

Jerzy Danielewicz

Hymn w systemie gatunków liryki greckiej

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 77/1, 33-43

1986

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

JERZY DANIELEWICZ

HYMN W SYSTEMIE GATUNKÓW LIRYKI GRECKIEJ

Wyjaśnienie problemu postawionego w tytule niniejszej rozprawki zawarte jest pozornie w klasyfikacji, jaką w swej opartej na aleksandryjskich źródłach *Chrestomathii* zaproponował późnoantyczny (II lub V w. n.e.) autor grecki — Proklos¹. Podzielił on utwory liryczne (meliczne) na cztery grupy: 1) pieśni kierowane do bogów („*ejs theous*”), 2) adresowane do ludzi („*ejs anthropus*”), 3) poświęcone zarazem bogom i ludziom („*ejs theous kaj anthropus*”), 4) skomponowane „na przypadające okoliczności” („*ejs tas prospiptousas peristasejs*”). Ostatnią kategorię sam autor wyłącza z meliki, zatem układ odniesienia tworzą ostatecznie trzy pierwsze z wyliczonych wyżej grup. Kryterium podziału jest proste: decydują o nim adresaci, a zarazem bohaterowie poszczególnych typów utworów (grecki przyimek „*ejs*” oddaje dobrze ów podwójny status adresata-bohatera). Hymn znalazł się na czele listy gatunków poświęconych w całości bogom; zestaw uzupełniają ponadto *prosodion*, *pean*, *dytyramb*, *nomos*, *adonidion*, *iobakchos* i *hyporchemat*. W systemie Proklosa zatem hymn jako gatunek liryki sakralnej wraz z innymi, wymienionymi przed chwilą gatunkami pokrewnymi przeciwstawiony jest gatunkom nie związanym bezpośrednio z kultem bogów (*enkomion*, *epinikion*, *skolion*, *erotikon*, *epithalamion*, *hymenajos*, *sillos*, *epikedejon* i *tren*) oraz gatunkom w połowie sakralnym, w połowie świeckim (*parthenia*, *daphnephorika*, *tripodephorika*, *oschophorika*, *euktika*).

Jasność i klarowność klasyfikacji Proklosa — choć osiągnięta za zbyt wielką cenę — zachęca badaczy współczesnych do jej stosowania. Hans Färber w swej wartościowej jako źródło materiałów, syntetycznej pracy *Die Lyrik in der Kunsttheorie der Antike* (München 1936), w rozdziale poświęconym omówieniu poszczególnych gatunków uczynił z niej nawet zasadę konstrukcyjną wykładu.

Niedoskonałość metodologiczną Proklosowego schematu ukazał wszechstronnie już Herbert Weir Smyth w przedmowie do wydania swego

¹ Proklos, *Bibl. Phot.*, p. 319b; Bekker.

dzieła *Greek Melic Poets* z roku 1906². Badacz ten zwrócił uwagę na zbyt dużą ostrość podziału, brak perspektywy historycznej (nieuwzględnienie procesu stopniowego „zeświecczania się” liryki), nadmierną drobiazgowość, prowadzącą w paru wypadkach do niepotrzebnego akcentowania mało istotnych różnic, wprowadzanie terminów późniejszych, nie posiadających statusu nazw gatunkowych w epoce szczytowego rozwoju liryki, wreszcie na małą przydatność praktyczną tego schematu przy kwalifikacji genologicznej niektórych utworów, zwłaszcza Alkajosa, Saffony i Anakreonta.

Szczególnie dla nas istotne są zastrzeżenia dotyczące pominięcia anachronicznej terminologii oraz pominięcia ewolucji gatunków. Sytuacja „idealna” dla badań genologicznych zachodzi przecież wówczas, gdy istnieje możliwość konfrontowania wniosków wpływających z analizy tekstów ze współczesną im myślą teoretyczną. Proklos reprezentuje stan świadomości teoretycznej uczonych aleksandryjskich; widoczna jest zwłaszcza jego zależność od działającego w I w. p.n.e. Didymosa. Jeśli sięgamy mimo wszystko do tak późnego źródła, czynimy to z konieczności, a także trochę w nadziei, iż dokonujący obrachunku z całym dorobkiem literackim przeszłości Aleksandryjczycy poprzez bezpośredni wgląd w teksty epoki archaicznej i klasycznej mogli wyrobić sobie obiektywne zdanie przynajmniej o inwariantnych cechach gatunkowych. Należy też pamiętać, że dopiero epoka aleksandryjska stała się okresem metodycznego myślenia o literaturze.

