

Jadwiga Czerwińska

Hymn do Dzeusa w "Trojankach" Eurypidesa

Collectanea Philologica 6, 83-92

2003

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Jadwiga CZERWIŃSKA
(Łódź)

HYMN DO DZEUSA W TROJANKACH EURYPIDESA

Różnorodność, jaką odznacza się twórczość hymniczna, spowodowała, że H. Färber¹, wobec niemożności precyzyjnego i jednoznacznego zdefiniowania pojęcia hymnu, określił nim πάντα τὰ εἰς θεούς, zawierając w tej szerokiej po względem semantycznym definicji podstawowy wyróżnik tego typu utworów. Jest nim adresat hymnu – bóg². Pomimo pojawiających się trudności, badania uczonych zmierzały jednak do bliższego sprecyzowania charakteru poezji hymnicznej, do wyodrębnienia i wskazania jej istotnych elementów oraz cech tej twórczości. Efektem prowadzonych badań³ jest m. in. wnikliwe studium J. Danielewicza⁴, zawierające analizę morfologiczną

¹ H. Färber, *Die Lyrik in der Kunsttheorie der Antike*, München 1936, s. 29.

² Należy jednak zauważyć, że na przestrzeni dziejów następowały różnorodne zmiany w charakterze twórczości hymnicznej, a miejsce boga, jako adresata hymnu, mogła zająć jakaś inna wartość, która miała dla twórcy hymnu wartość świętości. E. Sawrymowicz (*Hymn jako gatunek literacki*, „Zagadnienia Literackie” 3 (1946), s. 80) stwierdza mianowicie: „Zastosowanie nazwy hymnu do utworów o tematach świeckich dokonało się drogą pewnej przenośni: pierwotnie tematem hymnu była jakaś świętość pojęta dosłownie (Bóg, święci, relikwie...), potem pojęcia abstrakcyjne, które autor odczuwał jako świętość”. Zmieniająca się, bogata tematyka hymnów skłoniła J. Birkenmajera (*Hymny i ich dzieje*, [w:] J. Gamska-Lempicka, *Hymny średniowieczne*, Lwów 1934, s. 205) do szerokiego ujęcia poezji hymnicznej oraz stwierdzenia, że hymnem określa się „pieśń uroczystą, zazwyczaj podniosłą i poważną, najczęściej o treści religijnej. Mówię najczęściej, choć nazwę hymnu nadaje się niekiedy i pieśniom świeckim”.

³ Badania nad hymnami były prowadzone zarówno w aspekcie krytycznoliterackim, jak również historyczoliterackim. Ich efektem stało się wiele publikacji, do których, oprócz już wymienionych, można zaliczyć: E. Norden, *Agnostos Theos. Untersuchungen zur Formengeschichte religioeser Rede*, Leipzig-Berlin 1913; U. von Willamowitz-Moellendorff, *Hellenische Dichtung in der Zeit des Kallimachos*, Berlin 1924; W. von Christ, *Geschichte der griechischen Literatur*, München 1912; K. Keyssner, *Studien zum griechischen Hymnus*, Stuttgart 1931; Ph. E. Legrand, *La Poésie Alexandrine*, Paris, 1924; H. Podbielski, *Wstępne rozważania na temat najstarszej greckiej poezji hymnicznej*, „Roczniki Humanistyczne” 3 (1964); H. Meyer, *Hymnische Stilelemente in der frühgriechischen Dichtung*, Würzburg 1933.

⁴ J. Danielewicz, *Morfologia hymnu antycznego*, Poznań 1976.

hymnu antycznego, opartą za zachowanych zbiorach poezji hymnicznej, poczynając od hymnów homeryckich. Ich dogłębna analiza dostarcza wielu cennych informacji, przydatnych również do badań nad hymnami, które nie należą do omawianych zbiorów hymnów. Hymny homeryckie są – jak zauważa J. Danielewicz – „podstawowym źródłem do poznania struktury hymnu w jego klasycznie ukształtowanej formie. Repertuar konwencji utrwalony w hymnach homeryckich wykazuje, mimo późniejszych modyfikacji, znamiona zadziwiającej trwałości poprzez całą starożytność”⁵.

Uczeni, do których grona zalicza się również O. Kern⁶ czy M. P. Nilsson⁷, wskazywali na powiązania, zachodzące pomiędzy hymnem a modlitwą, choć nie należy przy tym tracić z pola widzenia także istotnych różnic, jakie między nimi zachodzą⁸.

