

HENRYK PODBIELSKI

Z BADAŃ NAD HOMERYCKIM HYMNEM DO AFRODYTY

Zachowane w tradycji rękopiśmienniczej razem z *Iliadą* i *Odyseją* utwory zwane *Hymnami homeryckimi* od dawna intrygują badaczy literatury antycznej swą niezbyt jasną genezą, językowym i fabularnym pokrewieństwem z epiką heroiczną i teogoniczną oraz wymykającym się jednoznaczному określeniu charakterem.

Spośród tzw. „hymnów większych” stosunkowo najslabiej jest opracowany *Hymn do Afrodyty*, chociaż i on doczekał się kilku oddzielnych monografii¹, artykułów², nie licząc rozpraw, w których stanowił przedmiot zainteresowania na równi z innymi utworami kolekcji³. O mniejszym zainteresowaniu tym utworem w ubiegłym stuleciu zadecydował zapewne bardzo dobry stan przekazanego przez rękopisy tekstu, jego niewielki rozmiar (ok. 300 ww.) i duża zwartość kompozycyjna wyrażająca broń licznym zwolennikom teorii kontaminacji lub interpolacji, toczącym ostrą polemikę o wyznaczenie „autentycznych” i „podrobionych” lub „skażonych” części w innych utworach tego zbioru.

¹ Trzeba w tym miejscu wymienić przede wszystkim dysertacje doktorskie: R. Wirsel, *Quaestiones de hymno in Venerem Homericum. Commentatio philologica*, Monasterii 1869; R. Thiele, *Prolegomena ad hymnum in Venerem Homericum quartum*, Halle 1872; B. Suhle, *De hymno Homericum quarto in Venerem*, Stolp 1878; H. Trüber, *De hymno in Venerem Homericum*, Halle 1903; ostatnio ukazała się obszerna praca E. Heitsch, *Aphroditehymnus, Aeneas und Homer. Sprachliche Untersuchungen zum Homerproblem. Hypomnemata* H. 15, Göttingen 1965.

² Do najważniejszych należą: H. N. Porter, *Repetition in the Homeric Hymn to Aphrodite*, „American Journal of Philology”, LXX (1949) 249—272; K. Reinhardt, *Die Ilias und Aphroditehymnus*, [W:] *Die Ilias und ihr Dichter*, Göttingen 1961, s. 507—523; R. Bentmann, G. Freed, *The homeric Hymn to Aphrodite*, „Classical Journal”, L (1955) 153—159.

³ Wymieni tu można: A. Ludwig, *Homerischer Hymnenbau nebst seinen Nachahmungen bei Kallimachos* [...], Leipzig 1908; B. A. van Groningen, *La Composition littéraire archaïque grecque. Procédés et réalisations*, Amsterdam 1960, s. 105 n.; A. Teske, *Die Homermimesis in den homerischen Hymnen*, Greifswalder Beiträge zur Literatur- und Stilforschung, Greifswald 1936; Z. Abramowiczówna, *Etudes sur les Hymnes Homériques*, Wilno 1937, s. 86—90.

W istniejących opracowaniach najczęściej stawiano do rozwiązania problemu o charakterze genetyczno-historycznym. Usiłowano znaleźć odpowiedź na pytania o czas, miejsce i okoliczności powstania *Hymnu*. W mniejszym stopniu i niejako przy okazji interesowano się zaś problemami strukturalnymi, istotnymi dla odczytania i zrozumienia jego ideowej i artystycznej koncepcji. Długotrwałe wysiłki badaczy nie doprowadziły jednak do jednoznacznych i w miarę zgodnych rozwiązań wspomnianych kwestii genetycznych, a wprost przeciwnie, wykazały, jak wielka jest w tym względzie możliwość kontrowersyjnych opinii. Wystarczy wspomnieć, że różnice w datowaniu wynoszą z górą pięć wieków — od epoki homeryckiej⁴ do czasów aleksandryjskich⁵. Wielka rozbieżność zdań istnieje zresztą w stosunku poszczególnych badaczy do wszystkich niemal podstawowych zagadnień. Różnie rozumiany jest nawet sam temat, co z kolei rzutuje na odmienne określenie przynależności gatunkowej utworu i diametralnie zmienia jego wymowę ideową. Według jednych np. autor opiewa Afrodytę zgodnie z jej homeryckim obrazem⁶, według innych — posiadającą cechy frygijskiej bogini Kybele, przy czym fabuła ma być kalką anatolijskiej legendy na temat miłości tej bogini z Attysem⁷. Niektórzy sądzą, że przedmiotem czci jest nie bogini, lecz panujący w Troadzie ród Eneadów i w związku z tym utwór nie jest „hymnem”, lecz przed- lub pohomerycką rapsodią epicką⁸.

Poza tego rodzaju kontrowersjami, o jakich przykładowo wspomniano, do bliższego zainteresowania się tym utworem zachęciło jego tworzywo językowe i fabularne, stwarzające swym silnym pokrewieństwem z poezją epicką dogodne podstawy do oświetlenia procesu rozwojowego na progu greckiej literatury. Chodziło mianowicie o rozstrzygnięcie spornej ostatnio kwestii, czy uznawana tradycyjnie za pokłosie Homera poezja ma charakter mimetyczny, czy zauważalne zbieżności językowe

⁴ Takiego zdania jest m. in. Reinhardt, op. cit. Usiłuje wykazać, że ten sam autor jest twórcą *Hymnu*, co i *Iliady*.

⁵ Tak twierdzą na podstawie kryteriów estetycznych Bentmann i Freed, op. cit. Podobny pogląd reprezentuje Ludwig, op. cit., s. 260.

⁶ Np.: A. Gemoll, *Die homerischen Hymnen*, Leipzig 1886, s. 260; T. W. Allen, W. K. Halliday, E. E. Sikes, *The Homeric Hymns*, Oxford 1936², s. 351.

⁷ Twórcą tej teorii jest H. J. Rose, *Anchises und Aphrodite*, „Class. Quarterly”, XVIII (1924). Grunt pod tę teorię przygotowali już uczeni XIX w., którzy w nakreślonej przez poetę sylwetce Afrodyty dostrzegli kontaminację homeryckiego portretu tej bogini z azjatycką Kybele. Sprawą tą najszerzej zajmuje się Wirsel, op. cit., s. 31—40.

⁸ Już A. Matthiae (*Animadversiones in Hymnos Homericos*, Leipzig 1800, s. 71) wyraził pogląd, że utwór ten został skomponowany wyłącznie na cześć rodu Eneadów. Wyraźnie zaś jako rapsodię epicką każe go traktować Wirsel, op. cit.

i tematyczne są raczej wynikiem wspólnej tradycji ustnej i ustnego komponowania wszystkich tworzonych w metrum heroicznym poematów. Zauważyć przy tym trzeba, że samo rejestrowanie faktów wspólnych epice i hymnom, jakie można spotkać w dotychczasowej literaturze przedmiotu, nie daje odpowiedzi na żadne z podstawowych pytań o kierunek i charakter procesu historycznoliterackiego. Niewiele też wnosi do poznania samego utworu jako dzieła sztuki literackiej. Bez uwzględnienia odmiennych właściwości strukturalnych poszczególnych utworów i funkcji, jaką w ich organizmie pełnią te same sformułowania czy motywy, bez uwzględnienia modyfikacji, jakiej uległy wspomniane elementy tworzywa poetyckiego, nie sposób nawet rozstrzygnąć, które utwory należą do literatury oddziaływającej, które zaś temu oddziaływaniu podlegają. Stąd — jedni⁹ widzieli w interesującym nas *Hymnie* rapsodię epicką, na której oparł się autor *Iliady* przy prezentacji wątku Eneasza, drudzy¹⁰ ganili autora *Hymnu* za zbyt niewolnicze naśladownictwo epopei, inni¹¹ zaś twierdzili, że oba utwory są dziełem jednego autora, lub wyjaśniali zbieżności za pomocą wspólnej tradycji i jednokowej, ustnej techniki komponowania¹².

Usiłując dokonać rewizji wyżej zasygnalizowanych poglądów i pełniej oświetlić tendencje i charakter procesu historycznoliterackiego oraz określić miejsce interesującego nas utworu w tymże procesie autor niniejszego artykułu przeprowadził strukturalną, wieloaspektową analizę *Hymnu* na szerokim tle porównawczym z poezją Homera i Hezjoda. Poprzez tę samą analizę dążył do odkrycia głównych zasad poetyckich i strukturalnych *Hymnu* jako dzieła sztuki i jako przedstawiciela reprezentowanego gatunku.

Pragnę następnie wyjaśnić, że niniejszy artykuł w całości oparty jest na wspomnianej analizie utworu, jaką przeprowadziłem w napisanej pod kierunkiem prof. dra K. Kumanieckiego rozprawie doktorskiej. Ponieważ cała rozprawa zostanie opublikowana w języku francuskim, chciałbym, korzystając z uprzejmej propozycji Redakcji Roczników Hu-

⁹ Por. przypis 8.

¹⁰ Np. S u h l e, op. cit. czy E. W i n d i s c h, *De Hymnis Homericis Maioribus*, Leipzig 1867.

¹¹ • Wyrazicielem takiego poglądu był już w ubiegłym stuleciu H i g n a r d, *Des hymnes Homériques*, Paris 1864. Tezę tę na nowo usiłował udokumentować R e i n h a r d t op. cit.

¹² W związku z formalnym charakterem języka wszystkich utworów archaicznych tworzonych w metrum heroicznym, J. N o t o p o u l o s w artykule: *The Homeric Hymns as Oral Poetry*, „American Journal of Philology”, LXXXIII (1962) 337—368, wykazuje, że również *Hymny Homeryckie* wyrastają bezpośrednio z długotrwałej tradycji ustnej, podobnie jak *Iliada* i *Odyseja*.

manistycznych, przedstawić w formie sprawozdania wyniki analizy polskiemu czytelnikowi.

TEMAT HYMNU A TRADYCJA LITERACKA

Szczegółowa analiza wszystkich części kompozycyjnych utworu pozwala bezspornie stwierdzić, że zapowiedziany w inwokacji temat realizowany jest konsekwentnie w całym *Hymnie*, a nie tylko w jego części wstępnej¹³. Wyznaczające go wieloznaczne sformułowanie ἔργα, Ἐφροδίτης należy bowiem rozumieć nie tylko jako „potęga”, „władza” Afrodyty nad światem, lecz dosłownie — jako jej „czyny” i przenośnie — jako istotę jej bóstwa i równoważnik prawa natury, z którym w systemie greckiej religii, mitologii, a zwłaszcza poezji utożsamiano jej postać. Zgodnie z tak rozumianą inwokacją tematem utworu jest zatem również miłość fizyczna, której patronką i zarazem ofiarą staje się, ukazywana na tle opowiadanego zdarzenia, jego główna bohaterka — Afrodyta. Temat utworu, chociaż jest nieco inaczej sformułowany niż w innych większych *Hymnach homeryckich*¹⁴, pozostaje, jak widzimy, w ścisłym i bezpośrednim związku z charakterem i naturą bogini wybranej na bohaterkę opowiadania. Należy bowiem pamiętać, że we wspomnianych utworach tytułowe bóstwa traktowane są zupełnie analogicznie jako uosobienia, symbole i opiekunowie poszczególnych praw natury oraz zjawisk i przejawów życia ludzkiego¹⁵. W żadnym z nich nie zostało to jednak w tak świadomy i bezpośredni sposób zaznaczone i wykorzystane jak w przeanalizowanym *Hymnie do Afrodyty*, gdzie znalazło wyraz już w inwokacji jako programowa zapowiedź opowiadania.

