

ALICJA NARECKA

TRADYCJA I NOWATORSTWO W HYMNACH KALLIMACHA*

Uważna lektura zachowanego w całości zbioru hymnów Kallimacha z Cyreny skłoniła nas do rozważań nad tradycją i nowatorstwem w obrębie gatunku. Pragniemy jednak na wstępie zaznaczyć, iż położymy większy nacisk na drugi człon zapowiedzianego tematu zgodnie z trendami nowej aleksandryjskiej poetyki¹. Jej program zakładał powstawanie dzieł wyjątkowych, pisanych dla elity umysłowej skupionej wokół Muzeum i Biblioteki Aleksandryjskiej. Poeta hellenistyczny to znawca i miłośnik dawnego piśmiennictwa, typ erudyty próbującego wielu rodzajów poezji i prozy, eksperymentującego w zakresie nowych form, opartych na dawnych treściach bądź naginającego stare formy do nowych treści. Wymogiem chwili jest uprawianie takich rodzajów literackich, w których *poeta doctus* mógł popisać się erudycją, dowcipem, a także znajomością realiów życia codziennego. Dlatego odrzuca on wzory eposu bohaterskiego, a z zamiłowaniem uprawia epyliony, poematy aitiologiczne i dydaktyczne, elegie, epigramy o tematyce biesiadno-erotycznej, idylle, mimijamby, a nawet dziwne utwory figuralne przypominające układem wierszy opiewany przedmiot. Kallimach, "prawodawca nowej poetyki"², uznany za najwybitniejszego przedstawiciela epoki literackiej, był jej fenomenem. Spróbujmy zaobserwować, na czym polega ogromny talent, szacunek dla tradycji i nowatorstwo Kallimacha, opierając się na zbiorze sześciu hymnów: *Hymn do Zeusa*, *Hymn do Apollina*, *Hymn do Artemidy*, *Hymn do Delos*, *Hymn na kąpiel Pallady* i *Hymn do Demeter*³. Cyrenejczyk chętnie korzysta z kodu "pamięci gatunkowej"⁴, mając na uwadze płaszczyznę komunikacyjną *autor – adresat formalny*, i dlatego wyposaża swoje utwory w tradycyjne cząstki morfologiczne spełniające funkcje:

* Szczegółowa analiza hymnów Kallimacha była przedmiotem pracy magisterskiej autorki *Hymny Kallimacha jako przejaw epoki aleksandryjskiej* (Lublin 1985).

¹ C. A. T r y p a n i s. *The Character of Alexandrian Poetry*. "Greece and Rome" 16:1947 nr 46 s. 1-7.

² A. Ś w i d e r k ó w n a. *Hellenika. Wizerunek epoki od Aleksandra do Augusta*. Warszawa 1978 s. 144.

³ Porządek hymnów według wydania R. Pfeiffera: *Hymni et epigrammata*. Vol. 2. Oxonii 1953.

⁴ J. D a n i e l e w i c z. *Morfologia hymnu antycznego*. Poznań 1976 s. 63.

ekspozycyjną, laudacyjną, ilustracyjną, salutacyjną i prekacyjną. Uzupełnienie tego układu komunikacji stanowi płaszczyzna *autor* – *rzeczywisty odbiorca*, pozwalająca na nowatorskie podejście do tematu. Istnienie tych dwu płaszczyzn, a także взгляд na wirtualnego odbiorcę zdecydowało o tym, iż hymn stał się nową odmianą gatunkową, swego rodzaju studium hymnologicznym "na temat".

Sięgnijmy zatem do pierwszego w kallimachejskim *corpus hymnicum* hymnu *Do Zeusa*. Zgodnie z tradycją homerycką poeta zachował ekspozycję tematu wyrażoną jednak inaczej, w pytaniu retorycznym. Podmiotem hymnicznej pochwały jest Zeus, bóg-król (w. 2 δεῖν... μέγαν... ἄνακτα), określony ponadto epitetami: ἐλατήρα i δικασπόλον (w. 3), oddającymi ideę królewskości Zeusa. Zdaniem E. Cahena⁵ informacja παρὰ σπονδήσιν (w. 1) sugeruje, iż hymn został wygłoszony na uczcie w kręgu uczonych aleksandryjskich. Tematem naukowej dysputy jest polemika wokół rodowodu Zeusa (dikejski, likejski). Uzasadniając słuszność wyboru arkadyjskiej wersji mitu, Kallimach powołuje się na słynne powiedzenie Epimenidesa z Krety (w. 8: Κρήτες ἄεψευσται). Tradycyjna wzmianka genealogiczna pod piórem naszego poety urasta do rangi studium mitologicznego (ww. 4-41 i 42-55)). W jego opinii miejscem narodzin Zeusa była góra Likejon. Konieczność dokonania rytualnego oczyszczenia po porodzie zmusza Reę do poszukiwania wody. Motyw ten wykorzystał Cyrenejczyk do naszkicowania obrazu prehistorycznej Arkadii określonej antykwarem nazwą Adzenis i wplecenia *aition* o powstaniu rzek. Warto zwrócić uwagę na piękny literacko opis narodzin Zeusa i paralelny, niezwykły opis porodu Gaji, matki rzek arkadyjskich. Kallimach lubi korzystać z hezjodejskiej zasady katalogowej i tutaj w arkadyjskim studium mitu podaje słuchaczowi katalog rzek (Ladon, Erymant, podziemne potoki: Iaon, Melas, Karion, Kratis i Metopa). Od wiersza 42 rozpoczyna się kreteńska wersja przekazu mitycznego. Jeśli właściwie odczytujemy poetycki zamysł Cyrenejczyka, to wydaje się, że zdecydowanie oddziela on narodziny Zeusa (wersja arkadyjska) od dzieciństwa i wychowania na Krecie (wersja kreteńska). Zdaniem Danielewicza "opowiedzenie się za wersją mniej popularną po to, by wynaleźć w końcu wyrafinowane połączenie obu mitów, każe nam ocenić analizowany fragment utworu raczej jako popis literacko-erudycyjny znającego oczekiwania odbiorców poety niż element hymnicznej pochwały"⁶. Przy okazji kanonicznej wersji mitu posługuje się Kallimach erudycją (wyszukane określenia dla: nimf z góry Dikte – Δικταῖαι Μελίαι – w. 47, pszczoł panakryjskich – Πανακρίδος... μελίσσης – w. 50 oraz samej góry Idy – Πάνακρα⁷ – w. 51). Wiersze 55-80 to pochwała młodzieńczego Zeusa i jego dojrzałego myślenia. W mistrzowski sposób narrator utożsamiany z samym poetą wprowadza w

⁵ *Les Hymnes de Callimaque. Commentaire explicatif et critique*. Paris 1939 s. 12.

