

Zmigryder-Konopka, Zdzisław

Charun i Tuchulcha : dziwy zaświata etruskiego

Przegląd Historyczny 35/1, 25-34

1939

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

Artykuł został opracowany do udostępnienia w Internecie dzięki wsparciu Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego w ramach dofinansowania działalności upowszechniającej naukę.

Charun i Tuchulcha

Dziwy zaświata etruskiego.

Piękna monografia F. de Ruyt'a *Charun démon étrusque de la mort* (Rzym, 1934), która rozpoczyna cykl studiów wydawanych przez Instytut Belgijski w Rzymie, na nowo postawiła przed uczonymi zagadnienie eschatologii etruskiej. Dla badaczy polskich temat pojęć, związanych z zaświatem w religii etruskiej, stał się szczególnie ciekawy, odkąd referat Tadeusza Zielińskiego o elemencie etycznym w eschatologii etruskiej¹⁾, wygłoszony w r. 1928 na pierwszym międzynarodowym kongresie etruskologów we Florencji, związał na zawsze to zagadnienie ze świetnym imieniem największego filologa słowiańszczyzny. Ruyt dokładnie kataloguje wszystkie etruskie zabytki, na których występują postaci świata pozagrobowego a zwłaszcza Charun z młotem. Wnioski jego nie idą jednak tak daleko, jak tezy Tadeusza Zielińskiego; nie posiadają one tej sugestywności i skali porównań. Ruyt jest znacznie powściągliwszy, nie przypisuje akcji osób, na obrazie występujących, symboliki etycznej; podkreśla natomiast wielki wpływ sztuki helleńskiej, odrzucając przez to koncepcje religijno-etyczne, których istnienie przyjmował Zieliński na podstawie malowidła, jakie poniżej omówimy²⁾. Mowa tu o zabytku z *tomba François* w miejscowości Vulci³⁾. Achilles składa ofiary na grobie przyjaciela swego Patroklesa, którego cień spogląda

1) *L'elemento etico nell'escatologia etrusca*. Iresione, t. II, s. 382 i nn.

2) Por. *Religia Rzeczypospolitej Rzymskiej*, W-wa, 1933, cz. I, str. 112 — 113.

3) De Ruyt F., *Charun, Démon étrusque de la mort*. Rzym, Institut historique belge. 1934, str. 13 — 17. Por. Conway R. S., *Ancient Italy and modern religion*. Cambridge, 1933, str. 67 i fig. 25. Por. ilustrację nr 1.

z oddali na okrutny akt religijny. Ajax, przyjaciel Achillesa, przeprowadza drugiego z kolei jeńca. Sam ofiarnik, tj. Achilles, znajduje się pomiędzy dwiema postaciami zaświata. Po jego prawej stronie, a więc pomiędzy Achillem a Patroklosem, widzimy kobiecą postać skrzydlatą, ręce ma złożone. Wedle przypuszczeń Zielińskiego jest to duch dobry, który pragnąłby powstrzymać Achillesa od okrutnego czynu. Przeciwnie, czynu takiego oczekuje, ba, nawet do czynu tego zdaje się wzrokiem Achillesa zachęcać Charun z młotem na ramieniu ⁴⁾. A przeto bohater, składający ofiarę, znajduje się jak gdyby na rozdrożu — między czynem okrutnym i szlachetnym aktem łaski. Decyzja należy do niego, to jest akt jego wolnej woli ⁵⁾; czekają na jego postanowienie postaci z zaświatów, zdają się niemal Achillesa namawiać — jedna do okrutnego czynu (Charun), druga zaś do postępowania szlachetnego (Vanth). Pogląd Zielińskiego znalazł wielu przeciwników ⁶⁾. Sam problemat jednak wymaga rozszerzenia, wciągnięcia do badań szeregu innych zabytków, które w związku z danym tematem nie były jeszcze rozpatrywane.

2.

W pięknym studium o chtonicznym pochodzeniu kultu Charyt udowodnił Zieliński łączność między Charytami towarzyszkami Afrodyty i Charunem względnie Charonem — postacią świata pozagrobowego ⁷⁾. Skrzydlate „Lasy” — postaci pięknych kobiet — tak często występujące na zabytkach etruskich łączą się również z tym problematem, lecz, zaznaczmy od razu, nie prosta jest droga, która mogłaby prowadzić myśl ludzką od chtonicznego bóstwa w kobiecej postaci

4) Zi e l i ń s k i, l. c., s. 307. Se Caronte col suo gesto imperativo sembra dire all'eroe: „uccidilo”, la Vanth, che sta dall'altra parte, col gesto della sua mano destra, col suo sguardo rimproverante verso di lui, gli dice non meno apertamente: „non lo fare”. (Por. ilustr. nr 2 i nr 3).

