

Krystyna BARTOL
(Poznań)

ELEMENTY HYMNICZNE W GRECKIEJ ELEGII OKRESU ARCHAICZNEGO I KLASYCZNEGO

Hymn, poetycka wypowiedź skierowana do bóstwa w celu pozyskania jego przychylności¹, zajmował istotne miejsce w każdej z odmian artystycznej twórczości okresu archaicznego, wyróżnianych dziś przede wszystkim na podstawie kryteriów pragmatycznych, głównie sposobu wykonania². Stosunkowo najlepiej jest udokumentowana obecność hymnodii w poezji rapsodycznej (tzw. hymny homeryckie). Na podstawie zachowanych testimoniów możemy również z dużym prawdopodobieństwem odtworzyć charakter hymnu kitarodycznego (Terpander), a znane z tradycji pośredniej i bezpośredniej teksty poetów lirycznych dostarczają nam informacji, jak wyglądał hymn meliczny, zarówno w swej odmianie monodycznej, jak i chóralnej³.

Także jeśli chodzi o współczesne badania nad poszczególnymi odmianami greckiego hymnu, największą literaturę przedmiotu ma niewątpliwie hymniczna rapsodia⁴. W ostatnich dziesięcioleciach opublikowano również odkrywcze prace poświęcone hymnodii kitarodycznej⁵ i lirycznej⁶. Niewątpliwą luką

¹ Tak definiuje hymn G. Cerri, *Apertura dei lavori*, AION 13 (1991), s. 7.

² Na temat klasyfikacji poezji greckiej w okresie archaicznym – zob. C. O. Pavese, *Tradizioni e generi poetici della Grecia arcaica*, Roma 1972, s. 198–272.

³ Podział ten stosujemy ze względów praktycznych, choć świadomi jesteśmy, że nie miał on zasadniczego znaczenia w świadomości literackiej archaicznych Greków, jak wykazał M. Davies, *Monody, Choral Lyric and the Tyranny of the Hand-Book*, CQ 38 (1988), s. 52–64. Zob. Też J. Danielewicz, *Monodia – liryka chóralna: współczesne dyskusje na temat podziału liryki greckiej*, SPHP 10 (1994), s. 3–11.

⁴ Zob. J. M. Bremer, *Greek Hymns*, [w:] H. S. Versnel, *Faith, Hope and Worship. Aspects of Religious Mentality in the Ancient World*, Leiden 1981, s. 193–215; C. O. Pavese, *L'inno rapsodico: Analisi tematica degli inni omerici*, AION 13 (1991), s. 155–178.

⁵ Zob. H. Koller, *Das kitharodische Prooimion. Eine formgeschichtliche Untersuchung*, „Philologus” 100 (1956), s. 159–206, A. Gostoli, *L'inno nella citarodia greca arcaica*, AION 13 (1991), s. 95–105.

⁶ J. Danielewicz, *De elementis hymnicis in Sapphus, Alcei Anacreontisque carminibus obviis quaestiones selectae*, „Eos” 62 (1974), s. 23–33, P. Angeli Bernardini, *L'inno agli dei nella lirica corale greca e la sua destinazione sacrale*, AION 13 (1991), s. 85–94.

w badaniach nad archaiczną hymnodią jest brak większego zainteresowania uczonych obecnością hymnu bądź odniesień hymnicznych w lirycznej poezji niemelicznej, mianowicie w elegii i jambie. Podczas gdy poeci jambiczni wykorzystują w swych utworach hymniczne tematy i schematy w celach parodystycznych⁷, elegicy wykazują daleko większą inwencję w adaptowaniu hymnicznych wzorów do potrzeb uprawianego przez siebie gatunku. Bogactwo hymnicznych odniesień, jakie zawarli oni w swoich utworach, jak również nowość przyznanych im funkcji w ramach biesiadnej, a więc odmiennej aniżeli rytualno-kultowa, typowa dla hymnu, sytuacji komunikacyjnej⁸ gatunku elegijnego, pozostają niezauważone. Przyczyną takiego stanu rzeczy zdaje się być fakt, iż po pierwsze, w zachowanym, pochodzącym z epoki archaicznej i klasycznej, *corpus* elegijnym niewiele jest wypowiedzi, które można by określić jako hymny *sensu stricto*, a więc utwory posiadające boskiego adresata. Po drugie, silnie zakorzenione wśród badaczy przekonanie, iż hymn i elegia „spotykają się” dopiero w epoce hellenistycznej w eksperymentatorskiej twórczości Kallimacha i innych uczonych poetów tego okresu⁹, nie sprzyja poszukiwaniu śladów istnienia związków między nimi na wczesnym etapie rozwoju poezji greckiej. Istnienie elegijnej wersji hymnu już wcześniej potwierdzają tymczasem nie tylko prooimia ze zbioru *Theognidea* (w. 1–18), lecz również zachowany szczątkowo dystych Kallinosa (2 W.), w którym odnajdujemy zwrot do bóstwa. Elegijne hymny Kallimacha nie musiały więc być, jak słusznie zauważył ostatnio Alan Cameron¹⁰, odbierane przez współczesnych mu ludzi w kategoriach pogwałcenia tradycji czy też szokującego nowatorstwa. Co prawda, choć zjawisko tzw. mieszania się gatunków nasiliło się dopiero w czasach aleksandryjskich i urosło do rangi jednego z programowych haseł ówczesnych twórców, to należy pamiętać, że w praktyce literackiej pewna płynność cech, zarówno treściowych, jak i strukturalnych, istniała już w epoce archaicznej. Polegała ona na eksploatowaniu przez artystów pewnych motywów i układów odniesienia, charakterystycznych dla jednej odmiany poetyckiej w utworach należących do innej grupy. I choć przenikanie się wątków treściowych i sposobu ich wyrażania w różnych gatunkach wynikało wówczas w dużej mierze z wykorzystywania przez autorów epoki oralnej wspólnego wszystkim twórcom repertuaru wyrażień

