

Robert K. Zawadzki

Ludowe pieśni i zwroty do bogów

Collectanea Philologica 6, 13-38

2003

Artykuł został 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.

Robert K. ZAWADZKI

(Częstochowa)

LUDOWE PIEŚNI I ZWROTY DO BOGÓW

Wśród pieśni ludowych znajduje się pewna grupa utworów, które odnoszą się do bogów. Istnieje duża różnorodność tych form: od pochwalnych pieśni o charakterze uroczystym, zbliżonych do hymnu, aż po piosenkę – zaklęcie, ujętą w słowach rytualnych formułek. Ważną część tej twórczości stanowią utwory bezpośrednio powiązane z obrzędami, przeznaczone do zbiorowego wykonania. Wśród nich znajdowały się pieśni, które weszły do literatury, jak np. dytyramb, pean, *iobakchos*. Pojawienie się pieśni autorstwa zawodowych poetów nie spowodowało natychmiastowego zaniku form ludowych. Przez pewien czas istniały one równolegle. Nawet ich zanik nie musiał oznaczać, że przestały oddziaływać na twórczość różnych autorów. Mimo że same już nie istniały, mogły wpływać na rozwój innych gatunków i odmian. Na pewno stanowiły źródło wątków i motywów wykorzystywanych przez wielu mistrzów pióra.

Z greckimi obrzędami ludowymi wiązały się również utwory, które nigdy nie zostały wprowadzone do literatury, jak np. *ioulos*, *demetroulos* i inne. Znamy je jedynie z relacji komentatorów antycznych i drobnych fragmentów, które są dla nas bezcennym materiałem do badań nad folklorem greckim.

Rozwój ludowych pieśni do bogów był związany ze świadomością religijną społeczeństwa greckiego, które lubowało się w różnego rodzaju uroczystościach, obrzędach i obyczajach. Ich wielość zaważyła na powstaniu różnorodnych gatunków, odmian, form ludowych. Istniały osobne utwory wykonywane ku czci Dionizosa, Apollona, Demeter, Persefony, słowem ku czci bóstw roztaczających swą opiekę nad uprawą roli, urodzajem plonów, roślinnością. O poezji tego typu możemy powiedzieć, że była bezpośrednio zaangażowana w trud wieśniaków, w ich troski, zmartwienia, zmagania się z nieurodzajną glebą i że to zaangażowanie wycisnęło piętno na strukturze utworów.

Zachowane fragmenty odnoszą się także do bóstw nie związanych formalnie z rolnictwem, jak np. Dzeusa, Afrodyty, Aresa. Oczywiście wiersze te również wyrastały z atmosfery życia greckiej wsi. Były one powiązane

z pewnymi obrzędami i odzwierciedlają ówczesne obyczaje i mentalność wieśniaczą.

Jak już wcześniej zaznaczyliśmy, do pieśni ludowych należy zaliczyć także utwory nie związane bezpośrednio ze środowiskiem wiejskim. Są to różnorodne piosenki, zwroty, wypowiedzi ludzi prostych, skierowane do bogów w różnych sytuacjach życiowych, obyczajowych, społecznych, np. podczas podróży, w trakcie igrzysk sportowych, w czasie wykonywania czynności zawodowych. Religia przenikała wszelkie dziedziny ludzkiego działania. Ekonomia, gospodarka, polityka, rozrywki, święta miały swój aspekt religijny. Stąd brała się wielka różnorodność genologiczna utworów dedykowanych bogom.

Prezentację pieśni do bogów rozpocznijmy od utworów związanych z bóstwami rolniczymi. Te pieśni, jak i wszelkie inne utwory dedykowane bogom są określane w potocznym ujęciu mianem hymnu. Termin ten, co podkreśla wielu współczesnych badaczy¹, jest jednak nieprecyzyjny i nie ma jednoznacznej definicji. Problem tkwi w tym, że określenie hymn w pewnych sytuacjach mogło posiadać znaczenie szersze – rodzajowe, w innych zaś węższe – gatunkowe. Trzeba mieć także na uwadze to, że jako forma literacka hymn podlegał różnorodnym przekształceniom, przybierał różne postacie, że w poszczególnych epokach wchodził w powiązania z różnymi faktami literackimi, a więc za każdym razem miał inne znaczenie, kształt, treść. Te zastrzeżenia odnoszą się przede wszystkim do literatury pięknej.

Trudności dużo większe sprawiają formy wypowiedzi wytworzone w folklorze. Nieuchronnie rodzi się pytanie, czy pieśni ludowe skierowane do bogów również są hymnami, czy posiadają wyznaczniki rodzajowe, gatunkowe, czy można je obiektywnie sklasyfikować. Postawienie problemu w ten sposób wydaje się niewłaściwe. Wobec różnorodności form i wątków występujących w utworach tego typu wszelkie próby genologicznego opisu czy naukowych uogólnień z góry są skazane na niepowodzenie. Sprawę można ująć z innej strony. Rezygnując z teoretycznych sformułowań, których celem byłoby określenie cech – takich czy innych właściwości gatunku, należy jedynie skupić się na praktyce. Właśnie owa praktyka u antycznych pisarzy jak i uczonych komentujących folklor grecki okazuje się sprawą niezwykle ważną. Polega ona – mówiąc najogólniej – na pewnej świadomości, rozpoznawalności gatunkowej tak ze strony autora tworu, jak i odbiorcy. Autor po prostu wiedział, dzięki doświadczeniu swojemu i cudzemu, jak ma postępować, jakie środki są skuteczne w danej formie wypowiedzi², jakie mogą zapewnić

¹ Zob. np. J. Danielewicz, *Morfologia hymnu antycznego*, Poznań 1976; H. Podbielski, *Wstępne rozważania na temat greckiej poezji hymnicznej*, „Roczniki Humanistyczne” 12/3 (1964), s. 41–54; J. Schneider, *Hymn*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 3/1 (1960), s. 140–142.

² Jest to sławne zagadnienie *stosowności* (*decorum, prepon*). Zob. na ten temat: J. Styka, *Zasada stosowności (decorum) w literaturze rzymskiej*, Kraków 1997.

dobry rezultat artystyczny, jakimi należy się posługiwać w danej sytuacji. Z kolei odbiorca wiedział, czego może się spodziewać po utworze, którego wykonanie odbywało się w ściśle określonej sytuacji.

W odniesieniu do hymnu antyczni komentatorzy są zgodni co do tego, że ta forma odnosi się przede wszystkim do bogów i jako taka ma charakter uroczysty i dostojny. Reprezentatywnie jest tu stanowisko Polluxa³, który w swoim *Onomasticonie* napisał: „pieśni dla bogów nazywane są powszechnie peanami i hymnami”⁴.

W dalszej części swojej wypowiedzi uczony starożytny daje jednak pierwszeństwo hymnowi, który staje się pojęciem nadrzędnym w stosunku do innych form literackich. Pean, jako pieśń sławiąca Apollona, jest tutaj jedynie odmianą hymnu – jak byśmy dziś powiedzieli. Podobna uwaga odnosi się do dytyrambu, który jest traktowany jako hymn ku czci Dionizosa. Pollux zalicza do kategorii hymnu nie tylko te utwory uprawiane i wślawione przez zawodowych poetów. Wspomina jeszcze o formach nieliterackich – ludowych, takich jak *oupingos*, który był hymnem ku czci Artemidy wraz z peanem wykonywanym podczas uroczystej procesji (*prosodia*). Także Demeter miało hymn ku swojej czci; nazywał się on *ioulos*. Warto zwrócić uwagę, że autor *Onomasticonu* stawia na jednej płaszczyźnie wszystkie utwory dedykowane bogom, zarówno te artystyczne, jak i ludowe. Ten fakt świadczy o tym, że nie względy genologiczne ani żadne teoretyczne ustalenia decydowały o nadaniu pieśni danej nazwy. O przynależności gatunkowej decydowała praktyka, okoliczność, sytuacja, w tym wypadku tradycyjny obchód, tradycyjna uroczystość. Określona pieśń była wykonywana tylko w konkretnej sytuacji, w powiązaniu z tym, a nigdy innym obrzędem, sławiła tego, a nie innego boga.

1. Pieśni ku czci Demeter

Bóstwem *par excellence* rolniczym była córka Kronosa i Gai, siostra Dzeusa – Demeter. Ona to miała nauczyć ludzi uprawy roli, dlatego cieszyła się szczególnym kultem na wsi, gdzie ceniono ją jako boginię urodzajów. Wiemy już, że sławiąca ją pieśń to *ioulos*. Ten termin oznaczał pierwotnie pierwszy zarost, pierwsze włosy na brodzie młodzieńca, a także zżęty snop składający się z różnego rodzaju zbóż. Wyraz ten występował przemiennie z innym synonimicznym i podobnie brzmiącym: *oulos*. Athenajos⁵, nawiązując

³ Pollux, *Onomasticon* I, 38.

⁴ Tłum. tekstów greckich, w tym pieśni ludowych – R.K.Z.

⁵ Athen. XIV, 618 c.

do tych słów, powołuje się na dzieło *O peanach* Semosa z Delos, który miał potwierdzić, że rolnicy tymi wyrazami określali zarówno plony, jak i hymny ku czci bogini.

Przeniesienie nazwy *ioulos* i *oulos* na utwór śpiewany ku czci Demeter wynikało zapewne z legendy, która głosiła, że bogini nauczyła rolników stawiania snopów, a także sama wynalazła pieśń, jaką mieszkańcy wsi mieli ją sławić⁶. Utwór taki mógł poszczycić się jeszcze dwoma nazwami złożonymi. Jedną z nich był *demetroulos*, w której – jak widać – znalazło się imię adresatki odbierającej hołd; inny termin to *kallioulos* wskazujący na dostojną formę pieśni. Do naszych czasów zachował się jeden wers, pochodzący z utworu śpiewanego ku czci Demeter:

Ześlij snop, snop, ześlij wielki snop!