5) W tym momencie myśl nasza biegnie do obrazu słynnego sofisty greckiego Prodikosa (por. K s e n o f o n t, *Wspomnienie o Sokratesie*, polski przekład Rapaporta. Bibl. Nar. ser. II, nr 39, s. 204 i nn.). Oczywiście — zbliża się w tym momencie idea obrazu tak interpretowana, jak to podaje prof. Zieliński, do nauki o wolności woli. Możnaaby tutaj wspomnieć o ewentualnym wpływie na myśl artysty malarza wywartym przez szkołę perypatetyków. Przed Achillem stoi zagadnienie *πράττειν ἢ μὴ πράττειν* por. W i t t m a n M., *Aristoteles und die Willensfreiheit*. Fulda, 1921, str. 30. Wszystko to wszakże upada jeśli postaciom zaświata nie można przypisać tej symboliki etycznej, jaką znajdujemy w rozprawie *L'elemento etico etc.*

6) R u y t, l. c., s. 16, 214 — 215.

7) *Charis and Charites*. Iresione, t. II, s. 258 — 267.



1. Achilles składając ofiarę (Conway l. c. fig. 25)



2. Patrokles i Vanth z grobowca François (Della Seta, Italia ant., fig. 310)



3. Charun z grobowca François (Della Seta l. c. fig. 311)



4. Lasa i Charun odprowadzają zmarłego (Ruyt I. c. fig. 20)

(pierwotne wyobrażenie Charyt) po przez pełną wdzięku postać służki Afrodyty aż do uduchowionego symbolu kobiety-anioła. Na szeregu zabytków, obrazujących moment śmierci, wędrówkę do świata pozagrobowego, widzimy skrzydlate demony kobiece w roli najzupełniej obojętnych widzów śmierci⁸⁾, nawet jej okrutnych zwiastunów⁹⁾; na przepięknym fresku w *Villa dei Misteri* skrzydlata postać kobieca jest wykonawczynią okrutnej chłosty, symbolizującej śmierć¹⁰⁾.

Nie każda przeto kobieca postać skrzydlata ma w sobie cechy anioła. Oczywiście, najdalsze od anioła będą te skrzydlate postaci etruskie, które ze względu na sytuację, zajmowaną przez nie na malowidłach, zwierciadłach czy też puszkach, zaliczymy do orszaku Afrodyty; jako Lasy znaleźć się mogą w kręgu związanym z etruską boginią Turan¹¹⁾. Dla przykładu omówimy tu rysunek na jednej skrzynce ze zbiorów Barberini, znajdujących się obecnie w muzeum Villa Giulia w Rzymie¹²⁾. Obrazek ów przedstawia dwie postaci kobiece; jedna z nich jest odziana w chiton, druga zaś obnażona. Jedyne jej strój to wysokie trzewiki (przypominamy tutaj postać demona kobiecego na fresku w *Villa dei Misteri*). Obie postaci znajdują się koło kształtnego zbiornika z wodą, przypominającego nam zbiorniki często spotykane w peristylach domów pompejańskich. Najwidoczniej owe niewiasty zamierzają dokonać porannej toalety, kobieta obnażona trzyma w ręku lusterko, w którym się przegląda, na szyi ma typowe etruskie bulle¹³⁾. Lusterko w ręku, obnażenie ciała kobiecego — wszystko to wskazuje, że postaci te są etruskimi charytami lub nimfami, o tym również przekonywa nas fakt, że pozostają one w towarzystwie satyra, który spoczywa z tyłu basenu; ruch jego ręki niewątpliwie wskazuje na scenę erotyczną; a zatem nie są to anioły, lecz jedynie służki Afrodyty czy też wymienionej już etruskiej bogini Turan¹⁴⁾.

8) Np. Ruyt, l. c., nr 47, s. 52, fig. 20: Urna z Chiusi. (Por. ilustr. nr 4).

9) Por. Ruyt, l. c., nr 149, s. 125, fig. 55. Por. także nr 43, s. 41, fig. 15: grobowiec Tartaglia w Tarquinii. (Por. ilustr. nr 5).

10) Ob. Z m i g r y d e r - K o n o p k a Z., *Wystąpienie władzy rzymskiej przeciw Bachanaliom italskim*, Przegląd Historyczny, t. IX, z. 1, s. 38 — 40.

