

HENRYK PODBIELSKI

## WSTĘPNE ROZWAŻANIA NA TEMAT NAJSTARSZEJ GRECKIEJ POEZJI HYMNICZNEJ

### I. CZAS POWSTANIA I CHARAKTER NAJSTARSZYCH HYMNÓW

Jest rzeczą godną uwagi, że poematy homeryckie, które znają pean i tren (Il. I 478, XXII 391, XXIV 720) nie zawierają żadnej wzmianki o hymnie w ścisłym tego słowa znaczeniu. Byłoby jednak rzeczą niezwykle ryzykowną wysunąć na tej podstawie twierdzenie, że w tej epoce hymny nie były jeszcze znane. Przyjąć raczej należy, że twórca Iliady nie miał po prostu okazji do uczynienia takiej wzmianki ze względu na wojenny charakter swego poematu. Wiadomo bowiem, że jeszcze w czasach Herodota i Pauzanasza we wszystkich prawie świętych gajach i miejscach kultowych, a zwłaszcza w Delfach, Eleusis i na wyspie Delos, rozbrzmiewały w czasie dni świątecznych bardzo archaiczne hymny, które miejscowa tradycja przypisywała poetom o wiele starszym od Homera. Wśród nich wymieniana najczęściej imiona: Olena na Delos, Philamona w Delfach, Musajosa, Pamphosa, Eumolpa w Atyce etc. Czytamy o tym u Pauzanasza IX 27,2: Λύκιος δὲ Ὀλῆν, ὅς κατὰ τοὺς ὕμνους ἀρχαιοτάτους ἐποίησεν Ἑλλῆσι... i nieco dalej: Ὀλῆνος δὲ ὕστερον Πάμφως τε ἔπη καὶ Ὀρφεὺς ἐποίησαν. (por. zresztą: Paus. I 22,7; VIII 37,9 etc.; Herod. IV 35; Plut. De mus. 3).

Te i tym podobne wzmianki, rozsiane po całej literaturze greckiej, mogą więc do pewnego stopnia świadczyć o istnieniu archaicznej — i z pewnością wyprzedzającej o całe stulecia epokę Homera — poezji hymnicznej. Wymienione zaś imiona, które już nawet dla starożytnych Greków miały znaczenie niemal wyłącznie symboliczne, stanowią zapewne personifikację głównych momentów jej rozwoju<sup>1</sup>. Szkoda więc, że nie zachował się żaden autentyczny fragment z tej starej poezji sakralnej. Fakt ten niewątpliwie utrudnia niezwykle próbę podjęcia ich najogólniejszej nawet charakterystyki i nie pozwala tym samym na adekwatne odtworzenie rozwoju hymnodyki greckiej. Zarówno bowiem zbiór hymnów zachowanych pod imieniem Homera i drugi pod imieniem Orfeusza, jak też hymny i urywki hymnów rozsiane w utworach epików i liryków<sup>2</sup> przedstawiają dość późną modyfikację. Tym niemniej jednak w oparciu o nie można poczynić mniej lub bardziej słuszne przypuszczenia na temat przedhistorycznej poezji hymnicznej.

Zdaniem niektórych uczonych<sup>3</sup> pewne światło na to zagadnienie mogą

<sup>1</sup> W starożytnej Grecji istniały nawet jeszcze w czasach historycznych całe rodziny zajmujące się tworzeniem hymnów, jak np. Euneidzi, Eumolpidzi etc.

<sup>2</sup> Por. np. Homer Il. I 37; 451; II 413; III 320; XVI 233, 514; Hez. Th. 1—115: 411—452; 411—542; 775—806; Opera 1—10; Theognid. 1—19; Soph. Oed. R. 863 itp.

<sup>3</sup> Th. Reinach [W:] *Dictionnaire des Antiquit.*, s. v. *Hymnus*, s. 332.

rzucić również starohinduskie księgi Wedy i Awesty. Starsza część Wedy zawiera bowiem zbiór pieśni kultowych, które w pewnym sensie mogą tworzyć analogię do niezachowanych tego typu utworów greckich<sup>4</sup>. Starohinduskie pieśni religijne rozwinęły się z krótkich liturgicznych formuł i były nierozzerwalnie związane ze składaniem ofiary. Treść ich koncentrowała się wokół zagadnień związanych z życiem codziennym ludzi. Proszono w nich bóstwo o łaski dla siebie i swoich stad, dziękowano za odniesione zwycięstwa, opiewano walkę sił jasnych z ciemnymi, moc ognia i słońca itp.<sup>5</sup> Kasta wtajemniczonych piewców-poetów zwanych *brahamaanas*, która spełniała również obrzędy kultowe w czasie licznych ceremonii religijnych i wypraw wojennych, wygłaszała te święte hymny bądź chórem, bądź pojedynczo. Ze względu na okoliczności wygłaszania zmieniał się również charakter i nastrój pieśni; w błagalnych zwrotach do bóstw przeważał element liryczny; w pieśniach dziękczynnych za odniesione zwycięstwa — opowiadanie epickie, w którym na przemian z pochwałami bóstw chwalono bohaterów śmiertelnych. Z pokolenia w pokolenie przekazywana była ta ludowa poezja i — dopełniana coraz to nowymi utworami — rozrosła się z czasem w całą literaturę<sup>6</sup>.

Podobnie w praktykach religijnych należy szukać, zdaniem tych uczonych, początków, a raczej źródeł hymnodyki greckiej. Twierdzą oni, że chociaż w starogreckim eposie bohaterskim nie ma wzmianki o poezji kultowej, która przypominałaby w całej rozciągłości tego typu poezję hinduską, to jednak istnieją pewne dane, na podstawie których można wnioskować o rozwinięciu się hymnodyki greckiej na tym podłożu. Zdaniem Derevickiego<sup>7</sup>, do pewnego stopnia poświadczą to sam Homer, mówiąc o modlitwach towarzyszących składaniu ofiar (Il. IX, 499; Od. XI, 34). Modlitwy te miały najprawdopodobniej charakter stałych formuł i wypowiedane były przy równoczesnym akompaniamencie muzyki. Mogły zawierać w sobie imię wzywonego boga oraz szereg epitetów wskazujących na jego wielkość i siłę, wymieniać miejscowości, w których rozkwitał specjalnie jego kult i wskazywać na najczęściej składane mu ofiary. Kończyły się zaś zwykle sformułowaną konkretnie prośbą o pomoc lub pomstę. Przykładem takiej modlitewnej formuły mogą być w pewnym sensie słowa Chryzesa do Apollona (Il. I, 37—42). Niekiedy druga część mogła przyjmować, jego zdaniem, większe rozmiary i cała modlitwa przeobrażała się w długie wyliczenie boskich epitetów (nawet po 3 do 4 w jednym wierszu). Innym razem dochodził jeszcze element epicki i poeta w krótkim opisie dawał przegląd ważniejszej działalności bóstwa<sup>8</sup>.