⁶ *Ibid.* s. 48.

⁷ Nazwa zaczerpnięta z Diodora (V 70), synonimiczna nazwa góry Ida.

wierszu 60 polemikę z dawnymi poetami utrzymującymi, iż los zdecydował o uprzywilejowanym zakresie panowania Zeusa (*Il.* XV 198). Sam opowiada się za wersją Hezjoda (*Theog.*, 881 nn.), według której osiągnął on swoją pozycję w świecie bogów dzięki nieprzeciętnym zdolnościom. Jak łatwo zauważyć, w drugiej części hymnu (od w. 55) idea królewskości Zeusa nabiera coraz większego znaczenia. Bóstwo jawi się w towarzystwie Siły i Mocy. W wyrafinowanej pod względem budowy dwudzielnej wypowiedzi (negatywnej i pozytywnej) kreśli Kallimach zakres panowania Zeusa – Zeus królem królów. Wiersz 79 to koronne zdanie utworu, zaczerpnięte z *Teogonii* Hezjoda (w. 96): ἐκ δὲ Διὸς βασιλῆς. W naszym odczuciu twierdzenie to sankcjonuje niejako religijny, boski wymiar królewskości, a jako myśl ogólna wyklucza zarzut płytkiego pochlebstwa, z jakim mógł się spotkać poeta. Gdy w w. 85-90 pada informacja o szczególnym wyróżnieniu przez Zeusa naszego władcy, nie mamy wątpliwości, iż hymn I jest także niezwykle wysublimowaną, bezprecedensową w dziejach gatunku pochwałą na cześć Ptolomeusza II⁸. Po uważnej analizie utworu możemy zestawiać łatwo narzucające się paralele: 1. Zeus królem bogów – Ptolemeusz królem ludzi; 2. Zeus najmłodszym, ale najdojrzałym synem Kronosa – Ptolemeusz także najmłodszym synem, niezwykle dojrzałym moralnie i intelektualnie; 3. Zeus posługuje się Siłą i Mocą – Ptolemeusz także korzysta z tych atrybutów władzy politycznej. Zgodnie z konwencją homerycką, hymn zamyka autorska sfragis, pożegnanie końcowe i prośba o bogactwo, i wsparcie zdolności poetyckiej⁹, zapożyczona z hymnów homeryckich (XV do Matki Bogów i XX do Hefajstosa). I tutaj jest porównanie między Zeusem i osobą młodego króla Filadelfa, do którego poeta kieruje realne prośby. Na uwagę zasługuje fakt, iż opowiadanie, czyli *pars epica* hymnu utrzymana w formie bezpośredniego zwrotu do bóstwa, stanowi oczywiście *novum* w stosunku do hymnów homeryckich, gdzie narrator pełnił funkcję bogobojnego aoida. Wydaje się, że użycie 2 os. sing. stwarzające iluzję dialogu z bóstwem kładzie nacisk na ściślejszy i bardziej intymny z nim kontakt. Tę iluzję dialogu podtrzymuje sam poeta, przypominając często o swej obecności w wypowiedziach autorskich (w. 8-9), w polemice (w. 60), w opiniach i prośbach osobistych (w. 69; 94; 96). Kallimach *poeta doctus* nie zapomina o wytrawnych odbiorcach jego poezji; ubogaca więc przekazy mitologiczne antykwarycznymi nazwami: Giganci – Pelagonowie, Peloponezyjczycy – Apidanowie, Kreteńczycy – Kydonowie¹⁰, Arkadyjczycy – Kaukonowie lub potomkowie

⁸ Por. J. R o s t r o p o w i c z. *Odbicie rzeczywistości politycznej, społecznej i gospodarczej w poezji aleksandryjskiej*. Warszawa-Wrocław 1983 s. 15. Autorka mówi, że "król Kallimach – spędza życie w trosce dla dobra swego ludu". Wydaje się, iż wymieniona myśl odnosi się do panującego Ptolomeusza Filadelfa.

⁹ J. H o r o w s k i. *APETH w I hymnie Kallimacha*. "Eos" 52:1962 fasc. 1 s. 67-73.

¹⁰ Por. S. B l a n d z i. *Nazwy antykwaryczne u Kallimacha*. "Meander" 41:1986 z. 1 s. 7-17.

Lykaonidy. W ten oto sposób dotarliśmy do końca hymnu I, uchodzącego, zdaniem komentatora hymnów¹¹, za utwór najmniej religijny, nie związany z rytuałem.

