

„JEŚLI JESZCZE TYLKO
ZABIJEMY STARCA...”
FARSA KRYMINALNA W TEATRZE
GRECKO-RZYMSKIM W EGIPCIE
(POXY. 413 VERSO)

Classica Wratislaviensia. Series Altera 1 (2023)

<https://doi.org/10.19195/2956-8897.1.6>

Keywords: Graeco-Roman theatre – mime – Moicheutria – POxy. 413 – translation

Abstract

“WE’VE ONLY GOT THIS OLD GEEZER LEFT TO KILL...”:
CRIMINAL FARCE IN GRECO-ROMAN EGYPT (POXY. 413 VERSO)

This paper presents a translatory proposition of the mime preserved on *POxy. 413 verso (Moicheutria)* into Polish, along with a concise analysis of the theatrical and literary issues that are observed in this ancient genre.

Osoby dramatu:

Pani (ΚΥΡΙΑ) — lubieżna małżonka Starca

Miękiszon (ΜΑΛΛΑΚΟΣ) — niewolnik posłuszny Pani

Iskra (ΣΠΙΝΘΗΡ) — niewolnik o prawym charakterze

Pasożyt (ΠΑΡΑΣΙΤΟΣ) — sługa wierny Panu

Ezop (ΑΙΣΩΠΙΟΣ) — niewolnik, obiekt pożądania Pani, zakochany w Apollonii

Apollonia (ΑΠΟΛΛΩΝΙΑ) — niewolnica i ukochana Ezopa

Pan (ΔΕΣΠΟΤΗΣ) — starzec, mąż Lubieżnicy

Chłopcy (ΠΑΙΔΕΣ) — niewolnicy bez partii mówionych

Akcja toczy się przed domem Pani i Pana

Scena 1¹

Col.

około 22 brakujących wersów

około 7 nieczytelnych wersów

około 15 brakujących wersów

Col 2

- []ζωσωμαι.
 ἐρῶ νῦν παιδ().
 []αὐ]τὸν ἵνα με βινήσηι.
 τί οὖν []μά]στιγας.
 5 δούλε, προσελθὼν [].
 φαιδρόν.
 μαστιγία, ἐγὼ ἢ κυρία [] ἡτοῦ. κελεύω καὶ οὐ γίνεται;
 οὐ θέλεις []δινες() ποιήσ().
 μ.[..]ν τὰς μάστιγ(ας)[]στ() ποησ().
 10 οὐδὲ σὺ θέλεις; παῖδες, τοὺς [] οὐδὲν γίνεται;
 δὸς ὧδε τὰς μάστιγ(ας). /
 [] ἐστήκεν Αἴσωπ(ος) ὁ τὴν δούλ(ην)
 καταδεξό(μενος) [..]ιον το[ὺς ὀδόν]τας ἀράσσ(ουσα)
 αὐτ(ῶι) ἐκτινάξ(ω). ἰδοῦ = /
 [κ]υρί'· —εἰ δὲ σ[ἐ] σκάπτειν ἐκέλευο(ν);
 εἰ δ' ἀροτριᾶν; =
 [εἰ] δὲ λίθ(ους) βα[σ]τάζ(ειν);
 15 πάντων οὖν τῶν ἐν τῶι ἀγρῶι ἔργων γινομένων(ων)
 ὁ ἐμός σοι κύσθ(ος) σκληρότε(ρος) ἐφάνη τῶι
 τῶ γυναικε(ῖωι) γέν(ει) συντεθραμμ(ένοι). ἀ]λόγιστ(ε),
 πονηρί(αν) τινὰ μέν(εις) καὶ αὐχ(εῖς), καὶ τοῦτ(ο)
 σὺν τῇ πῶλ(ωι) Ἀπολλ(ωνίαι)· ὥστε, παῖδ(ες),
 συλλαβόντ(ες) τοῦτον ἔλκετε ἐπὶ τὴν πεπρωμένην.
 προάγετε νῦν κάκειν(ην) ὡς ἔστιν πεφιμωμένη.

1 Tekst za wydaniem Cunningham 1987 (podział na linijki Cunningham 2002) z wyjątkiem sceny 7, zob. dalej. Znaki sceniczne = / za Grenfell–Hunt 1903.

ὑμῖν λέγω, ἀπαγαγόντες αὐτοὺς κατὰ ἀμφοτέρα τὰ
 ἀκρωτήρι[α].. τὰ παρακείμενα δένδρα προσδήσατε,
 μακρὰν διασπ[ά]σαντες ἄλλον ἀπ' [ἄ]λλου, καὶ
 βλέπετε μὴ πρ(τε) τῷ ἐτέρῳ δείξητε, μὴ τῆς
 ἀλλήλων ὄψεως [πλ]ησθέντες μεθ' ἡδον[ῆ]ς
 ἀποθάνωσι. σφαγιάσαντες δὲ αὐτοὺς πρὸς με ε..
 ἀντᾶτε. εἶρηκα. ἐγὼ δ' ἔνδον εἰσελεύσομα[ι].

Pani:

Pożądam teraz chłopca.

[] go aby mnie zerznął

Cóż zatem [] cięgi

Niewolniku, zbliżywszy się []

Radosny

Łotrze, ja jestem twoją panią. Rozkazuję i nic się nie dzieje?

Nie chcesz []

[] cięgi []

Ani ty nie chcesz? Chłopcy [] nic się nie dzieje?

Dawaj mi tutaj bicze

Stoi Ezop, by niewolnicę

Przyjąć [] jak walnę, to zęby

mu wybiję. Patrz!

A jakbym ci kazała kopać albo orać, albo kamienie nosić?

Od wszystkich prac na polu

tobie moja cipka wydaje się gorsza,

ty niewieściuchu?

Głupku, czekasz na łajdactwo i jeszcze się tym chełpisz, i to z dziewczką

Apollonią. Więc chłopcy,

złapcie go i zaciągnijcie do tego, co mu przeznaczone.

Wyprowadźcie i ją, tak jak jest, zakneblowaną.

Mówię wam, wyprowadźcie ich tak, by byli po dwóch różnych

Stronach [] do oddalonych od siebie drzew ich przywiążcie.

Jak najdalej osobno jedno od drugiego i

Baczcie, byście nie pozwolili im na siebie patrzeć,

by napełnieni swoim widokiem

nie umarli szczęśliwi. A jak już ich zabijecie, do mnie [

Przyjdźcie. Powiedziałam. Teraz udaję się do środka.

