

HENRYK PODBIELSKI

POSŁANNICTWO POETY
W ŚWIETLE PROOJMION TEOGONII HEZJODA

Teogonię Hezjoda rozpoczyna ponad 100-wierszowy (1-115) wstęp skierowany do Muz. W literaturze naukowej dość często nazywa się go: *Hymn na cześć Muz*¹. Zawiera on, jak ostatnio wykazał H. Schwabl², niemal wszystkie typowe elementy właściwe dla prooimion z rodzaju tzw. „hymnów homeryckich”, jakimi zazwyczaj poprzedzano recytacje epickie, a więc:

1 — formułę wprowadzającą ἀρχόμεθα (w. 1) i formułę końcową γαίπετε (104);

2 — typowe dla „hymnu” określenie istoty opiewanego bóstwa przez wyjaśniające zdanie względne (w. αἴ[...]ἐχουσιν[...] i w. 36 ταί[...]);

3 — opis narodzin ze wskazaniem na matkę i miejsce (w. 53 nn.);

4 — akceptację nowonarodzonych istot przez bóstwa olimpijskie;

5 — aretalogię — do której należy sposób objawienia się potęgi i sama potęga opiewanych bóstw na ziemi. W ramach aretalogii rozpatruje się zwykle³ epifanię Muz Hezjodowi i temat całej końcowej części wstępu (błogosławieństwa dla królów i poetów).

Prooimia towarzyszące wspomnianym recytacjom epickim zachowywały w zasadzie swą autonomię. Były raczej uwarunkowane charakterem uroczystości, z okazji których miała miejsce ta recytacja, niż samą zawartością recytowanego następnie tekstu. Miały zapewnić aoidowi czy rapsodowi przychylność uczczonego bóstwa i powodzenie w czasie publicznego występu. Wchodziły niejako w zakres szerszej praktykowanej zasady, że każdą ludzką działalność należy poprzedzić uczczeniem bóstw

¹ Np. P. Friedländer. *Das Prooimion der hesiodeischen «Theogonie»*. „Hermes” T. 49: 1941 s. 1 nn.; cf. B. A. van Groningen. *La composition littéraire archaïque grecque*. Amsterdam 1960 s. 256.

² Hesiods «Theogonie». *Eine unitarische Analyse*. Wien 1966 s. 9. Öster. Ak. der Wiss. Philosoph.-hist. Kl. Sitzungsberichte. Nr 250. Bd. 5.

³ W ten sposób traktuje tę sprawę np. van Groningen, jw. s. 258.

opiekuńczych. Nie da się zaprzeczyć, że tę funkcję spełnia również interesujące nas prooimion *Teogonii*. Wyraża to bowiem poeta expressis verbis na pożegnanie opiewanych Muz (w. 104): χαίρετε, τέχνα Διός, ὅτε δ'ἔμπεροσσιν αἰοιδῆν.

Dostrzegając analogię formalną wstępu *Teogonii* z *Hymnami homeryckimi*, należy jednocześnie podkreślić dość istotną różnicę funkcjonalną. Wstęp *Teogonii*, jak wykazało to już w wyniku długotrwałej dyskusji na temat jego autentyczności wielu badaczy⁴, nie jest autonomiczny. Został stworzony specjalnie dla tego dzieła i pozostaje z nim w ścisłym związku tematycznym i stylistycznym. Stwierdzenie to posiada w tym wypadku doniosłe znaczenie. Prooimion *Teogonii* poza swą funkcją wspomnianą wyżej zawiera bowiem program poetycki autora. Jest wyrazem jego stosunku do własnej twórczości teogonicznej. Jest też jej ogólną charakterystyką i oceną. Najbardziej wymowny w tym względzie jest opis pasowania Hezjoda na poetę przez Muzy, które objawiły się mu u stóp Helikonu. Oto jak relacjonuje to wydarzenie sam poeta (ww. 22-34):

Olimpijskie Muzy, córki berłowładnego Zeusa, nauczyły kiedyś Hezjoda pięknej pieśni, kiedy pasł owce u stóp świętego Helikonu. W ten sposób najpierw do mnie przemówiły:
„Pasterze chodzący po polach, złe trzewia, życie tylko dla brzucha. Umieemy mówić wiele kłamstw podobnych do prawdy. Umieemy też, jeśli chcemy, samą prawdę obwieszczać.
Tak powiedziały, prawdomówne córki wielkiego Zeusa, i wręczyły mi berło pachnące z bujnie rosnącego wawrzynu, piękne do napatrzenia. Napełniły mnie boskim głosem, bym słaawił sprawy minione i przyszłe i poleciły mi czcić wieczny ród bogów szczęśliwych oraz je same opiewać zawsze przy każdej okazji.

Bezpośrednia wymowa tego objawienia nie wymaga nawet specjalnego komentarza. Dar poezji, dar głoszenia prawdy otrzymuje Hezjod od Muz, cór Zeusa i Mnemosyne. W tym świetle staje się bardziej zrozumiałe, dlaczego poeta nie ogranicza się do tradycyjnego, krótkiego pozdrowienia Muz, lecz poświęca im całą pieśń o charakterze hymnicznym.

Wizję hezjodejską można interpretować na wiele sposobów. I tak na przykład późna starożytność interesowała się przede wszystkim samym sposobem epifanii Muz i okolicznościami, w których ona mogła mieć miejsce. Traktowano ją przeważnie jako sen⁵. Wśród współczesnych

⁴ P. Walcot. *The Problem of the Proemium of Hesiods «Theogony»*. „Symbolae Oslonenses” T. 33: 1957 s. 37 nn.; E. M. Bradley. *The Revelance of the Proemium to the Design and Meaning of Hesiods Theogony*. „Symbolae Oslonenses” T. 41: [1966] s. 29-47; G. Méautis. *Le prologue á la Théogonie d'Hésiode*. „Revue des Études Grecques” T. 52: 1939 s. 573-583.

⁵ *Vita Hesiodi*. Ed. Willamovitz s. 47 w. 20 nn. Znane są też analogiczne epifanie Muz w czasie snu: Call. frg 2, Ennius prol. 1-3, Sat. 6, 10n. Cyt. za:

krytyków przeważa pogląd, że była to autentyczna wizja, jaka mogła łatwo się zdarzyć przebywającemu samotnie Hezjodowi wśród groźnej górskiej scenerii. Stała się ona wielkim przeżyciem osobistym, które wpłynęło na zmianę jego życia i uczyniło go poetą⁶. F. Dornseiff⁷ i J. Trencsenyi-Waldapfel⁸ traktują tę wizję w ramach literackiej konwencji. Na potwierdzenie swej tezy przytaczają szereg analogicznych boskich epifanii u proroków Izraela. Pogląd ten wspiera również w swym komentarzu do *Teogonii* L. M. West⁹, zwracając uwagę na cały szereg elementów konwencjonalnych w opisie Hezjodejskiej epifanii, dla których znajduje wiele analogii wśród wizji innych poetów greckich i rzymskich oraz prawodawców i proroków Izraela. Zauważa, że spotkanie ma miejsce na górze, którą zamieszkują bogowie, że nawiedzony jest pasterzem, podobnie jak Epimenides (D. L. I. 109), Archiloch, Simichidas, Amos, Hammurabi, Mojżesz i inni (zob. West s. 160). Można przy tym na podstawie dowodu *ex silentio* w *Pracach i dniach* powątpiewać, czy Hezjod był właścicielem owiec. Ich obecność tutaj (w. 23) potwierdzałaby konwencjonalność opisu. Dalej ukazujące się bóstwo (lub natchniony przez nie prorok) zwraca się do człowieka (ludzkości) w uwłaczających słowach (Hes. *Theog.* 26; Epidemenides frg. 1; Izajasz VI, 9 — cf. H. Dem. 256 nn.; Parm. 6,3 nn.; Emped. 2; Ar. Av. 685 nn.; Ov. Met. 15,153; Hes. Erg. 233 etc.). Godny odnotowania jest fakt, że Muzy zwracają się do Hezjoda w pluralis, chociaż (prawdopodobnie) jest on sam¹⁰. Pluralis podkreśla przynależność adresata do pewnej grupy społecznej (zwrot do pasterza — „wy pasterze”). Następnie bóstwo daje człowiekowi zwykle jakiś widzialny znak jego „powołania” (Hezjod otrzymał berło, Archiloch — lirę). Wreszcie jako typowe traktuje West nagłe otrzymanie daru wymowy przez człowieka, który uprzednio tego daru nie posiadał (Hes. *Theog.* 31-32; Jeremiasz I,6-9; Ks. Wyjścia IV,10-12 etc.). Wszystkie te elementy nie zaprzeczają jednak, jego zdaniem, autentyczności wizji Hezjoda. Są raczej wyrazem swoistości form doświadczenia religijnego, w których ramy w sposób naturalny wchodzi każda wizja.

Jeśli nawet forma wizji Hezjodejskiej jest zgodna z konwencją lite-

Hesiod. *Theogony*. Ed. with Prolegomena and Commentary L. M. West. Oxford 1966 s. 158.

⁶ W. Schmidt, O. Stählin. *Griechische Literatur*. Bd. I, 1; K. Latte. *Hesiods Dichterweihe*. „Antike und Abendland” Bd. 2: 1946 s. 155 n.; E. R. Dodds. *The Greeks and the Irrational*. Berkeley (Callif.) 1959 s. 112.

⁷ *Antike und Alter Orient*. 2. Aufl. Leipzig 1959 s. 37-38, 76.

⁸ *Die Orientalische Verwandtschaft des Prooimions der Hesiods «Theogonie»*. „Act. Orien. Acad. Scien. Hung.” T. 5: 1955 s. 45 nn.

⁹ Jw. s. 159-160.

¹⁰ Cf. H. Dem. 256 nn.; Verg. *En.* I, 45; por. komentarz Westa w: Hesiod, jw.

racką i normami doświadczenia religijnego, tym niemniej jest ona przecież wyrazem głębokiego przekonania poety o jego specjalnej misji, jaką ma wypełnić, wyrazem jego wiary w posłannictwo głoszenia prawdy boskiej, ukrytej przed oczami zwykłych śmiertelników i samouświadomieniem swej wyjątkowej pozycji płynącej z otrzymanego daru Muz.

Przyjrzyjmy się nieco bliżej omawianemu urywkowi i spróbujmy znaleźć w nim odpowiedź na interesujące nas pytania o rolę poety, o funkcję i znaczenie objawiających się jemu Muz i wymowę ich objawienia. W zestawieniu z anonimową epiką bohaterską musi tu przede wszystkim uderzyć silny akcent subiektywny. Hezjod zdradza przecież swoje imię, a następnie opowiada o doniosłym dla siebie, osobistym przeżyciu, o swych symbolicznych, powtórnych niejako narodzinach — narodzinach poety. Czy w związku z tym mamy prawo traktować jego twórczość jako wyraz jego indywidualnego doświadczenia, a więc w kategoriach subiektywnych? Zdaje się temu przeczyć zarówno sam sposób autoprezentacji, jak ogólna wymowa proojmion i całego poematu. Co zatem znaczy ta autoprezentacja? Czy nie wskazuje ona raczej na zaakcentowanie przez Hezjoda obiektywnego charakteru twórczości teogonicznej, jej prawdziwości? Jak w tym kontekście mamy rozumieć zagadkową wypowiedź Muz: „Umiemy mówić wiele kłamstw podobnych do prawdy, umiemy też obwieszczać samą prawdę”? Czy obie alternatywy odnosi poeta do własnej twórczości, czy raczej przeciwstawia ją poezji epickiej Homera, jak twierdzi obecnie wielu uczonych ¹¹.

