

MAGDALENA JARCZYK

Polska – Poland

WYBRANE ASPEKTY MITU  
W *HYMNIE HOMERYCKIM DO HERMESA*

ABSTRACT. Jarczyk Magdalena, Wybrane aspekty mitu w *Hymnie homeryckim do Hermesa* (*Homeric hymn to Hermes*: selected aspects).

The paper discusses how the major plot elements of the *Homeric Hymn to Hermes* (inventing the lyre, stealing Apollo's cattle and especially slaughtering it) tie in together to instruct the (male) youth on their prospective roles as responsible, cultured family supporting adults, warriors and members in their community's cults. It thus highlights the educational and paedagogical aspects of the myths featured in the poem's narrative part.

Keywords: *the Homeric hymn to Hermes*, invention of the lyre, music and paideia, the myth and the ritual, sacrifice.

Merkury, wnuku Atlanta wymowny  
Coś pierwszych ludzi obyczaj surowy  
zmiękczył przez zacnej palestry ćwiczenia  
I przez dar mowy!

WSTĘP

Celem niniejszej pracy<sup>1</sup> jest zaproponowanie interpretacji kilku wybranych aspektów mitu opowiedzianego w *Hymnie homeryckim do Hermesa*, interpretacji, według której najważniejsze są w tym poemacie motywy, spełniające – każdy na swój sposób – funkcje dydaktyczne. Napisałam ją z przekonaniem, że jest to ważny i ciekawy utwór, trochę może zaniedbywany<sup>2</sup>, a wart poddania szczegółowej analizie – zdecydowanie bardziej szczegółowej i przede wszystkim bardziej całościowej niż ta, na którą mogłam tu sobie pozwolić.

Homer i Hezjod, autorzy pierwszych spisanych dzieł epiki archaicznej, wyłaniają się z przedhistorycznej mgły jak monumentalne słupy Herakle-

---

<sup>1</sup>Niniejszy tekst powstał w 2006 roku jako praca licencjacka, napisana w Instytucie Filologii Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu pod kierunkiem dr Magdaleny Stuligrosz. Obecna wersja jest nieco zmieniona i uzupełniona.

<sup>2</sup>Cf. Clay (1989:3).

sa; przed nimi nie ma nic, po nich zaczyna się dla nas grecka literatura. Ich poematy przyćmiewają więc swoją wielkością inne wczesne utwory epickie, a w szczególności hymny zwane homeryckimi. Długo też traktowano tę pozycję wyłącznie jako wtórna wobec wielkich mistrzów<sup>3</sup> i przez to mało wartościową.

Tymczasem duże hymny homeryckie nie tylko odznaczają się wielkim urokiem i dowcipem, ale są również poważnymi utworami o treści teologicznej, niezastąpionymi w badaniu archaicznej religii greckiej<sup>4</sup>. Wielu uczonych<sup>5</sup> uważa przy tym *Hymn do Hermesa* za najtrudniejszy z nich; wynikałoby z tego, że najslabiej go rozumiemy i powinniśmy poświęcić mu w naszych badaniach wyjątkowo dużo uwagi.

Jenny Strauss Clay, autorka najważniejszych chyba w ostatnich latach prac na temat większych hymnów homeryckich, za błąd uważa próby analizowania ich tylko w kontekście epiki heroicznej. Nie tylko więc zestawia je często z *Teogonią*, ale też apeluje, byśmy traktowali duże hymny homeryckie jako odrębny, rządzący się własnymi prawami gatunek, wymagający może zarysowania we wczesnym eposie osobnego podrodzaju: hymnicznego obok heroicznego i teogonicznego<sup>6</sup>. Nie podejmuję tu dyskusji z tą opinią; próbuję jednak zasugerować inne rozwiązanie, podobne, choć nie identyczne: spojrzenie na ten utwór jak na epos przede wszystkim dydaktyczny.

Dydaktyczna, bo propagandowa, jest już wysuwana przez Clay teologiczna funkcja hymnów, w tym *Hymnu do Hermesa*. Temat ten został przez nią opracowany tak szczegółowo (dla wszystkich większych hymnów)<sup>7</sup>, że rozwinęłam tylko jeden jego ważny aspekt, kwestię aitiologii obrzędów ofiarnych. Nasze rozumienie *Hymnu do Hermesa* jako utworu dydaktycznego zostało jednak znacznie poszerzone przez odczytanie w nim bogatego przesłania wychowawczego, skierowanego do dojrzewającej młodzieży<sup>8</sup>. Naświetlam ten aspekt utworu, łącząc rezultaty badań Johnston z własnymi uwagami o dydaktyczno-wychowawczym

<sup>3</sup>Clay (1997: 498–499); Janko (1982: 12).

<sup>4</sup>Cf. przypis 122 poniżej.

<sup>5</sup>Johnston (2002: 109); Clay (1989: 144). Janko (1989: 2) zwraca dodatkowo uwagę na fakt, że tekst tego „trudnego” hymnu jest bardziej zepsuty niż innych. West (2003a: 12) formułuje podobną myśl w sposób całkowicie negatywny; według niego, *Hymn do Hermesa* wyróżnia się wśród innych hymnów homeryckich między innymi tym, że „jego język jest najmniej tradycyjny, przy czym zawiera wiele słów i wyrażeń późnych, a także wiele użytych pochopnie lub nieprecyzyjnie; jest to też hymn najmniej umiejętnie skonstruowany, charakteryzujący się licznymi niekonsekwencjami i zbędnymi powtórzeniami w narracji oraz nieopanowaniem przez poetę równego tempa odpowiedniego dla opowieści epickiej”. Naturalnie uważam, że jest to ocena zbyt surowa.

<sup>6</sup>Clay (1989: 267–270; 1997: 492 i 496).

<sup>7</sup>Jej książka *The Politics of Olympus. Form and Meaning in the Major Homeric Hymns* (Clay 1989) jest mu właściwie poświęcona w całości.

<sup>8</sup>Johnston (2002).

znaczeniu liry, której wynalezienie stanowi bardzo ważny element opowiedzianej w *Hymnie* historii.

Omawiając grecki tekst *Hymnu do Hermesa*, opieram się na kilku wydaniach: klasycznym już Allena, Hallidaya i Sikesa, nowszym Càssoli i zupełnie niedawnych Westa i Richardsona<sup>9</sup>.

Gończe Jowisza i bogów, rodzicu  
Lutni wygiętej! Chcę dziś śpiewać ciemie,  
Coś wszelką zdobycz skryć zręcznym fortelem  
Umiał w potrzebie.

## 1. WYNALAZEK HERMESA

W tym rozdziale przyglądam się bliżej wynalezionemu przez Hermesa instrumentowi, jego pozycji wśród innych greckich instrumentów strunowych i związanemu z nim nazewnictwu<sup>10</sup>. Następnie spróbuję określić jego miejsce w micie. Zatrzymam się też na chwilę przy jednym z jego epitetów, dotyczącym, jak sądzę, sposobu gry.

Zacznę od tekstu hymnu (ww. 41–51):

[Hermes] ...podrzucił do góry<sup>11</sup> górskiego zółwia, po czym wydrążył go dłutem z siwego żelaza. [...] Przyciął na miarę łodygi trzciny, przeprowadził je przez grzbiet i przez skorupę<sup>12</sup> zółwia i je umocował. Dalej naciągnął w swej przemyślności skórę wołową, wstawił ramiona i do obu ramion przymocował poprzeczkę. Naciągnął też siedem współbrzmiących strun z baraniego jelita...

Już ten krótki fragment budzi dużo wątpliwości badaczy. Nie wiemy na przykład, jak dokładnie rozumieć określenie strun jako „współbrzmiących” (σύμφωνοι)<sup>13</sup>, ani czemu właściwie służyły trzciny<sup>14</sup>. (W. Appel tłumaczy w. 47

<sup>9</sup>Allen, Halliday i Sikes (1936); Càssola (1992); West (2003a); Richardson (2010).

<sup>10</sup>Maas i Snyder (1989: 1–2 i *passim*) dzielą starogreckie instrumenty strunowe na trzy główne grupy: harfy (o strunach wyraźnie różnej długości), lutnie (o strunach w przybliżeniu równej długości, rozpiętych wzdłuż gryfu) i „liry” (o strunach w przybliżeniu równej długości, rozpiętych między poprzeczką a podstawkiem). Ta ostatnia grupa obejmuje u nich forminę, gitarę (lirę skrzynkową), lirę właściwą i barbitos. Dla uniknięcia nieporozumień słowa „lira” używać będą w sensie liry właściwej, natomiast „instrumenty z grupy liry” lub „typu liry” oznaczać będą dowolnie kitary, formingi itp.

<sup>11</sup>ἀναπηλίσσας, lekcja niepewna, ale Allen, Halliday i Sikes (1936: 283–284) zdecydowanie bronią jej przed emendacjami. Wyjątkowo nie korzystam tu z literackiego tłumaczenia Włodzimierza Appela, żeby uchwycić wszystkie szczegóły konstrukcji instrumentu.

<sup>12</sup>διὰ νότα διὰ ῥινόιο χελώνης. I to miejsce doczekało się bardzo licznych prób emendacji; kilka podają (i odrzucają) Allen, Halliday i Sikes (1936: 287). West (2003a: 116): λιθορρίνοιο.

<sup>13</sup>Problem ten szczegółowo omawia M. Kaimio (1974: 30–31).

<sup>14</sup>Krótki przegląd możliwych zastosowań łodygi trzciny, proponowanych przez różnych

„Przyciął więc trzciny na miarę i sprawił liry podstawek”, ale jest to jego własna interpretacja ich przeznaczenia, może słuszna, a może nie.) W każdym razie jedno jest pewne: chodzi o instrument strunowy z pudłem rezonansowym wykonanym ze skorupy żółwia, a więc o lirę<sup>15</sup>.

Jednak autor hymnu nazywa Hermesową zabawkę λύρα tylko raz (w w. 423), a i tam całe wyrażenie brzmi λύρη κιθαρίζειν. Poza tym na określenie instrumentu pojawiają się słowa φόρμιγξ (ww. 64 i 506), κιθαρίς (ww. 499, 509 i 516), χέλυς (ww. 153 i 242) i ἄθυρμα (w. 52; pozostałe wystąpienia χέλυς i ἄθυρμα odnoszą się do żółwia albo jego skorupy jeszcze przed jego śmiercią i przymusową przemianą ze zwierzęcia w instrument muzyczny). Czasownikiem oznaczającym grę na tej lirze jest zawsze κιθαρίζειν (ww. 423, 425, 433, 455, 475, 476, 510) albo jego złożenie ἐγκιθαρίζειν (w. 17). Skąd takie bogactwo i – bo nie da się tego ukryć – taka niekonsekwencja terminologii?

Χέλυς („żółw”) to jednoznaczny synonim liry, ale już κιθαρίς kojarzy się w pierwszym momencie z trochę innym instrumentem, kitarą. Jednak słowa φόρμιγξ i κιθαρίς to jedyne nazwy instrumentów strunowych, jakie spotykamy w *Iliadzie* i *Odysei*; Homer używa ich wymiennie i prawie na pewno nie ma na myśli ani liry „żółwiowej”, ani prawdziwej gitary, bo oba te instrumenty pojawiają się w Grecji dopiero około roku 700 p.n.e.<sup>16</sup> Jest to zresztą dopiero początek problemów z nazewnictwem; według Martina Westa<sup>17</sup> poeci w ogóle używają nazw φόρμιγξ, κιθαρίς i λύρα wymiennie co najmniej do IV wieku p.n.e.

A zatem, mimo iż mówiąc i pisząc dziś o lirze, kitarze i innych instrumentach, posługujemy się nazwami zaczerpniętymi ze starożytnej literatury, nie możemy brać wypowiedzi poetów na ich temat całkiem dosłownie, bo prowadziłoby to do terminologicznego chaosu. Potrzebne jest jakieś niezależne źródło informacji. Takim źródłem są dla nas przede wszystkim wyobrażenia plastyczne.

### 1.1. FORMINGA, KITARA, LIRA

Instrumenty strunowe typu liry pojawiają się w sztuce greckiej od czasów najdawniejszych; jeżeli uwzględnimy wyobrażenia kreteńskie, to najstarszym

badaczy, zamieszcza Hägg (1989:37).

<sup>15</sup>Hägg (1989: 44–48) przytacza w streszczeniu inną wersję mitu, w którym Hermes sporządza instrument strunowy ze skorupy żółwia. Jego bezpośrednim źródłem jest zachowany we fragmentach perski romans oparty najwyraźniej na romansie greckim *Metiochos i Partenope*, z którego także mamy fragment. Ponieważ autor perski nazywa ten instrument *barbať* („lirą” lub „harfą”), autor grecki napisał przypuszczalnie βάρβιτον lub βάρβιτος. Jednak zdaniem Hägga słowo to zostało najprawdopodobniej użyte jako synonim λύρα i nie należy się w nim dopatrywać prawdziwego barbitosu (który różni się od liry długością i kształtem ramion oraz niższym brzmieniem). W Sofoklesowych *Tropicielach* (np. w w. 312) instrument Hermesa nazywa się λύρα.

<sup>16</sup>Maas i Snyder (1989: 14).

<sup>17</sup>West (2003b: 65–66).

przykładem jest fresk z sarkofagu z Hagia Triada, datowany na XIV wiek p.n.e. Instrument wyobrażony na tym malowidle (przedstawiającym pochód, może pogrzebowy) ma stosunkowo małe, półksiężycowe pudło rezonansowe, niewiele grubsze od ramion, które wychodzą bezpośrednio z niego i wydają się być zrobione z tego samego co ono materiału<sup>18</sup>, a więc, jak sądzę, z drewna. Podobne instrumenty (o zaokrąglonej podstawie i ramionach stanowiących bezpośrednie przedłużenie korpusu, zwykle prostych i równoległych) występują też w sztuce mykeńskiej, w malarstwie geometrycznym oraz w okresie archaicznym i klasycznym. Ponieważ do ostatnich lat VIII w. p.n.e. jest to (nie licząc cykladzkich harf) jedyny grecki instrument strunowy poświadczony przez archeologię, M. Maas i J. M. Snyder utożsamiają go z Homerową formingą. Poeta nazywa ją przecież *γλαφυρή* („wydrążoną, pustą w środku” albo „zaokrągloną”) i wprowadza w kontekstach zbliżonych do scen znanych z malarstwa wazowego (między innymi w czasie uczt, agonu muzycznego, pochodu weselnego i – oczywiście – zespołowego tańca<sup>19</sup>).

Właściwa kitarra różni się od formingi przede wszystkim płaską podstawą i dużo większymi rozmiarami. Ramiona mają na ogół kształt znacznie bardziej wymyślny. Malarstwo wazowe sugeruje też, że mógł to być instrument wykonany o wiele staranniej, bardziej bogato zdobiony i bardziej kosztowny, ale trudno tu wyciągać ostateczne wnioski – wrażenie takie może dawać fakt, że rysunki kitar są w większości późniejsze niż formingi. Zdarzają się też instrumenty łączące w sobie cechy formingi (półokrągły spód) i kitar (wygięte ramiona ze słupkami, czasem dodatkowa poprzeczka w funkcji progu). Dla tych „mieszkańców” można by ewentualnie zarezerwować określenie „kitarra kołyskowa”, stosowane też czasem do starszego, prostszego instrumentu, który nazywam tu za Maas i Snyder „formingą”.

Oprócz wyglądu czy budowy instrumenty z grupy liry różnią się wyraźnie przeznaczeniem. Kitarra (przed 700 r. p.n.e. forminga) towarzyszy wyłącznie sytuacjom uroczystym, często religijnym. Grają na niej zawodowi kitarzyści, a przede wszystkim Apollon, dla którego kitarra stanowi obok łuku podstawowy atrybut, wręcz znak rozpoznawczy<sup>20</sup>. Z kolei lira to instrument znacznie bardziej nieformalny, nieprofesjonalny i ludzki. Jej najważniejsze konteksty (zwłaszcza w malarstwie okresu klasycznego, ale nie tylko) to sympozjon i szkoła<sup>21</sup>.

<sup>18</sup>Maas i Snyder (1989: 2–3). U tychże autorek (p. 16) reprodukcja odpowiedniego fragmentu fresku.

<sup>19</sup>Np. *Od.* 1, 154; 8, 248–380; 23, 133–147. Cf. też *H. Hom. Ap.* 514–519. Koncentrując się na świadectwach wewnątrztekstowych u Homera Allen, Halliday i Sikes (1936: 286) stwierdzają, że o budowie jego formingi nic nie wiemy. Maas i Snyder łączą więc ze sobą instrument bez nazwy i nazwę bez instrumentu, kierując się przekonaniem, że świat przedstawiony Homera wprawdzie może zawierać w sobie elementy zaczerpnięte z więcej niż jednej epoki, ale nie z późniejszej niż około 700 r. p.n.e.

<sup>20</sup>Więcej na ten temat w dalszej części.

<sup>21</sup>Do tych typowych kontekstów liry wrócę z kolei w rozdziale 2.

Jak już wspominałam, i lira, i kitarra wydają się stanowić pewną innowację w życiu Greków. Pojawiają się w ich świecie mniej więcej jednocześnie i zajmują ważne miejsce obok prostszej formingi, stopniowo ją wypierając. O ile jednak lira może być zupełnie nowym wynalazkiem (greckim czy zapożyczonym ze Wschodu – trudno powiedzieć), o tyle wydaje się, że kitarra, choć dużo większa i bardziej skomplikowana od formingi, od niej bezpośrednio pochodzi. Nie tylko widzimy ją w podobnych sytuacjach w sztuce i literaturze, ale jest też zbudowana na podobnej zasadzie co forminga / *kitharis*, tj. ma drewniany korpus przechodzący bezpośrednio w ramiona. Jednocześnie jednak tam, gdzie wchodzi w grę różnica między formingą a kitarą, powinniśmy chyba uznać słowo κίθαρις, jako homerowe, za odpowiednik tej pierwszej.

Nie zawsze jednak była to różnica istotna. Maas i Snyder<sup>22</sup> uważają, że od pojawienia się kitary w sztuce do momentu, gdy słowo κίθαρα na stałe weszło do języka greckiego, wypierając wcześniejsze określenia tego instrumentu, mogło upłynąć nawet dwieście lat. Te wcześniejsze nazwy to, według nich, właśnie κίθαρις i φόρμιγξ, które mogły w związku z tym oznaczać przez całą epokę archaiczną zarówno duży koncertowy instrument profesjonalisty, jak i zwykłą domową formingę. Musiały więc, jak sądzę, być takie okresy przejściowe (i takie przejściowe formy instrumentów, rzadko poświadczone w sztuce, ale jednak obecne), w których różnica się zacierała. Było to tym łatwiejsze, że czasownika κίθαρίζειν używano bez różnicy ze wszystkimi instrumentami typu liry. Został też po ty płynnym przejściu formingi w kitarę jeden ważny ślad. Przedstawię go teraz i pokażę jego związek z *Hymnem do Hermesa*.

## 1.2. PODARUNEK

Instrumenty muzyczne odgrywają ważną rolę w micie i kulcie. Jak syringę wiązano z Panem, a tympanon z Matką Bogów, tak też było dla Greków okresu klasycznego (i późniejszych wieków) oczywiste, że atrybutem Apollona jest kitarra. Ale u Homera instrument tego boga nazywa się oczywiście φόρμιγξ<sup>23</sup>. Z kolei w *Hymnie homeryckim do Apollona* (w. 131) nowo narodzony syn Leto rości sobie prawa do „miłej *kitharis* i wygiętego łuku”:

εἴη μοι κίθαρις τε φίλη καὶ καμπύλα τόξα.

Także w sztuce widzimy tego boga jeżeli nie z kitarą, to z formingą.

Bogiem muzyki nie jest natomiast Hermes. Tylko w *Hymnie do Hermesa* (i w innych wersjach tego samego mitu, jak w *Tropicielach*) odsłania się ten

<sup>22</sup> Maas i Snyder (1989: 31).

<sup>23</sup> Np. *Il.* 1, 603 albo 24, 63.

aspekt jego natury: tu syn Dzeusa i Mai wynajduje nie tylko lirę, ale i syringę, potrafi też zaimponować Apollonowi grą i śpiewem. Wprawdzie lira to nie kitarra, ale „grać na lirze” to też κίθαρίζειν, więc nie ulega wątpliwości, że młodszy bóg uzurpuje sobie kompetencje starszego. Naturalnie przywłaszczanie sobie cudzej własności to jego specjalność i przywilej, ale przecież nie o tym opowiada narracyjna część hymnu: Hermes nie kradnie tu liry Apollonowi, a wręcz przeciwnie, *daje mu ją w prezencie*. Zastanówmy się, jakiego rzędu jest to uzurpacja.

Są dwie możliwości. Albo Apollon, przyjmując od brata lirę, zna już forminę jako odrębny instrument, albo nie. Jeżeli zachodzi pierwsza z tych dwóch ewentualności, to Hermes narusza wprawdzie granice funkcjonalnego „terytorium” Apollona, ale nie rażąco. Jednocześnie jednak umniejsza to wartość dokonanego przez niego wynalazku; ile można zachwycać się lirą, kiedy się już ma forminę, a może nawet (zważywszy wspomniany powyżej ścisły związek między tymi dwoma instrumentami) prawdziwą kitarę?

Rzecz w tym, że Apollon właśnie się zachwyca (ww. 420–423):

Roześmiał się Fojbos Apollon  
Pelen radości, bo serce mu tony wdzięczne przejęły<sup>24</sup>  
Cudnym brzmieniem i słodka tęsknota go nagle opadła  
W sercu, zasłuchanego...

I dalej (ww. 436–445): „Rzecz, którąś stworzył, zaiste jest warta krów pięćdziesięciu”, „to dzieło cudowne”, „dar świetny”, „cudowne te dźwięki, a dotąd nieznanne”. Wreszcie (ww. 450–453):

Mimo żem Muz olimpijskich towarzyszę, którym wypada  
Dbać o płasy taneczne i pieśni tony wspaniałe,  
Również o śpiew rozgłośny i dźwięki powabne aulosów,  
Jednak niczym dotychczas tak bardzom się w sercu nie przejął...

Poważny bóg muzyki jest tak przejęty wynalazkiem małego spryciarza, że całą tę scenę i wątek interpretowano humorystycznie, jako żart wymierzony w Apollona<sup>25</sup>. Ponieważ można w tekście *Hymnu* znaleźć kilka prześmiew-

<sup>24</sup>Warto jednak podkreślić, że reakcja zasłuchanego boga nie musi być aż tak emocjonalna (i zbliżona do naszych dzisiejszych reakcji na piękną muzykę), jak to często sugerują przekłady. Apollon jest niewątpliwie pod wrażeniem, ale Kaimio (1974: 35) zauważa, że ogarniająca go „słodka tęsknota” (γλυκὸς ἕμερος) to zapewne nic innego, jak pragnienie zdobycia pięknego instrumentu dla siebie (cf. ἔπος ἀμήχανος w w. 434), a nie wywołana muzyką rzewność w sercu. Także *ἰωή* liry jest wprawdzie ἐρατή, ale nie tyle „przejmuje duszę uczuciem”, ile po prostu „zostaje usłyszana”. Cf. *Il.* 10, 139, gdzie Nestor budzi Odyseusza ze snu wołaniem i też *περὶ φρένας ἦλυθ’ ἰωή*.

<sup>25</sup>Tak np. Podbielski (2005: 182).



czych uwag pod adresem syna Leto (a głównie jego sztuki wieszczej<sup>26</sup>), jest to całkiem sensowna interpretacja. Z drugiej strony – jedyny instrument, którego znajomość Apollon tu potwierdza, to aulos. Mam też wrażenie, że daje się tu uchwycić, jak w scenach spotkania z żółwiem, jakaś poważniejsza nuta. Pod warstwą farsowego humoru leży ważny mit.

