

KAZIMIERZ KORUS

KOMICZNA FUNKCJA EKFRAZY  
W *PHARMAKEUTRIA* TEOKRYTA

Znany mim II (*Φαρμακεύτρια*, *Czary*) Teokryta<sup>1</sup> urzekał – jak wiadomo – i formą, i treścią nie tylko poetów łacińskich (por. VIII eklogę Wergilego), ale i znacznie później żyjących, w tym polskich, np. Szymona Szymonowica (por. *Czary*)<sup>2</sup>. Wśród uczonych od czasów Jana Baptisty Racine’a (XVII wiek) zyskiwał wciąż rosnące grono pełnych podziwu zwolenników, co zwięźle ukazał Hilderbrecht Hommel: „Seit Racine, für den es nichts Lebendigeres und Hübscheres in der gesamten alten Poesie gab, haben die Verse immer wieder ihre Bewunderer gefunden...”<sup>3</sup>, a w Polsce Tadeusz Sinko napisał, że „idylla uchodzi słusznie za jeden z najpiękniejszych utworów Teokryta i za wyjątkową ozdobę literatury nie tylko hellenistycznej, ale w ogóle

---

Prof. dr hab. KAZIMIERZ KORUS – kierownik Katedry Filologii Greckiej w Instytucie Filologii Klasycznej UJ; adres do korespondencji: Al. Mickiewicza 9/11, 31-120 Kraków; e-mail: Kkorus@poczta.onet.pl

<sup>1</sup> Tu tylko przypomnijmy, że najprawdopodobniej powstał w latach siedemdziesiątych III wieku na Rodos. Por. A. von Blumenthal, *RE V A.*, 2005, s.v.

<sup>2</sup> Por. J. Łanowski, *Wstęp do Sielanka grecka. Teokryt i mniejsi bukolicy z dodatkiem: Bukolika grecka w Polsce*, przeł. A. Świderkówna, oprac. J. Łanowski, (Seria II Biblioteki Narodowej nr 80), Wrocław 1953, s. LXVII n. (wpływ na Rzym, Grecję i Bizancjum, na wczesny renesans poprzez kraje europejskie, na wpływie w Polsce kończąc). Cytaty, jeśli nie zaznaczono inaczej, według tego przekładu. Por. też: B. Effe, *Die Destruktion der Tradition Theokrits mythologische Gedichte*, „Rheinisches Museum für Philologie” 121 (1978), s. 48-77; przedruk w: *Theokrit und die griechische Bukolik*, hrsg. von B. Effe, Darmstadt 1986, s. 56-88; D. M. Halperin, *Before Pastoral: Theocritus and the Ancient Tradition of Bucolic Poetry*, New Haven-London 1983.

<sup>3</sup> H. Hommel, *Bemerkungen zu Theokrits Pharmakeutria*, [w:] *Theokrit und die griechische Bukolik*, hrsg. von B. Effe, Darmstadt 1986, s. 89. Por. H. Schweizer, *Aberglaube und Zauberei bei Theokrit*, (Diss.), Basel 1937; G. Lawall, *Simaetha's Incantation. Structure and Imagery*, „Transactions and Proceedings of the American Philological Association” 92 (1961), s. 283-294; L. Séchan, *Les Magiciennes et l'amour chez Théocrite*, „Annales de la Faculté des lettres et sciences humaines d'Aix”. Série classique 39 (1965), s. 67-100.

greckiej”<sup>4</sup>. Utwór podzielił poeta wyraźnie na dwie części: na ekfrazę czarów, jakich dokonuje Simajta, zdradzona i porzucona dziewczyna, wraz ze swoją służącą Testylis w celu odzyskania ukochanego, i na część dramatyczno-liryczną, zawierającą skargi i zwierzenia dziewczyny skierowane do bogini Księżycy – Selano.

#### STAN BADAŃ

Sporo miejsca poświęcano części pierwszej utworu (w. 1-62), w której przedstawienie czarów, dokonywanych przez Simajtę i jej służącą Testylis, budziło szczegółowe dyskusje<sup>5</sup>. Kompetentnie podsumował je w swoim znanym komentarzu do utworów Teokryta prof. A. S. F. Gow, stwierdzając<sup>6</sup>, że „przedstawione szczegóły opisu magii Simajty mają wygląd całkowicie zgodny z ówczesnymi praktykami magicznymi” (tłum. K. K.). Zdanie uczonego angielskiego podzielił u nas prof. Jerzy Łanowski we Wstępie do dokonanego przez Annę Świderkówną przekładu *Sielanki greckiej*, pisząc, że „jeśli idzie o to, co nazywamy dziś dokumentacją literacką, to papirusy magiczne poświadczają każdy element czarów Simajty” (s. XLV). Dwadzieścia lat potem Anna Maria Tupet zauważyła, że w tym opisie Teokryt jakby skumulował większą część miłosnych praktyk magicznych<sup>7</sup>. Za jej opinią poszedł, prawie trzydzieści lat później, Andrzej Wypustek i uznał *Pharmakeutria* za „najważniejszy, najbardziej kompletny dokument literacki, jaki mamy na temat magii erotycznej”<sup>8</sup>.

Schemat owej ekfrazy przedstawia się następująco:

I. Wstęp (w. 1-16), w którym Teokryt zapowiada (w. 3 i 10, por. w. 159) schemat rytuału zwanego *κατάδεσμος*, łac. *defixio*. Ma on na celu przywiązać ponownie ukochanego i sprowadzić do domu porzuconej dziewczyny.

<sup>4</sup> T. Sinko, *Literatura grecka*, t. II, cz. 1, Kraków 1947, s. 147.

<sup>5</sup> Najistotniejsze prace (od 1888 r.) zestawiała J. Petrovic (*ΦΑΡΜΑΚΕΥΤΡΙΑ ohne ΦΑΡΜΑΚΟΝ. Überlegungen zur Komposition des zweiten Idylls von Theokrit*, „Mnemosyne” 57 (2004), fasc. 4, s. 422, przyp. 3). Dokładnie o kompozycji utworu por. M. Bannert, *Zum Aufbau der Beschwörungsszene in Theocrits Pharmakeutria (Id. 2.17-63)*, „Wiener Studien” 101 (1988), s. 69-83; tam też literatura przedmiotu.

