

GYÖNGYÖSI CHRISTIANUS*

Wieniec różany¹ jest tym utworem Gyöngyösiego, którym literaturoznawcy zajmowali się najmniej, wszelako z jego recepcją, zarówno przez współczesnych, jak i przez potomnych, wiązało się najwięcej nieporozumień. Sam stosunek historii literatury do tego dzieła — dziwny i pełen sprzeczności — można przypisać w głównej mierze temu, że do 1932 roku, czyli do ukazania się pracy Imre Trencsényiego–Waldapfela, w której została przedstawiona geneza *Wieńca różanego* oraz ujawnione jego źródło,² był on traktowany jako oryginalny utwór Gyöngyösiego, toteż wszystko, co wiedziano bądź twierdzono o autorze, odnoszono w sposób naturalny do tego poety. Działo się tak mimo to, że w swej adresowanej do Istvána Koháryego dedykacji, poeta barokowy sam wskazywał, że utwór jest tylko częściowo oryginalny: „na ile pozwoliły mi pilne i rozliczne obowiązki, wynikające z mojego urzędu, a także chorowita starość z trudem mogąca sprostać tej pracy, długo trudziłem się nad tym, aby stworzyć to dzieło z różanych pędów, czy to wyrosłych na cudzych polach i z nich zebranych, czy też wyhodowanych na mojej plantacji.”³

Przed Imre Trencsényim–Waldapfelem jedynie o jednym czytelniku *Wieńca różanego* — żyjącym w XVIII wieku — możemy powiedzieć, iż znał tajemnice i źró-

* Oryginał węgierski: *Gyöngyösi christianus*, w: Gyöngyösi István, *Rózsakoszorú*, red. J. J., Budapest, 2002, 255–269.

¹ Lőcse 1690. RMK I 1388.

² I. Trencsényi–Waldapfel, *A Rózsakoszorú forrása*, w: *Gyöngösídolgozatok*, Budapest 1932, s. 24–32.

³ Niektórzy, bardziej spostrzegawczy, historycy literatury, m.in. János Horváth, podejrzewali, iż nie mamy tu do czynienia z oryginalnym utworem. Por. J. Horváth, *Barokk izlés irodalmunkban*, „Napkelet” 1924, s. 346. Najobszerniejsza analiza wiersza zob. P. Agárdi, *Rendiség és esztetikum*, Budapest 1972, s. 127–154.

dła tego wiersza. Był to hrabia József Illésházy, główny stolnik królewski, w którego bibliotece znajdowały się i przetrwały do naszych czasów zarówno *Ogród różany*, jak i jego źródło — opublikowany w 1635 roku cykl hymnów E. S., zatytułowany *Hymni quindecim devotissimi. Super quindecim mysteria socratissimi Rosarii*.⁴ Co ciekawe, jak wynika z notatki właściciela księgozbioru, był on zrazu posiadaczem łacińskiego oryginału (1735) i — jak można przypuszczać — niejako dokupił doń wiersze Gyöngyösi (1739). Dzisiaj obydwie te druki znajdują się w Bibliotece Krajowej im. Széchényiego, aczkolwiek przez te dziesięciolecia nie było im dane, wskutek obowiązujących w bibliotece reguł układu książek, sąsiadować ze sobą.

Świadomość związków łączących te utwory zanikła pod koniec XVIII wieku i już tak oddani badacze dorobku Gyöngyösi, jak Gedeon Raday senior, Sándor Kovásznai oraz pierwszy edytor tegoż dorobku, András Dugonics, nie poczynili jakiegokolwiek wzmianki o tego rodzaju problemach łączących się z tekstem Gyöngyösi. Jeszcze bardziej niezrozumiałą jest fakt, że już po publikacji Trencsényiego–Waldapfela⁵ (1932) autor krytycznej edycji z roku 1935, Ferenc Badics (który, co prawda wspominał w posłowniu, iż swą pracę ukończył już na początku 1927 roku, co jednak w przypadku wydania krytycznego nie może być żadnym usprawiedliwieniem) nie uwzględnił przełomowego odkrycia genetyczno-filologicznego, ujawnionego we wspomnianej publikacji Trencsényiego–Waldapfela. Co gorsza, nie uczynił tego również w swej monografii Gyöngyösi (a redaktor nie zwrócił na to uchybienie uwagi), ogłoszonej w 1939 roku już po śmierci autora. O tym, że owo odkrycie nie było mu nieznane świadczy fakt, że odnotował je połowicznie w sześciowersowym przypisie do edycji.⁶

