

Ryszard Ganszyniec

Powstanie epopei

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 20/1/4, 39-63

1923

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.

sobie, traktuje łącznie jako dwie strony danego elementu literackiego, a jedynie „ton“ dzieła i jego rodzajowość uwzględnia osobno jako ostateczny i bezwzględny skutek bądźto artyzmu bądź też techniki. Tego rodzaju traktowanie rzeczy wydaje mi się istotnie odpowiednim i właściwszym przy rozbiórze jakiegoś jednostkowego utworu, zwłaszcza gdy chodzi nam o samo uświadomienie sobie stosunków estetycznych dzieła z pominięciem rozważań historycznych, które bez wciągnięcia innych dzieł pokrewnych i bez sądu porównawczego są wogóle niemożliwe.

Faktem jest jednak, że w praktyce wyłącznie dla celów jakiejś „czystej estetyki“ badań analitycznych nie prowadzimy a dla samego estetycznego używania (tak przynajmniej sądzę) są one wogóle niepotrzebne. Rozbiór dzieła przy dzisiejszym stanie badań literackich winien nie tylko stwarzać i budować podwalinę pod umiejętność, tak niewątpliwie potrzebną a ciągle jeszcze w obłokach zawieszoną, jak estetyka literackiego piękna, ale powinien zaspokajać potrzeby umiejętności już istniejącej i skryształizowanej, świadomej swych celów i swej metody, t. j. historii literatury. A dla niej, dla jej wniosków o genezie i rozwoju form literackich, dla jej konstrukcyj rozwojowo-historycznych jest niezbędnie potrzebne przejrzyste wydobycie zarówno narastania nowych wartości artystycznych jak i procesu rozwojowego techniki pisarskiej.

Z tego względu jestem za oddzielnem traktowaniem zagadnień technicznych. Rozszerzone i pogłębione poznanie w tym kierunku rzuci nie tylko „granit“ pod nasze historyczno-konstrukcyjne „tęcze“ (niejedna góra wtedy się obniży a niejedna pagórek urośnie), ale ożywi samą umiejętność historyczną, wyprowadzając ją z zakłętego koła ciągłych rozważań nad tworzywem literackim.

Lwów, w październiku 1922 r.

RYSZARD GANSZYNIEC.

POWSTANIE EPOPEI.

Jak przy każdym gatunku literackim, tak też przy epopei musimy odróżniać podstawy naturalne i ich artystyczne wykończenie, formy embrjonalne i formy zupełnie już rozwinięte, pomiędzy którymi może znajdować się wiele form pośrednich, wskutek czego punkt, przy którym mówimy o epopei, jest przez nas wybrany dowolnie. Wobec tego nie powinno nikogo dziwić

to, że tyle niejasności panuje zarówno co do formy tej poezji, jak również co do jej początku. Ponieważ z dawnych czasów nie zachowały się poszczególne stopnie tego rozwoju, podobnie jak w naturze nie zachowały się poszczególne człony procesu rozwojowego, na końcu którego stoi człowiek, przeto jesteśmy w tym względzie skazani na badanie porównawcze i wnioski.

Prehistorję eposu jako gatunku literackiego można podać zasadniczo z dwóch punktów widzenia: etnologicznego i filologicznego. Gdy wychodzi się z pierwszego, ogólniejszego punktu, wtedy trzeba przedewszystkiem znaleźć u ludów o pierwotniejszej kulturze analogiczne, t. z. podobne albo równoważnościowe, formy literackie: na podstawie różnic, któreby się dało wykazać między poszczególnymi formacjami tego gatunku, możnaby je ująć w pewien rodzaj stopniowego rozwoju, na końcu którego stanęłaby forma naszej eposu. I rzeczywiście usiłowania takie podejmowano dość często, już w w. XVIII. Pracą najdonioślejszą w tym zakresie jest studjum Anglika Johna Browna „Historja początku i rozwoju poezji“ (1764 r.). Brown¹⁾ zaczyna od początku ludzkiego życia duchowego, od początku mowy, której pierwszym wyrazem jest dla niego, równie jak dla Herdera — według analogji, wziętej zapewne ze świata ptaków — modulowany ton, z którego stopniowo rozwinęła się pieśń, a jej dalszem odgałęzieniem ma być mowa. Ale pomimo tego odgałęzienia zaznaczył się pierwotny zarodek życia duchowego w poezji, która przez długi czas istniała jako pieśń w ścisłym związku z tańcem i z muzyką instrumentalną, rytm akcentującą. Potwierdzenie wymienionych okoliczności znajdujemy jeszcze prawie w historycznych czasach u Greków, a jeszcze lepiej poznaliśmy je u ludów pierwotnych. Brown opiera się na opisach, poczynionych przez francuskiego misjonarza Lafiteau o Irokezów, które potwierdzają to założenie. „Wnioski, z tego wyprowadzone, stosuje on do Greków, by wykazać, że także u nich proces rozwojowy nie odbywał się inaczej, jak u innych ludów. Także u Greków muzyka, taniec i śpiew stanowiły całość nierozdzielną. Podobnie jak u Indian, wodzowie greccy opiewali swoje czyny własne i czyny swego ludu; wodzowie i prawodawcy byli zarazem bardami. Po ich śmierci oddawano im cześć boską; stąd też pozostały bogom atrybuty muzyki i śpiewu. Całkiem naturalnie przyjęła mowa odmierzony perjod, rytmiczny wiersz; w wiersz ujmowano pierwotnie wszystko — i prawa i najstarsze historie — i dlatego pozostał on formą dla ujmowania wszystkiego, co wogóle pisano w czasach najdawniejszych. Pieśni poetyczne czciły czyny przodków i z tego powodu stały się niejako aktem religijnym. Wplecione maksymy i napomnienia, oparte na przykładach przodków, których

¹⁾ Brown J., *The history of the rise and progress of poetry*. Newcastle, 1764 (Finsler).

zrównano z bogami, stworzyły podstawę zarówno obyczajów prywatnych, jak prawa publicznego, i w ten sposób z tych uroczystości powstał cały gmach religii, moralności i państwa. Zachowały nam się wiadomości o najstarszych bardach, o Linosie, Orfeuszu i t. p. Na końcu tego rozwoju stoi Homer. Jego nieporównane pieśni przedstawiają z całą siłą prawdy religię, państwo i obyczaje starej Grecji“ (Finsler).¹⁾ Bardzo pokrewne z poglądami powyższymi Browna są poglądy Sulzera,²⁾ który tak samo uwzględnia obyczaje ludów pierwotnych. W odniesieniu do stosunków rodzimych przyjęli te zapatrywania także romantycy.

Dopiero w połowie ubiegłego stulecia spotykamy się z nowymi i oryginalnymi poglądami, które wypowiedziano w związku z poglądami W. Humboldta na mowę. Chajim Steinthal, autor znanego dzieła o zasadniczych typach budowy mowy, zastosował uzyskane tam kategorie budowy mowy (mowa odosobniająca, skupiająca, a na stopniu najwyższym odmieniająca) do rozwoju epopei i zgodnie z tem odróżnił trzy stopnie: 1) pojedynczą pieśń epicką czyli romancę, 2) cykl romanc t. j. połączenie różnych i może niezależnie od siebie powstałych pieśni bohaterских o jednym, wspólnym bohaterze (epos ludowe Serbów, u Hiszpanów Cyd), 3) epopeję organiczną (Homer, „Pieśń o Nibelungach“, „Kalewala“). Steinthal wyszedł z założenia nawskróś formalnego, ograniczył się tylko do jednego punktu tworu skomplikowanego, mianowicie do strony kompozycyjnej. Wręcz przeciwne jest stanowisko W. Wundta, który stronę formalną uważa tylko za węzły afektu, rozbudzonego i rozniesionego treścią, i dlatego sądzi, że cały proces rozwojowy odbywa się w treści epopei, która sama tworzy formę dla siebie. „Z jednego opowiadania o jakiegokolwiek treści bajecznej, niezwiązanej z określonym czasem, a bardzo często także z żadnym miejscem, powstaje wieniec baśni, jeżeli ten sam bohater występuje w szeregu utworów podobnych. Kiedy do wspomnienia, które spaja z sobą utwory poszczególnie, przyłączy się jeszcze pamięć o jakimś wielkiem zdarzeniu historycznem albo o szeregu zdarzeń historycznych, wtedy następuje wzajemne upodobnienie między pierwotnym wątkiem baśniowym a treścią podań historycznych. Opowiadania skupiają się dokoła pewnych miejsc i pewnych nazwisk dziejowych, gdy tymczasem właściwi bohaterowie akcji należą z reguły jeszcze wyłącznie do poezji baśniowej, jakkolwiek tu i ówdzie przeniesiono już na nich nazwiska postaci historycznych. Z tem przerzuceniem na nich nazwisk łączy się zwykle podniesienie nastroju w związku ze wspomnieniem o narodowych walkach i zwycięstwach. Jeżeli opowiada-

¹⁾ Finsler G., *Homer in der Neuzeit*. Leipzig, 1912, s. 366.

²⁾ Sulzer J. G., *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. Leipzig, 1771 s. v. Held (Finsler s. 409).

nie nie miało już przedtem formy rytmicznej, teraz przyjmuje ją tem pewniej. Z tym objawem łączy się w ciągu dalszym ustalenie wierniejsze formy opowiadania i wytworzenie się stanu bardziej uzdolnionych śpiewaków, których z powodu spotęgowania się nastroju poetycznego, przypominającego ekstazę religijną, uważa się za znawców czarów i za obdarzonych łaską bożą; wśród nich ceni się szczególnie ślepego z powodu wyższej, wewnętrznej światłości, jaką przypisuje się ludziom, pozbawionym zewnętrznego światła oczu. Kiedy ponadto zdarzy się jeszcze jakiś moment historyczny, który opowiadania, zgrupowane dotychczas luźnie około głównych bohaterów i około pewnych, pamiętnych zdarzeń, pozwoli początkiem i zakończeniem łączyć w całość zwartą, wtedy dokonywa się ostatecznie wytworzenie właściwej epopei“.

