

KS. KRZYSZTOF FILIPOWICZ

HYMN DAWNIEJ I DZIŚ, CZYLI O MOŻLIWOŚCIACH EKSPRESJI POETYCKIEGO SŁOWA W STAROŻYTNYM KULCIE I CHRZEŚCIJAŃSKIEJ LITURGII

POCZĄTKI HYMNÓW

Źródłem europejskiej tradycji hymnów jako gatunku literackiego była twórczość tzw. hymnodów w starożytnej Grecji¹. Etymologia słowa „hymnos” nie jest jednoznacznie wyjaśniona. Termin ten daleki jest w swoich zastosowaniach od jednoznaczności i wymyka się sztywnym określeniom genologicznym, tak że nawet znawcy przedmiotu przyznają, iż jest to niemal termin rodzajowy i jako taki wymaga czasem dodatkowego uściślenia np.: hymn prozodyjny, hymn peaniczny czy dytyramb. W znaczeniu węższym filolodzy klasycyści zgadzają się na definicję hymnu jako religijnej pieśni śpiewanej przy akompaniamencie kitary przez nieruchomo stojący chór². Przyjmuje się za jeden z możliwych termin „hymen”, oznaczający okrzyk lub pieśń wykonywaną podczas wesela. Dopuszcza się także „hypaino” rozumiane jako tkanie płótna, a w dalszym sensie – utworu, co oznaczałoby sztuczną, tj. wierszowaną mowę. Panuje zgoda co do terminu „hymnein”, znaczącego tyle

¹ Por. J. Sznyder, *Hymn, Zagadnienia Rodzajów Literackich*, 3(1960) z.1, s. 140--142.

² Por. J. Danielewicz, *Morfologia hymnu antycznego. Na materiale greckich zbiorów hymnicznych*, Poznań 1976, s. 3-5. Należy jednocześnie zastrzec, że powyższa sugestia ma raczej zastosowanie do hymnu antycznego a sam gatunek ulegał przemianom przybierając nawet formę hymnu – bluźnierstwa. Por. M. Głowiński, A. Okoń, J. Sławińska, J. Słowiński, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1991, s. 309-310.

co śpiewać, opiewać, sławić, czcić. Hymn u starożytnych Greków oznaczał podniosłą pieśń na cześć bóstw i herosów. Określano nim także pieśni żałobne lub pełne grozy. Niezależnie od etymologii słowa „hymnos” oznaczało ono od najdawniejszych czasów poezję o niezacieśnionym jej kręgu znaczeniowym. W swej genezie i historii hymny związane są silnie z różnymi przejawami aktywności zbiorowej obrzędowo-kultowej. Ważnym odnotowania wydaje się fakt, że poza nielicznymi wyjątkami nie było stałych tekstów rytualnych. Poeta, będąc jednocześnie kompozytorem muzyki i autorem tanecznych układów, tworzył na zamówienie pieśń związaną z obchodzoną aktualnie uroczystością i niejednokrotnie wyraźnie nawiązywał do osób i wydarzeń, czasem wprost, a czasem wyszukaną, kunsztowną aluzją³. Jako najstarsze zachowane formy, będące podstawowym gatunkiem liryki chóralnej, uważa się pisane heksametrem hymny homeryckie z VII-V w. przed Chr.⁴ W zależności od bogów, którym hymny były poświęcane, rozróżniano *pean* – na cześć Apollina – i *dytyramb* – ku czci Dionizosa; poświęcano także hymny Afrodycie, muzom. Nazwa pochodzi od greckiego *paian*, co znaczy uzdrowiciel, jednego z przydomków Apollina. Termin ten oznaczał chóralną pieśń dziękczynną, a w późniejszym, nowożytnym sensie wszelką pieśń pochwalno-dziękczynną, patetyczną i uroczystą. Gr. *dithyrambos* oznacza pieśń kultową, sławiącą Dionizosa, opiewającą jego cierpienia i radości. Początkowo dytyramby były prymitywne i surowe. Z biegiem czasu stały się jednak entuzjastyczne, patetyczne i pełne wzburzenia. Śpiewane były zwłaszcza podczas świąt dionizyjskich przez chór w przebraniu kozłów w połączeniu z ekstatycznym tańcem niejednokrotnie wokół ołtarza. Przypuszcza się, że w ewolucji dytyrambu mają swe pierwotne podłoże formy dramatyczne: tragedia i komedia. W następnych stuleciach forma dytyrambu uległa schematyzacji, w wy-

³ Por. J. Łanowski, M. Starowieyski, *Literatura Grecji starożytnej w zarysie. Od Homera do Justyniana*, Warszawa 1996, s. 33-46. Zob. także: A. Świderkówna, *Bogowie zesłi z Olimpu. Bóstwo i mit w greckiej literaturze świata hellenistycznego*, Warszawa 1999, s. 215-226.

⁴ O strukturze i metryce hymnu antycznego pisze obszernie J. Danielewicz, *Morfologia hymnu antycznego*, dz. cyt.; Tenże, *Miary wierszowe greckiej liryki. Problemy opisu i interpretacji*, Poznań 1994. Na szczególną uwagę z liturgicznego punktu widzenia obok homeryckich zasługują także hymny orfickie. Zob. Tenże, *Morfologia hymnu antycznego...*, dz. cyt., s. 65-82.

niku której pierwiastek muzyczny zdominował poezję, w treści zapanowała wybujała fantazja, a w formie puste frazesy i napuszone obrazy, zaniechano budowy antystroficznej. Przeznaczeniem tak zmodyfikowanych dytyrambów było wykonanie przez jednego wirtuoza⁵.

Niezależnie od rodzaju hymnu i jego tematu wyraźnie zaznacza się wiara w magiczną moc słowa w obydwu jego stałych częściach. Uwzględniając tę funkcję hymnu, dopatrywano się jego pregenezy w rozmaitych formach zaklęć i czarów, którymi przywoływano bóstwa, aby ujawniły swą potęgę. Dopiero później z tej pierwotnej formy miały rozwinąć się liryczne uwielbienia bóstw za manifestację ich mocy. Zdaniem religioznawców hymn powstał z modlitwy. Można spotkać także pogląd, że jego najstarszą formą było zaklęcie, które przeobraziło się w modlitwę. Jako kompromisowe stanowisko podaje się, że źródłem twórczości hymnicznej były praktyki religijne niezależnie od tego czy miałyby to być zaklęcia czy modlitwy towarzyszące składaniu ofiar⁶.

Doszukano się w strukturze hymnów sześciu elementów: Pierwszy z nich, zwany **ekspozycją**, to swoisty metatekst będący zapowiedzią mającego nastąpić tematu. Drugi hymniczny element to **laudacja**, czyli seria epitetów o charakterze pochwalnym, odnoszących się do bóstwa. Cechą laudacji było to, epitety były bardzo kunsztownie dobrane. Oprócz tego laudacja pełniła jeszcze inną funkcję, gdyż dawała możliwość dokładniejszego precyzowania tematu i sprowadzania go do określonego aspektu. Dalej następowała **ilustracja**, będąca częścią narracyjno-opisową hymnu i wykorzystywała zazwyczaj jako materiał literacki i narzędzie aretologii mit. Czwartym elementem była **salutacja**. Najbardziej charakterystyczną cechą tego fragmentu hymnicznego było występowanie formuły *haire* lub *hairete*, czyli witaj – witajcie. Było to uroczyste pozdrowienie, które następnie przechodziło w prośbę o życzliwe przyjęcie hymnu przez bóstwo, któremu w przekonaniu autora może on sprawić przyjemność. Mimo swej krótkości, występowanie salutacji okazało się na tyle istotne dlatego gatunku literackiego, że przyczyniło się do wyodrębnienia hymnu od modlitwy. Kolejnym elementem była

⁵ Por. J. Łanowski, M. Starowieyski, *Literatura Grecji...*, dz. cyt., s. 125-129. W rozumieniu nowożytnym dytyramb to wszelki hymn pochwalny, podniosły i patetyczny.

