

ANGELIKA MODLIŃSKA

STYLISTYCZNE WŁAŚCIWOŚCI PSALMU  
*IN TE, DOMINE, SPERAVI* KLEMENSA JANICKIEGO  
ORAZ PSALMÓW XXXI I LXXI  
HELIUSA EOBANUSA HESSUSA I GEORGE'A BUCHANANA\*

Psalmy biblijne były dla chrześcijańskiej tradycji literackiej od początków jej istnienia niewyczerpanym źródłem inspiracji. Powstawały i powstają ogromne ilości ich tłumaczeń, parafraz, różnego rodzaju reminiscencji i komentarzy.

Wydaje się jednak, że czas największego zainteresowania Księgą Psalmów przypada na wiek XVI i pierwszą połowę XVII wieku, kiedy to prócz komentarzy i przekładów prozaicznych powstało także mnóstwo poetyckich przekształceń Psalterza. Są to parafrazy i wierszowane przekłady psalmów w różnych językach, wśród których na szczególną uwagę zasługują bardzo wówczas popularne psalmy łacińskie, pisane w klasycznych miarach metrycznych. Dziś niepodobna jednoznacznie określić ich liczbę, gdyż do tej pory tylko czterech badaczy zdołało przedstawić obszerniejsze (lecz niepełne) informacje bibliograficzne na ten temat. Pierwszą próbę przeliczenia autorów, tytułów i wydań podjął na początku XVII wieku Georgius Draudius, który w dziele *Bibliotheca classica*<sup>1</sup> podał 46 tytułów parafraz. Na-

---

Mgr ANGELIKA MODLIŃSKA – mł. bibliotekarz w Sekcji Rękopisów Biblioteki Uniwersyteckiej KUL; adres do korespondencji: ul. Chopina 27, 20-023 Lublin; e-mail: angelika-modlinska@wp.pl

\* Artykuł ten jest przeredagowaną wersją VI rozdziału mojej pracy magisterskiej pod tytułem *Psalm In Te, Domine, speravi Klemensa Janickiego oraz parafrazy Eobanusa Hessusa i George'a Buchanana* (Lublin 2000), napisanej pod kierunkiem prof. dra hab. Andrzeja Budzisa w Instytucie Filologii Klasycznej KUL.

<sup>1</sup> G. D r a u d i u s. *Bibliotheca classica*. Francofurti 1611 s. 1119-1124.

stępnie znany bibliofil i polihistor Joannes Albertus Fabricius w *Votum Davidicum*<sup>2</sup> wymienił około 150 autorów i tytułów parafraz całości Psalterza lub jego fragmentów. Na podstawie tych danych Hugues Vaganay sporządził przy końcu XIX stulecia i opublikował w pracy pt. *Les Traductions du Psautier en vers latins au XVI<sup>e</sup> siècle*<sup>3</sup> katalog obejmujący 84 pozycje, ale tylko takie, które mógł potwierdzić na podstawie własnej kwerendy. W 1956 r. Joannes A. Gaertner, opierając się na studium H. Vaganaya oraz *British Museum Catalog of Printed Books*, opublikował artykuł pt. *Latin Verse Translations of the Psalms 1500-1620*<sup>4</sup>, gdzie wymienia 39 poetyckich parafraz całego Psalterza, a ponadto 50 parafraz jego mniejszych fragmentów (w tym także pojedynczych psalmów). Prace te ujmują zdecydowaną większość autorów nowołacińskich z Włoch, Francji, Hiszpanii, Niemiec i Wysp Brytyjskich, dając wspólnie liczbę około 200 tytułów. Z całą pewnością jednak parafraz łacińskich było w istocie dużo więcej, bo już wstępne badania nad tą problematyką pozwalają dorzucić co najmniej kilkanaście innych, np. parafrazę sześćdziesięciu psalmów Andreasa Calagiusa, cały Psalterz Caspara Cunradusa, *Psalmus L* Stanisława Hozjusza, *Psalmus CIII* Francisca Nigra, *Psalmus XCI* Adama Schroetera czy *Psalmus In Te, Domine, speravi* Klemensa Janickiego. Wszystkie te utwory, mimo że miały to samo źródło, były bardzo różnorodne. Każda parafraza różniła się bowiem od innych rodzajem i jakością wykonania, miała zawsze swój indywidualny charakter i realizowała określone zadania. Warto by więc przyjrzeć się im nieco bliżej, jednakże w tym miejscu, ze względu na ich dużą liczbę oraz szeroki zakres problematyki, ograniczono się do zaledwie kilku utworów, a będą to: *Psalmus In Te, Domine, speravi* Klemensa Janickiego<sup>5</sup>, *Psalmus XXXI* i *Psalmus LXXI* z *Psalterium universum carmine elegiaco redditum* Heliusa Eobanusa Hessusa<sup>6</sup> i podobnie *Psalmus XXXI* i *Psalmus LXXI*, ale z *Psalmorum Davidis paraphrasis poetica* George'a Buchanana<sup>7</sup>. Ponieważ

<sup>2</sup> J. A. F a b r i c i u s. *Votum Davidicum*. Hamburg 1729 s. 71-117.

<sup>3</sup> H. V a g a n a y. *Les traductions du Psautiers en vers latins au XVI<sup>e</sup> siècle*. Fribourg 1898 ss. 24.

<sup>4</sup> J. A. G a e r t n e r. *Latin Verse Translations of the Psalms 1500-1620*. „Harvard Theological Review” 49:1956 s. 271-305.

<sup>5</sup> Utwór ten powstał około 1542 r., ale wydano go po raz pierwszy dopiero w 1936 r. w Poznaniu.

<sup>6</sup> Pierwsze wydanie w Marburgu w 1537 r.; uzupełnione i poprawione w 1539.

<sup>7</sup> Pierwsze niepełne wydanie w Paryżu lub Genewie w 1556 r., w całości Psalterz ukazał się w 1566 r.

płaszczyzna stylistyczna parafraz mówi bardzo dużo o ich jakości i charakterze, wymienione wyżej utwory zostaną omówione pod tym właśnie kątem.

Jak wiadomo, jedną z istotnych cech parafrazy jest to, że naśladowując dane dzieło, szuka innego sposobu wypowiedzenia. Zwrócił na to uwagę już Kwintylijan, gdy zachęcając do parafrazowania mówił: „nam neque semper est desperandum aliquid illis, quae dicta sunt melius posse reperiri, neque adeo ieiuniam ac pauperem natura eloquentiam fecit, ut una de re bene dici nisi semel non possit [...] nunc vero innumerabiles sunt modi plurimaeque eodem viae ducunt” (*Inst. Or.* X 5, 5 i X 5, 8)<sup>8</sup>. I właśnie dzięki temu, że każdą rzecz można wypowiedzieć na niezliczoną ilość sposobów, możliwe jest i ma sens poszukiwanie nowych środków artystycznego wyrazu, które mogą parafrazę uczynić lepszą i piękniejszą od jej pierwowzoru. Według Kwintyliana podstawowym zadaniem parafrazującego jest zatem nie tyle dokładnie oddać treść oryginału, lecz przede wszystkim z nim współzawodniczyć: „neque ego paraphrasin esse interpretationem tantum volo, sed circa eosdem sensus certamen atque aemulationem” (X 5, 5)<sup>9</sup>. Jest to fakt szczególnie wart podkreślenia, gdyż rzeczywiście emulacja była najczęstszym powodem parafrazowania psalmów, a właściwie ich prozaicznych przekładów, które z reguły nie miały większych walorów artystycznych. Nic więc dziwnego, że parafrazujący starali się je udoskonalić, aby jak najlepiej oddać piękno biblijnej liryki, nadając jej takie cechy, dzięki którym spełni ona wymagania stawiane przez ówczesnych teoretyków sztuki poetyckiej. Z tego względu uważano, że konieczne jest przekształcenie psalmów na klasyczne gatunki poetyckie. Oczywiście pociągnęło to za sobą zmiany na wszystkich płaszczyznach wypowiedzi, jednak w sposób najbardziej widoczny na płaszczyźnie wersyfikacyjnej i stylistycznej.

Normy stylistyczne wyznacza konwencja wybranego przez parafrazującego gatunku. W przypadku utworów Hessusa i Janickiego jest nim elegia, natomiast u Buchanana – liryczna oda. Podstawowych wskazówek teoretycznych na temat stylistycznych właściwości tych gatunków dostarcza m.in. renesansowa poetyka Jacoba Pontanusa – *Poeticarum institutionum libri III*. Fragment tego dzieła warto w tym miejscu przytoczyć, bo chociaż jego „editio princeps” miała miejsce już po wydaniu parafraz Hessusa, Janickiego i Buchanana, bardzo precyzyjnie określa stylistykę poezji elegijnej i li-

---

<sup>8</sup> M. F. Q u i n t i l i a n u s. *Institutionis oratoriae libri XII*. Ed. L. Radermacher. Lipsiae: Teubner 1965 Pars secunda s. 278.

