

WOJCIECH KOPEK

ELEMENTY MIMU
W EPODZIE HORACEGO „QUID TIBI VIS, MULIER”

Dla dorobku Horacego historia była nader łaskawa. Zachowała wszystkie (czy niemal wszystkie) utwory wieszczą w układzie, który najprawdopodobniej wyszedł od samego autora. Mało tego, znamy nawet daty wydania poszczególnych ksiąg i potrafimy odtworzyć biografię poety, jego przynależność do konkretnej grupy twórców, środowisko, zależności polityczne... Niemniej pojawia się pytanie: czy naprawdę „posiadamy” jego twórczość? Czy możemy powiedzieć, że treść jego utworów jest nam znana? Współczesne teorie literackie, czerpiąc z teorii Jakobsona, wskazują coraz częściej, obok samego tekstu, na kontekst, na specyfikę wirtualnego, zakładanego przez autora, odbiorcy. Teoretycy podnoszą kwestię rozumienia metafory, która – według Maxa Blacka – odwołuje się do „systemu banalnych skojarzeń”¹. „Banalnych”, należy dodać, dla odbiorców prymarnych, dla współtwórców danego kręgu kulturowego. Ile z tych „oczywistości” kontekstualnych dane jest nam, współczesnym? Nie znając początkowej ich liczby, nie jesteśmy w stanie tego określić. Truizmem jest stwierdzenie, że im więcej odkrywamy, tym więcej pozostaje do odkrycia. Dlatego właśnie na obecnym poziomie badań nad kulturą antyczną najważniejsze jest odtwarzanie kontekstu i interpretacja, a w razie potrzeby reinterpretacja utworów literackich. Szczególnie w wypadku artystów, którzy na stałe weszli do kanonu literatury światowej, abyśmy mieli pewność, że właściwie zrekonstruowaliśmy ich

Mgr WOJCIECH KOPEK – doktorant w Instytucie Filologii Klasycznej KUL; adres do korespondencji – e-mail: Quidtibivis@wp.pl

¹ Zob. M. Black, *Metafora*, Wrocław: Ossolineum 1977.

pomniki i nie pozłacamy śniedzi lub patyny, którą należałoby odłupać. Właśnie rekonstrukcji literackiego i społecznego kontekstu jednej z epod Horacjańskich poświęcone są poniższe rozważania.

Badacze twórczości Horacego od dawna odnajdywali w jego utworach elementy dramatu. Kenneth Quinn wskazywał na inspirację Teokrytem, szczególnie agonem bukolicznym w sielankach²; Krystyna Zarzycka-Stańczak zwracała uwagę na sytuację „intymnej rozmowy” podmiotu lirycznego z adresatką w erotycznych utworach Wenuzyjczyka, co określała mianem dialogiczności, upatrując źródła takiego zabiegu w komedii nowej³; podobnie Lancelot Patrick Wilkinson podkreślał zainteresowanie poety Plautem, Menandrem i Terencjuszem⁴. Celem artykułu jest wykazanie, że do wymienionych inspiracji Horacego należy dodać mim literacki okresu hellenistycznego, a szczególnie utwory Herondasa. Z tego względu analizie zostaną poddane główne motywy, typy literackie, formalna i retoryczna struktura epody 12⁵ „Quid tibi vis, mulier”, w perspektywie mimu V Herondasa *Ζηλότυπος*, czyli *Zazdrosna*⁶.

Mim V, *Zazdrosna*⁷, przedstawia kłótnię Bitynny, właścicielki domu, w którym rozgrywa się akcja, z jej niewolnikiem Drechonem, o przewisku Gastron (Brzuchacz). Powodem kłótni są zdrady Drechona, który pomimo że ma obowiązek zaspokajać potrzeby seksualne swojej pani (w tym celu właśnie został zakupiony⁸), nie wywiązuje się z nich odpowiednio, a do tego

² „Horace takes over the traditional form of amoebean pastoral, in which two singers exchange snatches of verse, each trying to outdo the other within the same number of lines and following the wording and structure of his rival as closely as possible” (cyt. za: K. Quinn, *Horace. The Odes*, Hong Kong: Nelson 1992 s. 261 [odnośnie do carm. III, 9, *Donec gratus*]). Teokryt był autorem, oprócz sielanek, również tzw. mimów miejskich.

³ K. Zarzycka-Stańczak, *Pieśni miłosne Horacego*, „Roczniki Humanistyczne” 17 (1969), z. 3, s. 69-94.

⁴ L.P. Wilkinson, *Horace and His Lyric Poetry*, Cambridge: Cambridge University Press 1968, s. 133.

⁵ Zob. Kwintus Horacjusz Flakkus, *Dziela wszystkie*, t. I: *Ody i epody*, wyd. O. Jurewicz, Wrocław: Ossolineum 1986, s. 418-420.

⁶ Wszystkie cytaty z tekstu oryginalnego za: Herodas, *Mimiambi*, ed. I.C. Cunningham, Leipzig: BSB B.G. Teubner Verlagsgesellschaft 1987.

⁷ Polskie przekłady cytowane w artykule są autorstwa J. Ławińskiej-Tyszkowskiej (Herodas, *Mimy*, przeł. J. Ławińska-Tyszkowska, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie 1988).

⁸ Cena, jaką wymienia Bitynna – 3 miny, może sugerować, że Drechon był kiedyś wolnym człowiekiem, a w niewolę został sprzedany już w dorosłym wieku. Być może stąd bierze się jego krnąbrność w utworze. Sama właścicielka musi mu przypomnieć jego stan: δεῖ σ' ὀτεύνεκ' εἰς δοῦλος / καὶ τρεῖς ὑπέρ σευ μινᾶς ἔθηκα γινώσκειν [„Musisz wiedzieć, żeś niewolnik / I kosztowałeś mnie całe trzy miny”] (w. 20-21). William Tarn podaje, że schwytani i zakupieni (3,3

