

KATARZYNA JOANNA JANUS

Instytut Literaturoznawstwa UJD w Częstochowie

ORCID: 0000-0003-4897-3621

Łacińskie średniowieczne hymny i ich polskie przekłady w liturgii

Koegzystencja słowa i muzyki. Eksplikacja filologiczna

Latin Medieval Hymns and its Polish Translations in the Liturgy

Coexistence of Words and Music. Philological Explication

Abstract

The paper focuses on selected medieval hymns which are still present in liturgy. This fragments of the hymns are analysed that characterize by particularly poetical and stylistic devices. This ones are used in writing for emphasis mysterious issues and to get readers to understand theological ones. In this article an attention is paid to the meaning a melody and subordinating its to verse's form. Created during centuries Polish translations are shown in this sketch as well. Philological considerations are based on intertextual references and regard the biblical, patristic contexts and issues connected with music and literary theory.

Keywords: Middle Ages, Liturgical Hymns, Translation, Religious Poetry.

Abstrakt

Artykuł prezentuje wybrane średniowieczne hymny, które są wciąż wykonywane podczas liturgii. Poddano interpretacji te fragmenty, w których zastosowane środki obrazowania

poetyckiego pomagają we właściwym odbiorze kwestii teologicznych. Zwrócono uwagę na znaczenie linii melodycznej i podporządkowanie jej fonii wiersza. Wskazano powstałe w przeciągu kilku stuleci polskie przekłady odznaczające się walorami estetycznymi. Filologiczne rozważania są prowadzone na płaszczyźnie intertekstualnej z uwzględnieniem tradycji biblijnej, patrystycznej, zagadnień z zakresu teorii literatury i muzyki.

Słowa kluczowe: średniowiecze, hymny liturgiczne, przekład, poezja religijna.

Będę śpiewał ku czci Pana,
 który wspaniale swą potęgę okazał,
 gdy konia i jeźdźca jego
 pogrążył w morzu.
 Pan jest moją mocą i źródłem męstwa!
 Jemu zawdzięczam moje ocalenie.
 On Bogiem moim i uwielbiać Go będę,
 On Bogiem ojca mego, będę Go wywyższał (Wj 15,1-2).

Pieśń chwały, uznana za najpiękniejszy wyraz hebrajskiej poezji¹, towarzyszy Mojżeszowi po przeprawie przez Morze Czerwone. Śpiewem wyrażona została cześć oddana Bogu, przekonanie o Jego mocy, wiara w Boga jako źródło cudownego ocalenia, w końcu deklaracja ciągłego uwielbienia i wywyższania Boga. W ten sposób w Księdze Wyjścia zaakcentowane zostało znaczenie śpiewu. Reminiscencja tego fragmentu pojawia się w ostatniej księdze Pisma Świętego – Apokalipsie. Tam mający zwyciężyć bestię przy wtórze Bożych kitar przywołują pieśń chwały, która stanowi kompilację fragmentów różnych ksiąg Biblii².

Dziela Twoje są wielkie i godne podziwu,
 Panie, Boże wszechwładny!
 Sprawiedliwe i wierne są Twoje drogi,
 o Królu narodów!
 Któż by się nie bał, o Panie, i Twego imienia nie uczcił?
 Bo Ty sam jesteś Święty,
 bo przyjdą wszystkie narody i padną na twarz przed Tobą,
 bo ujawniły się słuszne Twoje wyroki (Ap 15,3-4).

¹ Zob. przypis do Wj 15,1, w: *Biblia Tysiąclecia*. 1980. Poznań: Pallottinum.

² *Nowy Testament. Przekład na Wielki Jubileusz Roku 2000*. 2005. Tłum. Remigiusz Popowski. Warszawa: Vocatio, 380.

Natchniony autor używa formy czasownika „ado”, mającego znaczenie śpiewać na cześć Boga. W „klamrze”, którą w Biblii Starego i Nowego Przymierza stanowią słowa hymnu Mojżeszowego, pojawiają się bardzo liczne fragmenty dotyczące śpiewu. Śpiew jest oczywistym środkiem wyrazu psalmów, gatunku, który wziął nazwę od psalterionu – instrumentu towarzyszącego śpiewakowi. Bardzo interesujące są w kontekście podjętego zagadnienia słowa innych ksiąg akcentujących znaczenie pieśni.

W Księdze Syracha:

Podnieście głos i śpiewajcie pieśń,
wychwalajcie Pana z powodu wszystkich dzieł Jego!
Oddajcie chwałę Jego imieniu!
Podziękujcie Mu przez wysławianie
przy dźwięku harf i wszelkich instrumentów muzycznych! (Syr 39,15).

Prorok Izajasz głosi:

Moi słudzy śpiewać będą
z radości serdecznej,
a wy jęczeć będziecie z bólu serdecznego
i zawodzić będziecie zgnębieni na duchu (Iz 65,14).

W Liście do Efezjan pojawia się zachęta do śpiewania hymnów, powtórzona przez św. Jakuba Apostoła:

A nie upijajcie się winem, bo to jest [przyczyną] rozwiązłości, ale napełniajcie się Duchem, przemawiając do siebie wzajemnie w psalmach i hymnach, i pieśniach pełnych ducha, śpiewając i wysławiając Pana w waszych sercach (Ef 5,18).
Jest ktoś radośnie usposobiony? Niech śpiewa hymny! (Jk 5,13).

Już tych kilka fragmentów akcentuje znaczenie linii melodycznej, której koegzystencja ze słowem definiuje funkcję pieśni: zawodzenie i jęczenie towarzyszy poczuciu klęski, porażki, smutku. Psalmi, hymny i pełne ducha pieśni służą wyrażaniu radości związanej ze świadomością obecności i potrzebą wysławiania Boga. Nie dziwią wobec tak dużej w Biblii frekwencji fragmentów dotyczących śpiewu muzyczne refleksje Ojców Kościoła, średniowiecznych teologów i nowożytnych myślicieli. Cytowane w dokumentach Kościoła wyraźnie akcentują znaczenie śpiewu w liturgii.

Spośród teoretycznych dzieł Ojców dość wymienić traktat *De musica* św. Augustyna, w którym podejmuje kwestie melodyczne i metryczne śpiewu, *Etymologiae* św. Izydora z Sewilli, której trzecia księga zawiera definicję muzyki oraz objaśnienia terminologii muzycznej. Refleksja o funkcji muzyki w liturgii pojawia się także w egzegetycznych objaśnieniach psalmów podejmowanych m.in. przez Orygenesę, Tertuliana, św. Augustyna, który daje definicję hymnu³. Na praktyczny wymiar zainteresowań Ojców w zakresie ubogacania liturgii śpiewem wskazuje autorstwo licznych hymnów, z których część do dziś rozbrzmiewa w liturgii Kościoła⁴. Tu należy wymienić przynajmniej św. Hilarego z Poitiers, św. Ambrożego, św. Paulina z Noli, Wenancjusza Fortunata. Przejmujące jest wyznanie św. Augustyna, który zachwycał się i wzruszał pięknem oraz prostotą hymnów stworzonych przez św. Ambrożego podczas modlitewnego czuwania w bazylice w Mediolanie, gdzie wraz z ludem bronił świątyni przed zakusami arian. „Ile razy płakałem, słuchając hymnów Twoich i kantyków, wstrząśnięty błogim śpiewem Twojego Kościoła. Głosy te wlewały się do moich uszu, a gdy twoja prawda ściekała kroplami do serca, parowało z niego gorące uczucie pobożnego oddania, z oczy płynęły łzy i dobrze mi było z nimi”⁵. Spośród hymnografów średniowiecza najczęściej wymieniana się: św. Tomasza z Akwinu, Jacoponego da Todi i Tomasza z Celano, których utwory uczynimy przedmiotem analizy.

Pierwszy z wymienionych – Akwinata – czyni śpiew także przedmiotem teoretycznych rozważań:

Wypowiadanie ustami chwały Bożej jest potrzebne do wzbudzenia uczucia miłości ku Bogu. Cokolwiek więc do tego pomaga, może być użyte na chwałę Bożą. Otóż niewątpliwie różne melodie dźwięków różnie nastrajają duszę (...). Dlatego słusznie wprowadzono śpiew na chwałę Bożą. (...) Pieśni duchowe to nie tylko takie, które śpiewa się w duchu, ale także takie, które śpiewamy ustami, w miarę jak przez nie wzbudza się duchową nabożność⁶.

