

Włodzimierz APPEL

(Toruń)

HYMNY O HYMNACH, CZYLI O POEZJI HYMNICZNEJ W ŚWIELE JEJ WŁASNYCH ŚWIADECTW (NA PRZYKŁADZIE HOMERYCKIEGO *CORPUS HYMNORUM*)

Jest rzeczą znamienną, że poza zgoła okazjonalnymi wypowiedziami poszczególnych gramatyków i komentatorów nie znajdziemy w dorobku antycznej teorii literatury żadnego studium nad poetyką hymnu. A był to, jak wiadomo, jeden z najstarszych gatunków poetyckiej wypowiedzi, którego zadziwiającą żywotność i wielopostaciowość możemy obserwować nie tylko na obszarze literatury greckiej i łacińskiej. W pewnym stopniu da się to wytłumaczyć semantyczną *poikilia*¹, jaką zawiera w sobie już sam termin ὕμνος, co stwarza trudności w określeniu zasadniczych cech genologicznych, odróżniających hymn od innych gatunków literackich, np. od modlitwy².

Wszystko to, co dzisiaj wiemy na temat poetyki hymnicznej, w gruncie rzeczy zawdzięczamy wnikliwości nowożytnych filologów, także polskich, wśród których na pierwszym miejscu należy wymienić nazwisko Jerzego Danielewicza i tytuły przynajmniej dwóch jego najważniejszych opracowań, odnoszących się do tzw. *Hymnów Homeryckich*³. W niniejszym tekście zwrócimy uwagę na nieco inny aspekt interesującej nas problematyki, a mianowicie poddamy analizie wplecione w poszczególne hymny takie ich

¹ Jak pisze J. Danielewicz, termin *hymnos* „daleki jest w swoich zastosowaniach od jednoznaczności i wymyka się sztywnym określeniom genologicznym” (zob. J. Danielewicz, *Morfologia hymnu antycznego*, Poznań 1976, s. 3). Por. też wstęp do: *Liryka starożytnej Grecji*, oprac. J. Danielewicz, Warszawa-Poznań ²1996, s. 39.

² Z której, zdaniem badaczy, hymn się wywodzi, por. J. Danielewicz, *op. cit.*, s. 9. Włoski wydawca hymnów homeryckich F. Càssola (*Inni Omerici*, Fondazione Lorenzo Valla, ²1981, s. X) podkreśla, że „hymn” może oznaczać: *canto culturale* (np. Herodot IV 35), *preghiera* (np. Platon, *Leg.* III 700b), *canto convivale sacro* (np. Ksenofanes frg. I, 13–16, Diels-Kranz) lub *profano* (np. Anakreon, frg. IIb, 5), *poesia erotica* (np. Teognis 993), *poesia bucolica* (np. Teokryt I, 61), a także *lamentazione* (np. Arystofanes, *Aves* 210).

³ Obok *Morfologii* ... (por. przyp. 1) należy wskazać jego artykuł pt. *Hymni Homerici minores quam arte conscripti sint*, *SPhP* 1 (1973), s. 7–17.

fragmenty, które odnoszą się do twórczości hymnicznej w ogóle. Chodzi zatem o te partie *Hymnów Homeryckich*, w których jest mowa o tworzeniu, wykonywaniu, kompozycji i przeznaczeniu pieśni hymnicznej, określonej w nich wprost rzeczownikiem ὕμνος lub wynikającej z funkcji pojawiającego się w danym miejscu czasownika ὑμνεῖν (w sumie można się doliczyć 15 takich miejsc). Najwięcej informacji na ten temat znajdziemy przede wszystkim w homeryckim hymnie *Do Apollona*, zwłaszcza zaś w jego delijskiej części. Sporadycznie zajmujące nas słownictwo pojawi się także w innych hymnach, wzbogacając tym samym obszary penetracji badawczej, ale, jak się o tym przekonamy, niekoniecznie pomagając zarazem sformułować jakieś ogólniejsze wnioski.