Przytoczone wyżej poglądy Wundta nie są dwuznaczne. Pozwala on sobie na lekceważenie istoty epopei, t. z. jej formalnego żywiołu. W ciągu dalszym Wundt ogranicza się do eposów homeryckich — ale i tu trzyma się zasadniczo w ramach rozpatrywania dawnej treści epicznej. Słusznie zwalcza pogląd, wyprowadzający treść tych eposów z mitu przyrodniczego: dla wyjaśnienia tego, co nazywa „psychologicznymi motywami rozwoju epicznego“ (a powinno się nazywać heroicznym nastrojem epopei), przyjmuje teorię Usenera, który wyprowadza treść epopei greckiej z kultu herosów, powstałego z pierwotnego kultu przodków. Ale tego wszystkiego nie łączy organicznie w jedną całość — zresztą uwagi te podkreślają tylko to, co w każdej kulturze może się znaleźć, a nie rozpatrują właściwości formalnych lub indywidualności narodowych. Gdyby Wundt był wiedział, że istnieje tylko jedna epopeja, że wszystkie inne są bezpośrednimi potomkami epopei greckiej, wtedy na tak zmienione postawienie sprawy byłaby zapewne nastąpiła inna także odpowiedź.

Jest więc błędem, kiedy ktoś sądzi, że z tych ogólników dojdzie się do szczególnego tworu, który nazywamy epopeją. Fakty analogiczne w najlepszym razie dowodzą tylko, że rzeczy równowartościowe, jednak nie równogatunkowe istnieją wszędzie: np. napoje upajające znane są wszędzie, a mimo to potrzeba ich nie zawsze doprowadziła do uprawy wina nawet tam, gdzie istnieją warunki po temu. Epopeja jest dobrem kulturalnym i w tem znaczeniu mogła powstać tylko raz, w pewnem określonym środowisku kulturalnym, wśród zupełnie określonych warunków. Wprawdzie metoda etnologiczna pozwala nam rozszerzyć nasz widnokrąg i przez uwzględnienie równowartościowych zjawisk ułatwić sobie zrozumienie rzeczy, jednak nie może ona nic powiedzieć o faktycznym początku epopei europejskiej: ze względu na naszą epopeję materiał porównawczy, którym sama etnologia rozporządza, należy do stopnia przed-epicznego, t. z. wszędzie możemy znaleźć w nim zarodki naszej

epopei, ale naszą epopeją nie jest on jeszcze; brak temu materiałowi istotnych czynników, a przede wszystkim czynnika kompozycji artystycznej.

Jak przy rozpatrywaniu dziejów innych form literackich, tak też przy epopei ogólne i porównawcze punkty widzenia pozwalają nam poznać w najlepszym razie warunki jej bytu, a dopiero filologia zdolna jest powiedzieć coś pewniejszego o rzeczywistych jej początkach. Znajdujemy się tutaj oczywiście w nieco szczególnem położeniu. Naturalny bieg rzeczy jest tego rodzaju, że po wielu próbach i zapędach jeden albo drugi zbliża się wreszcie do celu, a wkońcu ktoś osiąga sam cel właściwy i ostateczny. Z tych pierwszych usiłowań nic nam się nie zachowało. Rozporządzamy tylko formami już końcowemi, ostatecznemi, z którymi porównane inne utwory, nam znane, są tylko ich naśladownictwem. Posiadamy tylko „Iljadę” i „Odyseję”, jednoogólnie przypisywane Homerowi.

Nasze zadanie polega na tem, ażeby na podstawie rzeczywistych danych, jakich dostarczają nam poematy Homera, zbadać i wyjaśnić prehistorję tego gatunku literackiego. Tak należy stawiać to pytanie, a nie tak, jak tego żąda t. z. zagadnienie homeryckie, t. zn., aby ze samych poematów Homera odtwarzać ich historję, przyczem wpada się w *circulus vitiosus*.

Samo zagadnienie ma swoje bardzo ciekawe dzieje: jako t. zw. „zagadnienie homeryckie” jest ono treścią istotną filologii w wieku dziewiętnastym. W krótkich słowach można je określić jako wątplenie o autentyczności i jednolitości poematów homeryckich, w rzeczywistości jednak przedstawia się ono jako spór o początki epopei wogóle. Dzieje tego zagadnienia prowadzą aż do XVII w. François Hédélin abbé d'Aubignac (1604—1676) zajął się tą sprawą w książce, która ukazała się późno po jego śmierci, bo dopiero w r. 1715.¹⁾ Epos homeryckie robi na nim wrażenie dzieła bez jednolitości na podstawie pewnego zapatrywania estetyczno-krytycznego. Przypuszcza on, że jakiś późniejszy poeta złożył eposy te dość powierchowicie z odrębnych pieśni. Myśl jego pomimo swej oryginalności pozostała bez echa i widocznego skutku, chociaż wypowiedziała właśnie to, co o wiek później znalazła filologia. Stało się to głównie z tego powodu, że jego podwaliny były za słabe, a sposób dowodzenia niezbyt przekonujący. Ale ogólny kierunek nauki racjonalistycznej doprowadził, choć późno, do tych samych twierdzeń, z którymi wystąpił d'Aubignac w śmiałej swej kombinacji. Ponieważ nauka ta bardzo drobnymi krokami i właściwie pod przymusem logicznym założeń swoich doszła do tych samych wyników, przeto wnioski jej brzmiały naturalniej i mniej dziwacznie, a zarazem stały się obowiązującemi dla naszego czasu. Do ostatecznych wniosków rozwinął te myśli

¹⁾ Conjectures académiques ou Dissertation sur l'Iliade. Paris, 1715.

Fryderyk August Wolf w swoich „Prolegomena ad Homerum“ (1795). Z bezwzględłą logiką, otwarcie i w zwartych dowodach wypowiedział on to, co ludzie jego wieku odczuwali, a nie śmieli wyrazić ze względu na iluzję tradycyjną. Chociaż wyniki Wolfa, czasem nawet w szczegółach, zgadzają się z pomysłami d'Aubignaca, mimo to nie można go nazwać plagiatorem. Jeżeli nawet przyznamy, że bezpośrednia pobudka wyszła od Francuza, to jednak właściwie Wolfowi udało się stworzyć coś nowego. On dopiero zebrał dowody naukowe, poparł je logiką dowodzenia, oraz wyższą i pewniejszą metodą. Głębokie zrozumienie Homera, widoczna świadomość odpowiedzialności za swoje myśli, wyjątkowa siła uczucia i miłości dla swego przedmiotu, dają jego językowi pewien urok, wywierający wrażenie wysoce artystyczne. Tą osobistą zaletą ożywił on materiał, dobrze zresztą znany współczesnym, związał w jedną zwartą całość to, na co dotychczas składały się poszczególne spostrzeżenia. Tym sposobem uzyskał on skutek, sięgający daleko poza koła fachowe, wywarł potężny wpływ na wielki obóz inteligencji, która wyniki te podziwiała, gdy koła uczone przyjęły je chłodno jako dawno znane, nie mając ani odczucia, ni zmysłu dla czynnika artystycznego w dziele Wolfa. Poglądy Wolfa mają się do pomysłów d'Aubignaca tak, jak darwinizm do ewolucjonizmu Anaksymandra: po jednej stronie mamy intuicję genialną, z dorobioną potem podporą i upadkiem grożącą, po drugiej zaś szereg faktów z ich logicznym ekstraktem, z syntezą: nauka zaś jest syntezą, a nie intuicją.

Zapatriywanie d'Aubignaca-Wolfa można podać w czterech punktach:

„1. Prawdopodobnem jest przypuszczenie, że poematy homeryckie, zarówno jak inne poematy owego czasu, nie były spisane, lecz pierwotnie tylko pamięciowo stworzone przez poetów: później były wygłaszane przez rapsodów, przyczem wkraść się do nich wiele zmian dowolnych i niezamierzonych przed ich spisaniem.

2. Przy spisaniu poematów przyłączyły się do zmian, już zrobionych, nowe, dowolne, poczynione przez tych, którym zależało na tem, żeby je wedle możności wygładzić i poprawić zgodnie z wymaganiami idealnemi poezji i własnym sposobem wyrażania się.

3. Można dowieść z wielkiem prawdopodobieństwem, że jednolite obecnie „Iljadę“ i „Odysseję“ zawdzięczamy nie duchowi Homera, lecz kulturze umysłowej epoki i o wiele światlejszej i wspólnej pracy wielu, t. j. Pizystrata i jego towarzyszy.

4. Prawdopodobnie same pieśni, z których składa się „Iljada“ i „Odysseja“, nie pochodzą wszystkie od tego samego autora“. ¹⁾

¹⁾ Volkmann R., Geschichte und Kritik der Wolfschen Prolegomena zu Homer. Leipzig, 1874, s. 49 n.

W przedmowie do „Iljady“, równocześnie wydanej (w marcu 1795), Wolf wygłasza zdanie — dokładniej raczej określając twierdzenia, podane w „Prolegomenach“, niż je zmieniając, — że Homer ułożył jakąś pierwotną „Iljadę“ i „Odyseję“ (Urilias, Urodissee), roszerzone później wedle planu przez niego podanego do obecnych rozmiarów. Widoczne jednak jest usiłowanie Wolfa, żeby nie wypowiadać się ostatecznie o rozwiązaniu tego zagadnienia.