<sup>6</sup> *Theocritus*. Edited with a Translation and Commentary by A. S. F. Gow, vol. II, Cambridge 1952, s. 35. Por. też Petrovic, *ΦΑΡΜΑΚΕΥΤΡΙΑ ohne ΦΑΡΜΑΚΟΝ*, s. 422.

<sup>7</sup> A. M. Tupet, *La magie dans la poésie latine, I: Dès origines à la fin du règne d'Auguste*, Paris 1976, s. 152.

<sup>8</sup> A. Wypustek, *Magia antyczna*, Wrocław–Warszawa–Kraków 2001, s. 400, przyp. 33.

II. Otwarcie czarów (w. 17) formułą, która jak refren będzie się powtarzała po każdym czwartym wierszu (nazwijmy tę całość strofką): Ἴνυξ, ἔλκε τὸ τῆνον ἐμὸν ποτὶ δῶμα τὸν ἄνδρα („Inyks, męża miłego przywiedź mi do domu!”).

III. Przedstawienie czynności magicznych, ujętych w kolejno po sobie następujących strofkach, których jest dziewięć. W każdej albo odbywa się inna czynność magiczna, połączona z życzeniem, albo opis natury czy porównanie, retardujące akcję:

- 1) sypanie i palenie mąki jęczmiennej oraz soli;
- 2) palenie liści wawrzynu;
- 3) topienie wosku;
- 4) palenie białych łusek zbożowych, otrąb – nadejście bogini, uderzenie w spiżowy gong;
- 5) retardacja: zwrot do opisu natury – wyciszenie wiatru i morza skontrastowane ze wzburzeniem serca dziewczyny, wciąż płonącej miłością do niewiernego kochanka;
- 6) trzykrotne zaklęcia i trzykrotne kropienie ziemi (*libatio*);
- 7) retardacja, przerwanie czynności magicznych dla sformułowania życzenia, ujętego w porównanie: „jak po pewnej roślinie<sup>9</sup> konie szaleją, tak niech szalejąc za mną Delfis wróci do domu”;
- 8) palenie skrawków chłajny Delfisa;
- 9) rozcieranie (zapewne) suszonej jaszczurki i sporządzenie z tego mikstury (napoju), połączone z obietnicą zanieśienia jej rano ukochanemu. Następnie odesłanie Testylis z poleceniem odpowiedniego wygniecenia suszonych magicznych ziół i rozsypania ich zaraz, kiedy jeszcze jest ciemno, na progu domu Delfisa.

\*

W 1994 r. szwajcarski uczoney Fritz Graf, zajmując się magią w świecie antycznym<sup>10</sup>, poddał uważnej krytyce ekfrazę Teokrytową (s. 170 n.). Usiłował odpowiedzieć na pytanie, czy A. S. F. Gowa i inni uczeni mają rację – czy rzeczywiście tak wyglądały praktyki magiczne w czasach Teokryta. Badania prowadził szeroko, przywoływał papirusy magiczne i uznał je za kryterium rzeczywistości. Wynik ogólny był całkowicie odmienny od dotychczasowych

<sup>9</sup> Trwa dyskusja nad identyfikacją tej rośliny. Por. komentarz A. S. F. Gowa do w. 48 (s. 45).

<sup>10</sup> Swoją pracę opublikował najpierw po francusku: *La magie dans l'antiquité gréco-romaine. Idéologie et pratique*, Paris 1994, a rok później po włosku: *La magia nel mondo antico*, Roma-Bari 1995. Cytuję według wersji włoskiej.

ustaleń. Opinię uczonych uznał za wprowadzie uparcie powtarzaną, ale całkowicie mylną („un’opinione tanto tenace quanto sbagliata” – s. 169-170).

Pierwsze spostrzeżenie szwajcarskiego uczonego sprowadza się do stwierdzenia (s. 172), że zapowiadany rytuał *defixio* zupełnie nie mieści się w obrazie *defixiones*, który mamy w papyrusach. Na przykład w części wstępnej (w. 2) pojawia się wprowadzie wstążka wełniana, ale Simajta każe nią zdobić czarę, a nie rytualnie wiązać woskowe wyobrażenie ukochanego.

Wszystko to, co Simajta spala: mąkę z jęczmienia, wawrzyn, łuski zboża (otreby) i później skrawek szaty, albo wcale nie występuje w papyrusach magicznych, albo występuje rzadko (s. 173 n.). I tak nie znamy przypadku palenia jęczmienia, otrąb czy skrawków szat, a wawrzyn wymieniany jest tylko raz – w zaklęciu erotycznym do Apollina, którego był świętą rośliną. Z kolei sypanie mąki jęczmiennej było w zwyczaju, ale nie magicznym, tylko ofiarnym, co znamy z rytuałów ofiarnych olimpiad greckich. Teokryt więc nie magiczny rytuał przywołuje, a ofiarny, w czym bierze udział służąca Testylis. Podobnie rzecz się ma z paleniem skrawków szat. Pomieszczenie polega na przeniesieniu rytuałów związanych z *οὐσία*, czyli z techniką zwabiania i podporządkowania duchów i demonów, i w zabiegu tym chodzi o osoby zmarłe, a nie ukochane.

Jeżeli chodzi o używane przez Simajtę instrumenty, *ρόμβος* i *ἴσχυξ*, to żaden z nich nie pojawia się w papyrusach (s. 174: „nessuno dei due strumenti compare nei papyri”). Pierwszy jest historycznie bardzo źle poświadczony. Drugi, *ἴσχυξ*, jest u Pindara, widzimy go też na ceramice z V wieku przed Chr., w rękach Erosa. Poświadczony jest więc literacko, dlatego F. Graf skłania się do przyjęcia tezy, że Teokryt szedł za tradycją literacką, a nie za współczesnym sobie zwyczajem odprawiania czarów.

