

Marcin MIELNICZUK
(Gdynia)

RECEPCJA HYMNU ANTYCZNEGO W ŁACIŃSKIEJ EPICE BIBLIJNEJ V w. n.e.

Rodząca się chrześcijańska kultura sięgała po najróżniejsze formy wyrazu, wśród których nie zabrakło również prób tworzenia epiki. Tematu do pieśni mającej konkurować z Homerową i Maronową Muzą dostarczał w obfitości bohaterski cykl dziejów Starego i Nowego Przymierza. Dziś poezja ta jest niemal zapomniana, ale wieki średnie dość wysoko ją ceniły, a nauczyciele często wykorzystywali te poematy ze względu na ich walory poetyckie i dydaktyczne. Ich autorzy byli na ogół ludźmi niezłe znającymi literaturę pogańską, z którą polemizowali naśladując ją zarazem. Trzy z tych poematów zawierają teksty zdecydowanie korespondujące z tematem niniejszego tomu. Najstarszym z nich jest *Aletheia* Marka Klaudiusza Wiktora i w niej też znajdziemy hymn w najczystszej postaci. Niewiele młodszy jest poemat Seduliusza *Paschale Carmen*, który również zawiera fragment hymniczny. I jako trzeci najmłodszy z wymienionych Drakoncjuszowy poemat *De laudibus Dei*.

Ponieważ omawiani poeci i ich dzieło nie są najpopularniejszymi autorami wczesnochrześcijańskimi, przypomnę kilka faktów dotyczących tych postaci.

Najprościej jest opowiedzieć o Marku Klaudiuszu Wiktorze, o którym niewiele pewnego wiemy. Działał prawdopodobnie w Marsylii w pierwszej połowie wieku V. Z zawodu był retorem, a poezją zajął się tworząc dzieło o tytule *Aletheia*, prawdopodobnie jako rodzaj podręcznika, być może dla syna. Utwór nie został ukończony, czego dowodzi przede wszystkim gwałtowne urwanie narracji. Fragmentem, który skupi nasze zainteresowanie na tym poemacie, jest umieszczony na początku utworu, liczący 126 wersów, hymn *Ad Deum Optimum Maximum*.

Więcej informacji posiadamy o życiu i twórczości Seduliusza, którego polski czytelnik może lepiej poznać dzięki dwujęzycznemu wydaniu jego dzieł, dokonанemu przez ks. Henryka Wójtowicza¹. Jednak i o nim mówić

¹ Seduliusz Caelius, *Opera omnia. Dzieła wszystkie. Tekst łacińsko-polski*, tłum., wstęp, komentarz ks. H. Wójtowicz, Lublin 1999.

możemy tylko w przypuszczeniach. Nie wiemy, jakiej był narodowości, a pisze się, że był Hiszpanem² lub że urodził się w Galii czy Italii³. Więcej zgodności panuje w kwestii czasu, choć nic nie wiemy o dacie urodzenia, to powszechnie jego twórczość datuje się na pierwszą połowę V w. Cezury stanowią obrady Soboru Efeskiego (431 r.) i domniemanej śmierci poety ok. 449/450 r. Również za pewną uchodzi informacja o jego godności prezbitera. Pozostało po nim dzieło główne *Paschale Carmen* z jego prozaiczną wersją pt. *Paschale Opus*, a także dwa hymny. Jednak to nie o nich będzie tu mowa, ale o wplecionym w bardzo rozbudowaną partię wstępną hymnie ku czci Najwyższego Boga. Twórczość Seduliusza, dziś ledwie znana, w czasach mu bliższych była chętnie czytana, a nawet zalecana do lektury przez autorytety kościelne, jak o tym świadczy m. in. datowany na rok 495 dekret papieża Gelazego I. Ślady znajomości jego poematu odnajdziemy u kilku poetów wczesnochrześcijańskich, np. u Awitusa, Drakoncjusza i Ennodiusza.