11) T. Z i e l i Ń s k i, *Religia Rzeczyp. Rzymskiej*, cz. I, s. 88 — 89.

12) D e l l a S e t a A., *Museo di Villa Giulia*. Rzym. Danesi editore 1918, str. 452, nr 13133. Por. idem. *Italia antica*. Bergamo, 1928, str. 290 i nast. (Por. ilustr. nr 6).

13) Por. N o g a r a B., *Gli Etruschi e la loro civiltà*. Mediolan, 1933, str. 130 — 135.

14) Por. B u l a n d a E., *Etruria i Etruskowie*. Lwów, 1934, str. 151 i 159. B u f f a M., *Iscrizioni etrusche*. Florencja, 1935. Sceny nimf z satyrami występują często w plastyce staro-italskiej; przypomnieć tu można antefissy terrakotowe z Satricum, przechowywane w zbiorach Museo Villa Giulia.

3.

Charun, zdaniem prof. Zielińskiego, miał złośliwie doradzać Achillesowi, by zabił jeńca trojańskiego, aby zatem popełnił czyn, przed którym wzdryga się serce wieszczka hellenńskiego, Homera¹⁵⁾. Wypada nam obecnie rozpatrzyć parę zabytków, w których występuje postać Charuna i postawić sobie pytanie, czy rola demona zła stale właściwa jest tej postaci, jak to jej przypisuje interpretacja znakomitego hellenisty. Zagubione obecnie malowidło z grobowca w Tarquinii¹⁶⁾ wyobraża pożegnanie dwóch mężczyzn, przybranych w togi; najwidoczniej pochodzą oni z wyższych warstw społecznych, ponieważ strojem ich jest *toga praetexta*. Jeden z nich — starszy, brodaty, zwraca się do mężczyzny młodszego, którego ruchy zdradzają napięcie nerwów, żywość. Nosi on tunikę *laticlavica*, na szyi ma bullę, a więc jest to młodzieniec arystokratycznego pochodzenia. Postacie ściskają sobie dłonie; przypuścić można, iż serdecznie się żegnają. Do przypuszczenia zaś, że scena przedstawia pożegnanie, skłania nas również postawa dwóch postaci, znajdujących się poza głównymi bohaterami sceny. Widzimy tu dwóch — podkreślam to — Charunów. Obaj noszą trzewiki wysokie znanego nam już typu. Na malowidle ukazują się w profilu, przy czym profil ich znamienne różni się od profilu starszego mężczyzny, a niewątpliwie też i od kształtu twarzy młodszego. Oba Charuny mają wyraźny typ armenoidalny. Charakterystyczne jest, że włosy Charunów z przodu głowy zlekka wystylizowano w różki, przypominające rogi boga Pana, którego także cechuje typ armenoidalny. Charun, znajdujący się z tyłu za młodzieńcem, trzyma młot oparty na lewym ramieniu, prawą dłoń zaś wysuwa sięgając hakiem po... cień czy duszę młodego człowieka. Natomiast Charun, stojący za mężczyzną starszym, oparł się spokojnie lewym ramieniem na młocie, prawe ramię złożył na biodrze. Czeka.

Sytuacja jest jasna. Twórca malowidła, jak się zdaje, twierdzi: każdy ma swojego Charuna¹⁷⁾, inaczej mówiąc — „każdy z nas

15) II. XXIII, 175 — 6: δάδεξα δὲ Τρώων μεγαθύμων υἱάας ἐσθλοῦς
καλῶν θηρώων κακὰ δὲ φρεσὶ μῆδετο ἔργα.

16) R u y t, l. c., nr 32, s. 39, fig. 14. C o n w a y, l. c., str. 60 — 61, fig. 20. Trzewiki Charunów przypominają tzw. *embades*. Dodać należy, iż koturn aktora greckiego w epoce klasycznej i przedklasycznej nie był podwyższony, lecz miał wysoką cholewkę. Czy pomiędzy kultem bachicznym a pewnymi formami kultów etruskich istniały węzły genetycznych podobieństw? — do tego jeszcze trzeba będzie powrócić. (Por. ilustr. nr 7).

17) Por. H o r. *Carm.* II, 3, 25 — 28:

Omnes eodem cogimur, omnium
Versatur urna serius otius
Sors exitura et nos in aeternum
Exilium impositura cymbae.