Tak rozumiana zapowiedź jest realizowana, jak już podkreśliliśmy, od początku do końca *Hymnu*. Rozwinięta jest najpierw w formie aretologii bogini, w formie wyeksponowanej bezpośrednio jej władzy nad całym ożywionym światem i pośrednio — przez ścisłe ograniczenie liczby wyjątków do symbolicznej „trójcy” mitologicznych dziewic i uwypuklenia ich opozycyjnego stosunku względem symbolizowanej przez Afrodytę miłości. Wytyczony w inwokacji temat zyskuje większą jeszcze

¹³ Z nowszych badaczy takiego zdania jest Groningen, loc. cit. Stwierdza, że tylko w części wstępnej realizuje poeta zapowiedź inwokacji, ukazując nieograniczoną władzę Afrodyty nad bogami, ludźmi i wszystkimi żyjącymi na świecie istotami. Wieloznaczną zapowiedź rozumie on więc jako „władza”, „potęga” Afrodyty.

¹⁴ W pozostałych *Hymnach* w zapowiedzi inwokacji pojawia się imię boga, na cześć którego komponowany jest utwór.

¹⁵ Por.: Porter, op. cit., s. 270.

ekspresywność i ściślejsze zespolenie z osobą bogini w epizodzie obrazującym oślepiające działanie i potęgę „upersonifikowanej miłości” na wymownym przykładzie paradoksalnych związków samego Zeusa ze śmiertelnymi kobietami. Cała wstępna część utworu pomyślana jest poza tym jako podstawa motywacji wątku fabularnego. Wykorzystana dla tej motywacji zasada ścisłego rewanżu ze strony Zeusa oraz złączona z tym „ironia władzy” Afrodyty oparte są więc na tym samym tematycznym motywie i jego piętnem znaczą rozwój wprowadzonego następnie wątku fabularnego oraz czynią go motorem akcji.

Chociaż u podstaw fabuły leży mit genealogiczny złączony z narodzinami protoplasty królewskiego rodu, narracja koncentruje się niemal wyłącznie wokół samej przygody miłosnej bogini z człowiekiem. We wszystkich prawie szczegółach jest pomyślana jako ilustracja prawa natury i dziedziny życia, nad którą sprawuje pieczę i której symbolem jest ukazana Afrodyta. Mogliśmy to obserwować we wszystkich trzech fazach rozwiniętego w *Hymnie* wątku. W pierwszej, gdy jako bogini miłości dokonywała Afrodyta toalety w swej świątyni pafijskiej na Cyprze, gdy w drodze do pasterskich szałasów Anchizesa łagodziła swą mocą drapieżne instynkty dzikich zwierząt i skłaniała je do łączenia się w pary w cienistych wąwozach Idy, gdy wreszcie swym wyglądem i postawą „roznieciła słodkie pożądanie w sercu pasterza”. Jego powitalne przemówienie, reakcja na jej słowa, charakter następnej wypowiedzi i bezzwłoczna decyzja wprowadzenia przybyszki do pasterskiej łożnicy, wszystko to — zdeterminowane symbolizowaną przez Afrodytę władzą — stanowi pośrednie rozwinięcie i wspaniałą ilustrację zapowiedzianego w inwokacji tematu.

Ilustracją natury i charakteru bóstwa Afrodyty w nie mniejszym stopniu jest również centralna w tej scenie wypowiedź, w której wyjaśnia bogini okoliczności swego przybycia na Idę. Podstawę tej wypowiedzi stanowi związany z naturą jej bóstwa motyw γάμος i charakterystyczne dla niej „przymilne oszustwa” (ἀπαταί). Nie wymaga zaś chyba w tym miejscu dodatkowych wyjaśnień rozszerzony opis momentu poprzedzającego jej miłosny związek z pasterzem ani dość szczegółowa relacja z sytuacji będącej rezultatem jego spełnienia. Wokół zapowiedzianego w inwokacji tematu, jak ujawniła przeprowadzona analiza, koncentruje się też w zasadzie niemal cała końcowa wypowiedź bohaterki.

Rozwinięcie za pomocą dygresyjnych przypowieści i wyjaskrawienie poprzez odpowiednie środki stylistyczne problemu przemijania, starości i śmierci (zwłaszcza w epizodzie o Tithonosie) pogłębia wymowę tak pojętego tematu i podkreśla jego ponadczasowy charakter. Tu więc

znajduje usprawiedliwienie swobodna pozornie kompozycja dopuszczająca dygresyjne wstawki. W konsekwentnej realizacji tak pomyślanego tematu szukać też należy wytłumaczenia dla stawianych dość często przez badaczy zarzutów, że brak jest w tym *Hymnie* uwielbienia bóstwa, informacji o początkach kultu, o związkach z innymi bóstwami itp., co dyskwalifikowało przynależność utworu do *Hymnów homeryckich* i kazało w nim widzieć rapsodię epicką. Ci, którzy nie dostrzegali, że tematem utworu jest miłość i że Afrodyta przedstawiona została jako symbol i ofiara tejże miłości, skłonni byli przypuszczać, że został on ułożony na cześć któregoś z książąt trojańskich, co — jak wykazała analiza — nie ma większego znaczenia dla struktury *Hymnu*.

Jeśli zgodzimy się ze spostrzeżeniem H. N. Portera¹⁶, że jedną z najbardziej charakterystycznych cech *Hymnów homeryckich* jest synteza dramatycznej techniki Homera z refleksyjną techniką Hezjoda, musimy przyznać, że *Hymn do Afrodyty* jest chyba najbardziej programowym przedstawicielem tego gatunku. Obie techniki łączy w sposób zadziwiająco naturalny i konsekwentny. Pomijając w tej chwili jego kompozycję, ukształtowanie stylistyczne i językowe, gdzie wspomniana tendencja zaznaczyła się najwyraźniej, należy podkreślić, że wycisnęła ona swe piętno także zarówno na sam kształt sformułowanego na wstępie tematu, jak i na jego dalsze rozwinięcie. Podobnie jak w *Pracach i Dniach*, temat utworu ma poniekąd charakter abstrakcyjny, ponadczasowy. Nie stanowi go konkretne uczucie Afrodyty, jak w *Iliadzie*, (gniew Achilleusa i jego konsekwencje dla jedynej, niepowtarzalnej sytuacji), lecz — analogicznie do ujętego w formę uogólnionego problemu „sprawiedliwości” czy „pracy” we wspomnianym utworze Hezjoda — związany jest z uogólnionym problemem „fizycznej miłości”. Nie jest on jednak rozwinięty przez przypowieści i bezpośredni wykład. Podstawową formą przekazu, podobnie jak w narracyjnej epice Homera, jest opowiadanie oparte na przedstawieniu jednostkowego zdarzenia, ograniczonego i osadzonego w konkretnej sytuacji czasowej i przestrzennej. Ale sytuacja ta potraktowana jest jednocześnie jako tło i ilustracja dla wyznaczonego w temacie problemu.

Jest rzeczą bardzo prawdopodobną, że poprzez wyeksponowane w sformułowanym temacie *ἔργα*, przez sześciokrotne użycie tego słowa w pierwszych 20 wierszach nawiązuje poeta aluzyjnie do problematyki heroicznej i do poezji opiewającej „sławne czyny” bohaterów, by w formie żartu czy przekory przeciwstawić im „czyny Afrodyty”.

¹⁶ Tamże.

KOMPOZYCJA

Kompozycja omawianego utworu oparta jest w swych najogólniejszych założeniach na schemacie typowym dla struktury hymnu epickiego: z inwokacją, w której sformułowany jest temat opowiadania, łączy się wstęp zawierający aretalogię bogini (w. 1—52), za nim następuje tzw. „pars epica”, którą w tym wypadku stanowi opowieść o okolicznościach spotkania i miłości Afrodyty z protoplastą królewskiej dynastii (w. 53—291). Utwór kończy formuła zawierająca modlitewny zwrot do opiewanej bogini oraz stereotypową zapowiedź przejścia do innej recytacji.

Różnice z innymi *Hymnami homeryckimi* wynikają głównie z odmiennej w każdym wypadku natury opiewanego boga, innego charakteru zdarzeń składających się na opowiedzianą w części epickiej legendę, różnego stosunku narratora do przedstawianego świata i odziedziczonej tradycji oraz z sytuacji narracyjnej (okoliczności wygłaszania) i związanego z nią przeznaczenia utworu. Wszystkie wymienione czynniki łączą się organicznie z kompozycją każdego z *Hymnów*. Wpływają na nią, ale poniekąd są również od niej uzależnione. Przy omawianiu indywidualnych cech i specyfiki budowy *Hymnu do Afrodyty* musimy zatem mieć je wszystkie na uwadze.

Cały utwór, co znalazło też wyraz w dokonanym ze względów praktycznych podziale na części kompozycyjne, w obrębie których przeprowadzono analizę, zawiera trzy zasadnicze części odpowiadające trzem fazom rozwiniętego wątku fabularnego: wstęp (w. 1—52), część dramatyczną (w. 53—190) i część refleksyjną — epilog (w. 191—291).

W zestawieniu z innymi *Hymnami homeryckimi* uderza już nawet sama długość części wstępnej. Inwokacja połączona z uczczeniem opiewanego boga obejmuje zwykle kilka lub kilkanaście wierszy¹⁷. Tak rozumiany wstęp wypełnia w *Hymnie do Afrodyty* również tylko 6 pierwszych wierszy, w których nakreślony został obraz rozległej władzy bogini nad całym ożywionym światem boskim, ludzkim i zwierzęcym. Uogólniające zakres wspomnianej władzy słowo πᾶσι przypomniało jednak pœecie o istnieniu trójcy wyjątków. Wprowadza zatem na ich temat dygresję, która wypełnia ponad połowę całej części wstępnej i — podobnie jak rozwinięta w aretalogię inwokacja — ujęta jest w wyraźne ramy kompozycyjne, wyznaczone powtórzeniem tego samego sformułowania w funkcji podsumowującej i wprowadzającej:

[w. 7:] Τρισσὰς δ' οὐ δύναται πεπιθεῖν φρένας οὐδ' ἀπατήσαι
 [w. 33:] Τάων οὐ δύναται πεπιθεῖν φρένας οὐδ' ἀπατήσαι.

¹⁷ Zob. *H. Dem.* (w. 1—2); *H. Ap.* (1—13); *H. Herm.* (1—16).

Użycie tego sformułowania na rozpoczęcie i zakończenie epizodu zamyka go w integralną całość i włącza zarazem w główny tok narracji. Wysunięty na początek wiersza 7 liczebnik τρισάς, któremu odpowiada w wierszu 33 τῶν uwydatnia ściśle ograniczoną do symbolicznej trójcy liczbę wyjątków, podnosząc w ten sposób tylko liczbę zwycięstw Afrodyty. Dalsza część powtórnego wyrażenia, stanowiąc pośrednie wyjaśnienie, na czym te zwycięstwa polegały, rozszerza zakres znaczeniowy wytyczającego temat utworu słowa ἔργα. Wyeksponowany na pierwszy plan liczebnik τρισάς wyznacza poza tym zasadę kompozycyjną interesującego nas epizodu. Ma on w związku z tym wyraźnie trójdzielną budowę. Każda z trzech wprowadzonych symetrycznie części zawiera charakterystykę jednej z przeciwstawionych Afrodycie bogiń — symboli dziewictwa, by poprzez ich aretalogię uzasadnić opozycyjny stosunek do ἔργ' Ἀφροδίτης.