⁶ Por. H. Podbielski, *Wstępne rozważania na temat najstarszej greckiej poezji hymnicznej*, „Roczniki Humanistyczne” (1964) t. 12 z.3, s. 41-44.

prekacja. Element ten nie zawsze występował we wszystkich hymnach. Prekacja była modlitewną prośbą i jako taka bywała dość schematyczna i nie wykazywała nawet wyraźnych związków z treścią środkowej części hymnów. Ostatni element to **proemia** – końcowy metatekst, będący sformalizowaną zapowiedzią przejścia do następnego utworu⁷.

Najwcześniejszymi znanymi autorami hymnów byli obok Homera, także Hezjod, Pindar, Bakchylides, Simonides z Keos, Safona⁸. Funkcjonujące w literaturze określenie „hymny homeryckie” odnosi się do trzydziestu trzech, a właściwie trzydziestu czterech utworów. Rozmiar waha się od kilkuset heksametrowych opowieści do krótkich inwokacji. Rozbieżności co do treści jak i budowy języka skłaniają znawców przedmiotu do określania tychże hymnów homeryckimi jedynie w znaczeniu konwencjonalnym. W wyjątkowy sposób traktuje się jedynie hymn *Do Apollina Delijskiego* przypisanego Homerowi przez samego Tukidydesa⁹. Określenie „hymny homeryckie” funkcjonowało już w starożytności i posłużył się nim nieznanym nam scholista od Pindara.¹⁰ Zastanawiające, że owe „hymny” były też przez starożytnych nazywane „prooimiami” – proemia, czyli wstępami lub preludiami i taką funkcję pełni chociażby hymn rozpoczynający *Teogonię* Hezjoda¹¹.

HYMN ANTYCZNY – ZASTOSOWANIE KULTYCZNE

Ilustracją kultycznych możliwości antycznego hymnu niech *XXVII. Hymn Do Artemidy*. Z całego zbioru hymnów homeryckich dedykowanych Artemidzie, ten jest najbardziej kunsztowny i – można rzec – stosunkowo późny, gdyż z III wieku przed Chrystusem. Autorstwo przypisywane jest Kallimachowi¹²: *Sławię Artemis o złotym wrzecionie, łowczynię*

⁷ Por. M. Swoboda, J. Danielewicz, *Modlitwa i hymn w poezji rzymskiej*, Poznań 1981, s. 19-20

⁸ Por. T. Sinko, *Zarys historii literatury greckiej. Literatura archaiczna i klasyczna wiek VIII–IV pne włącznie*, t. I, Warszawa 1959, s. 146-158; J. Danielewicz, *Liryka starożytnej Grecji*, Warszawa 1996, s. 18-109; K. Kumaniecki, *Historia kultury starożytnej Grecji i Rzymu*, Warszawa 1965, s. 94-112.

⁹ Por. Z. Kubiak, *Literatura Greków i Rzymian*, Warszawa 1999, s. 57-58.

¹⁰ Por. W. Appel, *Ymnoi omphikoi, czyli hymny homeryckie*, Toruń 2001, s. 312.

¹¹ Por. B. Bravo, E. Wipszycka, *Historia starożytnych Greków*, Warszawa 1988, s. 347-350.

¹² W. Appel, *Ymnoi omphikoi...*, dz. cyt., s. 281-282.

jeleni,/Zgiełk polowań lubiącą, rażącą strzałami, dziewicę,/ Siostrę Apolla, o złotym mieczu, czcigodną,/ Która na wzgórzach lesistych i szczytach smaganych wiatrami/ Ciesząc się polowaniem, napina swój luk szczerozłoty,(5)/ Siejąc strzałami jęłk rodzącymi. Drż z lęku wierchołki Gór strzelistych, a w lesie cienistym echo odbija/ Trwożny ryk drapieżników i ziemia dygoce, a także/Morze w ryby zasobne, a ona waleczne mająca/ Serce, szlaki przemierza, drapieżców tępiąc plemiona.(10)/ Skoro zaś zwierza tropiąca, rażąc strzałami nasyci/ Serce łowów radością, rozluźnia pięknie wygięty/ Łuk, zdążając ku Delfom, bogatej Feba krainie,/ Tam, gdzie Apollon, miły jej sercu brat, ma siedzibę,/Muz i charyt naonczas splatając przepiękny korowód.(15)/ Tutaj, gdy luk swój sprężysty zawiesi, a razem z nim strzały,/ Kroczy, ciało ukrywszy pod szatą wielce powabną,/ Tańcom dając początek. Wnet tamte głosem cudownym/ Smukłonołą Latonę hymnami sławią, że dzieci/ Radą i czynem najlepsze wśród wszystkich bogów zrodziła. (20)/ Cześć wam, dzieci Latony o pięknych włosach i Dzeusa,/ Ja zaś i o was, i innej pamiętać pieśni przyrzekam.

Ten 22-wersowy hymn, powstały w epoce hellenistycznej, zachowuje wszystkie cechy homeryckiego piękna, a zwłaszcza wdzięk i prostotę pieśni nie skażonej manierą czasów Kallimacha, kiedy tworzone utwory obliczone na bardziej wymagającego słuchacza. Przejawiało się to w tworzeniu wielu wyrafinowanych, a z naszego punktu widzenia sztucznych i przesadnych epitetów, mających świadczyć o literackim kunstzie autorów a jednocześnie mogących kokietować czytelników – erudytów. Ekspozycja krótko i schematycznie zapowiada adresatkę hymnu – olimpijskie bóstwo, Artemidę. Na laudację składa się seria wysoce kunsztownych epitetów: „łowczyni jeleni”, „lubiąca zgiełk polowań”, „rażąc strzałami”, „czcigodna”, „ciesząca się polowaniem”. Laudacja poprzez odwołanie się do pokrewieństwa Artemidy z Apollinem przechodzi w ilustrację. Mamy tutaj trzy nakreślone z prawdziwą literacką swobodą obrazy: Artemidę łowczyni, Artemidę udającą się w drogę i Artemidę tańczącą. Każdy wizerunek służy ekspozycji charakteru bogini. Najwięcej miejsca zajmuje najbardziej typowy dla Artemidy opis jej możliwości łowczyni, który jednocześnie przedstawia szersze religijne tło jako boginię potężną o prerogatywach wychodzących znacznie poza myśliwski charakter łuczniczki achajskich lasów: „drż z lęku wierchołki gór”, „ziemia dygoce a także morze w ryby zasobne”. Bogini pozostaje nieustannie w ruchu, gdyż po polowaniu natychmiast zmierza ku Delfom,