5. *Lasa zwiastująca śmierć (Ruyt l. c. fig. 55)*



6. *Lasy przy porannej toalecie (Alinari 20226. Museo di villa Giulia)*



7. Pożegnanie z umierającym Anesem Arnth'em (Ruyt l. c. fig. 14)



8. Tuchulcha karze Theseusa (Conway l. c. fig. 24)

umrze, wcześniej czy też później". Młodzieniec umiera, przeto zjawia się Charun, by duszę zaprowadzić w zaświaty. Starszemu mężczyźnie przeznaczono jeszcze lata życia na ziemi, a zatem „jego” Charun chwilowo czeka. Na malowidle czytamy napis (od strony lewej do prawej): *Anes Arnth Velthuru lupu avils...* Ponieważ *lupu* niewątpliwie znaczy „umiera”¹⁸⁾ a więc scena przedstawia moment śmierci; następuje zgon młodego Anesa Arntha, po niego właśnie przyszedł Charun z hakiem. Arnth był synem Velthura (gen. *Velthuru*); widzimy przeto jak ojciec, mężczyzna już starszy, żegna z uczuciem żalości syna a widz tej sceny w całej pełni zdaje sobie sprawę z ironii losu: umiera człowiek młody, natomiast Charun stojący za starszym mężczyzną pozostaje beczynny. W całej scenie nie ma ani jednej aluzji do tego, jakoby Charun miał być demonem zła lub demonem kary, jest on jedynie demonem śmierci, która nie powoduje się oceną etycznej wartości ludzi umierających¹⁹⁾. Ocena etycznych wartości człowieka oraz uzależnienie właśnie od tego dalszych losów duszy w zaświatach, inaczej mówiąc kwestia kary eschatologicznej nie wiąże się na zabytkach etruskich z postacią Charuna. Niewątpliwie jednak związana jest z inną postacią, którą w roli karciciela grzechu spotykamy w szeregu zabytków.

4.

Na malowidle z grobowca w Corneto²⁰⁾ ukazuje się ciemna postać młodzieńca, smutno spoglądającego przed siebie. Z wyrazem głębockiej rezygnacji siedzi on na kamiennej ławie, napis nad nim umieszczony głosi, że jest to *Theseus*; a przeto bohater, o którym mówi Sybilla w VI-ej księdze Eneidy: *sedet aeternumque sedebit infelix Theseus* (v. v. 617 — 618)²¹⁾; cicha rozpacz, poczucie beznadziejności występuje na obliczu nieszczęśliwego bohatera. W obrazie Wergilego poddany on został karze moralnej. Razem ze swym przyjacielem Peirithoosem zamierzał porwać Persephonę; skazany zostaje obecnie na to, by wieki siedział w pobliżu tronu królowej świata umarłych, a jednak nigdy nie mógł zbliżyć się do niej. Piekło etruskie wprowadza karę fizyczną. Oto jesteśmy świadkami, jak straszliwy demon-karciciel skrzydłaty Tuchulcha, (demon z twarzą ptaka; włosy potwora

¹⁸⁾ P a l l o t i n o M., *Elementi di lingua etrusca*. Florencja 1936, s. 94.

¹⁹⁾ Por. R u y t, l. c., nr 97, s. 89, fig. 39 — Dwa Charuny zamierzają się łączyć, aby zadać cios śmiertelny umierającemu, który zajmuje centrum bocznej ławy sarkofagu. Wyrażają one śmierć bezlitosną.

²⁰⁾ C o n w a y, l. c., s. 61 i nn., fig. 24. (Por. ilustr. nr 8).

²¹⁾ N o r d e n E., *Vergilius Aeneis VI*. Lipsk-Berlin, 1916, s. 290.

stylizowane są jako węże, z których dwa wysuwają się jak rogi) chłoscze nieszczęśliwego Theseusa; biczem jego jest straszliwy gad ²²). Grecki mit o Theseusie znalazł na terenie Etrurii nową oprawę. Kary świata pozagrobowego wprowadził do wierzeń greckich orfizm ²³), którego wpływy możemy również spotkać na terenie etruskim. Na tym jednak gruncie niezmiernie oddalamy się od kary moralnej lub też od właściwej specjalnie dla bogoburców kary, upostaciowanej w chorobie umysłowej ²⁴).

5.

