

*Andrzej T. Nowak*

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina  
w Warszawie

The Fryderyk Chopin University  
in Warsaw

## ROLA ARCHETYPÓW MUZYCZNYCH W EPOCE HELLENIZMU

### The Role of Musical Archetypes during Hellenistic Epoch

**Słowa kluczowe:** archetyp, hymn, misterium, monoteizm, politeizm, pean, synkretyzm.

**Key words:** archetype, anthem, mystery, songs of praise, monotheism, polytheism, syncretism.

#### Streszczenie

Autor artykułu przedstawia w syntetycznym skrócie zasady kształtowania się dwóch podstawowych form wypowiedzi literacko-muzycznej w antycznym świecie cywilizacji greckiej i hellenistycznej. Pokrótce omawia sposoby przejawiania się muzyki, traktowanej jako ważny element obiegu kulturowego w ówczesnej rzeczywistości. Archetypiczne wzorce hymnu i peanu – podstawowych form literacko-muzycznych kultury greckiej – zostały omówione według charakterystycznych cech oraz poparte konkretnymi przykładami literackimi.

Wskazano, że synkretyzm form literacko-muzycznych, charakterystyczny dla antycznej kultury śródziemnomorskiej, był powiązany z elementami kultu religijnego (zwłaszcza misteriami). Wymiar religijny stanowił ważne uzupełnienie praktyczystycznego sposobu traktowania muzyki w świecie cywilizacji antycznej, niekiedy wysuwające się na pierwszy plan. Szczególnie widoczne było to w przypadku wczesnochrześcijańskiej twórczości hymnograficznej, opartej na syntezie tradycji hellenistyczno-rzymskiej i judeochrześcijańskiej.

#### Abstract

The article presents briefly synthesis the principles of shaping up two basic forms of literary and musical expression in the ancient world, Greek and Hellenistic civilizations. Author shortly discusses ways of manifestation of music which is viewed as an important element of the cultural circuit in contemporary reality. Archetypal patterns of the anthem and songs of praise (*paian*) – the basic forms of literary and musical culture of ancient Greece – were discussed in terms of synthesis and characteristics, supported by specific examples of literature.

Syncretism literary and musical forms identified here in terms of the synthetic characteristic of the ancient Mediterranean culture were linked with elements of religious worship (especially mysteries). The religious dimension was an important complement to the practical treatment of music of ancient civilizations in the world, sometimes the movement of the foreground. Particularly that was evident in the case described in the final part of early Christian art hymnography, based synthesis of traditions of the Hellenistic-Roman and Judeo-Christian.

Muzyka odgrywała niezwykle ważną rolę w życiu starożytnych Greków. W każdej niemal sferze ludzkiej aktywności można było obserwować jej przejawy, gdyż stanowiła istotny element oprawy zgromadzeń publicznych, okolicznościowych zebrań towarzyskich i spotkań prywatnych. Towarzyszyła człowiekowi zarówno w radości, jak i smutku, w zabawie i żałobie. Była obecna tam, gdzie odwoływano się do wstawiennictwa bogów, wzywano ich do roztoczenia opieki nad losami kraju czy też po to, by zapewnili pomyślny los poszczególnym ludziom. Muzyka była obecna w teatrach, stanowiących zarówno centra religijne poświęcone konkretnym bóstwom, jak i – w sensie ludycznym – miejsca, w których zgodnie z zasadami *chorei* wystawiano tragedie i komedie. Nie brakowało jej też na stadionach, gdzie odbywały się igrzyska, widowiska łączące sport, teatr, literaturę i muzykę. Greckie dziedzictwo stało się bazą dla kulturowych dokonań wielu innych narodów zamieszkujących obszar cywilizacji śródziemnomorskiej, zwłaszcza zaś Rzymian rozmiłowanych w tradycji klasycznej<sup>1</sup>.

Powszechność muzyki w obiegu kulturowym starożytnej Grecji, szczególna rola, jaką jej przypisywała owa antyczna cywilizacja, dający się zaobserwować synkretyzm sztuki i religii, a także wysoki kunszt artystyczny twórczości muzycznej upoważniają do przyjęcia tezy o archetypicznej formie przejawiania się tej ludzkiej aktywności. W sposób nie do końca uświadomiony i racjonalnie kontrolowany muzyka była nader istotnym elementem życia duchowego starożytnych Greków; jej oddziaływanie na sposób postrzegania rzeczywistości było ze wszech miar przemożne, co ujawniło się w antycznej teorii sztuki w jej aspekcie etycznym i estetycznym. Teoria *ethosu*, tłumacząca duchowe aspekty sztuki, miała wpływ na całą późnoantyczną estetykę, reprezentatywną dla kręgu rzymskiej cywilizacji śródziemnomorskiej. W swych zasadniczych założeniach weszła też do kanonu formowania sztuki zachodnioeuropejskiej, a więc oddziaływała na jej współczesny kształt<sup>2</sup>.

Wzorce estetyczne oraz panujące w literaturze i sztuce zasady kreacji, wykonawstwa oraz normy percepcji charakterystyczne dla śródziemnomorskiego kręgu kultury najpełniej urzeczywistniły się w okresie, który nazywamy epoką hellenistyczną. W szerszym rozumieniu możemy mówić wprost o hellenistycznej cywilizacji stapiającej tradycje greckie i rzymskie oraz elementy kultury małoazjatyckiej i egipskiej. Przyjmuje się, że procesy, w wyniku których ukształtowała się w pełni nowa tradycja hellenizmu, swoje apogeum osiągnęły w okresie formowania się chrześcijaństwa. Czas ten, liczony zmianami dokonującymi

<sup>1</sup> Zob. J.G. Landels, *Muzyka starożytnej Grecji i Rzymu*, Kraków 2003, s. 17 i nast.