Wieniec różany zajmuje poczesne miejsce w twórczości Gyöngyösi; starzejący się już poeta bardzo ten utwór lubił (inaczej niż potomność). Choć na ogół podejmował, z wielkim przejęciem i inwencją, tematy zakorzenione we współczesności, ale inspirowane przeważnie przez antyczną tradycję mitologiczną, i choć brak w tych utworach — jak zauważył już János Arany w swym głośnym, poświęconym Gyöngyösiemu, studium–odniesień religijnych i szowinizmów charakterystycznych dla tamtej epoki, to przecież wieść powszechna utrzymuje, że Gyöngyösi najwyżej cenił ten swój utwór (bo istotnie należy tu mówić o jego — mimo zapożyczeń — utworze) jako dzieło religijnego natchnienia i żarliwej pobożności. Profesor filologii klasycznej w Marosvásárhely, Sándor Kovásznai, przygotowując się do edycji — na podstawie wydań lewoczańskich, w których tekst poety był mocno popsuty — wierszy Gyöngyösi, stwierdził w liście z lipca 1789 roku, adresowanym do Gedeona Radaya co następuje: „Co więcej,

⁴ My także korzystaliśmy z tekstu, na który zwrócił uwagę Trencsényi–Waldapfel, czyli z węgierskiej edycji pracy Dávida Gregoriusa pt. *Magnum Promptuarium* (1672), która znajduje się w Bibliotece Krajowej im. Széchényiego w Budapeszcie (OSzK) pod sygnaturą Mor. 195.

⁵ *Gyöngyösi István összes költeményei*, t. III, oprac. F. Badics, Budapest 1935, s. 195.

⁶ F. Badics, *Gyöngyösi István élete és költészete*, Budapest 1939.

słyszałem od pana barona Szilágyiego, że Gyöngyösi najwyżej cenił *Wieniec różany*. Ale możliwe, że tak myślał dopiero w starości.⁷ Najważniejszym mentorem Kovásznaiego w sprawach związanych z Gyöngyösim był właśnie adresat listu, wielbiciel barokowego poety, Gedeon Raday, któremu w gruncie rzeczy zawdzięczamy zachowanie jego dzieł do naszych czasów. Dwukrotnie wspomina o *Wieńcu różanym*.⁸ W listach, które otrzymywał od Kovásznaiego mógł na przykład przeczytać uwagi o poetyckich walorach lepiej znanych utworów poety, czy też stwierdzenie profesora z Marosvásárhely, że bardziej by oczekiwał on od Gyöngyösiego twórców oryginalnych zamiast przeróbek, posiłkujących się — jak w przypadku *Chariklii* — węgierskim przekładem (Mihály Czobora) *Etiopik Heliodora*.⁹ Na temat *Wieńca różanego* Kovásznai wspominał, że sam nie pojmuje, dlaczego niezbyt go ceni: „Co do *Wieńca różanego*, to nie wiem, dlaczego szacuję go bardzo niewysoko”.¹⁰ A przecież nie potrzeba, jak się zdaje, szczególnej dociekliwości, aby odkryć prawdziwą przyczynę tej powściągliwości Kovásznaiego. Otóż przytrafiło mu się to samo, co większości protestanckich czytelników Gyöngyösiego. Z jednej strony nie wybaczyli sławnemu poecie, że porzuciwszy już w dojrzałym wieku, gdzieś w okresie zdławienia spisku Wesselényiego, z nieznanymi do dzisiaj powodów i w nieznanym okolicznościach, wyznanie reformowane, przeszedł do obozu katolickiego. Z drugiej zaś strony, ich wiara, wychowanie i każda cząsteczka ciała i duszy przeciwstawiła się tak spektakularnemu ujawnieniu kultu maryjnego, który osiągnął swe apogeum, wraz z rozwojem kontrreformacji, akurat w momencie powstania przekładu.

Nie lepiej potraktował poetę pierwszy wydawca jego dzieł zebranych, który niewiele słów poświęcił *Wieńcowi różanemu*; wzmiankę o nim zamieścił przy rejestrze dzieł Gyöngyösiego, na końcu woluminu zawierającego autograf *Zdradzieckiego Kupido*, pisząc, że Gyöngyösi w 1690 roku, w okresie piastowania urzędu żupana, nabył pracę pt. *Ogród różany*.¹¹

Czymże jest w istocie *Wieniec różany*, jakim celem poety-tłumacza służył, jakie są jego główne cechy charakterystyczne i gdzie jego miejsce pośród utworów Gyöngyösiego?

⁷ A. Kiss, *Kovácsnai Sándor három lebele b. Ráday Gedeonhoz*, „Figyelő” 1876, s. 368.

⁸ E. Jancsó, *Adatok az erdélyi felvilágosodás történetéhez*, „Nyehr-és Irodalomtudományi Közlemények” 1960, s. 371, a także N. Gorzó, *Id. gróf Ráday Gedeon. Gyöngyösi munkáinak chronologica rendi*, w: *Gyöngyösi Almanach*, Budapest 1938, s. 138

⁹ Por. *Gyöngyösi István összes munkái*, t. IV, oprac. F. Badics, Budapest 1937, a także M. Czobor, *Theagenes és Chariclia*, przyg. do druku P. Kőszeghy, Budapest 1996.