Autor artykułu w R. E. (IX, szp. 142 i nn.) Wunsch, wykorzystując badania K. Th. Preusa (Globus LXXXII, 1905, 397 i nn.) dotyczące starożytnej magii, początków hymnodyki greckiej szuka w rytmizowanych formułach zaklęć magicznych i sądzi, że na najstarszy typ poezji hymnicznej należy patrzeć jako na sublimację, a raczej awans zaklęcia. Można bowiem dostrzec szereg analogii między formą zaklęcia a nawet późniejszą formę hymnu. Oto ważniejsze z nich: miejsce duchów, którym poprzez zaklęcia rozkazywano

<sup>4</sup> Por. A. Derevickij, *Gom. Gimny*, Charkov 1889, s. 6.

<sup>5</sup> Roth, *Zur Literatur und Geschichte des Weda*, Stuttgart 1845, s. 8.

<sup>6</sup> Zimmer, *Altindisches Leben*, Berlin 1879, s. 343.

<sup>7</sup> Op. cit., s. 7.

<sup>8</sup> Sądzi on, że część epicka mogła rozwinąć się z użycia pewnych epitetów, które nasuwały mityczną historię z nimi związaną. Jako przykład podaje epitet Apollona — *πυθικός*, który mógł przypomnieć historię walki Apollona z potworem — *πύθων*.

w praktykach magicznych, zajmują w hymnach bogowie. Są oni jednak za bardzo dostojni, by można im było rozkazywać. Człowiek więc zwraca się do nich tylko jak „sługa do pana” z prośbą, nie po to jednak, by zmusić ich do czegoś, lecz raczej, by zwrócić na siebie ich uwagę. W magii trzeba było znać imię ducha, którego się zaklinało, jeśli zaklęcie miało być skuteczne. Nie potrafił bowiem człowiek na tym etapie rozwoju rozdzielić istoty boga od jego imienia. W wypadku gdy duch posiadał kilka imion, wymieniano je wszystkie, by zaś wyeliminować pomyłkę, niekiedy wymieniano również imiona jego rodziców i nazwę krainy, z której pochodził lub nad którą miał specjalną pieczę. Ta forma pozostała i w hymnach. Zmianie uległo tylko jej przeznaczenie. Tutaj wyliczenie jak największej liczby imion opiewanego boga jest objawem czci dla jego potęgi, a wymienienie imion rodziców służy do ukazania sławy płynącej ze znakomitego pochodzenia. Sławy może przysporzyć również piękne potomstwo, dlatego i o nim niekiedy wspomniano. Wskazanie miejsca urodzin pozwala przy okazji wyliczyć miejsca kultowe. W tym samym celu okazania czci opiewanemu bóstwu zaczęto z czasem wymieniać poszczególne jego czyny i to zarówno w formie bezpośredniej, jak i w trzeciej osobie, z czego następnie mogła rozwinąć się forma epickiego opowiadania. W miejsce rozkazu-zaklęcia zjawiają się w hymnach prośby, którymi zazwyczaj kończono pieśń. Między wezwaniem a prośbą wstawiona jest niekiedy trzecia część, tzw. *pars epica*. Zawiera ona momenty, które tak jak pochwała mogą wzruszyć boga i ułatwić prośbę. Cześć dla niego jest więc w tym wypadku wyrażona przez cały szereg zdań względnych, epitetów, przymiotników i imiesłówów lub przez przytoczenie jakiegoś mitu, związanego z jego osobą. Ten właśnie element widzimy później w tzw. „większych hymnach homeryckich” tak bardzo rozwinięty, że nawet osobisty stosunek poety do boga schodzi na dalszy plan poza opowiadanie.

Tak w zarysie dałoby się przedstawić tę drugą hipotezę. Jak widzimy, obie dość jasno tłumaczą genezę hymnodyki greckiej. Tak z jednej, jak z drugiej wynika, że początków jej szukać należy w środowisku ludowym, że związana jest ściśle z życiem codziennym ludzi, z ich troskami i radosnymi uniesieniami. Słuszność tych hipotez mogą poświadczyć również ostatnie badania nad kulturą ludów prymitywnych, a więc badania etnografów. Oto np. u wschodnio-afrykańskiego ludu Wapokomów, mieszkających po prawej stronie rzeki Tana, po dokonaniu ofiary modlą się w ten sposób:

„O Boże, Ciebie prosimy!  
O many, was prosimy,  
O przodkowie, was prosimy,  
Boże, daj nam pokój,  
Daj nam ciszę,  
I niech nadejdzie szczęście ...”<sup>9</sup>.

Widzimy więc, że forma ich modlitwy, która najczęściej — jak twierdzą etnolodzy — ma charakter stały, pozostaje w zupełnej niemal zgodzie z tym, co powiedziano poprzednio o modlitewnych formułach w Hindostanie. Jej istotą jest prośba o szczęście, o odwrócenie od siebie nieszczęść, o pomstę zaś dla nieprzyjaciół. Podobnie sformułowaną prośbą kończy się wiele „małych” hymnów homeryckich<sup>10</sup>. Najwięcej wspólnych cech z najstarszym typem

<sup>9</sup> Ks. Lech Kaczmarek, *Istota i pochodzenie religii*, s. 296—297.

<sup>10</sup> Tak np. kończy się hymn XI do Ateny: ἄδς δ' ἄμμι τόχην εὐδαιμονίην τε, XV do Heraklesa: θίδου δ' ἀρετήν τε καὶ ἔλθειν (por. zresztą h. h. XX, XXII, XXIX, XXX i in.).

pieśni kultowej możemy odnaleźć w hymnie VIII skierowanym do Aresa<sup>11</sup>. Niemal cały ten utwór liczący 17 wersetów jest jednym wyliczeniem atrybutów i epitetów opiewanego boga. Zachowana jest poza tym forma subiektywna i bezpośredniość zwrotu. Kończy się zaś konkretnie sformułowaną prośbą o zachowanie pokoju. Jest to niewątpliwie przykład hymnu kultowego.

Resumując powyższe rozważania należy stwierdzić, że źródeł poezji hymnicznej musimy niewątpliwie szukać w praktykach religijnych niezależnie od tego, czy będą to zaklęcia, czy modlitwy towarzyszące składaniu ofiar. Trzeba jednak pamiętać, że forma hymnu przeszła sporo modyfikacji, zanim przybrała postać, w jakiej widzimy ją w hymnach homeryckich. Widoczne jest w nich znamię epickiej poezji Homera i Hezjoda. Często jednak można dostrzec w tej, już prawie świeckiej poezji, szereg momentów kultowych, nieraz podanych tylko w postaci delikatnych aluzji, które właśnie wskazują na jej dawny związek z religią.

## II. OGÓLNA CHARAKTERYSTYKA HYMNÓW HOMERYCKICH

Oprócz *Iliady* i *Odysei* zachował się w rękopisach pod imieniem Homera zbiór anonimowych utworów adresowanych niemal do wszystkich bogów greckich. Zbiór obejmuje 33 utwory różniące się zarówno objętością i charakterem, jak też walorami estetycznymi. Ze względu na rozmiar zwykło się je dzielić na tzw. hymny większe i małe. Wszystkie napisane są heksametrem daktylicznym. Niemal wszystkie rozpoczynają się inwokacją do bóstwa, którego imiona i epitety ma zamiar słać poeta. Niektóre rozpoczynają się na sposób epicki inwokacją do Muzy. Przez proste wymienienie imion rodziców, miejsca urodzin bądź miejsc kultowych przechodzi najczęściej poeta do przedstawienia mitu o narodzinach (np. hymn VI, XVIII, XXVIII i in.), następnie bądź przez opis (hymn XIX, XXVII, XXX, XXXI, XXXII), bądź przez przytoczenie jakiejś legendy ukazuje istotne cechy opiewanego boga, jego przydomki i epitety, słowem całą aretologię.

