

Hanna ZALEWSKA-JURA

(Łódź)

ECHA HYMNÓW HOMERYCKICH W INWOKACJI I KSIĘGI *CORPORIS THEOGNIDEI*

Przedmiotem prezentowanych rozważań jest dziewięć dystychów otwierających pierwszą księgę elegii, tzw. *Corpus Theognideum*. Układają się one w trzy części, z których pierwsza – najdłuższa, bo licząca dziesięć wersów jest adresowana do Apollina, druga – do Artemidy, trzecia natomiast zawiera apostrofę do Muz i Charyt.

Wiersze te, jak dotąd, nie wzbudziły większego zainteresowania badaczy twórczości Teognisa¹. Wobec bogactwa, różnorodności materiału badawczego i kontrowersji, jakie wzbudza całe *Corpus Theognideum*, zagadnienie struktury i treści samej inwokacji zajmuje miejsce raczej marginalne. Jednakże owych osiemnaście początkowych wierszy teognisowych rodzi pewne pytania, które zdają się istotne dla analizy formy artystycznej omawianego fragmentu.

O ile kwestia autentyczności tych wersów nie budzi wśród badaczy kontrowersji – ogólnie za autentyczne dzieło Teognisa przyjmuje się pierwsze 254 wersy przekazanego tekstu² – o tyle wiele trudności stwarzają próby odtworzenia macierzystego kontekstu inicjalnej części zbioru³. Nie wiadomo,

¹ W europejskiej literaturze przedmiotu zagadnieniu strony artystycznej wierszy I 1–38 poświęcił artykuł S. Novo Taragna, *Il linguaggio poetico del „proemio” della silloge thegnidea (I 1–38)*, „Civiltà classica e christiana” 5 (1984), 213–237. Wiele cennych uwag o proemicznym charakterze inwokacji teognidejskich oraz zarys dyskusji badaczy na ten temat przedstawił 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.

² Należy wyłączyć stąd kilka wyraźnych, znanych skądinąd, zapożyczeń, zob. M. L. West, *Studies in Greek Elegy and Iambus*, Berlin–New York 1974, s. 40–61; opinię o autentyczności tej partii *Corpus Theognideum* potwierdzają tacy znawcy, jak np. M. Vetta, *Theognis. Elegiarum liber secundus*, Roma 1980, s. XV–XVI oraz J. Danielewicz, *Liryka starożytnej Grecji*, Wrocław 1987, s. CXXIII–CXXIV, P. Giannini, *op. cit.*, s. 377–379.

³ Na temat tzw. nurtu pragmatycznego w badaniach nad liryką antyczną, zmierzającego do określenia wpływu okoliczności prezentacji utworu, jego funkcji społecznych i sposobów wykonania na wewnętrzną budowę tekstu interesujące uwagi i bogatą bibliografię zagadnienia

czy σπρραγίς Teognisa (w. 22–23) była poprzedzona pierwotnie trójczłonowo zbudowanym preludium, czy też zbiór elegii otwierała jedna z trzech inwokacji. A jeśli tak, to która z nich. W literaturze przedmiotu możemy znaleźć biegunowo odmienne poglądy. I tak dla przykładu Wiktor Steffen nie wyklucza, że apostrofa do Apollina mogła poprzedzać zbiór elegii, skoro i w innych fragmentach Teognis zwraca się do tego boga, stanowczo jednak odrzuca inwokację do Artemidy⁴. Z kolei B. M. W. Knox pisze: „The lines addressed to Artemis are identified by Aristotle as the work of Theognis (Eth. Eud. 1243a); they may well be the prologue of the original book, for they have a conciseness and a touch of wit – characteristics of Theognis at his best”⁵.