<sup>9</sup> Tamże.

rycznej w ówczesnej teorii i praktyce literackiej. Pontanus pisze: „Oratorio elegiaca tersa sit oportet, lenis, ingenua, perspicua, morata, tenera, affectibus referta, pathetica et sentiis exquisitis minime defuscata atque impedita”<sup>10</sup>. Opisując styl elegii, wskazuje także środki artystycznego wyrazu, które są dla niej najbardziej odpowiednie: „Mirifice eam ornant frequentos commiserationes, conquestiones, exclamationes, apostrophae, prosopopoeiae, seu fictae personae, excursus, seu breves et cum re apte cohaerentes digressiones. Ornatur etiam inductionibus et exemplis”<sup>11</sup>. Jak widać, elegia to utwór wymagający kunsztownego dopracowania formy, wytworny, majestatyczny, zdobny w różnorodne środki artystycznego wyrazu, jednak w taki sposób, by nie raził przesadą, napuszonością. Elegia ma bowiem być wymowna, głęboko wzruszająca, ekspresyjna. Natomiast odę (w wypadku utworów o charakterze hymniczno-modlitewnym zamiennie używano też określeń „hymn”, „pieśń”) powinna cechować przede wszystkim *suavitas* (rozumiana jako przyjemne wrażenie duchowe i estetyczne): „Quae igitur laus propria paene relinquetur Lyricis? Suavitas, quae cum ex verborum floribus, sententiarum copia, collocatione pedum, rerum ipsarum ornamentis permagne existat accessione cantus et fidium pulsu adhibito non mediocriter augetur”<sup>12</sup>. Ważną jej cechą jest też *brevitas* (przeważają bowiem krótkie formy i zwięzłość wypowiedzi): „[...] brevitatem delectatus est Horatius: quod consilium nos quoque maxime probamus, nihil enim suavis, quam posse pluras epulas simul degustare”<sup>13</sup> oraz *varietas* (dowolność i różnorodność tematyki oraz środków poetyckiego wyrazu): „Politam imprimis, candidam, floridam et numerosam dictionem accuratam voluptatem, vegetum ingenium, animi libertatem non secus, qua vel satyrae vel epigrammata, hilaritatem, digressiones et plures et liberiores, amplificationesque conferunt (unde Pindarus in amoeniora saepe loca vagatur), haec inquam, omnia requirit et amat poesis lyrica”<sup>14</sup>. Są to wprawdzie wskazówki bardzo ogólne, ale więcej danych w innych poetykach tego okresu raczej nie było. Podobnie opisywali elegię i lirykę Julius Caesar Scaliger, Valentinus Ecchius, Laurentius Korvin i inni. Dlatego bardziej szczegółowe informacje na temat stylu utwo-

---

<sup>10</sup> J. P o n t a n u s. *Poeticarum institutionum libri III*. Inglostadii 1595 cap. XXV: *Virtutes et artificium elegorum* s. 124.

<sup>11</sup> Tamże s. 124-125.

<sup>12</sup> Tamże cap. XXVII: *De carminis lyricis* s. 133.

<sup>13</sup> Tamże s. 138.

<sup>14</sup> Tamże s. 137.

rów elegijnych i lirycznych autorzy renesansowi czerpali przede wszystkim z samej poezji klasycznej, wzorując się na najlepszych przedstawicielach danego gatunku czy też słynnych z podejmowania określonej tematyki poetach. Dla Buchanana, jako poety lirycznego, podstawowym wzorcem był Horacy, a ponadto – jako że twórczość Horacego miała na ogół charakter świecki – za model poezji religijnej posłużył mu Prudencjusz<sup>15</sup>, którego hymny ściśle trzymają się stylistyki klasycznej, sławią jednak już nie pogańskie bóstwa, lecz Chrystusa. Także Hesus i Janicki w dużej mierze styl swoich utworów ukształtowali naśladowując konkretne wzorce klasyczne. U obu autorów decydujący wpływ miała poezja Owidiusza, bardzo w tym czasie popularnego i cenionego. Prócz tego w pewnym stopniu wzorowali się na Tibullusie i Propertjuszem.

Mówiąc o stylistyce parafraz, nie można zapomnieć także o przekładzie św. Hieronima<sup>16</sup>. Z całą pewnością bowiem wszyscy trzej poeci opierali się głównie na Psałterzu Wulgaty<sup>17</sup>, choć dla żadnego z nich nie musiało być to źródło jedyne. Wiadomo powszechnie, że wiek XVI szczególnie obfitował w przekłady psalmów dokonywane już bezpośrednio z języka hebrajskiego, a także wspaniałe wydania wielojęzyczne z komentarzami zarówno egzegetów reformacyjnych, jak i katolickich. Wulgata nadal pozostała jednak podstawowym narzędziem pracy dla wielu spośród tych, którzy kusili się o interpretację jakiegokolwiek tekstu biblijnego, i tak było również w przypadku omawianych autorów. Ponadto *Psałterz Gallikański*, choć często ganiony przez renesansowych humanistów za liczne błędy językowe, mało klasyczny styl oraz naleciałości ludowej łaciny, ma bezsprzecznie znaczne walory artystyczne. Zdania komponowane są wprawdzie w sposób bardzo prosty, ale dzięki temu odznaczają się dużą siłą ekspresji. Wynika to zapewne z faktu, że św. Hieronim potrafił dobrze naśladować charakter i specyfikę poezji hebrajskiej, stosując umiejętnie właściwą jej zasadę

---

<sup>15</sup> O wpływie tych dwóch poetów na parafrazę Buchanana mówi Nathan Chyrtaeus w *In Georgii Buchanani paraphrasin psalmorum colectanea* (Herbornae Nassoviorum 1608). Odnośnie do *Psalmus XXXI* i *LXXI* zob. s. 36-37 oraz 59.

<sup>16</sup> Wydaje się, że ani Buchanan, ani Hesus, ani Janicki raczej nie korzystali z tekstu oryginalnego, ponieważ żaden z nich nie znał języka hebrajskiego.

<sup>17</sup> O wpływie Wulgaty na parafrazy Hessusa i Buchanana wspomina J. Ziomek (*Renesans*. Warszawa: PWN 1980 s. 306-307), natomiast jej wpływ na parafrazę Janickiego podkreśla L. Ćwikliński (*Nowe Ianicia. O Ianiciusa parafrazie psalmu Dawida*. „Eos” 37:1937 s. 35).

kompozycyjno-stylistyczną, jaką jest paralelizm członów<sup>18</sup>. W hebrajskich psalmach, jak i w Wulgacie realizuje się ona właściwie na każdym poziomie wypowiedzi albo jako paralelizm intonacyjny, opierający się na akcentowej ekwiwalencji wersów, kształtujący rytmikę utworu, albo jako paralelizm syntaktyczny, opierający się na podobieństwie lub identyczności budowy zdań czy fraz (również rytmizujący wypowiedź), albo jako paralelizm tematyczny, który służył przede wszystkim jak najprostszemu wyrażeniu myśli, pomagał precyzować i ukazać różne wymiary czy aspekty tej samej sprawy<sup>19</sup>. Ze względu na swą uniwersalność i różnorodność paralelizm za pośrednictwem Wulgaty przeniknął, choć oczywiście przybierając formy zgodne z wymogami poetyki i metryki klasycznej, także do parafraz psalmicznych, czego dowody znajdziemy niejednokrotnie w omawianych utworach.

Wszystkie wspomniane wyżej czynniki związane z naśladowaniem poezji antycznej i samych psalmów biblijnych w dużym stopniu zadecydowały o szacie stylistycznej tych utworów, ostateczny jednak ich kształt nadali im sami autorzy zgodnie z własnymi preferencjami, stylem i oczywiście talentem. Na temat *Psalterium universum carmine elegiaco redditum* Hessusa współcześni badacze wypowiadają się bez większego entuzjazmu, choć w czasach poety dzieło to cieszyło się dużą popularnością. Stanisław Dobrzycki zarzuca Psalterzowi Hessusa monotonię, brak siły wyrazu, nie-liczenie się z różnorodnością psalmów, które zostały przezeń przełożone w prawie jednakowy sposób<sup>20</sup>. Natomiast znacznie wyżej ceni *Psalmorum Davidis paraphrasis poetica* Buchanana, która była dużą pomocą dla naszego Jana Kochanowskiego przy tworzeniu jego własnego Psalterza: „Wreszcie dawał Buchanan Kochanowskiemu przykład tłumaczenia stojącego na wyższym poziomie artystycznym, aniżeli przekład Hessusa i wszystkie dotychczasowe przekłady polskie, tłumaczenia, które wprawdzie mocy i potęgi oryginału nie sięga, ale jej przynajmniej nie obniża, jak tamte. Dał też przykład pewnej zwięzłości stylu, tak korzystnie odbiegającej od rozwlekłości Lubelczyka, albo w prozie Campensisa”<sup>21</sup>. Jeśli natomiast chodzi

---

<sup>18</sup> Zob. E. Dąbrowski. *Sobór Watykański II a biblistyka katolicka*. Poznań 1967 rozdz. 18: „Wulgata w Dziejach Biblistyki i w dziejach kultury europejskiej” s. 366-370.

<sup>19</sup> *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wrocław: Ossolineum 1998 s. 372.

<sup>20</sup> S. Dobrzycki. *Psalterz Kochanowskiego. Jego powstanie, źródła, wzory*. Kraków: Akademia Umiejętności 1910 s. 70-71.

<sup>21</sup> Tamże s. 86.

o *In Te, Domine, speravi* Janickiego, brak do tej pory komentarzy na temat jakości stylu tego utworu, nie ulega jednak wątpliwości, że jest on dziełem wybitnego humanisty i poety. Widoczna w tym utworze elegancja i wdzięk pióra bierze swe źródło z właściwego Janickiemu wyczucia smaku i naturalnej wrażliwości na piękno, a przy tym jest również świadectwem odebrania doskonałego wykształcenia. Ukształtowali go przecież mistrzowie takiej rangi jak Krzysztof Hegendrofin czy Łazarz Bonamico, dzięki którym zniński poeta stał się artystą nieprzeciętnym, w pełni świadomym godności uprawianej przez siebie sztuki<sup>22</sup>. Z tego względu ani *imitatio antiquorum* nie jest dlań tylko odtwarzaniem zaproponowanego wzorca, ani parafrazowanie psalmu biblijnego literalnym przekładem oddanym w dystychu elegijnym, lecz żywą reakcją na piękno poezji, które Janicki zdołał uchwycić już u samych jego korzeni. A wydaje się, że pojmował je w sposób podobny do tego, w jaki zostało zdefiniowane przez Pietra Bembo: „Piękno nie jest niczym innym, jak wdziękiem zrodzonym z proporcji, odpowiedzialności i harmonii rzeczy”<sup>23</sup>. I może właśnie dlatego daje się zauważyć, że jest w utworach tego poety jakaś wyrafinowana prostota, o której Kazimiera Żukowska pisze: „Uderzająca w lirykach Janicjusza skrajna prostota wypowiedzi to świadectwo doskonałej szkoły, to finezja dojrzałego renesansu, który poszukiwał takich środków artystycznego wyrazu, aby «sztuka nie wydawała się sztuką». Ta próba oddania w poezji tego, co Castiglione i inni teoretycy tego czasu uważali za jedną z najtrudniej osiągalnych cech składających się na pełny kanon piękna: kategorii wdzięku. Definiowano ją jako «[...] pewną niedbałość, która ukrywa sztukę i wskazuje, że to co się czyni i mówi, dzieje się bez wysiłku i bez zastanowienia się»”<sup>24</sup>. Nie jest to jednak prostota tego rodzaju, jak np. wzorowane na modlitwach kościelnych hymny Dantyszka<sup>25</sup> – chodzi tu raczej o jasność i przejrzystość sposobu formułowania myśli, której nie mąci niewątpliwie starannie dopracowana i bogata w środki artystycznego wyrazu konstrukcja zdań. Te walory jego indywidualnego stylu są jeszcze lepiej widoczne w zetknięciu z analogicznymi parafrazami Hessusa i Buchanana, i dlatego warto dokładniej

<sup>22</sup> Zob. K. Ż u k o w s k a. *Portrety pisarzy dawnych (Notatki z lektury)*. „Ogród” 1992 nr 3/4 s. 197-198.