Filolog włoski L. E. Rossi wyodrębnił w dziejach literatury greckiej trzy różne relacje między autorami a normami konstytutywnymi uprawianych przez nich gatunków³ (jest to problem, który M. Głowiński określa mianem sytuacji gatunku⁴). Zdaniem Rossiego, w epoce archaicznej normy te nie były spisane, niemniej jednak — respektowane; w epoce klasycznej prawa gatunkowe sformułowano już na piśmie i respektowano; w epoce aleksandryjskiej tychże praw, choć spisanych, już nie przestrzegano.

Wydaje się, iż warto przyrzeć się bliżej sytuacji hymnu i skonfrontować praktykę hymnograficzną z dostępnymi nam próbkami refleksji teoretycznej na temat hymnu jako gatunku poezji lirycznej. Ponieważ najstarszym i głównym świadectwem jest dla nas w tym wypadku Platon, powinniśmy nieco inaczej rozłożyć cezury czasowe (okres przed Platonem, współczesny Platonowi, aleksandryjski i późniejszy). Główny

² H. W. Smyth, *Greek Melic Poets*. London 1906. Przedruk: New York 1963, s. XXVI.

³ L. E. Rossi, *I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle lettere classiche*. „Bulletin of Institute of Classical Studies” 18, 1971.

⁴ M. Głowiński, *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*. W zbiorze: *Problemy teorii literatury*. Seria 2. Wrocław 1976, s. 117 n.

nacisk — ze względu na wagę materiału — położymy na dwa pierwsze okresy.

Podstawową trudnością, z jaką spotykamy się przy próbie określenia poetyki immanentnej hymnu melicznego, jest szczupłość i fragmentaryczność materiału pozostającego do naszej dyspozycji, a ponadto brak pewności, czy analizujemy właściwe teksty, współcześni edytorzy bowiem — wobec braku innych danych — dokonują kwalifikacji genologicznej opierając się zazwyczaj na informacjach ze źródeł późniejszych. Z takimi zatem wstępnymi zastrzeżeniami spróbujemy ustalić zespół zasad i zwyczajów obowiązujących w epoce najstarszej liryki greckiej.

Z obserwacji zachowanych tekstów wypływają następujące wnioski: hymn meliczny mógł być adresowany wyłącznie do bogów. Z poszerzeniem grona adresatów o postacie czczonych w kulcie lokalnym herosów spotykamy się jedynie w Pindarowym hymnie dla Tebańczyków (fr. 29 S.—M.) — we wstępnym wyliczaniu możliwych do podjęcia tematów. Dalsze części tego hymnu świadczą o wprowadzeniu narracji, ilustrującej epizody z życia boga. Nawet krótkie, przeważnie początkowe fragmenty hymnów wskazują na ich wyraźnie pochwalny charakter (dobór „honoryfikujących” epitetów, wzmianki o zaszczytnych związkach genealogicznych). Krąg boskich adresatów nie jest zamknięty i obejmuje m.in. tych bogów, którym poświęcano odrębne gatunki, czyli Apollona (tradycyjnie przyzywanego i sławionego w peanach) i Dionizosa (pierwotnego bohatera dytyrambów). Imię adresata należy do pierwszych informacji przekazanych przez tekst, zarówno wtedy, gdy hymn zaczyna się bezpośrednim zwrotem do bóstwa, jak wówczas, gdy wstęp ujęty jest w formę metatekstowego stwierdzenia czy zapowiedzi. Ogólnie rzecz biorąc, partie początkowe i środkowe hymnów melicznych wydają się spełniać te same funkcje, jakie można wyodrębnić przy analizie hymnów homeryckich⁵, a więc: ekspozycyjną, laudacyjną i ilustracyjną. O partiach końcowych — wobec braku materiału nic pewnego nie da się powiedzieć.

Tyle mniej więcej można wnioskować o charakterze archaicznego i wczesnoklasycznego hymnu melicznego na podstawie obserwacji zachowanych fragmentów. Wypowiedzi teoretycznych — precyzujących normy gatunkowe — sformułowanych w tamtej epoce nie znamy. W tej sytuacji szczególnie nęcącym zadaniem mogłoby się wydawać śledzenie wszelkich metatekstowych stwierdzeń, zawartych w utworach lirycznych, zwłaszcza gdy pada w nich nazwa gatunkowa „hymn” („*hymnos*”). Wypadki takie są stosunkowo liczne, gdyż jedną z cech archaicznej liryki greckiej było ujawnianie się podmiotu czynności twórczych w wybranych miejscach utworu, zwłaszcza w pozycjach krańcowych (początek i koniec) i w punktach niespodziewanej zmiany tematu. W wypadku pieśni

⁵ J. Danielewicz, *Morfologia hymnu antycznego. Na materiale greckich zbiorów hymnicznych*. Poznań 1976, s. 7—42.

chóralnych „ja” poety nakładało się wówczas na wypowiedź chóru w pierwszej osobie, przyczyniając się do swoistej „dwugłosowości” tekstu ⁶.