Zacząć wypada od owego dylematu, przed którym staje autor hymnu *Do Apollona*⁴. Otóż zwracając się z bezpośrednią apostrofą do bóstwa, stawia on sam sobie następujące pytanie: πῶς τ' ἄρ σ' ὑμνήσω πάντως εὔμνον ἐόντα (Jak cię mam w hymnie opiewać, gdyś w hymnach zewsząd sławiony?, w. 19 D = w. 207P – oczywiście chodzi o Apollona). Jest to bardzo ważne pytanie dla poety, a zarazem bardzo istotna kwestia z punktu widzenia interesującej nas problematyki.

Aczkolwiek w obu wierszach pytanie to brzmi identycznie, to jednak rozwiązanie owego poetyckiego dylematu jest w obu wypadkach w szczegółach nieco odmienne. Zanim zwrócimy na nie uwagę, trzeba najpierw podkreślić, że sąsiedztwo czasownika ὑμνήσω i przymiotnika εὔμνος w tym pytaniu nie wydaje się przypadkowe. Można zatem powiedzieć, że treść owego pytania jest wypadkową funkcji występującego w nim epitetu, jako że Apollon jest εὔμνος, ponieważ istnieje wiele poświęconych mu utworów. Skoro zatem Apollon jest „sławiony w hymnach”, to jak opiewać go we [własnym] hymnie (πῶς ὑμνήσω)?

Z jednej strony może być to łatwe zadanie, z drugiej zaś wręcz odwrotnie, może okazać się ono zgoła trudnym przedsięwzięciem. Poeta staje więc przed zasadniczym wyborem, którego rozstrzygnięcie zdeterminuje całą hymniczną realizację. Dodajmy, że przed bardzo podobnym dylematem stanie później Kallimach, który we własnym hymnie *Do Apollona* (w. 30–31) w wyraźnym nawiązaniu do hymnu homeryckiego stwierdzi, że chór nie może opiewać Apollona tylko przez jeden dzień, ponieważ bóg jest εὔμνος, co oznacza, że istnieje tak wiele hymnów poświęconych temu bogu, że ich wyśpiewanie wypełniłoby więcej niż jeden dzień jakiegoś chóralnego występu. Jednak bezpośrednio po tym stwierdzeniu, jakby w dyskursie z wcześniejszym pieśniarzem, Kallimach stawia przekornie brzmiące pytanie: a komuż nie

⁴ Dyskusyjną kwestię ewentualnego podziału hymnu pomiędzy dwóch różnych autorów należy uznać za otwartą. Dla uproszczenia w niniejszym szkicu mówimy o jednym poecie, ale zarazem o dwóch częściach hymnu, delijskiej (D) i pytyjskiej (P).

byłoby łatwo opiewać Fojbosa? (w. 31). Jeśli porównamy obie sytuacje, zauważymy, że to, co dla Kallimacha jest igraszką literacką i okazją do zaprezentowania jego erudycyjnego kunsztu poetyckiego, to wcześniej dla autora hymnu homeryckiego było z kolei kwestią o zasadniczym znaczeniu, ściśle związaną z samym rodzajem uprawianej przezeń sztuki.

W odróżnieniu bowiem od problemu, przed którym staje znakomity Kyrenejczyk, sprawą, która nurtuje archaicznego poetę, nie jest stworzenie oryginalnej na tle wielu innych własnej pieśni poświęconej Apollonowi, ale wybór właściwego tematu dla swojego utworu spośród wielu innych, które mogłyby być podjęte w hymnie. Kallimachowe εὔμυρος ma więc **pośrednio** znaczenie wartościujące (oczywiście nie bóstwo, lecz mnogość poświęconych mu pieśni), natomiast w kontekście hymnu homeryckiego przymiotnik ten służy aretalogii opiewanego boga, spełniając jednocześnie w hymnie określoną funkcję kompozycyjną.