<sup>23</sup> P. B e m b o. *Gli Asolani* s. 129. Cyt. za: Ż u k o w s k a. *Portrety pisarzy dawnych* s. 196.

<sup>24</sup> Ż u k o w s k a. *Portrety pisarzy dawnych* s. 199.

<sup>25</sup> Zob. K. S t a w e c k a. *Religijna poezja łacińska XVI wieku w Polsce. Zagadnienia wybrane*. Lublin: TN KUL 1964 s. 121.

przyjrzeć się wszystkim tym utworom pod takim właśnie kątem. Duże znaczenie ma także fakt, że parafrazy te mają charakter liryczny, niezwykle ważną rzeczą jest więc wytworzenie takiej nastroju, który będzie odpowiedni dla wyrażenia uczuć i myśli znajdującego się w dramatycznej sytuacji błagalnika. Do tego celu wszyscy trzej poeci wykorzystali różnorodne środki artystycznego wyrazu – jakie i w jakim celu użyte, pokażą dalsze rozważania.

Zacznijmy od *m e t a f o r y*, a w szczególności od metafor biblijnych i mitologicznych. Obecność *m e t a f o r b i b l i j n y c h* w tych parafrazach jest bowiem wynikiem naśladowania stylistyki Psalterza, opartej głównie na obrazowaniu metaforycznym, obecność metafor mitologicznych natomiast jest efektem takich przekształceń stylistycznych, które pozwoliły przenieść psalmy na grunt grecko-rzymskiej tradycji poetyckiej. Dominują, oczywiście, metafory biblijne, czerpane głównie z parafrazowanych utworów, choć czasami można też znaleźć takie, które pochodzą z innych psalmów Psalterza. A ponieważ wiele z nich powtarza się u wszystkich poetów, interesujący jest w tym wypadku nie tyle dobór odpowiedniej metafory (skoro większość z nich czerpana jest z biblijnego pierwowzoru), co sam sposób jej ujęcia przez parafrazującego, bo w tym względzie zachodzi większość zmian stylistycznych w stosunku do naśladowanych psalmów. Jako przykład może tu posłużyć metaforyczny obraz zastawiania sieci (*retia, laqueos ponere*). Oto jak posługuje się nim Janicki:

Respice de Sion, Deus, en laqueosque dolosque  
 Quot posuit puero lurida turba Tuo.  
 Neve queant cerni, latebris abscondit et inquit:  
 „Non fugies tectas, mox periture, plagas”.  
 Eheu quid faciam, Pater optime? Nulla viarum  
 Nulla patet nostrae tuta relicta fugae  
 Circumeor trepidus, lustris ut cervus opacis  
 Pressus Amyclaeo Maenatioque cane.  
 (w. 67-74)<sup>26</sup>

Buchanan tę samą metaforę ujmuje w taki sposób:

---

<sup>26</sup> Wszystkie cytaty *In Te, Domine, speravi* Klemensa Janickiego według wydania: A. T u r y n. *Anecdoton Ianicianum*. W: *Murena philologica L. Ćwikliński oblata*. Posnaniae 1936 s. 375-380.



Ne me impiorum trade libidini.  
 Et clam susurrant, et caput in meum  
 Occulta tendunt retia per scelus:  
 Et dum scelestum propositum premunt.  
 Aiunt, ope illum destituit Deus  
 Instate fracto, prendite, perдите.  
 Nudum salutis vindice.  
 (Ps. LXXI 24-30)<sup>27</sup>

Hessus natomiast tak:

Quae posuere mali, de retibus erue captum  
 Plus aliis longe roboris unus habes  
 Accipere hanc animam manibus digneris amicis  
 Et commendatam fer, precor, esse Tibi.  
 Nam tua me pietas et ab hoste et peste redemit.  
 (Ps. XXXI 15-19)<sup>28</sup>

Celowo przytoczono tu dłuższe fragmenty wypowiedzi, aby lepiej zilustrować, jak ten obraz funkcjonuje w szerszym kontekście sytuacyjnym u każdego z omawianych poetów. Widać wyraźnie, że w utworze Janickiego metafora ta stanowi jeden z wielu składników poetyckiego obrazowania, które tutaj w sposób niezwykle sugestywny przedstawiają groźbę sytuacji, lęk i niepewność błagającego o ratunek człowieka i jego samotną walkę o ocalenie. Wszystko odbywa się w scenerii myśliwskiego polowania: jest ofiara (jeleń), są ludzie grożący mu śmiercią, sieci zastawione na uciekającego, ścigające go psy. Dzięki temu wypowiedź jest bardzo dynamiczna, silnie działa na wyobraźnię i uczucia czytelnika. Natomiast Hessus i Buchanan są zdecydowanie mniej ekspresyjni, wyrażając te same treści w sposób prawie dosłowny. Metafora jest tu jedynie dodatkiem, gdyż cała sytuacja przedstawiona jest u nich bezpośrednio. Ponadto u obu autorów daje się zaobserwować zjawisko „tłumaczenia metafory”, np. „tendunt retia” (w. 26) Buchanan rozumie jako „scelestum propositum premunt” (w. 27). Wydaje się, że jest to niepotrzebne – takie tłumaczenie, koncentrując uwagę

<sup>27</sup> Cytaty z *Psalmi XXXI i LXXI* Buchanana według wydania: Buchanan Georgius Scotus. *Psalmodum Davidis paraphrasis poetica. Argumentis ac melodiis explicata atque illustrata opera et studio Nathani Chyrtaei*. Herbornae Nassoviorum 1608.

<sup>28</sup> Cytaty z *Psalmi XXXI i LXXI* Hessusa podane według *Psalterium Davidis cum annotationibus Viti Theodori Noribergensis, quae commentarii vice esse possunt [...]* carmine redditum per Helium Eobanum Hessum. Lipsiae 1569.

czytelnika na zagrożeniu zewnętrznym, a pomijając duchowy sens tego obrazu, odbiera metaforze szeroki zakres znaczeń, które ona niewątpliwie posiada. Wiąże się to z faktem, że w omawianych parafrazach Hessusa i Buchanana obrazowanie jest stosunkowo ubogie. Są to często nie umiejscowione w szerszej scenerii obrazy i symbole, stosowane bardzo szablonowo, bez większej inwencji, a że jest ich przy tym niewiele, odgrywają w tych utworach rolę raczej drugorzędną, służąc jedynie jako ozdoba poetyckiej wypowiedzi, przez co tracą swą podstawową zaletę: możliwość konstruowania nastroju wiersza. Przyznać jednak należy, że w ich przypadku może to być spowodowane staraniem o wierność w stosunku do parafrazowanych psalmów, które rzeczywiście nie odznaczają się zbyt dużą różnorodnością obrazów i metafor. Natomiast polski poeta pozwolił sobie w tym względzie na prawie zupełną swobodę, wykorzystując w jednym utworze motywy pochodzące nie tylko z obu psalmów *In Te, Domine, speravi*, ale ponadto jeszcze z kilku innych. U niego metafora, jak również inne rodzaje obrazowania pełnią ważną funkcję, nadają bowiem modlitwennemu wyznaniu charakter niezwykle ekspresywny, ujawniając bogactwo uczuć i myśli podmiotu mówiącego. Janicki potrafi nawet utartej metaforze nadać odpowiedni koloryt i – co ważne – indywidualizując jej treść, nie traci jednocześnie nic z jej uniwersalności i głębi. Oto jeszcze jeden przykład:

Erue namque caput decimae fragor abruet undae:  
 En Pater, en tumido volvitur illa salo.  
 Litore tendē manum, sequitur mora nulla, peribo,  
 Non fugiam, celerat, litore tendē manum.  
 (w. 47-50)

Podobny obraz stosuje w *Psalmus LXXI* Buchanan, jednakże nie w części błagalnej, jak Janicki, lecz w końcowym dziękczynieniu:

Rerum creator, quis similis tui?  
 Qui me malorum gurgite merseras,  
 Mitisqu(e) vita rursus amabili  
 Tracto e profundo gurgite das frui.  
 (w. 53-56)

Umieszczenie podobnej tematycznie i znaczeniowo metafory w różnym kontekście sytuacyjnym zdecydowało o tym, że w każdym z tych utworów

ma ona zupełnie inny charakter i spełnia inne zadania. W obu przykładach uderzające jest to, że u Janickiego metaforyczny obraz człowieka pogrążonego w burzliwej toni, którego Bóg ratuje od śmierci, jest bardzo szczegółowo przedstawiony. Dzięki temu ma ogromną siłę wyrazu – doskonale bowiem wyraża wszystko to, co myśli i czuje człowiek znajdujący się w chwili śmiertelnego zagrożenia. Jak można zauważyć, porównując partie błagalne w psalmach Hessusa i Buchanana, gdzie nie ma metaforycznego ujęcia tej treści, to właśnie obrazowanie metaforyczne daje modlitwemu błaganu prawdziwą barwę i dynamizm gwałtownego przeżycia, nie mówiąc już o tym, że taką wypowiedź wzbogaca głębią różnorodnych znaczeń. Metafora Buchanana zamieszczona w części dziękczynnej nie jest tak ekspresyjna ani tak dokładnie przedstawiona jak metafora w psalmie Janickiego, jednak także spełnia swe zadanie, wyraża bowiem podniosły nastrój dziękczynnej apostrofy i podkreśla dobitnie wielkie znaczenie cudownego ocalenia danego temu człowiekowi przez Boga. Ale też nie zmienia to faktu, że Buchanan w omawianych tutaj utworach nigdzie nie konstruuje większych obrazów metaforycznych, które miałyby w sobie tyle artyzmu i siły poetyckiego wyrazu jak te, które maluje przed czytelnikiem Janicki.

