



Bizantyńska poezja liturgiczna na wybranych przykładach VI-IX wieku

Byzantine Liturgical Poetry on Selected Examples from the 6th to the 9th Century

Agnieszka Heszen¹

Abstract: The aim of this study is to show how Byzantine liturgy in the period from the 6th to the 9th century determined the development of literary genres, and how liturgy imposed certain specific forms on authors. The interdependence of these two realities raises the question of which has a greater impact on the literary form of works – the author and his creative imagination or the requirements of religious worship. Texts preserved in liturgical books related to Lent and Holy Week, as well as songs included in the books of the *Menaia*, were analyzed here to demonstrate the functioning of hymns in various liturgical cycles, both variable and fixed, dedicated to the saints. Excerpts from Romanos Melodos' kontakions *On the Ten Maidens* and *On the Harlot* were compared with Kassia's the Nun troparion dedicated to the same figure, and then with several stanzas from the *Great Penitential Canon* of Andrew of Crete and the *Canon for Holy Saturday* by Cassia. The troparion *On Basil the Great* was selected from the book *Menaia*. This juxtaposition of poetic genres, intended for mornings liturgy or compline, made it possible to look at the liturgical functions of the hymns, their structure and poetics, subordinated to the services celebrated, and at the same time constructed in an elaborate literary form. The article combines liturgical and literary issues and shows the importance of preserved liturgical books for research on Christian hymnography.

Keywords: kontakion; canon; troparion; Triodion; Menaia; Byzantine hymnography

Liturgia bizantyńska kształtowała się między IV a X wiekiem² i wraz z nią powstawała jej literacka oprawa, która miała znaczący wpływ na przebieg nabożeństw. Początki poezji religijnej w Bizancjum są ściśle powiązane z formą kultu, najczęściej bowiem nowe gatunki rodziły się z potrzeby

¹ Dr hab. Agnieszka Heszen – adiunkt, Instytut Filologii Klasycznej, Uniwersytet Jagielloński, Kraków, Polska; e-mail: agnieszka.heszen@uj.edu.pl; ORCID: 0000-0002-4163-7636.

² G.M. Bartosik, *Maryja w liturgii bizantyńskiej*, „Łódzkie Studia Teologiczne” 7 (1998) s. 172. Z najważniejszych opracowań dotyczących rozwoju liturgii bizantyńskiej to studium: M. Ławreszuka, *Modlitwa wspólnoty. Historyczny rozwój prawosławnej tradycji liturgicznej*, Białystok 2014. Podstawowym źródłem do poznania hymnografii bizantyńskiej pod kątem liturgicznym i muzycznym jest: E. Wellesz, *Historia muzyki i hymnografii bizantyńskiej*, tł. M. Kaziński, Kraków 2006. Zob. też: J. Grosdidier de Matons, *Liturgie et Hymnographie: Kontakion et Canon*, DOP 34/35 (1980) s. 31-43.

praktyk liturgicznych, ale też piękno i kunszt dzieł decydowały o tym, że niektóre z nich znajdowały szczególne miejsce w modlitwach wspólnot miejskich czy monastycznych. Celem niniejszego opracowania będzie pokazanie, w jaki sposób liturgia determinuje gatunki literackie, jak narzuca zastosowanie pewnych określonych form oraz jak autorzy dostosowują tematykę i strukturę utworu do jej potrzeb. Wzajemne przenikanie się tych dwóch rzeczywistości rodzi pytanie, co bardziej decyduje o kształcie literackim utworów: autor i jego inwencja twórcza czy wymogi kultu religijnego.

Punktem wyjścia będą rodzaje nabożeństw, które ukształtowały się na Wschodzie w dwóch cyklach, rocznym i dobowym³, w dwóch rodzajach świąt, jako zmienne i stałe, które mają źródło w dwóch tradycjach: monasterskiej oraz katedralnej. Na wybranych przykładach kilku najważniejszych hymnografów bizantyńskich omówię ich teksty wykorzystywane w świątecznych nabożeństwach – będą to kontakiony, kanony oraz tropariony⁴. Przez analizę cech poetyckich i struktury utworu spróbuję pokazać współoddziaływanie na siebie liturgii i poezji. Przyjmuję porządek liturgiczny, czyli zaprezentuję utwory powstałe dla najważniejszego okresu w kalendarzu świąt, następnie utwory przeznaczone na pomniejsze uroczystości. Centralnym momentem w cyklu rocznym liturgii bizantyńskiej jest Wielkanoc⁵, poprzedzona okresem Wielkiego Postu, po niej następuje okres pentekostalny – te okresy wyznaczają kalendarz liturgiczny⁶ i mają najbogatszą oprawę hymnograficzną.

Wybrany przedział czasowy związany jest z powstaniem i rozwojem kontakionu, następnie kanonu i troparionu jako samodzielnego hymnu liturgicznego. Są to zasadniczo najważniejsze gatunki hymnografii bizantyńskiej, w późniejszych wiekach hymnografowie już tylko do nich nawiązują lub je kontynuują. Dodatkowym argumentem za takimi ramami chronologicznymi jest język – w tym okresie liturgia w Konstantynopolu była sprawowana tylko w języku greckim⁷.

³ W liturgii zachodniej podobnie są przypisane czytania na każdy dzień roku liturgicznego i odpowiednie dla okresu pieśni. Znana jest również Liturgia Godzin, która odpowiada bizantyńskiemu *Horologion*.

⁴ J. Grosdidier de Matons wyróżnia jeszcze odrębny gatunek, hymny *kata stichon* (*Liturgie et Hymnographie*, s. 35-36).

⁵ Cykl roczny koncentrował się wokół święta zmartwychwstania i wspomnień świętych (Ławreszuk, *Modlitwa wspólnoty*, s. 221).

⁶ J. Meyendorff, *Teologia bizantyjska. Historia i doktryna*, tł. J. Prokopiuk, Kraków 2007, s. 107-109.

⁷ Na innych terenach już w V wieku wprowadzono język gruziński, w IX – staro-cerkiewnoślawiański (dzieło św. Cyryla i Metodego), a w XIII wieku – język arabski (Bartosik, *Maryja w liturgii*, s. 172).

1. Wprowadzenie

Bardzo wcześnie ukształtowały się dwie tradycje liturgiczne, jeżeli chodzi o miejsce sprawowania obrzędu, mianowicie monasterska i katedralna⁸, a w sensie geograficznym – ryt jerozolimski, uznawany za najstarszy⁹, i konstantynopolitański¹⁰, który z czasem wchłoniął elementy tego pierwszego i stał się oficjalnym rytym Cesarstwa¹¹. Reguły nabożeństw zostały spisane w *Typikonach*¹², księgach liturgicznych osobnych dla tradycji klasztornej, osobnych dla miejskiej (katedralnej). Najstarsze zachowane *Typikony* pochodzą z okresu po ikonoklazmie, jak zapis z kodeksu Patmos 266 z IX lub X wieku, ale na ich podstawie można zbadać wcześniejsze formy sprawowania nabożeństw¹³, zwłaszcza że dysponujemy bogatym materiałem tekstowym. Marek Ławreszuk zauważa, że „cały V i VI wiek, niektórzy liturgiści określają, jako epokę reguł monasterskich. Pomimo oczywistych różnic (...), tradycje te posiadały zbliżone cykle nabożeństw, jak również w tym samym stopniu oparły się na pustelniczej praktyce śpiewu psalmów”¹⁴. Śpiewanie psalmów dało więc impuls do tworzenia nowych pieśni modlitewnych. Opracowanie tekstów należało do hymnografów. O tym, jak ważna była liturgia i priorytetowa w stosunku do walorów literackich danych tekstów, świadczy na przykład fakt, że kontakiony Romanosa Melodosa nie zachowały się w osobnych manuskryptach jako kolekcja tego autora, tylko w *Kontakarionach*¹⁵, kolejnej księdze liturgicznej, mającej charakter śpiewnika przeznaczonego dla solisty¹⁶.

⁸ Bardzo szczegółowo omawia kwestie powstania i kształtowania się tradycji wschodnich: Ławreszuk, *Modlitwa wspólnoty*, rozdz. III. Zob. też: Meyendorff, *Teologia bizantyjska*, s. 105-107.

⁹ P. Sterlingow, *Recepcja czytań ewangelicznych w hymnografii Wielkiego Poniedziałku w rycie jerozolimskim*, „Elpis” 26 (2024) s. 61.

¹⁰ Ławreszuk, *Modlitwa wspólnoty*, s. 233-236.

¹¹ Wellesz, *Historia muzyki*, s. 153.

¹² O wieloznaczności terminu „Typikon” pisze M. Ławreszuk (*Modlitwa wspólnoty*, s. 18).

¹³ Wellesz, *Historia muzyki*, s. 154.

¹⁴ Ławreszuk, *Modlitwa wspólnoty*, s. 222.

¹⁵ Zob. P. Maas – C.A. Trypanis, *Introduction*, w: *Sancti Romani Melodi Cantica*, Oxford 1963, s. XXV-XXVI. O jednym z kontakarionów (Patmos 212 i 213) z tekstami Romanosa piszą T. Arentzen i D. Krueger w pracy: T. Arentzen – D. Krueger, *Romanos in Manuscript: Some Observations on the Patmos Kontakarion*, *Proceeding of the 23rd International Congress of Byzantine Studies, Belgrade, 22-27 August 2016*, Belgrad 2016, s. 648-654.

¹⁶ Wellesz, *Historia muzyki*, s. 163-164.

Na okres poprzedzający Wielkanoc (od Niedzieli Celnika i Faryzeusza do Wielkiej Soboty) przeznaczona była księga zwana *Triodion*¹⁷, czyli „trójspiew”, co wiąże się z liczbą śpiewanych pieśni kanonów. Na poszczególne miesiące roku liturgicznego przeznaczone były *Menaia*, zawierające opisy nabożeństw ku czci świętych. Nie było w Bizancjum księgi, którą można by określić modlitewnikiem osobistym¹⁸ – oprawa liturgii zawsze dotyczyła zbiorowości, ale rozwój późniejszej hymnografii pokazuje również i typ modlitwy jednostkowej, niezależny od jednocześnie istniejących form liturgii zbiorowej, czy to katedralnej, czy monastycznej¹⁹.