<sup>2</sup> C.G. Jung, badacz psychologii sztuki, definiuje archetyp jako „formułę symboliczną, która zaczyna funkcjonować wszędzie tam, gdzie albo nie występują żadne pojęcia świadome, albo w ogóle nie mogą one zaistnieć ze względu na powody natury wewnętrznej lub zewnętrznej. Treści nieświadomości zbiorowej reprezentowane są w świadomości przez wyraziste skłonności czy ujęcia”. Patrz tegoż *Typy psychologiczne*, Warszawa 1996, s. 128 (ust. 625).

się w literaturze i sztuce, obejmuje w zasadzie schyłek ery starożytnej (od III w. p.n.e. do III stulecia po Chrystusie)<sup>3</sup>.

W muzyce Greków w sposób harmonijny melodia głosu ludzkiego splatała się z akompaniamentem instrumentalnym. Jej zmienność, w zależności od przeznaczenia utworów oraz ich manieri wykonawczej, podkreślana była mniej lub bardziej skomplikowanym rysunkiem tanecznym, który nieodłącznie towarzyszył popisom śpiewaków i instrumentalistów. Podporządkowując sferę ruchu ustalonym zasadom metryki tekstu, uzyskiwano spójny wewnętrznie przebieg literacko-muzyczny, połączony z układem tanecznym, nazywany *choreq*. Przy takich założeniach estetycznych rola akompaniamentu – czynnika na pozór wtórnego – była na tyle istotna, by traktować go jako ważny składnik formotwórczy. Już według Platona, filozofa żyjącego w latach 427–347 p.n.e.: „Akompaniament nie powinien zawierać innych dźwięków niż pieśń ani wykazywać wariantów motywów muzycznych występujących w pieśni. Nie może być tak, żeby ze strun płynęły inne tony niż te, z których melodię swej pieśni ułożył poeta, żeby tu całość składała się z niewielu tonów, a tam wplatało się ich wiele, tu następowały powoli po sobie, a tam biegły w szybkim tempie, żeby z wysokimi nutami tutaj łączyły się i odpowiadały im tam niskie tony”<sup>4</sup>.

Dla omawianych tu zagadnień istotne wydaje się syntetyczne przedstawienie zasad kształtowania kompozycji utworu, jakie obowiązywały w hellenistycznej kulturze muzycznej. Według relacji Arystydesa Kwintyliana, rzymskiego retora czynnego w II stuleciu po Chrystusie, istotna była w pierwszym rzędzie muzyczna dyspozycja głosu, polegająca na znalezieniu odpowiedniego zakresu dźwięku dla właściwego przedstawienia poetyckiego tekstu. Później następowała kompozycja ściśle muzyczna – przyporządkowanie konkretnych dźwięków, z uwzględnieniem ich wzajemnych relacji, do kolejnych fragmentów literackich. Mniej istotny był tu zakres skali, „odpowiedniość” muzyki i tekstu jawi się jako wprost logogeniczna, zależna ściśle od rodzaju przekazu, jego dynamiki i stopnia emocjonalności. W większości utworów linia melodyczna opiera się na pochodach sąsiadujących ze sobą dźwięków. Zasadą jest wznoszący kierunek linii melodycznej w początkowych sekwencjach czasowych. Koniec utworu, a także jego poszczególnych części zaznaczano zazwyczaj zstępującym kierunkiem linii melodycznej, choć nie było to regułą<sup>5</sup>.

Zachowany w tzw. papirusach z Oxyrhynchos tekst hymnu do Heliosa, boga Słońca, może być przykładem muzycznego nomosu, aktualnego i rozpowszechnionego w dobie hellenizmu. Powstał on na przełomie starej i nowej ery; jego

<sup>3</sup> Część badaczy epokę hellenistyczną umieszcza w granicach od podbojów Aleksandra Macedońskiego do śmierci cesarza Augusta (336 r. p.n.e. – 30 r. n.e.). Zob. A. Świderkówna, *Hellenika. Wizerunek epoki od Aleksandra do Augusta*, Warszawa 1978, s. 19 i nast.

<sup>4</sup> Por. C. Sachs, *Historia instrumentów muzycznych*, Kraków 1989, s. 114.

<sup>5</sup> Patrz M.L. West, *Muzyka starożytnej Grecji*, Kraków 2003, s. 208–209.

przesłanie zdaje się uzmysławiać skalę społecznych i jednostkowych lęków, które cechowały ową epokę. Oprócz dedykacji konkretnemu bóstwu, pod którego opiekę ucieka się autor hymnu, zdaje się on ostrzegać przed mityczną, bezpościową siłą, stanowiącą zagrożenie o niemal kosmicznym wymiarze:

Trzymajcie wszyscy w ciszy głos w ustach;  
 krążące w powietrzu ptaki, zachowajcie milczenie;  
 przestańcie swawolić w morzu, delfiny,  
 zatrzymajcie się dla mnie, biegi rzek i strumienie źródeł;  
 ptaki przepowiedni, ustańcie teraz wszystkie pod niebem;  
 węże w norach, usłyszcie krzyki przeraźcie się;  
 demony wśród umarłych cieni,  
 w lęku zachowajcie milczenie...<sup>6</sup>

Oddziaływanie kultów misteryjnych było szczególnie widoczne w ewolucji postaw etycznych ówczesnych elit tworzącej się właśnie cywilizacji łacińskorzymskiej. Prócz tego obrzędy publiczne, dokonywane w nowym duchu synkretyzmu religijnego i niezmiernie popularne w Cesarstwie Rzymskim, wywodziły swój rodowód z pradawnego panteonu bóstw świata śródziemnomorskiego, scalonego w wyniku podbojów rzymskich. Zachodziły tu także procesy utożsamiania się różnych bóstw o podobnych atrybutach i podobnym kręgu oddziaływania na wspólnoty wyznawców, przyczyniając się do dalszej popularyzacji kultów oraz rozszerzania ich bazy społecznej. Skomplikowane rytuały oraz ich oprawa dawały nowe impulsy do rewizji sposobu sprawowania tradycyjnych form obrzędowych, wywołując także przemiany ideowe i światopoglądowe<sup>7</sup>.