¹⁰ A. Kiss, op. cit.

¹¹ OSzK, Quart. Hung. 186. 60/b.

W literaturze przedmiotu powszechnie uznawana jest teza, że jest to utwór głęboko religijny i stanowi świadectwo osobistej religijności katolika–Gyöngyösięgo. Wedle Trencsényiego–Waldapfela jest to „poetycki owoc gorliwości adwentowej Gyöngyösięgo, który na wiarę katolicką nawrócił się jako człowiek już podeszły w latach.”¹² (Nie zajmujemy się tutaj błędną hipotezą, opartą na wymyśle László Gyöngyösięgo, jakoby wiersz ów powstał w następstwie swoistej pokuty poety, jego poczucia winy i chęci przebłagania mecenasa, Istvána Kosáryego za to, że napisał był wcześniej taki utwór, jak nasycony erotyczną treścią *Zdradziecki Kupido*).¹³

Jak powszechnie wiadomo, w samym wyborze wiersza do przetłumaczenia skrywa się szczególnie donń stosunek tłumacza, jego zobowiązanie, a także jakaś wizja celowości podejmowanej pracy. W jego decyzji natomiast wyszło na to, że dzieło wybrało swego tłumacza. Nie inaczej było też w przypadku Istvána Gyöngyösięgo. Tematyka *Hymni quindecim*, ich ukształtowanie językowo–stylistyczne, religijna treść, swoistości wiary religijnej, silny kult Maryi, wszystko to harmonizowało z katolicką gorliwością poety. A on sam w trakcie przekładu (także w głębi duszy) mógł to jeszcze utwierdzić i podkreślić. A przy tym — jak zauważył Trencsényi–Waldapfel — na decyzji barokowego poety mogło zaważyć także jego odczucie życia, gdy w sytuacji wewnętrznego kryzysu odwracał się od renesansowej świeckości „ku poezji religijnej, od pogańskiej mitologii do historii świętej, od fikcji do przeżycia religijnego”.¹⁴

Po tworzeniu długich wierszy, wewnętrzną potrzebą poety mogło stać się przetłumaczenie tego lirycznego poematu, w którym — niezależnie od pierwiastków epickich — główny nacisk pada na odmalowanie uczuć towarzyszących przedstawianym wydarzeniom. Słusznie stwierdza Sándor Iván Kovács, że *Wieniec różany* zajmuje w twórczości artystycznej Gyöngyösięgo miejsce takie samo, jakie w dorobku Zrinyiego zajmuje wiersz *Na krzyż*.¹⁵ Autor *Wienca różanego*, podobnie jak jego poprzednik i wzór, odtrąca poetyckie opracowanie miłości światowej (czy to pożądania Arianny, czy też intryg Wenus i Kupidyna), gdyż prawdziwie godnym zadaniem jest dlań opiewanie miłości świętej. Jak pisał Zrinyi:

Rozsiej blask swych oczu za tego spojrzenie,
Kto wisiał na krzyżu za twych grzechów brzemień,
Kto był Bogiem twoim, zmarł za twe zbawienie.¹⁶

¹² Trencsényi–Waldapfel, op. cit., s. 24.

¹³ L. Gyöngyösięgo, *Gyöngyösięgo István élete és munkái*, Budapest 1905, s. 28.

¹⁴ Waldapfel, op. cit., s. 25.

¹⁵ S. I. Kovács, „*Eleink tündöklösége*”, Budapest 1996, s. 44.

¹⁶ M. Zrinyi, *Adriaitengernek Syrenaia* (reprint wydania wiedeńskiego z 1651 r., z posłowiem S. I. Kovácsa), Budapest 1980. Przekłady wszystkich cytowanych tu utworów poetyckich — Jerzy Snopek.

I ta sama potrzeba u Gyöngyösiego:

1. Tyś, co w swych młodszych czasach,
We frywolniejszych latach
Na Helikon pośpieszał,
Tam dla trosk zapomnienia,
Myśli rozweselenia,
Płochy żeś się pocieszał.

2. Czyś się wznosił na wyżynę,
Czyś opadał na nizinę,
Łacno się zabawiałeś
Apollina lutni rzewnej
I muz słodkich nuty śpiewnej
W uniesieniu słuchałeś.
[...]

Tyle w rękach masz wszystkiego,
Wszystko wyrzucić, nie chciej z tego
Zadnych wianków dłużej wic;
Musisz iść na miejsce inne,
Tam i kwiaty rosną inne,
Co innego trzeba czcić.