Niestety metoda wynajdywania „autokomentarzy” autorskich nie daje i — jak się okazuje — dać nie może obiektywnych ustaleń genologicznych. Określenie „hymn” znajdujemy nie tylko w utworach zakwalifikowanych przez starożytnych do grupy hymnów czy wyróżnionych tytułem zawierającym w pierwszym członie omawianą nazwę gatunkową (np. w *Hymnie do Demeter hermiońskiej* Lasosa, fr. 702 PMG Page), ale także w pieśniach należących wyraźnie do innego gatunku, m.in. w *peanii* (Sofokles, fr. 737, 2, PMG Page), *epinikionie* (Bakchylides, epin. 5, 10 S.—M., Pindar, *Ol.* 2, 1 S.—M.), *pieśni biesiadnej* (Anakreont, fr. 356 (b), 5, PMG Page), *nomosie* (Timotheos, fr. 791, 215, PMG Page), *pieśni falloforów* (851 (b), 5 PMG Page). Wniosek nasuwa się jeden: termin „hymn” używany był w dwóch sensach: węższym, gatunkowym, i szerszym, rodzajowym.

„Rodzajowemu” użyciu terminu „*hymnos*” sprzyjało zapewne jego dość szerokie znaczenie pierwotne, obejmujące praktycznie każdy rodzaj uprawianej w epoce archaicznej twórczości poetyckiej. Hezjod w *Pracach i dniach* (w. 657) nazywa hymnem utwór, z którym wystąpił w konkursie na pogrzebie Amfidamasa z Chalkis, tj. najprawdopodobniej swoją *Teogonię* ⁷, a autor hymnu homeryckiego do Apollona (w. 161) — „pieśń o dawnych mężach i niewiastach” ⁸, jaką kapłanki na Delos śpiewały po hymnie na cześć Latony i jej dzieci. Warto podkreślić w tym kontekście, że u liryków słowo „*hymnos*”, nawet jako termin rodzajowy, ma już inny zakres semantyczny. Oznacza, jak się wydaje, przede wszystkim liryczne pieśni pochwalne. Pindar w apostrofie na początku drugiej ody olimpijskiej wymienia adresatów hymnicznych pochwał: „Władarze lir, dźwięczne hymny! Jakież w tej pieśni bóg, jaki heros ma być sławiony, jaki mąż?” ⁹ Typowy krąg tematyczny stanowili jednak bogowie i herosi. Nie musiał natomiast utwór hymniczny w szerszym sensie tego słowa ograniczać się do nastroju radosnego. Jeden z fragmentów *trenu* Pindara (128 c S.—M.), zachowany w stanie uszkodzonym i nie w pełni czytelny, zaczyna się w moim przekonaniu od *praebulum* — serii paralelnych stwierdzeń, poprzedzających pointę końcową; punktem

⁶ Zob. J. Danielewicz, *Relacja: autor — podmiot literacki w liryce greckiej*. W zbiorze: *Autor — podmiot literacki — bohater. Studia*. Wrocław 1983, s. 129—142.

⁷ Zob. H. Podbielski, *Mit kosmogoniczny w „Teogonii” Hezjoda*. Lublin 1978, s. 12 n.

⁸ Jeśli nie zaznaczono inaczej — cytaty podawane są w przekładzie autora artykułu.

⁹ Przekład S. Srebrnego w: Pindar, *Wybór poezji*. Opracowała A. Szastyńska-Siemion. Wrocław 1981, s. 24.

dojścia jest z pewnością ostateczne sprecyzowanie tematu utworu. W cytowanym miejscu mówi Pindar, iż istnieją różne rodzaje pieśni: peany odśpiewywane w odpowiedniej porze na cześć dzieci Latony: Apollona i Artemidy, dytyramby (przekonująca koniektura U. Wilamowitza) „pragnące” uwiecznzonego bluszczem Dionizosa, wreszcie pieśni poświęcone trzem zmarłym. Jedna sławi uskarżającego się głośno na swój los Linosa, druga „ostatnimi hymnami” żegna Hymenajosa, którego Mojra dosięgła, gdy po raz pierwszy zakosztował małżeńskiej miłości, trzecia dotyczy przedwcześnie złamanego chorobą Ialemosa. Analogiczne użycie terminu „*hymnos*” w znaczeniu pieśni żałobnej można zaobserwować w partiach lirycznych tragedii¹⁰; charakterystyczne jest, że pieśni te adresowane są do bogów lub herosów.