spotyka się potajemnie z Amfytają, najprawdopodobniej kobietą wolną, żoną niejakiego Menona (co powiększa tylko rozmiary skandalu). Niewolnik bro- ni się przed zarzutami, chociaż ewidentnie ma coś na sumieniu, gdyż jego „zeznania” nie są spójne. Raz udaje, że nie zna Amfytai (ἐγὼ Ἀμφυταίη; τὴν λέγεις ὀρώρηκα γυναῖκα; – w. 4-5), to znów przyznaje się do winy (Βίτινν’, ἄφες μοι τὴν ἁμαρτὴν ταύτην. ἄνθρωπός εἰμ’, ἥμαρτον... – w. 26-27). Rozgniewana kobieta rozkazuje go związać, rozebrać i zaprowadzić główną ulicą do „zakładu”, w którym odpłatnie zajmowano się wymie- rzaniem kar niewolnikom. Gastron miał otrzymać dwa tysiące kijów, co równałoby się zapewne śmierci. Niewolnik zostaje wyprowadzony przez in- nego niewolnika, lecz tuż po ich wyjściu Bitynna rozmyśla się. Postanawia napiętnować Drechona, tak by do końca życia miał na czole wytatuowany znak niewoli. I ta kara jednak nie dochodzi do skutku, ponieważ na prośbę młodej niewolnicy Kydylli, która zastępuje właścicielce zmarłą w dzieciń- stwie córkę, wina Drechona zostaje darowana. Mim kończy się zapowiedzią Bitynny, że zaraz po zbliżającym się święcie zmarłych, kiedy tylko zostaną złożone ofiary, kara jednak zostanie wymierzona (ἐπεὶν δὲ τοῖς καμοῦσιν ἐνχυτλώσωμεν ἄξεις τότ’ ἀμελιτῖτιν ἑορτὴν ἐξ ἑορτῆς – w. 84-85). Z prze- biegu całej kłótni, ze sposobu tłumaczenia się Gastrona, z zachowania samej Bitynny i pozostałych postaci można wyciągnąć wniosek, że jesteśmy świad- kami „domowej” awantury, która zapewne powtarza się okresowo.

Epoda 12 ma wyraźnie dwuzielny charakter: wersy 1-13 stanowią bez- pośrednią wypowiedź w mowie niezależnej bohatera utworu, natomiast wersy 14-26 to cytat przemowy „kochanki”, określonej na początku jako *mulier*, wprowadzony także w mowie niezależnej. Utwór rozpoczyna się napastliwym pytaniem kochanka o powody zainteresowania, jakie okazuje mu *mulier*: „Quid tibi vis, mulier nigris dignissima barris?”⁹. W dalszej części następuje

miny) ludzie wolni byli średnio o dwie miny tańsi od urodzonych w niewoli (5,3 miny) (W. T a r n, *Cywilizacja hellenistyczna*, Warszawa: PWN 1957, s. 172-173). Dane te podawane są dla III w. przed Chr., czyli dla okresu, na jaki datuje się utwory Herondasa. (Zob. Ł a w i ń s k a - T y s z k o w s k a, *Wstęp*, w: H e r o n d a s, *Mimy*, s. 5). Fakt, że Bitynna mogła pozwolić sobie jedynie na jednego z tańszych niewolników, chociaż twierdziła, że zapłaciła drogo, świadczy o jej pochodzeniu z „klasy średniej”. Idąc dalej, uznać można, że reprezentuje ona specyficzną mentalność – nie tyle ogółu swego środowiska, ile raczej pewnych typów, które sam autor mógł zaobserwować.

⁹ Pytanie to, niedwuznacznie obraźliwe, sytuuje odbiorcę od razu w konwencji poezji jam- bicznej. Owe tajemnicze „czarne słonie” antyczni komentatorzy wyjaśniają dwojako. Acron: „Elephantis a barritu dictis; <nigris> autem certe Indis siue Mauris, qui nigri sunt (et peniti)”; Porphyrión natomiast: „In mulierem foedam atque anum haec scribit. <Barri> autem elephanti dicuntur, unde et vox eorum <barritus> appellatur. Porro autem elephanti dicuntur auersi coire;

autoprezentacja bohatera – młodzieńca wprawdzie jeszcze nie w pełni dojrzałego, ale o ostrym dowcipie i inteligentnego, co wyraża metafora nosa. Idąc dalej skojarzeniami węchu, młodzieniec zarzuca kobiecie brzydki zapach, polip w nosie¹⁰, nadmierne owłosienie: „namque sagacius unus odoror, / polypus an gravis hirsutis cubet hircus in alis / quam canis acer ubi lateat sus”. Następnie pojawia się bardzo typowy dla charakterystyki starszej kobiety kontrast między „brzydota starości” a nadmiernym apetytem seksualnym:

qui sudor vietis et quam malus undique membris
 crescit odor, cum pene soluto
 indomitam properat rabiem sedare, neque illi
 iam manet umida creta colorque
 stercore fucatus crocodili iamque subando
 tenta cubilia tectaque rumpit.
 vel mea cum saevis agitat fastidia verbis:¹¹ [...]

Należy zwrócić uwagę, że Horacy wykorzystał na wyrost motyw *anus ebria*¹², której cechą (oprócz naczelnego pijaństwa) jest nadmierna, nie-licująca z powagą wieku seksualność. Bohaterka utworu to bowiem *mulier*, zdecydowanie więc nie staruszka (*anus*), lecz mimo wszystko już nie *puella* ani nie *virgo*. W ten sposób, chociaż trudno sprecyzować jej wiek, można

ex quo uidetur poeta dicere, cum eis eam concumbere debere, quia illam non uideant propter deformitatem ipsius” (*Acronis et Porphyronis Commentarii in Q. Horatium Flaccum*, ed. F. Havthall, Berolini 1864, s. 495-498).

¹⁰ Słowo *polypus* jest trudne w interpretacji. Można domyślać się, że spełnia kilka funkcji. Po pierwsze, skoro młodzieniec miał nos (siedlisko sprytu, inteligencji) nieotłuszczony czy też nienapuchły, a *mulier* ma w nosie polipa, może to sugerować, że nie odznacza się ona inteligencją. Po drugie, słowo *polypus*, jak podaje M. Plezia (*Słownik łacińsko-polski*, red. M. Plezia, Warszawa: PWN 2007), oznaczało przenośnie człowieka, który przywłaszczał sobie wszystko, może oznaczać więc zbytnią zaborczość i natarczywość bohaterki. Po trzecie wreszcie, idąc tropem skojarzeń węchowych, można rozumieć je za kolejny przytyk do zapachu kobiety, którego sama nie czuje.

¹¹ „[...] bo jakież poty, jaki przebrzydły odór wydziela / ciało zwiotczone, gdy kuśka obwisa, / a ta swą niezmożoną ugasić pragnie żądzę, / z pudrem rozmytym i szminką syconą / jelitem krokodyla, i w podnieceniu okrutnym / szarpie baldachim i rwie materac / lub opieszalność mą gani przemową swoją groźną” (w. 7-13, przeł. A. Lam, w: Q. H o r a t i u s F l a c c u s, *Dzieła wszystkie: Pieśni (Ody); Jamby (Epody); Pieśń wieku; Gawędy (Satyry); Listy; Sztuka poetycka*, przeł., oprac. i aneksem opatrzył A. Lam, Pułtusk-Warszawa: Akademia Humanistyczna im. A. Gieysztorą-ASPRA-JR 2010)

¹² Zob. J. C z e r w i ń s k a, *Graus methuse – anus ebria*, w: *Fonctions de l’anecdote dans Les Œuvres Pharmaceutiques de Jean de Renou (1626) [in] Le cabinet du curieux. Culture, savoirs, religion de l’Antiquité à l’Ancien Régime. Études et essais en l’honneur de Jean-Paul Pittion*, éd. M. Kozłuk, W.K. Pietrzak, Paris: Éditions Classiques Garnier 2012, s. 3.

stwierdzić, że w oczach bohatera utworu staje się nie tyle „stara”, co „za stara”. Pojawienie się więc tego motywu stanowi kolejną formę jambicznej złośliwości, co prawda znacznie subtelniejszą, lecz tym bardziej dotkliwą.