Za tą pierwszą możliwością (tj. za przypuszczeniem, że Apollon ma albo w każdym razie zna już forminę, mimo że jej nie wymienia) przemawiają jeszcze dwie okoliczności: po pierwsze, jak zaznaczyłam powyżej, forminga jest faktycznie starsza od liry w czasie „rzeczywistym”, historycznym. Po drugie niewykluczone, że tak samo jest w czasie mitycznym.

Czas mityczny<sup>27</sup> nie pokrywa się oczywiście z rzeczywistym i może nie obejmuje żadnych wydarzeń historycznych; może nawet nie płynie tak samo jak „zwykły” czas. Rozpatrywane „od wewnątrz”, tj. od strony swojego świata przedstawionego, wielkie dzieła najdawniejszej epiki greckiej układają się w innej kolejności niż ta, w której najprawdopodobniej powstały. Na początku był oczywiście... chaos. Dowiadujemy się o tym z *Teogonii* Hezjoda (w. 116), w której świat wyłania się z przedczasowej otchłani i stopniowo przybiera znajomy, uporządkowany kształt. Pokolenia bogów przychodzą i odchodzą, póki najwyższej władzy nie obejmie Dzeus, kładąc podwaliny pod kosmos, który znamy. Widziane w ten sposób dzieła Homera są późniejsze – ich świat przedstawiony daleki różni się od naszego (według Hezjoda zamieszkują go zresztą ludzie innej, wcześniejszej rasy), ale stosunki między bogami są już bardziej stabilne, a władza Dzeusa niepodważalna. Zdaniem J. S. Clay<sup>28</sup>, wydarzenia hymnów homeryckich rozgrywają się gdzieś pomiędzy tymi dwoma mitycznymi epokami. Należą do czasu, którego sens można streścić jako ostateczną konsolidację władzy Dzeusa oraz przydzielenie podlegającym mu bóstwom ich kosmicznych funkcji<sup>29</sup>.

<sup>26</sup> Cf. Podbielski (1963: 327–328 i 1966: 35).

<sup>27</sup> Czas mityczny, *illud tempus*, omawia obszerniej Clay (1989: 23–29), ze szczególnym uwzględnieniem gramatycznego „chaosu”, panującego w hymnachs homeryckich. I tak np. w pierwszych kilku wersach *Hymnu do Apollona* poeta w opisie tej samej sceny przeskakuje od czasu terażniejszego do aorystu i z powrotem, zahaczając po drodze i o *imperfectum*. Clay (1989: 27) pisze, że dokonany przez nią przegląd nietypowo użytych form czasów przeszłych w hymnachs „sugeruje uzus właściwy hymnom homeryckim i na ogół pomijany przez podręczniki gramatyki. Nie tyle sygnalizuje on pomieszanie czy niezrozumienie form różnych czasów gramatycznych, ile służy charakterystyce samych bogów. Ich działania, przywileje i epitety można nazwać beczasowymi – nie dlatego, żeby były poza czasem, tylko w tym sensie, że ich jednostkowe wystąpienia nie dają się odróżnić od ich wiecznych przejawień”. Według niej, nie mamy tu do czynienia ani z *praesens historicum* (obcym epice archaicznym), ani z aorystem gnomicznym jako takim, tylko z bardziej specyficznym zjawiskiem, typowym dla narracji mitycznej albo może dla epickiego hymnu archaicznego jako (pod)gatunku, najbardziej przypominającym przedgrecki injunktyw. Cf. Clay (1997: 494–495).

<sup>28</sup> Clay (1989: 15 i 1997: 499). Podobnie uważa Richardson (2010: 7).

<sup>29</sup> Cf. *Th.* 881–885: μάκαρες θεοί ... ὄτρυνον βασιλευέμεν ἠδὲ ἀνάσσειν ... Ζῆν ἀθανάτων ὁ δὲ τοῖσιν ἐν διεδάσσατο τιμὰς.



Można by zatem ewentualnie spróbować potraktować hymny homeryckie jako pewną spójną całość i pokusić się o chronologiczne ich uporządkowanie. Naturalnie *Hymn do Apollona* należałoby wtedy umiejscowić przed *Hymnem do Hermesa*, bo w tym pierwszym czytamy dopiero o przyjsciu Apollona na świat. Tymczasem jednak w tym samym hymnie (*Do Apollona* 514–515):

Poszli, a wiódł ich Dzeusa potomek, moczcz Apollon,  
W dłoniach swych dzierżąc forminę i grając na niej rozkosznie...

Ale i tak nie byłby to rozstrzygający argument po części dlatego, że czas mityczny, jak czas snów, rządzi się własnymi prawami i nie zawsze zachowuje się całkiem *logicznie*. Ale także dlatego, że poważne i szczegółowe potraktowanie hymnów jako logicznie spójnej wykładni chronologii mitów prowadzi do nieuniknionych sprzeczności: w *Hymnie do Apollona* (w. 200) Hermes „bawi się” już (παίζει; czyżby jako dziecko?) z Aressem na Olimpie, w *Hymnie do Hermesa* dopiero się rodzi.

Pozostaje chyba, mimo pewnych trudności, powrócić do drugiej z zasugerowanych wcześniej możliwości: lira Hermesa jest wynalazkiem zupełnie nowym i oryginalnym, wręcz przełomowym. Wbrew historii i archeologii, a trochę też wbrew przemożnej tradycji mitycznej, syn Dzeusa i Mai sporządza pierwszy na świecie instrument z grupy liry<sup>30</sup>, po czym wręcza go bratu, który dopiero dzięki temu staje się tym bogiem, którego znamy z innych źródeł: bogiem z formingą. Nic dziwnego, że ten niezwykle wyczyn – dookreślenie czy też uzupełnienie postaci Apollona, który bez tego pozostałby zaledwie „olimpijskich Muz towarzyszem” (ὀπηδός, nawet nie przewodnikiem) – pomaga Hermesowi uzyskać tak przez niego upragnioną część bogów i ludzi oraz miejsce na Olimpie. Brzmi to trochę paradoksalnie, ale kilka następných akapitów poświęcam obronie tej interpretacji.

Przede wszystkim terminologiczne zamieszanie w dziedzinie instrumentów strunowych nie kończy się na wymiennym stosowaniu słów κίθαρις i φόρμιγξ, a przez pewien czas κίθαρις, φόρμιγξ i κιθάρα. Mówiąc dziś o tych instrumentach,

<sup>30</sup>Wbrew tradycji nie tyle ze względu na konkurencyjne mity, czy raczej legendy, o wynalezieniu liry lub jakiegoś podobnego instrumentu przez inne postaci – Orfeusza, Terpandra – ile raczej dlatego, że trudno sobie wyobrazić taki okres w życiu Apollona, kiedy nie miał on jeszcze żadnego instrumentu strunowego, a Muzom towarzyszył wyłącznie jako śpiewak czy ewentualnie aulecista. Wzmiankę o wynalezieniu liry przez Orfeusza przekazuje Timoteos (*Pers.* 221–223). Z kolei u Pseudo-Plutarcha (*De mus.* 14, Stephanus 1135n.) Soterichos niemal mimochodem wyraża opinię, że kitarę (κίθάρα) wynalazł Apollon. Cf. też *Hymn do Delos* Kallimacha (253–254, gdzie Apollon λύρη ἐνεδήσατο χορδάς) i cytowany powyżej wers 131 *Hymnu homeryckiego do Apollona* (κίθαρις). Zupełnie inną wersję przekazuje Diodor Sycylijski (5, 75, 3, przekład własny): „Hermes wymyślił lirę zółwiową po rywalizacji Apollona z Marsjaszem, w której, jak powiadają, Apollon odniósł zwycięstwo, po czym było mu żal, że zbyt surowo ukarał pokonanego przeciwnika. Wyrwał wtedy struny z kitary i przez jakiś czas unikał gry na niej”.

grupujemy je razem pod wspólną nazwą liry dlatego, że tak samo robili starożytni. Napotkawszy więc w tekście słowo λύρα, nie wiemy jeszcze, o jaki instrument chodzi; może o lirę właściwą, może nie.

Oczywiście w *Hymnie do Hermesa* na lirę wskazuje nie tyle słowo λύρα, co sam opis konstrukcji instrumentu. Jednak Maas i Snyder<sup>31</sup> zauważają, że

[tak] jak słowem „lira” można zastąpić nazwę dowolnego instrumentu z rodziny liry, tak też przedstawienia ikonograficzne *chelys* często zastępują rysunek kitarę, a czasem rysunek innego instrumentu tego typu.

Autorki mają tu na myśli malowidła wazowe przedstawiające typowe sytuacje, na przykład mityczne. Skoro więc atrybutem Apollona jest w zasadzie kitarra albo forminga, a nie lira, ale mamy też pewną (skromniejszą) liczbę rysunków, na których bóg trzyma lirę, to należy ją wówczas rozumieć jako swego rodzaju atrybut zastępczy. Pierwotnie mogło to wynikać z faktu, że łatwiej namalować lirę niż kitarę, zwłaszcza na wazie czarnofigurowej, ale nie powinniśmy się dziwić, że zjawisko to przeniknęło też do tradycji literackiej, sprawiając, że związek Apollona z lirą stał się niewiele tylko słabszy od związku łączącego go z kitarą.

Poza tym warto sprawdzić, gdzie dokładnie występują w *Hymnie do Hermesa* wyrazy φόρμιγξ i κιθάρις (to jest te, które teoretycznie powinny oznaczać drewnianą formingę i które można by w związku z tym uznać za użyte nieprawidłowo). Stanowią one wprawdzie większość określeń liry (por. spis na początku tego rozdziału), ale wszystkie z wyjątkiem jednego pojawiają się już po wersach 464–495, w których instrument przechodzi na własność Apollona. Także na początku hymnu, w w. 64, użycie φόρμιγξ nie jest zapewne przypadkowe. Hermes najwyraźniej coś tu knuje: „tak więc śpiewał, lecz w sercu pragnął czegoś innego” (w. 62). Domyślam się, że już wtedy planował zdobyć sobie uznanie Apollona i to skojarzenie z tym bogiem, a nie tylko konieczność metryczna, podsunęło poecie słowo φόρμιγξ. A więc lira nie tylko zastępuje w *Hymnie* bardziej typową dla syna Leto formingę, ale też przejmuje miejscami jej nazwę – to znaczy przejmuje ją tam, gdzie występuje w swojej docelowej funkcji atrybutu Apollona, podczas gdy w charakterze wynalazku Hermesa jako takiego nazywa się χέλυσ albo λύρα.

Pozostaje paradoks polegający na tym, że bóg otrzymuje w darze coś, co – jak mogłoby się wydawać – od początku prawnie mu się należy. Na szczęście nie jest to odosobniony przypadek. J. Solomon<sup>32</sup> podaje trzy przykłady tego motywu w mitologii greckiej. W tych bardziej znanych Zeus otrzymuje pioruny od cyklopów, a Atena głowę Gorgony od Perseusza. W obu przypadkach ofiarodawca jest postacią w jakimś sensie pośledniejszą czy słabszą od przyjmującego dar boga, jak Hermes jest słabszy od Apollona.

<sup>31</sup> Maas i Snyder (1989: 81).

<sup>32</sup> Solomon (1994: 38).

Dostrzeżenie prawidłowości to jeszcze nie wyjaśnienie i faktycznie Solomom nie tłumaczy, co należy, jego zdaniem, rozumieć przez tego rodzaju dziwne podarunki. Ale może to przynajmniej oznaczać, że interpretacja, według której Hermes daje Apollonowi coś, bez czego Apollon nie byłby Apollonem (jak Dzeus nie byłby Dzeusem bez piorunów), to właściwy trop.

### 1.3. JAKA TOWARZYSZKA UCZTY?

Chciałabym teraz skupić się na jednym wersie tekstu (w. 31) i występującym w nim nietypowym epitecie liry. Hermes mówi do napotkanego pod drzwiami zółwia:

χαῖρε φῶν ἑρόεσσα χοροῖτῦπε δαιτὸς ἑταίρη

Witam cię, uczt towarzysko, co rytm przy tańcu wybijasz,  
kształtna...

Najwyraźniej wyobraża już sobie gotowy instrument, bo cóż by robił na uczcie żywy zółw? Δαιτὸς ἑταίρη to zatem tyle co lira<sup>33</sup>. Potwierdzają to także późniejsze określenia liry w utworze (ww. 478–480):

Śpiewaj pięknie, gdy weźmiesz do rąk towarzyszkę tę dźwięczną,  
Która, jak się należy, potrafi udatnie przemówić.  
Śmiało później ją ponieś na ucztę budzącą wesołość...

Także u Homera<sup>34</sup> „forminga dzwoni, którą bogowie uczynili druhną biesiadą” (ἦν ἄρα δαιτὶ θεοὶ ποίησαν ἑταίρην).

Kluczowe w tym wierszu hymnu jest jednak słowo χοροῖτύπος. Henryk Podbielski<sup>35</sup> najwyraźniej rozumie je rzeczownikowo: „Hermes zwraca się do zółwia jako do liry, nadając jej jednocześnie cechy antropomorficzne: pięknej towarzyszki uczt i uczestniczki chórów [...] Dzięki temu lira nabiera cech istoty ożywionej [...]”. Jest to oczywiście możliwa interpretacja: rytm można wybijać stopą, tańcząc albo przyglądając się występowi, a nawet grając na lirze. Jednocześnie jednak Podbielski cytuje ten wers w nieco innej lekcji. Odmienna jest nie tylko interpunkcja, ale i akcent – określenie liry brzmi tutaj χοροῖτυπος<sup>36</sup>:

χαῖρε φῶν ἑρόεσσα χοροῖτυπε δαιτὸς ἑταίρη.

<sup>33</sup> Cf. Damoulin (1992: 90) i Podbielski (1966: 41). Skojarzenie jest tak silne, że West (2003a: 146) poprawia Apollonowy zwrot do Hermesa z *πονεύμενε* (albo *πονεόμενε*) *δαιτὸς ἑταίρε* na *πονεύμενε* (*πονεόμενε*) *δαιτὸς ἑταίρην*, „zajęty towarzyszką ucztę”.

<sup>34</sup> *Od.* 17, 271.

<sup>35</sup> Podbielski (1966: 41).

<sup>36</sup> *χοροῖτῦπε codd.*, *χοροῖτυπε* Matthiae (1805). Allen, Halliday i Sikes (1936: 281) wracają do *χοροῖτῦπε*; z kolei Càssola (1992: 180) – do emendacji Matthiae.

Słowniki notują kilka znaczeń słowa χοροῦτος i dzielą je na dwie grupy zależnie od akcentu. Tu istotne są dwa znaczenia:

χοροῦτος, ὄν ἐρ. = χοροῦτος, ὄν *przypadujący w chóralnym tańcu ogólnie tańczący*  
 χοροῦτος, ὄν Ἐρ. for χοροῦτος, ὄν *beating the ground in the choral dance gener. dancing*

oraz

χοροῦτος, ὄν *uderzany przy chóralnym tańcu (o lirze)*  
 χοροῦτος, ὄν *played for or to the choral dance*<sup>37</sup>.

W dodatku Podbielski zdecydował się tu na lekcję χοροῦτε ze znaczeniem słownikowym χοροῦτε, a W. Appel na lekcję χοροῦτε z bardziej dwuznacznym odpowiednikiem „wybijający rytm przy tańcu”. Ponieważ nie sądzę, żebyśmy mieli do czynienia z wyobrażeniem upersonifikowanego instrumentu jako tańczącego, χοροῦτος musi tu oznaczać sposób gry na lirze, i to sposób typowy, ułatwiający skojarzenie, bo przecież nie pada wprost słowo φόρμιγξ ani żadna inna nazwa liry. Ale co to znaczy, że lira „wybija rytm przy tańcu” albo jest „uderzana przy chóralnym tańcu”, jak jakiś bęben?

Gra na lirze, a już zwłaszcza na gitarze, kojarzy nam się raczej z wirtuozerią, z precyzyjnym wydobywaniem dźwięków subtelnej melodii niż z prostym wybijaniem rytmu. Przecież marnotrawstwem byłoby ograniczenie roli tych kunsztownych instrumentów do rytmicznego brzdąkania. Nie zaszkodzi jednak ponownie przyjrzeć się wyobrażeniom ikonograficznym.

A wynika z nich, że na wszystkich instrumentach z grupy liry grało się przede wszystkim uderzając struny plektronem (κρέκειν, κρούειν), a dopiero w drugiej kolejności i rzadziej szarpiać struny palcami (ψάλλειν). Jest to prawidłowość tak silna, że na przykład Maas i Snyder<sup>38</sup> uznają *pektis* i *magadis* za instrumenty typu harfy, nie liry, właśnie dlatego, że grę na nich określa się zawsze jako ψάλλειν. Plektron trzymano w prawej ręce; lewa podtrzymywała instrument (w przypadku dużo cięższej gitary przy użyciu pasa) i stąd miała ograniczoną swobodę ruchów. W scenach gry widzimy ją po drugiej stronie strun, ukazaną w jednej z kilku pozycji, dających się sprowadzić do dwóch czynności: jak struny szarpie albo jak je przyciska (w *Hymnie homeryckim do Hermesa* plektron pojawia się już w w. 53 i potem jeszcze dwukrotnie).

Technikę gry omawiają między innymi West<sup>39</sup> i Maas i Snyder<sup>40</sup>. W pozycji najbardziej charakterystycznej muzyk grający na gitarze trzyma plektron dość daleko od strun, zwykle po tej samej stronie ciała co instrument (tj. po swo-

<sup>37</sup> *Słownik grecko-polski*, pod red. Z. Abramowiczówny, Warszawa 1958 i *LSJ svv.*

<sup>38</sup> Maas i Snyder (1989: 40).

<sup>39</sup> West (2003b: 79–85 – i gitara, i lira).

<sup>40</sup> Maas i Snyder (1989: 34 i 63 – gitara – i 92 – lira).

jej lewej) i albo na wysokości strun, albo trochę niżej, jakby właśnie skończył zamaszyste pociągnięcie plektronem po wszystkich albo kilku strunach. Inną typową pozycję, sugerującą jednak ten sam sposób gry, ilustruje Landels<sup>41</sup>: kitarzysta ma prawą rękę po swojej prawej stronie, zgiętą w łokciu; plektron trzyma wysoko i daleko od instrumentu. Pozycje przedstawiające grę na lirze (w odróżnieniu od sytuacji, w których ktoś lirę po prostu niesie, trzyma, podaje drugiej osobie itp.) są analogiczne, z poprawką na inny kąt, pod jakim zwykle trzymano instrument. Pisząc o lirze, Maas i Snyder<sup>42</sup> dodają jeszcze: „Mamy tylko pięć [na ponad sto] przedstawień, na których plektron dotyka strun, i żadne z nich [...] nie sugeruje, jakoby muzyk zarywał nim struny po jednej”. I to też jest oczywiście rodzaj interpretacji, bo przecież gdyby plektron faktycznie służył (między innymi) do zarywania pojedynczych strun, malarz nie musiałby zaznaczać tego w żadne szczególny sposób; mógłby liczyć na znajomość techniki gry u swoich klientów i pominąć taki szczegół. W każdym razie rzadkość tego rodzaju wyobrażeń daje do myślenia.

Zamaszyste przeciągnięcie plektronem po kilku (może po wszystkich) strunach „naraz” sprawiało, że zaczynały one brzmieć szybko jedna po drugiej, prawie równocześnie. Na odpowiednio strojonym instrumencie (takim jak nasza gitara) dałoby to akord. Wprawdzie Maas i Snyder<sup>43</sup> ostrzegają czytelnika, że uzyskiwany w ten sposób dźwięk nie musiał przypominać brzmienia instrumentów strunowych znanych nam z naszych czasów: „Grecy nie pozostawili nam żadnego systemu równoczesnych tonów” (tj. właśnie akordów). Ale przecież instrumenty strojono, istniały też rozbudowane teorie harmonii i „skal” (*tonoi*), oparte w pewnym stopniu na praktyce muzycznej<sup>44</sup>. Wprawdzie teorie te dotyczyły optymalnych interwałów między dźwiękami *następującymi po sobie*, a nie *brzmiącymi równocześnie*, ale powinniśmy się chyba domyślać, że lirę (i kitarę) też strojono do konkretnej harmonii<sup>45</sup>. Innymi słowy, dźwięk uzyskany przez szybkie przeciągnięcie plektronem po kilku strunach nie był może poprawnym akordem w sensie teorii muzyki nam współczesnej, ale musiał brzmieć harmonijnie w uszach Greków.

<sup>41</sup> Landels (2003: 72).

<sup>42</sup> Maas i Snyder (1989: 92 przypis 86).

<sup>43</sup> Maas i Snyder (1989: 200).

<sup>44</sup> Landels (2003: 53) uważa na przykład, że do ok. 450 roku p.n.e. każdy aulos miał swoją skalę, a chcąc zagrać coś w innej tonacji, muzyk musiał zmienić instrument.

<sup>45</sup> Niestety, nie możemy stwierdzić z całą pewnością, jak działał mechanizm strojeniowy i jak często trzeba było w związku z tym instrument dostrajać, ale niewykluczone, że bardzo często, nawet przed każdym występem albo i w trakcie (Maas i Snyder 1989: 94). Warto tu zwrócić uwagę na występujący w *Hymnie* zwrot *πλήκτρον ἐπειρήτιζε κατὰ μέλος* (albo *κατὰ μέρος*; w. 53, 419 i 501), bo czynność ta za każdym razem poprzedza kitarodyczny występ boga (dwa razy Hermes, raz Apollona) i może oznaczać po prostu strojenie. Càssola (1992) tłumaczy to *κατὰ μέλος* / *μέρος* „jedną [strunę] po drugiej”, podobnie Appel (2001) „kolejno”; ale już West (2003a) „w zestrojonej skali”. Także Kaimio (1974: 31–32) sądzi, że chodzi o strojenie.

W każdym razie był to głośny, może trochę brzękliwy akord (albo niby-akord), raczej rytmiczny niż melodyjny i nadający się doskonale właśnie do roli akompaniamentu do tańca. (Podobną rolę odgrywa gitara akustyczna na przykład w muzyce ludowej albo popularnej. Na niej też zresztą gra się raczej kostką niż palcami.) Także Arystofanesowe *τοφλαττοθρατ*<sup>46</sup> sugeruje ostre, prawie perkusyjne brzmienie kitary. Maas i Snyder<sup>47</sup> podsumowują:

Wydaje się oczywiste, że rytmiczny aspekt brzmienia liry był ogromnie ważny – można by wręcz argumentować, że ważniejszy od ewentualnej funkcji melodycznej. Szybkie przeciągnięcie plektronem po strunach musiało dawać efekt niemal bębniący, stwarzając nie dającą się zignorować oprawę rytmiczną.

(Zgodnie z przyjętą przez autorki konwencją termin „lira” obejmuje tu nie tylko lirę właściwą, ale ogólnie instrumenty z tej grupy.)

Przyciskanie poszczególnych strun palcami lewej ręki mogło służyć ich wytłumianiu, tak, żeby wybrzmiały tylko niektóre, mimo że plektron przeszedł po wszystkich, albo może raczej zmniejszaniu długości struny faktycznie drgającej, co pozwalałoby wydobyć z instrumentu wyższe dźwięki. Jeśli natomiast chodzi o szarpanie (*ψάλλειν*) strun liry lub kitary palcami lewej ręki, dawałoby ono brzmienie cichsze od dźwięków uzyskanych za pomocą plektronu, być może bardziej odpowiednie do solowego występu kitarystycznego niż do akompaniamentu, czy to kitarodii czy tańca, w którym się przecież głośno tupie (też *χοροϊτύπειν!*). Dźwięków wydobywanych metodą *ψάλλειν* nie byłoby też pewnie słyhać w czasie *κρέκειν*, może więc te dwie techniki stosowano na zmianę<sup>48</sup>.

Nie wszyscy badacze zgadzają się z taką interpretacją ikonografii. Landels<sup>49</sup> na przykład nazywa opisany powyżej sposób gry (zamaszyste uderzenie prawą ręką przy jednoczesnym tłumieniu lub skracaniu niektórych strun lewą) „niezgrabnym” i uważa go za mało wiarygodny. Ale dla każdego instrumentu typu liry byłby to najbardziej odpowiedni sposób gry do tańca, a przecież gra do tańca to od czasów Homera jedno z podstawowych zastosowań formingi, liry i kitary.