³ *Hymni laudes sunt Dei cum cantico: hymni cantus sunt continentes laudem Dei. (...) Oportet ergo ut, si sit hymnus, habeat haec tria: et laudem, et Dei, et canticum* („Hymny są to śpiewy zawierające chwałę Boga. Jeśli więc jest to hymn, trzeba, by miał te trzy elementy: i chwałę, i Boga, i śpiew”). Św. Augustyn. *Enarratio in Ps. LXXII*, PL0354–0430, 914.

⁴ Marek Starowieyski. Oprac. 2007. *Muza łacińska. Antologia poezji wczesnochrześcijańskiej i średniowiecznej*. Wrocław: Ossolineum, XCVI.

⁵ Św. Augustyn. 1987. *Wyznania*. Przekł. Z. Kubiak. Warszawa: Pax, 200.

⁶ Św. Tomasz z Akwinu. 1971. *Suma teologiczna*, 2-2, qu. 81–100. T. 19. Przekł. i oprac. Feliks W. Bednarski. Londyn: Veritas, 106.

W tej refleksji Akwinata niemal powtarza augustyńską definicję hymnu, według której powinien mieć trzy elementy: chwałę, Boga i śpiew. Takich utworów powstało od pierwszych wieków chrześcijaństwa do końca średniowiecza ponad dwadzieścia tysięcy. Wraz z nadejściem renesansowego humanizmu hymny zostały zdeprecjonowane jako „barbarzyńskie i godne pogardy w oczach świeckich i duchownych”⁷. Jednak ich nieprzerwana obecność w modlitwie brewiarzowej i liturgii Kościoła dowodzi, jakim nieporozumieniem była renesansowa ocena. A przecież nie tylko modlitwa rozumiana jako strzelisty akt była nośnikiem hymnicznych treści. Średniowieczne łacińskie hymny przez wieki stanowiły inspirację dla artystów i dlatego możemy mówić o ciągłym oddziaływaniu tej poetycko-muzycznej formy na kulturę. Można zaryzykować stwierdzenie, że nie ma kompozytora muzyki poważnej, który w swojej twórczości nie napisałby muzyki do któregoś z hymnów, sekwencji czy *piae meditationis*, albo przynajmniej nie zainspirował się hymniczną poezją lub melodyczną linią chorału. Podobnie sprawa się przedstawia w odniesieniu do pisarzy, poetów. *Gaude mater, Stabat mater, Te Deum, Salve Regina, Magnificat, Veni Creator Spiritus* – te niepełne frazy inicjujące hymny są dziś obecne w kulturze. Najbardziej oczywistym przejawem obecności hymnów w kulturze literackiej danego kraju są ich przekłady. W dalszej części studium przedstawimy te urywki utworów, które tak w tekście łacińskim, jak i w przekładzie pomagają w przyjęciu trudnych prawd wiary. Wskażemy zatem mistagogiczną funkcję utworów, wobec której służebna jest estetyka. Zatem najpierw *res*, ale z nieodzowną dbałością o *verba*. Od układu tych ostatnich bowiem zależy fonia wiersza. Do analizy przeznaczone zostały te utwory, które w polskiej kulturze są „zrosnięte” z melodią, czy to chorałową, czy skomponowaną później w określonym celu, jak przy millenijnej wersji *Te deum*⁸. Ten ostatni utwór uczynimy przedmiotem refleksji, a poza nim zostaną omówione następujące: *Veni Creator Spiritus* Rabana Maura, *Pange lingua* na święto Bożego Ciała św. Tomasza z Akwinu, *Salve Regina* Hermana Contracta i *Stabat Mater*, przypisywany Jacoponemu da Todi. Nazwiska wymienionych twórców, poza autorstwem utworu *Pange lingua*, wciąż budzą wątpliwości badaczy. Hymny zostały wymienione według kryterium chronologii powstania. Przed przystąpieniem do przeglądu treści warto zasygnalizować kwestie odnośnie do specyfiki pracy tłumacza.

⁷ Frederic James Edward Raby. 1953. *A history of Christian-Latin poetry from the beginnings to the close of the Middle Ages*. Oxford: Clarendon, 456.

⁸ Wyboru polskiego tłumaczenia hymnu *Te Deum*, mającego uświetnić uroczystości milenijne, dokonała Komisja Maryjna Episkopatu Polski. Powszechnie dziś obowiązująca wersja *Te Deum* zatwierdzona została przez 91. Konferencję Plenarną Episkopatu Polski 10 lutego 1966 r.

W przekładach hymnów, podobnie jak innych utworów poetyckich, ważna jest, o czym wspomniano, ekwiwalencja semantyczna, a z uwagi na melodię – foniczna, oraz estetyka w zakresie obrazowania. Dzięki tym wartościom tłumacz ma za zadanie wprowadzić odbiorcę w atmosferę patosu i wzniosłości. Dlatego w teorii przekładu poetyckiego tekstów ważnych: religijnych czy poruszających kwestie teologiczne nie ma jednoznacznych reguł. Rzecz jest tym bardziej skomplikowana, jeśli weźmie się pod uwagę dystans czasu. Teksty powstałe w klasztornych celach w pierwszych wiekach chrześcijaństwa, stanowiące często spontaniczną modlitwę mnichów – teologów, mają rozbrzmiewać tą samą mocą i budzić te same uczucia u odbiorców współczesnych tłumaczom. Sądy estetyczne formułowane wobec tekstów, wśród których są powstałe kilkanaście stuleci wcześniej, a tłumaczonych przez kilkaset lat, nie mogą być pozbawione subiektywizmu. Wierność wobec oryginału, uporządkowanie wierszowe, kunsztowna metaforyka nie zawsze gwarantują przychylną ocenę odbiorców. „Jak każdy człowiek ma w uchu tajemniczy aparacik regulujący poczucie równowagi, tak każdy poeta obdarzony jest jakimś słowomierzem, którego czuła strzałka drgać zaczyna na najdrobniejsze uchybienie” – pisze o pracy tłumacza Julian Tuwim⁹. Czesław Miłosz dzięki użyciu w wypowiedzi metafory trafia w sedno w charakter translatorskich zmagani: „Lepiej jest zastąpić potężną lampę skromną świecą niż lampą, która wygląda zupełnie tak samo, tylko nie świeci”¹⁰. Przywołanie ważnych z uwagi na konteksty teologiczne fragmentów hymnów *in vulgari*, tłumaczonych w ciągu kilkuset lat, być może pozwoli na sformułowanie wniosków odnośnie do sposobu pracy nad tekstem, preferencji estetycznych, zasadności i przyczynach odejścia od dosłowności.

Z powstaniem hymnu *Te Deum* wiąże się interesująca legenda, według której miał zostać stworzony przez św. Ambrożego i św. Augustyna z okazji chrztu drugiego z domniemanych autorów. Dziś uznawany jest za utwór anonimowy, powstały w IV w. (Starowieyski, 41). Utwór został napisany rytmiczną prozą. W oryginalnej wersji nie znajdujemy w hymnie środków poetyckiego obrazowania. W warstwie inwencji jedynym źródłem natchnienia dla anonimowego autora jest Biblia. Najstarsze tłumaczenie na język polski pojawia się w *Kancjonale puławskim* (XVI w.). Do dziś znanych jest przynajmniej kilkanaście autorskich przekładów. Słowa hymnu dotyczące tajemnicy Wcielenia stanowią najważniejszy, obok doksologicznych konstatacji, *locus theologicus*.

⁹ Julian Tuwim. 1950. *Pegaz dęba, czyli panopticum poetyckie*. Warszawa: Czytelnik, 200.

¹⁰ Czesław Miłosz. 2007. *O przekładach*. W *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005*. *Antologia*. Oprac. Edward Balcerzan, Ewa Rajewska. Poznań, 201: Wydawnictwo Poznańskie.