Bardzo obszerne opowiadania mitu są właściwością hymnów „większych”, które z tego względu zachowują jeszcze pozory poezji epickiej. Mit, owa legenda kultowa o charakterze wybitnie ludowym, podany jest zazwyczaj w taki sposób, że daje wrażenie poezji zupełnie świeckiej, chociaż prawie zawsze zawiera w sobie cały szereg momentów aitiologicznych, tłumaczących istotę i początki kultu opiewanych bóstw. Wzniosłość i powagę w pełnym tego słowa znaczeniu można odnaleźć jedynie w hymnie do Demetry, który łączy się niewątpliwie z zagadkowymi misteriami eleuzyńskimi<sup>12</sup>. W innych hymnach „większych”, a zwłaszcza w hymnie do Hermesa, pod płaszczem pozornej religijności kryją się często — zaskakujące nas w tego rodzaju poezji — żarty, humor, groteskowo niemal potraktowane postacie bogów (np. Apollon w hymnie do Hermesa, *Pan w hymnie XIX* itp.).

Nasuwa się więc niemal automatycznie pytanie: jaki jest ich związek z kultem oraz jakie było ich przeznaczenie? Na powyższe pytania różni

<sup>11</sup> Pochodzi on prawdopodobnie ze zbioru hymnów orfickich i datowany jest na IV w. p. n. e. Por. Wünsch, RE, IX, s. 148.

<sup>12</sup> Kwestię tę szerzej porusza K. Deichgräber, *Eleusinische Frömmigkeit und homerische Vorstellungswelt im hom. Demeterhymnus*. Akad. Mainz. Geistes- — u. Socialwiss. Kl. 1950.

badacze różne dawali odpowiedzi. Bergk<sup>13</sup> np. uważa, że utwory te nie mają nic wspólnego z kultem, że należą całkowicie do poezji świeckiej i chociaż ich treść koncentruje się wokół bogów, panuje w nich ton eposu heroicznego i z eposem właśnie stoją w najbliższym związku, przy czym nic ich nie łączy z poezją liryczną. A. Ludwich jest wręcz przeciwnego zdania: uważa je za pieśni pochwalne pisane na cześć bogów. Pisze on między innymi: *Was die Homerischen Hymnen sind und von Anbeginn sein wollten, predigen sie selbst laut und deutlich: Lobgesänge auf Götter*<sup>14</sup>. Usiłuje ponadto wykazać, że niemal każdy z tych utworów jest zbudowany w oparciu o symbolikę cyfr, łączących się z kultem poszczególnych bogów i ma z tej racji wiele cech wspólnych z poezją liryczną. Najbardziej prawdopodobne wydaje się w tym wypadku zdanie Wünscha (R. E. IX 148 s. v. Hymnus), który twierdzi, że jakkolwiek nie może być mowy o ich ścisłym związku z właściwymi praktykami kultowymi, to jednak łączą się one z kultem w sposób pośredni o tyle, że zawierają niekiedy pochwałę bóstwa i były wygłaszane z okazji jakichś uroczystości religijnych<sup>15</sup>.

Podobną różnicę zdań widzimy w interpretacji ich przeznaczenia. Wielu badaczy uważa wszystkie te utwory za wstępy do większych rapsodii epickich. Na takie ich przeznaczenie wskazują, ich zdaniem, końcowe wiersze wielu z tych utworów: „Zacząwszy od ciebie przejdę do innej pieśni”.

Chcąc odpowiedzieć na to pytanie należy jednak najpierw rozpatrzyć dokładnie istotę i znaczenie podstawowych w tym wypadku terminów: *prooimion* i *hymnos*. Tukidydes (III, 104) cytując wiersze 146 i nn. hymnu do Apollona pisze, że pochodzą *ἐξ προοιμίου Ἀπόλλωνος*. Opierając się na tym świadectwie niektórzy uczeni przyjmują nazwę *prooimion* dla wszystkich utworów, wchodzących w skład tej kolekcji, nie wyłączając nawet hymnów większych<sup>16</sup>. Słuszniej jednak, zdaje się, czynią ci, którzy nazwę tę odnoszą tylko do niektórych niewielkich rozmiarem utworów tego zbioru<sup>17</sup>. Pod nazwą *prooimia*, ich zdaniem, rozumiane były niewielkie wstępy, którymi poeci na różnego rodzaju uroczystościach religijnych i poetyckich \*agonach rozpoczynali publiczną recytację utworów epickich<sup>18</sup>. Jak sama nazwa wskazuje, pod słowem tym należy rozumieć tylko i wyłącznie wiersze, poprzedzające recytację właściwej pieśni epickiej<sup>19</sup>.

Takie właśnie rozumienie tego słowa znajdujemy u Pindara N. II, 1: *ὄθεν περ καὶ Ὀμηρίδαι ῥαπτῶν ἐπέων πόλλ' αἰοῖδοι ἄρχονται Διὸς ἐκ προοιμίου*

Z cytatu powyższego wynika, że Homerydzi rozpoczynali recytację pieśni epickich od krótkich modlitewnych zwrotów do bóstwa. Nie należy jednak rozumieć owych modlitewnych zwrotów jako inwokacji, ta bowiem najczęściej była adresowana do Muz i jest przecież integralną częścią właściwej *οἴμης*. Zda-

<sup>13</sup> *Griech. Lit.*, I, 744.

<sup>14</sup> *Die homerische Hymnenbau...*, Leipzig 1908, s. 161, 202.

<sup>15</sup> „Sie waren mithin nicht mehr Teile des eigentlichen Gottesdienstes, sondern haben mit der kultischen Verehrung der Götter nur insofern zu tun, als sie einen Götterpreis enthalten, und bei Gelegenheit eines Götterfestes gesungen werden.”

<sup>16</sup> W. Schmid, *Griech. Lit.*, I, s. 233; Sinko, *Lit. grecka*, I, 1, s. 179; Derevickij, op. cit., s. 15—17.

<sup>17</sup> Z. Abramowicz, *Études sur les hymnes Homériques*, s. 15 nn.; E. Bethe, *Der homerische Apollonhymnos und das Prooimion*, Leipzig 1931, s. 28 nn.

<sup>18</sup> Czytamy o tym u Schol. (Pin. N. II).

