# MATERIAŁY DO „SŁOWNIKA RODZAJÓW LITERACKICH"

Podstawą wyboru utworów poetyckich przedstawionych w niniejszym zestawie materiałów było to, że wywodzą się z pieśni obrzędowej — weselnej lub kultowej. Powstała ona w starożytności greckiej i hebrajskiej. Przekazana jednak cywilizacji europejskiej, wytworzyła gatunkowe odmiany narodowe o rozmaitych formach, rozszczepiając się na pieśni i na poematy do czytania, a także zmieniając nieraz swój charakter religijny na świecki. Widać to, gdy zestawimy gatunki starożytne z gatunkami wytworzonymi przez literatury nowsze — w tym przypadku przez literaturę angielską.

*Redakcja*

**EPITHALAMION:** pieśń weselna sięgająca epoki Grecji starożytnej, śpiewana przez chór chłopców i dziewcząt przed drzwiami komnaty nowożeńców. Wyraz *epithalamion* jest przymiotnikiem rodzaju nijakiego z domyślnym "pieśń" μέλος lub ᾄσμα); pochodzi ze zbitki greckiej ἐπὶ (przy, na, ku) + θαλαμος (komnata, izba). Łac. *epithalamium*, ang *epithalamium* albo *epithalamion*, franc. *épithalame*, niem. *Epithalamium* lub *Ständchen*. wł. *epitalamio*, ros. эпиталама. Rodowód literacki tego utworu przedstawia się następująco: rodzaj literacki: —liryka; gatunek literacki — liryka chóralna; odmiana — *epithalamion*.

Pieśni z okazji ceremonii zaślubin były wykonywane w starożytności przy trzech okazjach: na uczcie weselnej, w czasie pochodu, przed komnatą młodej pary. Pieśni te określano paroma terminami: a) *gamelikós* (Eustat. 1541.49), γαμικὸς ὕμνος (Athen. IV 130 a) lub γαμικὸς ὑμέναιος (Pherecrat. 12 D); b) *hymenaios* (zob.) oraz c) *epithalamion*. Granice znaczeniowe tych terminów są dość płynne, ich desygnacja datuje się z epoki aleksandryjskiej. *Gamelikós*, weselny hymn czy weselny *hymenajos* jest bardzo ogólnikowy, *hymenajos* i *epithalamion* występują nieraz wymiennie. Ten ostatni termin może stanowić zakończenie długiej pieśni *hymenajosu* lub tworzyć odrębną odmianę literacką. Główne wiadomości o *epithalamion* mamy dzięki Safonie, Teokrytowi i Katullusowi. Była to najważniejsza z trzech wymienionych pieśni, choć może młodsza od pieśni procesyjnej. Śpiewał ją chór dziewcząt i chłopców przed drzwiami (lub oknem) komnaty nowożeńców. Skład chóru i sposób wykonywania pieśni wykazują pewne warianty. Czasem śpiewały same dziewczęta (Pindar, P. III 17 i n.) lub chłopcy i dziewczęta, którzy śpiewali i tańczyli równocześnie. Niekiedy pieśń stanowiła dwugłos chóru i koryfeuszki lub sama panna młoda śpiewała na zmianę z chórem towarzyszek. Słowom pieśni i tanecznym gestom towarzyszyła gra na kitharze. Metrum pieśni było zróżnicowane: trypodie logaedyczne, tetrapodie, chori jamby etc., tonacja przeważnie lidyjska, odpowiadająca młodocianym głosom. Treść pieśni to: pochwała panny, jej urody, wyrazy bólu wskutek rozłąki z matką, przestrogi i życzenia związane z przyszłym jej życiem. Sapph. fr. 128, 3 „Wdzięczna jest twoja postać i słodkie jak miód spojrzenie, Eros budzący tęsknotę na twym obliczu rozkwita", fr. 116 a. "O piękna, o pełna czaru dziewczyno...', fr. 120 "Gwiazdo wieczorna ty wszystko skupiasz, co Eros rozprasza. Kozę i owcę sprowadzasz a córkę od matki oddalasz". Catul. LXI „Panno, wróżby złej unikaj! Nóżką proga mi nie tykaj. Wejdź szczęśliwa w domu sień...

tak teraześ już w komorze. Niech ci Wenus dopomoże... już zamknijcie drzwi panienki, dość zabawy, dość piosenki. Wy żegnajcie państwo młodzi, niech wam dobrze się powodzi, w szczęściu młody wiek wam schodzi". *Epithalamion* chwali też pana młodego. Sapph. fr. 127 „Z czym cię najlepiej porównam, o miły narzeczony! Smukła i giętka latorośl — to wierny obraz twój", fr. 128 „Oto wesele, jak tego pragnąłeś, już wyprawione. Wreszcie dziewczynę masz swoją, której tak pożądałeś"; Katullus w *epithalamion* na cześć Junii i Malliusza (LXI) każe chórowi śpiewać: „Wprowadź w dom pannę, tęskniącą za oblubieńcem, której myśl obezwładniona miłością. Niech jak powój wije się dokoła drzewa w mocnym uścisku". Inne strofy były zabarwione dowcipem i żartem tak z pana młodego jak i ze starosty weselnego, który pilnował drzwi komnaty. Sapph. 124 „Nogi dozorcy siedmiosążniowe, dziesięciu szewców buty mu szyje ze skór ściągniętych aż z pięciu wołów". Chór chłopców gratulował nowożeńcowi lub pozwalał sobie na aluzje na temat utraty dziewictwa przez pannę, odtąd już dla nich „bezużyteczną". Tematyka jak i forma (wprowadzenie refrenów) zapewne wszystkich pieśni weselnych świadczą o wyraźnym wpływie obrzędów ludowych. Pieśni te mają zatem odcień dramatyczny, sentymentalno-miłosny oraz satyryczny. Niekiedy poeci wprowadzali motywy mityczno-bohaterskie do *epithalamion* śpiewanego na cześć ludzkiej pary, dla podniesienia rangi zaślubin i adresatów pieśni. Np. *epithalamion* cytowane przez Lukiana (Symp. 40): „Jedyna oto Arystainetowi córa w dworcu tym się chowała [...] Kitereę i Selene wdzięki swymi przyćmiła. Cześć ci, i panie młody, z młodzi najprzedniejszy, od Nireja i syna Tetydy cudniejszy..." Specjalnie artystyczną oprawę miały *epithalamia* opiewające zaślubiny bogów i bohaterów. Z zachowanych mamy Safony *Zaślubiny Hektora i Andromachy* oraz uroczą idyllę XVI Teokryta *Epithalamion Heleny*, której początek brzmi: „Pewnego dnia, w Sparcie, u jasnowłosego Menelausa, dziewczęta z kwieciem hiacyntu w warkoczach, stanęły chórem przed komnatą małżeńską zdobną w nowe malowidła. Było ich dwanaście; pierwsze w mieście Lakonki. W owym dniu najmłodszy z synów Atreusa zamknął się sam na sam z ukochaną, córą Tyndara, Heleną, o której rękę się starał. Śpiewały wszystkie razem, stąpając rytmem kunsztownym, a cały pałac rozbrzmiewał pieśnią weselną". Szymon Szymonowic tak spolszczył pieśń przez nie wykonywaną: „I takżeś prędko usnął, mój piękny panicze? I takżeś się pokwapił prędko do łożnice? Czyliś ociężał? Czyliś tak barzo ospały? [...] Już dobra noc, cne stadło darów snu wdzięcznego zażywajcie spokojnie aż do dnia białego". Późniejszemu bukolikowi Bionowi (II—I w. p.n.e.) przypisuje się fragment *Pieśni weselnej Achillesa i Deidamii*. Z rzymskich pieśni weselnych najsłynniejszym utworem jest pieśń Katullusa (LXIV) na zaślubiny Peleusa i Tetydy, która kończy się typowym *epithalamion*: „Teraz stadło połączcie, już kończy się dzionek, niech już boską małżonkę otrzyma małżonek". Ponadto w IV eklodze Wergiliusza mamy 17 wierszy *epithalamion*. Owidiusz, Calvus, Ticidas są cytowani jako autorzy tej odmiany poetyckiej, ale ich utwory nie zachowały się. Eratostenes miał napisać poemat w dystychach elegijnych pt. *Epithalamion*, ale współczesny Cyceronowi Philodemus stwierdza, że ta odmiana liryczna niemal całkowicie zanikła (*De Musica 5*). Z czasem *epithalamion* zmienia swój charakter, staje się utworem epickim u poetów jak Statius, Ausonius, Paulinus z Noli, Ennodius, Venantius Fortunas, Luxorius, Claudianus, Dracontius. W tragedii Seneki *Medea* wiersze 56—115 mają jeszcze typową formę *epithalamion*, może inspirowane przez Owidiusza. Wspomnijmy jeszcze o utworze prozaiczno-wierszowanym *De nuptiis Philologiae et Mercurii* Martianusa Capelli, który poza nazwą nie ma już nic wspólnego z właściwym *epithalamion*.