Szukając odpowiedzi na wszystkie powyższe pytania przyjrzyjmy się uważniej szerszemu kontekstowi, w jakim przedstawia poeta swe natchnienie przez Muzy i określa ich funkcję inspirującą. P. Walcot ¹² dążąc do wykazania spójności kompozycyjnej oraz — diskutowanej szeroko pod koniec ubiegłego i na początku bieżącego stulecia — integralności Hezjodejskiego proojmion, wskazuje na schemat jego budowy, przejawiający się w konsekwentnej alternacji motywów (aba c aba):

- a. 1-21 Opis i katalog
- b. 22-35 Muzy i ludzie
- a. 36-52 Opis i katalog

¹¹ O. Gigon. *Der Ursprung der griechischen Philosophie*. Basel 1945 s. 14: „Das Prooimion der Theogonie enthält in seiner Kerne die Auseinandersetzung Hesiods mit Homer [...] Dem homerischen Mythos ist die Wahrheit Hesiods gegenübergestellt”. Podobny pogląd wypowiadają: W. Nestl *Von Mythos zum Logos*. Stuttgart 1942 s. 44; F. M. Cornford. *Principium Sapientiae*. Cambridge 1952 s. 104 n.; K. Deichgräber. *Die Musen, Nereiden und Okeaniden in Hesiods Theogonie*. „Sitz. d. Wiss. und Lit. in Mainz. Geistes und Socialwiss. Kl.” Jg. 4: 1965 s. 183.

¹² Jw. s. 37-47, zwłaszcza s. 46.

- c. 53-64 Narodziny Muz
- a. 65-79 Opis i katalog
- b. 80-103 Muzy i ludzie
- a. 104-115 Opis i katalog

Jak słusznie zauważa E. M. Bradley¹³ nie niszcząc w zasadzie odkrytej przez Walcota konstrukcji, schemat ten dotyczy tylko struktury formalnej prooimion, nie oddaje jednak istoty jego zawartości treściowej i znaczeniowej. Niezbyt adekwatne wydaje się przy tym określenie motywów teogonicznych, powracających wielokrotnie w anonsowanych przez poetę pieśniach Muz, przez słowo katalog. Bardziej istotny jest tutaj stosunek Muz do opiewanego przez nie świata bogów. Wydobywa to Bradley w proponowanej klasyfikacji motywów wstępu. Po dokonaniu analizy treściowej ustala następujący schemat;

- a. 1-21 Muzy i bogowie: Muzy opiewają istnienie bogów zaczynając od najmłodszych, a kończąc na najstarszych
- b. 22-34 Muzy i człowiek: Narodziny człowieka — poety natchnionego do opiewania bogów, przeszłości i przyszłości
- a. 35-52 Muzy i bogowie: Muzy śpiewają o narodzinach bogów
- c. 53-64 Muzy: Narodziny Muz
- a. 65-79 Muzy i bóg: Śpiew Muz o panowaniu Zeusa
- b. 80-93 Muzy i ludzie: Poeta uzgadnia rolę człowieka z rolą Zeusa za pośrednictwem Muz.
- a. 104-115 Muzy i bogowie: Muzy śpiewają o narodzinach bogów i ostatecznym zwycięstwie Zeusa, zaczynając od najstarszych a kończąc na najmłodszych.

Formalna struktura układu motywów wskazuje w tym wypadku — poprzez ich symetryczną alternację między urywkami dotyczącymi z jednej strony Muz i bogów, z drugiej Muz i ludzi — na pośredniczącą funkcję Muz między bogami i ludźmi. Znaczenie ich roli jest stopniowo odkrywane przez każdy kolejny epizod wstępu, oświetlający coraz dokładniej naturę ich pieśni. Wiersze 1-21 przynoszą ogólny opis typowej działalności Muz. Wskazują na ich święte miejsca (góra Helikonu), gdzie żyją i tańczą wokół źródła i Zeusowego ołtarza, gdzie biorą kąpiel i tworzą taneczne korowody.

Opis ten służy jako przygotowanie do ukazania ich bardziej znamiennej roli. Wskazuje na to przysłówek miejsca *ἐνθεν* — „tam”, od którego rozpoczyna poeta relację na temat śpiewanej przez nie pieśni. Ich śpiew i taniec to właściwości, które dają im możliwość spełnienia specyficznego zadania: uczczenia pieśnią wszystkich bogów poczynając od aktualnych bóstw olimpijskich (Zeusa, Hery, Ateny, Apollona, Artemidy, Posejdona

¹³ Jw. s. 39.

i innych) aż do najstarszych potęg reprezentowanych tutaj przez Gaję, Okeanosa i czarną Noc (w. 11-21) ¹⁴.

Niniejszy urywek prooimionu stawia nam przed oczami dwa główne aspekty natury Muz: są one obdarzone niezwykłym, pięknym głosem (w. 10); przez swój śpiew odkrywają historię nieśmiertelnych bogów (ww. 11-21). Fakt, że znają teogoniczne tajemnice świata daje im specjalną pozycję. Wiersze 22-34 przynoszą bliższe określenie tej uprzywilejowanej roli Muz. Z racji, że są one córkami Zeusa, znają burzliwą historię kosmogoniczną i teogoniczną. Wiedza o stworzeniu świata i jego boskich władcach nie miałaby jednak większego znaczenia, jeśli nie stałaby się własnością ludzkości. Niemożliwe jest jednak przekazanie tej wiedzy całej ludzkości w sposób bezpośredni. Potrzebny jest poeta, który służyłby jako pośrednik w przekazywaniu ich boskiej wiedzy. W tym wypadku wybrańcem Muz jawi się Hezjod. Jeśli on jako propagator prawdy, którą mu wszczepiły, spełni powierzona misję, zostanie nawiązany kontakt między światem boskim i ludzkim.

W analizowanym urywku rola Muz otrzymuje więc nowy wymiar. Objawiają się one teraz w związku z bezpośrednim kontaktem z wybranym człowiekiem jako pośredniczki między bogami i ludźmi. Ich pośrednicząca funkcja zyskuje w ten sposób pełnię. Już wcześniej została ustalona relacja między bogami i Muzami, obecnie między nimi i ludźmi. Ostatnia relacja ma przy tym charakter dwustopniowy: bezpośredni jedynie z poetą i pośredni — dzięki przekazywanej za jego pośrednictwem ich boskiej wszechwiedzy o świecie — z całą ludzkością. Widać stąd wyraźnie, jak wielką rangę uzyskuje w tym kontekście rola poety i poezji. On jeden za pośrednictwem inspiracji Muz zna „boską prawdę” i tajemnice teogoniczne świata i on wyłącznie nie może tę prawdę przekazać ludzkości.

Obie powyższe relacje uzyskują nowe oświetlenie w następnym urywku, gdzie z kolei uwydatniona jest radująca bogów funkcja pieśni Muz. Ich śpiew staje się źródłem radości dla Zeusa i wszystkich olimpijskich bogów. Cała atmosfera wierszy 37-43 potwierdza „uszcześliwiający działanie” pieśni Muz. Uwypuklona jest harmonia i piękno ich śpiewu. Radość płynąca z pieśni nie jest wyłącznie wynikiem piękna i harmonii głosu. W równym stopniu jest rezultatem tematu pieśni. Muzy śpiewają przecież o sukcesji poszczególnych generacji bóstw i to od samego początku, od generacji potęg pierwotnych, przez potomstwo Uranosa i Gai — Tytanów, a kończąc na Zeusie jako ojca bogów i ludzi.

W zestawieniu z poprzednim odcinkiem rola Muz zostaje bardziej sprecyzowana. Określona została bliżej funkcja impresywna ich pieśni.

¹⁴ Szersze wyjaśnienie na ten temat: K. von Fritz. *Das Proemium der hesiodischen «Theogonie»*. W: *Festschrift Bruno Snell*. Munich 1956 s. 34 n.

Śpiew Muz sprawia bogom radość. Zacieśnia się bardziej ich relacja w stosunku do Zeusa. Radują Zeusa, gdy swą pieśnią sławią jego potęgę i przypominają boską historię świata. Niejako dla potwierdzenia mocy tego związku wiersze 53-64 przynoszą opis narodzin Muz z Zeusa i Mnemosyne. W urywku tym, w którym P. Walcot dostrzega ἀμμή wstępu¹⁵, opisana historia ich narodzin wskazuje na wiele detali wyjaśniających zarówno genezę pieśni, jak związek Muz z Olimpem. Geneza pieśni i jej impresywna funkcja radowania związana jest z matką Muz „Pamięcią”, ojcostwo Zeusa sankcjonuje zaś ich „olimpijskość”. Mnemosyne „wszczepia w serca córek pieśń”. Jako córki „Pamięci” znają prapoczątki świata i bogów, mogą o nich przypominać i je niejako reaktualizować w pieśni. Wymowny jest fakt, że Muzy będące córkami „Pamięci” rodzą się zarazem jako „zapomnienie i wytnięcie od trosk” (w. 55). Ich istotą jest „posiadanie radosnego usposobienia” (w. 61). Uwypuklona już uprzednio funkcja radowania (w. 37, 51) zyskuje tu rangę cechy wrodzonej. Należy zauważyć, że jest to pierwszy teogoniczny opis w poemacie, którego tematem jest przecież nieprzerwana „historia narodzin”¹⁶.

Zdaniem P. Walcota „historia narodzin” Muz jest pierwszą dramatyzacją procesu uracjonalnienia, poprzez który wprowadza Hezjod porządek i oświeśla w zrozumiałych terminach ewolucję świata i rządzących nią sił”^{16a}. Proojmion traktuje on bowiem jako rodzaj modelu dla *Teogonii* zarówno w strukturze formalnej, jak tematycznej.

Dokładny opis faktów fizycznych poprzedzających narodziny Muz czyni z nich istoty bardziej realne, podkreśla ich antropomorficzny i boski charakter. Poprzez zaakcentowanie ich poczęcia z dziewięciokrotnego związku Zeusa i Mnemosyne zaznaczony jest, jak zauważa B. van Groningen, pełny udział każdej z osobna Muzy w bóstwie Zeusa. Poprzez relacje genealogiczne i przestrzenne (rodzą się w najbliższym sąsiedztwie najwyższego szczytu Olimpu) zacieśnia się już ostatecznie związek Muz z Zeusem i Olimpem, znajdujący bezpośrednie odbicie w powracającym wielokrotnie określeniu: „Muzy Olimpijskie, córki Zeusa egidodzierzcy” (w. 25, 52). Powyższy opis zawiera uzasadnienie i niejako sankcję tego wszystkiego, co wcześniej powiedział poeta o charakterze funkcji poetyckiej i tematyce ich pieśni. Zdaniem E. M. Bradley’a¹⁷ historia narodzin Muz „jest powtórny, symboliczny obrazem narodzin poety i poezji, a jednocześnie pomaga Hezjodowi skryzalizować wiarę w realność bóstw, które objawiły się jemu u stóp świętego Helikonu”.

Ten centralny dla proojmion epizod jest obramowany identycznymi

¹⁵ Jw. s. 43.

¹⁶ Tamże.

^{16a} Tamże.

¹⁷ Jw. s. 37.

pod względem struktury i treści opisami działalności bogiń. Jak w poprzedzających „historię” narodzin wierszach 35-52, podobnie też w wierszach 63-79 głównym motywem pozostaje relacja: Muzy—bogowie. Z wielką siłą podkreślony jest najpierw wdzięk i czar ich pieśni. Urodzone u stóp Olimpu, tworzą tam wspaniałe korowody taneczne, w czasie uczt w ich najbliższym sąsiedztwie zamieszkują Charyty i Himeros. Śpiewają głosem, który wznieca „tęsknotę” (ww. 65-66), „sławią” szlachetne zwyczaje i sprawiedliwe prawa wszystkich bogów tym samym „przepięknym, budzącym tęsknotę” głosem. Gdy idą na Olimp „boskim krokiem tanecznym” (w. 69) sławiąc „piękną pieśnią” jego mieszkańców, „rozbrzmiewa hymnami wokół cała czarna ziemia i miły rytm ich tańca dochodzi do królującego na niebie Zeusa”.