W eschatologii etruskiej występują rysy orientalnego okrucieństwa szczególnie w zakresie kar spadających na grzesznika w świecie pozagrobowym ²⁵). Z kolei uwagę naszą niech zwróci scena, w której wystąpi zarówno Charun, jak i Tuchulcha, co pozwoli nam lepiej określić rolę, odgrywaną przez każdego z omawianych demonów. Scenę taką znajdziemy na kraterze pochodzącym z Vulci a przechowywanym obecnie w Bibliothèque Nationale w Paryżu ²⁶). Na pięknej wazie z IV w. przed Chr. z jednej strony pasa środkowego znajduje się scena dionizyjska, z drugiej zaś obraz, którym zajmujemy się szczegółowiej. Środek sceny zajmuje para małżeńska; napisy objaśniają nam, kim są owe postaci, czytamy *Atmite* oraz *Alcestei*. Admet i Alkestis — bohaterowie pięknej tragedii Eurypidesa występują tutaj na wazie etruskiej. Alkestis obejmuje swego małżonka, Admet zaś ujmuje ją pod ramię dziwnym ruchem ręki, jakgdyby ją odpychał, odsuwał ²⁷). Z tyłu za postacią Alkestis ukazuje się Charun z młotem na ramieniu.

²²) Por. V e r g. VI, 570 i nn.

Continuo sontis ultrix accincta flagello

Tisiphone quatit insultans, torvosque sinistra

intentans anguis, vocat agmina saeva sororum.

W a s e r O., w rozprawie *Charon, Charun, Charos*. Berlin, 1893, str. 77 i 83 oraz 135 — mylnie identyfikuje groźnego Tuchulcha z Charunem.

²³) Por. dialog platoński *Gorgiasz*, gdzie w usta Sokratesa włożono teorię nagród i kar pozagrobowych oraz sądu nad duszą w zaświatach.

²⁴) Por. N e s t l e W., *Legenden vom Tod der Gottesverächter*. ARW. XXXIII. 1936, s. 246 — 270. Por. moją recenzję w Bibliografii Historii Starożytnej, Nr 1849.

²⁵) Imię Tuchulcha pojawia się również w wielkim tekście etruskim zachowanym na bandażach mumii z muzeum zagrzebskiego. Por. R u n e s M., *Der etruskische Text der Agramermumienbinde*. Getynga, 1935, s. 13, col. XI, w. 13.

²⁶) R u y t, l. c., s. 42 i nn., nr 34, fig. nr 16. Por. Giglioli C. Q., *Il vaso vulcente d'Admeto*. Studi Etruschi, t. IV, 1930, s. 365 i nn., W a s e r O. l. c.

S é c h a n L., *Etudes sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*. Paryż, 1926, str. 240 i n. (Por. ilustr. nr 9).

²⁷) Por. R u y t, l. c., s. 43 oraz S é c h a n, l. c.



9. Admet i Alkestis (Ruyt I. c. fig. 16)

Trzyma jednak młot w ten sposób, jak gdyby miał za chwilę uderzyć nim Alkestę, symbolizuje zatem akt śmierci. Za postacią Admeta zaś umieścił artysta potwornego Tuchulchę. Wielkie skrzydła stanowią tło tej postaci, a wysunięta dłoń prawa trzyma wzniesiony bicz z wężem. Drugi węż owinał się na lewym przedramieniu demona. Zarówno Tuchulcha, jak i Charun posiadają zwykłe atrybuty swych postaci, włosy rozrzucone, uszy sterczące jak u satyrów, charakterystyczne trzewiki, o których mówiliśmy już parokrotnie, wielkie zakrzywione nosy. Klucz do zrozumienia tej sceny zawarł artysta w napisie, który wyobraża słowa wypowiedziane przez Charuna. Niestety, napis ten nie spotkał się do tej pory z interpretacją, nie pozostawiającą wątpliwości²⁸⁾. Jedno da się w każdym razie stwierdzić, a mianowicie fakt, iż w słowach: *eca: ersce: nac: aꝥrum: flerꝥrce* mowa jest o Acheruncie (*aꝥrum*); tam właśnie przeznaczenie kazało w kwiecie wieku odejść Admetowi²⁹⁾. Wiemy z mitu greckiego a także ze wzruszającej tragedii Eurypidesa³⁰⁾, że śmierć Admeta nie stanowiła bezwzględnej konieczności, mógł bowiem umrzeć ktoś z bliskich, poświęcając swe życie za niego. Gdy odrzucił prośbę Admeta jego ojciec, wówczas zgodziła się na ofiarę lat swoich małżonka Alkestis. Charun miał odprowadzić Admeta; odprowadzi obecnie Alkestis, najprawdopodobniej słowa jego wyrażone w napisie objawiają zdumienie. Napis etruski umieścił artysta tak, aby widz nie wątpił, iż pochodzą one od Charuna; stanowią one jego wypowiedzenie się o tym, co zachodzi³¹⁾.