W Polsce tę liryczną odmianę uprawiali A. Krzycki, J. Dantyszek, J. Kochanowski (*Epithalamion albo pieśń wesela na gody Jana Zamoyskiego z Gryzeldą Batorówną...*), Sz. Szymonowic, T. Trembecki (*Epitalamion Hipotitowi i Belinie czyli miłość nowych małżonków*).

Oprócz właściwego *epithalamion* śpiewanego wieczorem (zwanego czasem „pieśnią kołyszącą do snu" *katakoimetikón*) była też osobna pieśń na przebudzenie się nazajutrz młodej pary, wykonywana przez chór mieszany lub przez same dziewczęta i nazywane *órthion* lub *diegertikón*. Zachowała się u Teokryta (XVIII, 56nn): „Śpijcie, ale nie omieszkajcie się obudzić, gdy my wrócimy o świcie i z blaskiem jutrzenki, gdy pierwszy z brzaskiem

śpiewak wyda swój głos z zagrody, nastroszony pierzastą kryzą..." i w fr. 43 Ajschylosa: „Gdy zjawi się świetlisty blask słońca, obudzi łagodnie oblubieńców [...] z chłopcami i dziewczętami".

Bibliografia: H.W. Smyth, *Greek Melic Poets*, London 1963; C. Calame, *Les choeurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, I. Roma 1977; L. Winniczuk, *Twórczość poetek greckich*, Warszawa 1956; P. Grimmal, *Le lyrisme à Rome*, Paris 1978; A.L. Wheeler, *Tradition in the Epithalamium*, Amer. Journ. Phil. LI 1930; C. Morelli, *L'epitalamio nella tarda poesia latina* Studi Italiani di Filol. Class. XVIII 1910; R. Muth, *Hymenaios and Epithalamion*, Wien. Stud. 67, 1954.

*Anna M. Komornicka*

**EPITHALAMION:** (z gr. *epithalamion*) angielska nazwa renesansowej pieśni weselnej, wywodzącej się z tradycji odprowadzania młodych małżonków do sypialni po weselu. Taka sytuacja występuje w *Śnie nocy letniej* (1595/96), kiedy Oberon, Tytania i orszak elfów odprowadzają Hippolytę i Tezeusza oraz dwie inne pary młodożeńców i błogosławią ich łoża pieśnią i recytacją wraz z tańcem.

Data powstania sztuki Szekspira mniej więcej odpowiada pojawieniu się w druku najpiękniejszego w literaturze angielskiej utworu zatytułowanego *Epithalamion* (1595). Napisał go wybitny poeta elżbietański Edmund Spenser (1552—1599) na swoje własne wesele z Elizabeth Boyle. W 23 strofach liczących od 18 do 19 wierszy o dość swobodne przeplatanych rymach i w krótkim przesłaniu poeta przedstawia niemal całą dobę weselną, od przebudzenia panny młodej, poprzez jej ubieranie, przybycie pana młodego, ślub w kościele, ucztę i odprowadzenie przez weselników pary nowożeńców do sypialni. Poemat przepełniony jest weselem i miłością, której aspekty fizyczne i duchowe pozostają w równowadze. W akcji bierze udział ożywiona przyroda irlandzkiego tła oraz mitologiczne nimfy, które poeta nawołuje do śpiewu takiego „żeby wszystkie lasy odpowiedzieć mogły i wasze echo zadzwonić". Słowa te stanowią melodyjny refren utworu i przypominają o tym, że ma on być pieśnią, choć nie mamy danych na to, że *Epithalamion* był śpiewany. Spenser wzorował się na formie poetyckiej Katullusa i pozostawał pod wpływem włoskich *canzone*. Realizm przedstawienia i chrześcijańska koncepcja małżeństwa są jego własnym wkładem do utworu.

Podobnym poematem jest jego *Prothalamion* (1596), pieśń przedweselna, składająca się z analogicznych 10 strof, napisana dla hrabiego Worcester z okazji wydania dwóch córek — Elizabeth i Katherine — za mąż. Treść jest podobna, charakter utworu raczej literacki, znacznie mniejsze zaangażowanie emocjonalne Spensera.

Prawie jednocześnie ze Spenserem tworzył z okazji wesela nieznanego nam prawnika *Epithalamion Made at Lincolnes Inne (Epitalamium wykonane w Lincoln's Inn)* inny wybitny poeta angielski John Donne (1571-1631), zapożyczając od Spensera pomysł refrenu, kończącego czternastowierszową zwrotkę o podobnie przeplatanych rymach. Układ treści jest niemal ten sam, ale poemat liczy tylko 8 strof. Przy opisie rozbierania panny młodej poeta używa wymyślnych konceptów (*conceits*). Drugi *epithalamion* Donne'a został napisany w 1613 r. na ślub córki Jakuba I, królewny Elżbiety i Fryderyka Elektora Palatynatu. Poeta wykorzystał zbieżność daty ślubu z dniem św. Walentego, w Anglii patrona wiosny, ptaszków, kochanków. Imię Valentine kończy każdą z ośmiu strof. Treść wskazuje, że ustalił się już model angielskiego *epithalamion*. Do poetów, którzy napisali na tą samą okazję *Epithalamia* należał także George Wither (1588—1667).

W późniejszych okresach literatury angielskiej *epithalamion* niemal nie występuje. Wpłynęła na to, prawdopodobnie, deprecjacja małżeństwa zarówno w życiu społecznym, jak i później jeszcze, romantyczna koncepcja miłości, walczącej o wyzwolenie z narzuconych jej form. Tylko u wiktoriańskiego poety Alfreda Tennysona wielką elegię *In Memoriam* (1850) kończy realistyczna pieśń weselna, licząca 36 zwrotek rymowanych *abba*, przedstawiająca dzień ślubu siostry poety — Cecylii z Edwardem Lushingtonem nie tylko jako koniec żalu po jej pierwszym narzeczonym, lecz także jako początek kosmicznej tajemnicy tworzenia nowego człowieka w księżycową noc. Inny poeta wiktoriański ks. Gerard Manley Hopkins zostawił w papierach z lat 1876—1889 sugestywny urywek poematu zatytułowanego wprawdzie *Epithalamion*, ale pomyślanego jako alegoria, co wynika ze słów:

What is [...] the delightful dene?
Wedlock. What is water? Spousal love.
Czym jest [...] ten rozkoszny parów?
(Małżeństwem. Czym ta woda? Małżeńską miłością.)