Scena II

τί λέγετε ..[...]; ὄντως ο[ί] θεοὶ ὑμῖν ἐφαντάσθ(ησαν);
 [κ]αὶ ὑμεῖς ἐφοβήθ(ητ)ε;
 20 κα[ί] ἐκεῖν(οι)..[.]..() γεγόνασι;
 [ἐ]γὼ [ύ]μῖν καταγγέλ[λω],
 ἐκεῖνοι εἰ καὶ ὑμᾶ[ς] δ[ιέ]φυγεν τοὺς ὄρε[ο]φ[ύ]λακας
 οὐ μὴ λάθωσι. νυνὶ δὲ τοῖς θεοῖς ... αρασαι
 βούλομαι, Σπινηθήρ·ὄμοσον.
 ἐπιπ . . σ ἰνόμεγα.
 λ[έγ]ετε τὰ πρὸς τὰ[ς] θυσίας.
 ἐπειδὰν οἱ θεοὶ καὶ ἐπ' ἀγαθῶ ἡμῖν φα[ί]νεσθαι
 μέλλω(σιν) ὡς προσέχ(οντα)ς ὑμνήσ(ομεν) τοὺς
 θεοῦ[ς].
 μαστιγία, οὐ θέλ(εις) ποιεῖν τὰ ἐπιτασόμε(να);
 τί γέγονε[ν; ἦ] μαίνηι;
 εἰσελθόντ(ες) ἴδετε τίς ἐστίν.
 τί φησιν; [.] ..ν ἄρα;
 ἴδετε μὴ [κ]αὶ ὁ ὑπερήφανος ἔσω ἐστί.
 ὑμῖν λέγω, ἀπαλλά[ξα]ντες ταύτην παράδοτε τ[οῖς]
 ὄρεοφύλαξι καὶ εἶπατε ἐν πολλῶ ἰσιδήρῳ τηρεῖν
 ἐ[π]ιμελῶς.
 ἔλκετε, σύρετε, ἀπάγετε.
 καὶ ὑ[μ]εῖ[ς] δ[ὲ] ἐκεῖνον ἀναζητήσαντες ἀποσφά[ξατε]
]ε προβάλετε, ἵνα [ἐγ]ὼ αὐτὸν νεκρὸν ἴδω.
 Σπι]νηθήρ, Μάλακε, μετ' ἐμοῦ·

Pani:

Co mówicie? Naprawdę pokazali się wam bogowie
 I się wystraszyliście?
 I oni [] zostali []
 Ja wam oświadczam []
 Nawet jeśli wam uciekli, to strażnikom górskim
 się nie wymkną. Ja teraz do bogów [wznosić modły]
 chcę. Iskro
 Przysięgaj!
 [...]
 zmawiajcie modlitwy ofiarne

Jeśli się i dla nas łaskawi bogowie mają objawić, to
 śpiewajmy im hymny jako tym, którzy się nami opiekują.
 Łajdaku, nie chcesz robić, co ci rozkazano?
 Co się stało? Zwariowałeś?
 Idźcie zobaczyć, kto to jest.
 Co mówi?
 Zobaczcie, czy i pyszałek jest w środku.
 Do was mówię, zabierzcie tę kobietę i przekażcie ją
 strażnikom górskim, i powiedzcie, żeby jej, zakutej w wiele żelaznych
 kajdan, pilnowali
 gorliwie.
 Wleczcie, ciągnijcie, zabierzcie stąd.
 A jak go znajdziecie i zabijecie, to
] tu rzućcie, żebym mogła zobaczyć trupa.
 Iskro, Miękiszonie, ze mną!

Scena III

ἐξιούσα [ἀκρ]ιβῶς νῦν ἰδεῖν πειράσομαι εἰ
 τέθνηκε[ὅ]πως μὴ πάλιν πλανῆι μ' ἔρις.
 35 ὦδε μὲν []..μαι τὰ ὦδε. ἐέ.
 ἰδ[ο]ῦ οὗτος· αἶ ταλαί[πωρε ...] ἤθελες οὕτω
 ρίφῃναι μᾶλλον ἢ ἐμὲ ...; κε]ίμενον δὲ κωφὸν
 πῶς ἀποδύρομαι; νεκρῶι []ε γέγονεν,
 ἦρται πᾶσα ἔρις. ἀνάπαυσον

Col. 3

[]..[]..μένας φρένας ἀρῶ. Σπινθήρ,
 πόθεν σου ὁ ὀφθαλμὸς ἡμέρωται;
 ὦδε ἄνω συνέισελθέ μοι, μαστιγία, ὅπως οἶνον διυλίσω.
 εἴσελθε, εἴσελθε, μαστιγία·
 40 ὦδε πάρελθε.
 ποταπὰ περιπατεῖς; ὦδε στρέφου.
 ποῦ σου τὸ ἥμισυ τοῦ χιτωνί(ου);
 τὸ ἥμισυ. ἐγὼ σοι πάντα περὶ πάντων ἀποδώσω.

Pani:

Wyjdę spróbować zobaczyć teraz dokładnie, czy
on umarł, aby mnie znów wściekłość nie zwiódła.

Tutaj [...] te tutaj. Och, och.

Patrzcie, oto on. O nieszczęsny [...] wolałeś być

Raczej tak rzucony niż mnie [...] gdy tak leży

Głuchy, jakże mam go opłakać? Truchłem [...] się stał,

Cały (mój) gniew zgasł. Odpocznij².

[...] nastrój sobie poprawię. Iskro

Skąd to spojrzenie?³

Chodź no tu do mnie do góry, łotrze, żebyś wino przefiltrowała.

Właż, właż, łotrze,

Właż tutaj!

Co się tak kręcisz, odwracaj się tu.

Gdzie jest połowa twego chitonu?

Połowa! Ja ci z nawiązką wszystko oddam.

Scena IV

οὕτω μοι δέδοκται, Μάλακε· πάντας ἀνελοῦσα καὶ
 πωλήσασα τὰ ὑπάρχοντά πού ποτε χωρίσεσθαι.
 45 νῦν τοῦ γέροντος ἐγκρατῆς θέλω γενέσθαι πρὶν
 τι τοῦτ(ων) ἐπιγνοῖ. καὶ γὰρ εὐκαίρως ἔχω φάρμακον
 θανάσιμον ὃ μετ’ οἰνομέλιτος διηθήσασα δώσω
 αὐτῷ πεῖν. ὥστε πορευθεὶς τῇ πλατείᾳ θύραι
 κάλεσον
 αὐτὸν ὡς ἐπὶ διαλλαγῆς.
 ἀπελθόντες καὶ ἡμεῖς τῷ παρασίτῳ τὰ περὶ τοῦ
 γέροντος προσαναθώμεθα.

2 Może w znaczeniu „spoczywaj w pokoju”.

3 Dosł. „skąd światło w tym oku”, „skąd twoje oko bierze światło”, zwrot musi być nieznanym nam skądinąd wyrażeniem idiomatycznym. Pani chce zwrócić uwagę widzowi na niezrozumiały dla niej wyraz twarzy niewolnika, który wie, że Ezop żyje.

Pani:

To sobie umyśliłam, Miękiszonie, jak tylko usunę⁴ wszystkich
i sprzedam majątek, to stąd gdzieś wyjadę.

Teraz przejmę kontrolę nad starcem, zanim się
dowie, co się tu dzieje. A mam ja akurat wczas śmiertelną
truciznę, którą zmieszam z winem i miodem i podam
mu do picia. Zatem wejdź głównymi drzwiami,
Zawołaj go tak jakby w celu pojednania.

My także odejdziemy, by się naradzić z Pasożytem,
w kwestiach związanych z tym starcem.

