B: Tylek mój jest ściśnięty
 Na] morzu burza
] groch
 20]Zobaczyli ich
 Wszyscy: labatta **krotale**
 tympany, pierdzenie
 B:]pierdę
]...
 25].. tobie uczyniwszy
]...mi powiedział
 Do rzeki Psolichos
 wiatr z?] pierdy
]ukryty
 30 O Pani Charition **krotale**, raduj się ze mną, którym ocalał
 G: gada ..
 Z: leanda
]... Tamte
]
 35]alemmaka **krotale**
]n **krotale**
Do środka albo tak jak²

Col. II recto

- B:** Sądzę, że to córki świnek: więc je
 przepędzę **tympany, pierdzenie**. **Wszyscy:** aiarminthi **krotale, aulos,**
tympany
 40 **B:** Także i one nawiały do Psolichosu.
 G: Jasne, przygotujmy się jednak, abyśmy się mogli uratować.
 B: Pani Charition, przygotuj się, jeśli się da, żeby zakosić coś z ofiar dla bogini.
 A: Milczeć! Nie wolno tym, co szukają ratunku
 45 okradać świątyn i tak u bogów wypraszać ocalenia.
 Jakże mają modlitw słuchać,
 jeśli z powodu łajdactw tracą miłosierdzie?
 To co należy do bogini, ma pozostać święte.
 B: Ty nie kradnij, ja wezmę. **A:** Nie wygłupiaj się, lecz jeśli przybędą
 50 obsłuż ich winem rozcieńczonym.
 B: A co jeśli nie będą chcieli takiego pić?
 G: Durniu, w tej okolicy wina kupić nie można.
 Jeśli plemię to żyje w nieświadomości,
 spragnieni i cieńkusza wypiją.

² Na papirusie ta sceniczna uwaga została napisana „do góry nogami”.

- 55 B: To ja im i męty podam.
G: Oto i obmyci przez...[...]
Nadchodzą. **tympany, anapesty, tympany**
Król: Brathis **Wszycy**: Bratheis B: Co mówią?
G: Mówi – przyjmijmy w małych porcjach
B: []
- 60 Król: Stoukepairomellokoroke B: Idżesz przekłęty! [...]
Król: rathie Z: **tympany** Bere konzei damyn petrekiio
Paktei kortames bere ialero depomenzi
Petrekiodamyt kinze paksei zebes lolo
Bia bradis kottos **Wszycy**: kottos.
- 65 B: Kottos niechże was kopnie! Król: zopit **tympany**
B: Co mówią? G: Dawaj im prędko pić!
B: Boisz się więc mówić? Dobry dzionek, pozdrowienia! **krotale, tympany**
Król: zeisoukormosedo **tympany** B: Aaaa, nie jeślim zdrowy na umyśle,
G: Jest wodniste, podaj wino. **wiele tympanów**
- 70 Ç: skalmakatabapteiragoumi.
Z: tougoummi **krotale** nekeleketthro Ç: Eitoubelletra
choupteragoumi. B: ai **krotale** nie! Wstrętne, przestańcie! **tympany, krotale**
Ai **krotale** Co robicie? Z: Trachountermana.

Col. III recto

- Ç: boullitikaloumbai platagoulđa **krotale** bi[
- 75 B: apyleukasar **tympany** Król: chorbonorbothorba[
toumionaksizdespit platagoulđa **krotale** bi[
seosarachis **tympany** Król:...]orado **krotale** satyr[
Król: Ouamesaresympsaradara **krotale** ei aulos ia **krotale**da[
B: martha **krotale** marithouma edmaimai **krotale** maitho[
- 80 thamouna martha **krotale** marithouma **tympany** .[...] tyn[
Król: malpiniakouroukoubi **aulos** arako[..]ra.[
Wszycy: aba Król: zabede **aulos** zabiligidoumba **Wszycy**: aba oun
Król: panoumbretikatemanouambretououeni.[
Wszycy: panoumbretikatemanouambretououeni [
- 85 parakoumbretikate[m]anouambretououeni [
olysadizapardapiskoupiskatemanareiman[
ridaou **krotale, aulos** upatei[]a **aulos** 5 **tympanów**
Król: Prowadzę niezliczony chór barbarzyński, Bogini Księżycy!
W rytm luźną barbarzyńską stopą [...] **krotale**
- 90 Przywódcy Indów dajcie do mistycznego dźwięku
jedwabny pojedynczo krok boski na przemian ... **wiele tympanów, dźwięki**
uderzeń
Wszycy: orkis[.]. B: Co znów mówią?
G: Mówi, żeby tańczyć. B: Wszystko stworzenie! **tympany, pierdzenie**
G: Przewróćcie go i świętymi pasami
zwiążcie.
- 95 **wiele tympanów. Zakończenie**
- B: Ci są tu teraz winem ociężali

- G: Pochwalam . Ty zaś, Charition, wychodź tutaj [
 A: Wychodź, bracie, szybciej. Czy wszystko jest już gotowe?
 G: Wszystko. Statek zakotwiczony jest blisko. Czemu zwlekacie?]
 100 Do ciebie mówię, oficerze dziobowy, przyprowadź tu prędko
 [.] (*statek*) i przybywaj
 D: Jeśli najpierw ja, sternik, wydam rozkaz.
 B: Znów gadasz, ty katastrofo!
 Zostawmy go w środku, żeby podłogę pokładu całował.
 G: Czy wszyscy są na pokładzie? **Wszyscy**: na pokładzie. A: o biedna!
 105 drzenie wielkie ogarnia mnie nieszczęsną [
 Bądź dobrej myśli Pani: ratuj swego sługę **krotale**

Col. IV verso

- S: Pani Charition, raduj się wraz z [
 którym ocalał
 A: Wielcy są bogowie]
 110 B: Jacy bogowie, durna, pierda [
 A: przestań człowieku [
 S: Ty tu na mnie czekaj. Ja polecę i
 zakotwiczę statek.
 115 A: Leć. A tu ich kobiety
 z polowania wracają.
 B: Oj, ale mają wielkie łuki.
Kobieta kraunou **Inne**: lalle.[
 120 **Inne**: lailianta lalleab..aigm[
Inne: kotakos anab.iosara.[
 B: Witajcie Z: [
Wszyscy: laspathia. **krotale**
 B: O Pani, pomóż!
 A: alemaka **krotale** **Wszyscy**: alemaka[
 125 B: Przy nas jest [?] na boginię A[*Atenę albo Artemidę?*]
 A: Biedaku, sądziły, żeś jest wrogiem
 I o mało co cię nie ustrzeliły.
 B: Nic mi nie idzie. Chcesz więc i te [
 Do rzeki Psolichos?
 130 A: Jak chcesz **tympany** B: Pierda
Wszyscy: minej
 S: Pani Charition, zaczyna[*wiać*
 wiatr, który by nam[*pomógł przeprowić się przez*
 Morze Indyjskie i [*uciec*
 135 A zatem wejdź i zabierz swo[je rzeczy,
 a jeśli możesz z darów
 dla bogini coś wynieś. [
 A: Opamiętaj się, człowieku: nie wolno tym, co szukają ratunku
 okradać świątyń i tak u bogów wypraszać ocalenia.
 140 Jakże mają wysłuchać próśb tych, którzy miłosierdzie
 wypraszają łajdactwem.
 B: Ty nie kradnij, ja wezmę.