⁷ Zastosowanie elementów hymnicznych w celach parodystycznych omawia szczegółowo E. Degani, *Ipponatte parodico*, [w:] idem, *Studi su Ipponatte*, Bari 1984, s. 187–205.

⁸ Biesiadny kontekst wykonania archaicznej elegii potwierdzają antyczne testimonia. Przedstawił je i zinterpretował E. L. Bowie, *Early Greek Elegy, Symposium and Public Festival*, JHS 106 (1986), s. 13–35.

⁹ Por. stanowisko L. E. Rossiego, *I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche*, BICS 18 (1971), s. 83, który nazywa owo spotkanie *nuovi e rivoluzionari precetti*.

¹⁰ A. Cameron, *Callimachus and His Critics*, Princeton 1995, s. 149.

i rozwiązań stylistycznych, pojawiały się próby przetwarzania funkcjonujących w świadomości odbiorców kodów gatunkowych w celu osiągnięcia zamierzonych przez twórcę ideologicznych bądź artystycznych efektów.

W niniejszym artykule zamierzam pokazać zakres wykorzystania elementów hymnicznych w elegii okresu archaicznego i klasycznego oraz określić funkcje przyznane im w ramach elegijnej sytuacji komunikacyjnej. Wydaje się bowiem, że biesiadny kontekst prezentacji większości zachowanej twórczości elegijnej w okresie archaicznym i klasycznym miał zasadniczy wpływ na kierunek modyfikacji, jakim podlegały elementy hymniczne włączone w schemat elegijnej wypowiedzi.

Obecność hymnicznych odniesień w zachowanym z najwcześniejszych epok *corpus* elegijnym najwyraźniej manifestuje się w inicjalnych wersach zbioru *Theognidea* (w. 1–18). W rozpoczynających go czterech hymnicznych inwokacjach (dwóch do Apollona, do Artemidy oraz Muz i Charyt) można wskazać niemalże wszystkie jednostki strukturalne, charakterystyczne dla rapsodycznej hymnodii, mianowicie: imienne wskazanie boskiego adresata ("Αρτεμι, w. 11; Μοῦσαι καὶ Χάριτες, w. 15) lub epikletyczne (Φοῖβε, w. 5) bądź też peryfrastyczne jego określenie (ὦ ἄνα Λητοῦς υἱέ, w. 1); szereg epitetów i przydomków laudacyjnych, głównie genealogicznych (Διὸς τέκος, w. 1; Θύγατερ Διός, w. 11; κοῦραι Διός, w. 15); namiastkę wprowadzonej zdaniami względnymi ilustracyjnej *pars media* (w. 5–10 zawierają narracyjny opis narodzin Apollona, którym towarzyszy powszechna radość natury witającej syna Latony; w. 15–18 są przypomnieniem epizodu uczestnictwa Muz w weselu Kadmosa); preakcję, w której bóstwo jest upraszane o łaskawość (σὺ [...] μοι κλῦθι, w. 4; εὐχομένω μοι κλῦθι, w. 13) i zesłanie pomyślności (ἔσθλα δίδου, w. 4) bądź oddalenie zła (κακὰς [...] ἀπὸ κῆρας ἄλλακε, w. 13). Brak werbalnie wyeksponowanej, kończącej hymn rapsodyczny, części salutacyjnej (w hymnach homeryckich sygnalizowanej najczęściej słowem χαῖρε), jak również końcowej formuły, sygnalizującej proemiczną funkcję hymnu rapsodycznego, może świadczyć o świadomym przetworzeniu hymnicznego wzorca. Podobnie stosunkowo szeroko rozbudowanie w jednym z utworów formuły początkowej z zastosowaniem charakterystycznego w tym kontekście słowa αἰεῖω potwierdza, iż hymn stanowił dla jego twórcy wzorzec, do którego podchodził z pewną swobodą.