Tu ad liberandum suscepturus hominem, / non horruisti Virginis uterum. / Tu, devicto mortis aculeo aperuisti / credentibus regna caelorum. W dosłownym, filologicznym przekładzie treść przedstawia się następująco: „Ty, mający wziąć w obronę człowieka, by go wyzwolić, nie przestraszyłeś się łona dziewicy i pokonawszy oścień śmierci, pokazałeś wierzącym królestwa niebios”. Gramatyka łacińska pozwala także na metaforyczny wariant przekładu pierwszej części: „Ty, mający wziąć na siebie [postać] człowieka, by go wyzwolić”. *Kancjonał puławski* zdaje się kosztem pominięcia *in vulgari* słów *devicto mortis aculeo* akcentować czynność przyjęcia przez Chrystusa ciała człowieka i wyzwolenie tegoż. „Ty ku wybawieniu mając człowieka, nie zadałeś się panieńskiego żywota. Ty, przyjąwszy śmiertelną osobę, otworzyłeś wierzącym królestwo niebieskie”¹¹.

Ks. Stanisław Grochowski jest pierwszym znanym z nazwiska tłumaczem średniowiecznych hymnów kalendarza liturgicznego. Dzieli się na początku zbioru następującą refleksją:

Jeśliś łacińskich hymnów świadom, czytelniku bracie, snadnie to obaczyć możesz, że to przełożenie moje nie tylko sens albo własną ich rzecz, ile mogło być, wyraziło, ale nadto każdy wiersz polski z łacińskim wierszem liczbą sylab zgadza się. A to dla tego, abyś też i nótą kościelną dawną, którą zechcesz himnę mógł śpiewać¹².

Mając zatem na względzie zgodność tekstu z chorałową melodią, taką proponuje wersję fragmentu o Wcieleniu: „Wszakże chcąc nas odkupić drogą swą krwią, potem / Nie pogardziłeś, Twórcu, Panieńskim żywotem. / Ty sam, poraziwszy śmierć, wyniosłeś proporce / ku niebu, by za tobą szedł z wiernych twych kto chce”¹³. Jakkolwiek tłumacz nie pominął żadnego aspektu, nie zubożył przekazu, wyczuwamy w tekście, patrząc z dzisiejszej perspektywy, jakieś spleśzczenie, może spowodowane zbyt dużą liczbą słów. Mamy do czynienia z parafrazą, nie tłumaczeniem. Tym tropem poszedł dużo dalej Samuel Przykowski, tworząc z pełnego patosu, ale też prostego w warstwie leksykalnej hymnu „przegadaną” barokową opowieść: „Tobie kwoli krewkiego stworzenia sła-
bości / Cierpieć przyszło natury ludzkiej doległości, / Przetóż cię sprawą Ducha przedziwną Świętego / Żywot na świat panieński podał śmiertelnego. / Aleś ty, do podziemnych dostawszy się cieni, / Skruszył żądło straszliwe nieużytej ksie-

¹¹ Andrzej Jastrzębski, Antoni Podsiad. Oprac. 1966. *Z głębokości... Antologia polskiej modlitwy poetyckiej*. Warszawa: Pax, 45.

¹² Stanisław Grochowski. 1859. *Poezye*. T. 2. Kraków: Wydawnictwo Biblioteki Polskiej, 6.

¹³ Jastrzębski, Podsiad. 1996. *Z głębokości... Antologia polskiej modlitwy poetyckiej*, 107.

ni / I pokazał, że tobie pomarłe osoby / Wracać muszą twą mocą pogwałcone groby”¹⁴. Po tych reprezentatywnych dla przemian staropolskiej liryki przykładach, przyjrzyjmy się tym samym fragmentom w XX-wiecznych tłumaczeniach *Te Deum*. W 1962 r. ukazały się hymny w tłumaczeniu Leopolda Staffa, nad którymi pracował w okresie międzywojennym. Pieśń *Te Deum* została przełożona z ogromną pokorą i pietyzmem wobec oryginału. Przekład jest niemal literalnym tłumaczeniem. Chociaż Staff umiał doskonale posługiwać się wierszem numerycznym, nie pokusił się o przekształcenie napisanego prozą utworu w regularny wiersz. Ta niezwykle ascetyczna forma wynikać może jedynie z obawy przed zatarciem ważnych treści: „Mając, aby nas zbawić, przyjął postać człowieka / nie wzdragnął się przed łonem Dziewicy. / Skruszywszy kolce śmierci, / Otworzyłeś wierzącym Królestwo Niebieskie”. Podobnie potraktowała oryginał Anna Kamińska, pisząc: „Ty dla zbawienia człowieka poczęty, nie uląkł się łona dziewiczego. / Ty złamawszy rygle śmierci otworzyłeś wierzącym bramy Królestwa Niebieskiego”¹⁵. W obydwu wersjach zauważamy cechy anonimowego tłumaczenia z *Kancjonału puławskiego*. Autorem obecnie wykonywanej w liturgii polskiej wersji hymnu jest ks. Tadeusz Karyłowski. Pracę nad tłumaczeniami hymnów kościelnych ukończył w 1931 r. W przekładzie *Te Deum* zastosował wiersz sylabotoniczny. Każdy wers czterowierszowej strofy to tetrapodia trocheiczna. Maksimum wierszowości osiąga autor dzięki zastosowaniu dokładnych rymów żeńskich w układzie krzyżowym w każdej strofie. Taka formalna regularność ma znaczenie mnemotechniczne, a przede wszystkim dzięki temu utwór poddaje się melodii. Konsekwentne użycie trochejów nadaje wartki rytm pieśni, będącej przecież uroczystą deklaracją wiary. Przywoływany fragment brzmi: „Ty Rodzica Syn z wiek wieka, / By świat zbawić własnym zgonem, / Przyoblókszy się w człowieka / Nie wzgardziłeś Panny łonem. / Tyś pokruszył śmierci wrota, / starł jej oścień w męki dobie / I rajskiego kraj żywota / otworzyłeś wiernym sobie”¹⁶. Karyłowski odchodzi od dosłowności. Konstruując ekwiwalenty obrazowe, zbliża się do parafrazy. Pomimo swoistej kwiecistej rozrzutności w stosunku do oryginału to ta wersja została zaakceptowana. „Nadmiar” nie sprawia wrażeń kiczu. Dzięki udanemu zespoleniu z melodią spełnia funkcję jako pełne patosu wyznanie wiary. Kiedy wsłuchujemy się w skomponowane do słów hymnu linie melodyczne takich twórców, jak Mozart, Berlioz, Haydn, Chanpentier, także przyznajemy prym rodzimej, stworzonej najpewniej przez Franciszka Wesołow-

¹⁴ Jastrzębski, Podsiad. 1996. *Z głębokości... Antologia polskiej modlitwy poetyckiej*, 205.

¹⁵ Jastrzębski, Podsiad. 1996. *Z głębokości... Antologia polskiej modlitwy poetyckiej*, 41.

¹⁶ Tadeusz Karyłowski. Tłum. 1978. *Hymny kościelne*. Warszawa: Pax, 176.

skiego i Józefa Furmanika melodii¹⁷. Warto zaznaczyć, że trudności z ustaleniem kompozytora melodii utworu, jak również powszechna niewiedza odnośnie do autorstwa tłumaczenia tego, jak też innych łacińskich hymnów obecnych w życiu Kościoła, paradoksalnie wpisuje się w tradycję. Jedynie niewielka liczba, wręcz odsetek hymnów powstałych w pierwszych wiekach chrześcijaństwa i w średniowieczu przypisana jest prawdopodobnym autorom. Ważny był bowiem w tym akcie poetyckim Stwórca, a nie twórca.

Ostatni wers hymnu stanowią słowa: *non confundar in aeternum* – „nie będę pohańbion na wieki” (*Kancjonał puławski*). Kolejno w przywoływanych przekładach mamy wersje: „odmiotu ani wstydu niechaj nie odnosim” (Grochowski); „nadzieja w tobie mocna zasromać nie może. / Nie daj mnie na wieczne pohańbienie, Boże” (Przykowski); „nie zawstydzę się na wieki” powtarza za Karyłowskim Anna Kamieńska. Przykuwa uwagę tłumaczenie Leopolda Staffa: „niech nigdy nie doznam zawodu”. Różnica tkwi w sposobie przekładu formy czasownikowej: *non confundar*. Strona bierna stwarza możliwość użycia w języku polskim słowa „wstydzić się”, czy „być zawstydzonym”, ale też „narazić na szkodę”¹⁸. Autor wybrał tę ostatnią możliwość, przy czym potraktował formę jako *coniunctivus optativus*, a nie jako *indicativus futuri*, którą to wersję przyjęli pozostali tłumacze. Zmienia to wymowę tego fragmentu tekstu. Pomiedzy „nie zawstydzę się” a „niech nie doznam zawodu” jest różnica, jak pomiedzy „wiem” a „wierzę”. W tekście łacińskim *praesens* koniunktywu informuje jednak o tym, że wyrażając życzenie, ufam, iż zostanie spełnione. Nie uda się pewnie rozstrzygnąć, w jakim znaczeniu użył anonimowy autor czasownika *confundo* i który z tłumaczy jest *traditore*, a który *traduttore*.