- S: Zatem weź tylko swoje rzeczy.
 145 A: Nawet tych mi nie potrzeba,
 tylko twarz ojca zobaczyć.
 S: Zatem wejdz. Ty natomiast [.
 przygotuj mniej rozcieńczone wino
 i daj im, bowiem ci już nadchodzą.

Papirus *POxy 413* został po raz pierwszy wydany w roku 1903 przez B.P. Grenfella i A.S. Hunta³. Zapisano na nim dwa teksty należące do gatunku farsy scenicznej, którym kolejny wydawca, O. Crusius, nadał tytuły *Charition* (od imienia protagonistki pierwszej sztuki) oraz *Moicheutria* (od greckiego rzeczownika określającego lubieżnicę – główną postać drugiego dzieła)⁴. *Charition* została zapisana na obu stronach papirusu, recto zawiera trzy kolumny, z których pierwsza i ostatnia są obecnie najbardziej uszkodzone w częściach zewnętrznych, na karcie verso natomiast, obok tekstu *Moicheutrii*, zanotowano przeróbkę linijek 30–57 pierwszej sztuki. Brak jest również zakończenia mimu. Dialogi zaopatrzone w didaskalia oznaczające osoby mówiące, wejścia instrumentalne i inne uwagi sceniczne. Zdaniem pierwszych wydawców charakter pisma wskazuje, że tekst zapisano w okresie Antoninów, ale jest to najprawdopodobniej kopia dramatu skomponowanego wcześniej. Co do datacji samego mimu zdania są podzielone – premiera miała zapewne miejsce pod koniec I w. p.n.e. lub na początku I w. n.e.⁵ Tutaj wypada jednak zaznaczyć, że zarówno sposób w jaki zapisano mim, z wszystkimi koniecznymi do wystawienia scenicznego uwagami oraz wersją alternatywną, jak i fakt, że część sztuki, jeśli nie była z góry zaplanowana do improwizacji aktorskiej, z pewnością ulegała zmianom (o czym świadczy wersja alternatywna), zmusza do zastanowienia się nad problemem, do jakiego stopnia tekst mimu był ‘kanoniczny’⁶. Wydaje się, że mamy tutaj do czynienia raczej z jedną z możliwych realizacji scenicznych pewnego przedstawienia na temat *Charition*, którego pierwowzór powstał prawdopodobnie w epoce ptolemejskiej, ale zachowane wersy mogą mieć niewiele wspólnego z pierwotnym tekstem.

Grecka farsa sceniczna rozwijała się od zarania dramatu równoległe z gatunkami, które później ukonstytuowały się w Attyce jako znane nam najlepiej formy: tragedia, dramat satyrowy i komedia. O tych ‘ubogich krewnych’ Wielkiego Dramatu wiemy jednak bardzo niewiele, głównie z prozaicznego powodu – braku zainteresowania ze strony starożytnych teoretyków i literaturoznawców. Najwięcej informacji posiadamy o doryckich farsach z południowej Italii i Sycylii,

³ P.B. Grenfell, A.S. Hunt, *Oxyrhynchus Papyri III*, London 1903, s. 41–57.

⁴ Crusius 1905.

⁵ Datacja patrz Crusius 1905, s. 100–101, Stählin-Schmid, 1920⁶, s. 338. Rice w: Powell-Barber 1921, s. 217.

⁶ Na temat możliwości improwizacyjnych jakie pozostawia tekst *Charition* patrz Wiemken 1979, s. 401–33, szczególnie s. 411–412. Obszernie argumentowaną krytykę na temat improwizacji w tym mimie przedstawił Tsitsiridis, 2011, s. 198–206.

szczególnie na temat typu zwanego φλύαξ (w języku polskim zwykle używa się mianownika liczby mnogiej – *flyakes*). Literatura przekazała nawet imiona pięciu przedstawicieli tego gatunku (Rinthon, Skiras z Tarentu, Blaisos z Kapri, Sopater z Pafos i Heraklides) oraz niektóre tytuły sztuk i fragmenty⁷. Znany jest także mim literacki, którego szczątki przekazali późniejsi autorzy starożytni. Na przełomie VI i V wieku p.n.e. Epicharm stworzył z doryckiej sztuki scenicznej nieco odmienną od attyckiej formę komedii, której dowcip, filozoficzna głębia i celne użycie wypowiedzi gnomicznych cenione były przez potomnych, szczególnie Platona⁸. Wybitnym mimografem był także Sofron z Syrakuz, autor pisanych prozą dialogów, o dużym zabarwieniu realistycznym⁹. Farsę dorycką od mimu z grecko-języcznej prowincji egipskiej dzieli jednak nie tylko odległość geograficzna i stulecia, ale przede wszystkim realia wystawiennicze. Trudno je zatem ze sobą zestawiać czy porównywać, a nawet mówić o wspólnej genezie tych dzieł scenicznych.

Mim, podobnie jak cała twórczość dramatyczna i muzyczna, był od epoki hellenistycznej zdominowany przez profesjonalnych artystów, dla których stanowiło to główne źródło dochodu. Technitaj zrzeszeni byli w gildiach artystów Dionizosa (gr. οἱ περὶ τὸν Διόνυσον τεχνῖται), walczących o swoje przywileje i gwarancje bezpieczeństwa, ale nade wszystko czuwających nad angażami – organizacja świąt i uroczystości publicznych była przez urzędników uzgadniana z przedstawicielami lokalnych związków (zwanymi koinami i synodami), reprezentującymi interesy swoich członków¹⁰. W tych warunkach także teksty musiały być profesjonalnie przepisywane i krążyć między wędrownymi grupami artystów. Wymagania publiczności (nawet jeśli był to odbiorca literacko nieobyty) były zapewne wysokie zarówno co do zmieniającego się repertuaru, jak i zachowania pewnych inscenizacyjnych standardów, a co najważniejsze, przekładały się na zarobki trup aktorskich. Oczywiście jest zatem, że dbali oni o możliwie szeroką gamę proponowanych spektakli.