Trzeci z poetów dzięki burzliwym kolejom losu mógłby być bohaterem najdłuższej notki biograficznej, lecz ponieważ nie ma tu na to miejsca, ograniczymy się do kilku zdań. Blossius Aemilius Dracontius, żyjący w V w. n.e., pochodził z senatorskiej rodziny osiadłej w Afryce. Za młodu otrzymał stosowne do statusu wykształcenie, które pomagało mu zarówno w karierze mówcy sądowego, jak i poety. Jednak politycznie niezręczna pochwała cesarza Zenona spowodowała uwięzienie na rozkaz wandalского władcy Guntamunda, któremu podlegał niefortunny mówca z całą rodziną. Okres uwięzienia, tak pełen nieszczęść dla Drakoncjusza, dla nas jest czasem szczęśliwym przez fakt powstania dwóch poematów *Satisfactio ad Gontamundum* oraz *De laudibus Dei*. W tym drugim utworze autorki *Literatury rzymskiej*⁴ dopatrują się trzech hymnów rozpoczynających poszczególne księgi i te właśnie fragmenty będą stanowić materiał naszych studiów. Oprócz wymienionych utworów Drakoncjuszowi przypisuje się również autorstwo *Romulei*, *Tragedii Orestesa* oraz trzech mniejszych poematów. Szczęśliwe uwolnienie za czasów Trasamunda (496–523) jest ostatnim faktem z życia poety, co do którego mamy cię pewności. Natomiast jego twórczość, przede wszystkim więzienna, znalazła uznanie u potomnych, czego wyrazem opracowanie jego poezji przez Eugeniusza z Toledo.

² Por. C. Ratkowitsch, *Sedulius (Presbyter)*, JbAC 32(1989), s. 198; S. Pieszczoł, *Patrologia*, Gniezno 1994, t. I, s. 112.

³ Por. B. Altaner, A. Stuiber, *Patrologia*, Warszawa 1990, s. 539; M. Cytowska, H. Szelest, *Literatura rzymska. Okres cesarstwa: autorzy chrześcijańscy*, Warszawa 1994, s. 310; E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, Kraków 1997, s. 157.

⁴ M. Cytowska, H. Szelest, *op. cit.*, s. 358–359.

1. Hymn z *Alethei* Wiktora

Hymn, umieszczony na początku poematu Marka Klaudiusza Wiktora, jest tekstem długim i to zarówno w proporcji do samego poematu liczącego zaledwie 1849 wersów, jak i w stosunku do pierwowzoru hymnu Lukrecjusza z *De rerum natura*. 126 heksametrów opiewa chrześcijańskiego Boga w sposób, który jest próbą dokonania kompromisu między pogańską tradycją literacką, reprezentowaną głównie przez wspomnianego już Lukrecjusza, a istniejącą już liturgiczną tradycją wychwalania Boga. Jednym z problemów, które musiał przezwyciężyć ambitny poeta, było zawarcie prawd teologicznych – niezwykle skomplikowanych (np. dogmatu o trójjedności) – w tekście, którego struktura i rozmiar narzucały twórcom naturalne ograniczenia.

Poeta rozpoczyna od serii apostrof zrytmizowanych częstym użyciem zaimka „tu” w różnych formach gramatycznych z przewagą jednak *nom. sing.* W tej części umieszcza zwrot jednoznacznie informujący o adresacie: „In tribus esse Deum, sed tres credimus unum”. Bez tej informacji bowiem o tyle trudno byłoby zidentyfikować osobę, do której przemawia poeta, że brak tu imienia bóstwa. Poeta chrześcijański nie mógł tego uczynić, gdyż jedynym imieniem, które określa Boga, jest imię Jezus, a ono z kolei kojarzy się z drugą osobą Trójcy, hymn zaś jest adresowany raczej do Boga Ojca i całej Trójcy niż do Syna. Wiktor wybrnął z tej pułapki dość zręcznie, odwołując się do oczywistych przymiotów bóstwa, a mianowicie do jego trójosobowości i jedności.

Apostrofy są rozbudowanymi wezwaniami, w których poeta wskazuje na zasługi adresata hymnu, ujawniając w ten sposób laudacyjny charakter tej partii tekstu. Chwali zatem potęgę Boga, Jego nieograniczenie czasem czy przestrzenią (w. 2–12) oraz moc stwórczą, która jest przyczyną istnienia wszystkich bytów (w. 13–25).

Z kolei następuje obraz zależności stworzeń od Stwórcy z dyskretnym podkreśleniem Jego ciągłego zainteresowania światem przez zarządzanie nim, sądzenie i utrzymywanie nadanego porządku. Ilustracją tego przekonania poety jest wątek upadłych duchów oraz grzechu pierworodnego, którego efektem jest zbawcza działalność Boga. Ten fragment (w. 61–102) można uznać za odpowiednik mitu w hymnach pogańskich.

Po części mitycznej wypowiada Wiktor prośbę o natchnienie i błogosławieństwo dla podjętego dzieła (w. 113–123).