<sup>19</sup> Por., E. Bethe, op. cit., s. 29.

niem E. Bethe<sup>20</sup>, do *prooimion* należą tylko te wiersze, które bez wewnętrznego związku poprzedzają οἴμη, nie łącząc się jednak z jej treścią. Wiele takich wstępów zawiera *Theogonia* Hezjoda. Rozpoczyna się ona właśnie takim *prooimion* do Muz Helikońskich, po którym przechodzi poeta do epickiego przedstawienia rodowodu niemal wszystkich bogów olimpijskich. Wstęp ów (w. 1—115), podobnie jak większość małych hymnów homeryckich, ma charakter subiektywny. Poeta ujawnia nawet swoje imię i niejako legitymuje się przed zebraną z okazji święta Muz publicznością, zdradzając zarazem tajemnicę swego natchnienia poetyckiego.

Klasycznym przykładem *prooimion* jest hymn VI do Afrodyty, w którym po opisie epifanii bogini (w. 1—18) następuje takie trzywersetowe zakończenie:

χαῖρ' ἑλικοβλέφαρε, γλυκομείλιχε, δός δ' ἐν ἀγῶνι  
νίκην τῶδε φέρεσθαι ἐμῆν δ' ἐντυον αἰοιδῆν,  
αὐτὰρ ἐγὼ καὶ σεῖο καὶ ἄλλης μνήσομ' αἰοιδῆς.

Widzimy w nim wyraźnie zaznaczone przejście do dalszej recytacji. Uczczenie zaś bogini poprzez opis jej cudownej epifanii ma zapewnić recytującemu aoidowi jej opiekę i dać mu zwycięstwo w poetyckim agonie. Należy ponadto zaznaczyć, że wszystkie *prooimia* z natury swej i ze względu na przeznaczenie muszą być krótkie. Nie można więc uważać hymnów dużych z rozbudowaną na sposób epicki częścią narracyjną, które mają wszystkie cechy samodzielnych utworów, za *prooimion*. Jak więc wytłumaczyć fakt, że Tukidydes określa hymn do Apollona tą nazwą i dlaczego hymny większe mają formułę końcową właściwą rzeczywistym *prooimion*<sup>21</sup>. Nielatwo na te pytania dać całkowicie pełną odpowiedź. A. Ludwich<sup>22</sup> suponuje, że utwór ten został nazwany tym mianem przez analogię do istniejącego niegdyś *prooimion* do Apollona, którym poprzedzona była *Iliada*. Wiemy o tym z *Anegdot Ossańskich*<sup>23</sup>, gdzie czytamy:

ἡ δὲ δοκοῦσα ἀρχαία Ἰλιάς, ἡ λεγομένη Ἀπελλικῶνος προοίμιον ἔχει τοῦτο. Μούσας αἰδῶ καὶ Ἀπόλλωνα κλυτότοξον — ὡς καὶ Νικάνωρ μὲμνηται καὶ Κράτης.

Warto ponadto dodać, że większość rzeczywistych *prooimion* była skierowana właśnie do Apollona jako do opiekuna sztuki muzycznej<sup>24</sup>, toteż Tukidydes poprzez analogię, nie wnikając w istotę utworu, mógł nazwą tą obdarzyć również hymn do Apollona, wchodzący w skład naszej kolekcji. E. Bethe<sup>25</sup> zaś w oparciu o analizę hymnu homeryckiego do Apollona oraz po rozpatrzeniu istoty pojęcia hymnu, *nomu kitharodycycznego* i *prooimion* stwierdza, że cytowane przez Tukidydesa wiersze nie mogą należeć do tego utworu, lecz stanowią wyjątek z rzeczywistego *prooimion* do Apollona, który został później włączony. Nie zachodzi więc, jego zdaniem, żadna sprzeczność z właściwym

<sup>20</sup> E. Bethe, op. cit., s. 29.

<sup>21</sup> Charakterystycznym dla *prooimion* zakończeniem jest zwrot: αὐτὰρ ἐγὼ καὶ σεῖο καὶ ἄλλης μνήσομ' αἰοιδῆς (h. h. 6, 10, 19, 25, 27) lub σεῦ δ' ἐγὼ ἀρξάμενος μεταβήσομαι ἄλλον ἐς ὕμνον. Poświadczają to słowa autora *Odysei* VIII, 499: ὁ δ' ὄρμηθεὶς θεοῦ ἤρχητο, które — jak można przypuszczać — wskazują na krótką formę modlitewną, czyli *prooimion* (por. Wünsch op. cit., szp. 149 i Z. Abramowicz, op. cit., s. 17).

<sup>22</sup> Op. cit., s. 202.

<sup>23</sup> Nauck. *Lexikon Vindobonense*, s. 273. Por. Bethe, op. cit., s. 30.

<sup>24</sup> Por. Derevickij, op. cit., s. 16.

<sup>25</sup> *Ibid.*, s. 32—37.

rozumieniem tego słowa a jego użyciem przez Tukidydesa. Charakterystyczne zaś dla *prooimion* zakończenia hymnów większych najprawdopodobniej zostały zredagowane później dla nadania jednolitego charakteru zbiorowi — jako dzieło redaktora tej kolekcji i nie mogą być z tego względu miarodajnym wskaźnikiem przy zaliczeniu ich do *prooimii*<sup>26</sup>.

Również nie wszystkie tzw. „małe hymny” dadzą się objąć tym mianem. Bez zastrzeżeń za takie można uznać tylko utwory: 6, 10, 19, 25, 27—30, 33 i 9 oraz 18<sup>27</sup>. Do tej grupy należy zaliczyć również hymny 31 i 32, skierowane do Heliosa i do Selene<sup>28</sup>. Ich zakończenia właśnie najwyraźniej wskazują, że powinna po nich następować inna pieśń i nawet określają jej temat:  $\sigma\acute{\epsilon}\omicron\ \delta'$   $\acute{\alpha}\rho\chi\acute{\omicron}\mu\epsilon\nu\omicron\varsigma\ \kappa\lambda\acute{\epsilon}\alpha\ \varphi\omega\tau\acute{\omicron}\nu\ \|\ \acute{\alpha}\sigma\omicron\mu\alpha\iota\ \eta\mu\iota\theta\acute{\epsilon}\omega\nu$ . E. Bethe wymienia je jako klasyczny przykład rzeczywistych *prooimii*<sup>29</sup>.

Kończąc te uwagi należy podkreślić, że charakterystyczną cechą utworów należących do tego gatunku, jest przede wszystkim formuła końcowa umożliwiająca przejście do dalszej recytacji, że są to utwory niewielkich rozmiarów, które podobnie jak hymny kultowe zawierają wezwanie do boga, jego krótką pochwałę poprzez epitety i w końcu prośbę o pomoc przy tworzeniu pieśni. Wiele spośród małych hymnów homeryckich nie posiada jednak formuły końcowej, która mogłaby umożliwić przejście do dalszej recytacji. Kończą się one po prostu zwrotem:  $\kappa\alpha\iota\ \sigma\acute{\upsilon}\mu\epsilon\nu\ \omicron\acute{\upsilon}\tau\omega\ \chi\alpha\iota\acute{\rho}\epsilon$ .