Chociaż źródła antyczne w przeważającej części są zgodne co do tego, iż *ioulos* był pieśnią sławiającą Demeter, nie brakowało opinii kwestionujących tę tezę. Sam Athenajos⁷ przytacza poglądy niektórych starożytnych autorów utrzymujących, że *ioulos* był piosenką wykonywaną przez przędzących wełnę. O wyznaczeniu takiej funkcji pieśni zdecydowała prawdopodobnie etymologia, łącząca słowo *ioulos* z terminem *oulos*, który poza wspomnianą przez nas rzeczownikową formą *snop zboża* może być również przymiotnikiem w znaczeniu *welnisty*, z *welny*. Z kolei pewien scholiasta komentujący dzieło *Argonautica* Apolloniosa Rodyjskiego⁸, cytuje Eratostenesa, który w swoim *Hermesie* napisał, że *ioulos* był piosenką roboczą żniwiarzy – najemników, a on sam słyszał, jak pewna służąca, wypiekając placki jęczmienne, śpiewała piękne *iouloi*. Te opinie są jednak odosobnione. Zdecydowanie przeważał pogląd o hymnicznym charakterze utworu dedykowanego Demeter.

Wspomnieliśmy wcześniej o szczególnym związku pieśni ludowych z uroczystościami religijnymi. Do najwspanialszych uroczystości obchodzonych ku czci Demeter i jej córki Persefony należały misteria eleuzyjskie. Odbywały się one w mieście Eleuzis, położonym w Attyce, słynnym ze wspaniałej świątyni Demeter. Pisarz chrześcijański Hipollitos (ok. 170–235)⁹ pozostawił nam opis tego obrzędu, a także fragment pieśni wykonywanej podczas trwania ceremonii. Z jego relacji dowiadujemy się, że Ateńczycy, wzorując się na Frygijczykach, ukazywali wtajemniczonym w misteria zżęty w milczeniu zielony kłós zboża. Miał on obrazować wielką i doskonałą światłość pochodzącą od bogini. Uroczystościom przewodniczył kapłan – hierofanta, który musiał być młody, piękny i ... pozbawiony męskości, gdyż przedstawiał Attisa,

⁶ Athen. XIV, 618 c.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Schol. Ap. Rh. 972.

⁹ Hippolytos, *Orig. Haeres.* 115 Miller (= 5.8.40, 96 Wendland).

ślicznego młodzieńca – kochanka bogini Kybele, który owładnięty jakimś szałem wykastrował się i zmarł, lecz potem został przez boginię przywrócony do życia. W misteriach stał się symbolem odradzającej się na wiosnę przyrody. Nawiązując do tej postaci, kapłan nocą w Eleuzis w scenerii wielkiego ogniska wykonywał tajemnicze misteria, wykrzykując donośnym głosem słowa:

Królowa Brimo zrodziła
świętego syna Brimosa

Uwagę zwraca wyraz *Brimo* prawdopodobnie frygijskiego pochodzenia, oznaczający imię albo tytuł bogini. Interesujące jest także imię Brimosa – bohatera zrodzonego przez boginię, którym mógł być wskrzeszony Attis. Dzisiaj nie potrafimy wskazać genezy tych nazw ani ich znaczenia¹⁰. Hippolitos sugeruje, że tytuł Brimo, przypisany królowej, wskazuje na jej potęgę i pochodzenie duchowe, niebiańskie, z wysoka. Jeśli zatem jest ona potężna, to i każdy, kto rodzi się z niej, jest potężny i tak jak ona wywodzi się z niebios. Cytowany okrzyk mógłby wieńczyć ceremonię, która miała uzmysłowić wtajemniczonym, że człowiek nie ginie po śmierci, że jest nieśmiertelny, podobnie jak ziarno rzucone w ziemię nie umiera, ale staje się początkiem nowego życia.

Starożytność przekazała¹¹ nam jeszcze jeden dwuwiersz, pochodzący z pieśni śpiewanej podczas poprzedzającego misteria eleuzyjskie święta orki (*Proerosia*). Był to utwór dedykowany córce Demeter – Persefonie. Wykonywano go podczas wielkiej procesji, zdążającej z Aten przez rzekę Kefizos do Eleuzis. Uroczystość nawiązywała do corocznego przygotowania ziemi do jesiennych zasiewów, które greccy rolnicy mieli zwyczaj dokonywać wcześniej rano. Zachowany fragment zawiera wezwania skierowane do bogini:

Przejdź, Persefono, przez most,
pole prawie trzykrotnie jest zaorane.

Słowa te prawdopodobnie należały do pieśni kończącej uroczyste obrzędy zasiewów. Przechodzeniu przez most na rzece Kefizos towarzyszył radosny nastrój¹² z dokonanej pracy i nadzieja na plony.

Ich obfitością greccy rolnicy mogli cieszyć się podczas świąt Tesmoforiów obchodzonych ku czci Demeter w połowie października. Odpowiadały one

¹⁰ Tytuł *Brimo* zyskuje Persefona (Etym. Magn. 213, 49), Hekate (Ap. Rhod. III, 861), Demeter (Clem. Alex. Protr., 13, 4. Zob. też na ten temat: J. G. Frazer, *Złota gałąź*, tłum. H. Krzeczowski, Warszawa 1978, s. 142.

¹¹ Proklos, *ad Hes. Op.* 389.

¹² Zob. na ten temat: L. Winniczuk, *Ludzie, zwyczaje i obyczaje starożytnej Grecji*, Warszawa 1985, s. 549–551.

naszym dożynkom. Wypiekano wówczas wielki bochen chleba zwany *achaine*¹³. Kulminacyjną częścią obchodów były tzw. Megalartia – uroczystość wielkich bochenków, podczas których rozentuzjzmowani ludzie częstowali się nawzajem świeżym chlebem wypieczonym z nowego ziarna. Zachowały się rytualne słowa, jakimi ofiarodawcy zwracali się do siebie:

Skosztuj bochen chleba pełnego tłuszczu!

Zwyczaj ten przywodzi na myśl naszą polską tradycję dzielenia się opłatkiem w wigilię Bożego Narodzenia. Doszukiwanie się wpływów inspiracji obyczaju greckiego na polski byłoby oczywiście przedsięwzięciem niedopuszczalnym z punktu widzenia nauki. Analogia jednak istnieje.

Źródła literackie przekazują nam wiadomości dotyczące przede wszystkim obrzędów ateńskich. Wiemy jednak skądinąd, iż każde z państw greckich miało swoje własne święta i uroczystości. Możemy zatem przypuszczać, że istniało wiele pieśni związanych z kultem, zwłaszcza z obrzędami odprawianymi ku czci bóstw wegetacyjnych, do jakich zaliczamy nie tylko Demeter, ale i Dionizosa.

2. Pieśni ku czci Dionizosa

Kult boga wina i winnej latorośli, której uprawa i hodowla była jedną z najważniejszych dziedzin gospodarki wiejskiej, miał w życiu mieszkańców Grecji wielkie znaczenie. W samych tylko Atenach obchodzono szereg świąt ku czci Dionizosa¹⁴, m. in. Małe Dionizje, Lenaia, Antesteria, Wielkie Dionizje. Literatura piękna wykształciła przynajmniej dwie formy genologiczne, nawiązujące bezpośrednio do postaci tego boga: *dytyramb* i *iobakchos*¹⁵. Dionizos jest ponadto bohaterem wielu legend i mitów, które stały się przedmiotem zainteresowania największych tragików greckich. Wszystkie te fakty świadczą o randze boga wina, którego kult był niezwykle popularny w całej Grecji.

Powiedzieliśmy już, że utwory mające szczególny związek z Dionizosem to *dytyramb* i *iobakchos*. Nastęrczają one uczonym wiele problemów, które jednak nie stanowią przedmiotu niniejszych rozważań. Ograniczmy się jedynie do stwierdzenia, że początki tych gatunków wywodzą się zapewne ze zjawisk

¹³ Athen. III, 109 i n.

¹⁴ Zob. na ten temat: L. Deubner, *Attische Feste*, Berlin 1932, s. 134 i n.; A. E. Haigh, *The Attic Theatre*, London 1946; A. W. Pickard-Cambridge, *The Theatre of Dionysus in Athens*, London 1946, idem, *The Dramatic Festivals of Athens*, London 1967; *Mała encyklopedia kultury antycznej*, Warszawa 1988, s. 194; L. Winniczuk, *op. cit.*, s. 523–584.

¹⁵ Zob. A. M. Komornicka, *Simonides z Keos. Poeta i mędrzec*, Wrocław–Łódź 1986, s. 29.

nie będących literaturą, tj. z ludowych obrzędów i instytucji. Dopiero w VII w. przed Chr. Arion i Archiloch uczynili te utwory pieśniami literackimi, które w toku rozwoju usamodzielniały się i zaczęły pędzić własny żywot, niezależny często od okoliczności, jakie były ich genezą.