wielkiemu ośrodkowi religijnemu starożytnej Grecji, poświęconemu bliźniaczemu bratu Artemidy – Apollinowi i Muzom. Ów dynamiczny charakter bogini każe jej naturalnie, niemal bez wytechnienia przemienić się z groźnej łowczyni w przewodniczkę tanecznego korowodu: „splatając przepiękny korowód”, „tańcom dając początek”. Dzikie leśne ostępy, pełne groźnych drapieżników, zamieniają się w orszak Muz i Charyt a moment owej przemiany wyznacza droga do Delf. Chociaż Artemida była jedynie gościem w świątyni Apollina, to jednak na tyle ważnym i częstym, by Grecy, jak zauważa W. Appel, obdarzyli ją kultowym epitetem *Pythie*. W ten sposób imię bliźniaczej siostry boga sztuki i wróżb wzywane było podczas religijnych przysięg i w jej imieniu wyzwalano niewolników¹³. W 21. wersie występuje salutacja, w liczbie mnogiej, gdyż odnosi się nie tylko do Artemidy ale także do jej brata. Przy tej okazji wspomniani są rodzice bliźniaczej pary: Latona i Dzeus. Hymn nie posiada prekacji, co – jak wcześniej zostało nadmienione – było zjawiskiem spotykanym a dla czasów hellenistycznym wręcz typowym. Znajdujemy natomiast charakterystyczne zakończenie, które, w myśl założeń proemii, było zapowiedzią kolejnego utworu. Hymn XXVII mógł być wykorzystywany podczas uroczystości organizowanych w Delfach. Znajdujemy w nim odniesienia do mitów i typową delficką scenerię, którą można by określić za Tadeuszem Zielińskim „trójjedyną choreią”¹⁴. Chodzi tutaj o połączenie muzyki, śpiewu i tańca, przy czym śpiewane były utwory liryczne, do których zaliczany był hymn i który jako taki nadawał się do kultycznych uroczystości.¹⁵

W pewnym sensie jeden z hymnów homeryckich należy wyróżnić. Jest to *II. Hymn do Demeter*. Znaney przedmiotu uważają, że należy on do najciekawszych, choć ze względu na swą długość – 495 wersów – nie zostanie on tutaj przytoczony w całej rozciągłości. Niniejszym posługuję się, jak i w poprzednich przykładach, tłumaczeniem Włodzimierza Appela¹⁶. Trudno określić datę powstania utworu. Bierze się najczęściej pod uwagę przedział pomiędzy VIII i VI wiekiem przed Chrystusem. N. L. Richardson, uchodzący za najlepszego znawcę tematu,

¹³ Zob. Tamże, s. 280-282.

¹⁴ Zob. T. Zieliński, *Religia starożytnej Grecji*, Warszawa – Kraków 1921, s. 54

¹⁵ O związkach pomiędzy grecką liryką a meliką zob. szerzej: J. Danielewicz, *Liryka starożytnej Grecji*, dz. cyt., s. 24-34.

¹⁶ Tamże, s. 38-73.

skłonny jest datować *Hymn do Demeter* na VII w. przed Chrystusem. Żaden z hymnów nie odnosi się tak wprost do sfery religijno – kultycznej jak ów właśnie i oprócz walorów literackich stanowi istotne źródło poznania misteriiów ku czci Demeter w Eleuzis. Wyjaśnia on bowiem powody ustanowienia tego kultu i być może w jakim sensie stanowił część jego obrzędów, a na pewno poddawany był hermeneutycznej interpretacji wtajemniczanych w misteria. Kultury misteryjne były opieczętowne tajemnicą. Ponadto niedotrzymanie jej niewiele wyjaśniało sens sprawowanych obrzędów, gdyż opowiadanie o nich miało jedynie sens przy jednoczesnym uczestniczeniu. Tematem ilustracji jest historia porwania przez Hadesa córki bogini Demeter – Persefony. Następnie hymn opowiada o poszukiwaniach zaginionej bogini przez matkę i ustanowienie przez nią samą misteriiów eleuzyjskich. Dalej mamy relację o częściowym odzyskaniu Persefony przez Demeter na warunkach po części określonych przez Dzeusa a po części określonych przez fatum, jakiego dopuściła się Persefona poprzez zjedzenie podstępnie podanego jej przez Hadesa owocu granatu. Centralna część hymnu dotyczy pobytu Demeter jako piastunki w Eleusis. W tej części utworu możemy dostrzec charakterystyczne dla nastroju całego hymnu elementy literackiego wdzięku i zbożnej powagi. Mamy te z tutaj to, co było chyba najbardziej pociągające w kultach misteryjnych, a mianowicie związek religijnych przeżyć z osobistym życiem wtajemniczanych. Oficjalny kult grecki, trzeba to przyznać, był dość formalny. Los śmiertelników wydawał się być igraszką dla obojętnych w sumie olimpijskich bogów wobec ludzkiej doli albo był naznaczony jakąś ignorancją w najważniejszych życiowych sprawach. Przyznaje to zresztą sama bogini rozsierdzona nieopatrny, choć zrozumiałym z czysto ludzkiego punktu widzenia zachowaniem Metanejry, która nie mogła zrozumieć tajemnych praktyk Demeter, mających na celu przeznaczenie niemowlęcego Keleosa do życia właściwego nieśmiertelnym: *Ach, nieświadomi wy, ludzie, rozemnać nie umiejący/ Ani gdy dobre, ani gdy złe przeznaczenie nadchodzi;/ Również i ty swym nieuleczalnym szaleństwem zblądziłaś.* (256-258)

Misteria angażowały całą osobowość i dawały to, co było największą słabością oficjalnych kultów starożytnych – nadzieję na lepszy los pośmiertny: *Jak wypełniać ofiary i pięknie odprawiać misteria/ Święte, których nie wolno naruszyć ani ich badać,/ Ani rozgłaszać, gdyż bojaźń przed bóstwem usta zamyka./ Szczęsnym jest z ludzi żyjących na ziemi ten, co je*

widział;/ Kto zaś nieświadom obrzędów i w nich udziału nie bierze, /Tego po śmierci odmienny los czeka w zatęchłych podziemiach. (476-483)

Hymn, podobnie jak same misteria, oddaje całą paletę ludzkich uczuć. Mamy w nim bezbrzeżny smutek i rozpacz, ale i żywiołową radość, niepokój, lęk, grozę, ale także zyczliwość, serdeczność i kliwą miłość. Najprawdopodobniej poeta, uczestnik misteriów i wtajemniczony w nie, znał to wszystko z autopsji. Musiał jednak tak przekazać ten znany całej Grecji mit, aby nie naruszyć świętego sekretu misteriów, które, choć najlepiej udokumentowane, pozostały tajemnicą¹⁷.