Następnie F. Graf poddaje także analizie *διαβολή*, czyli technikę magiczną, polegającą na oskarżaniu kochanka o liczne przewinienia, które prowadzi również do obrażania bóstwa, w tym przypadku Artemidy-Hekate, w celu skierowania jej gniewu na Delfisa. Simajta zaczyna więc *διαβολή*, ale wezwawszy boginię, przerywa natychmiast modlitwę, przerażona, bo sama Artemida nadchodzi, dlatego każe Testylis uderzyć w spiżowy gong w celu apotropaicznym. Reakcja nigdzie niepoświadczona i całkowicie mylna („una reazione completamente sbagliata in un rito che si vuole realistico” – s. 178). Zestawiając opisane zachowanie Simajty z papyrusową tradycją, F. Graf dochodzi do wniosku (s. 175), że Teokryt był świadom technik magicznych, ale celowo je tu pomieszał, ponieważ Simajta w chwili modlitwy pali otręby, zamiast je wyrzucić jako niegodne bogini. Zdaniem F. Grafa cała ta ofiara jest okrutną parodią ofiary magicznej (s. 176). Również użycie spiżowego gongu

jest swoistą grą-zabawą Teokryta, bo – po pierwsze – spiżowy gong nie istnieje w magicznych papirusach, a po drugie – jest to raczej literackie nawiązanie do pojawienia się Kore podczas misteriiw eleuzyjskich z chwilą bicia właśnie w spiżowe gongi. Do διαβολή poeta też przypisał topienie wosku i libację. Tymczasem te czynności nigdy nie występują w διαβολή. Nie mówiąc już o samym topieniu wosku, który to zabieg jest elementem magii sympatycznej, a poza tym chodzi tu albo o woskową tabliczkę, albo – czego się należało spodziewać w przypadku magii erotycznej (*defixio*) – powinien być woskową figurką, odpowiednio poprzebijaną, która w żadnym wypadku nie mogła zostać całkowicie stopiona czy zniszczona, bo miało się to z celem magicznym, czyli z przywiązaniem ukochanego do kochającej dziewczyny.

Również w świetle napisów epigraficznych i papirusowych przekazów to mężczyźni uprawiają czary, a nie kobiety. Kobiety wolno urodzone, jeżeli uprawiają magię – stwierdza dalej F. Graf (s. 179 i 180) – to nie w rzeczywistości. One występują w przekazach literackich, a w rzeczywistości tylko te mogły uprawiać magię, którym pozwalał na to bardzo niski status społeczny, np. hetery.

Konkludując, F. Graf stwierdza (s. 178), że Teokryt nie dokonuje ekfrazy działania rytualnego, konstruuje pewien rodzaj mozaiki jakiegoś *quasi*-rytuału, który ma w odbiorcach wzbudzić asocjacje związane z jakimś rodzajem magii miłosnej.

I tu rodzą się pytania, którymi ze zrozumiałych względów uczony szwajcarski nie mógł się zajmować. Pytanie pierwsze: jaką funkcję pełniła owa ekfraza? i pytanie drugie, łączące się z nim: jak ją należy interpretować, skoro nie oddawała rzeczywistych praktyk magicznych?

Pytania o tyle są istotne, że praca F. Grafa nie przyniosła w nauce oczekiwanych zmian technik interpretacyjnych<sup>11</sup>. Nie dostrzeżono jego badań nad Teokrytowym utworem<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Jaskrawym przykładem jest artykuł N. E. Andrews *Narrative and allusion in Theocritus, Idyll 2*, [w:] *Theocritus*, hrsg. von M. A. Harder [et al.], Groningen 1996, s. 21-53). Autorka nie dostrzeża wyróżników gatunku literackiego, jakim jest mim.

<sup>12</sup> Chodzi mi tu o interpretacje całego utworu z punktu widzenia genologicznego, nawiązania do pracy Grafa, pogłębianie wyników jego badań. Spory na temat pierwszej części utworu są oczywiste i należy je odnotować. Zainteresowałem tym zagadnieniem studenta UJ Marcina Kaletę, który właśnie kończy pracę magisterską na temat magii w omawianym utworze Teokryta. Jemu też dziękuję za dostęp do następujących prac: D. O g d e n, *Magic, Witchcraft, and Ghosts in the Greek and Roman Worlds: A Sourcebook*, New York 2002; M. W. Dickie, *Magic and Magicians in the Greco-Roman World*, London 2001; Ch. A. F a r a o n e, *Ancient Greek Love Magic*, London 1999.

Moja propozycja interpretacji ma charakter genologiczny. Chodzi o wyciągnięcie wniosków z oczywistego i powtarzanego we wszystkich podręcznikach stwierdzenia, że *Pharmaceutria* są mimem. Jeżeli tak, to należy iść tym właśnie tropem i przyjąć konsekwentnie, że Teokryt, chociaż mistrzowsko i twórczo uprawiał mim, by przypomnieć choćby *Syrakuzanki*, to jednak musiał uwzględniać podstawowe wyróżniki tego gatunku, aby był on dla wykształconego odbiorcy czytelny.

Zacniemy od oczywistych faktów, aby tym jaśniej ukazać funkcję owej ekfrazy i mistrzostwo poety.

1. STWIERDZENIE PIERWSZE: mim należy do dramatu. Konsekwencje stąd wynikają następujące: musi mieć akcję i formę dialogu. Jak uporał się z tą koniecznością Teokryt? W części pierwszej utworu dynamicznie przedstawia czynności i zabiegi magiczne dwóch kobiet: Simajty i jej służącej Testylis. Stosuje formę dialogu, ale tak skonstruowanego, aby odbiorca przed swoimi oczami miał z jednej strony wydającą polecenia Simajtę, a z drugiej – zamiast odpowiedzi – milczącą, ale żywą reakcję służącej. Dialog opiera się na znanej technice wizualizacji jako zasadzie artystycznej. Wynikiem tego zabiegu jest zamiast statycznego opisu dynamiczna akcja, unaoczniająca poszczególne etapy czarów.

W drugiej części historia miłości jest ujęta w formę pozorowanej rozmowy z boginią Księżycem (Selano), o czym przypomina refren: „Skąd się ma miłość wzięła, dowiedz się, Selano”. Samo przedstawienie akcji ma formę diegetyczną, dlatego autor sięga również do techniki bezpośredniego przytoczenia rozmów ukochanego z ukochaną (*oratio recta*). O ile w części pierwszej jest dramatyczne działanie, o tyle w części drugiej dramatyczne przeżycia przechodzą w nastrój lirycznej pieśni.