Już bowiem samo bezpośrednie zestawienie słów ὕμνεῖν εὔμυρον jest nie tylko przykładem zgrabnej *figura etymologica*, ale sprawia ponadto, że następuje po niej epicka *epexegetis*, objaśniająca i potwierdzająca trafność przywołanego w tym miejscu przymiotnika. W pierwszym bowiem wypadku (w. 19 i n. D) poeta wyraźnie podkreśla, że wszędzie są na cześć Apollona układane pieśni (πάντῃ [...] νομοὶ βεβλήατ' αἰοιδῆς⁵), już to na lądzie, już to na wyspach (w ten sposób poeta potwierdza i wyjaśnia słusność określenia πάντως εὔμυρος) i w bardzo zręczny sposób przechodzi następnie do tematu swego hymnu, w drugim wypadku zaś (w. 207 i n. P) przedstawia katalog tematów, które swą różnorodnością dobrze ilustrują sens postawionego pytania i pokazują zarazem, na jak wiele sposobów (tj. odwoławszy się do iluż tematów) mógłby poeta opowiadać o bóstwie będącym εὔμυρος⁶. Jest rzeczą charakterystyczną, że w obu wypadkach realizacja zadania płynącego z πῶς ὕμνεῖν jest następnie kontynuowana poprzez podejmowaną przez pieśniarza αἰοιδῆ (w. 20 D) lub poprzez analogiczną czynność, wynikającą ze znaczenia czasownika αἰεῖδεν (w. 208 P). W części delijskiej hymnu *aoide* będzie opowieścią o narodzinach boga, w części pytyjskiej natomiast *aeidein* będzie historią założenia przezeń wyroczni w Delfach.

Z przedstawionego stanu rzeczy można by wyciągnąć wniosek, że, po pierwsze, dla autora utworu czasowniki ὕμνεῖν i αἰεῖδεν nie były, być może, określeniami w pełni synonimicznymi (zapewne podobnie jak nie zawsze

⁵ W tym kontrowersyjnym miejscu przyjmuje tekst z wydania F. Càssoli (por. przyp. 2). Już w *Iliadzie* znajdziemy podobne metaforyczne sformułowanie: ἐπέων δὲ πολὺς νομὸς ἐνθα καὶ ἐνθα (XX 249); νομὸς ἐπέων to dosłownie łąka, na której „pasą się” pieśni.

⁶ W XXVI hymnie *Do Dionizosa* znajdziemy analogiczny epitet – πολὺμυρος (= często opiewany w hymnach, w. 7), odnoszący się do tego boga i już sama liczba przechowanych w homeryckim *Corpus Hymnorum* utworów adresowanych do syna Semele (poświęcone mu są aż trzy hymny) uzasadnia słusność owego epitetu.

były nimi rzeczowniki αοιδή i ὕμνος), po drugie, że zadanie wynikające z ὕμνεῖν mogło być urzeczywistniane właśnie przez αείδειν, co z kolei pozwalało na powstanie oryginalnego określenia łącznego ὕμνον αείδειν (por. w. 161 D). Zważywszy na to, w jaki sposób poeta wywiązuje się ze swego zadania hymnicznego, można zaryzykować tezę, iż αοιδή i αείδειν sygnalizowało i oznaczało wprowadzenie do hymnu epickiej partii narracyjnej, której fabuła była związana z tymi opowieściami, jakie pozostawały w ścisłym związku z postacią boskiego adresata utworu. W ten sposób przechodził poeta bardzo płynnie od *hymneîn* do *aeideîn*, które w konkretnej sytuacji mogło polegać na przedstawieniu w hymnie jakiejś *pars epica*.

W tym kontekście bardzo interesująco przedstawiają się te wiersze homeryckiego hymnu *Do Apollona*, które są poświęcone występowi delijskich dziewcząt,

Które, gdy w pierw Apollona swą pieśnią uczczą hymniczną,
Potem Latonę, a także Artemis sypiącą strzałami,
160 Wspomną również mężów pradawnych i takie niewiasty,
Hymn śpiewając, co czarem ujmuje ludzkie plemiona.

