

Maria Wichowa

Stanisław Grochowski jako tłumacz hymnów kościelnych : na podstawie tomiku "Rytmy łacińskie, dziwnie sztuczne..."

Collectanea Philologica 6, 237-250

2003

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Maria WICHOWA
(Łódź)

**STANISŁAW GROCHOWSKI
JAKO TŁUMACZ HYMNÓW KOŚCIELNYCH
(NA PODSTAWIE TOMIKU
RYTMY ŁACIŃSKIE, DZIWNIE SZTUCZNE...)**

Obserwując kolejne stadia panowania łaciny i polszczyzny w kulturze polskiego renesansu, wypada zauważyć, że proces wkraczania języka narodowego do literatury przebiegał powoli. W wieku XVI, a poniekąd i w XVII polszczyzna jest językiem niższych warstw społecznych, mową starożytnych Rzymian posługują się biegle tylko wykształcone elity. Ponadto łacina jest dla polszczyzny wzorem stylistycznym.

Nie każdy mógł czytać teksty antyczne w oryginale. Zaistniała konieczność dokonywania przekładów. Tłumaczenie miało za zadanie pośredniczenie między kulturą, która wydała pierwowzór, a kulturą polską. Przy tym przekład był pomocny w objaśnianiu oryginału w tym sensie, że stanowił rodzaj jego interpretacji. Stąd pojawiały się liczne, zamierzone przez translatorów rozbieżności między dziełem oryginalnym i translacją, czasem do tego stopnia posunięte, że wersja polska stawała się dziełem autonomicznym: adaptacją, przeróbką pierwowzoru. Często towarzyszyła temu zjawisku silna polonizacja utworu klasycznego. Czasem nawet mieszało się pojęcie przekładu i przeróbki. Na ogół jednak tłumacze i czytelnicy ich dzieł dobrze wiedzieli, kiedy mieli do czynienia z wierną translacją, a kiedy z parafrazą. Rozróżniano więc dzieło tłumaczone literalnie, przekład (swobodny, artystyczny), parafrazę, adaptację, przeróbkę i plagiat¹.

Polscy tłumacze znali z pewnością już istniejące i w dobie renesansu, i w baroku łatwo dostępne traktaty, podejmujące problemy sztuki przekładu²,

¹ Por. R. Ociecek, *Siedemnastowieczni tłumacze dzieł literackich o swym warsztacie twórczym*, [w:] *Literatura staropolska i jej związki europejskie. Prace poświęcone VII Międzynarodowemu Kongresowi Słowistów w Warszawie w roku 1973*, red. J. Pelc, Wrocław 1973, s. 281.

² Por. na ten temat: J. Domański, *Kilka uwag o teorii i praktyce przekładania w łacińskim obszarze językowym*, „Przegląd Tomistyczny” 1984, s. 123–161.

by wymienić *List do Pizonów* Horacego, w którym to dziele autor głosił, że tłumaczenie należy do czynności naśladowczych, polegających na przerabianiu obcych wzorów, tak aby tekst tłumacza-pośrednika można było uznać za jego własny. W myśl Horacego przekład wierny, literalny nie przynosi jego twórcy chwały. Poeta klasyczny zwracał uwagę, że początkiem i źródłem dobrego pisania jest mądrość. Następnie wypowiedział się na temat sztuki przekładu:

To, co jest własnością publiczną, stanie się twoją własnością osobistą, jeśli nie będziesz przebywał w kole tanich i łatwych frazesów, i ani nie będziesz się starał, jako wierny tłumacz oddawać słowo słowem, ani, jako naśladowca, nie zakreszlisz sobie zbyt ciasnych granic, z których się wydobyć zabroni ci własna skromność lub właściwość oryginału [...]. Góry zlegną w połogu, zrodzi się śmieszna mysz³.

Dzieło klasyczne powinno być zrecznie przerobione – i w tym przejawia się zasługa tłumacza. Jednak zwycięstwo obozu katolickiego nad protestantami spowodowało w znacznym stopniu deformację ideałów estetycznych, którym patronował Horacy, i moralnych, wypracowanych przez humanistów renesansowych. Znane były jego poglądy na temat roli i znaczenia poezji. Uwaga, że celem poezji jest *prodesse* i *delectare*, powszechnie obowiązywała do połowy XVI w. Horacy w *De arte poetica liber* (w. 333) wypowiedział znane powszechnie słowa:

Aut prodesse volunt, aut delectare poetae

(Albo pożytek chcą przynieść, albo zabawić poeci)⁴.