Do tematu rodzajowego i gatunkowego sensu terminu „hymn” wypadnie nam jeszcze powrócić przy omawianiu późniejszych świadectw antycznych. Za istotny dla naszych rozważań uznać należy przede wszystkim jego sens gatunkowy, od którego zaczęliśmy omawianie problemu. Faktem jest, iż hymn jako ściśle określony gatunek literacki istniał w Grecji już u zarania jej literatury, reprezentując jedną z najstarszych odmian poezji kultowej. Wyrosły drogą swoistej ewolucji z dawnego zaklęcia i modlitwy¹¹, zachował w swej strukturze pierwotny układ komunikacyjny, w którym reprezentant lub reprezentanci danej społeczności w kontekście innych działań rytualnych, respektując zasadę stosowności pory i miejsca, traktowali boskiego adresata jako rzeczywistego odbiorcę próśb i pochwał. Gatunek „przystawał” do realnego aktu mowy lub co najmniej z aktu mowy się wywodził poprzez drobne przekształcenia i amplifikację¹². Jeśli przyjrzeć się archaicznej pieśni kultowej niewiast elidzkich do Dionizosa-byka (fr. 871 PMG Page), można zauważyć, że jest ona w gruncie rzeczy dość naturalnie sformułowanym wezwaniem, aby bóstwo ukazało się swoim wyznawcom: „Przyjdź, herosie Dionizosie, / Do Elejczyków świętego przybytku / Z Charytami / Do świątyni / Krowią racicą krocząc, / Czcigodny byku, / Czcigodny byku”. Cytujący tę pieśń Plutarch (*Quaest. Graec.* 36, 7) określa ją wyraźnie mianem „*hymnos*”, a cel jej widzi w przywołaniu Dionizosa, kwalifikując w ten sposób pośrednio utwór jako „przyzywający”, czyli „kletyczny”, by użyć popularnego terminu, wprowadzonego, co prawda, przez późniejszego (III w. n.e.) retora Menandra, lecz w odniesieniu do twórczości wczesnych poetów lirycznych, Safony i Alkmana.

¹⁰ Zob. H. G. Liddell, R. Scott, H. S. Jones, *Greek-English Lexicon*. Oxford 1953, s. v. *Hymnos*.

¹¹ Zob. M. P. Nilsson, *Geschichte der griechischen Religion*. T. 1. München 1955, s. 158 n. — R. Wünsch, *Hymnos*. W: *RE XVII Halbb.* Stuttgart 1914, kol. 142 n.

¹² Zob. Tz. Todorov, *O pochodzeniu gatunków*. Przełożyła A. Labuda. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 3, s. 315.

Heksametryczne hymny, zachowane w dość pokaźnej ilości (34 utwory) pod imieniem Homera, nieco już modyfikują dawny układ odniesień. W strukturze hymnów homeryckich, jak starałem się wykazać już dawniej¹³, znajduje swoje odbicie odmienny układ komunikacyjny. Adresem formalnym pozostaje bóg, lecz w większości wypadków aż do momentu wygłoszenia formuł końcowych jest on tylko obiektem opisu czy narracji. Rzeczywistymi odbiorcami stają się słuchacze-świadkowie występu aojda; wzgląd na nich wyczuwalny jest w niejednym miejscu hymnu. Śpiewak nie tyle grupę reprezentuje, ile się przed nią produkuje, pragnąc zdobyć poklask i nagrodę w konkursie recytatorskim. Aby hymn homerycki zdefiniować (za Todorovem)¹⁴ nazwą stojącego u jego podstaw aktu mowy, należałoby użyć określenia „pozdrowienie”, przy czym nie jest to bynajmniej termin przypadkowy: formuła salutacyjna typu „*chajre*” („bądź pozdrowiony”) jest niezwykle charakterystyczna dla omawianego zbioru hymnów. Można wręcz mówić o jej nadrzędności, sprawiającej, że reszta hymnu spada do roli swoistego „*instrumentum salutationis*”.

Homerycki hymn-pozdrowienie może kończyć się modlitewną prośbą (dwie piąte wypadków), lecz jest to modlitwa krótka i dość schematyczna, nie zmieniająca odczucia, iż idzie tu jedynie o okolicznościowy ukłon dla podkreślenia religijnej okazji, z jakiej recytacja się odbywa. Trzeba bowiem pamiętać, że hymn homerycki stanowił zaledwie preludium, *proojmion* do właściwego występu recytacyjnego aojda; zapowiedzi przejścia do tej części programu zawiera z górą połowa hymnów zbioru.