Te miniaturowe hymny skomponowane w dystychach elegijnych, czy to jako autonomiczne całości przeznaczone do wykonania na początku uczt¹¹, czy to jako inicjalna część zbioru elegijnych wskazówek moralnych¹², zdają

¹¹ Za takie uznaje je M. L. West, *Studies in Greek Elegy and Iambus*, Berlin–New York 1974, s. 42.

¹² Tak interpretuje je P. Giannini, *Il proemio, il sigillo e il libro di Teognide. Alcune osservazioni*, [w:] *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica*, a cura di R. Pretagostini, Roma 1993, s. 377–391.

się odwoływać do zakorzenionej w świadomości odbiorców proemicznej funkcji hymnów rapsodycznych, które były wstępami do prezentowania innych kompozycji, najczęściej utworów epickich. W pierwszym wypadku były zapowiedzią kolejnych biesiadnych prezentacji, w drugim – stanowiły wstęp poprzedzający kolejne wypowiedzi poetyckie, formalnie dostosowany do tych wypowiedzi. Przekonuje o tym stanowisko Gianniniego¹³, który twierdzi, że Teognis, spisując swoje utwory w celu uniknięcia przywłaszczania ich sobie przez innych twórców, ukształtował zbiór swoich elegii według schematu, jaki obowiązywał w ich oralnej prezentacji. Umieściwszy hymniczne utwory na początku zbioru, odwoływał się do powszechnie znanej proemicznej funkcji tego gatunku¹⁴.

Znamienne jest, że właśnie funkcja proemiczna hymnu rapsodycznego stała się cechą, do której elegicy nawiązują stosunkowo często. Nawiązanie to w połączeniu z adaptowaniem przez nich schematu hymnicznego apelu do innego przedmiotu aniżeli bóstwo pozwoliło twórcom przeznaczonej do wykonania w biesiadnym kręgu poezji elegijnej na dokonywanie swoistej aktualizacji poetyckiej wypowiedzi, polegającej na wprowadzaniu aluzji do sytuacji, w jakiej utwór był prezentowany. Wykreowana w elegiach przeznaczonych do sympotycznego wykonania sytuacja wewnątrztekstowa odzwierciedlała bowiem relacje zachodzące pomiędzy poszczególnymi elementami biesiadnej rzeczywistości. Związek obu płaszczyzn, literackiej i sympotycznej, przejawiał się często w kopiowaniu przez tę pierwszą modelu związków, jakie zachodziły bądź to pomiędzy uczestnikami biesiadnego mikrokosmosu, bądź to pomiędzy prezentowanymi przez nich utworami poetyckimi. W pierwszym przypadku mamy do czynienia z poetycką ewokacją sytuacji nadawczo-odbiorczej, w drugim z odbiciem biesiadnej praktyki prezentacji łańcuchowej, w której dany utwór bezpośrednio nawiązywał do utworu innego wykonawcy poprzedzającego go w łańcuchu prezentacji¹⁵.

W zachowanych elegiach biesiadnych z okresu archaicznego i klasycznego zachowały się utwory, których autorzy w sposób niezwykle ciekawy stworzyli hymniczne formuły salutacyjno-prekacyjne, nawiązując zarazem do ich funkcji proemicznej. Interesujący w tym względzie jest cytowany przez Plutarcha (*Sol.* 26, 2–4) urywek elegijnej pieśni Solona (19 W. = 11 G.-P.), skierowanej do króla cypryjskiej Apamei Filokyprosa, który dług wdzięczności wobec Solona za pomoc w przeprowadzeniu *synoikismos* spłacił nazwaniem nowo wybudowanego miasta jego imieniem (Soloi). Przytaczane przez Cheronejczyka trzy dystychy elegijne zdają się być końcowymi wersami utworu

¹³ P. Giannini, *op. cit.*, s. 390.

¹⁴ Podobna sytuacja zachodzi w przypadku zachowanego zbioru attyckich skoliów, które poprzedza seria hymnicznych kompozycji w miarach lirycznych, 884–887 *PMG*.

¹⁵ Biesiadny zwyczaj prezentacji łańcuchowej utworów poetyckich omawiają: F. Ferrari, *Teognide. Elegie*, Milano 1989, s. 6–8; L. E. Rossi, *Letteratura greca*, Firenze 1995, s. 127.

pożegnального, w którym Solon wspomniał założenie miasta, zakończył zaś utwór życzeniami pomyślności, skierowanymi do gościnnego władcy, po których następuje prośba do Afrodyty o sławę dla siebie i szczęśliwy powrót do ojczyzny:

Ty, który Sолоj mieszkańcom od dawna tutaj przewodzisz,
mieszkaj sobie w tym mieście, swoich potomków tu zostaw;
mnie natomiast na chryżym okręcie z tej wyspy przesławnej
niechaj wiedzie bezpiecznie strojna we fiolety Cypryda,
za przeniesienie miasta niech sławę i wdzięczność mi zjedna
i do mojej ojczyzny powrót zapewni bezpiecznie¹⁶.