W wierszach tych mamy jakby gotowy schemat kompozycji pieśni hymnicznej. Oto najpierw dziewczęta Ἀπόλλων' ὕμνήσωσιν (a więc zwracają się do adresata utworu, w. 158 D), a wraz z nim zapewne jednocześnie ὕμνήσωσιν Latonę i Artemidę, następnie zaś przechodzą do jakiejś *pars epica* (tj. ὕμνον αείδουσιν – w tym wypadku podobnej być może do Hezjodowego *Katalogu niewiast*, zważywszy na to, że wspomną ἀνδρῶν τε παλαιῶν ἢ δὲ γυναικῶν), a śpiewają tak udanie, że oczarowują słuchaczy (θέλγουσι δὲ φῦλ' ἀνθρώπων, w. 161 D; warto zestawić tę informację z kolejną opinią na temat ich kunsztu, zob. w. 164 D: [...] οὕτω σφιν καλὴ συνάρηρεν αοιδή, gdzie jest podkreślone również znaczenie „składania” pieśni dla urody jej samej).

Dla naszych rozważań ważne są także następne wiersze hymnu. Otóż na pytanie,

Jakież to mąż, dziewczęta, jest dla was najmilszym śpiewakiem
170 Z tych, co tutaj bywali, i kim się cieszyacie najbardziej?

dziewczęta mają odpowiedzieć (ww. 172–173 D):

Mąż niewidomy, co mieszka na Chios, wyspie skalistej,
Jego to wszystkie pieśni na zawsze zostaną najlepsze.

Zatem ἥδιστος αοιδῶν, czyli niedoścignionym mistrzem samej *aoide*, co podkreśla autor hymnu w w. 173 D, mówiąc o jego πᾶσαι αοιδαί, jest

„niewidomy mąż mieszkający na Chios” (Homer?). Z nim nasz poeta najwyraźniej nie zamierza konkurować, natomiast dla siebie samego w pewnym sensie zastrzega twórczość hymniczną, stwierdzając: ἔγὼν οὐ λήξω [...] Ἀπόλλωνα ὑμνέων (w. 177–178 D). W domyśle wynikałoby z tego, iż „mąż z Chios” jest traktowany, nie tylko przez naszego twórcę, jako arcypoeta, gdy chodzi o *aeidein*, natomiast autor hymnu uważa siebie za niezgorszego poetę, gdy chodzi o *hymnein*.

Ciekawe zaś, że na Olimpie tworzeniem pieśni hymnicznych (ὑμνεῦσιν, w. 190 P) – przynajmniej w myśl wyobrażeń naszego twórcy – zajmują się Muzy, które

[...] kolejno, pięknym swym głosem
190 Bogów dary cudowne hymnami sławią i ludzkie
Troski, które ich trapią;

Jak widać, Muzy na Olimpie zajmują się tym, czym na ziemi zajmuje się właśnie nasz pieśniarz. Takie zestawienie bezsprzecznie go nobilituje. Przy okazji zwróćmy uwagę na to, że pośrednio poeta zaznacza nawet różnicę w treści „olimpijskich hymnów”, dzielącą je od ziemskich realizacji hymnicznych, aczkolwiek jedne i drugie zawierają czy też mogą zawierać jakiś szerszy element narracyjny (δῶρ' ἄμβροτα w opozycji do ἀνθρώπων τλημοσύνας, w. 190).

Biorąc pod uwagę to wszystko, o czym dotychczas mówiliśmy, wydaje się, że można zaryzykować ogólniejszy wniosek, iż w przypadku homeryckiego hymnu *Do Apollona* możemy się dopatrzeć istnienia w nim subtelnej różnicy pomiędzy αἰοιδή i ὑμνος, i że ową różnicę odczuwał najprawdopodobniej już sam twórca tego utworu. Rozróżnienie *aeidein* i *hymnein* musiało być dla niego kwestią istotną, zwłaszcza wobec stylistycznego (a w pewnym stopniu i treściowego) podobieństwa hymnicznych *partes epicae* do rzeczywistych *epe* (poematów epickich)⁷. Poeta sygnalizował zatem odrębność obu gatunków poezji heksametrycznej poprzez znaczące posłużenie się czasownikami *hymnein* i *aeidein*, zarezerwowanymi przezeń dla określenia zasadniczych elementów kompozycji całego utworu, która polegała na włączeniu pomiędzy dwie partie hymniczne (tj. wstęp i zakończenie = *hymnein*), partii narracyjnej (= *aeidein*). Sama *aoide*, jak słyszeliśmy, będzie wówczas piękna,