Później mocniej akcentowano *prodesse*, zaczęto wskazywać na dydaktyczno-moralizatorską rolę poezji. Twórcy mieli przedstawiać rzeczywistość taką, jaką być powinna. W późniejszym okresie uprawianie poezji było orężem walki religijnej. Pojawiły się liczne przekłady *Biblii* w języku polskim, zarówno różnowiercze, jak i katolickie. Znowu ożywiły się dyskusje na temat sztuki tłumaczenia, w tym przekładów *Pisma św.* Duży wpływ na twórców polskich *Biblii* wywarł św. Hieronim jako autor traktatu *De optimo genere interpretandi*, głoszący następującą myśl:

Nie tylko wyznaję, ale wprost i otwarcie oświadczam, że w tłumaczeniu pism greckich – wyjąwszy Pismo święte, gdzie i porządek słów jest tajemnicą – wyrażam nie słowo za słowem lecz myśl za myślą⁵.

³ Horacy, *De arte poetica liber*, [w:] *Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles, Horacy, Pseudo-Longonos*, tłum. wstęp i objaśnienia T. Sinko, Wrocław 1951 s. 72.

⁴ *Ibidem*, s. 82.

⁵ Cyt. za: J. Domański, *op. cit.*, s. 143.

Jak wiadomo, w dobie staropolskiej *Biblię* tłumaczono „słowo w słowo”, co znacznie utrudniało pracę translatorom, nie zawsze uzyskującym wskutek tej dyscypliny warsztatowej dobre efekty artystyczne.

Z pewnością czytano w dobie staropolskiej dzieło Cyserona *De optimo genere oratorum*. Zdaniem tego teoretyka, przekład powinien wiernie oddawać myśl autora dzieła tłumaczonego i jego kunszt pisarski, a więc należało odtwarzać zdanie zdaniem.

W dobie rozkwitu renesansu w Polsce znany był zapewne traktat Leonarda Bruniego *De interpretatione recta*, powstały ok. 1420 r., „godny stanąć obok Cyseronowego i Hieronimowego”⁶. Według Bruniego, tłumacz jest zarazem egzegetą, a przede wszystkim dobrym pisarzem trafnie oddającym artyzm pierwowzoru, jego styl, figury, tropy, synonimy. Autor traktatu uczynił głównym przedmiotem swoich rozważań kwestię „adekwatności słownikowej i adekwatności artystycznej przekładu”⁷. Zdanie Bruniego, przy tłumaczeniu następuje włączenie oryginału w inny kontekst, a także nieunikniona jest interpretacja dzieła w języku translacji. Niezbędna jest także znajomość całej kultury, z której wywodzi się przekładany tekst.

Ową adekwatność artystyczną podkreślił Stanisław Grochowski, zwracając się do czytelnika słowami:

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 dlatego, abyć i nutą kościelną dawną, którą zechcesz hymnę, mógł śpiewać⁸.

Tę zwięzłą wypowiedź, charakteryzującą sztukę przekładu Grochowskiego, można analizować w kilku aspektach. Po pierwsze tłumacz podkreślił, że dba o oddanie sensu literalnego tekstu oryginału, bo dokonuje tłumaczenia modlitwy. Po drugie, dąży do tego, aby zgadzała się liczba sylab w łacińskim pierwowzorze i w polskiej wersji językowej, gdyż przekład dokonywany jest do istniejącej od dawna, powszechnie znanej melodii. Grochowski tworzył modlitwy, a więc teksty o szczególnej kompozycji, o bardzo prostej strukturze. Jednakże w przypadku hymnów kościelnych mamy do czynienia z wierszami bardzo pięknymi, z arcydziełami tego gatunku, co uwydatnił tłumacz już w tytule, określając owe „rytmy łacińskie” jako „dziwnie sztuczne”, a więc budzące podziw swym kunsztem, sztuką, artyzmem kształtu poetyckiego. Autor polskiego przekładu wznosi modlitwę do Boga przy użyciu bardzo pięknej formy poetyckiej wypowiedzi. To jest jego wielkie osiągnięcie artystyczne, że tłumaczy i pięknie, i wiernie. Zachował uroczysty, podniosły

⁶ *Ibidem*, s. 153.

⁷ *Ibidem*, s. 155

⁸ S. Grochowski, *Poezje*, Kraków 1859, t. 2, s. VI (*Autor czytelnikowi*).

nastrój modlitwy hymnicznej, która jest przecież rozmową z Bogiem, by użyć słów św. Augustyna: „Twoja modlitwa jest rozmową z Bogiem. Podczas czytania mówi do Ciebie Bóg, na modlitwie ty mówisz do Boga”⁹.