Jaskrawym dowodem nowatorskiego podejścia do tradycji są hymny epifaniczne: II, V i VI. Hymn *Do Apollina* jest utworem religijno-patriotycznym. Na religijny charakter wskazuje nie tylko rekonstrukcja cyrenejskiego święta Karnejów, lecz także element obecności bóstwa. O jego patriotycznym wydźwięku decyduje fakt, iż Kallimach Cyrenejczyk wystawia imię Cyreny w tak cenionym gatunku literackim. Rewelacją w obrębie gatunku jest dramatyczno-mimetyczna technika prowadzenia narracji. Ponieważ hymn odbiega zdecydowanie od konkretnego rytuału, poeta decyduje się na mimetyczne odtworzenie uroczystości kutlowej. Występuje on w nowej roli: mistrza ceremonii przewodzącego chórowi młodzieńców. Do wiersza 32 mamy do czynienia z rekonstrukcją ramy rytualnej. Pomysł zaklania drzwi (*magic door*) i epifanii – zdaniem K. J. Mc Kaya – zaczerpnął Kallimach a samijskiej ejszjone¹². Interesującym literacko chwytem jest możliwość dwuznacznego ujęcia narracji. Łączenie wypowiedzi chóru i wypowiedzi odautorskich pozwalało na igranie z oczekiwaniami odbiorców (w. 26, 65, 71). Na bliską obecność bóstwa wskazuje dwukrotny motyw epifanii (w. 7 i 11). Podczas wykonywania pieśni na cześć Apollina (Likorejskiego) obowiązuje rytualne milczenie. Aby wywołać właściwe skojarzenia mityczne związane z tymże nakazem, Kallimach posługuje się aluzjami do mitu o Niobe: δακρυόεις πέτρος (w. 22), διερός λίθος ἐνὶ Φρυγίῃ (w. 23), μάρμαρον ἀντὶ γυναικός (w. 24). W ramę rytualną wplata myśl ogólną: κακὸν μακάρεσσιν ἐπίξειν (w. 25), aby reprezentować polityczną myśl poddania się władzy i posłuszeństwa względem niej. Wiersze 25-27 to zamierzona paralela: uległość wobec bogów i królów – posłuszeństwo Apollinowi i panującemu władcy. Po wstępnej ramie rytualnej wiersz 31 podaje metatekstową zapowiedź tematu właściwego hymnu do Apollina: τίς ἔν οὐ ῥέα Φοῖβον ἀείδοι. Zgodnie z tradycją homerycką i w drugim hymnie Kallimacha aretologia bóstwa prowadzona jest za pomocą epitetów z zauważalną jednak różnicą. We wcześniejszym zbiorze hymnów tzw. *pars media* pełniła funkcję ilustracyjną pewnego wybranego aspektu działalności bóstwa. W wypadku kallimachejskich epitetów Apollina stają się one zasadą kompozycyjną odrębnych całości. Spotykamy na linii tekstu przydomki: "złoty" (w. 34; *locus communis* złotego Apollina jest w naszym odczuciu delikatną aluzją do rzeczywistego władcy Egiptu), "patron łuczników", "pieśniarzy", "wróżbiarzy" (w. 43-45). Bardzo rzadkiemu epitetowi "Nomios" towarzyszy rozbudowany obrazek Apollina, boga pasterskiego. Ogromne znaczenie dla wymowy całego utworu ma przydomek οἰκιστήρ (w. 55), Apollo protektor i założyciel niektórych miast, w tym rodzinnej Cyreny Kallimacha. Aby wykazać wagę tego określenia i zaspokoić wymagania nietuzinkowego audytorium, poeta podaje epylion o budowie przez samego

¹¹ C a h e n, jw. s. 2.

¹² *Door Magic and the Epiphany Hymn*. "Classical Quarterly" 17:1967 s. 184-187.

Apollina delijskiego Keraton (w. 60-64). Motyw wieloimienności urastający w omawianym hymnie do rangi *principium narrationis* jeszcze raz dochodzi do głosu. Poznajemy kolejne przydomki Apollina: Βοηδρόμου (w. 69), Κλάριον (w. 70) i najbliższy emocjonalnie Kallimachowi Καρνείον (w. 71). Wytrawny znawca hymnów E. Cahen¹³ komentując obszerny fragment (ww. 65-96) przypuszcza, iż stanowi on istotę kallimachejskiego pomysłu i z tego właśnie powodu utwór został skomponowany. Dominują w nim bowiem dwa tematy: 1. religijny, tzn. opis pierwszych Karnejów z udziałem samego bóstwa, 2. polityczny, tj. wyrafinowana pochwała rządzących Ptolomeuszków. Gdy w początkowej partii właściwego hymnu do Apollina aretologia prowadzona była za pomocą epitetów, również i teraz, zgodnie z tradycją hymnodyki greckiej, kompozycję wyznaczają miejsca kultowe (Sparta, Tera i Cyrena). Kallimach Cyrenejczyk ze szczególną satysfakcją opisuje Karneje w rodzinnym mieście. Podaje historyczne informacje o założycielu Cyreny Arystotelesie-Battosie, który ustanowił coroczne uroczystości zwane na cześć Apollina Telesforia. Przedstawia zaś sytuację pierwszych Karnejów z udziałem bóstwa i nimfy Kyrene, eponimki miasta, i wyraża opinię, iż jego rodzinne miasto cieszy się szczególną pomocą Apollina. Zakończenie hymnu poprzedza etymologia przewijającego się w utworze okrzyku peanicznego (w. 25, 80). Dla Kallimacha παίων ma znaczenie "wybawca", które tłumaczy starohomeryckim wyrazem ἄοσσητήρ ("pomocnik"). Jak nietrudno się domyślić, idea Apollina "Wybawcy" wiąże się z władcami Egiptu nazywanymi Soterami i stanowi istotny akcent w zamysle twórczym poety. Dwupłaszczyznowość narracji pozwala autorowi na literackie eksperymenty. Tym razem jest nim udana próba wtopienia w tekst hymnu elementów peanicznych. Uchodzący za najbardziej "homerycki" drugi hymn Kallimacha nie jest wolny również od uczoności. Erudycja poety dochodzi do głosu w aitiach (aition okrzyku peanicznego – w. 97-104, aition liry Feba – w. 16), w krótkim epyllionie o budowie rogowego ołtarza Keraton (w. 60-64), w krótkich zagadkach leksykalnych ἀκήρια¹⁴ – w. 41, Apollo Likorejski – w. 19, Ἄζιλιον – w. 89) oraz w aluzji mitologicznej (do Niobe) i umiłowaniu wyszukanych nazw (Pytho – w. 35, Ortygia – w. 59 i Arystoteles – w. 76). Miary nowatorstwa w tym całkowicie osobistym poemacie, jakim jest hymn II, dopełnia "bezprecedensowy w dziejach gatunku «manifest literacki»"¹⁵. Tego typu zuchwałe opinie odautorskie nie miały miejsca w zbiorze hymnów homeryckich. Hymn kończy tradycyjna formuła salutacyjna: Χαίρε, ἄναξ (w. 113), połączona z prośbą, "aby Momos, personifikacja złośliwej krytyki podzielił marny

¹³ Jw. s. 68.