Na zasadzie antytezy powraca następnie wprowadzony na samym początku motyw specyficznej „władzy” Afrodyty nad całym światem (w. 34—44). Zyskuje on w tym miejscu jeszcze silniejszą wymowę zarówno dzięki sugerowanej poprzez dokładne wyliczenie wyjątków obiektywizacji, jak też dzięki konkretyzacji, której wyrazem stają się wyeksponowane związki miłosne „najwyższego boga” ze „śmiertelnymi kobietami”. Ważną rolę odgrywa w tym uwydatnieniu kolejny układ motywów ABA złączony organicznie z trójdzielnością omawianego wstępu. Jaki jest cel tak silnego wyeksponowania „wszechwładzy” Afrodyty i obrazującego tę wszechwładzę przykładu postawy Zeusa, dowiadujemy się już z ww. 45—52. Okazuje się, że stwarza ono podstawę dla żartobliwego uzasadnienia spotkania bogini z Anchizemem i ukazania jej związku z bohaterem w kategorii „kary” za działalność wynikającą z natury jej bóstwa, jak też dla uwypuklenia ironii jej „władzy”.

Wspomniana motywacja wskazuje na organiczną więź całego wstępu z „epicką częścią” utworu. W jej świetle staje się oczywiste, że stanowi on podstawę dla zawiązania węzła dramatycznego i warunkuje rozwój zdarzeń składających się na fabułę *Hymnu*. Poprzedzając opowiadanie oparte na motywie genealogicznym rozbudowanym wstępem, w którym z taką siłą zostały uwypuklone główne aspekty bóstwa Afrodyty i uzależniając od tych aspektów zaistnienie i rozwój tworzącego fabułę zdarzenia przenosi poeta wątek ze swej natury genealogiczny na płaszczyznę mitologiczną, a więc na płaszczyznę typową dla konwencji gatunkowej hymnu epickiego. Żartobliwy ton motywacji i humorystyczne akcenty widoczne od samego początku utworu wskazują, że na tworzoną opowieść patrzy poeta jak na przedmiot intelektualnej rozrywki i tak każe na nią patrzeć swym odbiorcom. Nietrudno również uzasad-

nić w świetle struktury całego utworu długość jego części wstępnej. Jak nadmieniliśmy, jest ona wynikiem szeroko rozproowanej dygresji na temat trójcy mitologicznych dziewic. Przeprowadzona w rozprawie analiza ujawniła zaś, jak ważną funkcję spełnia ta dygresja w realizacji zapowiedzianego tematu i jak istotnym jest uzupełnieniem fabuły utworu. Całą tzw. „epicką część” *Hymnu*, jak wyżej zaznaczyliśmy, wypełnia rozproowana szerzej scena spotkania Afrodyty z Anchizesem. Jej punktem kulminacyjnym, przedstawionym niemal w samym środku utworu, jest moment fizycznego zbliżenia bogini z bohaterem trojańskim. Moment ten zajmuje czołową pozycję w hierarchii przedstawionych zdarzeń i ma decydujące znaczenie dla struktury całego wątku fabularnego. Jego dyskretny opis przedziela całą scenę spotkania na dwie odmienne w charakterze i tonie części. Należy przy tym zaznaczyć, że w równym stopniu obie są mu podporządkowane. Wszystkie zdarzenia poprzedzające wspomniany moment układają się w tego rodzaju ciąg, którego kolejne ogniwa stanowią o jego stopniowym przybliżeniu. Przedstawione są bowiem kolejno: toaleta bogini w jej ośrodku kultowym na Cyprze (w. 57—65), jej podróż do miejsca pobytu Anchizesa (w. 66—74), przybycie do pasterskich szałasów i opis sytuacji spotkania (w. 75—83), opis wrażenia, jakie jej wygląd wywarł na pasterzu (w. 84—91). Dalej następuje partia dialogowa, zastąpiona — zgodnie z techniką epicką — przez wymianę dłuższych przemówień. Najpierw dwornie wita przybyszkę — jako jedną z bogiń — Anchizes (w. 92—106). Następnie w dłuższym przemówieniu przedstawia się jako królewna frygijska Afrodyta, by za pomocą zmyślonej historyjki o porwaniu przez Hermesa i obwieszczonego przeznaczeniu zachęcić bohatera do fizycznego zbliżenia (w. 107—142). W odpowiedzi Anchizes z właściwą sobie dworską przesadą wyjawia opanowującą go namiętność i wiedzie przybyszkę do swej pasterskiej łożnicy.

Stopniowe przybliżanie momentu opisanego w tym miejscu *Hymnu* decyduje, jak widzimy, o układzie kompozycyjnym elementów przedstawianego świata.

Ważną rolę w ukształtowaniu wyżej wymienionych elementów opowiadania, a zwłaszcza ich charakteru, odgrywa sugerowany przez autora paradoks, że jest to zbliżenie nieśmiertelnej bogini ze śmiertelnym bohaterem. W tym znajduje uzasadnienie czasowe ukrycie bóstwa bohaterki, a poniekąd również podniosły, nabrzmiały hiperbolą styl wypowiedzi Anchizesa. Wystarczy w tym miejscu przypomnieć, że wypowiedź ta w pełni zachowuje formę kultowego hymnu, ze wszystkimi jego elementami. Znajdujemy w niej zarówno szeroko rozbudowaną część wstępną, zawierającą wezwanie i pozdrowienie bóstwa (w. 92—99),

obietnicę zbudowania mu ołtarza i składania dorocznych ofiar, a więc — fundację kultu (w. 100—102), oraz prośbę błagalną o spełnienie zanoszonych życzeń (w. 102—106). Ogromne znaczenie dla kompozycji tej sceny posiada również natura bóstwa bohaterki. Przypomnijmy, że jako bogini piękności, korzystając z usług Charyt, dokonuje Afrodyta toalety i „oszałamia” swym wyglądem „zadziwionego” pasterza, że jako patronka fizycznej miłości — w rozszerzonym opisie podróży na Idę — łączy w pary dzikie zwierzęta „wlewając im do piersi pożądanie”. W tej roli występuje też w czasie rozmowy ze swym śmiertelnym kochankiem. Z faktem, że jest boginią miłości i symbolem kobiecego wdzięku, łączy się układ i charakter wypowiedzi obojga: hymniczny styl powitania przybyszki przez Anchizesa — możliwy tylko w zastosowanej kolejności przemówień (przed fikcyjną prezentacją) i prezentacja bogini zbudowana na zasadzie zaprzeczenia przypisywanych jej cech.

Te same czynniki mają decydujące znaczenie również w drugiej fazie przedstawionego spotkania. Wypełniające go fakty pokazane są teraz jako konsekwencja spełnionej miłości i epifanii ukrywanego przed Anchizesem bóstwa Afrodyty. Następują kolejno: dość szeroka informacja o zaśnięciu bohatera i cudownym przeobrażeniu Afrodyty (w. 168—176), dramatyczne przedstawienie połączonego z przebudzeniem momentu epifanii (w. 177—184), sygnalizowane w komentarzu narratora i bezpośredniej wypowiedzi — przerażenie bohatera (w. 182—190) oraz wybiegające w przyszłość długie przemówienie Afrodyty, w którym poza wzmianką o narodzinach syna założyciela dynastii (w. 196—199), w świetle długiej dygresji o dwu mitycznych członkach rodu (w. 200—238) znajduje miejsce refleksja nad losem Anchizesa jako śmiertelnego człowieka oraz nad jej własnym „upadkiem i zaślepieniem”. Refleksja ta stanowi wyraźne nawiązanie do wprowadzonej na wstępie motywacji. Jest jej logiczną konsekwencją. Z uświadomionym „upadkiem” bogini łączy się skierowana na pożegnanie do Anchizesa prośba o zachowanie tajemnicy i związana z tym dygresja o nimfach jako przyszłych piastunkach poczętego syna. Chociaż są to zapewne nieprzebrzmiałe jeszcze echa legendy rodowej, wykorzystał je poeta na płaszczyźnie mitologicznej jako ilustrację ironii „wszechwładzy” Afrodyty. Dłuższa dygresja na temat życia nimf, które ukazane zostały jako istoty pośrednie między bogami i ludźmi, jest poza tym ważnym ogniwem w rozwinięciu towarzyszącego głównemu tematowi aspektu przemijania i starości.

Resumując powyższe uwagi można stwierdzić, że zgodnie z zapowiedzianym w inwokacji tematem zasadnicze znaczenie dla konstrukcji całego utworu i poszczególnych jego elementów posiada związany organicznie z naturą bóstwa Afrodyty motyw potęgi miłości fizycznej i jego zar-

tobliwe wykorzystanie jako motoru postępowania obojga bohaterów. Wymowny jest przy tym fakt, że centralną pozycję w hierarchii przedstawionych zdarzeń zajmuje sprawa fizycznego zbliżenia Afrodyty — jako pokonanej własnym orężem bogini miłości, i Anchizesa — jako śmiertelnego człowieka.

Niemalą rolę w prezentacji zdarzenia na tej właśnie płaszczyźnie odgrywa część wstępną, która stanowi jego mitologiczne uzasadnienie i końcowa część refleksyjna, gdzie zapowiedziane są odpowiadające temu uzasadnieniu konsekwencje. Kompozycyjna trójdzielność utworu łączy się więc w tym wypadku z podjętą przez poetę próbą rozwinięcia i adaptacji szcztkowej legendy rodowej według głównych założeń epickiego hymnu.

Wspomniana trójdzielność, jako cecha właściwa dla kompozycji wielu scen *Iliady* i *Odysei*¹⁸, jest charakterystyczna również dla budowy niektórych mniejszych części *Hymnu do Afrodyty*. Na trzy części rozpada się wstęp (inwokacja, dygresja o przeciwniczkach Afrodyty, jej władza nad bogami); rzucająca się w oczy jest dalej trójdzielność wspomnianej dygresji o Atenie, Artemidzie i Hestii; trzy części widoczne są w powitalnym przemówieniu Anchizesa oraz w pierwszym przemówieniu Afrodyty.

Hymn do Afrodyty, odziedziczył jeszcze jedną charakterystyczną dla eposu homeryckiego właściwość w zakresie kompozycji — g e o m e t r y z a c j ę¹⁹. Nietrudno w świetle przeprowadzonej analizy zauważyć, że rozbudowanemu wstępowi odpowiada tak samo rozbudowane zakończenie, dygresji o trzech boginiach — dygresja o Ganimesesie, Tithonosie i nimfach, zapowiedzianej karze Afrodyty — uświadomienie upadku, apostrofie w inwokacji — końcowa apostrofa do bóstwa. Właściwość ta daje wrażenie jakiegoś wewnętrznego ładu, harmonii, chciałoby się powiedzieć — artystycznej logiki. Stanowi o zwartości kompozycyjnej utworu.

W kategorii estetycznej można by rozpatrywać również funkcję charakterystycznych dla utworu dygresji, wprowadzanych pozornie na zasadzie skojarzenia. Mogą one bowiem być wyrazem trafnie przez poetę odczuwanego ubóstwa zdarzeń składających się na akcję utworu, które w ten sposób uzupełnia i urozmaica. Jeśli zauważymy, że w tych właśnie dygresjach dzieli się ze słuchaczami pewnego rodzaju „nowinkami” mitologicznymi (Hestia, Tithonos, dryjady), staje się jasne, że chodzi

¹⁸ Na tę zasadę kompozycyjną w odniesieniu do homeryckiego eposu zwrócił baczniejszą uwagę E. Drerup, *Homerische Poetik*, Würzburg 1921, s. 438 nn.

¹⁹ Zob.: C. H. Whitman, *Homer and the Heroic Tradition*, Cambridge 1967, s. 87—101, a zwłaszcza s. 249—284.

mu o wzbudzenie dodatkowego zainteresowania. Dygresje te, jak wykazała analiza, służą poza tym do rozwinięcia „ponadczasowego” tematu i są jeszcze jednym dowodem łączenia techniki homeryckiej z hezjodejską.