Hymn kończy formuła przeniesiona do tekstu literackiego z praktyki liturgicznej:

Per Dominum Christum, qui tecum natus eadem
Maiestate viget, pariter qua Spiritus almus
Incomprenta animis saeculorum in saecula vivit.
(*Aletheia Praefatio*, w. 124–126)

Jest to klasyczne trynitarne zakończenie modlitwy skierowanej do Boga Ojca⁵, co nie tylko potwierdza po raz kolejny, że pierwsza osoba Trójcy jest adresatem utworu, ale też zdradza silne powiązanie tego fragmentu poematu z tekstami liturgicznymi.

Spróbujmy przyjrzeć się temu utworowi pod kątem przynależności do epickiej tradycji hymnicznej. Całkowicie jasne jest, że tekst ten przez sam fakt umieszczenia go na początku poematu heksametrycznego, jakim jest *Aletheia* Marka Klaudiusza Wiktora, musi należeć do epiki. Wiemy jednak, że zwłaszcza w schyłkowej fazie antyku, gdy powstał omawiany poemat, tworzone dzieła o przedziwnej konstrukcji i pełne szokujących zestawień. Przypomnijmy choćby poemat Seduliusza *Carmen Paschale*, który w tym artykule zostanie jeszcze dokładniej zanalizowany. Możemy więc powiedzieć, że samo włączenie tekstu w poemat heksametryczny nie jest jednoznaczne z jego związkiem z tradycją epicką.

Co więc pozwala na uznanie hymnu Wiktora za tekst epicki? Przede wszystkim jego nieautonomiczność, wypływająca ze związku z poematem w stosunku, do którego omawiany utwór stanowi wstęp. Następnie zastosowanie heksametru, które w starożytności musiało jednoznacznie wskazywać na epickość poematu. Wreszcie bezpośredniość relacji między adresatem a nadawcą, w której nie ma miejsca na osoby współadresatów, jak to jest w hymnicie lirycznej. Te trzy cechy, zgodnie z ustaleniami prof. Danielewicza⁶, wskazują na hymn epicki.

2. Hymn Seduliusza *Paschale Carmen* I 60–102

Zanim przejdziemy do analizy tekstu Seduliusza, musimy dowieść jego prawa do tytułu hymnu, jest to bowiem tekst zaskakujący przede wszystkim ze względu na miejsce, w którym się pojawia. Znamy rozliczne przykłady hymnów, których przeznaczeniem było poprzedzać tekst poematu, tu jednak mamy do czynienia z umieszczeniem tego typu utworu dopiero po wierszu 59. Mimo takiego odsunięcia od początku, interesujący nas fragment leży jeszcze w partii wstępnej, którą autor rozbudował ponad wszelki zwyczaj. Przypomnijmy tylko, że całość poematu poprzedza prozaiczny list dedykacyjny do

⁵ W liturgii katolickiej ustaliły się trzy podstawowe formuły końcowe: pierwsza, gdy modlitwa skierowana jest do Boga Ojca „Per Dominum nostrum Iesum Christum, Filium tuum, qui tecum vivit et regnat in unitate Spiritus Sancti, Deus, per omnia saecula saeculorum”, druga, która jest skróconą formą powyższej od słów „qui tecum vivit ...” stosowana w modlitwach do Ojca, ale ze wspomnieniem Syna i trzecia w modlitwach do Syna „qui vivis et regnas cum Deo Patre in unitate Spiritus Sancti, Deus, per omnia saecula saeculorum”.

⁶ J. Danielewicz, *Morfologia hymnu antycznego. Na materiale greckich zbiorów hymnicznych*, Poznań 1976.

Macedoniusza (zajmujący w edycji Migne'a 143 wersy), następnie *Prefatio* w ośmiu dystychach elegijnych, a gdy już zaczyna się właściwy heksametryczny poemat, autor najpierw potępia twórczość poetów pogańskich, co zajmuje mu pięć wersów, na które odpowiada kolejnymi czterema, retorycznie pytając „Czemuż mam milczeć?”, by wreszcie wychwalając Chrystusa w Jego jedności z Ojcem, wezwać czytelników zarówno do porzucenia pogańskich bająć, jak i wskazując nowe wspaniałe miejsce dla nasycenia się prawdą, przez co oczywiście rozumie swój poemat. Cała ta potężna tyrada prowadzi do hymnu ku czci Boga, po którym rozpoczyna się Seduliuszowa narracja. Mamy zatem prawo twierdzić, że omawiany fragment jest elementem wstępnym. Możemy to uczynić tym pewniej, że jak twierdzi Henryk Wójtowicz⁷, księga pierwsza w całości stanowi wstępną partię poematu, który sam jego autor we wspomnianym *Liście do Macedoniusza* nazywa czterema księgami.