Warto dodać, że tym, co wyróżnia poezję liturgiczną od świeckiej w Bizancjum, jest jej całkowita niezależność od klasycznej poezji greckiej – nie są to modyfikacje starożytnych gatunków, jak na przykład epigramy, które są kontynuacją w ścisłym sensie gatunku z epoki hellenistycznej. Poezja liturgiczna jest nowością, i to nie tylko w zakresie metrum²⁰, struktury czy poetyki, ale przede wszystkim ze względu na swoją użytkową, wykonawczą funkcję. Hymny wprowadzicie zawsze towarzyszyły wydarzeniom religijnym, czy raczej wydarzenia religijne miały oprawę hymniczną, wykonywano też hymny podczas literackich agonów, jak na przykład *Hymny Homeryckie*. Tamte, nawet jeśli miały charakter performatywny, były kreacją literacką, a bizantyńskie hymny liturgiczne były albo autentyczną modlitwą, albo kazaniem czy komentarzem, wpisanym w życie duchowe wspólnoty.

Początkowo liturgia monastyczna opierała się hymnografii, ale paradoksalnie to właśnie w tym kręgu możemy upatrywać początków poezji liturgicznej, a nawet początków literatury bizantyńskiej w ogóle, biorąc pod uwagę chronologię związaną z datą Soboru Chalcedońskiego²¹ oraz

¹⁷ J. Grosdidier de Matons nazywa te formy derywatami kanonu (*Liturgie et Hymnographie*, s. 35). Kształtowanie się *Triodionu* omawia M. Ławreszuk (*Modlitwa wspólnoty*, s. 413-416).

¹⁸ Por. „Obowiązek odprawiania nabożeństw nie dotyczył jednostek” (Wellesz, *Historia muzyki*, s. 150). Najbliższe słowo „modlitewnik” byłoby określenie *euchologion*, ale ono jest nazwą dla konkretnej księgi zawierającej teksty obrzędów, a więc przeznaczonej dla kapłana. Najstarszy spisany *euchologion* dotyczy reguły katedry Hagia Sofia i pochodzi z X wieku (Ławreszuk, *Modlitwa wspólnoty*, s. 235).

¹⁹ Ta kwestia wymaga odrębnego studium. Współcześnie wydany *Modlitewnik bizantyński* (2022) przeznaczony jest do użytku prywatnego.

²⁰ Hymnografia, o której tu mowa, nie jest tworzona według zasad metryki iloczasowej.

²¹ Według J. Meyendorffa początki teologii bizantyńskiej liczy się od Soboru w Chalcedonie (451).

faktem, że powstają gatunki całkowicie nowe, odmienne od poezji religijnej powstałej na przestrzeni sześciu wieków chrześcijaństwa²². W połowie V wieku w kręgu mnicha Auksencjusza pojawiają się tropariony, czyli krótkie teksty recytowane bądź melorecytowane pomiędzy wersestami psalmów. Auksencjusz uważany jest za pierwszego autora, którego tropariony zachowały się nie monostroficzne²³, ale stanowiące samodzielny kilkuzwrotkowy hymn o paralelnej strukturze antyfonalnej²⁴. Po krótkiej formie troparionu, który wróci w IX wieku w twórczości mniszki Kasji jako samodzielna forma hymniczna z własną melodią²⁵, pojawia się największe osiągnięcie bizantyńskiej poezji religijnej – kontakion (VI wiek), a po nim najpopularniejszy – kanon (VII-VIII wiek).

2. Teksty z *Kontakarionu* i *Triodionu*

Wszyscy badacze są zgodni co do tego, że kontakion pojawił się od razu w gotowej, bardzo wypracowanej formie oraz że wprowadził go do liturgii Romanos Melodos (ok. 490-ok. 555)²⁶. Jest to prawda, jeżeli chodzi o grecką postać kontakionu, źródeł natomiast tego rodzaju formy (rytmizowanego kazania) należy doszukiwać się w gatunkach syryjskich, szczególnie w twórczości Efrema Syryjczyka, z którego dziełami na pewno spotkał się Romanos, będąc z pochodzenia Syryjczykiem. W sensie źródeł literackich, dalekiego wzorca można dopatrywać się w *Homilii Paschalnej* Melitona z Sardes, które to dzieło, mające postać rytmizowanego komentarza do Pisma Świętego²⁷, mogło zostać wygłoszone w jakiejś formie liturgii II wieku, a także w *Hymnie Tekli* Metodego z Olim-

²² Zob. M. Starowieyski, *Narodziny poezji chrześcijańskiej*, „Bobolanum” 2 (1991) s. 99-110; *Early Christian Poetry. A Collection of Essays*, red. J. den Boeft – A. Hilhorst, Leiden – New York – Köln 1993; *Muza chrześcijańska*, t. 3: *Poezja grecka od II do XV wieku*, opr. M. Starowieyski, Kraków 1995.

²³ Przykładem troparionu monostroficznego jest utwór przypisywany cesarzowi Justynianowi (Wellesz, *Historia muzyki*, s. 200-201).

²⁴ Wellesz, *Historia muzyki*, s. 198-199.

²⁵ Tzw. *troparia idiomela*.

²⁶ Literatura przedmiotu związana z postacią Romanosa Melodosa jest bardzo bogata. Oprócz wspomnianych wyżej prac J. Grosdidiera de Matons oraz E. Wellesza, podają najważniejsze pozycje omawiające kontakion jako gatunek: J. Grosdidier de Matons, *Romanos le Mélode et les origines de la poésie religieuse in Byzance*, Paris 1977; M. Starowieyski, *Roman Melodos i kontakia bizantyńskie*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Classica Wratislaviensis” 26 (2005) s. 209-219; S. Gador-Whyte, *Theology and Poetry in Early Byzantium: The Kontakia of Romanos the Melodist*, Cambridge 2017.

²⁷ Do Wj 12,1-32.

pu²⁸ – oba te źródła mają performatywny charakter, a przynajmniej stylistykę, która może wskazywać na wykonanie danego utworu. W epoce Romanosa ukształtował się już ryt katedralny i właśnie w nabożeństwach miejskich śpiewano kontakiony podczas najważniejszych uroczystości, a sądząc po zachowanym *corpus* Romanosa, miały być wykonywane głównie w dni świąteczne.

Najważniejsze cechy poetyki kontakionów to tematyczne nawiązania do wydarzeń z Pisma Świętego, zarówno Starego, jak i Nowego Testamentu, wzbogacanie perykopy o dodatkowe elementy, takie jak dialogi postaci, ich poruszenia, emocje²⁹, czasem opisy pewnej scenerii, jak na przykład domu Faryzeusza w kontakionie *Na nierządnicę*, przez co utwór nabiera cech apokryficznych. Kontakion stanowił komentarz do czytań z danego święta, dlatego określany jest jako „poetycka homilia”, jednak jego rozbudowany dramatyczny charakter przesunął go bardziej w stronę teatru, a przynajmniej teatralizacji liturgii³⁰. Głęboka teologia przedstawiona jest w formie poetyckich metafor, refleksji bohatera lub narratora wplecionych w tekst, a zawarte w nim treści chrystologiczne, mariologiczne jasno wskazują na toczące się w Kościele dyskusje po zwalczeniu herezji³¹.

Struktura kontakionu jest równie bogata jak jego treść i przesłanie teologiczne: składa się z trzech głównych elementów: z *prooemium*, strofki modelowej zwanej *hirmos*³², po którym następują kolejne strofy, czyli ikosy/oikosy, i refrenu po wstępie oraz każdej z nich. Dodatkowym elementem spajającym strukturę jest akrostych, zawierający zazwyczaj imię autora³³ i określenie gatunkowe (pieśń, oda, hymn, psalm), a także symetryczna budowa³⁴, w której rozpoczyna wypowiedź

²⁸ Zob. A. Heszen, *Methodius of Olympus – one of the Greek Sources of Kontakia by Romanos the Melodist*, „Classica Cracoviensia” 16 (2013) s. 63-79.

²⁹ Na przykład kontakion *O Ofierze Abrahama* (OXF 41). Szeroko temat emocjonalności w utworach Romanosa rozwija K.M. Dźwigała w pracy: K.M. Dźwigała, *Wyobrażenia i zmysły w nabożeństwie bizantyńskim w VI w. na przykładzie hymnów Romanosa Melodosa*, „Liturgia sacra. Liturgia – Musica – Ars” 22/48 (2016) s. 499-511.

³⁰ Por. Bartosik, *Maryja w liturgii*, s. 172: „W zetknięciu z kulturą grecką (zwłaszcza z tradycją dramatu antycznego) oraz z życiem monastycznym, wspomniane tradycje stworzyły na terenie Cesarstwa Bizantyjskiego, a zwłaszcza w Konstantynopolu, specyficzny rodzaj liturgii”.

³¹ Zob. K.M. Dźwigała, *Elementy propagandowe w kontakionach Romana Melodosa*, WST 28/4 (2015) s. 118-133.

³² Model dotyczy struktury rytmiczno-muzycznej.

³³ Na przykład τοῦ ταπεινοῦ ῥωμανοῦ.