AKCJA I FABUŁA

Ziarnem, z którego wyrasta fabuła homeryckiego *Hymnu do Afrodyty*, jest znany z eposu bohaterskiego mit o boskim pochodzeniu Eneasza jako protoplasty królewskiego rodu, a więc — mit o charakterze genealogicznym. Osnuta na nim opowieść oparta została na innych jednak niż epos genealogiczny założeniach i wbrew pozorom nie może zyskać miana świeckiej rapsodii epickiej. W świetle przeprowadzonej analizy stało się widoczne, że rodowa legenda Eneadów wykorzystana została jedynie jako pretekst do stworzenia poetyckiej wizji spotkania przyszłych rodziców Eneasza. Opowiedziana od samego początku (cecha wspólna z eposem cyklicznym) historia ich miłości, z której miał się narodzić trojański królewicz, wypełnia całą tzw. „epicką część” *Hymnu*. Nie moment narodzin Eneasza, lecz zgodnie z konwencją gatunkową *Hymnu* postać tytułowej bohaterki i natura jej bóstwa stają się jednak czynnikiem decydującym o strukturze opowiadania. Podstawowe znaczenie dla konstrukcji fabuły posiada zwłaszcza ten fakt, że Afrodyta została ukazana jednocześnie w podwójnej roli: jako symbol i jako ofiara miłości. Ten moment stanowi motoryczną siłę akcji i w wielkim stopniu decyduje o charakterze opowiadania. Na tej płaszczyźnie następuje też zawiązanie węzła dramatycznego: jako symbol i szafarka miłości, Afrodyta skłania wszystkich bogów (w tej liczbie również samego Zeusa) do poniżających dla nich związków z ludźmi. Zeus zaś w rewanżu, zgodnie z hezjodejskim poglądem, iż „oszukać się nikomu bezkarnie nie pozwoli” — pragnie ją poskromić i sprawia, że ona też musi wejść w związek ze śmiertelnym człowiekiem stając się ofiarą własnej „potęgi”. Oparty na racjonalnych przesłankach konflikt Afrodyty z Zeusem wynika z natury jej bóstwa. Konflikt ten stanowi zaś „siłę napędową” akcji i podstawę dla zawiązania węzła dramatycznego. Należy podkreślić, że wątek fabularny nie kończy się na samej zapowiedzi narodzin syna. Akcja utworu wygasa dopiero w momencie, gdy Afrodyta zyskała pełną świadomość, że została pokonana swym własnym „orężem” i podzieliła los pozostałych mieszkańców Olimpu tracąc w ten sposób nad nimi moralną przewagę.

Historia miłości Afrodyty i Anchizesa nie jest zatem pokazana jako proste rozwinięcie motywu genealogicznego. Według wyraźnej koncepcji

poety została przekształcona w opowieść o „poskromieniu” Afrodyty. Motyw „poskromienia” stanowi podstawę zawiązania akcji i powraca dla zaznaczenia jej rozwiązania. Nie tylko wyznacza ramy wątku, lecz łączy go ściśle z osobą bohaterki tytułowej. Staje się odbiciem podwójnej pozycji bogini, ukazanej jednocześnie — jak już podkreślaliśmy — jako symbol miłości i jako jej ofiara. Koncepcja żartobliwego potraktowania związku bogini z Anchizeselem jako swoiście rozumianej „kary” za „czyzny” wynikające z natury jej bóstwa, nie mieści się już w ramach mitu genealogicznego, a taka właśnie koncepcja posiada podstawowe znaczenie dla zawiązania i rozwoju akcji.

Związek z eposem homeryckim i hezjodejskim w strukturze wątku fabularnego nie ogranicza się bynajmniej do wykorzystanego w wyżej wzmiankowany sposób mitu o boskim pochodzeniu Eneasza. Dokonując analizy utworu mogliśmy znaleźć analogie tematyczne dla każdego niemal epizodu *Hymnu*. Na szczególną uwagę zasługują zbieżności ze znaną sceną *Iliady*, sceną „Oszukania Zeusa”. Nie ulega wątpliwości, że inspirację dla poetyckiego rozwinięcia motywu miłości Afrodyty i Anchizesa znalazł twórca *Hymnu* właśnie w wykorzystanej po mistrzowsku przez Homera legendzie religijnej o miłosnym związku olimpijskiej pary na łonie dzikiej przyrody idajskiej. Można nawet powiedzieć, że fabuła *Hymnu do Afrodyty* oparta jest na połączeniu dwu odmiennych genetycznie motywów: genealogicznego i religijnego, echem którego — wspomniana scena miłości Zeusa i Hery na Idzie. W ogólnych zarysach został zachowany nawet ten sam schemat konstrukcji fabularnej. W obydwu wypadkach boginie dokonują najpierw toalety, sposobią się do podróży, przybywają na Idę, by wznieść pożądanie u zaskoczonych niespodziewaną wizytą kochanków. Jedna i druga bogini, usprawiedliwiając swoje przybycie na Idę, kłamią, wymieniają fikcyjne powody. Tworzona przez nie fikcja w obydwu wypadkach oparta jest na tym samym motywie — γάμος. Przesadne wyznanie uczucia przez Anchizesa znajduje wzór w wyznaniu Zeusa. Opis kwietnego dywanu zastąpiony jest przez detaliczny opis pasterskiego łoża. Kulminacyjnym punktem spotkania jest związek miłosny poprzedzony opisem udawanego zawstyżenia bogiń. Wykorzystany do zmiany kierunku akcji *Iliady* motyw uśpienia Zeusa znalazł odbicie w ekspresywnie opisanym uśpieniu Anchizesa. W obydwu wreszcie wypadkach obudzeniu towarzyszy trzeźwa ocena sytuacji i zasadnicza zmiana postawy wobec żony czy kochanki.

Powyższy schemat autor *Hymnu* oczywiście przekształca i uzupełnia stosownie do nowej sytuacji, innych bohaterów opowiadania, innej motywacji ich postępowania, innych założeń gatunkowych i odmiennych już nieco tendencji stylistycznych epoki. W *Iliadzie* scena ta jest

podporządkowana nadrzędnej akcji poematu, w *Hymnie* stanowi główną i centralną część jego struktury fabularnej.

Rzecz znamienna, że do uzupełnienia homeryckiego schematu wykorzystuje poeta takie motywy i obrazy, które ewokują, stanowią nawiązanie lub aluzję do najbardziej charakterystycznych scen, zwyczajów i wyobrażeń epickiego świata. Widzieliśmy to zwłaszcza bardzo wyraźnie w scenie powitania Afrodyty przez Anchizesa (nawiązanie do dworskiego powitania Nauzykai przez Odysa) czy w fikcyjnej prezentacji bohaterki. Opowiedziana przez nią historia, zbudowana na tej samej zasadzie maski i prawdopodobieństwa co i podstęp przybywającego na Itakę Odysa, bazuje na realiach zaczerpniętych z bardziej znanych scen homeryckiego eposu. Afrodyta przedstawia się przecież jako córka króla Frygii, podobnie jak Odys synem króla Krety. Została porwana przez Hermesa z chóru tańczących w orszaku Artemidy dziewcząt podobnie jak Polimele, matka jednego z wodzów Myrmidonów (*Il. XVI* 179—192). Nie można tego jednak uważać za wyraz epigonizmu i świadectwo ograniczonej inwencji twórczej poety. Jak wykazała analiza, jest to w większości wypadków wynik konwencji literackiej epoki bądź celowy zabieg stylistyczny. Wspomniane przykładowo realia funkcjonując na zasadzie aluzji wzmocnionej niejednokrotnie cytatem, poszerzają ramy przedstawianego świata o ewokowaną rzeczywistość i przyczyniają się do wzmocnienia ekspresji wypowiedzi.

Istniejące w strukturze tworzywa fabularnego analogie z eposem homeryckim i hezjodejskim wskazują na żywą w tym czasie, gdy powstał utwór, praktykę rapsodów i każą przypuszczać, że jest on owocem tej praktyki. Autor *Hymnu* nie tylko bowiem sam zdradza dobrą znajomość poematów Homera i Hezjoda, lecz zakłada ją u swych odbiorców. Wydaje się, że ze względu na takiego właśnie odbiorcę, który zna wspomniane poematy z licznych recytacji rapsodów, dokonuje poeta kontaminacji, uzupełnień i innych przeróbek epickich obrazów, mitów etc., rozwiązuje zauważone sprzeczności natury teologicznej i teogonicznej (motyw Hestii i Hery), szuka w starym świecie epiki nowych aspektów i nie zauważonych dotąd możliwości. Z tego samego względu sięga do nie wykorzystanych jeszcze przez epicką poezję motywów i wierzeń współczesnego folkloru. Słowem — chce słuchaczowi zaprezentować nową rzeczywistość, bo w indywidualnym, nowym ujęciu, bo uzupełnioną nieznanymi mu szczegółami.

Czerpiąc obficie z utrwalonej w eposie tradycji bohaterskiej, przejmując epickie tworzywo językowe i fabularne, opiera poeta strukturę opowiadania na nieepickich zgoła zasadach konstrukcyjnych. Podobnie jak w innych *Hymnach homeryckich*, ważną funkcję w rozwoju nar-

racji pełni np. zatajenie bóstwa bohaterki i następnie jego epifania. Epifania, która jest jednym z najbardziej charakterystycznych składników struktury fabularnej hymnów opartych na legendzie kultowej, stanowi i w tym wypadku zwrotny punkt akcji, decyduje o kierunku, rozwoju i kształcie narracji w dalszej części utworu. W zasadniczy sposób wpływa bowiem na zmianę postawy Anchizesa i umożliwia wprowadzenie dramatycznego momentu rozpoznania. Nie jest jednak połączona tak, jak w *Hymnie do Apollona, Dionizosa czy Demetry*, z fundacją kultu.

Również zgodnie z konwencją gatunkową dostrzegalną w innych epickich *Hymnach homeryckich*²⁰, opowiadanie, poprzez które rozwijany jest wątek fabularny, służy pośrednio do wyjaśnienia etiologii niektórych przydomków kultowych i epitetów bogini. Zgodnie z zawartą w nich treścią konstruowana jest niejednokrotnie postawa bohaterki²¹, opisywany jej wygląd²², strój, podkreślany związek z miejscem kultowym²³.

Narrator wykorzystuje każdą niemal okazję, która w ramach przedstawianej rzeczywistości pozwala w sposób bezpośredni lub aluzyjnie nawiązać do jakiegoś aspektu bóstwa tytułowej bohaterki utworu. Co więcej, te właśnie aspekty często decydują o dokonanym doborze, układzie i zorganizowaniu poszczególnych elementów wspomnianej rzeczywistości literackiej.

Resumując należy stwierdzić, że również w strukturze wątku fabularnego *Hymn do Afrodyty* posiada sporo cech, które są charakterystyczne dla innych *Hymnów homeryckich*, mimo że u podstaw tego wątku leży zupełnie świecki mit genealogiczny, mimo że z epickiej też tradycji przejmując poeta tworzywo językowe i fabularne. Przekształca je bowiem i organizuje w nową całość w oparciu o gatunkową konwencję hymniczną, a ściślej w oparciu o żartobliwe wykorzystanie tej konwencji.

²⁰ O tej tendencji w *Hymnie do Hermesa* pisałem w artykule: *Liryzacja epepi na podstawie analizy strukturalnej homeryckiego Hymnu do Hermesa*, „*Meander*”, XVIII (63), z. 7—8, s. 321—338.

²¹ Jako φιλομειδής (w. 49) śmieje się z bogów, których skłoniła do miłości z ludźmi. W związku z przydomkiem Κύπρις (w. 2) wyeksponowany jest Cypr (w. 58—62).