Interesujący nas fragment jest w całości skierowany do Boga i ma wyraźnie laudacyjno-salutacyjny charakter, możemy więc uznać go za hymn, a dzięki jego ścisłemu powiązaniu z poematem epickim i użytej mierze wierszowej wypada go uznać za tekst spełniający podstawowe warunki przynależności do hymniki epickiej.

Hymn Seduliusza rozpoczyna bezpośredni zwrot do Boga, nazwanego tu Wszechmocnym i Wiecznym, a także Jediną Nadzieją Świata. Tak jak w hymnie Wiktora brak tu imienia, co zrozumiałe, zarazem takie metonimiczne określanie adresata znane jest temu gatunkowi, a w przypadku poety o poglądach monoteistycznych jest niezawodne. Mimo to autor, jakby próbując precyzyjnie określić adresata, w szeregu zdań warunkowych wylicza Jego przymioty, realizując tym samym funkcję laudacyjną hymnu. W tej części utworu Seduliusz mówi przede wszystkim o stwórczej działalności Boga i Jego zasługach jako prawodawcy, któremu świat zawdzięcza trwanie w ustalonym porządku. Tę partię tekstu konstruuje poeta w wyraźnej zależności od psalmów, które dostarczały już wówczas języka liturgii chrześcijańskiej i związanej z nią hymnice. Wiersz 62 skierowany jest do Boga nakładającego morzu granice – motyw znany z psalmu 73 (w. 13 i 104, w. 6–9). W wersie 66 natomiast poeta kieruje uwagę na władzę Stwórcy nad ciałami kosmicznymi, co wyraża przez stwierdzenie, że adresat jest jedynym, który potrafi policzyć i nazwać gwiazdy. Identyczne stwierdzenie znamy z psalmu 147 (w. 4). Ogólnie o władzy nad przyrodą mówią wspomniane już psalmy 73 i 104, oba w kontekście laudacyjnym. Na nich więc w dużej mierze opiera się fragment tekstu od wersu 61 do 69.

Gramatycznie identyczną konstrukcją – cyklem zdań względnych, jest następna partia tekstu od wersu 70 do 78, jednak z punktu widzenia kompozycji tekstu mamy tu do czynienia z odpowiednikiem opowiadania

⁷ Sedulius Caelius, *op. cit.*, s. 11.

mitycznego. Seduliusz streszcza w niezwykle, jak na jego upodobania stylistyczne, zwięzły sposób historię zbawienia człowieka, skupiając się na drobnych, aluzyjnie tylko zarysowanych obrazach. Ten zaledwie ośmiowersowy fragment pozwala nam wejść w technikę poetycką Seduliusza, który idzie w interpretacji tekstu za najsilniejszą w tym czasie tendencją do alegoryczno-typicznego interpretowania tekstu *Starego Testamentu*. Ten sposób czytania *Biblii* wprowadzili do chrześcijańskiej egzegezy ojcowie, reprezentujący Aleksandryjską szkołę katechetyczną⁸.

Wersy 70–73 są zarazem nawiązaniem do upadku Adama i Ewy, jak i do Eucharystii. Następujący zaś bezpośrednio po nich fragment od wersu 74 do 78 nawiązuje do biblijnego potopu, który zgodnie z tradycją wczesnego chrześcijaństwa jest tu interpretowany jako zapowiedź Chrztu św., ale jest też nawiązaniem do Krzyża, którego typem w tym biblijnym kataklizmie jest Arka, *tertium comparationis* stanowi zarówno budulec – drewno, jak i funkcja zbawcza tych przedmiotów.