Bibliografia: A. C. Baugh (red.) *A Literary History of England*, London, 1967, t. II i III; P. Harvey, *The Oxford Companion to English Literature*, Oxford, 1958; S. Barnet, M. Berman, W. Burto, *A Dictionary of Literary Terms*, Boston, 1960; E. Spenser, *Poetical Works*, Oxford 1970; *John Donne. A Selection of His Poetry*, red. J. Hayward, Harmondsworth 1955; Gerard Manley Hopkins, *Poems and Prose of...* red. W.H. Gardner, Harmondsworth 1956; *The Poems of Tennyson 1830—1865*, London 1907.

*Witold Ostrowski*

**HYMENAJOS:** chóralna pieśń liryczna sięgająca epoki Grecji archaicznej, komponowana i wykonywana ku czci młodej pary z okazji zaślubin.Gr. ὑμέναιος łac. *hymenaeus*, ang. *hymenaeus*, *wedding song*, franc. *hyménée*, *chant nuptial*, niem. *Hymenaeus*, wł. *imeneo*, ros. гименей. W dialektach warianty: ὑμήναιος, ὑμήναος. Etymologia jest niejasna. Jedni uczeni (Lammer, Frisk) identyfikują ten wyraz z ὑμήν lub ὑμέν, który w pierwotnym znaczeniu określał „szew", „węzeł", później okrzyk rytualny przy ceremonii zaślubin lub samą uroczystość i małżeństwo. Słownik B. Lindego podaje pod *hymen*: „W pochwie macicy znajduje się *hymen* lub krąg błonisty na kształt półksiężyca:, bytność [tej błony] znakiem nienaruszonego panieństwa". *Hymen* poet. „wesele", „małżeństwo". Wiersz na *hymen* JMość Pana Starościca etc. *Hymeneuszowy* — poet. „weselny". " Inni uczeni (Muth) upatrują w *hymenajosie* derywat od *hymen*, rytualnego terminu prahelleńskiego. Jeszcze inni (Maas, Boissacq) łączą go z ὕμνος (*hymn*), wreszcie Diehl wiąże go znaczeniowo i z *hymen* i z *hymnem*. Sam termin *hymenajos* był uważany za imię boga będącego personifikacją tejże pieśni. Istnieje wiele legend na ten temat. Hymenajos jest synem Appollina i Muzy lub Dionizosa i Afrodyty (stąd epitet-przydomek Dionizosa — — Hymeneios). W Attyce krążyła wieść, iż był to Ateńczyk przepięknej urody lecz skromnego pochodzenia, zakochany w dziewczynie z możnego rodu, za którą chodził jak cień. Gdy raz piraci napadli na orszak dziewcząt kroczący do Eleuzis i uprowadzili je, Hymenajos w nocy pozabijał ich, uratował ukochaną i jej towarzyszki a w nagrodę otrzymał jej rękę. Stąd imię jego miało być dobrą wróżbą dla młodej pary. Inna wersja mówi, że był on synem Magnesa i sławnym muzykiem i że umarł nagle śpiewając pieśń na godach Dionizosa i Altei. Inna legenda przedstawia go jako przedmiot miłości Hesperosa (Gwiazdy Wieczornej), który z zazdrości o ukochanego, gdy ten śpiewał na weselu Dionizosa i Ariadny, odebrał mu mowę. Najbardziej prozaiczna wersja widziała w nim po prostu pięknego młodzieńca, który umarł w czasie własnego wesela. W ikonografiach przedstawiany jest jako nagi młodzieniec w wieńcu z kwiatów majeranku, w prawej ręce trzyma pochodnię, w lewej żółty welon lub aulos. Czasem ma skrzydła związane na plecach.

*Hymenajos* był śpiewany przez orszak panny młodej złożony z jej towarzyszek lub niekiedy przez chór chłopców lub chór mieszany. Ma on cechy stylizowanej pieśni ludowej z jednej strony, zwłaszcza w typowych akcentach erotycznych, satyryczno-żartobliwych, w refrenie po każdej strofie, ale też zawiera motywy mitologiczne i baśniowo literackie. *Hymenajos* wykonywano w czasie uczty weselnej oraz w czasie pochodu do domu nowożeńca (*nymfagogia*). Pieśń przed komnatą małżonków niosła nazwę *epithalamion* (zob.). O pieśni w czasie bankietu mamy skąpe wiadomości. Odbywał się on w domu pana młodego przed przybyciem narzeczonej lub też oboje nowożeńcy mogli być na nim obecni. Wspominają te okazje Safona, Katullus i Plutarch w *Zagadnieniach biesiadnych*. Sapph. fr. 135 i 136 opiewa ucztę weselną Heraklesa i Hebe, podczas której Hermes gra rolę podczaszego „Nieśmiertelni, zadzwoniwszy w puchary, napój strącali z kruż i szczęsnych dni życzyli nowożeńcowi". Plut. *Quest. Conv.* 4.3.2.: „Weselny stół rozbrzmiewa wielkim głosem *hymenajosu*, z pochodniami i dźwiękiem aulosu". Mamy wiadomość, że Philoxenos, poeta liryczny z V—IV w. p.n.e. skomponował dytyrambiczny *hymenajos* na ucztę ślubną, z którego zachował się tylko pierwszy wiersz.

*Hymenajos* procesyjny jest poświadczony już w *Iliadzie*, w opisie tarczy Achillesa (XVIII

490 i n.): „W jednym mieście szykują ucztę i gody weselne, w blaskach płonących pochodni prowadzą oblubienicę z komnat do miasta. Wnet buchnie w niebo donośny *hymenajos*. Młodzi pląsają ochoczo a w korowodzie tanecznym dźwięczą formingi i flety śpiewne. Kobiety wybiegły przed swe domostwa i patrzą w podziwie na tańczących". Ps. Hezjodowa *Tarcza* (273 i n.) rozbudowuje homerowy opis „To orszak weselny na rydwanie o mocnych kołach wiezie dziewczynę do męża, w niebie bije donośny *hymenajos* a służebne niosą w rękach zapalone pochodnie, których blask roztacza się w rozległy krąg. Idą służki z odświętnie radosnym obliczem, za nimi podążają chóry rozigrane: chłopcy w rytm melodyjnej syringi wydobywają z młodziutkich warg pieśń, którą echo odbija dokoła, dziewki wiodą wdzięczny chór do melodii kithar".