O ile obaj badacze budują swoje opinie na dość kruchych podstawach, kierują się bowiem intuicją i subiektywnym odczuciem, Knox powołuje się nadto na zacytowany przez Arystotelesa wiersz 14: „Dla ciebie, bogini, to drobiazg, a dla mnie rzecz wielka”, o tyle uwagi Krystyny Bartol, poświęcone inwokacji do Muz i Charyt, są bardzo przekonujące. Uczona, co prawda, nie zajmuje określonego stanowiska w kwestii wierszy zawierających apostrofy do Apollina i Artemidy, lecz koncentruje się na rzeczowym uzasadnieniu istnienia ostatniej części prologu przed teognisową pieczęcią. Zwracając bowiem uwagę na brak tradycyjnej prośby do Muz o natchnienie poetyckie oraz sens ogólnej myśli wypowiedzianej przez chór bogiń, zauważa, że w ten sposób Teognis nadał im rangę bóstw sankcjonujących swoim autorytetem walory estetyczne i etyczne jego poezji. K. Bartol pisze:

„W archaicznej myśli krytycznoliterackiej nie istniało bowiem rozgraniczenie między formalnym pięknem wypowiedzi a jej zawartością treściową: piękna wypowiedź zawiera myśli miłe, to znaczy słuszne (dom. prawdziwe), czyli dobre. W tym jedynie sensie przytoczonej tu wypowiedzi Muz i Charyt połączone zostały walory estetyczne i etyczne. W powiązaniu formy i treści objawia się autorytatywna natura poezji, którą twórca umiejętnie wykorzystał, by przekazać szereg opinii, wskazówek i rad dotyczących zasad życia obywateli arystokratycznej polis”⁶.

M. L. West, uznając autentyczność wierszy 1–18, uważa, że wypełniają je drobne utwory hymniczne, z których każdy z osobna mógł być wykonywany na początku uczt⁷.

przedstawiła K. Bartol, *Aspekty komunikacyjne greckiej elegii archaicznej*, [w:] *Elegia poprzez wieki*, Poznań 1995, s. 19–20.

⁴ W swej dyskusyjnej rekonstrukcji tzw. *Kyrosgedichten* uczony pominął całkowicie *proemium*: „Das dreiteilige Proömium habe ich absichtlich außeracht gelassen, weil ich nicht überzeugung bin, daß es zum Kyrosbuch gehört”, *Die Kyros – Gedichte des Theognis*, Wrocław 1968, s. 11.

⁵ *Theognis*, [w:] *The Cambridge History of Classical Literature*, Vol. I: *Greek Literature*, Cambridge 1987, s. 139.

⁶ K. Bartol, *Liryka grecka*, t. I: *Jamb i elegia*, Warszawa–Poznań 1999, s. 369.

⁷ M. L. West, *Studies in Greek Elegy...*, s. 42.

Syntezę tak różnorodnych poglądów stanowi przekonanie Douglasa Younga, wydawcy i komentatora *Corporis Theognidei*, który opowiada się za tym, że wiersze 1–18 zostały dołączone do nauk dla Kyrnosa przez samego Teognisa. Hipoteza Younga zawiera jednocześnie odpowiedź na pytanie, dlaczego w poprzedzającym zbiór elegii *proemium* znalazły się apostrofy właśnie do Apollina i Artemidy. Wezwanie bowiem do Muz i towarzyszących im Charyt można traktować w kategoriach kanonu poetyckiego⁸. Za topos można by uznać także apostrofę do Apollina, jako opiekuna sztuki poetycko-muzycznej⁹, gdyby nie fakt, że Teognis do tejże funkcji boga nie odwołuje się w sposób jednoznaczny w inwokacji. Zdaniem Younga, Teognis złożył w świątyni Apollina Prostateriosa kopię swoich elegii, opatrzoną stosowną dedykacją, tak jak w Efezie Heraklit złożył w tamtejszej świątyni Artemidy kopię swego dzieła¹⁰. W przedmowie do swego wydania *Corpus Theognideum* D. Young pisze:

[...] si versus genuinos publici iuris facere voluit Megarensis, nullo modo melius id consilium exsequi potuit quam volumen a se scriptum et obsignatum in fano Apollinis Prostaterii deponendo. Neque quae causa fuerit deponendi obscurum est. [...] veri simile est, cum Theognis et Cyrnus una Megaris in re publica versarentur, inimicos eorum epigrammata quaedam amatoria Theognidis in symposiis recitata in peius detorsisse. tum famam suam et Cyrni ut aliquo modo defenderet, simul ut consilia partium praedicaret, suspicor poetam Megarenssem carminum melioris notae delectum publici iuris exemplari in fano Apollinis deposito fecisse¹¹.