Obok tej twórczości zawodowej i literackiej, której pewna część dotrwała do naszych czasów, istniały równoległe utwory ludowe poświęcone Dionizosowi. Wśród zachowanych fragmentów znajduje się pewien hymn, prawdopodobnie bardzo archaiczny¹⁶, wykonywany przez kobiety elidzkie. Znajdujemy go u Plutarcha¹⁷, niestety nie w wersji oryginalnej, ale już unowocześnionej – dostosowanej do ówczesnego odbiorcy, który mógł nie rozumieć dawnych form językowych. Oto brzmienie tego hymnu:

Przybądź, bohaterze Dionizosie
do Elejczyków świątyni,
do świętości razem z Charytami,
przybądź w szale na nogach wołu do świątyni,
wspaniały byku,
wspaniały byku!

Interesującym jest fakt¹⁸, że Dionizos występuje w utworze jako bóg – byk albo raczej jako byk – heros¹⁹. Pieśń nie zawiera żadnej wzmianki o winie. Pojawia się jedynie motyw szału (*thyon*), ogólnie znany z klasycznych wersji mitu o Dionizosie, przy czym w przeciwieństwie do tychże wersji ów szal miał nieco inny charakter; nie wynikał bowiem z jakiegoś natchnienia, mistycznego zapamiętania czy bakchicznego opętania. Wiązał się raczej z naturą byka, zwierzęcia gwałtownego, łatwo popadającego w złość, stanowiącego niebezpieczeństwo dla człowieka. Uwagę zwracają także towarzyski Dionizosa – boginie piękna Charyty, nie spotykane w innych opowieściach o bogu, który poruszał się raczej w otoczeniu sylenów, bakchantek, satyrów i bóstw pomniejszych, jak Priapos. Interpretacja tekstu nie jest ani łatwa, ani pewna. Możemy doszukiwać się w nim analogii z kulturą kreteńską, której pewną znajomość posiadamy dzięki znaleziskom archeologicznym. Źródła ikonograficzne w postaci fresków, wizerunki na naczyniach pokazują nam sceny, w jakich często pojawia się motyw byka. Materiały archeologiczne wskazują także, że w cywilizacji kreteńskiej ujawniał się element niewieści. Ważne miejsce w społeczeństwie zajmowały kobiety; również w wierzeniach dominowały istoty płci żeńskiej. Czy zatem hymn mieszkank Elidy, zmierzających do świątyni Dionizosa – byka

¹⁶ Zob. J. Danielewicz, *op. cit.*, s. 4, przyp. 8.

¹⁷ Plutarch, *Qu. Graec.*, 36, 7.

¹⁸ Poglądy badaczy na sprawę tego utworu daje J. Danielewicz, *Liryka grecka. Melika*, Warszawa 1996, s. 520–523.

¹⁹ Zob. J. M. Edmonds, *Lyra Graeca*, London 1980, s. 599–600.

i Charyt, jest przeżytkiem wierzeń i kultury kretańskiej, która przecież oddziaływała także na Peloponez? Na tak postawione pytanie nie można dać jednoznacznej odpowiedzi, gdyż poza stwierdzeniem pewnych analogii i podobieństw nie dysponujemy materiałem źródłowym, dokumentującym szersze otwarcie się świata greckiego na wpływy literackie bardziej rozwiniętej Krety.

O archaiczności utworu może świadczyć jego forma wersyfikacyjna, nie tworząca określonego systemu. W strukturze wiersza przeważają stopy daktyliczne, których układ daleki jest od regularności cechującej literackie pieśni epickie. Według Edmondsa²⁰, taka forma metryczna, w której układano również niektóre przysłowia, ma wywodzić się z preheksametru, z tego samego pnia co epika. Nie ulega wątpliwości, że hymn ku czci syna Dzeusa i Semele wykonywały kobiety podczas uroczystości religijnej. Nie wiemy tylko, przy jakich okazjach mogły śpiewać utwór. Może czyniły to w okresie świąt Thyi (*thyiāi*), o których wspomina Pausaniasz²¹, twierdząc, że Dionizos, jeden z najbardziej czczonych bogów w Elidzie, nawiedzał miasta, odbierając hołd ich mieszkańców odbywających święte uroczystości.

Utwory ludowe bywały organicznym elementem innych obrzędów ku czci Dionizosa, bardziej nam znanych. I wówczas pełniły przede wszystkim funkcje związane z treściami tego obrzędu. Starożytność²² przekazała nam fragmenty wypowiedzi wygłaszane podczas świąt Lenajów, odbywających się w miesiącu Gamelion (tj. na przełomie stycznia i lutego), które obchodzono w związku z utrwaloną tradycją tłoczenia wina. Urządzano wtedy uczy, zabawy, wesołe pochody ciągnęły przez ulice miasta. Ważną częścią uroczystości było składanie ofiar. Czynność tę rozpoczynał trzymający pochodnię daduch (*dadouchos*), który zwracał się do uczestników ceremonii słowami:

przyzywajcie boga!

Ci zaś wypowiadali formułę rytualną, w której uzewnętrzniały się poprzez słowa przymioty Dionizosa i oczekiwanie, jakie ofiarodawcy żywili względem niego:

Semelijski Iakchosie, dawco bogactwa!

Zwróćmy uwagę na to, że Dionizosa nie nazwano jego własnym imieniem, czy też najbardziej znanym przydomkiem *Bakchos*. Składający ofiarę posłużyli się imieniem jego matki wbrew greckim zwyczajom spotykanym już u Homera, które nakazywały dawać chłopcom i dziewczętom tzw. *patronymikon* – imię

²⁰ *Ibidem*, s. 600.

²¹ Pausanias VI, 26.

²² Schol., *ad. Aristoph. Ran.* 479.

wskazujące pochodzenie od ojca lub od dziada²³. Fakt, że Dionizosa określono imieniem matki, może wskazywać na niegrecki, pierwotny charakter i pochodzenie kultu tego boga, który miał przywędrować z Tracji i Azji Mniejszej. Wielu badaczy współczesnych twierdzi, że na tych terenach istniała, przynajmniej w pewnej fazie rozwoju mieszkających tam społeczeństw, instytucja matriarchatu. Kult bóstw kobiecych, rozpowszechniony w Anatolii od stuleci, mógł przenikać w czasach historycznych do Grecji. Cytowany wers byłby zatem śladem czy raczej przeżytkiem jakichś archaicznych, z gruntu obcych wierzeń, w których centralną rolę – w obrzędach i uroczystościach odgrywała istota kobieca – bogini i niewiasta.

Problematyczny jawi się także nadany Dionizosowi epitet *Iakchos*, którego etymologia nie została jeszcze w pełni przekonywająco wyjaśniona. Zazwyczaj, przyjmuje się, że słowo to wywodzi się od okrzyku obrzędowego *iakche!*, powtarzanego przez wtajemniczanych²⁴. Na pewno nie było ono właściwym imieniem boga, które w zaprezentowanej formule nie zostało wypowiedziane ani razu. Być może owo unikanie używania imienia własnego wynikało z wiary w istnienie słów tabu i ich magicznych właściwości, cechującej niektóre społeczeństwa pierwotne. Mielibyśmy tu do czynienia z jakimiś dawnymi przesadami, spotykanymi w starożytnej Grecji, zwłaszcza w misteriach eleuzyjskich, które zabraniały wypowiedziania imion kapłanów i innych dostojników biorących udział w świętych obrzędach²⁵.

Intryguje jeszcze określenie Dionizosa mianem „dawca bogactwa” (*ploutodotes*). Wiadomo powszechnie, że przynajmniej w epoce klasycznej był on wyłącznie bogiem winnej latorośli, wina i mistycznego szału. Przypisanie Dionizosowi atrybutu bogactwa byłoby zatem przypadkiem odosobnionym, sprzecznym z ogólnie przyjętym, klasycznym wyobrażeniem o naturze i cechach tego boga. Z drugiej strony ten zaskakujący fakt może także potwierdzać przypuszczenie o niegreckim i archaicznym rodowodzie Dionizosa, w którym ludy barbarzyńskie widziały boga zapewniającego pomyślne zbiory. Wszystkie te spostrzeżenia zdają się świadczyć o tym, że cytowany fragment należał do bardzo starej pieśni, wywodzącej się prawdopodobnie z terenów Azji Mniejszej.

Podczas uroczystości ku czci Dionizosa po odśpiewaniu pieśni przystępowano do składania ofiar. Ważną ich częścią była ofiara płynna (*sponde*), którą dopełniano poprzez wylanie wina na ołtarz ofiarny. Po dokonaniu tej czynności, kapłan zwracał się do ofiarodawcy:

Ofiarę rozlano, przyzywaj boga!

²³ Tworzono je w formie rzeczownika lub przymiotnika przez dodanie do tematu imienia końcówki *-ides*, np. Atrides, Pelopides, Heraklides itp.

²⁴ Zob. P. Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, Wrocław 1986, s. 153.

²⁵ Zob. J. G. Frazer, *op. cit.*, s. 215.

Słowa te wynikały z bezpośredniego stosunku starożytnych Greków do bogów. Wierzyli oni w to, że podzieliwszy się z bogiem częścią swego dobytku, uzyskają na pewno jego błogosławieństwo i konkretną pomoc w potrzebach.