O samych przedstawieniach wiemy jednak niewiele. Zachowały się wyłącznie fragmenty dzieł scenicznych, różnego typu i o różnych walorach estetycznych. Trudno te teksty klasyfikować według reguł antycznych, ponieważ na temat

⁷ Obowiązującym wydaniem jest obecnie Kassel-Austin PCG 1 2001. Informacje na temat flyakes badacze od czasów pracy Heydemanna 1886, czerpią także z bogatej ikonografii, szczególnie z przedstawień wazowych, które pozwalają nam wyobrazić sobie technikę wystawienia, kostiumy i rekwizyty, a także zidentyfikować postacie dramatów (patrz. Trendall 1967 oraz Trendall – Webster 1971). Nawet jeśli nie wszystkie z tych przedstawień na ceramicie obrazują farsę (takiego zdania jest Taplin 1993, s. 48–54, a także Piqueux 2006, s. 27–55, 187–188, oraz Piqueux 2005), to i tak pozostaje to najlepiej udokumentowany ikonograficznie gatunek mimiczny starożytności. Por. także Nesselrath 2000, kol. 908–909.

⁸ Opracowanie dzieł Epicharma w kontekście doryckiej farsy patrz Kerkhof 2001. Fragmenty zebrane i cytowane również za (obok PCG), Rodríguez-Noriega 1996.

⁹ Hordern 2004

¹⁰ Na ten temat patrz Ghiron-Bistagne, 1976, s. 173–191, Aneziri 2003, s. 243–259 oraz Aneziri 2009, s. 217–236.

gatunków i typów inscenizacji mimicznych mamy zbyt mało informacji. Wbrew pozorom, niewiele może pomóc w tym przypadku także próba zdefiniowania scenek poprzez określenia użyte przez Plutarcha (*Quest. Conv.* 7,8, 4): hipoteza i paignion¹¹. Te dwa rodzaje przedstawień, niewątpliwie wystawianych dla szerszej publiczności, są przez Cheronejczyka nie dość precyzyjnie scharakteryzowane¹². Bogactwo produkcji dramatycznych epoki rzymskiej jest reprezentowane poprzez rozliczne fragmenty papirusowe, do których należą na przykład: *PLond.* 1984, *PBerol.* 13876, *PBerol.* 13927, *PRyl.* I, 15, *PTebt.* I, 2, *PLond.* 2208, *POxy* 219. Przedstawień tych nie da się jednak ani zrekonstruować, ani nawet zaklasyfikować do występów konkretnych typów aktorów-mimów i pieśniarzy oraz wszelkiego rodzaju performerów poezji, o których dosyć chaotycznie mówi Athenajos (619 C – 621 D), wymieniając między innymi hilarodów, lysiodów, magodów, simodów, kinajdologów, jonikologów. To bogactwo świadczy z jednej strony o żywotności sztuki scenicznej w greckojęzycznym świecie epoki hellenistycznej i rzymskiej, ale pokazuje także, że ceniono w dużej mierze rozrywkę o charakterze komicznym, a nawet frywolnym. Niestety zachowane fragmenty nie mogą stanowić probierza jakości dzieł 'małego dramatu' tego okresu. Pozostaje nam jedynie analizowanie poszczególnych tekstów.

Charition została skomponowana nie bez pewnych literackich i teatralnych ambicji¹³. Językiem przedstawienia była oczywiście zrozumiała dla publiczności koine¹⁴. Pomimo tego, że większość mimu napisano prozą, niektóre wersy ułożono metrycznie i, jak już powiedzieliśmy, przewidziano akompaniament muzyczny. W tekście występują zatem sotadeje (88–91), jamby (96–97, 105) i trocheje (98–104, 106)¹⁵. Taki zabieg nie tylko urozmaica przedstawienie, ale przede

¹¹ Plut. *Quest. Conv.* 7,8, 4: οὐκοῦν ἔφην <ἐγώ> 'μίμοι τινές εἰσιν, ὧν τοὺς μὲν ὑποθέσεις τοὺς δὲ παίγνια καλοῦσιν· ἀρμόζειν δ' οὐδέτερον οἶμαι συμποσίῳ γένος, τὰς μὲν ὑποθέσεις διὰ τὰ μήκη τῶν δραμάτων καὶ τὸ δυσχορήγητον, τὰ δὲ παίγνια πολλῆς γέμοντα βωμολοχίας καὶ σπερμολογίας οὐδὲ τοῖς τὰ ὑποδήματα κομίζουσι παιδαρίοις, ἅν γε διὴ δεσποτῶν ἢ σωφρονούντων, θεάσασθαι προσήκει· (A zatem, rzekłem, istnieją pewne mimy, z których jedne zwą się hipotezy, inne paignia: uważam, że żaden rodzaj nie pasuje do sympozjonu, hipotezy ze względu na długość dramatu i trudności z inscenizacją, paignia ponieważ są pełne sprośności i błazenady, tak że nie wypada ich nawet oglądać młodziutkim niewolnikom noszącym sandały za rozsądnym panem).

¹² Reich 1903, s. 418 widzi w hipotezie wręcz para-komedię. Körte 1903 uważał, że paignion jest terminem szerszym niż hipoteza i obejmującym wszystkie sceniczne przedstawienia. Wiemken 1972, s. 197–199 podaje dokładną charakterystykę obu typów przedstawień, ale są to jedynie intuicyjne przemyślenia badacza, nie poparte dowodami w tekście czy artefaktami.

¹³ Świderkówna 1954, s. 72 zauważa, że nawet jeśli współcześni badacze patrzą na te dzieła sceniczne w perspektywie 'mimu nie-literackiego' czy popularnej rozrywki, nie zmienia to faktu, że ich autor prezentował pewien poziom kultury literackiej.

¹⁴ Na temat języka tekstów z *POxy* 413 patrz: Winter 1906, s. 4–24.