Gdy badamy, czy tezy te mają za sobą pewną słuszość, możemy krótko powiedzieć: że są one w swych rysach zasadniczych słuszne, o ile dotyczą epopei wogóle, natomiast są niesłuszne, gdy chodzi tylko o eposy homeryckie. Każda nauka ma tę właściwość, że reguły swoje i prawa zbiera na podstawie odosobnionych pierwotnie faktów. Nie tak dawno temu była jeszcze fizyka nauką o interesujących sztuczkach fizykalnych, które my teraz znamy już tylko jako dowody prawdziwości formuł abstrakcyjnych. Filologji rzadko się udawało oddzielić się materialnie od swych faktów, a wznieść się do ogólniejszych rozpatrywań. Ilekroć chciała mówić o epopei, zatrzymywała się zawsze tylko na Homerze. Popełniała przez to błąd, który ciężko na niej się zemścił. Albowiem teraz jeszcze, po wiekowej przeszłości pracy bardzo uczciwej i nieustrudzonej, filologia postąpiła — o ile chodzi o zagadnienia zasadnicze — bardzo mało naprzód. Uboczne natomiast wyniki tej pracy — poszczególne spostrzeżenia i postęp krytyki gruntownej — same stanowią obfitą nagrodę za poniesione trudy. Następcy zaś i zwolennicy Wolfa nie uważają jego myśli za wyjście z rzeczywistości istniejących trudności, nie uznają ich za naukowe przypuszczenia, lecz biorą je jako założenie, wobec którego same poematy Homera posiadały tylko hipotetyczny charakter: dlatego też odpowiednio do większego lub mniejszego pocucia artystycznego krytyków przykrojono Homera na idee Wolfa.

W samej rzeczy więc filologja zawiodła przy rozwiązywaniu zadania, a to z powodu fałszywego postawienia sprawy, z powodu zbyt ścisłego trzymania się przykładu odosobnionego. Że tutaj właśnie leży błąd, tego dowodzi skuteczne usiłowanie uzyskania pewnych danych o historii epopei ze samych tylko homeryckich eposów. Epopeja, jaką po raz pierwszy spotykamy, jest artystycznym połączeniem wątków balladowych w mowie wiązanej, przyczem jeden wątek główny wiąże się, jak czerwona nić, przez całe epos i mniej lub bardziej ściśle wiąże wszystko z sobą. Epopeje homeryckie zawierają dostateczne dane, które z zachowanego w nich stopnia rozwoju wprowadzają nas w czasy dawniejsze. Składają się na nie następujące czynniki: 1) recytacja, 2) język, 3) metryka, 4) kompozycja, 5) treść, 6) etos (nastrój dominujący).

1. Chcąc wyobrazić sobie wygłaszanie eposów starych, musimy powołać się na analogje średniowieczne. Jak w cza-

sach rzymskich, tak i we wczesnem średniowieczu poeta tworzył nie dla nieznanego, duchowo obcego sobie świata czytelników, lecz dla słuchaczy, z którymi miał styczność bezpośrednią i nawiązywał stosunek osobisty. Względ ten rozstrzygał wprost o wszystkim: o doborze słów i o technice wierszowej, o zasadnieniu akcji i o kompozycji. Czynniki istotny, którego my, przyzwyczajeni do czytania, teraz prawie nie odczuwamy, jest dla nas już wprost niepojęty. Nie umiemy już oceniać języka epickiego jako wyrazu psychicznego, najznakomitszego zabytku z jego przeszłości lirycznej, ponieważ my obecnie także w poezji cenimy język prawie tylko jako środek do wyrażania i rozszerzania idei.

O wygłaszaniu poematów mamy tylko skąpe wiadomości. Przytoczymy zaraz tutaj wskazówki eposów homeryckich, jakkolwiek one raczej upiększają i opromieniają, niż wiernie odzwierciedlają istniejące stosunki. W „Iliadzie“ jest tylko jedna wzmianka (IX, 186—189), z której dowiadujemy się, jak zrażony do Agamemnona Achilles skracą sobie czas pieśniami o czynach bohaterskich przy dźwiękach formingi. Śpiewa i gra, jak dyblanci, jakich spotykamy później wśród prowansalskich trubadurów, np. króla René i Bertranda de Born. Średniowieczne stosunki są właśnie tego rodzaju, że pozwalają nam w całej pełni zrozumieć kulturalne stosunki epoki Homera: „śpiewacy“ (aoidowie), jak się zawsze w „Odyssei“ (III, 267; VIII, 479, 481) nazywają, byli wtedy w ogólności sami poetami. Istnienie oprócz nich śpiewaków, którzy śpiewali cudze pieśni, przyswojone drogą nauki od innych, możnaby już zgóry przyjąć. Lecz domysł zbyt czysty, bo mamy wyraźne potwierdzenie tego stanu rzeczy w „Odyssei“ (XXII, 341). Tam śpiewak Femos z prawdziwą dumą artysty nazywa się — zapewne w przeciwstawieniu do innych, do rybaltów — śpiewakiem własnych pieśni, bo bóg włożył mu w serce dar pieśni.

Opiekunką cechu śpiewaków jest Muza („Odysseja“ VIII, 481), zastąpiona później przez Apollina, która uchodzi za ich nauczycielkę w sztuce poetyckiej. Znaczy to, że prawdziwi śpiewacy śpiewali pieśni, przez siebie wymyślane, jak tego wymagała także ta sztuka w średniowieczu. Okoliczność ta nie uprawnia nas jednak do uważania tych pieśni za improwizacje. Jeślibyśmy nawet przypuścili, że śpiewacy sami nie spisywali swoich utworów, to jeszcze nie były one prawdziwymi improwizacjami. Ktoby każdy utwór, wygłaszany a niespisany przed wygłoszeniem, uznawał za improwizację, to musiałby nazywać improwizacją i „Parzivala“ Wolframa z Eschenbach i „Raj utracony“ Milтона wobec tego, że twórcy ich nie spisali, bo Wolfram nie umiał ani czytać, ani pisać, a Milton był ślepy. Nie jesteśmy uprawnieni do takiego wniosku jeszcze z innego powodu. Chociażby sztuka pisania i czytania także wtedy była w kołach możnych, jak później w średniowieczu, do-

wodem wyjątkowego wykształcenia, to jednak z pewnością istnieli wówczas ludzie, godni nazwy pionierów kultury i zachowawców tradycji. Oni w przeciwieństwie do swych współczesnych znali i używali sztuki pisania. W średniowieczu posiadali tę umiejętność w istocie tylko „clerici“, a nawet królowie nie potrafili często w niej więcej osiągnąć, jak tylko nakreślić swój monogram. W Egipcie, ojczyźnie pisma, była ona umiejętnością kapłanów, stosowaną zapewne tylko w użyciu kultowym i w idyntycznym z niem dynastycznym. Podobnie znajdujemy na Wschodzie wszędzie wśród pierwszych urzędników dworskich „pisarza“, którego zwyczajnie nazywają „ucyonym w piśmie“. Zdejmował on z innych, przedewszystkiem z samych książąt, ciężar kształcenia się w naukach. Jest więc zupełnie prawdopodobne, że sztukę pisania posiadali także przedstawiciele literatury, najwyżsi i najlepsi reprezentanci kultury swego czasu, że ta umiejętność praktyczną swą wartością zdobyła im zaufanie i szczególne poważanie nie tylko ogółu, lecz przedewszystkiem także książąt, co tak często stwierdza „Odysseja“. Kiedy Agamemnon wyruszał na wojnę, powierzył żonę swą opiece śpiewaka, oczywiście swego zausznika i przyjaciela („Od.“ III, 267), który mógł także pochodzić z rodu znakomitego. Najdokładniejsze są wiadomości w „Odyssei“ o ślepym śpiewaku Demodokosie, który śpiewa Feakom przy uczcie: także on pochodził z rodu szlacheckiego, był bardzo szanowanym, znakomitym poetą i śpiewakiem. W „Odyssei“ również mamy szkic jego pieśni o „bohaterskich czynach“: najpierw śpiewał on przy wiorze lutni o spo ze Odysseusa i Achillesa, przy którym Agamemnon cieszył się ze spełnienia się wyroczni („Od.“, VIII, 75—82); innym razem (tamże, VII, 409—520) opiewał podstęp z drewnianym koniem i zburzenie Troi: a więc pieśni o jednym wątku, które niczem nie różnią się od rapsodyj homeryckich.

Jak trubadurowie i śpiewacy miłości (minnesänger), tworzyli więc wtedy aoidowie, będący zarazem poetami, pewien stan, uprawiali pewien zawód. Wczesnej tej specjalizacji sprzyjały wybitnie dwie okoliczności: stałe zapotrzebowanie poetów, których chciały posiadać poszczególne dwory królewskie, a następnie w tych pierwotnych stosunkach wszędzie spotykana dziedziczność zawodu, ponieważ także w tym zawodzie syn uprawiał sztukę ojca — okoliczność, która dla rozwoju epopei ma tak samo doniosłe znaczenie, jak dla rozwoju dramatu, ponieważ przez to zapobieżono zarówno zerwaniu ciągłości w tradycji, jak i w rozwoju gatunku literackiego. Grając na formindze o czterech strunach (lutnię o siedmiu strunach przypisują Terpandrowi z Lesbos, około r. 676), śpiewacy śpiewali swe pieśni, nie recytowali, na wesołych ucztach książąt i na uroczystościach. Z czasów późniejszych posiadamy do tego dobitną analogję z dworu króla Hunnów, Attyli, który przyjął obyczaje