Ten szczupły tomik wierszy Grochowskiego, zawierający przekłady liryki religijnej, ukazał się w Krakowie w 1606 r. w drukarni Bazylego Skalskiego. Jednakże nie było to pierwsze tłumaczenie tych utworów, gdyż hymn *Omni die* poeta przełożył wcześniej we współpracy z Przemysławem Mojeckim, dziekanem kamienieckim, w roku 1599 i wydał „za staraniem Hieronima Powodowskiego” w Krakowie. Kolejne pieśni to hymny maryjne z małych godzinek o NMP, czyli *Officium parvum*, znanych i rozpowszechnionych w środowisku franciszkańskim. Były to skrócone modlitwy kapłańskie (brewiarz) dla członków Trzeciego Zakonu św. Franciszka, tzw. tercjarzy. Są to utwory: *Ave maris stella*, *Quem terra, pontus aethera*, *O gloriosa Domina* i *Memento salutis auctor*.

W omawianym tomiku poeta zamieścił wyłącznie własne przekłady, a więc hymn *Omni die* zaprezentował w nowym tłumaczeniu, zmienionym w stosunku do wersji opracowanej z udziałem ks. Mojeckiego. Przekład tego hymnu ukazał się również w wydaniu zbiorowym pism Grochowskiego, przy *Prozach kościelnych* w latach 1607–1608.

Na karcie tytułowej *Rytmów* poeta zamieścił krótką historię tłumaczonego tekstu. Pełny tytuł tego tomiku brzmi: *Rytmy łacińskie dziwnie sztuczne i nabożeństwem swym a starodawnością dosyć wdzięczne, uczynione niekiedy od Królewica Polskiego Kazimierza ś. i przy ciele jego w Wilnie znalezione, których on w koźdy dzień (jako to znać z samego ich początku i w Busku od dawnych lat tychże „Rytmów” egzemplarz w kościele zawieszony tytułem swym tego poświadcza), za modlitwę używał. Z obu dwu pomienionych egzemplarzów poprawne i jako mogło być nawłaśniej takimże rytmem polskim wyrażone i na trzy części dla śpiewania rozdzielone. Przydane są hymny z „Godzinek” (które zowiem officium) o tejże panie Naświętszej przekładania ks. Stanisława Grochowskiego. Wszystkie te Rytmy, które tu są z notami nowemi, i z tabulaturą na lutnię Diomedesa Catona. W Krakowie, Bazyli Skalski drukował Roku Pańskiego 1606.*

Zatem pierwodruk pojawił się w 1606 r., Estreicher zanotował zaś jedynie wydanie następne, z 1607 r. W kolejnych przedrukach pierwszy utwór zbioru jest oznaczony tytułem *Hymna S. Kazimierza*. Widać z tej obszernej informacji tłumacza jego wrażliwość na opracowanie filologiczne, a ściślej mówiąc, edytorskie dzieła. Oba przekazy utworu zostały ocenione krytycznie pod względem poprawności tekstu i dopiero tak przygotowana wersja łacińska mogła być przyjęta jako podstawa tłumaczenia polskiego.

⁹ Cyt. za: W. M. P a d o, *Modlitwa w dziełach Mikołaja Reja*, „Roczniki Humanistyczne” 1964, t. 12, z. 1, s. 99–132, cyt. s. 99.

Łaciński tekst hymnu został ułożony w XII w., w oparciu o utwór św. Bernarda z Morlas. Ten wzniosły hymn na cześć NMPanny, jak widać, w czasach Grochowskiego powszechnie łączono z autorstwem św. Kazimierza. Autor przekładu w dedykacji tomiku Stanisławowi Garwaskiemu dał temu wyraz:

Ten rytm Bogarodzice dawno poświęcony
Przy swym autorze świętym w grobie znaleziony,
Opłokany z omyłkow...

Tekst znaleziony przy grobie królewicza został wydrukowany w 1604 r. Wspomniany ks. Hieronim Powodowski położył duże zasługi w rozpowszechnianiu hymnu *Omni die*. Poleciał wydrukować tekst tego utworu, znaleziony ok. 1580 r. w kolegiacie w Tumie pod Łęczycą. Edycja ta, sporządzona przy współdziałaniu Grochowskiego, spopularyzowała hymn, który wówczas powszechnie śpiewano w kościołach krakowskich. Tekst dzieła przedrukował ks. Antoni Węgrzynowicz na czele swych kazań¹⁰ tak pomyślanych, że każde z nich zaczynało się cytatem z hymnu *Omni die*, każdy zaś cytat to kolejne dwa wersy utworu, podawane w wersji łacińskiej i w przekładzie polskim. Węgrzynowicz uważał hymn za dzieło św. Kazimierza, kwestię autorstwa rozpatrywał w przedmowie do czytelnika. Odrzucił autorstwo św. Bernarda, zgromadził liczne, zestawione dość tendencyjnie argumenty świadczące, że hymn napisał polski święty. Jest to jeden z kolejnych przekładów tej modlitwy, jak ustalił Ryszard Montusiewicz, bardzo licznych¹¹.