Istnienie kultu Apollina o przydomku Prostaterios w Megarze potwierdza Pauzaniusz (1, 44, 2), który wspomina, że widział w świątyni boga posągi Artemidy i Latony. Ponadto wersy 773–782 zawierają prośbę do Apollina o ocalenie Megary przed najazdem Medów. Nawet jeśli fragment ten jest autorstwa innego megaryjskiego poety, to poświadcza opiekuńczą rolę bóstwa nad miastem.

Rodzi się zatem pytanie, czy kwestionowanie apostrofy do Apollina na wstępie pierwotnego, macierzystego zbioru Teognisa jest uzasadnione?

⁸ Na ten temat obszernie wypowiedział się J. Danielewicz, *Reguły rozpoczynania tekstu w melice greckiej*, „Eos” 68 (1980), s. 42–45.

⁹ H. Podbielski, *Wstępne rozważania na temat najstarszej greckiej poezji hymnicznej*, „Roczniki Humanistyczne” XII/3 (1964), s. 46 pisze: „Warto ponadto dodać, że większość rzezywistych prooimii była skierowana właśnie do Apollona, jako opiekuna sztuki muzycznej”.

¹⁰ Fakt ten potwierdza Diogenes Laertios (IX, 1, 6).

¹¹ *Theognis*, Leipzig 1971, s. X; zbliżone stanowisko zajmuje A. Krokiewicz, *Elegie Teognisa*, „Eos” XLVII (1954/1955), s. 37–38 oraz P. Giannini, *op. cit.*, s. 390; uznaje on, że skoro Teognis chciał zagwarantować sobie autentyczność własnych utworów, musiał, wobec braku innych wzorców, ukształtować zbiór elegii według modelu przeznaczonego do recytacji ustnej.

Druga część inwokacji do boga, będąca jakby namiastką opowiadania epickiego, zawiera bowiem wzmiankę o okolicznościach jego narodzin, w istocie stanowi również pochwałę Latony. Wobec tego we wstępie nie mogło zabraknąć także apostrofy laudacyjnej, skierowanej do trzeciej postaci z tej boskiej triady – Artemidy¹².

Przytoczone racje i przekonujące opinie K. Bartol oraz D. Younga pozwalają sądzić, że tradycyjny przekaz tekstu wersów 1–18 *Corporis Theognidei*¹³ oddaje ich pierwotny kształt i kontekst. Wydaje się, że mamy tu do czynienia z celowo skomponowanym *proemium*, nie zaś z trójczłonową, lub czteroczonową, jak interpretują to niektórzy badacze, inwokacją. Jak zauważa bowiem Jerzy Danielewicz, zasadnicza różnica między *proemium* a inwokacją polega na tym, że *proemium* nie stanowi integralnej części właściwej treści oju¹⁴. Widzimy, że związek Apollina, Artemidy, (Latony), Muz i Charyt, aczkolwiek harmonizuje z przesłaniem utworu, to jednak z poglądami Teognisa i naukami etyczno-moralnymi udzielanymi Kynosowi jest bardzo luźny¹⁵.

Początkowe dystychy *Corporis Theognidei*, interpretowane jako *proemium* pełniłyby zatem tę samą funkcję, jaką spełniały hymny homeryckie, czyli funkcję preludium poprzedzającego prezentację właściwego utworu.

Dysponujemy starożytnymi świadectwami potwierdzającymi praktykę rozpoczynania ucht hymnami do bogów. Wystarczy wspomnieć choćby fragment IV, 176A *Ucztę* Platona, gdzie czytamy, że każdy z uczestników biesiady odlał kilka kropli z kielicha na cześć nieśmiertelnych, a następnie wedle zwyczaju pochwalił boga śpiewem. Inny przykład przynosi nam przekazany przez Atenajosa zbiór tzw. skoliów attyckich, w którym znajdujemy cztery utwory hymniczne, adresowane do bogów. Jest bardzo prawdopodobne, że pełniły one funkcje inwokacji inicjalnych w trakcie biesiad. Sympotyczny charakter elegii Teognisa oraz ich niekwestionowana popularność nie pozostawiają wiele miejsca na wątpliwości, aby ich wykonanie nie miało być poprzedzone wezwaniem do bogów.

Niemalym problemem jest próba precyzyjnego usytuowania *proemium* Teognisa w systemie gatunków lirycznych. Utwór bowiem w poszczególnych partiach wykazuje zarówno cechy strukturalne modlitwy, jak i hymnu. Fakt

¹² Zob. I. R. Danka, *Pierwotny charakter Apollina i Artemidy*, Wrocław 1987, s. 22, 40–41.