Wszelako z dedykacji, poprzedzającej tekst *Wienca różanego*, zdaje się wynikać, iż tłumaczenia tego cyklu wierszy podjął się poeta nie dlatego, iżby chciał pokrzepić własną duszę czy też gwoli głębszego przeżycia własnej wiary, lecz raczej dlatego, żeby pocieszyć swego dobroczyńcę Istvána Koháryego, którego po wielokroć dotknęło nieszczęście, który wycierpiał nieludzkie warunki więzienne i męki związane z paraliżem ręki, a teraz, po różach krótkich radości i długotrwałych goryczy, może mieć nadzieję na wieniec chwały. Cała dedykacja zbudowana została na owej paraleli róży sakralnej i świeckiej i nie ma tu śladu jakiegokolwiek programu religijnego.

Tak więc Gyöngyösi otrzymał gotowe rozważania poetyckie, ubrane w wiersz łaciński, stworzone przez szlachetnego męża E. S. dla cesarzowej Eleonory, małżonki Ferdynanda III Habsburga; ukazały się one drukiem w 1635 roku (a potem jeszcze w 1672). Otrzymał tedy wszystko, co dziś znamy pod tytułem *Wieniec różany*: chwalebny historię życiowej drogi Jezusa, jego męki, śmierci i zmartwychwstania oraz równoległą historię ziemskiej drogi Maryi, jej radości i cierpienia, duchowego i cielesnego wniebowzięcia.

Wersja Gyöngyösiego zawiera wszakże fragment niezmiernie istotny — po-
ważny również objętościowo — którego w oryginale nie znajdziemy, stanowiący suwerenne i samodzielne dzieło poety węgierskiego. Fragment ów to „Przygo-

towanie do splatania wieńca różanego”, czyli epilog, wprowadzenie do tematu głównego, który w przedmowie „zawiera skrótowe ujęcie rzeczy znajdujących się także w różach wieńca”. A zatem, niejako w zapowiedzi, podaje z największą zwięzłością treściowe elementy całego dzieła. Ten fragment otrzymuje przy tym funkcję retorycznie wyróżnioną: określa mianowicie stosunek autora do dzieła i tematu, a tym samym wyznacza jego poetycką pozycję.

Poza powodami, o których już była mowa, czyni tak dlatego, że pragnie uzasadnić przed odbiorcami, przed czytelnikami i — szerzej — światem, a także przed samym sobą, własny wybór pomiędzy przeszłością, *profanum*, pogaństwem, marnością, próżnością, „antycznymi fabułami” i poetyzmami, „szaleństwem młodego rozumu” z jednej strony, a poetyckim programem „prawdziwej rzeczywistości” i „rzeczywistej prawdziwości” — z drugiej. W miejscu retorycznie wyeksponowanym ogłasza swą poetycką przemianę:

Nie baśniowe poematy,
Ni bajeczne koncepta ty
Będziesz mógł tu poznawać,
Lecz prawdziwą rzeczywistość
I prawdziwość rzeczywistą
Musisz wreszcie wyznawać.

[...]

54. Nie Muz słodkim gaworzeniem,
Ni Febusa lutni pieniom
Musisz ucha nadstawić.
Nie z łowczynią wielką Dianą.
I nie z kraśną Cypru Damą
Wolno ci się zabawić.

55. Nie Bachusa pustym chwilom,
Ni karczemnym krotochwilom
Masz poświęcać czas drogi.
Inszym szlakiem musisz biegać,
Do inszego celu zmierzać,
Tam kres znajdziesz swej drogi.

[...]

59. Ale tutaj już osiędziesz,
Gdzie przyszedłeś, dumał będziesz,
Helikońskie zbywszy dni.
Tam są rzeczy barzo płytsze,
Tutaj głębsze są i wyższe,
A w nich tajemnica tkwi.

60. Tu Uranię łącno zoczysz,
Albo którąś z Muz uroczych,

Jak ci wieszczą przyszyły los,
 Ale i samego Boga,
 Przybyłego Archanioła
 Możesz tu usłyszeć głos.

A zatem najważniejszą funkcją owego „przygotowania”, liczącego bez mała 150 strof, jawi się paralelne przedstawienie (szczęśliwe rozwiązanie) drogi Jezusa i Matki Bożej do wiecznej chwały oraz drogi poety, który odwrócił się od Muz pogańskich, ku jedynej prawdziwej Muzie — Maryi Dziewicy i za jej pośrednictwem — ku Chrystusowi.