Tak więc łaciński tekst został wystarczająco rozpropagowany, by być powszechnie dostępnym. Zaisntniało zapotrzebowanie na polskojęzyczną wersję tego utworu. Wielkie zasługi położył tu ks. Stanisław Grochowski, jak wiadomo, autor nie tylko pierwszego przekładu polskiego hymnu *Omni die*, ale i twórca tłumaczenia wszystkich hymnów kościelnych na język ojczysty.

Autor *Rytmów*, jako duchowny katolicki i jako poeta, włączył się do walki Kościoła o rząd dusz, co w dobie potrydenckiej oznaczało przygotowywanie i rozprzestrzenianie wśród szerokich rzesz wiernych odpowiedniej literatury religijnej, szczególnie modlitw i pieśni pobożnych, a także kazań (Skarga, Wujek). Była to próba dotarcia i zdobycia akceptacji szerokiego kręgu odbiorców tego rodzaju utworów. Wolno je określić jako piśmiennictwo

¹⁰ A. Węgrzynowicz, *Melodia św. Kazimierza, królewicza polskiego albo pieśń Omni die etc. o Najświętszej Pannie Maryi kazaniami chwałę Najświętszej Panny i oraz potrzebne nauki chrześcijańskie zamykającemi, przyozdobione. Przydane są troje kazania św. Kazimierza* [...], Kraków 1704.

¹¹ Por. R. Montusiewicz, *Posłowie*, [do:] S. Grochowski, *Modlitwa nabożeństwem swym a starożytnością dosyć wdzięczna, uczyniona od królewicza polskiego, Kazimierza św.* [...], Kraków 1606, przedr. Lublin 1984.

popularne, przynależne do kultury nieelitarniej, przeznaczonej dla potrzeb szerokich rzesz wiernych. Ksiądz Grochowski, kapłan katolicki, pracował nad upowszechnieniem modlitwy śpiewanej, do czego wykazywał szczególną predyspozycję: wrodzoną muzykalność, znakomitą znajomość łacińskiego brewiarza, szczere, żarliwe zaangażowanie religijne i wybitny talent translatorski. Swą działalność poetycką na terenie literatury religijnej traktował jako możliwość udzielania porad moralnych, wskazywania wiernym różnicy między dobrem a złem. Chciał uczyć życia cnotliwego, poprawiać obyczaje owieczek, którym pasterzował, a przy tym dostarczać im modlitewnych wzruszeń, wzmacnianych przeżyciami estetycznymi (piękno wyrażające się prostotą stylu wypowiedzi, tłumaczenie z dostosowaniem tekstu do znanych melodii).

Kapłan-poeta zamierzał poprzez swoje przekłady „dać ostyglým sercom polskim nie lada podniatę”, a więc odświeżyć, zintensyfikować pobożność i modlitwę wiernych, wzbogacić ich życie duchowe, jednym słowem – uczynić grzesznika lepszym. Grochowski jest bowiem przekonany o nędzy ludzkiej kondycji. Stąd jego refleksja:

Cóż jest człowiek, jeno cień i para znikoma?¹²

Zauważmy, że myśl ma rytmikę antyczną:

cień i | para zni | koma
pulvis | et umbra | sumus

Podmiot liryczny posiada mentalność człowieka wczesnego baroku. Ma więc świadomość swej podwójnej natury – pierwiastków boskości i wielkości ducha, a zarazem nędzy śmiertelnego ciała skażonego przez grzech. Nawet w modlitwie poeta-tłumacz jawi się jako istota pozostająca w wiecznym, dramatycznym rozdarciu między Bogiem a naturą, choć wytrwale dąży do nieba, do świata nadprzyrodzonego. Artysta wypowiada chwałę Bogurodzicy zmazanymi ustami:

55 Barzo proszę
Niech odnoszę
Dar pamięci takowy,
Bym Cię hojnie
I przystojnie
Sławił sercem i słowy.
Acz **zmazane**
I związane
Widzę usta być swoje (*Omni die*).

¹² S. Grochowski, *Cień królewiców Jana Kazimierza*, [w:] *Poeci polscy od średniowiecza do baroku*, oprac. J. Sokołowska, K. Żukowska, Warszawa 1977, s. 290.

Myśl ta to *locus communis* poezji czasów Grochowskiego:

Bowiem grzeszne modły,
 Nie człek, robak podły
 Ofiarował Ci **zmazanemi** usty
 Pełen upadku, grzechu i rozpusty¹³.