Analizy hymnu jako gatunku literackiego podjął się E. Sawrymowicz⁹. Jako *differentia specifica*¹⁰ hymnu wskazuje nie tyle podjęty w utworze temat, co raczej nastrój religijny w nim panujący. Próbuąc ustalić wspólne cechy poezji hymnicznej, autor, jako szczególnie reprezentatywne, wymienia: wzniosły styl, apostroficzność czy motywy sławiące bóstwo¹¹. Wszystkie wymienione tu własności hymnu mieszczą się w określonej wcześniej *differentia specifica* tego utworu, ze szczególnym wskazaniem na jego religijny nastrój, który budują wspomniane elementy. Autor zauważa następnie, że „jedną jest niewątpliwą cechą hymnów, to ich liryzm”¹², wyjaśniając dalej, że ów liryzm jest wyrażeniem uczucia osobistego nastroju, który w utworze literackim staje się podłożem dla tematu. Dla hymnu tym właściwym nastrojem jest naturalnie nastrój religijny:

Świętość, na której cześć pisze się hymn, musi być przez autora odczuwana jako wartość decydująca w ogóle o bycie, a więc o losach całej ludzkości i całego świata. [...] Wyraża się to w apostroficznej formie hymnów, która łączy z sobą dwa odległe światy: świat autora i wszystkich ludzi ze światem świętości¹³.

Wzniosłość, którą charakteryzuje się styl hymnów, ma swoje źródło w wyobrażeniu potęgi boskiej. Budzi ona uczucia czci i podziwu dla wielkiej i niezgłębionej mocy bóstwa.

⁵ *Ibidem*, s. 4.

⁶ O. Kern, *Die Religion der Griechen*, Berlin 1926.

⁷ M. P. Nilsson, *Geschichte der griechischen Religion*, München 1941, Bd. I, 1955, Bd. II.

⁸ Zwraca na nie uwagę J. Danielewicz, *op. cit.* m. in. na s. 9 i 98 n.

⁹ E. Sawrymowicz, *op. cit.*

¹⁰ *Ibidem*, s. 80.

¹¹ *Ibidem*, s. 78.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*, s. 82.

Hymn, jako zintegrowany z ideą tragedii przekaz poetycki, pojawia się wielokrotnie w twórczości dramaturgicznej. Przykładem wykorzystania hymnicznej formy wypowiedzi poetyckiej może być słynny i szeroko dyskutowany hymn do Dzeusa w *Agamemnonie* Ajschylosa¹⁴. Dokonując jego interpretacji, R. Chodkowski zauważa, że „hymn do Zeusa w zamierzeniu poety nie jest tylko luźną wstawką, lecz powinien być rozpatrywany jako integralna część parodosu o szczególnym znaczeniu dla jego interpretacji”¹⁵. Uczeni sugerują równocześnie, że odczytanie hymnu rzutuje na właściwe zrozumienie nie tylko Ajschylosowego *Agamemnona*, ale i całej *Orstei*¹⁶ jako trylogii tragicznej.

Poruszone kwestie, wiążące się z charakterem twórczości hymnicznej, znajdują odzwierciedlenie w hymnie do Dzeusa z *Trojanek* Eurypidesa, tragedii w jego twórczości wyjątkowej, bo wchodzącej w skład trylogii tragicznej. Formą trylogii posługiwał się chętnie Ajschylos, a odszedł od niej Sofokles. Fakt odwołania się Eurypidesa do trylogicznej formy dramatu jest uznawany w tym przypadku za przejaw jego nowatorstwa¹⁷. W formie trylogii dostrzegł Eurypides możliwość takiego ujęcia tematu, jakiego nie dawała mu pojedyncza sztuka. Łącząc trzy tragedie, powiązane mitem o wojnie trojańskiej, tworzy przejmujący obraz wojny, który zostaje przez niego oświetlony z perspektywy obu stron, biorących udział w konflikcie. Jednocząca idea trylogii wyłania