Wzmianka o Zeusie wykorzystana jest do ukazania ustalonego przezeń nowego porządku, jakiego dokonał siłą zwyciężywszy Kronosa. Zeus w przeciwstawieniu do swych poprzedników okazał się szczodry i hojny. Nie przywłaszczył sobie całej władzy. Dokonał sprawiedliwego podziału funkcji i urzędów wśród bogów (ww. 71-74). Muzy opiewają właśnie ten nowy porządek. Ich zadaniem staje się więc przekazanie ludzkości ducha Zeusowych rządów i wprowadzonej przez niego praworządności. Uwytklone w powyższym urywku: czar i wdzięk pieśni Muz dotyczą zatem w równym stopniu jej treści i tematu, co samego sposobu wykonania.

Przedstawiona dotychczas charakterystyka działalności Muz znajduje rekapitulację w katalogu ich imion. Liczbę bogiń zapowiedział już poeta kreśląc obraz trwającego w ciągu dziewięciu kolejnych nocy zbliżenia fizycznego ich rodziców (w. 56) i potwierdził w momencie narodzin (w. 60). Teraz, w związku ze wspomnianym powyżej tematem pieśni sławiącej najwyższą władzę i sprawiedliwe panowanie Zeusa na niebie, raz jeszcze akcentuje poeta Zeusowe ojcostwo Muz, a wymienioną powtórnie ich liczbę uzupełnia konkretnymi imionami: Klejo, Euterpe, Thaleja, Melpomene, Terpsichore, Erato, Polihymnia, Urania, Kalliope.

Znana jest powszechnie predylekcja Hezjoda do tworzenia imion bóstw. Można by chyba połączyć ją z charakterem „mitycznego myślenia”, w którym, nazwa (imię) jest w pewnym sensie utożsamiona z samym przedmiotem i odzwierciedla istotę nazwanej rzeczywistości. Wszystkie imiona Muz przez swą wyraźną etymologię są mówiące. Od dawna poza tym zwrócono uwagę, że są antycypowane przez opis funkcji bogiń w poprzedzających partiach wstępu¹⁸, co można uważać za jeden z do-

¹⁸ Np. R. M. Klausen. Über Hesiodus Gedicht auf die Musen. „Rheinisches Museum” Jg. 3. (1835) s. 443-4; B. Snell. *Die Welt der Götter bei Hesiod*. W: *Entr. l'Ant. Class.* T. 1. Genève 1952 s. 99 n.

wodów, iż są utworzone przez samego Hezjoda¹⁹. Dziwne wydaje się jednak, dlaczego Hezjod nie nadał imion Muzom w momencie ich narodzin, lecz dopiero teraz, dlaczego Mnemosyne rodzi je bezimienne. Zwykle przecież postępuje poeta inaczej. Imiona towarzyszą i łączą się zawsze z samym faktem narodzin wszystkich prezentowanych w *Teogonii* postaci. Jest to zresztą w pełni zrozumiałe, skoro w nich tkwi istota i charakterystyka rodzącego się bóstwa, a nawet ostateczna sankcja dla jego realnego istnienia. Podobnie jak w magii, w myśleniu mitycznym imię jest nierozłączne od istnienia i charakteru bóstwa. Nie wydaje się zatem prawdopodobne, by w wypadku Muz miało być inaczej. Tym bardziej zastanawiający jest fakt pominięcia ich imion w momencie opisu realnych narodzin. Nie może przy tym wystarczyć wyjaśnienie, jakie w ostrożnej, hipotetycznej formie daje w swym komentarzu West. Stwierdza on, że imiona Muz nie są tradycyjne i że dopiero teraz nasunęła się Hezjodowi myśl ich imiennego nazwania w związku z użyciem pewnych sformułowań przy opisie ich działalności. Powyższe wyjaśnienie jest tylko częściowe, oparte na przeświadczeniu o skojarzeniowej zasadzie hezjodejskiego tworzenia. Nie ulega wątpliwości, że wszystkie imiona Muz są antycypowane i niejako zasugerowane przez sformułowania użyte w opisie ich działalności poprzedzającym bezpośrednio katalog. Nie świadczy to jednak, że nie mogło być odwrotnie. Równie dobrze jest umotywowane, że idea imion Muz, jaką Hezjod posiadał, wpłynęła na konstrukcję opisu ich działalności. Obie możliwości są prawdopodobne i, jak się wydaje, nie wyjaśniają do końca interesującej nas kwestii.

Uważna lektura kontekstu, w jakim pojawia się wspomniany katalog imion Muz, pozwala zrozumieć głębszą przyczynę pozornego odstępstwa poety, od swej generalnej zasady, o której wyżej wspomniano. Należy zwrócić jedynie uwagę na fakt, że dla Hezjoda związek Muz z Zeusem jest o wiele bardziej istotny niż z Mnemosyne, że ciągle nazywa je „córkami Zeusa”. Gdy mówi o ich realnych urodzinach musi jednak, co jest zupełnie naturalne, wskazać na matkę. Fakt ten pozwala zresztą na usankcjonowanie pewnych, dość istotnych aspektów związanych z reprezentowaną przez Muzy funkcją poetycką. Tym niemniej, mimo fizycznych narodzin z matki, są one w mitycznym i symbolicznym języku Hezjoda przede wszystkim córkami Zeusa. Zeusowi zawdzięczają swe „symboliczne” narodziny. Nic więc dziwnego, że w momencie, gdy poeta ze szczególną siłą podkreśla ich genetyczny związek z Zeusem i niejako ponawia sam akt ich narodzin wyłącznie z ojca (ww. 75-76), wymienione są ich wszystkie imiona. Imiennie rodzą się one z Zeusa „wielkiego”

¹⁹ Tamże. Szerzej zatrzymuje się nad tym problemem również w swym komentarzu West (s. 32).

(w. 76) i „rozumnego” (w. 56). Wyrażona w poetyckim i mitologicznym języku istota Muz łączy się z wielkością i mądrością Zeusa. Muzy, a zatem i symbolizowana przez nie poezja teogoniczna, urastają w ten sposób do rangi najwyższej świadomości boskiej, do rangi świadomości Zeusa o jego własnej wielkości. Fakt pominięcia katalogu imion bogiń przy opisie ich narodzin z matki jest więc uzasadniony i nieprzypadkowy. Egzystencja Muz ma przede wszystkim charakter symboliczny wyrażony *expressis verbis* poprzez ich imienne i symboliczne narodziny z samego Zeusa.

Doceniając wagę znaczenia, jaką wiąże poeta z imieniem bóstwa, przyjrzyjmy się z kolei poszczególnym imionom Muz i spróbujmy odczytać nadaną im przez poetę wymowę. Szczegółowa analiza tych imion rzuci z pewnością nowe światło na rozpatrywaną kwestię i przyczyni się do lepszego zrozumienia hezjodejskiej koncepcji posłannictwa poety i poezji.

Imię pierwszej, Klejo — „Sławiąca” poprzedzone jest kilkakrotnie przez czasownik *κλέειν* (ww. 33, 44, 67). K. Deichgräber²⁰ w oparciu o analizę kontekstu, w jakim pojawiają się słowa związane semantycznie z jej imieniem, stwierdza, że sława płynąca z pieśni łączy się w ujęciu Hezjoda z treścią pieśni i dotyczy: bądź rozpiętości czasowej, utożsamionej z tym, co trwałe, wieczne (w. 33), bądź z motywem potęgi, siły (ww. 44-50), bądź z aspektem przestrzennym (Muzy sławią domostwa bogów w. 60). W ostatnim wypadku Deichgräber przyjmuje etymologiczne znaczenie dla słowa *ῥῆεα* zamiast metaforycznego, w jakim zdaje się być ono użyte²¹. Podnosząc nieprzypadkowość umieszczenia tej Muzy na czołowej pozycji, łączy ją z drugą z kolei, Euterpe. Sięga przy tym do znanych analogii z *Iliady* i *Odysei* (Il. IX, 186, Od. XXII, 300-301), gdzie również obydwie aspekty pieśni reprezentowane przez Klejo i Euterpe są ściśle ze sobą złączone. Analogia z „poetyką Homera” i wypunktowane powyżej tematy pieśni prowadzą go do stwierdzenia, że obie wymienione na pierwszym miejscu w katalogu hezjodejskim Muzy są tu pojęte jako patronki poezji epickiej i oznaczają: „Inhalt und Sinn des epischen Gesanges” — treść i cel pieśni epickiej.

Podniesione przez Deichgräbera połączenie Klejo i Euterpe jest niewątpliwie słuszne. Uznanie ich jednak na podstawie analogii z epickimi sformułowaniami za patronki poezji epickiej i przypisanie autorstwa tego poglądu Hezjodowi wydaje się dużym nieporozumieniem. Trudno poza

²⁰ Jw. s. 178.

²¹ West wyjaśnia w sposób przekonujący, że *ῥῆεα* trzeba tu rozumieć podobnie jak w Op. 67, 76, 699, jako „zwyczaj” (manners), a nie jako „siedziby”. W tym drugim znaczeniu występuje zwykle u Homera. W związku z tym, zgodnie z sugestią scholiasty, drugie słowo trzeba czytać jako *νόμος* nie *νομός* („boskie prawa”).

tym zgodzić się na interpretację niemieckiego uczonego odnośnie do zaakcentowanych powyżej aspektów treści pieśni, które mają być przedmiotem „sławienia”. Sława płynąca z pieśni łączy się niewątpliwie w ujęciu Hezjoda z jej treścią. Nie ma jednak nic wspólnego z bohaterskimi aspektami tejże treści. W wierszu 32, gdzie Hezjod wspomina swe cudowne spotkanie z Muzami, boginie „wszczepiły mu boski głos, by słaawił sprawy minione i przyszłe. Obok podniesionego tematu boskiej historii świata jest to przede wszystkim wyraz wiary poety w swe posłannictwo. Prezentuje się on jako wieszcz i prorok natchniony przez boginie oraz podkreśla płynącą z tego natchnienia wszechwiedzę zakrytą przed oczami ogółu śmiertelników. Jednocześnie wyznaje, że dana mu jest nadprzyrodzona moc („boski głos”) przekazywania tejże wiary ludziom. Dopełniające słowo κλείωμι wyrażenie: τὰ τ' ἔσομένα πρό τ' ἔοντα jest skróconą formą sformułowania τὰ τ' ἔοντα τὰ τ' ἔσομένα πότ' ἔοντα (w. 38) i jest równoznaczne w kontekście Hezjoda z bardziej konkretnie określonym w innych miejscach tematem pieśni teogonicznej. Jest równoznaczne mianowicie z określeniem: „ród szczęśliwych bogów zawsze istniejących” (w. 33). W analogicznym sformułowaniu (w. 44) pojawia się zresztą po raz drugi słowo — κλείειν. Tym razem Muzy „sławiają pieśnią czcigodny ród bogów” i „najpotężniejszego wśród nich Zeusa”. W trzecim wypadku czasownik κλείειν nie łączy się z aspektem przestrzennym, lecz raczej z aspektem porządku moralnego świata. „Przepięknym głosem Muzy sławiają ustalone prawa i zwyczaje wszystkich nieśmiertelnych”^{21a}. Kontekst, w jakim używa Hezjod czasownika κλείειν nie pozostaje w żadnym związku ze „sławą” bohaterską. Nie można więc zgodzić się z opinią Deichgräbera, że Klejo pojęta jest tutaj jako Muza pieśni epickiej. Jej imię łączy Hezjod wyraźnie z tematem pieśni teogonicznej, ze „sławieniem” wiecznie istniejących bogów” i wzorczego „boskiego porządku świata”. Motyw „sławy”, złączony z pieśnią teogoniczną, ma znaczenie głęboko religijne. Pieśń ta dotyczy „wiecznego, boskiego i wzorczego” pierwiastka świata.