²² Zgodnie z epitetem πολύχρυσος (w. 1) przyozdabia się złotem (w. 65). Jej wygląd widziany oczami Anchizesa przypomina, że jest ona boginią piękności (w. 84—90).

²³ W wierszach 58—62 eksponuje poeta Cypr za pomocą specjalnych środków wyrazu takich jak: anaforyczne powtórzenie na początku w. 58—59 przyimka ἔς Κύπρον i trzykrotne powtórzenie przysłówka ἐνθα, przy czym dwukrotne na początku w. 60—61. Dominantą opisu czyni poza tym rozchodzącą się wokół woń spalanych na ołtarzu kadzideł.

KONCEPCJA I STRUKTURA POSTACI

Jaka jest koncepcja tytułowej bohaterki *Hymnu*, jaką funkcję pełni jej postać i jakie zajmuje miejsce w strukturze utworu, zmuszeni już byliśmy najogólniej zaznaczyć, mówiąc o charakterze i realizacji tematu, następnie o akcji i o fabule. Podkreślaliśmy, że zgodnie z konwencją gatunkową, Afrodyta — jako główna bohaterka interesującego nas *Hymnu* — jest czynnikiem nadrzędnym, spinającym wszystkie ogniwa fabuły, czynnikiem, który łączy w organiczną całość wszystkie elementy opowiadania, decyduje o jego rozwoju i kształcie.

Anchizes, jej jedyny literacki partner i przedstawiciel świata śmiertelnych, mimo że uczestniczy w tych samych co i ona zdarzeniach, pełni wyraźnie drugorzędną rolę jako ich konstrukcyjny czynnik. Decydujące, jak kilkakrotnie podkreślaliśmy, znaczenie dla struktury całego utworu posiada fakt, że Afrodyta jest równocześnie ukazana jako: 1. symbol potężnej władzy nad całym ożywionym światem, 2. jako ofiara wyznaczonej przez tę władzę swej boskiej natury. O ile pierwszy czynnik wskazuje na przynależność gatunkową utworu do grupy hymnów, drugi zdaje się w tym samym stopniu wskazywać na humorystyczne wykorzystanie tejże konwencji gatunkowej.

W oparciu o przeprowadzoną analizę można również rozstrzygnąć dyskusyjną w dotychczasowej literaturze przedmiotu kwestię, czy narysowany w utworze portret Afrodyty jest kalką obrazu anatolijskiej bogini Kybele. Przypomnijmy sobie w tym celu charakterystykę bezpośrednią, jaka znajduje odbicie w komentarzu odautorskim.

Do określenia bogini korzysta poeta z następujących epitetów:

1. πολύχρυσος tylko w zwrocie: ἔργα πολυχρύσου Ἀφροδίτης (w. 1, 9) i χρυσέη (w. 93)
2. Κύπρις gen. Κύπριδος (w. 2)
3. εὐστέφανος Κυθερείη (w. 6 i 175 w gen., w. 287 w dat.)
4. φιλομμειδῆς Ἀφροδίτη (w. 17, 49, 56, 65, 155)
5. Διὸς θυγάτηρ Ἀφροδίτη (w. 81, 107, 191)
6. θεά (w. 143) — ὡς εἰποῦσα θεὰ γλυκὸν ἡμερον ἔμβαλε θυμῷ
7. δῖα θεάων (w. 172)
8. θεά, Κύπριτο ἐκτιμένης μεδέουσα (w. 292).

Ad 1. Epitet πολύχρυσος w tym samym zwrocie występuje u Hez. Op. 521. Poza tym jako epitet Afrodyty nie używany. Jest potraktowany, zdaje się, jako oboczność najczęściej spotykanego u Homera i w poezji epickiej jej przydomka χρυσέη, który w *Hymnie* jest tylko raz użyty w w. 93.

Ad 2. Przydomkiem tym nawiązuje poeta wyraźnie do wątku Eneasza w V ks. *Iliady*, gdzie użyty jest czterokrotnie zamiast imienia bogini. Więcej nie używany, łączy się z jej ośrodkiem kultowym na Cyprze, szerzej wspomnianym w w. 58—62 i w pieśni Demodoka (*Od.* VIII 363—365).

Ad 3. Najprawdopodobniej pod wpływem pieśni Demodoka, z której przejęty został opis toalety Afrodyty na Cyprze, i gdzie obok dwukrotnego użycia tego epitetu (w. 288 i 267) pojawia się sformułowanie cytowane pod nr 5 (w. 308) i pod nr 4 (w. 362). Określenie to zna również Hezjod, *Th.* 196. W *Iliadzie* nie ma go.

Ad 4. Epitet wyraźnie homerycki. W *Iliadzie* i *Odysei* pojawia się również w tych scenach, z którymi *Hymn do Afrodyty* ma inne punkty styczności, np. *Il.* III 424; V 375; XX 40; *Od.* VIII 362; Hezjod nadaje mu inny sens łącząc go z legendą na temat narodzin Afrodyty z piany morskiej powstałej po okaleczeniu Uranosa, *Th.* 200.

Ad 5. W przeciwstawieniu do wzmiankowanej powyżej legendy hezjodejskiej, która znalazła np. pełny wyraz w *Hymnie VI*, tutaj, podobnie jak we wspomnianych scenach *Iliady* i *Odysei* (*Il.* III 374; V 131, 312, 820; *Od.* VIII 308), Afrodyta nazwana jest trzykrotnie córką Zeusa.

Ad 6. Cały wiersz brzmi identycznie jak *Il.* III 139.

Ad 7. Częsty w *Iliadzie* i *Odysei* zwrot odnośnie do różnych bogiń.

Ad 8. Parafraza omówionego w punkcie 2 epitetu kultowego Afrodyty.

Jak widzimy, wszystkie epitety i przydomki, używane przez poetę, mieszczą się i dokładnie niemal wyczerpują listę używanych w *Iliadzie* i *Odysei* określeń postaci Afrodyty. Wyjątek stanowi cytowane w punkcie 1., które jest bezpośrednio związane z Hez. *Op.* 521. Na uwagę zasługuje zaś trzykrotne nazwanie Afrodyty córką Zeusa, co nie tylko wskazuje, że poeta opowiada się i przyjmuje wersję homerycką, nie hezjodejską na temat jej narodzin, lecz jednocześnie przekreśla możliwość jej identyfikowania z Kybele. Nie wyklucza jednak ewentualności kontaminacji.

Dokonując analitycznego opisu całego utworu mogliśmy się poza tym upewnić, że konstrukcję fabularną buduje poeta w oparciu o przypisywane Afrodycie cechy w systemie greckiej religii i mitologii. Jako grecka bogini miłości „rozpala słodką żądzę wśród bogów”, „ujarzmia ludzi” i sprawuje swą specyficzną władzę nad całym ożywionym światem. Podobnie jak w eposie homeryckim dokonuje tego za pomocą „namowy” (πάρφασις, ὀαριστός), „oszustwa” (ἀπαταί), „słodkiej żądz” (γλυκὺς ἴμερος). Por.: *Il.* XIV 216 nn.

W takie cechy wyposażona natura jej bóstwa stwarza podstawy do

racjonalnego uzasadnienia jej związku z Anchizem w ramach epickiego obrazu świata bogów. Jako bogini miłości i symbol kobiecego wdzięku staje przed idajskim pasterzem. Dysponując właściwościami swej boskiej natury skłania go do miłości. Scena spotkania wzorowana jest na „Dios apate”. Fakt, że jest kochanką Anchizesa, nie musi być kopią miłości Kybele i Attysa. Znany jest przecież Homerowi i Hezjodowi w formie mitu genealogicznego. Całe jej fikcyjne przemówienie, w którym przedstawia się jako królowna frygijska, oparte jest wyłącznie na motywach nawiązujących do znanych scen *Iliady* i *Odysei*. Jego pierwszym celem jest wprowadzenie w błąd Anchizesa. Nakreślona tam charakterystyka pomyślana jest jako zaprzeczenie właściwej osobowości bogini. W takim kontekście jej frygijskie pochodzenie nie może chyba być brane pod uwagę w sensie dosłownym. Po epifanii uspokaja przerażonego Anchizesa i zapewnia, że nie spotka go żadna kara z jej strony. Jedynie za chępcie się tym związkiem grozi mu, a raczej ostrzega przed „piorunem Zeusa”, co całkowicie mieści się w systemie greckiej mitologii i znajduje analogie w eposie homeryckim. Jest poza tym aluzją do znanej z późniejszych źródeł tradycji o śmierci Anchizesa i — jak się zdaje — nie ma nic wspólnego z losem kochanka Kybele.

W kontekście utworu inne, niż mu się zwykle przypisuje, uzasadnienie posiada również opis wędrowki bogini wśród łazących się do niej dzikich zwierząt na Idzie. Opis ten stanowi zaś podstawę wspomnianej identyfikacji Afrodyty z Kybele. Pokazana jest tam przecież, zgodnie z realizowaną konsekwentnie koncepcją, jako bogini miłości. Opis ten jest rozwinięciem wprowadzonego w inwokacji motywu jej władzy nad światem zwierzęcym. Podstawę dla jego rozwinięcia może stanowić poza tym epitet *Idy* i zawierający analogie językowe opis dzikich zwierząt strzegących domostwa Kirki w *Odysei*. Chociaż nie można w tym wypadku całkowicie wykluczyć echa jakiegoś opisu Wielkiej Macierzy, to jednak trzeba mieć na uwadze fakt, że powyższy epizod nie jest sprzeczny z narzucającą się koncepcją Afrodyty jako greckiej bogini i że znajduje analogie w eposie homeryckim.

Za tym, że poeta traktuje Afrodytę jako boginię należącą do pantheonu greckiego Olimpu, przemawia w nie mniejszym stopniu pojawiający się w tle przedstawianego świata pełny niemal komplet bogów olimpijskich. We wstępnej części utworu trzy boginie zostały przedstawione jako symbole czystości i przeciwniczki Afrodyty. Aretologia Artemidy i Ateny zgodna jest z homerycką i hezjodejską koncepcją, a wprowadzona tu po raz pierwszy postać Hestii zaprezentowana została w sposób czysto hezjodejski. Zgodnie z hezjodejską koncepcją został nakreślony również w tym micie Zeus — jako bóg ustanawiający po-

rządek świata i rozdzielający innym nieśmiertelnym ich funkcje. Postać Zeusa, pokazana następnie zgodnie ze stworzonym przez epikę obrazem jako igraszka w rękach Afrodyty, wykorzystana jest do racjonalnego uzasadnienia rozwiniętego w utworze wątku. Prezentowane w *Hymnie* zdarzenia są więc, podobnie jak w *Iliadzie*, „spełnianiem się jego woli”. Osoba Zeusa trzykrotnie powraca w końcowym przemówieniu Afrodyty: w przypowieści o Ganimesie — porywa pięknego młodzieńca na podczaszego bogów i wynagradza jego ojca podarowaniem boskiego zaprzęgu (historia opowiedziana wg V pieśni *Iliady*); w dygresji na temat Tithonosa — spełnia życzenie Jutrzenki i obdarowuje nieśmiertelnością jej kochanka. Wymieniony jest wreszcie jako stróż boskich tajemnic i ustalonego porządku świata, gdy przed jego piorunem Afrodyta ostrzega Anchizesa.

W niejasnej z religijnego punktu widzenia sytuacji ukazani zostali Posejdon i Apollon — jako zalotnicy Hestii. Chodziło w tym wypadku, jak wykazano w analizie, przede wszystkim o podkreślenie rezygnacji bogini z tak wspaniałych ofert matrymonialnych. Apollon jako „z dała godzący łucznik” wspomniany jest poza tym w żartobliwie potraktowanym zaklęciu Anchizesa (w. 150).