¹⁴ Dowodem prowadzonej dyskusji na temat hymnu do Dzeusa z *Agamemnona* Ajschylosa oraz wiążących się z nim problemów interpretacyjnych jest szereg publikacji, a wśród nich: R. Chodkowski, „*Agamemnon*” Ajschylosa. *Studium nad strukturą tragedii lirycznej*, Lublin 1985, s. 92 i n.; idem, *Ajschylos i jego tragedie*, Lublin 1994; G. M. A. Grube, *Zeus in Aeschylus*, „*American Journal of Philology*” 91 (1970), s. 43–51; H. Neitzel, *Funktion und Bedeutung des Zeus-Hymnus im „Agamemnon” des Aischylos*, „*Hermes*” 106 (1978), s. 406–425; J. Duchemin, *Le Zeus d’Eschyle et ses sources proche-orientales*, „*Revue de l’Histoire des Religions*” 197 (1980), s. 27–44; R. D. Dawe, *The Place of the Hymn to Zeus in Aeschylus’ Agamemnon*, „*Eranos*” 64 (1966), s. 1–21; M. Weglage, *Leid und Erkenntnis. Zum Zeus-Hymnus in aischyleischen „Agamemnon”*, „*Hermes*” 119 (1991) s. 265–281; M. L. West, *The Parodos of the Agamemnon*, „*Classical Quarterly*” 29/1 (1979), s. 1–6; A. J. Beattie, *Aeschylus, Agamemnon 160–83*, „*Classical Quarterly*” 5 (1955), s. 13–20; N. B. Booth, *Zeus Hypsistos Megistos: an Argument for Enclitic $\tau\omicron\nu$ in Aeschylus Agamemnon 182*, „*Classical Quarterly*” 26/2 (1976), s. 220–228; L. Golden, *Zeus the Protector and the Destroyer*, „*Classical Philology*” 57 (1962), s. 20–26; R. B. Egan, *The Calchas Quotation and the Hymn to Zeus*, „*Eranos*” 77 (1979), s. 1–9; Ch. H. Reeves, *The Parodos of the Agamemnon*, „*Classical Journal*” 55 (1959/60), s. 165–171; A. L. Brown, *Eumenides in Greek Tragedy*, „*Classical Quarterly*” 34 (1984), s. 260–281.

¹⁵ R. Chodkowski, *Trzy problemy parodosu „Agamemnona” Ajschylosa*, „*Roczniki Humanistyczne*” XXIV/3 (1976).

¹⁶ H. Fraenkel, *Agamemnon*, Oxford 1962, t. II, s. 114.

¹⁷ W odwołaniu się Eurypidesa do formy trylogii upatruje w tym przypadku J. Łanowski przejaw nowatorskiego ujęcia tematu (J. Łanowski, *Wstęp*, [w:] Eurypides, *Tragedie*, tłum. J. Łanowski, Warszawa 1967, t. I, s. 297; zob. A. Lesky, *Geschichte der griechischen Literatur*, Bern 1957/1958, s. 419).

się stopniowo w kolejnych odsłonach dramaturgicznego tryptyku. Z sugestywnego ciągu obrazów, które wchodziły w skład trylogii, w całości zachowała się ostatnia część, *Trojanki*, stanowiąca jej końcowy akord. Dwie sztuki poprzedzające *Trojanki*, którymi są *Aleksander* i *Palamedes*, stanowią rodzaj dramaturgicznego wprowadzenia do ostatniej części trylogii. Wskazują one, że przyczyny nieszczęść, jakie spadają na obie strony konfliktu, leżą zarówno po stronie Trojan, jak i Achajów. Ciężar ich win, spotęgowany jeszcze świętokradczymi aktami Greków podczas zdobywania miasta, znajdzie swój ponury finał w obrazie spustoszeń wojennych, okrucieństwie zwycięzców, lamentu pokonanych, a zwłaszcza w spektakularnym obrazie płonących murów Troi i pędzonych na okręty zdobywców bramek trojańskich.

Hymn do Dzeusa, który znajdujemy w trzecim *epeisodion Trojanek*, wygłasza Hekabe. Podobnie jak i inne postacie kobiece bywa ona, zdaniem E. R. Doddsa¹⁸, nośnikiem refleksji poety, chętnie oddającego głos swoim bohaterkom, przy czym niektóre ich rozważania są uznawane za „bezpośrednią wypowiedź filozofa Eurypidesa”¹⁹. Poeta, który był określany przecież filozofem sceny, często odwoływał się do refleksji filozoficznych. Przykładem tego mogą być dwa zachowane fragmenty jego zaginionej tragedii, *Peirithous* – 596 i fr. 597 (Nauck)²⁰. Charakter filozoficzny nadawał poeta również zamieszczanym w swoich utworach hymnom²¹. Filozoficzne zabarwienie utworów hymnicznych ma swoją długą historię, o czym mogą świadczyć chociażby niektóre hymny Rygwedy, jak np. *Hymn o prapoczątku świata* (129 pieśń X księgi *Rygwedy*)²². W swoim hymnie w *Trojankach* Eurypides nie odwołuje się wprawdzie do fenomenu kosmogonii, jak czyni to autor