W użyciu Hezjoda czasowników κλείειν najbliższy semantycznie jest czasownik ἀείδειν. W wierszu 33 występuje jako jego synonim. Charakter synonimiczny posiada przy tym całe wyrażenie. Jak wyżej podkreślono, wyrażenie: „sławić sprawy minione i przyszłe” jest równoznaczne ze sformułowaniem: „opiewać ród szczęśliwych bogów wiecznie istniejących” (w. 33). Takie polecenie poeta otrzymał od Muz. Znajduje ono zresztą swą sankcję we wzorczej dla Hezjoda działalności inspirujących go bogiń. Czczą one „hymnami” ὕμνεσθαι Zeusa i innych bogów na czele z olimpijskimi, gdy w procesyjnym korowodzie wyruszają w nocy z He-

^{21a} Por. przypis 21.

likonu (w. 11). W wierszach 37 i 51 „radują Zeusa śpiewając hymny na cześć rodu nieśmiertelnych bogów i ich genealogicznie pojętej historii. Ich „hymnami rozbrzmiewa cała czarna ziemia”, gdy zbliżają się do Zeusowego domostwa na Olimpie (w. 70).

Zauważmy, że czasownika ὄμνεῖν nie spotykamy ani w *Iliadzie*, ani w *Odysei*. Jest on natomiast dość częsty u Hezjoda, w *Hymnach Homeryckich* i u poetów lirycznych. Hezjod odnosi go przeważnie do pieśni na temat bogów, chociaż nie wyłącznie. W wierszach 99-101 poeta „opiewa” (w hymnach — ὄμνησῆν) obok „szczęśliwych bogów” również „sławne czyny przodków”. Słowa ὄμνεῖν używa zamienne z ἀείδειν. W wierszu pierwszym oznajmia: „zaczę opiewać (ἀείδειν) Muzy Helikońskie”, mimo że przedmiotem pieśni mają być boginie. Epizod, w którym mówi, że „hymnami Muz rozbrzmiewa cała ziemia” i gdzie wylicza następnie tematy ich procesyjnej pieśni dotyczące ugruntowania się władzy Zeusa, podsumowuje wyrażeniem: ταῦτ' ἄρα Μοῦσαι ἀείδον... (w. 75). Następnie, jak już wspominaliśmy, stawia znak równości między ὄμνεῖν (w. 37, 51) i κλείουσιν... (w. 44).

Przygotowane w ten sposób imię Polihymnii można rozumieć bądź zgodnie z etymologią jako „bogata w różnorodne pieśni”, bądź raczej — wzięwszy pod uwagę archaiczne użycie kwantytatywnego przedrostka πολλο- jako wyrazu intensyfikacji znaczenia słowa, które on poprzedza — jako „bardzo sławiąca”, „potężna pieśnią”²². W tym drugim wypadku bardziej wymowne staje się połączenie motywu ὄμνεῖν z κλείειν, a zatem Polihymnii z Klio. Obydwa motywy dotyczą u Hezjoda teogonicznego tematu pieśni. Ich synonimiczne zestawienie i wielokrotne zaakcentowanie podkreśla wagę i znaczenie tematu teogonicznego. Sugeruje zarazem, że oparta o wzorcą pieśń Muz twórczość Hezjoda winna mieć charakter polifonicznego hymnu na cześć rodu nieśmiertelnych bogów, a przede wszystkim na cześć „wielkiego Zeusa” jako najwyższego ich władcy i fundatora nowego porządku świata.

Z czasownikiem ὄμνεῖν łączy poeta niemal we wszystkich wypadkach aspekt radowania odbiorców tematem pieśni teogonicznej. Wymowne w tym wypadku jest powtórzenie wiersza 37 po wyliczeniu kosmogoniczno-teogonicznych tematów śpiewu Muz w wierszu 51: „Śpiewając hymn Muzy radują wielki umysł Zeusa na Olimpie”. Motyw radości, złączony z kosmogonicznym tematem pieśni Muz, rozwinięty jest w metaforyczny obraz w wierszach 40-43. „Uśmiechają się domostwa głośno grzmiącego Zeusa”, „rozbrzmiewają pieśnią szczyty zaśnieżonego Olimpu”. Zauważmy, że pieśń Muz, która sprawia tak wielką radość na Olimpie, dokładnie odpowiada programowi, jaki wytycza sobie i realizuje

²² Por. Deichgräber, jw. s. 182 i uwaga 3.

Hezjod w swej *Teogonii* (narodziny świata, panowanie Zeusa). Pieśń kosmogoniczna reaktualizuje „akt narodzin świata”, reaktualizuje wprowadzony przed wiekami przez Zeusa ład kosmiczny i moralny. Stąd staje się ona powodem tak mocno zaakcentowanej radości. Przypomina i uświadamia (cf. ww. 36, 51 — „cieszy u m y s ł Zeusa) Zeusowi i całemu gronu bóstw olimpijskich same prapoczątki świata, ich własne narodziny, moment zdobycia władzy przez Zeusa, chwałę jego pierwszych zwycięstw, wprowadzoną praworządność (w. 66, 74) i panowanie nad światem.

W hezjodejskim katalogu imion Muz uosobieniem tej właśnie impresywnej funkcji pieśni jest Euterpe, Muza wymieniona na drugiej pozycji, tuż po Klio. Reprezentowany przez nią aspekt łączy bowiem poeta ściśle z wysławianiem i opiewaniem boskiej historii świata, panowania Zeusa i jego wzorczej sprawiedliwości. Euterpe, będąc personifikacją impresywnej funkcji pieśni, towarzyszy w zasadzie wszystkim pozostałym aspektom poezji religijnej, reprezentowanym przez katalog imion Muz. Uosobiona w jej imieniu radość jest przede wszystkim wynikiem „sławienia” i „opiewania” prapoczątków i historii świata bogów. Euterpe ukazuje się więc jako najbliższa towarzyszka Klio i Polihymnii. Wspomniany temat łączy ją również z Uranią i Kalliope. W jej imieniu zamknął poeta skondensowany obraz całej poezji i jej tajemniczej mocy przywracania wiary w sensowność i realność świata, w istnienie boskiej, idealnej sprawiedliwości, w istnienie boskiej i wzorczej zarazem rzeczywistości, która jest sankcją moralnego porządku świata.

Radość płynąca z tego rodzaju pieśni ma uzasadnienie głęboko religijne. Wizja pryncypów uwalnia odbiorcę od nieszczęść, które go aktualnie niepokoją. Głęboką wymowę posiada złączone z reprezentowaną przez Euterpe funkcją stwierdzenie poety, że Mnemosyne, która jest „przypomnieniem” i uosobioną „pamięcią” prapoczątków i historii świata rodzi Muzy jako „zapomnienie nieszczęść i wytchnienie od trosk” aktualnych (w. 55). Wyraża poeta ten sam pogląd raz jeszcze *expressis verbis* w końcowym urywku swego prooimion, podnosząc znaczenie i rangę społeczną poezji natchnionej:

[...] jeśli nawet ktoś bardzo cierpi w duchu, dotknięty świeżym nieszczęściem i ma udręczone serce, gdy tylko pieśniarz, sługa Muz, zacznie opiewać sławne czyny, przodków i bogów szczęśliwych zamieszkujących Olimp, cierpiący natychmiast zapomni o swych troskach i zmartwieniach (w. 98 nn.).

Pieśń śpiewana przez poetę ma tę samą moc, co stanowiąca jej model pieśń teogoniczna Muz. Moc ta dotyczy jednak negatywnej strony aspektu reprezentowanego przez Euterpe. Bogom pieśń może sprawiać wyłącz-

nie „niewypowiedzianą radość”, ludziom — dając wiarę w istnienie rzeczywistości wzorczej, przypominając i odkrywając prawdę procesu stania się — przynosi zapomnienie „nieszczęść”. Nasuwa się zatem pytanie, czy nie jest to ta sama mediacyjna, rozpraszająca konflikty osobiste i społeczne, funkcja pieśni, o jakiej mówią folklorysty i etnologowie w związku z mitycznymi opowiadaniem. Wydaje się, że już nawet dotychczasowa analiza upoważnia do odpowiedzi twierdzącej.

W katalogu imion Muz na trzecim i czwartym miejscu wymienione są: Thalia, „kwitnąca”, „kwitnąco piękna” i Melpomene, „tańcząca”. Imię Melpomeny stoi w bezpośrednim związku z μέλπεται (w. 66) i ἀμβροσίη μολπή (w. 69), imię Thalii ze sformułowaniem: ἐν θαλίης (w. 65) „na uctach w najbliższym ich sąsiedztwie mają swe miejsca Charyty i Himeros”. Zdaniem Deichgräbera²³ związek Thalii z powyższym sformułowaniem jest jedynie pośredni. Sądzi on natomiast, że ten sam kontekst przygotowuje imię Thalii i Melpomeny i pozwala na połączenie obydwu aspektów zawartych w imionach wspomnianych Muz w jeden obraz θαλία μολπή. Trudno jest jednak zrozumieć, na jakiej podstawie nazywa on Melpomene „śpiewająca”, „die Sängerin”. Połączenie obydwu motywów jest bardzo wyraźne. Słusznie wydobywa je i akcentuje wspomniany uczyony. Obydwa odnoszą się jednak do tańca raczej niż do śpiewu. Śpiew i taniec pozostają zresztą w tym wypadku nierozłączne. Muzy śpiewają swe hymny tańcząc. Ich pieśń ma charakter procesyjny, o którym decyduje rodzaj rytualnego tańca, wykonywanego przez Muzy podczas ich symbolicznego przejścia z Helikonu na Olimp (cf. ww. 8-10, 66, 69-70). Uzupełnieniem tego właśnie obrazu jest cytowany wyżej wiersz 65, w którym w formie myślenia mitycznego, poprzez relację najbliższego sąsiedztwa i personifikację określone są bliżej cechy takiej pieśni — „wdzięk i tęsknota”. Nieco dalej zresztą sam Hezjod prosi Muzy o „budzącą tęsknotę pieśń”. Charyty i Himeros są nieodłączne od pieśni Muz. Ich obecność w czasie uroczystych uct oznacza, że ma tam miejsce boska pieśń poety, o jakiej jest np. wzmianka w *Pracach i dniach* (w. 115). Należy zauważyć, że raz jeszcze wydobywa poeta związek Muz z θαλῖαι („uctami”) w końcowej części *Teogonii* (w. 917). Jest to tym bardziej wymowne, że charakterystyka Muz w tym miejscu jest niezwykle oszczędna. Mówiąc we właściwym miejscu porządku genealogicznego o narodzinach Muz, akcentuje poeta jedynie dwa aspekty związane ze społeczną funkcją ich pieśni: sytuację narracyjną określoną przez θαλῖαι, wskazującą na najbardziej ulubione a zatem typowe okoliczności ich poetycko tanecznych występów, i po drugie: funkcję impresywną, wyrażającą się w atmosferze radości, jaką niesie wykonywana przez nie pieśń. „Radość pieśni” (τέρπουσιν), jak widzieliśmy, uosobiona

²³ Jw. s. 180.