zwycięzonych przez siebie Gotów: tam poseł Priscus (Fragmenta hist. graec., IV, p. 92) był świadkiem uczty wieczornej. Przed Attylą występują dwaj barbarzyńcy i śpiewają pieśni, przez nich samych ułożone, w których wychwalają jego zwycięstwa i czyny bohaterskie. Wszyscy goście na nich patrzą: jedni oddają się wprost rozkoszy pieśni, inni zaś, wspominając o własnych przygodach, popadają w zachwyt, a inni znowu, na których starość ciąży, płaczą — jest to dramatyczny odpowiednik do pieśni Demodokosa, które wpływ wywarły może na ustylizowanie tego, co poseł ten widział. Już atoli w epoce przedhistorycznej śpiew ten przeszedł w recytatyw, prawdopodobnie jeszcze z tym akompaniamentem muzycznym. To obniżenie nastroju, ta mechanizacja dawnej sztuki, szła zapewne równoległe z pewnem jej spowszednieniem, także równoległe z obniżeniem smaku nowej epoki, skierowanego raczej ku masie niż ku jakości, raczej ku treści niż formie: z śpiewaka (aojda) wyrabiał się stopniowo rapsod. Im więcej recytatyw zbliżał się do tonu mowy, tem bardziej musiano akompaniament muzyczny stopniowo odczuwać jako niezgodny z tą formą wygłaszania i zbędny: formingę, dawniej symbol śpiewu, a potem poezji, odrzucili recytatorowie pieśni epickich, rapsodowie, a na jej miejsce weszła — najpierw zapewne na kontynencie — laska z pękiem wawrzynu. W ten sposób dokonało się odłączenie tego rodzaju poezji od dźwięków formingi i znalazło wyraz także nazewnictwem. Nowy symbol rapsodów, laska, został przyjęty z kultu Apollina, ponieważ w tym kulcie istniał stary zwyczaj czyli obrządek, według którego przy modlitwie i ofierze, jak również przy radzeniu się wyroczni (a więc wogóle przy czynnościach kultowych) należało ukazywać się przed bogiem z gałązką wawrzynu: tę laskę znajdujemy znowu u starofrancuskich nowelistów, późnych następców rapsodów. Ponieważ rapsodowie po upadku dworów królewskich wygłaszali pieśni jedynie na uroczystościach, przeto było rzeczą naturalną, że strój ich stał się podobnym do stroju ludzi, którzy wykonywali czynności kultowe. Z tego powodu nosili oni także wieniec. Ozdoba ta wpłynęła później na powstanie postaci *poeta laureatus*. O rapsodach tych wiemy również, że poematów, które wygłaszali, uczyli się z egzemplarzy pisanych, wskutek czego później sami nie byli już produktywni — nawet stracili styczność z postępem literatury i zmieniającej się wciąż kultury, stąd uchodzili ostatecznie za zacofańców i ignorantów. W ten sposób historia wygłaszania poematów epickich prowadzi od śpiewanej pieśni przez powolną mechanizację do recytowanej eposu, z której z biegiem czasu rozwinęła się eposowa książkowa.

2. Język eposów zachowanych zawiera wyrazy, wzięte z różnych dialektów greckich. Sam on w życiu zapewne nie istniał. Jest to zatem język literacki: przypomina nasze języki

literackie, twory w znacznej mierze mieszane. Ponadto widoczne jest w tym języku zjawisko, znane także w naszych literaturach nowoczesnych. Oto najstarsze zabytki są niewolniczymi tłumaczeniami z języków sąsiednich (podobnie nasze pieśni dawne wskazują często swoje źródło czeskie). Głównymi składnikami greckiego języka epickiego są dialekty joński i eolski. Wzajemny ich stosunek przedstawia się tak, że dialekt joński stanowi warstwę młodszą, natomiast eolski starszą i ton nadającą. Fakt ten pozwala teoretycznie na dwojake rozwiązanie zagadnienia: 1. albo nasze eposy zachowane były pierwotnie napisane w języku eolskim, a później zostały przez rapsodów jońskich dostosowane do ich potrzeb, albo 2. Jończycy objęli tylko ogólnie spadek literatury, tkwiącej w tradycji eolskiej, z której formami i techniką przejęli zarazem gotowy język poetyczny i frazeologję. Ze względu na niemożliwość przetłumaczenia Homera na język eolski, bez użycia gwałtownych środków, jest ta druga możliwość bezwarunkowo prawdopodobniejszą: w ten sposób przenosimy początki eposu do literatury eolskiej; jakkolwiek z tej okoliczności nie możemy narazie nic więcej wysnuć. Dowodem jej bogactwa jest szeroko rozwinięty a przysiętem wysoce skostniały zapas formuł, tak że już z zupełnie językowego punktu widzenia można tam przypuszczać raczej za wiele niż za mało.

Przejęcie eolskiej pieśni bohaterskiej przez Jończyków jest zapewne nie tyle skutkiem postępu kolonizacji jońskiej, ile raczej przyswojenia eolskich obyczajów dworskich przez jońskie domy książęce. Nie jest wykluczone, że zamiłowani w sztuce książęta jońscy powoływali wprost na swoje dwory śpiewaków eolskich — już choćby dlatego, aby dorównać sąsiadom w blasku i okazałości, podobnie jak w Europie, w epoce humanizmu, zwyczaj utrzymywania poetów dworskich i sekretarzy rozszerzał się szybko z włoskich dworów książęcych. Zwyczaj ten, dzięki jedynie próżności książąt, popierał rozwój humanizmu prawie więcej, niż uniwersytety i umiejętne nauczanie. Śpiewacy eolscy na dworach jońskich śpiewali w swoim języku ojczystym. Synowie ich, którzy od ojców nauczyli się śpiewu, a mówili już językiem swego otoczenia jońskiego, byli zapewne pierwsi, co początkowo nieświadomie, tam, gdzie eolskie formy dawały się zastąpić równowartościowymi metrycznie jońskimi, wnosili te formy, znane im z życia codziennego, do eposu i w ten sposób przyzwyczajali najpierw ucho do tej ciekawej mieszaniny, dającej się może porównać z przesadą makaronicznej poezji, ale prawdopodobnie — co ciekawe — nie odczuwanej jako parodystyczna, podobnie jak np. ciekawe dialekty górno-italskiej poezji miłosnej, powstałe ze zmieszania języka prowansalskiego z włoskim, albo jak mnóstwo obcych wyrazów w niektórych językach. To bezwarunkowe oddanie się śpiewaków sztuce, która z otaczającą ją kulturą ludową nie stopiła się jeszcze w jedność

wewnętrzna, było tak silne, że każdy nawet przy tem, co go uderzało, zapewne sobie mówił: „Tak musi być, bo to jest sztuka, na której byle kto z pośród nas się nie rozumie“. Wpływał na to psychologiczny stan uczuciowy, w jakim znajduje się także znaczna część naszego ludu. Właściwa jednak jonizacja epopei rozpoczyna się dopiero przez produkcję nowych pieśni i w późniejszych generacjach śpiewaków, dla których język eolski był językiem, znany już tylko z pieśni, więc martwym, którego nie opanowywali do tego stopnia, by móc w nim wyrażać swoje poetyckie natchnienia w należytej, bezpośredniej ekspresji. Znajdujemy przecież w języku epickim nawet obok eolskich równowartościowe wyrażenia jońskie — oczywiście w tym celu, by starą formułę wytłumaczyć i ożywić. Wobec tego jonizacja epopei jest zupełnie naturalnem następstwem zjonizowania się śpiewaków. Tyle da się z pewną słuszością powiedzieć, że impuls, który wyszedł z dworów eolskich, doszedł do pełnego rozkwitu i rozwoju w Jonji, zapewne dlatego, że tamtejsi wielcy kupcy rozporządzali większymi bogactwami i że tam śpiewacy znajdowali się w lepszych warunkach. Bo tylko w ten sposób da się wyjaśnić tę okoliczność, że później Eolowie, jak Hezjod, nie nawiązywali już do eolskiej pieśni bohaterskiej, która na pewno u nich nie była znana lub poszła w zapomnienie, lecz do jońskiej i przez to poświadczają jej wszechwładztwo już w czasach bardzo wczesnych.

3. Metryka potwierdza w ogólności ten rezultat. Podobnie bowiem jak anapest jest wierszem Dorów, tak daktyl możemy określić jako wiersz Eolów. Wiersz daktyliczny spotykamy zresztą w hymnie, epyllionie, poemacie dydaktycznym, rzadziej w liryce (jak u Safony i Archilocha, w elegji i dramatycznych chórach). Jednakowoż pomiędzy heksametrem liryki a heksametrem innych rodzajów poezji w historycznych czasach zachodzi różnica istotna: gdy w liryce może on być bez średniówki — epiczny heksametr posiada zawsze średniówkę; ta różnica jest poczęści uzasadniona sposobem wygłaszania utworu, gdyż pieśń liryczna różni się od epickiego recytatywu, a nie tylko o wiele znacznieszą objętością epickiego tekstu. Ale też tylko poczęści: w epickich bowiem tekstach nie występują pauzy na każdym dowolnem miejscu, lecz tylko na pewnych, ściśle określonych miejscach: szczególnie ważna jest t. z. diereza bukoliczna, t. zn. przerwa przed piątą stopą, a ponieważ spotykamy ją blisko w 60% wszystkich wierszy, przeto częstość jej nie może polegać na przypadku. Z tego musimy wysnuć wniosek, że ten rodzaj długiego wiersza z pauzą przed piątą stopą, powstał dopiero później ze zrośnięcia się czterostopowego, długiego (daktyliczny tetrameter) z dwustopowym, krótkim wierszem (daktyliczny dimeter); wiersze tego rodzaju znamy dobrze z liryki, nawet połączenie długiego

i krótkiego wiersza spotykamy w liryce i przy innych metrach (n. p. Horacy, I, 3). Przytem nie jest jednak zupełnie wykluczonem, że heksametr z innemi rodzajami przedziałów opiera się na formach, jakie w danym przypadku wykazują przedziały pewnych części heksametru, zwłaszcza, że da się wykazać samoistne zastosowanie takich częś i w liryce greckiej. Nie chcąc więc wypowiadać sądu o szczegółach, możemy twierdzić, że prehistorja heksametru prowadzi do miar lirycznych i że tem samem początków epopei musi się szukać w liryce (eolskiej).