2. STWIERDZENIE DRUGIE: mim należy do odmiany gatunkowej komedii. Teokryt dobrze wie, że celem tego gatunku jest  $\gamma\epsilon\lambda\omega\tau\omicron\pi\omicron\iota\epsilon\acute{\iota}\nu$  – wzbudzać śmiech. I tu, moim zdaniem, tkwi istota interpretacji utworu. *Pharmaceutria* mają być przedmiotem swoistej gry z odbiorcą, rodzajem zabawy i rozrywki. Funkcję więc ów opis czarów ma komiczną. Trzeba tylko tego dowieść. Argumenty moje są następujące: autor otwiera utwór komediową formułą połajanki Testylis, służącej, do której zwraca się z wyrzutem niecierpliwa pani: „Gdzie są liście laurowe, Testylis? Gdzie zioła?” Konsekwentnie, ale znacznie ostrzej, bo z obelżywym epitetem ( $\delta\epsilon\iota\lambda\acute{\alpha}\iota\alpha$  – ‘nieszczęsna, nędzna’), powtórzy kilkanaście wierszy dalej (w. 18) ową połajankę:

Dalej, dosyp przecie,  
 Testylis, ach nędznico! Gdzież myśl twoja leci?!  
 Czy ty też ze mną igrasz w mojej samotności?

W swoim komentarzu A. S. F. Gow, szukając podobieństw językowych, przywoła paralele części frazeologicznej wymówki o „uciekaniu myśli” właśnie z komedii – z *Ptaków* (w. 1445) i *Os* (w. 93) Arystofanesa. Dodajmy, że epitet δειλίαιος używany był i w tragedii – w znaczeniu pierwszym: ‘niešťczęśliwy’ (Ajschylos, *Persowie*, w. 325), i w komedii – w znaczeniu ‘niešťczęsny, nędzny’ (np. Arystofanes, *Rycerze*, w. 139). Wymyślanie niewolnikom czy słuźącym należało, jak wiadomo, do stałego motywu komedii nowej, gdzie jeden z niewolników był przeznaczony do bicia i wymyślań, a drugi, bardziej sprytny, popychał akcję swoimi fortelami. Otwarcie utworu na sposób komediowy i powtórzenie motywu pozwala nam na stwierdzenie, że Teokrytowi chodziło o zwrócenie uwagi na proponowaną zabawę, jaką mają ludzie wykształceni, przyglądając się magicznym praktykom ludzi prostych. Na czym polega owa zabawa? Na prostym fakcie wymieszania rozmaitych praktyk magicznych, czasami zupełnie z sobą niespójnych, i na ich zagęszczeniu. Nadmierna ich ilość prowadzi do komicznej przesady. Efekt komiczny rodzi się też z faktu, że praktyk tych dokonywały zazwyczaj hetery. Nie ma wątpliwości, że Simajta jest heterą, na co – obok stosowania praktyk – wskazuje samo imię. Imię bowiem Simajta (Σιμαίθη) pochodzi z komedii i mimu. Nawiązuje do z dorycka brzmiącej nazwy sroki κισσαίθη i kozy αἴζ, a tak nazywano w obu tych gatunkach kurtyzany. Uderzające jest to, że imię Simajta, co zauważył A. S. F. Gow w swoim komentarzu (54, s.v. *Simaita*), jest identyczne z imieniem hetery, którą z Megary „porwały jakieś pijane młodziaki”. A to, zdaniem Dikajopolisa z *Acharniaków* Arystofanesa (w. 524 n.), stało się przyczyną zemsty Megarejczyków, którzy wściekli i oburzeni porwali „dwie dziewczki Aspazji” i tak – konkluduje – rozgorzała wojna peloponeska z powodu trzech heter (używam tu eufemizmu, bo w dosadnym chłopskim języku określone zostały jako πόρνοι).

Dodajmy jeszcze, że podobnie brzmi imię hetery z I mimu Herondasa *Sime* (w. 89). Uśmiech zatem musiały wywołać u odbiorcy Teokrytowego mimu zapewnienia Simajty (w. 41), że Delfis odebrał jej dziewictwo – czyli że stała się ἀπάρθενος – „zamiast wziąć [ją] za żonę”, ponieważ była to znana formuła heter, zapewniających swoich klientów o swej miłości (por. anonimową heterę w *Chmurach* Arystofanesa). Komizm takiej sytuacji doskonale przekazał Lukian w *Rozmowach heter*. W jednej z nich (IV) Mellitta szuka doświadczonej w czarach kobiety, aby ta sprawiła właśnie czarami powrót ukochanego chłopca, Charinosa. Bakchida, jej przyjaciółka, zna

z własnego doświadczenia taką czarownicę „rodem z Syrii”. Po pytaniu Melitty: „I cóż ta baba robiła? Nie pamiętasz?” najpierw Bakchida zapewnia, że niewielkiej wymaga zapłaty, a potem następuje komiczna ekfrazja owych czynności magicznych (c. 4-5):

BAKCHIDA: Niewielkiej, Melitto, żąda zapłaty: drachmy jednej i bochenka chleba. Na tym musi leżeć sól, siedem oboli, siarka i pochodnia. To bierze ta czarownica; musi mieć też przygotowany dzban wina, z którego sama tylko pije. Musi mieć także coś, co należy do owego mężczyzny, na przykład suknie, trzewiki, trochę włosów albo coś podobnego.

MELITTA: Mam jego trzewiki.

BAKCHIDA: Otóż zawiesza je na gwoźdżiku, podkadza siarką, sypie sól na ogień i wśród tego wymawia imiona was obojga: jego i twoje. Potem dostaje z zanadru koło czarodziejskie i toczy nim, mieląc równocześnie żwawo językiem jakieś zaklęcia – dzikie, okropne wyrazy!<sup>13</sup>

Również Lukian, podobnie jak Teokryt, postarał się o to, aby czytelnik nie miał wątpliwości, że chodzi tu o komiczny opis: zamiast połajanki niewolnika złośliwie zaznaczył, że owa czarownica tego pociąga z przygotowanego dzbana wina. A motyw pijących wino starych kobiet był dobrze znany odbiorcom komedii i mimów.