Choć groźnym głosem straszył cię Apollo,  
 Żeś nie chciał oddać ukradzione woły,  
 Skradłszy mu kołczan, boga gniew zmienileś  
 W uśmiech wesoły.

<sup>46</sup>Ar. *Ran.* 1286, 1288 i *sqq.*; cf. Maas i Snyder (1989: 65).

<sup>47</sup>Maas i Snyder (1989: 200).

<sup>48</sup>Cf. West (2003b: 81–82).

<sup>49</sup>Landels (2003: 73).



## 2. MUZYKA ŁAGODZI OBYCZAJE

Ten rozdział poświęcam wychowawczym aspektom *Hymnu do Hermesa*. Omawiam pod tym kątem dwa najważniejsze wątki fabularne, liry i kradzieży bydła, oraz zajmuję się problemem sytuacji wykonawczej utworu. Pragnę pokazać, że te tak różne na pierwszy rzut oka zagadnienia nierozzerwalnie się ze sobą łączą<sup>50</sup>.

## 2.1. KUROTROFOS, ENAGONIOS, PROMACHOS

Słowo *kourotropos*, -ov oznaczające kogoś, kto żywi (karmi, ale też wychowuje) chłopców (czy to małe dzieci, czy młodzieńców), to przede wszystkim epitet bogiń i krain<sup>51</sup>, ale czczono pod tym przydomkiem także Hermesa<sup>52</sup>. W sensie „opiekuna małych chłopców” Hermes jest *kurotrophos* w stosunku do Asklepiosa, Dionizosa, Heraklesa i Dioskurów<sup>53</sup>; w sensie „wychowawcy młodzieży” zasłużył sobie na ten epitet przede wszystkim jako opiekun gimnazjonu.

Gimnazjon (albo metonimicznie palestra) to najważniejsza grecka instytucja oświatowo-wychowawcza. Z czasem palestra otwarła się na edukację w naszym dzisiejszym rozumieniu tego słowa, ale w epoce archaicznej nauczała jeszcze przede wszystkim sprawności fizycznej – oczywiście poprzez sport. Gimnazjony poświęcano bardzo różnym bóstwom (np. ateńskie Liceum Apollonowi, a Akademię herosowi Akademosowi), ale ich patronami byli przede wszystkim Herakles i właśnie Hermes, którego wizerunki i ołtarze stawiano tam od najdawniejszych czasów<sup>54</sup>. Miał też Hermes ćwiczenia gimnastyczne wynaleźć<sup>55</sup>.

Może się na pierwszy rzut oka wydawać, że ten aspekt boga nie bardzo pasuje do pozostałych. Mityczny *Gestalt* Hermesa jako bezczelnego, ale dającego się lubić kłamcy i złodzieja, choć barwny, jest jednak spójny. Syn Mai

<sup>50</sup> Główne punkty argumentacji w rozdziale 2 – przede wszystkim w podrozdziałach 2.1, 2.2 i 2.4 – zaczerpnęłam z artykułu S. I. Johnston (2002). Na jej pracy nie opiera się natomiast w ogóle podrozdział 2.5.

<sup>51</sup> Hery i Demeter: Burkert (2000: 184). Hekate: *Th.* 450. Ejrene: *Op.* 228 oraz *H. Orph.*, np. 12, 8. Artemidy: *D. S.* 5, 73, 6. Ge: Paus. 1, 22, 3. Afrodyty: *Hom. Epigr.* 12. Itaki: *Od.* 9, 27. Delos: Callim., *In Del.* 276. Przymiotnik ten występował też niezależnie jako imię bogini. Tak jest np. u Arystofanesa (*Thesm.* 295–300), gdzie przodownica chóru poleca kobietom modlić się do Demeter, Kore, Plutosa, Kalligenei, Kurotrophos, Charyt i... Hermesa.

<sup>52</sup> Whibley (1963: 310; non vidi).

<sup>53</sup> Johnston (2002: 116) zamieszcza krótki spis literackich nawiązań i zaznacza, że choć pochodzą one ze stosunkowo późnych tekstów, to znajdują poświadczenie w malarstwie wazowym już w VI w. p.n.e. Z późniejszych wyobrażeń plastycznych najsłynniejszy jest pochodzący z IV w. Hermes Praksytelesa, trzymający na ręku małego Dionizosa.

<sup>54</sup> Paus. 3, 24, 7 i 4, 32, 1.

<sup>55</sup> *D. S.* 5, 73, 3; cf. *Inscr. Gr.* 14.978.

patronuje nie tylko złodziejom i oszustom, ale też heroldom, posłańcom, kupcom i innym podróżnikom, a ponadto oratorom, politykom i w ogóle wszystkim, którzy żyją z praktycznego sprytu gdzieś na pograniczu prawa i uczciwości albo i już poza nim. We wszystkich tych funkcjach boga dominuje pojęcie ruchu i zmiany, zwłaszcza ruchu *przez* coś, na drugą stronę – przekraczania granic i łamania zasad<sup>56</sup>. Poza tym wszystkie te ludzkie zajęcia i czynności to przykłady ἐπαμοιβίμια ἔργα, przyznanych Hermesowi przez Dzeusa (w. 516) – albo coś zmienia właściciela, albo ktoś z kimś zamienia „słowa skrzydlate”. Nawet chthoniczny aspekt Hermesa jako Psychopomposa, do którego *Hymn* nawiązuje tylko aluzyjnie (ww. 572–573), pasuje do tej wizji – Hermes prowadzi dusze do miejsca ich przeznaczenia tak, jak prowadzi do domu zabłąkanych podróżnych i *prze*-prowadza je z jednego świata na drugi tak, jak sam *prze*-nika (ἀντιπορῆι, „włamuje się” – ww. 178 i 283) do cudzych domów. Ale jak się do tego wszystkiego ma sport, w którym ruch nie polega przecież na przechodzeniu z jednego miejsca czy stanu do drugiego?

Przede wszystkim warto pamiętać, że grecki sport nie był sztuką dla sztuki. Owszem, dawał okazję do zachwycania się pięknem i sprawnością młodego ciała i niewątpliwie można go było rozumieć w kategoriach estetycznych. Tak rozumiany sport jest jednak czymś bardziej statycznym, faktycznie zbliżającym się do dzieła sztuki. Hermesa natomiast sport interesuje – jak sądzę – jako dynamiczny proces rywalizacji, i to rywalizacji podlegających jego opiece chłopców i efebów.

Taka rywalizacja na pewno miała miejsce już w czasie ćwiczeń, ale w pełni objawiała się dopiero podczas igrzysk, do których te ćwiczenia przygotowywały. Nic więc dziwnego, że Hermes to także bóg patronujący zawodom. Pindar i inni nazywają go w tym jego aspekcie *Agonios* i *Enagonios*<sup>57</sup>, jakby analogicznie do jego epitetów podróżnych, *Hodios* i *Enodios*. Pozostawmy jednak przy edukacyjnym rozumieniu sportu: jeśli gimnazjon to szkoła, to igrzyska to egzamin, może nawet maturalny. Młodzi zawodnicy brali udział w agonie, żeby wykazać się siłą i sprawnością fizyczną, dlatego że to przede wszystkim siła i sprawność fizyczna (a w dalszej kolejności inne cechy, które kształcił gimnazjon, jak odwaga i niewrażliwość na ból) stanowiły w ich społeczności o dorosłości. Zwycięstwo w zawodach było tradycyjną przepustką do obywatelstwa. Chłopcy rywalizowali więc o status i prestiż nie tylko w grupie rówieśniczej, ale też – a może przede wszystkim – w grupie dorosłych mężczyzn, do której pragnęli awansować. Sport był w epoce archaicznej i klasycznej najbardziej naturalną drogą do takiego awansu.

<sup>56</sup>Cf. Kahn (1978; non vidi). Vernant (1996: 170) nazywa Hermesa „ruchliwym bogiem przemieszczania się, wymiany i przejść”.

<sup>57</sup>*Pyth.* 2, 10 (ἐναγώνιος Ἑρμῆς) i *Isthm.* 1, 60 (ἀγώνιος Ἑρμῆς). Ἐναγώνιος także u Arystofanesa (*Pl.* 1161) i Pausaniasza (5, 14, 9).

Hermes zatem jest patronem palestry właśnie jako Kurotrophos. I tu także, jak w innych swoich aspektach, *przeprowadza na drugą stronę* – niejako na drugą stronę życia, z dzieciństwa w dorosłość. Doskonale ilustruje to beocki mit przekazany przez Pauzanasza<sup>58</sup>, który tu przytoczę, bo uzupełni on tę mozaikę sportu, dorastania i Hermesa o jeden ważny składnik – wojnę:

Przydomek Promachos otrzymał zaś Hermes – jak mówią – dlatego, że po wylądowaniu floty Eretreńczyków z Eubei w Tanagrze poprowadził efebów do walki. Sam zaś, uzbrojony w zgrzebło i przybrawszy postać efeba, przysłużył się najbardziej do klęski Eubei.

## 2.2. JAK KALI ZABRAĆ KOMU KROWY...

W tym kontekście zastanawia brak w *Hymnie do Hermesa* jakiegokolwiek wzmianki o sporcie czy wychowaniu młodzieży, nie mówiąc już o wojnie. Allen, Halliday i Sikes<sup>59</sup>, skłonni datować hymn na VII w. p.n.e., może współcześnie z *Odyseją*, piszą o związku boga ze sportem, że „pominięto ten aspekt dlatego, że hymn został napisany, zanim zorganizowana atletyka zyskała w życiu Greków większe znaczenie”. Ale zanim się z tym pogodzimy, przyjrzyjmy się bliżej temu wątkowi mitu, który jest wojnie najbliższy – rozbojowi.

Prawda, że zbójcecka wyprawa Hermesa na krowy Apollona<sup>60</sup> jest jakby stylizowana – wszystko odbywa się po cichu i bez przemocy, a jeśli wierzyć Apollonowi, opisującemu swoją krzywdę starcowi w Onchestos (ww. 195–196), to nawet psy nie zaszczekały. Pasuje to do zręcznej i sprytnej natury Hermesa-złodzieja. Przemoc, a właściwie jej zapowiedź, pojawia się dopiero później, w ww. 254–259:

Malcze, który spoczywasz w kołysce, czym prędzej mi wyjaw  
Miejsce, gdzie krowy ukryłeś, bo spór nas czeka niepiękny.  
Chwyć cię bowiem i w otchłań mrocznego strąć Tartaru,  
W mrok straszliwy i nieprzebyty, skąd ani cię matka,  
Ani ojciec ku słońcu nie wróci, i wówczas pod ziemią  
Zgubę znajdziesz i będziesz przewodził wśród ludzi maleńkich.

Są to pierwsze słowa skierowane przez Apollona do Hermesa. Przez chwilę wygląda na to, że synowie Dzeusa się pobijają. Możemy sobie wyobrazić, jak

<sup>58</sup>9, 22, 2 (przeł. H. Podbielski). Pod nazwą „zgrzebło” ukrywa się *strigilis* (στλεγγίς).

<sup>59</sup>Allen, Halliday i Sikes (1936: 268). Jednak ci sami autorzy mają też trudności z wyodrębnieniem tematu *Hymnu* (ibid. 268). Johnston (2002: 110) odwrotnie, sądzi, że tekst *Hymnu* i atletyka uzupełniają się nawzajem – bo towarzyszący obrzędowi mit nie musi ich odzwierciedlać, może je właśnie uzupełniać.

<sup>60</sup>Albo ewentualnie pasione przez Apollona krowy Admeta. Ale przecież Hermes zagania je z Pierii, gdzie „szczęśliwi bogowie trzymali w zagrodach swe stada” (w. 71).

wobec perspektywy konfliktu na kosmiczną skalę wszystko wstrzymuje oddech. A więc jednak wojna – dobrze, że do niej nie doszło.

W istocie te dwa zjawiska, wojnę i kradzież bydła, łączy w kulturach ludów posługujących się językami indoeuropejskimi wspólna prehistoria i symbolika. W micie trudno je czasem od siebie odróżnić: B. Lincoln<sup>61</sup> podaje przykłady z *Rigwedy*, gdzie słowa *goṣāti*, *goṣuyudh* („wyprawa na bydło”) i *goṣu gam* („wyprawiać się na bydło”) używane są metonimicznie w sensie „wojna” i „iść na wojnę, walczyć”. Podobnie Nestor w *Iliadzie*<sup>62</sup> opowiada o wyprawie rabunkowej, w której wziął udział w młodości, jak o epizodzie z wojny między Pylos a Elidą. (Zauważmy, że był to jego chrzest bojowy.) Spośród innych greckich mitów o kradzieży lub uprowadzeniu bydła ważne są tutaj jeszcze dwie opowieści: o Odyseuszu i Cyklopie oraz o dziesiątej pracy Heraklesa. Heros miał sprowadzić do Argos stado Geriona, potwora zamieszkującego najdalsze krańce ziemi. Musiał się przy tym oczywiście wykazać dzielnością, nie obyło się też bez walki.

Przez tego typu historie prześwieca pewien wspólny schemat<sup>63</sup>. Można go w skrócie przedstawić następująco: młody bohater wyrusza na spotkanie z wrogiem – często potworem – stacza z nim zwycięską walkę i odchodzi z bogatym łupem, na który składa się zwykle stado bydła. Uwieńczona sukcesem wyprawa podnosi jego prestiż i zyskuje mu uznanie i szacunek, niezależnie od tego, czy jego zachowanie zostało sprowokowane (tak jest zwykle w moralizujących wersjach późniejszych), czy nie. Opierając się na badaniach Lincolna, Burkerta i innych, Johnston<sup>64</sup> zauważa, że i tu także chodzi o przejście z grupy dzieci do grupy dorosłych mężczyzn. Dla wędrownych ludów pasterskich, które osiedliły się w II tysiącleciu p.n.e. na Półwyspie Bałkańskim i dały początek cywilizacji greckiej, udana kradzież bydła musiała być dowodem męskiej sprawności i odwagi, pokazywała dobitnie, że młody człowiek da sobie radę w życiu, to jest będzie potrafił utrzymać rodzinę<sup>65</sup>. Mały Hermes sam jasno i wyraźnie mówi, że to właśnie jest jego celem (ww. 166–168):

<sup>61</sup> B. Lincoln (1981: 102–103; non vidi); źródło bezpośrednie: Johnston (2002: 112 n. 14) Cf. np. *RV* 8, 54, 7; 2, 2, 22; 2, 54, 4.

<sup>62</sup> 11, 669–761. Wymowę tego epizodu łągodzi fakt, że była to wyprawa odwetowa; w pierwotnym micie wcale tak być nie musiało.

<sup>63</sup> Lincoln (1976) analizuje go na podstawie mitów i legend nie tylko grecko-rzymskich, ale też indyjskich, irańskich i innych. Przykład rzymski stanowi historia o Herkulesie i Kakusie. Jednak o Hermesowej kradzieży krów Apollona Lincoln właściwie nie wspomina i to mimo wyraźnego podobieństwa między tym mitem a opowieścią o Kakusie. Propercjusz (*Eleg.* 4, 9, ww. 11–12) pisze przecież nawet, jak Kakus *Ne certa forent manifestae signa rapinae // aversos cauda traxit In antra boves*. I potwierdzają ten szczegół Wergiliusz (*Aen.* 8, 209–210), Liwiusz (1, 7, 5), Owidiusz (*Fasti* 1, 550) i Marcjalis (5, 65, 6).

<sup>64</sup> Johnston (2002: 112).

<sup>65</sup> Ponadto honor mężczyzny zależał wprost od jego zasobności w stada i umiejętności obrońnięcia ich przed napastnikami. Dotyczyło to także bogów: w *Odysei* (12, 382–383) Helios mówi

Sztuki dokonam, a ona ze wszystkich będzie najlepsza:  
zadbam szczególnie o moje, ale i twoje korzyści.  
Dosyć już z dala od bogów, bez czci i ofiar żyjemy...

Jak Nestor, wracający z wyprawy chłopak dołączał do grona pełnoprawnych członków społeczności – wojowników. Nie powinniśmy się chyba dziwić, jeśli jakiś ślad tego pradawnego obyczaju przetrwał – jeśli nie w praktyce, to w świadomości ludzkiej – do czasów historycznych. Jeszcze społeczeństwo homerowe składa się z wojowników; wspólnota polityczna archaicznej polis jest dalej wspólnotą hoplitów. Podobnie Hermes najwyraźniej chce sobie zbójceckim czynem wywalczyć miejsce w grupie metaforycznych „pełnoprawnych dorosłych obywateli” swojego świata – w gronie bogów olimpijskich. Pozostaje wyjaśnić jedno bardzo ważne, a właściwe temu mitowi, odstępstwo od zarysowanego powyżej schematu: bóg Apollon, któremu Hermes kradnie krowy, zupełnie nie przypomina ani Kakusa, ani Geriona, ani dzikiego Polifema...

Trudność tę rozwiązuje bliższe przyjrzenie się postaci Apollona w *Hymnie do Hermesa*. Wprawdzie zachowuje on tu, przez swoje groźby, pewne cechy przerażającego pramitycznego pierwowzoru rozmaitych Gerionów, Kakusów i cyklopów<sup>66</sup>, ale przede wszystkim wydaje się występować w roli typowego przedstawiciela grupy, do której Hermes aspiruje. Oto jego słowa (ww. 172–173):

Niedługo i ja, jak Apollon,  
Będę doznawał czci i udziały mieć będę w ofiarach.

Starszy bóg opływa nie tylko w zaszczyty, ale i bogactwa: jest właścicielem zasobnej świątyni (δῶμος, „siedziby”) i stada pięknych krow. Rysuje się tu kolejna opozycja między dwoma bogami: to już nie tylko konfrontacja młodszego brata ze starszym, ale też młodego chłopca z dorosłym mężczyzną o ustalonej pozycji. Można by więc pokusić się o zmodyfikowanie naszkicowanego powyżej schematu. Być może występuje on też w następującej formie: młody bohater (chłopak aspirujący do statusu mężczyzny) wyprawia się na rozbój i kradnie bydło ze stada, należącego tym razem nie do potwora czy groźnego olbrzyma,

---

o towarzyszach Odyseusza, którzy schwytali i zarżnęli najlepsze krowy z jego stada: „Jeśli mi za te krowy nie dadzą słusznej zapłaty, do Hadesu wnijdę i świecić będę umarłym”. Chyba nie z zemsty, bo dotknęłaby ona przecież całego świata, tylko właśnie z powodu doznanej hańby? Cf. Sowa (1984: 161–166).

<sup>66</sup>Chodzi o cytowane powyżej wersy 254–259. Harrell (1992: 319–320) pokazuje, jak mało te groźby przystają do faktycznej pozycji Apollona w panteonie bogów. Syn Leto naśladuje tu właściwie język Dzeusa, w podobnych słowach dającego podlegającym mu bogom do zrozumienia, gdzie jest ich miejsce (np. *Il.* 8, 12–16). Skojarzenia z pieśnią VIII *Iliady* budzić musiało nie tylko wyrażenie βαλὼν ἐς Τάρταρον ἠερόεντα (~ ἐλὼν ῥίψω ἐς Τάρταρον ἠερόεντα), ale i poprzedzające je οὐ κατὰ κόσμον.

tylko do jednego z dorosłych i cieszących się szacunkiem mężczyzn z jego własnej społeczności. Jeśli uda mu się tego dokonać, a następnie załagodzić konflikt, nie tylko dowiedzie swej dojrzałości, ale też zyska sobie przyjaciela i patrona w tym, kogo obrabował. Brzmi to paradoksalnie, ale nie takich rzeczy wymagano w zamierchłej starożytności od młodzieży stojącej na progu dorosłego życia<sup>67</sup>.

Na to, że taki obyczaj faktycznie kiedyś istniał, a przynajmniej znany był z mitu, wskazują dwa ślady. Jeden to przekazana przez Plutarcha<sup>68</sup> historia o pierwszym spotkaniu i początku przyjaźni Tezeusza z Pejritoosem. Tezeusz nabrał mianowicie sympatii i szacunku dla Tesalczyka po tym, jak ten wprowadził mu spod Maratonu stado bydła. Drugi ślad to przytaczane przez Johnston wyniki badań Campbella, Herzfelda i Haft<sup>69</sup>, donoszących o takim właśnie zwyczaju spotykanym do dzisiaj na Krecie i porównujących go między innymi z treścią *Hymnu do Hermesa*.

### 2.3. W POSZUKIWANIU KONTEKSTU WYKONAWCZEGO

Mam nadzieję, że udało mi się jak dotąd pokazać w tym rozdziale, że nocna wyprawa Hermesa, wokół której zbudowany jest cały hymn, pozostaje w ścisłym związku z opieką sprawowaną przez tego boga nad dorastaniem (męskiej) młodzieży greckiej. Byłoby więc jak najbardziej na miejscu, gdyby to właśnie młodzież miała najczęściej okazję z tym utworem obcować, w miarę możliwości w jakimś kontekście związanym z dorastaniem. Chciałabym więc teraz zająć się kwestią kontekstu wychowawczego naszego hymnu.

Jak wiele innych spraw z nim związanych, jest ona niejasna i sporna; praktycznie każdą próbę udzielenia odpowiedzi na to pytanie ktoś podważa. Po pierwsze więc powszechne jest traktowanie wszystkich hymnów ze zbioru „homeryckich” jako rapsodycznych *proimiów* do dłuższych recytacji epickich, prawdopodobnie eposu heroicznego<sup>70</sup>. Niektórzy badacze uważają jednak, że takiej funkcji nie mogły pełnić dłuższe hymny o rozbudowanej *pars*

<sup>67</sup>Burkert (1983: 83–92) odtwarza w przybliżeniu przebieg arkadyjskich obrzędów inicjacyjnych ku czci Dzeusa Likajosa, obejmujących m. in. wilkołactwo i ofiarę z człowieka (zapewne udawaną, nie faktyczną, ale uczestnicy musieli wierzyć w jej prawdziwość). W jakiejś formie rytuał ten przetrwał do czasów hellenistycznych. Ciekawe, że odbywał się w Arkadii, ojczyźnie Hermesa, w którym zresztą też można dopatrzeć się cech wilczych (cf. Càssola 1992: 161–162). Na temat bardziej już cywilizowanych ateńskich rytuałów przejścia epoki klasycznej cf. np. Bruit-Zaidman i Schmitt-Pantel (1999: 65–72).

<sup>68</sup>*Thest.* 30.

<sup>69</sup>Campbell (1964; non vidi), Herzfeld (1985; non vidi), Haft (1996, 27–48; non vidi). Źródło bezpośrednie: Johnston (2002: 113 n. 16).

<sup>70</sup>Np. West (2003a: 3). Krótkie podsumowanie dyskusji zamieszcza Podbielski (2005: 157–163); cf. też Clay (1997: 495–498).



*media*, właśnie ze względu na swoje rozmiary<sup>71</sup>, a na przykład Clay<sup>72</sup>, opierając się na dwóch różnych pieśniach Demodoka w *Odysei*, proponuje rozróżnienie między wykonaniem rapsodycznym dla hymnów krótkich jako typowych *prooimiów* i aoidycznym dla dłuższych jako samodzielnych kompozycji epickich. To pierwsze odbywałyby się publicznie na agorze lub w czasie święta religijnego, to drugie w wąskim gronie uczujących arystokratów. (Problemem długości większych hymnów w kontekście rapsodycznym nie musimy się chyba jednak przejmować; ponieważ recytacja całej *Iliady* mogła spokojnie zabrać trzy dni, jeśli nie więcej, czemu nie dopuścić do trzygodzinnego *prooimion*?)