³⁴ Istotne spostrzeżenia odnośnie do zasady kompozycyjnej Romanosa poczynił J.H. Barkhuizen w artykule: J.H. Barkhuizen, *Association of Ideas as a Principle of Composition in Romanos*, „Hellenika” 39 (1988) s. 18-24.

narrator, utożsamiany z poetą-kaznodzieją, następnie osoby „występujące” w kontakionie-dramacie, wypowiadające się we własnym imieniu lub cytujące słowa innych bohaterów³⁵. Tak złożona budowa sugeruje wykonanie kontakionu przez poszczególne grupy czy osoby biorące udział w liturgii: być może dwa półchory i diakona jako narratora, który wypowiada się w imieniu zebranych, co jest poniekąd dowodem na wykonanie kontakionu w katedrze miejskiej, czyli takiej, gdzie było miejsce przeznaczone dla chórzystów. Stanowiły one część nabożeństwa wieczornego i śpiewane były po czytaniach. Spośród zachowanych kontakionów Romanosa Melodosa na Wielki Tydzień, można wymienić następujące:

- Εἰς τὸν Ἰωσήφ – *Na Józefa I*, Wielki Poniedziałek (OXF 43³⁶);
- Εἰς τὸν σῶφρονα Ἰωσήφ/Εἰς τὸν πειρασμὸν τοῦ Ἰωσήφ³⁷ – *Na Józefa II*, Wielki Poniedziałek (OXF 44);
- Εἰς τὰς ἑπτά παρθένας – *Na dziesięć panien I*, Wielki Wtorek (OXF 47);
- Εἰς τὰς δέκα παρθένας – *Na dziesięć panien II*, Wielki Wtorek (OXF 48);
- Εἰς τὴν πόρνην – *Na nierządnicę*, Wielka Środa (OXF 10);
- Εἰς τὸν νιπτῆρα – *Na umywanie stóp*³⁸, Wielki Czwartek (OXF 17);
- Εἰς τὴν ἄρνησιν τοῦ Πέτρου – *Na zaparcie się Piotra*, Wielki Czwartek/według kodeksu „P” – Wielki Piątek (OXF 18);
- Εἰς τὸ πάθος τοῦ κυρίου (ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ) καὶ εἰς τὸν θρῆνον τῆς θεοτόκου – *Na mękę Pana naszego Jezusa Chrystusa i lament Bogurodzicy*³⁹, Wielki Piątek (OXF 19);
- Εἰς τὸ πάθος – *Na mękę*, Wielki Piątek (OXF 20).

Ponadto, związane tematycznie z wydarzeniami paschalnymi:

³⁵ Najciekawszym przykładem takich wypowiedzi jest kontakion *O Zmartwychwstaniu* (OXF 24), w którym słowa refrenu „Zmartwychwstał Pan” wypowiadają żołnierze, Żydzi i Piłat, na zasadzie cytatu czy przywołania słów innych osób. Zob. A. Heszten, *Hymn Romanosa Melodosa „O zmartwychwstaniu” (I) – analiza strukturalno-źródłowa*, „Prace Komisji Filologii Klasycznej” 39 (2009) s. 5-20.

³⁶ Podaję numerację oraz cytuję według wydania: P. Maas – C.A. Trypanis, *Sancti Romani Melodi Cantica*, Oxford 1963.

³⁷ Różne wersje tytułu w zależności od manuskryptów: V, Δ oraz P (Maas – Trypanis, *Sancti Romani Melodi Cantica*, 354). Brak akcentu w rodzajniku w wydaniu oxfordzkim wynika z lekcji w rękopisach.

³⁸ Wydanie oxfordzkie podaje tytuł *On Judas*.

³⁹ Niezwykle piękny jest ten kontakion przeznaczony na Wielki Piątek. Może on być źródłem dla późniejszego gatunku, mianowicie stauroteotokionów – lamentów Matki pod krzyżem.

- *sine titulo* – tytuł niezachowany⁴⁰, piątek piątego tygodnia Wielkiego Postu (OXF 21);
- Κοντάκιον σταυρώσιμον – kontakion o ukrzyżowaniu, środa śródpocścia; inne rękopisy: niedziela „stauroproskynesis” – pokłonu dla Krzyża; jeden z rękopisów: na Wielki Piątek (OXF 22);
- Εἰς τὴν προσκύνῃσιν τοῦ Τιμίου Σταυροῦ – adoracja krzyża świętego, piątek śródpocścia (OXF 23).

Każdy utwór zawiera też podtytuł, który jest pewnego rodzaju didakalium, wskazującym treść, święto, melodię oraz akrostych, na przykład:

Τῇ μεγάλῃ τετράδι, κοντάκιον εἰς τὴν πόρνην, ἰδιόμελον, φέρον ἀκροστιχίδα τήνδε· τοῦ ταπεινοῦ Ῥωμανοῦ – na Wielką Środę, kontakion *Na nierzadnicę*, melodia własna, akrostych następujący: biedaczyny Romanosa⁴¹.

Z powyższego zestawienia wynika jednoznacznie, że tematyka kontakionów związana była z czytaniem na dany dzień: w Wielki Poniedziałek⁴² wspomniano patriarchę Józefa, w związku z tym po czytaniach śpiewano kontakion na jego temat. Piotr Sterlingow stwierdza, że

[...] ciężko jest określić, kiedy dokładnie osoba starotestamentowego Józefa zaczęła być powiązywana z Wielkim Poniedziałkiem. Starsze źródła jerozolimskie, takie jak Lekcjonarz Jerozolimski, nie wskazują na żadne powiązania Wielkiego Poniedziałku z postacią sprawiedliwego Józefa. Święty Andrzej z Krety żyjący na przełomie VII i VIII wieku w swoim kanonie na Wielki Poniedziałek nawiązuje do postaci Józefa. Można więc przypuszczać, że powiązanie to było już obecne w epoce św. Andrzeja, lecz nie wiadomo czy jego źródłem nie była inna tradycja liturgiczna⁴³.

Na podstawie zachowanego kontakionu Romanosa i wskazanego w podtytule święta (Τῇ ἁγίᾳ μεγάλῃ δευτέρᾳ – Wielki Poniedziałek,) można jednak wnioskować, że już w VI wieku wspomniano patriarchę. Wielki Wtorek był dniem, w którym czytano fragment Ewangelii o dziesięciu pannach (Mt 25,1-13), dlatego też kontakion podejmuje temat z tej przypowieści, Wielka Środa była dniem perykopy nawróconej

⁴⁰ Edycja oxfordzka podaje tytuł *On the Crucifixion*.

⁴¹ Wszystkie tłumaczenia z języka greckiego, o ile nie zaznaczono inaczej, pochodzą od autora artykułu.

⁴² Liturgię Wielkiego Poniedziałku omawia P. Sterlingow w artykule Sterlingow, *Recepcja czytań ewangelicznych*, s. 61-71.

⁴³ Sterlingow, *Recepcja czytań ewangelicznych*, s. 69.

nierządniczy (Łk 7,36-50), stąd kontakion poświęcony jawnogrzesznicy (Εἰς τὴν πόρνην). Tematyka kontakionów wskazuje też na moment liturgii w cyklu dobowym – czytania Ewangelii i Starego Testamentu były praktyką głównego nabożeństwa w ciągu dnia⁴⁴.

Z kontakionów Romanosa, choćby tych wymienionych powyżej, zachowało się po kilka przeznaczonych na te same uroczystości – prawdopodobnie przetrwały do naszych czasów teksty pisane na święta w ciągu kolejnych lat, a liturgia nie była jeszcze na tyle ustalona, aby co roku powtarzać ten sam tekst. Poza tym różnorodność i wielość kontakionów wskazuje na ich funkcję homiletyczną – hymnograf kaznodzieja musiał wygłosić za każdym razem inny komentarz do czytań, powtarzających się w cyklu rocznym.

Spójrzmy na *prooemia* dwóch kontakionów na Wielki Wtorek, zbudowanych na kanwie przypowieści o pannach roztropnych i nierozsądnych:

Na dziesięć panien I

Τὸν νυμφίον, ἀδελφοί, ἀγαπήσωμεν,
τὰς λαμπάδας ἑαυτῶν εὐτρεπίσωμεν,
ἐν ἀρεταῖς ἐκλάμποντες καὶ πίστει ὀρθῇ,

ἵνα ὡς αἱ φρόνιμοι, τοῦ Κυρίου ἐλθόντος,

ἔτοιμοι εἰσέλθωμεν σὺν αὐτῷ ἐν τῷ γάμῳ·

ὁ γὰρ οἰκτίρμων δῶρον ὡς Θεὸς

πᾶσι παρέχει τὸν ἄφθαρτον στέφανον⁴⁵.

Bracia, umiłujmy Oblubieńca,
przygotujmy swoje lampy,
cnotami błyszcząc i wiarą
prawdziwą,

abyśmy jak te rozsądne, na
przyjście Pana

gotowi, weszli z nim na gody
weselne.

Bo miłosierny Bóg wszystkim
przynosi dar:

niezniszczalny wieniec.

Na dziesięć panien II

Λαμπάδα ἄσβεστον τὴν ψυχὴν
νυμφίῳ δείξωμεν τῷ Χριστῷ·

σὺν αὐτῷ εἰσελευσώμεθα·

νυμφὸν γὰρ ἀποκλείεται·

μὴ ἀπομείνωμεν ἔξω

βοῶντες· «Ἄνοιζον»⁴⁶.

Nieugaszoną lampę – duszę
pokażmy

Oblubieńcowi – Chrystusowi.

Wejdźmy z Nim,

rozwiera się bowiem komnata
weselna.

Nie czekajmy na zewnątrz

wołając „Otwórz”.

⁴⁴ Ta praktyka istnieje do dzisiaj. Zob. *Wielki Tydzień i święto Paschy w Kościele prawosławnym*, red. H. Paprocki, Kraków 2003.

⁴⁵ Romanus Melodus, *Cantica* OXF 47, *Prooemium* I, s. 395.

⁴⁶ Romanus Melodus, *Cantica* OXF 48, *Prooemium* I, s. 409.