Sojuzniczka upadłego człowieka jest Maryja – Matka Miłosierdzia. Ona pomaga leczyć „skażone obyczaje”, z jej przyczyny „fałszywa i błądliwa nauka już ustaje”. Ksiądz katolicki, przyjaciel i wychowanek jezuitów cieszy się ze zwycięstwa kontrreformacji. Jeden z ciężkich grzechów ludzkości powoli jest usuwany. Przyczyniła się do tego Matka Chrystusa. Dlatego hymny, które poeta przetłumaczył ku jej czci to „skruszonego serca obiata”, ofiara dziękczynna za to, że człowiek otrzymuje pomoc, „by nie zginął, lecz wypłynął z świeckich wód nieomylnie”.

Jak widać, na przestrzeni przekładu jednego wiersza jawi się podmiot liryczny w dwojakiej postaci¹⁴. Raz występuje jako jednostkowe „ja”, chrześcijanin pogrążony w modlitwie, pełen żarliwej wiary:

9 Usta moje
 Szczęsne boje
 Tej matki sławcie pieniem (*Omni die*).

Innym razem jest obecny jako reprezentant wierzących katolików, zwłaszcza we fragmentach zawierających modlitwę błagalną:

42 Zbaw nas wszystkich
 Grzechów brzydkich,
 Spraw nas nieba godnemi.

A jest o co błagać. Podmiot liryczny, reprezentujący w modlitwie wierzących, to istota słaba. Musi otrzymać pomoc od Matki Bożej, uzyskać za jej wstawiennictwem łaskę Chrystusa. Dopiero wtedy pojawi się nadzieja zbawienia:

Proś Chrystusa
 By ma dusza
 Zakwitła łaską jego.
 By czart srogi
 Nie miał drogi
 Siał kąkołu jakiego.

¹³ W. S. Chrościński, *Treny żałobne po śmierci niegdy godnej pamięci napisane Jej Mości Agnieszce Chrościńskiej [...]*, Częstochowa 1709, s. 10.

¹⁴ Por. K. Stawicka, *Religijna poezja łacińska XVI w. w Polsce. Zagadnienia wybrane*, Lublin 1964, s. 38–40.

Zatem istnienie człowieka ma charakter dramatyczny, jest on bowiem samotny, nieszczęśliwy i słaby, a tymczasem Bóg jest odległy, niepojęty, bardziej abstrakcyjny niż osobowy, surowy, karzący, a jednocześnie wszechwiedzący i wszechwidzący. Dlatego Grochowski starał się pomóc swoim wiernym, ludziom prostym, dostarczając im teksty modlitw wyrażanych śpiewem i znakomicie pod względem literackim potrzeby te zaspokajał. Opracował wybór hymnów godzinkowych w postaci popularnego śpiewnika religijnego. Jako poeta był wrażliwy na piękno tłumaczonych utworów, które nazwał „słodkimi hymnami”. Jakim był więc tłumaczem? Na pewno przekładał tekst oryginału wiernie, stawiał sobie ściśle rygory adekwatności sylabicznej oryginału i przekładu, doskonale też wczuł się w klimat, nastrój liryczny hymnu. Autor *Rytmów* w swych hymnach chwali Bogarodnicę gorąco, żarliwie i bardzo pięknym, prostym wierszem.

Wypada zatem przyjrzeć się bliżej warsztatowi tłumacza. Analizując tekst oryginału i porównując go z przekładem Grochowskiego, dostrzega się, że tłumacz przekazuje sens wersji łacińskiej bez zniekształceń. Również starannie oddaje kształt artystyczny pierwowzoru.

Oto próba analizy wybranych zjawisk warsztatu twórczego tłumacza. W hymnie nazwanym przez poetę *Modlitwą św. Kazimierza* czytamy:

Łac. <i>Omni die</i>	Groch. <i>Umyśle mój</i>
1 Die Marie	Miej zwyczaj
Mea laus anima	Co dzień Maryją sławić
	4a (12 + 2)
	4o (2 + 2)
	7b (2 + 3 + 2)

W wersach 1 i 2 występuje monometr trocheiczny, natomiast w wersie 3 dymetr trocheiczny katalektyczny niepełny.

W przekładzie filologicznym *anima* to tyle co *dusza*, Grochowski wybrał jako jej ekwiwalent *umysł*. Tłumaczenie dosłowne: „Moja duszo || przez cały dzień || mów pochwały Maryi”, brzmi dość prostacko. Autor przekładu, zachowując literalny sens pierwowzoru, nadał swej wypowiedzi poetycki polor.

Eius festa,	Groch. W jej dniach świętych
2 Eius gesta	W sprawach wziętych
Cole denotissima	Nabożeństwem się bawić

W drugiej zwrotce poeta polski wprowadził znaczne zmiany form gramatycznych. W przekładzie literalnym myśl jest wyrażona bardzo prosto: „Jej święta | jej czyny, czcij jako najpobożniejsze” (w domyśle: duszo, umyśle).