Struktura Solonowej wypowiedzi wydaje się świadomym nawiązaniem do znanych z hymnicznej rapsodii formuł końcowych¹⁷, łączących dwa elementy utworu, mianowicie *salutatio* (często ściśle związaną z prośbą) kończącą opiewanie bóstwa, i werbalny sygnał przejścia do innego tematu. Νῦν σὺ [...] αὐτὰρ ἐμὲ [...] πέμποι Κύπρις wprowadza wyraźne przeciwstawienie dwóch obiektów zainteresowania podmiotu mówiącego: zawarte w pierwszym dwuwierszu życzenie pomyślności dla Filokyprosa ma wszelkie znamiona pożegnania mówiącego z dotychczasowym adresatem utworu, mimo iż nie pada w nim stereotypowe w tym kontekście hymniczne χαῖρε. Kolejny dystych z inicjalnym αὐτὰρ ἐμὲ kieruje uwagę odbiorcy ku nowemu obiektowi zainteresowania. Spolaryzowanie dwóch wewnątrztekstowych układów odniesienia, spotęgowane użyciem w obu częściach wzajemnie przeciwstawnych zaimków osobowych i dzierżawczych (σὺ, ἐμὲ; ὑμέτερον, ἡμετέρεην), dokonuje się w tym utworze poprzez transformację hymnicznego paradygmatu. Co więcej, wydaje się, że elegijna pochwała Filokyprosa, wypełniająca nie zachowaną część utworu, była jedynie wstępem (*prooimion*), po którym następowała poetycka wypowiedź skoncentrowana wokół innego tematu, mianowicie samego Solona. Podkreślenie własnych zasług wobec państwa Filokyprosa jest głównym celem tego elegijnego występu i choć jest wyrażone ono w tak skondensowanej formie (jeden dystych), stanowiło z pewnością punkt, do którego zmierzał twórca, komponując swój utwór. Zamierzony efekt nieco żartobliwej autopochwały został osiągnięty poprzez nawiązanie do znanego z tradycji hymnicznej sposobu konstruowania wypowiedzi.

Podczas gdy u Solona mamy do czynienia z wykorzystaniem w obrębie jednego utworu hymnicznych sygnałów przejścia od jednej materii do drugiej, w twórczości elegijnej żyjącego w V w. p.n.e. Iona z Chios odnajdujemy

¹⁶ Przekład W. Appel, [w:] *Liryka starożytnej Grecji*, oprac. J. Danielewicz, Warszawa-Poznań 1996, s. 449.

¹⁷ Szczegółową interpretację tego utworu przedstawiłam w artykule: K. Bartol, *Der stolze Solon. Fragment 19 W. = 11 G.-P., eine Interpretation*, „Eos” 86 (1999), s. 193–197.

ciekawy przykład aktualizacji wykorzystującej aluzyjne nawiązanie do promicznych formuł hymnicznych na płaszczyźnie intertekstualnej, co ściśle odpowiada ich zastosowaniu w hymnicznej praktyce wykonawczej. Początek przeznaczony do odśpiewania podczas sympozjonu elegii, rozpoczynającej się od słów:

Niech pozdrowiony będzie nasz król, wybawca i ojciec,
Nam zaś cały mieszalnik wina niech słudzy zmieszają¹⁸,

nie wydaje się – jak przyjmują badacze – pochwałą Dionizosa lub wina¹⁹ albo eulogią na cześć spartańskiego króla Archidamosa²⁰, lecz jest raczej przewrotnym nawiązaniem do znanej z tradycji hymnicznej formuły salutacyjno-pożegnalnej, pełniącej funkcję zapowiedzi podjęcia kolejnej pieśni. Ion wykorzystuje tutaj podwójne znaczenie czasownika χαίρειν (*pozdrawiać i żegnać*). Zachowany jako inicjalna część utworu dwuwiersz może być rzeczywistym początkiem elegii, w której poeta odpowiada na pieśń poprzedniego biesiadnika, wykonującego utwór pochwalny na cześć Archidamosa. Ion na początku swojej elegii żegna się z tym tematem i proponuje przejście do wesołej zabawy²¹. Zmiana charakterystycznej dla hymniki drugiej osoby („bądź pozdrowiony”) na trzecią („niech będzie pozdrowiony”) przydaje wypowiedzi obiektywizmu i emocjonalnego dystansu, którego nie widać w pełnych czci i patosu określeniach „wybawca i ojciec”. Jeśli przyjąć, że utwór Iona stanowi ogniwo w łańcuchu biesiadnych prezentacji, to prawdopodobnie wyrażenie „wybawca i ojciec” jest cytatem z utworu poprzednika, wobec którego poeta się dystansuje. Sens całego dystychu byłby więc zbliżony do początku jednej z elegii ze zbioru *Theognidea* (1055–1056), będącej odpowiedzią na poetycki popis poprzedniego biesiadnika, stanowiącej zarazem propozycję zmiany tematu: „lecz zaprzestałmy o tym mówić” (ἀλλὰ λόγον [...] τοῦτον ἑάσωμεν)²². Deklaracja Iona oznacza, że to nie wzmiankowany przez poprzednika „wybawca” ma być bohaterem jego pieśni i zarazem całej uroczystości, podczas której jest ona wykonywana. Za pojmowaniem owego króla jako odrzucanego tu przedmiotu pieśni, nie za osobę uczestniczącą w biesiadnym zgromadzeniu, przemawia też ukształtowanie relacji osobowych tej poetyckiej wypowiedzi. Król, choć w pewien sposób związany