W wersji 79 i następnych dochodzimy dopiero do sedna tekstu, napotykać trzy imperatywy: „pande ..., calle ..., da ...”, które służą oczywiście realizacji modlitewnej funkcji hymnu. Intencja jest jasna i na początku poematu absolutnie stosowna – poeta prosi mianowicie o błogosławieństwo w twórczości, ale też w życiu, w ogóle. Cel tegoż życia zdradzają następne wersy, w których w nawiązaniu do biblijnego obrazu Boga-Pasterza Seduliusz prosi o wprowadzenie na pastwisko, gdzie pasie się trzódka Dobrego Pasterza. Wiemy, że ten motyw był jednym z najstarszych i podstawowych elementów chrystologicznej ikonografii chrześcijańskiej. Wiemy też, że poeta prosi o błogosławieństwo, motyw taki jest nam oczywiście wyśmienicie znany jako element inwokacji, ale dość nietypowe są czasowniki, którymi prośba została wypowiedziana, wszystkie one są bowiem wołaniem o objawienie. Trafiamy tu w nurt myślenia, który każe nam o poecie myśleć jako o osobie wypowiadającej prawdę boską, nieznaną śmiertelnikom i trochę także niewypowiadalną. Moglibyśmy tu wymienić zarówno tradycję orficką, jak i pindaryjskie wypowiedzi autotematyczne, wystarczy jednak, że w tym miejscu wskażemy na synonimiczność rzeczowników „poeta” i *vates*, by wykazać obecność tego typu myślenia w kulturze antycznej. Seduliusz ma możliwość odwołania się raz jeszcze do starożytnej i szlachetnej tradycji, która nazywała Dawida poetą i prorokiem⁹. Ta wypowiedź Seduliusza zarazem podkreśla wagę podejmowanego tematu, jak i pozwala poecie przerwać epicką zasłonę, by ukazać przez pobożną modlitwę postać indywidualną – godną liryki, bo też ten fragment jest raczej lirycznej niż epickiej proveniencji.

⁸ Por. S. Wielgus, *Badania nad Biblią w starożytności i późnym średniowieczu*, Lublin 1990.

⁹ Por. Dz 2, 24–31.

Po tej dramatycznej prośbie następuje związany z nią topos *locus amoenus*, otóż ścieżka życia ma zaprowadzić poetę „ad caulas ... ruris ...”, gdzie jest i Dobry Pasterz i biała trzoda. To oczywiste nawiązanie do bukolicznej poezji klasycznej i psalmów Dawidowych, pozwala przedstawić kilkoma zaledwie kreskami obraz tchnący spokojem i tym samym niezwykle kuszący. Już jednak następny wers przynosi zmianę nastroju serią gwałtownych przeciwstawień rzeczy w naturze wprawdzie sprzecznych, ale zarazem możliwych do osiągnięcia dzięki Bożej mocy, która jest jedyną niezmienną rzeczywistością wszelkich czasów. Przy tej okazji, powołując się na wiarę ojców i nauki proroków, Seduliusz wskazuje źródło swojej poetyckiej twórczości, czyli na *Biblię*. Jej bogactwo nazywa lasem, z którego on zaledwie dotyka kilku gałęzi, gdyż ma świadomość, że opowiedzenie całości Bożych dokonań przekracza ludzką miarę. Ta zapowiedź kończy hymn, po którym rozpoczyna się opowiadanie zdarzeń starotestamentowych.

3. Drakoncjusza: *Laudes Dei* I, 1–117; II, 1–59; III, 1–32

Jeśli, zgodnie z tradycją antyczną, za hymn uznamy teksty adresowane do bogów i zawierające prośbę, to z wstępów do ksiąg poematu Drakoncjusza *Laudes Dei*, taką klasyfikację gatunkową możemy przyznać tylko wstępowi do księgi drugiej, bo tylko w tym fragmencie oprócz pochwały bóstwa mamy bezpośredni zwrot do niego. Natomiast prooimion księgi I i III jest tego elementu pozbawiony. Trudno więc zgodzić się z opinią, którą wyrażają m. in. autorki tomu *Literatury rzymskiej*, poświęconemu autorom chrześcijańskim¹⁰, że wszystkie trzy prooimia są hymnami, gdyż mimo niewątpliwej laudacyjności tych tekstów są one zarazem wypowiedziami obiektywnymi – nie skierowanymi do Boga, który jest wychwalany. Jedynym wezwaniem, jakie znajdziemy w tych fragmentach, jest zawarta w pierwszych dwu wersach księgi pierwszej zachęta do czytania poematu. Tak więc adresatem tej partii tekstu nie jest bóstwo, a tym samym nie mamy tu do czynienia z modlitwą rozumianą jako prośba.

Wprawdzie hymn chrześcijański, w dużej mierze wzorowany na judaistycznych pieśniach hymnicznych *Starego Testamentu* i obficie czerpiący ze stylistyki oraz sposobu obrazowania *Biblii*, nie musi mieć charakteru prośby, co prócz adresowania wypowiedzi do bóstwa i laudacyjności wydaje się najbardziej podstawowym wyznacznikiem przynależności gatunkowej do hymnu tak epickiego, jak i lirycznego, ale i liturgicznego hymnika chrześcijańskiego zawsze kieruje się do Boga. Tego elementu nie możemy odnaleźć ani w wstępnej partii księgi I, ani na początku księgi III poematu Drakoncjusza.