Inna niewyjaśniona kwestia dotycząca hymnów homeryckich, w tym *Hymnu do Hermesa*, to pytanie o ich związek z kultem. Trudno nie tylko na nie odpowiedzieć, ale nawet je sformułować, przede wszystkim dlatego, że nie do końca rozumiemy dziś, co właściwie oznaczał dla Greków epoki archaicznej „kultowy charakter” utworu poetyckiego. Clay<sup>73</sup> na przykład uważa hymny homeryckie za „odległe od praktyki obrzędowej”, przyznając jednocześnie, że przynajmniej te krótkie mogły być wykonywane z okazji świąt religijnych, podczas gdy w tych dłuższych „opowieść, mimo że dotycząca wydarzeń z odległej mitycznej przeszłości, sprawi, że bogowie pojawią się przed słuchaczami, doprowadzi do ich epifanii poprzez relację z ich czynów”<sup>74</sup> (wydawałoby się, że trudno o coś bardziej obrzędowego). Podobnie podsumowuje konsensus filologów na temat hymnów homeryckich Podbielski<sup>75</sup>:

Dzisiaj podziela się na ogół wyważoną opinię E. Wünscha, który twierdził, że jakkolwiek nie może być mowy o ich ścisłym związku z właściwymi praktykami kultowymi, to jednak łączą się one z kultem w sposób pośredni o tyle, o ile zawierają pochwałę bóstwa i były wygłaszane z okazji jakichś uroczystości religijnych.

Jest to opinia może i wyważona, ale dziwna, bo co może być bardziej kultowe niż utwór chwający boga i w dodatku wykonywany w czasie uroczystości religijnych? Przypuszczam, że autorzy tego poglądu chcą przez to podkreślić, że mamy tu do czynienia z hymnami „literackimi”, nie „kultowymi” i nie

<sup>71</sup> Np. Allen, Halliday i Sikes (1936: xciv–xcv), Notopoulos (1962: 342), Appel (2001: 14).

<sup>72</sup> Clay (1997: 496–498). Cf. Demodokowe *prooimion* (*Od.* 8, 499: θεοῦ ἦρχετο), poprzedzające pieśń o czynach bohaterów pod Troją i jego „hymn właściwy” (*Od.* 8, 266–366). Jednak to właśnie ów hymn, pieśń „O miłości Aresa i uwieńczonej Afrodyty”, wykonany był publicznie, na zawodach, a heroiczny i poprzedzony przez *prooimion* „Koł trjojański” – w czasie prywatnej uczty. Czy gdyby *Odyseja* faktycznie odzwierciedlała tu aoidyczną prehistorię rapsodii, nie powinno być na odwrót?

<sup>73</sup> Clay (1997: 483 i 489).

<sup>74</sup> Clay (1997: 493). Clay zmagala się z paradoksem „kultowości” większych hymnów homeryckich już w swojej doskonałej wcześniejszej pracy im poświęconej (1989). Z jednej strony była skłonna uznać je za dzieła w zasadzie teologiczne (s. 267), z drugiej (s. 7) przypisywała im aoidyczne wykonanie podczas uczty („*dais*, czyli tego, co później nazywano *symposion*”).

<sup>75</sup> Podbielski (2005: 158).

kletycznymi. Hymny homeryckie rzeczywiście nie mają struktury modlitwy<sup>76</sup>; wyjąwszy zwyczajowe χαῖρε (do którego wrócę za chwilę), poeta może nie zwrócić się do bóstw ani razu, pozostając przez cały czas w obrębie *Er-stil*. Być może takie postawienie sprawy ma sugerować, że nawet jeśli wykonywano je w czasie uroczystości religijnych, to nie można ich było zaśpiewać ani wyrecytować wokół ołtarza, tuż przed złożeniem ofiary albo tuż po nim. Ale dlaczego nie<sup>77</sup>?

Przeciwno ścisłemu rozgraniczeniu między świeckością a świętością w greckiej poezji archaicznej ostro występuje García<sup>78</sup>. Uważa on, że każdy wczesny hymn można uznać za kletyczny, niezależnie od tego, czy zawiera apostrofę, czy nie. Rozstrzygająca jest nie tylko forma, ale też właśnie okoliczności wykonania oraz spełniana przez utwór funkcja (a więc nie cechy tekstu jako takiego). Podobnie jak Clay<sup>79</sup>, García uważa, że udane (technicznie dobre, a może dodatkowo potwierdzone pomyślnym znakiem wieszczym) wykonanie dużego hymnu homeryckiego pozwalało rapsodowi i słuchaczom doświadczyć epifanii bóstwa:

Hymny homeryckie sprowadzają obecność bóstwa po części poprzez wyniesienie jej do rangi wątku fabularnego; opowiadają o boskich odwiedzinach po to, żeby je zapewnić do celów obrzędowych. Jest to podstawowy *wewnętrzny* wskaźnik obrzędowego charakteru okazji ich wykonywania...

Epifania to rzeczywiście najważniejszy motyw wspólny dla wszystkich dużych hymnów<sup>80</sup>. W *Hymnie do Hermesa* reprezentowany jest on najslabiej, przy czym jedyne, czego świadkiem jest tu śmiertelnik, to kradzież krów. Jednak rapsod (czy inny wykonawca) prawie na pewno nie osiągał swojego celu automatycznie, mechanicznie „klepiąc” tekst; kluczowe znaczenie miało tu wykazanie się umiejętnościami i wiedzą o opiewanym bogu, bo to one dawały człowiekowi prawo spodziewać się, że ten zareaguje, w dodatku przychylnie. Tego rodzaju popis sztuki religijno-poetyckiej stanowiło nie tylko wyliczanie przy-

<sup>76</sup>Tzn. nie muszą zawierać takich elementów, jak imię boga w wołaczcu, formuła κλῆθί μου, inne imperatywy, powoływanie się na obustronne dobre relacje z bogiem w przeszłości czy rozbudowana prośba; cf. Podbielski (2005: 163).

<sup>77</sup>Jedna z udzielanych czasami odpowiedzi brzmi: „bo hymny homeryckie są śmieszne! Czy bogowie nie zasłużyli sobie na poważniejsze potraktowanie?” Johnston (2002: 109) rozprawia się z tym poglądem ironicznie, pisząc: „Wydawałoby się, że powinniśmy uznać, że grecki kult religijny nie sprawiał ludziom żadnej radości!” Przykładem harmonijnego powiązania niewybrednego humoru z praktyką religijną jest choćby związana z kultem Demeter ajschrologia.

<sup>78</sup>García (2002: 5–6). Przytaczane przeze mnie dalej w tym i następnym akapicie poglądy tego autora pochodzą z tego samego artykułu, s. 6, 9, 12, 21 i 33; cytaty s. 16, kursywa w oryginale. Także Richardson (2010: 8) uważa, że „jako natchnione przez bogów” hymny homeryckie mogą zbliżać swoich słuchaczy do boskiego świata.

<sup>79</sup>Cf. cytaty na poprzedniej stronie.

<sup>80</sup>Cf. Sowa (1984: 236–238).

domków bóstwa, ale przede wszystkim sama narracja, którą García porównuje pod względem funkcji do rozmiarowo skromniejszych *historiolae* z zaklęć magicznych, występując przeciwko kolejnemu tradycyjnemu rozróżnieniu (tj. obok podziału hymnów i innych utworów poetyckich na kultowe i literackie): rozróżnieniu między tekstem religijnym a magicznym<sup>81</sup>.

Analiza Garcíi każe też na nowo przyjrzeć się wspólnemu dla wielu hymnów<sup>82</sup>, tych dużych i tych najmniejszych, słowu  $\chi\alpha\iota\rho\epsilon$ . Jest to niewątpliwie pozdrowienie skierowane do bóstwa – ale na powitanie czy na pożegnanie? Jak łacińskie *salve* i *ave*,  $\chi\alpha\iota\rho\epsilon$  może wystąpić w każdej z tych dwóch sytuacji, choć na ogół w tej pierwszej. Tłumacze decydują się jednak zwykle oddać je albo dwuznacznie, jako „bądź pozdrowiony”, albo jednoznacznie jako „żegnaj”, zakładając jakby, że bóg był obecny przez cały czas recytacji, a teraz dopiero odchodzi. Według Garcíi jest oczywiście na odwrót: dopiero wzięty jako całość hymn stanowi (pośrednią, symboliczną) inwokację (*klesis*), której  $\chi\alpha\iota\rho\epsilon$  jest triumfalnym uwieńczeniem<sup>83</sup>. Zabiega się więc o obecność boga nie na czas wykonania hymnu, ale na czas tego, co będzie się działo później – zapewne jakichś uroczystości publicznych. Trudno się przy tym spodziewać uroczystości innych niż religijne, bo takich po prostu nie było<sup>84</sup>. W *polis* bogowie patronują wszystkim sprawom państwowym i ważnym wydarzeniom z życia społecznego i politycznego, otrzymują też przy takich okazjach ofiary.

A zatem jaka uroczystość, jakie wydarzenie publiczne byłoby idealnym tłem dla recytacji *Hymnu homeryckiego do Hermesa*? Coś młodzieżowego, związanego z dorastaniem? Obrzędy ku czci Hermesa? A może igrzyska sportowe? Na szczęście da się zaproponować takie rozwiązanie, które spełnia wszystkie te trzy warunki.

---

<sup>81</sup> Nie jest to bezpodstawne. Graf (1997: zwł. 196) podkreśla podobieństwo między modlitwami (w tym literackimi, poetyckimi modlitwami o formie zbliżonej do hymnu) magicznymi a religijnymi i dochodzi do wniosku, że to nie modlitwa – nie wypowiedane czy też śpiewane słowa – stanowią o różnicy pomiędzy obrzędem magicznym a niemagicznym. Także stosunek człowieka do bóstwa – na skali od wiernopoddanej pokory do władczego rozkazywania – nie jest jego zdaniem jednoznacznym kryterium. (*Historiola* to miniaturowa narracja, zwykle mityczna i w czasie przeszłym, nadająca zaklęciu moc zmieniania rzeczywistości, na przykład uzdrowienia chorego. Cf. Kotansky 1997: 112.)

<sup>82</sup> W *Hymnie do Hermesa* w. 579.

<sup>83</sup>  $\chi\alpha\iota\rho\epsilon$  to najwyraźniej odpowiednia reakcja ze strony śmiertelnika, który (sądzi, że) właśnie zobaczył boga. W hymnach homeryckich zwraca się tak Anchizes do Afrodyty (*Ven.* 92), kapitan kreteńskiego statku do Apollona (*Ap.* 466), Metanejra do Demeter (*Cer.* 213, trochę jakby za późno, zwłaszcza że bogini nie rozpoznała, ale cf. 189–190, gdzie królową ogarnęły „nabożny szacunek, cześć i zielony lęk”). Także J. Danielewicz (1976: 33) uważa, że  $\chi\alpha\iota\rho\epsilon$  to formuła „uroczystego pozdrowienia (raczej powitania niż pożegnania)”. Poza tym obok funkcji salutacyjnej  $\chi\alpha\iota\rho\epsilon$  służy wyrażeniu zachodzącej między bogiem a ludźmi relacji *xenia*, polegającej na wzajemnym darzeniu się i świadczeniu sobie *charis*. Cf. Danielewicz (1976: 33–34) i Race (1982: 8–10).

<sup>84</sup> Cf. np. Świderkówna (1994: 34).

## 2.4. HERMAJA

Właśnie Hermaja (Ἑρμαία) zaproponowała Johnston<sup>85</sup> jako rozwiązanie powyższej zagadki. Było to święto ku czci Hermesa obchodzone na przestrzeni kilku stuleci w wielu rejonach greckiego świata, połączone z igrzyskami. Uczestnikami zawodów byli παῖδες, νεανίσκοι, νέοι i ewentualnie ἔφηβοι, przy czym nazwy te wyraźnie rozumiano jako wyznaczające granice grup wiekowych. Można się domyślać, że dorosłym mężczyznom (ἄνδρες) nie wolno było brać udziału w przynajmniej niektórych Hermajach (według Ajschinesa nie mogli oni nawet być obecni, przy czym zasadę tę sankcjonowało ateńskie prawo<sup>86</sup>). Trudno stwierdzić z całą pewnością, jak daleko w przeszłość sięga tradycja tych uroczystości; pelleńskie w każdym razie już około 460 roku p.n.e. ściągały zawodników z całej Grecji<sup>87</sup>, co sugeruje, że zapoczątkowano je najpóźniej na przełomie VI i V wieku. Ponieważ odpowiada to w przybliżeniu datowaniu *Hymnu homeryckiego do Hermesa*<sup>88</sup>, niewykluczone, że na taką właśnie okazję – tę albo inną, podobną – go ułożono. Oczywiście Clay<sup>89</sup> słusznie podkreśla, że „nie ma przekonujących dowodów, które kazałyby łączyć *Hymn do Hermesa* z konkretną uroczystością”; możemy mówić tylko o atrakcyjnej hipotezie, nie o dowiedzionej prawdzie historycznej. Pozostanę przy tej teorii do końca rozdziału, proszę więc czytelnika, żeby do każdego zdania, w którym usłyszy ton nadmiernej pewności, wstawił „prawdopodobnie”, „może” albo inne słowo tego rodzaju.

Pozostaje zastanowić się, co słyszeli ci uczestniczący w Hermajach młodzi chłopcy z dobrych rodzin, kiedy recytowano *Hymn do Hermesa*. Nie bez znaczenia będzie tu oczywiście atmosfera igrzysk. Wydaje mi się, że w świetle tego, co napisałam powyżej o wychowawczej roli sportu, agonistyki i Hermesa, oraz tego, co wiemy na temat młodzieżowego charakteru Hermajów, możemy bezpiecznie przyjąć, że i te igrzyska pełniły funkcję inicjacyjną: mobilizowały młodzież do włożenia wysiłku w proces dorastania, dając okazję do zabłyśnięcia przed rówieśnikami i – choćby pośrednio, jeżeli faktycznie nie mieli tam wstępu – przed

<sup>85</sup> Johnston (2002: 116–117). Autorka podaje listę antycznych testimoniów dotyczących Hermajów, przeważnie inskrypcyjnych. Z tradycji rękopiśmiennej pochodzą tylko wzmianki u Platona (*Lys.* 206d), Ajschinesa (*in Tim.* 10) i Puzaniasza (8, 14, 10–11) oraz szereg nawiązań pośrednich do Hermajów w Pellene (m. in. Pind. *Nem.* 10, 44; *Ol.* 7, 86; *Ol.* 9, 98 ze scholiami).

<sup>86</sup> Aeschin. *In Tim.* 12. Najprawdopodobniej jednak przytaczany w tym miejscu tekst praw wstawił do mowy jakiś późniejszy wydawca antyczny; sam Ajschines wspomina tylko, że prawodawca „wydaje zalecenia w sprawie Muzejów w szkołach i Hermajów w palestrach”.

<sup>87</sup> Opiewani przez Pindara uczestnicy tych igrzysk, Diagoras i Efarmostos, pochodzili z Rodos i Opuntu; mowa też o zawodnikach z Argos. Cf. n. 84.

<sup>88</sup> Janko (1982: 142–143). Richardson (2010: 24) sądzi, że *Hymn do Hermesa* może pochodzić nawet dobrze sprzed roku 500 p.n.e., ze względu na to, że to w tym okresie malarstwo wazowe wskazuje jeszcze na związek syringi z Hermesem, a nie, jak w czasach późniejszych, z Panem.

<sup>89</sup> Clay (1989: 7).

dorosłymi. Słyszeli więc w *Hymnie* – i mieli słyszeć, o to chodziło – przede wszystkim jego aluzyjne nawiązanie do „próby wojownika”. Wątek ten był dodatkowo podkreślony przez fakt, że Hermesowa wyprawa zbójcka to w *Hymnie* jedyne wydarzenie ze świata bogów, którego świadkiem jest śmiertelnik, jedyna wewnątrztekstowa epifania. Musieli przy tym rozumieć tę zbójcką historię w tym właśnie przenośnym czy może symbolicznym sensie, bo gdyby wzięli ją dosłownie i wybrali się następnego dnia rano ukraść sąsiadom i zarznąć parę sztuk bydła, nie skorzystałyby na tym ani ich społeczność, ani oni sami – czasy się zmieniły i arystokratyczna młodzież nie musiała już dowodzić swej dojrzałości w ten brutalny sposób; to miejsce zajęły właśnie igrzyska. W każdym razie domyślam się, że dokonana przez małego boga kradzież była *ich* kradzieżą, że się jako z Hermesem utożsamiali. Jest w *Hymnie* wiele rozwiązań, które mogły temu sprzyjać: swobodny, miejscami mało przyzwoity humor, mimochodem jakby wprowadzane motywy sympotyczne<sup>90</sup>, a przede wszystkim charakterystyka Hermesa jako bezczelnego pyskacza, który podskakuje starszemu bratu i ani matki się nie boi, ani ojca, a w dodatku ani przez chwilę nie usiedzi spokojnie, tylko wciąż się gdzieś spieszy, zaabsorbowany nowym pomysłem.

Taka identyfikacja wymaga oczywiście popuszczenia wodzy wyobraźni: nowo narodzony Hermes to nie wyrosnięty nastolatek. Ale *zachowuje się* jak nastolatek – i to wystarczy. Càssola<sup>91</sup> zaznacza, że bogowie z reguły dojrzewają wcześniej. Za charakterystyczny przykład niech posłużą pierwsze słowa małego Apollona (*Do Apollona* 130–134):

Zaraz Fojbos Apollon do bogiń rzekł nieśmiertelnych:  
 „Miła kitarra i łuk wygięty niech do mnie należą,  
 będę też ludziom wieścił niechybne Dzeusowe zamysły”.  
 Mówiąc tak, dumnie kroczył po ziemi o szlakach rozległych  
 Feb długowłosy, celny z oddali...

Słysząc tu nie głos małego dziecka, tylko raczej właśnie zarozumiałego, pewnego siebie nastolatka, dającego wszystkim obecnym boginiom do zrozumienia, kto tu rządzi. Warto zauważyć, że Apollon zwraca się tak wyniośle do kobiet (nieśmiertelnych, ale jednak kobiet), podkreślając tym jakby, że nie jest już dzieckiem, skoro matka i inne boginie nie mają nad nim władzy. Podobny wydzwitek ma rozmowa Hermesa z Mają (ww. 154–183). A. Haft<sup>92</sup> sugeruje

<sup>90</sup>Ww. 54–56, 436, 453–454, 475–482. Wróć jeszcze do tego na samym końcu rozdziału.

<sup>91</sup>Càssola (1992: 518). Z innych przykładów zachowujących się po dorosłemu boskich dzieci można obok Apollona wymienić Atenę (która przyszła na świat w pełnej zbroi – *H. Hom.* 28, 4–9), Artemidę (która natychmiast po swoich narodzinach przyjęła poród własnej matki, pomagając w ten sposób ujrzeć światło dzienne bratu-bliźniakowi – *Bibl.* 1, 4, 1), Heraklesa (który „dzieckiem w kolebce” udusił dwa groźne węże) i ewentualnie Dzeusa (który jako niemowlę stworzył róg obfitości).

<sup>92</sup>Haft (1996: 33–34; non vidi). Źródło bezpośrednie: Johnston (2002: 114 n. 22).

wręcz, że Maja ma do odegrania tak znaczną rolę w hymnie (w porównaniu z innymi wersjami mitu o małym Hermesie) właśnie po to, żeby poeta mógł wyraźnie pokazać, jak syn wychodzi spod jej kurateli i, opuszczając świat kobiet, staje się mężczyzną.

Inna postać, której rola w *Hymnie* wykracza poza tę, którą przypisują jej pozostałe wersje mitu, to Apollon. Jak zauważyła Johnston<sup>93</sup>, z jego ust pada więcej słów niż z ust Hermesa, któremu ten hymn jest przecież poświęcony. Poeta kładzie duży nacisk na kontrast między braćmi, z których starszy jest wyraźnie uprzywilejowany i nie tylko staje się ofiarą występku młodszego, ale też stanowi dla niego inspirację i wzór do naśladowania: Hermes dlatego szuka swoich *timai* w funkcjach pasterza i opiekuna wyroczeni (a nie na przykład myśliwego czy żeglarza), że są to godności piastowane w *Hymnie* przez Apollona<sup>94</sup>.

Motyw rywalizacji między dwoma braćmi, z których młodszy wodzi starszego za nos – i to rywalizacji między innymi o pozycję w oczach ojca – jest oczywiście humorystyczny, między innymi dlatego, że sprowadza bogów „na ziemię”, do poziomu relacji panujących w każdej ludzkiej rodzinie. Być może sam w sobie ułatwiał słuchaczom, którzy też przecież mogli mieć większe i silniejsze od siebie starsze rodzeństwo, utożsamienie się z głównym bohaterem. Sądzę jednak, że kontrast między młodszym a starszym bratem schodził w ich odczuciu na dalszy plan wobec ostrzejszego i bliższego ich problemom na tym etapie życia kontrastu między nastolatkiem a dorosłym. Podobieństwa między ich położeniem a sytuacją Hermesa można mnożyć. Myślę, że w niepewności młodego bohatera, który z początku nie wie nawet, czy należy do rodu bogów, czy śmiertelników<sup>95</sup>, ale uparcie nie przestaje szukać dla siebie miejsca w świecie, mogli widzieć swoją własną niepewność i zagubienie nastolatków, którzy też nie przynależą nigdzie, bo dziećmi już nie są, a dorosłymi jeszcze nie. Jednocześnie złożoność relacji między Hermesem (który jeszcze szuka) i Apollonem (który już dawno znalazł) – złożoność, na którą składają się kłamstwo, krzywda, groźba<sup>96</sup>, odwoływanie się do autorytetu wszechwładnego ojca, wzajemne podarunki i wreszcie serdeczna przyjaźń – odzwierciedlała dwuznaczność napiętego stosunku, jaki łączył ich ze światem dorosłych. Dwuznaczność tę dobrze wyraża Johnston<sup>97</sup>:

<sup>93</sup> Johnston (2002: 119).

<sup>94</sup> Zapewne w tych samych kategoriach, tzn. jako emulację, powinniśmy rozumieć zainteresowanie Hermesa muzyką. Ale może nie lirą jako taką, jeżeli, jak próbowałam pokazać w rozdziale 1, do przyjsia Kylleńczyka na świat była ona zupełnie nieznaną. Dwuznaczność Hermesa jako opiekuna stad z jednej, a ich złodzieja z drugiej strony omawia Càssola (1992: 162).

<sup>95</sup> Clay (1989: 111–112).

<sup>96</sup> Możemy w tym miejscu spojrzeć na nią z innej strony. Brzmi ona bowiem „pod ziemią zgubę znajdziesz i będziesz przewodził wśród ludzi małych”, co można rozumieć „na zawsze zostaniesz dzieckiem! Nigdy nie dorośniesz!” Apollon jako dorosły ma moc zaprosić Hermesa do grona dorosłych bogów albo zabronić mu wstępu.

<sup>97</sup> Johnston (2002: 122).



Żeby dołączyć do dorosłych, chłopcy muszą zarazem rzucić im wyzwanie i ich przejednać; z kolei dorośli muszą utrzymać młodych w granicach jakiejś dyscypliny i jednocześnie dać im na tyle swobody, żeby mogli pokazać, ile są warci.

Tu chyba nic się nie zmieniło przez ostatnie dwa i pół tysiąca lat.

## 2.5. KSZTAŁCENIE DUSZY

Hermes nie tylko wynalazł lirę i oddał ją Apollonowi, ale też sam dwa razy próbował swoich sił w kitarodii (gra bez towarzyszącego jej śpiewu w hymnie się nie pojawia). Opis pierwszej z tych pieśni wypełniają wersy 55–61. Dotyczyła ona jego rodziców i zasobności rodzinnego domu. Drugą (ww. 427–433) zaśpiewał młody bóg

Sławiąc bogów wiecznie żyjących i mroczną tę ziemię,  
 Jak to najpierw powstał i jaki przypadł każdemu  
 Los. A z bogów wpierw Mnemozynę swą pieśnią wychwalał,  
 Muz rodzicielką, co Mai synowi była patronką.  
 Potem zaś podług starszeństwa, kolejno, wedle narodzin,  
 Niebian wieczyście żyjących prześwieitny Dzeusa potomek  
 Uczcił, śpiewając przy wtórze swej liry o świata powstaniu<sup>98</sup>.