LOS Y HYMNÓW CHRZEŚCIJAŃSKICH

Hymny homeryckie dały potężny impuls, który utrwalił ten gatunek literacki w lirycznej twórczości Europy. Jednak bardzo szybko literackie ambicje późniejszych twórców doprowadziły do rozluźnienia ich związków z kultem. Wpływ twórczości późniejszych autorów zaznaczył się wyraźnie u Rzymian: Katullusa i Horacego do tego stopnia, że ciągłość kultury grecko – rzymskiej nie pozwala rozpatrywać tego gatunku poezji łacińskiej w oderwaniu od jej helleńskich źródeł¹⁸. Grecki „hymnos” wszedł do słownictwa Rzymian w formie nieznacznie zmienionej: „hymnaeus” i „hymnus”¹⁹. W dużej mierze słowo to w łacińskiej terminologii upowszechniła starożytna literatura chrześcijańska. W perspektywie historii, u początku hymnicznej twórczości pisarzy kościelnych, zwraca się uwagę na wpływ ksiąg natchnionych, zwłaszcza psalmów, będących podstawą modlitwy liturgicznej i prywatnej²⁰. Przy

¹⁷ Na temat domniemanego przebiegu misteriów zob. szerzej: M. Eliade, *Historia wierzeń i idei religijnych. Tom I. Od epoki kamiennej do misteriów eleuzyńskich*, Warszawa 1997, s. 189-196; W. Burkert, *Starożytne kulty misteryjne*, Bydgoszcz 2001, s. 35-53.

¹⁸ Horacjańska *Carmen saeculare*, napisana na zamówienie cesarza Augusta na uroczystości jubileuszowe założenia Rzymu, obchodzone w 17 r. przed Chr., uważana jest za szczyt twórczości hymnicznej Rzymian. Kilka hymnów występuje także w tragediach Seneki. Zob. M. Swoboda, J. Danielewicz, *Modlitwa i hymn...*, dz. cyt., s. 24-76.

¹⁹ *Hymnaeus* oznaczał pieśń weselną choćby u Plauta w *Casina*, w *Metamorfozach* Owidiusza i *Metamorfozach* Apulejusza. Dalsze znaczenie to: okrzyk weselny, zaślubiny, związek małżeński czy gody (Lukrecjusz, Wergiliusz, Katullus). Jako *hymnus* użyte jest przez Apulejusza w *Florida* w znaczeniu pieśni uwielbienia. Zob. *Słownik Łacińsko-Polski* (red. M. Plezia), t. II D – H, Warszawa 1998, s. 742.

²⁰ Psalmi jako gatunek literacki mają znaczenie o wiele szersze niż hymny. Mimo to można wśród nich wyróżnić wiele takich, które będą spełniać taką rolę jak hymny

zachowaniu świadomości znaczenia odrębności i rangi ksiąg świętych, bardzo szybko sięgnięto po poetycką formę hymnu, by wyrazić to, co jest specyficznie chrześcijańskie²¹. Aluzję do tego zdaje się czynić św. Paweł: „(...) z wszelką mądrością nauczajcie i napominajcie samych siebie przez psalmy, hymny, pieśni pełne ducha, pod wpływem łaski śpiewając Bogu w waszych sercach” (Kol 3, 16; por. Ef 5, 18 – 20). Hymn jako gatunek literacki występuje w pismach Pawłowych. Uważa się, że niektóre z nich mogły pochodzić właśnie z pierwotnej liturgii chrześcijańskiej. Świadectwem tego są chociażby hymny: o uniżeniu i wywyższeniu Chrystusa (Flp 2, 6 – 11), o wdzięczności (Rz 8, 31 – 39); o miłości (1Kor 13, 1 – 13), o mądrości Bożej (Rz 11, 33 – 36), prologi (Ef 1, 3 – 14; Kol 1, 15 – 20) czy starochrześcijański hymn o inronizacji Chrystusa (1 Tm 3, 16). Innymi pozostałościami starożytnych hymnów są liczne inwokacje, błogosławieństwa, dziękczynienia i doksologie obecne w listach Pawłowych i Apokalipsie²². Tworzone i wprowadzane podczas liturgii hymny noszą znamiona improwizacji charyzmatycznych bez specjalnych ambicji artystycznych.

Pierwsze arcydzieła – *Ody Salomona* – powstają w II w. w uważanej za ojczyznę chrześcijańskiego śpiewu i poezji Syrii²³, a następne wieki przynoszą ich bujny rozkwit za sprawą św. Efrema²⁴, pod którego wpływem będą pozostawać poeci późniejsi: Cyryllonas, Balaj i Jakub z Sarug. Szczególne miejsce zajmuje działalność Romanosa zwanego Melodosem, któremu przypisywane jest autorstwo wyjątkowego

w obrzędowości Greków i Rzymian i przez biblistów nazywane są wprost hymnami właściwymi. Niejednokrotnie też grecki termin *psalmos* traktowany był synonimicznie z *hymnos* czy – jak to jest u Symmacha – z *ode*. Por. S. Łach, *Hymny i dziękczynienia w Psalterzu*, RBL 30(1977) nr 4, s. 163-172.

²¹ Poetycka forma nie oznaczała od razu jakiejś określonej budowy stroficznej czy metrycznej. Chodzi raczej o hymn rozumiany jako pieśń chwały. Por. A. Filaber, *Powstanie i rozwój twórczości hymnicznej w kościele od I do VI wieku*, LS 7(2001) nr 1, s. 60.

²² Por. A. Suski, *Najstarsze świadectwa o hymnach chrześcijańskich*, STV 14(1976) nr 1, s. 29-41; J. Frankowski, *Pierwotne hymny chrześcijańskie cytowane w NT*, STV 20(1982) nr 2, s. 83-96; H. Langkammer, *Hymny chrystologiczne Nowego Testamentu. Najstarszy obraz Chrystusa*, Katowice 1976.

²³ Por. W. Witkowski, *Geneza chrześcijańskiej kultury syryjskiej*, STV 16(1978) nr 1, s. 125-153; W. Myszor, *Poezja teologów*, w: *Muza chrześcijańska. Poezja ormiańska, syryjska i etiopska* (red. M. Starowieyski), t. I, Kraków 1985, s. 163-172.

²⁴ Zob. W. Myszor, *Wstęp*, w: Św. Efrema – Cyryllonas – Balaj, *Wybrane pieśni i poematy syryjskie* (tłum. W. Kania), PSP t. XI, Warszawa 1973, s. 6-26; W. Kania, *Echo lutni syryjskich Ojców – święty Efrema*, AK 71(1979) t.92, s. 125-153.

w hymnicznej poezji Wschodu *Akathistosu*²⁵. Rozwój hymnów powstających w nurcie dynamicznie rozwijającej się liryki religijnej chrześcijaństwa greckiego epoki patrystycznej jest zjawiskiem bardzo skomplikowanym. Jej wpływ nie ograniczał się tylko do liturgii. Spełniała także rolę propagandową jak i dydaktyczną. Należy zaznaczyć jednak, że twórczość ta bardzo mocno wpłynęła na rozwój liturgii bizantyjskiej w ogóle, a dalej silnie oddziaływała na inne liturgie chrześcijańskie²⁶.

Inaczej rozwijała się poezja chrześcijańska na Zachodzie. Najstarsze łacińskie hymny są nieznane. Pierwsze utwory są mierne pod względem formalnym jak i treściowym. Wyczuwalny jest w nich kompleks niższości wobec poematów pogańskich. Bardzo mocno zaznacza się akcent apologetyczny²⁷. Pierwszą i raczej nieudaną próbą wprowadzenia hymnu była działalność św. Hilarego z Poitiers²⁸. Wielka twórczość hymniczna przypada dopiero na przełom IV i V w. i związana jest z imionami poetów: św. Ambrożego, Prudencjusza²⁹ i św. Paulina z Noli³⁰.