W podobnych funkcjach jak w eposie homeryckim pojawia się również Hermes. Jako posłaniec bogów miał obwieścić królownie frygijskiej ich wolę i porwać ją z grona tańczących w chórze Artemidy dziewcząt. On też w przypowieści o porwaniu Ganimesa miał z polecenia Zeusa wyjaśnić Trosowi sprawę zniknięcia syna i obwieścić wolę najwyższego boga.

Wszystkie niemal boginie olimpijskie wymienia Anchizes witając kurtuazyjnie przybyszkę. Afrodyta jest tu wymieniona wśród Charyt i nimf oraz takich bogiń jak Latona, Artemida, Atena i Temida.

Na zakończenie niniejszego przeglądu należy jeszcze zwrócić uwagę na stosunek narratora do przedstawianego świata bogów. Poza jedną Hestią, która zresztą nie wchodzi do grona bogów homeryckich, pozostałe bóstwa, o których szerzej mówi się w *Hymnie*, nie zostały potraktowane zbyt serio i z namaszczeniem, jakiego gotowi byśmy byli się spodziewać sądząc po przynależności gatunkowej utworu. W celach wyraźnie humorystycznych wykorzystuje poeta zwłaszcza ich związki ze śmiertelnymi ludźmi, nie oszczędzając również samego Zeusa. W kategorii ironii losu i kary przedstawia też związek Afrodyty z Anchizesem. Nie można jednak zgodzić się z opinią, że jest ona przedstawiona jako „vulgivaga”, chociaż w jej obrazie dałoby się odnaleźć sporo cech wielkiej arystokratki jońskiej.

Najogólniej biorąc trzeba powiedzieć, że świat bogów w swej kon-

cepcji nie odbiega daleko od ich homeryckiej i — szerzej — epickiej wizji. Co więcej, na niej niemal wyłącznie bazuje i ona w głównej mierze stanowi podstawę do wprowadzenia szeregu momentów humorystycznych i żartobliwej atmosfery, zwłaszcza we wstępnej części *Hymnu*.

Dla dopełnienia niniejszego obrazu warto jeszcze zwrócić uwagę na ujęcie, w jakim przedstawia poeta postacie ludzkie. Najbardziej uderzająca jest niewątpliwie tendencja do traktowania ludzi niemal wyłącznie w aspekcie przemijania i śmierci. Znalazło to przede wszystkim odbicie w częstym, a nawet bardzo częstym, użyciu epitetu *καταθνητοί* „śmiertelni”. Epitet ten w tym stosunkowo krótkim utworze pojawia się dwunastokrotnie. Poza tym ludzie kilkakrotnie nazywani są wprost „śmiertelnikami”. Jeśli zważymy, że przy określeniu bogów dominuje równie często używany epitet *ἀθάνατοι*, *ἄμβροτοι* i że określenia te zazwyczaj są sobie przeciwstawiane, staje się oczywiste, iż aspekt śmiertelności jest dla poety głównym i jedynie ważnym kryterium wyróżniającym bogów od ludzi. Wyeksponowany poprzez wspomniane epitety stanowi zarazem podstawę dla uwydatnienia paradoksu ukazywanego *in extenso* spotkania samej bogini miłości ze śmiertelnym pasterzem i złączonej z tym ironii jej władzy. Świadomość tego paradoksu jest najbardziej dynamicznym motywem wątku fabularnego. Decyduje przecież o zawiązaniu węzła dramatycznego i w sposób zasadniczy wpływa na przebieg, charakter i wymowę ideową przedstawionego zdarzenia. Wyznacza problematykę końcowego przemówienia Afrodyty prowadząc ją do uświadomienia ironii własnego losu, do uświadomienia upadku i utraty dotychczasowej przewagi nad innymi niebianami.

Trzymany przed oczami odbiorcy za pomocą powtórzeń wspomnianych epitetów aspekt przemijania i wieczności znalazł odbicie i szersze rozwinięcie w nakreślonych sylwetkach bohaterów trojańskich: śmiertelnego Anchizesa, nieśmiertelnego, lecz starzejącego się bez końca Tithonosa oraz obdarzonego przez Zeusa boskimi cechami nieśmiertelności i wiecznej młodości Ganimedesza. Analiza wykazała, jak mocno te właśnie cechy bohaterów zostały zaakcentowane w końcowym, refleksyjnym przemówieniu Afrodyty. Wszystkich trzech cechuje poza tym boska niemal uroda. Są — *ἀγχιθεοὶ δὲ μάλιστα* [...] *εἶδος τε φύην* (w. 200), Anchizes — *δέμας ἀθανάτοισι εἰκίως* (w. 55), *θεῶν ἄπο κάλλος ἔχων* (w. 77). Ze względu na urodę, Zeus porywa Ganimedesza (w. 202—203). Tithonos jest — *ἐπιείκελος ἀθανάτοισι* (w. 219).

Podobnie jak aspekt nieśmiertelności, przemijania i śmierci, którego najlepszą ilustracją stanowią przytoczone we wspomnianym przemówieniu Afrodyty przypowieści o Ganimedesie, Tithonosie i hamadryjadach, tak też boska uroda mitycznych bohaterów trojańskich pozostaje w orga-

nicznym związku z tematem utworu i jego centralnym motywem miłości fizycznej bóstwa i człowieka. Oba powyższe, najbardziej uderzające aspekty bezpośredniej i pośredniej charakterystyki bohaterów są wynikiem specyficznego, lecz ściśle złączonego z charakterem opowiadania i konwencją gatunkową hymnu patrzenia na nich poprzez relację do natury opiewanego bóstwa. Nie męstwo, sława czynów czy rycerski honor, lecz uroda i płynące stąd szczególne względy u bogów są w tym wypadku jedynie ważnymi wartościami. Dostrzega poeta krótkotrwałość tych wartości i wykorzystuje do ukazania dramatu Afrodyty i paradoksów, jakie tkwią w związkach „nieśmiertelnych” ze „śmiertelnymi”.

Ważną rolę w ukształtowaniu wszystkich wypowiedzi Anchizesa i określeniu jego reakcji podczas prezentowanego spotkania ze „strojną przybyszką” odgrywa dworskość. Ona leży u podstaw przesady, z jaką wita Anchizes przybywającą do jego szalasów dziewczynę (w. 92—106). Ona też usprawiedliwia — komiczne w kontekście wyeksponowanego porywu namiętności — staranne układanie szat zdejmowanych w pasterskiej łożnicy (w. 162—165). Wspomniana dworskość, jaką można odnaleźć w postawie Anchizesa i w atmosferze całego spotkania, wskazuje na związek autora *Hymnu* z tradycją homerycką.

Koncepcja postaci jest więc ściśle zharmonizowana z innymi strukturami utworu i stanowi ważne ogniwo zarówno w motywacji i kierunku rozwijanego wątku fabularnego, jak w ilustracji tematycznego motywu miłości, a zwłaszcza jej szczególnej odmiany — miłości między bóstwem i człowiekiem.

TENDENCJE STYLISTYCZNE

Mimo pozorów niewolniczego naśladownictwa homeryckiego eposu *Hymn do Afrodyty*, jak ujawniła przeprowadzona analiza, posiada odmienne ukształtowanie stylistyczne wskazujące na dekadenski okres twórczości epickiej i na jej poniekąd epigoniczny charakter. Mogliśmy np. obserwować, jak poeta na samym wstępie utworu bawi się wieloznacznością wyznaczającego temat słowa *ἔργα* powtarzając go sześciokrotnie w różnym kontekście i znaczeniu. Nie jest to bynajmniej wyraz ubóstwa językowego i nieporadności twórcy, jak często komentowano, lecz świadoma i wyrafinowana zabawa, pełna aluzji budzących u odbiorcy żądane przez poetę skojarzenia. Podobną „zonglerkę” słowami: *καταθνήτῳς — ἀθάνατος*, zmierzającą do wydobycia paradoksu tkwiącego w związkach bogów z ludźmi, widzimy nieco dalej, gdzie w ironiczny sposób pragnie poeta uzasadnić wprowadzenie wątku opowiadania opar-

tego na ośmieszonym motywie genealogicznym (w. 46 nn). Dokonując analizy *Hymnu* musieliśmy raz po raz podkreślać jawną tendencję poety do wygrywania paradoksalnych sytuacji, do wykorzystywania w tym celu epickich sformułowań i epitetów, do prowadzenia narracji w oparciu o paradoks i antytezę. Tendencja ta jest bardzo wyraźna, zwłaszcza w początkowej, afabularnej części utworu.

Do najbardziej charakterystycznych cech stylu *Hymnu do Afrodyty* należą zauważone od dawna i wytykane poecie jako przejaw „niedbalstwa i bez troski”²⁴ różnego rodzaju powtórzenia, które szerzej omówił i scharakteryzował na tle epickiego stylu H. N. Porter²⁵. Jak powszechnie wiadomo, powtórzenia występują również w obydwu epejach homeryckich. Mają one jednak inny zupełnie charakter. W epepei powtarzane są najczęściej w dosłownym brzmieniu przekazywane komuś przez drugą osobę polecenia, informacje, pewne stałe formuły w typowych scenach, jak np. na określenie wstającego dnia, rozpoczęcia bitwy, przy wprowadzeniu przemówień itp., oraz stałe formuły przy prezentacji bohaterów, ich tradycyjne epitety i stereotypowe określenia przedmiotów.

W omawianym *Hymnie* poza powtórzeniami niektórych tradycyjnych zwrotów i sformułowań dadzą się zauważyć również zupełnie nowe ich rodzaje. Wśród nich można wymieni ć wielokrotne powtórzenia pewnych słów i wyraż eń zespolonych semantycznie z głównym tematem utworu lub towarzyszącymi jego rozwinięciu motywami. Wolno je zatem nazwać tematycznymi²⁶. Do grupy tej należy np. wielokrotne powtórzenie sformułowania $\gamma\lambda\upsilon\kappa\acute{o}\nu\ \mu\epsilon\rho\omicron\nu$, dzięki czemu trzymany jest przed oczami odbiorcy jeden z głównych aspektów zapowiedzianego w inwokacji tematu. Tu też trzeba zaliczyć czternastokrotne użycie epitetu $\kappa\alpha\tau\alpha\theta\upsilon\eta\tau\acute{o}\varsigma$ i jego synonimu $\theta\upsilon\eta\tau\acute{o}\varsigma$, w związku z rozwiniętym w *Hymnie*, kontrastowym do centralnego tematu, motywem śmiertelności, który łączy się również bezpośrednio z charakterem bohaterów opowiadania (bogini-człowiek) oraz z intencją uwypuklenia paradoksu miłości bóstwa i człowieka.

Inny rzucający się w oczy typ właściwych *Hymnowi do Afrodyty* powtórzeń otrzymał od Portera nazwę „resumpcyjnych”, bo pojawia się w funkcji podsumowującej i niejako zamykającej w jednolite ramy tematyczne jakiś epizod utworu (zob. w. 1, 6, 7, 33, 45, 53). Dała się rów-

²⁴ Opierając się na opinii filologów niemieckich z końca XIX w. (zwłaszcza S u h l e, op. cit.) również H e i t s c h, op. cit., s. 37 uznaje je jako „einige Beispieler für die Sorglosigkeit und Unbekümmertheit”.

²⁵ Op. cit.

²⁶ Tamże, s. 251 nn.

niez zauważyć tendencją do powtarzania pewnych dźwięków i słów w tej samej pozycji heksametru dla podniesienia ekspresji opisu czy narracji przez powstałe w ten sposób anafory, paralelizmy, uwspółdźwięcznienia. Mogliśmy to obserwować np. w opisie toalety Afrodyty w jej pafijskiej świątyni na Cyprze. Przy zestawieniu z analogicznymi opisami toalety Hery w *Iliadzie* i Afrodyty w pieśni Demodoka w *Odysei*, na których niewątpliwie oparł się w tym wypadku autor *Hymnu*, uwidoczniła się najbardziej różnica między stylem opisu epickiego a tendencją stylistyczną omawianego utworu.