⁷ Jesliby, np. do pieśni Demodoka o miłości Aresa i Afrodyty (*Odyseja* VIII, w. 266 i n.) dodać wstępne i końcowe formuły hymniczne, z powodzeniem można by ją zawrzeć w zbiorze *Hymnów Homeryckich*. Podobnie można by postąpić z Homerową opowieścią o zwiedzeniu Dzeusa przez jego boską małżonkę (*Iliada* XIV, w. 153 i n.). Do pomysłu jest także odwrotna sytuacja; oto w repertuarze Demodoka (lub Femiosa) z powodzeniem mogłaby się znaleźć pieśń o spotkaniu Afrodyty z Anchizemem (*Hymn V*) lub pełna humoru opowieść o poczynaniach małego Hermesa (*Hymn IV*) po odjęciu z tych hymnów ich partii początkowych i końcowych.

gdy będzie *συναρρίσκειν*, a więc gdy „udatnie się złoży”, gdy „dostosuje się”, niewykluczone że właśnie do *hymnein*. A jeśli się tak stanie, to wówczas możliwa będzie poetycka synteza, której semantycznym wyróżnikiem jest nader szczególne wyrażenie *ὑμνον αἰεῖδεν*⁸. Oczywiście trudno byłoby upierać się przy twierdzeniu, że dokładnie tak rozumował autor homeryckiego hymnu *Do Apollona*; wydaje się wszakże, że jego poetycka *praxis* wskazuje na akceptowaną przezeń trójdzielność hymicznych kompozycji, sprowadzającą się do schematu: *hymnein* – *aeidein* – *hymnein*.

Jeśli chodzi o pozostałe utwory, to w całym zbiorze czasownik *hymnein* występuje jeszcze sześciokrotnie, w trzech różnych formach, a mianowicie jako *imperativus* *ὑμνεῖ* (IV, 1; IX, 1; XIV, 2), w epickiej formie jako *indicativus praesentis* *ὑμνεῖσιν* (XIX, 27; XXVII, 19) i raz jako *infinitivus* *ὑμνεῖν* (XXXI 1). Z kolei rzeczownik *ὑμνος* pojawia się w innych utworach już tylko trzykrotnie, i to niezmiennie jako *accusativus singularis* (*ὑμνον* V, 293; IX, 9; XVIII, 11).

Dalszą analizę zacząć wypada od IX hymnu *Do Artemidy*, i to nie tylko dlatego, że należy on do grona starszych hymnów (Wilamowitz przypuszczał, że można go datować na VII w. przed Chr.), ale także z tego względu, że pojawia się w nim zarówno czasownik *hymnein*, jak i rzeczownik *hymnos*, i to w bardzo znaczących pozycjach. Poeta powiada:

- 1 W hymnie, Muzo, sław Artemidę, Celnego Łucznika
Siostrę, z nim razem chowaną, dziewicę sypiącą strzałami,
Która poi rumaki w porośłym trzciną Melesie,
Po czym zwawo na wozie złocistym przez Smyrnę podąży
- 5 Wprost ku Klaros, gdzie piękne winnice, tam zaś Apollon
Czeka na nią, tę celną łucniczkę, sypiącą strzałami.
Pieśnią cię zatem pozdrawiam, a z tobą i wszystkie boginie;
Ciebie pierwszą opiewam, od ciebie śpiewać zaczynam,
Jednak zacząwszy od ciebie, wnet przejdę do hymnu innego.

Pojawienie się na początku utworu słowa *ὑμνεῖ* oraz zakończenie go słowem *ὑμνον* nie jest prawdopodobnie dziełem przypadku, lecz wynikiem świadomego zabiegu poety, dzięki któremu mamy do czynienia ze swoistą ramą okalającą pewną hymniczną całość, i to niezależnie od tego, iż początkową formułę *ὑμνεῖ Μοῦσα* (w. 1) i formułę końcową *ματαβήσομαι ἄλλον ἐς ὑμνον* (w. 9) możemy znaleźć i w innych utworach omawianego zbioru, jako że w żadnym innym homeryckim hymnie nie występują one łącznie.