Scena V

παιδίον, παῖ.

τὸ τοιοῦτόν ἐστιν, παράσιτε.

οὗτος τίς ἐστι(ν);

50 αὕτη δέ;

τί οὖν αὐτῇι ἐγένετο;

ἀ[ποκ]άλυψον ἵνα ἴδω αὐτήν.

χρεῖαν σου ἔχω.

τὸ τοιοῦτόν ἐστιν, παράσιτε.

μετανοήσασ(α) θέλ(ω) τῷ γέροντ(ι) διαλλαγ(ήναι).

πορευθεῖς οὖν ἴδε αὐτὸν καὶ ἄγε πρὸς ἐμέ, ἐγὼ δὲ

εἰσελθοῦσα τὰ πρὸς τὸ ἄριστον ὑμῖν ἐτοιμάσ[ω].

Pani:

Dzieciaku, chłopaczku,

no tak to jest, Pasożycie.

Co to za jeden?

A co to za jedna?

Co się jej stało?

Odsłoń ją, żebym mogła zobaczyć.

Potrzebuję cię.

Tak się sprawy mają, Pasożycie,

4 Zapewne w znaczeniu „uśmierciwszy”.

zmieniłam zdanie i chcę się ze starcem pojednać.
 Idź więc go zobaczyć i przyprowadź do mnie,
 ja wejść do środka, żeby dla was przygotować obiad.

Scena VI

- ἐπαινῶ, Μάλακε, τὸ τάχος. τ[ὸ] φάρμακον ἔχεις
 συγκεκραμένον;
 καὶ τὸ ἄριστον ἔ[τοι]μὸν ἐστί;
 τὸ ποῖον;
- 60 Μάλακε.
 λαβὲ ἰδοῦ οἰνόμελι.
 τάλας, δοκῶ πανόλημπτος γέγονεν ὁ παράσιτος.
 τάλας, γελᾷ. σ[υν]ακολουθήσ[α]τε αὐτῷ μὴ καὶ τι
 πάθῃ.
 τοῦτον μὲν ὡς ἐβ[ο]υλόμην τετ[έ]λεσται· εἰσελθ[όν]τες
 περὶ τῶν λοιπῶν ἀσφαλέστερον βουλευσώμεθα.
- 65 Μάλακε, πάντα ἡμῖν κατὰ γνώμην προκεχώρηκε, ἐὰν
 ἔτι τὸν γέροντα ἀνέλωμεν.
 παράσιτε, τί γέγονεν; ἀγων(ισμα)
 αἱ πῶς;
 μάλιστα, πάντων γὰρ ν[ῦ]ν ἐγκρατῆς γέγονα.
 ἄγωμεν, παράσιτε.
- 70 τί οὖν θέλεις;

Pani:

Chwałę prędkość, Mięksiszonie. Masz zmieszana truciznę?

A obiad jest już przygotowany?

No jak to?

Mięksiszonie!

Bierzże wino z miodem.

Biedny, myślę, że Pasożyt wpadł w panikę. Biedny, śmieje się.

Idźcie za nim, żeby mu się coś nie stało.

Wszystko się dopełniło, tak jak chciałam. Wejdzmy do środka,
 by bezpieczniej naradzić się w pozostałych sprawach.

Mięksiszonie, wszystko poszło po naszej myśli, jeśli jeszcze tylko zabi-
 jemy starca.

Pasożycie, co się stało?

Jak to?

Oczywiście, teraz mam władzę nad wszystkim.

Chodźmy, Pasożycie.

Czego więc chcesz?

Scena VII⁵

[ΚΥΡΙΑ] Σπινθήρ, ἐπίδος μοι φαιὸν ἱμάτιον.

[ΣΠΙΝΘΗΡ] παράσιτε, φοβο[ῦ]μαι μὴ γελάσω.

ΚΥΡ. καὶ καλῶς λέγεις.

λέξω· τί με δεῖ λέγειν;

75 πά[τ]ερ κύριε, τίني με καταλείπεις;

ἀπολώλεκά μου τὴν παρρησ(ίαν),

τὴν δόξ(αν),

τὸ ἐλευθέριον φῶς.

σύ μου ἦς ὁ κύριος.

80 τούτῳ μόνον – ἀληθῶς οὐ λέγω; – ἄφες, ἐγὼ

αὐτὸν θρηνήσω.

5 W tym miejscu odchodzę od podziału na role w wydaniu I.C. Cunninghama 1987, który rozkłada tekst w następujący sposób (pomiędzy Pasożyta, Iskrę i Pana):

[ΠΑΡΑΣΙΤΟΣ] Σπινθήρ, ἐπίδος μοι φαιὸν ἱμάτιον.

[ΣΠΙΝΘΗΡ] παράσιτε, φοβο[ῦ]μαι μὴ γελάσω.

ΠΑΡ. καὶ καλῶς λέγεις.

λέξω· τί με δεῖ λέγειν;

75 πά[τ]ερ κύριε, τίني με καταλείπεις;

ἀπολώλεκά μου τὴν παρρησ(ίαν),

τὴν δόξ(αν),

τὸ ἐλευθέριον φῶς.

σύ μου ἦς ὁ κύριος.

80 τούτῳ μόνον - ἀληθῶς οὐ λέγω; - ἄφες, ἐγὼ

αὐτὸν θρηνήσω.

ΔΕΣ οὐαί σοι, ταλαίπωρε, ἄκληρε, ἀ[λγ]εινέ, ἀναφρόδιτε·

οὐαί σοι· Ξ' οὐαί μοι·

οἶδα γάρ σε ὄστις π[ε]ρ εἶ, μισοῦμενε. . Σπινθήρ,

ξύλα ἐπὶ τοῦτον.

οὔτος πάλιν τίς ἐστιν;

[ΣΠΙ] μένουσι σῶοι, δέσποτα.

Podążając za interpretacją Tsitsiridisa 2011, uważam, że w scenie biorą udział udająca rozpacz Pani, Iskra, Pasożyt i Pan, i Miększon.

οὐαί σοι, ταλαίπωρε, ἄκληρε, ἀ[λγ]εινέ, ἀναφρόδιτε·
οὐαί σοι· Ξ' οὐαί μοι·
ΔΕΣΠΟΤΗΣ οἶδα γάρ σε ὅστιςπ[ε]ρ εἶ, μισούμενε. . Σπινθήρ,
ξύλα ἐπὶ τοῦτον.
οὗτος πάλιν τίς ἐστιν;
[ΣΠΙ] μένουσι σῶοι, δέσποτα.

Pani:

Iskro, podaj mi jeszcze szary himation.

Iskra:

Boję się, że wybuchnę śmiechem.

Pasożyt:

I dobrze mówisz.

Pani:

Powiem, co mam powiedzieć. Panie, ojczy, komu mnie zostawiasz?
Straciłam wolność słowa, dobrą sławę, światło wolności. Ty byłeś dla
mnie panem.