Zaznaczyć jeszcze należy, że F. Graf również dostrzegł komiczną funkcję tej części Teokrytowego utworu i słusznie zauważył (s. 179), że poeta skierował mim do wykształconego odbiorcy swoich czasów, a ten zawsze uważał tego rodzaju zabiegi magiczne za zabawną rozrywkę („divertimento”). W uzupełnieniu tego wyводу musimy dodać i to, że wskazanie przez scho-liastę na mim Sofrona *Kobiety, co mówią, że ściągają z nieba boginię (księżyc)* jako źródło Teokrytowe jest słuszne. A prace uczonych, daremnie usiłujących szukać językowych i merytorycznych paraleli do zachowanych fragmentów, nie powinny nas zaskakiwać, bo nie o cytaty literackie tu chodzi, a o wspólny temat komiczny, łączący obu mimografów, i o tę samą realizację celu mimu, czyli wywoływania śmiechu, która – najogólniej rzecz ujmując – sprowadzała się do wymieszania tego, co pospolite, a nawet prostackie, z tym, co podniosłe. Ten sposób realizacji znalazł również wyraz u obu poetów i w stylu prostackim, zderzonym z podniosłą modlitwą, utrzymaną w wyższym stylu<sup>14</sup>. Teraz rodzi się jeszcze pytanie, jakie poeta zastosował

<sup>13</sup> Przekład M. K. Boguckiego.

<sup>14</sup> A. S. F. Gow (1952, II, s. 34) podaje również jego treść w oryginale, która według przekładu J. Łanowskiego brzmi tak:



inne sposoby wzbudzania śmiechu (γελωτοποιεῖν). Otóż sprowadzają się one, moim zdaniem, do czterech technik: przekręcania, zabarwiania fałszywie, zniekształcania i zagęszczania faktów. Sposób pierwszy polega na przekręceniu lub wykrzywieniu tego, co prawdziwe, faktyczne: διαστρέφειν τὸ ἀληθές. Jak wiemy z badań F. Grafa, poeta wyraźnie odchodzi od prób oddawania tego, co rzeczywiste, ma o tym świadczyć swoiste pomieszczenie rytuałów ofiary religijnej z praktykami magicznymi. Drugi sposób to przedstawienie zdarzeń w odmiennym kolorycie nastroju niż spodziewany (παράχρουν). Tu trzeba dodać, że w dotychczasowych interpretacjach nie dostrzeżono tej techniki, z podziwem mówiono o umiejętności wykreowania przez Teokryta nastroju poważnego, miejscami przerażającego, szczególnie uwypuklano motyw modlitwy, pojawienia się bogini połączonego ze szczekaniem psów i apotropaicznym biciem w gong. Tymczasem Teokryt kreuje nastrój pogodnej zabawy, parodiując poszczególne czynności magiczne, zderza je ze sobą tak, aby widoczna była ich odrębność i niespójność, ponieważ dotyczyły one i magii miłosnych, i wywoływania duchów, i prostej ofiary libacyjnej. Tak na przykład modlitwa jest tylko zaczęta dla zaznaczenia akcji, potem – wbrew zwyczajowi magicznych działań – przerwana; z kolei pojawienie się bogini nie następuje nigdy w magiach tzw. sympatycznych czy miłosnych. Poza tym nie pojawia się w praktyce rzeczywistych czarów sama bogini, a tylko demony.

Zastosowana przesada (πλεονάζειν) ma charakter ewidentnie komiczny, odwołuje się do komedii starej, co autor *Tractatus Coislinianus* uznał za jej cechę dystynktywną<sup>15</sup>. Teokryt zaznacza we wstępie do tych czynności, kiedy Simajta wzywa Hekatę potworną, przerażającą (Ἑκάτα δασπληῆτις – przymiotnik odnoszący się do Erynii) i prosi ją, aby była z nią do końca i większej dała mocy jej zaklęciom od zaklęć Kirki, Perimedii i Medei

Postawcie ten stół, tak jak stoi!  
 Weźcie szczyptę soli w dłoń, a wawrzyn do ucha.  
 Podejdźcie teraz do ogniska – siadajcie.  
 (Do sługi) Daj mi nóż – przynieś sukę!  
 Gdzie smoła? Tu – trzymaj podpałkę i kadzidło!  
 Otworzyć teraz wszystkie drzwi – szybko!  
 (Do kobiet) A wy patrzcie tutaj  
 Zgaście teraz pochodnię – właśnie tak!  
 I bądźcie cicho, aż się z nią wytłukę!  
 Pani! [Przyjmij] ten posiłek i te nieskalane podarki [...]

<sup>15</sup> *Tractatus Coislinianus*, (10) XVIII, ed. R. Janko, *Aristotle on Comedy. Towards a reconstruction of Poetics II*, London 1984, s. 40: κωμωδία παλαιά, ἡ πλεονάζουσα τῶ γελωσίῳ.

(w. 14-16). Sygnał informujący o zasadzie przesady i przerysowania był, moim zdaniem, wyraźny dla wykształconego odbiorcy i znającego wybornie Homera. Polegał na tym, że wezwane są tu, zdawałoby się, aż trzy najbardziej znane czarownice, chociaż czary jednej wystarczyłyby, aby zagwarantować skuteczność prośb Simajty. Żart ukryty jest jednak nie tylko w tej retorycznej *αὐξήσις* czy *gradatio ad absurdum*, ale i w tym, że poeta wymienia czarownicę Perimedę, a wiemy, że był to przydomek Medei, o czym również dobrze wiedzieli ci wszyscy, którzy znali Homera. Interpretacja A. S. F. Gowa (s. 39, uwagi do w. 15), że Teokryt najprawdopodobniej przez nieuwagę („inadvertently”) wymienił Medeę dwa razy, nie przekonuje, zwłaszcza w przypadku uczonej i wyrafinowanej poezji Teokryta. Chodzi o użycie ewidentnie celowe. Efekt poplątania i stworzenia nowej postaci czarownicy przez prostą heterę musiał być komiczny. Bicie natomiast w gong wzięte zostało z misteriów eleuzyjskich, a wycie psów, mające wzmocnić efekt dramatyczny, staje się zabawne. Podobne sposoby notujemy i w naszych czasach przy parodiowaniu czynności magicznych, np. opisy czy przedstawienia filmowe wirujących stolików, pojawiania się duchów, mówienia przez kobiety głosem zmarłych mężczyzn itp.