¹⁵ Crönert 1909, s. 446 był zdania, że wersy metryczne pojawiają się zawsze w momentach szczególnie nacechowanych emocjonalnie (patos). Zapis muzyczny na tym papirusie stał się nawet podstawą hipotezy, że mamy tutaj do czynienia z kopią dla artysty odpowiedzialnego za akompaniament (tak między innymi Rostrup 1915, s. 78, Reich 1925, s. 86, Hall 2013, s. 118, która nie wyklucza jednak możliwości, iż był to egzemplarz 'reżyserski'). Znaki określające wejścia instrumentalne są

wszystkim, obok występów chóru, nadaje mu nieco 'operetkowy' charakter¹⁶. Natomiast sama obecność chóru, składającego się nawet z dwóch różnych grup, Indów i kobiet indyjskich, a także niemała liczba instrumentów, świadczą o dużym stopniu trudności w wystawieniu dramatu. Akompaniament muzyczny posiada w *Charition* bardzo ważną rolę, towarzyszy wejściom i zejściom postaci ze sceny oraz podkreśla momenty grozy i szczególnego komizmu¹⁷. Badacze zauważyli, że modelami literackimi tego utworu są prawdopodobnie sztuki Eurypidesa: *Ifigenia w Taurydzie*, *Helena* i *Cyklop* (w tym przypadku nie da się wykluczyć oczywiście inspiracji bezpośrednio dziełami epickimi, szczególnie *Odyseją*)¹⁸. Echem wcześniejszych dramatów może być nie tylko historia protagonistki zmuszonej do pozostania wśród barbarzyńców, w świątyni bogini, czy też na dworze króla oraz wybawienie, które następuje dzięki przybyciu bliskich (brata lub męża), czy nawet użycie wina do pokonania wroga, ale przede wszystkim sam schemat funkcji postaci sztuk, co zauważyła S. Santelia¹⁹. Trudno jednak powiedzieć, do jakiego stopnia widzowie *Charition* mieli świadomość tych nawiązań i modeli i czy stanowiło to dla nich ważny składnik oceny estetycznej przedstawienia. Poczucie estetyki i gustów publiczności antycznej trudno nam bowiem badać z braku dostatecznych i obiektywnych opisów reakcji publiczności.

Trzeba zwrócić uwagę, o czym często badacze zapominają, że to także, a może przede wszystkim, typowa farsa, z jej odpowiednio dobranymi elementami humorystycznymi. Mamy zatem wyeksponowany motyw kradzieży, do której namawia Charition Błazen, a po jej stanowczej reakcji odmownej, chce sam obrabować świątynię²⁰. Obecne jest też komiczne użycie patosu. Wypowiedzi Charition, pełne godności, lęku przed bóstwem, czy miłości do ojca, skontrastowane są z banalnymi odzywkami sług. Największy dysonans w użyciu stylu wysokiego widzimy w modlitwie do bogini Pierdy. Do niskiego humoru scenicznego należy natomiast użycie (w formie słownej i dźwięków uzyskiwanych przy pomocy urządzenia mechanicznego) odgłosów wydawanych przy puszczeniu gazów jelitowych, aby odstraszyć przeciwnika.

W tym miejscu dochodzimy do być może najbardziej zaskakującego elementu komicznego w utworze *Charition* – misternie wplecionego, szczegółowo

oczywiście w tekście bardzo ważne także dla aktorów grających role, dzięki nim wiedzieli, kiedy ich kwestia może zostać zagłuszona przez tympana i krotale. Szerzej na temat didaskaliów i notacji scenicznych na papiirusach w Gammacurta 2006 (gdzie POxy 413 omówiony jest pośród grupy reprezentującej tak zwane sigla aktorskie).

¹⁶ Termin „operetka” choć oczywiście anachroniczny został zastosowany wobec tego tekstu po raz pierwszy przez Reicha 1925. Jednak ze względu na elitarność opery i operetki w kulturze nowożytnej termin ten jest zasadniczo mało adekwatny.

¹⁷ Na ten temat patrz Skulimowska 1966

¹⁸ Jako pierwszy inspiracje hilarotragediami Eurypidesa zauważył Crusius 1904, s. 357–358

¹⁹ Dokładna analiza dystrybucji ról i ich podobieństw w sztukach Eurypidesa i *Charition*: Santelia 1991, s. 15–16.

²⁰ Motyw kradzieży jest typowy nie tylko dla komedii, ale między innymi dla farsy doryckiej.

dopracowanego i realistycznego użycia nieznanego języka, który miałby imitować mowę Indów. Jest to zabieg oczywiście w komedii znany i doprowadzony do perfekcji już w czasach Arystofanesa, u którego pojawia się zarówno parodia greki w wykonaniu obcokrajowców (Scytów, Persów), jak i pewna imitacja obcych dźwięków²¹. W wypadku mimu z *POxy* 413 mamy jednak do czynienia z najdłuższym i najbardziej wyeksponowanym dialogiem obcokrajowców w zachowanej sztuce greckiej. Uderzające jest także, że zarówno niewolnik, który w jednej scenie ‘nie rozumie’ Indów, a w kolejnej swobodnie się z nimi porozumiewa, tak i król barbarzyńców jest osobliwie bilingwiczny (po grecku mówi w wersach 88–92). Nie można takiej niekonsekwencji złożyć wyłącznie na karb nieuwagi czy non-szalancji autora lub reżysera. Mim jest na tyle krótki, że publiczność od razu zorientowałaby się w nielogicznym przeprowadzeniu wątków językowych (raz jeden w wersie 124 indyjskie słowo wypowiada Charition, jednak ona dłużej przebywa w tym kraju i powinna umieć rozmawiać z tubylcami). Być może odpowiedzi na tę zagadkową i szybką naukę języka należy dopatrzeć się w ‘magicznej’ mocy wina – obie postaci, Błazen i Król, komunikują się w obcej dla siebie mowie dopiero po spożyciu tego napoju.

Język Indów w mimie *Charition* był już tematem szczegółowych studiów²². Opinie na temat realizmu słownego są jednak podzielone. Badacze doszukiwali się nawet w tekście naśladownictwa różnych dialektów indyjskich. Zapewne należy poprzestać na stwierdzeniu, że autor mimu sugestywnie parodiuje mowę przybyszów z dalekiego Wschodu, zasłyszana w portach lub samym Oksyrynchos. Kontakty handlowe z Indiami, a pamiętać należy, że przez miasto przebiegał szlak łączący Morze Czerwone z ośrodkami nad Morzem Śródziemnym, były stałe i w miarę intensywne. Obecność kupców indyjskich oraz ich sług, a być może i rodzin, nie była czymś nadzwyczajnym w Egipcie epoki grecko-rzymskiej²³. Z Indami w czasach hellenistycznych zaznajomieni byli, obok pośredników handlowych, szczególnie żołnierze i to zarówno tych armii, w których służyły oddziały słoni, kierowanych przez swoich dalekowschodnich treserów, jak i formacji, którym przyszło zmierzyć się z taką ‘bronią’²⁴. W epoce rzymskiej

²¹ Bardzo szczegółowa analiza patrz: Willi 2003, s. 198–225.