Hymn liryczny (meliczny) różni się zatem od hymnu „epickiego” odmiennymi relacjami nadawczo-odbiorczymi i autonomicznością swej funkcji. Sytuacja wykonawcza jest także zróżnicowana: hymny liryczne śpiewano, najczęściej zespołowo, hymny epickie były śpiewnie recytowane przez jednego wykonawcę — aojda. Projekt wykonania odzwierciedla się w strukturze metrycznej hymnów: liryczne układane są w urozmaiconych miarach pieśni chóralnych, epickie — w homerowskich heksametrach.

Wykonanie solowe wspólne jest hymnowi epickiemu i hymnom greckiej liryki monodycznej (Safona, Alkajos, Anakreont); śpiew i odmienna rytmika, choć mniej skomplikowana niż w liryce chóralnej, pozostają czynnikiem wyróżniającym monodię. Odnotować też warto rozluźnienie związków z kultem religijnym w utworach poetów monodycznych: hymny i modlitwy w ich wykonaniu posiadają już często „drugiego odbiorcę” (w znaczeniu sprecyzowanym przez A. Okopień-Sławińską)¹⁵, stają

¹³ Zob. Danielewicz, *Morfologia hymnu antycznego*, s. 37 n.

¹⁴ Todorov, *op. cit.*

¹⁵ Zob. A. Okopień-Sławińska, *Jak formy osobowe grają w teatrze mowy?* „Teksty” 1977, z. 5/6, s. 53 n.

się m.in. zakamuflowanymi erotykami, których adresatów można było ostatecznie wskazać w zakończeniu pieśni, jak to czyni Anakreont w hymnie kletycznym do Dionizosa (fr. 357, PMG Page), lub pozostawić wyłącznie domyślności audytorium uczestniczącego w prawykonaniu utworu, jak w wypadku pieśni 1 Safony.

Dopuszczalność takich odstępstw od pierwotnego układu sytuacyjnego znamionuje późniejsze stadium rozwoju prastarego gatunku lirycznego, jaki stanowił hymn. Konserwatywniejszy z pewnością był hymn chóralny, bezpośrednio związany z kultem religijnym. On też chyba jedynie mógł być nazwany „*ho kyriōs hymnos*” — hymnem *par excellence*, we właściwym gatunkowym znaczeniu tego słowa. Określenie to pochodzi z późniejszej definicji Proklosa (*Bibl. Phot.*, p. 320a, 18 sq.; Bekker), którą przywołujemy tu tylko ze względu na znamienne posłużenie się w niej czasem przeszłym: „Hymn w pełnym znaczeniu tego słowa był śpiewany przy akompaniamencie gitary przez stojących śpiewaków”. Kłopoty interpretacyjne budzi użyta w zdaniu forma czasownika „*histemi*” (odpowiednik polskiego „stać”). Wiadomo, że ten sam źródłosłów posiadał termin „*stasimon*”, określający w tragedii greckiej pieśń znajdującego się na orkestrze chóru. Pieśni chóralne tragedii mają budowę antystroficzną, dopuszczały zatem z pewnością umiarkowane ewolucje taneczne. Niewykluczone więc, że również wykonanie hymnu melicznego nie miało charakteru całkowicie statycznego. Wspomnijmy w tym miejscu, że rozszyfrowanie niektórych słów w hymnach mogłoby rzucić nieco światła na tę zagadkową sprawę. Zachowany fragment początkowy przywoływanego już *Hymnu do Demeter hermiońskiej* brzmi: „Demeter pieśnią sławię i Korę — małżonkę / Klymenosa, hymn słodki jak miód intonując / W głośnej tonacji eolskiej”. W tłumaczeniu nie udało się oddać jednym słowem wieloznacznego czasownika greckiego „*melpo*”, który może dodatkowo jeszcze oznaczać *tańiec* za śpiewem. Warto sobie uświadomić, że słowo to (choć jest to zarazem wypowiedź odautorska) padało z ust produkującego się chóru; ostateczny jego sens precyzowała sytuacja wykonania. Jakkolwiek przedstawia się sprawa tańca, słowo „*melpo*” w ustach chóru podkreślało *meliczny* charakter występu, jego związek z muzyką i śpiewem. Taki stan rzeczy znany był Platonowi, który zarejestrował go pośrednio w swych dyskusjach nad dawną i współczesną mu poezją liryczną.