Jeśli zbyt śmiało w ogóle wydać się może podejmowanie tłumaczenia tekstów etruskich, przekonany jestem, iż w zakresie drobnych urywków możemy podjąć próby. Nie wchodzę w tym szkicu w szczegółową dyskusję; podam poniżej zarys przekładu, który zdaje się, zdaniem mym, odpowiadać obecnemu stanowi badań nad językiem etruskim. Sądzę, że *eca* stanowi zaimek wskazujący³²⁾. Z kolei rozpatrzymy dwa czasowniki — *ersce* oraz *flerꝥrce*; wyróżnimy w nich

²⁸⁾ Dyskusję dotyczącą tej kwestii zreferowali dokładnie Ruyt, l. c., s. 43 oraz Cortsen S. P. w swym słowniku tekstu zagrzebskiego dodanym do edycji opracowanej przez Runesa (ob. N. 25), str. 86 — 87.

²⁹⁾ Legendę o Admecie i Alkestis rozpatruje Megass G., *Die Sage von Alkestis*. Arch. f. Religionswiss. XXX, 2, 1 — 2, s. 1 nn.

³⁰⁾ Por. Lesky A., *Alkestis, der Mythos und das Drama*. Sitz. ber. d. Akad. d. Wiss., Wien, 1925.

³¹⁾ Por. napisy na brzuszystej amforze Exekiasa, której rysunek przedstawia Achillesa i Ajasa, grających w kości. Okrzyk Achillesa: „Tesara!” (cztery!) oddano w formie odpowiedniego kierunku liter, wychodzących jakby z ust bohatera.

³²⁾ Por. Vetter E., *Etruskische Wortdeutungen*, I, Wiedeń, 1937, str. 11; Pallotino, l. c., str. 48, N. 87 oraz przykład na str. 86. E. 1; Runes-Cortsen, l. c., str. 69.

charakterystykę *ce*, którą etruskolodzy uznają za cechę perfectum³³). Charun mówi zatem o wypadkach, które rozegrały się przed chwilą; skutki ich trwają. Pierwszy z czasowników bywa łączony z tematami *ar, ar*³⁴, *ara, aras*³⁴), a przypisuje mu się znaczenie łacińskiego *facere*, umbryjskiego *lak*, co w sensie sakralnym znaczyć może „złożyć w ofierze”, „poświęcić”. Drugi czasownik składa się z dwóch pierwiastków, a mianowicie *fler* oraz *tur*; pierwszy oznacza „posąg, statuetkę”, drugi również złożenie ofiary, może w sensie naszej „całopalnej ofiary”; całość — *fler-tur* — *ce* daje sens perfectum, a więc oznacza stan po ukończeniu tej czynności. *Nac* uznają za spójnik „skoro”³⁵). Nakoniec *aγrum* stanowi etruską formę nazwy „Acheront”.

Całość tłumacząc: „Ten złożył (za siebie) ofiarę, skoro (ona) swą postać³⁶) Acherontowi poświęcił”.

Powróćmy obecnie do mitu o Admecie i do dramatu Eurypidesa. Idzie nam o ocenę postępowania Admeta. Czy ateńska publiczność nie reagowała negatywnie na jego egoizm? Czy nie zdawała sobie sprawy ze słabości moralnej męża tak dobitnie podkreślonej przez hercyczną ofiarę jego małżonki Alkestis? Oto pytania, które sięgają do głębi zagadnień, związanych z tematem dramatu³⁷).

Jakkolwiek ujmować będziemy to zagadnienie, jeśli byśmy nawet uznali za *W i l a m o w i t z e m i H o w a l d e m*³⁸), że w ujęciu genialnego tragika równie wielką postacią jest Admet, jak i Alkestis, a odrzucili myśl, że sąd o Admecie wkłada Eurypides w usta starego ojca Pheresa³⁹), to jednak musimy uznać, że sąd Pheresa

33) Pallotino, l. c., str. 56, N. 110.

34) Runes-Cortsen, l. c., str. 63; Vetter, l. c., str. 44 — 45. Pallotino, l. c., str. 57.

35) Obacz list Torp'a do Cortsen'a, l. c., str. 86 — 87; całości przekładów tam proponowanych nie przyjmuję.

36) Por. greckie — ἀνδριάς.

37) Ob. Lesky, l. c., str. 77. Por. Butler E. M., *Alkestis in modern dress*. Journal of the Warburg Institute. Londyn, 1937. Vol. I, str. 46 — 60.