Miękiszon:

Temu to jedno — prawdy nie mówię? — przebacz. Ja go będę oplakiwać.
Biada ci, nieszczęsny, biedny, cierpiący, niekochany
Biada tobie ≡ biada mnie.

Pan:

Wiem, co za jeden jesteś, nędzniku. Iskro, kłody dla niego. A ten znów
to kto?

Iskra:

Pozostają bezpieczni, panie.

Tekst sztuki scenicznej, która znana jest pod nadanym jej przez
O. Crusiusa greckim tytułem *Moicheutria*⁶ i którą w polskim przekładzie

6 Crusius 1904. Tytuł *Moicheutria* przyjął się w literaturze naukowej, choć greckie określe-
nie oznacza cudzołóżnicę, a problem zdrady małżeńskiej nie jest wcale kluczowy dla fabuły tej
sztuki. Główne cechy bohaterki to jej lubieżność i skłonność do zbrodni.

pozwałam sobie nazwać *Lubieżnica*, odczytany został z papirusu POxy. III 413 (Bodl. Libr. MS Gr. class. b4) i opublikowany przez B.P. Grenfella i A.S. Hunta w roku 1903. Sam papirus o wymiarach 22,9 × 42,3 cm zawiera dwa krótkie utwory dramatyczne. Starszy z nich, datowany przez wydawców na podstawie kroju pisma na okres Antoninów, przedstawia historię uwolnienia młodej dziewczyny o imieniu Charition z rąk indyjskiego władcy. Tekst ten znajduje się na stronie *recto* (trzy kolumny) i części strony *verso* (1 kolumna z alternatywną wersją dialogu, na co wskazuje nie tylko treść, ale także oznaczenie linijek 30–36 zaokrągloną kreską z adnotacją, napisaną do góry nogami τὸ εἶσω ἦ ὤς μὲν[...]. Na tej samej stronie *verso* zapisano tekst mimu *Lubieżnica*, a do naszych czasów zachowały się prawie w całości dwie kolumny. Co ciekawe, obie strony nakreślone zostały innym charakterem pisma. Uważa się, że *verso* należy datować później niż *recto*, choć również na II wiek n.e. Tekst *Charition*, ze względu na swoje walory literackie — skomplikowaną fabułę, nawiązania do dramatu klasycznego, szczególnie do *Ifigenii w Taurydzie* Eurypidesa⁷ oraz Komedii Nowej, jak i ciekawe przedstawienie zwyczajów barbarzyńców, a nawet parodię języka mieszkańców Indii, stał się obiektem wielu badań naukowych, a co za tym idzie tłumaczeń na języki nowożytny. Mim ze strony *verso* jest natomiast nieco zapomniany, żeby nie powiedzieć ignorowany, przez badaczy. Nie dzieje się tak zapewne tylko dlatego, że jego fabuła jest znacznie bardziej powierzchowna i mniej ambitna niż pierwszej farsy scenicznej, ale raczej z powodu nieprzyzwoitej treści i wulgaryzmów⁸. W tym miejscu należy podkreślić, że wyrazy użyte w mimie nie są obce Komedii Starej, jaką znamy z zachowanych sztuk Arystofanesa i fragmentów, ale w tym uświęconym tradycją i szkolną lekturą gatunku przyjmuje się je jako integralny element estetyki scenicznej, uprawniony rytualną konotacją i historią komedii. Tymczasem z równą wyrozumiałością nie traktuje się mimu, który już w starożytności nie cieszył się przychylnością elit, uważany za rozrywkę niską i niegodną, zwłaszcza w kręgach chrześcijańskich intelektualistów⁹. Zresztą i starożytni teoretycy literatury, i encyklopedyści nie poświęcają tym drobnym

7 Zob. Crusius 1904: 357; Santelia 1991: 16; Hall 2010, z dalszą bibliografią. Polski przekład i opracowanie Kotlińska-Toma 2019.

8 Więcej o specyfice języka sztuk zachowanych na POxy 314 zob. Winter 1906: 4–24.

9 Do tematu stosunku chrześcijan do różnego typu przedstawień teatralnych odnoszą się dwa zachowane traktaty Tertuliana i Nowacjana (oba zatytułowane *De spectaculis*). Obszerniej, szczególnie w kontekście krytyki ojców Kościoła, zob. opracowania: Sallmann 1990; Binder 1998; Barnes 2010 z dalszą bibliografią.

gatunkom scenicznym zbyt wiele uwagi, z tego skutkami mierzymy się do dziś, nie mogąc ich zaklasyfikować, nazwać i scharakteryzować na podstawie przekazanych w antycznych dziełach informacji. Na podstawie nieco przypadkowego testimonium Plutarcha (*Quest. Conv.* 7,8,4¹⁰) moglibyśmy, jak inni uczeni zajmujący się POxy. 413, określić zachowane dwa teksty jako hipotezę, czyli farsę sceniczną (*Charition*) i pajgnion (*Lubieżnica*)¹¹. Forma zachowanego tekstu tego ostatniego utworu mogła jednak wprowadzić badaczy w błąd, jak wykazał S. Tsitsiridis — nasza interpretacja zależy bowiem od tego, z jakiego typu skryptyem scenicznym mamy do czynienia, do czego powrócimy dalej.

Niedługie przedstawienie o frywolnym charakterze, w którego inscenizacji bierze udział tylko kilku aktorów i aktorek, a główną rolę odgrywa kobieta (zapewne pełniąca funkcję archimimy) wydaje się idealnie pasować do opisu Plutarcha¹². W istocie jednak z punktu widzenia współczesnego czytelnika dokładne określenie gatunku *Lubieżnicy* wnosi niewiele do analizy charakteru przedstawienia, skoro nie znamy tak istotnych elementów inscenizacji jak miejsce wystawienia (teatr, plac miejski?), kostiumy, towarzysząca muzyka, gra aktorów i możliwe partie improwizowane. Możemy natomiast przeanalizować zachowaną treść i zastanowić się nad widocznymi walorami artystycznymi tego bądź co bądź prostego mimu. Aby jednak lepiej zrozumieć fabułę przedstawienia, należy zaznaczyć, że tekst *Lubieżnicy* zapisany na papirusie nie ma oznaczeń zmiany osób mówiących, a zatem podziału kwestii musieli podjąć się kolejni wydawcy. Na podstawie sensu wypowiedzi

10 Plut. *Quest. Conv.* 7,8,4: οὐκοῦν' ἔφην <ἐγώ> 'μίμοι τινές εἰσιν, ὧν τοὺς μὲν ὑποθέσεις τοὺς δὲ παίγνια καλοῦσιν· ἀρμόζειν δ' οὐδέτερον οἴμαι συμποσίῳ γένος, τὰς μὲν ὑποθέσεις διὰ τὰ μήκη τῶν δραμάτων καὶ τὸ δυσχρηρήγητον, τὰ δὲ παίγνια πολλῆς γέμοντα βωμολοχίας καὶ σπερμολογίας οὐδὲ τοῖς τὰ ὑποδήματα κομίζουσι παιδαρίοις, ἅν γε δὴ δεσποτῶν ἢ σωφρονούντων, θεάσασθαι προσήκει: („A zatem, rzekłem, istnieją pewne mimy, z których jedne zwą się hipotezy, inne pajgnia: uważam, że żaden rodzaj nie pasuje do sympozjonu, hipotezy ze względu na długość sztuk i trudności z inscenizacją, pajgnia ponieważ są pełne sprośności i blazenady, tak że nie wypada ich nawet oglądać młodzieutkim niewolnikom noszącym sandały za rozsądnym panem”). Obszernie o rodzajach mimu Wust 1932; Wiemken 1972: 197–199; zob. także Reich 1903a: 418 o hipotezie.