Uderza szczegółowe sprawozdanie poety z treści tych dwóch „występów”, a przede wszystkim różnica między nimi. Niewątpliwie stanowią one istotny składnik hymnu i sporo miejsca poświęcono w literaturze ich interpretacji. Można na przykład potraktować pierwszą pieśń (piosenkę?) jako mało przyzwoity żart, zgodny chyba z duchem tej historii jako całości. Małe dziecko opiewa tu przecież potajemny i pozamałżeński związek swoich rodziców; czy powinniśmy się domyślać jakiegoś powiązania pomiędzy ich nocnymi schadzkami a sugestywnie zarysowaną zamożnością Mai<sup>99</sup>? Z kolei druga pieśń to już cała teogonia, a fakt, że bogowie opiewani są „wedle narodzin” (albo według starszeństwa, κατὰ πρέσβιυ), pozwala domyślać się, że na samym końcu miał Hermes okazję wspomnieć o sobie jako o najmłodszym z Olimpijczyków, podkreślając swoje ambicje czy wręcz pretensje.

Być może więc da się dostrzec w sekwencji tych dwóch pieśni pewien rozwój już z perspektywy tego, co mały Hermes ma do powiedzenia o swoim statusie:

<sup>98</sup>Nie wiem, czy rzeczywiście można znaleźć coś w tekście greckim o „świata powstaniu”; κατὰ κόσμων wydaje się znaczyć po prostu „porządnie, po kolei” (West) czy ewentualnie „umiejętnie, ładnie (Cassola), a τὰ πρῶτα w ὅς τὰ πρῶτα γέγοντο powinniśmy chyba raczej rozumieć okolicznikowo (podmiotem są θεοί i γαῖα). Jest to jednak dopuszczalna interpretacja całego fragmentu, bo nie ma powodu, by rozróżniać zbyt ostro między teogonią a kosmogonią.

<sup>99</sup>Tego rodzaju interpretację sugeruje Kerényi (1993: 26).

z nieślubnego syna, pozostającego wyraźnie poza nawiasem uprzywilejowanej społeczności, Hermes awansuje we własnym przekonaniu do roli najmłodszego, ale jednak pełnoprawnego jej członka; może nawet szczególnie wyróżnionego, skoro „przypadł w udziale Pamięci” (ἡ γὰρ λάχε Μαιάδος υἱόν, co by to nie oznaczało<sup>100</sup>). Ale jeszcze wyraźniej widać postępowanie w samym obszarze tematycznym tych dwóch pieśni. Pierwsza ogranicza się skromnie do bezpośredniego otoczenia niemowlaka, jego domu i najbliższej rodziny; można by zaryzykować twierdzenie, że Hermes

Uczcił swą pieśnią i sługi, i nimfy świetne domostwo,  
Wspomniał także domowe trójnogi i liczne kociołki<sup>101</sup>

dlatego, że niczego innego jeszcze w życiu nie doświadczył<sup>102</sup>. Tymczasem druga pieśń dotyczy już spraw podstawowych dla porządku świata; jak *Teogonia* i *De rerum natura* w jednym próbuje osiągnąć krańców rzeczywistości. Johnston<sup>103</sup> zauważa, że różnica między tymi dwoma pieśniami symbolizuje głęboką przemianę, jaka dokonała się w Hermesie – w czasie zbójczej wyprawy, bo to ona zajmuje centralną pozycję w utworze. Pozwala to też zrozumieć, dlaczego autor *Hymnu* w przeciwieństwie do Sofoklesa i jego ewentualnych poprzedników umieścił wynalazek liry *przed* kradzieżą krów, nadając swojemu utworowi kompozycję pierścieniową<sup>104</sup>, w której wątek liry rozbity jest niejako na dwie części: przed wyprawą i po niej. Według Johnston<sup>105</sup> „to kradzież bydła i jej konsekwencje umożliwiły Hermesowi przejście z niewielkiej domowej strefy narodzin do szerszej społecznej strefy bogów, w której postanowił zaistnieć”. Innymi słowy, wyprawa zbójcka spełniła funkcję wychowawczą, zbliżyła Hermesa do jego celu, jakim jest metaforycznie pojęta dorosłość.

Dziwne by było, gdyby w kontekście tak silnie nasyconym dydaktyką i wychowaniem muzyka nie miała do odegrania jeszcze jakiejś innej, wyraźnie pedagogicznej roli. Sokrates<sup>106</sup> nazywa muzykę kształceniem duszy (ἡ ἐπὶ ψυχῆ παιδεία obok gimnastyki jako ἡ ἐπὶ σώμασι παιδεία), mając przy tym na myśli zarówno tak oddane instrumentem i głosem melodię i rytm, jak i towarzyszący im tekst – poezję. Literatura epoki klasycznej i hellenistycznej w ogóle pełna jest

<sup>100</sup> Trudno powiedzieć, czemu Mnemozyne miałyby rozracać nad Hermesem jakąś szczególną opiekę. Być może poeta sugeruje tu mało już dziś dla nas uchwytny związek Hermesa z poezją epicką albo konkretnie epiką hymniczną, cf. Clay (1989: 139). A może i tu chodzi o edukację; zapamiętywanie to bądź co bądź forma uczenia się.

<sup>101</sup> Ww. 60–61.

<sup>102</sup> Tak też można rozumieć powtarzane przez niego później (i wtedy już fałszywie; w. 277 i, z modyfikacjami, 311) zdanie αἱ τινες αἱ βόες εἰσί· τὸ δὲ κλέος οἶον ἀκούω.

<sup>103</sup> Johnston (2002: 124).

<sup>104</sup> Cf. Podbielski (1963: 322–323).

<sup>105</sup> Johnston (2002: 124).

<sup>106</sup> Pl. *Resp.* 2, 376e.

uwag o wychowawczym oddziaływaniu i roli *musike*. Przoduje w tym Platon, który wielokrotnie wymienia muzykę obok sportu, tak w kontekście wyidealizowanej edukacji strażników, jak i faktycznego kształcenia młodzieży ateńskiej jego epoki<sup>107</sup>. Najogólniej można więc stwierdzić, że między pojęciami muzyki, *paidei* (kultury<sup>108</sup>) i gimnastyki (sportu) zachodzi następująca zależność: *musike* + *gymnastike* = *paideia*.

Możemy w tej sprawie polegać na autorze *Uczty* mimo stulecia, jakie dzieli go od Hermajów i przypuszczalnego czasu powstania *Hymnu homeryckiego do Hermesa*, a także mimo jego złożonego i krytycznego stosunku do wychowania muzycznego. Oddaję głos W. Jaegerowi:

Twierdzenie, że [...] stosunek do dzieła sztuki jest rzeczą moralnie obojętną [...], było zupełnie obce greckiemu pojmowaniu tych spraw. Nie można oczywiście bez namysłu uogólniać szczególnie rygorystycznych postulatów, jakie Platon dedukuje z wychowawczej misji poezji, ale sam sposób podejścia do tych spraw nie jest bynajmniej jego indywidualną własnością. Dzieli on go nie tylko z całą dawniejszą tradycją grecką, ale też ze swymi współczesnymi...<sup>109</sup>

Uparta zawziętość, z jaką [Platon w *Państwie*] prowadzi walkę o reformę poezji, opiera się najwidoczniej na przekonaniu, że niczym nie da się zastąpić wychowawczego wpływu muzyki i poezji, którego niezawodność potwierdza doświadczenie stuleci<sup>110</sup>.

O tym, że wychowawcze i edukacyjne pojmowanie pieśni jest dziedzictwem epoki archaicznej, jeśli nie wcześniejszych, świadczy też może choćby sam *Hymn do Hermesa* ze swoim skierowanym do przyszłych obywateli zbójcecko-wojennym przesłaniem. Ślady takiego pojmowania muzyki widać też u Homera, przede wszystkim w IX pieśni *Iliady*. Stosunkowo uboga w akcję, skupiona na scenie poselstwa oraz na charakterze kilku postaci, na ich zaletach i wadach, pieśń IX wywarła wielki wpływ na grecką *paideię*<sup>111</sup>.

Odyseusz, Ajaks i Achilles, najwięksi greccy bohaterowie *Iliady*, pojawiają się tu obok siebie, w dodatku w konflikcie, pozwalając odbiorcy przyjrzeć się z bliska ideałowi homeryckiego wojownika i arystokraty – przyjrzeć się jego *arete*. *Arete* Ajaksa to typowa dzielność – siła i męstwo. Także Odyseusz reprezentuje swoje charakterystyczne cechy, inteligencję i dar przekonującej wypowiedzi. Ajaks i Fojniks pozostawiają mu z początku zadanie uproszenia Achilleusa i bohater wywiązuje się z niego niezwykle elokwentnie – a przecież mu się

<sup>107</sup> Np. *Cri.* 50d, *Resp.* 3, 403c, *Leg.* 7, 795d–e. Wcześniejszy o pokolenie Demokryt (fr. 179) jako składniki wykształcenia wymienia γράμματα, μουσική i ἀγωνίη. Uważa też, że to one rozwijają w człowieku αἰδώς, najwyższą jego zdaniem formę *arete*. Arystoteles (*Pol.* 8, 1337b) dodaje jeszcze do tej listy (jako czwarty) rysunek.

<sup>108</sup> Określenia παιδεία i *cultura* zrównuje ze sobą W. Jaeger (2001: 393).

<sup>109</sup> Jaeger (2001: 784–785).

<sup>110</sup> Jaeger (2001: 793).

<sup>111</sup> O fundamentalnej roli Homera w *paidei* dowiadujemy się m. in. od Ksenofanesa (fr. 10, 2). Cf. szczególnie krytyczne uwagi w *Państwie* Platona (2, 378c–d). Cf. West (1999: 379).

nie udaje. Z kolei Achillesa charakteryzuje poeta – przynajmniej w zamierzeniu jego ojca i wychowawcy – jako i „mówcę słów” i „działacza czynów”. W *Il.* 9, 438–443 Fojniks mówi:

Wszak z tobą mnie Peleus wysłał sędziwy,  
świątyni woźnica, w dniu, kiedy cię z Ftyi do Agamemnona  
tutaj wyprawił, młodego, obcego sztuce wojennej  
i krasomówczej, co mężów wyróżnia, czyni sławnymi.  
Po to wyprawił mnie z tobą, bym cię wszystkiego nauczył,  
abyś przemawiał jak mówca i działał jak człowiek czynu<sup>112</sup>.

Cóż to znaczy, że heros-wojownik i heros-polityk przegrywają z Achillesem, który łączy w sobie ich *aretai*?

Ta złożona scena zawiera w sobie więcej niż jeden komentarz na temat wychowania i będącej jego celem „cnoty” – *arete*. Podkreśla między innymi bezsilność wychowawcy wobec zaciętego gniewu wychowanek – służy temu przytoczony przez Fojniksa mit o gniewie Meleagra. Sądzę jednak, że równocześnie jest to kontrastowy portret *arete* najwyższej próby: poeta pokazuje, o ile Achilles przewyższa innych bohaterów. Zapewne dlatego właśnie posłowie zastają go grającego na formindze (*Il.* 9, 186–189):

Jego ujrzeni, gdy serce pocieszał dźwięczną formingą,  
Piękną, kunsztownie zrobioną, o gryfie całym ze srebra.  
Wybrał ją z łupów Achilles, gdy zburzył gród Eetiona.  
Teraz pocieszał swą duszę, o sławie mężów śpiewając.

Bohater wszechczasów zostaje ukazany w wyraźnym kontraście z pozostałymi, zajęty muzyką. Nie jest bez znaczenia, że śpiewa „o sławie mężów” i że to właśnie tą tematyką pociesza serce. Ale sądzę, że kompozycyjnie najważniejsza jest sama gra na formindze: muzyka jawi się tutaj jako trzecia postać *arete*, porównywalna z Ajaksową i Odyseuszową, a nawet od nich lepsza<sup>113</sup>.

Chodzi jak najbardziej o umiejętności muzyczne w znaczeniu, do którego przywykliśmy, o śpiew i grę na instrumencie. W czasach klasycznych uczono gry na lirze w szkołach, czego dowodzą liczne przedstawienia na wazach<sup>114</sup>;

<sup>112</sup> Przeł. K. Jeżewska.

<sup>113</sup> Spostrzeżenie to zawdzięczam w całości artykułowi M. Montero-Honorato (1988). Cf. Ps.-Plut. *De mus.* 40, 1145d–e. Także Platon (*Resp.* 3, 402b–c) praktycznie zrównuje muzykę z cnotą: „w służbie Muzom też nie prędzej do czegoś dojdziemy [...] zanim nie nauczymy się rozpoznawać różnych postaci rozwagi i męstwa, i szlachetności, i wielkości duszy...”

<sup>114</sup> Cf. Pl. *Prot.* 326a–b (κίθαρίζειν). Protagoras dodaje, że słuchanie poezji melicznej z towarzyszeniem liry czyni chłopców εὐρυθμότεροι i εὐαρμωστότεροι. Z kolei w *Państwie* (3, 399c–e) Sokrates proponuje usunąć z idealnego społeczeństwa harfy (*trigonon* i *pektis*) i aulos, a zostawić jedynie lirę i kitarę jako odpowiednie do wykonywania zrównoważonych, „poprawnych wychowawczo” utworów w harmoniach doryckiej i frygijskiej.

kiedy nie jest w użyciu, widać ją czasem obok głównej sceny, zapewne zawieszoną na ścianie. Także w czasach poprzedzających rozwój szkolnictwa był to niezmiernie ważny element edukacji. Poeta, na którym wychowały się dziesiątki pokoleń, podkreśla jej wartość, jakby nie życząc sobie, by zniknęła słuchaczowi z oczu (z uszu?) w dziele poświęconym czynom wojennym. Pamiętać trzeba przy tym, że w epoce archaicznej nie ma jeszcze poezji w oderwaniu od pieśni, a proza w odróżnieniu od poezji dopiero się rodzi; muzyka obejmuje jeszcze sobą całą literaturę, a śpiewana lub półśpiewana poezja pełni w życiu ludzi funkcje, które dla nas spełniają biblioteki, encyklopedie, środki masowego przekazu, a nawet poczta i internet: bawi, uczy, dostarcza informacji, przekazuje wiadomości. A zatem instrument Achillesa reprezentuje tu bynajmniej nie sztukę dla sztuki. Możemy go rozumieć jako atrybut człowieka kulturalnego, wykształconego i wychowanego, chciałoby się wręcz powiedzieć „oczytanego”. Montero-Honorato pisze:

...kiedy wyodrębniamy najstarsze pojęcia, wprowadzone przez Greków do muzyki, pierwsza i największa trudność bierze się z samej terminologicznej natury tych innowacji, a dotyczy prawidłowego zrozumienia konkretnego znaczenia słowa *musike*. Tak naprawdę pojęcie to obejmowało cały szereg czynności – bardzo różnych, chociaż scalonych w jedno zjawisko (do muzyki należy nie tylko poezja, ale też taniec i gimnastyka). W ten sposób kształcenie arystokracji zakładałoby przede wszystkim ćwiczenie się w grze na lirze, ale też w śpiewie, poezji, tańcu i sporcie<sup>115</sup>.

Nie udało mi się niestety znaleźć w tekstach źródłowych takiej definicji muzyki, która obejmowałaby sport, choć μουσική występuje regularnie obok γυμναστική – właśnie jako element *paidei*<sup>116</sup>. Tak też powinniśmy, moim zdaniem, rozumieć muzyczne popisy Hermesa w *Hymnie*. Poeta przedstawia słuchającej go młodzieży ideał *arete* dorosłego człowieka, ale nie ogranicza go do „Ajaksowej” siły, zręczności i dzielności fizycznej. Swoim bohaterem, z którym słuchacze mają się utożsamiać, czyni boga wymowy i przebiegłości (od którego Odyseusz zresztą pochodzi), a w dodatku każe mu, jak Homer Achillesowi, oddawać się grze na instrumencie Apollona. Zachodzi tu przy tym pewne odwrócenie ról, może w zamierzeniu czysto komiczne. Z jednej strony Hermes wkłada w sporządzenie liry sporo pracy, a i wykazuje się zdolnością przewidywania (προμήθεια – z góry wie, jak sądzę, co będzie mu potrzebne do pozyskania sobie życzliwości Apollona); następnie chwali się swoimi osiągnięciami i wreszcie... pokornie oddaje lirę Apollonowi, uznając jego wyższość nad sobą w sztuce muzyki. Przypomina to zachowanie dziecka wobec dorosłego, a zwłaszcza ucznia wobec nauczyciela, i tę interpretację można by przyjąć, gdyby nie fakt,

<sup>115</sup> Montero-Honorato (1988: 196). Cf. Pl. *Leg.* 2, 654b: „Ten więc, kto jest pięknie wychowany, potrafi pięknie śpiewać i tańczyć”.

<sup>116</sup> Cf. n. 107.

że w hymnie ma miejsce, owszem, lekcja gry na lirze, ale to Hermes odgrywa w niej rolę nauczyciela, Apollon – ucznia<sup>117</sup>.

Na koniec tego rozdziału chciałabym jeszcze choćby pokrótce wrócić do zasygnalizowanych tylko powyżej motywów sympotycznych. Najważniejszym z nich jest oczywiście sama lira. Grając na niej (ww. 55–56), Hermes

Własne swe pieśni udatnie układał, jakie zazwyczaj  
Młódź wesoła na ucztach układa, dwuznacznie żartując.

Także jego druga, poważniejsza pieśń budzi skojarzenia sympotyczne u Apollona, który stwierdza (ww. 453–454):

...niczym dotychczas tak bardzom się w sercu nie przejął,  
Nawet przy ucztach, gdzie młodzi umieją się zręcznie popisac

i przyznaje młodszemu bogu tytuł *δαῖτὸς ἑταῖρος*, towarzysza uczt<sup>118</sup>. W obu powyższych fragmentach wspomina się o młodych mężczyznach śpiewających przy uczcie (*δαίς*) do wtóru liry. Musiało to ułatwiać chłopcom, którzy znali ten zwyczaj z własnego doświadczenia, identyfikowanie się z Hermezem. Poza tym od uczt zaprawionych muzyką niedaleko do sympozjów, uczt zaprawionych muzyką i winem; te zaś są instytucją wybitnie młodzieżową. Śpiewane podczas sympozjów pieśni dotyczyły między innymi bohaterskich czynów wojennych; jego uczestnicy stawiali sobie starożytnych herosów za wzór, dopingując się nawzajem w wyścigu do dorosłości<sup>119</sup>.

Jawi się więc Hermes w poświęconym mu hymnie homeryckim jako – zaskakujący, bo „niepoprawny” – ideał wychowawczy, a jednocześnie wychowawca i nauczyciel<sup>120</sup>. Naucza przy tym nie tyle, jak można by się spodziewać, złodziejskiego procederu, ile dzielności i praktycznej inteligencji. Jak sądzę, pokazałam w tym rozdziale, iż obok tych cech syn Mai usiłuje wpajać młodym ludziom szacunek dla tradycji i umiłowanie literatury – cześć nie tylko dla Aresa, ale też dla Apollona, Mnemozyne i Muz. Daje to, moim zdaniem, bardziej wyważony obraz procesu wychowawczego epoki i, co za tym idzie, bardziej wyważony obraz Hermesa Kurotrofosa.

<sup>117</sup> Ww. 478–489. Cf. Kaimio (1974: 38–39); Podbielski (2005: 182).

<sup>118</sup> W. 436; cf. jednak n. 32.

<sup>119</sup> Temat ten rozwija Johnston (2002: 123–124). Pisząc o wychowawczej funkcji, jaką pełniło sympozjon dla arystokratycznej młodzieży, autorka powołuje się na prace Oswyn Murray (np. Murray 1983: 195–199; non vidi). Cf. Bremmer (1994; non vidi).

<sup>120</sup> Co ciekawe, „na pewnym attyckim lekycie, powstałym około 470 roku przed Chr., widzimy chłopca czytającego *Hymn do Hermesa* (hymn XVIII); zdaniem znawców oznacza to, że hymn ten stał się już wówczas tekstem szkolnym” (Appel 2001: 21 i n. 32). Cf. Webster (1975: 86; non vidi).



Nieraz wspominałam już na tych stronach o *dais*, uczcie. Także w kolejnym rozdziale poświęcam jej sporo miejsca.

Pod twoją wodzą opuściwszy Troję,  
Atrydów Pryam oszukał bogaty,  
Omylił wrogów i bez szkody minął  
Tessalskie czaty.

### 3. BÓG PRZYJACIELEM CZŁOWIEKA

Ogólnowychowawcze przesłanie *Hymnu do Hermesa* to jednak nie jedyny, a może i nie najważniejszy jego temat. Trzeci rozdział artykułu poświęcony jest temu z wyczynów boga, który nie trafił na listę jego κλυτὰ ἔργα („sławnych czynów”; w. 16), to jest ubiciu przez niego nad Alfejosem dwóch z pięćdziesięciu ukradzionych krów. Postaram się pokazać nie tylko, jaką funkcję narracyjną pełni ten epizod, ale i jakie mogło być jego znaczenie religijne.

#### 3.1. Z KYLLENE NA OLIMP

Jak już wspomniałam w rozdziale pierwszym, wszystkie większe hymny homeryckie można rozumieć jako epickie rozwinięcie jednej myśli *Teogonii*<sup>121</sup>:

...Dzeus z Olimpu rozgłośny  
objął rząd nieśmiertelnych, i dobrze im rozdał zaszczyty.

Jednocześnie, zdaniem Clay<sup>122</sup>, są o utwory *teologiczne* – w sensie opowieści kreślących sylwetki bogów. Ta prezentacja bóstw dokonuje się statycznie, poprzez epitety i genealogię, oraz – przede wszystkim – dynamicznie, poprzez narrację. Bogowie ukazani są w swoich hymnach w momentach kluczowych: Demeter i Afrodyta w chwili, kiedy ich władza zostaje ograniczona,

<sup>121</sup> *Th.* 884–885 (przeł. J. Łanowski); cf. Clay (1989: 15).

<sup>122</sup> Clay (1989: 7). Teologicznym nazywa też *Hymn do Hermesa* Lengauer (1994: 19). Clay (1989: 9–11 i 268–270) uważa, że najważniejszym osiągnięciem, a po części może i celem autorów hymnów homeryckich było stworzenie ujednoczonych, wspólnych dla całej Grecji literackich wizerunków bóstw. Mogło to służyć ułatwieniu zadania wędrownym rapsodom poprzez uczynienie ich repertuaru uniwersalnym, powszechnie zrozumiałym. W każdym razie ogólna wymowa *Hymnów* jest panhelleńska, a nawiązania lokalne nie służą interesom poszczególnych ośrodków kultowych. Warto przypomnieć, że według Herodota (2, 53) to od Homera i Hezjoda wiedzą Grecy „od kogo [...] każdy z bogów pochodzi albo czy zawsze wszyscy istnieli i jaką mają postać”. To bowiem ci poeci „stworzyli Hellenom teogonię, nadali bogom przydomki, przydzielili im kult sztuki i określili ich postacie” (przeł. S. Hammer). Historykowi chodziło zapewne o taki właśnie proces ujednoczenia wierzeń, a trudno zakładać, że nie zaliczał *Hymnów* do dzieł Homera.

podporządkowana łaadowi olimpijskiemu; Apollon i Hermes – w krótkim okresie od narodzin do uzyskania pełnej akceptacji i miejsca w tym łaadzie<sup>123</sup>. I tu, i tam narracja obraca się wokół *timai* bogów – ich „zaszczytów” czy może raczej „zaszczytnych funkcji”, bo chodzi o zadania, jakie wykonują. Czasem można wręcz interpretować te *timai* jako synonimy boskich dzieł czy czynności, *erga*: ἔργα πολυχρύσου Ἀφροδίτης<sup>124</sup>, flirt, zaloty, uwodzenie i seks, to także jej *timai*.