W epoce archaicznej tylko Dorowie i Eolowie tworzyli liryczne *hymenajosy*. Podobno Alkman, poeta spartański, komponował pieśni weselne, gdyż Leonidas epigramatyk nazywa go „łabędziem hymnów weselnych". Do szczytów doskonałości doprowadziła tę odmianę liryki Safona. Przypomnijmy fr. 123: „Wysoki dom stawiaj cieślo — Hymenajosie! Wiązania dachu wznieś w górę — Hymenajosie! Bo nowożeniec jak Ares — Hymenajosie! Najwyższy spośród najwyższych — Hymenajosie!" Inny słynny procesyjny *hymenajos* (fr. 55 a i b) Safony — zwany również *epithalamion* — po przepięknym wstępie przedstawiającym oboje oblubieńców — Hektora i Andromachę — i ich otoczenie, dochował się do naszych czasów w obszernych fragmentach: „...do bogów podobni [...] ruszają do miasta Ilionu. Aulos słodko dzwoniący mieszał się z liry strunami i z brzękadłami dźwięcznymi; dziewczęta śpiewały pieśń święta. Dźwięk jej wspaniały docierał niebios [...] wszędzie po drodze [...] czary, kratery, mirra, kadzidło wonne mieszały się razem. Potem ozwały się głośnym krzykiem sędziwe kobiety, wszyscy zaś mężczyźni wznieśli potężny pean do boga Srebrnołukiego, co lirę trzyma, i hymn zaśpiewali sławiąc podobnych do bogów — Hektora i Andromachę". Zaznaczamy tu, że najsławniejszy utwór Safony (fr. 2), naśladowany przez Katulla („Bogom równy ten mąż mi się wydaje...") — długo uważany za *hymenajos*, obecnie został uznany za poemat miłosny (Setti, Page, Degani) nie skomponowany na uroczystość weselną. Podobnie pieśń Bakchylidesa na cześć Idasa i Marpessy zaliczana do do *hymenajów* lub do dytyrambów (Smyth), dziś uważana jest powszechnie za *enkomion* (Snell). W poezji dramatycznej znajdujemy *hymenajos* śpiewany np. przez Okeanidy na ślub Prometeusza z Hejzone w *Prometeuszu Skowanym* Ajschylosa. U Eurypidesa w *Trojankach* Kasandra śpiewa w obłąkanej wizji *hymenajos* dla siebie i Agamemnona (w. 308 i n.) a w jego fragmentach *Faetona* Heliady również śpiewają pieśń weselną. W pełni zachowany *hymenajos* sławiący *hierós gamos* Pisthetairosa i boskiej Bazylei zachował się — w formie burleski komicznej w *Ptakach* Arystofanesa (1720 i n.). Oto dwie strofy:

Koryfeusz: „Wielkie, ogromne szczęście panuje wśród ptaków dzięki temu człowiekowi. Dalej, przyjmijmy go *hymenajosem* i odą weselną, jego i Bazyleję."

Chór: „Tak niegdyś z Herą olimpijską potężny władca podniebnego tronu został złączony za sprawą boskich Mojr, przy dźwiękach takiego *hymenajosu*. Hymen, o Hymenajosie! O! A rozkwitający Eros o złotych skrzydłach prowadził rydwan dzierżąc lejce, ów drużba na godach Zeusa i szczęsnej Hery. Hymen, o Hymenajosie, O!".

Wiemy ponadto, że Telestes skomponował dytyramb pt. *Hymenajos*, a Araros, syn Arystofanesa, napisał komedię pod tym tytułem.

Bibliografia. H. W. Smyth, *Greek Melic Poets*, London 1963; C. Calame, *Les choeurs de jeunes filles en Gréce archaïque*, I, Roma 1977; L. Winniczuk, *Twórczość poetek greckich*, Warszawa 1956; R. Muth, *Hymenaios und Epithalamion*, Wien. Stud. 67, 1954; R. Crowhurst, *Representations of Choral Lyric on the Greek Monuments 800—350 B. C.*, London 1963; M. Carry, J. D. Denniston et al., *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford 1957; P. Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris 1951; P. Chantraine, *Dictionnaire Etymologique de la langue grecque*, Paris 1977; N. Cecchini, *Dizionario sinottico di iconologia*, Bologna 1976; E. Degani, *Lirici Greci. Antologia*, Firenze 1977; S. Hammer, *Ad Sapphus et Catulli carmina nuptialia notulae*, „Eos" XXIII 1920.

*Anna M. Komornicka*

**HYMN:** (z gr. *hymnos* poprzez łac. *hymnus*) wyraz ten w języku i tradycji angielskiej oznacza dwa odmienne typy utworów wierszowanych, różniące się formą i funkcją społeczną. Jeden z nich można nazwać *hymnem* kościelnym, drugi *hymnem* poetyckim.

I. *Hymn* kościelny wywodzi się z potrzeby posiadania rymowanych przekładów psalmów biblijnych (zob.) w XVI w. Jeden z pionierów poezji renesansowej w Anglii, Henry Howard, hr. Surrey (1517—1547) wśród 18 wierszy zostawił 9 przekładów z *Eklezjastesa* i *Psalmów* (druk. 1557), rozpowszechniając tzw. „miarę handlarza drobiu" (*poulter's measure*) czyli rymowany dwuwiersz, którego pierwsza linia liczyła 12, a druga 14 sylab. Ten długi wiersz w naturalny sposób rozłamywał się w zwrotkę czterowierszową o 3 lub 4 akcentach na przemian. Przypomniała ona zwrotkę o tzw. „pospolitej mierze" (*common metre*), która w analogiczny sposób powstała z dwuwiersza o 14 sylabach zwanego *fourteener* — czternastosylabowcem. *Common metre* — — czterowierszowa zwrotka o czterech i trzech akcentach na przemian i rymach *abxb* lub *abab*, stała się podstawową formą *hymnu* i popularnej ballady (zob.) oraz wielu innych wierszy. Odmianą jej jest *long metre* — „długa miara", w której każdy wers ma 4 akcenty.

Opisane wyżej zwrotki lub warianty zwrotki czterowierszowej stały się wyróżnikiem formalnym *hymnu* kościelnego, gdy Thomas Sternhold (1500—1549) i John Hopkins (zm. 1570) postanowili przełożyć *Psalmy* na język angielski. W związku z odrzuceniem przez protestanckich reformatorów ofiarniczego charakteru nabożeństwa mszalnego, jego podstawowymi elementami stało się: głoszenie tekstów biblijnych i chóralne śpiewanie psalmów czyli *hymnów*. Po pierwszej *Metrical Version of the Psalms* (1549) nastąpiła druga, rozszerzona w 1551; po niej zaś pełna, *The Old Version* (1562), którą dołączono do oficjalnego modlitewnika anglikańskiego. Sternhold i Hopkins byli pobożnymi wierszokletami i wartość ich przekładu była niewielka. Wyśmiewali ich psalmy John Dryden i inni poeci XVII w. Poprawili je Nicholas Brady i Nahum Tate, wydając *The New Version* (1699), ale upłynęło niemal sto lat, zanim nowy przekład zastąpił dawny.

Jednocześnie, mimo rewolucji purytańskiej, która przyjmowała zasadę, że nie wolno w publicznych nabożeństwach używać niczego, czego nie ma w *Biblii*, dokonywał się powolny zwrot ku twórczości, wyrażającej indywidualne lub grupowe chrześcijańskie przeżycie religijne słowem niezależnym od tekstu biblijnego. Pionierem był anglikański bp Thomas Ken (1637—1711), autor *hymnu* porannego *Awake, my soul and with sun* (*Przebudź się, moja duszo i ze słońcem*) i wieczornego *All praise to thee, my God, this night* (Wszelka chwała Tobie, Boże mój, tej nocy), drukowanych w 1695 r. Dysydenci odczuwali jednak potrzebę uzasadnienia teologicznego tej twórczości. Bardzo płodny autor *hymnów*, nonkonformista Isaac Watts (1674—1748) nadawał ich zbiorom usprawiedliwiające tytuły: *Hymns and Spiritual Songs in Imitation of the Psalms* (*Hymny i pieśni duchowne na podobieństwo psalmów*, 1707) i *Psalms of David Imitated in the Language of the New Testament* (*Psalmy Dawidowe naśladowane w języku Nowego Testamentu*, 1719). Watts był autorem wielu *hymnów* równie popularnych, jak jego *Our God, our help in ages past* (*Boże nasz, opieko nasza w wiekach minionych*) a także *Divine Songs Attempted in Easy Language for the Use of Children* (*Boże pieśni próbowane w łatwym języku na użytek dzieci*, 1715). Przeszkoda teologiczna została przełamana. Wielu poetów zaczęło tworzyć *hymny*.