¹³ Zdaniem M. Vetty, tzw. *florilegio puro* zostało skompilowane przez uczonych aleksandryjskich pod koniec IV w. p.n.e. (*op. cit.*, s. XV–XVI).

¹⁴ J. Danielewicz, *Morfologia hymnu antycznego*, Poznań 1976, s. 35–36.

¹⁵ K. Bartol, *Greek Elegy and Iambus. Studies in Ancient Literary Sources*, Poznań 1993, s. 60; na temat charakteru inwokacji do bogów w elegiach pisze: „The invocations to gods, present in elegiac poems, fit in with the universal character of elegy. On one hand, they recall epic invocations, on the other, they may be treated as a way of adapting the epic way of starting a poem to sympotic rules”.

pradawnych związków genetycznych obydwu gatunków melicznych¹⁶ nie uzasadnia takiej właśnie kompozycji utworu.

Warto zatem przyrzeć się mu nieco dokładniej. Pierwsza część (cztery wersy), zawierająca apostrofę do Apollina, przypomina budową modlitwę. W wezwaniu, zamiast imienia boga, pojawia się *vocativus* ὦ ἄνα, do którego są dołączone epitety genealogiczne: „synu Latony”, „dziecię Dzeusa”. Lapidarna forma nie pozostawia już miejsca na epitety „honoryfikujące” adresata. Liczącą ponad dwa wersy sankcję wypełniają obietnice nieustannego opiewania Apollina w elegiach. Zamykająca ten fragment prośba brzmi: „Ty zaś mnie wysłuchaj i obdarz tym, co szlachetne.” Z kolei jednak mało konkretny charakter prośby oraz rodzaj składanych bogu obietnic pozwalają interpretować omawiany fragment jako hymn kletyczny¹⁷, w którym tradycja posługiwania się formą drugiej osoby jest dawna¹⁸. Za taką interpretacją wydają się nadto przemawiać czasownik ὀείσω oraz wyrażenie οὔποτε σεῖο λήσομαι, które w kontekście omawianego fragmentu ma podobną wartość semantyczną co charakterystyczne dla hymnów homeryckich zwroty początkowe. W świetle badań J. Danielewicz, czasownik ὀείδω lub jego warianty sygnalizują utwór nie będący modlitwą, mimo zbieżności elementów wspólnych dla obydwu gatunków¹⁹.

Ciąg dalszy zdaje się potwierdzać słuszność takiej interpretacji. Następne sześć wersów, po apostrofie do Apollina, wyrażonej wołaczem Φοῖβε ἄναξ, za pomocą zdania względnego²⁰ wprowadza króciutkie opowiadanie o narodzinach boga. Klasyfikacja gatunkowa tego fragmentu nie budzi wątpliwości; element ekspozycyjny jest zawarty w apostrofie, ilustracyjny – w opisie narodzin boga, natomiast funkcję laudacyjną pełni subtelny obraz wszechobecnej radości z przyjścia na świat Apollina (powietrze wypełnia ambrozjska woń, uśmiecha się Ziemia niezmierzona, raduje się morze). Zauważamy zatem obecność trzech spośród pięciu wyodrębnionych przez J. Danielewicz elementów funkcjonujących w hymnach homeryckich²¹.

Wyrażnie prekacyjną wymowę mają wiersze 11–14, adresowane do Artemidy. Po wyrażonym wokatiwem imieniu bogini występuje epitet

¹⁶ Zdaniem M. P. Nilssona (*Geschichte der griechischen Religion*, München 1955, Bd. 1, s. 158), hymn jako gatunek powstał drogą ewolucji z dawnego zaklęcia i modlitwy; także J. Danielewicz, *Hymn w systemie gatunków liryki greckiej*, „Pamiętnik Literacki” LXXVII/1 (1986), s. 37; idem, *Reguły rozpoczynania tekstu...*, s. 46.

¹⁷ W cytowanej już pracy poświęconej elegii i jambowi greckiemu K. Bartol (*Greek Elegy and Iambus...*, s. 60) zauważa, że elegie zawierające inwokacje do bogów mają często kletyczny charakter i jako przykład podaje m. in. teognidejskie wiersze 1, 5, 15.