Ostatni wers cytowanego wyżej fragmentu wprowadza wypowiedź kobiety w formie cytatu. Zarzuty, które *mulier* stawia bohaterowi utworu, również wydają się typowe. Pierwszy z nich dotyczy „zdrady”, a raczej braku zaangażowania:

Inachia langues minus ac me;
Inachiam ter nocte potes, mihi semper ad unum
mollis opus. [...] ¹³

Zauważmy, że brzmi on bardzo podobnie do wymówek, jakie Drechoniowi robiła Bitynna w mimie V Herondasa¹⁴. A te z kolei przechodzą w złorzeczenia pod adresem Lesbii, która poznała ze sobą bohaterów, i wspomnień po poprzednim kochanku, Amyntasie z Kos, i jego niebywałej potencji. Po skontrastowaniu starań kobiety („muricibus Tyriis iterate vellera lane / cui properabantur?” – w. 21-22) i niewdzięczności młodzieńca utwór kończy się okrzykiem rozpacz:

o ego non felix, quam tu fugis, ut pavet acris
agna lupos capreaeque leones!

Jednak, jako cytat, w ustach kochanka brzmi on ironicznie i parodystycznie.

Aczkolwiek dynamika utworu sugeruje formę dialogu kochanków, należy pamiętać, że jest to dialog pozorny, rodzaj *sermocinatio*¹⁵, której treścią jest *obiurgatio*. *Obiurgatio* można uznać za *genus dicendi*, chociaż jest raczej sposobem przemawiania. Według zasad retoryki, aby mówca miał prawo

¹³ „[...] z Inachią mniej się ty męczysz niż ze mną; / z Inachią trzy razy w nocy, a ze mną tylko raz jeden / wysilić się umiesz” (w. 14-16, przeł. A. Lam).

¹⁴ Por. Bitynna: λέγε μοι σύ, Γάστρων, ἦδ' ὑπερκορῆς οὔτω / ὥστ' οὐκέτ' ἀρκεῖ τὰμά σοι σκέ-
λεα κινεῖν / ἀλλ' Ἄμφυταιῆ τῆι Μένωνος ἔγκεισαι; (w. 1-3) [„Powiedz, Brzuchaczku, tak się rozpuściłeś, / Że już ci moje uda nie wystarczą / I Amfytaję Menonową ściskasz?"]. I w innym miejscu: πρὸς Ἄμφυταιὴν ταῦτα, μὴ μὲ πλεκτηίξου, / μετ' ἧς ἀλινδῆι καὶ ἐμ...ῆ ποδόψυστρον. (w. 29-30) [„Do Amfytai idź z tym przymilianiem / Z nią przecież spałeś, ja – jak wycieraczka”].

¹⁵ Wszystkie łacińskie terminy retoryczne, zaznaczone kursywą, zaczerpnięto z dzieła: H. L a u s b e r g, *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, przeł./oprac. A. Gorzkowski, Bydgoszcz: Homini 2002. *Sermocinatio*, według Lausberga, „jest zmyśleniem stwierdzeń, rozmów, solilokwiów lub niewyrażonych głośno refleksji osób (historycznych albo fikcyjnych), będących przedmiotem wypowiedzi, służy zaś ich lepszej charakteryzacji” (tamże, s. 450).

wystąpić z naganą, musiał przemawiać z wysokiej pozycji moralnej, na przykład męża stanu lub mędrca. Kwintyliian rozróżnia dwa poziomy *aptum*: „quid expediat [*utilitas*]” oraz „quid deceat [*honestum*]”: „Illud est diligentius docendum, eum demum dicere apte qui non solum quid expediat sed etiam quid deceat inspexerit. Nec me fugit plerumque haec esse coniuncta: nam quod decet fere prodest, neque alio magis animi iudicium conciliari aut, si res in contrarium tulit, alienari solent”¹⁶. Razem stanowią ideał *dicere apte*. Nie należy sądzić, że jest to wymóg jedynie utylitarny czy estetyczny, jest to przede wszystkim nakaz moralny, obowiązujący także odbiorców! Podobnie twierdził Platon¹⁷, że mówca musi być człowiekiem prawym i dodatkowo znać się na tym, co sprawiedliwe. W ten sposób, jak podaje Lausberg¹⁸, *virtutes* mówcy zostały połączone z *virtutes* dzieła. Niemniej Kwintyliian jest świadom, że nie zawsze obydwie poziomy *aptum* idą w parze¹⁹, w takim wypadku powinno zwyciężyć *honestum*. Gdy jednak tak się nie dzieje, wówczas mówca może odwołać się do zasady *monere*²⁰. Złagodzeniu gorzkiej wymowy słusznego napomnienia, które może wywołać niechęć ze strony odbiorcy, służy figura *licentia* lub *sermocinatio*²¹, które całkowicie broni przed niechęcią odbiorcy, gdyż wyrzuty padają z ust „kogoś innego”, a mówca ukazuje się jedynie jako „medium”. Kwintyliian twierdził: „suadendo obiurgando querendo laudando miserando personas idoneas damus”²². Wydaje się, że można wykorzystać teorię retoryczną do tworzenia postaci literackich, adekwatnych do zakładanych przez autora sytuacji dramatycz-

¹⁶ Quintilianus, *Institutio oratoria*, XI, 1, 8.

¹⁷ *Gorgiasz*, 508c.

¹⁸ Lausberg, *Retoryka literacka*, s. 39.

¹⁹ Quintilianus, *Institutio oratoria*, XI, 1, 9.

²⁰ Lausberg, *Retoryka literacka*, s. 147. *Monere, prodesse i docere* Lausberg stawia na tym samym poziomie w takim sensie, że wszystkim może towarzyszyć *taedium*. Retor zatem lub poeta (Horatius, *Ars poetica*, 333-365) dobre rady lub napomnienia muszą podać w „osłodzonej” formie, która trafi do określonego odbiorcy.