William Cowper (1731—1800) wyraził prostą i szczerą pobożność nonkonformisty w 67 *hymnach*, które napisał do zbioru *Olney Hymns* (1788) Johna Newtona, liczącego 281 tych pieśni.

Innym znanym twórcą licznych *hymnów* był Charles Wesley (1707—1788) brat i współtwórca ruchu metodystów w XVIII w. Jego pieśni *O for a thousand tongues to sing! (Niechże tysiąc języków śpiewa) Hark, the herald angels sing (Słuchajcie, jak aniołowie zwiastujący śpiewają); Jesus, Lover of my soul! (Jezu, Miłośniku mojej duszy!); Love divine, all loves excelling (Miłości Boża, wszystkie miłości przewyższająca)* i in. zyskały sławę światową i przekroczyły granice wyznaniowe.

Na początku XIX w. bojowym i rewolucyjnym duchem wyróżnił się żywy do dziś *hymn* romantyka i wizjonera Williama Blake'a (1577—1827) zwany często, choć nie całkiem właściwie, *Jerusalem*. W *hymnie* tym, utworzonym w *long metre*, poeta nawiązywał do ludowej legendy o dzieciństwie spędzonym przez

Chrystusa w Anglii i zapytywał na początku:

And did those feet in ancient time
Walk upon England's mountains green?
And was the holy Lamb of God
On England's pleasant pastures seen?

(I czyż te stopy w dawnym czasie
Stąpały po Anglii górach zielonych,
I czy Świętego Baranka Bożego
Na Anglii miłych pastwiskach widziano?)

Na myśl o takiej możliwości i o zniszczeniu kraju dokonanym przez fabryki i huty — — „ciemne szatańskie młyny", poeta ślubuje, iż nie ustanie w duchowej walce „aż zbudujemy Jeruzalem W Anglii zielonej i miłej ziemi".

Twórcami *hymnów* o wysokim poziomie artystycznym w XIX w. byli anglikanie Reginald Heber (1783—1826) (*The Sun of God Goes Forth to War* i *Holy, Holy, Holy*), James Montgomery (1771—1854), przywódcy romantycznego Ruchu Oksfordzkiego w anglikanizmie, John Keble (1792—1866) (*Sun of My Soul, Thou Saviour Dear*) i John H. Newman (1801—1890) (*Lead, Kindly Light*) oraz John Mason Neale (1818—1866), autor *Jerusalem the Golden*, którego twórczość stanowi jedną ósmą obszernego zbioru *hymnów* pt. *Hymns Ancient and Modern* (1861). Redaktor tej książki Henry Williams Baker (1821—1877) włączył do niej przekłady *hymnów* łacińskich Kościoła katolickiego i swoje własne utwory. Rozszerzone wydania tego zbioru wyszły w 1889 i 1916 r. Obok *hymnals* używanych wspólnie przez różne kościoły, istnieją również śpiewniki oficjalne poszczególnych wyznań, jak np. *The Methodist Hymnal*, zawierający przeszło 550 *hymnów* najrozmaitszego pochodzenia. Angielski *hymn* jest równie popularny, jak w Polsce kolęda i pełni podobną funkcję społeczną, obsługując kościół i dom.

II. *Hymn* poetycki ma w tradycji angielskiej dowolną, indywidualnie pomyślaną formę metryczną, jest przeznaczony raczej do czytania lub recytacji, nie do śpiewu i choć często zwraca się do Boga (niekoniecznie pojmowanego na sposób chrześcijański), może wysławiać abstrakcje, konkretne przedmioty i osoby, pod warunkiem, że budzą one w poecie uczucie i nastrój wzniosłości, która stanowi czynnik wspólny dla wszystkich *hymnów* poetyckich.

Tematyka świecka wyprzedziła nieco religijną w poetyckim *hymnie* angielskim, który powstał w okresie renesansu. Widać to w platońskich i pełnych grecko-rzymskiej mitologii *hymnach* Edmunda Spensera (1552—1599) — *An Hymne in Honour of Love* i *An Hymne in Honour of Beautie* — na cześć Miłości i Piękna. Bożek miłości Kupidyn jest synem najpiękniejszej boginii Wenery. Piękno więc rodzi miłość. Tak się wyrażał wczesny platonizm Spensera. Będąc jednak purytaninem, poeta zmierzał do syntezy platonizmu i chrześcijaństwa. Wyraził ją w *An Hymne of Heavenly Love* i *An Hymne of Heavenly Beautie* — *hymnach* o niebiańskiej Miłości i Pięknie. Tu zamiast ziemskiej miłości występuje Chrystus a najwyższym pięknem jest wspaniałość Boga odbita w Jego stworzeniu, w którym najwyższe miejsce zajmuje biblijna *Sapience* — Mądrość. Wszystkie cztery *hymny* Spenser wydał w 1596 r. Łączy je nie tylko tematyka, lecz także zwrotka zwana *rime royal* o rymach *ababbcc*. Inspiracji Spensera można domyślać się w *Hymn to Intellectual Beauty (Hymn do Intelektualnego Piękna*, 1816) romantyka Percy B. Shelleya, który uważał się za ateistę, ale wyraził w tym utworze wewnętrzne przeżycie o cechach stanów religijnych bliskich platonizmowi.

Kilka lat po publikacji Spensera John Davies (1569—1626) drukuje 24 świeckie *Hymns of Astraea* (1599) na cześć królowej Elżbiety I. Natomiast John Donne (1573—1631), wybitny przedstawiciel tzw. „poezji metafizycznej" pisze trzy zdecydowanie religijne utwory: *A Hymne to Christ, A Hymne to God the Father* i *Hymne to God, My God, in My Sickness (Hymn do Boga, Mego Boga, w chorobie)*.

Oprócz barokowych *hymnów* Donne'a, wiek XVII ma do zanotowania *hymny* nawróconego na katolicyzm poety Richarda Crashaw (1612-1649). Jego *Hymn of the Nativity, Sung by the Shepherds (Hymn o Narodzeniu, śpiewany przez pasterzy)* ma cechy dziecięcej pobożności pastorałek. Drugi, znacznie lepiej znany *A Hymne to the Name and Honour of the Admirable Saint Teresa (Hymn do imienia i ku czci wspaniałej świętej Teresy)* jest pełną zachwytu pochwałą miłości („Miłości, tyś absolutnym i jednym panem Życia i Śmierci") odbitej w życiu świętej od najwcześniejszych jej lat.

W wieku XVIII, być może pod wpływem racjonalizmu, powstają różne *hymny* na tematy świeckie. Spotykamy więc *Hymn to Content-*

*ment (Hymn do Zadowolenia)* Thomasa Parnella (1679—1718), *A Hymn to Harmony (Hymn do Harmonii)* Williama Congreve'a (1670—1729), *A Hymn* Jamesa Thomsona (1700—1748) dołączony do jego przedromantycznego poematu *The Seasons* i opiewający bieg pór roku jako dzieło Stwórcy. Pisany białym wierszem wskazuje on jak poeci przechodzili od kontemplacji rzeczy stworzonych do religijnej czci dla ich Praprzyczyny. Thomson napisał również *Hymn on Solitude (Hymn o Samotności)*, w którym kontempluje naturę w rytmach zbliżonych do *hymnów* kościelnych, używając czteroakcentowanego dwuwiersza. Jego *Hymn to God's Power (Hymn do Potęgi Bożej)* ma zupełnie „kościelną" formę (*common metre*), ale sławi Boga Natury raczej na sposób deistów.