Misteria, których początków szukać należy w klasycznej Grecji, w okresie hellenistycznym, a zwłaszcza pod koniec epoki antycznej, stanowiły w sensie kulturowym konglomerat różnych tradycji. Wiele zapożyczeń z religii świata orientalnego sprawiło, iż tajemny kult, jakim pierwotnie były misteria, przeobraził się w okresie dominacji rzymskiej w rozbudowane rytuały, które zostały szeroko rozpowszechnione. Oddziaływało to z czasem również na formy celebracji oficjalnego, państwowego kultu cesarstwa. Wtajemniczenie, które wobec stałej popularyzacji obrzędów utraciło z czasem swój mistyczny charakter, obejmowało trzy fazy. Pierwsza z nich – rytualne oczyszczenie (*katharsis*) – to relikw pradawnych obrzędów chtonicznych, kultu Ziemi. Właściwe obrzędy (*systasis*) sprawowano jako ofiary i łączono z rytualnymi śpiewami i tańcami przegradzającymi się w procesje. Całość wieńczyło święte widowisko, symbolizujące i unaoczniające przejście do świata wtajemniczenia (*epopteja*); obrzędy te były dostępne dla wszystkich<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Zob. A. Wypustek, *Magia antyczna*, Warszawa 2001, s. 88.

<sup>7</sup> Patrz M. Simon, *Cywilizacja wczesnego chrześcijaństwa (I–IV)*, Warszawa 1992, s. 87 i nast.

<sup>8</sup> Zob. W. Burkert, *Ancient Mystery Cults*, Harvard 1987, s. 58 i nast.

Nie zachował się żaden zabytek, dzięki któremu można byłoby dokładnie określić rodzaj muzyki wykonywanej w obrzędach misteryjnych. Wydaje się, iż bliskich wzorców należy szukać w zachowanych fragmentach utworów z repertuaru klasycznego teatru greckiego.

W drugiej księdze *De rerum natura* (*O naturze rzeczy*) rzymskiego poety i filozofa Lukrecjusza (ok. 97–55 p.n.e.) zachował się opis obrzędów misteryjnych ku czci Wielkiej Macierzy Bogów. Zwraca w nim uwagę m.in. przedstawienie oprawy muzycznej sakralnej procesji, w której radosne, dionizyjskie pierwiastki obchodu świąt łączą się z elementami pradawnej tradycji ofiar ze zwierząt i ludzi. Splatają się tu pospołu wątki racjonalne ze skrajną emocjonalnością; to swoiste *theatrum* poraża swoją brutalną witalnością, ale i religijnym zaangażowaniem:

Dookoła dudnią pod dłońmi napięte bębny, do wtóru  
Trzaskają puste czyniele, chrapliwą groźbą grzmią rogi,  
Toczona piszczałka drażni zmysły frygijską melodią;  
Przed sobą niosą sierpaki, świadectwa ślepego szau,  
Co mają porazić trwogą przed majestatem bogini  
Niewdzięczne serca, niepomne czci bożej umysły tłumu  
Więc kiedy w takiej wędrownicy przez liczne miasta i ziemie  
Milcząc udziela śmiertelnym niemego błogosławieństwa  
Ci wszędzie ścielą jej drogę spiżem i srebrem, nie szczędząc  
Hojnej ofiary, i sypią różane kwiecie tak gęsto,  
Że niknie w chmurze i sama Macierz, i jej towarzysze.  
Zbrojni mężowie w orszaku, kureci, jak zowią ich Grecy,  
Gdy w tej frygijskiej gromadzie sprawują zbożne igrzysko  
I cieszą się krwią broczącą, tak podskakują do rytmu,  
Że grozę budzące czuby kołyszą się im na głowach,  
Oddają obraz kuretów diktejskich, którzy na Krecie  
Mieli podobno zagłuszyć niegdyś kwilenie Jowisza:  
Zbrojna gromada młodzieży skupiona wokół chłopięcia  
Spiżem o spiż uderzała miarowo w wytrwałym tańcu,  
By Saturn nie dopadł dziecka, żeru dla paszczy zachłannej,  
I sercu matki nie zadał rany jątrzącej się wiecznie.<sup>9</sup>

Nie ulega wątpliwości, iż wzajemne przenikanie się wpływów modyfikowało zarówno obrzędy misteryjne, jak i rytuały związane z kultem rzymskich władców. Pod wpływem wzorców oficjalnie propagowanej kultury ulegały także zmianom formy pobożności i sposoby sprawowania kultu wśród licznych narodów zamieszkujących imperium, chociaż Rzymianie wykazywali daleko posuniętą tolerancję i w zasadzie nie ingerowali w zwyczaje religijne, zwłaszcza w przypadku *religio licita* – obrządku uznanego przez państwowe prawo. Biorąc pod uwagę, iż w antycznym świecie religia była nierozzerwalnie spleciona ze

<sup>9</sup> Patrz T. Lucretius Carus (Lukrecjusz), *O naturze rzeczy*, tłum. G. Żurek, Warszawa 1994, s. 99–100.

sztuką, elementy procesji, widowisk teatralnych czy nawet igrzysk organizowanych zawsze przy okazji rzymskich świąt musiały przenikać również do sfery kultowej w lokalnych społecznościach zamieszkujących rozległe obszary cesarstwa<sup>10</sup>.

Nawet społeczności tak konserwatywnie nastawione pod względem czystości i odmienności sprawowanych rytuałów, jak np. żydowska, nie oparły się wpływom kultów misteryjnych i związanych z nimi tradycji kulturowych hellenizmu, zabarwionych dodatkowo przez pierwiastki starych kultur Orientu. Rozwijająca się równolegle kultura rzymska, której związki ze sferą doczesnej władzy były bardzo silne, także wywierała znaczny wpływ, zwłaszcza na środowiska lokalnych elit; pamiętać bowiem należy, że wspólnota łacińsko-greckiego Śródziemnomorza budowana była głównie w oparciu o kształtowaną przez instytucje państwowe i samorządowe jedność kulturową. Z tego modelu wyłamywały się jedynie wspólnoty żydowskie oraz – początkowo – chrześcijańskie<sup>11</sup>.