²² Wkrótce po opublikowaniu papirusu Hultsch 1904, s. 399–405 wyraził opinię, że jest to naśladowanie jednego z języków grupy drawidyjskiej – kannada, taki pogląd prezentował również Shama 1926 oraz Saletore 1936, s. 54, dyskusja na ten temat patrz: Varadpande 1981, s. 98–110. Odmiennego zdania jest Shivaprasad 1985, s. 320–30, który uważa, że mamy tutaj zapis języka tulu (autor przytacza nawet ‘tłumaczenie’ parti Indów w *Charition*). Teza została skrytykowana przez Salomona 1991 oraz 1993. Natomiast hipoteza Rice’a (*op. cit.*, s. 221), że w przedstawieniu role Indów mogli grać prawdziwi mieszkańcy Indii wydaje się nieprawdopodobna nie tylko dlatego, że byłaby to wysoce egotyczna grupa ‘technitai’ ale także dlatego, że grecki zapis słów w tekście byłby dla nich dziwny i bezużyteczny, a dla reszty greckiej trupy aktorskiej zupełnie zbędny.

²³ Na temat kontaktów grecko indyjskich istnieje bogata bibliografia, patrz: Carrière 1995, Karttunen 1997, De Romanis – Tchernia 1997, André – Filliozat 1986.

²⁴ O słońcach w armiach greckich patrz: Epplett, 2007.

natomiast żołnierze greccy i greckojęzyczni byli nawet najemnikami na dworach władców indyjskich, a w handlu istotną rolę odgrywało stałe połączenie morskie pomiędzy portem Berenika nad Morzem Czerwonym z miastami w obecnej Kerali i Tamilnadu (tak zwany Szlak Monsunowy, który już pod koniec II w. p.n.e. eksplorowali Eudoksos z Kyzikos i Hippalos)²⁵.

Efekt komiczny polegający na naśladowaniu ‘dźwięków’ wydawanych przez Indów, a może także intonacji ich mowy (ten element umyka naszej percepcji tekstu, ale zależał zapewne także od umiejętności aktorskich wykonawców), był bardzo istotną częścią przedstawienia. Niezrozumiałe słowa zajmują aż 37 linijek tekstu (oraz 5 linijek w alternatywnym dodatku), rozsianych w dłuższych i krótszych partiach. Język „indyjski” wypowiedzany jest zarówno przez pojedyncze postaci sztuki, jak i chóry. Oba te rodzaje kwestii scenicznych mają inne możliwości ekspresji komicznej. Indywidualny aktor może zawrzeć dużo pozawerbalnej treści dzięki gestykulacji, chór natomiast układem tanecznym. Niestety oba te efekty dramatyczne są dla nas zupełnie nieuchwytnie. Warto jednak podkreślić, że nie jest to jakiś przypadkowy i improwizowany bełkot – każdy dźwięk został skrętnie zapisany i aktor oraz choreuci musieli wyuczyć się go na pamięć, tak jak pozostałego tekstu sztuki.

Taniec był jednak ważnym elementem przedstawienia *Charition*. Na szczególną uwagę zasługuje zaś występ Króla Indów, który prowadzi taneczny korowód swoich poddanych:

w. 88–92

..... **Krół**: Prowadzę niezliczony chór barbarzyński, Bogini Księżycza
 W rytm luźną barbarzyńską stopą [...]

Przywódcy Indów dajcie do mistycznego dźwięku **krotale**

[...]

Jedwabny pojedynczo krok boski na przemian

Należy tutaj zwrócić uwagę, że nie jest to tylko forma rozrywki, ale nade wszystko element rytuału – płasy poświęcone są Bogini Księżycza. Opis tańca ma podkreślić jego orientalny charakter. Na przestrzeni zaledwie 4 wersów dwukrotnie pada przymiotnik ‘barbarzyński’ (Βάρβαρον, βαρβάρω), raz ‘Indowie’ (Ἰνδῶν), a raz trudny do przetłumaczenia termin [Σ]ηρικόν (od Σῆρες, Seres, nazwy ludu, który dostarczał jedwab)²⁶. Połączenie Indów i Seres jest w literaturze rzymskiej swego rodzaju geograficznym toposem, czego najlepszym przykładem wyrażenie Horacego (*Od.* I 12, 55–56) sive subiectos Orientis orae/ Seras et Indos²⁷. Popularnym znaczeniem przymiotnika σηρικός jest jednak po prostu

²⁵ Por. Plin. *NH* 6, 100–104. Na temat rzymskiego szlaku i roli odkryć Hippalosa patrz Tchernia 2016, s. 231–233.

²⁶ Dokładne objaśnienie znaczenia i genezy greckiego, a później także łacińskiego terminu Seres, jego związków z ludami zamieszkującymi Jedwabny Szlak i chronologii użycia w literaturze starożytnej patrz Malinowski 2012, s. 13–25.

²⁷ Podobnie Wergiliusz w *Georg.* II 120–121, który wymienia ich obok Etiopów, ci ostatni jednak w wyobrazeniach starożytnych zamieszkiwali, podobnie jak niekiedy Indowie, szeroko

‘jedwabny, wykonany z jedwabiu’. Co ciekawe w tym właśnie znaczeniu pojawia się w kontekście tańca i występów mimicznych tylko raz w literaturze greckiej, w dziele Lukiana (*O tańcu* 63), gdzie artyści odziani są w jedwabne szaty (ἑσθητι σηρικῆκαι προσωπειῶ εὐπρεπεῖ) i jest to element szerszej krytyki pantomimicznych występów, które same w sobie nic nie wnoszą, a odbywają się przy akompaniamencie aulosu, syringi i bębnów. Możemy zatem wyobrazić sobie, że strój Indów w sztuce *Charition* przypominał właśnie jedwabne powłóczyste stroje, znane z innych przedstawień tej epoki, ale zarazem pasujące do Indów, kraju, z którego Grecy kupowali jedwab. Określenie serikos brzmi także odpowiednio egzotycznie i nie musi logicznie łączyć się z tanecznym krokiem, do którego się odnosi. Autor mimu buduje w ten sposób po prostu orientalną atmosferę scenki dramatycznej.