*Timai* Hermesa, które bóg zyskuje sobie stopniowo w hymnie, a które poeta sygnalizuje odpowiednimi epitetami, obejmują przebiegłość, bezczelne wygadanie, złodziejstwo, pasterstwo, sny, boskie poselstwa (w tym do Hadesu) i władzę nad zwierzętami<sup>125</sup>. Sam musi on je sobie wywalczyć, polegając na sprycie i podstępach, ale tak naprawdę może mu je przyznać tylko Dzeus (choć wdzięczny za podarowaną mu lirę Apollon obiecuje przyczynić się do tego i „wprowadzić” Hermesa między nieśmiertelnych<sup>126</sup>). W każdym razie Hermesowe zabiegi o *timai* są wyrazem ambicji małego boga. Najwyraźniej pragnie on za wszelką cenę wspiąć się na szczyt; nie cofa się przed niczym, żeby swój zamiar wypełnić, i to tym planom podporządkowane są wszystkie jego poczynania w *Hymnie*<sup>127</sup>.

Kiedy więc autor informuje słuchacza (ww. 20–22), że Hermes

Zaraz, gdy tylko wydobył się z łona boskiej swej matki,  
Nawet chwili nie wytrzymał, by w świętej kołysce poleżeć,  
Ale natychmiast się zerwał, chcąc szukać krów Apollona...

a potem pozwala sobie na czterdziestowersowy *excursus* poświęcony lirze, to nie jest to niezręczność, tylko świadomy zabieg poetycki. Zarówno wyprawa zbójcka Hermesa, jak i wynalezienie liry mają bowiem służyć jednemu nadrzędnemu celowi: „przemycić” go na Olimp. „Przemycić”, bo syn Mai trafia tam w nietypowy sposób: zostaje pojmany i zaprowadzony przed sąd. Możemy się domyślać, że od początku planował taki właśnie obrót sprawy, bo czemu niby miałoby mu tak strasznie zależeć na Apollonowych krowach? W końcu kie-

<sup>123</sup> Clay (1989): 267–270 i 155 n. 7; 1997: 499–500).

<sup>124</sup> *H. Hom. Ven.* 1.

<sup>125</sup> Ww. 3, 13–14, 28, 145, 155, 282, 392, 406, 413, 514, 551, 567–573. Władza Hermesa nad światem zwierząt ogranicza się zapewne do sfery kopulacji i płodności. Nie możemy tego z *Hymnu* wyczytać, bo część wypowiedzi Zeusa na ten temat skrywa lacuna, ale takie ograniczone pojmowanie funkcji Hermesa lepiej pasuje do tego, co wiemy o nim z innych źródeł; cf. Ww. 493–494 i *Th.* 444.

<sup>126</sup> W. 461 (jeśli rzeczywiście należy tu czytać ἡγεμονεύσω, co bynajmniej nie jest pewne).

<sup>127</sup> Także ta postawa bezkompromisowej ambicji mogła być uważana za odpowiednią wychowawczo. We właściwej igrzyskom atmosferze rywalizacji Hermes podpowiada młodemu słuchaczowi: „Pnij się w górę! Nie czekaj, aż cię ktoś wyprzedzi! Popatrz na mnie: wszystko, co mam, osiągnąłem sam!” Patron yuppies?

dy Apollon przybył do domostwa Mai, na stokach Kyllene pasły się już „liczne długonogie owce” (w. 232: μῆλα, owce albo kozy).

Jak już sygnalizowałam na początku tego rozdziału, jest w tym micie jeden epizod, który stosunkowo trudno zinterpretować: ubicie przez Hermesa dwóch krów nad Alfejosem. Być może w świetle jego nadrzędnych celów zarysuje się on wyraźniej. Zacytuję ten fragment (ww. 112–140) w całości, bo ważne jest każde słowo<sup>128</sup>:

Jamę w ziemi wykopał i złożył w niej liczne drewnienka,  
 Biorąc twarde i suche; wraz płomień wokół zajaśniał,  
 Dając żar tak ogromny, iż bił on daleko od ognia.  
 Skoro zaś mocą sławnego Hefajsta ogień rozpałił,  
 Wówczas [dwie] krowy rozgłośnię ryczące wygonił z obejścia.  
 Dwie z nich powiodłszy w ognia poblizę, swą siłę pokazał  
 Wielką; obydwie dyszące na grzbiet powalił na ziemię,  
 po czym obie obrócił i przebił im stos pacierzowy.  
 Czyn zaś gonił za czynem, gdy tłuste wykrawał mięsivo,  
 Potem je piekł, nadzieawszy je wcześniej na rożen drewniany,  
 Czarną zaś krwią i mięsem od grzbietu – dar to poczesny –  
 Trzewia wypełniał; a swoje kawałki położył na miejscu.  
 Krowie skóry rozciągnął na skale o szorstkiej powierzchni,  
 Tak że jeszcze i teraz, po latach, trwałymi się jawią,  
 W ogóle upływu czasu nie znając. Później zaś Hermes,  
 Wsólł ogromnie w swym sercu, rozłożył tłuste piecyste  
 Wprost na kamieniu płaskim i równym, a dalej dwanaście  
 Części należnych wydzielił i każdej przydał świetności.  
 Wtedy Hermes przesławny zapragnął ofiary z mięsiva – 130  
 Choć nieśmiertelnym był bogiem, to przecież woń go nęciła  
 Słodka – jednak nie uległ pokusie duch bohaterski,  
 Mimo iż chęć go nękała, by przelknąć mięso ofiarne. 133  
 Wziął je wszakże z powrotem w zagrodę wysoko sklepioną,  
 Aby to mnóstwo mięsiva i tłuszczu gdzieś szybko tam ukryć –  
 Ślady niedawnej kradzieży. Nazbierał też drewna suchego,  
 Po czym w całości nogi wraz z łbami spalił w płomieniach.  
 Kiedy zaś bożek z tym wszystkim uporał się tak, jak należy,  
 Precz swe sandały odrzucił w głęboki nurt Alfejosu,  
 Zagasił też żar w popielisku i czarny popiół rozprószył...

Zwykle próbuje się interpretować tę scenę w kategoriach ajtiologicznych, jako mityczny prawzór krwawej ofiary: w kulcie bogów olimpijskich (niebiańskich) w ogóle, w ogólnogreckim kulcie dwunastu bogów albo wręcz w odniesieniu do

<sup>128</sup> W w. 123 chciałabym zaproponować zmianę i zamiast „swoje kawałki położył na miejscu” tłumaczyć τὰ δ' αὐτοῦ κεῖτ' ἐπὶ χόρης „ono zaś (κρέα πύοα, „tłuste mięsivo”) leżało tam, na miejscu” (tj. leżało obok, podczas gdy Hermes zajmował się wnętrznościami krów). „Świetność”, którą Hermes przydaje każdej z porcji w w. 129, to γέρας, do którego wróć jeszcze poniżej. Spróbuję też przekonać Czytelnika, że ὅσην κρέαον, której bóg zapragnął w w. 130, to nie „ofiara z mięsiva”, a wręcz przeciwnie. Dwanaście części zostało wydzielonych przez losowanie (κληροπαλεῖς).

konkretnych lokalnych obrzędów, związanych geograficznie z Olimpią (bo to w tej okolicy zatrzymał się w nocy Hermes) lub z Atenami (jako domniemanym miejscem powstania lub pierwszego wykonania hymnu)<sup>129</sup>. Jest to chyba dobry trop, ale, jak zauważa Clay<sup>130</sup>, odkrycie w poemacie jakiegoś nawiązania do praktyk rytualnych nie zwalnia nas jeszcze z obowiązku domagania się od tekstu spójności fabularnej. Ajtiologia nie wystarczy więc, żeby uzasadnić obecność danego elementu w opowieści – tekst musi się jeszcze „kleić”. A ponieważ spoiwem, które „klei” *Hymn do Hermesa*, są ambicje młodego boga, także epizod nad Alfejosem powinien im być narracyjnie podporządkowany. Tylko jak?

Zacznę od dosłownego, więc z konieczności niezgrabnego tłumaczenia tekstu kulminacyjnego punktu tej sceny (ww. 130–133): „Wtedy wspaniały Hermes zapragnął upieczonego mięsa, nęciła go bowiem jego rozkoszna woń”, i to „mimo iż był nieśmiertelny”, tj. „mimo iż był bogiem”. „Ale i tak” (tj. mimo kuszącego zapachu) „jego dzielne (bohaterskie? dumne?) serce nie uległo” (też pokusie), „i to mimo że bardzo pragnął *przepchnąć* (to mięso) *w dół swojego świętego gardła*” (tj. *połknąć je*). Słowami napisanymi kursywą oddaję kontrowersyjny do dziś zwrot  $\pi\epsilon\rho\tilde{\alpha}\nu \iota\epsilon\rho\tilde{\eta}\varsigma \kappa\alpha\tau\grave{\alpha} \delta\epsilon\iota\rho\tilde{\eta}\varsigma$ <sup>131</sup>, a słowami „upieczone mięso” – ważne wyrażenie  $\acute{\omicron}\sigma\tilde{\eta} \kappa\rho\epsilon\acute{\alpha}\omega\nu$ <sup>132</sup>. Pod tym niehomeryckim określeniem należy rozumieć nie mięso przeznaczone do rytualnego spalania na ofiarę dla bogów czy ofiarowania w inny sposób, tylko przeciwnie, zdekonsekwrowane (albo w ogóle bogom nie poświęcone) mięso przeznaczone do spożycia przez ludzi<sup>133</sup>. Sens ten opiera się na podstawowej dla greckiej religii opozycji między przymiotnikami  $\iota\epsilon\rho\acute{\omicron}\varsigma$  („święty, należący do boga, przepelniony boską mocą”) i  $\acute{\omicron}\sigma\iota\omicron\varsigma$  („święty, zgodny z prawem boskim, przepisany (człowiekowi) przez prawo (boskie), zbożny”). W kontraście z  $\iota\epsilon\rho\acute{\omicron}\varsigma$  („odłożony dla bogów”) przymiotnik  $\acute{\omicron}\sigma\iota\omicron\varsigma$  nabiera dodatkowo konotacji „nie odłożony dla bogów, dozwolony człowiekowi, świecki”. Łacińskie odpowiedniki  $\acute{\omicron}\sigma\iota\omicron\varsigma$  to zatem *fas*, ale i *profanus*<sup>134</sup>.

Nietypowe i niespodziewane nazwanie Hermesowego gardła „świętym” ( $\iota\epsilon\rho\acute{\omicron}\varsigma$ ) może służyć tylko stworzeniu takiego właśnie kontrastu. Nad Alfejosem bóg próbuje się więc zachować jak człowiek, tj. piecze mięso i kawałek

<sup>129</sup> Càssola (1992: 526): „ofiara olimpijska” (chyba w sensie *thysia* w ogóle, bo zwraca uwagę przede wszystkim na to, że Hermes jakoby zatrzymuje skóry krów dla siebie). Allen, Halliday i Sikes (1936: 306) oraz West (2003a: 13–14 i 123): bardziej konkretnie „olimpijski kult dwunastu bogów”; podobnie Sowa (1984: 201), Burkert (1984: 839–840 i 2000: 157): kult dwunastu bogów w Olimpii. Brown (1947: 102–122; non vidi): kult dwunastu w Atenach. Źródło bezpośrednie tej ostatniej pozycji: Clay (1989: 118, n. 80).

<sup>130</sup> Clay (1989: 118).

<sup>131</sup>  $\pi\epsilon\rho\tilde{\eta}\nu$  Allen, Halliday i Sikes (1936);  $\pi\epsilon\rho\tilde{\alpha}\nu$  Càssola (1992) i West (2003a); Appel (2001)  $\pi\epsilon\rho\tilde{\alpha}\nu$  (tj. chyba  $\pi\epsilon\rho\tilde{\alpha}\nu\alpha\iota$ , od  $\pi\epsilon\rho\alpha\iota\nu\omega$ ?).

<sup>132</sup> Dosł. „święta (zbożna) część mięsa”, przy czym domyślnym rzeczownikiem może być np.  $\mu\omicron\tilde{\iota}\rho\alpha$ .

<sup>133</sup> Bruit-Zaidman i Schmitt-Pantel (1999: 9); Clay (1989: 121).

<sup>134</sup> LSJ, s.w.  $\acute{\omicron}\sigma\iota\omicron\varsigma$ .

próbuję zjeść. Sprawdza, czy to w ogóle będzie możliwe – i odkrywa, że możliwe nie jest. *Nie udaje mu się* mimo wielkiego głodu, który towarzyszy mu od południa<sup>135</sup>. Ten głód jest oczywiście bardzo nieboski – jeśli nie zwierzęcy, to najwyżej ludzki. Clay<sup>136</sup> proponuje w związku z tym następującą interpretację: Hermes przychodzi na świat z dala od bogów, w górskiej jaskini na odludziu. Jego matką jest skromna nimfa<sup>137</sup>; o ojcu tylko słyszał. Nie jest więc pewien swojego statusu: należy do śmiertelników (którzy żywią się mięsem) czy do nieśmiertelnych (których pokarmem jest ambrozja)? Jest dla niego miejsce w tym nowym olimpijskim porządku czy nie ma?

Interpretację tę potwierdza zachowanie Hermesa i Apollona w końcowej partii *Hymnu*, kiedy chwilowo ze sobą pogodzeni wrócili na miejsce „zbrodni”, żeby Hermes mógł oddać Apollonowi jego krowy (ww. 401 sqq.). Młodszy z braci wyprowadzał właśnie zwierzęta z jaskini, kiedy Apollon zauważył leżące obok skóry dwóch krów. Zdumiony siłą malucha i oburzony, że jego stado zostało uszczuplone, syn Leto próbował chyba spętać winowajcę witkami wierzbowymi, one jednak, posłuszne woli Hermesa, zapuściły korzenie<sup>138</sup>. Dalej mamy następujący tekst (ww. 414–417):

τότε δὴ κρατὺς Ἀργεῖφόντης  
χῶρον ὑποβλήδην ἐσκέψατο πῦρ ἀμαρύσσων

ἐγκρύψαι μεμαῶς Λητοῦς δ' ἐρικυδέος υἱόν  
ρεῖα μάλ' ἐπρήυνεν...

przy czym między wersami 415 i 416 wydawcy dają czasami następną lacunę. Sugerują się przy tym wyrażeniem πῦρ ἀμαρύσσων, „połyskując ogniem”, które ma dobry odpowiednik w *Teogonii*<sup>139</sup>, gdzie odnosi się do ognistego wzroku

<sup>135</sup> W. 64: κρειῶν ἐπατίζων, co jest w *Iliadzie* (11, 551 i 17, 660) określeniem polującego lwa.

<sup>136</sup> Clay (1989: 102–105 i 111–112).

<sup>137</sup> Wprawdzie πότνια ο „nieśmiertelnym łonie” (ww. 19–20), ale jednak nie Hera, Leto czy inna „prawdziwa bogini”. Bliski kuzyn Hermesa Dardanos, syn Zeusa i siostry Mai, plejady Elektry, był śmiertelnikiem.

<sup>138</sup> „Tak rzekł i okrzęcił rękami mocne więzy” (w. 409). Wokół czego – tekst nie podaje, co sprawia, że wydawcy chętnie dają po tym wersie lacunę. Allen, Halliday i Sikes (1936: 300) sądzą, że związane zostały krowy; podobnie Richardson (2010). Appel (2001) przyjmuje inną rekcję περιστρέφω i tłumaczy „skóry powiązał wierzbiną”; Càssola (1992: 535), który mimo niezgodności rodzajów gramatycznych obywa się bez lacuny, nie jest zadowolony z żadnego rozwiązania, ale za najbardziej prawdopodobną uważa próbę związania Hermesa. West (2003a) unika problemu, tłumacząc „zaczął splatać mocne więzy” (przeznaczone chyba jednak dla Hermesa?). Przypomina to w każdym razie scenę z „małego” *Hymnu do Dionizosa* (*H. Hom.* 7, 12–13 i 39–42), w którym piraci bezskutecznie próbują związać boga, on zaś sprawia, że wokół masztu i żagla oplatają się winorośli i bluszcz.

<sup>139</sup> *Th.* 826–827: ἐν δὲ οἱ ὄσσε θεσπεσίης κεφαλῆσι ὑπ' ὀφρύσι πῦρ ἀμαρύσσειν. Nie da się zaprzeczyć, że także w samym *Hymnie do Hermesa* ἀμαρύσσω i ἀμαρυνή mogą budzić skojarzenia

Tyfona. Wówczas tłumaczenie brzmi: „wtedy, zaiste, potężny Zabójca Argosa spojrział z ukosa na ziemię, błyskając [z oczu] ogniem i ukryć pragnąc [fakt, że ubił dwie krowy itp.<sup>140</sup>]; syna zaś przesławnej Leto bardzo łatwo udobruchał...” (pokazując mu lirę, przyniesioną najwyraźniej z myślą o takich właśnie kłopotach).

Clay<sup>141</sup> proponuje natomiast w w. 415 emendację πῦρ ἀμαρύσσων (akceptowaną też przez Càssolę) i tłumaczy zupełnie dosłownie i bez lacuny, argumentując, że nie należy zbyt śmiało porównywać Hermesa do potwornego Tyfona, któremu z oczu biją płomienie. Dostajemy wtedy następujący przekład: „wtedy, zaiste, potężny Zabójca Argosa spojrział na ziemię, zobaczył kątem oka migoczący (tj. tłący się) ogień i zapragnął go ukryć; syna zaś przesławnej Leto łatwo uspokoił (tj. odwrócił jego uwagę od tego, co zauważył i co go widać za niepokoiło)...” (tąże lirą). Jaki ogień? Nie blask spojrzenia, tylko tłące się jeszcze od poprzedniej nocy resztki ogniska, na którym Hermes piekł mięso krów. Oczywiście bóg próbował je zgasić, rozsypując żar po większej powierzchni albo przysypując go piaskiem (w. 140); widać nie do końca mu się to udało i coś się tam jeszcze tliło. Tylko dlaczego Hermes tak bardzo pragnął ten ogień ukryć?

Na zatuszowanie wczorajszego uboju (a tym bardziej kradzieży) było już za późno; Apollon zdążył jednak zauważyć rozciągnięte na kamieniu krowie skóry i skomentować wielką siłę Hermesa, której się stąd domyślił. Chodzi mu więc o samo ognisko i to, do czego posłużyło:

O ile skóry dowiodły niespodziewanej jak dotąd siły Hermesa, o tyle ślady ogniska wskazują na wydarzenie, którego ujawnienie kosztowałoby młodego boga sporo zażenowania, świadczą bowiem, że nie był jeszcze wtedy pewny swojej boskości. Od tego czasu Hermes został wypuszczony na Olimp; teraz pragnie już tylko zdobyć owe *timai*, które stanowią niezbędne paraferalia statusu pełnoprawnego członka społeczności bogów. Musi za wszelką cenę ukryć przed Apollonem jakiegokolwiek dowody na to, że nie był uprzednio świadomy swojej faktycznej kondycji, że piekł mięso zarżniętych krów i próbował je zjeść<sup>142</sup>.

z błyskaniem poruszających się oczu; cf. ὀφθαλμῶν ἀμαρυγαί (w. 45) i βλεφάρων ἀμαρύσσων (w. 278). Ale nie znaczy to jeszcze, że autor nie mógł tym czasownikiem oddać połyskiwania żadnej innej rzeczy!

<sup>140</sup> Choć np. Càssola (1992) tłumaczy „ukryć pragnąc migoczący płomień swego spojrzenia”. Allen, Halliday i Sikes (1936: 332) uważają, że do ukrycia było tylko mięso, które Hermes złożył w jaskini (σῆμα νεῆς φορηῆς, w. 136). Z kolei Appel (2001: 341) sądzi, że podmiotem mógł być Apollon, pragnący ukryć swoje wielkie zainteresowanie lirą, albo że to Hermes próbował schować instrument pod pieluchą.

<sup>141</sup> Clay (1989: 137); Càssola (1992: 536). Decydujący jest tu fakt, że przechodnie użycie czasownika ἀμαρύσσω pojawia się dopiero u Kwintusa ze Smyrny.

<sup>142</sup> Clay (1989: 137–138). Richardson (2010) zna pracę Clay, ale zupełnie nie odnosi się do jej interpretacji, mimo trudności, jakie, jak przyznaje, sprawiają mu tak scena uboju i uczyty, jak i głoś Hermesa czy jego późniejsza chęć, żeby coś (?) przed Apollonem zataić.



Obie te sceny nad Alfejosem (ww. 112–140 i 401–502) pokazują więc wyraźnie, że mały Hermes nie był z początku pewny swojej boskiej natury<sup>143</sup> i zaczął od udowodnienia sobie, że nie jest śmiertelnikiem. Był to dowód metodą *reductio ad absurdum*, wymagający od niego przyjęcia choćby roboczego założenia, że jest właśnie śmiertelnym człowiekiem; nic dziwnego, że próbujemy w jego tajemniczych działaniach dojrzeć model naszych ludzkich poczynań.

### 3.2. HERMES GOSPODARZEM I GOŚCIEM

Wzmianka o podziale mięsa na dwanaście porcji rzeczywiście sugeruje związek z dwunastką bogów olimpijskich<sup>144</sup> i być może jakąś ofiarą dla nich przeznaczoną. Jednak ustalenie, że mamy do czynienia z mitem aitiologicznym, nie pozwala jeszcze przyjąć, że wykonywane przez Hermesa nad Alfejosem czynności to prawzór ofiary dla bogów w ogóle; może chodzić o inną praktykę. Najbardziej typowa ofiara grecka, *thysia*, pojawia się w literaturze w prawie niezminionej formie od Homera<sup>145</sup> po kres religii pogańskiej. Znamy jej przebieg dość dobrze, bo obok tekstów poświadczają go wyobrażenia plastyczne i pozostałości faktycznych ofiar. Spróbuję teraz skonfrontować z poszczególnymi etapami obrzędu ofiarnego to, co zrobił ze swoimi dwiema krowami Hermes<sup>146</sup>.

Przede wszystkim nie wznosił ołtarza; swoje ognisko rozpałił *κατουδαίῳ ἐνὶ βόθρῳ*, w „wykopanym w ziemi dole” lub „rowie”. Jest to stały element rytuałów poświęconych bóstwom podziemnym i ofiar dla zmarłych, nie „rytu olimpijskiego”, jakim jest *thysia*<sup>147</sup>. Dalej nie tyle „powiódl” dwie krowy w pobliże ognia, jak tłumaczy W. Appel, ile je powłókl (*ἔλκε*), w dodatku „rozgłośnie ryczące” i „dyszające”. Nie tak zachowują się podczas obrzędów ofiarnik i ofiara; zwierzę, które jest *hieron*, idzie na rzeź spokojnie i symbolicznie wyraża zgodę na swoją śmierć, kiwając głową. (W tym celu spryskuje się je wodą i obsypuje ziarnami jęczmienia; można też było podać mu wodę do picia albo nasypać na ziemię

<sup>143</sup> Jak wspominałam w rozdziale II, w tej niepewności i ambiwalencji Hermesa znajdują odzwierciedlenie niepewność i dwuznaczność, towarzyszące dorastaniu. W tym punkcie obie interpretacje, wychowawcza (rozdział II) i teologiczno-aitiologiczna (rozdział III) są sobie najbliższe.

<sup>144</sup> Johnson (2002: 125–126) pokazuje bardzo przekonująco, że może chodzić nie o powszechnie znanych z literatury dwunastu bogów (*τὸ δωδεκάθεον*), tylko o inną dwunastkę bóstw, czczoną w Olimpii. Co ciekawe, Hermes dzielił tam ołtarz z Apollonem.

<sup>145</sup> Np. II. 1, 447–474; 2, 402–431; 7, 313–322; *Od.* 3, 417–472; 17, 241.

<sup>146</sup> Ofiarę typu *thysia* omawiają dokładnie (z niewielkimi różnicami) Bruit-Zaidman i Schmidt-Pantel (1999: 27–36, 227), Burkert (2000: 55–59) i Lengauer (1994: 80).