11 Jako pajgnion interpretuje sztukę jako pierwszy Manteuffel 1930: 47.

12 Należy podkreślić, że nie jest to jednak występ solowy, co sugerowali niektórzy badacze. Ta teoria, zaproponowana po raz pierwszy przez Reich 1903b: 2681, okazuje się, mimo oczywistych partii mówionych innych aktorów (szczególnie w ostatniej scenie), bardzo żywotna (por. Gammacurta 2006: 31, uczona przedstawia tam hipotezę, że archimima, modelująca głos, wypowiadała kwestie innych postaci).

i sporadycznych żeńskich form imiesłowu z łatwością można wyróżnić kwestie wypowiedane przez Panią i zauważyć, że jej monolog zajmuje większą część zachowanych dwóch kolumn, w których wyróżnia się na podstawie wejść i wyjść aktorów siedem scen. Duże wątpliwości wzbudza jedynie ostatnia scena, która jest różnie interpretowana, a zatem i różnie dzielona na partie mówione.

Akcja sztuki dzieje się przed domem obywateli, o których zamożności świadczy nie tylko liczba usługujących im niewolników, lecz także wzmianka o posiadanych polach uprawnych (s. I l.15). W pierwszej zachowanej scenie poznajemy główną bohaterkę, czyli Panią (Lubieżnicę). Charakteryzuje ją nieokiełznana chuć, agresja i wulgarny sposób wyrażania swoich pragnień i emocji. Pożąda ona niewolnika imieniem Ezop, który zakochany jest jednak w niewolnicy Apollonii. Tutaj warto podkreślić, że nigdzie w tekście nie sugeruje się głębokiego uczucia Pani do Ezopa, nie kieruje nią miłość, ale szaleńcza żądza. Z wściekłych słów Lubieżnicy dowiadujemy się, że niewolnik nie wykonał polecenia, a ona wraz z narastającym gniewem najpierw grozi mu chłostą, a gdy i to nie pomaga, rozkazuje innym niewolnikom związać Ezopa i Apollonię, przywiązać do oddalonych drzew, tak by wzajemnie nie mogli na siebie spoglądać, a następnie zabić. W tej też chwili Pani oznajmia wejście do domu, które musi kończyć scenę. W kolejnej Lubieżnica dowiaduje się od sług, że ukazali im się bogowie, a zakochana para uciekła albo została przez przerażonych niewolników puszczona wolno. Niestety mamy zbyt mało informacji w tekście, by stwierdzić, czy epifania została jedynie zmyślona jako wymówka, czy też był to element fabuły imitujący boskie interwencje w tragedii i komedii klasycznej. Przebiegła Pani nakazuje zatem wspólne modlitwy, które mają oszukać bóstwa i nastawić je do niej przychylnie. Wyraża jednocześnie przekonanie, że nieznanymi nam bliżej Strażnicy Gór schwytają Ezopa i Apollonię — jest to nawiązanie do specjalnych jednostek zajmujących się pilnowaniem bezpieczeństwa na terenach pozamiejskich¹³. Scenę kończą hałasy wewnątrz domu i rozkaz Pani, by Iskra zobaczył, co się dzieje w środku. Po raz kolejny Pani pojawia

13 Orofylakes poświadczeni są inskrypcyjnie od okresu hellenistycznego na terenach górskich w Karii i Pizydii (Dönmez-Öztürk 2012: 83 p. 14), w Egipcie podobną funkcję pełnili agrofylakes. Być może wspomnienie tych jednostek „policyjnych” dowodzi, że mim został napisany w Azji Mniejszej, a na egipską prowincję trafił dzięki wędrownym technitom. Co ciekawe wyspecjalizowane w tropieniu zbiegów jednostki na terenie całej ojkumene to także zwani strażnicy portów, czyli jednostki, które wylapywały zbiegłych niewolników w miastach

się na scenie, by zobaczyć, czy Ezop naprawdę nie żyje, a na widok jego ciała zaczyna rozpaczać, po czym wyraża pragnienie, by sługa Mięksizon wszedł z nią na górę (możliwe, że scena przedstawiała piętrowy budynek — na piętrze znajdowały się sypialnie domowników), a publiczność nie ma wątpliwości, w jaki sposób niewolnik ma ukoić nerwy Lubieżnicy. Chwilę później oboje znów pojawiają się na scenie, a Pani przedstawia Mięksizonowi swoje plany na przyszłość — zatrucie starego małżonka, uśmiercenie innych domowników i ucieczkę z tego miejsca. Nowy kochanek staje się nie tylko powiernikiem, ale i współnikiem zbrodni, to on ma wciągnąć Pana w pułapkę. Scenę kończy wyjście Lubieżnicy, która zamierza namówić do spisku także Pasożyta. W scenie V Pani zauważa kolejne ciało, tym razem Apollonii. Następnie, udając przemianę wewnętrzną, każe Pasożytowi wejść do domu i nakłonić Pana do pojednania z nią. Co ciekawe, chwilę wcześniej niemalże o to samo prosiła Mięksizona. Tę niekonsekwencję trudno wytłumaczyć słabością fabuły. Wydaje się, że jest to jedno z miejsc, które świadczą o tym, że na scenie miały miejsce jeszcze inne dialogi, a jeden z nich ukazywał Mięksizona bezskutecznie próbującego nakłonić Pana do zgody. Tu zaznaczyć należy, że i o samym konflikcie między Panią a jej mężem dowiadujemy się jedynie z tych dwóch scen — pierwszy monolog Lubieżnicy wskazywał raczej na to, że małżonek nieświadomy jest, co dzieje się w jego domu. Scena VI to znów wyłącznie monolog Pani, która chwali Mięksizona za prędkość w wykonywaniu poleceń oraz każe mu pilnować Pasożyta, którego śmiech wydaje się jej objawem hysterii wywołanej paniką (w istocie Pasożyt współpracuje z Panem i wie, że spisek spali na panewce, co zapewne jest przyczyną śmiechu). Lubieżnica chełpi się, że przechytryła wszystkich, a plan już prawie się powiódł, trzeba tylko zabić Starca. Kolejna scena jest różnie interpretowana i dzielona na role. Właśnie podział na role jest kluczowy do zrozumienia, z jakim rodzajem tekstu mamy tu do czynienia. Warto podkreślić, że do tej pory we wszystkich scenach główną, jeśli nie jedyną, rolę mówioną miała Lubieżnica. Zarówno pierwsi wydawcy, Grenfell i Hunt, jak i wszyscy kolejni uczeni zajmujący się tym dramatem uważali, że w ostatniej scenie nie bierze ona udziału wcale. Kwestie rozdzielane są między Mięksizona i Pasożyta oraz Pana, ale każdy wydawca poszczególne linijki przypisywał nieco inaczej. Dopiero Tsitsiridis zauważył, że ze względu na sens założenia

portowych. Używano także żołnierzy specjalnie oddelegowanych do łapania zbiegów (na ten temat zob. Fuhrmann 2011: 21–43).