¹⁴ Ἀκήρια nie w znaczeniu "bez serca", "nieczułe", ale "pozbawione piętna zła"; por. H o m e r. *Iliada* VII 100 i *Odyseja* XII 98.

¹⁵ D a n i e l e w i c z, jw. s. 66.

los odrzuconej przez Apollina Zawisici¹⁶. Określenie bóstwa terminem ἄναξ pozwala na ostatnią paralelę między Apollinem i królem.

W trzecim hymnie *Do Artemidy* tradycyjna inwokacja do bóstwa zachowuje meta-tekstową formę wypowiedzi Ἄρτεμιν ὑμνέομεν (w. 1) uzupełnioną zdaniem względnym, które zastąpiło homeryckie epitety laudacyjne. Kallimach, niestrudzony eksperymentator, stosuje nową zasadę kompozycyjną. Składają się na nią scenki rodzajowe, opowiadania "na temat" oraz towarzyszące im epizody. Hymn otwiera humorystyczna scenka olimpijska, w której mała "zhumanizowana" bogini siedzi na ojcowskich kolanach i przedstawia mu listę życzeń. Zabawnie brzmią w ustach małej Artemidy prośby o zachowanie wiecznego dziewictwa, o wieloimiennosc (ukryty motyw rywalizacji z Apollinem), o atrybuty bogini łowów i o orszak nimf (popis erudycyjny dotyczący nimf amnizyjskich¹⁷). Wypowiedź bogini jest swego rodzaju *curriculum vitae* z zauważalną opozycją Artemida παρθενίη (w. 6) i εὖλοχος (w. 20-25). Podarunek Zeusa składający się z 30 miast, w którym bogini dozna szczególnej czci, to preludium do wszechobecnego w hymnie motywu rywalizacji boskiego rodzeństwa. Kallimach lubi popisywać się mitologicznymi ciekawostkami. W w. 38-39 mamy przykład takiego *curiosum*, gdzie bogini opatrzona przydomkiem ἄγριαίς... λιμένεσσιν ἐπίσκοπος występuje jako patronka portów i dróg. Uczony poeta zaskakuje nas niecodziennym pomysłem. Rozwija temat Artemidy łowczyni i rozbija go na trzy kolejne scenki rodzajowe. Bogini przedstawiona *in actu* jest egzekutorką przedstawianych ojcu prośb. Wiersze 41-45 zawierają scenę poszukiwania nimf amnizyjskich, dalej zaś (w. 46-86) rozpoczyna się poszukiwanie zbroi i sprzętu myśliwskiego. Towarzyszy mu rozbudowany epizod w kuźni Hefajstosa, dokąd udaje się bogini po łuk i strzały. By nie zawieść wymagającego odbiorcy poeta wplata łączące się tematycznie aition, tłumaczące wybuchy wulkanów (w. 59-61) oraz katalog terenów wulkanicznych (w. 56-58: Etna, Sycylia nazwana enigmatycznie Τρινακρὴ Σικανῶν ἔδος, Italia i wyspa Kirnos). Ostatnią sceną poszukiwania sfory myśliwskiej i towarzyszący jej epizod pierwszego polowania wzbogaca Kallimach znajomością *Kynegetikón* Ksenofonta (por. VII 9, 12). Warto zauważyć, iż Artemida u arkadyjskiego Pana jest już bóstwem partnerskim w aspekcie bóg – myśliwy¹⁸. Zmianę w charakterze narracji sygnalizuje wiersz 110, w którym bogini ukazuje się w pełnym majestacie. Po dającej się zauważyć paraleli między locus communis złotej Artemidy i złotego Apollina padają bezpośrednie zwroty do bóstwa w postaci pytań i odpowiedzi. Kallimach uzyskuje dzięki temu pozorny "wywiad" z bóstwem (w. 113, 116 i 119). Ostatnie pytanie pociąga za sobą kolejną zmianę charakteru bogini. Poeta kreśli na zasadzie kontrastu obraz Artemidy – Mścicielki (w. 122-128)

¹⁶ Tamże s. 62.

¹⁷ Strabon (X 4, 8) wymienia miasto Amnizos, w którym znajdowała się świątynia Eklejthy.

¹⁸ Por. kult Artemidy i Pana w Sykionie (Paus. II 10, 2) i na Rodos (CIG XII 1, 24).

i Protektorki (w. 129-135). W tym ostatnim wcieleniu odnajdujemy podobieństwo do Apollina Nomiosa. Również osobistą prośbę poety o wspieranie twórczego zapału możemy wytłumaczyć w oparciu o motyw rywalizacji z Apollinem-patronem aoidów. W scenie olimpijskiej (w. 142-168) występuje Artemida jako bóstwo równorzędne z Apollinem o przydomku Βοηδρόμος. Humorystycznemu przedstawieniu na Olimpie towarzyszy epizod z żarłocznym Heraklesem. Cyrenejczyk, doskonały znawca mitologii, wykorzystuje *curiosum* mitologiczne o Apollinie i Hermesie, bóstwach odźwiernych. Przekazuje także informacje o tym, iż rolę Apollina przejął później Alcyda, określony wyszukany mianem Tyrenyjskiego kowadła (w. 146). Wracając do konwencji homeryckiej, poeta wprowadza w w. 170 motyw chóru w tanecznym korowodzie, umożliwiając zastosowanie katalogu miejsc kultowych (egipski Inopos, lacedemońska Pitane, attyckie demy Limnaj i Alaj Arafenides, Tauris w Regnum Scythicum). W tym katalogu skrupulatny odbiorca uczonej poezji może dopatrzeć się ukrytej rywalizacji między Atenami i Spartą w sporze o posiadanie posągu Artemidy Taurydzkiej. Wiersze 175-179 zawierają enigmatyczną wypowiedź odautorską, swego rodzaju program poetycki skonstruowany na podstawie zaskakującego porównania własnej twórczości do wołów¹⁹. Na tym kończy się pierwsza część hymnu, obfitująca w scenki rodzajowe, zamknięta "apoteozą" bogini. Kallimach podejmuje na nowo wywiad z boginią i przekazuje słuchaczom uzyskane do niej informacje na temat miejsc kultowych i ulubionych nimf. Owa galeria towarzyszek Artemidy jest kolejnym dowodem ogromnej erudycji Cyrenejczyka i wyrafinowanego doboru materiału mitologicznego. W opowieści o nimfie Britomartis odnajdujemy aition tłumaczące jej imię Diktyнна oraz poświęcony jej rytuał. Wzmiankowane za pomocą aluzji mitologicznej Prokris i Antikleja występują w charakterze Amazonek. Rozbudowane natomiast opowiadanie o Atalancie przepojone krytyką mitologiczną wykorzystuje poeta, by opowiedzieć się za arkadyjską wersją mitu o łowach kalidońskich. Kolejny temat hymnicznej aretalogii można określić mianem "pewne kulty Artemidy". Zapoznajemy się z czterema fundacjami kultu: Neleusa w Milecie, Agamemnona na Samos lub w Aulidzie, Projtosa w Arkadii (z którą wiąże się *aition* imienia Artemidy Hemery²⁰) i Amazonek w Efezie. Ciekawie przedstawił Kallimach kult Artemidy Efejskiej opierając się na dwóch opozycyjnych obrazach: kultu prymitywnego i w epoce rozkwitu. Za pomocą motywu rywalizacji można wyjaśnić porównanie bogatego sanktuarium Artemidy Efejskiej i Apollina Delfickiego; w ten sam sposób tłumaczy się wypowiedź historyczna o inwazji Kimmeryjczyków na Azję Mniejszą, kiedy to klęska Scytów pod Efezem była zasługą strzał Artemidy (w. 258). Posługując się paralelą, wspomina narrator z historycznym realizmem wydarzenie współczesne, tj. spustoszenie Macedonii i groźbę zburzenia Delf przez armię Brennosa. Dawne i współczesne fakty spina klamrą porównanie Artemidy-