¹⁸ E. R. Dodds (*Euripides und das Irrationale. Wege der Forschung. Euripides*, Darmstadt 1968, s. 60–77) jest zdania, że właśnie w usta kobiet, bohaterek swoich tragedii, wkłada niekiedy Eurypides własne poglądy. Dokonując analizy tych miejsc w tragediach poety, w których bohater staje się *porte-parole* autora, uczyony zauważa, że dzieje się to wówczas, gdy następuje oddzielenie elementu *dianoia* od *mythos*. Jeśli poglądy bohatera, stanowiące wykładnik jego *dianoia*, zostają oddzielone od *mythos*, to można przypuszczać, że następuje wówczas „interwencja autora” – jak to nazywa Dodds (*ibidem*, s. 63) – i bohater staje się wyrazicielem poglądów poety. Przykładem takiej sytuacji jest – zdaniem Doddsa – wypowiedź tej samej bohaterki, o której tu mówimy, gdy w tragedii, zatytułowanej swoim imieniem (*Hec.* w. 592–602), dokonuje ona słynnego porównania natury ludzkiej jako obiektu wychowania do ziemi, która stanowi przedmiot uprawy.

¹⁹ *Ibidem*, s. 63.

²⁰ Fr. 596: σὲ τὸν αὐτοφυᾶ τὸν ἐν αἰθερίῳ / ῥύμβῳ πάντων φύσιν ἐμπλέξανθ', / ὃν πέρι μὲν φῶς, περὶ δ' ὄρφναία / νύξ αἰολόχρως, ἄκριτός τ' ἄστρον / ὄχλος ἐνδελεχῶς ἀμιφορεῖται. Fr. 597: ἀκάμας τε χρόνος περὶ γ' ἀενάῳ / βεύματι πλήρης φοιτᾷ τίκτων / αὐτὸς ἑαυτὸν, διδυμοὶ τ' ἄρκτοι / ταῖς ὠκυπλάνοισι πετερύγων ῥίπαϊς / τὸν Ἀτλάντειον τηροῦσι πόλον.

²¹ J. Schnayder, *Hymn*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” III/1 (1960), s. 141.

²² J. Czerwińska, *Podłoże filozoficzne religii ausrańskiej*, [w:] *Tradycje indoeuropejskie w ruchu ausrańskim*, red. I. R. Danką, Łódź 2000, s. 50–54.

wspomnianego hymnu *Rygwedy*, opisując świat *in statu nascendi*. Dramaturg przywołuje jednak obraz potęgi boga, który stoi na straży ładu świata. Czyni więc podobnie jak twórca *Rygwedy*, który nazywa boga „tym, kto nadzorcą jest w najwyższym niebie”, podkreślając tym samym jego władztwo nad światem. W obydwu przywoływanych hymnach pojawia się zatem motyw charakterystyczny dla poezji hymnicznej, jakim jest sławienie potęgi jakiejś świętości, czuwającej nad światem i mającej decydujący wpływ na jego kształt i losy²³:

ὦ γῆς ὄχημα κάπι γῆς ἔχων ἔδραν,
 ὅστις ποτ' εἶ σύ, δυστόπαστος εἰδέναι,
 Ζεὺς, εἴτ' ἀνάγκη φύσεος εἶτε νοῦς βροτῶν,
 προσηυξάμην σε· πάντα γάρ δι' ἀψόφου
 βαίνων κελεύθου κατὰ δίκην τὰ θνήτ' ἄγεις. (*Troi.*, w. 884–888).

Hymn rozpoczyna się zawołaniem do Dzeusa. Funkcję stosowanych zwykle w twórczości hymnicznej serii epitetów, kierowanych do bóstwa, przejmują tu określenia: ὦ γῆς ὄχημα (podporo ziemi) oraz κάπι γῆς ἔχων ἔδραν (i na ziemi mający siedzibę) [*sc.* Ζεὺς]. Przywołane tu określenia, odnoszące się do Dzeusa, stanowią równocześnie uzasadnienie opiewania w hymnie jego potęgi. Dzeus jawi się bowiem jako podpora spraw, dziejących się na ziemi. Jest tym, kto stanowi o jej urzędzeniu, wyznaczając bieg wydarzeń. W słowach κάπι γῆς ἔχων ἔδραν manifestuje się jego stała obecność na ziemi. Wstępna część hymnu stanowi równocześnie nawiązanie do jego fragmentu końcowego, w którym sens wypowiedzianych już wcześniej słów znajduje swoje wyjaśnienie: πάντα γάρ δι' ἀψόφου βαίνων κελεύθου κατὰ δίκην τὰ θνήτ' ἄγεις (wszystkie bowiem sprawy śmiertelnych wiedziesz w stronę prawa, idąc bezszelestną drogą). W tym miejscu następuje uściślenie porządku boskiego. Dla jego zrozumienia kluczowe okazują się słowa: κατὰ δίκην. Oznaczają one, że porządek wyznaczony przez Dzeusa jest zgodny z dīkē i w niej znajduje oparcie. Stwierdzenie to sugeruje równocześnie, że potęga boska kieruje sprawy śmiertelnych – πάντα τὰ θνήτ' ἄγεις – w stronę prawa, wyznaczonego przez boga. Uzupełnieniem i podkreśleniem znaczenia podanych słów jest stwierdzenie: δι' ἀψόφου βαίνων κελεύθου (idąc bezszelestną drogą). W tej metaforycznie wyrażonej myśli, która ukazuje stąpającego bezszelestnie boga, kryje się nieuchronność boskich działań i nieodwracalność jego wyroków. Słowa te zdają się korespondować z myślą, wyrażoną w *Ionie* przez boginię Atenę (w. 1614–1615): αἰεὶ γὰρ οὖν χρόνια μὲν τὰ τῶν θεῶν πῶς, ἐς τέλος δ' οὐκ ἀσθενῆ.