<sup>147</sup> Cf. *Od.* 11, 25 i 11, 36. Nie znaczy to jednak, że Hermes próbuje uczcić dwunastu bogów olimpijskich zupełnie dla nich nieodpowiednim obrzędem chthonicznym (nie wlewa przecież do tego dołu krwi, tylko rozpała w nim ogień.) Raczej *βόθρος* występuje tu jako synonim słowa *ἔσχαρα*, oznaczającego, podobnie jak *ἔστια*, palenisko w zagłębieniu w ziemi (cf. Burkert 1984: 837). Powinniśmy więc mieć skojarzenia tyleż rytualne, co kulinarne.

paszy. Hermes zupełnie o to nie zadbał, nie ofiarował też pierwocin z sierści.) Następnie bóg zabił krowy, przewracając je na ziemię i przekłuwając im kręgosłupy (δὶ αἰῶνας τετορήσας); trudno to rozumieć jako typowe rytualne poderżnięcie gardła ofierze (ogłuszonej najpierw ciosem topora lub pałki). W tym momencie odciągano łeb ofiary do tyłu tak, żeby krew trysnęła na ołtarz czy ewentualnie do naczynia, z którego ją później na ołtarz wylewano; także o tym nie ma w *Hymnie śladu*. Dalej Hermes poćwiartował krowy i zaczął piec ich mięso – na co oczywiście było za wcześnie. Przed poćwiartowaniem zwierzęcia wykrawano bowiem z niego właściwą, przeznaczoną do całkowitego spalenia ofiarę (kości udowe obłożone tłuszczem, całe udźce, kości miednicy i ogona lub obłożone tłuszczem kawałki surowego mięsa) oraz *splanchna* (przednie wnętrzności, przede wszystkim serce i wątrobę<sup>148</sup>), które natychmiast po złożeniu ofiary oddzielnie pieczono i spożywano dla podkreślenia wspólnoty osób uczestniczących w obrzędzie. Tymczasem Hermes wyraźnie piekł wszystko razem (ὅμοῦ), a jedyne wnętrzności, jakie wydzielił, to jelita (χολάδες, synonim ἔντερα).

Dopiero po wypełnieniu obowiązku wobec bogów (czyż Hermes w ogóle się nie zainteresował), ćwiartowano ofiarę i pieczono jej mięso na roznach. Taka pieczeń to właśnie *hosie kreaon*, część przeznaczona zdecydowanie dla uczestniczących w obrzędzie ludzi, nie dla bogów. Dzielono ją na równe (przynajmniej wagowo) części, a dla podkreślenia tej równości istotnie rozdzielano je czasem między ucztujących drogą losowania. Następnie mały bóg „przydał każdej części doskonałe γέρας”. Jest to niezwykley szczegół, bo *geras*, „część zaszczytną”, przyznawał normalnie gospodarz albo sprawujący nadzór nad ofiarą urzędnik jednej tylko osobie, tej właśnie, którą chciał szczególnie wyróżnić. Ale przecież Hermes i tak jest sam i nie ma się z kim swoim mięsem podzielić; czyżby kogoś zaprosił, tylko goście nie przyszli? I dlaczego chciał ich wszystkich dwanaścioro<sup>149</sup> jednakowo uczcić?

Z powyższego porównania widać wyraźnie, że Hermes nie dokonał nad Alfejosem „prawdziwej” ofiary, *thysia*. Wygląda to raczej tak, jakby pominął w schemacie *thysia* te właśnie elementy, które są ściśle religijne – przede wszystkim właściwą ofiarę – a skupił się na jej świeckim, gastronomicznym aspekcie. Jego celem jest zatem nie ofiara, *thysia*, tylko uczta, *dais*<sup>150</sup>, która może stanowić

<sup>148</sup> Burkert (2000: 56); łac. *exta*. Bruit-Zaidman i Schmitt-Pantel (1999: 35) twierdzą, że jednocześnie wykrawano przeznaczone na coś w rodzaju salcesonu *entera* (tak postąpił Hermes), ale nie sugeruje rytualnej konsumpcji tych tylnych wnętrzności.

<sup>149</sup> Albo jedenaścioro, bo do tej dwunastki prawie na pewno zaliczał też siebie.

<sup>150</sup> Rzeczownik δαίς, δαιτός („uczta, zwł. religijna lub ofiarna”, łac. *daps*) pochodzi od tego samego rdzenia *dāi* co czasownik δαίομαι („dzielić”); pierwotnie musiał więc oznaczać „podział, pocięcie” (tj. mięsa albo ew. innego jedzenia). Cf. Frisk (1960: 341) i Chantraine (1968: 247). Wielokrotnie przez Homera przywoływana „sprawiedliwa uczta”, δαίς ἕσις, oznacza właśnie „równy podział”. (*Il.* 1, 468 – ten wiersz powtarza się wiele razy – a poza tą formułą 9, 225; 15, 95; 15, 729; 24, 69; *Od.* Tylko 8, 98; 16, 479; 19, 425 – w *Odysei* „równy” są na ogół okręty.)

naturalne przedłużenie rytuału ofiarnego albo występować – jak się tutaj okazuje – samodzielnie, zachowując przy tym niektóre, ale nie wszystkie konotacje rytualne<sup>151</sup>. Planował przy tym ucztę na dwanaście osób, przypuszczam więc, że rzeczywiście chodziło mu o dwanaścioro bogów – bo o kogo? Jeżeli jednak od początku zakładał, co jeszcze przed chwilą wydawało się jasne, że bogowie z definicji mięsa nie jedzą, jak mógł liczyć na ich przybycie? Myślę, że szukając odpowiedzi na to pytanie, musimy pamiętać o jednej rzeczy: Hermes robi to wszystko z pozycji człowieka, nie boga<sup>152</sup>. Kiedy więc i pod jakimi warunkami może śmiertelny człowiek zaprosić bogów na ucztę – i po co?

Niestety najprostsza odpowiedź brzmi: nigdy, w żadnych okolicznościach. Żywieniowa odrębność bogów od ludzi, fakt, że bogowie jedzą co innego i nie dzielą z nami stołu, jest fundamentalna dla religii greckiej. Wyraża to właśnie *thysia*, której przebieg naszkicowałam przed chwilą, a przede wszystkim hezjodejski mit o jej początkach<sup>153</sup>. Są jednak od tej zasady odstępstwa, a ich początki widać już w *Odysei*. Świniopas Eumajos podejmował tam mianowicie gościa – żebraka, pod którego łachmanami ukrywał się jego pan Odyseusz – czym chata bogata<sup>154</sup>. Na kolację kazał parobkom wybrać tłustego pięcioletniego wieprza, ale też „nie zapomniał o bogach nieśmiertelnych” i zaczął ucztę od ofiary. I to także była *thysia*, wprawdzie ze świni, nie z krowy i może dlatego nie całkiem typowa. Pasterz zaczął od spalenia garści sierści zwierzęcia i od modlitwy. Potem „wzniosłszy prawicę uderzył dębowym polanem, które zostawił nie porąbane, a z wieprza dusza wyszła”. O podrzynaniu gardła i o *splanchna* nie ma mowy, może właśnie ze względu na gatunek zwierzęcia. Świnia została jednak poćwiartowana i wypatroszona, a Eumajos złożył bogom ofiarę (ὀμοθετεῖτο): „ze wszystkich członków odciął kawały mięsa, okrył je tłuszczem i wrzucił w ogień”. Reszta mięsa – nasza *hosie kreaon* – została upieczona, rozłożona na stołach kuchennych i podzielona na siedem porcji. Jedną z nich Eumajos ofiarował (θῆκεν, „położył”), modląc się, „nimfom i Hermesowi, synowi Mai”. Bóstwa te zostały więc uczczone osobno, a otrzymały nie kości, tłuszcz czy wrzucone w ogień surowe mięso, tylko pieczeń – to samo, co przygotowano do jedzenia dla ludzi. W dodatku czasownik θῆκεν sugeruje, choć jest to tylko mój domysł, że część nimf i Hermesesa postawiono na stole i zostawiono tam na czas posiłku, jakby bóstwa same

<sup>151</sup> Burkert (1983: 105) uważa, że każdy posiłek mięsny, w każdym razie w micie, stosuje się do schematu *thysia*. Jeszcze dalej idzie Vernant (1998: 66), według którego „Grecy jedli mięso tylko przy okazji składania ofiary”.

<sup>152</sup> Pozostaje niekonsekwencja, polegająca na tym, że z jednej strony niejedzenie mięsa wydaje się służyć Hermesowi (i opiewającemu go poecie) za definiującą cechę boga, a z drugiej – syn Mai liczy jakby na to, że bogowie się poczęstują. Być może jest ona pozorna; wróć do tego za chwilę, pisząc o greckich ofiarach z jedzenia.

<sup>153</sup> *Th.* 535–557. Cf. np. Kerényi (2000: 84); Vernant (1998: 68–74). Do tej opowieści i do jej znaczenia dla kultu też wróć jeszcze poniżej.

<sup>154</sup> *Od.* 14, 418–456. Ofiarę Eumajosa szczegółowo analizuje Kadletz (1984), na którego pracy się tu opieram.

brały w nim udział. Przypomina to właściwy epoce klasycznej zwyczaj składania *apryra* i *trapezomata*, ofiar z jedzenia, w tym mięsa, które kładziono na stołach w obrębie sanktuarium<sup>155</sup>. Nie wiadomo, co Eumajos potem z tym poświęconym mięsem zrobił; być może zaniósł je do pobliskiej grotty nimf albo położył u stóp najbliższej hermy<sup>156</sup>. Tam mógł je znaleźć każdy przechodzień, na przykład taki żebrak jak Odyseusz, dziękując bogom za niespodziewane *hermaion*.

Gdzieś na marginesie religii greckiej istniała więc możliwość zaniesienia bogu w darze zwykłego ludzkiego posiłku albo nawet zaproszenia go na obiad. W skromnym kulcie domowym mogło to być nawet regułą, bo przecież kontakt z bogami trzeba było podtrzymywać, a jak często mógł ubogi człowiek pozwolić sobie na zarznięcie choćby kozy? W przeciwieństwie do *thysia* tego rodzaju ofiary podkreślały bliskość, nie odległość bóstwa (a przynajmniej wyrażały pragnienie zmniejszenia dystansu), były więc najbardziej na miejscu właśnie w kulcie nimf, Pana czy pogrzebanych w okolicy herosów – słowem tych bogów, wobec których człowiek mógł sobie pozwolić na zażyłość, których spotykał codziennie przy źródłach i na rozstajach<sup>157</sup>. Ofiara Eumajosa pokazuje, że do tej grupy bóstw najbliższych człowiekowi należał także Hermes. Nic dziwnego, że z początku nie był nawet pewny, czy jest bogiem! W końcu to samo można powiedzieć o nimfach.

Naturalnie składający w świętym okręgu ofiary typu *trapezomata* Grecy nieczęsto widzieli na własne oczy, jak bóg zjawia się we własnej osobie, żeby skosztować ich ofiary, podobnie jak urządzający *lectisternia* Rzymianie nie mieli raczej okazji zobaczyć, jak posągi podnoszą jedzenie i puchary do ust. Najwyraźniej im to nie przeszkadzało; potrafili potraktować ten element rytuału niedosłownie i uznać ofiarę za spełnioną i przyjętą, mimo że stała dalej na stole<sup>158</sup>. Może więc nie musimy przypuszczać, że do Hermesa goście nie przyszli. Może akurat ta część jego poczynąń zakończyła się sukcesem i udało mu się poczęstować bogów wołowiną.

Po co? I dlaczego zrobił to w formie wspólnego posiłku, a nie typowej ofiary? Właśnie dlatego, że ofiara typu *thysia* podkreśliłaby tylko odległość, dzielącą go od Olimpijczyków. On zaś chciał wejść między nich jako *ultimus inter*

<sup>155</sup> Bruit-Zaidman i Schmidt-Pantel (1999: 38 i 51).

<sup>156</sup> Tak sugeruje Kadletz (1984: 103). O zwyczaju składania ofiar u stóp herm pisze również Kerényi (1993: 22). Inna możliwość to itacki ołtarz nimf, „gdzie składali ofiary wszyscy wędrowcy” (*Od.* 17, 211).

<sup>157</sup> Clay (1989: 125–126, nn. 102 i 103) przytacza przykłady ofiar z jedzenia składanych takim bogom (także Dioskurom, Hekate i Dzeusowi z przydomkiem *Filios*) i dochodzi do wniosku, że ich wspólnym wyróżnikiem może być właśnie zażyłość. Cf. Burkert (2000: 107).

<sup>158</sup> Domyślam się więc, że pojawienie się ofiar z jedzenia nie tylko wiązało się z bardziej intymnym stosunkiem do bóstwa (niezależnie od tego, jakie tu były zależności przyczynowo-skutkowe), ale też nie poprzedzało takiego stopnia abstrakcji w myśleniu religijnym, który pozwalał czcicielom wierzyć, że zaproszony do stołu bóg, owszem, skosztuje swojej porcji, ale *nie dosłownie*. Potraktowane dosłownie, obrzędy tego typu nie mają sensu.

*pares*, zapoczątkować relację równości, którą wyraża wspólnota stołu. Również dwanaście dodatkowych porcji zaszczytnych służyło symbolicznemu stwierdzeniu, że „wszyscy jesteście najlepsi i nikt z nas nie jest równiejszy niż pozostali”. Były to ze strony Hermesa pobożne życzenia, bo przecież Apollon do końca *Hymnu* podkreślał swoją wyższość nad młodszym bratem, a nie podważał naczelnej pozycji Dzeusa, której dają wyraz wszystkie duże hymny homeryckie. Być może wspomniana powyżej teogoniczna pieśń Hermesa, w której opiewał bogów „według starszeństwa” (ww. 427–433), wyrażała między innymi pogodzenie się z olimpijską hierarchią, opartą przecież na tym, że niektórzy są zdecydowanie równiejsi niż inni.

Ajtiologiczna interpretacja tego fragmentu jest więc uzasadniona, ale mamy w nim do czynienia z prototypem nie *thysia*, tylko raczej dwóch innych, również bardzo ważnych instytucji: po pierwsze ofiary z jedzenia (w tym może typu *trapezoma*), po drugie samej uczty (*dais*), tak świeckiej, jak i sakralnej. Wspólnym motywem ofiary z jedzenia i *dais*, które ustanawia tutaj Hermes, jest komensalizm, wspólnota wynikająca z dzielenia stołu lub posiłku – dokładnie ten element, którego w *thysia* brakuje. Można więc oczekiwać, że mit opowiedziany w *Hymnie do Hermesa* wyostri się jeszcze, kiedy go porównamy z opowieścią o pierwszej ofierze, jedną z najważniejszych greckich historii mitycznych. Niech zatem obok Hermesa stanie Prometeusz...

### 3.3. NAD ALFEJOSEM I W MEKONE

Bowiem gdy się sądzili bogowie i ludzie śmiertelni,  
wtedy w Mekone wielkiego wołu – w myśli przezornej –  
poćwiartował, zastawił, aby myśl Dzeusa oszukać.  
Jednej ze stron przedłożył mięso i tłuste wnętrzności  
w skórze, wszystko to przykrywszy wołowym żołądkiem,  
drugiej zaś białe kości wołowe, sztuczką podstępną  
ułożywszy, przedłożył, przykrywszy tłuszczem błyszczącym.  
Na to tak doń powiedział Ojciec i ludzi, i bogów:  
„Synu Japeta, ze wszystkich najznakomitszy władców,  
jakżeż stronnicze, mój drogi, przydziały te wyznaczyłeś!”

Tak przedstawił tę scenę Hezjod<sup>159</sup>. Najwyraźniej Prometeusz, przyjaciel i dobroczyńca ludzkości, narobił tu niezłego zamieszania. Zapłacił straszną cenę za swój czyn, ale nierówny podział pozostał w mocy (*Th.* 556–557):

Odtąd to nieśmiertelnym na ziemi ludzkie plemiona  
pałą kości białe na woniejących ołtarzach.

<sup>159</sup> *Th.* 535–544. Warto chyba zaznaczyć, że czasownik ἐκρίβωτο („sądzili się”) można też oddać jako „dzielili się, byli dzieleni”.

Na ogół<sup>160</sup> interpretuje się tę scenę następująco: doszło do jakiegoś sporu między bogami a ludźmi, zapewne właśnie o podział zarzynanych zwierząt. Rozsądzenie go powierzono Prometeuszowi, a on zadbał o interesy ludzkości i przydzielił części tak, żeby człowiek nie umarł z głodu – ludziom część nieapetycznie wyglądającą, ale jadalną, a bogom to, co zostało. Wyraźnie jest to mityczny prototyp ofiar typu *thysia*; a że składa się je dopiero „odtąd”, wcześniej musiało być inaczej. Scena poćwiartowania zarzniętego (ale jeszcze nie upieczonego) zwierzęcia mogła sugerować przygotowania do uczty, poza tym wiemy skądinąd<sup>161</sup>, że kiedyś ludzie i bogowie jadali razem:

Wspólne bowiem były wtedy uczty i wspólne posiedzenia  
nieśmiertelnych bogów i ludzi śmiertelnych.

Czyn Prometeusza można by więc rozumieć jako ratowanie sytuacji w momencie, gdy ten rajski komensalizm przestał obowiązywać. West<sup>162</sup> zwraca przy tym uwagę na fakt, że ostatecznego wyboru dokonał nie Prometeusz, tylko (zwiedziony jego podstępem) Dzeus. Niejasne wyrażenie „jednej ze stron... drugiej zaś...” (τῷ μὲν ..., τῷ δ' ...) rozumie w związku z tym tak, że pierwotnie tytan postawił przed Dzeusem część szpetną, choć jadalną, zastawiając na władcę bogów pułapkę (nie *hic... illic...*, tylko *illic..., hic...*)<sup>163</sup>.

Mit pozostaje dla nas niejasny, zapewne dlatego, że Hezjod opowiada go eliptycznie, wybierając z powszechnie znanej w jego czasach historii tylko te elementy, które chce podkreślić. Niepokojące są na przykład wersy 550–552:

Dzeus wieczne zamysły znający  
wiedział i podstęp rozpoznał; i zło w swym sercu rozważał  
dla śmiertelnych ludzi, co spełnić kiedyś się miało.

Skoro „podstęp rozpoznał”, to dlaczego grał w tę grę<sup>164</sup> dalej? Z nienawiści do człowieka? Czy tak należy rozumieć zdanie „zło w swym sercu rozważał dla śmiertelnych ludzi”? Tak trudno w to uwierzyć u poety, którego przecież tak interesowała teodycea „ustroju olimpijskiego”, którego Dzeus jest orędownikiem sprawiedliwości, w dodatku broniącym słabszego przed silniejszym<sup>165</sup>.

<sup>160</sup> Np. Lengauer (1994: 79), Bruit-Zaidman i Schmitt-Pantel (1999: 166–167).

<sup>161</sup> Hes. fr. 1, ww. 6–7 (przekład własny).

<sup>162</sup> West (1961: 137–138).

<sup>163</sup> Pomijam tu zupełnie kwestię formy gramatycznej zaimków oraz ewentualnych emendacji na τῷ μὲν..., τῷ δ' ..., τῷ μὲν ..., τοῖς δ' ... itp.

<sup>164</sup> Clay (1984: 37) nazywa rozgrywający się między Dzeusem a Prometeuszem pojedynek sprytu „boską komedią”.

<sup>165</sup> κακὰ ὄσσετο θνητοῖς ἀνθρώποισι nie musi jeszcze znaczyć „przemysliwał, jak by tu ludziom zatruć życie”; równie dobrze (albo lepiej) można przyjąć sens „przewidywał” (czy też „myślał o tym”) „że ludzi spotka nieszczęście”. Oczywiście jednak nie da się w ten sposób



Ale przede wszystkim – skoro „podstęp rozpoznał”, to czemu postąpił, jakby dał się nabrać, i wybrał gorszą pozycję? West<sup>166</sup> uważa słowa γῶ ῥ’ οὐδ’ ἠγνοίησε w w. 551 za późniejszą od reszty mitu wstawkę poety, ratującego kosztem spójności utworu Dzeusową wszechwiedzę i prestiż.

Można zinterpretować to miejsce także, nie posądzając Hezjoda o takie praktyki. Oprę się tu na analizie E. Wirshbo. Zauważył on najpierw<sup>167</sup>, że *ó μὲν... ó δὲ...* może (także u Homera i Hezjoda) znaczyć równie dobrze *ille... hic...*, jak i *hic... ille...*, a dalej, że częste jest użycie nieokreślone tej konstrukcji, w której nie tylko nie da się powiedzieć, który zaimek należy łączyć z którym desygnatem, ale i nie miałyby to większego sensu. Oto jego interpretacja:

Dzeus nie jest oburzony o to, że Prometeusz, pragnąc wspomóc ludzkość, obraził go, podając mu i pozostałym bogom część, która wyglądała na gorszą; gdyby bogowie byli przyzwyczajeni do otrzymywania na ucztach lepszych porcji, Dzeus sięgnąłby właśnie po tę apetycznie wyglądającą część bez komentarza, bo przecież obie porcje były do wzięcia i żadna nie została przydzielona konkretnemu biesiadnikowi. Nie, Dzeus reaguje oburzeniem na samą nierówność podziału, bezprecedensową i stanowiącą pogwałcenie panującej w wieku złotym normy – równości bogów i ludzi. Stronniczość Prometeusza polega nie na faworyzowaniu ludzkości, tylko na wprowadzeniu nowego elementu – nierówności – do świata harmonii, w którym nie rysują się jeszcze ostre podziały. Jego celem [...] jest zaburzenie ustalonego modelu, a mianowicie równowagi uczt, której uczestnicy są sobie równi<sup>168</sup>.

Jaki ten Hezjodowy Prometeusz jest podobny do Hermesa z *Hymnu* i jednocześnie jaki niepodobny. Podobny, bo „pokrętnie przebiegły” (ἀγκυλομήτης) i „pełen przeróżnych pomysłów” (ποικίλος, αιολόμητης, ποικιλόβουλος), bo „podstępnie powiedział” (φῆ ῥα δολοφρονέων) i „lekkko się uśmiechnął, ale nie zapomniał sztuki podstępnej” (ἦκ’ ἐπιμειδίῃσας, δολίης δ’ οὐ λήθετο τέχνης)<sup>169</sup>. Podobny także w swojej niefrasobliwej, amoralnej arbitralności, jakby mimo zdolności przewidzenia przyszłych wydarzeń (προμήθεια) nie liczył się z ich konsekwencjami<sup>170</sup>. Niepodobny, bo osiągnął rezultat zupełnie przeciwny temu,

wytłumaczyć wszystkiego; to Dzeus stoi za odebraniem człowiekowi ognia i zesłaniem na niego tej najgorszej ze wszystkich plag – kobiety.

<sup>166</sup> West (1988: 321). W lekko zmienionej postaci (γῶ δ’ οὐδ’ ἠγνοίησε) formuła ta pojawia się również w *Hymnie do Hermesa* (w. 243), gdzie odnosi się do rozpoznania Hermesa przez Apollona.

<sup>167</sup> 1982: 104–106; cf. *LSJ* s. w. *ó, ἡ, τό* A. VI.

<sup>168</sup> Wirshbo (1982: 109–110).

<sup>169</sup> *Th.* 546, 511, 521, 550, 547. Wszystkie te określenia można by z powodzeniem zastosować do Hermesa i tak też robi autor *Hymnu*; cf. ww. 13, 76, 155, 282, 405, 514 (πολύτροπος, ποικιλομήτης, δολομήτης, δολίης δ’ οὐ λήθετο τέχνης).