4. Kompozycja jest tą właściwą cechą, która odróżnia epopeję od innych podobnych rodzajów poezji. I właśnie ta jej właściwość wywołała przy krytycznem rozpatrywaniu wątpliwości najpoważniejsze. W homeryckiem eposie nie znajdujemy, powiedziawszy drastycznie, nic, coby według naszych pojęć stanowiło jedność wewnętrzną. Widzimy wprost, jak tam rozwijają się różne techniki: zdarzenia przedstawione są na płaszczyźnie, bez perspektywy; jest to raczej parataksa niż hypotaksa: poeta nie myśli n. p. o tem, by o zdarzeniach równoczesnych opowiadać jako o równoczesnych, lecz szereguje je obok siebie; każda scena stanowi dla siebie całość i za każdym razem skupia w sobie całe zainteresowanie, a przecież musi się ją rozumieć jako część całości. Tutaj zawodzi poprostu pojęcia i rubryki, jakie wytworzyliśmy sobie na podstawie poezji nowoczesnej, ale do tej techniki kompozycyjnej mamy zupełne analogje w sztuce starogreckiej, w której przedstawienie scen złożonych należy do wyjątków, a nawet tak bardzo podziwiane obrazy, jak Polygnota „Nekyja“, działają raczej przez swoje poszczególne obok siebie zestawione sceny, niż przez ich całość. Ten rodzaj kompozycji, który poszczególnemu wątkowi pomimo jego wcielenia w całość, zapewnia pełne własne życie i pełne działanie, każe nam wnioskować, że te poszczególne wątki są komórkami zarodkowemi epopei: za pierwszy stopień epopei trzeba tedy uważać takie właśnie opracowania poszczególnych wątków, takie właśnie rapsodje, które dopiero przez sztuczne odniesienie ich do jednej i tej samej osoby uzyskały najpierw tylko pewną zewnętrzną zwartość, mniej więcej tak, jak w książkach ludowych o Sowizdrzale albo o dr. Fauście, które powstały przez odniesienie do jednej osoby pierwotnie obcych sobie dykteryjek. Motywacja, która poszczególne sceny wiąże razem z sobą, jest (o ile wogóle ona istnieje) w eposach homeryckich także jeszcze surowa i często przypadkowa.

To samo da się wywnioskować z częściowo parataktycznej jeszcze kompozycji. Jak w życiu języka hypotaksa pochodzi z parataksy, a ta znowu z asyndetycznego sposobu wyrażania się, podobną drogą idzie też rozwój innych dóbr duchowych. Ten przykład zwraca już jednak uwagę na to, że tutaj jesteśmy

bardzo oddaleni od prawodawstwa przyrody i od powszechnie obowiązujących faz rozwoju o tyle, że w życiu języka rozwój nie postępuje równomiernie na całym jego obszarze, lecz przeciwnie bardzo często się zdarza, że w jednym i tem samym stadium rozwoju języka spotyka się przykłady wszystkich trzech form razem zupełnie tak, jak w eposie.

5. Treść może w dwojakim względzie mieć znaczenie dla przeszłości eposu, raz przez swój materiał, powtóre przez etos, w jakim ten materiał podaje. O materialnej stronie eposu już tyle powiedziano, że tę stronę możemy tu pominąć. Wskazuję tylko tę okoliczność, że np. mitologia eposu w gruncie rzeczy jest tessalska, co podług mego zdania trzeba tak zrozumieć, że przez Eolów została wprowadzona do eposu. O długiej wogóle przeszłości świadczą liczne wzmianki o innych, socjalnych i politycznych stosunkach kulturalnych, które musimy przenieść daleko poza epokę historyczną, a których nie możemy uważać jedynie za zamierzone archaizmy.

6. Lecz to są drobnostki powierzchowne wobec etosu. Właściwą treść eposu stanowi podanie bohaterskie, którego naukowe ujęcie należy do problemów najtrudniejszych. Oczywiście jest rzeczą prostą sprowadzić podanie bohaterskie do podania mitycznego, a to do baśni; równie nietrudno przyjąć, że w eposie mamy tylko wersyfikowaną ludową tradycję, która jako podanie stoi wyżej od baśni i potem dalej twierdzić z Wundtem: „Śpiewak pieśni bohaterskiej, porwany zapalem ku wzniosłemu tematowi, nadaje swemu opowiadaniu rytmiczne i melodyjne formy, które, wspomagane towarzyszącym im akcentem afektu, tkwią silniej w pamięci, niż monotonne opowiadania prozaiczne, które już wcześniej stały się wzorami dla dalszych utworów podaniowych“. Wszystkie te przypuszczenia zbija fakt, że poza pieśnią bohaterską nie znamy wcale podania bohaterskiego, że ścisła forma pieśni bohaterskiej nie jest wytworem spontanicznego entuzjazmu, lecz wynikiem powolnego historycznego rozwoju. Podanie bohaterskie jest, przynajmniej u Greków, wyłącznie produktem pieśni bohaterskiej. To nie jest oczywiście żadnem rozwiązaniem zagadnienia, bo i tak zagadnienie co do źródła treści eposu, która — jak się ogólnie mówi — jest wytworem „tradycji“, pozostaje otwarte. Jak atoli pojęcie to, rozumiane zwyczajnie o tradycji ludowej, jest wieloznaczne, można wykazać na kilku przykładach: dla Schultze'go „Zaczarowanej Róży“ „tradycją“ jest Ariosto i Tasso; Ariosto w swoim temacie opiera się zupełnie na Bojardzie; Bojardo znowu za pośrednictwem eposów ludowych stworzył swoją fantastyczną opowieść na wzór starofrancuskich pieśni o bohaterach Artusa i Karola Wielkiego. Jeszcze wyraźniej wyjaśnia to sprawa tradycji w romansach Balzaca. Autor ten na końcu seryj utworów sam zestawiał suche biografie swych bohaterów zupełnie na sposób naszych repetytorjów o greckim podaniu bohaterskiem.

Te właśnie okoliczności, odróżniające podanie od baśni, mianowicie nazwisko bohatera i jego związek z pewną okolicą i z czasem, są tutaj dziełem poety, gdy tymczasem akcję należy uważać za odtworzenie pewnej tradycji, pewnego zdarzenia.

Podanie bohaterskie pochodzi więc zupełnie z pieśni bohaterskiej, pieśń bohatera jest jednak pochwałą bohatera, hymnem, t. zn. nie wolno nam w niej szukać ani historycznej prawdy, ani obiektywnej wierności, lecz zasadniczo tylko owych czynników, które poezję hymniczną wogóle odróżniają od reszty liryki, więc: idealizowania jej przedmiotu, gorącego oddania się temu przedmiotowi, zupełnego rozpięnięcia się w nim; przedmiotowości tej poezji nie wolno dlatego uważać za istniejącą lub zamierzoną obiektywność, lecz za przeciwieństwo do liryki uczuciowej, uprawiającej poezję, zajmującą się własnym życiem wewnętrznym: jest ona przecież tylko echem naszych marzeń i tęsknot, wykładnikiem swej epoki z jej ludźmi. Jak dla Rzymian epoki sullanckiej, epoki politycznych i duchowych nadludzi, pojęcie sławy (*gloria*) stało się pojęciem, okrytem blaskiem religijnym i mistycznym, — pojęciem, które niewiele tylko różni się od promieniającej substancji „sławy“ w „Nowym Testamencie“, tak też w eposie sława jest jego duszą. Atena powoduje w „Odyssei“ (I. 95) podróż Telemacha, by się dowiedział czegoś o ojcu, „albo by przez to zdobył dzielną sławę wśród ludzi“, sławę, z którą — jak w średniowieczu wyruszający na wyprawę bohater — mógł wrócić do ojczyzny. Sławę zna poeta tylko jako sławny czyn; nawet roztropny i mądry Nestor, chcąc się zarekomendować Grekom („Iljada“, XXIII, 626—650), podnosi czyny swej odwagi i swej silnej ręki. A gdzie poeta mówi o epickich pieśniach, tam są one dla niego „sławnymi czynami bohaterów“, które opiewają Achilles, Femiós, Demodokos: niema więc wątpliwości, że pieśń bohatera jest w zasadzie poezją hymniczną. Stąd wyjaśnia się jedna z najgłówniejszych właściwości języka epickiego, którego nasze tłumaczenia odtworzyć nie potrafią, użycie stałego przymiotnika, który ma rację bytu tylko w liryce hymnicznej.

Tę linię rozwoju musi się mieć na oku, ponieważ w zawrotnem bogactwie poezji greckiej jest ona dla nas nicią Arjady. Oprócz bowiem liryki hymnicznej znamy jeszcze inne rodzaje, które także za treść mają podanie bohaterskie, ale które — co jest rzeczą szczególną — nie doprowadziły do eposu. Naturalnie istnieją tutaj różnice stylistyczne: poczucie stylu powinno było powstrzymać filologów od zestawiania ód Pindara, pieśni Korynny i dytyrambów Bakchylidesa z epopeją; można tu mówić najwyżej o wzajemnym stosunku tematów. Nie należało też mechanicznie przenosić rzekomo germańskich faz rozwojowych na stosunki greckie, zwłaszcza, że jest rzeczą co najmniej wątpliwą, czy pieśń germańska doprowadziła do epopei. Albo-

wiem na gruncie greckim naprzeciw szeregu: eolska hymniczna poezja — epepeja stoi szereg: (dorycka) poezja chórowa (dytyramb) — dramat.

Otóż przez poezję hymniczną rozumiemy pochwałę bogów — i to słusznie. Potem oczywiście każe nam rozwój, który naszkicowaliśmy, zastanowić się nad stosunkiem pieśni bohaterskiej do poezji sakralnej albo, konkretnie powiedziawszy, epepei do hymnu. Przedewszystkiem wymaga objaśnienia odmiennosć treści; jeżeli bowiem nasze wyjaśnienie powstania eposu ma być prawdziwe, to treść epepei i hymnu musiała być pierwotnie identyczna, przynajmniej w świadomości śpiewaków i słuchaczy. Temu warunkowi możemy zadość uczynić trzema przypuszczeniami: 1. pierwotni są bogowie, z pośród których racjonalizm uczynił pewnych bohaterami, jak to później rzeczywiście uczynił Euhemeros w swoim „Świętem Piśmie“; albo 2. pierwotni są bohaterowie, z których najznakomitsi wyrosli w świadomości ludu na bogów — również euhemerystyczne przypuszczenie; albo wreszcie 3. bogowie i bohaterowie należą do oddzielnych kultur i dopiero po zlaniu się tych kultur (wskutek zmiany siedzib, wojen, wędrówek ludów) śpiewacy złączyli ich razem w pieśni: w każdym razie rozwiązanie tego zagadnienia wymaga się tutaj krytyce literackiej, ponieważ leży ono w dziedzinie historii (religjoznawstwa). Oczywiście na pierwszy rzut oka poucza nas epos o tem, że bogów przeciwstawia się w niem zwarcie bohaterom, mimo, że wiele nici łączy ich razem. Tak więc nie prowadzi żadna droga rozwoju ani z dołu do góry, ani odwrotnie; tem samem odpadają dwa pierwsze przypuszczenia, a teraz chodzi o zbadanie przypuszczenia, według którego bogowie i bohaterowie należą do kultur oddzielnych.