38) H o w a l d E., *Die griechische Tragödie*. Monachium — Berlin, 1930, str. 134. „Die beiden Helden sind von einer geradezu überirdischen Vollkommenheit; sie sind beide absolut gut. Es ist ein unsinniges Unterfangen, an Admet Schwäche, Egoismus und Feigheit zu suchen”. Por. K u n s t K., *Die Frauengestalten im attischen Drama*, Wiedeń — Lipsk, 1922, str. 85 i nn.

39) Krytykę Admeta w formie rudymentu z innych poezji (ze skoliów) podaje nam rezonujący tragik grecki w poniżej przytoczonych słowach admetowego ojca (którego Admet również chciał nakłonić do poświęcenia ostatnich lat swojego życia):

Każdy ci to zgani,
Ze, aby żyć nad kres swój, z góry-ć przeznaczony,
Nie wahasz się uśmiercać swojej własnej żony.

stanowić może odbłask, rudymet odmiennych sądów i opinii, potępiających Admeta już w starożytności. Zenobios (I, 18) informuje nas o innej formie mitu. Skoro, mówi on, Alkestis poświęciła się i zmarła, wówczas zaczęto w związku z osobą Admeta śpiewać złośliwe piosenki (σκόλια) oraz treny żałobne (πενθήρη μῆλη).

Szyderstwo odrzuciło postawę bohaterską Admeta, a rezonujący tragik włączył je do dramatu w słowach sprzeciwu, wyrażonego przez Pheresa ⁴⁰). To odpowiadało orfickiemu pojęciu grzechu i kary w zaświatach.

Admet popełnił grzech, dlatego też z tyłu za nim ukazuje się Tuchulcha. Kiedyś, w przyszłości przystąpi on do wykonywania kary, będzie to jednak po kresie życia Admeta ⁴¹). Z grzechem wiąże się postać Tuchulchy, Charun zaś ani nie karze za grzech, ani też do grzechu nie namawia, młotem swym lub hakiem kładzie kres życiu ziemskiemu, po czym odprowadza duszę w zaświaty. Jak się zdaje, atrybut Charuna — młot pozostał w wierzeniach ludu italskiego, przypuszczam bowiem, że pozostał w łączności z przeżytkiem pradawnej *conclamatio* — obrzędu wywoływania ducha zmarłego, by opuścił ziemię, przy czym *conclamatio*, zaznaczmy to, w wierzeniach pierwotnych dotyczy wszystkich, zarówno szlachetnych jak i grzeszników ⁴²). W IX pieśni Odyssei trzykrotnie wywołuje się imiona towarzyszy, zabitych przez Kikonów ⁴³), spotykamy *conclamatio* w czasie pogrzebu Germanika ⁴⁴); najciekawszym w danym wypadku będzie fakt, iż *conclamatio* spotyka się i w czasach nowszych i to w łączności z atrybutem młota; albowiem po śmierci papieża jeden z kardynałów trzykrotnie

Mnie tchórzem zwiesz, a powiedz, gdzie większy wyrasta
Tchórzliwiec ponad człeka, którego niewiasta
Zwycięża, za pięknego konając młodziana?
Przechytra to jest droga, nie wymędrkowana:
Nie umrzesz juści nigdy, jeśli każdą nową
Przekonać zdołasz żonę, aby własną głowę
Łożyła za twe życie. Jakżeż hańbić można
Najbliższych, że nie czynią, co ci myśl ostrożna
Tak samo czynić wzbrania?

E u r y p i d e s, *Alkestis*. Przekład Kasprowicz. Kraków, 1918, t. I, s. 36.

⁴⁰) Por. Lesky, l. c., s. 51 — 52. Ob. Sinko T., *Literatura grecka*, t. I, cz. I. Kraków, 1931, s. 389; Wilamowitz-Moellendorf U., *Die griechische Literatur*. Berlin-Lipsk, 1912, s. 53 (w zbiorze *Die Kultur der Gegenwart*. Cz. I, Dział VIII).

⁴¹) W obrazie ogólnym przypomina to omówioną wyżej scenę oczekiwania na śmierć przez Charuna, towarzyszącego ojcu Arnth'a Velthuru.

⁴²) S a m t e r E., *Volkskunde im altsprachlichen Unterricht*, s. 109 i nn.

⁴³) *Odyssea*, IX, 63 — 65.

⁴⁴) T a c y t, *Annales*, III, 2.

dotyka małym młoteczkiem czoła zmarłego, wywołując za każdym razem to jego imię, które nosił zanim objął Stolicę Piotrową⁴⁵). W tym obyczaju, który nie ma cech sakralnych, tkwi, jak mi się zdaje, przeżytek dawnego młota Charunowego.