Veni Creator Spiritus, którego autorstwo przypisuje się Rabanowi Maurowi, jest najczęściej tłumaczonym, parafrazowanym i cytowanym spośród średniowiecznych hymnów. Wykonywany na tradycyjną chorałową melodię towarzyszy sakramentalnym uroczystościom. Pierwszy kompletny polski przekład został opublikowany w Żywocie Pana Jezusa Krysta Baltazara Opeca w 1522 r. Jakkolwiek przestrzeń interpretacyjna zarówno łacińskiego tekstu, jak i polskich przekładów jest bardzo szeroka¹⁹ i stwarza możliwości intertekstualnych poszukiwań, chcemy poddać refleksji jedynie pierwszą strofę hymnu z uwagi na niewielkie, ale bardzo ważne i kunsztowne odstępstwo od dosłowności w śpiewanym dziś w kościołach

¹⁷ Janusz Drewniak. 2010. „Problem autorstwa melodii polskiego Te Deum milenijnego. Spojrzenie retrospektywne i aktualne wyniki badań”. *Ruch Biblijny i Liturgiczny* 63(4), 327–350.

¹⁸ Alojzy Jougan. 1948. *Słownik kościelny łacińsko-polski*. Miejsce Piastowe: Michalineum, 131.

¹⁹ Raniero Cantalamessa. 2003. *Pieśń Ducha Świętego. Rozważania na temat „Veni Creator”*. *Thum. Marek Przechowski*. Warszawa: Wydawnictwo Sióstr Loretanek, passim.

tłumaczeniu Leopolda Staffa, choć śpiewane lekcje w niewielkim stopniu różnią się pomiędzy sobą. Jest to związane najpewniej z traktowaniem tekstów jako anonimowych i nieświadomością autorów kancjonałów. Pierwsze wersy w tłumaczeniu poety zawierają słowa: „O, Stworzycielu Duchu, zstąp, / Nawiedz serc wier-nych Tobie krąg, / Niebiańską łaskę zesłać racz / Piersiom, co dziełem są Twych rąk”. W śpiewanym „przyjdź”, choć bliższym łacinie, nie pobrzmiewa zamierzona najpewniej przez Staffa aluzja do słynnej parafrazy Stanisława Wyspiańskiego, gdzie czytamy: „Zstąp, Gołębica, Twórczy Duch”²⁰. Śpiewane słowa „nawiedz dusz wiernych Tobie krąg” przekłamują i oryginał, i przekład. Występujący rzeczownik *mentes* odnosi się do uczuć człowieka, jest związany ze sferą decyzji. W tłumaczeniu rzeczownik *pectora* został przez Staffa oddany jako „piersi” – stanowiące tu metonimię serc. Śpiewamy „serca”, co nie wpływa właściwie na sens tekstu. Największym odstępstwem od oryginału, szczęśliwie „niepoprawionym” w praktyce, są ręce Ducha Świętego. Poeta w bardzo udany sposób operuje tu paradoksem. Duch – Stworzyciel, technienie, siła, w ikonografii jedynie w średnio-wieczu przedstawiany pod ludzką postacią, został wyposażony w ręce, którymi stwarza materię. Tego sposobu obrazowania nie ma w tekście łacińskim. *Quae tu creasti pectora* tłumaczono najczęściej w sposób dosłowny: np. „któreś raczył stworzyć” (z Żywota Pana Jezusa Krysta); „napelnij serca darem swym, Wszak one są stworzeniem twym” (Grochowski); „serca twojego stworzenia” (Białobocki); „te serca, któreś stworzył swą mocą” (Karyłowski, 1 wersja) i „te serca, którym życie ślesz” (Karyłowski, 2 wersja); „któreś uczynił stworzenia” (Anna Kamieńska). Na przykładzie tego jednego wersu widzimy, jak dzięki niewielkiej ingerencji tłumacza przekład może stać się głębszy, bogatszy i zyskać walor estetyczny w zestawieniu z oryginałem.

Tak jak hymnowi do Ducha Świętego, melodia chorału gregoriańskiego towarzyszy polskiej wersji hymnu św. Tomasza z Akwinu *Pange lingua gloriosi*. Utwór powstał z okazji wprowadzenia w 1264 r. święta Bożego Ciała²¹. Incipit hymnu został przez Tomasza przejęty z hymnu Wenancjusza Fortunata. Pierwszych wersów ze słowami: „Sław języku tajemnicę chwalebne go ciała” nie kojarzymy od razu ze słowami: „przed tak wielkim Sakramentem upadajmy wszyscy wraz”. Z siedmiu strof dla oddania czci Najświętszemu Sakramento-

²⁰ Jastrzębski, Podsiad. 1996. *Z głębokości... Antologia polskiej modlitwy poetyckiej*, 684.

²¹ Uroczystość po raz pierwszy wprowadzono w Liège w 1247 r., a dla całego Kościoła wprowadził ją papież Urban IV w 1264 r. Z powodu śmierci papieża bulla ustanawiająca to święto nie została opublikowana. Dopiero papież Jan XXII w 1317 r. zainaugurował święto Bożego Ciała w Kościele powszechnym; zob. Zbigniew Zalewski. 1973. Święto Bożego Ciała w Polsce do wydania rytuału piotrkowskiego (1631). W *Studia z dziejów liturgii w Polsce*. T. 1. Red. Marian Rechowicz, Wacław Schenk, 97–159. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL.

wi śpiewamy zazwyczaj dwie ostatnie, zaczynając od słów: „Przed tak wielkim (...)”. Treść pierwszych pięciu jest kunsztownie rymowaną historią zbawienia. Źródłem inwencji pozostają fragmenty Biblii. Pierwsza strofa nawiązuje do słów z Pierwszego Listu św. Piotra (1,18-19), w którym apostoł mówi o wykupieniu ludzi krwią baranka. Misterium Ciała i Krwi Chrystusa zaczyna się od Wcielenia i narodzin z Dziewicy (*ex intacta Virgine*). Następnie nawiązuje autor do czasu nauczania – rozsiewania słowa (*sparso verbi semine*). Kulminacyjne są strofy o spotkaniu Chrystusa z uczniami podczas wieczerzy sprawowanej według wymagań prawa Mojżeszowego (Wj 12,3). Na niej rozdaje Chrystus swoje ciało i krew pod postaciami chleba i wina (Mt 26,26-28). I tu następują pełne pokory i uwielbienia strofy wyrażające bezradność ludzkich zmysłów wobec tajemnicy, z prośbą o to, by łaską wiary uzupełnić niemożność zmysłowego poznania²². Wierszowa forma utworu jest regularna, wręcz wyczelowana. Pojawiają się na przemian wersy dłuższe, składające się z 4 trochejów, i krótsze, pomniejszone o jedną sylabę. W każdej strofie mamy układ dokładnych rymów ab ab ab. Z jednej strony dla tłumacza taka przejrzysta budowa może być receptą na ekwiwalent w języku przekładu, z drugiej wierność oryginałowi, konieczność podporządkowania wobec tradycyjnej linii melodycznej i utrzymanie się w rygorach ściśle określonej tematyki wiersza leksyki z pewnością nie jest łatwe. Na przykładzie dwóch „teologicznych” strof spróbujemy prześledzić na linii czasu translatorskie zmagania.

Verbum caro, panem verum
 verbo carnem efficit:
 fitque sanguis Christi merum,
 et si sensus deficit,
 ad firmandum cor sincerum
 sola fides sufficit.

Tantum ergo Sacramentum
 veneremur cernui:
 et antiquum documentum
 novo cedat ritui:
 praestet fides supplementum
 sensuum defectui.