Z estetycznego punktu widzenia obcą tradycji żydowskiej czy też judeochrześcijańskiej była praktyka wykonawcza muzyki okresu hellenistycznego; epatowała ona słuchacza nadmiernym zróżnicowaniem dynamiki i agogiki, hałaśliwością bądź ulotnością brzmień itp., a więc czynnikami, które wynikały ze skrajnej ekspresji będącej nadrzędną zasadą wykonawczą, stanowiącą syntezę tradycji greckiej i orientalnej. Związki tej sztuki z pogańskimi kultami starożytnej Persji czy obrzędami sprawowanymi na obszarach Azji Mniejszej nie sprzyjały jej percepcji wśród społeczności chrześcijańskich<sup>12</sup>.

Nierozzerwalny związek kultury pochodzenia greckiego z politeizmem był powodem kontrowersji natury religijnej zarówno wśród społeczności Żydów, jak i chrześcijan; opór przed przyjmowaniem tak ukształtowanej tradycji kulturowej był początkowo nieprzezwycięzalny, choć wśród zhellenizowanych elit żydowskich już nie tak kategorycznie jak pośród ortodoksyjnie nastawionych zbiorowości reprezentujących warstwy niższe. Trzeba przy tym zaznaczyć, że o ile treści literackie utworów poetyckich powstałych w dobie hellenizmu słabo implantowały się w tradycji judaizmu, o tyle muzyka grecka wpłynęła w istotny sposób na kształtowanie synagogalnych form literacko-muzycznych. W istocie, synkretystyczny charakter kultury rzymskiej oraz jej otwartość na obce wpływy to niewątpliwie czynniki, które sprzyjały wzajemnym zapożyczeniom formalnym i rzeczowym przez rozmaite ryty religijne występujące w omawianym okresie w świecie śródziemnomorskim. Zamieszczony w *Alethes historia (Prawdziwej historii)* autorstwa Lukiana z Samosat, poety żyjącego w II stule-

<sup>10</sup> Zob. W. Kocur, *We władzy teatru. Aktorzy i widzowie w antycznym Rzymie*, Wrocław 2005, s. 31.

<sup>11</sup> Zob. ciekawe rozważania na temat relacji elit społeczności żydowskiej i środowisk kulturalnych kręgu grecko-rzymskiego w pracy pod redakcją A. di Bernardino i in., *Historia teologii. Epoka patrystyczna*, Kraków 2003, s. 128 i nast.

ciu (ok. 120 – ok. 190 r. n.e.), symboliczny, a zarazem nader realistyczny tekst sławiący boską ucztę „błogosławionych” mógłby dotyczyć nauk każdej z politeistycznych religii. Co więcej, sens rajskiej uczyty nieobcy byłby także duchowości reprezentatywnej dla hellenistycznego chrześcijaństwa, chociaż realia i postaci oraz ich konotacje, które są przedstawione w tekście, wydają się mu zdecydowanie obce:

Uczta błogosławionych roztacza się poza miastem, na polu, które się zwie Elizjon. Piękna jest to łąka, a wokół niej gęstwi się las wszelkich rodzajów drzew, ocieniając biesiadników. Ich łoża są zaścienione kwiatami, a obsługują ich wiatry, które przynoszą wszystko, co potrzebne, tylko wina im nie nalewają, bo to byłoby zbędne. Są bowiem dokoła biesiady wielkie kryształowe drzewa, z najczystszeo kryształu, owocujące pucharami wszelkich kształtów i rozmiarów. Ktokolwiek przystępuje do uczyty, zrywa jeden albo dwa puchary i stawia je przed sobą, a one od razu napełniają się winem. Tak piją. Zamiast strojenia się w wieńce mają oni słowiki i inne ptaki śpiewające, które dziobami zbierają kwiaty z pobliskich łąk, aby ich obsypywać nimi jak śniegiem, gdy latają nad nimi z pieśnią [...]. Ucztując, zarazem oddają się muzyce i pieśniom. Śpiewa się im wiersze Homera. On sam jest wśród nich i razem z nimi się weseli, leżąc obok Odyseusza. Chóry składają się z chłopców i dziewcząt. [...] Kiedy zaś młodzież przestaje śpiewać, pojawia się inny chór, złożony z łabędzi, jaskółek i słowików. Śpiewowi tego chóru towarzyszy cały las pod batutą wiatrów.<sup>13</sup>

Podobny sposób oglądu świata reprezentuje typ twórczości doby hellenistycznej, opierającej się na mitologiczno-realistycznych konotacjach świata greckiego; odwoływanie się do poetyki mitu jest bowiem nieodłączną cechą peanu, hymnu pochwalnego. Jednym z charakterystycznych tego przykładów jest utwór autorstwa Limeniosa, poety działającego na przełomie II i I w. p.n.e. Jego inwokacja to odwołanie się do opieki Muz, Pieryd, sprawujących pieczę nad artystami i wymienionymi już na samym początku tekstu:

Przyjdźcie na ten oto z daleka widoczny Parnas  
O dwóch szczytach przesławnych i zaczynjcie mój hymn,  
Pierydy, które mieszkacie na ośnieżonych skałach helikońskich:  
Opiewajcie pytyjskiego Fojbosa złotowłosego,  
Z dala strzelającego, o pięknej lirze,

<sup>12</sup> Mitreizm swymi korzeniami sięga jeszcze czasów indoeuropejskich kultów bóstw chtonicznych. W wersji hellenistycznej Mitra stał się bóstwem udzielającym pomocy w trudnych sytuacjach życiowych, zaś Persowie uważali go za syna Ahury-Mazdy, Pana Wszechrzeczy i był on swego rodzaju pośrednikiem pomiędzy niebem, synonimem Dobra, którym władał jego ojciec, a ziemią, którą władał bóg-demon Zła, zwany Arymanem. Zob. M. Składankowa, *Bohaterowie, bogowie i demony starożytnego Iranu*, Warszawa 1984, s. 21 i nast. Na temat kultów misteryjnych patrz też M. Simon, op. cit., s. 85 i nast. W polskiej literaturze ostatnich lat zobacz ciekawe, choć popularnonaukowe ujęcie tej tematyki przez D. Musiałową w pracy *Antyczne korzenie chrześcijaństwa*, Warszawa 2001, s. 19 i dalej. Por. K. Kerényi, *Eleuzis. Archetyp matki i córki*, Kraków 2005, gdzie podane są przykłady religijnych paralelizmów funkcjonujących w świecie antycznym.