w imieniu Euterpe pozostaje w rozumieniu Hezjoda w ścisłym związku z kosmogoniczno-teogonicznym tematem pieśni Muz. Ich występy na „ucztych” nie mogą mieć również innego charakteru, skoro stanowią ich najbardziej ulubione zajęcie. Zastanawiające jest dwukrotne uwypuklenie „uczty” jako miejsca szczególnie ulubionego przez Muzy i ponadto uosobienie go w formie imienia jednej z nich. Bez właściwego zrozumienia, czym były te „uczty”, nie jesteśmy w stanie zrozumieć bardzo ważnej sprawy związanej z czasem, miejscem i charakterem wykonywania pieśni teogonicznej. Wydaje się, że nie można utożsamiać powyższych „uczty” z bankietami dworskimi, o jakich jest np. mowa w *Odysei*, mimo że miały tam miejsce poetyckie występy Demodoka czy Femiosa. Pieśń poetycka z reguły uświetniała dworskie bankiety, nawet gdy miały one charakter zupełnie prywatny. Nie była to jednak w takich wypadkach pieśń teogoniczna. Demodokos na dworze króla Feaków śpiewa o bohaterskich czynach uczestników wojny trojańskiej. Opowiada też burleskową scenę o zdradzie małżeńskiej Afrodyty z Aressem i usidleniu kochanków przez zazdrosnego Hefajstosa. Znamy wiele przykładów lirycznych pieśni sympotycznych z epoki archaicznej²⁴, które nie miały nic wspólnego ani z tematem teogonicznym, ani z występem chóralnym, ani z wiosenną porą roku. Tym niemniej ich celem było wprowadzenie i utrzymanie radosnego nastroju. Z tego typu poetyckimi występami łączy się zazwyczaj wyjaśnienie imienia Thalii, co nie wydaje się być w zgodzie z koncepcją Hezjoda. Musimy pamiętać, że Hezjod mówiąc o chóralnych występach Muz w czasie uczt ma na myśli ich pieśń teogoniczną, połączoną z procesyjnym tańcem. Dla zrozumienia jego koncepcji pomocna może się okazać etymologia słowa użytego na określenie „uczty”. Uroczystości powyższe nazwane są „kwitnącymi” — *θάλια*, co wskazywałoby na ich pierwotny związek ze świętem wiosennym. Na to samo wskazuje podkreślony przez poetę bliski związek Muz z Charytami i Himerosem w czasie tychże uroczystości. Jedna z nich ma na imię Thalie. Nazwana jest analogicznie jak jedna z Muz. Thalie i Thaleia utworzone są jako oboczne formy od *θάλλω*, „kwitnę”. Kult Charyt najczęściej był ściśle związany z wiosennym rozkwitem przyrody, a główne ich święto Charitesia było uświetniane przez poetyckie agony i nocne tańce²⁵. Związek Charyt z Himerosem i jeszcze częściej z Afrodytą, pojętymi jako siły zapewniające odradzanie się życia, jest w tym wypadku równie wymowny. Z drugiej strony hezjodejskie imiona Charyt: Thalie, Aglaie, Eufrosyne często pojawiają się jako określenia aspektów religijnej pieśni Muz.

²⁴ W literaturze greckiej znany jest specjalny gatunek pieśni związanych z biesiadami pod nazwą „skolia”.

²⁵ Zob. *Real-Encyklopedie*. Bd. 3. Stuttgart 1899 s. 2167; Komentarz Westa, jw. ad v. 907.

Wymienia je autor *Tarczy Heraklesa* w opisie pieśni weselnej²⁶ i w opisie pieśni Muz oraz autor homeryckiego *Hymnu do Hermesa*²⁷. We wszystkich miejscach, o których jest mowa powyżej, zaskakuje zwłaszcza zaakcentowany przez liczne powtórzenia związek pieśni z „kwitnieniem” i z „kwitnącymi uroczystościami”. Nasuwa się zatem przypuszczenie, że pieśń Muz, utożsamiana przez Hezjoda z pieśnią o narodzinach bogów i świata, musiała mieć miejsce przynajmniej pierwotnie — a być może jeszcze i w czasach Hezjoda — podczas wiosennych uroczystości noworocznych i mogła być związana z noworocznym rytuałem, podobnie jak babilońska pieśń o stworzeniu *Enuma Eliš*²⁸ i wiele innych kosmogoniczno-kosmologicznych poematów odkrytych przez etnologów²⁹. Chociaż nie mamy żadnych dowodów na istnienie noworocznego rytuału, tym niemniej analizowany kontekst, w jakim pojawia się imię Thaleia, wskazuje dość jednoznacznie na pierwotny związek pieśni teogonicznej z noworocznym świętem wiosennym. Pieśń teogoniczna, sięgając do samych początków świata i ukazując jego kształtowanie się, reaktualizowała jego narodziny i niejako sankcjonowała je w wiosennym przebudzeniu przyrody; reaktualizowała go nie tylko poprzez słowa, lecz również przez rodzaj rytualnego tańca, reprezentowanego w katalogu imion Muz przez Molpomene i Terpsychoe.

Muzy jako boginie tańca przedstawione są w analizowanym prooimion kilkakrotnie. Tańczą (ww. 3-4) „na delikatnych stopach wokół fiołkowego źródła i Zeusowego ołtarza”, „na szczycie Helikonu tworzą wspaniałe, budzące miłosną tęsknotę korowody taneczne” (w. 7-8), mają swoje place taneczne na najwyższym szczycie zaśnieżonego Olimpu (w. 62-63), „budzący miłosną tęsknotę rytm ich tańca dochodzi uszu Zeusa” (w. 70-71). Jak zauważa K. Deichgräber (s. 181), już sam refreniczny charakter stylu Hezjoda poświadcza, że śpiew chóralny i pieśń taneczna nie były obce jego twórczości. Należy zauważyć, że w zasadzie wszystkie opisane w prooimion występy Muz tworzą w sumie pieśń procesyjną towarzyszącą symbolicznemu przejściu Muz z ojczystego dla poety Helikonu do siedziby Zeusa, na Olimp. Elementy chóralnego śpiewu i tańca łączą się w jeden obraz pieśni procesyjnej o tematyce kosmogoniczno-teogonicznej.

²⁶ Sc. 276: ἀγλαίη τεθαλαίαι, 284-85 πόλιν θαλαίαι τε χοροί τε ἀγλαίαι τ' εἶχον; H. Herm. 449 εὐφροσύνην [...], 452 μολπή τεθαλοῖα, 476 ἀγλαίας [...], 482 εὐφροσύνην.

²⁷ Tamże.

²⁸ F. M. Cornford wskazuje na ten poemat jako na model hezjodejskiej *Teogonii*. Bazy rytualnej *Teogonii* szuka właśnie w babilońskich uroczystościach noworocznych. Pisze na ten temat w artykule: *A Ritual Basis for Hesiods «Theogony»*. W: *The Unwritten Philosophy and other essays*. Cambridge 1950 s. 95-116.

²⁹ Wielu przykładów dostarcza M. Eliade (*Aspects du Mythe*. Paris 1963). Najbliższe kulturze greckiej przykłady bliskowschodnie na str. 64-70.

Imię kolejnej w katalogu hezjodejskim Muzy Erato przygotowują bezpośrednio epitety określające brzmienie głosu bogiń w czasie ich śpiewu na „kwitnących ucztach” (w. 65 ἐρατήν δέ [...] ὄσσαν ἰείσαι w. 67 — ἐπήρατον ὄσσαν ἰείσαι). Związek semantyczny jest przy tym dość wyraźny między Erato i Himerosem. Potwierdza on łączność reprezentowanego przez nią aspektu z ideą miejsca i czasu wyrażoną przez kontekst przygotowujący imię Thalii. W wierszu 70, gdzie opisany jest „umiłowany” ἐρατός taniec Muz, funkcja Erato wydaje się być podporządkowana innemu z kolei aspektowi reprezentowanemu przez imię jej poprzedniczki, Terpsychore.

Wszystkie dotychczas przeanalizowane imiona Muz wyjaśniają się całkowicie w kontekście Hezjoda. Większą trudność nastęrcza zwykle interpretacja w tym kontekście imienia Uranii. U. von Willamowitz³⁰ szukając źródła połączenia Uranii z astronomią uważa, że jej imię w użyciu Hezjoda jest pozbawione jakiegokolwiek znaczenia, że jest to imię puste, z którym późniejsza tradycja niesłusznie związała ideę patronatu nad astronomią. Aratos zwraca się bowiem do niej jako do uosobienia Muz z prośbą o natchnienie dla swego astronomicznego poematu o gwiazdach.

L. M. West³¹ sugeruje, że Hezjod mógł przy wprowadzeniu imienia Uranii oprzeć się na znanej skądinąd tradycji³², według której Muzy były córkami Uranosa. Stąd usprawiedliwione byłoby imię jednej z nich jako jego córki. Należałoby wtedy przyjąć, że imienia tego użył nieświadomie, co wydaje się mało prawdopodobne. Poeta przywiązuje przecież ogromną wagę do faktu, że Muzy są córkami Zeusa i wielokrotnie powyższy fakt akcentuje zarówno poprzez częsty epitet „córy Zeusa egidodzierzcy” (w. 25, 52 etc.), jak jego semantyczne równoważniki: „prawdomówne córki wielkiego Zeusa” (w. 29), „dzieci Zeusa” (w. 104). Fizyczny związek Muz z ojcostwem Zeusa uwypukla poprzez opis ich narodzin z dziewięciokrotnego zbliżenia Zeusa i Mnemosyne (ww. 54–60). Często mówi, że czczą one swego ojca pieśnią (w. 36, 51, 40). Tuż przed wymienieniem katalogu imion Muz Hezjod mocno akcentuje fakt ich narodzin z Zeusa μεγάλου Διὸς ἐκγεγαυῖαι. Wydaje się zatem, że dąży raczej do zaprzeczenia wspomnianej wyżej tradycji, jeśli ją zna. Imiona Muz, jak wykazała dotychczasowa ich analiza, nie są wynikiem przypadku. Stanowią niejako kwintesencję świadomości poetyckiej Hezjoda i wcielenie cech oraz funkcji jego własnej twórczości. Imię Uranii miałoby być zaś imieniem pustym, wynikiem podświadomej pomyłki? Miałoby być sprzeczne z koncepcją poety łączącą Muzy z najwyższą świadomością wynikającą z Zeu-

³⁰ *Hellenistische Dichtung*. II, 264, 5.

³¹ *Jw.* s. 181.

³² Tradycję tę poświadczają m. in. Alkman 67, cf. frg 2, I, 28; Minn. 13 Bergk; Musaios, frg. 15; sch. Pi. N. 3. 16; zob. Komentarz Westa s. 18.

sowego ojcostwa i z możliwością zachowania tejże świadomości oraz jej przekazywania w pieśni.

P. Friedländer³³ wskazuje na związek semantyczny imienia Uranii z wyrażeniem: *μισομένων πατέρα εἰς ὃν ὄδ' οὐρανῷ ἐμβασιλεύει* (w. 71) nie podając jednak głębszej motywacji poza stwierdzeniem, że Hezjod w analogiczny sposób antycypuje pozostałe imiona Muz.

K. Deichgräber³⁴ sądzi, że wspomniane wyrażenie nie ma nic wspólnego ani z pieśnią, ani z Muzami i szuka wyjaśnienia imienia Uranii w kontekście „poetyki” Homera. Idzie za inspiracją Bruno Snella³⁵, który łączy wprawdzie Uranię z epitetem Muz „Olimpijskie”, lecz wskazuje następnie na możliwość wyjaśnienia jej imienia w oparciu o epickie sformułowania typu: *κλέος δ' οὐρανὸν ἔκεν (ἔκαθεν)* (Il. XIX, 108, IX, 19). Deichgräber uważa, że nie sposób oddzielić Hezjoda od tradycji i „poetyki” epickiej, rozwija więc szerzej sugestię B. Snella. Najwymowniejsze, jego zdaniem, jest w tym wypadku sformułowanie z *Odysei* (VIII, 73-74):

Μοῦσ' ἄρ' αἰοῖδὸν ἀνήκεν αἰειδέμεναι κλέα ἀνδρῶν
οἴμης τῆς τοτ' ἄρα κλέος οὐρανὸν εἶρὸν ἔκαθεν [...]