Przedstawienie Indów w mimie jest nadzwyczaj interesujące. Pozornie bazuje wyłącznie na dosyć prymitywnym stereotypie barbarzyńców w literaturze greckiej²⁸. Mieszkańcy ziem nad fikcyjnym Psylichosem nie tylko bełkoczą, ale są także głośni i nieco przerażający, zarazem jednak na tyle tchórzliwi, by uciekać przed dźwiękami wydawanymi przez zadek Błazna. Najbardziej charakterystyczne jest przedstawienie kobiet. Po pierwsze uderzające są ich ‘męskie’ zajęcia: polowanie i obrona. To właśnie kobiety budzą największe przerażenie wśród przybyszów. Pojawiają się uzbrojone w łuki, których używały oczywiście do upolowania zwierzyny, czego dowiadujemy się w wersie 117. Są też nader agresywne, skoro celują i strzelają do Greków nawet bez uprzedniego wypytania, kim są. Obraz kobiet, a przez to także ogólnie Indów, jest mocno zseksualizowany. Kiedy ukazują się pierwszy raz na scenie zapowiedziane zostają określeniem ‘córki świnek’ (w. 38). Zestawienie kobiety ze świnią jest w literaturze greckiej na wskroś negatywne. Świnia może być na przykład symbolem głupoty²⁹. Rodzaj kobiet wywodzących się od ‘włochatej świni’ określa Fokylides jako ‘ani zły ani dobry’ (*Sent.* 2, 5 = *Stob.* 4.22. 192: ἡ δὲ σὺς βλοσυρῆς οὐτ’ ἄρ κακῆ οὐδὲ μὲν ἐσθλή). Użyty rzeczownik χοιρίδιον, czyli zdrobnienie od χοῖρος, nie pozostawia jednak wątpliwości, że autor nazwał Indyjki dwuznacznym synonimem kobiecego organu płciowego. W komedii to miano jest doskonale znane i nasuwa oczywiste skojarzenia ze słynną sceną z *Acharnejczyków* Arystofanesa (729–815), w której Megarejczyk przedstawia swoje córki jako ‘świnki’ i jako takie próbuje je sprzedać Dikajopolisowi³⁰. W *Charition* poniżające określenie wobec kobiet indyjskich ma jeszcze dodatkowy wymiar – nie one same są tak nazwane, ale ich matki,

rozumiane południe (znów echo Szlaku Monsunowego). Por. Wyjaśnienia Malinowskiego (*op. cit.*, s. 23) pojęcia Seres/sericos u Horacego.

²⁸ Opracowanie tematu wizerunku barbarzyńców w komedii greckiej Long 1986, który jednak nie odnosi się do Indów w mimie *Charition*, ze względu na główny temat monografii.

²⁹ W grece funkcjonowało na przykład powiedzenie σὺς πρὸς Ἀθηνᾶν (w innej wersji σὺς τὴν Ἀθηνᾶν) odpowiadający mniej więcej naszemu ‘jajko chce być mądrzejsze od kury’, choć nieco mocniejsze, ponieważ tutaj świnia uważa, że wie lepiej, niż bogini. Por. Keller 1887 s. 404, a także Bettarini 1997, s. 19–38.

³⁰ Lingwistyczną dwuznaczność wykorzystuje Arystofanes szczególnie w wersie 772: αἱ μὴ ,στιν οὗτος χοῖρος Ἑλλάνων νόμφ.

co powoduje przeniesienie cechy na cały ród, czy może raczej plemię. Identyfikacja poprzez sprośny matronimikon jest sama w sobie deprecjonująca i stanowi swego rodzaju obelgę. Ciekawa jest jednak funkcja zdrobnienia terminu, który już oznacza małe zwierzę, prosiaka lub świnkę. Może to forma złagodzenia obraźliwego zwrotu albo spotęgowanie sprośnej sugestii – nasze wycucie potocznej greki tej epoki nie może przynieść odpowiedzi na to pytanie. Drugim z elementów frywolnego przedstawienia Indów w mimie jest nazwa rzeki, nad którą mieszkają. Badacze uważają, że nie można jej zidentyfikować z żadnym znanym indyjskim ciekim wodnym³¹. Nazwa jest złożeniem z dwóch wyrazów nasuwających niedwuznaczne i w zupełności zamierzone skojarzenie: Ψωλή (żołądz) oraz λείχειν (lizać)³². Geograficzna identyfikacja ludów barbarzyńskich poprzez określenie, nad jaką rzeką mieszkają jest typowa dla literatury greckiej. W tym przypadku jednak mamy do czynienia z komicznym elementem zdefiniowania tożsamości Indów poprzez wulgarną nazwę nurtu, który przepływa przez ich ziemie i do którego uciekają w momentach zagrożenia (w. 27, 40). Ucieczka do rzeki to także dosyć zaskakujący, jeśli nie absurdalny motyw (Indowie mogliby przecież pobiec dokądkolwiek). Schronienie się w wodzie jest samo w sobie komiczne, a szczególnie jeśli przy tej okazji można wymienić sprośną nazwę rzeki, do której mają wskoczyć barbarzyńcy.

Świat Indów ma być w zamyśle autora mimu odmienny i obcy dla przybywających Greków. Szczególny przypadek stanowi jednak sama Charition. Nie wiemy, jak długo przebywa ona już w kraju nad Psolichosem i jakie więzi łączą ją z królem. Możemy się jedynie domyślać, że pełni funkcję kapłanki, być może wspomnianej bogini Selene (ewentualnie utożsamionej z bóstwem o imieniu zaczynającym się na A, wzywany przez Błazna w wersji 125). Według utartego już w epoce hellenistycznej toposu panna Charition powinna być obiektem zainteresowania czy nawet pożądania króla barbarzyńskiego. Taki scenariusz przewidział dla pięknej Antii Ksenofont w *Opowieściach Efeskich* (3, 11): dziewczyna sprzedana przez kupców aleksandryjskich jednemu z władców Indii, imieniem Psammis staje się jego służącą i od razu jej cześć narażona jest na niebezpieczeństwo, ponieważ Ὠνησάμενος δὲ ἄνθρωπος βάρβαρος [καὶ] εὐθὺς ἐπιχειρεῖ βιάζεσθαι καὶ χρῆσθαι πρὸς συνουσίαν (Dokonawszy zakupu barbarzyńca natychmiast usiłował ją zniewolić i zmusić do współżycia)³³. Panna wymyśla jednak historię, według której została przez ojca poświęcona Izydzie i jeszcze przez rok żaden mężczyzna nie może jej dotknąć bez obawy przed gniewem bogini. W przypadku Charition nie ma jednak mowy o jakichkolwiek zamiarach króla indyjskiego wobec

³¹ Odmiennie zdanie prezentuje jedynie Salto *op. cit.* s. 590, który identyfikuje rzekę z Sivaluka, ale opinia ta nie została podtrzymana w kolejnych opracowaniach.