Romantyczny poeta Samuel T. Coleridge (1772—1834) przypomina swoją postawą Thomsona. W 1799 napisał heksametrem *Hymn to Earth (Hymn do Ziemi)* wzorowany na niemieckim utworze Stolberga. Nosił się z zamiarem napisania sześciu *hymnów* do słońca, księżyca i czterech żywiołów, ale odbiegł od ich neoplatońskiej koncepcji i w 1802 r. rozwinął niemiecką odę autorstwa Frederike Brun w *Hymn Before Sun-Rise, in the Vale of Chamouni (Hymn przed wschodem słońca w dolinie Chamounix)* napisany białym wierszem. Zachwycony widokiem Mont Blanc i alpejskim świtem, poeta wzywa w nim szczyt jako „straszliwego ambasadora z Ziemi do Nieba", aby pośredniczył w przekazaniu tysiąca głosów ziemi, którymi ona chwali Boga, czczonego z początku przez poetę w samotnej modlitwie.

Piękno i wzniosłość przyrody wprowadzające w stany religijne występuje dość często w utworach preromantyków i romantyków. Dlatego trudno jest nieraz przeprowadzić ostrą granicę między poetyckimi *hymnami* o tematyce świeckiej i tymi, które tworzono na cześć Boga. W ostrej opozycji do postawy religijnej zdaje się pozostawać *Hymn of Man* (*Hymn o Człowieku* 1869) Algernona Swinburne'a (1837—1909), gwałtownego antychrześcijanina. Utwór ten, zaczynający się od słów *Glory to Man in the Highest, For Man is the master of things (Chwała Człowiekowi na wysokości, Bo Człowiek jest panem rzeczy)*, został przygotowany do chóralnej recytacji na antykatolickim „soborze" pozytywistów i rewolucjonistów w Neapolu w proteście przeciw Soborowi Watykańskiemu I, ale zanim recytację wykonano, zjazd wstrzymał obrady. Mimo pozytywistycznej myśli *Hymnu o Człowieku*, wyraża on jednak religijną cześć, używając tradycyjnego języka *hymnów* o tematyce religijnej. W świetle prób tworzenia religii ludzkości przez Comte'a nie powinno to wydawać się dziwne. Swinburne uległ angielskiej tradycji literackiej i kulturowej, jak inni.

Bibliografia: S. Barnet, M. Berman, W. Burto, A *Dictionary of Literary Terms*, Boston 1960; H. B. Marks, *The Rise and Growth of English Hymnody*, 1937; A.C. Baugh (red.) *A literary History of England*, London 1967, t. I—IV; G. Grierson, J.C. Smith, *A Critical History of English Poetry*, Harmondsworth 1962; P. Harvey, *The Oxford Companion to English Literature*, Oxford 1958; *The Methodist Hymnal*, Nashville, Ten. 1966; [E.] Spenser, *Poetical Works*, Oxford 1970; *John Donne, A Selection of His Poetry*, red J. Hayward, Harmondswoth 1955; G. B. Harrison, *A Book of English Poetry. Chaucer to Rossetti*, Harmodsworh 1947; William Blake, *A Selection of Poems and Letters*, Harmondsworth 1964; S.T. Coleridge *The Poems of...* 1940; P.B. Shelley, *The Poetical Works of...*, London 1894; A. Swinburne, *Poems and Prose*, London 1940.

*Witold Ostrowski*

**PSALM** (od *psalmus*, co jest łacińską formą greckiego *psalmos*, a to jest przekładem hebrajskiego *mizmôr*) — utwór religijny o charakterze poetyckim, śpiewany lub recytowany zwykle przy akompaniamencie instrumentu muzycznego, w starożytności strunowego, jak lutnia, harfa lub cytra. Jak inne hebrajskie utwory poetyckie, *psalmy* zwane też *tenilim* miały charakterystyczną formę poetycką, polegającą na paralelizmie myśli i wynikającym z niego paralelizmie składni dwóch lub czasem trzech zdań następujących po sobie. Rozróżnia się paralelizm synonimiczny:

Albowiem dasz go na błogosławieństwo
na wieki wieków,
Rozweselisz go w radości obliczem Twoim.
*Biblia* Wujka *Ps.*20/21,7)

paralelizm antytetyczny:

Do wieczora będzie trwał płacz,
A do poranku wesele.
(*B.W.Ps.* 29/30, 60);

i paralelizm syntetyczny:

Głosem moim wołałem do Pana
I wysłuchał mię z góry świętej swojej
(*B.W.Ps.* 3,5)

Przykładem paralelizmu w trzech wierszach mogą być zdania:

Błogosławiony mąż, który nie chodził
w radzie niezbożnych
I na drodze grzesznych nie stał,
I na stolicy zaraźliwości nie siedział.
(*B.W.Ps.* 1,1)

*Psalmy* biblijne tworzą zwarty zbiór zwany w przekładach wprost: *Psalmy* lub *Księga psalmów*, ale także, szczególnie, gdy występują jako odrębna fizycznie książka — *Psałterz* lub *Psałterz Dawidów*. Zależnie od miejsca powstania, *Psałterz* bywa nazywany np. *Rzymskim*, *Pulawskim* lub *Floriańskim*.

W zasadzie wszystkich *psalmów* kanonicznych jest 150. Ale są pewne powtórzenia, gdyż *Ps* 14 = Ps 53; *Ps* 70 = Ps 40, 14=18; *Ps* 108 = *Ps* 57, 8=12 i 60, 7=14. Dlatego też tradycja talmudyczna uznaje, że w *Psałterzu* jest 147 *psalmów*. W numeracji *psalmów* występują różnice między tekstem hebrajskim, greckim i łacińskim, ponieważ niektóre *psalmy* podzielono, inne zaś złączono w jedną całość. Osiem pierwszych i trzy ostatnie *psalmy* mają we wszystkich tekstach ten sam numer bieżący, w pozostałych zaś tekst masorecki, czyli hebrajski, wyprzedza *Wulgatę*, czyli tekst łaciński, o jeden numer.

W tekście hebrajskim w nagłówkach 101 *psalmów* mamy imię ich twórców. Najczęściej, bo aż przy 73 *psalmach*, spotyka się imię Dawida (1010—970 p.n.e.) To spowodowało, że Sobór Trydencki nazwał *Psałterz* Dawidowym. Na podstawie *Biblii*, szczególnie *Ksiąg Samuela*, *Kronik* i *Syracydesa* można powiedzieć, że król Dawid miał zdolności muzyczne i był autorem pieśni zarówno świeckich, jak i religijnych. Imię Azafa spotykamy przy 12 *psalmach*, Korachitów przy 11 *psalmach*, Salomona przy 2 *psalmach* (autorstwo niepewne). Jako autorzy 3 pozostałych *psalmów* występują Heman Ezrahita, Ethan Ezrahita i Mojżesz. Ponadto w tekście masoreckim mamy 49 *psalmów* bez imienia autora. Imię występujące przy jakimś *psalmie* niekoniecznie musi oznaczać, że ten autor napisał *psalm* w całości. Np. Ps 90 w swej treści odpowiada czasom Mojżesza, a forma jest zapewne późniejsza. Mówi się o tym że prorocy mieli wpływ na powstawanie *psalmów*. Niektórzy uczeni protestanccy uważają, że wiele *psalmów* powstało w okresie Machabejskim (165—135 p.n.e.). Ale stara tradycja żydowska mówi co innego. Uczeni katoliccy przyjmują, że po okresie Ezdrasza-Nehemiasza (IVw. p.n.e) nie powstało wiele *psalmów*. W każdym jednak razie powstawały one w ciągu długiego czasu (od X do IV w. p.n.e.). Naród żydowski przeżywał w tym okresie historii świetność i potęgę królestwa, ale też i schizmę, tj. jego podział i odejście 10 pokoleń od świątyni, rozmaite najazdy i niewole, upadek Samarii (722 p.n.e.) i Jerozolimy (586 p.n.e.), a w szczególności okres niewoli babilońskiej (586—538 p.n.e.) był bardzo bolesny dla tego narodu.