Już w pytyjskiej części hymnu *Do Apollona* daje się zauważyć, że na Olimpie twórczość hymniczna jest „zarezerwowana” dla Muz. W hymnie

⁸ Określeniem tym posłużył się także Hezjod, por. przyp. 12.

Do Artemidy mielibyśmy zatem do czynienia z podobną sytuacją. Oto Muza ma *hymnein* boginię, natomiast poeta ma Artemidę *aeidein* i swoją *aoide* pozdrawia zarazem wszystkie inne boginie (w. 7). Należy to rozumieć w ten sposób, że „oddawszy” Muzie wstępną część hymniczną (= *hymnein*), poeta już od siebie przedstawi – w razie takiej potrzeby – jakąś *pars epica*, czyli zajmie się *aeidein*. Ostatni wiersz hymnu to powrót do *hymnein* oraz zapowiedź możliwości wykonania następnego utworu, który zapewne również będzie miał hymniczną kompozycję o schemacie *hymnein – aeidein – hymnein*.

Znacznie trudniej podobnie klarowną analizę przeprowadzić na podstawie innych wzmianek „hymnicznych”, pojawiających się w homeryckim zbiorze. Przejście „do innego hymnu” zapowiadają bowiem na końcu swych utworów zarówno autor dużego hymnu *Do Afrodyty* (V) jak i autor mniejszego hymnu *Do Hermesa* (XVIII). Jednak V hymn otwiera formułka Μοῦσά μοι ἔννεπε, która wydaje się wprost przejęta z Homerowego wzoru (por. początek *Odysei*), a w naszym zbiorze jest jednym z wariantów formuł początkowych, podobnie jak jest nim forma αἰείδω z XVIII hymnu, spotykana ponadto na początku XII i XXVII hymnu, która niesie ze sobą dodatkowe informacje metatekstowe ważne w ogóle⁹, ale z naszego punktu widzenia mogłaby świadczyć co najwyżej o pewnej niejednolitości hymnicznych konwencji.

Do podobnie negatywnego wniosku prowadzi nas analiza pozostałych miejsc w zbiorze, w których pojawia się czasownik *hymnein*. W dwóch wypadkach (IV, 1 i XIV, 2) jest on elementem znanej nam formuлки początkowej Μοῦσα ὕμνεις (interesujący jej wariant, jakby skontaminowany z inną formułą początkową, znajdziemy w XXXI hymnie *Do Heliosa*, gdzie czytamy ὕμνεῖν [...] ἄρχεο Μοῦσα), w dwóch innych pojawia się tam, gdzie mowa o pieśniach hymnicznych, wykonywanych już to przez Muzy wraz z Charytami (XXVII, 19; ὕμνευσιν), już to przez Nimfy i Pana (XIX, 27), którzy ὕμνευσιν δὲ θεοὺς μάκαρας καὶ μακρὸν Ὀλύμπου i szczególnie często, co w świetle tego utworu jest oczywiste, ἔννεπον Hermesa. Warto może zauważyć, że owe hymny, wykonywane przez Nimfy i Pana, miały najwyraźniej charakter bardzo dynamiczny, pełen tanecznego ruchu, i od strony wykonawczej z pewnością musiały się różnić od owych raczej statycznych hymnów, wykonywanych przez chór dziewcząt delijskich, o którym już była mowa.

Z tą uwagą wyczerpaliliśmy omawianie zajmujących nas „hymnicznych topoi”. Powstaje zatem pytanie, czy z tych wyłuskanych z *Hymnów Homeryckich* świadectw, rzeczywiście skromnych, które w ten czy inny sposób wiążą się z poetyką hymniczną, można wysnuć jakieś ogólniejsze wnioski? Odpowiedź na tak postawione pytanie tylko częściowo może być pozytywna.

⁹ Por. J. Danielewicz, *Morfologia...*, s. 10 i n.

