

Wojciech SOWA

ŚW. ROMANOS MELODOS – *HYMNOS AKATHISTOS*

Bizantyńska muzyka i poezja liturgiczna*

„Ο μουσουργέτης, ἡ λύρα
τοῦ θείου Πνεύματος,
ἡ ἀηδὼν, ὁ τέτιξ,
ὁ τῶν θείων ᾠμάτων
αὐλὸς τῆς Ἐκκλησίας”.

(z liturgii na dzień św. Romanosa-1 X)

Kiedy w 324 roku po Chrystusie cesarz Konstantyn Wielki odbudował małe, greckie miasto Bizancjum, nikt nie wiedział, że oto rodzi się nowy fenomen kulturowy na miarę antycznej Grecji, trwający i wyciskający swe niepowtarzalne piętno, mimo pozornej zagłady. Nowe warunki rozwoju, początki feudalizmu, ostateczne zwycięstwo chrześcijaństwa, stanowią zaplecze dla rozwoju kultury, silnie jednak osadzonej w klasycznej tradycji. Inne ideały, cechy jakościowe, inna estetyka, wartości poznawcze i emocjonalne sprawiają, że dziedzictwo antyku może odtąd być już jedynie przechowane, ale nie utrzymane przy życiu. Zakorzeniona w Homerze i Platonie literatura dostosowuje się świetnie do nowych warunków, adaptując stare formy – diatryby filozofów

* Bibliografia: A. Bober SJ., *Antologia patrystyczna*, Kraków 1965; J. Chomiński, *Historia muzyki*, cz. 1, Kraków 1989; P. Evdokimov, *Prawosławie*, tłum. J. Klinger, Warszawa 1964; P. Evdokimov, *Kobieta i zbawienie świata*, tłum. E. Wolicka, Poznań 1991; H. Fros SJ., *Martyrologium, czyli wspomnienie świętych na każdy dzień roku*, Warszawa 1983; O. Jurewicz, *Historia literatury bizantyńskiej*, Wrocław 1984; J. Klinger, *Zarys prawosławnej mariologii, w: O istocie prawosławia*, Warszawa 1983; K. Krumbacher, *Geschichte der byzantinischen Literatur*, 2 Aufl., München 1897; tenże, *Studien zu Romanos*, Sb. B. A. 1898, p. 135 ss.; P. Maas – C. Trypanis, *Sancti Romani Melodi cantica genuina*, London 1963; G. Meersseman, *Hymnos Akathistos*, Freiburg 1958; B. Pociej, *Muzyka wobec trzech porządków*, „Znak” 43(1991) nr 493, 102-112; K. Rahner, *Mały słownik teologiczny*, Warszawa 1987; C. Saachs, *Muzyka w świecie starożytnym*, tłum. Z. Chechlińska, Kraków 1988; T. Sinka CM., *Zarys liturgiki*, Paradyż 1988; L. Uspienski, *Teologia ikony*, tłum. M. Żurowska, Poznań 1994; E. Wellesz, *History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford 1961; tenże, *The Akathistos Hymn (Monumenta Musicae Byzantinae Transcripta)*, Kopenhagen 1957.

stają się homiliami, hagiografia obficie czerpie ze wzorów biografii, poezja wreszcie nasycona religijną treścią rozwija się silnie, aż doczeka się swego „chrześcijańskiego Pindara” – św. Romanosa Melodosa.

Jego biografia wciąż jest dla nas zagadką. Wiemy zaledwie tyle, ile do naszych czasów dochowały greckie menaja, menologia i synaxaria¹ Urodził się Romanos pod koniec V w. w Emesie, w Syrii nad Orontesem, najprawdopodobniej wywodził się z tamtejszych Żydów. Był diakonem w kościele Ἀναστάσεως (*Zmartwychwstania*) w Bejrucie (Berytos), następnie podczas panowania Anastazjusza I (491-518) przeniósł się do Konstantynopola, gdzie osiadł przy sanktuarium Bogarodzicy w dzielnicy Κύρου. Szczególnym kultem otaczał Romanos Matkę Bożą w przybytku pałacu Blachernaj, gdzie też otrzymał dar tworzenia hymnów, jak o tym informuje *Menologion* cesarza Bazylego II (976-1025): „objawiła się mu Boża Rodzicielka we śnie, wieczorem, przed Chrystusowym Narodzeniem. Podała mu zwój pisma i kazała zjeść. Gdy przełknął zwój, obudził się natychmiast, a był już dzień Bożego Narodzenia. Wszedłszy na ambonę zaczął przemawiać i odśpiewał pieśń Ἡ παρθένος σήμερον τὸν ὑπερούσιον τίττει”² – aż po dziś dzień najpiękniejszą kolędę Kościoła Wschodniego. Między rokiem 530-555 skomponował około 1000 utworów, z których posiadamy ok. 80. Zmarł po 555 roku (w jednym z utworów wspomina trzęsienie ziemi, które nawiedziło Konstantynopol 15 VIII 555 r.) i został pochowany w kościele Bogarodzicy, a jego święto obchodzone jest dnia 1 października.