²¹ Lausberg, *Retoryka literacka*, s. 419-420, 450-454. O ile *licentia* jest „właściwym” wyrzutem, o tyle *sermocinatio* można zastosować jako odwołanie się do autorytetu. Aczkolwiek właściwa funkcja tego zabiegu polega na charakterystyce danej postaci, można wykorzystać ją jako formę napomnienia lub nagany (*obiurgare*). Wówczas autor „tworzy” lub przywołuje postać, która mogłaby w odniesieniu do danej sytuacji wypowiedzieć dane słowa. Wtedy słowa te, z jednej strony, charakteryzują ową postać jako stojącą na wysokim poziomie moralnym, ale jednocześnie jako taka właśnie postać owa może napominać audytorium, bez narażenia autora na *taedium*. Oczywiście jest, że w ten sposób twórca wkłada własne myśli w usta przywołanej postaci. Można więc mówić o *obiurgare* w *licentia*, a także o *obiurgare* jako treści *sermocinatio*. Por. Cicero, *De oratore*, III, 211.

²² Quintilianus, *Institutio oratoria*, IX, 2, 29.

nych czy też „akcji”. Dane postaci dokonują autoprezentacji, podejmują także w toku dzieła decyzje właściwe ich charakterowi, dzięki temu kierują akcją we właściwym kierunku. W ten sposób docieramy do *imitatio*/μίμησις. W tym miejscu należy rozróżnić trzy aspekty „naśladownictwa” w epodzie 12: rzeczywistości, gatunku, osoby. Otóż *sermocinatio*²³ powiązana jest z figurami: prozopopeją, ethopeją (odzwierciedlenie charakteru) i pathopeją (odzwierciedlenie gwałtownych, chwilowych emocji), dzięki którym naśladuje się czyjś charakter, jak pisze autor *Retoryki do Herenniusza* (IX, 2, 58): „*imitatio morum alienorum, quae ἠθοποιία vel, ut alii malunt, μίμησις dicitur; iam inter leniores affectus numerari potest; est enim posita fere in eludendo sed versatur et in factis et in dictis*”. Figury te definiowało wielu retorów i teoretyków wymowy, niemniej w cytowanej definicji zwraca uwagę aspekt drwiny i zabawy (swego rodzaju „gry”): *eludere*. Prowadzi to pośrednio do figury, jak się wydaje, nieposiadającej nazwy łacińskiej, a przynajmniej nie do końca sprecyzowanej, a mianowicie do *παρωδή*. I znowuż figura ta ma dwa aspekty: jeden literacki, drugi bardziej retoryczny. Kwintilian definiuje „parodię” jako naśladowanie utworów, stylu, metryki itp. jednych artystów przez innych²⁴, jednakże Lausberg²⁵ wskazuje na inną możliwość, określając „parodię” jako „żartobliwe przedstawienie poważnego modelu”, co jest bliższe współczesnemu, potocznemu rozumieniu tego słowa²⁶. Jednocześnie badacz wskazuje, że *παρωδή* można traktować jako „stronniczą” *imitatio*, która dąży nie do scharakteryzowania postaci, lecz do ośmieszenia i skompromitowania przeciwnika. I w tym sensie może być uznana za rodzaj figury *ironia*. Nie wchodząc bliżej w zagadnienia dotyczące ironii literackiej, należy stwierdzić, że jej istotą jest *contrarium*, czyli pewna przewrotność, opierająca się na zatajeniu rzeczywistych intencji autora²⁷.

W ten sposób wracamy do epody 12, w której siła parodii wynika z przedstawienia postaci-typu napastowanego kochanka i rozwścieczonej kobiety

²³ Należy dodać, że *sermocinatio* bywała nazywana także dialogiem (fikcyjnym). Por. Quintilianus, *Institutio oratoria*, IX, 2, 31; Lausberg, *Retoryka literacka*, s. 451. Fakt ten wydaje się szczególnie istotny w kontekście porównania epody 12 do mimu, który miał właśnie formę często fikcyjnego dialogu postaci odgrywanych przez tego samego aktora.

²⁴ Quintilianus, *Institutio oratoria*, IX, 2, 34-35.

²⁵ Lausberg, *Retoryka literacka*, paragraf 824.6, 902.3b, 1143-1144.

²⁶ W tym sensie słowo „parodia” będzie używane w dalszej części artykułu.

²⁷ Lausberg omawia tę kwestię w paragrafie 610 cytowanego dzieła. Ironia jako trop omówiona została w paragrafach 582-585, natomiast jako figura w paragrafach 902-904. Poprzez *contrarium* łączy się ironię z *alegorią*. Zagadnienie to omawia szerzej Lausberg w paragrafach 423 oraz 896 n.

pod zwyczajową postać mędrca. W momencie, kiedy mędrzec powołuje się np. na troskę o ojczyznę, udzielając nagany, motywem postaci jest gniew i zazdrość – *ira et invidia*. Jest to specyficzny rodzaj uchybienia wobec zewnętrznej *aptum*, które wskazuje na czarny humor tekstu (*iocus, risus*). Utwór jest wprawdzie monologiem, lecz ma potencjał wirtualnego dialogu scenicznego. Jest to *obiurgatio* podwojona. Najpierw napaść ze strony mężczyzny, a następnie odpowiedź-parodia kobiety inscenizuje swego rodzaju dialog, a raczej parodię specyficznego typu literackiego kochanki²⁸, który naszkicowano powyżej. Jest to pierwszy z elementów, na które należy zwrócić uwagę. Definicję mimu jako „naśladowania” (*μιμείομαι*)²⁹: *Μῖμος ἐστὶν μίμησις βίου τὰ τε συγκεχωρημένα καὶ ἀσυνχώρητα περιέχων* można odnieść także do wzmiankowanej epody, i to na dwóch płaszczyznach. Po pierwsze, Horacy przedstawia pewną fikcyjną sytuację kłótni kochanków. Wprowadzając swoisty „realizm”, a nawet jambiczny „naturalizm”³⁰ do opisu i zachowania postaci, piętrzy jednocześnie sytuację dramatyczną, aż do przerysowania, skupia się bowiem na cechach specyficznych obojga bohaterów, co skutkuje ich spotęgowaniem do rozmiarów niemal absurdalnych. Podobną technikę zastosował Herondas w mimie V. Jak pisał K. Korus³¹, mimograf nałożył na relację „właścicielka – niewolnik” relację „kochanka – kochanek”, dodatkowo stawiając bohaterów w sytuacji zdrady i zazdrości. A zatem scenka dramatyczna rozgrywana w perspektywie „podwójnej lojalności” z realistycznej staje się coraz bardziej absurdalna, ironiczna i sarkastyczna, nie tracąc jednakże na prawdopodobieństwie³².

²⁸ O parodystyczności mimu zob. *Encyclopedia of the Ancient World Brill's New Pauly*, t. VI, red. H. Cancik, H. Schneider, Leiden–Boston: Brill 2004, szp. 922-923.

²⁹ Diomedes definiował mim następująco: „mimus est sermonis cuius libet <imitatio et> motus sine reuerentia, uel factorum et <dictorum> turpium cum lasciuia imitatio; a Graecis ita definitus: μῖμος ἐστὶν μίμησις βίου τὰ τε συγκεχωρημένα καὶ ἀσυνχώρητα περιέχων. mimus dictus παρὰ τὸ μιμείσθαι, quasi solus imitetur, cum et alia poemata idem faciant” [„Mim jest naśladowaniem (mimesis) życia obejmującym zarówno to, co dozwolone, jak i to, co zakazane”] (CGL s. 491).