¹⁸ Zob. J. Danielewicz, *Reguły rozpoczynania tekstu...*, s. 46.

¹⁹ J. Danielewicz, *Morfologia hymnu antycznego*, s. 9–10.

²⁰ O roli zdań względnych w strukturze hymnów homeryckich zob. *ibidem*, s. 15 i n.

²¹ *Ibidem*, s. 39–40.

θηροφόνῃ oraz określenie patronimiczne θούγατερ Διός. Następujące zdanie względne jest ekwiwalentem epitetu potwierdzającego moc bogini – jesteś tak potężna, że tobie właśnie Agamemnon oddał cześć, gdy wyruszał pod Troję. Prośba „wysłuchaj mej prośby i uchroni od nieszczęść” poprzedza wypowiedzianą na końcu niekonwencjonalną sankcję: „bo dla ciebie to drobiazg, bogini, a dla mnie rzecz wielka”. Modlitewny charakter tych dwóch dystychów potwierdza forma czasownika εὐχέσθαι.

Jakby dla zachowania naprzemiennej pod względem gatunkowym kompozycji *proemium*, ostatnia jego część nosi wyraźne cechy hymniczne. Po imiennym wezwaniu Muz i Charyt, czemu towarzyszy patronimiczne określenie κοῦραι Διός, następuje, wprowadzona zdaniem względnym, namiastka części narracyjnej. Poeta nawiązuje do wątku uczestnictwa Muz i Charyt w weselu Kadmosa i Harmonii. Przytoczona wypowiedź bogiń: „To, co jest piękne – jest miłe (godne miłości – φίλον), a co nie jest piękne – nie jest miłe”, ma uzasadniać związek estetycznych wartości poezji Teognisa z jej walorami etycznymi, a tym samym potwierdzić słusność jego przekonań²².

Analogie teognisowego *proemium* – w szczególności zaś początkowych pięciu dystychów adresowanych do Apollina – do hymnów homeryckich wykraczają poza gatunkowe cechy morfologiczne, sięgając warstwy leksykalno-frazeologicznej i treściowej. Dla zilustrowania tych zbieżności niezbędna jest analiza konkretnych wierszy.

Tym samym wołaczem ὦ ἄννα, którym Teognis otwiera swoje *proemium*, rozpoczyna się III hymn homerycki do Apollina Pytyjskiego²³. Warto zauważyć, że *vocativus* rzeczownika ἄνναξ jest jakby przypisany Apollinowi; w hymnach, w których występuje w największym natężeniu – III hymn homerycki do Apollina Pytyjskiego oraz IV hymn homerycki do Hermesa – zawsze odnosi się do niego²⁴.

Wariant zastosowanej przez Teognisa w wołaczu antonomazji genealogicznej boga – Λητοῦς υἱέ, Διὸς τέκνος – w formie Διὸς καὶ Λητοῦς υἱέ znajdujemy w zakończeniu hymnu do Apollina Pytyjskiego (w. 545). Ta sama antonomazja pojawia się w mianowniku dwukrotnie w IV hymnie homeryckim do Hermesa (w. 243 i 321), natomiast proste określenia patronimiczne υἱὸς Διός lub matronimiczne Λητοῦς υἱός występują, zwłaszcza w tym utworze, dość często (np. w. 176, 215, 227, 314, 416, 432, 468).

²² Drobiazgową i wszechstronną analizę wierszy 15–18 przeprowadziła K. Bartol, *Liryka grecka*, s. 369–372.

²³ Numeracja hymnów homeryckich za: *Hesiod, the Homeric Hymns and Homeric*, ed. T. E. Page, London 1959.

²⁴ Wołacz ἄνναξ występuje nadto w formułach końcowych w czterech krótszych hymnach: XV do Heraklesa, XVI do Asklepiosa, XIX do Pana, XXXI do Heliosa.