Prooimion zawiera zawsze wprowadzenie w temat, czasem wprost cytaty z Ewangelii lub wyrażenia wskazujące, do której przypowieści ewangelicznej będzie się odnosić: w obu przykładach występują słowa kluczowe, jak Oblubieniec, lampa, komnata weselna. Poza tym *prooimia* łączą ton (wspólnotowy): występują czasowniki w pierwszej osobie liczby mnogiej, w trybie *coniunctivus hortativus* – osoba mówiąca w tekście jest tożsama z całą wspólnotą, w imieniu której śpiewa. Można jednak zauważyć też pewne subtelne różnice w obu przypadkach cytowanych wstępów: w pierwszym jest jeszcze mowa o pannach i nie jest to wzmianka przypadkowa, tylko będąca nawiązaniem do Ewangelii. Kontakion I w swej treści opisuje i rozwija perykopę ewangeliczną, podczas gdy II skupia się na duszy, co też zostało zapowiedziane w *prooimion* (τὴν ψυχὴν). Przez utwór przewijają się zwroty do duszy (μου ψυχῇ), w czym podobny będzie do powstałego w kolejnych wiekach kanonu Andrzeja z Krety.

Oprócz tonu wspólnotowego, wyrażonego w *prooemium*, Romanos zazwyczaj w pierwszej strofie wypowiada się w pierwszej osobie liczby pojedynczej, zatem ujawnia się jako poeta-kaznodzieja. Zwrot ten pełni funkcję liturgiczną, za pomocą zmiany tonu na indywidualny autor rozszerza wypowiedź na każdego uczestnika nabożeństwa z osobna, zwłaszcza że „ja” i „my” się przeplatają:

Na dziesięć panien I

Τῆς ἱερᾶς παραβολῆς τῆς ἐν εὐαγγελίῳ ἀκούσας τῶν παρθένων,
ἐξέστην, ἐνθυμήσεις καὶ λογισμοὺς ἀνακινῶν,
πῶς τὴν τῆς ἀχράντου παρθενίας ἀρετὴν αἱ δέκα μὲν ἐκτήσαντο,
ταῖς πέντε δὲ παρθένοις ἐγένετο ἄκαρπος ὁ πόνος...⁴⁷
Słuchając ewangelicznej przypowieści o pannach,
Zdumiałem się, snując refleksje i rozważania,
dlaczego cnotę nieskalanego dziewictwa zdobyło dziesięć panien,
lecz pięciu z nich daremny okazał się ten trud...

Χριστῷ οὖν τῷ σωτῆρι προσπίπτοντες, κράζωμεν προθύμως
«Βασιλεῦ βασιλευόντων, φιλόανθρωπε, δὸς πᾶσι τὴν γνῶσιν...
ἵνα καὶ σχῶμεν
τὸν ἄφθαρτον στέφανον.»⁴⁸

Upadając przed Chrystusem Zbawcą, zawołajmy chętnie:
Królu nad królami, miłujący ludzi, daj wszystkim poznanie (...),
abyśmy i my mieli
niezniszczalny wieniec.

⁴⁷ Romanus Melodus, *Cantica* OXF 47, 1, w. 1-4, s. 396.

⁴⁸ Romanus Melodus, *Cantica* OXF 47, 2, w. 4-5 i 9-10, s. 396.

Wreszcie, wprowadza postaci dramatu, czasem w ten sposób znacznie wzbogacając epizod ewangeliczny, co bardzo dobrze widać w kontakionie na Liturgię Wielkiej Środy. Po odautorskim, pierwszoosobowym wstępie sygnalizującym temat i po prekacji, która będzie refrenem kończącym każdy kolejny segment, nierządnicą pojawia się już w drugim *prooimion*. Wypowiada modlitwę do Pana, co jest inwencją twórczą Romanosa w stosunku do przekazu ewangelistów i próbą uniwersalizacji tejże modlitwy w wymiarze liturgicznym:

*Na nierządnice*⁴⁹

Ὁ πόρνην καλέσας θυγατέραν, Χριστέ ὁ Θεός,
υἱὸν μετανοίας καὶ ἀναδείξας,
δέομαι, ῥῦσαί με
τοῦ βορβόρου τῶν ἔργων μου⁵⁰.

Nierządnicę nazwałś córką, o Chryste, o Boże,
i mnie nawróconego przyjmując za syna,
błagam, obmyj
z brudu mych czynów.

Κατέχουσα ἐν κατανύξει ἡ πόρνη τὰ ἔχνη σου
ἐβόα σοι ἐν μετανοίᾳ τῷ εἰδότηι τὰ κρύφια, Χριστέ ὁ θεός (...).

«Ἀλλὰ δέξαι τοῦτο τὸ μύρον πρὸς δυσώπησιν, δέσποτα·
καὶ δώρησαί μοι ἄφεσιν τῆς αἰσχύνης
τοῦ βορβόρου τῶν ἔργων μου.»⁵¹

Nierządnica, z bojażnią podążając po Twych śladach,
pokutując, zawołała do Ciebie, który widzisz, co ukryte, Chryste, Boże:
„Przyjmij ten olejek za to, czego się wstydzę, Panie,
i daruj mi przebaczenie hańby
i brudu mych czynów”.

Powyższy przykład pokazuje charakterystyczną dla Romanosa Melodosa technikę wprowadzania różnych postaci do kontakionu i operowania wieloma podmiotami: zbiorowość, czyli uczestnicy nabożeństwa,

⁴⁹ Interpretację oraz szczegółowy komentarz utworu można znaleźć w artykule J.H. Barkhuizen: J.H. Barkhuizen, *Romanos Melodos, Kontakion 10 (OXF): „On the Sinful Woman”*, „Acta Classica” 33 (1990) s. 33-52.

⁵⁰ Romanus Melodus, *Cantica OXF 10, Prooemion I*, s. 73.

⁵¹ Romanus Melodus, *Cantica OXF 10, Prooemion II*, w. 1-2 i 5-7, s. 73.

„ja”, czyli autor/ diakon, ale tożsamy z każdym uczestnikiem liturgii oraz osobami mówiącymi w utworze. Tutaj jeszcze są to sprzedawca olejków, Faryzeusz, Chrystus i każda z nich wypowiada słowa refrenu⁵². Osobisty ton odautorski przechodzi płynnie w udramatyzowaną opowieść, a osoby uczestniczące w liturgii przeżywają ją na swój indywidualny sposób, utożsamiając się z wykonawcą i postaciami „dramatu” (być może były to partie częściowo wykonywane przez chór i solistę – diakona lub prezbitera, skoro kontakion miał pełnić funkcję kazania).

Liturgia Wielkiej Środy jest szczytowym momentem w nabożeństwach Wielkiego Postu i Wielkiego Tygodnia, jeśli chodzi o pokutę, nawrócenie (*metanoię*) i błaganie o przebaczenie. Postać nierządnicy uosabiająca wszystkie te poruszenia umysłu i duszy pobudzała wyobraźnię hymnografów do tego stopnia, że niemal każdy z nich poświęcił jej swój utwór⁵³. Te same motywy czy tematy były wykorzystywane w różnych gatunkach poezji liturgicznej, co wiąże się z przeznaczeniem na dane święto i liturgią poszczególnych dni roku kościelnego. Wydaje się, że w przypadku poetów-melodosów nie decydowała chęć imitacji czy emulacji między sobą, ale przede wszystkim dostosowanie tekstu do potrzeb liturgii. Dlatego na temat Celnika, Łazarza czy nierządnicy można znaleźć utwory z każdego z omawianych tu gatunków. Warto porównać pieśni przeznaczone na Wielką Środę, ale wykonywane podczas różnych nabożeństw w ciągu doby – oprócz kontakionu Romanosa, śpiewanego podczas *apodeipnon* (komplety)⁵⁴, powstał troparion mniszki Kasji, z IX wieku, śpiewany podczas *orthros* (jutrzni):

Troparion na Wielką Środę

Κύριε, ἡ ἐν πολλαῖς ἀμαρτίαις	Panie, kobieta upadła
περιπεσοῦσα γυνή,	Pod ciężarem wielu grzechów,
τὴν σὴν αἰσθομένη Θεόητητα,	Zapatrzyła się w Twą boskość,
μυροφόρου ἀναλαβοῦσα τάξιν	Staje w szeregu niosących mirrę
ὀδυρομένη μύρον σοι	I płacząc z żalu,
πρὸ τοῦ ἐνταφιασμοῦ κομίζει.	Olejki niesie na Twój pogrzeb.

(...)

Καταφιλήσω τοὺς ἀχράντους σου πόδας, Ucałuję Twoje święte stopy,

⁵² Nawet Chrystus, zwracając się do Faryzeusza i zalecając mu, że powinien prosić: „Obmyj mnie z brudu mych czynów”.

⁵³ W *Wielkim Kanonie* Andrzeja z Krety również pojawia się nierządnica jako symbol upadłej duszy.

⁵⁴ W dzisiejszej prawosławnej liturgii Wielkiego Tygodnia śpiewa się podczas *Pierwszej Godziny* jedną strofkę z kontakionu Romanosa (zob. *Wielki Tydzień i święto Paschy*, s. 37). Obecnie pod pojęciem „kontakion” rozumie się właśnie jedną zwrotkę pozostałą z utworów bizantyńskich.

ἀποσμήξω τούτους δὲ πάλιν τοῖς τῆς κεφαλῆς μου βοστρύχοις. (...)	Wytrę je potem swoimi włosami.
Ἀμαρτιῶν μου τὰ πλήθη καὶ κριμάτων σου ἄβυσσους τίς ἐξιχνιάσει, Ψυχοσῶστα, Σωτήρ μου; Μή με τὴν σὴν δούλην παρίδης ὁ ἀμέτρητον ἔχων τὸ μέγα ἔλεος ⁵⁵	Któż ogarnie Moich grzechów wielość, A Twych sądów głębie? Dusz wybawicielu i mój Zbawco, Nie gardź Twoją służebnicą, Bo niezmierzone miłosierdzie Twoje.