¹⁹ Autorka we wspomnianej już pracy (por. przyp. 1) ustala "kod" do odczytania porównania.

²⁰ Por. scholia do hymnu Kallimacha *in Dian.*, w. 236.

-protektorki Efezu i Apollina-obrońcy sanktuarium delfickiego. Ostatnie dziewięć wierszy utworu to kolejny przykład innowacji, którą jest niespotykane rozciągnięcie w czasie formuły salutacyjnej. Bogini mścicielka wymaga przestrzegania pewnych zakazów; łamanie ich ilustracją wypowiedzi parentetyczne, naszpikowane mitologicznymi informacjami (w. 259-267). Delimitujące *χαίρε* pada ostatecznie w w. 268, a towarzyszy mu osobista prośba o łaskawe przyjęcie pieśni. Erudycja Kallimacha niejednokrotnie dochodzi do głosu w tym najbardziej "epickim" hymnie bądź, jak go nazywa Cahen²¹, epylionie na cześć Artemidy. Na szczególną uwagę, zdaniem S. Blandzi²², zasługują antykwaryczne nazwy wysp: *Μελιγουνίς* (w. 48), *Τρινακρίη* (w. 57) i *Δολίχη* (w. 187).

Poetycki geniusz Kallimacha dochodzi do głosu w najdłuższym (326 ww.) czwartym hymnie *Do Delos*. Za mistrzowskie uznamy niespotykane do tej pory podejście do tematu, w którym podmiotem hymnicznej laudacji jest wyspa, a nie bóstwo. Ponadto żaden hymn nie posiada tak nowatorsko potraktowanej tradycyjnej inwokacji, dotyczącej problemu inspiracji poetyckiej. Dzięki wprowadzeniu centralnego "mitu" utworu, tj. opowieści o wędrownkach Latony, uzyskał Kallimach niezwykłość kompozycji. Na bazie owego mitu umieścił pochwałę Ptolemeusza. Poeta rozpoczyna od uzasadnienia religijnej powinności względem Apollina, stworzenia utworu pochwalnego na cześć boskiej piastunki. Hymn rozpoczyna się pięknym opisem Delos w gronie wysp towarzyszek, *aition* o powstaniu wyspy i dwiema etymologiami jej imienia. Jak się wydaje, zasadę kompozycyjną hymnu stanowią etapy wędrowek Latony i towarzyszące im epizody, w drugiej zaś części utworu obrazy życia religijnego na Delos, związane z nimi przykłady mitologiczne i *aitia*. Arkadia to pierwszy etap wędrowki Latony, przed którą uciekają góra Parthenion i miasto Fenejos. W Beocji natomiast w zgodnej ucieczce podąża "rodzina" rzek (Dirke, Strophie, Ismenos i Asopos). Przy okazji tej ostatniej podaje autor mało znany szczegół mitologiczny o Asoposie rażonym piorunem Zeusa. W wierszu 80 wprowadza postać hamadriady Meli i sygnalizuje temat uczonej dyskusji: "o sympatii między drzewami i nimfami". Tułaczce po Beocji towarzyszy epizod z Apollinem wieszczącym Tebom z łona matki (*ὑποκόλπιος*). W ujęciu Kallimacha kara, jaka spotkała Niobe, była także "dramatycznym" przeznaczeniem Teb. Cyrenejczyk, wspominając pobyt Latony w Achai, popisuje się "historyczną" znajomością jej geografii (Helike i Bura). W zbiorową ucieczkę rzek i miast Tesalii wplata obszerny epizod z Penejosem (w. 106-152). Ponieważ jest on wyraźną paralełą do głównego motywu pomocy udzielonej Latonie przez Delos (Penejos ofiarowuje swą pomoc bogini), może więc uchodzić za specyficzną odmiankę "hymnu w hymnie". Gdy następnie wyspy Echinady i Kos uciekają przed boginią, ponownie wykorzystuje poeta epizod z wieszczącym Apollinem. Tym razem przepowiednia Apollina

²¹ Jw. s. 86.