Warto przyjrzeć się także *m e t a f o r o m m i t o l o g i c z n y m*. Oczywiście, ponieważ omawiane utwory to parafrazy psalmów biblijnych, jest ich tutaj niewiele i odgrywają raczej drugorzędną rolę. Najliczniej występują w psalmie Janickiego, który stosując je, stara się zachwycić czytelnika kunsztownością sformułowań i pięknem poetyckiego języka, np. zwykły bursztyn nasz poeta określa słowami: „lacrimae viridi laectae super ore sororum” (w. 7). Fragment ten odwołuje się do mitu o Heliadach, opisanego przez Owidiusza w *Metamorfozach* (II 340-366)<sup>29</sup>. Heliady po tragicznej śmierci swego brata Faetona zostały przez bogów zamienione w drzewa, a ich łzy, czyli sok żywicy, stwardniały z czasem w piękny bursztyn. Metafora ta ma w sobie wiele uroku i tajemniczości, a przy tym nadaje wypowiedzi charakter wytworny i podniosły.

Inne metaforyczne obrazowanie odnoszące się do mitologii występuje w wersach 45-46:

Erue – non etenim pater est, qui viscera nati  
Si cernat, patitur dilacerare feras.

<sup>29</sup> Zob. J. M o s d o r f. *Komentarz do Carmina collecta XI*. W: K. J a n i c k i. *Carmina. Dzieła wszystkie*. Red. J. Krókowski. Wrocław: Ossolineum 1966 s. 420.

Jest ono bardzo subtelne, na tyle jednak czytelne, że pozwala powiązać cierpienia błagalnika z cierpieniami Prometeusza, chociaż nie pada tu jego imię. Nie pada zaś dlatego, że jawne odwołanie się do Prometeusza ograniczyłoby w tym wypadku pole znaczeń tej wypowiedzi. Mit prometejski mógłby bowiem być wykorzystany jedynie na zasadzie porównania (tak czyni Janicki w *Tristia* II 31-40), natomiast posłużenie się metaforą bez imiennego wymieniania mitologicznej postaci daje poecie możliwość szerszej interpretacji tej myśli i bogate pole skojarzeń.

Janicki nawiązuje także do starożytnego obyczaju błagalnego<sup>30</sup> (w. 53-54), który wprawdzie nie jest ściśle związany z mitologią, ale tak jak ona stanowi element religii pogańskiej. Ponieważ jednak jest on tutaj wykorzystany jako metafora, traci swój pogański charakter, niesie natomiast treści uniwersalne. W tym miejscu warto zaznaczyć, że prócz metafor mitologicznych w ścisłym tego słowa znaczeniu występują w tym utworze także innego rodzaju nawiązania do mitologii. Z punktu widzenia stylistyki przynależą one do przykładów i porównań, spełniają jednak właściwie taką samą funkcję jak metafora, tzn. należy je odczytywać w znaczeniu przenośnym i traktować jako nośnik ogólnych i uniwersalnych treści. Zresztą w taki sposób mitologia była już odczytywana w starożytności, tym bardziej musiało tak być również w okresie Renesansu<sup>31</sup>. Z tego względu także Erazm z Rotterdamu zalecał interpretować poetów klasycznych w sposób alegoryczny i symboliczny<sup>32</sup>. Tak więc wzmianki odnoszące się do króla Lidii Krezusa (w. 20 i 23-24), frygijskiego chłopca Gordiosa (w. 25-26), królowej Babilonu Semiramidy (w. 57-58) czy ojca Danae, Arkizjosa (w. 59-60)<sup>33</sup> prócz tego, że urozmaicają i zbogacają utwór, w sposób przenośny ilustrują różne aspekty ludzkiego życia, takie jak sukcesy i porażki, potęgę i niemoc, pokorę i pychę – wszystko to w kontekście Bożej Opatrzności, czuwającej nad losami człowieka. Dlatego też nie można powiedzieć, że motywy mitologiczne stoją w sprzeczności z religijną tematyką utworu lub że są umieszczone niestosownie i bez potrzeby. Wprost prze-

---

<sup>30</sup> Tamże.

<sup>31</sup> Zob. S t a w e c k a. *Religijna poezja łacińska XVI wieku w Polsce*. s. 51.

<sup>32</sup> Zob. E r a s m u s R o t e r o d a m u s. *Enchiridion militis Christiani saluberrimis praeceptis refertum cum auctoris commentatione in proverbium dulce bellum inexpertis recensuit*. Halae 1724 s. 12-13.

<sup>33</sup> Zob. M o s d o r f. *Komentarz do Carmina collecta XI* s. 420-421.

ciwnie – są głęboko uzasadnione, ponieważ podkreślają uniwersalne prawdy o Bogu i człowieku.

Inaczej natomiast wyglądają motywy mitologiczne w utworach Buchanana i Hessusa. Przede wszystkim jest ich o wiele mniej, są bardzo krótkie i, jak z łatwością można zauważyć, dość banalne, bo niezwykle często spotykane w literaturze tego okresu. A ponieważ w dwóch omawianych tutaj psalmach Hessusa i dwóch Buchanana znajdują się właściwie tylko trzy takie wzmianki, można więc przytoczyć je w całości. Pierwsza jest w *Psalmus XXXI* Hessusa:

Mutescat Stigios impius ante lacus  
(w. 62)

„Stigios lacus” to bardzo popularne w poezji religijnej Renesansu określenie piekła<sup>34</sup>, które nawiązuje do mitologicznego Styksu, ale dawno straciło już znamię swej pogańskości, gdyż od wieków funkcjonowało w literaturze chrześcijańskiej. Jak bowiem podaje Krystyna Stawecka, „już literatura wczesnochrześcijańska obok rzeczowników infernum i infernus, barathorum i gehenna używała określeń wywodzących się z mitologii, a mianowicie: Tartarus, Erebus oraz przymiotników tartareus, tartaricus, stigios, orcigenus w znaczeniu piekło, piekielny. Mitologiczne nazwy piekła spotyka się także w literaturze średniowiecza, co następnie podejmuje poezja renesansu [...]”<sup>35</sup>. Jest to więc sformułowanie bardzo pospolite i dlatego trudno uznać je za twórcze i literacko wartościowe. Ważne jest jednak, że mieści się w konwencji poetyckiej i nie przekracza granic *decorum*<sup>36</sup>. Podobnie ma się rzecz z mitologicznym określeniem nieba, użytym również przez tego autora w *Psalmus LXXI*: „Iusticia excelsi tua sidera Olympi” (w. 51). Wyrażenie „excelsus Olympus” także od wczesnego chrześcijaństwa funkcjonowało w literaturze, a w literaturze renesansowej stosowano je wręcz nagminnie<sup>37</sup>. Buchanan natomiast prawie zupełnie rezygnuje z wątków mitologicznych, nie licząc przytoczonego poniżej zdania z *Psalmus XXXI*, które można potraktować jako luźne nawiązanie do Parek przedzących nici ludzkiego losu:

<sup>34</sup> Zob. S t a w e c k a. *Religijna poezja łacińska XVI wieku w Polsce* s. 80.

<sup>35</sup> Tamże s. 77.

<sup>36</sup> Zob. A. B u d z i s z. *Decorum i aemulatio – renesansowe normy naśladowania starożytnych*. W: *Studia nad kulturą antyczną*. Opole 1997 s. 161-167.

<sup>37</sup> S t a w e c k a. *Religijna poezja łacińska XVI wieku w Polsce* s. 74.

Tu fila vitae temperas  
Meae, regisqu(e) tempora.

(w. 57-58)<sup>38</sup>

Należy przypomnieć, że stosowanie motywów mitologicznych to także wymóg norm renesansowej stylistyki. Ich obecność była bowiem jawnym dowodem na to, że dana wypowiedź stylizowana jest na wzór poetów antycznych. Biorąc zaś pod uwagę fakt, że prawie w każdej tematyce można było zastosować odpowiednią topikę pochodzenia mitologicznego (np. topos Fortuny obrazującej koleje zmiennego losu, czy Olimp jako symbol boskiej siedziby), nie było rzeczą trudną zastosować je do każdego utworu, nawet o charakterze religijnym. Mitologia jednak to nie tylko przepisana przez obowiązującą konwencję ozdoba, mająca na celu sztuczne antykizowanie utworów literackich. To przede wszystkim uniwersalny, ponadczasowy wyraziciel myśli poetyckiej, który w odpowiednim ujęciu ożywa, zyskując nowe formy i nową treść. Ewidentnym tego przykładem są przytoczone wyżej motywy mitologiczne zawarte w psalmie Janickiego (utworów Hessusa i Buchanana na świadectwo przywołać oczywiście nie można, zważywszy, że u nich zarówno ilość, jak i funkcja owych motywów jest bardzo ograniczona).