Należy zauważyć, że z podobną tendencją spotykamy się niejednokrotnie w obydwu poematach Hezjoda. Przypomnijmy choćby początek jego *Prac i Dni* z wielokrotnym powtórzeniem przysłowka βεβα (łatwo), z pięciokrotnym rymem w środku i na końcu wierszy, przy jednoczesnym nagromadzeniu antonimów; czy wiersze 352—356, gdzie ekspresję swej wypowiedzi podnosi Hezjod za pomocą gry słownej opartej na pokrewieństwie semantycznym i dźwiękowym. Podobne efekty foniczne uzyskuje też w znanym katalogu Nereid (*Th.* 240 n.). We wszystkich *Hymnach homeryckich*, podobnie jak w dziełach beockiego poety, uderza całkowity niemal brak rozbudowanych obrazów porównawczych, które są nieodłączną cechą stylu obydwu wielkich epepei.

Stylistyczny kształt omawianego utworu pozostaje w ścisłym związku z konwencją gatunkową epickiego hymnu. Współuczestniczy w wydobywaniu takich istotnych dla struktury hymnu aspektów, jak np. istoty bóstwa głównej bohaterki utworu, jej przydomków kultowych i epitetów, miejsca jej kultu, jego początków w Troadzie, epifanii bóstwa. W konwencji gatunkowej znajduje usprawiedliwienie podniosły ton wypowiedzi Anchizesa, opis zewnętrznego wyglądu bogini, atmosfera spotkania człowieka z boginią przed i po epifanii, czy wreszcie konstrukcja opisu i wypowiedzi bohaterów w oparciu o aluzje do przydomków i ugruntowanych w świadomości społecznej cech charakteru przedstawianej bogini.

JĘZYK HYMNU A TRADYCJA LITERACKA

Czynnikiem, który najmocniej wiąże omawiany utwór z epicką tradycją, jest niewątpliwie język. Wystarczy w tym miejscu przypomnieć, że na ogólną liczbę niespełna 300 wierszy stwierdzono w tym utworze 21 wierszy identycznych jak w *Iliadzie* lub *Odysei*²⁷, ponadto taką

²⁷ Dla porównania warto przypomnieć, jak stosunek ten wygląda w innych *Hymnach* większych: *H. Herm.* na ogólną liczbę 580 ww. identycznych jak u Hom.

liczbę homeryckich sformułowań i zwrotów, która w sumie mogłaby wypełnić około 160 heksametrów. Tylko 23 słowa *Hymnu* nie znalazły zaś potwierdzenia w obydwu poematach Homera²⁸. Nic więc dziwnego, że utwór ten wielu badaczy²⁹ uważało za „najbardziej homerycki” ze wszystkich poematów archaicznych, a niektórzy³⁰ nie wahali się nawet przypisać jego autorstwo Homerowi. Ostatnio badacze amerykańscy i angielscy, jak sygnalizowaliśmy na wstępie, powyższe zbieżności językowe próbują tłumaczyć wspólnym dla epiki i hymnów dziedzictwem tradycji literackiej i jednakową, opartą na ustnej improwizacji techniką tworzenia.

Przeprowadzona przez nas analiza, w której szczególną wagę przywiązywano do oświetlenia charakteru bogatej w utworze tradycji literackiej i jej roli w kształtowaniu jego struktury, przemawia za podtrzymaniem starszego poglądu, według którego wspomniane zbieżności są wynikiem mniej lub bardziej świadomego naśladownictwa Homera. Dały się bowiem odnaleźć sceny, motywy, wyobrażenia, sformułowania w eposie homeryckim i hezjodejskim, do których wprost nawiązuje, które przekształca i wykorzystuje autor *Hymnu* dla stworzenia nowej rzeczywistości literackiej. W trakcie analizy mogliśmy raz po raz sięgać po analogie ze sceny „Oszukania Zeusa”, z wątku Eneasza w *Iliadzie* (zwłaszcza rodowodu bohatera w pieśni V i XX), ze sceny spotkania Odysa z Nauzykaa, rozmowy Hermesa z Kirke, motywu przebrania i rozpoznania przybywającego na Itakę Odysa, czy chociażby pieśni Demodoka o miłostkach Afrodyty i Aresa. Charakterystyczny jest przy tym fakt, że w tych właśnie scenach odnajdujemy ogromną większość wierszy, zwrotów i sformułowań, których użycie w *Hymnie* ma, według opinii uczonych amerykańskich, być jedynie świadectwem ustnego komponowania tak poematów Homera, jak zachowanych pod jego imieniem *Hymnów*. Fakt, że zbieżności językowe towarzyszą analogiom tematycznym i przejmowanym z eposu motywom, że ich intensyfikację obserwujemy w scenach, dla których inspirację czerpał poeta wprost z *Iliady* i *Odysei*, wskazuje zarazem na pochodzenie tych zbieżności.

4 (1 : 145); *H. Dem.* 498 ww. — 8 (1 : 62), *H. Ap. Del.* 178 ww. — 7 (1 : 25), *Ap. Pyth.* 368 ww. — 37 (1 : 10); por.: Win d i s c h, op. cit., s. 67.

²⁸ Takich słów w *Hymnie do Hermesa* naliczono ok. 200, — do *Dem.* — 90, do *Ap. Del.* — 25, do *Ap. Pyth.* — 38; por.: Win d i s c h, loc. cit.

²⁹ Takim mianem obdarza go już E. Gro d d e c k, *Commentatio philologica de hymnorum Homericorum reliquiis*, Getynga 1786, s. 42. Uznając wysokie walory artystyczne utworu, jako „carmen Homeri nomine dignissimum” określa go również G. H e r m a n n, *Homeri Hymni et Epigrammata*, Leipzig 1806.

³⁰ Ze współczesnych badaczy tezę taką uzasadniał R e i n h a r d t, op. cit.

Formułowy charakter języka *Hymnu* jest wprawdzie faktem bezspornym i w świetle zestawionych przez Notopouloso obliczeń³¹ nie może podlegać dyskusji, wydaje się jednak, że należy traktować go nie jako przyczynę wspomnianych zbieżności, lecz jako ich skutek. Z samym założeniem techniki formułowej wiąże się przecież nierozdzielnie element wzorca. Znany jest powszechnie i nie wymaga w tym miejscu dowodzenia fakt, że poematy Homera były dość często recytowane przez zawodowych rapsodów i pamięciowe opanowanie znacznych partii eposu nie należało do rzadkości. O ile zatem wydaje się słuszna teza, że formularny styl *Iliady* i *Odysei* jest reliktem praktyki poetyckiej aoidów w typie Demodoka i Femiosa oraz ustnie przekazywanej przez wieki tradycji bohaterskiej, o tyle pogląd, że formułowy charakter języka *Hymnów homeryckich* jest również bezpośrednim wynikiem tej samej praktyki i tradycji, może budzić pewne zastrzeżenia. I to tym bardziej, że większość spośród zachowanych *Hymnów*, jak można wnioskować na podstawie świadectwa Tucydidesa³² i ich końcowej formuły, jako prooimia poprzedzały recytację epickich rapsodii³³. Skoro najczęściej recytowano pieśni Homera, nic dziwnego, że homeryckie sformułowania, motywy i obrazy mogły znaleźć bezpośrednie odbicie w poprzedzających tę recytację własnych twórcach rapsoda. Również w wypadku *Hymnu do Afrodyty* wyjaśnienia zagadkowych zbieżności z poezją Homera należy chyba szukać w rapsodycznej praktyce jego twórcy.

Na podstawie przeprowadzonej analizy można jednocześnie stwierdzić, że nie jest to niewolnicze, ślepe i bezmyślne naśladownictwo *Iliady* i *Odysei*, jak twierdzili niektórzy uczeni w minionym stuleciu. Podjęta próba uchwycenia strukturalnych właściwości (funkcyjności) tradycji literackiej w organizmie utworu wskazała na dystans i zrationalizowany stosunek do świata epiki heroicznej, na bliskie poezji lirycznej tendencje stylistyczne, na późniejszą nieco niż homerycką epokę.

Potwierdziły to również obserwacje właściwości językowych. Okazało się, że mimo pozorów niewolniczego naśladownictwa eposu, język *Hymnu* zdradza pewne tendencje, wskazujące na ten sam kierunek pro-

³¹ Zob. przypis 12.

³² Tucydides (III 104) omawiając święto Apollona na Delos cytuje wiersze 146 nn. (*Hymnu do Apollona*) i zaznacza, że pochodzą one ἐξ Ἀπόλλωνος προοιμίου.

³³ Charakterystycznym dla prooimion zakończeniem jest zwrot:

χαῖρε [...] αὐτὰρ ἐγὼ καὶ σεῖο καὶ ἄλλης μνήσοιμ' αἰοίδης

lub:

χαῖρε [...] σεῦ δ' ἐγὼ ἀρξάμενος μεταβήσομαι ἄλλον ἐς ὕμνον.

(h. 6, 10, 19, 25, 27—30). Tym sformułowaniem kończy się również analizowany utwór.

cesu rozwojowego, jaki można dostrzec już u Hezjoda. Wiele homeryckich formuł, słów i epitetów otrzymuje inne, nie notowane w *Iliadzie* i *Odysei* znaczenie, występuje w innych niż tradycyjnie połączeniach. Dla ilustracji sięgnijmy do kilku przynajmniej przykładów.

Oto używany w *Iliadzie* i *Odysei* epitet rzeki — διπετής (*Il.* XVI 174, *Od.* IV 477) odniesiony jest w *Hymnie* do ptaków — οἰωνούς τε διπετέας (w. 4). Epitet ἀδμητής (w. 82), odnoszony w *Iliadzie* wyłącznie do nieoswojonych z jarzmem zwierząt, użyty tu jest przy prezentacji bogini jako skromnej dziewczyny. Należy jednak zauważyć, że oboczna forma tego epitetu — ἀδμής — występuje dwukrotnie w tym samym kontekście w znanej poecie scenie spotkania Odysa z Nauzykaą (*Od.* VI 109, 228). W wierszu 291, zamiast tradycyjnego epitetu nieba — ἄστεροεις, wprowadza poeta określenie οὐρανὸν ἠνεμόεντα — używane zazwyczaj jako przydawka wysoko położonych, a w związku z tym „wietrznych” miast (np. Troi).

Używany powszechnie w *Iliadzie* epitet bogów — μακάρες (30 razy) występuje w wierszu 92 i 195, podobnie jak w *Odysei* X 299 i u Hez. *Th.* 33, *Op.* 136, 718, 730; samodzielnie w znaczeniu θεοί.

Przedziwne znaczenie przysłówka διαπρό (w. 114) zauważył już H. Suhle³⁴. Jego zdaniem, poeta używa tego przysłówka nie w zwykłym, etymologicznie uwarunkowanym jego znaczeniu, lecz dla „zabawy” i ze względu na metrum zamiast — διαμπερές. Takiego znaczenia nie mógł on nigdy posiadać w języku mówionym. Wysnuwa więc wniosek: „Censeo igitur iis demum temporibus hunc versum factum esse, quibus iam et vox »diapro« quasi mortua esset et voces Homericæ ludibria poetarum esse coepissent”³⁵.