przez jedną z postaci sztuki szaty żałobnej, jak i sposób, w jaki ta postać oplakuje Pana, wskazuje, że jest to właśnie udająca rozpaczającą wdowę Lubieżnica. Mim kończy się oczywiście zwycięstwem sprawiedliwości. Żadna z osób nie została naprawdę zabita, ponieważ niewolnicy spiskowali jednocześnie i zapobiegli niegodziwości swojej Pani — zarówno para kochanków, jak i starzec udawali martwych, aby zdemaskować Lubieżnicę. O. Crusius i G. Manteuffel zwrócili uwagę, że sztukę kończyła piosenka, której początek został zanotowany w ostatniej zachowanej linijce¹⁴. Na podstawie takiego podziału i sposobu zapisu mimu Tsitsiridis doszedł także do wniosku, że nie jest to mim oparty niemalże wyłącznie na monologu Pani, ale bardziej skomplikowana fabularnie hipoteza (czyli mim w typie opisanym przez Plutarcha), której tylko partie istotne dla osoby grającej rolę Lubieżnicy zostały zanotowane na papirusie¹⁵. Dokładna analiza luk logicznych w prowadzonych dialogach wskazuje, że niektóre wydarzenia zostały pominięte. Te luki nie wynikają jednak z opuszczenia partii, które miały być improwizowane, ale specyfiki skryptu scenicznego, przeznaczonego dla jednego aktora lub raczej aktorki. Warto tutaj dodać, że do tego zapisu wykorzystano kartę użytego już raz papirusu — z oszczędności, lub po prostu z chęci wykorzystania materiału będącego pod ręką, ktoś z trupy teatralnej zanotował partie potrzebne nie całej grupie aktorów, ale osobie grającej jedną rolę. Też, że mamy tutaj istotnie do czynienia z rodzajem sztuki bardzo podobnej do *Charition*, wspiera także liczba aktorów potrzebnych do inscenizacji (wliczając osoby nieme jest to przynajmniej ośmiu artystów)¹⁶. Dodatkowym argumentem są specyficzne znaki, w jakie opatrzone został tekst: ukośna kreska (/), dipłe (7), trzy poziome kreski (≡) oraz adnotacja ΑΓΩΝ¹⁷.

14 Crusius (za nim Sudhaus 1906: 263–264 oraz Manteuffel 1930: 48) widzi w μένουςι σῶοι, δέσποτα dymetr jambiczny.

15 Interpretowanie tekstu jako zapis partii archimimy z pominięciem innych ról mówionych sugerowali już Rostrup 1915: 101 i Wiemken 1972: 104.

16 Aktorzy tego mimu musieli być reprezentantami profesjonalnych grup artystów scenicznych, którzy już w epoce hellenistycznej zrzeszani byli w związki technitai Dionizosa o rzemieślniczo-religijnym charakterze (na ten temat zob. Ghiron-Bistagne 1976: 173–191; Aneziri 2003: 243–259; Aneziri 2009: 217–236). Mogli oni podróżować z gotowymi przedstawieniami, wożąc z sobą rekwizyty i kostiumy (zob. Ach. Tat. 3,20), albo korzystać z jakichś magazynów teatralnych na miejscu.

17 Na temat liczby i znaczenia poszczególnych znaków zob. Tsitsiridis 2011: 191–192. Najciekawszym ze znaków są trzy równoległe poziome kreski (≡), których znaczenie uczeni różnie interpretowali — początkowo jako znak zmiany osoby mówiącej (Grenfell, Hunt

Należy podkreślić, że mim zachowuje wiele elementów typowej komedii mieszczańskiej, także pod względem inscenizacyjnym, co również wskazuje na bardziej złożony rodzaj przedstawienia. Akcja utworu rozpoczyna się najprawdopodobniej rano i kończy w południe, chwilę po podaniu zatrutej mieszanki wina z miodem do posiłku zwanego *ariston*, czyli obiadu¹⁸. Pani używa głównych drzwi (s. IV πλατ(ε)ῖαι θύραι), co oznacza, że na scenie powinny znajdować się jeszcze przynajmniej dwa wejścia mniejszych rozmiarów dla służby¹⁹. Akcja sztuki ma miejsce na zewnątrz domu, którego fasada musiała być główną dekoracją sceniczną. Istotnym elementem inscenizacji są także kostiumy. Gdy Pani pyta ποῦ σου τὸ ἦμισυ τοῦ χιτωνί(ου), τὸ ἦμισυ, zwraca tym samym uwagę publiczności na odślonięte do połowy ciało niewolnika, a szczególnie na typowy dla farsy rekwizyt, czyli sztuczny fallos²⁰. W linijce 72 szary himation ma być oznaką żałoby i rozpacz, jaką Pani zamierza udawać po domniemanej śmierci męża. Nie ma też wątpliwości, że ważnymi rekwizytami w sztuce były jakiegoś rodzaju bicze, których użyciem grozi główna bohaterka.

Warto także wskazać pewne literackie aspiracje, jakie tę sztukę, mimo oczywistej siermiężności, cechują²¹. W ciągu ostatnich 120 lat badacze zauważali przede wszystkim fabularne podobieństwo do romansu greckiego i mimu literackiego, zwłaszcza do utworu V Herondasa, w którym Bitynna, zazdrosna o domniemaną zdradę niewolnika Drechona, każe go wychłostać i wytatuować²². Mimo bardzo podobnej

1903: 44; Winter 1906: 50; Crusius 1914: 110; Sudhaus 1906: 262; Rostrup 1915: 89; Manteuffel 1930: 49), ale także jako oznaczenie uderzeń (Lyngby 1928: 56), a nawet konkretnie jako uderzenia biczem i kijami (tak Wiemken 1972: 102; Andreassi 2001a: 111–112; Gammacurta 2006: 30).

18 Znaczenie słowa zmienia się w ciągu wieków. *Ariston* w grece homeryckiej oznacza śniadanie. W okresie imperialnym to już bez wątpienia nasz obiad, posiłek spożywany w południe.

19 Tak wygląda standardowa scena w teatrze greckim (choć bywały budynki sceniczne, które miały większą liczbę nieparzystych drzwi, np. 5 i 7). Warto jednak zauważyć, że w mieście Oksyrynchos teatr miał tylko jedno drzwi (tak Petrie 1925: 14). Jednak mim, choć znaleziony w tym mieście, nie musiał zostać skomponowany dla tego konkretnego teatru. Na temat innych możliwości (np. dwóch wejść jak w teatrze w Sabarcie) zob. Tsitsiridis 2011: 215 p. 82).