¹⁰ M. Cytowska, H. Szelest, *op. cit.*

W chrześcijańskiej praktyce literackiej¹¹ hymn bywa nie tyle „hymnem do ...” ile „hymnem o ...” i wówczas ztraca on oracyjny charakter, zyskując w to miejsce walor kontemplacyjny. Mówienie o zaletach bożych przestaje być swoistym przejawem *captatio benevolentiae*, a zaczyna być celem samym w sobie. W tym sensie hymnem jest cały poemat Drakoncjusza. Wzory takiego typu modlitwy znajdziemy w biblijnej *Księdze Psalmów*¹², w innych księgach mądrościowych¹³ i prorockich¹⁴, a także w poezji nowotestamentowej¹⁵ i z tych fragmentów przedostały się one do poezji wczesnochrześcijańskiej¹⁶, natomiast poemat *De laudibus Dei* jest pierwszym tak obszernym utworem o takim charakterze.

Najbliższy klasycznemu znaczeniu słowa hymn jest początek drugiej księgi. Tekst ten rozpoczyna identyczna z Seduliuszową apostrofa „Omnipotens aeterne Deus ...”, którą w edycji Migne’a wydawca wzmocnił, transpolując z poematu *Paschale Carmen* drugi człon heksametru, tak że cały wers brzmi:

Omnipotens aeterne Deus, spes unica mundi ...

natomiast w dwóch wydaniach Vollmera¹⁷ czytamy:

Omnipotens aeterne Deus, fons auctor origo

Za tą drugą lekcją przemawia fakt, że wprowadza nas w asyndeton, który jest kontynuowany w wersie następnym. Poeta wylicza tytuły przynależne Bogu, mówi o Nim, jako o sprawcy, rodzicielu, żywicielu, rządcy i miłośniku wszelkich ciał oraz sił kosmicznych. Mamy tu, podobnie jak u Seduliusza, wskazania na ogrom Bożej mocy przez odwołanie się do sfery zjawisk astronomicznych, które z natury rzeczy niedostępne człowiekowi budzą u niego

¹¹ Por. np. Anonim, *Hymn wielkanocny* (V/VI w.); św. Kolumba z Iony, *Hymn do Pana* (VI w.); św. Wenancjusz Fortunat, *Hymn ku czci Krzyża św.* (VII w.); Anonim, *Hymn o niebieskim i ziemskim Jeruzalem* (VIII w.); Walafrid Strabo, *Hymn na sobotę adwentową* (IX w.); Reginald z Canterbury (XI w.)

¹² Por. *Ps* 8, 11, 47, 62, 66, 76, 92, 95, 97, 98, 100, 103, 104, 105, 107, 111, 113, 114, 116, 117, 118, 147, 148.

¹³ Por. np. *Syr* 18 1–7; 39, 12–35; 42, 15–50, 20; 51, 1–12 etc.

¹⁴ Por. np. *Iz* 12, 1–6; *Dn* 2, 20–23; 3, 26–45; 3, 52–90 etc.

¹⁵ Por. np. ewangeliczne hymny: *Magnificat* (*Łk* 1, 46–55), *Benedictus* (*Łk* 1, 57–79), *Nunc dimittis* (*Łk* 2, 29–32) oraz hymn chrystologiczny (*Fhp* 2, 6–11) *Hymn Mojżesza i Baranka* (*Ap* 15, 3–4).

¹⁶ Dla ścisłości należy dodać, że dwa hymny odbyły drogę przeciwną, tzn. z liturgii wczesnochrześcijańskiej dostały się, jeszcze w czasach Pawłowych, do ksiąg *Nowego Testamentu* – *Ef* 5, 14 i 1 *Tm* 3, 16.