W *Iliadzie* słowo ἑναυλος użyte w pieśni XVI 71 i XXIII 283, 312 wyraźnie posiada znaczenie: „koryto rzeki, potok”. Słowo to pojawia się dwukrotnie w *Hymnie* w sformułowaniu — κατὰ σκίοεντας ἑναύλους (w. 74, 124). Kontekst wskazuje, że trzeba je rozumieć jako „kryjówki”, siedziby. W zupełnie podobnym znaczeniu słowa tego używa Hezjod *Th.* 129 jako dopowiedzenia do οὐρεα μακρά.

W wierszu 65 i 162 używa autor *Hymnu* czasownika κοσμέειν, w znaczeniu „przyozdabiać się”, „stroić”. Czasownik ten jakkolwiek pojawia się w *Iliadzie* i *Odysei* kilkakrotnie (*Il.* II 554; III 1, 704) nie posiada tam nigdy tego przenośnego znaczenia. W tym samym znaczeniu, co w *Hymnie* występuje zaś dwukrotnie u Hezjoda, w opisie stworzenia pierwszej

³⁴ Op. cit., pod. za Heitsch, op. cit., s. 26.

³⁵ W niektórych kodeksach słowo to brzmi jako διά πρό i taką wersję przyjmuje oksfordzki wydawca *Hymnów* — Th. W. Allen. Jeśli przyjmiemy tę wersję, dyskusja powyższa traci podstawę.

kobiety (*Th.* 573, 586). Warto zaznaczyć, że nie jest to bynajmniej jedyna analogia językowa między tym opisem a *Hymnem*. Istnieje wymowne podobieństwo między w. 5 i *Th.* 582 oraz 29 i *Th.* 585 (w obydwu wierszach — καλόν z krótkim „a”). Jak dobitnie wykazał E. Heitsch³⁶ analizując w zwierciadle języka epickiego niektóre osobliwości i anomalie językowe *Hymnu*, ogniwiem pośrednim między poematami Homera i omawianym utworem, jest twórczość Hezjoda. W jego *Teogonii* znajduje np. wyjaśnienie niezwykła dla czasownika — ῥώμαι konstrukcja biernika wewnętrznego (w. 261): καί τε μετ' ἄθανάτοισι καλόν χορὸν ἔρρωσαντο.

Powyzsza osobliwość składniowa powstała wskutek połączenia dwu różnorodnych pod względem syntaktycznym elementów dwuwiersza z proemium hezjodejskiej *Teogonii*:

ἄκροτάτῳ Ἑλικῶνι χοροῦς ἐνεποιήσαντο
καλοῦς, ἱμεροέντας; ἐπερρώσαντο δὲ ποσσίν.

(w. 7—8)

Obserwacje właściwości językowych pozwoliły poza tym dokładniej ustalić datę powstania interesującego nas utworu. W ich świetle okazało się nie tylko, że pojawił się po Homerze, Hezjodzie i być może po *Hymnie do Apollona*, lecz najprawdopodobniej przed datowanym na koniec VII w. p. n. e. *Hymnem do Demetry*³⁷. Istnieje bowiem pewna liczba słów, wyrażań i sformułowań, które pojawiają się wyłącznie tylko w tych dwu utworach. Od dawna skłaniały one badaczy do ustalenia względnej chronologii obydwu hymnów. H. Suhle³⁸ i Abel³⁹ uznali na tej podstawie za młodszego *Hymn do Afrodyty*. Pogląd swój opierali na przeświadczeniu o wyższej randze poetyckiej *Hymnu do Demetry* i błędnym założeniu, że dobry poeta nie może być naśladowcą gorszego.

A. Gemoll⁴⁰ i pod jego wpływem Derevickij⁴¹ zwrócili uwagę, że wiersze 174—175 *Hymnu do Afrodyty* brzmią bardziej naturalnie i są stosowniejsze w kontekście tego utworu niż analogiczne sformułowania w *Hymnie do Demetry* (w. 189—190). Na tej podstawie przyjęli, że rów-

³⁶ Op. cit., s. 26 nn.

³⁷ W oparciu o kryteria archeologiczno-historyczne datują go w tym czasie Allen, Halliday, Sikes, op. cit., s. 112 n.

³⁸ Op. cit., s. 26 n. Bezpodstawność założeń i błędy w toku jego rozumowania wykazał już Porter, op. cit., s. 250.

³⁹ E. Abel, *Hymni Homerici*, Præge 1886, Præf. s. XVII nn., 53; por.: Gemoll, op. cit., s. 260.

⁴⁰ Tamże.

⁴¹ *Gomeričeskiye Gimny*, Charkov 1889, s. 152 n.

niez inne, właściwe tylko tym dwu utworom, wyrażenia są przejęte ze starszego *Hymnu do Afrodyty*.

Sprawie wspomnianych analogii jako wskaźnika chronologicznego poświęcił też nieco uwagi Heitsch. W oparciu o analizę gramatyczną i stylistyczną obydwu kontekstów dochodzi on do tych samych wniosków, co A. Gemoll. Uważa, że takie słowa, jak: εὐστρωτος (*H. Afr.* 157 = *H. Dem.* 285), καλυκῶπις (w. 284 = *H. Dem.* 8, 420), τιμάοχος, (w. 31 = *H. Dem.* 268) mają w *Hymnie do Afrodyty* charakter neologizmów, którego nie posiadają już w *Hymnie do Demetry*⁴². Sformułowanie κατ' ὄμματα καλὰ βαλοῦσα (w. 156 = *H. Dem.* 194) pasuje wyłącznie do sytuacji przedstawionej w *Hymnie do Afrodyty*, brzmi zaś zupełnie obco w kontekście *Hymnu do Demetry*. Należy dodać, że sformułowanie to jest użyte w *Hymnie do Afrodyty* w bardzo charakterystycznym punkcie opowiadania i posiada tam dużą siłę wyrazu. Było więc szczególnie łatwe do zapamiętania i frapujące do naśladownictwa.

Podobnie jak A. Gemoll, Heitsch uznaje za najbardziej wymowne w tym względzie zestawienie ww. 173—74 z ww. 188—89 *H. Dem.* Zauważa, że w *Hymnie do Demetry* podobnie jak w *Hymnie do Afrodyty* podmiotem w zdaniu καὶ ῥα μελάθρου κῆρε κάρη jest κάρη. Zdanie to wtrącone jest tam jednak sztucznie w konstrukcję o podmiocie ἡ δ' (ona — Demeter) i tę konstrukcję rozbija. Nienaturalnej i dziwnej nieco składni towarzyszy poza tym nienaturalna i pozbawiona dalszych konsekwencji sytuacja epifanii. Bogini przybywa przecież do Eleuzis w przebraniu i ma zostać piastunką królewskiego dziecka. Epifania jej bóstwa nie posiada w tym miejscu uzasadnienia, a nawet psuje efekt przebrania. W *Hymnie do Afrodyty* natomiast sformułowanie to wtopione jest organicznie w kontekst.

Zastosowane kryterium poprawności gramatycznej i stylistycznej nie jest wprawdzie wystarczającym argumentem do uznania mniej poprawnego tekstu za wtórny. W połączeniu z poprzednimi obserwacjami przemawia jednak za przyjęciem priorytetu dla *Hymnu do Afrodyty*.

*

Dzięki zastosowaniu metody strukturalnej przeprowadzona analiza utworu, której podsumowanie przynosi niniejszy artykuł, pozwoliła dostrzeć do niektórych tajemników koncepcji artystycznej i ideowej *Hymnu*,

⁴² W *Hymnie do Afrodyty* τιμάοχος (w. 31) występuje jako praedicativum i uzasadnione jest całym kontekstem. Hestia otrzymuje przecież τιμαί od Zeusa. W *Hymnie do Demetry* użyte absolutnie. O ile w *Hymnie do Afrodyty* wyrażenie εὐστρωτος λέχος wyjaśnione jest przez zdanie opisowe (w. 158), co wskazywałoby, że jest neologizmem, w *Hymnie do Demetry* użyte jest także absolutnie.

określić bliżej jego miejsce w procesie historycznoliterackim, a nawet dostrzec główne tendencje i charakter tego procesu. Resumując uzyskane wyniki można przede wszystkim stwierdzić, że analizowany utwór nie jest świecką rapsodią epicką, mimo że u podstaw jego fabuły leży świecki mit genealogiczny. W strukturze tematu, budowy wątku fabularnego, koncepcji postaci i kompozycji dzieli właściwości wspólne innym *Hymnom homeryckim*, łącząc zarazem narracyjną technikę Homera z refleksyjną Hezjoda. Nie można zatem zgodzić się z modną obecnie teorią, że wszystkie archaiczne utwory posiadające formę heksametru daktylicznego, a w ich liczbie również interesujący nas *Hymn do Afrodyty*, są wytworem ustnie przekazywanej tradycji poetyckiej i ustnymi improwizacjami. Rzucające się w oczy zbieżności z eposem homeryckim i hezjodejskim i sposób ich wykorzystania wyraźnie wskazują, skąd czerpał poeta inspirację twórczą. Niesłuszna jednak okazała się teza wielu uczonych minionego stulecia o niewolniczym naśladownictwie Homera. Podjęta próba uchwycenia właściwości strukturalnych przejętej tradycji literackiej wskazała na dystans i zracjonalizowany stosunek do świata epiki heroicznej i na tendencje stylistyczne, jakie związane są zwykle z końcową fazą w rozwoju każdego gatunku literackiego. Nie da się również utrzymać forsowana przez K. Reinhardta teza, że autorem *Hymnu* był sam twórca *Iliady*. Należałoby wówczas Homera umieścić po Hezjodzie, a i to nie rozwiązałoby wszystkich problemów. Obserwacje stylistyczne, językowe oraz analiza motywów całkowicie wykluczają możliwość identyfikowania obydwu autorów.

CONTRIBUTION AUX RECHERCHES
SUR L'HYMNE HOMERIQUE A APHRODITE

Résumé

Grâce à l'application de la méthode structurale analytique, l'interprétation détaillée de l'oeuvre dont le présent article est la conclusion, a permis de dégager les principaux éléments de la conception artistique et idéale de l'*Hymne*, déterminer sa place dans le processus historique et littéraire et voir le caractère et les tendances les plus importantes de ce processus. Contrairement aux nombreuses affirmations des savants du siècle dernier, il s'avère que l'oeuvre analysée n'est pas une rhapsodie épique laïque, bien qu'aux bases de sa fable se trouve un mythe généalogique laïque. Dans la structure du sujet, la construction de la fable, la conception des personnages et la composition, elle possède des traits caractéristiques communs avec d'autres *Hymnes homériques*, en réunissant la technique narrative d'Homère et la technique réflexive d'Hésiode. Les frappantes convergences avec l'épopée homérique et hésiodienne dans le domaine de la matière linguistique et fabulatrice et surtout la manière révélée de les utiliser dans l'épopée et l'*Hymne*, non seulement permettent de voir plus clairement les différences génériques, mais

indiquent en même temps les sources d'inspiration créatrice du poète. Elles contestent la théorie des savants américains d'après laquelle toutes les oeuvres archaïques à la forme d'hexamètre dactylique seraient un produit de la tradition poétique transmise oralement et des improvisations orales. On ne peut pas non plus accepter la théorie d'imitation servile d'Homère. La tentative qu'on vient d'entreprendre de saisir les propriétés structurales de la tradition recueillie, fait voir une distance et une relation rationnelle envers l'univers des épopées héroïques ainsi que des tendances stylistiques liées ordinairement avec la phase finale du développement de chaque genre littéraire. Le maillon intermédiaire devait être constitué par l'oeuvre d'Hésiode; ce qui le prouve c'est non seulement l'épisode de Hestia, représenté à la manière hésiodienne, mais aussi la structure de la langue, le style et la composition. Ce fait exclue la possibilité d'identifier l'auteur de l'*Hymne* avec Homère.