Trzeci sposób to zniekształcanie, odmienne przedstawianie rzeczywistości (*ἑτερόσχημον*). Zastosował go poeta zaraz na początku utworu, zniekształcając opis rytuału z wstążką wełnianą, którą Testylis na polecenie Simajty przewiązuje kielich zamiast woskowe wyobrażenie ukochanego. Zabieg jest sam w sobie bezsensowny, a ponieważ następuje po pełnym niecierpliwości pytaniu Simajty, gdzie zioła i liście, zaskakuje odbiorcę (technika *παρὰ προσδοκίαν*) i otwiera przyjęcie z uśmiechem pozostałych również czynności. Użycie instrumentu, niepoświadczanego w praktykach magicznych zupełnie jak *ῥόμβος*, budziło również komiczne zaskoczenie, a użycie drugiego instrumentu, znanego tylko z literackich przekazów jak *ἰσγξ*, stwarzało nastrój literackiej gry, kontynuacji znanego motywu.

Czwarty wreszcie sposób – połączenie *πλεονάζειν* i *αὐξήσις* (*gradatio ad absurdum*) sprowadza się do zagęszczenie praktyk magicznych, co staje się widoczne, kiedy porównamy ich przedstawienie z powyżej przytoczonym opisem Lukiana, który wymienia podkadzanie siarki, sypanie na ogień soli i toczenie kołem, którym to czynnościom towarzyszą zaklęcia, mamrotania itp. Tutaj mamy najpierw owo bezsensowne obwiązywanie kielicha, palenie mąki, liści laurowych, równie bezsensowne topienie wosku, palenie otrąb czy palenie skrawka szaty ukochanego, dalej sporządzanie napoju trującego, gniecenie ziół, nie mówiąc już o używaniu równie nie-

stosowanych w praktyce zaklinań, które dotyczyły przecież wywoływania duchów, a nie sprowadzenia kochanka. To wszystko musiało nieźle bawić ludzi wykształconych ze środowiska Teokryta.

I tu rodzi się zgoła już inne pytanie: jak ta pełna dyskretnego humoru część harmonizuje z częścią drugą, która doczekała się pięknych pochwał ze strony wszystkich uczonych, aż do naszych czasów, jako wzruszająca pieśń liryczna, w której uwiedziona dziewczyna zwierza się Selano?

Najpierw przypomnijmy artystyczne założenie, które jasno wynika z gatunku, jaki uprawiał Teokryt. Mim przecież miał swoje prawa i Teokryt je stosował w części pierwszej. Jeżeli więc  $\gamma\epsilon\lambda\omega\tau\omicron\pi\omicron\iota\epsilon\acute{\iota}\nu$  było jego celem w tej części, to i w drugiej również musiał być zrealizowany. Części drugiej zatem nie należy odczytywać poważnie, jako właśnie poważną wypowiedź podmiotu lirycznego, wzruszającego swą prostotą i naturalizmem. Jest bowiem literacką zabawą poety, co tu jednak musimy ukazać, aby dowieść, że ekfrazą części pierwszej jest harmonijnie powiązana z częścią drugą.

Najpierw zgodzimy się z powszechną opinią uczonych, że konstrukcja utworu i pomysł rzeczywiście może zachwycać. Konstrukcja oparta jest na zasadzie *a fine*, czyli „od końca zdarzeń”. Jesteśmy świadkami czarów, które są wynikiem desperacji dziewczyny po odejściu kochanka. Stąd o ile ekfrazą czarów ma charakter dynamiczny, akcja rozgrywa się na oczach widzów, to część druga ma charakter statyczny, jest retrospekcją konstruowaną według zasady tym razem już innej, ale jakby komplementarnej – *ab ovo*, co właśnie podkreśla pojawiająca się jak refren formułka: „Skąd się ma miłość wzięła, dowiedz się, Selano!”. Sposób narracji budzi również podziw, bo zastosowanie pozorowanego dialogu Simajty z boginią pozwoliło poecie utrzymać nastrój i dramatyczną formę mimu, a z kolei zwierzenia dziewczyny z natury nadały utworowi charakter liryczny. Jest to więc piękne połączenie dramatu i liryki, a ściślej mówiąc – komicznego gatunku mimu i miłosnej pieśni lirycznej. Przy tym warto zauważyć, że tak jak w części pierwszej milcząca Testylis wykonuje polecenia pani, tak tu milcząca bogini wysłuchuje zwierzeń dziewczyny, bo – jak sugeruje refren – pragnie się dowiedzieć, skąd się zrodziła miłość dziewczyny. Gdzie tu więc miejsce na  $\gamma\epsilon\lambda\omega\tau\omicron\pi\omicron\iota\epsilon\acute{\iota}\nu$ ?

Proponuję iść torem ukazanych w części pierwszej technik budzenia śmiechu. Najpierw pierwsza zasada:  $\delta\iota\alpha\sigma\tau\rho\acute{\epsilon}\varphi\epsilon\iota\nu\ \tau\omicron\ \acute{\alpha}\lambda\eta\theta\acute{\epsilon}\varsigma$ , ponieważ dotyczy ona konstrukcji całości przedstawienia faktów. Czy były one zgodne z prawdą? Dziewczyna skarży się, że została uwiedziona, co przekonało nawet nowożytnych uczonych. Tymczasem sposób przedstawienia Teokryta wyraźnie dowodzi, że była to oczywista nieprawda, bo – po pierwsze – to

ona zakochała się bez pamięci w młodzieńcu. To ona wysłała służącą, aby do niej przyszedł. To ona kazała powiedzieć Testylis wprost (w. 1001): „Simajta wzywa”. Wreszcie to ona kazała go po tym wezwaniu natychmiast sprowadzić. I tu połączył poeta z tą pierwszą zasadą trzeci sposób budzenia śmiechu, który nazwaliśmy *ἐτερόσχημον*, czyli sposobem odwrócenia czy też zniekształcenia rzeczywistości. To nie chłopiec zabiega o względy dziewczyny, jak było w zwyczaju, o czym Delfis wspomina, kłamiąc, że gdyby go nie zawezwała, to użyłby przemocy i wdarł się do jej domu, przy czym przesada w jego zapewnieniach jest komiczna, bo nawiązuje do znanych motywów komediowych, zapewnia ją bowiem, że przyszedłby (w. 128) „z siekierą i z pochodniami”. Podobny sposób rozbawienia słuchaczy zastosował Plutarch w dialogu *Amatorius*, wprowadzając trzydziestoletnią wdowę zakochałą w osiemnastoletnim efebie, która najpierw go porwała, a potem poślubiła.