¹⁸ Przekład J. Danielewicz, [w:] *Liryka starożytnej Grecji...*, s. 481.

¹⁹ Jak przyjmują M. L. West, *Ion of Chios*, BICS 32 (1985), s. 74, przyp. 14; D. A. Campbell, *Greek Lyric*, Vol. 4, Cambridge (Mass.) 1992, s. 363.

²⁰ Jak twierdzą m. in. A. Farina, *Senofane di Colofone, Ione di Chio*, Napoli 1961, s. 83, i G. Huxley, *Ion of Chios*, GRBS 6 (1965), s. 31–32.

²¹ Szczegółową analizę inicjalnego dystychu tej elegii przedstawiłam w artykule K. Bartol, *Ion of Chios and the King* (*Ion*, 27,1–3 W. = 2,1–3 G.-P.), *Mnemosyne* 53 (2000), s. 185–192.

²² Na ten temat – zob. K. Bartol, *Literarische Quellen der Antike und das Problem des Vortragens der frühgriechischen Elegie*, „Eos” 75 (1987), s. 263.

z grupą określaną dalej zaimkiem „my” (wszak nazywa się go „naszym królem”), zdaje się znajdować poza kręgiem osób, do których zwraca się podmiot mówiący. Wyraźnie adwersatywne δέ w drugim wersie również służy rozdzieleniu obu wymienionych tu elementów. Wydaje się zatem, że intencją Iona, wszechstronnego poety i wytrawnego erudyty, było nie tyle wygłoszenie służalczego enkomionu pod adresem lacedemońskiego władcy co uświetnienie uczty poetycką zachętą do radości. Początkowy dystych jego elegii, nawiązujący do hymnicznych formuł kończących utwór, sytuuje całą wypowiedź w ciągu sympotycznych prezentacji i realizuje postulat obecności pierwiastka agonistycznego podczas uczty.

Najbardziej spektakularnym nawiązaniem w utworze elegijnym do hymnu epickiego jest jednakże narracyjna elegia Simonidesa, tematycznie związana ze zwycięstwem Greków nad Persami pod Platejami (11 W²). Jej budowa wyraźnie odzwierciedla sytuację wykonawczą hymniczno-epickich popisów rapsodycznych²³, podczas których po zaprezentowaniu sławiących boskie czyny utworów hymnicznych następowało wykonanie kompozycji epickich opiewających podziwu godne dokonania śmiertelników. Wydaje się, że elegia Simonidesa w zamierzeniu twórcy przeznaczona była do wykonania w podobnych okolicznościach²⁴. Najdłuższy z urywków elegii Simonidesa (11 W²) dzieli się na dwie części, pierwszą hymniczną, drugą epicką. Nie zachował się wprawdzie początek hymnu, w którym należałoby się spodziewać imiennego wskazania adresata, lecz końcowe wezwanie potwierdza, że był nim Achilles. Opis jego śmierci z rąk Apollona przechodzi stopniowo w refleksję na temat zburzenia Troi i sławy greckich zwycięzców, jaka spłynęła na nich dzięki pieśniom boskiego Homera. Część hymniczną kończy skierowane do Achillesa pozdrowienie, któremu towarzyszy powtórzenie w dość rozbudowanej formie określeń adresata. Po takim pozdrowieniu następuje typowe proemiczne sformułowanie αὐτὰρ ἐγὼ, sygnalizujące w tym wypadku nie tyle przejście do kolejnej pieśni, co zmianę tematu utworu. Po krótkiej inwokacji do Muzy umieszcza poeta utrzymany w duchu epickiej narracji opis marszu wojsk greckich do Eleusis, gdzie miały się one zgromadzić przed atakiem na armię perską. Należy przypuszczać, że elegia zawierała również opis samej bitwy.