²² jw. s. 20-21.

przypomina wyrafinowaną pochwałę wyspy Kos, na której ma się urodzić Ptolomeusz, potomek Soterów. Jak to już miało miejsce w poprzednich hymnach, ujęta jest ona w formę paraleli: 1) porażka Galatów pod Delfami z ręki Apollina, 2) klęska Gallów nad Nilem, zadana przez Ptolomeusza. Łatwo narzuca się duże podobieństwo z paralelą w hymnie III – Apollo i Artemida oraz związane z ich postaciami wydarzenia historyczne. Dzięki umieszczeniu w hymnie tego typu informacji zyskuje on cechy dokumentu historycznego²³. Tradycyjny epicki motyw gniewu Hery dochodzi do głosu w w. 215-248, a mianowicie w scenie między Herą i Irydą przedstawioną w nowej roli bóstwa "donosiciela" porównanego do wiernego psa Artemidy. Pochwała Delos, wypowiedziana przez Herę (w. 240), daje możliwość rozpoczęcia kolejnej jednostki kompozycyjnej, pięknej opowieści o narodzinach Apollina. Kallimach nowator, mimo iż wprowadza do niej *aition* na temat powstania liry, curiosum mitologiczne o paktolijskich łabędziach (w. 250 – *anticipatio* "złoty narodzin") oraz o siedmiokrotnym locie ptaków²⁴, zachowuje element klasycznej poetyki, tj. *locus communis* "złotej Delos". Warto podkreślić, iż przewyższa on swym kunsztem *loci communes* "złotego" rodzeństwa (w. 260-264). Niebanalnym pomysłem jest również specyficzna "autopochwała" Delos, którą zamyka zgodnie z niekanoniczną wersją mitu wizja Apollina ssącego pierś Delos. Końcowa partia utworu to, zdaniem francuskiego komentatora²⁵, swoista, o kunsztownej budowie pochwała tryumfującej wyspy. Można w niej wyodrębnić trzy obrazy życia religijnego na Delos, opowieści ilustrujące oraz *aitia*: I Procesje delijskie. Pierwociny Hyperborejczyków; *aition* o dziewiczych ofiarach²⁶. II Korowody. Tezeusz na Delos; *aition* o zwieńczeniu posągów i wysłaniu triery; III Rytuały. Podróżujący żeglarze; *aition* o Apollinie κουρτζων²⁷. Oprócz niezwyklej harmonii kompozycyjnej uczony poeta nie zawodzi oczekiwania wybranego audytorium. Przy okazji opowieści o pierwocinach Hyperborejczyków zamieszcza uczony ekskurs geograficzny, a mówiąc o śpiewno-tanecznych korowodach uzupełnia mityczny przekaz o dedykacji posągu Afrodyty szczegółem o prawykonaniu rytualnego tańca żurawia²⁸. Tradycyjna formuła salutacyjna, wyrażona grą słów ἰστῆν ὦ νῆσῶν εὐέσσιε, nie zawiera elementów prekacyjnych. IV hymn *Do Delos* – to epicko-

²³ Por. w. 184 – nazwa historyczna Gallów Γαλάτῃσιν i w. 188 – imię odbiorcy ἐσσόμενε Πτολεμαίε.

²⁴ *Curiosum mythologicum* traktuje o tym, iż Apollo był nazywany bogiem "siódmym"; por. CIG II 3, 1653.

²⁵ Cahen, jw. s. 206.

²⁶ J. H o r o w s k i. *O kultach bogów i bohaterów w twórczości Kallimacha*. "Meander" 24:1969 z. 3 s. 126.

²⁷ Schemat za Cahenem (jw. s. 206).

²⁸ Por. R. G r a v e s. *Mity greckie*. Przeł. H. Krzeczkowski. Warszawa 1982⁴ s. 295.

liryczne enkomion przeładowane katalogami, wypełnione geograficzno-antykwareczną nomenklaturą²⁹, pełne aluzji mitologicznych, najbardziej "kalimachejskie" w stylu.

Tradycja rytualnej kąpieli posągu Ateny w nurtach Inachosu zainspirowała Kallimacha do poświęcenia tej bogini osobnego utworu. Hymn piąty *Na kąpiel Pallady* jest dramatycznie – mimetycznym odtworzeniem owej uroczystości. Podobnie jak to miało miejsce w hymnie II poeta wyznacza sobie rolę mistrza ceremonii, wydającego polecenia argijskim łąziebnicom. Mimo nowatorsko nakreślonej ramy rytualnej³⁰ (w. 1-54), Kallimach pamięta o zasadzie, by imię formalnego adresata znajdowało się na początku utworu. Dzięki poetycko barwnemu opisowi charakteru boginii stwarza on iluzję tradycyjnej aretalogii. W zamyśle naszego poety krótkie obrazki poetyckie spełniają funkcję epitetów laudacyjnych³¹ (ἰππία – opiekująca się końmi, ἠδκομος – pięknowłosa, ἔυπλόκαμος – o pięknych warkoczach, γλαυκῶπις – modrooka, ὄξυδερκής – bystrooka i δεινὴ – straszna). Zgodnie z manierą Kallimacha rama rytualna obfituje w aluzje mitologiczne (w. 18 – sąd Parysa), etymologię (w. 42 – Pallatydy) i etiologię (w. 37 – rytuał z tarczą Diomedesa). Trzykrotnym wezwaniom do epifanii (w. 33; 43; 55) przypisane są rytualne zakazy: czerpania wody z rzeki Inachos i spoglądania na nagą boginię. Na bazie tego ostrzeżenia Kallimach wkomponuje w *pars media* "opowieść ostrzegającą", która ukazuje przerażającą potęgę Ateny. Mistrz uroczystości w oczekiwaniu na epifanię przekazuje jej uczestnikom historię Tejrezjasza zaczerpniętą z jońskiego logografa Ferekydesa, transformację legendy o Akteonie. Opowieść otwiera krótki katalog miejsc kultowych Ateny (Tespie, Koroneja, Haliartos) oraz sielankowy opis odpoczynku i kąpieli Ateny i Chariklo w górach Helikonu w źródle Hipokrene (w. 70-74). Z kolei następuje niesamowite misterium grozy ilustrujące potęgę bogini względem syna Chariklo. W dalszej części opowiadania zmienia się charakter bóstwa. Groźna bogini okazuje litość ofierze i tłumaczy się odwiecznymi prawami Kronosa. Taką zmianę nastroju dyktuje poecie tendencja do przekornego igrania z odbiorcami. Atena podkreśla litość wobec Tejrezjasza ukazując okrutną karę, jaką wymierzyła Akteonowi Artemida. Przedstawienie Ateny zadziwiająco ewoluje w stronę bóstwa wynagradzającego "bezwiedną zbrodnię". Przy okazji ofiarowania mu darów wieszczona erudyta popisuje się wiadomościami z zakresu ornitomancji, a obiecując zachowanie pełni władz umysłowych w królestwie Hadesa, wykazuje się znajomością antycznej etymologii³². Opowieść zamyka wypowiedź gwarantująca spełnienie obietnic. Formuła końcowa hymnu (ww. 137-142) świadczy dobitnie o epifanicznym charakterze utworu. Oto zjawia się bogini przyjmowana przez