¹⁷ F. Merobaudis, *Reliquiae*, B. A. Dracontii, *Carmina*, E. Toletani, *Episcopi Carmina et Epistulae*, [w:] *Monumenta Germaniae Historica*, auctorum antiquissimorum tomus XIV, Berlin 1905 oraz *Poetae Latini Minores*, vol. V: *Dracontius*, Lipsk 1914.

odwieczny zachwyt i pobudzają do teologicznej refleksji, czego dowodzi wspomniana już, przy omawianiu hymnu Seduliusza, tradycja poezji biblijnej. Wiersze 14 i 15 przynoszą zaimkę „tu”, który pozwala nam całą tę partię tekstu uznać za apostrofę do Boga Stwórcy i Prawodawcy wszechświata. Moc adresata podkreśla nie tylko ogrom zjawisk kosmicznych, ale też ich absolutna uległość wobec nadanych im rozumnych praw. W tej partii spotykamy też próbę etymologiczno-aitiologiczną, czytamy bowiem (*De laudibus Dei* II, 15–19¹⁸), że słońce nosi nazwę kwadrygi nie ze względu na czterokonny zaprzęg, ale przez cztery pory roku, które są przez nie wywoływane oraz przez cztery kolory – przejaw czterech elementów stanowiących jego budulec¹⁹.

Rozwijając myśl o posłuszeństwie rzeczy stworzonych prawom natury, tu rozumianej jako zamysł Boga, rozciąga tę zasadę z ciał kosmicznych na cały świat z oceanem, ziemią i niebem, które wszystkie razem czczą adresata hymnu nie tylko jako Stwórcę, ale też jako Ojca i Pana, tego, który jest początkiem, a sam nie ma początku i którego opowiedzieć można tylko cyklem paradoksów, po które chętnie sięga Drakoncjusz.

Cały tekst, poza tym, że pełen jest asyndetonów i paradoksów, wychwala Boga jako prawodawcę. Wiąże się to z niewypowiedzianą wprost tendencją całego utworu, który ma rozgniewanemu na poetę władcy wskazać do naśladowania wzór miłosiernego i wspańiałomyślnego władcy.

Dodatkową trudnością w uznaniu hymniczności wstępów do poszczególnych ksiąg poematu Drakoncjusza jest wskazanie końca domniemanych hymnów. Jedyne początek księgi I kończy się wyraźną zmianą tematu i nastroju, gdyż poeta rozpoczyna od wersu 118 *Heksaemeron*. Brak takiej cezury w księdze II i III, w których nastrój laudacji jest jednakowy przed i po przyjętej przez M. Cytowską i H. Szelest granicy. Wydaje się, że w obu przypadkach wydzielenie partii poematu jako wstępu nie ma uzasadnienia w tekście.

Ze względu na stosunkowo słaby związek proojmów pieśni Drakoncjusza z klasyczną postacią hymnu w dalszych rozważaniach skupmy uwagę na hymnach Seduliusza i Wiktora.

Omawiając oba fragmenty, sygnalizowałem już skłonność do wprowadzania w melodię wiersza dodatkowego rytmu przez cykliczne powtarzanie tego samego zaimka: „tu” u Wiktora, *qui* u Seduliusza. Tendencja ta jest znana

¹⁸ *De laudibus Dei* II, 15–19: „Tu Deus inspiras, ut sol auriga vocetur, / non quia vectus equis est quattuor axe rotato, / sed quia perfectus sol quattuor est elementis, / quattuor alternat sollers auriga colores; / permutat iussus sol tempora quattuor anni...” (ed. F. Vollmer).

¹⁹ Oczywiście nie jest to własny pomysł Drakoncjusza, który w tym rozumowaniu idzie za bogatą tradycją, za Aratosowymi *Fajnomenami* i filozoficznymi dywagacjami Empedoklesa, ich poglądy mógł poeta poznać dzięki pośrednictwu Fulgencjuszowej *Mitologii* bądź z *Heksaemeronu* św. Ambrożego, który z kolei wiele zaczerpnął od Orygenesusa.

poezji biblijnej, ale pełniejsze jej wpływy znajdziemy w liturgicznym hymnie chrześcijańskim, przypomnijmy dwa najbardziej znane przykłady – hymny *Gloria* i *Te Deum*. Takie nagromadzenie apostrof upodabnia teksty hymnów do litanii, brak jedynie dopełniającej formuły błagalnej. Oczywiście nie mamy możliwości stwierdzenia, czy tendencja do rytmizowania tekstu przez spiętrzenie podobnie brzmiących wezwań pochodzi bezpośrednio z poezji biblijnej, którą obaj poeci oczywiście znali, czego dają wielokrotnie dowód, czy też jest wzorowana na hymnie chrześcijańskim. Wydaje się jednak, że rację ma ks. Marek Starowieyski, który omawiając rozwój hymnu liturgicznego²⁰, wskazuje na równoważność obu źródeł, opowiadając się zarazem za większą rolą konwencji literackiej.