Na podstawie spotykanego nawet w obrębie zbioru hymnów homeryckich zwrotu:  $\sigma\acute{\epsilon}\ \delta'\ \acute{\alpha}\omicron\iota\delta\acute{\omicron}\varsigma\ \acute{\epsilon}\chi\omega\nu\ \varphi\acute{\omicron}\rho\mu\iota\gamma\gamma\alpha\ \lambda\acute{\iota}\gamma\epsilon\iota\alpha\nu\ \eta\delta\iota\epsilon\pi\acute{\eta}\varsigma\ \pi\rho\acute{\omega}\tau\acute{\omicron}\nu\ \tau\epsilon\ \kappa\alpha\iota\ \upsilon\sigma\tau\alpha\tau\omicron\nu\ \acute{\alpha}\lambda\acute{\epsilon}\nu\ \acute{\alpha}\epsilon\lambda\acute{\delta}\epsilon\iota$  (XXI = Th. 34) wolno przypuszczać, że mogły one stanowić również zakończenie jakichś większych poematów śpiewanych przy wtórze iormingi przez aoidów. Obok *prooimion* mielibyśmy więc w rozpatrywanym zbiorze również przykłady exodii.

Przyjrzyjmy się z kolei, jakie utwory należy objąć nazwą *hymnos*. Najpierw warto zaznaczyć, że termin ten nie odnosi się w epoce Homera i w okresie żywych wpływów jego poezji wyłącznie do pieśni o charakterze kultowym (tak był rozumiany dopiero za czasów Platona), lecz, jak wynika z licznych miejsc, w których występuje to określenie<sup>30</sup>, był on używany zamiennie ze słowem  $\omega\omicron\iota\delta\eta$ . Jego zakres znaczeniowy był więc bardzo szeroki. Słowo to mogło oznaczać każdą pieśń niezależnie od jej treści i charakteru. Dlatego też nie powinniśmy się dziwić, że często w utworach objętych tym mianem nie spotykamy wzniosłego, pobożnego tonu i powagi, jakiej skłonni bylibyśmy oczekiwać od tego rodzaju poezji, lecz krańcowo odmienne cechy, jak: żarty, humor, komizm, niekiedy nawet jakies nieprzyzwoitości. Ich związek z kultem, zdaniem Wünscha<sup>31</sup>, jest tylko pośredni. Łączą się z nim jedynie o tyle, że były wygłaszane z okazji święta jakiegoś boga. Nie wnikając w słuszność tego stwierdzenia trzeba dodać, że niezależnie od tego, w jaki

<sup>26</sup> Pbr. Z. Abramowicz, op. cit., s. 16. Wünsch, op. cit., szp. 151.

<sup>27</sup> Por. Wünsch, op. cit., szp. 149.

<sup>28</sup> Derevickij, op. cit., s. 160 nn., uważa, że powstały one wtedy, gdy rapsodzi przestali odgrywać już czynną rolę. Jego zdaniem widać wyraźnie w tych utworach odbicie książkowej uczoneści. Były więc tylko wzorowane na epickich *prooimiach*, być może w celach ćwiczebnych.

<sup>29</sup> Op. cit., s. 30.

<sup>30</sup> Od. VIII 429; Hes. Op. 662; Th. 1, 37, 51, 70; H. Apol. 19. 161; H. Ven. 294 itp.

<sup>31</sup> Op. cit., szp. 148.

sposób traktowały one o opiewanym bogu, to jednak zawsze głównym bohaterem tych utworów musiało być jakieś bóstwo<sup>32</sup>.

Terminem tym mogą być objęte również i *prooimia*, ponieważ swą formą nie różnią się zasadniczo od rzeczywistych hymnów kultowych. Najczęściej wszystkie te niewielkie rozmiarem utwory objęte są wspólną nazwą „małe hymny”.

W świetle tego wszystkiego, co zostało powiedziane o genezie hymnów, charakterze *prooimii* i *hymnów*, a z drugiej strony po dokładnym przypatrzeniu się utworom wchodzącym w skład interesującego nas zbioru, nasuwa się pytanie, czy formę pierwotniejszą stanowią „hymny duże” z rozbudowanym epickim opowiadaniem, czy też „hymny małe”, które zasadniczo należą już do poezji lirycznej, oraz w jakim kierunku szedł proces: czy utwory o charakterze epickim rozwinęły się z krótkich modlitewnych zwrotów do bóstwa, czy też odwrotnie — zatracaly one stopniowo związek z epiką, w rezultacie czego zyskały w końcu formę odpowiadającą całkowicie wymogom poezji lirycznej. Trudno zaprzeczyć słuszności przytoczonych na wstępie hipotez, z których niezbitnie wynika, że zarodki hymnodyki greckiej posiadały formę raczej liryczną. Z drugiej strony, jeśli przyjrzymy się dokładnie utworom, wchodzącym w skład kolekcji hymnów hom., będziemy świadkami raczej procesu odwrotnego. Należy więc chyba rozgraniczyć wyraźnie dwa etapy rozwoju hymnodyki greckiej. Pozostawmy na uboczu okres przedhistoryczny, o którym można tylko snuć różnego rodzaju hipotezy, i przyjrzyjmy się temu problemowi w oparciu o hymny homeryckie.

Niektórzy badacze usiłują bowiem wykazać, że z „małych hymnów” wypowiedzianych w *Er-Stil*<sup>33</sup> rozwinęło się poprzez formę opisową epickie opowiadanie<sup>34</sup>. Nie można jednak wykazywać tego procesu na podstawie jednego z najmłodszych utworów wchodzących w skład tej kolekcji, jakkolwiek jego forma zgadza się z założeniami przyjętej przez nich koncepcji. Chodzi tu o hymn XIX do Pana, który ze względu na język klasyfikuje się całkowicie do poezji epoki klasycznej i wszyscy zgodnie datują go na V w. p. n. e.<sup>35</sup> Właśnie fakt, że pierwsza połowa tego utworu ma formę czysto opisową, z której następnie przechodzi poeta do przedstawienia zdarzenia jednorazowego, wskazuje w tym wypadku raczej na słabo jeszcze ugruntowaną formę opisową i wpływ rozpowszechnionej w poprzednich epokach narracji. Późniejsze utwory literackie należące do tego gatunku posiadają bowiem czysto subiektywną liryczną formę bezpośredniego zwrotu do bóstwa. Wskazywałoby to raczej, że opis jest zjawiskiem przejściowym od narracji do subiektywnego zwrotu do bóstwa. Wolno więc przypuszczać, że wcześniejszą postać hymnów homeryckich reprezentują utwory większe o charakterze epickim. Mamy bowiem nawet w tej kolekcji kilka przykładów, jak po pominięciu fabuły utworu z hymnów większych były tworzone małe. Hymn XVIII do Hermesa jest np. prawie dosłownym powtórzeniem pierwszych 9 heksametrów z hymnu większego zaadresowanego do tegoż boga i kończy się właściwą dla *prooimion* formułą: „od ciebie zacząwszy przejdę do innej pieśni”, przy czym całe

<sup>32</sup> W hymnach hom. opiewani są prawie wyłącznie bogowie olimpijscy: Apollo z Delos, Delf (h. 3), Hermes, Afrodyta itp.

<sup>33</sup> Norden, *Agnosthos Theos*, Leipzig—Berlin 1913, s. 142 nn.

<sup>34</sup> Takiego zdania jest Z. Abramowicz, op. cit., s. 25 nn.; Wünsch, op. cit., s. 151.