²⁵ Hymn *Akathistos* jest zjawiskiem niezwykłym w całej poezji chrześcijaństwa greckiego co do niezwykle kunsztownej budowy, teologicznej głębi i literackiego piękna. Te zalety i częsta gra słów poematu sprawiają spore trudności w przekładzie. Mimo to, od kiedy dokonano tłumaczenia na łacinę w Wenecji ok. 800 r., można mówić o jego przemożnym wpływie na łacińską poezję maryjną średniowiecza. Autorstwo Romanosa nie jest jednoznaczne. Zob. A. B o b e r, *Antologia patrystyczna*, Kraków 1966, s. 511-530; B. A l t a n e r, A. S t u i b e r, *Patrologia* (tłum. P. Pachciarek), Warszawa 1990, s. 680-683.

²⁶ Rozwój hymnicznej tylko poezji greckiego chrześcijaństwa jest zagadnieniem bardzo szerokim. Nie sposób przybliżyć tutaj chociażby tak bardzo zasłużonych autorów jak Klemens Aleksandryjski czy przede wszystkim wielkiego poetę chrześcijańskiego Wschodu – św. Grzegorza z Nazjanzu. O tej twórczości i licznie cytowanej bibliografii zob. *Muza chrześcijańska. Poezja grecka od II do XV wieku* (red. M. Starowieyski), t. III, Kraków 1995, s. 5-26; O. Jurewicz, *Historia literatury bizantyjskiej*, Wrocław 1984, s. 83-92, 121-126, 157-163.

²⁷ Por. M. Starowieyski, *Wstęp*, w: *Muza chrześcijańska. Poezja starożytna i średniowieczna* (red. M. Starowieyski), t. II, Kraków 1992, s. 7-9.

²⁸ W twórczości hymnicznej św. Hilarego wyraźny jest wpływ tradycji greckich, także antycznych. Trudności z ich zastosowaniem przypisuje się głównie ich skomplikowanej strukturze poetycko – teologicznej. Zob. M. Cytowska, H. Szelest, *Literatura rzymska okresu cesarstwa. Autorzy chrześcijańscy*, Warszawa 1994, s. 238-240

²⁹ Por. M. B r o ż e k, *Wstęp*, w: Aureliusz Prudencjusz Klemens, *Poezje* (tłum. i oprac. M. Brożek), PSP t. XLIII, Warszawa 1987, s. 7 – 36; M. Cytowska, H. Szelest, *Literatura rzymska...*, dz. cyt., s. 195-226

³⁰ Mimo że św. Paulin z Noli nie wywarł tak dużego wpływu na twórczość hymniczną jak św. Ambroży, to jego wpływ na poezję chrześcijańską jako taką można porównywać jedynie ze znaczeniem Prudencjusza. Por. M. Cytowska, H. Szelest, *Literatura rzymska...*, dz. cyt., s. 230-237

Znaczenia wpływu św. Ambrożego nie można wręcz przecenić, gdyż według pozostawionych przez niego wzorów rozwijała się hymnologia zachodnia. Nazwane od jego imienia metrum ambrożyjskie – dymetr jambiczny – było kontynuowane przez wielu poetów, którzy swe utwory przypisywali biskupowi Mediolanu. W świetle dzisiejszych badań św. Ambrożemu przypisuje się od 12 do 19 hymnów. Zostały one napisane w dymetrze jambicznym akatalektycznym ujętym w strofy czterowierszowe. Każdy z hymnów liczy 8 strof. Styl Ambrożego nawiązuje do stosowanego przez Horacego dymetru jambicznego w *Epodach*. Ambroży pierwszy nadał hymnom postać ośmiu strofek czterowierszowych. Czasem jamb zostaje zastąpiony przez spondej lub anapest. Budowa hymnów ambrożyjskich spełnia wymogi metryki starożytnej. Poeta rzadko stosuje ówczesne rymy. Ze względu na niewykształconego odbiorcę poeta zwraca się w języku niewyszukanym. Prostota i jasność zapewne przyczyniły się do ich upowszechnienia w liturgii. Filolodzy podkreślają, że liryzm i rzewność hymnów zbliżają ich twórcę do Wergiliusza, a elegancją podobne są do utworów Horacego³¹. Kolejny wzorzec – tetrametr trocheiczny – jest zasługą późniejszego reformatora hymniki chrześcijańskiej – Wenancjusza Fortunata³².

Należy też wspomnieć o innym sposobie rozumienia poezji opartym nie na iloczasiu, ale na rytmie i rymie. Pierwsze próby wyszły spod pióra Kommodiana³³. Za jego kontynuatora można uznać św. Augustyna, który nadaje hymnom miano chwały Bożej i zaznacza, że muszą być one śpiewane.³⁴ Nie czyni natomiast aluzji do formy poetyckiej. Podobnie wypo-

³¹ Tamże, s. 240 – 241. Trzeba jednak odnotować, że św. Ambroży nie podaje ostrej definicji hymnu, a jedynie zadowolona się powiedzeniem, że „hymnus specialiter Deo dicitur” w: *De officiis* 1, 45, 220; PL 16, 89.

³² W Wenancjuszu Fortunacie upatrują niektórzy ostatniego liryka chrześcijańskiego, który treści wiary zawarł w klasycznie czystych formach. Zob. A. Bober, dz. cyt., s. 580-588; M. Cytowska, *Ostatni poeta starożytny Wenancjusz Fortunatus*, „Meadander” 28(1973), s. 307-320.

³³ Zob. P. Gruszką, *Kommodian i jego czasy*, w: *Kommodian, Poezje. Przekład, wstęp, opracowanie*, PSP t. LIII, Warszawa 1990, s. 10-19.

³⁴ „Hymnus (...) tria ista habet et canticum, et laudem, et Dei. Laus ergo Dei in cantico hymnus dicitur” – *Enarratio in Ps 148*, PL 37, 1948. Zdaniem św. Augustyna w pochwalnym śpiewie okazuje się miłosną przychylnością. Brak muzyki, melodii, zaangażowania emocjonalnego w utworze, przekreśla – zdaniem biskupa Hippony – istotę tego, co sprawia, że hymn jest hymnem. *Enarratio in Ps 72*, PL 36, 914. Por. B. Gładysz, *Św. Augustyn u kolebki hymnografii łacińskiej*, „Przegląd Teologiczny” 11(1930) z. 4, s. 371-398. Takie rozumienie hymnu nie jest obce i współczesnym. Zob. A. Regi-

wie się św. Izydor z Sewilli³⁵. Opinie te ugruntowały przekonanie, w myśl którego zaczęto nazywać hymnem każdy śpiew chwały, powstały z inicjatywy autora, nawet bardzo zróżnicowany pod względem budowy formalnej. Chrześcijaństwo na Zachodzie, jeśli chodzi o poezję hymniczną, przyjęło system metryczny. Próby Kommodiana i św. Augustyna, którzy próbowali wprowadzić język ludowy nie powiodły się. Tym samym hymn ugruntował swą pozycję jako gatunku lirycznego par excellence³⁶.

Dalszy, dynamiczny rozwój hymnów związany jest z rozwojem życia monastycznego opartego o regułę św. Benedykta. Nie przeszkodziły temu nawet synody w Laodycei i Braga z 563 r., które zabraniały na ich użycie w liturgii, ponieważ nie pochodziły one z ksiąg natchnionych³⁷.