W tym wypadku Grochowski, choć zachował *metrum* oryginału, sens nieco „rozmył”, „rozcieńczył”, tzn. wypowiedział się mniej precyzyjnie:

Contemplare	Groch. Myśląc o niej
3 Et mirare	Dziwuj się jej
Eius celsitudinem	Tak wysokiej zacności

Tłumacz miał tu dość trudne zadanie. W pierwowzorze występują dwa rozkaźniki, wręcz niemożliwe do zwięzłego przetłumaczenia. Są to czasowniki *contemplare* (bądź *pogrążona w rozmyślaniach*) i *mirare* (bądź *podziwiana*). Grochowski, oddając *contemplare* jako *myśląc o niej*, dokonał bardzo szczęśliwego wyboru: powiedział krótko i zwięźle, nie roniąc przy tym ani okruszka myśli pierwowzoru. Jednak czasem wprowadzał niefortunne lub co najmniej zbędne dodatki:

43 Virga Jesse	Groch. Różgo Jesse
Spes opresse	Ty w pociesze
Mentis et refugium	Myśl postawiasz troskliwą

W oryginale zbudowano szereg wyliczeniowy: „Różgo Jessego, a więc gałązko, potomku, szczepie, | Nadziejo uciśnionego umysłu i pociecho”. Polski zwrot „myśl postawiasz troskliwą” zaciera jasność konstrukcji oryginału. Podobny zabieg tłumacza występuje w zwrotce 51:

51 Gemma decens,	Groch. Tyś kwiat nowy
Rosa recens	Lilijowy
Castitatis lilium.	W różanym, Perło droga

Autor przekładu znów zatracił paralelizm szeregu wyliczającego. Zwrotu „Tyś kwiat nowy” nie ma w oryginale, w którym wspomniana konstrukcja wyliczająca ma wiele uroku poetycznego:

Perło droga (piękna, mocna, powabna)
 Świeża różo,
 Lilio czystości.

Dodatek tłumacza pomógł w zbudowaniu rymu, ale uniemożliwił od-
 tworzenie prostoty kompozycyjnej oryginału:

57 Quamvis muta	Groch. Acz zmazane	4
Et polluta	I związane	4
Mea sciam labia.	Widzę być usta swoje.	7

Łaciński wyraz *quamvis* (*chociaż, chociażby*) otrzymał doskonały, jednozgłoskowy polski odpowiednik *acz. Mea labia* (*moje usta* – genialnie prosty odpowiednik polski, również krótki jak w oryginale), *muta* (*nieme, ciche, bezgłośnie*) *et polluta* (*nieczyste, nieprzyzwoite, zatem i zmazane, skalane*) „widzę być”, a więc uznają za skalane i związane (*nieme, ciche, bezgłośnie*). Mamy tu do czynienia ze sztuką przekładu na wysokim poziomie artystycznym. Jednak nie zawsze osiągnięcia Grochowskiego są tak znakomite. Oto przykład mało udanej translacji zwrotki hymnu *Omni die*:

102 Pacem presta	Groch. Życz w pokoju	4
Ne molesta	By w tym boju	4
Nos perturbant saeculi 7	Nie wygrał świat mizerny	7

Jak widać, polski tekst jest dość daleki od oryginału. Łaciński czasownik *praesto, are* (*użyć, załatwić, pozwolić, okazać, dać dowód*) występuje w imperatiwie i tak jest oddany w przekładzie, nawet cały wers ujęty bardzo zrećnie i odpowiednio. Niestety, dwa następne zawierają wyraźnie nadinterpretację. Obawa, by w tym boju nie wygrał świat mizerny, to przecież Sępowa „wojna, którą wiedzim z światem, ciałem i szatanem”, a więc dokładne tłumaczenie zostało zastąpione myślą, stanowiącą *locus communis* poezji barokowej, a ściślej mówiąc dość wyswiechtanym zwrotem, doszczętnie zużytym, występującym w różnych wariantach w utworach XVII w. Świat mizerny nie powinien wygrać w tym boju o prawdę, o porzucenie grzechu, o miłowanie Boga.