²² Bronisław Gładysz. 1933. *Hymny brewiarza rzymskiego i patronatu polskiego*. Poznań: Nakład Księgarni św. Wojciecha, 120.

Wersja ks. Grochowskiego:

Tam słowo przedwieczne słowem chleb w ciało swe zmieniło
 Tam zaraz i na krew swoje wino nam poświęciło
 Zmysły nasze niepotężne przez wiarę utwierdziło

Dla tego w tym Sakramencie cześć Panu swemu dajmy,
 A zwyczajem starych ofiar zgoła już pogardzajmy,
 A czego oko nie widzi, wiarą tylko dosięgajmy.

Nie do końca udane jest tłumaczenie ks. Grochowskiego, zresztą skrytykowane przez Tadeusza Karyłowskiego – najbardziej utytułowanego badacza i tłumacza hymnów. Choć całość nie brzmi dobrze, pierwszy wers, inspirowany prologiem Janowej Ewangelii, odznacza się walorami estetycznymi. Lapidarną metonimię Chrystusa zastosowaną przez św. Tomasza – „Słowo – Ciało” – oddaje Grochowski jako „słowo przedwieczne”. Razić może uwypuklenie czasownikowych form rodzaju nijakiego w celu uzyskania zgodności rymu. *Antiquum documentum* przetłumaczone jako „stare ofiary” jest dziś nie do końca zrozumiałe, ale nie odbiega od oryginału, ponieważ kontrapunktem czyni św. Tomasz *novus ritus* – obrzęd, z którym ofiara Mszy jest związana. Użycie biblijnego frazeologizmu: „czego oko nie widzi” też wydaje się uprawnione. Może zatem zbyt surowe są oceny krytyków wobec tego uświęconego przeszło czterema wiekami obecności utworu.

Powstały w zbliżonym czasie przekład Jana Białobockiego przy dzisiejszej lekturze także wydaje się nierówny. Obok fragmentów bardzo dobrych pojawiają się nieporadne. Tak jest w przypadku przywoływanych strof. Pierwsza, dzięki naprzemiennym rymom, zachowaniu rytmu oryginalnej wersji i wierności brzmi dobrze, staje się źródłem estetycznego wzruszenia:

Słowo ciałem, Chleb prawdziwy
 Słowem w Ciało obraca
 A wino w krew Chrystus żywy
 Choć zmysł swój bieg utraci,
 Dowód sercem niewątpliwy,
 Sama wiara wystarcza.

Kolejna strofa jakby wyszła spod pióra innego twórcy. Rażą rymy, składnia, nieadekwatność treści:

Przeto Świętość tak dostojną
czcijmy w uniżoności,
A naukę Starozakonną
dać nowej chwalebności,
Wetując wiarą gruntowną
zmysłów tępych słabości²³.

„Nie siliłem się na żadną okoliczną wyśmienitość – czytamy w przedmowie do zbioru – ale jako najbliższej wyrozumienia łacińskiego, że każdy szczególnie wiersz polskim wierszem, (...) aby się tym więcej szczerze pieśni tych świętych okazać mogła, przełożyłem”²⁴.

Spośród przekładów ciężących ku parafrazie warto zacytować te same strofy autorstwa ks. Bonifacego Ostrzykowskiego, „minora” epoki romantyzmu:

Tak słowem swoim chleb zwyczajny w ciało,
A wino na krew najświętszą zamienia,
Wszystko się podług woli Jego stało.
Choć nikt nie pojmie takiego zdarzenia,
Dla utwierdzenia serca w tej ofierze,
Dosyć dla człeka polegać na wierze.

Więc niechaj każdy przed tym sakramentem,
Z wielkim szacunkiem czoło swe nachyli,
Stare ustąpią nowem prawom świętem,
A wiara nasza tak niech nas posili,
Byśmy dźwigani jej świętem ramieniem,
Umysł leczyli zbawienia pragnieniem²⁵.

W odbiorze tego utworu z pewnością pomaga mniejszy dystans czasu. Ten typowy dla polskiej wersyfikacji wiersz – jedenastozgłoskowiec ze średniówką po piątej sylabie, z regularnym rymowaniem – przenosi treści średniowiecznego hymnu, choć autor nie dba o przystosowanie utworu, do chorałowej melodii. Poświę-

²³ Jan Białobocki. 1648. *Hymny i prozy polskie (...)*. Kraków: Franciszek Cezary, 131.

²⁴ Białobocki. 1648. *Hymny i prozy polskie (...)*, 60.

²⁵ Bonifacy Ostrzykowski. 1841. *Hymny religijne z Brewiarza Rzymskiego na polski język wierszem przełożone z dodaniem oryginalnych poezyj*. Warszawa: Nakładem i Drukiem J. Wróblewskiego, 70.

cając dodatkowe, nieobecne w oryginale wersy, podkreśleniu konieczności łaski wiary, akcentuje zbawienie jako przyczynę i skutek transsubstantacji.

Tłumaczenie, które dziś obowiązuje w liturgii, co do którego *nihil obstat*, czerpie z tekstów poprzedników, a nawet nosi znamiona kompilacji.

Słowem więc Wcielone Słowo
 chleb zamienia w Ciało Swe,
 wino Krwią jest Chrystusową,
 darmo wzrok to widzieć chce.
 Tylko wiara Bożą mową
 pewność o tym w serca śle.

Przed tak wielkim Sakramentem
 upadajmy wszyscy wraz,
 niech przed Nowym Testamentem
 starych praw ustąpi czas.
 Co dla zmysłów niepojęte,
 niech dopełni wiara w nas.

Autor przejmuje niemal bez ingerencji od Karyłowskiego strofę najbardziej znaną o incipicie: „Przed tak wielkim Sakramentem”, od Staffa – peryfrazę Chrystusa: *fructus ventris generosi* przełożoną na: „Ten, co Matkę miał Dziewicę”. We frazie „darmo wzrok to widzieć chce” pobrzmiwiają słowa „czego oko nie widziało” przekładni ks. Grochowskiego. Bardzo udana jest ostatnia strofa, choć stanowi nie przekład, a parafrazę. Inwencja tłumacza przejawia się w dodanym „niech podaje wiek wiekowi”. *Laus, iubilatio, salus, honor, virtus, benedictio* „zmięścił” translator w słowach: „hymn triumfu, dzięki, czci”. Dyrektywa wersyfikacyjna nakazała użycie rzadko stosowanego mianownika liczby mnogiej rzeczownika „cześć”. Trudne z uwagi na frekwencję wyrazy jednosylabowe bezbłędnie kończą dostosowane do chorału wersy z kataleksą. Słusznie przekład zyskał aprobatę i poprzez liturgiczne aktualizacje – życie. Niestety, pomimo bibliotecznych kwerend, nie udało się ustalić autora przekładu.

Brak danych o tłumaczu nie dziwi w wykonywanej głównie podczas pogrzebów maryjnej antyfonie *Salve Regina*. Pomimo bowiem istniejących licznych przekładów i parafraz w liturgii Kościoła pozostaje niemal niezmieniona wersja

z XVI w. *Salve Regina in vulgari* – zapowiada tekst autor rękopiśmiennego gradualu maryjnego powstałego w 1526 r.²⁶:

Zdrowaś Królowo miłosierdzia, żywocie, słodkości i nadziejo nasza zdrowaś. Do Ciebie wołamy wygnancy, synowie Jewiny. Do Ciebie wzdychamy łkając i płacząc na tym to padole łez. A przeto, rzeczniczko nasza, ony Twoje miłościwe oczy k'nam obróć i Jezusa błogosławionego, owoc żywota Twego nam po tym to wygnaniu ukazać. O miłościwa, o litościwa, o słodka Panna Maria.