²⁹ Blandzi (jw. s. 23-26) zwraca uwagę na nazwy: Μάκρις Ἀβαντιᾶς Ἐλλοπιήων (w. 20), Ἀστερίη, Ἐφόρη (w. 42), Παρθενίη (w. 49), Ἀοινή (w. 75), Μεροπητής (w. 160).

³⁰ K. J. McKay, *Erysichthon. A Callimachean Comedy*. Leiden 1962 s. 56-74.

³¹ Danielewicz, jw. s. 54.

³² *Etymologicum Magnum* (s. v. Agesilaos).

dziewczęta z Argos pochwałami, modlitwami, rytualnymi okrzykami i prośbą o opiekę nad miastem. Dzięki takiemu zakończeniu odnosimy wrażenie, iż Kallimach ukazał nam kąpiel samej bogini, a nie tylko posągu. Jak twierdzi Cahen³³, fenomen poety polega właśnie na przedstawieniu kąpeli samej bogini. Już nie raz stwierdziliśmy skłonność Kallimacha do kreślenia literackich obrazów na podstawie zamierzonych paralel. W hymnie V bez trudu można dostrzec dwie paralele: 1) rytualna kąpiel posągu, przerwana procesją z tarczą Diomedesa, 2) historia Tejrezjasza urwana historią o Akteonie. Polegają one na niezwykle wtopieniu "obrzędu w obrzęd" i "historii w historię". Łatwo dostrzegalny duży ładunek religijnego liryzmu i niespotykana w dziejach gatunku forma dystychu elegijnego sprawiają, iż hymn przypomina raczej elegijne ejdylion. Jak się wydaje, nie będzie także zbyt śmiałym twierdzenie, że rytuał stał się dla naszego erudyty pretekstem do rozwinięcia nowej wersji mitu.

Ostatni w kallimachejskim *corpus hymnicum* hymn VI *Do Demeter*, zadziwiająco zbliżony kompozycją do hymnu V³⁴, jest dramatyczno-mimetycznym odtworzeniem rytualnej procesji z udziałem świętego kosza Kalathosu. Podobnie jak i w poprzednich hymnach epifanicznych poeta występuje w roli mistrza ceremonii, który zachęca kobiety do udziału w tajemniczych obrzędach. Świadomy funkcji ekspozycyjnej utworu Cyreneńczyk wkłada w jego usta pozdrowienie do Demeter, obdarzając ją rytualnymi epiklezami nominalnymi *πολυτρόφε, πολυμέδιμνε*. Mistrzowsko odtworzona rama rytualna zawiera nakazy obowiązujące w czasie trwania uroczystości. Zasadnicze znaczenie ma przygotowanie się przez post i siedzenie na ziemi oraz wyeliminowanie ludzi niegodnych odglądania świętości Kosza. Kallimach, jak w innych hymnach, igra z oczekiwaniami słuchaczy. Po aluzji do kanonicznej wersji mitu o Demeter i Persefonie (w. 8), ale z uwzględnieniem lokalnego jej wariantu: Demeter w krajach dalekiego Zachodu i Libii, występują trzy propozycje prowadzenia hymnicznej aretalogii. Oferty te ujęte są w cyzelowane pod względem literackiego kunsztu wypowiedzi (ww. 17-25). Geniusz poetyckiego pomysłu Cyreneńczyka polega na przedstawieniu "centralnego" mitu utworu o Erysychtonie, będącego ilustracją epitetu Demeter-Żywicielki w jej negatywnym ujęciu bogini karzącej głosem. Funkcjonalnie pełni ona rolę "opowieści ostrzegającej". Warto podkreślić istotne zmiany w nastroju legendy. Z początku utrzymana jest ona w tonie poważnym, gdyż zawiera pewne reminiscencje tragiczne (klątwa rodzinnego demona – w. 31 i naruszenie świętego gaju Demeter – odpowiednik dramatycznej *hybris*). Z biegiem akcji opowieść nabiera wyraźnie satyrycznych cech ("katalog kłamstw" matki usiłującej ukryć straszną chorobę syna – ww. 72-86; naturalistyczny obraz "wilczego głodu" – ww. 87-93 i 102-110). Ta utrzymana w tonie starej komedii arystofanejskiej tesalska opowieść o Erysychtonie zyskała sobie w opinii Mc Kaya śmiałą nazwę "kallimachejskiej

³³ Jw. s. 219.

³⁴ M c K a y. *Erysichthon* s. 113.

komedii"³⁵. Istnienie płaszczyzny *autor – adresat faktyczny*, pozwalającej na wszechobecne igranie z jego oczekiwaniami tłumaczy ostateczna dramatyczna wizja Erysychtona żebrzącego na rozstajnych drogach. Elementem łączącym legendę i mającą nastąpić ramę rytualną jest wypowiedź odautorska (w. 116-117) mająca cechy osobistej prośby i opinii natury ogólnej. Wracając do mimetycznej rekonstrukcji rytualnej procesji, mistrz ceremonii wskazuje na poszczególne jej elementy i przy każdym z nich wypowiada życzenie (w. 119-127). Przed pozdrowieniem końcowym zapoznaje nas jeszcze z ostatecznymi rytualnymi nakazami. Formuła końcowa zawarta w wierszach 134-138 ma zdecydowanie konwencjonalny charakter kontrastujący z jego nowatorską kompozycją. Delimitującemu towarzyszy "litania" prośb kierowanych do Demeter jako bóstwa opiekuńczego Eleusis (w. 134), bóstwa rolniczego (w. 136) oraz wspierającego pokój (w. 137). Jak się wydaje, i tym razem nie chodziło Kallimachowi o przedstawienie konkretnego rytuału, ale o oddanie nastroju potencjalnej uroczystości. Zrekonstruowana rama rytualna staje się punktem wyjściowym do rozwinięcia mało znanej wersji mitu o Erysychtonie³⁶. Geniusz poetycki Kallimacha polega nadto na stworzeniu rewelacyjnej iluzji obecności w obrębie hymnu dwóch gatunków dramatycznych: tragedii i komedii. Szósty hymn *Do Demeter*, najmniej obciążony manierą katalogową oraz aleksandryjską "uczonością", ale niezmiernie wyrafinowany pod względem kompozycji i sztuki poetyckiego uchodzi za najpiękniejszy utwór w zbiorze.