Stała obecność hymnów w oficjum brewiarzowym przypadła na czasy odrodzenia karolińskiego. Zaznaczył się przede wszystkim wpływ m.in. św. Bedy Czcigodnego, Pawła Diakona, Paulina z Akwilei, Rabanusa Maura. Wieki X – XIII pozwalają mówić wręcz o ich tryumfie, kiedy to były tworzone w wielkiej ilości w klasztorach Niemiec, Francji i północnej Italii. W tym czasie zostały one wprowadzone na stałe do oficjum rzymskiego³⁸.

Rozwój średniowiecznej hymnologii zostaje zatrzymany przez odrodzenie. Następuje powrót do form klasycznych. Leon X zleca nawet ułożenie nowego hymnarza Zachariaszowi Ferreriemu³⁹. Gruntowna re-

nek, *Hymnodia – teologia dźwięku*, RBL 55(2002)1, s. 31-40. Obszerniej na ten temat: J. Waloszek, *Teologia muzyki. Współczesna myśl teologiczna o muzyce*, Opole 1997.

³⁵ „Hymnus est canticum laudantium, quo de Graeco in Latinum laus interpretatur, pro eo quod sit carmen laetitiae et laudis. Proprie autem hymni sunt continentes laudem Dei. Si ergo sit laus et non sit Dei non est hymnus: si sit et laus et Dei laus, et non cantetur, non est hymnus. Si ergo et in laudem Dei dicitur et cantatur, tunc est hymnus” – Izydor z Sewilli, *Etymologiae*, VI, 19, 17.

³⁶ Zob. M. Starowiejski, *Hymn liturgiczny na tle rozwoju poezji starochrześcijańskiej*, w: A. Szastyńska – Siemion (red.), *Liryka starożytna* Wrocław 1990, s. 145-161. Na temat metrum hymnów brewiarzowych zob. L. Kotyński, *Metryka hymnów brewiarzowych*, RBL 11(1958), s. 292-317.

³⁷ Por. J. Janicki, *Sens i rola hymnów* AK 75(1983) z. 446, s. 37.

³⁸ Na szczególną uwagę zasługuje twórczość świętych Piotra Damianiego i Tomasa z Akwinu. Por. Tamże, s. 38. Za podstawowe źródło hymnów uważa się kolekcję 57 tomów zawierających ok. 30.000 utworów, sporządzoną przez G. M. Dreves’a i C. Blume’a, *Analecta Hymnica Medii Aevii*, Leipzig 1886-1922.

³⁹ Hymnarza Ferreriego nikt, jak podaje bp A. J. Nowowiejski, nie używał. Nowe hymny wprowadzały nawet pogańskie bóstwa, nie były wolne od błędów historycznych, a to, co specyficznie chrześcijańskie, wyrażały w języku antycznej mitologii: np. Trójca Święta zostaje przez niego nazwana „triforme numen Olimpi”. A. J. Nowowiejski, *Wykład Liturgii Kościoła Katolickiego*, t. IV cz. 2, Płock 1916, s. 661-662.

forma dokonana została za Urbana VIII. Powołana przez niego komisja filologów i humanistów zakończyła prace wydaniem w 1629 r. zbioru hymnów. W świetle dzisiejszej krytyki reformę tę uważa się za mało udaną. O ile jeszcze brewiarz Piusa V z 1568 r. zachował hymny w wersji tradycyjnej, to bulla Urbana VIII *Divinam psalmodiam* z 1631 r. wprowadza jako obowiązujące nowe poprawki dokonane ze stratą dla ducha poezji religijnej, co oddaje aforyzm *accessit latinitas, recessit pietas*. Nowego hymnarza nie przyjęły bazyliki laterańska i watykańska, a także zakony: benedyktyni, karmelici, kartuzi, cystersi, premonstratensi i dominikanie⁴⁰.

Kolejna, gruntowna reforma została dokonana przez Sobór Watykański II. Za redakcję hymnów odpowiedzialna była siódma komisja (coetus) z dziewięciu, które zostały powołane do prac nad brewiarzem. Jej przewodniczącym był A. Lentini wspólnie z I. Tassim. Uwzględniając postulat KL 93, dotyczący poprawności formy i treści hymnów, pierwszy projekt był gotowy już w 1965 r.⁴¹ Wszystkie dotychczasowe hymny zestawiono z hymnami tradycji ambrożyjskiej oraz tradycji Bazyliki Watykańskiej, aby zachować to, co wartościowe z przekazu po uwzględnieniu różnych tradycji tekstowych. Postulat ten dotyczył zwłaszcza hymnów antycznych. Przy wprowadzaniu hymnów nowych należało kierować się kanonem piękna. Najbardziej widoczną i nie bez pewnych kontrowersji zmianą, jakiej dokonał Coetus VII, było przesunięcie hymnu Jutrzn i Nieszporów na początek godziny kanonicznej po wersecie wprowadzającym. W Jutrzn i Nieszporach brewiarza przedsoborowego hymn znajdował się po psalmodii i czytaniu – „kapitulum”, tworząc z *Benedictus* i *Magnificat* moment kulminacyjny tych dwu głównych godzin dnia. Dopatrywano się w tym tzw. jego funkcji „pogłębienia”, aby w ten sposób bardziej oddziaływać na modlącego się, a co nie byłoby możliwe, gdyby hymn znajdował się na początku godziny. Argumentowano także, że skoro *officium divinum* stanowi dynamiczny dia-

⁴⁰ Owa reforma dotyczyła poprawy blisko 1000 „błędów”. Dotyczyły one głównie rytmiki. A. J. Nowowiejski zauważa, że większość poprawek nie była uzasadniona. Kierownik zarzuca brak wiadomości o poezji akcentowanej i akcencie tonicznym. Tamże, 662-666; J. Janicki, *Sens i rola hymnów*, art. cyt., s. 38.

⁴¹ O pracach nad hymnami zob. A. Bugnini, *La riforma liturgica (1984 – 1975)*, Roma 1983, s. 536-539; J. Stefański, *Reforma Liturgii Godzin według Vaticanum II. Prace redakcyjne*, AK 75(1983) z.446, 19-21.