W drugim wierszu analizowanego hymnu znajdujemy stwierdzenie: ὅστις ποτ' εἶ σύ, δυστόπαστος εἰδέναι (w. 885). Jest to stara formuła modlitewna,

²³ E. Sawrymowicz, *op. cit.*, s. 82.

której odmianę mamy w słynnym hymnie do Dzeusa z *Agamemnona* Ajschylosa, rozpoczynającego się słowami:

Zeús, ὅστις ποτ' ἐστίν, εἰ τόδ' αὐ-
τῷ φίλον κεκλημένῳ,
τοῦτό νιν προσενέπω (*Agam.*, w. 160–162).

Zacytowane wiersze hymnu R. Chodkowski tłumaczy: „Zeus, kimkolwiek on jest, jeśli podoba mu się, aby tak go nazywać, tym imieniem się do niego zwracam”²⁴. Uczony wyraża równocześnie przekonanie, że „hymn do Zeusa ani pod względem treściowym, ani też formalnym nie ma charakteru modlitewnego, lecz jest refleksją abstrakcyjną”²⁵. Jej przedmiotem staje bóstwo, nazywane tylko przez chór, śpiewający hymn, Dzeusem²⁶. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że formy wypowiedzi modlitewnej i hymnicznej są wprawdzie strukturalnie sobie bliskie, lecz różnią się w układzie komunikacyjnym²⁷. Również nie wszystkie elementy ich struktury się pokrywają. „W strukturze hymnu brak hypomnezy, w strukturze modlitwy – salutacji i oczywiście proemicznej zapowiedzi, wynikającej ze specyficznej, preludycznej roli, jaką hymn owego okresu odgrywał w uroczystościach kultowych”²⁸.

Podobnie jak u Ajschylosa, tak i w omawianym hymnie Eurypidesa, zawołanie, stosowane w modlitwach, zostaje użyte w znaczeniu konwencjonalnym. Jedyne formalne nawiązanie do formuły modlitewnej zdają się potwierdzać również słowa Menelaosa, który, komentując hymniczną wypowiedź Hekabe, zauważa: τί δ' ἔστιν; εὐχὰς ὡς ἐκαίνισας θεῶν (w. 889) (A cóż to? Niezwykle modły posyłasz do bogów). Z jego wypowiedzi wynika, że nie traktuje on hymnu Hekabe do Dzeusa jako typowej modlitwy, skoro tak zdecydowanie podkreśla jej niezwykłą formę. Konwencjonalne potraktowanie słów modlitewnej formuły może oznaczać, że otrzymują one już niemodlitewny sens, a poeta posługuje się nimi dla lepszego wydobycia istotnych treści hymnu. Przez odwołanie się do starej formuły modlitewnej, eksponującej motyw niepoznawalnego bóstwa, Eurypides otwiera sobie drogę do dalszych rozważań nad istotą boga, które znajdziemy w kolejnych wersach hymnu.

Przywołany już powyżej drugi wiersz z hymnu Hekabe do Dzeusa: ὅστις ποτ' εἶ σύ, δυστόπαστος εἰδέναι (w. 885), wpisuje się w sformalizowane ujęcie modlitwy, zakładające, że bóg powinien pozostać osłonięty tajemnicą²⁹.

²⁴ R. Chodkowski, „*Agamemnon*” Ajschylosa, s. 94.

²⁵ *Ibidem*; zob. H. Loyd-Jones, *The Justice of Zeus*, Berkeley 1971, s. 85.

²⁶ R. Chodkowski, *Ajschylos i jego tragedie*, s. 166.

²⁷ J. Danielewicz, *op. cit.*, s. 98.

²⁸ *Ibidem*, s. 99.