Metrum oryginału łacińskiego oddał Grochowski bardzo starannie:

4a
4a
7b (2 + 3 + 2)

Monometr trocheiczny pierwowzoru tłumacz odtwarzał w polszczyźnie w postaci popularnego u nas tzw. peonu trzeciego, co w hymnie *Omni die* występuje w druzgocącej przewadze, a oznacza stosowanie wyrazów z akcentem paroksytonicznym, a więc zjawisko bardzo typowe dla naszego języka¹⁵. Dość często zdarzają się zakończenia oksytoniczne, parzyście rymowane (mój | swój) lub oksytoniczne rymowane z paroksytonicznymi (o tej | świętej). Czterozgłoskowiec nie występuje w *Rytmach* jako wiersz dominujący, w hymnie *Omni die* pojawia się w towarzystwie siedmiozgłoskowca: 4a, 4a, 7b, 4c, 4c, 7b itd. Przypomnieć tu wypada, że Grochowski

¹⁵ Por. M. Dłuska, *Czterozgłoskowiec*, [w:] *Sylabizm*, red. Z. Kopczyńska, M. R. Mayenowa, Wrocław 1956; *Poetyka. Zarys encyklopedyczny*, dział III: *Wersyfikacja*, t. 3, s. 113–116.

jest autorem dość dużego utworu, liczącego ok. 400 wersów, napisanego czterogłoskowcem, tzn. satyry *Babie koło*, co stanowi ewenement w literaturze staropolskiej. Zdarzają się też, choć rzadko, wśród czterogłoskowców Grochowskiego takie, które mają akcent poboczny, np.:

24 Lecz zac^h wszelki
Czł^ek to lekki

Przeważa tu rytm trocheiczno-paroksytoniczny. Rymy na ogół półtorazgłoskowe, ale zdarzają się odstępstwa od tej zasady: (24) *Wszelki, lekki*, (25) *żywot, cnot*, (29) *Jewina | wina*, (37) *pozwo- | woli*, (52) *ślugi | zaslugi*, (35) *wołam do niej | że jej* (oksyton, peon pierwszy). Widać, że zamiarem tłumacza było ekspresywne użycie klauzul oksytonicznych. W wersach siedmioletkowych bardzo popularny jest zespół 2 + 3 + 2: „co dzień Maryją sła^wić”, a więc układ: trochej, daktyl, trochej, a najbardziej typowy porządek to: 2 + 2 + 3 (7): „Z nieba dobra wszelkiego” (trochej, trochej, daktyl). Zatem przekład hymnu *Omni die* należy uznać za udane dokonanie artystyczne.

Równie sprawnie Grochowski zaprezentował swój warsztat translatorski jako tłumacz utworu *Ave maris stella*. Jest to piękna pieśń maryjna, której autorstwo przypisywano Wenacjuszowi Fortunatowi bądź też Pawłowi Diakonowi, co ostatnio zostało wykluczone. W każdym razie polski autor musiał się zmierzyć jako tłumacz z dziełem wybitnego poety. Twórca hymnu wielbił NMP jako Matkę Boga i wyrażał podziw dla jej udziału w odkupieniu, zawarł prośbę o pośrednictwo NMP w zabiegach o nawrócenie grzeszników i pochwałę jej cnót, godnych naśladowania. Metafora „gwiazda morza” jest różnie interpretowana. Ma symbolizować doskonałość Maryi, stanowiącej wzór niedościgniony, wskazującej grzesznikom drogę do zbawienia. *Maris stella* to określenie Matki Boga, orędowniczki człowieka, wspomagającej go w życiu doczesnym, pełnym niebezpieczeństw i niepewności żeglowania po morzu. Pod względem budowy mamy do czynienia z trypodia^m trocheiczną:

Ave maris stella,
Dei mater alma,
Atque semper virgo,
Felix coeli porta.

Ten sześciogłoskowiec łaciński jest oddany również sześciogłoskowcem polskim. Całośćka paroksytoniczna, najczęściej używana przez Grochowskiego, składa się z trzech zestrojów (2 + 2 + 2), czasem zdarzają się zakończenia oksytoniczne, jak w zwrotce czwartej. Wyrazy jednosylabowe występują także w początkowej części wersu, np. „daj nam”, „niech ci”, „proś niech syn da”. Układ trzech zestrojów występuje w kilku konfiguracjach, np. trzy

trocheje w wersie 1: „witaj gwiazdo morska” lub jamb, trochej, trochej, albo trochej, spondej, trochej czy też spondej, spondej, trochej. Zwraca uwagę doskonale tłumaczenie zwrotki czwartej, świetne oddanie składni a. c. i. Zwrot „ostał się nam synem twym” jest przełożony bardzo wiernie, prosto, a zarazem pięknie.

Kolejny utwór zbioru, *Na jutrznię hymna*, jest pisany wierszem ósmiozgłoskowym. Ten rozmiar chętnie stosował Grochowski. W omawianym tomiku poeta posługiwał się nim trzykrotnie, a więc jeszcze w hymnach *O gloriosa domina* i *Memento salutis auctor*. Ponadto użył ósmiozgłoskowca w utworach: *Pieśń na fest ucieszny*, *Łzy smutne*, *Holubek*, w dużym poemacie *August Jagiello wzbudzony*.