Stacje tej poetyckiej drogi, wybranej dzięki rozpoznaniu prawdziwego zadania poety, znaczone są stale przesłaniami ufności:

- Helikon i jego mieszkańcy, prezentacja i charakterystyka działalności dziesięciu Muz, świat historii antycznych (Troja) i baśni mitologicznych.
- Stosunek poety do tego poetycko-mitologicznego świata i jego mieszkańców: dobrze czuł się pośród nich i próbował pozyskać ich łaski. Apollinowi upłócił bursztynowy wieniec, Muzom podarował gałązkę palmową. Wenus pobłogosławił różę (kwiat powstały ze krwi tej bogini, co było wcześniej ulubionym motywem poezji Gyöngyösiego) i mirt. Diana polująca wraz z wesołą kompanią spędzała czas na radosnej zabawie; dla tej bogini zerwał bukiet konwalii ku pochwalie jej dziewiczości i czystości. Pofatygował się również do Bachusa, ozdobił bursztynem jego czoło, szybko jednak zatęsknił do Apollina i Muz, do reprezentowanego przez nich świata nauk i sztuk.
- Następuje gwałtowny zwrot: uświadamia sobie, że wszystko to marność nad marnościami, że wszystko daremność (Księga Kaznodziei, 1, 2). Trzeba pójść inną drogą, drogą bardziej zbawienną. Na Helikonie „rzeczy są płytsze”, rzeczy święte natomiast są „wyższe i głębsze”. Tutaj przyszłość nie jest wskazywana przez tajemnicze obietnice Muz, lecz przez zwiastowanie samego Boga, przez nowinę, którą nam zsyła za pośrednictwem swego archanioła. To Maryja jest prawdziwą „Dianą Dziewicą” i to jej należy się konwalia. W porównaniu z pozdrowieniem anielskim, z szopką betlejemską, z cudami Jezusa, ze zdradą, której doświadczył, ze skazującym sądem i z Kalwarią snem tylko, nicością bez znaczenia są cudowne i zadziwiające historie mitologiczne: zbudowanie i zniszczenie Troi oraz płaskie wydają się nadludzkie próby Herkulesa. Pod wpływem naturalistycznym, okrutnych scen ukrzyżowania i wstrząsającego smutku składania do grobu ciała Chrystusa odwraca się zatem od Muz, odtrąca zwolenników sztuk pogańskich, wszelako po scenie zmartwychwstania, kiedy ustaje płacz, wzywa głosem piszczałki Euterpe, głosem lutni — Terpsychorę, zaś Erato zachęca do tańca: „Trzeba już wytrzeć oczy, / Bo jest się z czego radować” — Jezus zmartwychwstał.

Przez zmartwychwstanie dokonał się tryumf Niebieskiego Herkulesa nad śmiercią i Szatanem. Jezus wstąpił do niebios. Zadaniem poety nie może być nic

innego, jak to, by rozmyślając i naśladowując duchowego przewodnika, opowiedzieć o spotkaniu z Ojcem Niebieskim. Przybycie Ducha Świętego do uczniów to znowu jedynie czysta nauka, z którą nie może się spierać żadna żyłka źródła Hippokreny, dlatego poeta nie może tam pod żadnym pozorem wrócić. Ze zdobytą na nowo wiedzą może wyzwolić się z dawnej nieświadomości i podążać za dobrem. Dusza Maryi, a potem jej ciało, też trafią do nieba, do Ojca i Syna. Maryja zostanie ukoronowana na Królową Nieba. W swym miłosierdziu przyjmie wszystkich, którzy się do niej zwrócą, będzie orędowniczką błędzących i wyjedna im odpuszczenie grzechów. Także poeta–pielgrzym uzyskuje potwierdzenie, że w następstwie zejścia z drogi wcześniej uczęszczanej — daremność — wstąpił na drogę zbawienia, a dobrze ją przebywając, zasłużył sobie kiedyś na prawdziwą nagrodę.

W tym celu wszakże należy zawrócić, ale nie na Parnas, Delos czy Cypr, gdzie przymilał się bogom antycznym, tylko wyruszywszy z Nazaretu, na drodze Świętej Rodziny trzeba nabierać pochodzących z nieba, wiecznie kwitnących kwiatów. Tym razem — na chwałę Maryi Dziewicy. Róże takie można znaleźć w Nazarecie, w miejscu poczęcia, by potem zerwać kwiaty w domu Zachariasza, następnie w stajence betlejemskiej, gdzie z posiewu Ducha Świętego rozkwitła tajemnicza róża, dla której ogrodnikiem była boska zwierchność. Potem zaś do kościoła winno się pójść po nową różę, gdzie Szymon pobłogosławił Boże dziecię. W świątyni Jerozolimy również czeka kwiat do wieńca, tam, gdzie zasmuceni rodzice, ku wielkiej swojej radości, odnaleźli pomiędzy uczonymi w piśmie doktorami uznanego za zagubionego małego Jezusa. Kwiaty, o których była dotychczas mowa, były białe, na dalszej drodze trzeba je „zmieszać” z czerwonymi: pierwszy z nich można zerwać w ogrodzie Getsemani, gdzie Jezus oblał się krwawym potem, dalsze — krwią malowane — na dworze Piłata, później — w czasie koronowania Jezusa cierniową koroną, potem — na Drodze Krzyżowej i na Kalwarii, podczas ukrzyżowania. Znow białe róże można zbierać z okazji zmartwychwstania Jezusa, pojawienia się jego Matki i uczniów, Wniebowstąpienia Chrystusa i w ogrodach niebieskich. I znow czerwone róże na Zielone Świątki, na zstąpienie Ducha Świętego i w końcu na wniebowstąpienie i ukoronowanie Maryi. Zebrawszy je wszystkie, może poeta zaczynać wyplatanie wieńca różanego: obręcz tego wieńca to ziemską i niebieską drogą Matki Bożej, natomiast nić, albo sznur, to jej tak częste utrapienie.