Wśród modlitewnych apostrof wyróżnia się tak w łacińskim tekście, jak i tłumaczeniu leksyka związana ze słodyczą. Stanowi metaforę przeżywania duchowej przyjemności. Wśród wrażeń zmysłowych te związane ze smakiem i powonieniem są bardzo częste w tekstach średniowiecznych, wykorzystywane w obrazowaniu zmysłów wewnętrznych – *sensus interiores*. Symbolika słodczy jest związana ściśle z symboliką miodu. W tradycji patrystycznej praca pszczół porównywana jest do pracy mędrców, którzy przetwarzają nektar słowa Bożego w miód nauki i modlitwy²⁷. Słodkość pojawiająca się w utworach literackich jest refleksem biblijnych i patrystycznych rozważań. „Tym miodem będzie nas żywił Duch Święty w swoim królestwie, kiedy objawi się nam Boska Natura złączona z człowieczeństwem” – czytamy w kazaniu Peregryna z Opola²⁸, w XVI-wiecznym tłumaczeniu sekwencji *Veni Sancte Spiritus*: „słodki gościu naszej dusze, / Słodkie ochłodzenie”²⁹. Władysław z Gielniowa pisze o łaskach, dyspozycjach nieodzownych do poznania Boga:

Jezu, Boga Oóca mądrość,
Jen jeś mojej duszy radość,
Daj mi dar świętej mądrości,
Bych zakusił twej słodkości³⁰.

²⁶ *Officia de Beata Maria Virgine*. 1526. W *Graduale Tessinense*, f. 146r., Książnica Cieszyńska SZDD 128, online; <https://www.sbc.org.pl/dlibra/show-content/publication/edition/19370?id=19370>

²⁷ Dorothea Forstner. 1990. *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Tłum. Wanda Zarzevska, Paweł Pachciarek, Ryszard Turzyński. Warszawa: Pax, 296.

²⁸ Peregryn z Opola. 2001. *Kazania „de tempore” i „de sanctis”*. Przeł. Julia Mrukówna. Kraków – Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 199.

²⁹ Jastrzębski, Podsiad. 1996. *Z głębokości... Antologia polskiej modlitwy poetyckiej*, 26.

³⁰ Władysław z Gielniowa, *Jezu, Boga Oóca mądrość*, w: Mirosław Korolko. Oprac. 1977. *Hymny kościelne*. Warszawa: Pax, 30.

Słodycz charakteryzuje Maryję jako tę, która stanowi realną obietnicę „zakuszenia” owej słodkości życia wiecznego. Człowiek może dostąpić tej łaski dzięki wstawiennictwu Maryi – Królowej miłosierdzia. Bartłomiej Zimorowicz nazywa w swoim przekładzie Maryję „Matką litości” i „nadzieją słodkości”³¹, interpretując tym samym łacińską *dulcedo*. Marginalizują ową słodycz w parafrazach Lenartowicz i Kasprowicz, podkreślając w swoich modlitwach moc maryjnego wstawiennictwa. O słodyczy milczy też Tadeusz Karyłowski. Józef Birkenmajer zwraca się do „litosnej Pani”, „życia osłody”³². Ważnym teologicznym miejscem, uwzględnionym we wszystkich przekładach, jest określenie ludzi mianem „wygnańców Ewy”, której przeciwstawiona Maryja może przez swój udział w odkupieniu odwrócić losy człowieka.

Podobne przesłanie głębokiej wiary we wstawiennictwo Maryi ma druga część ostatniego utworu, który przywołujemy w niniejszym szkicu. To sławna *pia meditatio* o incipicie *Stabat mater dolorosa*. Pierwsza, narracyjna część nawiązuje do lapidarnej informacji podanej w Ewangelii św. Jana: „A obok krzyża Jezusowego stały: Matka Jego i siostra Matki Jego, Maria, żona Kleofasa, i Maria Magdalena” (19,25). Druga zawiera prośby o to, by poprzez przeżywanie męki Chrystusa i współodczuwanie z Maryją człowiek mógł dostąpić zbawienia. Trudno byłoby wskazać tekst kultury, wokół którego rozciąga się szersza intertekstualna przestrzeń. *Compassio Mariae* jest toposem literackim, inspiracją powstania licznych dzieł muzycznych, szczególnie popularnym motywem w sztuce³³. Tekst łaciński został napisany prostym językiem, popularną w średniowieczu strofą podobną do tercyny. Dwa wersy ośmiozłóskowe o układzie rymów aa i siedmiozłóskowy, którego rym b powtórzony jest w siedmiozłóskowcu kolejnej strofy: aab, ccb, ddc, eec itd. W recytacji czy śpiewie krótszy wers kończy się akcentem oksytonicznym, co sprawia, że wiersz ma określoną delimitację, jak gdyby mówiącemu brakowało tchu, by doprowadzić myśl do końca. Taki układ wersyfikacyjny zyskał nazwę strofy *stabat mater*³⁴. Pierwszym refleksem tej przejmującej sekwencji jest *in vulgari Lament świętokrzyski*. Stefan Nieznanowski pisze, że oryginalny tekst planktu „wynagradza ubóstwo

³¹ Starowieyski. Oprac. 2007. *Muza łacińska. Antologia poezji wczesnochrześcijańskiej i średniowiecznej*, 328.

³² Starowieyski. Oprac. 2007. *Muza łacińska. Antologia poezji wczesnochrześcijańskiej i średniowiecznej*, 327.

³³ Do dziś znanych jest 268 kompozycji inspirowanych sekwencją. Istnieją przekłady w 25 językach. Warta odwiedzenia jest istniejąca od 1997 r. strona: <https://www.stabatmater.info/>.

³⁴ Starowieyski. Oprac. 2007. *Muza łacińska. Antologia poezji wczesnochrześcijańskiej i średniowiecznej*, 549.

sekwencyjne średniowiecza³⁵. Autor szkicu ma na myśli utwory napisane po polsku. Z pewnością na treść „naszego” lamentu miał wpływ rozwój popularnych od XIV stulecia tendencji dolorystycznych. Stąd tak mocno, podobnie zresztą jak w *Rozmyślaniu Przemyskim*, artykułowane jest fizyczne cierpienie. Wydaje się jednak słuszne postawienie tezy, że sekwencję *Stabat Mater* i *Lament* różni jedynie perspektywa nadawczo-odbiorcza, i że to w łacińskiej sekwencji, w której zawiera się cała wielka teologiczna tradycja patrystyczna i myśl wczesnego średniowiecza, znalazł anonimowy polski autor inspirację³⁶. W ten sposób chciał uzupełnić obiektywny opis cierpienia poprzez unaocznienie przeżycia, które dzięki naturalizmowi w obrazowaniu przestaje być abstrakcyjne. „Czy jest człowiek, który nie płakałby, widząc tak udręczoną Matkę?” – zadaje pytanie autor. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że w przypisywanym Bernardowi z Clairvaux utworze o męce pańskiej znajdujemy fragmenty, które mogły stanowić inspirację do napisania sekwencji *Stabat Mater*. Wszak wciąż funkcjonuje jako hipoteza autorstwa Miodopłynnego Doktora. Zakładając, że autorem pasji był św. Bernard, należałoby zaliczyć te medytacje do możliwych źródeł *Rozmyślania Przemyskiego*, *Lamentu świętokrzyskiego* czy *Żywota Pana Jezusa Krysta Baltazara Opeca*, gdzie najpewniej po raz pierwszy w języku polskim fraza *stabat mater dolorosa* się pojawiła, opatrzona z informacją, że są to słowa właśnie św. Bernarda. Rzeczywiście. Powtarzane za św. Janem *stabat mater* kilkakrotnie powtórzone nadaje rytm wspomnianej pasji³⁷. Uwagę przykuwają pytania przywodzące na myśl te same środki ekspresji zastosowane w sekwencji.

Trzy dekady po ukazaniu się drukiem *Żywota Opeca* w kancjonale Walentego z Brzozowa pojawia się wraz z nutami zapis pieśni pasyjnej, której pierwsze cztery wersy stanowią przekład *Stabat Mater*: „Stała Matka żałościwa / Wedle krzyża boleściwa / Patrząc na swego Syna. / Ten na krzyżu ciężko wisi (...)”³⁸. Kolejne dwie strofy stanowią parafrazę sekwencji, a dalsze są rozważaniem męki. Cały tekst przetłumaczył jako pierwszy ks. Stanisław Grochowski. W kolejnych stuleciach powstawały liczne tłumaczenia wierne wobec łacińskiego zapisu i odpowiednie dla chorałowej melodii³⁹.

³⁵ Stefan Nieznanowski. 1983. *Średniowieczna liryka religijna*. W *Polska liryka religijna*. Red. Stefan Sawicki, Piotr Nowaczyński. Lublin: TN KUL, 16.