³² Na temat złożenia patrz Andreassi, *op. cit.* s. 60.

³³ Ten motyw oparty jest być może na pogłoskach, jakie mogło w greckojęzycznych społeczeństwach państw diadochów wywołać małżeństwo (lub pogłoski o traktacie małżeńskim) jednej z kobiet z rodziny Seleukosa I Nikatora z Czandraguptą (por. Strabo 15,2,9–10).

kapłanki³⁴. Wbrew sugestiom badaczy i niewątpliwym podobieństwu do losów Antii Ksenofonta, wątek erotyczny nie zostaje wykorzystany przez autora mimu. Brak tego elementu w sztuce jest znamieny – napastliwość władcy Indów pasowałaby przecież doskonale do obrazu chutliwych ‘dzikusów’. Fakt, że nie wiemy, w jaki sposób Charition dostała się do Indii oraz brak danych o charakterze jej znajomości z władcą skłania nas by sądzić, że mim rozpoczynał się prologiem, w którym te dwie informacje mogły być podane³⁵, ale zamiary władcy wobec protagonistki nie zostały przez autora dostatecznie wyeksplorowane scenicznie. W przeciwieństwie jednak do wojowniczych Indyjek i pijanych, tańczących Indów, Grecy, z wyjątkiem Błazna, zachowują się przyzwoicie i z pewną godnością. Tylko Błazen wchodzi w dłuższe interakcje z barbarzyńcami. To nie Charition, którą przecież znają tubylcy, a właśnie Błazen przygotowuje i podaje kiepski alkohol. To on też jest postrachem barbarzyńców, a zarazem ofiarą przemocy, on także wykazuje największe zainteresowanie tym, co mówią. Błazen to zatem faktyczny łącznik pomiędzy scenicznie wykreowanym światem cywilizowanych Greków i dzikich Indów (przy czym zaznaczyć należy, że Hellenowie wykazują się także większym sprytem i siłą, najpierw upijają barbarzyńców, a następnie, przynajmniej niektórych, być może nawet samego władcę, krępują i wrzucają na pokład statku w. 94, 96, 103 – wątek skądinąd w sztuce niedokończony). Można przypuszczać, że autor mimu celowo nie sugeruje żadnych związków kapłanki z królem. Charition przedstawiona jest również bez jakichkolwiek podtekstów wątku romansowego – jedyną rzeczą jaką pragnie to ujrzeć oblicze ojca, nie kochanka, a z opresji ratuje ją brat, nie zaś narzeczony. Jest to z pewnością świadomy wybór twórcy mimu, który ma podkreślić czystość głównej bohaterki.

Widzimy zatem, że pomimo typowej dla tego gatunku scenicznego prostoty i pewnej trywialnej obsceniczności, której trudno uniknąć w sztuce przeznaczonej dla szerokiej i zróżnicowanej pod względem wykształcenia publiczności, autor dziełka starał się wprowadzać innowacyjne rozwiązania. Zarówno zabawa językiem ‘indyjskim’, jak i dość dobre nakreślenie charakterów postaci w tak króciutkich scenkach jest zabiegiem ze wszech miar dramatycznie udanym. W momentach, w których fabuła i treść dialogów mogłaby być znacznie bardziej ordynarna (czego dowodem choćby przebieg akcji w mimie *Moicheutria*, zachowanym na tym samym papirusie), autor unika tego typu humoru i opiera komizm na zabawie lingwistycznej i dialogach, które dla antycznych odbiorców składały się głównie z ciętych ripost. Oczywiście, zarówno ze względu na odległość w czasie, uszkodzenie tekstu, jak i odmienne wyrobienie literackie zabiegi te mogą absolutnie nie przemawiać do gustów wąskiego grona nowożytnych czytelników.

³⁴ Istnieje co prawda hipoteza, że Charition miała zostać ofiarowana lokalnemu bóstwu przez Indów (Hall, *op. cit.*, s. 120), ale sam strach dziewczyny w wersji (w. 104–105) nie jest wystarczającą przesłanką do wyciągania takiego wniosku.

³⁵ Tak Knoke 1908, s. 16.

BIBLIOGRAFIA

Teksty źródłowe:

- Andreassi, M., 2001: *Mimi greci in Egitto: Charition e Moicheutria*, Bari.
- Crusius, O., 1905: *Herodae Mimiambi. Novis fragmentis auctos quartum edidit Otto Crusius. Accendunt Phoenicis Coronistae, Matti mimiamborum fragmenta et specimina varia nuper reperta*, Lipsiae.
- Cunningham, J.C., 1987: *Herodae Mimiambi cum appendice fragmentorum mimorum papyraceorum*, Lipsiae.
- Grenfell, P.B., Hunt, A.S., 1903: *Oxyrhynchus Papyri* III, London.
- Horden, H., 2004: *Sofron's Mimes: Text, Translation and Commentary*, Oxford.
- Kassel, R., C. Austin, C., 2001: *Poetae Comici Graeci*, Berolini – Novi Eboraci.
- Manteuffel, J., 1939: *De opusculis Graecis Aegypti e papyris, ostracis lapidibusque colectis*, Varsoviae.
- Rodríguez-Noriega Guillén, L., 1996: *Epicarmo de Siracusa, Testimonios y Fragmentos*, Oviedo.
- Santelia, S., 1991: *Charition liberata (P.Oxy.413)*, Bari.

Opracowania:

- André, J., Filliozat, J., 1986: *L'Inde vue de Rome. Textes latins de l'Antiquité relatifs à l'Inde*, Paris.
- Aneziri, S., 2003: „Die Vereine der Dionysischen Techniten im Kontext der hellenistischen Gesellschaft”, *Historia Einzelschriften* 163, Stuttgart.
- (2009) „World Travellers: The Associations of Artists of Dionysus” [w:] R. Hunter, I. Rutherford (red.), *Wandering Poets in Ancient Greek Culture: Travel, locality and Pan-Hellenism*, Cambridge–New York, s. 217–236.
- Bettarini, L., 1997: „Alceo fr 393 Voigt: il 'maiale' nei proverbi greci”, *Rivista di cultura classica e medioevale* 39, s. 19–38.
- Carrière, J.-C., (red.) 1995: „Inde, Grèce ancienne. Regards croisés en anthropologie de l'espace”, *Actes du Colloque, Besançon, 4–5 décembre 1992*, Paris.
- Crönert, W.O., 1909: „Das Lied von Marisa”, *RhM* 64, s. 433–448.
- Crusius, O., 1904: „Studien zu neueren Papyrusfunden”, *Sitzungsberichte der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften, der philosophisch-philologischen und historischen Klasse*, s. 357–358.
- (1910) „Über das Phantastische im Mimus”, *Neue Jahrbücher* 25, s. 81–102.
- De Romanis, F., Tchernia, A., 1997: *Crossing: Early Mediterranean Contacts with India*, New Delhi.
- Epplett, Ch., 2007: „War Elephants in the Hellenistic World”, [w:] W. Heckel, L. Tritle, P. Wheatley, (red.), *Alexander's Empire: Formulation to Decay*, Claremont.
- Gammacurta, T., 2006: *Papyrologica scaenica. I copioni teatrali nella tradizione papiracea*, Alessandria.
- Ghiron-Bistagne, P., 1976: *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*, Paris.
- Hall, E., 2013: *Adventures with Iphigenia in Tauris. A cultural History of Euripides' Black Sea Tragedy*, Oxford.
- Heydemann, H., 1886: „Die Phylakendarstellungen auf bemalten Vasen”, *Jahrbuch des Kaiserlich deutschen archäologischen Instituts* 1, s. 260–313.
- Hultzsch, E., 1904: „Remarks on a papyrus from Oxyrhinchus. An English Version, with Some Corrections of a German Article which Appeared in the Berlin ‚Hermes‘” Vol. XXXIX, p. 307ff”, *Journal of the Royal Asiatic Society* 36,4, s. 399–405.
- Karttunen, K., 1997: *India and the Hellenistic World*, Helsinki.
- Keller, O., 1887: *Tiere des klassischen Altertums in kulturgeschichtlicher Beziehung*, Innsbruck.
- Kerkhof, R., 2001: „Dorische Posse, Epicharm und Attische Komödie”. *Beiträge zur Altertumskunde*, Bd. 147, München, s. 116–128.
- Knoke, G., 1908: „De ‚Charitio‘ mimo Oxyrhynchio”, Diss. Kiel.
- Körte, A., 1903: „Hermann Reichs Mimus”, *Neue Jahrbücher für das Klassische Altertum* 11, s. 537–549.
- Long, T., 1986: *Barbarians in Greek Comedy*, Carbondale.
- Malinowski, G., 2012: „Origin of the name Seres” [w:] *Serica –Da Quin*, red. G. Malinowski, A. Paroń, B.Sz. Szmoniewski, Wrocław.

- Nesselrath, H.-G., 2000: „Phlyaken”, *Der Neue Pauly*, kol. 908–909.
- Piqueux, A., 2005: „Comédie ancienne et vases „phlyaqes”: un rapport problématique”, *Pallas*, vol. 67.
– (2006), „Le corps comique sur les vases „phlyaqes” et dans la comédie attique”, *Pallas*, vol. 71.
- Reich, H., 1925: „Antike und moderne Mimus-Oper und Operette und der Papyrusfund von Oxyrhynchos”, *Die Musik*, 18, s. 85–97.
– (1903) *Der Mimus*, t. II, Berlin.
- Rice, E.P., 1921: „Notes on the proposed identification of the Foreign Language in No. 413 with Kanarese” [w:] J.U. Powell, E.A. Barber (red.), *New Chapters in the History of Greek Literature, Second Series: Some Recent Discoveries in Greek Poetry and Prose, Chiefly of the Forth Century B.C. And Later Times*, London, s. 215–222.
- Rostrup, E., 1915: „Oxyrhynchos Papyri 413”. *Oversigt over det kongelige Danske Videnskabernes Selskabs Forhandling* 2, s. 63–107.
- Saletore, B.A., 1936: *Ancient Karnataka*, t.1, *History of Tuluva*, Calcutta.
- Salomon, R., 1991: „Epigraphic Remains of Indian Traders in Egypt”, *Journal of the American Oriental Society* 111, s. 7–16.
– (1993) „Addenda to Epigraphic Remains of Indian Traders in Egypt”, *Journal of the American Oriental Society* 113, s. 275–276.
- Shama, S.R., 1926: „A Greek farce with Old Kannada passages”, *Annual Report of the Mysore Archaeological Department*, Bangalore.
- Shivaprasad, R.P., 1985: „Sariti: A 2000 year old bilingual Tulu-Greek play”, *International Journal of Dravidian Linguistics* 14, s. 320–330.
- Skulimowska, Z., 1966: „Les instruments de musique dans le mime scénique greque en Égypte”, [w:] M.L. Bernard (red.), *Mélanges offerts à K. Michałowski*, Warszawa, s. 175–179.
- Stahlin, O., W. Schmid, W., 1990: (wyd.6), *Geschichte der griechischen Literatur*, München.
- Świderkówna, A., 1954: „Le mime grec en Égypte”, *Eos* 47, s. 63–74.
- Taplin, O., 1993: *Comic Angels: And other Approaches to Greek drama through Vase-Painting*, Oxford.
- Tchernia, A., 2016: *The Romans on Trade*, Oxford.
- Trendall, A.D., 1967: *Phlyax Vases*, London.
- Trendal, A.D., Webster T.B.L., 1971: *Monuments Illustrating Greek Drama*, London.
- Tsitsiridis, S., 2011: „Greek Mime in the Roman Empire (P. Oxy. 413): Charition and Moicheutria”, *Logeion* 1, 184–232.
- Varadpande, L., 1981: *Ancient Indian and Indo-Greek Theatre*, New Delhi.
- Wiemken, H., 1972: *Der griechische Mimus*, Bremen.
– (1979) „Der griechische Mimus” [w:] G.A. Seeck (red.), *Das Griechische Drama*, Darmstadt.
- Willi, A., 2003: *The Languages of Aristophanes: Aspects of Linguistic Variation in Classical Attic Greek*, Oxford.
- Winter, G., 1906: *De mimis Oxyrhynchiis*, Lipsiae.

LADY CHARITON AMONG „BARBARIAN INDIANS”

Abstract

The mime (POxy 413), which was entitled after the protagonist’s name *Charition*, is a crucial evidence about social interactions between Greek and Indian people. Profound analysis of means of artistic expressions used in the text substantially contributes to the modern studies on the image of ancient *barbaroi* as well as on social and racial stereotypes about non-Greek people living on the periphery of the *oikumene*. Additionally the article contains the first Polish translation of the surviving body of the discussed mime.

Keywords: Greek literary papyri, mime, Greek theatre, popular culture