Powyższy sticheron, czyli utwór śpiewany na zakończenie jutrzni⁵⁶, pod względem wypowiadających się postaci dzieli się na dwie części: krótkie wprowadzenie samej poetki i dramatyczny monolog bohaterki epizodu. Spojrzenie odautorskie („Panie, kobieta...”) jest wprowadzeniem nawiązującym do tematu liturgicznego danego święta, czyli wspomnienia jawnogrześnicy w Wielką Środę. Następnie wypowiada się „kobieta upadła” w pierwszej osobie, która mówi o ciemności swoich grzechów, wyjaśnia, co uczyni (καταφιλήσω, ἀποσμήξω). Te znane obrazy odnoszą się do konkretnej postaci z Ewangelii. Z ostatnią częścią jej wypowiedzi,

⁵⁵ Cassia, *Triodion*: Ἀγία καὶ Μεγάλη Τετάρτη, w. 1-6, 19-21 i 26-31. Cytat według edycji: A. Tripolitis, *Kassia: the Legend, the Woman, and Her Work*, New York – London 1992, s. 76-78. *Troparion na Wielką Środę*, znany też pod nazwą *Troparion na nieładnicę*, doczekał się wielu opracowań naukowych. Zob. E. Catafygiotu Topping, *Kassiane the Nun and the Sinful Woman*, „The Greek Orthodox Theological Review” 26/3 (1981) s. 201-209; E. Catafygiotu Topping, *The psalmist, St. Luke and Kassia the Nun*, „Byzantine Studies/Etudes Byzantines” 9 (1982) s. 199-210; A.R. Dyck, *On Cassia*, „Kyrie, he en pollais”, „Byzantion” 56 (1986) s. 63-76; A. Kazhdan, *The Princely Nun: Kassia*, w: *A History of Byzantine Literature (650-850)*, Athens 1999, s. 315-326; N. Tsironis, *The Body and the Senses in the Work of Cassia the Hymnographer: Literary Trends in the Iconoclastic Period*, „Byzantina Symmeikta” 16 (2003) s. 139-157; A.M. Silvas, *Kassia the Nun c. 810-c. 865: An Appreciation*, w: *Byzantine Women: Varieties of Experience AD 800-1200*, red. L. Garland, London 2006, s. 17-39; A. Heszen, *Metafizyka i metafora poezji Kasji (IX w.)*, „Littera Antiqua” 9 (2014) s. 10-31; A. Heszen, *The Sinful Woman as an Example of „Metanoia” in the Byzantine Poetry*, „Classica Cracoviensia” 17 (2014) s. 69-87; A. Mellas, *Kassia*, w: *Liturgy and the Emotions in Byzantium: Compunction and Hymnody*, Cambridge 2020, s. 141-168. W *Triodionie* znajdują się jeszcze dwa utwory Kasji, na nabożeństwa wieczorne Niedzieli Celnika i Faryzeusza oraz na piątek pierwszego tygodnia Wielkiego Postu. Atrybucja tych utworów jest niepewna, jednak A. Tripolitis zamieszcza je w wydaniu dzieł Kasji. Sprawa wymaga dalszych badań stylistycznych.

⁵⁶ Taka jest definicja w liturgii (zob. *Słowniczek*, w: *Wielki Tydzień i święto Paschy*, s. 184). Z literackiego punktu widzenia przez sticheron należy rozumieć utwór stychezny, bez podziału na strofki, stosowany często synonimicznie z troparionem.

zakończeniem (prekacją)⁵⁷, może utożsamiać się każdy modlący się podczas nabożeństwa – indywidualizm postaci przenosi się na indywidualizm każdego, kto w tym momencie śpiewa tę pieśń w świątyni.

Z reguły nabożeństwo jutrzni miało charakter śpiewny i liryczny, tak więc forma troparionu Kasji realizuje zapotrzebowanie na takie właśnie utwory. Zauważmy jednak, że w ogólnym zarysie układ wypowiedzi w tym utworze jest bardzo podobny do układu u Romanosa Melodosa: poeta/narrator – bohater/jednostka – zbiorowość/każdy uczestnik liturgii. Te teksty, chociaż przeznaczone na to samo święto, nigdy ze sobą się nie spotkały, nie dlatego, że były przeznaczone na inny moment liturgii w cyklu dobowym (jutrznia i kompleta), ale w epoce, w której żyła Kasja, kontakiony jako samodzielne utwory przestały funkcjonować – po nich rodzą się kanony jako formy upiększające, wzbogacające liturgię świąteczną, a z kontakionów zostają pojedyncze strofy wplecione w kanony lub wykonywane samodzielnie.

Wielu badaczy stwierdza, że kontakiony ustąpiły miejsca kanonom i sticherom⁵⁸, jednak jest to pewne uproszczenie i punkt widzenia raczej literaturoznawczy niż liturgistyczny: kontakiony były wykonywane podczas innych nabożeństw i jeśli zostały z nich usunięte, nie zastąpiły ich kanony w tym samym momencie liturgii cyklu dobowego – po rozkwicie kontakionów w VI/VII wieku w liturgii głównego nabożeństwa wieczornego powrócono do kazań mówionych. Ponadto inne jest źródło powstania obu tych gatunków. Jak zauważa Andrew Louth, kontakiony narodziły się w liturgii katedralnej, a kanony – w monastycznej⁵⁹. Egon Wellesz z kolei podkreśla różnicę muzyczną obu form⁶⁰, ale zasadnicza różnica sprowadza się do struktury i poetyki obu tych form. W treści kontakiony nawiązują do Ewangelii lub innych czytań, a kanony – do pieśni kantyków Starego Testamentu i *Magnificat*. Dlatego też kontakiony są narracyjno-udramatyzowaną i wzbogaconą wersją perykop ewangelicznych, zawierają sporo treści dogmatycznych, interpretacyjnych, kanony natomiast mają charakter bardziej liryczny, choć i one zawsze odnoszą się do danego święta.

W przeciągu dwóch wieków powstało w Bizancjum bardzo wiele kanonów, z tych przeznaczonych na okres Wielkiego Postu oraz Wielkiego

⁵⁷ E. Catafygiotu Topping w tej modlitwie zauważa element doksologii (Catafygiotu Topping, *The psalmist, St. Luke and Kassia the Nun*, s. 203).

⁵⁸ Wellesz, *Historia muzyki*, s. 221-227; Ławreszuk, *Modlitwa wspólnoty*, s. 348.

⁵⁹ A. Louth, *Christian Hymnography from Roman Melodist to John Damascene*, „Journal of Eastern Christian Studies” 57/3 (2005) s. 197.

⁶⁰ Wellesz, *Historia muzyki*, s. 225-226.

Tygodnia, a będących w użyciu w dzisiejszej liturgii prawosławnej, można wymienić następujące:

- *Wielki Kanon Pokutny* Andrzeja z Krety (650-740), wykonywany w częściach w poniedziałek, wtorek, środę, czwartek pierwszego tygodnia Wielkiego Postu oraz w całości w czwartek piątego tygodnia Wielkiego Postu;
- *Kanon trzech pieśni* Kosmy z Maiumy (ok. 685-750), wykonywany w Wielki Poniedziałek, Wielką Środę, Wielki Piątek, podczas *orthros* (jutrzni);
- *Kanon Wielkiego Czwartku* Kosmy z Maiumy, śpiewany podczas *orthros*;
- *Kanon o ukrzyżowaniu Pana i płaczu świętej Bogarodzicy* Symeona Logotety (886-912) na *apodeipnon* (kompletę) Wielkiego Piątku;
- *Kanon Wielkiej Soboty* Kasji Zakonnicy (810-867)/Kosmy z Maiumy⁶¹.

Kanony nie wywodzą się bezpośrednio z kontakionów, jak na to mogłaby wskazywać chronologia. Są bardzo rozbudowaną formą pieśni, ale ich początki, pod względem funkcjonalności, są podobne do najstarszej formy poezji liturgicznej, czyli troparionów Auksencjusza. Jak one śpiewane były pomiędzy psalmami, tak kanony powstały jako rozwinięcia biblijnych kantyków. Jest tu analogia w odniesieniu do liturgii: tropariony i kanony były wykonywane podczas cyklu dobowego nabożeństwa porannego. Spośród wymienionych kanonów za najważniejszy uważany jest Andrzeja z Krety *Megas Kanon*, *Wielki Kanon*⁶². Jego ranga wiąże się z bardzo głębokim przeżywaniem okresu Wielkiego Postu, ale i monumentalną formą – składa się z około 250 troparionów podzielonych na dziewięć ód, jest to więc największe dzieło bizantyńskiej hymnografii⁶³. Uważa się, że Andrzej z Krety wynalazł ten gatunek⁶⁴ i wprowadził go do liturgii konstantynopolitańskiej:

⁶¹ Nie we wszystkich manuskryptach to autorstwo jest potwierdzone – opieram się na wydaniu i komentarzu Antonii Tripolitis, która zaznacza, że utwór przypisywano Kosmie, biskupowi Maiumy. W dwóch rękopisach na Górze Atos znajduje się jednak powyższy kanon pod imieniem Kasji (Tripolitis, *Kassia: the Legend*, s. 80-82).

⁶² Ze względu na jego treść dodaje się do tytułu „Pokutny”.

⁶³ Zob. J. Hennig, *The „Megas Kanon” of Andrew of Crete and the „Félire” of Oengus the Culdee*, „Mediaeval Studies” 25 (1963) s. 280-293; M.B. Cunningham, *Andrew of Crete: A High-Style Preacher of the Eighth Century*, w: *Preacher and Audience: Studies in Early Christian and Byzantine Homiletics*, red. M.B. Cunningham – P. Allen, Leiden – Boston 1998, s. 289.

⁶⁴ Zob. K. Leśniewski, *The Great Canon of St. Andrew of Crete. Scriptural, Liturgical and Hesychastic Invitation for an Encounter with God*, *VoxP* 69 (2018) s. 429-447.

Podczas pobytu w Konstantynopolu Andrzej wprowadził do kultu w świątyni Hagia Sophia szereg palestyńskich praktyk monastycznych, prawdopodobnie w tym formę hymnograficzną znaną jako kanon, która była już powszechnie stosowana zarówno w liturgii monastycznej, jak i katedralnej/miejskiej w Ziemi Świętej⁶⁵.