<sup>13</sup> Cyt. za Z. Kubiak, *Literatura Greków i Rzymian*, Warszawa 2003, s. 595–596.

Którego zrodziła błogosławiona Latona przy sławetnym jeziorze,  
 Chwyciwszy w bólach porodu za silny pień szarej oliwki.  
 Uradowało się całe sklepienie niebieskie,  
 Powietrze wstrzymało w bezwietrznej ciszy szybkie przebiegi burz.  
 Uspokoili się grzmiące odmęty Nereusa i wielki Okeanos,  
 Który obejmuje ziemię mokrym uściskiem.<sup>14</sup>

To bezpośrednie zwracanie się do bóstw czy herosów jest charakterystyczne dla systemu religijno-kulturowego Greków. Starożytni Hellenowie postrzegali boski świat Olimpu jako odzwierciedlenie kosmicznego porządku, który w skończonej formie, lecz na podobnych zasadach utrzymywał się w realnym świecie. Hellenizm, adaptując rozmaite kultury orientalne, zmienił nieco tę perspektywę widzenia rzeczywistości i jej sublimacji w sztuce. Niemniej, jak zauważył to już E. R. Curtius, choć układanie poezji „nie może się obejść bez pomocy Muz”, to zwracając się w kierunku transcendencji, Grecy – w przeciwieństwie do Żydów – nie potrzebowali pośrednictwa „kapłanów i świętych ksiąg”<sup>15</sup>.

Jeszcze inaczej przedstawiał się stosunek bogów i ludzi w kulturze łacińskiej. Cywilizacja rzymska nie wypracowała bowiem, z wyjątkiem kultu państwowego, żadnych sformalizowanych reguł oddawania czci bóstwom. Tę sferę stosunków społecznych regulowało, z dużym poczuciem realizmu, prawo prywatne. Relacje pomiędzy jednostką ludzką a bogami starożytnego Rzymu przypominały kontakty z możliwymi ówczesnego świata. Na określenie modlitwy używano przeważnie terminu *fatigare deos* (zmęczenia bogów). W rzeczywistości pobożność prywatna Rzymian przejawiała się bardziej w sferze życzeniowo-materialnej niż czysto duchowej. Ofiary składane bóstwom miały zapewnić ich przychylność jedynie w obliczu konkretnych, doczesnych zdarzeń i sytuacji<sup>16</sup>. Chętnie opiewano natomiast heroiczne czyny ludzi, poświęcając im utwory literacko-muzyczne. Szczególnie honorowano tych, którym w sposób ewidentny sprzyjali greccy bogowie.

Formy hymniczne były nadal trwale obecne w tradycji związanej z kulturą hellenistyczną. Z zachowanej relacji Focjusza, patriarchy Konstantynopola działającego w IX stuleciu, wynika, iż znane mu były rozważania Proklosa, gramatyka i historyka antycznego, którego twórczość przypadła właśnie na II w. n.e. Według tego autora, hymn stanowił podstawowy gatunek poezji opiewającej czyny bogów, a więc także literatury służącej celom liturgicznym. Podkreśla on przy tym takie cechy hymnu jak *hypomonos* – trwałość i stałość formy czy *hypomnesis* – pamięć w sensie historycznym, wyrażająca się w anamnesticznym charakterze tekstu<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> Cyt. za M.L. West, op. cit., s. 305.

<sup>15</sup> Zob. E.R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie Średniowiecze*, Kraków 2005, s. 214 i nast.

<sup>16</sup> Por. P. Veyne (red.), *Historia życia prywatnego. Od Cesarstwa Rzymskiego do roku tysięcznego*, Wrocław – Warszawa 2005, s. 223 i nast.

<sup>17</sup> Zob. Focjusz, *Biblioteka*, Warszawa 1996, t. IV, s. 32.

W okresie tu omawianym mianem hymnu określano też „wszystko, co napisano ku czci sławnych ludzi”, rozróżniając rodzaje hymnów – prosodion, elogium, pean i inne wymienione w dziele Proklosa *Chrestomatia*, na którego znajomość powołuje się Focjusz. Z punktu widzenia sprawowanej wówczas liturgii najważniejsze było prosodion, które „wykonywano wówczas, gdy ludzie udawali się do ołtarzy czy świątyń, śpiewano je w czasie procesji przy wtórze aulosu; hymn we właściwym tego słowa znaczeniu chór śpiewał na stojąco przy akompaniamencie kitary.” Z kolei peany tworzone i wykonywano – być może bez akompaniamentu - na cześć „wszystkich bogów”; jak wspomina autor relacji, niegdyś były to głównie hymny błagalne, „zanoszone do Apollina i Artemidy”<sup>18</sup>.

W relacji Focjusza uderza podkreślenie niezwykle rozbudowanej „teatralności” wykonania hymnów. Problemem pozostaje, czy takie cechy posiadały również hymny, które były tworzone w tym czasie we wspólnotach chrześcijańskich lub, ewentualnie, przez nie adaptowane do potrzeb kultowych. Z pewnością daje się ustalić istniejące konotacje wczesnych hymnów chrześcijańskich z klasycznymi formami, charakterystycznymi dla nomosu hellenistycznego. Hymny, zwłaszcza chrystologiczne, to typowe pieśni dziękczynne lub laudacje. Nie ma ich wprawdzie w literaturze wczesnego chrześcijaństwa zbyt wiele, lecz to, co dotrwało do naszych czasów, można określić jako utwory posiadające cechy zbliżone do peanu, o dostojnym charakterze i formie odpowiedniej dla wznoszenia „modłów błagalnych”, cechujące się, jak w szczególności zauważa Focjusz, „rygorystycznym porządkiem”. Autor ów dodaje, iż „przecież sam Bóg, grając na instrumencie, wydobywa tony w sposób uporządkowany i systematyczny”. Opisywany tu przebieg literacko-muzyczny utrzymany był w spokojnej, nieco melancholicznie brzmiącej, „lidyjskiej tonacji kitarzystów”<sup>19</sup>.