6.

Powrócimy obecnie do malowidła, które było punktem wyjścia naszych rozważań: Achilles znajduje się pomiędzy demonami śmierci — jeden z nich — to skrzydlata postać kobieca, drugi zaś — to groźny Charun. Oba demony czekają na śmierć Trojańczyka... i jak się zdaje, tylko na jego śmierć. Nie ma mowy o grzechu Achilla; zabijając Trojańczyków wypełnia on obowiązek wobec Patroklesa, w zaświatach bowiem potrzebne są zabitemu duchowi rzesze niewolników a będą nimi dusze zabitych w ofierze Trojan.

Podobnie scena ta jest przedstawiona na wazach greckich i tu również głęboko ludzkie słowa Homera nie znajdują swego odpowiednika. Gdyby postać Charuna była ucieleśnieniem demona grzechu na innych również zabytkach etruskich, wówczas moglibyśmy uznać, że wzniosłość nauki o grzechu i cnocie zbliża religię etruską do chrześcijańskiej⁴⁶). W obecnym stanie rzeczy możemy, jak się zdaje, uznać jedynie to, iż Acheront etruski uległ orfickiej nauce o karach pozagrobowych. Kary te jednak ucieleśniły się tam w aktach brutalnej przemocy fizycznej, jaką straszliwy Tuchulcha wywiera na bezsilnych cieniach zmarłych. Możliwe jedynie stwierdzić, że w okrucieństwie obrazu zbliża się piekło etruskie do dantejskiego. Nie występuje tu wszakże podobieństwo między reakcją etyczną na grzech w eschatologii etruskiej i chrześcijańskiej, raczej powiedzieć możemy, że zarówno w obrazach etruskich, jak i w piekle dantejskim występuje namiętny żar italskiej zawziętości.

⁴⁵) Samter, l. c., str. 11.

⁴⁶) Zieliński, *L'elemento etico...*, s. 398: „Si puo però affermare che, se si tratta delle personificazioni del bene e del male, nessun altro popolo d'antichità si è tanto avvicinato all'escatologia cristiana quanto gli Etruschi”.

Grâce au IV^{ème} siècle, facilitée par l'influence des usages macédoniens et par le changement des conditions de la vie des Grecs, qui a provoqué l'augmentation du rôle de la famille.

ZDZISŁAW ZMIGRYDER-KONOPKA

Charun et Tuchulcha

L'auteur discute la thèse du professeur T. Zieliński concernant les notions du péché et de la vertu dans l'eschatologie étrusque (*L'elemento etico nell'eschatologia etrusca*, Iresione II p. 382 et suiv.). M. Zieliński en se basant sur l'interprétation de la peinture de la *tomba François* soutient que dans l'eschatologie étrusque Charun était le symbole du mal, du péché („Le diable séducteur“), Vanth — le symbole du bien („L'ange avertisseur“). L'auteur en analysant un nombre de monuments étrusques prouve que la Vanth n'était point le bon génie — un ange, ni Charun le démon du mal. Charun apparaît comme démon de la mort, son exécuteur indifférent, Vanth comme compagne de Charun, témoin ou messagère de la mort, et parfois comme serviente de l'Aphrodite. C'est Tuchulcha, qui apparaît dans l'eschatologie étrusque comme démon du mal, punissant après la mort les âmes pour leurs péchés.

La différence entre les rôles de Charun et de Tuchulcha apparaît nettement sur la peinture d'un vase étrusque, représentant les adieux d'Admète et d'Alceste. Derrière Alceste se tient Charun, le symbole de la mort, derrière Admète — Tuchulcha, symbole du châtement qui menace Admète (après sa mort) pour le péché commis sur Alceste.

STANISŁAW WIĘCKOWSKI

L'idéal d'un souverain d'après la satire *Katoapes* (les Césars) de Julien l'Apostat

Dans cette satire Julien représente la scène du jugement des dieux (assemblés à un banquet donné par Romulus) sur les césars romains invités à cette fête. Les plus éminents des souverains de Rome et Alexandre de Macédoine prennent part à ce concours par les faits accomplis pendant leur vie et leur règne. Marc-Aurèle fut élu par la majorité du tribunal. Le vote était secret. Pourquoi donc à la majorité et non pas à l'unanimité?

Certainement la victoire de Marc n'est pas un triomphe sans appel, elle est plutôt formelle, fondée sur la majorité des voix. Plusieurs des