³⁶ Paweł Stępień. 1998. „Chaos i ład. Lament świętokrzyski w tradycji teologicznej”. *Pamiętnik Literacki* 89/ 1:69-94.

³⁷ Bernardus Claraevallensis. 1798. *Liber de passione Christi et doloribus et planctibus matris ejus*. W *Anecdota sacra, sive, Collectio omnis generis opusculorum veterum sanctorum patrum, viro- rum illustrium, rerum liturgicarum, historicarum, chronicarum, necrologiorum, et diplomatum, cum adnotationibus E. de Levis*. Augustae Taurinorum: Ex Typographia Fontana 67.

³⁸ Korolko. Oprac. 1977. *Hymny kościelne*, 187.

³⁹ Roman Mazurkiewicz. 2011. „Pierwsza polska tłumaczka”. *Studia Logopaedica* 4:329.

Zanim zestawimy fragmenty najstarszego i stosunkowo nowego przekładu, by uznać za nieistotne w modlitwie normy poprawności językowej, przywołajmy fragmenty dwóch poetyckich interpretacji sekwencji, z których każda jest w naszej ocenie udana. Pierwsza to parafraza *Stabat Mater* autorstwa Teofila Lenartowicza⁴⁰. „Wiatr w przelocie skonał chyżym, / Przeniknęła ziemię zgroza, / Krzyż na skale, a pod krzyżem, / Stabat mater dolorosa”⁴¹. Pierwsza strofa w warstwie inwencji nawiązuje do kosmicznych zjawisk towarzyszących śmierci Chrystusa. W kolejnych wprowadza autor ewangeliczny przekaz o powierzeniu Matki w opiekę Jana i o usynowieniu Jana przez Maryję:

Nie zostawię cię sierotą,
 Ukochana do ostatka,
 O! niewiasto, Syn Twój oto,
 Janie! oto Twoja Matka!

O! pociecho jakżeś sroga,
 O radości z sercem sprzeczne,
 Za człowieka oddać Boga,
 Za doczesne oddać wieczne.

Komentarz o oddaniu wieczności za doczesność pokazuje nieporadność człowieka wobec tajemnicy, ale też pełni funkcję mistagogiczną. W warstwie elokucji zauważamy umiejętne zastosowanie oksymoronów, co jest częste w liryce religijnej i ułatwia wniknięcie w treści misteryjne. Tekst jest wciąż obecny w śpiewnikach kościelnych. Muzykę napisał m.in. współczesny kompozytor Mariusz Matuszewski.

Drugi utwór inspirowany hymnem wyszedł spod pióra Józefa Wittlina i przedstawia „matkę Polkę”, „matkę powieszonych”. Figura *Mater dolorosa* uniwersalizuje tu ludzkie doświadczenie bezbronnych matek, które cierpią z powodu morderstwa dokonanego na ich synach⁴². „Stała matka boleściwa – na rynku / Przy swym martwym, powieszonym synku. / Stała w świata przeraźliwej pustce / Polska matka

⁴⁰ Tekst uznany za anonimowy, bardzo nisko oceniony przez Huberta Roztworowskiego: „Jakieś pomoniuszkowskie czkawkki, jakieś niby to na swojskiej nucie oparte paskudy, jakieś kociobranie zachwyty, jakieś bezbożne świątobliwości okraszone tego rodzaju tekstami „Wiatr w przelocie skonał chyżym, / Przeniknęła ziemię zgroza, / Krzyż na skale, a pod krzyżem, / Stabat mater dolorosa”, za: Maria Rostworowska. 2016. *Szczery artysta. O Karolu Hubercie Rostworowskim*. Kraków: Znak, 242.

⁴¹ Jastrzębski, Podsiad. 1996. *Z głębokości... Antologia polskiej modlitwy poetyckiej*, 499.

⁴² Zbigniew Siatkowski. 1975. „Kiedy poeta przestaje być formalistą?”. *Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja* 6 (24): 125.

w służącowskiej chustce. / Nie płakała i nic nie mówiła, / Zimne oczy w zimne
zwłoki wbiła⁴³. Nie bez znaczenia jest fakt, że utwór powstał w 1942 r.

Z dosłownych przekładów przyjrzyjmy się kilku strofom w najstarszym tłumaczeniu ks. Grochowskiego i we współczesnym, powstałym w połowie XX w. utworze Mirona Białoszewskiego. Zestawiając te dwie aktualizacje sekwencji, nie odczuwamy dystansu czasu, jaki je dzieli.

Stała pod krzyżem troskliwa / Stoi Matka obolała,
Matka z płaczu ledwie żywa / Łzy pod krzyżem przeplakała,
A syn wisząc krwią spływa, / Gdy na krzyżu Syn jej mrze

Jej żaloszna dusza ona / Jakże w duszy jest zmartwiona,
Wielkim żalem obciążona / Zasmucona, zachmurzona
Od miecza przerażona. / Aż ją poprzęszywał miecz.
(...)

Kto jest serca tak twardego / Co za człowiek, co nie płacze
By dziś z nędzną Pana swego, / Kiedy Matkę tę zobaczy
Matką nie cierpiał czego. / W udręczeniu – takim,

Kto by się nie wzruszył w sobie / Kto niezdolny współczuć czule
Pomniąc w onej ciężkiej dobie / Bólom Matki Syna bóle?
Matkę z Synem w żalobie. / Czy ma takie serce kto?⁴⁴

Autor szkicu o przekładzie pieśni pisze, że

Tłumacz Miron Białoszewski zastosował do średniowiecznej sekwencji te sposoby literackie czy ściślej: językowe, z których słynie jego poezja oryginalna. Destrukcja składni, nietypowości leksyki, rozbicie wyrazu – nie tak, by po utworze fruwały „morfemy na wolności”, ale przez osobliwość morfologicznych kombinacji odróżniających się używanymi afiksami od wyrazów polszczyzny znormalizowanej; w tym zaś wszystkim, a zwłaszcza we frazeologii, otwarcie stylu poetyckiego na kolokwializmy i język środowisk niewykształconych⁴⁵.

⁴³ Józef Wittlin. 1946. „Stabat Mater”. *The Slavonic and East European Review* 24: 22.

⁴⁴ Starowieyski. Oprac. 2007. *Muza łacińska. Antologia poezji wczesnochrześcijańskiej i średniowiecznej*, 552.

⁴⁵ Siatkowski. 1975. „Kiedy poeta przestaje być formalistą?”, 124.

Chyba jednak te wszystkie wskazane przez badacza cechy „idiomu” Białoszewskiego służyć miały także archaizacji, stanowić pokłon dla dawności tekstu. Słowa „poprzeszywał miecz” Białoszewskiego wzbudzają podobne uczucie, jak „przeżalenie od miecza” Grochowskiego. „Z płaczu ledwie żywa” – to ta, która „przepłakała lzy”. „Troskliwa” i „obolała” – obydwie epitety są dość dzisiaj znaczeniowo odległe od „bolesnej”, bo takie jest współczesne określenie *matris dolorosae*. Podobieństwa można by wykazać także w obrębie składni zdominowanej przez inwersję.

Wyczuwamy semantyczną adekwatność, ekwiwalencję przekładu Białoszewskiego w stosunku do oryginału. W zakresie formy tekst Białoszewskiego, dzięki układowi wersów i rymów takiemu jak w pierwowzorze, z oksytonami w każdym trzecim wersie strofy, jest arcydobry. Nie poradził sobie z fonią wiersza Grochowski ze stroficznym monorymem, ale lektura *Stabat Mater* jego autorstwa wzbudza niepokój, podobnie jak lektura tłumaczenia Białoszewskiego. Dziś umieszczony w brewiarzu przekład jest wierny, udany, dopracowany pod względem formy wierszowej, wygładzony stylistycznie. Jednak może właśnie poprzez tę gładkość nie jest tak bardzo przejmujący.