<sup>170</sup> Nie przekreśla to jeszcze Prometeuszowej roli orędownika i przyjaciela ludzkości, nawet u Hezjoda (bo wyraźnie widać ją dopiero u Ajschylosa). Być może jednak trzeba ją widzieć przez pryzmat pewnej kapryśności; Prometeusz staje po stronie człowieka, a przeciwko Dzeusowi nie tyle z *milości* do ludzi, ile z wrodzonej skłonności do buntu („bo tak mi się podoba”). Cf. Wirshbo (1982).

do którego doszedł Hermes w *Hymnie*. Prometeusz nie tylko znalazł się w wyniku swoich działań poza nawiasem boskiej społeczności, ale i położył kres bosko-ludzkiej wspólnocie z czasów złotego pokolenia<sup>171</sup>. Hermes przeciwnie, właśnie do tej społeczności dołączył, a jednocześnie zrobił, co mógł, by ów dawny komensalizm choćby częściowo przywrócić.

Komensalizm to w zasadzie oznaka przynależności do tej samej społeczności. Dowodzi tego fakt, że bogowie nie biorą już bezpośredniego udziału w ucztach ludzi – uczestniczą w nich tylko na odległość, w sposób pośredni. „Raczą się udziałem w hekatombach” (*Il.* 9, 535) przy pomocy ołtarza, na którym spala się ofiary z wina i tłuszczu, ale nie goszczą już u ludzi, jak bywało przed interwencją Prometeusza<sup>172</sup>.

Stąd w micie komensalizm z bogami dotyczył tylko ludzi szczególnie wyróżnionych, pędzących błogosławione życie na dalekiej wyspie albo w równie dalekiej przeszłości. Tak było na przykład w przypadku Tantalą, który zresztą zaprzepaścił ów przywilej, popełniając zbrodnię przeciwko boskim prawom<sup>173</sup>. Podobnie tłumaczy Pauzaniusz (8, 2, 4) surowość kary, jaka dotknęła Likaona, innego zbrodniarza, który miał – do czasu – szczęście gościć u siebie nieśmiertelnych:

Ludzie bowiem w tych odległych czasach bywali gośćmi i biesiadnikami bogów z racji swej sprawiedliwości i zbożności.

(Tj. standardy etyczne były w tej epoce wyższe i Likaon wyjątkowo się wyróżnił, oczywiście *in minus*. Jego występki przypominał zresztą ten, którego dopuścił się Tantal.) Tak zaś mówi o bogach król szczęśliwych Feaków Alkinoos<sup>174</sup>:

Zawsze bowiem ukazują się nam jawnie i gdy składamy przesławne hekatombę, zasiadają razem z nami do ucztę [...] jesteśmy przecież krewnymi bogów, tak samo jak Kiklopi i dzikie plemię Gigantów.

A zatem przy tych dwóch okazjach, nad Alfejosem i w Mekone, obaj – i Hermes, i Prometeusz – odsłoniли pewną istotną stronę swojego charakteru. Czyny tytana przyniosły może ludzkości więcej złego niż dobrego i można by próbować twierdzić, że Hermes okazał się o wiele lepszym przyjacielem człowieka niż Prometeusz. Nie sądzę jednak, żeby ta różnica wynikała z odmiennego

<sup>171</sup> Można by sądzić, że Prometeusz raczej przypieczętował podział między bogami a ludźmi albo zadbał o to, by ów podział, skoro się już dokonał, był dla człowieka jak najmniej bolesny. Jednak zdanie Wirshbo na ten temat podzielają Clay (1984: 37) i cytowany przez nią na poparcie tej tezy Vernant (1974; non vidi).

<sup>172</sup> Saïd (1979: 17–18; non vidi). Źródło bezpośrednio: Clay (1989: 119–120).

<sup>173</sup> Albo zabijając własnego syna i podając go bogom do jedzenia, albo może wykradając im nektar i ambrozię; cf. Hubbard (1997: 3–5).

<sup>174</sup> *Od.* 7, 201–206 (przeł. J. Parandowski).

nastawienia do naszego gatunku. Obaj bogowie zrobili po prostu to, co potrafią najlepiej: namieszali. I tak się złożyło, że jeden przysłużył się w ten sposób człowiekowi, a drugi nie bardzo, ale nie wynikało to ani z dobrej, ani ze złej woli, tylko raczej z ich własnej nieprzewidywalnej, niepokornej i przez to twórczej natury.

Wielką zaletą przytoczonej powyżej analizy E. Wirshbo jest powstrzymanie się od modyfikowania tekstu *Teogonii* w postaci przekazanej przez tradycję: rozumiejąc podział wołu w ten sposób, nie musimy ani emendować τῷ μὲν... τῷ δὲ..., ani usuwać z tekstu wzmianki o tym, że Dzeus „wiedział i podstęp rozpoznał”. Wadą jego pracy wydaje mi się podkreślanie, że powinniśmy w zasadniczy sposób zmienić zdanie o Prometeuszu u Hezjoda: rozpoznać w nim nie rozaczającego opiekę nad ludzkością cywilizatora i wielkiego wynalazcę (ang. *culture hero*), tylko właśnie sprytnego, ale niepoważnego oszusta (ang. *trickster*)<sup>175</sup>.

Owszem, czytając Hezjoda, dobrze jest pamiętać, że ten archaiczny Prometeusz nie był jeszcze stwórcą ludzkości<sup>176</sup>, daleko mu też do wielkiego tragizmu, z jakim odmalował go Ajschylos; ale już w *Teogonii* jest tytan dawcą ognia, a jego postać nie wydaje się wcale niespójna z bohaterem typu *culture hero*, siewcą cywilizacji; możemy się przecież domyślać, że autor nie mówi wszystkiego, dokonuje pewnego wyboru. Chciałabym więc zwrócić uwagę na fakt, że wynalazczość i „kulturotwórczość” bogów i bohaterów nie stoją w sprzeczności z cechami *trickstera*, wręcz przeciwnie. To właśnie niejako z „nadmiaru” inteligencji i nie wykorzystanej energii twórczej rodzą się wynalazki Hermesa: lira, sposób rozpalania ognia przy użyciu dwóch drewniaków (a według tekstu – w. 111 – także sam ogień – to kolejne podobieństwo do Prometeusza), przemyślnie, bo zostawiające niezwykle ślady, sandały, syringa. *Trickster* to ktoś, kogo „roznoś”; a jeżeli dzieje się to z pożytkiem dla cywilizacji, to jest to swego rodzaju miły efekt uboczny. U Hermesa widać to jak na dłoni; że podobnie wyobrażali sobie starożytni (przed Ajschylosem) Prometeusza, możemy się domyślać na podstawie wielu innych podobieństw między tymi dwoma bogami<sup>177</sup>. Przy innej

<sup>175</sup> Wirshbo (1982: 108 i 110). Przypisywanie roli *trickstera* Hermesowi jest znacznie mniej kontrowersyjne; cf. np. Burkert (2000: 156–159).

<sup>176</sup> Nie jest nim też jeszcze u Ajschylosa. S. Srebrny (2005: 163 n.) podaje, że „najwcześniejsza, jaką posiadamy, wyraźna wzmianka o Prometeuszu-stwórcy ludzkości pochodzi z IV wieku p.n.e.”, ale nie udało mi się jej zidentyfikować. Znalazłam tylko wzmianki u Pauzania (10, 4, 5) i Pseudo-Apollodora (*Bibl.* 1, 7, 1). Z drugiej strony czyż nie jest symboliczne stworzenie rodzaju ludzkiego tak ucywilizowanie go (a więc odróżnienie go od zwierząt), jak i oddzielenie go od rodu bogów? Zwłaszcza w kontekście tak podkreślanych przez Vernanta żywieniowych wyznaczników człowieczeństwa jako kondycji ani nie zwierzęcej, ani nie boskiej.

<sup>177</sup> Kerényi (2000: 93–94); Sowa (1984: 157, 198–211). Greene (2005: 343–344) podkreśla, że obaj, i Hermes, i Prometeusz, pochodzą od zbuntowanego tytana Japetosa. Ponadto obu bogom przysługiwał ten sam przydomek ἀκάκητα (*Il.* 16, 185; *Od.* 24, 10; *Th.* 614). Wcale nie jest jednak jasne, czy należy go rozumieć jako synonim przymiotnika ἄκακος, a więc w sensie „dobry,

okazji ten sam *trickster* może nieźle narozrabiać; możemy być pewni, że nie poczuje się winny.

Ale przecież zostaliśmy ostrzeżeni już w *Hymnie do Hermesa* (ww. 576–578, przekład własny):

On obraca się w towarzystwie wszystkich śmiertelnych i nieśmiertelnych;  
czasem więc, rzadko, pomaga, ale zwykle oszukuje  
ciemną nocą plemiona śmiertelnych ludzi.

Pierwszy z tych trzech wersów dobrze podsumowuje naturę boga jako pośrednika, bliskiego i bogom, i ludziom, i łączącego w sobie pewne cechy obu tych ras<sup>178</sup>. Dwa następne zwięźle przypominają, że można tego boga czcić, można go nawet darzyć przyjaźnią – nie wolno tylko na niego liczyć. I równie dobrze można by te słowa odnieść do Prometeusza jak do Hermesa.

Tłum lekkich duchów różgą karcisz złotą  
I dusze zbożne w szczęsne wiedziesz progi,  
Mile cię widzą i bóstwa podziemne  
I górne bogi.

## ZAKOŃCZENIE

Próbowałam w tej pracy pokazać mit *Hymnu homeryckiego do Hermesa* i jego bohatera od trochę innej niż zwykle strony. Hermes okazał się nie tylko sprytnym złodziejem (choć bez tego nie byłby sobą), ale też twórcą pożytecznych dla ludzkości wynalazków (rozdziały I i III), nauczycielem i wychowawcą (rozdział II),

łaskawy, życzliwy<sup>179</sup>. Zdaniem Westa (1988: 336), znaczenie tego słowa po prostu nie jest znane. Jeśli zaś ἀκάκητα rzeczywiście znaczy ἄκακος, pamiętajmy, że tego typu epitety bogów mają znaczenie eufemistyczne, (np. Dzeus *Mejlichios*, „łagodny”, to bóg podziemny, którego czczono w postaci węża, składając mu ofiary przebłagalne. Eufemizmami są również przydomki *Kore* i *Pluton* – prawdziwych imion tych bóstw lepiej było nie wymawiać). Postacie typu *trickster* i *culture hero* zrównuje też ze sobą Sowa (1984: 157 i 201). Pisząc o wynalazczości *tricksterów* (nie tylko bogów, bo tego typu bohaterem jest też Palamedes, a może i Dedal), nie chciałam dać do zrozumienia, że wynalazcami i cywilizatorami są tylko oni; jedno z największych osiągnięć cywilizacyjnych, o jakich wspomina grecki mit, uprawa roli, pochodzi od bogini bardzo poważnej i mającej wyraźne rysy moralne, Demeter. *Tricksterów* nie przypominają też inni wielcy założyciele cywilizacji, Atena i Hefajstos (cf. *H. Hom.* 20 – choć akurat Hefajstosa wymieniano czasem, obok Hermesa i Prometeusza, wśród Kabirów).

<sup>178</sup>O człowieczeństwie Prometeusza pisze m. in. Kerényi (2000: 94). Uważa on wprawdzie, że stanowi ono ważną różnicę między „ludzkim” i reprezentującym człowieka Prometeuszem a zupełnie „niehumanym” Hermesem, sądzą jednak, że bliskie powiązania Hermesa z człowiekiem udało mi się wystarczająco uzasadnić powyżej. Cf. *Il.* 24, 334–335, gdzie Dzeus wypowiada następujące słowa: „Lubisz bardzo, Hermesie, być towarzyszem człowieka // i wysłuchujesz tych, których zechcesz życzliwie wysłuchać”. „Tych, których zechcesz” (ὅ κ' ἐθέλησθα) sugeruje podobną kapryśność czy arbitralność co zacytowane powyżej wersy 577–578 *Hymnu*.

wreszcie (ponownie rozdział III) pomysłodawcą dwóch ważnych instytucji społecznych: ofiary z jedzenia, która zbliża ludzi do bogów, oraz „sprawiedliwej uczty”, która zbliża ludzi do siebie nawzajem. Naturalnie żaden z tych punktów widzenia nie jest nowy; mam nadzieję, że udało mi się za każdym razem podać wszystkie źródła, z których korzystałam, omawiając poszczególne zagadnienia.

Jak wspominałam we *Wstępie*, uważam, że wspólnym mianownikiem tych tak różnorodnych aspektów mitu jest dydaktyka. Poeta na pewno chciał słuchaczy rozbawić – co do tego nie ma wątpliwości – ale chyba też, bawiąc, czegoś nauczyć. W niedosłowny, ale trudny do zignorowania sposób tłumaczył więc młodym ludziom, jak mają wkroczyć w dorosłe życie, malując jednocześnie portret Hermesa jako wychowawcy i nauczyciela – także nauczyciela ludzkości, która jemu między innymi zawdzięcza swoje ucywilizowanie. Ta teologiczna charakterystyka boga była zresztą przeznaczona dla wszystkich uszu.

Wydaje mi się, że udało mi się tę trochę może zaskakującą tezę o dydaktyczności *Hymnu do Hermesa* poprzeć wystarczającymi argumentami. Będę jednak zadowolona i uznam, że praca spełniła przynajmniej jedno z zadań, które jej postawiłam, jeżeli po zapoznaniu się z nią Czytelnik poczuje się przyjacielem Hermesa i odniesie się do jego dziecięco-młodzieńczych przygód ze zrozumieniem i sympatią, bo na nie zasługują.

#### BIBLIOGRAFIA

Pozycje, do których odesłałam Czytelnika w przypisach jako do cytowanych lub polecanych przez innych autorów, mimo że samej nie udało mi się do nich dotrzeć, oznaczyłam zwrotem „non vidi”).

- Allen, Halliday i Sikes 1936: T. W. Allen, W. R. Halliday, E. E. Sikes (eds), *Homeric Hymns*, Oxford.
- Appel 2001: Włodzimierz Appel (tekst, przekład, wstęp i opracowanie), *YMNOI OMHPIKOI, czyli hymny homeryckie*, Toruń.
- Bremmer 1994 (non vidi): J. N. Bremmer, *Adolescents, Symposion and Pederasty*, [w:] O. Murray (ed.), *Symptotica: A symposium on the symposion*, Oxford, 135–148.
- Brown 1947 (non vidi): N. O. Brown, *Hermes the Thief*, Madison.
- Bruit-Zaidman i Schmitt-Pantel 1999: L. Bruit-Zaidman, P. Schmitt-Pantel, *Religion in the Ancient Greek City*, Cambridge.
- Burkert 1983: W. Burkert, *Homo Necans. The anthropology of ancient Greek sacrificial ritual and myth*, Berkeley.
- Burkert 1984: W. Burkert, *Sacrificio-sacrilegio: Il “trickster” fondatore*, “Studi Storici” 20, 835–845.
- Burkert 2000: W. Burkert, *Greek Religion*, Oxford.
- Campbell 1964 (non vidi): J. K. Campbell, *Honour, Family and Patronage*, Oxford.
- Càssola 1992: F. Càssola (a cura di), *Inni omerici*, Milano.
- Chantraine 1968: P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue Grecque. Histoire des Mots*, Paris.
- Clay 1984: J. Strauss Clay, *The Hecate of the Theogony*, “Greek, Roman and Byzantine Studies” 25, 27–38.

- Clay 1989: J. Strauss Clay, *The Politics of Olympus. Form and meaning in the major Homeric Hymns*, Princeton.
- Clay 1997: J. Strauss Clay, *The Homeric Hymns*, [w:] J. Morris, B. Powell (eds), *A New Companion to Homer*, New York, 489–507.
- Damoulin 1992: D. Damoulin, *Die Chelys: ein altgriechisches Saiteninstrument*, “Archiv für Musikwissenschaft” 49, 85–109.
- Danielewicz 1976: J. Danielewicz, *Morfologia hymnu antycznego*, Poznań.
- Frisk 1960: H. Frisk, *Griechisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg.
- García 2002: J. F. García, *Symbolic Action in the Homeric Hymns: The theme of recognition*, “Classical Antiquity” 21, 5–39.
- Graf 1997: F. Graf, *Prayer in Magical and Religious Ritual*, [w:] Ch. A. Faraone, D. Obbink (eds), *Magika Hiera: Ancient Greek magic and religion*, Oxford, 188–213.
- Greene 2005: E. S. Greene, *Revising Illegitimacy: The use of epithets in the “Homeric Hymn to Hermes”*, “Classical Quarterly” 55, 343–349.
- Haft 1996 (non vidi): A. Haft, *The Mercurial Significance of Raiding: Baby Hermes and animal theft in contemporary Crete*, “Arion” 4, 27–48.
- Hägg 1989: T. Hägg, *Hermes and the Invention of the Lyre. An unorthodox version*, “Symbolae Osloenses” 64, 36–73.
- Harrell 1992: S. E. Harrell, *Apollo’s Fraternal Threats: Language of succession and domination in the “Homeric Hymn to Hermes”*, “Greek, Roman and Byzantine Studies” 32, 307–329.
- Herzfeld 1985 (non vidi): M. Herzfeld, *The Poetics of Manhood*, Princeton.
- Hubbard 1997: Thomas K. Hubbard, *The “Cooking” of Pelops: Pindar and the process of mythological revisionism*, “Helios” 14, 3–21.
- Jaeger 2001: W. Jaeger, *Paideia*, Warszawa.
- Janko 1982: R. Janko, *Homer, Hesiod and the Hymns: Diachronic development in epic diction*, Cambridge.
- Johnston 2002: S. Johnston, *Myth, Festival and Poet: The “Homeric Hymn to Hermes” and its performative context*, “Classical Philology” 97 (2), 109–132.
- Kadletz 1984: E. Kadletz, *The Sacrifice of Eumaios the Pig Herder*, “Greek, Roman and Byzantine Studies” 25, 99–105.
- Kahn 1978 (non vidi): L. Kahn, *Hermès passe: Ou, Les ambiguïtés de la communication*, Paris.
- Kaimio 1974: M. Kaimio, *Music in the “Homeric Hymn to Hermes”*, “Arctos” 8, 29–42.
- Kerényi 1993: K. Kerényi, *Hermes przewodnik dusz. Mitologem źródła życia mężczyzny*, Warszawa.
- Kerényi 2000: K. Kerényi, *Misteria Kabirów. Prometeusz*, Warszawa.
- Kotansky 1997: R. Kotansky, *Incantations and Prayers for Salvation on Inscribed Greek Amulets*, [w:] Ch. A. Faraone, D. Obbink (eds), *Magika Hiera: Ancient Greek magic and religion*, Oxford, 188–213.
- Landels 2003: J. G. Landels, *Muzyka starożytnej Grecji i Rzymu*, Kraków.
- Lengauer 1994: W. Lengauer, *Religijność starożytnych Greków*, Warszawa.
- Lincoln 1976: B. Lincoln, *The Indo-European Cattle-raiding Myth*, “History of Religions” 16, 42–65.
- Lincoln 1981 (non vidi): B. Lincoln, *Priests, Warriors and Cattle: A study in the ecology of Religions*, Berkeley.
- Maas i Snyder 1989: M. Maas, J. McIntosh Snyder, *Stringed Instruments of Ancient Greece*, New Haven.
- Montero-Honorato 1988: M.P. Montero-Honorato, *Homero y la música*, “Memorias de historia antigua” 9, 195–211.
- Murray 1983 (non vidi): O. Murray, *The Symposion as Social Organization*, [w:] R. Hägg (ed.), *The Greek Renaissance of the Eighth Century b.c.*, Stockholm.
- Notopoulos 1962: J. A. Notopoulos, *The Homeric Hymns as Oral Poetry: A study of the post-Homeric Oral tradition*, “American Journal of Philology” 83, 337–368.



- Podbielski 1963: H. Podbielski, *Liryzacja eposu na podstawie analizy strukturalnej hymnu homeryckiego do Hermesa*, „Meander” 18 (7–8), 321–338.
- Podbielski 1966: H. Podbielski, *Funkcja zapożyczeń językowych i neologizmów w „Hymnie do Hermesa”*, „Roczniki Humanistyczne” 14 (3), 33–47.
- Podbielski 2005: H. Podbielski, *Hymny homeryckie*, [w:] H. Podbielski (red.), *Literatura Grecji starożytnej*, Lublin, 157–184.
- Race 1982: W. H. Race, *Aspects of Rhetoric and Form in Greek Hymns*, “Greek, Roman and Byzantine Studies” 23, 5–14.
- Richardson 2010: N. Richardson (eds), *Three Homeric Hymns: to Apollo, Hermes and Aphrodite: Hymns 3, 4 and 5*, Cambridge.
- Saïd 1979 (non vidi): S. Saïd, *Les Crimes des prétendants, la maison d’Ulysse et les festins de l’Odyssée*, [w:] *Études de littérature ancienne*, Paris, 13–22.
- Solomon 1994: J. Solomon, *Apollo and the Lyre*, [w:] J. Solomon (ed.), *Apollo: Origins and influences*, Tucson, 37–46.
- Sowa 1984: C.A.. Sowa, *Traditional Themes and the Homeric Hymns*, Chicago.
- Srebrny 2005: S. Srebrny (przełożył i opracował), *Ajschylos. Tragedie*, Kraków.
- Świderkówna 1994: A. Świderkówna, *Bogowie zeszli z Olimpu. Bóstwo i mit w greckiej literaturze świata hellenistycznego*, Warszawa.
- Vernant 1974 (non vidi): J.-P. Vernant, *Le mythe prométhéen chez Hésiode*, [w:] *Mythe et société en Grèce ancienne*, Paris, 177–194.
- Vernant 1996: J.-P. Vernant, *Źródła myśli greckiej*, Gdańsk.
- Vernant 1998: J.-P. Vernant, *Mit i religia w Grecji starożytnej*, Warszawa.
- Webster 1975 (non vidi): T.B.L. Webster, *Homeric Hymns and Society*, [w:] J. Bingen. G. Lambier, G. Nachtergaele (eds), *Le monde grec. Pensée, littérature, histoire, documents. Hommages à Claire Préaux*, Bruxelles, 13–22.
- West 1961: M.L. West, *Hesioda*, „Classical Quarterly” 11, 130–145.
- West 1988: M.L. West. (ed.), *Hesiod: Theogony*, Oxford.
- West 1999: M.L. West, *The Invention of Homer*, “Classical Quarterly” 49, 364–382.
- West 2003a: M.L. West (ed.), *Homeric Hymns. Homeric Apocrypha, Lives of Homer*, Cambridge Mass.
- West 2003b: M.L. West, *Muzyka starożytnej Grecji*, Kraków.
- Whibley 1963 (non vidi): L. Whibley, *A Companion to Greek Studies*, New York.
- Wirshbo 1982: E. Wirshbo, *The Mekone Scene in the “Theogony”*: Prometheus as prankster, “Greek, Roman and Byzantine Studies” 23, 101–110.

*HOMERIC HYMN TO HERMES: SELECTED ASPECTS'*

## Summary

The paper takes off by investigating the mythical narrative of the invention of the lyre, as handed down in the *Homeric Hymn to Hermes*. The instrument is analyzed against other ancient strings for both form and function, especially in its capacity of a symbol of learning and culture, as well as that of an attribute of Hermes and Apollo, thus helping elucidate the relationship between the two brothers in the *Hymn*.

Hermes' lyre serves as a starting point for a search for the paedagogical and educational in the *Hymn*. The god's most shameless exploit, the theft of Apollo's cattle, is shown as a thinly disguised model for a warrior's courage and resourcefulness, pointing to young men and boys as the most likely intended audience for the *Hymn*. That is corroborated both by Hermes athletic connotations and the *Hymn's* often ribald tone.

Finally, on a more serious note, the *Hymn* delves into some of the very foundations of Greek religion, introducing a slaughter-and-feast scene which combines the familiar trappings of animal sacrifice with certain faintly disconcerting elements which could almost be perversions of it. By juxtaposing that scene with that excerpt in *Theogony* which probably provides the literary mythical model for the sacrificial feast, the paper's author argues that the *Hymn* actually touches on another, parallel current in cult, one more closely related to food offerings and oriented less towards emphasising the gap, and more towards expressing the kinship, between humanity and the gods.