Tematem głównym elegii jest platejska wiktoria. Odwołując się do tradycji hymnicznej, początek utworu pełni funkcję mitologicznego *exemplum*²⁵: tak jak imiona zdobywców warownej Troi rozślawił Homer, tak teraz Simonides pragnie zapewnić nieśmiertelność Grekom, którzy ocalili ojczyznę od perskiej

²³ Zagadnienie to bada D. Obbink, *The Hymnic Structure of the New Simonides*, „*Arethusa*” 29 (1996), s. 193–203.

²⁴ Opowiada się za tym A. Aloni, *L'elegia di Simonide dedicata alla battaglia di Platea (Sim. fr. 10–18 W²) e l'occasione della sua performance*, ZPE 102 (1994), s. 9–22.

²⁵ Por. C. O. Pavese, *Elegia di Simonide agli Spartani per Platea*, ZPE 107 (1995), s. 14.

niewoli. Pojmowanie hymnicznej części utworu jako antycypacji głównego motywu całej elegii, jakim jest gloryfikacja bohaterów spod Platejów, pozwala, jak się wydaje, lepiej zrozumieć dedykowanie hymnicznej kompozycji nie bogu lecz Achillesowi²⁶. To odejście od sztywnej konwencji gatunku wyjaśniają badacze, wskazując na potwierdzony przez źródła literackie i archeologiczne kult tego herosa w Sparcie i innych rejonach Grecji. Jednak to odstępstwo należy raczej tłumaczyć względami artystycznymi i świadomym przekroczeniem hymnicznego wzorca. Początek elegii nie jest wszak kultowym hymnem lecz literackim przetworzeniem hymnicznego wzoru w celach realizacji nadrzędnej, enkomlastyczno-laudacyjnej, funkcji całej tej poetyckiej wypowiedzi²⁷: ukazanie niepokonanego przez człowieka herosa, jego śmierci i sławy, jakiej dostępuje wraz z innymi zwycięzcami spod Troi, ma sugestywnie zilustrować rozmiar sławy, jaka stanie się udziałem Pausaniasza i jego żołnierzy. Oczywiście analogia pomiędzy Achillesem i Homerowymi bohaterami a zwycięzcami spod Platejów, a więc zrównanie współczesnych Simonidesowi wojowników z legendarnymi herosami z przeszłości, przedstawionymi w dodatku jako istoty, którym należy się boska wręcz cześć, jest zapowiedzią swoistej kanonizacji platejczyków. Odwołanie się do tradycji hymnicznej jest jednym z głównych czynników przyczyniających się do wykreowania tego poetyckiego wizerunku o niezwyklej sile wyrazu. Twórcze podejście do hymnicznego wzorca świadczy tu o niepospolitym talencie Simonidesa.

Wróćmy jednak do elegii biesiadnych, które w swym macierzystym kontekście pełniły funkcje parenetyczne i ludyczne. Ich twórcy w realizacji obu celów wykorzystywali niekiedy także hymniczne odwołania. Ich echa pobrzmiewają w sympotycznych pieśniach ze zbioru *Theognidea*, zachowujących strukturę inicjalnego apelu do bóstwa (np. Zeusa, w. 373, 341–350, Apollona, w. 773–782). Wyrażają one pewne prawdy ogólne i normy postępowania. Elegijna pareneza w formie hymniczno-modlitewnego zwrotu do Muz rozpoczyna też słynną, najdłuższą z zachowanych elegii Solona (13 W. = 1 G.-P.). Prośba o pomyślność (ὄλβος) i dobre imię wśród ludzi (δόξαν ἀγανήν) oraz o umiejętność przyjęcia właściwej postawy zarówno wobec wrogów, jak i przyjaciół (w. 5–6) nie jest bynajmniej wypowiedzią jednostki, w której są zawarte indywidualne pragnienia, lecz modlitwa staje się tu sposobem przekazywania parenetycznych treści, jest rodzajem pouczenia kierowanego do szerokiego grona odbiorców, a osoba twórcy, proszącego bóstwa o pewne dary, ma być dla innych autorytetem i wzorem do naśladowania²⁸.

²⁶ Por. uwagi zawarte w K. Bartol, *Liryka grecka. Wybór tekstów i komentarz*, t. 1: *Jamb i elegia*, Warszawa-Poznań 1999, s. 322–324.

²⁷ Laudacyjno-kommemoratywną funkcję elegii uznają za nadrzędną: G. Burzacchini, *Note al nuovo Simonide*, „Eikasmos” 6 (1995), s. 21–38; I. Rutherford, *The New Simonides: Towards a Commentary*, „Arethusa” 29 (1996), s. 174.

²⁸ Por. K. Bartol, *Liryka grecka...*, s. 282.