²⁹ E. Norden (*Agnostos Theos*, s. 144) sugeruje, że stosowane tego rodzaju zawołania w starych modlitwach, w których nie podaje się imienia boga, wynikają z przekonania, że okryty tajemnicą bóg nie podlega władzy człowieka.

Określenie: ὅστις ποτ' εἶ σύ (kimkolwiek byś był), znajduje dopowiedzenie w dalszej części omawianego wiersza: δυστόπαστος εἰδέναι ([jesteś] nieodgadniony do poznania). A zatem bóg jest tu nieodgadnionym Bytem, któremu Hekabe nadaje tylko imię Dzeusa, podobnie jak uczynił to chór w *Agamemnonie* Ajschylosa. Jednak poszukiwania jego wizerunku są ukierunkowane na odkrycie natury boga, nazwanego Dzeusem. Próbę odpowiedzi na pytanie, czym ów nieprzenikniony Byt jest, znajdujemy w następnym wierszu hymnu: Ζεὺς, εἴτ' ἀνάγκη φύσεος εἴτε νοῦς βροτῶν (Dzeus czy [jest] siłą [prawem] natury, czy to umysłem ludzkim). Zamiast występującej zwykle w hymnach formuły χαῖρε, w funkcji salutacyjnej mamy, zaraz po zacytowanym stwierdzeniu, określenie: προσηυξάμην σε „uwielbiam cię”, które w kontekście, w jakim się znajduje, może zostać odczytane jako *instrumentum salutationis*³⁰.

Dla zrozumienia sensu wiersza: Ζεὺς, εἴτ' ἀνάγκη φύσεος εἴτε νοῦς βροτῶν, kluczowe stają się dwa określenia: ἀνάγκη φύσεος oraz νοῦς βροτῶν. Pierwsze z nich może mieć szerokie odniesienia filozoficzne i oznaczać siły czy prawa natury, a zatem pojęcia głęboko zakorzenione w tradycji greckiej. W kontekście twórczości Eurypidesa otrzymuje jednak specyficzne znaczenie, jakie nadawał mu poeta, poszukując obrazu *anthropeia physis*, a więc ludzkiej natury. Filozoficzne i psychologiczne zainteresowania dramaturga, który w działaniach człowieka dostrzega rodzaj uwewnętrznionej konieczności, pozwalają interpretować ową ἀνάγκη φύσεος jako przemożną siłę ukierunkowującą ludzkie działania i wpływającą tym samym na kształt ich życia. Jej potęga sprawiła, że nazwał ją *theion kakon*, nadając jej walor boskości. I choć nie zawsze – o czym świadczą postacie niektórych jego bohaterów – przybierała ona formę *kakon*, to jednak zawsze pozostawała ona *theion*, a więc boska, przemożna, przy czym użycie określenia *theion* można rozumieć jako odwołanie się poety do właściwego tragedii kodu językowego, nawiązującego do tradycyjnych pojęć religijnych w opisie ludzkiej rzeczywistości, czy – jak w przypadku Eurypidesa – ludzkiej natury.

Drugim, obok ἀνάγκη φύσεος, pojęciem pojawiającym się na bliższe określenie boga, który w hymnie zyskał ogólne miano Dzeusa, jest νοῦς βροτῶν. Poeta odwołuje się do niego czy to pod wpływem filozoficznych rozważań Anaksagorasa bądź Heraklita, czy też w nawiązaniu do własnych obserwacji, w których racjonalny element ludzkiej duszy zestawia z elementem emocjonalnym, zauważając, że ten ostatni często okazuje się potężniejszy. Równocześnie jednak w jednym z fragmentów jego tragedii, które nie

³⁰ Na temat znaczenia słowa χαῖρε w hymnach homeryckich wypowiada się J. Danielewicz (*op. cit.*, s. 98), stwierdzając: „Kontekstualnie znaczenie słowa χαῖρε jest dość skomplikowane. Jest ono niewątpliwie uroczystym pozdrowieniem bóstwa, i to nie ograniczającym się do wypowiedzenia samej formułki, lecz dokonywanym niejako przy pomocy całego poprzedzającego tekstu jako swoistego instrumentum salutationis (wyrażenie οὕτω χαῖρε sugeruje powrót do płaszczyzny metatekstowej), a zarazem prośbą o życzliwe przyjęcie hymnu przez bóstwo, któremu w przekonaniu autora może on sprawić przyjemność”.