To stwierdzenie rodzi pytanie, czy zapotrzebowanie liturgiczne spowodowało powstanie tego dzieła, czy też talent Andrzeja z Krety sprawił, że liturgia Wielkiego Postu stała się tak bogata dzięki temu dziełu. Z literackiego punktu widzenia nie zawsze jest on doceniany. John Hennig widzi w nim monotonię powtarzających się lamentów⁶⁶, ale ostatnio nastąpił renesans badań nad tym utworem i zauważa się w nim oprócz bogactwa liturgicznego również ogromne walory poetyckie i oczywiście teologiczne:

Wielki Kanon jest tekstem literackim, traktatem teologicznym i arcydziełem bizantyjskiej hymnografii, ale przede wszystkim jest „kościelnym aktem liturgicznym” (...). Wielki Kanon i inne kanony napisane przez św. Andrzeja z Krety zawierają serię refleksji liturgicznych w formie modlitwnej pieśni⁶⁷.

Różnica między Romanosem Melodosem a Andrzejem z Krety w przedstawianiu teologii zasadniczo sprowadza się do tego, że Romanos Melodos skupia się na jednym epizodzie czy na jednej postaci biblijnej i na tej kanwie snuje refleksje na przykład na temat zaślubin duszy (*Na dziesięć panien*) czy miłosierdzia Bożego (*Na nierządnicę*), podczas gdy Andrzej z Krety wybiera cały szereg grzeszników jako *exempla*, które mają spełnić cel dydaktyczny, ale i medytacyjny⁶⁸: od Adama, Ewy i Kaina, Lameka, Lota do Celnika, Piotra i dobrego Łotra. Zresztą ten sposób teologii wynika z charakteru liturgii: kontakiony były komentarzem do czytań, podczas gdy kanony były uzupełnieniem, rozwinięciem lub zastąpieniem kantyków, które przenosiły odbiorcę do postaci i wy-

⁶⁵ R. René, *The Comedic Structure of Human Nature in the Great Canon of Saint Andrew of Crete*, „Logos: A Journal of Eastern Christian Studies” 61 (2020) s. 51 (tł. własne).

⁶⁶ Hennig, *The „Megas Kanon”*, s. 289.

⁶⁷ Leśniewski, *The Great Canon of St. Andrew of Crete*, s. 437, tu cytat z: P. Nellas, *Deification in Christ. The Nature of the Human Person*, tł. N. Russel, Crestwood 1987, s. 169 (tł. własne).

⁶⁸ M. Cunningham uważa, że charakter medytacyjny przeważa nad dydaktycznym. Zob. M.B. Cunningham, *The Reception of Romanos in Middle Byzantine Homiletics and Hymnography*, DOP 62 (2008) s. 257.

darzeń biblijnych. Znowu liturgia i literatura przenikają się i oddziałują na siebie nawzajem.

Proporcje wykorzystania postaci Starego Testamentu w *Kanonie* są ściśle powiązane z proporcją pieśni podczas jutrzni – z dziewięciu kantyków aż osiem pochodzi ze Starego Testamentu, tak samo osiem ód Andrzeja z Krety przywołuje postaci starotestamentalne, a dopiero w dziewiątej odzie pojawiają się przykłady z Nowego Testamentu. Derek Krueger zaznacza, że kolejność pojawiania się postaci w tekście odpowiada kolejności ich występowania w Biblii i jest to zgodne z bizantyńską koncepcją przebiegu historii⁶⁹, rozumianej w sensie kosmicznym i jednostkowym, poeta pokazuje bowiem, że mimo grzechu i upadku każdego z osobna, droga pokuty prowadzi do pojednania z Bogiem, a więc do przywrócenia harmonii w świecie.

Najciekawsze spostrzeżenie dotyczące *Kanonu* poczynił Richard René, zauważając w nim strukturę dramatyczną, a nawet komediową, gdyż przywrócenie obrazu i podobieństwa Boga, jakie dokonuje się w człowieku poprzez ascezę i nawrócenie, jest szczęśliwym zakończeniem ludzkiej egzystencji⁷⁰. Tak jak w klasycznej komedii, rozumianej jako gatunek literacko-performatywny, udział w liturgii jest jakby odgrywaniem dramatu, a śpiewanie poszczególnych pieśni, w powiązaniu z praktykami monastycznymi, pewnego rodzaju epitazą, po której następuje ukojenie – spotkanie z Jezusem Chrystusem⁷¹. Z kolei Mary Cunningham określa tę technikę jako bardziej podobną do solilokwium niż dialogu dramatycznego⁷². Sądzę, że oba te sądy można pogodzić, jeśli dramatyczną strukturę odniesie się do koncepcji ideologicznej, a solilokwium – do kompozycji utworu.

Tak jak ikony malowane są według określonych wzorów, tak kanony mają swój stały schemat, który w *Kanonie* Andrzeja został zrealizowany w pełni, to znaczy 9 ód odpowiada dziewięciu kantom w tym sensie, że strofy modelowe, *hirmoi* każdej ody są parafrazą pierwszych werse-
tów biblijnych pieśni. U innych hymnografów nie zawsze ten schemat jest aż tak dokładnie przestrzegany, zwłaszcza jeśli chodzi o liczbę ód czy zwyczajowe pomijanie ody drugiej, jako najbardziej pokutnej i nieodpowiedniej dla niektórych świąt. Spójrzmy, na czym polega zależność troparionów kanonu ody od kantyku, zestawiając początek utworu

⁶⁹ D. Krueger, *Liturgical Subjects: Christian Ritual, Biblical Narrative, and the Formation of the Self in Byzantium*, Philadelphia 2015, s. 130.

⁷⁰ René, *The Comedic Structure*, s. 58.

⁷¹ Por. René, *The Comedic Structure*, s. 55-58.

⁷² Cunningham, *The Reception of Romanos*, s. 252.

Andrzeja z Krety oraz początek *Kanonu Wielkiej Soboty*, prawdopodobnie autorstwa Kasji Zakonnicy z *Pieśnią Mojżesza*, czyli pierwszą z pieśni biblijnych jutrzni:

Będę śpiewał ku czci Pana, który wspaniale swą potęgę okazał, gdy konia i jeźdźca jego pograżył w morzu.
Pan jest moją mocą i źródłem męstwa! Jemu zawdzięczam moje ocalenie.
On Bogiem moim i uwielbiać Go będę, On Bogiem ojca mego, będę Go wywyższał⁷³.

Andrzej z Krety, *Wielki Kanon*

Βοηθὸς καὶ σκεπαστὴς ἐγένετό μοι εἰς σωτηρίαν.
Οὗτός μου Θεός, καὶ δοξάσω αὐτόν·
Θεὸς τοῦ πατρός μου, καὶ ὑψώσω αὐτόν·
ἐνδόξως γὰρ δεδόξασται.
Πόθεν ἄρξομαι θρηνεῖν, τὰς τοῦ ἀθλίου μου βίου πράξεις;
Ποῖαν ἀπαρχὴν ἐπιθήσω, Χριστέ, τῇ νῦν θρηνωδία;
Ἀλλ' ὥς εὐσπλαγχνός μοι δὸς παραπτωμάτων ἄφεσιν.
Wspomożycielem i obrońcą stał mi się ku zbawieniu,
Ten Bogiem moim i chwalić Go będę.
Bóg ojca mego – wywyższać Go będę,
Chwalebnie bowiem pochwalony jest.
Od czego zacząć mam opłakiwanie czynów
Nędznego życia mego? Jaki początek skargi
Żalostnej dzisiaj uczynię, o Chryste?
O miłosierny, udziel win moich odpuszczenia!⁷⁴

Kasja Zakonnica, *Kanon na Wielką Sobotę*

Κύματι θαλάσσης	Tego, który falą morską
τὸν κρύψαντα πάλαι	kiedyś przykrył
διώκτην τύραννον	pościg tyrana,
ὑπὸ γῆν ἔκρυψαν	ziemią przykryły
τῶν σεσωσμένων οἱ παῖδες	dzieci ocalonych.
ἀλλ' ἡμεῖς ὥς αἱ νεάνιδες	A my, jak dziewczęta,
τῷ Κυρίῳ ἄσωμεν	śpiewajmy Panu,

⁷³ Wj 15,1-2, tłumaczenie za BT (wyd. 5).

⁷⁴ Andreas Cretensis, *Magnus Canon*, Oda 1, 1-2, PG 97, 1329-1332, tł. M. Bednarz, *Muza chrześcijańska*, t. 3: *Poezja grecka od II do XV wieku*, Kraków 1995, s. 242.

ἐνδόξως γὰρ δεδόξασται.
 Ἄφρον γηραλέε
 ἀκόρεστε ἄδη
 χανῶν ὑπόδεξαι
 τὴν τῶν ἀπάντων ζωὴν
 καταπιὼν γὰρ ἐμέσεις
 ὥς προπέπωκας δικαίων ψυχάς
 καθελεῖ σε Κύριος
 ὅτι δεδόξασται⁷⁵.

wślawiony bowiem jest chwalebnie.
 Bezrozumny starcze,
 nienasycony, zięjący Hadesie,
 przyjmij życie wszystkich,
 aż połknąwszy, zwymiotujesz
 te dusze sprawiedliwych,
 którymi syciłeś się przedtem.
 Powali cię Pan,
 wślawiony bowiem jest.

Związki z poszczególnymi *hirmoi* są bardzo wyraźne, ale każdy z poetów czyni to na swój sposób. Biskup Krety cytuje kilka wyrażen z kantyku: opiewa potęgę Boga i zapowiada Jego wysławianie, po czym zaczyna lament nad swoją bolesną kondycją, co łączy się z okresem liturgicznym wykonywanej pieśni. Mimo przewijającego się przez cały kanon oskarżenia kierowanego do własnej duszy przez siebie samego, można dopatrywać się tu znowu pewnej *pars pro toto* zbiorowości uczestniczącej w nabożeństwie⁷⁶.