Z tych dwóch składników są nam bogowie bardzo dobrze znani: według swych nazwisk i swej istoty są oni bogami greckimi. Ale także i bohaterowie, o ile mamy wierzyć epepei, należą, zdaje się, do tego samego ludu, co i bogowie; obok Greków występują przecież tylko raczej dla ożywienia i spotęgowania akcji przez silniejsze podmalowanie także inne ludy, których odrębności poeta nie stara się bynajmniej uwydatnić. Jakżeż można tam, gdzie dla poety wszystko jest jednością, wykazywać jakąś dwojakość?

A przecież można. Zwróciliśmy już uwagę na to, że w epepei znajdują się liczne ślady innych stosunków kulturalnych, tak liczne, że wyłączenie na ich podstawie próbowano zbudować historję eposów homeryckich (C. Robert). Ta kultura jest nie tylko starszą od znanej nam greckiej, lecz także innego rodzaju: nie stoi ona w żadnym stosunku pokrewieństwa do greckiej, raczej łączy się jak najściślej z kulturą egejską, którą poznaliśmy dzięki wykopaliskom. Ogniskiem jej według dzisiejszego stanu badań jest Kreta; rozciągała się ona jednak na wszystkie wyspy morza Egejskiego, na wybrzeże Azji Mniejszej

i głęboko na Bałkan, a nawet aż do Hiszpanji. Oczywiście wykopaliska zapoznają nas tylko z materialną stroną tej kultury. Istnieją atoli także zabytki kultury duchowej, zapisane tabliczki i archiwa, symbole kultowe, przedstawienia ofiar. Wszystkie one są dla nas hieroglifami, które możemy jedynie w części odgadnąć, ale nie możemy ich odczytać. Z tą kulturą łączyła już grecka tradycja nazwiska Radamantysa i Minosa, króla miasta Knossos, które teraz znamy dzięki wykopaliskom. Jeżeli więc chcemy odtworzyć sobie tę część kultury, która jest ważna dla naszego zagadnienia, możemy mniej więcej to powiedzieć: organizacja ówczesnej epoki była miejską, z królami miast na czele — zupełnie tak, jak w kraju azjatyckim, leżącym naprzeciw. Były one związane w związki; w stosunku do silniejszych słabsze były wasalami autonomicznymi; istniała więc ogromna ilość królów i dworów, które opierały się na najznakomitszym stanie, na stanie rycerskim; kupcy i chłopci należeli do masy ludu, który nie miał żadnego głosu; tylko artyści i poeci zażywali powagi, ponieważ pierwsi zdobili ich zbroje i dwory, a drudzy umieli uświetniać ich czyny wojenne. Kult jest ciekawą mieszaniną kultu bogów i kultu symboli, przyczem atrybuty bogów, zwierzęta i symbole są, zdaje się, czemś pierwotnem. Same symbole dzielą się znowu na dwie kategorie: na naturalne, jak rośliny i zwierzęta, i na przedmiotowe, jak topór. Gdy pierwsze są może wzięte z religji ludu, rolników, ostatnie pochodzą z religji warstwy, ton nadającej, najbardziej wpływowej, t. zn. kasty rycerskiej. Król stał w teorii ponad wszystkimi, najbliższe atoli jego otoczenie pochodziło z kasty rycerskiej i wszystko na jego dworze dostrajało się do ducha tej kasty. Zajmował on jednak także w praktyce stanowisko wyjątkowe o tyle, że on i wogóle cała królewska rodzina kazali sobie oddawać hołdy i traktować siebie właśnie w taki sposób, jak to było przyjęte później dla bogów. W tej sprawie z naszej strony występuje może błędne pojmowanie rzeczy, ponieważ jest również co najmniej prawdopodobnem, że rytuał kultu bogów przejął wiele rzeczy z ceremonjału dworskiego. Faktycznie był wtedy król przedmiotem religijności, jak i religji, i nikomu nie mogło przyjść na myśl, by jego tytuły „z boskiego rodu“, „boski potomek“, można było rozumieć inaczej, jak nie dosłownie. Wyobrażano sobie, że królowie wychodzili z Elizjum na ziemię, a z ziemi wracali znowu do Elizjum, jak Minos i Radamantys. Rytuał ich wspaniałych pogrzebów zachował nam się w opisie pogrzebu Patroklosa („Iliada“, XXIII), w którym to jest przedewszystkiem ciekawe, że z pogrzebem łączyły się agony. Dały one zapewne początek agonom historycznej Grecji, jakkolwiek należy zauważyć, że w tej wesołej epoce agony musiały się odbywać także w innych czasach, przy sposobnościach weselszych. Nastrój tragiczno-elegijny niektórych rapsodyj tak samo chyba trzeba wyprowadzać z tego trenu heroicznego przy

pogrzebie. Wogóle przyjąć można, że elegja powstała dopiero z pieśni żałobnej i tylko dlatego pozostała na prymitywnym stopniu pieśni pojedynczej, ponieważ ograniczyła się do tej okoliczności zewnętrznej. I to także jest dowód, że nawet nastrój stylowy, że etos nie jest czemś improwizowanym, czemś ulotnym, lecz wytworem czynników historycznych, dzieckiem tej kultury dworskiej. Że wśród takich stosunków było dość czasu i miejsca na poezję, której przedmiotem był dwór książęcy, a treścią czyny książąt, jest rzeczą jasną: najprymitywniejsza forma tej hołdowniczej poezji nie mogła w tych stosunkach kulturalnych różnić się od hymnu, bo przecież jej przedmiot miał z konieczności charakter boski i superlatywy prawnie mu się należały.

Tak więc doszliśmy do poezji dworskiej o bardzo intensywnym zabarwieniu religijnem, w której bóstwa greckie jeszcze nie występują. Następnem naszym zadaniem jest wyjaśnić, jak weszli tutaj bogowie. Przy tem pytaniu musimy wyjść nie od kolonizacji, która rozwinęła się w historycznej epoce, lecz od wędrówki plemion w obszar kultury egejskiej, która to wędrówka nastąpiła z żywiołową siłą. Organizacja Greków przed ich wędrówką jest nam nieznana. Prawdopodobnie była ona demokratyczna, na podobieństwo teraźniejszej u ludów pierwotnych, albo u plemion germańskich, jak ją opisuje Tacyt. Sprawy gminy albo plemienia rozstrzygała rada najstarszych, na czele której stał naczelnik. W czasach wojennych — a za takie wolno uważać czas wędrówek — łączyły się w jego rękę szersze prerogatywy; naczelnik stawał się naczelnym wodzem wojennym, któremu inni — dzięki bardziej sprężystej wojennej organizacji — musieli być posłuszni. Plemiona greckie zajęły obszary o znacznie wyższej materialnej i duchowej kulturze, która tych ludzi natury pociągała podobnie, jak państwo wschodnio-rzymskie i Italja pociągały Gotów, a Bizancjum Bułgarów. Nastąpiło potem często w dziejach (Gotów, Bułgarów, Madjarów, Germanów, Słowian, Turków i t. d.) powtarzające się zjawisko, że ludy napływowe upodobniają się w organizacji państwowej do ludów podbitych. Przyczyna jest nie tyle psychologiczna (niejako ustępstwo przed duchową przewagą), lecz raczej potęga tego faktu, że przecież na miejscu pozostała cała masa ujarzmionego ludu ze swojemi zwyczajami życiowemi i ze swoim skomplikowanym aparatem urzędniczym i cała, tak jak była, oddała się do dyspozycji zwycięzców. Gdy ogół zwycięzców, lud, pozostał wierny swej kulturze, przyniesionej z sobą i swoim przyzwyczajeniom, przewodnicy jego wraz ze swoim najbliższem otoczeniem, podobnie jak Aleksander Wielki i królowie germańscy, przyjęli dworski ceremonjał i dworskie zwyczaje zwyciężonych, już choćby dlatego, by wobec nich wzmocnić swój autorytet: książęta-zdobywcy przejęli całą władzę i zaszczyty dawnych królów. Kultura zwyciężonych ustępowała o tyle, o ile

zdobywcy umacniali swój stan posiadania i obcą kulturę wypierali swoją, którą z sobą przynieśli.

Długotrwały ten proces nie pozostał bez wpływu na epopeję. Wynikiem jego w eposie jest to, że obok bohaterów greckich, z ich obcymi atrybutami, występują bogowie greccy. Przez to połączenie się z żywiołową religijnością pierwotna dworsko-religijna treść otrzymała w znacznej mierze charakter świecki: królowie, którzy byli pierwotnie bogami, stali się w stosunku do bogów półbogami, lecz mimo to i tak stali oczywiście znacznie wyżej od reszty ludzi.

Jeżeli więc w ten sposób da się stwierdzić wpływ rzeczowy, trudniej jest uchwycić wpływ formalny. Ponieważ forma i treść są od siebie wzajemnie zależne, zdarzenia te nie mogły przejść, nie pozostawiawszy śladów wpływu na formę. Jako możliwości wysuwają się tutaj: 1. hymniczna poezja, sławiąca królów, istniała już u ludu zwyciężonego i została wprost przejęta przez zwycięzców z przekształceniem, podyktowanym głęboką religijnością — przytem mogli dworscy śpiewacy królów egejskich poprostu przeszczepić formę i technikę na dwory eolskie; albo 2. oddawna istniejące już formy eolskie, wypełniły swe pieśni nową treścią, dostosowały się do nowych warunków, do nowej kultury, przyczem poetycka twórczość zwyciężonych mogła zawsze w jakiś sposób (n. p. jako wzór) oddziaływać pod względem treści. Pierwsze przypuszczenie wymagałoby istnienia egejskiego okresu bohaterskiej pieśni przed okresem eolskim, do czego prócz trudności ściśle na tle treści, nic nas nie zmusza, ani nie uprawnia; tę trudność usuniemy, gdy przypuścimy, że pobudka wyszła tu od góry, z dworskich zwyczajów i z dworskiego ceremonjału, który kształtował się w naśladowaniu egejskiego życia dworskiego, ale przy pomocy środków, właściwych kulturze rodzimej. To sztuczne zapotrzebowanie, wychodzące ze strony książąt, wytworzyło także u Eolów gildy śpiewaków dzięki temu, że Eolowie przypadkowo umieli i lubili śpiewać. Że także tutaj musimy dopatrywać się wpływu obcego, świadczy zjawisko, iż w okolicach nawskroś greckich, w których naturalnie kultura ludu pierwotnego zniknęła dla nas bez śladu, pierwotny kolektywizm w śpiewaniu zachował się aż do czasów historycznych, szczególnie przy tej sposobności, przy której u Greków azjatyckich śpiewak zwykle występował, przy sympozjum (skolion).