W 231. strofie poeta wzywa Maryję, aby pokazać jej wieniec, aby go jej złożyć w darze wraz z objaśnieniem każdej z piętnastu róż. Prosi o łaskawe przyjęcie, o łaskę i obronę dla siebie, o to, by strzegła go od grzechu, by nie zboczył na dawną drogę i zdobył też kiedyś koronę w kraju Maryi.

W zakończeniu prologu, jak gdyby zamykając klamrę, wraca do formuły apofroficznej, wzywając samego siebie do wielbienia Boga i Maryi:

248. Ukończywszy mowę swoją,
Co prostował drogę twoją,
Swego Boga wielbić masz:

Jego świętej rodzicielki,
 Wszystkich grzesznych zbawicielki
 Imię błogosławić masz.

249. Mówiąc: chwała i pochwała,
 Wdzięczność, cnota doskonała
 Niechaj będą im dane,
 Matka niech się wstawić raczy,
 Syn zaś temu niech wybaczy,
 Co wypłata ten wianek.

Widzimy zatem, że w *przygotowaniu* splotły się i stały się jednością dwa porządki: dobrze znanej ówczesnemu czytelnikowi historii biblijnej oraz jej artystycznej transpozycji, dziejów zerwania ze świecką, pogańską mitologią i utożsamienia się z mitologią chrześcijańską. Równocześnie zostały powołane do istnienia: wieniec różany i *Wieniec różany*. Historia i jej narracyjne ukazanie zamknęły się w tym wieńcu. Toteż w 231. strofocie autor zwraca się już do samej Maryi, by przekazać jej wieniec różany i zarazem swe dzieło poetyckie: wyśpiewaną przez siebie historię Jezusa i Maryi! Dlatego trzeba było ponownie opowiedzieć (co w literaturze fachowej uważa się za redundancję, zbyteczne powtórzenie) wymowny i znany wszystkim ciąg wydarzeń biblijnych.

Teraz może oto nastąpić główna — zarówno z perspektywy autora, jak i czytelnika — część utworu, tłumaczenie dzieła oryginalnego, nie będącego — zdaniem niektórych badaczy — niczym więcej, jak niezbyt interesującym poematem pedagogicznym.¹⁷ Zamierzeniem jego autora było nie tyle opowiedzenie historii, co stworzenie podstawy do medytacji religijnych i głębszych przeżyć związanych z wiarą.

Figura i funkcja wieńca różanego (bądź różańca) nadawała się do takiego celu jako doskonałe technicznie rozwiązanie. Różaniec był podówczas ulubioną ludową modlitwą na upamiętnienie tajemnic zbawienia. (Wywodził się prawdopodobnie z trzynastowiecznej legendy, mówiącej, iż pewien cysters, często odmawiający po pięćdziesiąt razy „Zdrowaś Maryja”, miał widzenie: ukazała mu się Maryja Dziewica z pięćdziesięcioma różami na czole).

Jedną modlitwę „Ojcze nasz”, dziesięć — „Zdrowaś Mario” i jedną część zawierającą chwałę zwykło się nazywać jedną dziesiątką (decas); otóż przy każdej dziesiątce przedmiotem medytacji jest któraś z tajemnic dziejów Zbawiciela. Tajemnice te dzielą się na trzy grupy: radosną, bolesną i chwalebłą. Zgodnie z tym układem, kompozycja poematu — przypominająca triptichon — składa

¹⁷ F. Toldy, *A magyar költészet története az ősidőktől Kisfaludy Sándor*, oprac. A. Szalai, Budapest 1987, s. 221.

się z piętnastu (trzy razy pięć) części, symbolizowanych przez 15 róż (tajemnic) wieńca:

I. Róże radości (148 strofek):

1. tajemnica poczęcia Jezusa,
2. tajemnica odwiedzin świętej Elżbiety przez Maryję Dziewicę,
3. tajemnica narodzin Jezusa,
4. tajemnica przedstawienia Jezusa w kościele,
5. tajemnica odnalezienia Jezusa pośród doktorów.

II. Róże goryczy (237 strofek):

1. tajemnica krwawego potu Jezusa,
2. tajemnica biczowania Jezusa,
3. tajemnica ukoronowania Jezusa cierniową koroną,
4. tajemnica niesienia krzyża na Kalwarię,
5. tajemnica ukrzyżowania Jezusa.