³⁰ Terminów „realizm” i „naturalizm” używam w cudzysłowach z następujących względów: 1° są one anachroniczne w stosunku do literatury antycznej, związane z epoką pozytywizmu; 2° nie sposób ustalić dokładnych definicji, wedle których używano ich odnośnie do mimów; 3° nie sposób jednocześnie z nich zrezygnować, a to ze względu na zasadę „naśladownictwa” (*μίμησις, μιμείομαι*) stosowaną w mimach. Ostatecznie należy rozumieć je raczej potocznie, jako najoczywistsze powiązanie świata przedstawionego z rzeczywistością, i w tym znaczeniu będą używane w tekście.

³¹ K. Korus, *Rzeczywistość w „mimach” Herondasa*, „Meander” 9-10 (1994), s. 497-498.

³² Pomija się tutaj wymiar moralizatorski czy etyczny. Chodzi jedynie o technikę konstrukcji obu scenek.

Drugim aspektem przytoczonej definicji jest sam występ aktora. Nie ma tutaj znaczenia, czy dany utwór jest przeznaczony do wystawienia na scenie, czy jedynie do czytania, faktem jest bowiem, że dystynktywną cechą gatunku jest sceniczność. Nawet typowe mimy literackie nawiązują do określonej tradycji. *Mimos* oznaczał wszak pierwotnie aktora, który naśladował słowem i gestem typy ludzkie, a dopiero później samo przedstawienie, które miało charakter prześmiewczy i rubaszny³³. Właśnie owo prześmiewcze naśladowanie nazywane jest parodią.

A zatem *obiurgatio* mężczyzny zaczyna się od napastliwej *interrogatio*, która nie ma funkcji pytającej, ale służy zaatakowaniu oponenta: „Quid tibi vis, mulier nigris dignissima barris?” Należy dodać, że najważniejszą funkcją tej figury jest „zaniżenie wartości strony przeciwnej”³⁴. Podobnie od *interrogatio* zaczyna się mim V Herondasa pt. *Zazdrosna*: „Bitynna: Powiedz, Brzuchaczu, tak się rozpuściłeś, / Że już ci moje uda nie wystarczą / I Amfytaję Menonową ściskasz?” Jest to wynik redukcji podstawowych części dramatu. Mimografowie pozostawili jedynie epeisodion, z którym zarówno prolog, jak i exodos zostały scalone³⁵. Niemniej musieli odczuwać brak owych elementów, od dawna wykorzystywanych w gatunkach dramatycznych, dlatego też, jak się wydaje, korzystali z figur gotowych i doskonale opracowanych w podręcznikach retoryki³⁶.

Zasadniczą częścią wypowiedzi kochanka jest specyficzna *narratio*, która zmierza do stronniczego przedstawienia faktów. Oczywiście mamy tu do czynienia z *genus admirabile*, w tym wypadku z poezją jambiczną, nie uwzględnia się więc tzw. *aptum* zewnętrznego, czyli moralnej odpowiedzialności za słowa, w tym wypadku *verba humilia* oraz seksualizmy. Zauważmy jednak, że Horacy nie stosuje *obscaenitas* ani *verba obscaena*, lecz w zgodzie z wymaganiami wspomnianego *aptum* zewnętrznego zastępuje je parafrazą i metaforą. Zabiegi te kreują jednak pewną obsceniczność, w rozumieniu potocznym, a różnica polega na tym, że jej „ciężar” został przeniesiony z *verba* na *res*. Stronnicze i obsceniczne przedstawienie kobiety (*mulier*) zmierza do pozyskania dla siebie, czyli „niewinnego chłopca” (w. 3), sympatii odbiorcy (*captatio benevolentiae*), a jednocześnie do zdyskredytowania kochanki.

³³ Zob. *Encyclopedia of the Ancient World Brill's New Pauly*, t. VI, szp. 920.

³⁴ Lausberg, *Retoryka literacka*, s. 422.

³⁵ O redukcji podstawowych pięciu części dramatu w mimie zob. Korus, *Rzeczywistość w „mimach” Herondasa*, s. 493-503.

³⁶ Por. pierwsze wersy mimu III, *Nauczyciel*, zwrot modlitewny mimu IV, także w innych można dostrzec zasadę wprowadzania odbiorcy *in medias res*.

Mamy tu do czynienia ze specyficzną formą *invidia ab adversariorum persona*, uzyskaną poprzez *argumenta a persona* i *argumenta ad personam*. Ponadto w miarę rozwoju *narratio* zostaje nakreślony literacki typ kochanki, który zostanie sparodiowany. Jest to dodatkowa informacja dla odbiorcy, by mógł zorientować się, do jakiej konwencji literackiej epoda nawiązuje. Pierwsza część przynosi informacje o rodzaju relacji między młodzieńcem a kobietą (*iuvenis – mulier*, kwestia różnicy wieku) oraz o jego dwuznacznej zależności finansowej od niej (*munera – w. 2*). Następnie mamy, wspomniane wyżej, przedstawienie literackiego typu kobiety. Przede wszystkim jest to *mulier*, czyli kobieta już niemłoda, zapewne zamężna. Jej wiek w oczach bohatera epody implikuje odpowiedni wygląd. Aczkolwiek o jej typowości świadczy niespotykany i niezaspokojony apetyt seksualny. Źródłem i „naturalnym środowiskiem” tego motywu jest *mim*³⁷. Interesujący nas motyw kobiety-typy odnajdujemy właśnie w utworze V Herondasa pt. *Zazdrosna*. Jego bohaterką jest, jak pisze Janina Ławińska-Tyszkowska, „rozpustna, a raczej niezaspokojona kobieta”³⁸. Bohaterka *mimu* posiada niewolnika, *Drechona*, który ma zaspokajać jej potrzeby seksualne. Ten jednak nie służy swej pani z należytą gorliwością, a co więcej, jak podejrzewa *Bitynna*, zdradza ją. Wywołuje to tak wielki gniew właścicielki, że aż przeklina dzień, w którym niewolnik przybył do jej domu: „O, niech przeklęty będzie ten dzień, który cię tu sprowadził!”³⁹. Swoją złość i gorycz z powodu spotkania z gnuśnym kochankiem podobnie wyraża bohaterka epody 12, z tym że słowa swe kieruje do *Lesbii*, która przedstawiła sobie oboje kochanków: „*pereat male quae te / Lesbia quaerenti taurum monstravit inertem*”. Oprócz irytacji w obu utworach mamy do czynienia z groteskową formą zazdrości, gdyż nie jest to zazdrość o uczucie, lecz o usługi niewolnika/utrzymanka-kochanka. Do tego motywu będzie należało jeszcze powrócić, ale na razie prześledźmy tok epody. Po przedstawieniu oskarżenia kochanek „oddaje” głos kobiecie. Robi to jednak tylko wirtualnie, pamiętać bowiem należy, że ten sam aktor, który występował w roli męskiej odgrywa teraz rolę kobiecą. Nie mamy jednak do czynienia z jedynie dwoma poziomami: aktor – odgrywana postać. Trzeba bowiem stwierdzić, że w wypowiedzi kochanki odkrywamy

³⁷ Zob. Ławińska-Tyszkowska, *Wstęp*, w: Herondas, *Mimy*, s. 9; *Encyclopedia of the Ancient World Brill's New Pauly*, t. VI, szp. 251-254; tamże, t. VIII, szp. 920-926.