Pojęcie podania i pieśni bohaterskiej jest wobec tego bardzo skomplikowane i przy ich rozwoju należy liczyć się także z wielu ubocznymi wpływami. Naszkicowany rozwój epopei wydać się może dlatego dziwnym, ponieważ dzisiaj jesteśmy przyzwyczajeni wywodzić wszystko najkrótszą drogą z magicznych albo religijnych pierwiastków. Wobec tego zaraz tutaj należy powiedzieć, że jeżeli także później spotykamy się z odosobnionymi początkami epopei sakralnej, to także w tej epopei jest rzecz

zupełnie jasną, że mamy w niej do czynienia tylko z zewnętrznem, samej treści dotyczącem przeniesieniem epopei świeckiej, zwłaszcza, że sam cel także sakralnej epopei pozostaje świeckim (dydaktycznym).

Rozwój treści epopei śledziliśmy aż do tego punktu, w którym nastąpiło połączenie chwały bohaterów z grecką religijnością. To połączenie posiada znaczenie doniosłe, bo w tym punkcie pieśń bohatera oddziela się od ogólnej podstawy poezji hymnicznej: wskutek wyparcia religijności pieśni bohatera (która stała się konwencjonalną) przez żywiołową religijność przybyszów, traci pierwotny, właściwy charakter i przyjmuje zato nowy, który w przeciwstawieniu do hymnu określamy właśnie jako pieśń bohatera. Jest jednak znanym faktem, że rozwój postępuje prawie zawsze w schemacie odgałęziającej się specjalizacji i że pieśń, z którego coś się wydziela, żyje nadal, jakkolwiek może nie w tej samej formie. Tem się tłumaczy, że hymn istnieje obok pieśni bohatera i oczywiście w jej formach, różniąc się od niej naturalnie swem wyłącznym odnośnikiem się do bogów. Po tem, cośmy powiedzieli, łatwo przyjdzie określić literackie stanowisko hymnu: jest to przeniesienie tematu pieśni dworskiej na kult; w swoim etosie i w swej formie jest on przeto świeckim, w swych słowach duchownym; w ten sposób przypomina on średniowieczne duchowne motety, komponowane do ulubionych melodyj świeckich, i liczne duchowne parodie pieśni świeckich, których ulubione melodie chciał także kościół posiadać. Wobec tego między hymnem a eposem, istnieje bardzo ścisły, genetyczny związek. Pomimo tego, że zachowane nam hymny są późne, późniejsze nawet od eposów homeryckich, świadectwo jednakowoż ich jest ważne. Jeżeli także tutaj zastosujemy metodyczny punkt widzenia, że mianowicie formy, które zrosły się z kultem, zachowały się w tym stanie, jakiego wymagał obrządek, wtedy hymny naprowadzają nas pewniej, niż inne wskazówki, na powstanie epopei, wtedy posiadamy w nich nie tylko przykłady na istnienie odosobnionych rapsodji, lecz także dowody ich pierwotnej formy i charakteru. W każdym razie ich religijna zawartość musiała być dawniej znaczącej, a że tak było, da się udowodnić na podstawie epopei, z którą hymny mają wspólny etos i charakter duchowy, jako wierne obrazy kultury swej lekkomyślnej epoki, dla której boskość była już tylko czczą formułą, bogowie zaś byli romantycznymi, czarodziejskimi wytworami, arabeskami, które chętnie poddawały się grze wyobraźni; pomimo tej patyny, nie wolno zapominać, że zabarwienie pierwotne było inne.

Jak w każdym gatunku literackim, tak też w pieśni bohatera rozwinęły się obok nakreślonej formy zasadniczej, formy nowe, wtórne, i to przez dostosowanie pieśni bohatera, stylu epickiego, do tematów pierwotnie innego rodzaju.

z biegiem żywej tradycji i uprawiania sztuki, która była skłonna i potrafiła te treści zupełnie z sobą zasymilować. Za najwcześniejszą formę wtórną musimy, ściśle biorąc, uważać hymn, ponieważ on wciąga do stylu epickiego treść pierwotnie z innego zakresu — o ile ta treść nie jest tylko projekcją życia dworskiego, bo przecież zgodnie z asymilacją formalną idzie także asymilacja treści. Do tych form wtórnych dołączyły się potem właściwe podania i baśnie wędrowne, religijne legendy i refleksje i w epoce najwyższej technicznej doskonałości, która — jak to zwykle się dzieje — zesła się z epoką największej pustki duchowej, dołączyły się przeżytkowe formy epopei, mianowicie w swoich różnych formach poemat dydaktyczny, który ramy, przez epopeję stworzone, wypełnia suchą mądrością książkową i życiową; potem parodia i trawestacja, która już nie zamierza wyrównywać przedziału, między formą a treścią istniejącego wskutek wyboru tematu, lecz przeciwnie stara się go jeszcze sztucznie rozszerzyć. Uwzględnienie grupy form wtórnych pieśni bohaterskiej, które powstanie swoje zawdzięczają tylko podobnej treści, ale wskutek wzajemnej zależności formy i treści przekształciły także znacznie i styl epopei, umożliwia nam dopiero wniknięcie w rzeczywiste dzieje epopei, a historyczne ujęcie n. p. już „Odyssei“ w jej stosunku do „Iljady“; wyjaśnia to nam również ciekawy fakt, dlaczego technicznie lepiej wykończona „Odysseja“ stała w ocenie ludzkości zawsze daleko poza „Iljadą“: to zjawisko znajduje dla siebie także literackie uzasadnienie, bo doskonałą jednolitość formy z treścią mamy tylko w „Iljadzie“, która reprezentuje zasadniczą formę epopei, w „Odyssei“ natomiast, wskutek wciągnięcia do niej wątków, pierwotnie obcych pieśni bohaterskiej (mianowicie baśniowych), mamy między stylem i treścią sztucznie tylko nawiązaną jedność, a więc formę już wtórną; pomimo równych zresztą zalet, forma zasadnicza zawsze odniesie w podobnym przypadku zwycięstwo.

W ten sposób wyczerpaliśmy wskazówki o prehistorji epopei. Jeżeli teraz ujmemy razem poszczególne momenty, otrzymamy mniej więcej obraz następujący: Eolowie jeszcze przed wywędrowaniem do Egei i Azji Mniejszej uprawiali w swej ojczyźnie, Tessalji, w popularnej u nich mierze wierszowej, mianowicie w daktylu, prócz innych, nie zróżniczkowanych jeszcze form liryki, także ballady, które może traktowały również ich podania plemienne. Pierwotna ich forma nie była stała: mogła mieć postać ody, mogła być stroficzna, stosownie do gustu śpiewaka i tej lub innej formy metrum. Dopiero z biegiem czasu, gdy jakaś melodia stała się ulubioną, zdobyła dla pewnej pieśni popularność pieśni ludowej i wywędrowała razem z kolonistami. Do osobnego literackiego gatunku doprowadziło to metrum dopiero w nowej ojczyźnie wyspowej lub azjatyckiej przez połączenie się z obcą duchową kulturą i z nowymi społecznymi

warunkami, — przez związek z kultem władców i przez przemianę śpiewaka „z bożej łaski“ na śpiewaka dworskiego, na urzędnika, — na koniec przez nadanie pieśni celu, która teraz otrzymała charakter hymnu. W dostosowywaniu się do ceremonjału dworskiego stawała się także pieśń ceremonjalną i przybierała stałe, skostniałe formy. Powstał nowy gatunek liryki, który oddalał się od liryki przez to, że ograniczał się do jednego, określonego metrum, a także i przez to, że znajdował specjalnych dla siebie opiekunów w ksiądzach i że uprawiały go pewne rodziny śpiewaków. Ograniczenie się do jednego metrum pomagało znacznie w uzyskaniu poetycznej wprawy, ułatwiało i mechanizowało wprost technikę poetycką (jak swego czasu jedynowładztwo wiersza aleksandryjskiego u Francuzów i Niemców), tak że wiersz sam przez się posiadał już pewien etos, pociągał poetę na swoje tory i wprost dawał mu przepisy co do języka i techniki, co do formy i treści; tak również tworzy i myśli za dzisiejszego przeciętnego poetę nasz wyrobiony język poetyczny, jeszcze bardziej zaś zjawisko podobne występowało w starożytności, w której mniej zróżniczkowane stosunki kulturalne i oficjalny charakter śpiewaków i pieśni pociągały za sobą większą jednostajność i kierunku i produkcji; z tem zjawiskiem spotykamy się znowu w średniowieczu. Nie jest to przypadkiem, że heksametr, poza liryką eolską na wyspach, spotykamy wyłącznie w Azji Mniejszej; oczywiście było to metrum narodowe, metrum poezji dworskiej. Elegja potwierdza to przypuszczenie, bo ona opiera się na dworskiej pieśni pogrzebowej. W przeciwstawieniu do metrum ograniczenie się do pewnego tematu posiada znaczenie podrzędne; oczywiście między formą a tematem zachodził pewien określony stosunek, ale w poezji forma jest właśnie czemś żywotnem, co stwarza sobie materiał, a nie tylko go kształtuje. Dla treści tych pieśni miarodajne były specjalne stosunki kulturalne greckich osad w Azji Mniejszej. Nie mamy powodu do przypuszczenia, że pieśń bohatera była stroficzna; jej formą była zawsze raczej forma rapsodji, którą poznaliśmy z eposu; są to pieśni o jednym wątku, które, rezygnując ze skomplikowania stosunków i epizodów, opiewają bohaterskie czyny bogów i ludzi („Od.“, I, 338); stoją one w takim stosunku do eposu, jak mniej więcej pieśń o rogowym Zygfrydzie (vom hürnen Siegfried) do pieśni o Nibelungach. Ta forma zależy już od wymagań praktycznego życia; w czasie, w którym pieśń należała jeszcze do atrybutów zbytku dworskiego i — jak sobie wyobrażamy — uprawiana tam była codziennie, poszczególne pieśni były raczej małe i zaokrąglone w sobie, a nie obliczone na większą jakąś zwartą całość, jakkolwiek treścią swą całości takiej się nie sprzeciwiały — podobnie jak n. p. romance Cyda pierwotnie były śpiewane każda dla siebie, bez myśli o jakiejś całości, które jednakowoż można było bardzo łatwo i dobrze połączyć w jedną