Także w innym utworze Solona (4 W. = 3 G.-P.) nawiązanie do hymnicznego sposobu konstruowania wypowiedzi umożliwiło pocie realizację celów parenetycznych. Utrzymana w podniosłym tonie hymnicznej laudacji wypowiedź poety o opiece bogini Ateny nad miastem:

Miasto nasze z Zeusa wyroku nigdy nie zginie,
ani z woli szczęśliwych bogów, co śmierci nie znają,
bowiem tak wielkoduszna strażniczka jak Pallas Atena
swym ramieniem je osłania, córka władnego rodzica²⁹,

nagromadzeniem epitetów, przywołującym na myśl kultową πολυωνυμία, wtapia się w elegijną ogólną pochwałę (*epainos*) praworządności. Tworzy zarazem wyraźny kontrast z następującą bezpośrednio po niej naganą (*psogos*) skierowaną pod adresem działających na szkodę państwa obywateli.

Zręczne wykorzystanie hymnicznej tradycji da się zaobserwować w kunsztownych elegiach tworzonych przez ateńskich poetów w V w. p.n.e.³⁰ Twórcy tych utworów, nazwanych przez De Martino i Voxa elegijnymi akrobacjami³¹, włączają do repertuaru artystycznych rozwiązań także aluzje hymniczne. Służą one do tworzenia podtekstów, których wychwycenie przyczynia się do właściwego odczytania relacji osobowych i niuansów sytuacji wykonawczej danego utworu. Tak więc kumulacja epitetów, jakimi podmiot liryczny w elegii Dionysiosa Chalkusa (4 W. = 3 G.-P.) określa obiekt pochwał³², do których wzywa swoich odbiorców: „twego wiernego druha, co z dala tu przybył”, przywodzi na myśl hymniczną laudację. Jest tu ona zarazem zręczną antycypacją kolejnych pochwał, które mają zostać wygłoszone w łańcuchu biesiadnych prezentacji. W twórczości sofisty Kritiasa mamy z kolei do czynienia z erudycyjnym, nie pozbawionym odcienia humorystycznego, nawiązaniem do hymnicznej formuły początkowej typu ὄρχου' αἰείδειν. Zapowiedź uczczenia pieśnią Alkibiadesa (4 W. = 2 G.-P.):

Teraz syna Klejniasa, Aten mieszkańca, uwieńczy³³,

²⁹ Przekład W. Appel, [w:] *Liryka starożytnej Grecji...*, s. 446.

³⁰ Interesujące uwagi na temat charakteru elegii tworzonej w Atenach w V w. p.n.e. zawarł C. Miralles, *Dionisio Calco: tradizione e innovazione nell'elegia del V secolo*, [w:] *Tradizione e innovazione nella cultura greca...*, s. 501–512.

³¹ F. De Martino, O. Vox, *Lirica greca*, t. II: *Lirica ionica*, Bari 1997, s. 967.

³² Nie ma pewności, kto lub co nim jest. J. Edmonds, *Elegy and Iambus*, Vol. I, London 1954, s. 455, A. Garzya, *Studi sulla lirica greca. Da Alcmene al primo impero*, Messina–Firenze 1963, s. 100, sądzą, że wino, F. G. Wlecker, *Des Dionysios Chalkus elegische Verse*, [w:] *Kleine Schriften*, Bd. 2, Bonn 1845, s. 222, że przebywający gdzieś daleko przyjaciel, U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Hellenistische Dichtung*, Berlin 1924, s. 150, że gość z innego kraju. Ten ostatni pogląd podziela B. Gentili i C. Prato, *Poetae elegiaci*, Vol. II, Leipzig 1985, s. 76.

³³ Tłum. J. Danielewicz, *Liryka starożytnej Grecji...*, s. 485.

jest bowiem okraszona zarówno genealogiczną wzmianką, jak i ekspozycyjnym epitetem identyfikującym obiekt tego elegijnego enkomionu, po którym następuje metaforyczne „uwieńczę” (στεφανώσω), objaśnione chwilę później przez imiesłów ὑμνήσας, sytuujące na powrót całą wypowiedź w sferze odniesień hymnicznych.

Obie elegie, Dionysiosa Chalkusa i Kritiasa, są przykładem daleko idącego przetransponowania znanego z tradycji hymnicznego wzorca i włączenie go do repertuaru ezoterycznego socjolektu arystokracji V w. p.n.e., za pomocą którego twórca prowadzi intelektualną grę z odbiorcą swoich utworów. Należy jednak pamiętać, że w tym okresie pojawiają się także pieśni elegijne, w których pomysłowość w przetwarzaniu hymnicznego wzorca polega nie tyle na odchodzeniu od przypisywania pierwotnej funkcji elementom hymnicznym co na pozornie wiernym imitowaniu poszczególnych części strukturalnych i funkcjonalnych hymnu. Tak dzieje się w przypadku elegijnego hymnu na cześć Dionizosa Iona z Chios (26 W. = 1 G.-P.), którego zachowana część jest elegijną wersją hymnicznej *pars media*:

... ..[a naszymu chórowi jest miłe
Wino i] tyrssem zbrojny, czcigodny władca Dionizos.
On opowieści przeróżnych niewyczerpanym jest źródłem
Na zgromadzeniach Hellenów i na biesiadach u władców,
Odkąd winna latorośl pęd wypuściwszy spod ziemi
W rześkich ramionach powietrza znalazła czułe schronienie,
Z pączków zaś dzieci jej o gęstych gronach skupione wyległy,
Które, najpierw bezgłośnie, dopiero wtedy wydają
Głos, gdy stłoczone upadną; kiedy zakończą wołanie,
Nektar z nich się odsącza (trud szczęściem ludzi darzący!) –
Samorodny, powszechny napój – źródło radości³⁴.