Podstawowa trudność wynika bowiem stąd, że homeryckie *Corpus Hymnorum* nie jest jakimś monolitem, lecz zbiorem różnych utworów, powstałych w różnym czasie i skomponowanych przez bardzo różnych twórców dla zaprezentowania ich w różnych sytuacjach wykonawczych, a więc siłą rzeczy interesujące nas kwestie pojawiają się w nich tylko sporadycznie¹⁰. Jednakowoż tam, gdzie pole obserwacji jest nieco szersze, jak to jest w przypadku dużego hymnu *Do Apollona* czy choćby IX hymnu adresowanego *Do Artemidy*, można pokusić się o pewne uogólnienia związane ze wzajemną relacją *hymneîn* i *aeideîn*, tym samym zaś doszukać się ogólnej prawidłowości obecnej w kompozycji konkretnych utworów hymnicznych, skomponowanych przecież w tak jednorodnej stylistyce, jak właśnie hymny homeryckie. Chyba można zaryzykować twierdzenie, że zwłaszcza w tych hymnach, które powstawały wówczas, kiedy poezja heksametryczna była głównie poezją epicką (lub tak ją zazwyczaj pojmowano), rozdzielenie funkcji *hymneîn* od *aeideîn* mogło być elementem pomagającym określić tożsamość gatunkową danego utworu lub jego poszczególnych składników. W tym kontekście *aoide* mogła być postrzegana jako część *hymnos*, jako jego *pars epica*, podczas gdy *hymneîn* mogło się odnosić do wstępu i zapewne do zakończenia danej realizacji hymnicznej. Oczywiście taka konkluzja, zwłaszcza wobec braku szerszego materiału porównawczego, może budzić pewne wątpliwości interpretacyjne, które wymagają dalszych dyskusji.

Na zakończenie warto odwołać się jeszcze do tekstu samego Homera i u niego szukać dodatkowych argumentów na rzecz przedstawionej tezy. Otóż rzeczownik *hymnos* występuje w jego poematach tylko raz w VIII księdze *Odysei* (w. 429) i to w bardzo specyficznym wyrażeniu $\alpha\omicron\iota\delta\eta\varsigma\ \upsilon\mu\nu\omicron\nu$. Badacze, wśród nich J. Danielewicz, widzą w tym wyrażeniu zwrot tautologiczny, oznaczający epicką pieśń Demodoka o koniu trojańskim¹¹. Być może tak właśnie jest. Niemniej jednak wydaje się, że w świetle przedstawionych wcześniejszych uwag, owo Homerowe określenie można by rozumieć nieco inaczej, a może nawet bardziej precyzyjnie¹². W ten właśnie sposób Homer podkreślił, że epicka pieśń Demodoka miała „hymniczną” strukturę, tzn. że zaczynała się jakimś wstępem adresowanym do bóstwa,

¹⁰ Należy podkreślić, że młodsze hymny homeryckie tak dalece są podporządkowane konwencji hymnicznej, przejętej ze starszych hymnów, że nawet nie mogłyby one być miarodajną podstawą naszych rozważań. O tym, że ewentualne rozróżnienie pomiędzy *hymnos* i *aoide* przestało z czasem odgrywać jakąkolwiek rolę, może np. świadczyć fakt, iż Homer został w pewnym hellenistycznym epigramie określony jako $\kappa\omicron\iota\rho\alpha\nu\omicron\varsigma\ \upsilon\mu\nu\omicron\nu$ (zob. AP VII, 213, w. 7; za autora tego epigramatu uchodzi na ogół poeta Archiasz, jeden z przyjaciół Cicerona).

¹¹ Zob. J. Danielewicz, *Morfologia...*, s. 3. Wyrażenie to przejął później Nonnos, który pisał o $\mu\omicron\lambda\lambda\omicron\nu\omicron\nu\mu\omicron\nu\ \upsilon\mu\nu\omicron\nu\ \alpha\omicron\iota\delta\eta\varsigma$ (XVII, 374).