Ten długi okres wpłynął na zróżnicowanie tematyki i formy *psalmów*. Musimy pamiętać, że każdy *psalm* oddaje nie tylko przeżycia jego autora, ale całego narodu. *Psalmy* nie były bowiem pisane na zamówienie, ale powstawały spontanicznie. Dlatego bardzo trudno jest przeprowadzić ich podział. Powszechnie przyjmuje się następujące grupy *psalmów* wg numeracji tekstu hebrajskiego:

1. *Hymny uwielbienia: Ps* 19 (1—7), 29, 98, 122, 136, 148.

We wstępie do tych *psalmów* jest zawsze zaproszenie do oddania chwały Bogu: „Śpiewaj, niech się raduje..." Korpus *psalmu* bardzo często zaczyna się od partykuły przyczynowej kî (= ponieważ) i przedstawia motyw chwały i uwielbienia Boga: przymioty Boga, Jego dzieła w stworzeniu albo w historii zbawienia. W zakończeniu nie ma konkluzji formalnej, ale często jest zaproszenie, tak jak we wstępie, do uwielbienia Boga lub też wyraża się jakieś pragnienie. Oto przykład hymnu uwielbienia:

Uradowałem się, gdy mi powiedziano:
Pójdziemy do domu Pańskiego!
Już stoją nasze nogi
w twych bramach, o Jeruzalem,
Jeruzalem, wzniesione jako miasto
gęsto i ściśle zabudowane.
Tam wstępują pokolenia,
pokolenia Pańskie,
według prawa Izraela,
aby wielbić imię Pańskie.
Tam ustawiono
trony sędziowskie,

trony domu Dawida.
Proście o pokój dla Jeruzalem,
niech zażywają pokoju ci, którzy ciebie miłują!
Niech pokój będzie w twoich murach,
a bezpieczeństwo w twych pałacach!
Przez wzgląd na moich braci i przyjaciół
będę mówił: Pokój w tobie!
Przez wzgląd na dom Pana, Boga naszego,
będę się modlił o dobro dla ciebie.
(*Ps* 122).

Kontynuacją starotestamentowych hymnów jest znany z *Nowego Testamentu Magnificat* i *Benedictus*.

2. *Lamentacje*: *Ps* 42, 43, 130, 138.

Punktem wyjścia jest tu sytuacja egzystencjalna: życie ludzkie obfituje w rozmaite trudności, jest naznaczone często cierpieniem. Dlatego znękany psalmista prosi Boga o pomoc. We wstępie jest wyrażona ufność i prośba (błaganie). Korpus tych *psalmów* składa się z opisu utrapień i próśb. Utrapieniami są: choroba fizyczna, śmierć, grzech, opuszczenie a w szczególności prześladowanie ze strony wrogów. Są to właściwe powody lamentu zanoszonego do Boga wraz z prośbą o interwencję i pomoc. Psalmista dodaje zwykle motywy, dla których Bóg ma interweniować: zaufanie psalmisty wobec Boga, sprawiedliwość i wierność Boga, niewinność psalmisty. W zakończeniu jest wyrażona pewność, że modlitwa została wysłuchana przez Boga.

W *Psalterzu* mamy dwa rodzaje lamentacji: indywidualne i zbiorowe. W obydwu wypadkach najbardziej charakterystycznym rysem jest to, że brak w nich skargi na ciężar Prawa i Dekalogu. Jest to piękny i pozytywny element lamentacji. Warto też zauważyć, że spora część lamentacji pochodzi z późnego okresu historii Izraela — z lat niewoli babilońskiej. Psychologicznie jest to uzasadnione, ponieważ w tym trudnym okresie dojrzewała refleksja teologiczna i pogłębiał się indywidualizm religijny, tzn. świadomość odpowiedzialności osobistej przed Bogiem za postępowanie w życiu. W pewnych wypadkach człowiek dotknięty cierpieniem myśli głębiej o sensie i celu życia:

Z głębokości wołam do Ciebie, Panie,
o Panie, wysłuchaj głosu mego!
Nakłoń swoich uszu
ku głośnemu błaganiu mojemu!
Jeśli zachowasz pamięć o grzechach, Panie,
Panie, któż się ostoi?
Ale Ty udzielasz przebaczenia,
aby Cię otaczano bojaźnią.
W Panu pokładam nadzieję,
nadzieję żywi moja dusza:
oczekuję na Twe słowo.
Dusza moja oczekuje Pana
bardziej niż strażnicy świtu.
Niech Izrael wygląda Pana.
U Pana bowiem jest łaskawość
i obfite u Niego odkupienie.
On odkupi Izraela
ze wszystkich jego grzechów.
(*Ps* 130).

3. *Psalmy dziękczynienia*: 30, 107, 117, 136.

Ten typ modlitwy został zapoczątkowany przez ofiarę dziękczynienia, którą składano po ocaleniu z jakiegoś niebezpieczeństwa. Naturalnie dziękczynienie łączy się zawsze z podziwianiem Boga i wspomnieniem doznanych cierpień. To połączenie rozmaitych uczuć religijnych dobrze oddają *psalmy*: 18, 21, 107.

We wstępie *psalmów* dziękczynnych znajduje się wołanie do oddania chwały lub dziękczynienia Bogu. A zatem wstęp jest taki sam jak w hymnach. W rzeczywistości termin hebrajski na wyrażenie dziękczynienia *tôdâh* oznacza właściwie chwałę, uwielbienie. Dlatego też według niektórych egzegetów *psalmy* dziękczynienia są w rzeczywistości hymnami chwały doskonałości Boga lub Jego aktywności zbawczej. Korpus tych *psalmów* ma dwa ważne aspekty: historię osoby, która składa dziękczynienie i rozpoznanie Boga jako Zbawcy. W zakończeniu jest powrót do wstępu: wyznanie chwały. Typowym przykładem *psalmu* dziękczynnego jest następujący:

Wysławiam Ciebie, Panie, boś mnie wybawił
i nie uradowałeś mych wrogów z mojego powodu.
Panie, mój Boże,
do Ciebie wołałem, a Tyś mnie uzdrowił.
Panie, dobyłeś mnie z Szeolu,
przywróciłeś mnie do życia spośród schodzących do grobu.
Śpiewajcie Panu psalm wy, co Go miłujecie,
wychwalajcie pamiątkę Jego świętości!

Gniew Jego bowiem trwa tylko przez chwilę,
a Jego łaskawość — przez całe życie.
Płacz nadchodzi z wieczora,
a rankiem okrzyki radości.
A ja powiedziałem pewny siebie:
Nigdy się nie zachwieję.
Z łaski Twojej, Panie, uczyniłeś mnie niezdobytą górą,
a gdy ukryłeś Swe oblicze, ogarnęła mnie trwoga.
Wołam do Ciebie, Panie,
błagam Boga mego o miłosierdzie:
Jaki będzie pożytek z krwi mojej,
z mojego zejścia do grobu?
Czyż proch Cię będzie wysławiał
albo rozgłaszał Twą wierność?
Wysłuchaj, Panie, zmiłuj się nade mną;
bądź, Panie, dla mnie wspomożycielem!
Biadania moje zmieniłeś mi w taniec:
wór mi rozwiązałeś, opasałeś mnie radością,
by moje serce nie milknąc psalm Tobie śpiewało.
Boże mój, Panie, będę Cię wysławiał na wieki.
(*Ps* 30).

4. *Psalmy mesjańskie:* 2, 18, 89, 110.