Można natomiast, z niemal całkowitą pewnością, odrzucić bezpośredni a przynajmniej długotrwały wpływ innych form, wymienionych przez Proklosa – dytyrambu, adonidiów oraz epinikionu i innych pieśni, typowych dla kultury greckiej *chorei*, tak usilnie zwalczanej już przez wczesnych Ojców Kościoła. Jak stwierdzał Focjusz, relacjonując księgę autorstwa Proklosa: „dytyramb jest zatem hałaśliwy, nieodłączny od tańca, wybrzmiewa boskim entuzjazmem, wyraża uczucia najbliższe Bogu, zawiera rytmy, które nadają mu tempo, i mało dba o właściwy dobór słów”<sup>20</sup>.

Niemal współczesnym do wczesnych hymnów gnostyckich, obecnych w literaturze hellenistycznego chrześcijaństwa od połowy II stulecia n.e. utworem, zachowanym we fragmencie większego tekstu, jest hymn, zapisany na dokumencie znanym jako *Papirus berliński 6870*. Choć powyżej wymienione przykłady

<sup>18</sup> Ibidem.

<sup>19</sup> Ibidem, s. 34.

<sup>20</sup> Ibidem, patrz także dalsze uwagi, s. 35–38.

literacko-muzyczne pochodzą przeważnie z II i III w., tekst o politeistycznym rodowodzie, mimo znacznie uproszczonych, w stosunku do swych odpowiedników z kręgu kultury synkretystycznej, środków muzyczno-literackiej ekspresji, wydaje się późniejszy. Datowany jest on przypuszczalnie na wczesne lata III w.<sup>21</sup>

Hymn ten, w formie w jakiej dotrwał do współczesności, posiada niekompletny tekst, lecz z ocalałych jego fragmentów daje się wywnioskować, iż jest to typowy antyczny pean, utwór o charakterze laudacyjnym. Wysławia się w nim władcę, cieszącego się opieką bogów oraz Muz. Wskazywałoby to na ewentualne artystyczne dokonania tej osoby bądź też zasługi dla propagowania lub wspomagania sztuki albo też pomocy, udzielanej jej adeptom:

Paian, o paian, bądź pozdrowiony, o władco [...]
   
którego raduje Delos [...]
   
i wiry Ksantosu [...]
   
i źródła Ismenosu [...]
   
paian, który Muzom [...] źródła,
   
hymn zaczynasz [...] głos:
   
który ogień [...] włosy uwieńczywszy,
   
Latony pomściłeś matki zniewagę,
   
chwała [...], któremu Zeus trzyma pochodnię [...]
   
dla którego w ziemskiej glebie płowe plony.<sup>22</sup>

Jakakolwiek jednak nasuwałaby się tu interpretacja tekstu, jej sens jest jednoznaczny: ów hymn opiewa konkretnego człowieka i jego realne, być może nieco tylko wyolbrzymione, dokonania. Bogowie i Muzy sytuują się w tej rzeczywistości niejako na zewnątrz akcji: głównym podmiotem działania jest człowiek i to on pozostaje centrum zainteresowania dla autora hymnu. Zupełnie inna perspektywa jawi się, gdy analizujemy tekst chrześcijańskiego hymnu z Oxyrhynchos; tu, w wymiarze jednostkowym, osobowym, pojawia się tylko sam Bóg. Wymienieni bezosobowo ludzie, owi „my”, jak głoszą słowa tekstu owego hymnu, spełniają się w oddawaniu bezbrzeżnej czci i uwielbienia, wysławiając pieśnią „Ojca i Syna i Ducha Świętego”<sup>23</sup>.

Muzyczne oznaczenia, które zanotowano na *Papirusie berlińskim*, zachowały się fragmentarycznie, lecz ocalały zapis pozwala na wyraźne wyodrębnienie części utworu. Rozpoczyna się on od spokojnej w charakterze inwokacji, w której melodia porusza się konsekwentnie w kierunku wznoszącym osiągając górną oktawę dźwięku początkowego, a nawet dźwięk o sekundę wyższy. Część druga, o bardziej zróżnicowanym rytmie, zachowującym jednak stałą stopę metryczną, posiada melodię o zmiennej linii jej przebiegu i bardziej urozmaiconej melice. Większe interwały, kwarty i kwinty występują w drugiej części utworu, często

<sup>21</sup> Por. wykaz zapisów muzyki późnego okresu hellenistycznego, zamieszczony w cytowanej już pracy M.L. Westa (s. 293 i nast.).

<sup>22</sup> Zob. rekonstrukcję tego i dalszych fragmentów hymnu w: M.L. West, op. cit., s. 326–327.

kończąc wers tekstu. Zakres i sposób wykorzystania użytego dźwiękowego sugeruje tryb hyperjoński, charakterystyczny dla antycznych utworów laudacyjnych<sup>24</sup>.

Niezależnie od różnic wynikających z odmiennych założeń estetycznych, pean i hymn dzieli relacja ich tekstowej warstwy semiologicznej do przestrzeni kulturowej, którą określamy jako *sacrum*. W hymnie mamy do czynienia z bezpośrednim odwołaniem się do Boga, modlitwą, będącą zarazem uwielbieniem i pokorą anonimowego suplikanta wobec mocy i potęgi Najwyższego. Pean to, w gruncie rzeczy, opis dokonania konkretnego człowieka, którego w jego działaniach wsparły bóstwa greckiego Olimpu. Wydaje się jednak, iż byty te istnieją, w rzeczy samej, bardziej w sferze mitu czy wyobraźni autora niż mają wymiar eschatologiczny. Jednak bardziej istotny wydaje się humanistyczny aspekt przesłania literacko-muzycznego tego utworu. Wprawdzie opiewane są tu czyny konkretnej postaci, uosabia ona jednocześnie człowieka, który może – w odpowiednich okolicznościach – stać się równy tym bogom, tak jak mityczni bohaterowie antycznego świata, zwycięzcy rzymscy wodzowie, obdarzeni triumfem czy współcześni autorowi rzymscy cesarowie<sup>25</sup>.