Rozchodzenie się sławy poza ziemskie granice przestrzenne i czasowe związane jest tutaj wyraźnie z jej uwiecznieniem w pieśni. Sława, główny motyw poezji bohaterskiej, rozprzestrzenia się szeroko, a raczej wysoko, przekracza granice ziemi, dociera aż do nieba. Dociera tam za sprawą pieśni. Uranię łączy zatem K. Deichgräber z Kleio i uznaje za Muzę poezji epickiej.

Wydaje się, że wyjaśnienie K. Deichgräbera, mimo przekonującej siły jego argumentów, nie odpowiada koncepcji, jaką Hezjod wyraża w analizowanym prooimion w związku z tym imieniem. Słuszna raczej wydaje się koncepcja Friedländera, który wiąże Uranię z motywem „królowania Zeusa na niebie” i sugestią Snella wskazującą na związek z epitetem Muz — „olimpijskie” i jego równoważnikami. Chcąc w pełni zrozumieć znaczenie, jakie Hezjod łączy z imieniem Uranii, należy raz jeszcze, choćby pobieżnie, przyjrzeć się głównym motywom analizowanego wstępu.

Hezjod rozpoczyna swoje prooimion od uczczenia Muz Helikońskich. Akcentuje przy tym bardzo mocno ich związek z górą Helikon. Wysuwa na plan pierwszy ich epitet — *Μουσῶων Ἑλικωνιάδων*. Ten sam motyw rozwija w rozbudowanym zdaniu względnym (w. 2-8), w którym wskazuje na Helikon jako na „święte miejsce” zamieszkiwane przez Muzy, gdzie one tworzą wspaniałe chóry i korowody taneczne i skąd „podczas nocy

³³ Jw. s. 5.

³⁴ Jw. s. 182.

³⁵ Jw. s. 99.

idą tanecznym krokiem” na Olimp. Przejście na Olimp wyrażone jest jednocześnie w sposób alegoryczny i konkretny. Zaznaczony jest moment oraz miejsce ich „wymarzu”, jego trwanie i okoliczności, brak natomiast wyraźnie i konkretnie określonego miejsca docelowego: „Stąd wyruszyły okryte gęstą ciemnością i szły podczas nocy przepięknym głosem śpiewając hymn na cześć Zeusa” i wszystkich innych bóstw na czele z olimpijskimi (9-21). Alegoria zawarta jest właśnie w temacie ich „procesyjnej pieśni” i zastępuje określenie Olimpu, do którego, jak wskazuje dalszy kontekst (ww. 36 nn., 66 nn.), nieustannie zmierzają. Religijna pieśń Muz prowadzi je z Helikonu wprost na Olimp.

Pobyty Muz na Helikonie jest bardzo wymowny. Tam przecież objawiają się one Hezjodowi jako „olimpijskie Muzy, córki Zeusa egidodzierzcy”. U stóp Helikonu mieszka właśnie poeta, który śpiewa „natchnioną” pieśń teogoniczną, sławiącą panowanie Zeusa. Paralela jest dość wyraźna. Potwierdza ją zarówno opis epifanii Muz poecie na Helikonie, metaforyczne określenie celu ich „procesyjnego marszu” przez tematykę śpiewanej pieśni, pokrywającej się w ogólnych zarysach z tematem *Teogonii*, jak również sam fakt „nocnego marszu procesyjnego” na Olimp.

W następnej fazie opisu „działalności” Muz, ich aktywność wiąże Hezjod wyłącznie z Olimpem i jego „mądrym” władcą — Zeusem. Przypomnijmy, że już w wierszu 25 nazwane są „Muzami olimpijskimi”, chociaż objawiają się Hezjodowi u stóp Helikonu. Teraz (w. 36-52) następuje niejako wyjaśnienie użytego w wierszu 25 określenia poprzez pełny obraz „repertuaru” i występu Muz na „szczytach zaśniewzonego Olimpu”. Na plan pierwszy wybijają się trzy aspekty tego obrazu: teogoniczny temat pieśni Muz (w. 43-51), ich wszechwiedza (w. 38), radość na Olimpie płynąca z pieśni sławiącej powstanie i rozwój świata oraz mądrość jego władcy Zeusa. Uwydatniony przez trzykrotne powtórzenie (ww. 36, 42, 51) Olimp, przedstawiony jest jako siedziba Zeusa i miejsce napełnione szczególną radością z pieśni Muz. Motyw radości, jaką wnosi ich pieśń na Olimp, rozwinięty szerzej w wierszach 40-43, otwiera i zamyka cały obraz, który skłania poetę do ponownego użycia epitetu „Muzy olimpijskie córki Zeusa egidodzierzcy”. Temat kosmogoniczny śpiewanej przez Muzy pieśni łączy je właśnie z Olimpem i jego władcą Zeusem, czemu Hezjod daje dobitny wyraz we właściwym sobie mitycznym ujęciu i poetyckim obrazowaniu. Wymowny jest tu zwłaszcza opis narodzin Muz u stóp Olimpu, który jednocześnie wydobywa ich fizyczne pokrewieństwo z Zeusem i uzasadnia określenie ich mianem „Muz olimpijskich”.

Ogólną informację, że są one zrodzone w Pierii (w. 53) ze świętego związku (w. 57 — *ἱερὸν λέχος*) Zeusa i Mnemosyne, uzupełnia poeta w zakończeniu opisu narodzin Muz szczegółowym wyjaśnieniem: „zrodziła je (Mnemosyne) tuż obok najwyższego szczytu Olimpu okrytego

śnięciem, gdzie mają swe lśniące place taneczne i piękne domostwa” (ww. 60-63). Jak wiadomo, w mitycznym myśleniu Hezjoda relacja sąsiedztwa odzwierciedla, podobnie jak relacja genealogiczna, ideę stosunku do istoty bóstwa, z którym w tej właśnie relacji pozostaje opisywana aktualnie przez poetę postać³⁶. W analizowanym opisie znajdują odbicie obydwaj sposoby pośredniej charakterystyki. Z Zeusem łączy Muzy i najbliższa relacja genealogiczna, i najbliższe sąsiedztwo ich zamieszkania. Są one jego córkami i przebywają w najbliższym sąsiedztwie jego „królewskiej rezydencji”. Każda zrodzona jest przy tym z oddzielnego związku seksualnego ich rodziców, w związku z czym ma pełne uczestnictwo w bóstwie Zeusa³⁷.

Przekładając poetycko-mityczny język Hezjoda na język dyskursywny można powiedzieć, że pieśń teogoniczna jest wyrazem świadomości i mądrości samego Zeusa. Muzy otrzymały przydomek „olimpijskie” w związku z tematem ich pieśni będącej hymnem na cześć „Zeusa królującego na Olimpie” (cf. w. 36, 42, 51), będącej jednocześnie wyrazem jego świadomości. Wspomnianą paralelę potwierdza najlepiej obraz procesyjnej pieśni, jaki kreśli poeta po opisie narodzin Muz.

Szły zatem tanecznym, boskim krokiem na Olimp, śpiewając pięknym głosem hymny, którymi rozbrzmiewała wokół czarna ziemia, czarujący rytm tanecznego kroku powstał pod stopami bogiń udających się do swego ojca, który króluje na niebie i sam włada grzmiotem i płomienistym piorunem. On, siłą zwyciężywszy swego ojca Kronosa, ustanowił dla bogów nieśmiertelnych najlepsze prawa i sprawiedliwie rozdzielił urzędy. To właśnie opiewały Muzy, zamieszkujące olimpijskie domostwa, dziewięć cór zrodzonych z wielkiego Zeusa, Kleio, Euterpe, Thalia, Melpomene, Terpsichore, Erato, Polihymnia, Urania i Kaliope. (ww. 68-78).

W drodze na Olimp, do „królującego na niebie ojca”, sławia Muzy w swej procesyjnej pieśni, jak widzimy, panowanie Zeusa, jego potęgę, wprowadzony przezeń ład oparty na idealnej praworządności i sprawiedliwości. Na Olimp prowadzi je pieśń o „sprawiedliwych rządach Zeusa”, pieśń prawdziwa — śpiewana bowiem „pięknym głosem” — *ὀπι καλῆ*. Wyrażona uprzednio w sposób metaforyczny (ww. 10-20) tożsamość między tematem pieśni Muz i ich przybyciem w procesyjnym pochodzie z Helikonu na Olimp zyskuje tu bezpośredni wyraz i potwierdzenie. Procesyjne wejście na Olimp zestawione jest z tematem i prawdziwością teogonicznej pieśni Muz, której ostatecznym celem jest wysławianie Zeusa i jego panowania na „niebie”. Wydaje się zatem, że określenie: *νισομένων πατέρ' εἰς ὄν· δ' ὄ οὐρανῷ ἐμβασιλεύει* resumujące istotę opiewanej przez Muzy najwyższej władzy Zeusa jako boga „nieba”, dyspo-

³⁶ Cf. K. Deichgräber s. 182 i uwaga 1; West ad. v. 64.

³⁷ Cf. van Groningen, jw. s. 260.

nującego grzmotem i piorunami, ostatniego i niezastąpionego już sukcesora rządów nad światem, władcy, który wprowadził nowy, sprawiedliwy ład, ma przynajmniej pośredni związek z imieniem Uranii, jako hipostaza jednej z głównych funkcji pieśni teogonicznej, sankcjonującej porządek fizyczny i moralny świata. Na ile więc można utożsamiać panowanie Zeusa na Olimpie z jego panowaniem na „niebie”, na tyle dotyczący wszystkich Muz epitet „olimpijskie” można utożsamiać z imieniem jednej z nich, Uranii. Pieśń teogoniczna Hezjoda będąca wyrazem boskiej świadomości i mądrości zyskuje zatem mityczne uzasadnienie i religijną sankcję w epitetach bogiń, ich imionach, genealogii, tematyce ich pieśni, w ich procesyjnym przejściu z Helikonu na Olimp, w najbliższe sąsiedztwo „królującego na niebie Zeusa”.

Imię Uranii nie jest w tym kontekście, jak twierdzi Willamowitz, „imieniem pustym”, pozbawionym jakiegokolwiek znaczenia. Nie ma też nic wspólnego z tradycją, według której Muzy były córkami Uranosa, nie Zeusa. Nieuzasadnione wydaje się również łączenie jej imienia z „rozchodzeniem się sławy bohaterskiej aż do nieba” za pośrednictwem pieśni. Hezjod zdaje się odcinać dość świadomie od tradycji bohaterskiej, a nawet jej przeciwstawiać. Jego pieśń jest „prawdziwa i święta”, oparta o wzorczy model teogonicznej pieśni Muz. Bezpodstawne więc wydaje się K. Deichgräbera wyjaśnienie imienia Uranii w ramach „epickiej poetyki heroicznej”. Imię Uranii w analizowanym kontekście wstępu do *Teogonii* nie łączy się ze sławą bohaterską i jej uwiecznieniem w pieśni. Jest ono natomiast wyraźnie złączone z tematem pieśni teogonicznej, sławiącej najwyższą władzę Zeusa i jego sprawiedliwe rządy nad światem. Jest wyrazem normatywnej funkcji tej pieśni, sankcjonującej boski pierwiastek moralnego ładu świata. Jej imię umieścił poeta nieprzypadkowo w najbliższym sąsiedztwie „najdostojniejszej” ze wszystkich Muz, Kalliope. W koncepcji Hezjoda jest ona najważniejszą Muzą po Kalliope i tworzy razem z nią nierozłączną parę. Potwierdza to w sposób wymowny Platon, gdy przez usta Sokratesa mówi w swym *Fajdrosie* (XLI D):

A najstarszej, Kalliope, i drugiej z rzędu, Uranii, donoszą piewiki o tych, którzy w filozofii żyją i muzykę tych dwóch bogiń czczą nade wszystko. Te Muzy, opiekunki nieba i mów boskich i ludzkich, głos mają najpiękniejszy” (przekł. W. Witwicki, spacje H. P.).