W hymnach religijnych ważne jest słowo. Z jego biblijnymi konotacjami jest czymś więcej niż tekst, niż przekaz informacji, którą należy przyjąć do wiadomości i zrozumieć. Umuzyczenie Słowa – wyjaśnia kard. Ratzinger – jest z jednej strony „uzmysłowieniem”, „ucieleśnieniem”, „pociągnięciem ku sobie” przedracjonalnych i ponadracjonalnych sił, ukrytej harmonii kosmosu; jest odkryciem odwiecznego hymnu spoczywającego na fundamencie wszystkich rzeczy. Ale tym samym już owo umuzyczenie jest odwróceniem ruchu: jest nie tylko „wcieleniem Słowa”, lecz jednocześnie „usłowieniem ciała”⁴⁶. Muzyka w liturgii prowadzi zatem do intensyfikacji religijnego przeżycia w myśl arystotelesowskiej *katharsis*. Ważne jest, by to oczyszczenie „ciągnęło” ku górze, a nie tylko było skutkiem płytkiego wzruszenia. Przypisywane św. Augustynowi *dictum: qui bene cantat bis orat* wyraża tę samą ideę.

W niniejszym studium zaprezentowano teksty, które w „liturgicznej” pamięci koegzystują z muzyką. Przedstawione hymny mieszczą bogaty teologicznie przekaz, a dzięki środkom poetyckiego obrazowania autorów i tłumaczy pełnią funkcję mistagogiczną. Odpowiadają wymaganiom liturgicznych hymnów tak licznie powstałe w przeszłości i wciąż powstające kompozycje uznanych kompozytorów.

⁴⁶ Józef Ratzinger. 1990. Liturgia i muzyka kościelna. W Józef Ratzinger. *Kościół. Ekumenizm – polityka*. Tłum. Lucjan Balter (Kolekcja Communio 5). Poznań – Warszawa: Pallottinum, 110.

Należy jednak zaznaczyć, że w muzycznej hierarchii kościelnych brzmień to muzyka liturgiczna stoi najwyżej i w niej dbałość o *decorum* musi być szczególnie respektowana. Istnieje jednak także religijna muzyka ludowa, w której zwierciadle odbijają się wielkie teksty i wielkie kompozycje.

Ludowa muzyka sakralna, muzyka religijna i muzyka liturgiczna powinny na siebie wzajemnie oddziaływać, bo z jednej strony muzyka liturgiczna użyźnia i oczyszcza muzykę ludową i religijną, ale z drugiej strony te ostatnie przygotowują dla niej nowe melodie. Z ich swobodnych form dojrzewa z czasem coś, co może się stać wspólnym dziedzictwem liturgii całego Kościoła⁴⁷.

Bibliografia

Teksty źródłowe

- Augustyn św. *Enarrationes in Psalmos*, PL0354–0430.
- Augustyn św. 1987. *Wyznania*. Przekł. Zygmunt Kubiak. Warszawa: Pax.
- Bernard z Clairvaux św. 1798. *Liber de passione Christi et doloribus et planctibus matris ejus. W Anecdota sacra, sive, Collectio omnis generis opusculorum veterum sanctorum patrum, virorum illustrium, rerum liturgicarum, historicarum, chronicarum, necrologiorum, et diplomatum, cum adnotationibus E. de Levis*. Augustae Taurinorum: Ex Typographia Fontana.
- Białobocki Jan. 1648. *Hymny i prozy polskie (...)*. Kraków: Franciszek Cezary.
- Biblia Tysiąclecia. 1980. Poznań: Pallottinum.
- Gładysz Bronisław. 1933. *Hymny Brewiarza Rzymskiego i patronału polskiego*. Poznań: Nakład Księgarni św. Wojciecha.
- Grochowski Stanisław. 1859. *Poezye*. T. 2. Kraków: Wydawnictwo Biblioteki Polskiej.
- Jastrzębski Andrzej, Podsiad Antoni. Oprac. 1966. *Z głębokości... Antologia polskiej modlitwy poetyckiej*. 1966. Warszawa: Pax.
- Karyłowski Tadeusz. Tłum. 1978. *Hymny kościelne*. Warszawa: Pax.
- Korolko Mirosław. Oprac. 1977. *Hymny kościelne*. Warszawa: Pax.
- Nowy Testament. Przekład na Wielki Jubileusz Roku 2000*. 2005. Tłum. Remigiusz Popowski. Warszawa: Vocatio.
- Officia de Beata Maria Virgine – Graduale Tessinense*, a.ca. 1526, w zbiorach „Książnicy Cieszyńskiej”, SZDD 128.

⁴⁷ Ratzinger. 1990. Liturgia i muzyka kościelna, 109.

- Ostrzykowski Bonifacy. 1841. *Hymny religijne z Breviarza Rzymskiego na polski język wierszem przełożone z dodaniem oryginalnych poezyj*. Warszawa: Nakładem i Drukiem J. Wróblewskiego.
- Peregryn z Opola. 2001. *Kazania „de tempore” i „de sanctis”*. Przeł. J. Mrukówna. Kraków – Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego.
- Raby Frederic James Edward. 2007. *A history of Christian-Latin poetry from the beginnings to the close of the Middle Ages*. Oxford: Clarendon.
- Starowieyski Marek. Oprac. 2007. *Muza łacińska. Antologia poezji wczesnochrześcijańskiej i średniowiecznej*. Wrocław: Ossolineum.
- Tomasz z Akwinu, św. 1971. *Suma teologiczna*, 2-2, qu. 81-100. T. 19. Przeł. i oprac. Feliks W. Bednarski. Londyn: Veritas.
- Wittlin Józef. 1946. „Stabat Mater”. *The Slavonic and East European Review* 24: 22.

Opracowania

- Cantalamessa Raniero. 2003. *Pieśń Ducha Świętego. Rozważania na temat „Veni Creator”*. Tłum. Marek Przechowski. Warszawa: Wydawnictwo Sióstr Loretanek.
- Drewniak Janusz. 2010. „Problem autorstwa melodii polskiego Te Deum milenijnego. Spojrzenie retrospektywne i aktualne wyniki badań”. *Ruch Biblijny i Liturgiczny* 63(4): 327-350.
- Forstner Dorothea. 1990. *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Tłum. Wanda Zarzevska, Paweł Pachciarek, Ryszard Turzyński. Warszawa: Pax..
- Jougan Alojzy. 1948. *Słownik kościelny łacińsko-polski*. Miejsce Piastowe: Michalineum.
- Mazurkiewicz Roman. 2011. „Pierwsza polska tłumaczka”. *Studia Logopaedica* 4: 328–333.
- Miłosz Czesław. 2007. O przekładach. W *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005. Antologia*. Oprac. Edward Balcerzan, Ewa Rajewska. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Nieznanowski Stefan. 1983. *Średniowieczna liryka religijna*. W *Polska liryka religijna*. Red. Stefan Sawicki, Piotr Nowaczyński. Lublin: TN KUL.
- Ratzinger Józef. 1990. Liturgia i muzyka kościelna. W Józef Ratzinger. *Kościół. Ekumenizm – polityka*. Tłum. Lucjan Balter (Kolekcja Communion 5). Poznań – Warszawa: Pallottinum.
- Rostworowska Maria. 2016. *Szczery artysta. O Karolu Hubercie Rostworowskim*. Kraków: Znak.
- Siatkowski Zbigniew. 1975. „Kiedy poeta przestaje być formalistą?”. *Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja*: 6 (24): 109–129.
- Stępień Paweł. 1998. „Chaos i ład. Lament świętokrzyski w tradycji teologicznej”. *Pamiętnik Literacki* 89/ 1:69-94.
- Tuwiłm Julian. 1950. *Pegaz dęba, czyli panopticum poetyckie*. Warszawa: Czytelnik.

Netografia

<https://www.stabatmater.info/> (20.08.2021).

http://www.documentacatholicaomnia.eu/04z/z_1090-1153__Bernardus_Claraevallensis_Abbas__De_Passione_Christi__LT.doc.html (23.08.2021).

KATARZYNA JANUS, dr hab., profesor uczelni w Instytucie Literaturoznawstwa UJD w Częstochowie, filolog klasyczny, neolatynista. Zajmuje się piśmiennictwem epok dawnych. Studia publikowała m.in. na łamach czasopism: „Collectanea Theologica”, „Verbum Vitae”, „Liturgia Sacra”, „Pamiętnik Literacki”, „Roczniki Humanistyczne”, „Literatura Ludowa”. Autorka monografii *Duch Święty w polskim piśmiennictwie. Średniowiecze i długie trwanie. Studia*, Częstochowa 2017. E-mail: katarzyna-janusx@wp.pl