Kanon Kasji to *Tetraodion na Wielką Sobotę*, czyli jak sama nazwa wskazuje, „czterospiew”, ponieważ składa się z czterech, nie dziewięciu, ód. Mniszka z Konstantynopola nie podąża za tradycją w zakresie liczby pieśni, ale bardzo mocno wiąże ich poszczególne treści z kantykami, podejmując jednocześnie wielkosobotni temat zstąpienia Jezusa do piekieł. Określenia tych, którzy Go skazali, są aluzją do wydarzeń z Księgi Wyjścia, a więc łączą się z pieśnią dziękczynną Mojżesza. U Kasji postać z kantyku staje się jakby bohaterem kanonu, osobą mówiącą, w kolejnych odach bowiem Habakuk i Izajasz⁷⁷ zadziwieni, wołają ze zdumieniem, widząc Jezusa w otchłaniach piekieł.

Odmienne traktowanie biblijnych kantyków przez hymnografów dotyczy podmiotu – w *Wielkim Kanonie Pokutnym* mamy wypowiedź pierwszoosobową, liryczne „ja” Andrzeja z Krety (δοξάσω, ὑψώσω) odpowiada Mojżeszowemu: „będę śpiewał [...] uwielbiać Go będę”. Kasja natomiast, jak w swoim troparionie na Wielką Środę i kontakionach Romanos, wprowadza zróżnicowanie wypowiedzi. Jest podmiot

⁷⁵ Kassia, *Triodion*: Τετραώδιον τῷ Ἀγίῳ καὶ Μεγάλῳ Σαββάτῳ, 1, w. 1-16; Tripolitis, *Kassia: the Legend*, s. 80.

⁷⁶ Por. Krueger, *Liturgical Subjects*, s. 130: „Rather, through the liturgy the clergy sought to reproduce this self in each participant”.

⁷⁷ Czwarty kentyk biblijny to *Modlitwa Habakuka* (Ha 3,2-19), piąty to *Psalm eschatologiczny* z Księgi Izajasza (Iz 26,9-20).

zbiorowy („my dziewczęta”), co wskazuje na wspólnotę mniszek, czyli bohatera liturgicznego. Są elementy dramatyzacji liturgicznej, jak dialog z Hadesem symbolizującym szatana, nazwanego w kolejnej odzie wprost „wszechpodstępny wrogiem”, czy wypowiedzi Chrystusa do zmarłych w otchłani. Jest wreszcie liryczno-modlitewne zawołanie, które choć wykonywane zapewne przez chór, odwołuje się do indywidualnego przeżywania liturgii:

Ἰησοῦ θεέ μου	Jezu, mój Boże,
ὕμνω σου τὰ πάθη	Śpiewam o Twojej męce,
(...)	
Τὴν ταφὴν δοξάζω σου	Opiewam pogrzeb Twój
ὕμνω σου καὶ τὴν ἔγερσιν ⁷⁸ .	I chwałę zmartwychwstanie.

3. Teksty z *Menaia*

Księgi liturgiczne przeznaczone na wspomnienia świętych w poszczególne dni roku, *Menaia*, podają 47 troparionów, mniejszych hymnów liturgicznych na „osobne melodie” (*troparia idiomela*). Ich autorką jest Kasja Zakonnica. Przeznaczone były na nabożeństwo poranne (εἰς τὸν ὀρθρον) lub wieczorne (εἰς τὸν ἑσπερινόν), ułożone według bizantyńskiego kalendarza liturgicznego, czyli od 1 września do 31 sierpnia. *Menaion* rozpoczyna się troparionem: „Συμεὼν τοῦ Στυλῖτου – Na Szymona Stylitę, 1 września, nabożeństwo wieczorne”, kończy natomiast: „Ἀδριανοῦ καὶ Ναταλίας – [wspomnienie] Adriana i Natalii, 26 sierpnia, nabożeństwo wieczorne”.

Oprócz świętego ascety-szaleńca, jakim był Szymon Stylita, oraz pary małżeńskiej, która przedkłada miłość do Chrystusa nad swoją ziemską miłość, w utworach Kasji mamy szereg męczenników, m.in. Teklę (24 września), Krystynę⁷⁹ (24 lipca), Agatę (5 lutego), nawrócone nierządnicę: Pelagię (7 października), Marię Egipską (1 kwietnia) czy

⁷⁸ Kassia, *Triodion*: Τετραώδιον τῷ Ἁγίῳ καὶ Μεγάλῳ Σαββάτῳ, I, w. 17-18 i 23-24; Tripolitis, *Kassia: the Legend*, s. 80.

⁷⁹ Linda Safran zauważa, że dzięki troparionom Kasji kult niektórych świętych zyskał na popularności: „Christina was an early Christian martyr whose cult may have been popularized in ninth-century Byzantium thanks to the five troparia written in her honor by Kassia (or Kassiane), the first female hymnographer” (L. Safran, *Deconstructing „Donors” in Medieval Southern Italy*, w: *Female Founders in Byzantium and Beyonds*, red. L. Theis – M. Savage – G. Fingarova – M. Grünbart – M. Mullett, Wien 2013, s. 140).

Apostołów Piotra i Pawła (29 czerwca), Ojców Kościoła: Bazylego Wielkiego (1 stycznia) i Grzegorza z Nyssy (10 stycznia).

Zazwyczaj tropariony są monostroficzne, ale zdarzają się dwu- lub kilku zwrotkowe, jak utwór *Na Szymona, Na Krystynę* czy *Na Eustratiusza i jego towarzyszy*, który składa się aż z sześciu części, gdyż każda strofa to jakby odrębny troparion dla każdego z pięciu męczenników, żołnierzy tytułowego Eustratiusza, i ostatnia strofa prekacyjna.

Przykładem monostroficznego troparionu niech będzie utwór *Na Bazylego Wielkiego*, na jego święto obchodzone 1 stycznia, wykonywany podczas nieszporów:

Πάντων τῶν Ἀγίων ἀνεμάξω τὰς ἀρετάς,	Wszystkich świętych przyjąłeś cnoty,
Πατήρ ἡμῶν Βασίλειε·	Ojcze nasz, Bazyli:
Μουσέως τὸ πρᾶον,	łagodność Mojżesza,
Ἑλίου τὸν ζῆλον,	gorliwość Eliasza,
Πέτρου τὸν ὁμολογίαν,	Piotra zgodną naturę,
Ἰωάννου τὴν Θεολογίαν,	nauczanie boskich spraw od Jana
ὥς Παῦλος ἐκβοῶν οὐκ ἐπαύσω	i jak Paweł nie przestałeś krzyczeć:
Τίς ἀσθενεῖ, καὶ οὐκ ἀσθενῶ;	„Któż odczuwa słabość, bym i ja nie czuł się słaby?
Τίς σκανδαλίζεται, καὶ οὐκ ἐγὼ	Któż doznaje zgorszenia, bym i ja nie płonał?”.
πυροῦμαι;	Stamtąd, gdzie przebywałeś teraz
Ὅθεν σὺν αὐτοῖς αὐλιζόμενος,	ze świętymi,
ἰκέτευε σωθῆναι τὰς ψυχὰς ἡμῶν ⁸⁰ .	błagaj dla dusz naszych o zbawienie.

Ten utwór bardzo dobrze pokazuje stylistykę troparionów Kasji ze zbioru *Menaia*, jej zdolność do tworzenia bardzo sugestywnych obrazów przy niewielkiej liczbie słów. To przetworzona do minimum treść, w której jednak zawarte są najważniejsze cechy danego świętego, jak w przypadku Bazylego łagodność, gorliwość, mądrość teologiczna (θεολογίαν), empatia. Jest przy tym również pewna obrazowość, jak sformułowanie o krzyku czy określenie nieba peryfrazą Ὅθεν σὺν αὐτοῖς αὐλιζόμενος. W formie bardzo skondensowanej Kasja sygnalizuje pewne atrybuty świętego, wystarczające, aby obeznani z hagiografią wierni uczestniczący w nabożeństwie przypomnieli sobie daną postać i odpowiednio

⁸⁰ Kassia, *Menaia idiomela*: Μὴν Ἰανουαρίου. Τῇ Α΄ Βασιλείου τοῦ Μεγάλου (εἰς τὸν ἑσπερινόν); Tripolitis, *Kassia: the Legend*, s. 28.

ją uczcili. Zwyczajowo troparion kończy się prekacją, wypowiedzianą w imieniu zebranych.

4. Podsumowanie

W niniejszej pracy omówiono wybrane aspekty literackie utworów powstałych na potrzeby liturgii w Bizancjum, między VI a IX wiekiem. Przeprowadzone analizy oraz zestawienia utworów pokazują różnorodność gatunkową i stylistyczną poezji liturgicznej, a także niejednakowy poziom zależności od tekstów kanonicznych. Mimo odmiennych cech gatunkowych kontakionu, kanonu i troparionu, zauważono podobieństwa w konstruowaniu wypowiedzi, które zostały tak ułożone, aby uczestnicy liturgii mogli utożsamiać się z osobą mówiącą w utworze. Niemal zawsze podkreślony jest zbiorowy charakter liturgii, a przy tym dzięki lirycznym formom wypowiedzi odautorskich lub postaci występujących w udratyzowanych utworach, istnieje możliwość wyrażenia jednostkowych uczuć czy indywidualnej modlitwy.