³⁸ Ławińska-Tyszkowska, *Wstęp*, w: Herondas, *Mimy*, s. 9.

³⁹ Tamże, s. 53 (wersy 22-23). W oryginale „przekleństwo” ma wymiar negatywny: *ὤς μὴ γένοιτο τῆμέρηι κείνηι / ἦτις σ' ἐσήγαγ' ὄδε*.

dodatkowy poziom relacji: aktor odgrywa najpierw kochanka (*iuvenis*), a następnie odgrywany przezeń mężczyzna „naśladuje” kobietę (*mulier*). Ta więc potrójna relacja skłania do określenia epody 12 parodystyczną. Pomijając aktora, konieczne jest jeszcze rozwinięcie aspektu „punktów widzenia”. Dwudzielna budowa utworu sugerować może, że przedstawione w nim zostały dwa punkty widzenia. Nic bardziej mylnego. Od początku do końca utworu sytuacja dramatyczna jest konsekwentnie realizowana wokół postaci mężczyzny. Paradoksalnie to dopiero w drugiej części utworu (pozorna wypowiedź kochanki) nakreślone zostały zasadnicze myśli epody. Po pierwsze, kobieta (którą parodiuje kochanek, występujący jako aktor – mim, naśladowca) potwierdza swoją przynależność do typu niezaspokojonej kochanki: „Inachia langues minus ac me; / Inachiam ter nocte potes, mihi semper ad unum / mollis opus” (w. 14--16); „quaerenti taurum” (w. 17). Motywem przewodnim jej wypowiedzi jest kolejna kobieca *obiurgatio*. Należy zwrócić jednak uwagę na to, w jaki sposób została ona skonstruowana. Otóż kobieta nie wymaga od mężczyzny wyłączności, wynikającej ze wznieśłego uczucia miłości, ich relacja opiera się na usługach świadczonej przez mężczyznę. Bohaterka domaga się od niego przynajmniej takiego samego zaangażowania, jakie okazuje Inachii. W ten sposób mężczyźnie został odebrany wymiar ludzki/męski, a on sam został zredukowany najpierw do samego ciała, a następnie jego ciało do roli narzędzia rozkoszy. W tym właśnie uprzedmiotowieniu⁴⁰ męskiego ciała można zobaczyć najgłębsze nawiązanie do mimu V Herondasa. W utworze tym przedstawiona została wszak relacja: właścicielka – niewolnik/kochanek. Drechon miał szansę stać się „człowiekiem”, Bitynna skłonna była traktować go niemal jak równego sobie⁴¹. On jednak szansy tej nie wykorzystał i, zatracając się w relacjach cielesnych, pozostał jedynie przedmiotem, „narzędziem mówiącym”. Horacy mógł poniekąd nawiązywać również do mimu VI *Przyjaciółki, czyli poufna rozmowa*⁴², którego „bohaterem”, na równi z występującymi postaciami, jest rekwizyt w postaci skózanego baubona. Nie jest to więc już ani mężczyzna, ani nawet ciało mężczyzny, lecz przedmiot⁴³. Do roli takiego przedmiotu wydaje się sprowadzać kochan-

⁴⁰ Zob. M. Drwięga. *Ciało człowieka. Studium z antropologii filozoficznej*, Kraków: Księgarnia Akademicka 2002, s. 128 nn.

⁴¹ „O, moja to wina, / Bo traktowałam cię niby człowieka! / Lecz raz zbłądziłam, a teraz zobaczysz, / Że nie tak głupia Bitynna, jak myślisz!” (w. 14-17).

⁴² Według przekładu J. Ławińskiej-Tyszkowskiej.

⁴³ Należy jednak zaznaczyć różnice kulturowe między Rzymem w I wieku przed Chr. a grecko-egipskim kręgiem kulturowym w III wieku przed Chr.

ka, wspomnianego Amyntasa (w. 18-20): „cum mihi Cous adesset Amyntas, / cuius in indomito constantior inguine nervos / quam nova collibus arbor inhaeret”.

Na podstawie powyższych rozważań można stwierdzić, że epoda 12 Horacego jest mimem. Gatunek ów od początku swego istnienia był skierowany do męskiego odbiorcy⁴⁴. Głównymi tematami tego typu utworów były pijaństwo, przemoc, stosunki seksualne, zdrada, a postaci były przedstawiane jako stereotypowe typy literackie: głupiec, cudzołożnik, pochlebca, kochanka, rajfurka⁴⁵ (nawiasem mówiąc, w roli stręczycielki rozpoznajemy wspomnianą w epodzie Lesbię, w. 16-17). Mim, związany z przedstawieniami ulicznymi lub zabawami biesiadnymi, nie miał konotacji religijnych, jak tragedia czy nawet komedia stara, a twórcy nie musieli, jak w komedii nowej, przestrzegać konwenansów klasy średniej. Jako rodzaj towarzyskiej zabawy na sympozjonach, był wytworem klimatu lekkiego, nieliczącego się z zasadami obyczajowości. Śladem tego jest wspomniana w treści utworu uczta (*conviva* – w. 23), co podkreśla męskie audytorium epody. Jest to fakt znamieny, gdyż kobiety ani nie oglądały, ani nie były przewidzianymi odbiorcami mimów, a już na pewno nie mogły być aktorkami⁴⁶. Za specyficznym porozumieniem między parodiującym kochankę mimem a jego (zakładaną) publicznością przemawiają wersy 22-24: „[...] tibi nempe, / ne foret aequalis inter conviva, magis quem / diligeret mulier sua quam te”. Fragment ten wskazuje, że cała historia publicznego skandalu (kłótnia kochanków) dotyczy również i publiczności, czyli owych rówieśników (domnie-

⁴⁴ *Encyclopedia of the Ancient World Brill's New Pauly*, t. VI, szp. 251-254; tamże, t. VIII, szp. 920-926.