Niezmiernie ciekawe są inne obrzędy odbywane ku czci Dionizosa. Opis jednego z nich znajdujemy u nieocenionego Athenajosa, który z kolei czerpie z traktatu *O peanach* Semosa Delijczyka. Uroczystość odbywała się prawdopodobnie w czasie świąt Wielkich Dionizjów, a więc na początku wiosny. Korowody tancerzy i tancerek, grupy przebierańców i wesołków wybiegały na drogi i ulice greckich wiosek i miast. Ich mieszkańcy, wyrwani z codziennej nudy i przyziemnego zatroskania o sprawy materialne, mieli okazję oglądać widowiska i przedstawienia, które odbywały się na prowizorycznie skleconych scenach, zwanych **orchestrami**, ustawionych na rynkach i placach. Był to rodzaj pierwotnego teatru – ludowego lub jarmarcznego – jak byśmy dziś powiedzieli. Istniał on od niepamiętnych czasów, zanim dał początek pewnym formom literackim, takim jak mim czy sielanka²⁶. W tych przedstawieniach rej wodzili pieśniarze uwieńczeni bluszczem (*estephanomenoi*), deklamujący własne utwory poetyckie wyrażone w metrum jambicznym, stąd tychże improwizatorów nazywano niekiedy **jambami** (*iamboi*). Wśród pstrej i hałaśliwej gromady znajdowali się także inni tancerze, tzw. **ithyfallowie** (*ithyphalloi*), którzy byli wyposażeni w długie, proste fallosy i maski przedstawiające ich jako pijanych mężczyzn. Nosili ponadto białe chitony o wzorzystych rękawach i tarentyjskie, długie suknie, sięgające kostek. Ten różnobarwny i głośny tłum, przekroczywszy bramy miasta, kierował się ku rynkowi, gdzie przygotowano podium, do którego prowadziły przejścia, tzw. *parodoi*. Gdy jedna grupa artystów znalazła się już na środku tej orkiestry przed zebraniem ludem, zwracała się do publiczności tymi słowami:

Nuże zróbcie
przejście dla boga,
albowiem chce w całej okazałości
przez środek kroczyć!

W tym czasie niosący fallosa (*phallophoroi*), posmarowani winnym moszczem, nakładali na swe głowy wieńce, złożone z liści macierzanki, fiołków i bluszczu. Spowici w grube płaszcze (tzw. *kaunakes*), jedni wchodzili z bocznych wejść, inni z środkowych, stąpając w takt tej pieśni:

Tę muzykę, tobie Bakchosie przynosimy w darze,
tworząc prosty rytm w różnorodnej melodii

²⁶ Zob. na ten temat: S. Srebrny, *Grecki teatr jarmarczny*, [w:] *Teatr grecki i polski*, Warszawa 1984, s. 89–94.

świeżej, dziewiczej, jakiej jeszcze w pieśniach
nie stosowano. Lecz rozpoczynamy hymn,
który jest nieskalany.

Następnie rozbiegali się wśród tłumu, zatrzymując się przez chwilę, szydzili z osób, które sobie wybrali i które w czymś im się naraziły.

Jak już powiedzieliśmy, w tym obrzędzie mamy do czynienia z pewną formą teatru ludowego, który mógł na wiele stuleci poprzedzić pojawienie się literackich gatunków dramatycznych. W wypowiedziach, zachowaniu i ubiorze członków wesołego korowodu kryły się tak bardzo charakterystyczne dla komedii cechy, jak pierwiastki satyry osobistej, wyrażone w uszczypliwych i wesołych piosenkach, jak i motyw pewnego rozpasania uzewnętrzniający się w niesionym fallosie. Z drugiej strony mamy do czynienia z typowo ludowym scenariuszem, gdzie słowa i działania osób – aktorów są w znacznej części improwizowane. Jego część stanowił także ów hymn, który miał być znakomitą darem dla boga wina. Gramatyczne formy biernika liczby pojedynczej rzeczowników rodzaju żeńskiego, kończące się na *-an*, wskazują na doryckie pochodzenie tej pieśni, co zgodne jest ze świadectwami antycznymi, przedstawiającymi państwa doryckie jako ojczyznę teatru²⁷.

W Atenach i w wielu miastach jońskich rozpoczynano w dwunastym dniu miesiąca Anthesterion, tj. pod koniec lutego, trzydniowe święto Dionizosa Anthesteria²⁸, czyli święto kwiatów. Było to trzecie z wielkich świąt ku czci tego boga. Odbywało się ono z okazji końca zimy i początku wiosny, gdy ziemia zaczynała wydawać pierwsze kwiaty. Wiejskie osiedla ogarniała radość, którą potęgowało otwieranie zakopanych w ziemię kadzi pełnych młodego, upajającego moszczu. Stąd pierwszy dzień nazywał się właśnie *Pithoigia*, czyli otwarcie kadzi. W drugim najważniejszym dniu świąt składano młode wino w ofierze Dionizosowi. Obrzęd ten był połączony z powszechnym piciem wina, którego każdy konsumował tyle, ile tylko zdołał. Degustacja dokonywała się zazwyczaj ze specjalnych naczyń – konwi, dlatego dzień ten nazywano *Choes* czyli konwie. Równocześnie ulicami miasta ciągnęła procesja złożona z upojonych młodym winem przebierańców, jadących na wozach. Ci pozwalali sobie na drwiny, szyderstwa, żarty, nieraz bardzo pikantne, a nawet wulgarne. Korwód ten symbolizował pochod Dionizosa, gdy bóg wina w otoczeniu satyrów, sylenów powracał do ojczyzny zza morza. Ostatni dzień świąt poświęcony był pamięci zmarłych, których dusze wychodziły razem z kwiatami z wnętrza ziemi poprzez otwierające się pory gleby. Grecy

²⁷ Zob. S. Srebrny, *Nasze dziedzictwo po komedii starożytnej*, [w:] *Teatr grecki...*, s. 96. Uczony wskazuje, że w Sparcie od dawien dawna „istniał starożytny rodzaj igraszek komicznych zwany dejkelion (mniej więcej to samo co widowisko)”.

²⁸ Zob. L. Deubner, *op. cit.*, s. 93 i n.; G. van Hoorn, *Choes and Anthesteria*, London 1951; A. W. Pickard-Cambridge, *op. cit.*, s. 1 i n.

ustawiali wtedy przed drzwiami domów garnki wypełnione ofiarami z gotowanych roślin strączkowych, które miały być pokarmem dla zmarłych. Od garnków dzień ten nazywano *Chytroi*. Do naszych czasów zachowały się rytualne słowa, jakimi żywi przepędzali blakające się dusze:

Precz za dzwi Kery! Już po Antesteriach!²⁹

Kery były personifikacją śmierci. Te przerażające boginie u Homera i Hezjoda krążyły na polu walki, niosły zgubę, porywały do czeluści Tartaru rannych i zabitych, walczyły o trupy. Grecy bali się tych strasznych duchów i wszelkiego kontaktu ze światem umarłych. Poświęcenie im ostatniego dnia Antesteriów świadczy o pierwotnym, zadusznym charakterze tych świąt. Dopiero pojawienie się kultu Dionizosa zmieniło w zasadniczy sposób wygląd tych uroczystości, których forma i treść zaczęły odbiegać od praźródeł.

Wkroczenie boga wina do Grecji, które dokonało się zapewne na przełomie IX i VIII w., spowodowało wiele przeobrażeń w kulturze helleńskiej i dało początek nowym zjawiskom. Powszechnie wiadomo o wpływie kultu Dionizosa na genezę tragedii i komedii. Nurty dionizyjskie są obecne w myśli filozoficznej i różnych gatunkach i odmianach literackich. Ten kult odegrał także wielką rolę w życiu szerokich warstw ludu wiejskiego. Hołd oddawano bogu nie tylko podczas oficjalnych uroczystości państwowych. Jego imię przyzywano w sytuacjach prostych, codziennych, pozbawionych świątecznej oprawy i oficjalnych rytuałów. Mogła to być chwila pożegnania przyjaciela, tak jak ta, którą przedstawił Longos w swoim romansie *Dafnis i Chloe*³⁰. Choć mamy tutaj do czynienia z fikcją literacką, nie można zaprzeczyć, że istnieje w utworze szereg realiów, autentycznych zachowań, oryginalnych powiedzeń ludzi prostych, żyjących na wsi. Autor przedstawia zatem moment odjazdu Dafnisa, któremu towarzysze wyprawili wspaniałą ucztę. Zanim jednak do niej przystąpili, strząsnęli kilka kropel wina na ziemię ku czci Dionizosa. Po zakończeniu biesiady pożegnali wsiadającego na okręt przyjaciela dionizyjskimi okrzykami: *iakche* i *eua* (*iakchantes kai euasantes*). Grecy widzieli zapewne w Dionizosie opiekuna podróżujących. Bóg wina sam wiedział doskonale, co znaczą dalekie wędrówki, podczas których spotykał się z nieczystością, niebezpieczeństwami, a nawet wrogością. Wyruszający w drogę mogli się zatem z nim identyfikować, licząc na jego pomoc i opiekę.

Nie mogło zabraknąć modlitw do Dionizosa podczas prac polnych, zwłaszcza w winnicy, przy zbieraniu winnych gron. Athenajos³¹ podaje, że na Rodos istniał pewien ciekawy zwyczaj. Otóż wieczorem, gdy zapełniły

²⁹ Por. J. Vrugt-Lentz, *Mnemos*, London 1962, s. 238.

³⁰ Longos III, 11.

³¹ Athen. V, 199a.

się winogronami wszystkie kosze, ustawiała się procesja złożona z 60 osób przebranych za satyrów. Przy dźwiękach aulosu pod przewodnictwem Sylena śpiewali oni pieśń (*melos*). Była to pieśń dziękczynna, wyrażająca podziękowanie za trud i obfite plony.

Dionizos był nie tylko bogiem wina i winnej latorośli. Opiekował się także drzewami owocowymi. W ogrodach i sadach wiejscy rolnicy ustawiali jego wizerunki, które miały zapewnić dobre zbiory. O tym, że wegetacja roślin hodowlanych stanowiła charakterystyczny przejaw opieki Dionizosa, świadczą określenia i epitety, jakimi nazywano boga: „pan ogrodów”, „przynoszący smaczne owoce”, „powodujący dojrzewanie owoców”. Dowiadujemy się także, że Dionizos był opiekunem zielonego zboża³² i figowca – zwłaszcza na Peloponezie i wyspie Naksos³³. W folklorze korynckim boga symbolizowała nie tylko winna latorośl, ale także sosna, z której wyrabiano jego podobizny.