Ponad połowa hymnów zawiera końcową formułę, zapowiadającą przejście do recytacji innego utworu²⁵. Najczęściej brzmi ona: αὐτὰρ ἐγὼ καὶ σεῖο (ὕμέων) καὶ ἄλλης μνήσομ' αἰοιδῆς (a ja będę pamiętał o tobie [o was] i o innej pieśni). Zawiera ją także III hymn homerycki do Apollina Pytyjskiego (w. 546). U Teognisa zbliżoną wartość semantyczną ma wyrażenie: οὐποτε σεῖο λήσομαι (nigdy o tobie nie zapomnę lub nigdy cię nie pomnę), które występuje na początku utworu, zaraz po wezwaniu ὦ ἄνα i po określeniach genealogicznych. Inicjalne miejsce tej formuły w *proemium* Teognisa jest podyktowane inną funkcją; nie stanowi zapowiedzi recytacji właściwego utworu, lecz jest wyrazem hołdu złożonego bogu, ma wymiar osobistej obietnicy. Podobną obietnicę, pozbawioną jednak bezpośredniej apostrofy do adresata, przynosi III hymn homerycki do Apollina Delijskiego. Utwór rozpoczyna się słowami: Μνήσομαι οὐδε λάθομαι Ἀόπλωνος ἐκάτοιο [...] (Będę pamiętał i nie zapomnę o Apollinie z dala rażącym [...]). Zwraca uwagę zastosowanie tego samego czasownika – λανθάνομαι – w obydwu utworach.

Następująca dalej u Teognisa fraza:

ἀλλ' αἰεὶ πρῶτόν τε καὶ ὕστατον ἐν τε μέσοισιν
αἶϊσιν

znajduje odbicie w XXI hymnie homeryckim do Apollina (w. 3–4) w brzmieniu:

σε δ' αἰοιδὸς ἔχον φόρμιγγα λίγειαν
ἥδυεπῆς πρῶτόν τε καὶ ὕστατον αἶεν αἰεῖται.

Nie jest wykluczone, że zarówno Teognis jak i autor XXI hymnu homeryckiego niezależnie od siebie nawiązali do 34 wiersza *Teogonii* Hezjoda, gdzie czytamy:

σφᾶς δ' αὐτὰς πρῶτόν τε καὶ ὕστερον αἶεν αἰεῖται.

Należy jednak zwrócić uwagę na osobę adresata pieśni w *proemium* Teognisa i XXI hymnie, którym jest Apollo, podczas gdy u Hezjoda są nimi Muzy.

Druga apostrofa do Apollina w teognidejskim preludium wyrażona jest wołaczem Φοῖβε ἄναξ. Taki sam *vocativus* otwiera skierowaną do boga przemowę nimfy Telfusy w III hymnie homeryckim do Apollina Pytyjskiego (w. 257). Z kolei III hymn do Apollina Delijskiego dwukrotnie przynosi

²⁵ Zob. J. Danielewicz, *Morfologia hymnu antycznego*, s. 35.

wyrażenie πότνια Λητώ (w. 12 i 49), obecne także w 5 wersji *proemium* Teognisa.

Autor III hymnu homeryckiego do Apollina Delijskiego i Teognis w podobny sposób opisują moment przyjścia boga na świat. U Teognisa Latona wydała syna „chwyciwszy się smukłymi rękami palmy daktylowej” (φοίνικος ῥαδινιῆς χερσὶν ἐφρασαμένη – w. 6), w hymnie natomiast bogin „zarzuciła ramiona wokół palmy daktylowej, kolana wsparła na miękkiej trawie” (ἀμφὶ δὲ φοίνικι βάλλε πῆχες, γούνα δ’ ἔρεισε / λειμῶνι μαλακῶ – w. 117–118). Obaj poeci zwracają uwagę na jeszcze jeden szczegół: radość Ziemi z narodzin boga, przy czym stosują inne wyrażenia. Teognis pisze bowiem: ἐγέλασσε δὲ Γαῖα πελώρη (w. 9), a w hymnie czytamy: μεΐδῃσε δὲ γαῖ’ ὑπένερθεν (w. 118). Trzeba także zaznaczyć, że obaj poeci nawiązują w przywołanym wątku mitycznym do wersji o różnych miejscach narodzin Letoidów, pomijając w narracji postać Artemidy. III hymn homerycki do Apollina Delijskiego jest najstarszym świadectwem literackim istnienia takiej wersji, umiejscawia bowiem narodziny Apollina na Delos, Artemidy zaś – na Ortygii (w. 14–16)²⁶. O ile w przypadku hymnu, poświęconego wszakże w całości Apollinowi, powołanie się na nieznaną skądinąd wariant mitu, a może nawet dokonanie jego modyfikacji, jest uzasadnione, o tyle zastanawia ten zabieg w *proemium* Teognisa, skoro następna jego część jest poświęcona właśnie Artemidzie. Rodzi się pytanie, do jakiego stopnia uczczenie Latony, przy pominięciu milczeniem Artemidy w wątku narodzin, jest podyktowane kompozycją całego preludium, a do jakiego stopnia jest to imitacja wersji zawartej w hymnie homeryckim.