Inną formą naśladowania starożytnych (prócz nawiązań do mitologii) jest stosowanie różnego rodzaju *r e m i n i s c e n c j i k l a s y c z n y c h*, takich jak parafrazy zdań zaczerpniętych z utworów rzymskich poetów, aluzje, cytaty oraz typowe dla nich wyrażenia i zwroty. Jeśli chodzi o utwór Janickiego, to większość znajdujących się w nim reminiscencji znalazła Jadwiga Mosdorf. Zamieszczono je wraz z tekstem psalmu w wydaniu *Dzieł wszystkich* Klemensa Janickiego<sup>39</sup>, nie wydaje się więc konieczne powtarzanie ich w tym miejscu. Warto jedynie zaznaczyć, że są to zazwyczaj krótkie frazy lub same tylko słowa zaczerpnięte głównie z Owidiusza, a w niewielkim stopniu także z Wergiliusza, Tibullusa i Horacego – typowe elementy ornamentacyjne, zwykłe leksykalne zapożyczenia, nie mające w istocie większego wpływu na charakter i jakość utworu. Wyjątek stanowi jedna, interesująca aluzja do słynnej myśli Horacego:

---

<sup>38</sup> N. Chyrtæus w komentarzu do *Psalmus XXXI* interpretuje ten fragment właśnie jako nawiązanie do mitycznych Parek. Zob. *In Georgii Buchanani Paraphrasin Psalmorum collectanea* s. 36.

<sup>39</sup> J. M o s d o r f. *Similia do Carmina collecta XI*. W: K. J a n i c k i. *Carmina. Dzieła wszystkie*. Red. J. Krókowski. Wrocław: Ossolineum 1966 s. 290-297.

Non omnis moriar, multaque pars mei  
Vitabit Libitinam...

(*Carm.* III 30)

Nasz poeta wprawdzie nie cytuje jej dosłownie, ale podobieństwo można zauważyć z łatwością:

Pars melior mansura manet, quae cura perennis  
Sit Tua...

(w. 103-104).

Janicki, jak widać, wprowadzając słynne zdanie wieszczą w inny kontekst sytuacyjny, zmienia sens tej wypowiedzi: wyraża w ten sposób wiarę w nieśmiertelność swej duszy, Horacy w nieśmiertelność swej poezji. Nawiązanie jednak do horacjańskiego *Exegi monumentum* może sugerować, że jest to nie tylko wyznanie wiary, ale w pewnym sensie także testament umierającego poety. Zabieg ten jest zatem pod względem artystycznym z całą pewnością bardzo interesujący.

W psalmach Hessusa można doszukać się drobnych fraz z dzieł Wergiliusza i Owidiusza, trudno jednak uznać je za świadome nawiązanie do rzymskich poetów<sup>40</sup>. Nieco trudniej ustalić *similia* do psalmów Buchanana. Nathan Chyrtaeus podaje najczęściej tylko pojedyncze słowa i jedną, krótką frazę z Horacego: „Hic murus aheneus esto” (*Epist.* 1,1,60)<sup>41</sup>. U Buchanana motyw ten obejmuje całą strofkę:

Me rupe serva, ut invia  
Clausum, ut arce ahenea:  
Tu rupis es mihi inviae  
Munimen, arx ahenea...

(*Ps.* XXXI w. 9-12)

<sup>40</sup> Na przykład: „huc ades” (*Ov. Amor.* III 2, 46) – „huc ades auxilio” (*Hes. Ps.* I 33); „fer opem” (*Ov. Met.* I 380) – „Et cito fer, supplex, quam tuus ambit opem” (*Hes. Ps.* XXXI 8) oraz „fer opem, ne forte moreris” (*Hes. Ps.* LXXI 33); „accipit hanc animam” (*Verg. Aen.* IV 652) – „Accipere hanc animam” (*Hes. Ps.* XXXI 17); „Tu magne pater divum miserere” (*Verg. Aen.* IX 495) – „Respice me, miserere pater” (*Hes. Ps.* XXXI 31); „Stigius lacus” (*Verg. Aen.* VIII 296) – „Mutescat Stigius lacus” (*Hes. Ps.* XXXI 62).

<sup>41</sup> C h y r t a e u s. *In Georgii Buchanani paraphrasin psalmorum colectanea* s. 36.

Więcej reminiscencji klasycznych nie udało się odnaleźć, mimo to z całą pewnością można stwierdzić (bo wskazują na to komentarze Chyrtaeusa do pozostałych psalmów), że Buchanan w wielu szczegółach wzoruje się na Horacym i często zapożycza od niego wiele wyrażeń i zwrotów<sup>42</sup>.

Sumując, należy stwierdzić, że wszystkie zapożyczenia z antycznej poezji występujące w psalmach Hessusa, Buchanana i Janickiego są w zasadzie bardzo podobne i co do typu czy sposobu, w jaki zostały wykorzystane, i przede wszystkim pod względem pełnionych w tych utworach funkcji. Mają przecież leksykalnie i stylistycznie upodabniać te parafrazy do klasycznych utworów poetyckich, zwłaszcza do twórczości najwybitniejszych poetów starożytności, i w ten sposób podnosić ich wartość i znaczenie.

Oczywiście kształt stylistyczny i jakość tych utworów nie zależy tylko od reminiscencji klasycznych czy mitologicznych motywów, decyduje o nim także zastosowanie innych środków artystycznego wyrazu, które nasi poeci czerpali tak z poezji antycznej, jak i z biblijnego Psałterza. U Janickiego istotną rolę w komponowaniu nastroju wiersza pełnią kompleksy paralelnych zdań i fraz, wzorowane – jak się wydaje – głównie na Owidiuszu<sup>43</sup>. Oto kilka przykładów.

W początkowej części utworu (w. 3-8) poeta zastosował p a r a l e - l i z m syntaktyczny, uwypuklając go dodatkowo anaforycznymi powtórzeniami:

Nam quid Sidoniis medicatum vellus aenis,  
Pexa vel arboreis Serica lana comis,  
Quidve dat auxilii rubris quaesita sub undis  
Concha, quid Assyrio missus at ore lapis,  
Quid lacrimae viridi laetae super ore sororum  
 Caraque longaeva dona gelata nive?

Paralelny układ zdań sprawił, że wypowiedź stała się przejrzysta, a jej rytm płynnie spokojnie i majestatycznie, z drugiej jednak strony kilkakrotnie powtórzony zaimek pytajny *quid* sugeruje ukryty niepokój, który w dalszej części utworu będzie już wyraźnie eksponowany.

Interesujący przykład paralelizmu obserwujemy też w wersach 13-22:

<sup>42</sup> Tamże.

<sup>43</sup> Owidiusz bardzo często posługiwał się różnego rodzaju paralelizmami i powtórzeniami. Zob. M. C y t o w s k a, H. S z e l e s t. *Literatura rzymska. Okres augustowski*. Warszawa: PWN 1990 s. 515 i 557.



Seu feriet puppim tumidis Fortuna procellis  
 Nostra minans medio mergere vela mari,  
Non tamen idcirco querula me voce relictum  
 Clamabo siquidem spes mea solus eris  
Seu feret in portum facilis mea carbasa ventus,  
 Qui venit Arcadiae raucus ab axe ferae,  
Non ideo facie Fortunae cornua tollam,  
 Nec dicam: „Prae me nemo beatus erit”.  
 Expertus te posse feros detrudere fastus,  
 In summoque humiles constituisse loco.

Jak widać, w kolejnych czterech heksametrach (w obrębie czterech dystychów) występuje kunsztownie zbudowana anafora naprzemienna i paralelizm dwóch następujących po sobie zdań, z tym że drugie jest dłuższe od pierwszego o dwa wersy, które również są względem siebie paralelne. Zdanie pierwsze i cztery wersy zdania drugiego to dwie przeciwstawne części. W pierwszej bowiem podmiot liryczny zapewnia o odpowiedniej postawie wobec Boga na wypadek jakichś przeciwności losu, a w drugiej – o swej wierności także wtedy, gdyby spotkało go wielkie szczęście i powodzenie. Natomiast dwa ostatnie wersy zdania drugiego stanowią dopełnienie i zarazem uzasadnienie obu tych stwierdzeń, dlatego także są zbudowane na zasadzie antytezy. Jest to więc pod względem kompozycyjnym paralelizm syntaktyczny, natomiast pod względem treściowym – antytetyczny. W ten sposób myśl poety formułowana jest jasno i zwięźle, co zwłaszcza w utworach o charakterze lirycznym ma niemałe znaczenie. Ponadto paralelizm wpływa także na rytmikę wiersza. Dzieli bowiem wypowiedź na mniejsze jednostki rytmiczne, dzięki czemu ma ona, prócz narzuconego przez konwencję poetycką dystychu elegijnego, swój własny, naturalny rytm. W przytoczonym fragmencie płynie on spokojnie i majestatycznie, ale niekiedy bywa znacznie bardziej dynamiczny. Widać to doskonale na kolejnym przykładzie:

Litore tendē manum, sequitur mora nulla, peribo,  
 Non fugiam, celerat, litore tendē manum.  
 (w. 49-50)

W powyższym fragmencie można zaobserwować idealnie zbudowany paralelny szyk chiastyczny, gdyż każdy człon wersu pierwszego (chodzi tu o frazy wyodrębnione interpunkcyjnie) znajduje swój odpowiednik w wersie drugim, ale w odwrotnej kolejności. Ponadto powtórzenie frazy na początku

i na końcu zdania, nagromadzenie czasowników i połączenia asyndetyczne wszystkich członów sprawiają, że rytm wypowiedzi jest bardzo dynamiczny i ekspresyjny, a więc jak najbardziej odpowiedni dla oddania gwałtownych przeżyć podmiotu mówiącego. Z tego rodzaju zabiegów korzystali zresztą dość często poeci klasycyści: powtórzenie tej samej frazy na początku heksametru i na końcu pentametru spotykane jest niejednokrotnie w *Amores* Owidiusza (np. I 9, 1-2 oraz III 2, 27-28)<sup>44</sup>, a Seduliusz, chrześcijański poeta z V wieku po Chrystusie, skomponował nawet cały utwór złożony wyłącznie z takich właśnie dystychów, nazywanych niekiedy wersami echoicznymi<sup>45</sup>.