Religia Dionizosa, której geneza tkwi w rejonach, określanych przez Greków mianem *barbarii*, okazała się niezwykle popularna w Helladzie, znalazła szeroki oddźwięk we wszystkich warstwach społecznych, przybierała różne formy i postaci, wywarła wielki wpływ na kulturę i folklor. Stefan Srebrny, zastanawiając się nad przyczyną tego wyjątkowego zjawiska stwierdza, że było ono możliwe „tylko na podłożu kultu takiego bóstwa, jak Dionizos, którego rysem najbardziej charakterystycznym jest szerokość, rozlewność, brak granic i rozgraniczeń, zmienność, wielokształtność, łączenie w sobie sprzeczności”³⁴.

3. Pieśni ku czci Artemidy

Niezwykłą popularnością w kulturze greckiej cieszyła się także Artemida (*Artemis*). Pierwotnie była dobrotliwą opiekunką świata roślinnego i zwierzęcego. Patronowała rzekom i źródłom leczniczym, szczytom górskim i błotnistym nizinom. Swą troską otaczała rolnicze zasiewy oraz trzodę domową, zwłaszcza konie. Opiekowała się rodzącymi matkami, młodymi chłopcami i dziewczętami. Na jej pomoc mogli liczyć narzeczeni, a także myśliwi, którzy stawiali ku jej czci kapliczki, umieszczali wizerunki na drzewach, a po udanych łowach składali w ofierze jako wotum dziękczynne głowę i skórę upolowanego zwierzęcia. Była istotą dobrą, niosącą pomoc każdemu. Tymi przymiotami Artemida ujmowała serce ludu greckiego. W folklorze dominował pozytywny wizerunek tej bogini, może nawet wbrew

³² Diodoros Sic. 4.4.2.

³³ Athen. III, 78c.

³⁴ S. Srebrny, *Dwa oblicza teatru ateńskiego*, [w:] *Teatr grecki...*, s. 102.

temu, co mówiła o niej literatura piękna, ukazująca ją często jako niedostępną dziewicę, zapamiętałą łowczynię, gniewną i okrutną siostrę Apollona, karzącą za pychę Oriona, Niobe, Koronis, Akteona:

Lud darzył ją szczególnym szacunkiem, czego wyrazem były m.in. obchodzone w różnych miejscowościach Grecji święta – Artemizja. Nie ulega wątpliwości, że podczas tych uroczystości wykonywano pieśni ku czci bogini. Te utwory, które starożytni komentatorzy określali mianem hymnu³⁵, posiadały własną nazwę gatunkową: *oupingoi*. Do naszych czasów niestety nie dotarły. W postaci mocno okrojonej i fragmentarycznej zachowały się natomiast pieśni wykonywane podczas innych obrzędów. Pochodzą one z różnych miast i regionów zamieszkiwanych przez Greków.

Jeden taki utwór wykonywano w Syrakuzach³⁶ w trakcie świąt, jakie ustanowiono na pamiątkę wojny domowej. Do szczęśliwego zakończenia walk miała przyczynić się Artemida, która swoją obecnością i perswazją nakłoniła wieśniaków do zaprzestania rozlewu krwi. Ci powodowani wdzięcznością przynosili bogini dary i wielbili ją radosnym śpiewem. Od tego momentu ustalił się doroczny obyczaj śpiewania takich pieśni. Ich prezentacja przybrała z biegiem czasu formę agonu – współzawodnictwa. Do rywalizacji stawały osoby zaopatrzone w skórzane torby, wypełnione mieszanką z wszelkich gatunków nasion i w buklaki z koziej skóry, w których znajdowało się wino. Dziś nie potrafimy wyjaśnić znaczenia tych rekwizytów, tak samo jak nie jesteśmy w stanie powiedzieć, w jakim celu zawodnicy zakładali na głowy rogi jelenie, a do rąk brali laski służące do polowania na zające, tzw. *lagobola*³⁷. Każdy uczestnik był ponadto uwieńczony girlandą i trzymał wielki bochen chleba, na którym znajdowały się wypieczone wizerunki dzikich zwierząt. Zwycięzca otrzymywał właśnie ów bochen chleba – bochen, który należał do pokonanego. Rytuał wymagał, by zwyciężeni opuścili miasto i udali się do okolicznych wsi i miejscowości celem zdobycia pożywienia. Wędrując od domu do domu, żebrali o datki. Gdy je otrzymali, wykonywali wesołe pieśni, w których znajdowało się błogosławieństwo dla hojnego gospodarza, udzielone w imieniu Artemidy. Zachowały się słowa tej pieśni. Oto one:

Przyjmij szczęśliwy los,
przyjmij zdrowie,
które przynosimy ci od bogini
za dary, jakie otrzymała od ciebie.

Początkowe wersy tej pieśni, zawierające życzenia szczęścia i zdrowia, wynikały z wiary starożytnych Greków w czarodziejską moc słowa. Słowo

³⁵ Zob. Pollux, *Onomasticon* I, 38.

³⁶ Arg. Theocr.

³⁷ Słowo to (w *sing. lagobolon*) może także oznaczać laskę pasterską.

może dokonywać cudów, może wywołać samo przez się, przez sam fakt mówienia pewne skutki na zewnątrz, zwłaszcza, jeżeli temu słowu towarzyszy łaska bóstwa. Wypowiedzenie błogosławieństwa nie było jednak aktem bezinteresownym. Następowало ono po uprzednim obdarowaniu przez gospodarza darami przybyszów, którzy chcieli identyfikować się z boginią i w jej imieniu sprowadzać dobro. Ostatni wers może odnosić się do samych obdarowanych. Pragnęli oni podkreślić, że ten, kto im składa dary, tym samym składa je Artemidzie. W ten – trzeba przyznać sprytny sposób – uzyskiwali to, o co prosili. Jeżeli bowiem gospodarzowi, któremu adresowano błogosławieństwo, zdarzyło się rzeczywiście jakieś szczęście, łączył je oczywiście przyczynowo z tymże błogosławieństwem, a jego autorów hojnie wynagradzał. Z cytowanego fragmentu poznajemy równocześnie nowe przymioty Artemidy, o których na ogół nie wspomina literatura piękna. Bogini jawi się jako dawczyni powodzenia i zdrowia.

Dziewiczą siostrę Apollona lud grecki czcił tańcem, któremu towarzyszyła muzyka i słowa pieśni. Akompaniament tworzyła melodia pochodząca z kastanietów (ta *krembala*), które w przeciwieństwie do instrumentów strunowych i dętych wydawały dźwięk przy uderzaniu korpusu przyrządu dłońmi i palcami. Opis tańca, związanego z kultem Artemidy, pozostawił nam Athenajos³⁸. Czerpał on z zaginionego dzieła Dikajarchosa z Messeny (IV w. przed Chr.) pt.: *Życie Hellady (Bios Hellados)*. Sycylijskie dziewczęta, wykonując taniec przy dźwiękach kastanietów, śpiewały następującą pieśń:

Serce nakazuje mi, Artemido, wypowiedzieć
miły hymn dla ciebie, o ile radowała cię kiedykolwiek
inna dziewia o złocistym blasku uderzająca
dłońmi kastaniety mające spiżowe boki.

Cytowany fragment stanowił zapewne początek hymnu. Świadczy o tym artystyczna inwokacja skierowana do Artemidy, od jakiej starożytni poeci zwykle zaczynali pieśni do bogów. Utwór wykonywano w czasach Dikajarchosa – jak już powiedzieliśmy – a więc w IV w. przed Chr. Mógł jednak pochodzić z okresu wcześniejszego, na co zdają się wskazywać pewne elementy archaiczne. System metryczny, jakim jest tzw. półheksametr składający się z 4 daktyli, a także charakterystyczna dla epiki homerowej forma eolskiego infinitiwu na *-menai* (w tekście: *hiemenai*) pozwalają przypuszczać, że mamy do czynienia z tekstem dawnym, sięgającym prawdopodobnie epoki archaicznej. Oczywiście przedstawione archaizmy mogły być także celową stylizacją, wprowadzoną przez późniejszych autorów prezentujących pieśń. W tym wypadku upoważnieni byłibyśmy do datowania hymnu najwyżej na wiek IV.

³⁸ Athen. XIV, 636d.

Treść utworu jest pozbawiona uczucia strachu, tak bardzo charakterystycznego literackim opowieściom o Artemidzie. Bezpośredni stosunek dziewcząt do bogini, ich wiara w to, że zechce ona wysłuchać ich modlitw, znalazły wyraz w dużej zażyłości, wręcz w przyjaźni z nią.