Ważny urywek z księgi III *Praw* (700a—b), w którym Platon wymienia kilka reprezentatywnych dla epoki archaicznej gatunków, przynosi na pierwszym miejscu informację o hymnie. Omawiając podział „sztuki, którą opiekują się Muzy” („*mousike*”), podkreśla filozof fakt istnienia w przeszłości wyraźnych norm gatunkowych:

Otóż muzyka była podzielona u nas wtedy na różne rodzaje i style. Jeden rodzaj pieśni stanowiły modły do bogów, nazywano je „hymnami”, przeciwnym im charakter wykazywał inny rodzaj pieśni — można by je najlepiej nazwać

„trenami”; odmiennym znów rodzajem były „peany”, a innym jeszcze z początkiem kultu Dionizosa związane, sądzą, „dytyramby”. „Nomami”, tym samym wyrazem, który oznacza prawa, nazywano odmienny jeszcze rodzaj pieśni i określano bliżej jako „nomy lutniowe”¹⁶. Te rodzaje i niektóre inne jeszcze ujęte były w ścisłe prawidła i nie wolno było w żadnym rodzaju pieśni zmieniać jednej melodii na inną¹⁷.

Passus ten wymaga kilku słów komentarza, gdyż polski przekład poprzez swą jednoznaczność zaciera sens niektórych terminów greckich. Należy do nich słowo „mousike”, którego polski odpowiednik, „muzyka”, nie ma jednak identycznego jak ono zakresu znaczeniowego. Już następujące, egzemplifikacyjne wyliczenie gatunków meliki chóralnej (wyjątek stanowi tu *nomos*) dowodzi, że Platon w omawianym miejscu pojmował *mousike* jako organiczną całość słów, melodii i tańca, czyli to, co Tadeusz Zieliński nazywa „trójjedyną choreją”¹⁸. Podział na różne „rodzaje” i „style”, czyli „ejde” i „schemata” jest również dość symptomatyczny. Jak konstatuje Stanisław Stabryła (na marginesie rozważań na inny temat¹⁹), termin „ejdos” znaczy u Platona m.in. gatunek literacki, termin „schema” natomiast dotyczy sztuk pozaliterackich — tańca, melodii itp. Fakt podkreślania muzycznej strony poezji lirycznej przez Platona nie powinien nas jednak skłaniać do absolutyzowania tego właśnie aspektu, jak to czynią polscy tłumacze Platońskiego dzieła. Zmiana obowiązujących praw, o której mówi Platon pod koniec zacytowanego urywka, nie dotyczy zmiany jednej melodii na inną (jak ostatnio jeszcze suponuje Stabryła²⁰) czy — dokładniej — wyłącznie zmiany melodii. Użyte w oryginale greckim określenie „*melous ejdos*” może bowiem znaczyć — i chyba znaczy — „gatunek poezji melicznej”, „gatunek liryki śpiewanej i tańczonej”. Kryteria rozgraniczenia, których dezaktualizacja wprowadziła chaos do spójnego poprzednio systemu, musiały się wiązać także z innymi zakorzenionymi w świadomości odbiorców różnicami formalnymi. Konstatacja o „mieszaniu trenów z hymnami i peanów z dytyrambami”, zamieszczona w dalszym ciągu wywodu (700d), wręcz wyklucza, zdaniem A. E. Harveya²¹, kryteria wyłącznie muzyczne; ta strona zagadnienia znajduje odbicie we wzmiance o naśladowaniu aulodii przy pomocy kitarodii (700d). Krytyka Platońska była wymierzona m.in. w innowacje muzyczne, lecz nie ograniczała się wyłącznie do muzyki.

¹⁶ W oryginale: „kitarodyczne”, czyli przeznaczone do odśpiewania przy wtórze kitary.

¹⁷ Platon, *Prawa*. Przełożyła i opracowała M. Maykowska. Warszawa 1960, s. 132.

¹⁸ T. Zieliński, *Religia starożytnej Grecji*. Warszawa—Kraków 1921, s. 54.

¹⁹ S. Stabryła, *Problemy genologii antycznej*. Warszawa—Kraków 1982, s. 9.

²⁰ Zob. *Ibidem*, s. 29.

²¹ A. E. Harvey, *The Classification of Greek Lyric Poetry*. „The Classical Quarterly” 1955, s. 165.

Rację ma Teresa Michałowska²², dopatrując się w analizowanym tu urywku *Praw* podstaw do wyodrębnienia kryteriów „treściowych”, w których prócz tematu lub „tonacji emocjonalnej” wielką rolę odgrywały środki metryczne i stylistyczne. Można tego dowieść, opierając się na fragmencie księgi VII *Praw* (800c—801a), ważnym dla nas i z tego względu, że wyjaśnia naturę opozycji hymny—treny z księgi III 700b (fragment ów cytowany był przed chwilą). Platon proponuje ustami Ateńczyka (801a), aby w zakresie „sztuki Muz” („*mousike*”) ustanowić prawo nakazujące przy składaniu ofiar na cześć poszczególnych bogów kierować do nich modły. Nieco wcześniej (800c—d) ukazuje Platon wzorzec negatywny takich pieśni ofiarnych: współczesne mu chóry wykonujące utwory zbliżone nastrojem do pieśni pogrzebowych:

Ilekróć [...] jakaś władza z ramienia państwa odprawiła już obrzędy ofiarne, występuje zaraz nie jeden tylko chór, ale wiele chórów, i ustawiwszy się nie z dala od ołtarza, ale przy samym ołtarzu niekiedy, potokiem bluźnierstw znieważa ofiary. Słowami, rytmami i najżałośniejszymi tonami pieśni ścisną ją bólem dusze słuchaczy i ten zespół chórowy, który od razu do łez pobudzi najbardziej obywateli, otrzymuje wieniec zwycięstwa²³.