Na uwagę zasługują licznie stosowane przez Grochowskiego środki retoryczne, ich różnorodność i umiejętne odtwarzanie ich w przekładzie polskim. Tak więc występują cztery rodzaje retorycznych figur adiekcyjnych. W hymnach *Na laudes* i *Na primę* dwukrotnie występuje poliptoton: *in sempiterna saecula* – „na wiek wiekom wiecznie” (s. 15 i 16). Pojawiła się synonimia: zwrot *Gloriosa Domina* został przełożony jako „chwalebna i zacna Pani” (s. 15), następnie zwraca uwagę anafora w hymnie *Na laudes*:

Interent ut astra flebiles,
Caeli fenestra facta es.

Wolny przystęp, wolne wieście
Do nieba płaczącym, przez cię (s. 15).

W hymnie *Memento salutis auctor* występuje *reduplicatio*, podwojenie, powtórzenie następujących po sobie słów, także w polskim przekładzie:

Maria mater gratiae,
Mater misericordiae

Maryja, matko łaskawa,
Matko miłosierdzia prawa (s. 16).

Obecne są także retoryczne figury transmutacyjne, m.in. isocolon, a ściślej mówiąc jego szczególny przypadek, homioptoton, czyli upodobnienie oparte na tożsamości przypadków gramatycznych. W hymnie *Omni die* czytamy:

O cunctarum
Feminarum
Decus atque gloria.

I wielebna
I chwalebna
Z białych głów najzacniejsza

Quam electam
Et evectam
Scimus super omnia

Tyś wybrana
I wezwana
Z stworzenia najprzedniejsza (s. 4).

Do tej grupy środków retorycznych zalicza się także szyk paralelny, występujący choćby w hymnie *Na laudę*:

Tu regis alti ianua
Et porta lucis fulgida

Tyś furtką króla wielkiego
Bramą słońca przedwiecznego (s. 15).

Grochowski chętnie stosował apostrofę, figurę myśli, która nader często pojawiała się w badanym tomiku. W hymnie *Omni die* występuje wielokrotnie:

O cunctarum
Feminarum
Decus atque gloria.

I wielebna
I chwalebna
Z białych głów najzacniejsza (s. 4)

Cna dziewico
I rodzico
Panno nienaruszona (s. 6).

Również w incipicie hymnu *Ave, maris stella* umieszczona została apostrofa.

Ave, maris stella,
Dei mater, alma
Atque semper virgo

Witaj, gwiazdo morska
Wielka Matko Boska
Wieczna Panno...

Omawiane apostrofy wzmacniają modlitewną funkcję tekstów Grochowskiego. Poeta unika w przekładzie dosłownego tłumaczenia zdań podrzędnych. Stosuje w ich miejsce równoważniki zdania, zdania proste, pewne określenia, np. przydawkowe:

Haec persona
 Nobis dona
 Contulit caelestia

Ta dziewica
 Nam użycza
 Z nieba dobra wiecznego (s. 1).

Czasem tłumacz rozwija niektóre wyrażenia łacińskie, tak aby oddać w pełni sens biblijny:

O gloriosa Domina	Chwalebna i zacna Pani
et porta lucis fulgida	Brama słońca przedwiecznego.

Grochowski udatnie stworzył ekwiwalent określeń świętości, boskości.

Z przeprowadzonej analizy wynika, że Stanisław Grochowski, poeta *minoris gentium*, tworzący u schyłku renesansu, doskonale opanował sztukę przekładu i jako tłumacz hymnów kościelnych zajął poczesne miejsce na ówczesnym parnacie literackim. Dokonywał udanych artystycznie translacji, których pierwowzór odtwarzał zarówno wiernie, jak i pięknie.

Maria WICHOWA

**GROCHOVSKI AS A CRERICAL HYMNS TRANSLATOR
 (BASED ON VOLUME TITLED *LATIN RYTHMES, STRANGELY ART-LIKE*)**

(Summary)

Stanisław Grochowski as crerical hymns translator managed to achive for the polish culture something that can be compared to Kochanowski's translation of *Psalter*. This study includes remarks on Grochowski's translation workshop. As a poet, he wrote prayers (texts of a very special composition and very simple structure). In case of crerical hymns, we deal with masterpieces which was exposed by the translator in the very title of this fragments. He called this pices strangely art-like which means that they evoke admiration by their artistic craft. The poet used to do the translation in order to fit polish text into famous melodies. Grochowski as the polish hymn author can be presented as a man of early Baroque, who was constantly staying in a dramatic torment between God and nature.