⁴⁵ W epodzie pojawia się jeszcze jeden typ specyficzny dla mimu, aczkolwiek spotykany także w komedii. Otóż wspomniana Lesbia, która „przedstawiła” gnuśnego kochanka bohaterce, jest niewątpliwie rajfurką. Jest to także element wspomnianego wyżej motywu *anus ebria*, gdyż „starucha-pijaczka” często trudniła się stręczycielstwem. Identyfikacja tego typu pozwala odbiorcy na wyjście poza tekst i dopowiedzenia sobie całej sytuacji, jaka musiała rozegrać się między postaciami. Otóż Lesbia, oplaconą przez którąś ze stron, zapewne przez kochankę, zainicjowała znajomość i pośredniczyła, ułatwiając zamężnej (?) kochance zdradę męża, w takich stosunkach zawsze wielkiego nieobecności, który właśnie swoją nieobecnością dodaje aferze posmak skandalu obyczajowego. A dodatkowo piętrzą się poziomy zdrady, gdyż zdradzająca *mulier* złości się i jest zazdrosna o zdradę swojego kochanka. Motyw rajfurki pojawia się w I mimie Herondasa pod tym właśnie tytułem. Zob. *Encyclopedia of the Ancient World Brill's New Pauly*, t. VI, szp. 251-254; tamże, t. VIII, szp. 920-926. Interesująco o motywie rajfurki pisze K. Korus (*Rzeczywistość w „mimach” Herondasa*, s. 497-498).

⁴⁶ Co dodatkowo wskazuje na podwójną rolę mężczyzny, który najpierw występował w roli zagniewanego kochanka, a następnie rozgniewanej kochanki, parodiowanej przez bohatera epody.

manego) aktora, który w ramach zabawy na uczcie inscenizuje dialog amanta z jego kobietą (*mulier*). „Rówieśnicy” są zapewne dobrze zaznajomieni z tego rodzaju rozmowami, jako że wszyscy, jak wynika z tego fragmentu, mają własne *mulieres*. Jest to więc publiczność predestynowana do odbioru i odpowiedniego zrozumienia, a co za tym idzie – docenienia specyficznego humoru scenki, jej siły parodystycznej, a zarazem jej realizmu, gdyż sami mogli odnieść tę sytuację do siebie. Mima i (zakładaną) publiczność musi łączyć nie tylko pochodzenie z tej samej klasy społecznej (dwuznaczna zależność finansowa od *mulier*), ale także wspólne doświadczenie, do którego „akcja” mimu się odnosi. Bez tej wiedzy sens scenki nie ujawni się w pełni. Mając na myśli owo wspólne doświadczenie, mówi się o „prawdopodobieństwie” mimu, zarówno w kontekście *Zazdrosnej* Herondasa, jak i epody „Quid tibi vis, mulier” Horacego⁴⁷.

Oczywiście obydwie scenki różnią się od siebie. Tradycyjny podział na mimy męskie i kobiece każe przypisać nam utwór Herondasa do mimów żeńskich, natomiast Horacego do mimów męskich, ze względu na przedstawiany punkt widzenia. Aczkolwiek w epodzie 12 w pewnym sensie zostały zawarte obydwa rodzaje. Zauważmy ponadto, że chociaż nie ma u Horacego relacji właścicielka–niewolnik, to jednak można doszukać się w wypowiedzi bohaterki echa nagany gnuśnego niewolnika-kochanka, w którego roli, acz niechętnie, występuje bohater epody „Quid tibi vis, mulier”. Nawet Drechon, postawiony pod ścianą, mimo że jest niewolnikiem, reaguje gniewem⁴⁸.

Motyw kłótni właścicielki ze swym seksualnym niewolnikiem, a także typy literackie zostały przetworzone przez Horacego do tego stopnia, że można mówić już o dialogu literackim, o pewnej próbie przeformułowania motywów, przełożenia ich na inny grunt kulturowy. Za włączeniem właśnie Herondasa w krąg zainteresowań Horacego mogą przemawiać dodatkowo miejsce pochodzenia kochanka bohaterki epody – Amyntasa z Kos (w. 18) i społeczna sytuacja samego Horacego. Aczkolwiek nie wiemy prawie nic

⁴⁷ Trywializując, można wskazać na pewne pokrewieństwo mimu, epody ze współczesnymi gatunkami kabaretowymi, których siła ekspresji i właściwy sens zależą całkowicie od sytuacji czy to politycznej, czy to społecznej, do jakich się odnoszą, a wyrwane z kontekstu przestają „bawić”, gdyż są niezrozumiałe. Ponadto program kabaretowy przygotowywany jest dla określonej publiczności, której „poziom” wyznacza poziom samego przedstawienia. W tym sensie można mówić o specyficznym „realizmie”, czyli odnoszeniu się do określonej sytuacji rzeczywistej, zarówno w przypadku kabaretu, jak i w przypadku mimu.

⁴⁸ Herondas, *mim V*, w. 4-7: „Drechon: Ja – Amfytaję? Nie znam tej kobiety! / O urojenia mnie ciągle obwiniasz, / Bitynno. Jestem niewolnikiem, robię, / Co każesz. Nie pij mej krwi w dzień i w nocy!”

o pochodzeniu Herondasa, akcja jego utworów rozgrywa się niemal zawsze na wyspie Kos. Zakładając, że w wierszu nie ma elementów przypadkowych, należy uznać tę zbieżność za znamioną. Ponadto, jak sugeruje Janina Ławińska-Tyszkowska⁴⁹, ze względu na specyficzny stosunek Herondasa do niewolnictwa istnieje możliwość, że poeta był wyzwolencem, co w tamtych czasach nie było rzadkością. Czyżby więc Horacy mógł odczuwać specyficzne pokrewieństwo z greckim poetą? Czyżby mogło ich łączyć wspólne spojrzenie na świat? Trudno oczywiście rozstrzygnąć tę kwestię, niemniej zaznaczone podobieństwo epody 12 i mimu, pokrewieństwo tematyczne utworu Horacego i Herondasa skłania do włączenia mimografa w krąg nie tylko jambicznych (w sensie treści, nie formy), obok samego Archilocha, ale także satyrycznych, obok Lucylusza, inspiracji Wenuzyczyka. W efekcie analiza epod i, bezpośrednio po nich następujących, satyr w kontekście mimów hellenistycznych⁵⁰ może ujawnić niedostrzegane dotąd wymiary poezji rzymskiego wieszczka.

BIBLIOGRAFIA

A. ŹRÓDŁA

- Horati Flacci Q.: Opera, ed. E.C. Wickham, H.W. Garrod, Oxford: Classical Texts series 1912.
 Horati Flacci Q.: Opera, ed. F. Klingner, Leipzig: Teubner series, 1970⁵.
 Herondas: Mimiambi, ed. I.C. Cunningham, Leipzig: BSB B.G. Teubner Verlagsgesellschaft 1987.