Nie zawsze folklor grecki oddawał Artemidzie cześć poprzez radosne tańce i śpiewy. Niekiedy częścią obrzędu było rozpalanie wielkich ognisk. Wieśniacy greccy tańczyli wokół nich i przez nie skakali. Możemy przypuszczać, że zwyczaj ten był pozostałością jakichś dawnych obrzędów, podczas których składano w ofierze bogini istoty ludzkie. Mitologiczna opowieść o Ifigenii, którą Grecy w Aulidzie chcieli złożyć Artemidzie, może świadczyć o pierwotnym charakterze tych ceremonii. Utrzymywały się one jeszcze w później starożytności, a więc wtedy, gdy chrześcijaństwo stało się już religią dominującą. Grecki teolog i egzegeta z V w. po Chr. Theodoretos³⁹ opowiada, że widział w pogańskich wioskach płonące stopy i ludzi przeskakujących przez nie. W obrzędach brali udział wszyscy mieszkańcy: dorośli mężczyźni, kobiety, dzieci, a nawet niemowlęta, które przenoszono przez płomień. Zwyczaj ten powtarzano każdego roku. Chrześcijański autor stwierdza, że był to swoisty rytuał, mający na celu oczyszczenie poprzez spalenie i zniszczenie szkodliwych sił, chorób czy nieszczęść. Nie mamy powodu, by nie przyjąć tego wyjaśnienia, zwłaszcza jeżeli przypomnimy sobie to, że starożytni Grecy uważali ogień nie tylko za *arche* – początek wszechrzeczy, lecz także za element oczyszczający, puryfikujący ludzi i przyrodę. Ogień pochłaniał zgubne pierwiastki – zarówno fizyczne, jak i duchowe – unieszkodliwiał zagrożenia, zapobiegał wojnom.

Ten oczyszczający ogień należało zabrać ze sobą do domu w postaci pochodni lub choćby żarzącego się węgielka. Płomyk greccy rolnicy umieszczali przed drzwiami domostwa. W trakcie tej czynności wypowiadali rytualną formułkę, którą Theodoretos przytacza za Hezychiosem, sławnym leksyko grafem – swoim rówieśnikiem. Oto słowa zaklęcia:

Władczyni Opis, ogień u drzwi!

Treść tej formuły wymaga wyjaśnienia. Określenie „władczyni Opis” oznacza Artemidę⁴⁰ bądź identyfikowaną i spokrewnioną z nią boginię Hekate. Kontekst wypowiedzi, który przypomina praktyki magiczne i wypowiedanie czarów, wskazuje raczej na tę drugą ewentualność. Hekate była bowiem boginią magii i czarów, jak również ciemności i zemsty. Grecy odczuwali

³⁹ Theodor. I, 540, Schulze (*II Księga Królewska* XVI, 3).

⁴⁰ Zob. Kallimachos, H. 3, 204; Macrobius, *Saturnalia* V, 21: „Alexander Aetolus poetaa egregius in libro qui inscribitur „Musae” refert quanto studio populus Ephesius dedicato templo Dianae curaverit praemiis propositis ut qui tunc erant poetae ingeniosissimi in deam carmina diversa componerunt. In his versibus Opis non comes Dianae sed ipsa Diana vocata est”.

lęk i respekt przed tą istotą tajemniczą, która strzegła bram Hadesu i rozkazywała Cerberowi. Możliwe, że kładąc ogień u drzwi swoich domów i wypowiadając zaklęcia, chcieli za pośrednictwem bogini unieszkodliwić czy też przepędzić wrogie moce i uchronić swoje gospodarstwo przed wszelkim złem.

4. Pieśni ku czci Apollona

Przedstawieni do tej pory **rolni** bogowie nie byli jedynymi niebianami, jakich czcił lud. Ważne miejsce w religii greckiej zajmował Apollo. Bóg – jak wiadomo – roztaczał swoją opiekę na szeregiem dziedzin życia ludzkiego. Utożsamiany ze słońcem wywierał dobroczynny wpływ na plony, ludzi i zwierzęta, udzielał sił życiowych, chronił przed zarazą, robactwem, pleśnią, wędnięciem roślin. Wiadomo przecież, że bez słońca nie ma życia. Apollo opiekował się zatem rolnictwem i trzodą. Możemy przypuszczać, że lud grecki wielbił go w sposób szczególny od najdawniejszych czasów. Ten specjalny kult wynikał nie tylko z rolniczych atrybutów syna Dzeusa i Latony. Do charakterystycznych jego przejawów należała także muzyka i taniec, bez których nie można zrozumieć obrzędów i świąt Grecji starożytnej. Apollo był obecny w życiu ludu niejako na co dzień i od święta, podczas pracy i w chwilach odpoczynku. Ta obecność uzewnętrzniała się w pieśniach, które lud poświęcał wyłącznie jemu i które nucił, śpiewał i tańczył w różnych sytuacjach. Niestety, żaden z tych utworów nie dotarł do naszych czasów. Ludowa twórczość poświęcona Apollonowi całkowicie przepadła, została zupełnie wyparta przez zawodową poezję. Na pewno jednak istniała, rozwijała się bujnie w czasach niezwykle odległych, zanim powstały poematy *Iliada* i *Odyseja*. Zaświadcza o tym Homer, który opowiada o tym, jak Achajowie pewnego razu spędzili cały dzień na pieśniach, gdyż⁴¹:

chcieli
łaskę śpiewaniem odzyskać zdalekacelnego Łucznika.
Hymn więc zawiedli mu piękny, a bóg ich słuchał z radością⁴².

Pieśń ku czci Apollona jawi się jako jedna z najwcześniejszych form poetyckich. Nie ulega wątpliwości, że istniała już w okresie tzw. **ciemnych wieków**. Na podstawie cytowanej wzmianki u Homera możemy przypuszczać, że bardzo popularne były odmiany ludowe tych pieśni. Żyły one w pamięci ludu, podawano je z ust do ust, wykonywano podczas różnych uroczystości.

⁴¹ *Il.* I, 475 i n.

⁴² Tłum. I. Wieniewski.

Zwraca uwagę termin *paieon*, jakim autor *Iliady* określa hymn śpiewany przez Achajów ku czci Apollona. Jest to epicka forma wyrazu *paian* (*pean*), słowa, które stało się niebawem technicznym terminem na oznaczenie literackiej pieśni chóralnej, błagalnej, triumfalnej, uroczystej zwróconej do Apollona, Artemidy i innych bogów. Nie znamy etymologii tego słowa. Według najbardziej prawdopodobnej hipotezy nazwa wywodzi się z okrzyku – refrenu *ie Paian!*⁴³, wypowiedzanego podczas uroczystości kultowych. To przypuszczenie nie stałoby w sprzeczności z założeniem o ludowej genezie pieśni. Badania najstarszych cywilizacji dowodzą bowiem, że u ludów prymitywnych, rolniczych na uroczystościach kultowo-religijnych obok tańca i muzyki także aspekt werbalny musiał znaleźć swoje miejsce. Dlatego też i w początkach greckiej poezji rytualne okrzyki, zaklęcia, zwroty odegrały znaczącą rolę w kształtowaniu się nazewnictwa literackich gatunków. Termin *pean* oznaczałby zatem utwór zarówno w jego odmianie ludowej, jak i literackiej, co stanowi pewien ewenement, zważywszy, że zazwyczaj istniała oddzielna nazwa dla pieśni stworzonej przez profesjonalistę, jak i jej wersji zrodzonej przez folklor.

Niekiedy sami autorzy pragnąc zachować różnorodność terminologiczną, nadawali nazwy swoim utworom – nazwy zupełnie inne od powszechnie przyjętych. Tak postąpiła żyjąca pod koniec VI w. przed Chr. poetka z Argos – Telesilla, która wprowadziła nowy termin na określenie hymnu ku czci Apollona⁴⁴. Autorka, znana ze swego nabożeństwa do opiekuna Muz, chciała prawdopodobnie nadać utworowi wielbiącego jej ukochanego boga nazwę bardziej dostojną, bardziej odpowiednią. Potrzebowała słowa, które by oznaczało coś więcej, aniżeli popularny *pean*. Znalazła je w słowie *ode philelias*, tzn. *pieśń słoneczna*, *pieśń kochająca słońce*. Nie wiemy nic o charakterze tej pieśni, jej budowie, okolicznościach wykonania. Możemy jedynie przypuszczać, że cechowała się ona wysokim kunsztem artystycznym, podobnie jak inne utwory Telesilli, którą starożytni zaliczali w poczet dziewięciu najwybitniejszych poetek, a jej imię uwiecznili w nazwie miary metrycznej *telesilleion*.

W jakim stopniu utwory sławiące Apollona autorstwa Telesilli i innych zawodowych poetów oddziaływały na folklor, nie wiemy. Nie dysponujemy odpowiednim materiałem porównawczym, gdyż – jak już powiedzieliśmy – nie zachowały się ludowe pieśni dedykowane temu bogu.

⁴³ Zob. na ten temat A. M. Komornicka, *op. cit.*, s. 28.

⁴⁴ Athen. XIV, 619a.

5. Pieśni ku czci Afrodyty

Łaskawiej los obszedł się z pieśniami śpiewanymi ku czci Afrodyty. Do naszych czasów dotarły przynajmniej trzy świadectwa antyczne, zawierające drobne strzępy utworów wykonywanych podczas uroczystości i zabaw, jakie greccy wieśniacy organizowali, by uczcić boginię miłości.

Zachowany fragment pochodzi ze Sparty. Cytuje go Plutarch w swym dialogu *Zagadnienia biesiadne*⁴⁵. Jeden z uczestników rozmowy, człowiek podeszły wiekiem stwierdza, że nie tylko młodym, żonatym mężczyznom sprawy miłosne leżą na sercu. Afrodyta nie unika i starszych, którzy modlą się do niej w hymnie:

Starość oddal precz, daleko
o, piękna Afrodyto!