całość. Kultowym odpowiednikiem tej wesołej świeckiej poezji są zachowane hymny, które tak mało zgodne są z naszymi pojęciami o poezji religijnej; w stylu stereotypowym opiewa się tam życie i chwałę boga, przyczem religijne uczucie mechanizuje się i zanika w utartym frazesie. Ale mimo to świadectwo hymnów, jako jedynych zabytków tej poezji, jest dla przedepickiej pieśni bohaterskiej bardzo cenne. Chociaż bowiem z takim uznaniem w epoce hellenistycznej uprawiane epyljon nie jest w gruncie rzeczy niczem innym, jak tylko rapsodją, jaką stwierdziliśmy dla epoki przedepickiej, epyljon jednak należy tylko ostrożnie wciągać tutaj do porównania, gdyż nie wiemy przecież dokładnie, czy mamy w nim do czynienia niejako z epigonem tej starej sztuki, z jej bezpośrednim następstwem, czy też nie jest ono raczej utworem sztucznym, opierającym się na rapsodjach homeryckich eposów; w tym przypadku trzeba by przyjąć, że już Aleksandryjczycy uznawali, że epopeja opiera się i wypływa z rapsodji i z tego spostrzeżenia czerpali nowe podniety dla swej literatury. Nie można jednak uważać tych pieśni wogóle za ułamki eposów, ponieważ brak im tego czynnika, który dopiero wytwarza epopeję, t. j. kompozycji, przykrojenia części do całości. Dlatego też „Cyd“ jest tylko cyklem romanc, a nie eposem, bo sama tylko jedność tematu nie czyni zadość pojęciu kompozycji, które ponadto od każdej części wymaga funkcjonalnego stosunku do całości. Naturalnie, że łatwo przychodzi do połączenia pieśni, treścią pokrewnych, jak też już wcześniej połączono w cykle pieśni o Zygfrydzie i romance Cyda, i ta tylko parataktyczna kompozycja jest koniecznem założeniem dla hypotaktycznej kompozycji eposu; w homeryckich eposach ten pierwszy rodzaj (kompozycja parataktyczna) nie jest jeszcze zupełnie przewyżniony. Natomiast pieśń poszczególna pozostawiła w zwartej koncepcji epopei wyraźny ślad: nie tylko dominuje w niej jeden tylko wątek, także czas i miejsce łączą się w pewną jedność, tak że nawet główna akcja w stosunku do całości opowiadania wypada dość drobnostkowo.

Dla tego rozszerzenia się rapsodji w epopeję, dla rozwinięcia jej pod względem materiału, należy zapewne przede wszystkim za czynniki wytyczne uważać powody zewnętrzne, mianowicie szczególną sposobność, przy której śpiewak był zmuszony służyć swą pieśnią ponad zwyczajną miarę czasu, a więc mianowicie uroczystości kultowe albo świeckie na dworze. Inne ludy europejskie nie posiadają dlatego samodzielnej epopei, lecz tylko epopeję książkową, zależną od greckiej, że nie miały sposobności nadać swym poszczególnym pieśniom większego rozmiaru — nieorganicznie też stoi u nich obok ballady i romancy epopeja książkowa. Inaczej na dworach greckich książąt z ich uroczystościami. Aby móc należycie ocenić wartość tego czynnika, musi się nie tylko uwzględnić orzentalny szeroki gest

w życiu, który dla przyjemności, mogącej się wydać monotonna, potrafi rozrzućnie poświęcić wiele godzin (przypomnijmy sobie dramatyczne agony w Atenach, podczas których Ateńczycy przysłuchiwali się jednej trylogii około dziesięć godzin), lecz także nasze stosunki, w których i my — pomimo ogromnej odległości, kulturalnie oddzielającej nas od owej epoki — możemy często dla uroczystych, często zresztą zupełnie obojętnych produkcji (t. zw. akademij), poświęcać całe godziny. Rozwój eposu postępował bardzo małymi krokami, a te stosunki zewnętrzne, owe uroczystości, nie tylko wpływały nań dodatnio, ale wprost dawały mu rację bytu. Bo nie należy przypuszczać, żeby jakiś poeta tworzył coś dla jakiegoś niebezpośredniego, niekonkretnego celu, n. p. dlatego, by dać wyraz realny swej literackiej ambicji dla nieobecnej publiczności, ponieważ motywy twórczości są zawsze racjonalne i tem samem muszą odpowiadać ówczesnym stosunkom kulturalnym i możliwości uczestniczenia w nich poetów. Nawet dramat ateński nie wznosił się początkowo ponad cel konkretny, t. zn. ponad uroczystość i zawody rywalizatorskie, ponieważ pojęcie literatury, stworzone przez publiczność czytającą, a zaczynające wytwarzać się za czasów Peryklesa, nie było jeszcze znane. Możemy wobec tego przypuszczać, że poeci śpiewacy poświęcali szczególniejszą uwagę i występowali z dokładniejszym przygotowaniem się przy tej stosunkowo rzadkiej sposobności (połączonej zapewne z zawodami), przy której mogli zabłysnąć przed szerszym forum i wśród bardziej uroczystego nastroju. Chodziło o to, by zdobyć sobie wieniec sławy i wybić się w pieśni ponad licznych współzawodników; łatwo można uwierzyć, że przy takich sposobnościach recytowano słuchaczom nie tylko treścią swą łączące się cykle pieśni, lecz także wiązano już artystycznie pewne wątki w pieśniach, które musimy określać jako eposy.

Wyjątkowe te, choć regularne okoliczności tłumaczą nam zresztą też znaczną objętość eposów. Nie możemy wprawdzie powołać się na określone liczby wierszy, ponieważ nie jesteśmy uprawnieni do uważania objętości homeryckich eposów za coś ustalonego: w każdym razie sam fakt istnienia poematów obszerniejszych daje dość do myślenia. Wyjdźmy z pieśni poszczególnych. Także ze względu na hymny mamy prawo przyjmować, że pieśń dworska miała mniej więcej objętość rapsodyj (nie ksiąg) homeryckich; ponieważ według naszego przypuszczenia epos powstało drogą okrężną przez ujęcie razem poszczególnych pieśni, objętość rapsodyj waha się od 600—1000 wierszy, jest więc nieproporcjonalnie większa od objętości naszych ballad i romanc. Tej zewnętrznej objętości odpowiada jednak także budowa zewnętrzna, ujawniająca się w spokojnem, szerokiem traktowaniu tematu i w powolnym rozwoju akcji. Mierząc tą przeciętną miarą poszczególnych pieśni, redukuje się potem oczywiście i epos homeryckie do naturalnej miary, po-

nieważ stosunek zostaje utrzymany; odpowiednio do tej czynności, do tego stylu poetów. musimy sobie wyobrazić miarę gotowości, z jaką publiczność mogła tych pieśni słuchać. Trafnie możemy porównać z tem zjawiskiem rozrost tragedji z tetralogją i genezą nowoczesnych seryj romansów, n. p. Balzaca, W. Huga, Karola Maya, o które publiczność wprost dopominała się od twórców.

Pierwotna pieśń dworska stała się więc, dzięki uroczystościom, eposem; z upadkiem życia dworskiego, upadła także i zginęła pieśń dworska, poszczególna rapsodja; wraz z jakością słuchaczy upadła również jakość śpiewaków, ale uroczystości utrzymały się u Greków, a wraz z niemi — prócz hymnów — przez nie i dla nich stworzone epos.

Lwów.

JULJUSZ KLEINER.

WIERSZ W „BAJKACH I PRZYPowieściACH” KRASICKIEGO.¹⁾

Gdy Xiążę Biskup Warmiński układał zbiór „Bajek i przypowieści“, podzielał całkowicie zdanie Lessinga, że „krótkość jest duszą bajki“. Ideał nie był zresztą nowy. Zwięzłość cechowała apologi Ezopa, a Fedrus mówił do czytelnika: „Si non ingenium, certe brevitate approba“. Znalazł się potem — w IX w. po Chr. — poeta bizantyjski, diakon Ignatios, z Gabriasem utożsamiony, który przetworzył Ezopa w tetrasticha. Przykład ten zachęcił jednego z licznych bajkopisów francuskich XVII w., Benserade'a, do ułożenia czterowierszów, które wyryto w parku wersalskim pod grupami bohaterów Ezopowych.²⁾

Przeciwno takiej krótkości La Fontaine zwracał się z wyraźną niechęcią:

„Phèdre était si succinct, qu'aucuns l'en ont blâmé;
Esopo en moins de mots s'est encore exprimé.
Mais sur tout certain Grec renchérit et se pique
D'une élégance laconique;
Il renferme toujours son conte en quatre vers:
Bien ou mal, je le laisse à juger aux experts“.

¹⁾ Studium niniejsze, będące częścią większej całości, ogranicza się do zbioru bajek z r. 1779; „Bajek Nowych“ nie wciaga w zakres badania.

²⁾ Oto przykład:

„La Grue interrogeait le Cygne, dont le chant
Bien plus qu'à l'ordinaire, était doux et touchant.
Quelle bonne nouvelle avez vous donc reçue?
C'est que je vais mourir, dit le Cygne à la Grue“.