Mamy prawo sądzić, że Platon wypowiadając powyższe słowa miał na myśli hezjodejski katalog Muz i funkcje, jakie w jego rozumieniu Hezjod tym Muzom wyznaczył. Zaskakująca jest bowiem zgodność Platona z tym zwłaszcza, co poeta *expressis verbis* wyjawiał swym słuchaczom na temat społecznej funkcji pieśni i wymowy reprezentowanej przez Kalliope.

Wziąwszy pod uwagę, że *Fajdros* jest dialogiem poświęconym roli i funkcji społecznej wymowy, łatwo zrozumieć, że Platon akcentuje przede wszystkim związek obydwu Muz z „wymową boską i ludzką”. Tym niemniej te właśnie Muzy uznaje za „najstarsze”, a więc najważniejszą ze względu na ich „najpiękniejszy głos” równoznaczny z prawdziwością wypowiedzi. W przeciwstawieniu do Uranii imię ostatniej Muzy, Kalliope, określonej wymownym épitetem „najdostojniejsza”, jest wyraźnie przygotowane i to nie tylko przez bezpośrednio sugerujące to imię określenie $\delta\pi\iota\ \kappa\alpha\lambda\eta$ (w. 68), lecz przez cały szereg epitetów wydobywających piękno głosu i pieśni Muz. W wierszu 10 „wydają piękny głos”, uczą Hezjoda „pięknej pieśni”, ich „liliowo-piękny głos napełnia radością olimpijskie domostwa rozgłośnie grzmiącego Zeusa”.

Niejednokrotnie już zwrócono uwagę³⁸, że piękno pieśni Muz, którego symbolem jawi się najmocniej wyróżniona przez Hezjoda Kalliope, należy rozumieć nie tylko jako piękno głosu, brzmienia słów i melodii wierszy, lecz przede wszystkim jako piękno myśli. Piękno dla Hezjoda nie ma wyłącznie estetycznego znaczenia. Wskazuje na to bardzo wyraźnie cały kontekst, w jakim poeta przedstawia Kalliope i ogólnie funkcję Muz w reprezentowanym przez nią aspekcie, mówiąc o błogosławieństwach płynących z ich daru dla królów i poetów. Przewyższając wszystkie pozostałe Muzy „pięknym głosem”, Kalliope wspomaga zarazem „czcigodnych basileusów”. Jej darem obdarzają Muzy tego z boskich „królów”, którego szczególnie chcą uczcić (80-82). W momencie urodzin patrzą na niego łaskawie i „zwilżają jego język słodką rosą”, w wyniku czego „słodycz słów zawsze płynie z jego ust”. Określa następnie poeta, na czym ta „słodycz” polega. Jako rozjemca w sprawach spornych wydaje on zawsze „sprawiedliwe wyroki”. Przemawiając w sposób nieomylny ($\alpha\sigma\varphi\alpha\lambda\acute{\epsilon}\omega\varsigma$ w. 86) na agorze, szybko rozprasza największe nawet spory (w. 87) i „łatwo łagodnymi słowami” doprowadza do zgody zwaśnione ze sobą strony (w. 89-90). W związku z tym, „gdy wchodzi na agorę, by rozstrzygać konflikty, czczą go jak boga pełnym życzliwości szacunkiem” $\alpha\iota\delta\omicron\iota\ \mu\epsilon\iota\lambda\iota\chi\acute{\iota}\eta$ płynącym z zaufania³⁹. Podsumowując opis stwierdza poeta: „taki jest dla ludzi święty dar Muz”. Następnie wprowadza — poprzez genealogiczną wzmiankę o pochodzeniu królów od Zeusa z jednej strony, a muzyków i poetów od Apollona i Muz z drugiej — dość wyraźne rozgraniczenie między naturą władzy królewskiej i funkcją społeczną poety. Jak słusznie zauważa jednak B. van Groningen (s. 259 n.), w obydwu wypadkach funkcja Muz dotyczy tego samego aspektu prawdomówności i związanej z nią sprawiedliwości. Jego zdaniem Hezjod

³⁸ Aspekt ten mocno wydobywa K. Deichgräber, jw. s. 185.

³⁹ Zob. F. Kraft. *Vergleichende Untersuchungen zu Homer u. Hesiod Hymnometata*. Göttingen 1963 s. 69.

powołany do głoszenia prawdy musi ją najpierw wyjawić „wielkim tego świata”. „Królowie” stanowią więc podstawową część jego audytorium. Należy zauważyć, że tzw. basileusi nie wiele mają wspólnego z władzą królewską i z „możnymi tego świata” w kontekście dzieł Hezjoda. Poeta podkreśla przede wszystkim ich funkcję sądowniczą, a raczej rozjemczą w społecznych i cywilnych kwestiach konfliktowych. Pochodzenie ich od Zeusa, twórcy idealnego ładu i najwyższej sprawiedliwości, posiada głębokie znaczenie symboliczne. Basileusi stają się jego pomazańcami na ziemi. Nie jest to więc jedynie, jak chce Groningen, „dworski ukłon poety w stronę Możliwych tego świata” i pragnienie pozyskania ich życzliwości. Poeta wywodząc ich progeniturę od Zeusa i oddając ich pod patronat Kalliope niewątpliwie uwydatnił ich rangę społeczną i nadał jej jednocześnie głębsze znaczenie. Ich sądownicza władza otrzymała sankcję religijną. Przypomnieć wystarczy, że kilka wierszy wcześniej Muzy opiewały ustaloną przez Zeusa praworządność w świecie boskim. Praworządność ta i związana z nią nowa moralność stają się tutaj modelem i sankcją sprawiedliwości w świecie ludzkim. Stają się nimi właśnie za sprawą pośredniczących w przekazywaniu wiedzy na ten temat Muz i ich inspiracji przy sprawowaniu władzy sądowniczej przez basileusów. Zauważmy, że przy wzmiance o wspomnianej wyżej tematyce pieśni Muz określił poeta ich głos epitetem *ὀπι καλῆς*, epitetem sugerującym bezpośrednio imię Kalliope, którą teraz czyni wprost patronką i natchnieniem „królów” sprawiedliwie rozstrzygających spory.

Po uwydatnieniu mocy pojednywania zwaśnionych stron, jaką posiadają niektórzy basileusi dzięki łasce Muz, akcentuje następnie poeta ich uszczęśliwiająca ludzi i charyzmatyczną rolę: „Szczęśliwy jest ten, kogo Muzy kochają, słodki głos płynie z jego ust” (95 n.). Pieśń poety na temat bogów i herosów sprawia, że człowiek „zapomina nawet o swych największych i świeżych bólach i zmartwieniach” (97 nn.). „Słodki głos” pieśniarza, który jest wyrazem jego osobistego szczęścia i daje zapomnienie wszelkim bólom u słuchających go, jest tu równoznaczny z treścią pieśni i zawartą w niej myślą. Przy omawianiu aspektu reprezentowanego przez Euterpe zwróciliśmy już uwagę, że radość, jaką niesie pieśń, nie jest bynajmniej związana z jej rozrywkowym charakterem. Jak można wnosić z poprzednich określeń tematu pieśni Muz, który „radował wielkie serce Zeusa” i napełniał radością cały Olimp, nie ma poeta na myśli wesołych, burleskowych scen boskich w stylu Pieśni Demodoka, gdy jako temat uszczęśliwiającej pieśni wymienia „bogów nieśmiertelnych” i czyni bohaterskie. Nie chodzi tu niewątpliwie o chwilowe oderwanie uwagi od dręczących człowieka nieszczęść i trosk dnia codziennego przez słuchanie tego rodzaju beztroskich historii. Związana z imieniem Euterpe funkcja „radowania” ma tu głębszy sens. Wiąże go poeta z reprezentowanym

przez Kalliope aspektem oznajmiania Zeusowej praworządności i sprawiedliwości oraz z odkrywaniem przed oczami słuchacza prapoczątków wszechświata jako gwarancji tejże sprawiedliwości.

Jak widzimy, związana z imieniem Kalliope funkcja nie ogranicza się do troski o „piękny głos przy recytacji poezji”. Nie wystarczające do jej zrozumienia wydaje się również rozszerzone pojęcie „pięknego głosu” na „piękno słowa”, jakie proponuje B. Snell⁴⁰. W analizowanym epizodzie, który można by nazwać „poetyckim credo” Hezjoda, uwydatnione są najmocniej dwie zespolone w jedną całość funkcje poezji: przekazywanie boskiej wiedzy na temat tajemnic świata (Kalliope) i jej podnoszące na duchu oddziaływanie (Euterpe).

Wiersze 80-103 uwypuklają, jak widzimy, ponownie związek między światem boskim i ludzkim, jaki był uprzednio ukazany w scenie epifanii. Tutaj, niemal na zakończenie prooimion, ujawnia się wyraźnie funkcja pośrednictwa Muz między Zeusem i jego ziemskimi „pomazańcami”. Dzięki „świętemu darowi” Muz „królowie” potrafią sprawować sprawiedliwe rządy, godzić zwaśnionych i rozwiązywać konflikty społeczne. Według Bradley’a „święty dar Muz staje się tutaj znakiem przymierza między władzą boską i ziemską, między ojcem i synem”⁴¹.

Z drugiej strony jest tu mocno podkreślona rola poety jako pośrednika między Muzami i ludźmi. Jest on nazwany ich sługą *θεράπων* i ukazany jako ich wcielenie. Jego pieśń posiada podobną moc radowania, o jakiej była mowa w związku z pieśnią Muz na Olimpie (ww. 36-42). Moc ta również złączona jest z tematem jego pieśni. Wiersze 93-103 zawierają więc ostateczne dopełnienie relacji między Muzami i poetą. Następuje w pewnym sensie utożsamienie wszystkich ich funkcji. Poeta staje się ziemskim wcieleniem reprezentowanego przez Muzy ducha poezji teogonicznej.

Na zakończenie prooimion pojawia się bezpośredni zwrot poety do Muz z prośbą o „budzącą tęsknotę pieśń”. Stanowi on jednocześnie propositio tematis i podsumowanie wszystkich uprzednich informacji o naturze ich pieśni. Poprzez cały szereg form imperatywnych (w. 105 — *κλείετε*, w. 108 — *εἶπατε*, w. 114 — *ῥοπέτε*, w. 115 *καὶ εἶπατε*) wprowadza poeta prośbę o tematy, o których za sprawą Muz chciałby posiadać wiedzę i przekazać ją ludziom. Nawiązując do pierwszego opisu ich pieśni (zob. ww. 1-21) prosi je najpierw, by sławiły „święty ród bogów nieśmiertelnych” (w. 105). Do tej samej prośby dołącza temat sukcesji trzech podstawowych dla poematu genealogii: Gai — Uranosa, Nocy i Pontosa (w. 106). O tej tematyce pieśni Muz, poza wzmianką w wierszu 20, była mowa w wierszu 35-52 i raz jeszcze w wierszach 71-76, gdzie

⁴⁰ Jw. s. 100.