20 Tak Manteuffel 1930: 143.

21 Na literackie czytanie twórców małych gatunków scenicznych, jakie znamy z papirusów, wskazywała już Świderek 1954: 72.

22 Przekład utworu oraz wyjaśnienie wątpliwości co do imienia niewolnika (w tekście pojawia się także Gastron) zob. Ławińska-Tyszkowska 1988: 50.

sytuacji wyjściowej i szczęśliwego zakończenia obu utworów mimijamb Herondasa pozostawia odbiorcę w niepewności co do dalszego losu służącego. Andreassi zwrócił natomiast uwagę na podobieństwo motywów między *Lubieżnicą* i *Żywotem Ezopa*²³. Nie można też nie zauważyć, że opowieść o chutliwej żonie i niechętnym niewolniku sięga po motyw występujący już w literaturze egipskiej i bliskowschodniej, który w Europie najlepiej znany jest dzięki biblijnej opowieści o żonie Putyfara oraz historii Fedry i Hippolita²⁴. Oczywiście ogromną fabularną różnicą w tych opowieściach jest reakcja kobiet na odrzucenie — w klasycznej wersji motywu kobieta oskarża niedoszłego kochanka o gwałt, a karę wymierza mąż. W *Lubieżnicy* to sama Pani chce dokonać zemsty, nie tylko na mężczyźnie, lecz także na jego ukochanej, swoim mężu i części służby. Tego typu wariant zdecydowanie bardziej pasuje do komediowej farsy — zważywszy, że wszyscy domniemani nieboszczycy okazują się na końcu sztuki żywi, a Panią spotyka zasłużona kara. Inną kwestią, nieco umykającą badaczom, jest tutaj dwukrotne wykorzystanie motywu niewiernej żony. Sztukę rozpoczyna tyrada Pani na temat jej erotycznej żądzy skierowanej do Ezopa, ale po jego śmierci Lubieżnica natychmiast przenosi swoją uwagę na Mięksizona i, jak wynika z treści dialogów, zaspokaja erotyczne pragnienia w domu, w którym przebywa jej małżonek. Tego zaś następnie truje, by wraz z gachem cieszyć się odziedziczonym majątkiem. Ostatni element przywołuje w pamięci motyw niewiernej żony, znany w antycznej literaturze i wykorzystany choćby w *Metamorfozach* Apulejusza (II 27–28), ale najlepiej zakorzeniony właśnie w farsie scenicznej, zarówno greckiej, jak i rzymskiej²⁵. W II wieku n.e. taki topiczny obraz chutliwej matrony oskarżanej o używanie trucizny przeciwko swoim przeciwnikom upowszechnić mogło, jak się mówi, samo życie. Świadczą o tym różnego typu testimonia, odnoszące się nawet do spraw sądowych dotyczących trucielek — są to przypadki kryminalne, które zapewne miały miejsce jeśli nie w rzeczywistości,

23 Andreassi 2001b: 203–225.

24 Zob. Duncan 2021: 239, p. 14. Ten motyw sięga korzeniami do folkloru egipskiego i *Opowieści o dwóch braciach*, zob. Aarne, Thompson 1961: 118.

25 Na ten temat zob. Panayotakis 2010: 10 (z przypisem 19 na temat innych motywów farsowych). Wśród mimów Laberiusza dobrym przykładem jest *Belonistria*, w której pojawia się motyw kobiety zdradzającej męża z pasierbem.

to w wyobraźni sąsiadów²⁶. Jednak największą moc wpływania na fabuły dramatyczne czy powieściowe mogła mieć historiografia i anegdoty na temat najbardziej wpływowych osób w Rzymie. Dobrym przykładem jest tu Waleria Messalina, która przedstawiana była jako mordercza nimfomanka nie tylko w krążących przez dziesięciolecia plotkach, lecz także w dziełach historyków. Nie można wykluczyć, że relacje takie jak Kasjusza Diona o jej spiskach z wyzwolencami, na przykład Narcyzem, ostentacyjnej niewierności wobec Klaudiusza (60.22.3) czy otruciu Marka Winicjusza, ponieważ odtrącił jej zaloty (60.27.4), wpłynęły na obraz bohaterek farsy antycznej. Nie twierdzę, że tego typu przekazy stały się kanwą, na której anonimowy autor *Lubieżnicy* oparł swoją sztukę, ale przejawione relacje z cesarskiego dworu mogły pośrednio inspirować wędrownych artystów i utrwalać cechy typowych bohaterów mimu: złych i dobrych sług, okrutnych Pań i słabych Starców.

W wypadku *Lubieżnicy* możemy mówić także o pewnym szczęściu — sztuka jest jednym z dowodów na to, że antyczna kultura masowa tworzona dla każdego typu publiczności, również tej niewyrobionej literacko, a nawet zupełnie niewykształconej, była ważnym nośnikiem motywów i wątków wykorzystywanych w romansie greckim²⁷, a później przejętych przez autorów nowożytnych, poczynając choćby od Giovanniego Boccaccia. Poza tym nie należy zapominać, że w okresie, gdy tego typu farsa królowała na deskach teatralnych, była niewątpliwie świetną rozrywką, promującą zresztą prawidłowe postawy moralne. Zakończenie mimu jest na wskroś pozytywne. Żadna z dobrych postaci nie ucierpiała, niegodziwa Pani została ukarana, czyli dobro ostatecznie zwyciężyło zło, choć sytuacja wydawała się już przerażająco beznadziejna. Publiczność mogła zatem odetchnąć i w dobrych humorach powrócić do domu, a my, po bez mała dwóch tysiącach lat, docenić możliwość zanurzenia się na chwilę w świat greckiej prowincji cesarstwa rzymskiego.

26 Greckie procesy sądowe, w których oskarżano kobiety o czary i trucicielstwo, opracowała Eidinow 2015.

27 Na ten temat już Manteuffel 1932 i Westermann 1932, obszernie zaś Andreassi 1997 i 2002 oraz Fantham 1989. Na temat prymarnych odbiorców małych gatunków scenicznych w cesarstwie rzymskim zob. m.in. Gianotti 1996 oraz Esposito 2002 i 2010.