Drugi sposób, czyli przedstawienie zdarzeń w odmiennym kolorystycznym nastroju niż spodziewany (*παράχρουν*), również zostaje tu zachowany. Zwierzenia zakochanej i porzuconej dziewczyny stwarzają poważny nastrój liryczny. Tymczasem poeta zadbał o to, aby ten nastrój uczynić pogodnym, a nawet komicznym. I tak jak połączył sposób pierwszy budzenia śmiechu z trzecim, tak tu drugi z czwartym (*πλεονάζειν, ἀξίησις*). Zagęścił bowiem i sprowadził sposób opisu własnych przeżyć i fascynacji miłosnych dziewczyny do absurdu. Posłużył mu tu znany wykształconym odbiorcom motyw przeżywania miłości Safony ze słynnej pieśni patograficznej (*φάινεταιί μοι*), w której Safona swoje przeżycia ujęła według zasady *ἔρωσ = νόσος*, czyli miłość, dodajmy: od pierwszego wejrzenia, to choroba. Teokryt z zaskakującą, a więc komiczną, przesadą przedstawił owe przeżycia (w. 82 nn.):

Gdym go tylko zoczyła – jakbym oszalała,  
 Biedna! Zbladłam i zbrzydłam, a procesja cała  
 Zniknęła mi sprzed oczu i już nie pamiętam,  
 Jak wróciłam do domu. Tam chorobą tknięta  
 Leżałam przez dni dziesięć, a ogniem pałałam.  
 [...]  
 Niby szafran pozółkło moje całe ciało,  
 Włosy mi wychodziły, aż nic nie zostało:  
 Sama skóra i kości...

Poeta nie pozwolił nam zapomnieć o swoim rzeczywistym celu poetyckim i podtrzymał tę samą zasadę przesady w opisie kolejnym reakcji Simajty na widok wchodzącego do jej domu Delfisa (w. 106 nn.):

Ziębłam cała i zbladłam jako śnieg ów biały,  
 Krople potu jak rosa z czoła mi kapały.  
 Nie mogłam nic powiedzieć, ani tak, jak we śnie  
 Dziecko do matki westchnąć cichutko, boleśnie.  
 Jak u lalki woskowej członki zeszywniały.

Autoobraz dziewczyny jest zabawny, zabawa literacka zaś polega na przerysowywaniu topiki Safony, a nie rywalizacji z poetką<sup>16</sup>: pojawiają się więc kolory jak u Safony, ale nie te same, znacznie mocniejsze, przesadzone. Jak wiemy, Safona stała się „bardziej zielonkawożółta niż trawa” (w. 14: *χλωροτέρα δὲ ποίας*, tłum. K. K.), a Simajcie pożółkło całe ciało, było „bardzo podobne do szafranu” (w. 88: *χρῶς ὁμοῖος πολλάκι θάψω*, tłum. K. K.). Safonę oblał zimny pot i ogarnęło delikatne drżenie (w. 13), a Simajta, kiedy wszedł Delfis, z zimna zbladła „jak śnieg ów biały” (w. 106: *χιόνος πλέον*), „pot z jej czoła obficie wylał jak deszczowa rosa” (w. 107: *ἰδρώς μευ κοχῦδεσκεν ἴσον νοτίαισιν ἐέρσαις*, tłum. K. K.). Jakby tego opisu choroby-miłości poecie nie było dość, dodaje makabryczne przedstawienie niszczycielskiego rozwoju miłosnej choroby: „włosy mi wychodziły” – zwierza się Simajta – „aż nic nie zostało. Sama skóra i kości” (w. 89: *ἔρρευν δ' ἐκ κεφαλᾶς πᾶσαι τρίχες, αὐτὰ δὲ λοιπὰ ὅστι' ἔτ' ἦς καὶ δέρμα*). Zadał również poeta o komiczne niekonsekwencje. Oto ona leżała, powalona chorobą, łysa i chuda, sama kość, on wszedł, usiadł przy niej na łożu i siedząc zaczął mówić (w. 113), a kiedy wygłaszał – wzorem bohaterów komediiowych – przesadne, o czym wspominaliśmy, a bardzo płomienne wyznanie miłości, ona „wzięła go za rękę i legła na posłanie miękkie” (w. 138 n.). Leżała, a teraz znów legła!

Zabawa wymagała zamknięcia nie tylko opisem zdrady i pragnieniem śmierci kochanka, ale formułą znaną z mimów Herondasa – formułą salutacyjną, co poeta znakomicie połączył z formą lirycznego pożegnania bogini i wyciszeniem przyrody:

Bądź pozdrowiona, jasna, czcigodna bogini!  
 W ocean zwróć swe konie. Jam ból nieść gotowa  
 Dalej jako i przedtem. Bądź, Selano, zdrowa!

<sup>16</sup> H. Hommel (*Bemerkungen zu Theokrits Pharmaceutriai*, s. 89), wyrażając podziw dla Teokryta, stwierdza, że nie staje się on mniejszy w porównaniu z delikatnością i subtelnością poezji wielkiej poetki, o ile w ogóle jej wyjątkowość dopuszcza porównania. I ma tu o tyle rację, że porównań i zestawień nie można dokonywać inaczej niż pod kątem żartobliwego nawiązywania do ustalonego przez Safonę schematu motywu „miłość to choroba”. Jest to bowiem swoista zabawa literacka, wynikająca z całkowicie odmiennego gatunku i celu poetyckiego.

Bądźcie zdrowe wy, gwiazdy, których orszak w ciszy  
Nocy kroczącej niebem zawsze towarzyszy.