W psalmie Janickiego jest jeszcze jeden typ powtórzeń echoicznych, polegający na tym, że fraza z końcowej części pentametru pierwszego dystychu zostaje powtórzona na początku heksametru w kolejnym dystychu, i – jak się wydaje – ten rodzaj powtórzenia bardziej przypomina echo niż poprzedni, ponieważ powtarza ostatnie słowa zdania poprzedniego na początku kolejnego. Oto przykład:

Ecce venit, venit ecce Pater, Pater aegide natum  
 Proteget, adversi vertite terga viri.  
Vertite terga viri, Pater est, et tollite lina,  
 Ne videat; vestras vinciet ille manus.  
 (w. 79-82)

I w tym wypadku obserwujemy niezwykle precyzyjną konstrukcję zdań. Ten niewielki fragment wyraźnie dzieli się na liczne paralelene człony, połączone asyndetycznie z kilkoma powtórzeniami: jednym w formie chiazmu i dwoma echoicznymi<sup>46</sup>. Byłoby jednak niewłaściwe uważać, że tak duże nagromadzenie środków retorycznych służy tutaj jedynie wykazaniu artystycznej wirtuozerii autora. Liczne powtórzenia (zwłaszcza echoiczne<sup>47</sup>),

<sup>44</sup> Zob. H. W ó j t o w i c z. *Elegia Seduliusza*. W: *Elegia poprzez wieki. Konferencja naukowa 8-9 XI 1994*. Red. I. Lewandowski. Poznań: Vis 1995 s. 114.

<sup>45</sup> Niewątpliwie także dla Seduliusza wzorem komponowania dystychów echoicznych był Owidiusz. Zob. tamże s. 102 i 114.

<sup>46</sup> W retoryce nowożytnej takie powtórzenie kolejno po sobie następujących słów, będące formą kontynuacji wypowiedzi, nazywane jest anadiplozą. Zob. *Słownik terminów literackich* s. 29 s.v. „anadiploza”.

<sup>47</sup> Powtórzenia na zasadzie anadiplozy są poniekąd naturalną formą kontynuowania modlitewnych prośb i wezwań. Nic więc dziwnego, że można je spotkać także w psalmach biblijnych (zwłaszcza błagalnych), np. Ps. 71, 5: „Tu es patientia mea, Domine; Domine spes

paralelizmy, połączenia asyndetyczne są przecież dla biblijnych psalmów błagalnych typowymi, a przy tym nieodzownymi środkami ekspresji. Pomagają wyeksponować to, co istotne, dają możliwość wyrażania silnych przeżyć emocjonalnych, a poprzez bardzo dynamiczne tempo sugerują żarliwość modlitwy. Naśladując stylistykę Psalterza, stosują je także Hesusus i Buchanan. U nich paralelizmy i powtórzenia nie są wprawdzie aż tak kunsztowne jak u Janickiego, występują bowiem jedynie w niewielkich grupach zdań lub fraz, ale za to bardziej przypominają paralelizmy psalmów hebrajskich:

Audi benignus supplicem:  
Da promptus abiecto manum.  
 (Buchanan *Ps. XXXI* 7-8).

Tu siquidem turris fortissima, tu mea rupes  
Tu mihi dux igitur, tu mihi rector eris.  
 (Hesusus *Ps. XXXI* 13-14)

Jak widać, są to bardzo proste układy zdań, mające jednak dużą siłę ekspresji, którą Buchanan uzyskał poprzez wyeksponowanie czasowników użytych w imperatiwie, Hesusus zaś poprzez powtórzenia zaimków i nagromadzenie rzeczowników.

Poeci ci równie chętnie jak Janicki korzystają z dynamizujących wypowiedź połączeń asyndetycznych, szczególnie w prośbach lub w opisie grożącego niebezpieczeństwa:

Respice me, miserere pater, pius esto roganti...  
 (Hesusus *Ps. XXXI* 31)

Instate fracto, prendite, perditte  
 Nudum salutis vindice.  
 (Buchanan *Ps. LXXI* 29-30).

Często stosują też powtórzenia – z reguły są to anaforyczne powtórzenia zaimków lub spójników:

Tu certa spes mihi es, mea  
 Tu portus es fiduciae.  
 (Buchanan *Ps. XXXI* 23-24)

---

mea a inventute mea”.

Et clam susurrant, et caput in meum  
 Occulta tendunt retia per scelus:  
 Et dum scelestum propositum premunt...  
 (Buchanan *Ps. LXXI* 25-27)

W obu cytowanych wyżej fragmentach anafora rytmizuje wypowiedź i czyni ją bardziej ekspresywną. W pierwszym bowiem powtórzenie zaimka *tu* podkreśla więzi osobiste między adresatem a podmiotem mówiącym, w drugim zaś trzykrotnie powtórzony spójnik *et* potęguje nastrój opisywanego zagrożenia.

Podobny charakter mają także anafory w psalmach Hesususa. U niego także występują one albo w kolejnych członach zdania<sup>48</sup>, albo na początku wersów, albo wreszcie – i tak dzieje się najczęściej – w kolejnych heksametrach, czyli co drugi wers:

In manibus mea vita tuis, et tempora vitae  
 Eripe ab hostili me pater alme manu.  
In me sparge tui radios...  
 (Hessus *Ps. XXXI* 55-57).

Niekiedy Hessus stosuje anafory nawet w dwóch kolejnych pentametrach:

Et semper mecum laus tua maior erit  
 Iusticiae decus omne tuae mea lingua loquetur,  
Et sine quae numero dona salutis habes.  
 (Hessus *Ps. LXXI* 38-40).

Tego rodzaju anafory nie są jednak tak ekspresyjne jak te, które występują w kolejnych wersach lub w kolejnych członach zdania. Interesującym przykładem jest również zastosowane przez Buchanana epiforyczne powtórzenie całej frazy, przypominające nieco wersy echoiczne:

Et saevientium subtrahe dexterarum  
 A vi scelestae subtrahe dexterarum.  
 (Buchanan *Ps. LXXI* 8-9).

Prócz typowych dla utworów modlitewnych paralelizmów i powtórzeń nasi autorzy stosują też bardziej wyszukane środki ekspresji, czego

<sup>48</sup> Zobacz cytowane wyżej wersy 13-14 z *Ps. XXXI*.

przykładem jest p r o z o p o p e j a. U Buchanana występuje ona w *Psalmus LXXI* 27-30:

Et dum scelestum propositum premunt,  
Aiunt, ope illum destituit Deus:  
Instate fracto, prendite, perдите,  
Nudum salutis vindice.

Widać tu, że prozopopeja dynamizuje wypowiedź, czyni ją bardzo sugestywną i wyrazistą, okrzyki prześladowców mówią bowiem dużo więcej niż zwyczajny opis grożącego niebezpieczeństwa. U Hessusa prozopopeja występuje także w *Psalmus LXXI* 27-28 oraz 31-32:

Consultant siquidem de me, qui saepe minantur  
Insidias structas in caput esse meum [...]  
[...] Horum aliquis, non ergo sequi conabimur inquit:  
Quem nemo eripiat vincere posse leve est.

Przytoczony fragment wyraźnie wskazuje, że prozopopei Hessusa brak tego dynamizmu i sugestywności, które były u Buchanana. Dziwić się jednak temu nie należy, zważywszy, że zdanie, do którego została wprowadzona wypowiedź nieprzyjaciela, jest zbudowane dość zawile i przez to nie ma zbyt dużej siły oddziaływania. W psalmie Janickiego prozopopeja występuje dwukrotnie. Dla pierwszej wzorem jest, podobnie jak u Hessusa i Buchanana, biblijny *Psalm 70* (w. 11), lecz druga jest już własnym pomysłem poety, a ponieważ obie są interesujące i literacko wartościowe, dlatego przy omawianiu tej kwestii żadnej z nich pominąć nie można. Oto pierwsza:

Respice de Sion, Deus, en laqueosque dolosque  
Quot posuit puero lurida turba Tuo  
Neve queant cerni latebris abscondit et inquit:  
„Non fugies tectas, mox periture plagas”.  
Eheu quid faciam, Pater optime? Nulla viarum,  
Nulla patet nostrae tuta relicta fugae.  
Circumeor trepidus, lustris ut cervus opacis  
Pressus Amyclaeo Maenaliouque cane.  
(w. 67-74)

Passus ten doskonale pokazuje, jak prozopopeja funkcjonuje w kontekście sytuacyjnym. Widać wyraźnie, że stanowi ona nieodzowny element scenerii

polowania: krzyki rozwścieczonego tłumu pozwalają lepiej zrozumieć lęk, poczucie bezsilności i rozpacz prześladowanego człowieka. Natomiast dla ścigających go psów te ostre słowa ataku są dodatkowym bodźcem do jak najszybszego pochwycenia ofiary. Prozopopeja dramatyzuje więc ten obraz, znamionuje realność opisywanego zagrożenia i przez to niezwykle silnie działa na wyobraźnię odbiorcy. Po raz drugi Janicki wykorzystuje ten środek wyrazu w momencie, gdy podmiot liryczny jakby przerywa modlitwę i nagle zwraca się do nieprzyjaciół<sup>49</sup>, w proroczej wizji opowiadając o mającym wkrótce nadejść ocaleniu danym mu przez Boga. On, jako potężny Ojciec, zwycięży tłumi nieprzyjaciół i ocali proszącego o ratunek człowieka:

Ecce venit, venit ecce Pater, Pater aegide natum  
 Proteget, adversi vertite terga viri [...]  
 Fortis enim nutu numerosos deprimit hostes,  
 A nece progeniem vindicat atque suam.  
 Nomine vel solo tactus patris „Ilicet adsum”  
 Inquiet, auxilio, nate, fruare meo...  
 (w. 79-80 oraz 83-86)

Tutaj, podobnie jak w cytowanym wcześniej fragmencie, prozopopeja jest częścią całego obrazu, który dzięki niej staje się bardziej realny (słowa Boga są bowiem świadectwem Jego rzeczywistej obecności i zaangażowania), a nade wszystko czyni tę wypowiedź bardziej ekspresywną. W tym miejscu warto jeszcze zaznaczyć, że prozopopeję dość często można spotkać w poezji renesansowej, zwłaszcza w elegii, a to za sprawą niejednokrotnie już tutaj wspomnianego Owidiusza, który chętnie się nią posługiwał. Nic więc dziwnego, że Jakub Pontanus wśród ozdób właściwych elegii wymienia m.in. właśnie prozopopeję<sup>50</sup>.