Z liturgii Wielkiego Tygodnia zostały przedstawione dwa fragmenty kontakionów Romanosa przeznaczonych na Wielki Wtorek i na ich podstawie pokazano różnice w realizacji ewangelicznego tematu dziesięciu panien. Porównanie kontakionu *Na nierządnicę* z troparionem Kasji przeznaczonym na to samo święto (Wielką Środę) pokazało z kolei, że mimo odmiennych gatunków, innej formy nabożeństwa (wieczorne i poranne), technika budowania wypowiedzi jest bardzo podobna – znajdują się w utworach sformułowania odautorskie, ale poeci udzielają też głosu swoim bohaterom. Każdy z tych sposobów mówienia pełni ważną funkcję w liturgii: wyraża modlitwę wspólnoty lub indywidualną. Kolejne teksty poddane analizie porównawczej to początkowy fragment *Wielkiego Kanonu Pokutnego* Andrzeja z Krety i początek *Kanonu na Wielką Sobotę* Kasji. Na ich przykładzie pokazano zależność od kantyków, czyli kanonu jutrzni, ale zależność realizowaną w specyficzny, często twórczy sposób. To zestawienie pokazało również swobodę autorów w traktowaniu schematu kanonu i budowaniu napięcia, lirycznego lub dramatycznego.

W ostatniej części pracy, na bazie tekstów autorstwa Kasji Zakonnicy, omówiono zawartość księgi *Menaion*, w której znajdują się krótkie hymny (tropariony) o tematyce hagiograficznej, przeznaczone na stałe święta roku liturgicznego. Przykład troparionu *Na Bazylego Wielkiego* pokazał stylistykę tego typu utworów i ich modlitewny charakter oraz umiejętność autorki w dostosowaniu formy hymnu do rodzaju nabożeństwa.

Różnica między kontakionem, kanonem a troparionem sprowadza się do dwóch aspektów: genologicznego, dotyczy bowiem formy literackiej, struktury, stylistyki, sposobu wykorzystania i interpretacji Pisma Świętego, oraz historycznego: czasu i okoliczności powstania, zapotrzebowania na urozmaiconą liturgię lub odwrotnie, zminimalizowania na przykład śpiewu w formie homiletycznej. Inne jest przeznaczenie liturgiczne każdego z omówionych tu gatunków, jednak sposób wypowiedzania się autorów na temat miłości Boga do człowieka, odpowiedzi człowieka na nią, na temat pokuty, *metanoi*, tęsknoty za Bogiem, jest bardzo podobny.

Urzekające jest niezwykle bogactwo poezji religijnej Bizancjum. Oczywiście jest, że najważniejsze święta miały bogatą oprawę literacko-muzyczną, ale nawet mniejsze uroczystości czy nawet wspomnienia świętych wzbogacane były kunsztownie zbudowanymi pieśniami o głębokiej treści teologicznej i walorach literackich. Kontakiony Romanosa Melodosa, kanony, zwłaszcza Andrzeja z Krety, czy tropariony Kasji charakteryzuje indywidualizm wypowiadających się postaci, modlitewne zaangażowanie, a o ich przeznaczeniu dowiadujemy się z zapisów w księgach liturgicznych, ponieważ właśnie w nich w większości zachowały się dane teksty, które mając charakter użytkowy, stały się najważniejszymi osiągnięciami poezji wczesnobizantyńskiej.

Bibliography

Sources

- Sancti Romani Melodi Cantica: Cantica Genuina*, ed. P. Maas – C.A. Trypanis, Oxford 1963.
Andreas Cretensis, Magnus Canon, PG 97, 1329-1385.
Kassia: the Legend, the Woman, and Her Work, ed. A. Tripolitis, New York – London 1992.

Studies

- Arentzen T. – Krueger D., *Romanos in Manuscript: Some Observations on the Patmos Kontakion*, w: *Proceeding of the 23rd International Congress of Byzantine Studies. Belgrade, 22-27 August 2016*, red. B. Krsmanović – L. Milanović, Belgrad 2016, s. 648-654.
Barkhuizen J.H., *Association of Ideas as a Principle of Composition in Romanos, „Hellenika”* 39 (1988) s. 18-24.
Barkhuizen J.H., *Romanos Melodos, Kontakion 10 (OXF): „On the Sinful Woman”*, „Acta Classica” 33 (1990) s. 33-52.

- Bartosik G.M., *Maryja w liturgii bizantyńskiej*, „Łódzkie Studia Teologiczne” 7 (1998) s. 169-182.
- Early Christian Poetry. A Collection of Essays*, red. J. den Boeft – A. Hilhorst, Leiden – New York – Köln 1993.
- Catafygiotu Topping E., *Kassiane the Nun and the Sinful Woman*, „The Greek Orthodox Theological Review” 26/3 (1981) s. 201-209.
- Catafygiotu Topping E., *The psalmist, St. Luke and Kassia the Nun*, „Byzantine Studies/ Etudes Byzantines” 9 (1982) s. 199-210.
- Cunningham M.B., *Andrew of Crete: A High-Style Preacher of the Eighth Century, w: Preacher and Audience: Studies in Early Christian and Byzantine Homiletics*, red. M.B. Cunningham – P. Allen, Leiden – Boston 1998, s. 267-293.
- Cunningham M.B., *The Reception of Romanos in Middle Byzantine Homiletics and Hymnography*, „Dumbarton Oaks Papers” 62 (2008) s. 251-260.
- Dyck A.R., *On Cassia*, „Kyrie, he en pollais”, „Byzantion” 56 (1986) s. 63-76.
- Dźwigała K.M., *Elementy propagandowe w kontakionach Romana Melodosa*, „Warszawskie Studia Teologiczne” 28/4 (2015) s. 118-133.
- Dźwigała K.M., *Wyobrażenia i zmysły w nabożeństwie bizantyńskim w VI w. na przykładzie hymnów Romana Melodosa*, „Liturgia sacra. Liturgia – Musica – Ars” 22/48 (2016) s. 499-511.
- Gador-Whyte S., *Theology and Poetry in Early Byzantium: The Kontakia of Romanos the Melodist*, Cambridge 2017.
- Grosdidier de Matons J., *Liturgie et Hymnographie: Kontakion et Canon*, „Dumbarton Oaks Papers” 34/35 (1980) s. 31-43.
- Grosdidier de Matons J., *Romanos le Mélode et les origines de la poésie religieuse in Byzance*, Paris 1977.
- Hennig J., *The „Megas Kanon” of Andrew of Crete and the „Félire” of Oengus the Culdee*, „Mediaeval Studies” 25 (1963) s. 280-293.
- Heszen A., *Hymn Romana Melodosa „O zmartwychwstaniu” (I) – analiza strukturalno-źródłowa*, „Prace Komisji Filologii Klasycznej” 39 (2009) s. 5-20.
- Heszen A., *Methodius of Olympus – one of the Greek Sources of Kontakia by Romanos the Melodist*, „Classica Cracoviensia” 16 (2013) s. 63-79.
- Heszen A., *Metafizyka i metaforyka poezji Kasji (IX w.)*, „Littera Antiqua” 9 (2014) s. 10-31.
- Heszen A., *The Sinful Woman as an Example of „Metanoia” in the Byzantine Poetry*, „Classica Cracoviensia” 17 (2014) s. 69-87.
- Kazhdan A., *The Princely Nun: Kassia*, w: *A History of Byzantine Literature (650-850)*, Athens 1999, s. 315-326.
- Krueger D., *Liturgical Subjects: Christian Ritual, Biblical Narrative, and the Formation of the Self in Byzantium*, Philadelphia 2015.
- Leśniewski K., *The Great Canon of St. Andrew of Crete. Scriptural, Liturgical and Hesychastic Invitation for an Encounter with God*, „Vox Patrum” 69 (2018) s. 429-447.

- Louth A., *Christian Hymnography from Roman Melodist to John Damascene*, „Journal of Eastern Christian Studies” 57/3 (2005) s. 195-206.
- Ławreszuk M., *Modlitwa wspólnoty. Historyczny rozwój prawosławnej tradycji liturgicznej*, Białystok 2014.
- Maas P. – Trypanis C.A., *Introduction*, w: *Sancti Romani Melodi Cantica*, Oxford 1963, s. XXV-XXVI.
- Mellas A., *Kassia*, w: *Liturgy and the Emotions in Byzantium: Compunction and Hymnody*, Cambridge 2020, s. 141-168.
- Meyendorff J., *Teologia bizantyjska. Historia i doktryna*, tł. J. Prokopiuk, Kraków 2007.
- Modlitewnik bizantyński*, opr. Ł. Leonkiewicz, tł. H. Paprocki, Kraków 2022.
- Muza chrześcijańska*, t. 3: *Poezja grecka od II do XV wieku*, opr. M. Starowieyski, Kraków 1995.
- René R., *The Comedic Structure of Human Nature in the Great Canon of Saint Andrew of Crete*, „Logos: A Journal of Eastern Christian Studies” 61 (2020) s. 43-68.
- Safran L., *Deconstructing „Donors” in Medieval Southern Italy*, w: *Female Founders in Byzantium and Beyonds*, red. L. Theis – M. Savage – G. Fingarova – M. Grünbart – M. Mullett, Wien 2013, s. 135-151.
- Silvas A.M., *Kassia the Nun c. 810-c. 865: An Appreciation*, w: *Byzantine Women: Varieties of Experience AD 800-1200*, red. L. Garland, London 2006, s. 17-39.
- Starowieyski M., *Narodziny poezji chrześcijańskiej*, „Bobolanum” 2 (1991) s. 99-110.
- Starowieyski M., *Roman Melodos i kontakia bizantyńskie*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Classica Wratislaviensia” 26 (2005) s. 209-219.
- Sterlingow P., *Recepcja czytań ewangelicznych w hymnografii Wielkiego Poniedziałku w rycie jerozolimskim*, „Elpis” 26 (2024) s. 61-71.
- Tripolitis A., *Kassia: the Legend, the Woman, and Her Work*, New York – London 1992.
- Tsironis N., *The Body and the Senses in the Work of Cassia the Hymnographer: Literary Trends in the Iconoclastic Period*, „Byzantina Symmeikta” 16 (2003) s. 139-157.
- Wellesz E., *Historia muzyki i hymnografii bizantyńskiej*, tł. M. Kaziński, Kraków 2006.
- Wielki Tydzień i święto Paschy w Kościele prawosławnym*, opr. H. Paprocki, Kraków 2003.