A zatem, przebóstwienie człowieka mogło, w rozumieniu starożytnych Greków czy Rzymian, bardziej zależeć od samej mocy sprawczej ludzkich poczynań niż być uzależnione od łaski bogów. Było to niezmiernie ważne przesłanie, świadczące o głębokim rozumieniu wartości humanistycznych, w oderwaniu od ich aspektu ściśle religijnego. Podkreśleniu tych niemal boskich mocy, możliwości twórczych oraz atrybutów „pełnego człowieka”, któremu poświęcono ów pean, służyły też środki ekspresji muzycznej, stosowane w sposób absolutnie przemyślany, według zasad antycznej prozodii. Pełnia życia, o ile nie była skażona Złem, dostrzeganym – na swój sposób - zarówno przez pogańskich filozofów jak i chrześcijańskich myślicieli, prowadziła do poznania Boga, celu ludzkiego istnienia. Takie, lub zbliżone poglądy znaleźć można u luminarzy epoki patrystycznej, afirmujących – w perspektywie chrystologicznej – pełnię człowieczeństwa<sup>26</sup>.

Co więcej, owa „pełnia człowieczeństwa” była możliwa dzięki doborowi i wdrożeniu w życie równie odpowiedniego zestawu środków, służących urze-

<sup>23</sup> Ibidem, s. 331.

<sup>24</sup> Ibidem, zapis nutowy s. 325. Por. rekonstrukcję autorstwa G. Paniagui, (w:) *Musique de la Grece antique*, Harmonia Mundi, Arles, przykład nr 12. W tym zapisie solista realizuje tekst, recytując przy akompaniamencie liry, a chór śpiewa swoją partię tekstu (antyfonę), mając do wtóru cały zestaw instrumentów dętych i perkusyjnych. Zob. też uwagi na temat antycznej muzyki teatralnej w pracy E. Chodkowskiego *Teatr grecki*, Lublin 2003, s. 171 i nast.

<sup>25</sup> Na sakralne aspekty działań politycznych i militarnych w starożytnym Rzymie zwraca szczególną uwagę J. Rupke w swojej monografii *Domi militiae. Die religiose Konstruktion des Krieges in Rom*, Stuttgart 1990, s. 30 i nast.

<sup>26</sup> Zob. T. Spidlik, I Gargano, V. Grossi, *Duchowość Ojców Kościoła*, t. III: *Historii duchowości*, Kraków 2004, s. 94 i nast.

czywistnieniu klasycznej *enkyklios paidea*. To wszystko, w gruncie rzeczy, oznaczało kształtowanie idealnego człowieka-obywatela, który był w stanie podjąć się realizacji najtrudniejszych zadań, szczególnie ważnych w ich kontekście społecznym. To takie wychowanie, które człowieka-obywatela czyniło przede wszystkim wyznawcą idei państwowej, rozumianej także w pełnym znaczeniu sakralnym, choć, z drugiej strony, zwłaszcza u schyłku starej ery często spotykało się wśród Rzymian postawę religijnego indyferentyzmu<sup>27</sup>.

Jakże odmienne widzenie świata prezentuje na tym tle poezja Seneki, filozofa i twórcy, żyjącego w latach 4 r. p.n.e. – 65 r. n.e., okresie największej potęgi Rzymu. Jego wiersz *De tempore natura* (*O naturze czasu*) tchnie pesymizmem; świadomość egzystencjalnego, przemijania zdaje się przytłaczać poetę:

Wszystko czas żarłoczny zagarnia, wszystko porywa.  
 Żadna z rzeczy nie może długo na miejscu trwać.  
 Woda w rzekach opada, morze umyka, schną brzegi.  
 Grzbiety wielkich gór też rozpadają się w pył.  
 Lecz czymże są morza i góry? Nawet niebios ogromne,  
 Gdy czas nadejdzie, ich własny spopieli żar.  
 Wszystko pochłania śmierć. Nie karą jest śmierć, ale prawem.  
 Kiedyś niczym nie będzie cały ten świat.<sup>28</sup>

W licznych środowiskach, zróżnicowanych kulturowo i światopoglądowo, musiały zostać wypracowane swoiste, odpowiednie dla wymogów duchowości i wymagań estetycznych sposoby projekcji uczuć religijnych. Co więcej, jak wynika choćby z końcowego *passus* przytoczonej powyżej relacji Tertuliana, to sami chrześcijanie rozpoczęli niezwykle aktywnie i, przede wszystkim, skutecznie oddziaływać w kierunku narzucania własnego światopoglądu i sposobu życia swym, odmiennym w wierze, współobywatelom. To, siłą rzeczy, musiało prowokować kolejne kulturowe różnicowanie się w obrębie konkretnych, dużych zbiorowości ludzkich. Mimo istniejących różnic, wydaje się iż wciąż jeszcze istniało poczucie wspólnoty kulturowej, którą dawał hellenizm i bazująca na nim cywilizacja rzymska<sup>29</sup>.

Jakże pokrewna wyrazowo i duchowo ze wspomnianymi *Odami Salomona* jest chociażby *Modlitwa do Artemidy*, zawarta w zbiorze epigramatów Meleagra, greckiego poety, pochodzącego z syryjskiej Gadary (ok. 140–70 r. p.n.e.). Choć oba te utwory dzieli chronologiczny przedział około trzech stuleci, ich poetyka i ekspresja są niemal tożsame, niezależnie od różniących ich treści realiów miejsca, czasu a także przedstawianych postaci oraz hierarchii ważności osób i spraw:

<sup>27</sup> Zob. *Religie świata antycznego*, (w:) J. Keller (red.), *Zarys dziejów religii*, Warszawa 1986, s. 384 i nast.

<sup>28</sup> Tekst w tłumaczeniu Z. Kubiaka w tegoż autora *Literaturze Greków i Rzymian*, Warszawa 2003, s. 538–539.