Na początku zaznaczyliśmy już istnienie wspomnianych dwóch płaszczyzn odniesienia, które pozwalały poecie na harmonijne łączenie elementów tradycyjnych i nowatorskich w nowej odmianie literackiej, jaką stał się hymn Kallimacha. Przeprowadzona próba analizy hymnów upoważnia nas do sformułowania opinii, iż są one bliżej nieokreśloną odmianą literacką, studium hymnologicznym, łączącym w sobie zarówno elementy rodzajowe, jak i gatunkowe, szokującym niespotykanym podejściem do tematu i zaskakującym mnogością pomysłów literackich w jego realizacji. Hymn Cyrenejczyka ma w sobie coś z epyllionu, enkomion, idylli czy też peanu, i stanowi odrędną "sztukę" liryczną, epicką lub dramatyczną. Na tak rewolucyjne zmiany w obrębie gatunku pozwolił poecie fakt, iż jego hymn nie ma nic wspólnego z rytuałem, co automatycznie zwalnia go z obowiązku respektowania zasad homeryckiej hymnodyki. Jak już wcześniej wspominaliśmy, Kallimach zachowuje tradycyjne cząstki morfologiczne, ale dokonuje w nich różnych modyfikacji w zależności od głęboko przemyślanej koncepcji literackiej danego hymnu. Często korzysta z kodu "pamięci gatunkowej" i uwzględnia jego główne reguły. Stara się zawsze jasno określić, co w poszczególnych utworach jest *principium narratonis*. Należą do niego tradycyjne epitety laudacyjne, motyw rywalizacji boskiego rodzeństwa, scenki rodzajowe

³⁵ Tamże s. 141-191.

³⁶ Tamże s. 134; uczoney sugeruje, iż temat mitu zaczerpnął Kallimach z *Aithona* Achajosa bądź z komedii Epicharma.

z towarzyszącymi im opowiadaniem i epizodami, etapy wędrówek Latony, miejsca kultowe opiewanego bóstwa i wreszcie "centralny" mit utworu pełniący funkcję opowieści ostrzegającej. Istnienie dwóch płaszczyzn komunikacji stwarza szansę na przesunięcie granicy gatunkowej. Dlatego hymn Cyrenejczyka jest zarówno utworem religijnym, poświęconym danemu bóstwu, a zarazem utworem oficjalnym czy patriotycznym; gdzie indziej znowu nosi cechy wyszukanego panegiryku na cześć panującego. W całości zbioru bardzo często dochodzą do głosu opinie samego poety wypowiedziane na zasadzie czy to stwierdzeń ogólnych, czy też bardziej osobistych wyznań odautorskich, będących jego programem poetyckim, czy to pytań prowokujących do uczonej dysputy, czy to w końcu wplatania bezprecedensowych informacji na temat wydarzeń minionych i współczesnych, dzięki czemu hymn nabiera cech dokumentu historycznego. Nowatorskie podejście do tradycji najmocniej przejawia się w hymnach epifanicznych, gdzie dramatyczno-mimetyczny sposób odtworzenia ramy rytualnej dochodzi do perfekcji, a sam poeta okazuje się doskonałym mistrzem nastroju ludzkiej *psyche*. Odmienny nastrój całego *corpus hymnicum* osiąga Aleksandryjczyk przez zdecydowane odejście od epickiego charakteru narracji hymnów homeryckich i eksponowanie lirycznego zabarwienia swoich utworów. W dwóch ostatnich hymnach wykorzystuje sytuację rytualną w celu przekazania niekanonicznych wersji mitów. Ciągłe ujawniająca się w hymnach tendencja do przekornego igrania z oczekiwaniami czytelnika decyduje o nadaniu im niekonwencjonalnego, ironicznego podtekstu. Z całą pewnością są to utwory doskonałe pod względem czystości formy, godne "poety sztuki i wdzięku", jak określa Kallimacha J. Manteuffel³⁷. Odnosimy wrażenie, że poeta hellenistyczny bawi się swoją uczonością i pragnie, aby wybrane grono słuchaczy razem z nim świetnie bawiło się tymi literackimi klejnocikami, kunsztownie oprawionymi w erudycję, katalogi, delikatne aluzje, hapaksy, kurioza, antykwaryczne nazwy mitologiczne, aitia, zagadki leksykalne, ozdobionymi bogatym słownictwem, subtelnie wyważonym i decydującym o ich niepowtarzalnym uroku.

TRADITION AND NOVELTY IN CALLIMACHUS' HYMNS

S u m m a r y

Basing upon the second collection of Greek hymns that have been preserved, the authoress aims at showing how they evolve towards a new specific variety, i.e. hymnological study "on a subject".

In nearly each work of the Cyrenean there remain traditional parts; owing a particular communication plane there is a relation author/formal addressee. The latter is completed by another one, author/real or virtual

³⁷ Kallimach – poeta sztuki i wdzięku. RH 1:1949 s. 95-108.

addressee, allowing outright revolutionary changes in the species. These two planes, as well as new alexandrine principles of Poetics, that were implemented with mastery, made the hymns of Callimachus reveal something of epyllion, encomion, idyl, paeon, so that they become a separate, lyrical, epic or dramatic "play".

A thorough analysis of six Callimachus' hymns, with a particular emphasis put on traditional and novel elements of the species, has driven the authoress to such a plucky conclusion.