Właściwe zrozumienie *psalmów* mesjańskich wymaga uświadomienia sobie roli króla w Izraelu. Był on „pomazańcem" Jahwe, czyli mesjaszem. Dlatego stał się bohaterem pieśni ludowych, a także i *psalmów*. *Psalmy* mesjańskie cechuje idealizowanie, które trzeba rozumieć w świetle proroctwa Natana: trwałość dynastii obiecana Dawidowi rzutuje na każdego króla. Według *Nowego Testamentu* Mesjaszem w pełnym znaczeniu tego słowa jest Jezus Chrystus z rodu Dawidowego spełniający wszystkie zapowiedzi *Starego Testamentu*. Oto jeden z *psalmów* mesjańskich:

Wyrocznia Boga dla Pana mego:
Siądź po mojej prawicy,
aż Twych wrogów położę
jako podnóżek pod Twoje stopy.
Twoje potężne berło
niech Pan rozciągnie z Syjonu:
Panuj wśród swych nieprzyjaciół!
Przy Tobie panowanie
w dniu Twej potęgi,
w świętych szatach [będziesz].
Z łona jutrzenki
jak rosę Cię zrodziłem.
Pan przysiągł
i żal Mu nie będzie:
Tyś Kapłanem na wieki
na wzór Melchizedeka.
Pan po Twojej prawicy
zetrze królów w dniu swego gniewu.
Będzie sądził narody,
wzniesie stosy trupów,
zetrze głowy
jak ziemia szeroka.
Po drodze będzie pił ze strumienia.
dlatego głowę podniesie.
(*Ps* 110).

5. *Psalmy mądrościowe*: Ps 1, 15, 32.

*Psałterz* jest jakby „małą *Biblią*", bo powstawał w ciągu wielu stuleci i jest ściśle związany z dziejami Izraela. Dlatego zawiera wiele rad, gróźb i pouczeń. Ukazuje też problem nagrody—kary, kontrast pomiędzy sprawiedliwymi i złymi, bojaźń wobec Boga, odpowiedzialność. Nade wszystko zaś w *psalmach* mądrościowych widać wyraźnie, że prawo Boże jest właściwym drogowskazem życia, np.:

Szczęśliwy mąż,
który nie idzie za radą występnych,
nie wchodzi na drogę grzeszników
i nie siada w kole szyderców,
lecz ma upodobanie w Prawie Pana,
nad Jego Prawem rozmyśla dniem i nocą.
Jest on jak drzewo zasadzone nad płynącą wodą,
które wydaje owoc w swoim czasie,
a liście jego nie więdną:
co uczyni, pomyślnie wypada.
Nie tak występni, nie tak:
są oni jak plewa, którą wiatr rozmiata.
Toteż występni nie ostają się na sądzie
ani grzesznicy — w zgromadzeniu sprawiedliwych,
bo Pan uznaje drogę sprawiedliwych,
a droga występnych zaginie.
(*Ps* 1).

6. *Psalmy liturgiczne*: 50, 51, 121, 136.

Do grupy tej zalicza się *psalmy*, które służyły do służby religijnej w świątyni. W sposób szczególny trzeba odnotować tu tzw. *psalmy* pokutne — używane w liturgii pokutnej, np. *Ps* 6, 32, 50, 51, 130. Oto fragment *psalmu* pokutnego:

Zmiłuj się nade mną, Boże, w swojej łaskawości,

w ogromie swego miłosierdzia wymaż
moją nieprawość!
Obmyj mnie zupełnie z mojej winy
i oczyść mnie z grzechu mojego!
Uznaję bowiem moją nieprawość,
a grzech mój jest zawsze przede mną.
Tylko przeciw Tobie zgrzeszyłem
i uczyniłem, co złe jest przed Tobą,
tak że się okazujesz sprawiedliwym w
swym wyroku
i prawym w swoim osądzie.
Oto zrodzony jestem w przewinieniu
i w grzechu poczęła mnie matka.
Oto Ty masz upodobanie w ukrytej
prawdzie,
naucz mnie tajników mądrości.
(*Ps* 51, 3—8).

7. *Psalmy złorzeczące*: *Ps* 18, 38—39 35,4—8; 109,6—19; 139,19—22.

*Psalmy* te, lub raczej pewne ich wersety bywały dla niektórych ludzi powodem zgorszenia i kwestionowania ich jako tekstów natchnionych. Należy jednak pamiętać, że są to teksty *Starego Testamentu*, w którym przede wszystkim liczyła się bezwzględna sprawiedliwość („oko za oko, ząb za ząb") a nie miłosierdzie. Prócz tego ludzie Wschodu, skłonni do przesady, używali dobitnych wyrażeń, aby podkreślić moralne oburzenie i gniew, a także nienawiść i potępienie grzechu.
Oto przykład tzw. psalmu złorzeczącego:

Niech się zmieszają i niech się zawstydzą
ci, co na życie me czyhają;
niech się cofną zawstydzeni
ci, którzy zamierzają mi szkodzić.
Niech będą jak plewy na wietrze,
gdy będzie ich gnał anioł Pański.
Niech droga ich będzie ciemna i śliska,
gdy anioł Pański będzie ich ścigał.
Bez przyczyny bowiem zastawili na mnie
sieć swoją,
bez przyczyny dół kopią dla mnie.
Niech przyjdzie na nich zagłada niespodziana,
a sidło, które zastawili, niech ich pochwyci;
niech sami wpadną w dół, który wykopali.
(*Ps* 35, 4—8).

*Psalterz* jako całość wyraża różne stany duszy: radość, ból, zmęczenie, wewnętrzną rozterkę... W każdej chwili naszego życia coś z tych stanów przeżywamy. Jednocześnie *psalmy* to poezja i obrazowanie. A na to wrażliwy jest człowiek wszystkich czasów. Dlatego *psalmy* odmawiano lub śpiewano indywidualnie i podczas zbiorowych nabożeństw, np. nieszporów. *Psalterz* stał się pewnego rodzaju modlitewnikiem, przydatnym w każdej okoliczności. Dlatego starano się go tłumaczyć na języki narodowe w średniowieczu i w czasach renesansu. Klasycznym przykładem tego jest *Psalterz Dawidów* w tłumaczeniu J. Kochanowskiego.

Bibliografia: H. Gunkel, *Einleitung in die Psalmen. Die Gattungen der religiösen Lyrik Israels* (*Handkommentar zum Alten Testament*, red. W. Nowack), Göttingen 1933; C. Westermann, *Das Loben Gottes in den Psalmen*, Göttingen 1963; H. J. Kraus, *Psalmen*, Neukirchen 1962; G. Castellino, *Il libro dei salmi*, Torino 1955; S. del Páramo, *Salmi*, [w:] *Enciclopedia della Bibbia*, red. A. Díez Macho, Torino 1971, t. 6, s. 82—99; T. Ballarini, V. Reali, *Salmi*, [w:] *Introduzione alla Bibbia*, red. T. Ballarini, Bologna 1978, t. 3, s. 217—326; P. Auvray, *Les Psaumes*, [w:] *Introduction critique à l'Ancien Testament*, red. H. Cazelles, Paris 1973. s. 479—529; M. Peter, *Wykład Pisma Świętego Starego Testamentu*, Poznań 1978, s. 301—412; L. Sabourin, *The Psalms*, New York 1974; *Biblia łacińsko-polska czyli Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, przekł. Wujka, Warszawa 1886, t. II; Biblia Tysiąclecia, Poznań 1965; F. Mirek (tłum.) *Psałterz Rzymski*, Kraków 1947; J. Kochanowski, *Psalterz Dawidów* opr. J. Ziomek, Wrocław—Kraków 1960.

*Ryszard Rumianek*