W świetle przedstawionych zbieżności zachodzących między hymnami homeryckimi a *proemium* Teognisa trudno przyznać, aby miały one charakter akcydentalny. Można przyjąć, że niektóre wyrażenia należały do kanonu środków poetyckiego wyrazu, np. określenia patronimiczne, matronimiki, antonomazje czy przenośnie, jak choćby ów „ambrozyjski zapach”, który towarzyszy się pojawieniu istot boskich, ta ὀδμὴ ὀμβροσίη, o której wspomina Teognis (w. 9) i autor VII hymnu homeryckiego do Dionizosa (w. 36–37)²⁷.

Jak starałam się jednak pokazać, analogie sięgają głębiej. Być może twórca lub twórcy hymnów i Teognis czerpali inspiracje z tych samych, nieznanых nam już dzisiaj źródeł. Niewykluczone także, że Teognis świadomie nawiązywał do zakorzenionego w tradycji literackiej uznanego wzorca, jakim jest III hymn homerycki do Apollina, z którym dostrzegamy najwięcej zbieżności²⁸.

²⁶ Zob. I. R. Danka, *op. cit.*, s. 40.

²⁷ Narodzinom Hermesa towarzyszy „słodki zapach” (ὀδμὴ ἡμερόεσσα), który „rozszedł się po boskiej górze” – IV hymn homerycki do Hermesa (w. 231–232).

²⁸ Na temat datowania hymn homerycki do Apollina Pytyjskiego patrz W. Appel, *Homerycki hymn do Apollona Delijskiego*, „Meander” 1 (1982), s. 23–26; idem, *Zagadnienie jedności lub podziału homeryckiego hymnu do Apollona*, „Meander” 1–2 (1985), s. 21–25.

Na zakończenie warto odnotować jeszcze fakt; nie ma właściwie leksykalnych i treściowych analogii między dedykowanymi Artemidzie oraz Muzom²⁹ i Charytom częściami proemium Teognisa a hymnami homeryckimi. Próby wyjaśnienia takiego stanu rzeczy mogą się opierać jedynie na spekulacjach.

Hanna ZALEWSKA-JURA

DE ELEMENTIS HYMNORUM QUI HOMERICI VOCANTUR IN INVOCATIONE
LIBRI PRIMI CORPORIS THEOGNIDEI PRAESENTIBUS

(Argumentum)

In hac dissertatione novem disticha invocationem *Corporis Theognidei* formantia scrutata sunt. Ea omnia in tres partes dividi videntur, quarum prima Apollini, secunda Dianae dedicata est, in ultima autem apostrophe ad Musas Gratiisque invenitur. Obscurum est utrum veterrime tripartitum praeludium Theognidis *sphragidem* antecesserit, an una atque qualis trium partium collectionem elegiarum inceperit. Indagatores in ea re dissentiunt. In animo mihi erat ostendere duodeviginti versos in toto proemium collectionis fuisse. Hymnos homericos quoque proemiis recitationum propriarum fuisse scimus. Multae similitudines ad structuram pertinentes inter proemium Theognidis et hymnos homericos inveniri possunt imprimis in partibus ad Apollinem et ad Musas Gratiisque. Pars ad Dianam autem structura precationis similis est. Structura praeludii itaque hoc modo explananda sit: pars cum elementis hymnicis, deinde pars cum elementis precationis denique rursus pars cum elementis hymnicis. Inter proemium et hymnos non solum analogiam in forma de genere sed etiam complures similitudines ad phraseologiam spectantes demonstravi.

²⁹ Jedyńą zbieżność stanowi określenie patronimiczne zawarte w XXXII hymnie homeryckim do Selene: Μοῦσαι [...] κοῦραι Κρονίδεω Διός (w. 1–2), któremu u Teognisa odpowiada wezwanie: Μοῦσαι καὶ Χάριτες, κοῦραι Διός (w. 15).