<sup>29</sup> Na temat wpływu tego cywilizacyjnego modelu na kształtowanie późnoantycznego człowieka patrz H.I. Marrou, *Historia wychowania w starożytności*, Warszawa 1969, s. 149–150.

Artemido, władczyni Delos i pięknej Ortygii,  
zostaw swój luk święty na kolanach Charyt go złóż,  
a obmyta w nurcie Inopu, przybądź do naszych Lokrów,  
Alketydzie zbolalej lżejszy poród spraw!<sup>30</sup>

W peanie Atenajosa, powstałym przypuszczalnie ok. 130 r. p.n.e., znać dzieło o zgoła poważniejszym formacie. Już sam styl kompozycji wskazuje, iż utwór ten stanowi przykład twórczości przeznaczonej do profesjonalnego wykonywania. Jego część pierwszą stanowi inwokacja do Muz:

Przybądźcie Muzy, których przeznaczoną siedzibą  
jest pokryty wysokim lasem Helikon,  
białoramienne córki głośno grzmiącego Zeusa,  
przyjdźcie opiewać w pieśniach waszego brata Feba  
o złotych włosach, który przez podwójny szczyt tej  
parnasyjskiej skały  
wraz ze sławnymi dziewczętami z Delf przybywa,  
do wód wiecznie bijących źródeł Kastalii,  
gdy udaje się do swojej wyniosłej wyroczni na delfickiej skale.<sup>31</sup>

W późniejszym o czas niemal jednego wieku tekście Horacego (65–8 r. p.n.e.), genialnego rzymskiego poety, zatytułowanym *Carmen saeculare* (Pieśń na stulecie), pobrzmiwa z kolei wyraźnie podkreślana nuta modlitewnej refleksji. Tu jednak prośba suplikanta nie ma wymiaru jednostkowego; autor tego klasycznego hymnu wnosi prośbę do bóstw opiekuńczych Rzymu, Apollina (Feba) i Diany, pozostających w związku z Muzami, opiekunkami sztuk. To, czego chciałby Horacy, stanowi o pomyślności dobra wspólnego, jakim dla poety jest jego ziemski ojczyzna. To jej i jej obywatelom, oddając swój talent, poświęca poeta ten utwór, wzywając:

O, wieszczy Febie, Muz orędowniku,  
rzymskich dziewięciu kamen, srebrnoluki,  
który zwątlonym członkom ciała zbawczej  
użyczasz sztuki.  
Jeśli świątynie tobie palatyńskich  
ołtarzy drogie, spraw niechaj Rzymowi,  
całemu Lacjum następny wiek więcej  
szczęścia zgotowi.<sup>32</sup>

Zarówno monoteiści jak i politeiści w życiu codziennym musieli kierować się szukaniem tego, co łączyło ich światopoglądy, niż pozostawać w stanie permanentnego konfliktu postaw. Z czasem pojęły to również rzymskie elity władzy, dostrzegając w chrześcijaństwie czynnik integrujący różne grupy społecz-

<sup>30</sup> Tekst według tłumaczenia Z. Kubiaka w cytowanej pracy *Literatura Greków i Rzymian*, s. 335.

<sup>31</sup> Zob. J.G. Landels, op. cit., s. 258.

<sup>32</sup> Tekst cytuję za opracowaniem S. Stabryły, *Starożytny Rzym*, Warszawa 1992, s. 249.

ne i konsolidujący państwo. Ten proces wzajemnej adaptacji wzorców zachowań i postaw, trwał co najmniej od połowy III stulecia i zaowocował ostatecznie przyjęciem chrześcijaństwa jako uniwersalnego modelu cywilizacyjnego w ciągu IV stulecia. Rozwiązania religijno-ustrojowe, zapoczątkowane przez Konstantyna, cesarza rzymskiego w latach 306–337, umożliwiały znaczne przyspieszenie tych procesów. W praktyce dokonywało się w całym okresie jego panowania, zwłaszcza zaś po wydaniu edyktów tolerancyjnych w latach 313–314<sup>33</sup>.

Wcześniej, jeszcze w okresie prześladowań chrześcijan, nawet wrogo nastawieni pisarze wywodzący się z kręgu politeistycznego potrafili dostrzec niezwykle silne oddziaływanie nowej wiary i jej obrzędów na kształtowanie wzorców życia duchowego mieszkańców świata śródziemnomorskiego. Radykalna zmiana nastawień rzymskich elit w stosunku do wyznawców Chrystusa i sfery ich potrzeb duchowych, dokonała się już w ciągu życia jednego pokolenia, co umożliwiało, w znacznie rozleglejszym niż dotąd zakresie, krzewienie chrześcijańskiej kultury oraz rozwój sztuki. Odbywało się to, praktycznie, na całym obszarze podległym rzymskiemu władztwu oraz miało swój znaczący wpływ na sytuację w krajach ościennych. Mocne oparcie dla wiary chrześcijańskiej, jakie w ciągu IV i V w. zapewniały instytucje cesarstwa i realizowana przez nie polityka, umożliwiły rozkwit misyjnej działalności Kościoła oraz transmisję propagowanych przezeń wzorców kultury również poza ścisły obszar *Pax Romana*, co szczególnie nasiliło się po II połowie IV stulecia n.e., odkąd Konstantynopol stał się centrum świata rzymskiego i gdzie przez okres kilku stuleci przetrwała, choć przekształcona przez chrześcijaństwo, tradycja hellenistyczna<sup>34</sup>.

---

<sup>33</sup> Sam Konstantyn przyjął chrzest dopiero na łożu śmierci w 337 r. n.e. Zob. rozważania na temat koegzystencji kulturowej w świecie późnorzymskim M. Simona, op. cit., s. 375 i nast.; por. H. Chadwick, *Kościół w epoce wczesnego chrześcijaństwa*, Warszawa 2004, s. 124 i nast.

<sup>34</sup> Por. Chadwick, op. cit., s. 273; A. Cameron, *Późne cesarstwo rzymskie*, Warszawa 2005, s. 198 i nast.