¹² F. Càssola (l. c., por. przyp. 2) proponuje rozumieć $\alpha\omicron\iota\delta\eta\varsigma\ \upsilon\mu\nu\omicron\varsigma$ jako „inno (fatto) di canto”, co byłoby bliskie, o ile dobrze rozumiem intencję wydawcy, zaproponowanej interpretacji.

zapewne do Muz albo do Apollona. Co ważniejsze, kiedy Demodok przystępuje do wykonywania owej pieśni, Homer powiada, że feacki pieśniarz ὀρχηθεὶς θεοῦ ἤρχετο, φαίνε δ' αἰοιδήν (w. 498). Interpretacja tego zdania budzi pewne wątpliwości, ale J. B. Hainsworth w najnowszym komentarzu do *Odysei* podkreśla, iż θεοῦ ἤρχετο byłoby nawiązaniem do takich preludów, z jakimi mamy do czynienia w wypadku krótszych hymnów homeryckich¹³. Moglibyśmy zatem wyprowadzić linię prostą, która łączyłaby Homerowe, nie tautologiczne, αἰοιδῆς ὕμνον ze znanym nam już ὕμνον αἰεῖδεν z wiersza 161 hymnu *Do Apollona* (D). Wówczas można by powiedzieć, że z perspektywy Homera (i Demodoka) *hymnos* w tej konkretnej sytuacji byłby oczywiście pewnym dodatkiem do *aoide*, tj. jej częścią wstępną. Jeśli jednak wziąć pod uwagę twórczość hymniczną, to wówczas, z punktu widzenia poety hymnicznego, *aoide* stawałaby się w określonej sytuacji wykonawczej szczególnym dodatkiem do *hymnos*, stanowiącym jego *pars epica*, tj. jego epickie rozwinięcie¹⁴.

Włodzimierz APPEL

HYMNS ABOUT HYMNS: HYMNAL POETRY
IN THE LIGHT OF ITS OWN SOURCES
(IN THE EXAMPLE OF THE HOMERIC HYMNS)

(Summary)

The author of the article analyses the poems from the *Homeric Corpus Hymnorum* in which the noun *hymnos* or the verb *hymnein* are used. In this manner, he seeks to establish

¹³ Zob. A. Heubeck, S. West, J. B. Hainsworth, *A Commentary on Homer's Odyssey*, Vol. I, Oxford 1990, s. 379 (*ad v.* 499).

¹⁴ Wśród fragmentów Hezjodowych o podejrzanej autentyczności znajdziemy interesujące wiersze odnoszące się do rzekomego agonu Homera z Hezjodem, które brzmią następująco (frg. 357 M-W *dubium*): ἐν Δήλῳι τότε πρῶτον ἐγὼ καὶ "Ομηρος αἰοδοί / μέλομεν, ἐν νεαροῖς ὕμνοις ῥάψαντες αἰοιδήν, / Φοῖβον Ἀπόλλωνα χρυσάορον, ὃν τέκε Λητώ. *Mutatis mutandis* mielibyśmy tutaj do czynienia z podobną sytuacją, w jakiej znalazł się autor homeryckiego hymnu *Do Apollona*, który w swoim utworze wyśpiewanym na Delos również opiewał Apollona zrodzonego przez Latonę. Aczkolwiek zacytowane świadectwo (zaczepnięte ze scholiów do Pindara) można różnie interpretować, to w kontekście naszych rozważań bardzo ciekawie brzmi informacja o „zsywaniu” (ῥάψαντες) przez Homera i Hezjoda *aoide* w ich młodzieńczych hymnach (w. 2), co ostrożnie można by rozumieć właśnie jako wplatanie *aoide* w *hymnos*. Sam Hezjod miał zwyciężyć swoim hymnem (Teogonią?) w konkursie na Eubei, o czym opowiada w *Pracach i dniach*, w. 650–662. Podkreśla też z dumą, iż to same Muzy uczyły go ὕμνον αἰεῖδεν (w. 662), a wiadomość ta koresponduje z jego wyznaniem z *Teogonii* (w. 22), iż to Muzy Ἡσίοδον καλὴν ἐδίδαξαν αἰοιδήν.