Kontekst wyraźnie wskazuje, jakie cechy utworów brał Platon pod uwagę przy przeprowadzaniu krytyki współczesnych mu pieśni obrzędowych. Należą do nich: ogólny nastrój oraz *rhemata* (słownictwo), *rhythmoj* (rytmy) i *harmoniaj* (melodie, tonacje). Odniesienie tych cech do trenu, a więc operacja szersza, międzygatunkowa, upewnia nas, że wymienione elementy były dla Platona cechami gatunkowymi, a przy tym — w wypadku modlitwy i trenu — dodatkowo cechami dystynktywnymi. Są to zarazem cechy, dzięki którym można odróżnić tren od wzbogaconego modlitwą hymnu pochwalnego, należącego do następnego etapu proponowanego w *Prawach* (VII 801e) procesu uzdrowienia poezji lirycznej.

Podsumowując poczynione wyżej uwagi na temat hymnu w teorii genologicznej Platona stwierdzamy, że znane jest mu pojęcie gatunkowe hymnu, odróżnianego zdecydowanie nie tylko od trenu, ale również od bliższego mu tematycznie peanu, dytyrambu czy nomosu. Warto jeszcze wspomnieć, że na temat istotnej cechy hymnu wypowiada się Platon także w *Państwie* (X 607a). Stwierdza tam, iż z całej poezji należy przyjąć tylko „hymny przeznaczone dla bogów” i „pochwały przeznaczone dla ludzi”, określa zatem kryterium adresata (w gruncie rzeczy jest to zarazem kryterium tematyczne). Ostrość zarysowanej wyżej opozycji (bogowie—ludzie) osłabia Platon w dalszym ciągu wywodów z księgi VII *Praw* (801e—802a), dopuszczając do grona adresatów pochwał hymnicznych dodatkowo demony i herosów, a następnie — rozważając teoretycz-

²² T. Michałowska, *U początków refleksji genologicznej. (Antyk — średniowiecze)*. W: *Poetyka i poezja. Studia i szkice staropolskie*. Warszawa 1982, s. 11.

²³ Platon, *op. cit.*, s. 294.

nie możliwość wysławiania „pochwałami i hymnami” także ludzi, i to nawet za ich życia. Charakter pochwalny hymnu podkreślony jest w *Uczcie* (177a), gdzie wyraża się zdziwienie, iż inni bogowie doczekali się hymnów i peanów, Erosa natomiast żaden z poetów nie uczcił pochwałą.

Uwagi Platona na temat hymnu dotyczą przeszłości lub są postulacjami na przyszłość; terażniejszość jawi mu się jako okres dekadencji, charakteryzujący się brakiem stałych zasad i wynikającym stąd chaosem. Niestety, nie dysponując materiałem tekstowym, nie możemy ani potwierdzić, ani zakwestionować zasadności przeprowadzonej przez filozofa oceny.

Źródła późniejsze, dostarczające teoretycznych wzmianek o hymnie (scholia, leksykony etymologiczne, wyciągi z dzieł wcześniejszych), zostały — w sposób dogodny dla użytkowników — zebrane przez H. Färbera w cytowanej już pracy na temat liryki w antycznej teorii sztuki²⁴. Wobec trudnego do ostatecznego rozszyfrowania systemu zależności od źródeł wcześniejszych i odniesień do konkretnej twórczości literackiej ograniczę się tutaj do sumarycznego przedstawienia wniosków płynących z lektury tych przekazów. W definicjach podkreśla się przede wszystkim kryterium tematyczne (jako adresaci-bohaterowie hymnu występują bogowie, wyjątkowo herosi czy ogólnie „jednostki wybitne”), sposób wykonania (śpiew stojącego nieruchomo chóru, akompaniament kitary), charakter pochwalny, radosny i błagalny.