<sup>35</sup> Por. Allen-Sikes: *The homeric Hymns*, 1936, s. 262; Ludwig, op. cit., s. 243.



obszerne przedstawienie mitu zostało pominięte. Podobne zjawisko spotykamy w hymnie XI do Ateny, który niewątpliwie jest zestawieniem tylko czterech wierszy początkowych z jakiegoś niezachowanego dłuższego utworu na jej cześć i charakterystycznego dla hymnów kultowych zakończenia: χαῖρε, θεά, δὸς δ' ἄμμι, τύχην εὐδαιμονίην τε.

### III. HYMN DO PANA CZYLI O NARODZINACH GRECKIEJ SIELANKI

Zastanawiając się w poprzedniej części artykułu nad rozwojem gatunku hymnu, wspomnieliśmy przykładowo o hymnie do Pana. Przyjrzyjmy się więc temu utworowi bliżej. Może dokładna jego analiza pozwoli nam na jakiś bardziej obiektywny osąd tego zagadnienia.

Rozpoczyna się on epicką inwokacją do muzy, co mogłoby sugerować, że będziemy świadkami jakiejś wielkiej przygody napisanej w stylu wybitnie epickim, tym bardziej że zwrot: ἔννεπε, Μοῦσα ludzako przypomina początek *Odysei*. Przypuszczenia nasze pryskają jednak już po przeczytaniu następnego heksametru, w którym poprzez organicznie jeszcze złączone z inwokacją epitety bliżej charakteryzuje poeta — ogólnie tylko określony w pierwszym wersecie — przedmiot opowiadania. Oto jak wygląda tak szumnie zapowiedziany w inwokacji bohater: jest koziołstopy (αἰγυπόδης), posiada dwa rogi (δικερώτης), a ponadto niezmiernie lubi hałas (φιλόκροτος). W zestawieniu ze wzniosłym tonem inwokacji określenia te są niezwykle zaskakujące, a nawet można powiedzieć — komiczne. Pomijając wymowny w tym wypadku fakt, że są one neologizmami niespotykanymi we wcześniejszej twórczości poetyckiej, dzięki czemu wzrasta ich ekspresywność i siła zaskoczenia, zwróćmy jeszcze uwagę na ich miejsce w wierszu. Oto jak wygląda zestawienie pierwszych dwu heksametrów tego utworu:

Ἄμφι μοι Ἑρμείω φίλον γόνον ἔννεπε, Μοῦσα  
αἰγυπόδην, δικερώτα, φιλόκροτον, ὅστ' ἀνὰ πίσην.

Nietrudno w tym zestawieniu zauważyć, że w tej samej pozycji wiersza drugi heksametr naśladuje dźwiękowo podniosłą inwokację. Widoczne to jest zwłaszcza w pierwszej stopie (ἀμφι μοι! ~ αἰγυπο-,...), a jeszcze wyraźniej w trzeciej i czwartej, gdzie dźwięk φίλον γόνον do złudzenia przypomina φιλόκροτον. Biorąc pod uwagę komiczny wydźwięk epitetów drugiego werseku, wolno przypuszczać, że stanowi on parodię podniosłej inwokacji, w czym można widzieć, jeśli już nie parodię samej poezji epickiej, to przynajmniej silnie do niej zaznaczoną w ten sposób opozycję.

Bezpośrednio po tej krótkiej inwokacji, poprzez połączenie względne zdań, przechodzi poeta do opisanja najbardziej typowych zajęć opiewanego boga, nie wymieniając na razie bezpośrednio jego imienia. Z miejsca zwraca szczególną uwagę na jego nierozzerwalną łączność z przyrodą i nimfami górskimi, które wypukła przez będący neologizmem epitet (χορογηθεῖς — cieszące się w chórze). Wzmianka o przyjaźni Pana z nimfami pozwala w tym wypadku wymienić w bardzo subtelny sposób nie tylko imię bohatera utworu (nimfy chodząc po niedostępnych dla kóz skałach przywołują Pana: Πᾶν' ἀνακεκλόμεναι) lecz także dalsze jego epitety: νόμιον θεόν, ἀγλαέθειρον, ἀρχμήενθ' (ww. 5—6).

Znów na podkreślenie zasługuje ich świeżość. Żadnego z nich nie zna Homer, a dwu: ἀγλαέθειρος (o pięknej czuprynie) i αὐχμηεῖς (zabrudzony) nie znajdziemy poza tym miejscem w całej spuściznie literackiej starożytnej Grecji. Dotyczą one również wyglądu zewnętrznego bohatera i podobnie jak poprzednie mają wydźwięk komiczny (zwłaszcza epitet αὐχμηεῖς — brudas).

Przez połączenie względne z ponowną zmianą podmiotu (najpierw podmiotem był Pan ww. 1—2, następnie Nimfy ww. 4—5, teraz znów Pan) przechodzi poeta jeszcze w tym samym zdaniu do wymieniania odziedziczonych przez Pana i znajdujących się pod jego opieką posiadłości. Posługuje się przy tym trzema synonimami oznaczającymi w metaforycznym użyciu wierzchołki gór. Nagromadzenie tych synonimicznych wyrażań oraz polisyndetyczne ich połączenie (kai ... kai, w. 7) wzbogaca niejako jego dziedzictwo i sprawia wrażenie mnogości należących do jego dyspozycji dóbr. W ten sposób już w pierwszym zdaniu jesteśmy wprowadzeni w klimat krajobrazu górskiego, na którego tle rozwija dalej poeta charakterystykę wybranego do opiewania bohatera. Charakterystycznym rysem dalszej części opisu jest również i to, że jego bohater ukazany jest w ustawicznym ruchu (por. zresztą już w. 2 — φοιτᾷ): chodzi on to tu, to tam po gęstych zaroślach (w. 8), wabia go czasem miękkie strumyki górskie (w. 9), to znów biega po stromych skałach (w. 10) i wspina się na najwyższe szczyty, z których widać doskonale pasące się w dolinie owce (ἀκροτάτην κορυφήν μηλοσκοπόν εισαναβαίνων w. 11). Często przebiega ogromne połacie srebrnolśniących gór, często zaś w kniejach tropi dziką zwierzynę (ww. 12—13). Dzięki temu, jak widzimy, może poeta odsłonić coraz to nowe karty górskiego krajobrazu, na tle którego widnieje — ukazana w różnych sytuacjach — postać leśnego boga. Zmianę miejsca sygnalizuje poeta nie tylko poprzez częste użycie czasowników, lecz wzmacnia jeszcze dwukrotnymi powtórzeniami przysłówków, wysuwając je na pierwszą pozycję w wersecie (w. 8 φοιτᾷ δ' ἔνθα καὶ ἔνθα ww. 9—10 ἄλλοτε μὲν, ἄλλοτε δὲ ww. 12—13 πολλάκι δ' πολλάκι δε). Wyrazy te wskazują, że mamy przed sobą sytuacje typowe i równocześnie czynią opis bardziej dynamicznym, cechom zaś boga nadają charakter stały. Poeta zwraca zresztą w opisie uwagę tylko na najważniejsze przymioty i zajęcia Pana pozostające w ścisłym związku z jego pastersko-górskim charakterem. Przede wszystkim więc na jego samotne wędrowki po górach i górskich rozpadlinach, płasy z korowodami nimf, polowania na dzikie zwierzęta, a szczególnie zachwyca się jego śpiewem wykonywanym przy wtórze pasterskiej piszczałki. Daje temu wyraz w niezmiernym nagromadzeniu środków poetyckich, za pomocą których stara się uchwycić i oddać czar jego głosu (ww. 14—17). Na oznaczenie śpiewanej pieśni używa po raz pierwszy występującego tu w metaforycznym sensie słowa μουσα, do którego dodaje jeszcze epitet νῆδυμος (δονάκων ὑπο μουσαν ἀθύρων νῆδυμον).