Niewątpliwie natomiast forma metryczna, w obu przypadkach poprawny heksametr, wynika z umieszczenia tekstów w obrębie poematu epickiego, dla którego jedyną właściwą miarą mógł być wiersz od Homera uznany za bohaterski. Nie możemy więc z tej przesłanki wyrokować o niczym istotnym w kwestii tradycji gatunku. Natomiast poprawność metryczna świadczy o pewnej kulturze poetyckiej omawianych autorów.

Obaj poeci konstruuja swoje hymny zgodnie z tradycyjnymi regułami gatunku. Odnajdziemy w ich pieśniach partie laudacyjne i mitologiczne, które prowadzą nas do części oracyjnej. O ile ta ostatnia, przez związek ze zwyczajowo przyjętą w tym miejscu poematu prośbą o natchnienie, nie odbiega od wzorów klasycznych, pozostałe różnią się przede wszystkim w warstwie teologicznej. Jest bowiem oczywiste, że politeistycznie zorientowani autorzy pogańscy odwoływali się w laudacji do motywów mitologicznych, które następnie rozszerzali w egzemplum z tej samej sfery. Poeci chrześcijańscy musieli sięgnąć do tego, co sami uważali za odpowiednik mitologii – do tekstu *Biblii*. W najgłębszym jednak sensie oba te zabiegi mają podobną motywację psychologiczną i zmuszają nas do zrewidowania pokutujących ciągle tu i ówdzie przekonań o niereligijnym charakterze mitów. Pewnym odstępstwem od tradycji, np. hymnów homeryckich, jest brak w omawianych tekstach zapowiedzi zmiany tematu. Tłumaczyć to możemy brakiem takiej zmiany, gdyż poematy Seduliusza i Wiktora opiewają tego samego Boga, o którym traktują ich hymny.

Język obu hymnów, pozostając w sferze obrazowania w ścisłym związku z tradycją biblijną, jest zarazem świadomym nawiązaniem do poezji klasycznej, w tym do epiki i to zarówno augustowskiej, jak i do Lukrecjusza i poetów późniejszych²¹. Obaj znają też starszą poezję chrześcijańską. Na przykład u Seduliusza znajdziemy odwołania m. in. do Klaudiana, Juwenkusa czy

²⁰ M. Starowieyski, *Hymn liturgiczny na tle rozwoju poezji starochrześcijańskiej*, „Classica Wratislaviensia” 13 (1990).

²¹ Np. Silius Italicus czy Lucan.

Prudencjusza. Oczywiście zdarzają się też słowa łacinie klasycznej nieznane, np. imiona biblijne, imię Chrystusa oraz nowe konteksty dla słów znanych (np. Seduliusz *Carmen Paschale* I, 79: *pande*). Jednak słowa nowe bądź o zmienionym zakresie semantycznym stanowią niewielki procent użytego w obu tekstach słownika. Pamiętać też musimy, że w czasach powstawania omawianych poematów neologizm był pełnoprawną figurą stylistyczną w poezji.

Wyjątkowość omawianych hymnów na tle hymnografii wczesnochrześcijańskiej polega na tym, że odwołują się raczej do epickiej niż lirycznej tradycji literackiej, co oczywiste wobec kontekstu, w jakim zostały umieszczone, ale zarazem niezwykle rzadkie. Zwłaszcza pomysł Wiktora, który sięgnął po wzór tak zaskakujący, jak poezja Lukrecjusza – ideowo tak odległa od chrześcijaństwa – wydaje się zaskakujący, ale świadczy o znajomości literatury pogańskiej nie tylko w szkolnym zakresie. Połączenie nowej treści i wypracowanej już przez poprzednie cztery wieki formy poetyckiej poezji chrześcijańskiej z klasycznymi wzorami kultury pogańskiej świadczy o rosnącej ambicji poetów tego czasu i o ich coraz poważniejszych próbach konkurowania z uznanymi mistrzami antycznej literatury. Na koniec dodajmy jeszcze, że poematy te, dziś wymagające popularyzacji, w czasach ich twórców były przyjmowane niemal entuzjastycznie, gdyż spełniały wymogi estetyki późnoantycznej.

Marcin MIELNICZUK

TRADITION OF ANCIENT HYMN IN THE LATIN BIBLICAL EPIC POETRY IN THE 5th CENTURY

(Summary)

The article discusses three poems of early Christian authors. The metrical structure and form of expression of two of these poems undoubtedly refer to classical rules of composing epic hymns.