Bibliografia

- Aarne A., Thompson S., 1961, *The Types of the Folktale: a Classification and Bibliography*, Helsinki.
- Andreassi M., 1997, *Osmosis and Contiguity between 'Low' and 'High' Literature: Moicheutria (Poxy 413 verso) and Apuleius*, „Groningen Colloquia on the Novel” 8, s. 1–21.
- Andreassi M., 2000, *La figura del 'Malakos' nel mimo della 'Moicheutria'*, „Hermes” 128, s. 320–26.
- Andreassi M., 2001a, *Mimi greci in Egitto: Charition e Moicheutria*, Bari.
- Andreassi M., 2001b, *Esopo sulla scena: Il mimo della Moicheutria e la Vita Aesopi*, „Rheinisches Museum für Philologie” 144, s. 203–25.
- Andreassi M., 2002, *Il mimo tra 'consumo' e 'letteratura': Charition e Moicheutria*, „Ancient Narrative” 2, s. 30–46.
- Aneziri S., 2003, *Die Vereine der Dionysischen Techniten im Kontext der hellenistischen Gesellschaft*, „Historia Einzelschriften” 163, Stuttgart.
- Aneziri S., 2009, *World Travellers: The Associations of Artists of Dionysus*, [w:] *Wandering Poets in Ancient Greek Culture: Travel, Locality and Pan-Hellenism*, ed. by R. Hunter, I. Rutherford, Cambridge-New York, s. 217–236.
- Barnes T., 2010, *Christians and the Theater*, [w:] *Beyond the Fifth Century: Interactions with Greek Tragedy from the Fourth Century BCE to the Middle Ages*, ed. by I. Gildenhard, M. Revermann, Berlin-New York, s. 313–334.
- Binder G., 1998, *Pompa diaboli — das Heidenspektakel und die Christenmoral*, [w:] *Das antike Theater. Aspekte seiner Geschichte, Rezeption und Aktualität*, hrsg. G. Binder, B. Effe, Trier, s. 115–148.
- Crusius O., 1904, *Studien zu neueren Papyrusfunden*, „Sitzungsberichte d. kgl. Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philol.-hist. Klasse”, s. 357–358.
- Crusius O., 1914, *Herodae Mimiambi. Novis fragmentis adiectis edidit O.C. Accedunt Phoenicis Coronistae, Mattii Mimiamborum fragmenta, mimorum fragmenta et specimina varia. Editio minor quinta aucta et correcta*, Lipsiae.
- Cunningham I.C., 1987, *Herodae Mimiambi, cum appendice fragmentorum mimorum papyraceorum*, Lipsiae.
- Cunningham I.C., 2002, *Popular Mime*, [w:] *Theophrastus: Characters, Herodas: Mimes, Sophron and other Mime Fragments*, ed. by J. Rusten, I.C. Cunningham, Cambridge, Mass.
- Dönmez-Öztürk F., 2012, *Epitaph of the agrophylax Synekdemus*, „Gephyra” 9, s. 81–85.
- Duncan A., 2021, *Mime and Metatheatre*, [w:] *Theatre and Metatheatre: Definitions, Problems, Limits*, ed. by E. Paillard, S. Milanezi, Berlin-Boston 2021, s. 235–252.
- Eidinow E., 2015, *Envy, Poison, and Death: Women on Trial in Classical Athens*, Oxford.
- Esposito E., 2002, *Il pubblico del mimo popolare nell'Egitto tolemaico: Dryton e il Grenfellianum*, „Eikasmos” 13, s. 199–214.
- Esposito E., 2010, *Herodas and the Mime*, [w:] *Companion to Hellenistic Literature*, ed. by J.J. Clauss, M. Cuypers, Oxford, s. 267–281.

- Ghiron-Bistagne P., 1976, *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*, Paris.
- Fantham E., 1989, *Mime: The Missing Link in Roman Literary History*, „The Classical World” 82, s. 153–163.
- Fuhrmann Ch.J., 2011, *Policing the Roman Empire: Soldiers, Administration, and Public Order*, Oxford.
- Gammacurta T., 2006, *Papyrologica scaenica. I copioni teatrali nella tradizione papiracea*, Alessandria.
- Gianotti G.F., 1996, *Forme di consumo teatrale: mimo e spettacoli affini*, [w:] *La letteratura di consumo nel mondo greco-latino. Atti di convegno internazionale 1994*, a cura di O. Pecere, A. Stramaglia, Cassino, s. 265–292.
- Grenfell B.P., Hunt A.S., 1903, *The Oxyrhynchus Papyri*, III, London.
- Grenfell B.P., Hunt A.S., 1908, *Addenda and Corrigenda to Oxyrhynchus Papyri, Parts III and IV*, [w:] *The Oxyrhynchus Papyri V*, ed. by P.B. Grenfell, A.S. Hunt, V, London, s. 313.
- Hall E., 2010, *Iphigenia in Oxyrhynchus and India: Greek Tragedy for Everyone*, [w:] ΠΑΡΑΧΟΡΗΓΗΜΑ. Μελετήματα για το αρχαίο θέατρο προς τιμήν του καθηγητή Γρηγόρη Μ. Σηφάκη, ed. by S. Tsitsiridis, Heraklion, s. 393–417.
- Kotlińska-Toma A., 2019, *Pani Charition wśród dzikich Indów (POxy. 413)*, „Wratislaviensium Studia Classica, olim Classica Wratislaviensia” 6–7 (3738) s. 407–425.
- Lyngby H., 1928, *De dramatiske problemene i Oxyrhynchos-mimene* Μοιχεύτρια, „Eranos” 26, s. 52–58.
- Ławińska-Tyszkowska J., 1988, *Herondas. Mimy*, Wrocław.
- Manteuffel G., 1930, *De opusculis Graecis Aegypti e papyris, ostracis lapidibusque collectis*, Warszawa.
- Manteuffel G., 1932, *Die Papyri als Zeugen griechischer Kleinliteratur*, „Chronique d’Egypte” 7, s. 243–255.
- Panayotakis C., 2010, *Decimus Laberius, The Fragments: Edited with introduction, translation, and commentary*, Cambridge.
- Petri F., 1925, *Tombs of the Courtiers and Oxyrhynchos*, London.
- Reich H., 1903a, *Der Mimus*, t. 1–2, Berlin.
- Reich H., 1903b, rec. z. Grenfell B.P., Hunt A.S., 1903, „Deutsche Litteraturzeitung” 24, kol. 2677–2689.
- Rostrup E., 1915, *Oxyrhynchos Papyri III.413*, „Oversigt over det kongelige Danske Videnskaberne Selskabs Forhandlinger” 2, s. 63–107.
- Sallmann K., 1990, *Christen vor dem Theater*, [w:] *Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum*, hrsg. J. Blänsdorf, Tübingen, s. 243–247.
- Santelia S., 1991, *Charition liberata (POxy. 413)*, Bari.
- Sudhaus S., 1906, *Der Mimus von Oxyrhynchos*, „Hermes” 41, s. 241–277.
- Świderek A., 1954, *Le mime grec en Egypte*, „Eos” 47, s. 63–74.
- Tsitsiridis S., 2011, *Greek Mime in the Roman Empire (POxy. 413)*, „Logeion” 1, s. 184–232.
- Westermann W.L., 1932, *Entertainment in the Villages of Graeco-Roman Egypt*, „The Journal of Egyptian Archaeology” 18, s. 16–27.

Wiemken H., 1972, *Der griechische Mimos. Dokumente zur Geschichte des antiken Volkstheaters*, Bremen.

Winter G., 1906, *De mimis Oxyrhynchiis*, Leipzig.

Wust E., 1932, *Mimos*, „Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft” XV 2, kol. 1727–1764.

Kontakt

Agnieszka Kotlińska-Toma

<https://orcid.org/0000-0002-6872-5169>

agnieszka.kotlinska-toma@uwr.edu.pl