Zawarte w niej opowiadanie jest z jednej strony, tak jak w tradycyjnym hymnie, rozwinięciem wymienionego wcześniej epitetu boga – θυρσοφόρος (opleciony winoroślą tyrs był atrybutem boga upamiętniającym dar, jakim obdarzył on ludzi), z drugiej niespodziewanie przybiera wyrafinowaną formę aitiologicznej metafory (wzrost pędów winnej latorośli i proces wytlaczania wina jest przedstawiony jako miłosny związek dwóch żywiołów, ziemi i powietrza). Kończące utwór hymniczne pozdrowienie połączone z modlitewną prośbą:

Ty, Dionizosie, coś ojcem dla niego, miły orszakom
Chętnie strojącym się w wieńce, biesiad radosnych władco,

³⁴ *Ibidem*, s. 480.

Bądź pozdrowiony; a daj nam czas, pięknych czynów szafarzu,
Byśmy pili, igrali, prawym oddani wciąż myślom³⁵,

nawiązują do kanonicznej postaci hymnu, ale muszą być także odczytane jako nawiązanie do sympotycznej sytuacji wykonania tego utworu.

Pora na podsumowanie. Stosunkowo szeroki zakres użycia elementów hymnicznych w najstarszej poezji elegijnej potwierdza przede wszystkim popularność gatunku, jakim był hymn w nie ujętym jeszcze wówczas w ramy normatywnych klasyfikacji systemie odmian greckiej poezji archaicznej. Warunkiem umożliwiającym zastosowanie odniesień hymnicznych jako interpretacyjnego klucza utworu elegijnego musiała być bowiem powszechna znajomość hymnicznego kodu przez oba człony procesu literackiej komunikacji, mianowicie twórcę i odbiorcę. Ponadto różnorodność funkcji przypisywanych hymnicznym odniesieniom w elegijnej twórczości biesiadnej świadczy o tym, że eksploatowania przez elegików hymnicznego sposobu kreowania wypowiedzi nie należy pojmować jedynie w kategoriach powielania wzorców z ogólnie znanego w kulturze oralnej repertuaru tematyczno-formalnych struktur, lecz traktować je jako przejaw uruchamiania przez artystów poetyckiej pamięci³⁶, zarówno własnej, jak i odbiorców, rozumianego jako intencjonalne³⁷ odwoływanie się do pewnych kodów funkcjonujących w literackim systemie danej epoki³⁸. Owa *variatio in imitando* dowodzi, iż twórczość elegijna, uważana zwykle za prostszą i mniej wyrafinowaną od zachwycającej bogactwem artystycznych rozwiązań meliki, była odmianą poezji nie mniej wartościową, a kunszt tworzących ją poetów da się zmierzyć m. in. kreatywnością w świadomym przetwarzaniu tradycyjnych modeli i wzorców.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Posługujemy się tu terminem, który stosuje G. B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letteraria*, Torino 1974.

³⁷ Zob. G. Pasquali, *Arte allusiva*, [w:] *Stravaganze quarte e supreme*, Venezia 1951, s. 11–20 (= *Pagine stravaganti*, Firenze 1968, vol. 2, s. 275–283).

³⁸ Zob. G. B. Conte, *The Rhetoric of Imitation. Genre and Poetic Memory in Vergil and Other Poets*, transl. Ch. Segal, Ithaca–London 1986, s. 26.

Krystyna BARTOL

ELEMENTI INNICI NELL'ELEGIA GRECA ARCAICA E CLASSICA

(Riassunto)

L'autore dell'articolo si sofferma sulle tematiche e sulle strutture inniche nel campo dell'elegia arcaica e classica, cercando di individuarne le tendenze essenziali nel trasformare i modelli innici e gli atteggiamenti novatori rispetto alla poetica dell'inno. Le analisi qui proposte hanno permesso di evidenziare quanto articolata sia l'interconnessione dei due generi. I poeti elegiaci relativamente spesso „prendono in mira” i temi e gli schemi innodici, adeguandoli a fini celebrativi, didattici, polemici e ludici. I tratti innici ricalcati e rielaborati più spesso sono – oltre alle formule introduttive – quelle di congedo, che mostrano la funzione proemiale degli inni.

Nell'articolo sono stati analizzati i passi delle elegie composte da Teognide, Solone, Ione di Chio, Simonide, Crizia e Dionisio Calco.