zachowały się w całości do naszych czasów, czytamy: ὁ νοῦς γὰρ ἡμῶν ἐστὶν ἐν ἐκάστῳ θεός (Nauck, fr. 1007). Zgodnie z wyrażoną tu myślą ὁ νοῦς, a więc rozum, jest dla nas (ἡμῶν), ludzi śmiertelnych, bogiem (θεός) we wszystkim (ἐν ἐκάστῳ). Tę refleksję Eurypidesa przytacza też Cyceon w traktacie *Tusculanarum Disputationum Libri Quinque* (1, 26, 65): „ergo animus, ut ego dico, divinus, ut Euripides audet dicere, deus est”. Jednakże w zestawieniu z refleksjami poety, jakie znajdujemy w pozostałej jego twórczości, a zwłaszcza w *Medei* i *Hippolicie*, takie stwierdzenie poety możemy uznać za optywne, wyrażające bardziej jego pragnienie niż stan immanentny. Określa bowiem raczej sytuacje, w których się zdarza, że rozum jest dla człowieka bogiem, który nim kieruje, niż to, że stan ten jest trwałą własnością *anthropeia physis*. Jednak w stwierdzeniu tym można się dopatrzeć również wiary Eurypidesa w νοῦς βροτῶν, a więc wiary, iż rozum człowieka potrafi przeniknąć tajemnice ludzkiej natury, odkryć prawa nią rządzące, których lekceważenie przynosi katastrofalne skutki, jak pokazał to na przykładzie Penteya w *Bachantkach*. *Physis*, w tym także ludzka, lubi się ukrywać, jak wyraził to już Heraklit, mówiąc:

φύσις δὲ καθ' Ἡράκλειτον κρύπτεσθαι φιλεῖ. (Themist. Or. 5, s. 69)

Dlatego potęga ludzkiego umysłu powinna się kierować na odkrycie, poznanie wszelkich jej zawiloci.

Poszukiwanie istoty i natury boga, które znajdujemy w analizowanym hymnie Hekabe do Dzeusa w *Trojankach*, otrzymuje zatem u Eurypidesa zabarwienie filozoficzne, głęboko zakorzenione w sferze psychologicznych dociekań poety.

Hymn do Dzeusa lokuje się w planie komentarza tragedii. Znajduje się między wypowiedzią Menelaosa, rozpoczynającą trzecie *epeisodion*, a agonem Hekabe i Heleny. Zarówno w wypowiedzi Menelaosa, jak i w agonie kobiet przywołane zostają przyczyny rozpętania wojny trojańskiej. Obie te części stanowią zatem rodzaj klamry, wewnątrz której sytuuje się hymn do Dzeusa, motywy zaś, pojawiające się w wypowiedziach Menelaosa oraz obu bohaterów, będą rzutowały na interpretację hymnu.

Menelaos, wyjaśniając powody swojego przybycia pod Troję, stwierdza, że nie odzyskanie Heleny, której imienia nie chce nawet wymawiać (w. 869–870), przywiodło go do Ilionu, lecz pościg za człowiekiem:

Co gość przewrotny, wziął mi z domu żonę.
On, bogom dzięki, poniósł już swą karę,
On i kraj jego, od helleńskiej włóczni (w. 865–868)³¹.

³¹ Eurypides, *Trojanki*, [w:] idem, *Tragedie*. Dalsze cytaty z *Trojank* w języku polskim, o ile nie zostanie zaznaczone inaczej, wydług podanego przekładu J. Łanowskiego.

Z wypowiedzi Menelaosa wynika zatem, że pogwałcone przez Parysa prawo gościnności stało się przyczyną zbrojnej wyprawy Achajów na Troję, co oznacza, iż sami Trojanie stali się zarzewiem tej wojny. Ten sam motyw powróci też w mowie Heleny, która, nawiązując do początków wojny trojańskiej, ciężar win zrzuca na Hekabę i Priama, mówiąc:

Pierwszy początek nieszczęść dała ona
 Rodząc Parysa, po drugie zaś zgubił
 Troję, mnie także staruch, co nie zabił
 Dziecka, tej żagwi ze snu, Aleksandra (w. 919–922).

Wypowiedzi obojga bohaterów stanowią więc plan komentarza tragedii; są nawiązaniem do zdarzeń opisanych w *Aleksandrze*, pierwszej części trylogii, w której pobrzmiewa groźba przyszłych nieszczęść, jakie ściągają na siebie Trojanie pochopną decyzją przyjęcia Parysa do miasta. W wypowiedzi Heleny pojawia się jeszcze wzmianka o sędzie piękności bogiń (w. 923 i n.), uzupełniająca tym samym znany z mitologii ciąg zdarzeń, poprzedzających konflikt trojański.