Motyw strachu przed starością i tęsknota za miłością i miłostkami, z jakim spotykamy się w tym ustępie, ujawnia się także w literaturze pięknej. Zwłaszcza w poezji Mimnermosa i Anakreonta przewija się często myśl o krótkości życia, przemijaniu młodości i przykrew starości. Problemy te nurtowały nie tylko wielkich artystów słowa, lecz jak widzimy z przedstawionego fragmentu, stanowiły przedmiot troski również ludzi prostych. Z zachowanych utworów poznajemy światopogląd ludu greckiego. Ów światopogląd jest na pewno jednym z ważnych czynników kształtujących formę zewnętrzną i treść każdego utworu. Artyzm zależy nie tylko od pomysłu, konstrukcji, opisu, środków stylistycznych, ale również od sposobu patrzenia na świat. Badając twórczość ludową, przekonujemy się, że wieśniak grecki patrzył na świat niejednokrotnie podobnie jak człowiek współczesny, który także pragnie zachować zdrowie, sprawność cielesną i martwi się postępnymi procesami starzenia.

W folklorze greckim spotykamy się z motywem przemijania życia jeszcze raz. Zachowała się piosenka⁴⁶ rodem również ze Sparty, wykonywana przez trzy chóry, złożone ze starców, młodych mężczyzn i dzieci, dobranych stosownie do okresów życia człowieka. Chór starców intonował:

Niegdyś byliśmy wspaniałymi młodzieńcami.

Na to odpowiadali młodzieńcy:

My zaś takimi jesteśmy teraz – spójrzcie!

⁴⁵ Plutarch, *Quaest. Conv.* III, 6, 4.

⁴⁶ Plutarch, *Vit. Licurg.* 21.

Chór dzieci dodawał:

A my będziemy o wiele lepsi od was!

Formą kultu Afrodyty był taniec i śpiew. Lukian z Samosat wspomina⁴⁷ o pewnej uroczystości, podczas której Spartanie wykonywali pieśni zawierające zwrot do Afrodyty i Erosów, aby razem z nimi uczestniczyć w hulance i tańcu. Jedną z tych pieśni – śpiewano bowiem dwie pieśni – zawierała instrukcję, jak należy tańczyć:

Naprzód chłopcy, stawajcie
szerokie kroki i jeszcze lepiej
weselcie się!

Znamienne, że wszystkie cytowane fragmenty pieśni pochodzą ze Sparty. Tematyka tych utworów, jak i sam fakt ich istnienia są sprzeczne z powszechnie przyjętym obrazem życia mieszkańców Lacedemonu. Już w starożytności przylgnęła do Spartan opinia o ich surowym trybie życia, niechęci do luksusu i wszelkich uciech. Tymczasem zachowane świadectwa ukazują nam Spartę zupełnie inną. Jest to społeczeństwo nie odbiegające niczym od innych państw greckich – społeczeństwo otwarte na helleńskie obyczaje i kulturę. Trzeba przypomnieć, że w pewnym okresie historii Sparty jej rozwój nie różnił się w swych kierunkach i rozmiarach od tego, co działo się w innych wiodących ośrodkach świata greckiego. Proces ten trwał do VII w. przed Chr. W tym czasie powstają najlepsze spartańskie dzieła literackie – utwory Tyrtajosa i Alkmana, bujnie rozwija się sztuka lakońska, czego dowodem są odkrywane przez archeologów nie tylko w Sparcie, ale też poza granicami kraju piękne przedmioty z brązu: czary, krater, biżuteria. Możemy przypuszczać, że zachowane, ludowe utwory ku czci Afrodyty narodziły się w tym okresie. Były one znakiem tego, że w archaicznej Sparcie ceniono także inne wartości, aniżeli tylko męstwo bojowe.

Pieśni sławiące Afrodytę istniały już w epoce Homera, a może nawet w czasach jeszcze wcześniejszych. Były wśród nich utwory obszerne, komponowane przez zawodowych poetów. Autor *Odysei* odwołuje się do tej tradycji w osobie Demodoka, który podczas biesiady zorganizowanej przez Feaków dla Odyseusza podejmuje pieśń o miłości Aresa i Afrodyty. Opowiadał⁴⁸

jak to się pierwszy raz złączyli po kryjomu w domu Hefajsta, jak liczne dary jej złożył Ares i jak pohańbił łożnicę władcy Hefajsta. Lecz doniósł mu o tym Helios, który ich widział w uścisku miłosnym⁴⁹.

⁴⁷ Lukian, *Salt.* 1.

⁴⁸ *Odysej.* VIII, 266 i n.

⁴⁹ Tłum. J. Parandowski.

Dalej boski aoid śpiewał o podstępie kulawego Hefajstosa, który sporządził wokół łoża niewidzialne, złote sieci. Zamknęły one Afrodytę i Aresa w niedwuznacznej pozie. Zdradzony małżonek wezwał następnie wszystkich bogów, którzy zamiast wyrazić oburzenie, z zachwytem spoglądali na uwięzioną parę. Sytuacja, w jakiej znaleźli się kochankowie, najbardziej spodobała się Hermesowi, który sam chętnie ległby u boku złotej Afrodyty. Jak słusznie zauważył S. Stabryła, ta scena pełna frywolności „pozostaje do pewnego stopnia w sprzeczności z moralnym tonem całego poematu [...] klóci się z moralnym etosem poematu, z ogólną koncepcją bogów w *Odyseji*”⁵⁰. Prawdopodobnie Homer zaczerpnął ją od innego poety, by wpleść w tok opowieści o przygodach Odyseusza w państwie Feaków. Pieśń Demodoka mogła w swych początkach sięgać jakichś utworów ludowych, wykonywanych wraz z tańcem przy dźwiękach formingi. Zdaje się na to wskazywać grupa młodych tancerzy, którzy podjęli taniec (*orchethmos*), gdy aoid rozpoczął swoją pieśń. Taki taniec był – jak wiemy – nieodłącznym elementem pierwotnego folkloru greckiego.

Cała twórczość ludowa dotycząca Afrodyty, ta okrojona, która się zachowała, i ta ogromna, która przepadła i która często była inspiracją dla wielkich poetów, świadczy o randze tej bogini. Zachowane fragmenty mówią o jej charakterze, usposobieniu, gustach. Jawi się ona nie tylko jako symbol miłości i piękna. Patronuje wszystkiemu, co w życiu ludzkim jest urocze, ulotne i nietrwałe.

6. Pieśni ku czci Dzeusa

Z utworów ludowych zachowanych do naszych czasów czerpiemy wiele wiadomości o kulcie i wyobrażeniach Greków na temat bogów, stosunków pomiędzy nimi a ludźmi, a także o obrzędach i ceremoniach. Niestety te świadectwa, choć tak ważne i ciekawe, zawierają szereg niedopowiedzeń, w wielu wypadkach nie dają nam pełnego obrazu tego, jak greccy wieśniacy pojmowali boskość. Nie wiemy np., czy funkcja, jaką pełni ten czy inny bóg w danym utworze, jest jedyna, czy może występować on także w innych kontekstach, w innych ceremoniach, czy miał inne funkcje i przejawy działania. Z literatury pięknej wiemy, że ten sam bóg mógł pełnić różne funkcje, mógł występować w różnych sytuacjach. Folklor, jaki dotarł do naszych czasów, nie pozostawił nam jednakowych świadectw, na podstawie których moglibyśmy poznać zakres działania danego boga. Te uwagi można odnieść do Dzeusa. Poeci uznawali w nim najważniejszego boga, pod którego władzą znajdowało się niebo i błyskawice. Strzęp pieśni ludowej ukazuje nam go jako łaskawe

⁵⁰ S. Stabryła, *Śpiewaj mi Muzo*, Katowice 1986, s. 63.

bóstwo zsyłające deszcz na pola uprawne. Zachowała się ta oto modlitwa Ateńczyków, która urzekła cesarza Marka Aureliusza⁵¹ prostotą i szczerością:

Ześlij, ześlij, deszcz, drogi Dzeusie,
na pola Ateńczyków
i na równiny!

Jest to jedyny zachowany fragment z repertuaru pieśni ludowej, poświęcony królowi bogów. Z tekstów literackich wiemy jednak, że czczono Dzeusa jako opiekuna szczytów gór (*Akraios*) i wysokich drzew (*Endendros*). Dzeus patronował zawierany małżeństwom (*Gamelios*), chronił przybyszów i gości (*Ksenios*), opiekował się domem i zagrodą (*Hikesios*). Jego ołtarz znajdował się w każdym domu. Już na podstawie zachowanych tytułów i epitetów Dzeusa możemy przypuszczać, że jego ranga, funkcje i obszar działania w folklorze były znaczne. Bóg objawiał się mieszkańcom wiejskich osiedli w wielu postaciach, co z kolei musiało pociągać za sobą istnienie wielu form kultu i obrzędów. Tym towarzyszyły zawsze pieśni wielbiące boga, ale też i zawierające prośby o łaski i ochronę przed niebezpieczeństwami.

7. Inne pieśni

Do pieśni ludowych możemy zaliczyć nie tylko utwory związane ze środowiskiem wiejskim. Należą tu także formy wykonywane w innych sytuacjach, np. podczas zawodów sportowych. Powszechnie znana jest rola i znaczenie igrzysk sportowych w cywilizacji greckiej. Znani są wybitni poeci, którzy swymi pieśniami wieńczyli sukcesy zawodników⁵².

Obok tej wielkiej twórczości, jaka była wytworem nielicznych genialnych umysłów, istniały piosenki bezimienne, proste, śpiewane przez rozentuzjuszowanych kibiców, zawodników czy organizatorów zmagania. Te utwory musiały cechować się wielką różnorodnością, która wynikała z faktu, iż na igrzyska ściągali olbrzymie rzesze Greków, przybywających z najbardziej odległych zakątków świata helleńskiego. Każde miasto, państwo, kraina miała swoich reprezentantów, którzy przywozili ze sobą swoje obyczaje, swój folklor. Igrzyska były czasem spotkania owych różnorodności, które jednak nie

⁵¹ V, 7, 1.