W omawianych psalmach nie brak również wielbiących Boga a p o - s t r o f, p o r ó w n a ń, p e r y f r a z c z y e p i t e t ó w, których zadaniem jest nadać wypowiedzi ton podniosły. Oto kilka apostrof:

O sancte nostra gentis ab ultimo  
 Protector ortu, vox mea te canet...  
 (Buchanan *Ps. LXXI* 61-62)

<sup>49</sup> Jest to figura retoryczna zwana *aversio*. Zob. *Słownik terminów literackich* s. 52.

<sup>50</sup> Zob. cytaty wyżej s. 30.

Cuius ab humanis non est effabile nomen  
 Vocibus, o rerum spes, via, vita, salus  
 (Hessus *Ps. XXXI* 1-2)

Sancte Pater, Rex atque Deus, qui clara creasti  
 Sidera, tum quicquid maximus orbis habet...  
 (Janicki w. 93-94)

Uroczysty charakter mają też porównania odnoszące się do Boga:

Tu mihi seu rupes fortissima, cuius in arcem.  
 Confugere et muro tutior esse queam  
 (Hessus *Ps. LXXI* 7-8)

Tibi perennis gratia  
 Sit, rector orbis, qui velut  
 Munita in arce me procul  
 Periculis submoveras  
 (Buchanan *Ps. XXXI* 81-84)

Tak wytworne środki artystycznego wyrazu służą wprawdzie ozdobie utworów, ale w małym stopniu odzwierciedlają nastrój prostych, lecz jakże wymownych psalmów biblijnych, i zapewne z tego względu wszyscy trzej poeci stosują je dość umiarkowanie. Najczęściej pojawiają się u Hessusa, co zresztą nie pozostało bez wpływu na charakter jego utworów, którym brak tak pożądanej dla modlitw błagalnych spontaniczności i prostoty. Dlatego odpowiednie dla psalmów wydają się środki mniej kunsztowne, ale za to mające dużą siłę ekspresji. We wszystkich utworach bardzo często występują dynamiczne eksklamacje (np. Janicki w. 47-50, 79-81; Hesus *Ps. XXXI* 31, 47, 56; Buchanan *Ps. XXXI* 73-76, *Ps. LXXI*), pytania retoryczne (np. Janicki w. 71, 75, 77-78; Hesus *Ps. LXXI* 51-52; Buchanan *Ps. LXXI* 53), krótkie prośby i wezwania (np. Janicki w. 49-50, 67; Hesus *Ps. XXXI* 7-8, *Ps. LXXI* 4, 11; Buchanan *Ps. XXXI* 5-6, 33-34, 61, *Ps. LXXI* 8-9, 30-32).

Warto też zwrócić uwagę na częste we wszystkich psalmach *r y m y*. Janicki i Hesus stosują je zawsze w obrębie jednego wersu – w pentametrze między arszą przed cezurą i arszą na końcu pentametru. Taki sposób wypowiedzi, wspomagany naciskiem metrycznym, daje dość ciekawe efekty akustyczne, np.:

Meque, Pater mitis, connumerare velis.  
 (Janicki w. 42)

Rymy te powstają najczęściej dzięki zbieżności przypadków gramatycznych<sup>51</sup> Oto przykłady:

Obtinuit vitae qui tria lustra suae  
(Janicki w. 36)

Factus vicinis, fabula foeda meis  
(Hessus *Ps.* XXXI 42)

Natomiast Buchanan, który stosuje inne miary metryczne, umieszcza rymy na końcu wersów, w obrębie poszczególnych strof, np.:

Solita bonos laccessere  
Et arroganter spernere  
(Buchanan *Ps.* XXXI 71-72)

Czasami występują one w kolejnych dwóch wersach (jak powyżej), czasem co drugi wers, a niekiedy w pierwszym i ostatnim wersie każdej strofki.

O quanta te colentibus  
Et quot redundant commoda!  
Quot teste mundo prosperis  
Auges tuos succesibus  
(Buchanan *Ps.* XXXI 73-76)

Buchanan, podobnie jak Hesus i Janicki, stosuje rymy dość często, choć nieregularnie; pewne jest jednak, że dla wszystkich tych poetów miały one duże znaczenie jako środek dynamizujący i rytmizujący wypowiedź.

Na podstawie poczynionych powyżej obserwacji dotyczących stylistyki omawianych parafraz Hessusa, Buchanana i Janickiego można sformułować kilka wniosków ogólnych. Przede wszystkim widać wyraźnie, że każdy z autorów wybiera zupełnie inny styl. W dużej mierze jest on, jak wcześniej wspomniano, zależny od konwencji gatunku. Elegia, która z natury wyraża cierpienia, żale i prośby, potrzebuje dynamicznych i ekspresyjnych środków wyrazu, bo taki ma charakter. Natomiast oda, zwłaszcza taka, jaką uprawiał Horacy (a przecież Buchanan głównie na nim się wzoruje), jest

---

<sup>51</sup> Są to rymy gramatyczne, w retoryce znane jako *homoioptota*. Zob. *Słownik terminów literackich* s. 201 oraz 491.



bardziej refleksyjna i z tego względu spokojna, stonowana, prosta, bez zbytniego nagromadzenia figur retorycznych. Jednakże gdy czyta się psalmy Hessusa i *In Te, Domine, speravi* Janickiego, z łatwością można zauważyć, że choć przynależą do tego samego gatunku literackiego, znacznie się od siebie różnią. Wprawdzie obaj poeci formułują zdania w sposób kunsztowny i wykwinny, ale utwory Hessusa straciły tę olbrzymią siłę wyrazu, którą mają psalmy biblijne. Inaczej jest w elegii Janickiego, zdecydowanie od psalmów Hessusa barwniejszej, bardziej ekspresywnej i dynamicznej. Niewątpliwie przyczyną takiego stanu rzeczy jest niezwykle subtelne obrazowanie, w którym Janicki przecież celuje. Stąd też rozbudowana (w o wiele większym stopniu niż u Hessusa i Buchanana) metaforyka biblijna i mitologiczna, porównania i opisy służące uplastycznieniu wypowiedzi.

Ogromną rolę jako środek ekspresji odgrywają także różnego rodzaju paralelizmy, dzięki którym psalm ten ma naturalny, niezależny od metryki klasycznej rytm. Pozwoliły one bowiem podzielić długie, wplecione w dystych elegijny zdania na mniejsze jednostki rytmiczne i komponować je odpowiednio do nastroju wiersza. W miejscach, w których modlitwa płynie ufnie i spokojnie, występują kunsztownie zbudowane, obejmujące duże kompleksy zdań paralelizmy syntaktyczne, najczęściej z anaforycznymi powtórzeniami. Natomiast w partiach błagalnych utworu, a więc tam, gdzie podmiot liryczny wyraża swój niepokój, cierpienie i rozpacz, poeta stosuje dynamiczne, dające efekt zmienności rytmicznej paralelne układy krótkich, połączonych asyndetycznie zdań, najczęściej w szyku chiastycznym i z dużą liczbą powtórzeń. Dzięki temu na całej przestrzeni utworu naturalny rytm modlitwy współgra z rytmem metrycznym. Tak duże nasycenie środkami retorycznymi sprawiło, że utwór ten, choć w znacznym stopniu czerpie ze stylistyki Psalterza, bardzo się jednak różni od prostych psalmów biblijnych. Stylistycznie upodabnia się raczej do wyrafinowanej (bo pozornie niedbałej, a jednak starannie dopracowanej) twórczości Owidiusza, której Hesus umiejętnie naśladować niestety nie potrafił<sup>52</sup>. Styl niemieckiego poety okazuje się bowiem ciężki, monotony i zawyły, gdyż brak mu tej przejrzystości i lekkości, jaką dają odpowiednio zastosowane paralelizmy i powtórzenia.

U Buchanana sytuacja przedstawia się trochę inaczej. On bowiem, aby uniknąć napuszoności i „rozgadania”, które tak ujemnie wpłynęły na psalmy

---

<sup>52</sup> Dlatego nie można zgodzić się ze zdaniem Karla Krause, jakoby Hesus w swoich psalmach doskonale naśladował Owidiusza. Por. K. K r a u s e. *Helius Eobanus Hesus. Sein Leben und seine Werke*. Gotha 1879 Buch IV Kap. III s. 206.

Hessusa, zastosował krótkie miary liryczne i prosty, nie przesycony ozdobami styl. Tworzy przeważnie zdania krótkie, nie ma tu jakichś skomplikowanych konstrukcji składniowych i z tego względu utwory te w pewnym stopniu zbliżają się już do oryginału (w każdym razie dużo bardziej niż parafrazy Hessusa), ale brak jego odom, podobnie jak elegiom Hessusa, tak charakterystycznej dla psalmów biblijnych dynamiczności i ekspresji. Na tym tle psalm *In Te, Domine, speravi* Klemensa Janickiego zaskakuje indywidualnym ujęciem, barwnością i żywiołowością modlitewnego wyznania, stanowiąc przez to doskonałe świadectwo efektownej wirtuozerii i wdzięku godnych uwiecznionego poety.

#### BIBLIOGRAFIA

##### 1. W y d a n i a t e k s t ó w

###### a) Źródła podstawowe

B u c h a n a n George: *Psalmus XXXI In Te, Domine, speravi* oraz *Psalmus LXXI In Te, Domine, speravi*. W: *Psalmorum Davidis paraphrasis poetica. Argumentis ac melodiis explicata atque illustrata opera et studio Nathanis Chyrtaei*. Herbornae Nassoviorum 1608.

H e s s u s Helius Eobanus: *Psalmus XXXI In Te, Domine, speravi* oraz *Psalmus LXXI In Te, Domine, speravi*. W: *Psalterium Davidis cum annotationibus Viti Theodori Noribergensis, quae commentarii vice esse, possunt [...] carmine redditum per Helium Eobanum Hessum*. Lipsiae 1569.

J a n i c k i Klemens: *Psalmus In Te, Domine, speravi* paraphrastice per Clementem Ianuscovium. Ed. A. Turyn: *Anecdoton Ianicianum*. W: *Murena philologica L. Ćwikliński oblata*. Posnaniae 1936 s. 375-380 oraz ten sam utwór według wydania: K. J a n i c k i. *Carmina. Dzieła wszystkie*. Red. J. Krókowski. Wstęp. J. Krókowski. Aparat krytyczny, similia i komentarz J. Mosdorf. Tłum. E. Jędrkiewicz. Wrocław: Ossolineum 1966.