log z Bogiem, zatem pierwszy powinien „mówić” Bóg, a człowiek może odpowiadać spełniającym doskonale owe zadanie hymnem. Zatem uzasadniony byłby porządek: psalmodia i czytanie jako słowo skierowane przez Boga do człowieka i hymn będący odpowiedzią na Boże wezwanie. Równie dobrze jednak argumentowano, że na przyjęcie słowa Bożego należy być przygotowanym i usytuowanie hymnu przed psalmodią tę rolę właśnie spełnia. Hymn zatem spełnia doskonale i jedną i drugą rolę. Funkcję „otwarcia” hymn spełniał zwłaszcza w *matutinum*, czyli dzisiejszej godzinie czytań. A. Lentini postulował, aby stanowił on paralelę do hymnów nieszpornych poprzez zawarte w nim treści związane z ideą odkupienia, historii zbawienia i cnót chrześcijańskich. W tzw. godzinach „mniejszych”, mimo że hymn był umieszczony po wersecie *Deus in adiutorium*, jego funkcja wprowadzająca była raczej niewyraźna i drugoplanowa. Traktowano także hymn jako swoistego rodzaju konkluzję np. *Te Deum* po godzinie porannej *matutinum*⁴². Soborowa reforma, aby nadać swoisty charakter radosnej modlitwy, zwłaszcza gdy biorą w niej udział wierni, zdecydowała się właśnie na takie przesunięcie⁴³. Dodatkowo doceniono rolę hymnu jako elementu scalającego modlących się wspólnie. Zachowanie wówczas postawy stojącej wskazuje nie tylko na szacunek względem Boga, ale jest również wyrazem paschalnej radości i zwycięstwa postawy modlącego się Kościoła⁴⁴. Ostatecznie w zreformowanej *Liturgia Horarum* znalazło się 291 hymnów. Przedsoborowy brewiarz zawierał ich 164. Wykorzystano 101 hymnów z przedsoborowego oficjum. Dodano 109 nowych, przy czym, skorzystano zarówno z dorobku Kościoła starożytnego, średniowiecznego, jak też z twórczości zupełnie nowej. Poszczególnym Konferencjom Episkopatów zarezerwowano możliwość tworzenia i włączania hymnów wziętych z tradycji lokalnych. Przyjęto zasadę anonimowości hymnów nowo ułożonych⁴⁵. Projekt hymnów do przyszłego brewiarza dzięki staraniom A. Lentiniego był gotowy w 1967⁴⁶r.

⁴² Por. J. Janicki, *Sens i rola hymnów*, art. cyt., 39-41.

⁴³ Por. WOLG, 42 i 173-178.

⁴⁴ Por. J. Janicki, *Sens i rola hymnów*, art. cyt., s. 40-41.

⁴⁵ Por. J. Stefański, *Reforma Liturgii Godzin*, art. cyt., s. 18-20; S. Cichy, *Treści teologiczne hymnów w odnowionej Liturgii Godzin*, „Anamnesis” 21, s. 105.

⁴⁶ Pełen zestaw serii hymnów LH z podaniem ich autora i miejsca występowania w LH zob. w *Hymni instaurandi Breviarii Romani. Consilium ad exsequendam constitu-*

Polskojęzyczna *Liturgia Godzin* zawiera 421 hymnów. W większości zostały one przetłumaczone przez Placyda Galińskiego OSB. Mimo dość bogatej tradycji translatorskiej tego typu poezji, większość utworów została przełożona na nowo⁴⁷. P. Galiński jest także autorem niektórych oryginalnych hymnów, utworzonych najpierw na potrzeby *Monastycznej Liturgii Godzin*⁴⁸, a następnie wykorzystanych w polskim przekładzie rzymskiej *Liturgia Horarum*. Tłumaczenie hymnów okazało się zadaniem trudnym, ponieważ w wyniku reformy większość z nich została zmieniona i niewiele można było znaleźć w istniejących zasobach przekładów. Trudności te przewidywała Instrukcja o tłumaczeniu tekstów, stwierdzając w nr. 37, że wymagania stawiane hymnom, nie pozwalają na dokładne ich tłumaczenie i z tego powodu powinny być opracowane na nowo z uwzględnieniem wymagań muzycznych i chórowych poezji ludowej, właściwej każdemu językowi. Stolica Apostolska nie domagała się przełożenia na języki krajowe wszystkich hymnów zawartych w *Liturgia Horarum*. Wystarczyło przełożyć około 60 hymnów i wolno było czerpać ze skarbcza literatury narodowej⁴⁹.

tionem de Sacra Liturgia, Città del Vaticano 1968. Por. A. Lentini, *Hymnorum series in „Liturgia Horarum”*, *Notitiae*, 9(1973), s.179-192.

⁴⁷ Zanim jeszcze zostały dokonane pierwsze tłumaczenia hymnów brewiarzowych, niezwykłą poczytnością cieszyło się dzieło Michała z Wrocławia, *Expositio hymnorumque interpretatio ex doctoribus in Gymnasio Cracoviensi pro iuniorum eruditione ac forum in sacris litteris institutione conflata, Cracoviae* 1516. Do jednych z najstarszych tłumaczeń między innymi hymnów brewiarzowych należą prace ks. Stanisława Grochowskiego, *Hymny, prozy i cantica kościelne*, Kraków 1599, a także przekład ks. Jana Białobockiego, *Hymny i prozy w zwyczajnym używaniu i nabożeństwie Kościoła Świętego Katolickiego z Brewiarza Rzymskiego w jedną książkę zebrane*, Kraków 1648. Należy także wymienić: Ks. Wacław Hr. Sierakowski, *Hymny Kościelne*, Kraków 1799; Ks. A. Kitkiewicz, *Hymny Ojców świętych i wielkich w Kościele mężów z brewiarza i mszału*, Kraków 1856; I. Hołowiński, *Hymny kościelne z brewiarzy, mszału i ksiąg liturgicznych wyjęte i wedle porządku pacierzy kapłańskich na sześć części podzielone*, Kraków 1856. Z tłumaczeń dwudziestowiecznych: Ks. Franciszek A. Symon, *Hymny Kościelne*, Warszawa 1901; Ks. Witali Grzeliński, *Wybór hymnów kościelnych*, Warszawa 1913; Ks. Tadeusz Karyłowski, *Hymny kościelne w nowym przekładzie*, Kraków 1932; Ks. Bernard Gładysz, *Hymny Brewiarza Rzymskiego oraz Patronału Polskiego. Przekład i objaśnienia*, Poznań 1933; Ks. Jan Piwowarczyk, *Hymny Brewiarza Rzymskiego proprium Poloniae*, Poznań 1958; Leopold Staff, *Hymny Brewiarza i sekwencji Mszału*, Warszawa 1962. Używany obecnie w *Liturgii Godzin* przekład P. Galińskiego nie obejmuje: *Veni Creator, Ave stella maris, Stabat Mater, Dies irae*.

⁴⁸ *Monastyczna Liturgia Godzin*, I – IV, Watykan 1981 – 1985.

⁴⁹ WOLG 177 – 178; Por. F. Małaczynski, *Wydawanie ksiąg liturgicznych w języku polskim*, RBL 38(1985) nr 4-5, s. 328.

MOŻLIWOŚCI EKSPRESYJNE HYMNU W LITURGII

Ideąlem wydaje się połączenie możliwości kulturowych z hymnu z jego wyrafinowaną formą poetycką. Przykładem najlepiej ilustrującym taki zamiar jest hymn chrześcijańskiego pisarza z pierwszej połowy V w. – Coeliusza Seduliusza. *A solis ortus cardine* jest hymnem Jutrzeni Bożego Narodzenia⁵⁰. Hymn ten jest jednak częścią znacznie większego utworu, a mianowicie wchodzi w skład czterowersowych strof abecedarium zatytułowanego *Carmen de vita Christii*. Inna część tego utworu, zaczynająca się od strofy *Hostis Herodes impie*, jest hymnem Nieszporów Uroczystości Objawienia Pańskiego⁵¹. Bożonarodzeniowy hymn Seduliusza przechodził swoje liturgiczne koleje. Tekst najstarszy został poddany humanistycznej przeróbce papieża Urbana VIII i takowy był obowiązujący w officium brewiarzowym do ostatniej reformy. Główną tematyką hymnu jest Wcielenie i narodziny Syna Bożego. Autor z taką samą umiejętnością posługuje się zarówno i prostotą, i pewnego rodzaju tkliwością. Wymogom kulturowej powagi i czystości dogmatu zadość czynią takie poetyckie zwroty: „nietknięte łono świętej Panny”, „do-czesna postać sługi”, „by w ludzkim ciele zbawić ludzi”. Mamy także charakterystyczną dla zachodniego chrześcijaństwa tkliwość w opisanii Tego, „co rzesze żywi ptaków, Drobiną mleka był karmiony”. Hymn jest jednocześnie i podniosły, i prosty, i radosny.