Z przywołanego tu planu komentarza wynika, że Trojanie mieli swój udział w rozpęтaniu wojny, a więc i oni ponoszą winę za nieszczęścia, które ich dotknęły. W ten sposób wypełniło się prawo Dzeusa, o którym mówiła Hekabe w swoim hymnie, gdy zwracając się do boga, stwierdziła: πάντα γάρ δι' ἀψόφου βαίνων κελεύθου κατὰ δίκην τὰ θνήτ' ἄγεις (wszystkie bowiem sprawy śmiertelnych wiesz w stronę prawa, idąc bezszelestną drogą). W kontekście trylogii: πάντα τὰ θνήτ' to również sprawy, decyzje Trojan, ich winy, za które zostali ukarani.

Bezpośrednimi sprawcami nieszczęść trojańskich stali się z woli bogów Achajowie, którzy jednak w czasie trwania wojny sami dopuścili się wielu nadużyć. O jednym z nich dowiadujemy się z drugiej części trylogii, *Palamedesa*, w którym dochodzi do zbrodni sądowej na niewinnie oskarżonym Palamedesie, ukamienowanym w majestacie prawa. Obraz okrucieństw i następujących jeden po drugim aktów przemocy Achajów najpełniej ukazuje jednak ostatnia część trylogii, *Trojanki*, które rozpoczyna prolog bogów. Posejdon i Atena z oburzeniem mówią o skrwawionych przez zdobywców Troi stopniach ołtarzy (w. 15 i n.)³², o zamordowaniu Polykseny (w. 39–40), o zhańbieniu świątyni Ateny (w. 69) czy porwaniu kapłanki Kassandry (w. 70). Posejdon, patrząc na wszystkie te niegodziwości, wypowiada słynne słowa (w. 95–97):

Bo nierozumny człek, co niszczy miasta,
 Świątynie, groby, święte miejsca zmarłych
 Pustoszy. Za to musi później zginąć.

³² Zob. *Troi*. 562, gdzie chór również mówi o morderstwach przy ołtarzach bogów.

Zapowiedź kary dla Achajów, którą bóg kończy swoją wypowiedź, pojawia się również w prośbie Ateny, skierowanej do Posejдона (w. 84–86):

Napełń trupami Eubejską Zatokę
Aby na przyszłość Achaje wiedzieli
Jak czcić świątynie moje, jak czcić bogów!

Bogowie, oburzeni aktami świętokradczymi Achajów, zapewniają, że zostanie ukarana *hybris* grecka. Jej obraz dopełni jeszcze dalszy przebieg akcji dramatu. Karą stanie się „powrót niepowrotny”, zgotowany im przez Atenę (w. 75). Wyrocznię bogów, która cieniem pada na przyszłe losy Achajów, dopełniają profetyczne słowa szalonej wieszczki Kassandry, siłą porwanej przez Ajasa kapłanki Ateny, którą wziął do swojego łóża Agamemnon. Jemu to wróży Cassandra, wołając: „Śmierć mu przyniosę i ruinę domu” (w. 359).

Kara zapowiedziana przez bogów i Kassandrę wypełni się w „powrocie niepowrotnym” Achajów i nieszczęściach, jakie już wkrótce miały dotknąć Agamemnona i cały jego dom. W ten sposób bóg, którego Hekabe nazywa w hymnie Dzeusem, wie dzie sprawy śmiertelnych *κατὰ δίκην*, a więc „w stronę prawa”. W kontekście całej trylogii „wszystkie sprawy śmiertelnych” (*πάντα τὰ θνήτ'*), można zatem rozumieć jako winy obu stron konfliktu, będące przejawem ludzkiej *hybris*, za którą przychodzi im zapłacić, bo bóg, który jest oparciem ziemi i wszelkich ziemskich spraw, czuwa – stale obecny – nad porządkiem zgodnym z *δίκη*. Tymczasem sam pozostaje niezauważalny, „idąc bezszelestną drogą”.

Hymn Hekabe do Dzeusa, osadzony w szerokim kontekście twórczości Eurypidesa, otrzymuje filozoficzne zabarwienie, ujawniając równocześnie psychologiczne zainteresowania poety. Rozpatrywany zaś jako zintegrowany z trylogią trojańską przekaz poetycki rzuca wyraźne światło na ideę trylogii, ukazując ją w ujęciu metaforycznym.

Jadwiga CZERWIŃSKA

THE HYMN TO ZEUS IN EURIPIDES' *TROJAN WOMEN*

(Summary)

The author discusses the hymn in general and extracts its characteristics. Next, the analysis of the Hymn to Zeus (from the last part of Euripides' Trojan trilogy) is presented in the context of the trilogy, the dramatist's works and Aeschylus' *Agamemnon*. The matter of the god's effigy which is presented in the analyzed hymn and in another hymn in Aeschylus' *Agamemnon* is taken under consideration. The article concludes with the statement that Euripides enriched the dramaturgical hymn with philosophical context.