W zgodzie z owymi definicjami (poza szczegółem o adresatach nie będących bogami ani herosami) pozostają w zasadzie wszelkie hymny liryczne z aleksandryjskimi włącznie. Dochodzą może tylko pewne zmiany sposobu wykonania: *Hymn do Hestii* Aristonoosa²⁵ przynosi wyraźną informację o tańcu towarzyszącym wykonaniu utworu, *Hymn Kuretów*²⁶ natomiast — o pomocniczym akompaniamencie aulosu. Utrzymuje się tradycja stosowania terminu „hymn” w szerszym niż gatunkowe znaczeniu. Posługują się nim przez określeniu własnych kompozycji twórcy peanów (Makedonios, Filodamos, Limenios, Aristonoos, autor anonimowego peanu delfickiego).

Pora na zajęcie ostatecznego stanowiska wobec kwestii miejsca hymnu w systemie gatunków liryki greckiej. Hymn stanowił w nim najstarsze i najtrwalsze ogniwo. Nadano mu nazwę prawdopodobnie jeszcze wówczas, gdy stanowił jedyną formę wypowiedzi poetyckiej, związaną z kultem bogów. Nazwa ta, o nie ustalonej ostatecznie przez językoznawców etymologii²⁷, oznaczała chyba ogólnie wszelką artystyczną kompozy-

²⁴ Zob. H. Färber, *Die Lyrik in der Kunsttheorie der Antike*. München 1936, s. 28—30.

²⁵ *Collectanea Alexandrina*, Ed. I. U. Powell. Oxonii 1925, s. 164 n.

²⁶ *Ibidem*, s. 160.

²⁷ Zob. H. Frisk, *Griechisches etymologisches Wörterbuch*. T. 2. Heidelberg 1970, s. v. *Hymnos*, s. 965.

cję słowną. Pierwotne znaczenie skojarzono szczególnie z pieśnią kultową na cześć bogów i herosów. Pierwsza z tych przypuszczalnych sytuacji semantycznych wpłynęła na tendencję do posługiwania się terminem „hymn” w szerszym znaczeniu tego słowa, druga — na łączenie go zwłaszcza ze sferą sakralną, co ostatecznie doprowadziło do zawężonego, gatunkowego rozumienia nazwy. Tylko w tym drugim, węższym sensie pojawiał się termin „hymn” w tytułach utworów lub w kwalifikujących określeniach, jakimi autorzy starożytni poprzedzali cytaty hymniczne. W metatekstowych, „samookreślających” zwrotach, jakie spotykamy u poetów lirycznych, wykorzystywane jest jeszcze dawne, szerokie znaczenie słowa. Należy jednak przestrzec przed zbytnią generalizacją: kontekst epinikionu czy pieśni biesiadnej nie wyklucza treści kultowych.

Inwariantem gatunkowym hymnu melicznego, jego stałą cechą gatunkotwórczą, jest wynikające z pierwotnej sytuacji komunikacyjnej poświęcenie utworu bóstwu lub otaczanemu czcią półboską herosowi — w formie bezpośredniego zwrotu do adresata. Z czasem dołączyły się elementy narracji sławiącej boskie dokonania. Omawianą cechę dzieli jednak hymn z gatunkami pokrewnymi, np. prosodionem, hyporchematem, peanem, dytyrambem, nomosem, adonidionem, iobakchosem. Są to gatunki „wyspecjalizowane” (choć z czasem niektóre z nich swą specyfikę utraciły), niejako odmiany hymnu, które ze względu na swoją popularność zyskały status samodzielnego gatunku. Decydowały cechy nieco przypadkowe: sposób wykonania („procesyjne” prosodion, pantomimiczny hyporchemat), rygorystyczna konstrukcja (nomos), imiona pierwotnych i głównych adresatów oraz ich przydomki pojawiające się w przejmowanych do pieśni okrzykach kultowych (pean, dytyramb, adonidion, iobakchos), nastrój zależny od tego, kim był adresat, być może także strona muzyczna. W definicjach antycznych objaśnia się te gatunki często po prostu przy pomocy słowa „*hymnos*”. Faktycznej lub potencjalnej nadrzędności hymnu wobec wymienionych gatunków można doszukać się w niektórych antycznych sformułowaniach „technicznych”, takich jak „*hymnesan [...] pajana*” („wzniesli hymn peaniczny”) u Ksenofonta (*Hellenika* IV 7, 4) lub „*hymnos prosodiou*” („hymn prosodyjny”) u Proklosa (*Bibl. Phot.* p. 320a; Bekker). Określeń tych nie można było odwrócić i powiedzieć np. „*pajanizejn hymnon*” („wygłosić pean hymniczny”) czy „*prosodion hymnou*” („*prosodion* hymniczne”), co również potwierdza przedstawioną wyżej hierarchię. Nadrzędną pozycję hymnu poświadczają ponadto wypadki układania hymnów na cześć bogów posiadających — przynajmniej początkowo — swoje „własne” gatunki: Apollona i Dionizosa.