Nadmienić należy, że hymn ten był wielokrotnie tłumaczony przez różnych autorów. Jednocześnie przyznać trzeba, że dzięki prostocie Seduliuszowego hymnu, tłumaczom udało się zachować naturalne piękno znamienne dla oryginału. Łatwo można zauważyć, że T. Karyłowski przetłumaczył hymn dziewięciogłoskowcem. Pozostali tłumacze uszanowali oryginalny charakter ośmioletniogłoskowca. Tłumaczenie I. Hołowińskiego wydaje się być najbardziej swobodne⁵².

Rzecz jasna w *Liturgii Godzin* obowiązuje przekład o. P. Galińskiego. Zestawiony on zostanie z przekładem chyba najpiękniejszym, jeśli chodzi o walory poetyckie, a mianowicie przekładem Leopolda Staffa:

⁵⁰ LG I, s. 368.

⁵¹ LG I s. 481.

⁵² J. Piwowarczyk, *Hymny Brewiarza Rzymskiego Proprium Poloniae*, Poznań 1958, s. 67-68; T. Karyłowski, *Hymny kościelne*, Warszawa 1978, s. 44-45.

Od bram dalekich wschodu słońca
Aż po granice kręgu ziemi,
Sławimy dziś Chrystusa Króla
Z Maryi dla nas zrodzonego.

Potężny Stwórca wszystkich rzeczy
Doczesną przyjął postać sługi,
By w ludzkim ciele zbawić ludzi
I nie zatracić swoich stworzeń.

W nietknięte łono świętej Panny
Zstąpiła z nieba pełnia łaski,
A Ona odtąd dźwiga w sobie
Nie znaną jeszcze tajemnicę.

Dziewicze serce już się stało
Świątynią Boga Najwyższego,
I Ta, co męża nie poznała,
Poczęła słowem przyzwolenia.

Narodził się zapowiedziany
Przez archaniola zwiastowanie
I Jego poznał Jan zamknięty
W żywocie matki swej, Elżbiety.

Na sianie Bóg się dał położyć
Nie gardząc nędznym stajni żłobem,
I Ten, co żywi rzesze ptaków,
Drobiną mleka był karmiony.

Weselą się anielskie chóry
Śpiewając Bogu hymn radości;
Pasterzom się ukazał Pasterz,
Którego mocą świat istnieje.

Wielbimy Ciebie, Panie Jezu,
Zrodzony przez Dziewicę czystą,
Niech będzie Tobie razem z Ojcem
I Duchem Świętym wieczna chwała. Amen.
P. Galiński

Od wschodzącego dnia progę
Do samej ziemi granicy
Bądź Chrystus Pan pochwalony,
Zrodzony z Maryi Dziewicy.

Niebiański świata Stworzyciel
Na siebie sługi kształt włożył,
By ciałem ciała wyzwolić,
Nie gubić tych, których stworzył.

We wnętrzu Matki najczystszej
Wchodzi niebiańska łaska chwała:
Łono Dziewicy zna tajemnie,
Których dotychczas nie знаła.

Dom skromnej piersi się staje
Świątynią Boga w istocie:
Nietknięte, męża nie znając,
Poczęła Syna w żywocie.

I urodziła Synaczka,
Co wieszczon przez Gabryjela,
Radośnie w łonie swej Matki
Przeczuty był przez Chrzciciela.

Cierpliwie leżał na sianie,
Na lichą szopę się godzi,
Kropelką mleka żywiony
Ten, co i ptaka nie głodzi.

Radośnie śpiewa chór niebian
I chwałę Boga Anioły,
Głosząc pasterzom Pasterza,
Co stworzył wszystkie żywioły.

Cześć Tobie, Jezu, i chwała,
Z czystej Dziewicy zrodzony,
Z Ojcem i Duchem Świętym
Po wieków wiek nieskończony.
L. Staff

Zauważamy, że nawet tak wytrawny tłumacz liturgicznych hymnów, jak P. Galiński, posłużył się dziewięciozłogowcem. Te odstępstwa, jak wspomniano wyżej, nie zakłócają ani treści, ani poetyckiego piękna utworu.

Najbardziej chyba znamienne jest to, że żaden z tłumaczy nie zachował charakteru akrostychicznego, w sensie abecedariusza, jakim jest utwór oryginalny. Jedyną – i należy dodać, że udaną – jest próba tłumaczenia

o. Andrzeja Bobera⁵³. Interesującym jest fakt, jak tłumacz poradził sobie ze strofą, która w myśl zasad abecedariusza powinna zaczynać się od litery „Y”. Niezależnie od trudności przetłumaczenia strofy *Ymnis, venite, dulcibus*, gdzie sam Seduliusz dokonał pewnej manipulacji na potrzeby abecedariusza, zauważamy, że polskojęzyczny tłumacz musiał zmierzyć się także ze strofami: *Quarta die iam fetides*, a także pozostałymi. Niemniej należy wyrazić uznanie dla takiego przedsięwzięcia, które przy zachowaniu wszelkich formalnych wymogów poezji akrostychicznej i ilości sylab, pozostaje cenne, jeśli chodzi o przekaz treści.

Jak mogliśmy się przekonać, hymn, zarówno ten starożytny jak i tworzony współcześnie, nadal może pozostawać znakomitym narzędziem kultu. Najbardziej charakterystyczną cechą poezji hymnicznej wydaje się być jej zdolność synkretyczna; poezja swobodnie łączy w sobie różne wątki, treści, które wydają się być niesprowadzalne do siebie w innym przypadku. Jej wielka siła oddziaływania polega także na pięknie słowa, które w innych okolicznościach mogłoby wydawać się nienaturalne. Ekspresja poetyckiego słowa w liturgii wydaje się zyskiwać walor dodatkowy. W jakimś sensie utwory takie stają się słowem Bożym, rzecz jasna wtórnym do tego natchnionego, ale zawsze pozostającym w służbie Objawienia, które także na biblijnych stronicach oddają zamysł Bożego zbawienia właśnie poprzez poezję. Hymn należy do jej najbardziej charakterystycznego i wzniosłego kręgu.

Hymn of the Past and Today, that the Possibilities of poetic Expression in the ancient Worship and Christian Liturgy Summary

Hymn is a typical species of lyric. Since ancient times, was used in ancient worship. Not surprisingly, the hymn found its rightful place in Christian liturgy. The major reforms of the liturgy gave them a different rank and place in the ecclesiastic worship. However, from the earliest times to the present days hymns are eloquent testimony of the possibilities of poetic words and, as such, have their permanent place in the Christian liturgy.

⁵³ A. Bober, *Antologia patrystyczna*, dz. cyt., s. 573-575.