⁵² Literacką pieśnią opiewającą zwycięstwo sportowe jest epinikion. Uprawiał je Simonides z Keos, Pindar z Teb i Bakchylides z Keos. Spośród innych gatunków dedykowanych triumfatorom sportowym należy wspomnieć enkomia, skolia, pieśni dedykacyjne, epigramy nagrobne. Zob. na ten temat: A. M. Komornicka, *op. cit.*, s. 80; eadem, *Poezja starożytnej Grecji*, Łódź 1987, s. 138–140.

przeszkadzały Grekom, wręcz przeciwnie, uświadamiały im ich jedność, przyczyniały się do manifestowania patriotyzmu i spójności narodowej. Jak to bywa w sporcie po dziś dzień wyrazem wspólnoty i braterstwa były także wspólne pieśni. Towarzyszyły one wszystkim uroczystościom, walkom, zmaganiom i innym rozrywkom.

Do naszych czasów te utwory, będące wyrazem autentycznego folkloru greckiego, w zasadzie nie dotarły. Zachowały się jedynie zwroty i pieśni, jakie wypowiadali heroldowie i sędziowie na otwarcie zawodów i po zakończeniu rywalizacji. Wypowiedzi te miały charakter kultowy; wygłaszane były w imieniu bóstwa, które roztaczało opiekę nad daną dyscypliną względnie patronowało określonej etapowi konkurencji.

Hermes – sprytny posłaniec bogów, wynalazca ćwiczeń gimnastycznych był przyzywany w chwili rozpoczęcia wyścigów biegaczy. Jako bóg dzierzący kaduceusz – laskę oplecioną dwoma węzami, która była oznaką jego władzy i symbolem pokoju, czuwał, by rywalizacja pomiędzy zawodnikami przebiegała uczciwie. Opis ceremonii startu i fragment pieśni, jaką w imieniu boga wygłaszał herold, zawdzięczamy dwom pisarzom: Maerisowi⁵³ żyjącemu na przełomie I i II w. po Chr. i cesarzowi Julianowi Apostacie (IV w. po Chr.)⁵⁴. Choć ci dwaj autorzy tworzyli w okresie później starożytności i opisywali współczesne sobie uroczystości sportowe, to jednak możemy założyć, że ich relacja jest wiarygodna także w odniesieniu do epok dawniejszych. By się o tym przekonać, wystarczy sięgnąć do *Iliady*, która pozostawiła nam pierwszy opis zmagania zawodników na równinie Skamandra. Jeżeli porównamy świadectwa – te najdawniejsze z tymi późniejszymi, to okaże się, że nie odbiegają one zasadniczo od siebie. Poszczególne dyscypliny sportowe nie zmieniały się poprzez wieki, rywalizowano w tych samych lub podobnych konkurencjach, odbywano te same czynności rytualne, wygłaszano te same formuły słowne.

Jak zatem wyglądało rozpoczęcie zawodów biegaczy?⁵⁵ Podobnie jak w czasach obecnych. Zawodnicy ustawiali się na liniach startu, które po grecku nazywały się *balbides*. Sędziowie rygorystycznie przestrzegali, by rywale stanęli równo na starcie i w tym samym czasie rozpoczęli wyścig. Przekroczenie przez któregoś z nich wyznaczonej linii przed określonym czasem powodowało dyskwalifikację. Zawodnicy zajmowali pozycję na starcie z chwilą, gdy herold wydał hasło:

Ustawić się na linii!

⁵³ Maeris 193, 4.

⁵⁴ Flavius Claudius Iulianus, *Caesares* 318.

⁵⁵ O przebiegu zawodów sportowych zob. J. Łanowski, *Święte igrzyska olimpijskie*, Poznań 2000, s. 115 i n.

Hasło to wyrażało się w eliptycznym okrzyku *balbida!* Według Maerisa było to słowo attyckie. W II w. po Chr. częściej stosowano termin *hyspleks*, który miał to samo znaczenie, jak wyraz wyżej wspomniany. Tuż przed startem herold wygłaszał pieśń, jaką miał skomponować sam Hermes:

Rozpoczyna się wyścig – zawody
 najpiękniejsze ze wszystkich. Czas
 już zacząć, a więc słuchajcie
 okrzyku waszego herolda!
 Postawcie nogę przy nodze na starcie!
 O zwycięstwo zatroszczy się Dzeus!

Pieśń ta świadczy o szczególnym związku sportu greckiego z kultem bogów. Zawodnicy rozpoczynali wyścig wysłuchawszy pieśni Hermesa, a więc niejako pragnęli uzyskać na starcie błogosławieństwo boga, któremu w biegu nikt nie mógł dorównać. Z kolei ukończenie rywalizacji, a zwłaszcza zwycięstwo, w ich przekonaniu było darem Dzeusa. Tak więc w imię boże rozpoczynali i kończyli agon.

Start był poprzedzony komendą: *Ruszajcie!* (*apite*). Gdy zawodnicy dotarli do mety, herold wygłaszał formułę tzw. **stopę** (*pous*)⁵⁶:

Koniec zawodów!

Po czym śpiewał następującą pieśń:

Kończy się agon, który jest
 panem wszystkich zawodów, czas
 wzywa już, by nie zwlekać.
 Słuchajcie trąby wojennej,
 młodzieńcy, weźcie oliwę,
 co żywo ją zabierzcie!

Oliwa, o której wspomina pieśń, mogła być nagrodą dla zwycięzcy. Zawodnicy namaszczała nią ciała przed i po agonie. W cytowanej pieśni zwraca uwagę także motyw trąby wojennej (*salpinks*), wzywającej młodzieńców do broni. Fakt ten można wytłumaczyć tym, że Grecy odczuwali silny związek między sportem a wojną. W ich przekonaniu sława, jaką zawodnicy zyskiwali w igrzyskach miała taką samą rangę, jak wyczyny bitewne, a trud zmagani na bieżni i stadionie wcale nie był mniejszy od znoju walki z wrogiem zewnętrznym.

⁵⁶ Lukian, *Demon. Vit.* 65.

Zachowane ludowe pieśni do bogów stanowią cenne źródło poznania greckiego folkloru, zwłaszcza jego religii. Źródła te, choć ważne, są jednak ubogie i wieloznaczne. Ich fragmentaryczność nie daje nam pełnego obrazu wierzeń, kultów, obrzędów, skazuje nas często na snucie mniej lub bardziej prawdopodobnych hipotez. Nie rozumiemy znaczenia pewnych czynności, nie potrafimy wyjaśnić sensu różnych elementów rytuału, z którymi nierozwalnie związane były pieśni. Wynika to również z faktu, że pieśni te były zawsze przytaczane w innych utworach jako przykład, ciekawostka czy sensacja. Cytujący je autor podawał zazwyczaj tylko nieliczne dane dotyczące okoliczności wykonania danej pieśni. Bywało również i tak, że nie zadawał sobie trudu wchodzenia w szczegóły i opisywania otoczenia i kontekstu, z jakimi utwór był związany. Musimy pamiętać o jeszcze jednej trudności. Otóż autorzy, przytaczający fragmenty pieśni ludowych, należeli zwykle do ówczesnej elity arystokratycznej i intelektualnej. Na sprawy wsi i życia ludzi prostych patrzyli ze swego punktu widzenia – wyższych warstw społecznych. Dlatego ich relacja nie zawsze mogła być zgodna z prawdą. Poza tym pochodzili z różnych epok. Nie brakowało wśród nich i chrześcijan, którzy po prostu mogli już nie rozumieć pewnych dawnych obrzędów, uroczystości czy rytuałów pogańskich. Pomimo tych zastrzeżeń badanie ludowych pieśni do bogów jest głęboko uzasadnione. Znajdują się wśród nich utwory niezwykle dawne, które, choć stylizowane przez późniejszych autorów, mogły w swych początkach sięgać epok przedhomerowych. Nie wykluczone, że niektóre z nich mogły być podobne, a nawet identyczne z tymi, które wykonywano wiele stuleci wcześniej. Działo się tak dlatego, że pieśni do bogów, które są w dużej mierze utworami obrzędowymi, religijnymi, musiały być śpiewane w stałej formie, nie mogły podlegać dowolnym zmianom. Wykonywano je w ścisłym związku z obrzędami, które również należą do najbardziej tradycyjnie nastawionych dziedzin życia społecznego. Pieśni tak dostojne i ważne Grecy – rzecz jasna – zapamiętywali dokładnie. Oczywiście mogły zdarzyć się pewne różnice w tekstach – mniejsze lub większe, wynikające z nieporozumienia. Na czym polegały te różnice, kiedy zaistniały, jak wreszcie wyglądał pierwotny, oryginalny kształt danej pieśni? Rozpatrzenie tych pytań jest trudne, odpowiedzi opierają się prawie wyłącznie na hipotezach.

Robert K. ZAWADZKI

FOLK-SONGS AND PHRASES TO GODS

(Summary)

The Greeks had their folk-songs. Among them, the songs to gods are of particular interest. We possess only meagre fragments of the songs involved, and our knowledge of what songs were involved is itself incomplete. All folk-songs to gods seem religious in origin and were composed by obscure folk poets. Some of these songs composed on special occasions must have existed from very early times. The songs to gods were sometimes loosely attributed to well-known poets like Homer, Archilochos, Arion. In our times we only have fragments of songs to Demeter, Dionysus, Artemis, Apollo, Aphrodite and Zeus. The songs contain usually prayers to the gods. They assume sometimes a form of magic formulas.