III. Róże chwały (233 strofek):

1. tajemnica zmartwychwstania Jezusa,
2. tajemnica wniebowstąpienia Jezusa,
3. tajemnica przybycia Ducha Świętego,
4. tajemnica wniebowzięcia Maryi,
5. tajemnica ukoronowania Maryi w niebie.

Liczba strof, w których opiewane są poszczególne tajemnice, jest zmienna, a w oryginale każda taka część kończy się wyrażonym prozą żalem. Gyöngyösi nie trzymał się ściśle — co wymownie charakteryzuje jego translatorską technikę — wyznaczanej przez oryginał liczby strofek, w przekładzie jest ich zawsze więcej (niekiedy znacznie). Jeśli nawet opuszczał jakąś zwrotkę oryginału, to i tak ani razu nie zdołał zachować analogicznej liczby zwrotek. Zdarzało się, że niektóre strofy otrzymywały w wersji węgierskiej podwójną objętość, a części „żałów” stawały się elementami tekstu wierszowanego. Imre Trencsényi-Waldapfel sporządził rejestr porównawczy stroficznego ukształtowania poszczególnych części poematu w oryginale i w wersji węgierskiej:¹⁸

I. Radości

1. róża u Gyöngyösiego	19 strof,	w łacińskim oryginale	16
2. róża	25		18
3. róża	43		28
4. róża	25		19
5. róża	36		20

¹⁸ Trencsényi-Waldapfel, op. cit., s. 27.

II. Goryczy		
1. róža	46	37
2. róža	34	27
3. róža	41	27
4. róža	49	26
5. róža	67	50
III. Chwały		
1. róža	28	19
2. róža	45	34
3. róža	38	28
4. róža	54	39
5. róža	68	50

Zgodnie z potrzebami i praktykami tamtej epoki, przekład Gyöngyösiego nie był dosłowny czy wierny; można go raczej nazwać przeróbką bądź parafrazą. W przypadku naszego poematu obróciło się to zdecydowanie na korzyść dzieła. Inwencja poety węgierskiego, jego zmysłowe dopełnienia, bardziej szczegółowe, naturalistyczne wręcz opisy (wcześniej piętnowane jako przejawy weryzmu) cierpienia i upokorzenia stanowią świadectwo bardzo świadomych zabiegów artystycznych i poetyczno-retorycznych. Charakteryzując je, badacze często cytują drastyczne — graniczące ze złym gustem — opisy cierpień, doszukując się w nich swego rodzaju perwersyjnej rozkoszy autora, przywołują też urocze opisy dzieci, obfitujące w subtelne uwagi i przykłady inwencji językowej. Nawykły do tematów bardziej świeckich i tonów raczej profańskich poeta zмага się tu z materią religijną, co w efekcie przynosi mieszankę bardzo swoistą: na użytek tematyki sakralnej korzysta się z tradycji węgierskiej poezji świeckiej Balassiego oraz jego następców (Jánosa Rimaya, Pétera Beniczkyego, Pála Esterházyego), z języka religijności indywidualnej, a także z węgierskiej średniowiecznej literatury kościelnej. Za tym wszystkim znajduje się jeszcze — jako swego rodzaju zaplecze kulturowe — język kościelny, literacki i muzyczny katolickiego uniwersum, w szczególności jego odmiany rodzimej, czyli całe instrumentarium wiedzy i środków wyrazu, przechowywane w kulturze, od *Starowęgierskiego Lamentu Maryi*, poprzez *Stellarium Pelbarta Temesváriego* i *Modlitewnik Pétera Pázmánya* aż do *Cantus catholici*. W utworze Gyöngyösiego pojawiają się wielokrotnie słowa i obrazy z hymnów maryjnych zawartych w naszych kodeksach:

551. Och, mój synku najmilejszy,
 Oto przyszłam cię pocieszyć
 I co widzą me oczy?
 Oto ciągną cię jak łotra,
 Już cię czeka śmierć okropna,
 Co za klątwa cię toczy?

552. Och, czemu mnie opuściłeś?
 Ach, oddam me życie miłe,
 Aby być z tobą blisko.
 Ach, niechże umrę za ciebie,
 Z radością wybawię ciebie,
 Ach, oddam za to wszystko.

[...]

557. Ach, ty mój niewinny kwiecie!
 Ty mój mgły pozbawion świecie,
 Miły blasku słoneczny!
 Och, ty mocno oczerniony,
 Ty od wszystkich opuszczony,
 Wszelkich dóbr wirze wieczny!

zarówno tezy klauzur rosarium, jak epitety Maryi obowiązujące i utrwalone od czasów Bernarda z Clairvaux, jak wreszcie terminologia charakterystyczna dla dzieł Mátyása Hajnala, dla zbioru kazań pt. *Życie szczęśliwej Maryi Dziewicy Mártona Kopcsányiego* (Wiedeń 1631).¹⁹ Można też spotkać frazeologię pieśni maryjnych Balassiego i Rimaya.