B. PRZEKLADY

- Herondas: Mimy, przeł. J. Ławińska-Tyszkowska, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie 1988.
 Horatius Flaccus Q.: Dzieła wszystkie, t. I-II, oprac. O. Jurewicz, Wrocław: Ossolineum 1986.

⁴⁹ Ławińska-Tyszkowska, *Wstęp*, w: Herondas, *Mimy*, s. 10, 12.

⁵⁰ Szczególnie w perspektywie satyry menippejskiej. Przytaczany wyżej artykuł K. Korusa miał na celu udowodnienie, że Herondas w swej twórczości inspirował się tym gatunkiem. Poprzez mimijamby mógł zainteresować się taką satyrą również Horacy, co mogło wywrzeć wpływ na jego późniejszy stosunek do Lucylusza i rozumienie samego gatunku, np. jego funkcji moralizatorskiej.

Horatius Flaccus Q.: Dzieła wszystkie: Pieśni (Ody); Jamby (Epody); Pieśń wieku; Gawędy (Satyry); Listy; Sztuka poetycka, przeł., oprac. i aneksem opatrzył A. Lam, Pułtusk–Warszawa: Akademia Humanistyczna im. A. Gieysztora–ASPRA-JR 2010.

Sielanka grecka, przeł. A. Świderkówna, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1953.

C. LITERATUROZNAWSTWO

- Acronis et Porphyronis Commentarii in Q. Horatium Flaccum, ed. F. Havthal, Berolini 1864.
- Barchiesi A.: Horace and Iambos: The Poet as Literary Historian, w: *Iambic Ideas. Essays on a Poetic Tradition from Archaic Greece to the Late Roman Empire*, ed. A. Cavarzere, A. Aloni, A. Barchiesi, Boston: Rowman and Littlefield Publishers, Inc. 2001, s. 141-164.
- Brill's Encyclopedia of the Ancient World, red. H. Cancik, H. Schneider, Leiden–Boston: Brill 2007.
- Commaer S.: *The Odes of Horace*, New Haven and London: Yale University Press 1963.
- Czerwińska J.: Graus methuse – anus ebria, w: *Fonctions de l'anecdote dans Les Œuvres Pharmaceutiques de Jean de Renou (1626)*, w: *Le cabinet du curieux. Culture, savoirs, religion de l'Antiquité à l'ancien Régime. Études et essais en l'honneur de Jean-Paul Pittion*, éd. M. Kozłuk, W.K. Pietrzak, Paris: Éditions Classiques Garnier 2012, s. 33-48.
- Hanusiewicz M.: *Pięć stopni miłości*, Warszawa: Semper 2004.
- Harrison S.J.: Some Generic Problems in Horace's Epodes: Or, On (Not) Being Archilochus, w: *Iambic Ideas. Essays on a Poetic Tradition from Archaic Greece to the Late Roman Empire*, ed. A. Cavarzere, A. Aloni, A. Barchiesi, Boston: Rowman and Littlefield Publishers, Inc. 2001, s. 165-186.
- Horatius Flaccus Q.: Dzieła wszystkie, oprac. O. Jurewicz, Wrocław: Ossolineum 1986.
- Korus K.: Rzeczywistość w „mimach” Herondasa, „Meander” 9-10 (1994), s. 493-503.
- Lausberg H.: *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, przeł./oprac. A. Gorzkowski, Bydgoszcz: Homini 2002.
- Sielanka grecka, przeł. A. Świderkówna, oprac. J. Łanowski, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1953.
- Quinn K.: *Horace, The Odes*, Hong Kong: Nelson 1992.
- Podręczny słownik terminów literackich, red. J. Sławiński, Warszawa: OPEN 1999¹².
- Rostropowicz J.: *Odbicie rzeczywistości politycznej, społecznej i gospodarczej w poezji aleksandryjskiej*, Warszawa–Wrocław: PWN 1983.
- Watson L.C.: Epode 14: Horace's Carmen Inconditum?, w: *Iambic Ideas. Essays on a Poetic Tradition from Archaic Greece to the Late Roman Empire*, ed. A. Cavarzere, A. Aloni, A. Barchiesi, Boston: Rowman and Littlefield Publishers, Inc. 2001, s. 187-204.
- Wilkinson L.P.: *Horace and His Lyric poetry*, Cambridge: Cambridge University Press 1968.
- Wójcik A.: *Talent i sztuka. Rzecz o poezji Horacego*, Wrocław: Ossolineum 1986.
- Zarzycka-Stańczak K.: Erotyki i sympotyki w drugim zbiorze Pieśni Horacego, „Roczniki Humanistyczne” 23 (1975), z. 3, s. 59-72.
- Zarzycka-Stańczak K.: Kilka uwag o Pieśniach Horacego, „Roczniki Humanistyczne” 16 (1968), z. 3, s. 93-106.
- Zarzycka-Stańczak K.: Pieśni miłosne Horacego, „Roczniki Humanistyczne” 17 (1969) z. 3, s. 69-94.
- Zarzycka-Stańczak K.: Problematyka literacka w Satyrach Horacego, „Roczniki Humanistyczne” 12 (1964), z. 3, s. 77-94.
- Zarzycka-Stańczak K.: Rola aluzji i reminiscencji literackich w Satyrach Horacego, „Roczniki Humanistyczne” 9 (1960), z. 2, s. 55-66.

ELEMENTS OF THE MIME
IN HORACE'S EPODE "QUID TIBI VIS, MULIER"

Summary

This article aims at discovering the literary context for Horace's Epode 12 through juxtaposing it against Herondas' mimes; in particular against Mime V, entitled *Jealous*. The description of the relationship that obtains between these works relies on the ancient theory of rhetoric and on elements of *Ars poetica* by Horace. The research helped determine that Epode 12 reveals numerous features that are characteristic of the mime: it is an apparent dialogue (*sermocinatio*, παρῳδία) recited by a single performer (mime), most probably in a scenery of an ancient feast. A participant of the feast becomes an actor, who first performs the role of a male lover (*iuvenis*), and then he plays an elderly female lover (*mulier*). These protagonists are typical of old and new comedy styles. Nevertheless, the whole dramatic setting seems to bear the semblance of Mime V, in which the same literary protagonists can be found in the scene of a row between lovers. Specific rhetorical figures (*imitatio*/μίμησις) indicate, on the one hand, that the literary original was used in a creative manner. On the other, Mime V can also be used in the interpretation of Epode 12. This interpretation can be built on the processes of liberation and subjugation as part of the lovers' relationship (actual subjugation in Mime V, and metaphorical—financial in Epode 12, where *iuvenis* is *mulier*'s "kept man").

Translated by Konrad Klimkowski

Słowa kluczowe: Horacy, Herondas, mim, epoda, parodia, *iuvenis*, *mulier*, kontekst (literacki).

Key words: Horace, Herondas, mime, epode, parody, *iuvenis*, *mulier*, (literary) context.