O wdzięku jego śpiewu wyraża się zaś z największym zachwytem w bardzo subtelnym trzechwersetowym porównaniu ww. 16—18:

οὐκ ἄν τόν γε παραδράμοι ἐν μελέεσσιν  
 ὄρνις, ἢ τ' ἕαρος πολυανθέος ἐν πετάλοισι  
 θρῆνον ἐπιπροχέουσ' ἀχέει μιλίγηρυν ἀοιδῆν.

Nie dorównuje mu więc pod tym względem nawet „ptak, który nuci smutną melodyjną pieśń w listowiu wielokwiatnej wiosny”. Na podkreślenie

zasługuje przy tym niezwykle kondensacja neologizmów, jaką widzimy w tym krótkim wyrażeniu porównawczym. Po raz pierwszy jest tutaj użyty czasownik ἀχέω — na oznaczenie śpiewania, po raz pierwszy łączy poeta bardzo rzadki epitet πολυανθής (wielokwiatny) z wiosną. (U Homera występuje on tylko raz w połączeniu z ἄλη Od. XIV 353). Zupełnym zaś neologizmem, wyrazem jedynie tutaj występującym jest złożony z dwu przedrostków i słowa χέω czasownik: ἐπιπροχέω, nie mówiąc już o jego metaforyce (przelewać pieśń). Motyw śpiewu podtrzymuje poeta i w następnych wierszach. Ukazuje teraz występ zbiorowy. Razem z Panem śpiewają roztańczone nimfy górskie, którym wtóruje odbite od szczytów echo. Nie bez powodu nadaje im, niespotykany poza tym miejscem w całej literaturze greckiej, epitet — λυγύμολποι (głośno śpiewające pieśni w. 19), zaś Pana określa jako: „cieszącego swe serce dźwięcznymi melodiami” (w. 24). Nie zapomina przy tym o zmianie scenerii. Boga przybiera w płową skórę rysia, a płasy śpiewających razem z nim nimf przenosi to nad ciemne źródło (w. 20), to znów na łąkę usłaną „pachnącymi kwiatami”, bo przecież takie tło odpowiada najlepiej ich delikatnym śpiewom.

W całym dotychczas przeanalizowanym urywku nietrudno dostrzec wybitnie liryczne cechy. Mamy wprawdzie przed sobą opis; nie ma on jednak, zdaje się, wiele cech wspólnych z opisem epickim. Nie przedstawione jest tu bowiem żadne jednostkowe zdarzenie, lecz jak poprzednio już zaznaczono, stanowi on ilustrację najbardziej typowych zajęć opiewanego boga. Epitety określające go, ze względu na ich grupowe użycie (przeważnie po 3 lub 4) i walory estetyczne (niemal wszystkie są wyrazami nowymi) w połączeniu z piękną metaforą wielu słów — wprowadzają niespotykaną w epice intensyfikację poetyczności.

Najsilniejszym jednak rysem lirycznym w całym tym opisie jest dramatyczne niemal potraktowanie przyrody, która nie tylko stanowi świetne tło i jest niejako sceną, na której występuje w towarzystwie nimf główny bohater utworu, lecz można nawet powiedzieć, że jest ściśle zaangażowana w samą akcję zdarzeń. (Np. echo górskie w. 21, łączące się z trawą kwiaty hiacyncu i krokusa ww. 25—26).

Kondensacja liryzmu przejawia się również w zaznaczonym już, a bardzo szeroko rozbudowanym w tej części utworu, motywie śpiewu i piasów tanecznych. Podkreślić jeszcze tylko należy idylliczny charakter całego rozpatrzonego dotychczas opisu. Dostrzec bowiem w nim można niemal stylizację na sielankowość. Pomijając tak bardzo rzucające się w oczy momenty, jak: wzięte wprost z pasterskiego życia motywy polowania czy śpiewu przy wtórze pasterskiej piszczałki, zwróćmy uwagę na fakt, że nawet epitety określające przyrodę brane są często niemal wprost z tejże dziedziny. Oto np. skała jest „niedostępna dla kóz” (w. 4 αἰγίλιψ), najwyższy szczyt jest miejscem, skąd widać pasące się owce — (μηλοσκοπός).

Cała opisywana rzeczywistość jest odzwierciedleniem jakiegoś bardzo optymistycznego spojrzenia na świat. Wyrazem tego jest nawet fakt dostrzeżenia samych miłych stron górskiego krajobrazu (wabiące delikatnie szumiącą wodą strumyki w. 9, góry srebrnołśniące w. 12, miękkie łąki, kwiaty pachnące w. 25). Wzmacnia go jeszcze beztroska postawa leśnego boga, który oddaje się samym radosnym zajęciom i potrafi wykorzystać piękno przyrody;

śpiewa, tańczy, a nawet wśród nimf gra rolę komicznego aktora (nakryty jest przecież skórą zwierzęcą, podobnie jak Herakles we wszystkich rolach komicznych).

A jak przedstawia się ten problem w następnej części utworu?

Poeta podtrzymując nadal motyw śpiewu tańczących nimf, przechodzi do przedstawienia zdarzenia jednorazowego. Śpiewają one o tym, jak Hermes przybył do Arkadii i pasł owce u śmiertelnego człowieka, jak zakochał się w jednej z nimf, jak ją w końcu poślubił i stał się ojcem kozłonogiego, brodatego i obdarzonego jeszcze innymi dość ekscentrycznymi cechami syna. Przestraszona jego widokiem matka uciekła, a Hermes niezmiernie uradowany zaniósł syna na Olimp, ucieszył jego widokiem w wszystkich zebranych bogów, dzięki czemu nadano mu imię Pan (Wszystek) —

πᾶνα δὲ μιν καλέεσκον, ὅτι φρένα πᾶσιν ἔτερψε.

Już na podstawie wymienionych motywów można się zorientować, że w dalszym ciągu przeważa element bukoliczny. Hermes ukazany jest jako pasterz owiec uwypuklonych przez będący neologizmem epitet — ψαφαρότριχα. Arkadia określona jest jako „macierz trzód” — μητήρ μῆλων. W idyllicznej atmosferze następują zaślubiny Hermesa z nimfą, nazwane przez poetę „kwietnymi” — γάμον θάλερον. W centrum zainteresowania pozostaje jednak przede wszystkim sam bohater utworu obsypany tymi samymi, co na początku epitetami. Dodany do nich neologizm — ἡδυεγλώτης i εὐγένειος wzmacnia jeszcze ich efekt komiczny. Bardzo zabawny charakter ma również syntetycznie opowiedziana scenka ucieczki nimfy i szybkiego udania się Hermesa z nowo narodzonym synem na Olimp.