⁴¹ Jw. s. 38.

jest już właściwie nawiązanie do ostatniego ogniwa głównej genealogii, do zwycięstwa Zeusa nad Kronosem i ustalenia nowego ładu w świecie boskim. Do tego ostatniego momentu, który stanie się centralnym motywem dzieła, nawiązuje poeta w końcowych słowach skierowanej do Muz prośby (112-113). Podobnie pragnie on opiewać boską historię świata od samego początku (w. 115, por. w. 45). Zwracając się z prośbą do Muz o tego właśnie rodzaju pieśń, jaką one śpiewały przed audytorium boskim, określa je tym samym wymownym epitetem — 'Ολύμπια δώματ' ἔχουσαι (w. 114 = 74). Można zatem powiedzieć, że analizowany fragment proojmion, który w zasadzie jest rozbudowaną inwokacją do *Teogonii*, rozpatrywany w świetle całego wstępu przynosi całkowite i wymowne utożsamienie własnej twórczości poety z pieśnią Muz. Powtórzona czterokrotnie forma imperatiwu, będąca wyrazem jego gorącej i bezpośredniej prośby do Muz o pieśń, jaką one śpiewają podczas procesyjnego przejścia z Helikonu na Olimp, staje się zarazem wyznaniem, że cała zawartość i treść zapowiedzianego poematu jest wyłącznym darem Muz. One mają przekazać poecie całą swą wiedzę na temat prapoczątków i historii Universum. To one przez jego usta mają słać świat bogów i opowiadać o kolejach losów tego świata, uwieńczonych zwycięstwem Zeusa i ustanowieniem idealnej praworządności. Poeta swą rolę sprowadza jedynie do pośrednictwa w przekazywaniu ludziom „boskiej wiedzy” Muz. Zdradza w ten sposób swe przekonanie, że głoszona przezeń nauka o prapoczątkach świata ma charakter nadprzyrodzony, jest nauką „natchnioną”, a tym samym „par excellence” prawdziwą. Procesyjna pieśń Muz, do której wciąż powraca myśl poety we wstępie do *Teogonii*, staje się w tym świetle pieśnią wzorczą, modelem, sankcjonującym prawdziwość i świętość zapowiedzianego poematu.

Dokonana analiza wstępu *Teogonii* przynosi pełną odpowiedź na postawione uprzednio pytania o stosunek Hezjoda do własnej twórczości poetyckiej, o sens jego wizji i autoprezentacji jako natchnionego przez Muzy poety. Układ motywów, ich alternacja i związane z nią stopniowe uzupełnienie funkcji Muz na tle ich relacji do bogów i ludzi, wydobywa rolę pośrednictwa bogiń i symbolizowanej przez nie poezji między światem boskim i ludzkim. Poezja, określona przez rolę Muz, jako środek umożliwiający komunikację i zrozumienie między bogiem i człowiekiem, znajduje w postaci poety swego pośrednika, który przekazuje i udostępnia ludziom boską wiedzę o świecie. Córki Zeusa i Mnemosyne, ofiarowując mu berło — symbol mądrości — nauczyły go „prawdy”. Nauczyły go pięknej pieśni, która mówi o początkach wszystkiego. Przeszłość w ten sposób odkryta, jak zauważa J. P. Vernant⁴², „jest czymś więcej niż

⁴² *Mythe et pensée chez les Grecques*. T. 1. Paris 1971 s. 85-86.

zwykłym poprzedzeniem terażniejszości, jest jej źródłem". Sięgając aż do niego poezja nie szuka umiejscowienia wydarzeń w ramach czasowych, lecz chce odnaleźć podstawy bytu, odkryć początek, pierwszą rzeczywistość, której rezultatem jest aktualny porządek wszechświata i która pozwala zrozumieć proces stawania się w jego całości. Zdradzając Hezjodowi sekret na temat „prapoczątków”, Muzy odkrywają przed nim tajemnicę, misterium. W tym samym czasie, gdy przed jego oczami odkrywa się „prawda” procesu stawania się, tj. z jednej strony ostateczne ustalenie porządku kosmicznego i boskiego, a z drugiej progresywnego upadku śmiertelnych, wizja praczasów uwalnia go w pewnej mierze od nieszczęść, które aktualnie dręczą ludzkość. Mnemosyne, która rodzi przypomnienie, rodzi jednocześnie zapomnienie nieszczęść. Przypomnienie przeszłości niesie z sobą jako przeciwwagę zapomnienie terażniejszości. Proojmion ukazując mistyczne spotkanie Hezjoda z Muzami poświadcza również przejęcie przez poetę poetyckiego języka Muz. Potencjalna siła poezji, symbolizowana intermediacyjną funkcją Muz, staje się zaktualizowana w chwili jej zwerbalizowania poprzez sztukę słowa poety. Otrzymuje ona siłę sankcjonującą i regulującą prawne, polityczne i społeczne struktury życia społecznego. Pozwala odrzucić pogląd, że życie jest przypadkowe, sprawiedliwość względna, zjawiska przyrodnicze świata — bezładne. Poezja teogoniczna pozwala człowiekowi dostrzec prawdziwy sens życia odkrywając przed nim właściwą naturę boskich rządów nad światem. Odkrycie to daje człowiekowi siły do wytrwania w jego przeznaczeniu zgodnie z prawem boskim, wbrew niekończącym się trudnościom ziemskiej egzystencji. Staje się zrozumiałe w tym kontekście ostre sformułowanie objawiających się Hezjodowi Muz, zawierające krytykę wegetatywnego, nieoświeconego mądrością boską życia Hezjoda i jego towarzyszy, zanim został poetą. Nie znając boskiej historii świata, nie znając jego początków i wprowadzonego przez Zeusa ładu, nie rozumiał sensu własnego życia. Objawienie Muz, równoznaczne z uzyskaniem świadomości na temat sankcjonującej ziemską rzeczywistość boskiej historii świata, jawi się jako rodzaj wtajemniczenia, w którym doznaje przemiany przede wszystkim sam wtajemniczony, a za jego sprawą również wszyscy, którzy zapoznają się z głoszoną przez niego „objawioną prawdą”. Stąd staje się zrozumiała autoprezentacja Hezjoda jako poety. Uwypuklenie swej osoby łączy się ze zrozumieniem doniosłej roli poety jako pośrednika w przekazywaniu boskiej wiedzy na temat świętej historii wszechświata, ze zrozumieniem posłannictwa, jakie on spełnia odkrywając przed oczami odbiorców boskie tajemnice świata.

Rozpatrywane proojmion, jak wykazała przeprowadzona analiza, przynosi poza tym bliższe określenie charakteru i funkcji poezji teogonicznej. Reprezentowana w formie procesyjnej pieśni Muz religijna poezja Hezjo-

da objawia się jako wyraz najwyższej świadomości związanej z wszechwiedzą samego Zeusa. Wszystkie aspekty pieśni teogonicznej, wyrażone alegorycznie w imionach dziewięciu bogiń, pozostają w ścisłym związku z głoszoną przez Hezjoda racjonalną religią Zeusa. Kleio — łączy się ze sławieniem „wiecznie istniejących bogów na czele z najpotężniejszym z nich Zeusem jako twórcą sprawiedliwego ładu”. Mniej więcej ten sam aspekt reprezentuje Polyhymnia. Jej imię wskazuje na rangę pieśni religijnej w uświadamianiu istoty i znaczenia opiewanych bóstw, zawiera aspekt nieustannie oddawanej im czci. Euterpe, będąc personifikacją impresywną funkcji pieśni, towarzyszy w zasadzie wszystkim pozostałym aspektom poezji teogonicznej. Uosobiona w jej imieniu radość, jaką niesie pieśń, jest głównie wynikiem „sławienia” i „opiewania” prapoczątków i historii świata bogów. W jej imieniu zamknął poeta skondensowany obraz celu poezji i jej tajemniczej mocy przywracania wiary w realność i sensowność świata, w istnienie boskiej, idealnej sprawiedliwości, w istnienie boskiej i wzorczej zarazem rzeczywistości, która jest sankcją moralnego porządku świata. Euterpe pozostaje w bliskim związku z normatywną funkcją pieśni teogonicznej reprezentowanej przez najbardziej wyeksponowaną Kalliope i jej najbliższą siostrę Uranię. Melpomene i Terpsychore wskazują na wagę elementu tanecznego i rytualny charakter procesyjnej pieśni teogonicznej. Thalia i Erato łączą się z sytuacją narracyjną wykonywanej pieśni. Imię Thalii potwierdza pierwotny związek poezji teogonicznej z wiosennym rozkwitem przyrody i być może, z uroczystościami i rytuałem noworocznym.

Dokonana analiza prooimion wskazuje pośrednio na jego jedność kompozycyjną i ścisły związek strukturalny z przygotowanym w ten sposób poematem. Wyjaśnia też, poprzez dostrzeżoną koncepcję procesyjnej pieśni Muz z Helikonu na Olimp, podnoszoną często sprzeczność między Muzami helikońskimi i olimpijskimi.

MISSION DU POETE A LA LUMIERE DE PROOIMION DE LA THEOGONIE D'HESIODE

Résumé

Le présente article essaie de préciser l'opinion d'Hésiode au sujet du caractère, rôle et signification de la poésie théogonique, telle qu'elle apparait dans Prooimion, une sorte d'hommage aux déesses patronnant à sa création.

L'introduction à la Théogonie, comme il s'ensuit d'une analyse détaillée, constitue une sorte de modèle au poème proprement dit sur la naissance des dieux et du monde; elle sanctionne sa structure formelle et thématique. De minutieuses recherches sur l'aretalogie des Muses permirent de reconstruire à partir d'un langage mythique la „poétique” d'Hésiode, la conscience de sa propre mission religieuse et sociale.

La présente analyse eut pour le point de départ ce que E. Bradley appelait la fonction médiatrice des Muses, et de la poésie qu'elles symbolisaient, entre le monde divin et le monde humain; cette médiation se manifeste en une disposition alternative des motifs: dieux — Muses, Muses — hommes. Une grande partie de l'article est consacrée à l'explication du catalogue hésiodien de noms des Muses. Selon la façon mytique de penser d'Hésiode, le nom d'une divinité était inséparable de l'existence et du caractère de la réalité présentée. Il reflétait son essence et sanctionnait en quelque sorte son existence réelle. D'une façon générale, l'interprétation des noms des divinités est plutôt polémique par rapport aux opinions répandues (et plus particulièrement par rapport à celles de K. Deichgäber qui se spécialise à ce sujet). L'auteur se réfère principalement à la signification qu'ils révèlent dans le contexte de Prooimion et de la Théogonie. Tous les noms trouvent leur justification dans les opinions d'Hésiode au sujet de sa propre création théogonique, mettant en relief son importance religieuse et sa fonction sociale.

L'analyse de la disposition des motifs, de la description des faits et gestes des Muses, de leur épiphanie envers Hésiode, de leurs épithètes et leurs noms, de leur lien généalogique et symbolique avec Zeus et Mnemosyne, prouve que la poésie religieuse représentée dans Prooimion par le chant processionnel des déesses est pour Hésiode la manifestation de la plus haute conscience divine. Elle est une sorte de révélation grâce à laquelle l'homme peut participer au plus grand mystère qui soit, celui de la naissance du monde, et accéder à la compréhension du sens profond de sa propre existence.

Révélant à l'homme la divine histoire de ce monde avec son ordre idéal fondé sur le principe d'une justice absolue et d'une sagesse de Zeus, la poésie théogonique offre à l'homme une garantie que la justice existe et que sa vie n'est pas insensée. La mission du poète consiste précisément à transmettre ce savoir divin des Muses, sanctionnant les rapports juridiques et sociaux entre les humains et leur apportant la conviction que la vie est sensée.