Trencsényi–Waldapfel uznaje Gyöngyösiego za „tłumacza–wirtuoza”,²⁰ a my dzisiaj na podstawie pobieżnej analizy nie możemy dać innej oceny aniżeli on siedemdziesiąt lat temu.

Twórca pierwowzoru łacińskiego zastosował układ rymów harmonizujący z melodią, nastrojem, średniowiecznego utworu *Stabat Mater dolorosa*, co Gyöngyösi wiernie odtworzył w swojej parafrazie. Rymy w jego wersji poematu nie są wymuszone, stwarzają nawet wrażenie świeżości, zwłaszcza w porównaniu z jednostajnie poczwórnymi rymowanymi aleksandrynami wcześniejszych wierszy tego poety, w których zresztą można się również doszukać rozwiązań wirtuozerskich. Strofy *Wieńca różanego* dają się zatem śpiewać na tradycyjną melodię pieśni *Stabat Mater*.²¹ Strukturą swą przypominają strofę Balassiego oraz słynny psalm 42. Alberta Szenciego Molnára, w przyszłości zaś analogiczną formą wierszową posłużył się na początku XIX wieku Sándor Kisfaludy w utworze zatytułowanym *Himfy*.²²

¹⁹ Por. RMKT, t. XVII/7, przyg. do druku B. Holl, s. 35–47, 401–417.

²⁰ I. Trencsényi–Waldapfel, *Gyöngyösi István*, w: „Magyarságtudomány tanulmányai”, t. 2, 1936, s. 21.

²¹ G. Papp, *A. XII. század énekelt dallamai*, Budapest 1970, s. 437–438.

²² Trencsényi–Waldapfel, op. cit., s. 32.

Szent Márton-énekes

Harmberg, 1631.



Zapewne moment powstania węgierskiej wersji utworu nie był przypadkowy, przypadł bowiem na okres nasilenia się kultu maryjnego. Jak dowiadujemy się z dedykacji, w końcu 1689 roku Gyöngyösi zajmował się polerowaniem wiersza i z całą pewnością przypisywał duże znaczenie również dacie powstania owej dedykacji. Napisał ją pierwszego stycznia (tj. miesiąca Najświętszej Maryi Panny) 1690 roku, zamykając tym samym swoje dzieło. W 1693 roku Leopold I, „jak gdyby odnawiając” zawierzenie kraju — uczynione ongiś przez świętego Stefana — Maryi, znowu ofiarowuje Węgry Najświętszej Maryi Pannie, tym razem z okazji wyzwolenia spod jarzma tureckiego.²³ Zbiegło się to w czasie z działaniami Pála Esterházyego, który zinwentaryzował wszystkie posągi Maryi oraz cudowne miejsca związane z jej kultem i w tymże 1690 roku zebrał w Nagyszombat bogatą kolekcję sztychów przedstawiających Maryję; obok licznych eksponatów zagranicznych znalazło się też kilka pochodzących z Węgier. Sześć lat później opisał osiemdziesiąt trzy pochodzące z Węgier bądź w inny sposób z Węgrami związane obrazy i rzeźby maryjne (już z pominięciem wspomnianych sztychów), czym wzbogacił ów swoisty, adaptowany z zagranicy gatunek, jakim był *atlas marianum*.²⁴ Wszelako o szybko rozprzestrzeniającym się kulcie maryjnym świadczy

²³ G. Tüskés — É. Knapp, *Magyarország — Mária országa. Egytörténelmi toposz a 16–18. Századi egyházi irodalomban*, „Irodalomtörténeti Közlemények” 2000, s. 579.

²⁴ Zob. artykuły E. Knapp i G. Tüskés, a także G. Galavicsa w książce: P. Esterházy. *Az egész világon levő csudálatos Boldogságos Szűz képeinek röviden föltett eredeti*, Budapest 1994 (reprint).

również cykl barokowych fresków, którym ozdobiono w 1697 roku ściany kolegium jezuickiego w Győr i który efektownie ukazuje symbolikę i metaforykę maryjną, tak charakterystyczną dla *Wieńca różanego*.²⁵

Znakiem szczególnym obydwu dzieł, zarówno cyklu fresków, jak i poematu, jest brak toposu *Patrona Hungariae*, co należy wiązać z ich obcym rodowodem; w tej sytuacji także Gyöngyösi zrezygnował z posłużenia się tą, ulubioną podówczas, figurą.

²⁵ Zob. E. Knapp, *Retorika i koncepció és ikonográfiai program a györi jezsuita kollégium disz-lépcsőjének freskóciklusán*, „Művészettörténeti Értesítő” 2001, s. 3–4, 199–220.