Przytoczona w ten sposób legenda o narodzinach Pana przypomina całkowicie technikę hezjodejskiej Theogonii. Podobnie jak Hezjod wspomniawszy najpierw o śpiewach muz, przechodzi do epickiej narracji o narodzinach wszystkich niemal bóstw, tak też autor hymnu mówiąc o chóralnym śpiewie nimf, nie zdołał uniknąć przytoczenia mitu o urodzinach wybranego bohatera.

Z tego względu niewątpliwie utwór dzieli się kompozycyjnie wyraźnie na dwie części. Nie można jednak zgodzić się ze zdaniem Groddecka i innych uczonych<sup>36</sup>, że druga część utworu jest dziełem innego autora. Już w inwokacji przygotowuje przecież poeta grunt dla przedstawienia tego mitu zaznaczając, że będzie opiewał „miłego syna Hermesa”. Teraz nawiązuje do niej bezpośrednio poprzez użycie tych samych co w w. 2 epitetów (w. 2 — w. 37). Przedstawienie owej legendy dopełnia poza tym charakterystykę Pana i tłumaczy niejako ukazane poprzednio jego postępowanie i przyczynę zażyłych stosunków z górskimi boginkami lasu. Owo niespodziewane przejście od formy opisowej do narracji w stylu epickim, czego wykładnikiem jest użycie czasu przeszłego, można więc tylko wytłumaczyć wpływem genealogicznego eposu Hezjoda i, być może, naśladownictwem wielu hymnów mniejszych, w których utarta konwencja wymagała zamieszczenia informacji o urodzinach opiewanego boga. Nie może jednak w żadnym wypadku świadczyć, że jest to wynikiem późniejszej kompilacji.

Gdybyśmy zechcieli zaliczyć przeanalizowany utwór do jednej z dwu grup, na jakie zwykło się dzielić hymny tej kolekcji, spotkalibyśmy się z niemałą trudnością. Nawet swym rozmiarem nie przypomina on ani hymnów większych, ani małych. Od pierwszych jest prawie dziesięciokrotnie krótszy, od

<sup>36</sup> Por. A. Gemoll, *Die homerischen Hymnen*, Leipzig 1886, s. 333.

niektórych zaś należących do grupy drugiej kilkakrotnie dłuższy (liczy 49 ww.). Nie znajdziemy w nim charakterystycznej dla hymnów większych rozbudowanej części epickiej. Nie można bowiem za taką uznać bardzo skondensowanej i syntetycznie ujętej legendy o narodzinach Pana (ww. 32—47). Nie stanowi ona przecież samodzielnej części, lecz wtopiona jest w utwór jako jeden z tematów opiewanych przez nimfy, a poza tym podobne wzmianki o narodzinach opiewanego bóstwa i o jego rodzicach występują w wielu hymnach małych. Nie ma w nim również ani śladu dramatyzacji, nie ma przemówień, w których ona się przejawia. Nie ma też w tym utworze najmniejszej nawet wzmianki o ustanowieniu kultu i w ogóle o kulcie tego boga wśród ludzi, z czym spotykamy się właśnie we wszystkich niemal dużych hymnach tej kolekcji. Z drugiej strony nie można również zaliczyć go do grupy hymnów małych, bo te — jak słusznie podkreśla Z. Abramowicz<sup>37</sup> — nie traktują o bóstwie, na cześć którego są pisane, lecz są do niego wprost adresowane.

Na podstawie przeprowadzonej analizy można zaś śmiało stwierdzić, że utwór ten ma wybitnie indywidualne cechy. Przyczynił się do tego już nawet sam wybór bohatera, który ma niewiele rysów boskich, a jego wygląd uwypuklony przez częste neologizmy pozwala wprowadzić nawet elementy dystygowanego humoru. Przez wprowadzenie zaś podkreślonych już w trakcie analizy momentów bukolicznych załamuje się konwencja gatunkowa hymnu i można nawet powiedzieć — rodzi się nowy gatunek literacki, w którym mistrzem okaże się wkrótce Teokryt.

#### QUELQUES CONSIDÉRATIONS CONCERNANT LA PLUS ANCIENNE POÉSIE HYMNIQUE EN GRÈCE

L'article se compose de trois parties intitulées respectivement: 1) Origines et caractère de premiers hymnes; 2) Caractéristique générale de l'hymne homérique; 3) *Hymne au Pan*, ou de la naissance de l'idylle en Grèce.

Après avoir insisté sur l'absence totale d'écrits dans ce domaine avant Homère. la première partie présente quelques hypothèses concernant l'origine et le caractère de ce genre littéraire. L'auteur réserve plus de place à deux d'entre elles. La première est représentée par Derevicky (*Gomeričeskije Gimny*, Charkov 1889) qui, discernant une analogie entre cette poésie en Grèce et le même genre dans la poésie d'autres nations et plus particulièrement les hymnes qui font partie de la Rig/Wed-hindone, estime que c'est dans les pratiques du culte qu'il convient de chercher les sources de la poésie hymnique en Grèce. L'autre hypothèse dont l'auteur est Wunsch (R. E. IX szp. 142 nn.), veut voir leur origine dans des formules rythmées de conjurations magiques et le prouve par les analogies, qui existent entre la forme de la conjuration et la forme de l'hymne. En se référant aux recherches d'éthnologues modernes, l'auteur du présent article accepte en principe les deux hypothèses et déclare en résumant qu'il faut chercher les sources de la poésie hymnique dans tout ce qui est pratique religieuse, que ce soient les conjurations ou les prières accompagnant les offrandes.

La deuxième partie de l'article débat la question du caractère de l'hymne homérique. L'auteur examine surtout dans quelle mesure ils sont liés au culte, à qu'ils s'adressent, pour décider ensuite si le nom de *prooimion* leur appartient à tous, comme c'est l'avis de la plupart des critiques, ou seulement à quelques-uns. En fin de compte c'est la deuxième éventualité qui a été acceptée: les hymnes plus longs ne pourront plus entrer dans les cadres de cette appellation — la même partie traite également le problème du développement du genre à l'intérieur du recueil „Hymnes homériques”.

Le dernier chapitre est consacré à l'analyse de l'*Hymne au Pan*. C'est sûr

<sup>37</sup> Z. Abramowicz, op. cit., s. 25.

l'exemple de cette oeuvre qu'on a toujours étudié le développement de la narration épique à partir de la description lyrique. L'analyse a démontré le caractère parfaitement individuel du poème et le fait s'explique déjà par le choix même du héros, si peu pourvu de traits divins. Par les motifs bucoliques qui y dominent (nature idyllique, vie insouciant de Pan, ses chants et ses danses avec les nymphes etc.). L'oeuvre annonce la proche naissance de l'idylle ce qui prouve en même temps son origine ultérieure. Le passage de la description à la narration épique sur la naissance du dieu s'explique par l'influence de l'épopée d'Hésiode et de la convention hymnique reçue.