Podsumowując, stwierdzam, że utwór jest mimem, ma jego cechy dystynktywne, zatrzymuje więc w pełni charakter tego gatunku. Jest harmonijnie połączony z wymogami pieśni lirycznej. Celem jego jest pobudzić do śmiechu czy raczej może uśmiechu (γέλωτοποιεῖν), a nie wzruszyć rzewną pieśnią skarżącą się dziewczyny, co do tej pory przyjmowali nowożytni uczeni z całą powagą. Ekfrazą czarów badana przez F. Grafa przynosi potwierdzenie mojej interpretacji. Scena ta ma charakter komiczny, o czym świadczą komediowe połajanki służącej oraz cztery (wymieniam tylko zasadnicze, a nie wszystkie) sposoby wywoływania śmiechu, tj. διαστρέφειν τὸ ἀληθές, παράχρουν, ἐτερόσχημον, πλεονάζειν połączone z αὔξησις (*amplificatio* czy *gradatio ad absurdum*). Podobnie znalazły one zastosowanie w części drugiej utworu w kombinacjach łączących sposób pierwszy z trzecim i drugi z czwartym, co jednoznacznie potwierdza z genealogicznego punktu widzenia przynależność *Pharmakeutria* do mimu.

#### BIBLIOGRAFIA

- G o w Andrew S.F.: Theocritus, vol. 1: Introduction, Text and Translation, vol. 2: Commentary, Appendix, Indexes and Plates, Cambridge: Cambridge University Press 1950.
- A n d r e w s N. E.: Narrative and allusion in Theocritus, Idyll 2, [w:] Theocritus, hrsg. von M. A. Harder [et al.], Groningen: Forsten 1996, s. 21-53. Hellenistica Groningana 2.
- B a n n e r t M.: Zum Aufbau der Beschwörungsszene in Theocrits Pharmakeutria (Id. 2.17-63), „Wiener Studien” 101 (1988), s. 69-83.
- B l u m e n t h a l A. von: Theocritus, RE V A., kol. 2001-2025.
- D i c k i e M. W.: Magic and Magicians in the Greco-Roman World, London: Routledge 2001.
- E f f e B.: Die Destruktion der Tradition Theokrits mythologische Gedichte, „Rheinisches Museum für Philologie” 121 (1978), s. 48-77; przedruk w: Theokrit und die griechische Bukolik, hrsg. von B. Effe, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1986, s. 56-88. Wege der Forschung, Bd. 580.
- F a r a o n e A. Ch.: Ancient Greek Love Magic, London: Harvard University Press 1999.
- G r a f F.: La magie dans l’antiquité gréco-romaine. Idéologie et pratique, Paris: Les Belles Lettres 1994 (La magia nel mondo antico, Roma-Bari: Laterza 1995).
- H a l p e r i n D. M.: Before Pastoral: Theocritus and the Ancient Tradition of Bucolic Poetry, New Haven-London: Yale University Press 1983.
- H o m m e l H.: Bemerkungen zu Theokrits Pharmakeutria, [w:] Theokrit und die griechische Bukolik, hrsg. von B. Effe, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1986. Wege der Forschung, Bd. 580.

- L a w a l l G.: Simaetha's Incantation. Structure and Imagery, „Transactions and Proceedings of the American Philological Association” 92 (1961), s. 283-294.
- Ł a n o w s k i J.: Wstęp do: Sielanka grecka. Teokryt i mniejsi bukolicy z dodatkiem: Bukolika grecka w Polsce, przeł. A. Świderkówna, oprac. J. Łanowski, Wrocław: Ossolineum 1953. Seria II Biblioteki Narodowej nr 80.
- O g d e n D.: Magic, Witchcraft, and Ghosts in the Greek and Roman Worlds: A Sourcebook, New York: Oxford University Press 2002.
- P e t r o v i c J.: ΦΑΡΜΑΚΕΥΤΡΙΑ ohne ΦΑΡΜΑΚΟΝ. Überlegungen zur Komposition des zweiten Idylls von Theokrit, „Mnemosyne” 57 (2004), fasc. 4.
- S c h w e i z e r H.: Aberglaube und Zauberei bei Theokrit, (Diss.), Basel 1937.
- S é c h a n L.: Les Magiciennes et l'amour chez Théocrite, „Annales de la Faculté des lettres et sciences humaines d'Aix”. Série classique 39 (1965), s. 67-100.
- S i n k o T.: Literatura grecka, t. II, cz. 1, Kraków: PAU 1947.
- Theocritus. Edited with a Translation and Commentary by A. S. F. Gow, vol. II, Cambridge 1952.
- T u p e t A. M.: La magie dans la poésie latine, I: Dès origines à la fin du règne d'Auguste, Paris: PUF 1976.
- W y p u s t e k A.: Magia antyczna, Wrocław–Warszawa–Kraków: Ossolineum 2001.

THE COMIC FUNCTION OF EKPHRASIS  
IN THEOCRITUS' *PHARMAKEUTRIA*

S u m m a r y

According to the author, a proper interpretation should have a genological character. It means that one should accept the obvious truth that this work is a mime. Therefore it has its distinctive features. It is also harmoniously combined with the requirements of lyrical song. It is designed to arouse to laughter, or rather perhaps smile (γελωτοποιεῖν), and not to move with wistful song of a complaining girl, a fact that has up to now been assumed by modern scholars in all earnestness. The ekphrasis of magic examined by Fritz Graf (1995) confirms the presumptions of interpretation. This scene (l. 1-63) is comic in character, let it suffice to mention the comic tirades of the maid and four (I mention only the principal ones, not all of them) mode to arouse laughter, i.e. διαστρέφειν τὸ ἀληθές, παράχρουν, ἑτερόσχημον, πλεονάζειν combined with αὐξήσις (*amplificatio* or *gradatio ad absurdum*). Similarly, they have been used in the second part of the work in combinations between the first and the third, the second and the fourth. This in an unambiguous manner confirms from the genological point of view that *Pharmakeutria* belongs to mime as a literary genre.

*Translated by Jan Kłos*

**Słowa kluczowe:** mim, Teokryt, komizm ekfrazy *Pharmakeutria*.

**Key words:** mime, Theocritus, comic character of the ekphrasis *Pharmakeutria*.