###### b) Ź r ó d ł a p o m o c n i c z e

*Biblorum sacrorum iuxta Vulgatam Clementinam. Nova editio breviario perpetuo et concordantiis aucta*. Curavit A. Gramatica. Romae: Vaticani 1959.

C h y r t a e u s N.: In Georgii Buchananii paraphrasin psalmorum colectanea. Vita Buchananii. Herbornae Nassoviorum 1608.

D r a u d i u s G.: *Bibliotheca classica*. Francofurti 1611.

- E r a s m u s Desiderius Roterodamus: Dialogus cui titulus Ciceronianus sive de optimo dicendi genere. W: Opera omnia. Ordinis primi. Tomus secundus. Amsterdam 1971.
- E r a s m u s Desiderius Roterodamus: Enchiridion militis Christiani saluberrimis praeceptis refertum cum auctoris comentatione in proverbium dulce bellum inexpertis recensuit. Hallae 1724.
- F a b r i c i u s J. A.: Votum Davidicum. Hamburgi 1729.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia. Poznań: Pallotinum 1991.
- P o n t a n u s Jacobus: Poeticarum institutionum Libri III. Ingolstadii 1594.
- P r u d e n c e: Cathemerinon liber. Texte établi et traduit par M. Lavarenne. Tome I. Paris 1943.
- Q u i n t i l i a n u s Marcus Fabius. Institutionis oratoriae libri XII. Ed. L. Radermacher. Lipsiae: Teubner 1965.
- S a i n t J é r ô m e: Lettres. Tome III. Texte établi et traduit par Jérôme Labourt. Paris 1953.
- S c a l i g e r Iulius Caesar: Poetices libri septem. Stuttgart-Bad Cennstat 1964. Przedruk z wydania: Lyon 1561.

## 2. O p r a c o w a n i a w s p ó ł c z e s n e

- B u d z i s z A.: Biblia a tradycja antyczna. Motywy analogiczne w łacińskiej poezji biblijnej Renesansu (Polska, Niemcy, Niderlandy, Wyspy Brytyjskie). Lublin: TN KUL 1995.
- B u d z i s z A.: Decorum i aemulatio – renesansowe normy naśladowania autorów starożytnych. „Studia nad kulturą antyczną”. Opole 1997 s. 161-167.
- C y t o w s k a M., S z e l e s t H.: Literatura rzymska. Okres augustowski. Warszawa: PWN 1990.
- C y t o w s k a M., S z e l e s t H.: Literatura rzymska. Okres cesarstwa. Autorzy chrześcijańscy. Warszawa: PWN 1994.
- Ć w i k l i Ń s k i L.: Klemens Janicki poeta uwieńczony. Kraków: Akademia Umiejętności 1893.
- Ć w i k l i Ń s k i L.: Nowe Ianicia. O Ianiciusa parafrazie psalmu Dawida. „Eos” 38:1937 s. 33-37.
- D ą b r o w s k i E.: Sobór Watykański II a biblistyka katolicka. Poznań: Księgarnia św. Wojciecha 1967 rozdz. 18: Wulgata w dziejach biblistyki i w dziejach kultury europejskiej s. 364-385.
- D o b r z y c k i S.: Psalterz Kochanowskiego. Jego powstanie, źródła, wzory. Kraków: Akademia Umiejętności 1910.
- G a e r t n e r J. A.: Latin Verse translations of the Psalms 1500-1620. „Harvard Theological Review” 49:1956 s. 271-305.
- K a r p i Ń s k i A.: Parafraza jako aemulatio (na przykładzie staropolskich przeróbek epody Horacego „Beatus ille qui procul negotiis”). W: Retoryka a literatura. Red. B. Otwinowska. Wrocław: Ossolineum 1984 s. 107-119.

- K r a u s e K.: Helius Eobanus Hessus. Sein Leben und seine Werke. Ein Beitrag zur Cultur – und gelehrten-geschichte des 16. Jahrhunderts. Gotha 1879.
- K u p i ń s k a Z.: Motywy tematyczne w *Tristiach* Klemensa Janickiego. „Roczniki Humanistyczne” 34:1986 z. 3 s. 121-133.
- L e w a n d o w s k i I.: Klemens Janicki – polski Owidiusz. W: Elegia poprzez wieki. Konferencja naukowa 8-9 XI 1994. Red. I. Lewandowski. Poznań: Vis 1995 s. 131-143.
- L i c h a ń s k i S.: O pięknej sztuce parafrazy. „Poezja” 1981 nr 4 s. 3-9.
- L i s R.: Klemens Janicki: z tradycją wobec rozpacz. „Ogród” 1990 nr 2 s. 45-52.
- M i c h a ł o w s k a T.: Staropolska teoria genologiczna. Wrocław: Ossolineum 1982.
- M o s d o r f J.: O wpływie Owidiusza na twórczość Klemensa Janickiego. „Meander” 1957 nr 10-12 s. 377-398.
- O t w i n o w s k a B.: Imitacja. W: Problemy literatury staropolskiej. Red. J. Pelc. Seria 2. Wrocław: Ossolineum 1973 s. 381-458.
- P e l c J.: Miejsce Biblii w tradycji według twórców literatury polskiego Renesansu. W: Biblia a literatura. Red. S. Sawicki, J. Gotfryd. Lublin: TN KUL 1986 s. 131-152.
- Poetyka okresu Renesansu. Antologia. Wybór, wstęp i opracowanie E. Sarnowska-Temeriusz. Tłum. A. Guryń, J. Mańkowski. Biblioteka Narodowa. Seria 2 nr 205. Wrocław: Ossolineum 1982.
- R o b e r t s M.: Biblical Epic and Rhetorical Paraphrase in Late Antiquity. Liverpool 1985.
- S a r n o w s k a - T e m e r i u s z E.: Zarys dziejów poetyki od starożytności do końca XVII wieku. Warszawa: PWN 1985.
- Słownik terminów literackich. Red. J. Sławiński. Wrocław: Ossolineum 1998.
- S t a r n a w s k i J.: O psalmicznych elementach niektórych utworów Kochanowskiego (poza „Psalterzem”). W: Biblia a literatura. Red. S. Sawicki, J. Gotfryd. Lublin: TN KUL 1986 s. 169-188.
- S t a w e c k a K.: Inspiracje biblijne łacińskiej poezji wczesnego chrześcijaństwa a tradycja literacka nowołacińskich poetów religijnych Renesansu. W: Biblia a literatura. Red. S. Sawicki, J. Gotfryd. Lublin: TN KUL 1986 s. 111-130.
- S t a w e c k a K.: Religijna poezja łacińska XVI wieku w Polsce. Zagadnienia wybrane. Lublin: TN KUL 1964.
- S w o b o d a M., D a n i e l e w i c z J.: Modlitwa i hymn w poezji rzymskiej. Uniwersytet im. Adama Mickiewicza. Seria Filologia Klasyczna nr 12. Poznań 1981.
- V a g a n a y H.: Les traductions du Psautiers en vers latins au XVI<sup>e</sup> siècle. Fribourg 1898 ss. 24.
- W ó j t o w i c z H.: Elegia Seduliusza. W: Elegia poprzez wieki. Konferencja naukowa 8-9 XI 1994. Red. I. Lewandowski. Poznań: Vis 1995 s. 101-114.
- Wstęp do Starego Testamentu. Red. L. Stachowiak. Poznań: Pallotinum 1990.
- Z i o m e k J.: Renesans. Warszawa: PWN 1980.
- Ż u k o w s k a K.: Portrety pisarzy dawnych. (Notatki z lektury). Część 4. Ja, Klemens Janicjusz i jasność. „Ogród” 1992 nr 3/4 s. 196-201.

THE STYLISTIC PROPERTIES OF THE PSALM *IN TE, DOMINE, SPERAVI*  
BY KLEMENS JANICKI, THE *PSALM XXXI* AND THE *PSALM LXXI*  
BY HELIUS EOBANUS HESSUS AND GEORGE BUCHANAN

S u m m a r y

The paper resumes the most important questions as regards the stylistic problems of the five selected Biblical Renaissance paraphrases of the psalms *In Te, Domine, speravi* by Eobanus Hessus, George Buchanan and Klemens Janicki. All the three poets transformed psalms into classical genres: into elegies (Hessus and Janicki) and odes (Buchanan), thereby imitating the most prominent representatives of those poetic genres, i.e. Ovid and Horace. As a result, completely different works were written. Buchanan's odes are characterized by a simple style, they are condensed, without unduly accumulation of rhetorical figures and this is what made them, in a sense, similar to the Biblical paradigm. Now, conversely, Horace's elegies contain long sentences and constructed with ornaments, with numerous ornaments, such as solemn apostrophes, epithets, and comparisons. Thus they are deprived of such a desirable simplicity and spontaneity in expressing feelings, things that are so important in the case of prayers. In the context of the paraphrases of those authors, Janicki's psalm looks very positive, which in fact is not a strict counterpart of one of the two biblical psalms *In Te, Domine, speravi*, but actually a free poetic interpretation. One observes here broader images than in the original, with a considerable number of metaphors, images and symbols drawn from many different psalms. Parallel phrases as a means of expression played in Janicki an important role as well. They allowed to divide the long sentences woven into elegiac distich into smaller rhythmic units and compose them in respect of the mood of the prayer. Despite a large accumulation of rhetorical means, the work does not smite us with artificial elaboration. On the contrary, it surprises us with its very individual approach, colorfulness, and its vivid prayerful confession. This is something that, undoubtedly, was lacking in Hessus's and Buchanan's paraphrases, which were uniform in terms of their composition and style.

*Translated by Jan Kłos*

**Słowa kluczowe:** parafraza (*paraphrasis*), naśladownictwo (*imitatio*), współzawodnictwo (*aemulatio*).

**Key words:** paraphrases (*paraphrasis*), imitation (*imitatio*). emulation (*aemulatio*).