Z 84 utworów, które dochowały się do naszych czasów, 34 poświęcone są osobie Chrystusa, a reszta wiąże się z różnymi postaciami Starego bądź Nowego Testamentu – męczennikami, świętymi Kościoła i innymi tematami religijnymi. Najważniejszymi utworami poety są bez wątpienia te o tematyce chrystologicznej. Jako najlepsze, uczeni wymieniają trzy: *Na Narodzenie*, *Na Ofiarowanie w świątyni* i *Na Zmartwychwstanie*. Ostatnio także przeważa pogląd, iż to właśnie Romanos jest autorem, jak mówi G. Meerssemann, „najgłębszego, najpiękniejszego i najstarszego hymnu całej chrześcijańskiej literatury”³ – zatytułowanego *Hymnos Akathistos*.

¹ *Menaja* (z gr.) – księgi liturgiczne w dwunastu tomach – po jednym na każdy miesiąc – zawierające porządek służb dla świąt nieruchomych cyklu rocznego, modlitwy, hymny, jak również życiorysy świętych.

Menologion (z gr.) – księga zawierająca żywoty świętych ułożone w porządku dni ich świąt w ciągu roku liturgicznego (jego odmianą jest *Synaxarion*).

² *Menologion Cesarza Bazylego II* – bogato ilustrowany, zawierający ponad 400 miniatur grecki kodeks z X wieku, przechowywany w Watykanie (Biblioteca Apostolica, Graec. 1613). Cytowaną legendę (w *Menologionie* pod dniem 1 X) przytacza w oryginale K. Krumbacher, *Geschichte der byzantinischen Literatur*, 2 Aufl., München 1897, 663, oraz „Analecta Bollandiana” 13(1894) 441 (*S. Romanos le Mélode*), tłum. pol. por. A. Bober, *Antologia patrystyczna*, Kraków 1966, 510.

³ *Hymnos Akathistos*, Freiburg 1958, 22.

Nie jest jednak prawdą stwierdzenie, że Akathistos jest najstarszym hymnem chrześcijańskiej (kościelnej) literatury. Hymnografia chrześcijańska jest tak stara, jak i początki samej wiary. Hymn śpiewany przez wyznawców Chrystusa od początku towarzyszył im w czasie spotkań, będąc wyrazem ich entuzjizmu i dziękczynienia. Już Pliniusz Młodszy pisał do Trajana, że zbierają się oni (chrześcijanie) przed wschodem słońca i zwykli „carmenque Christo quasi deo dicere secum invicem”⁴. Hymny są częścią liturgii – inspiracją zaś do ich powstania jest kontemplacja tajemnic Trójcy Świętej, narodzenia, życia, męki i zmartwychwstania Jezusa, dzieje Apostołów, czyny i świadectwa świętych.

W pierwszych wiekach powstają *Ody Salomona*, które znamy z tekstów w języku syryjskim. Jest to wyraźna poezja semicka, opierająca się mocno na hebrajskich prototypach: *Księdze Psalmów*, *Mądrości* i na wizjach Izajasza. Korzysta także z apokryfów – św. Tomasza i św. Jana⁵. Słynni ze swej poetyckiej twórczości byli również gnostycy, prezentując typ nieznacznie przemodelowanego, pogańskiego, hellenistycznego hymnu; tak było m.in. z twórczością Bazylidesa, Walentyna czy Bardesanesa⁶. Z pierwszych wieków chrześcijaństwa na trwałe zadomowiły się jednak w liturgii tylko dwa hymny: Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ, (*Gloria in excelsis Deo*) – hymn poranny, oraz śpiewany po dziś dzień w Kościele greckim – hymn wieczorny Φῶς ἱλαρὸν ἀγίας δόξης⁷. Pierwszym natomiast znanym pisarzem chrześcijańskim na polu poezji jest Klemens Aleksandryjski, który będąc zasadniczo prozaikiem, w swym jedynym hymnie umieszczonym na końcu *Pedagoga* połączył greckiego ducha z chrześcijańską teologią. Jego tematem jest dziękczynienie dzieci – nowo ochrzczonych w stosunku do Chrystusa Dobrego Pasterza, który je wyratował z morza zła. Pisząc w klasycznych na początku metrach, pod koniec daje się ponieść semickiej duchowości – ton utworu staje się coraz bardziej ekstatyczny. Nagromadzenie przydałek w paru wersach, pomimo metrum brzmi bardziej jak litania – typ modlitwy przeniesiony z żydowskiej liturgii:

„Βροτέας γενεᾶς
Σῶτερ Ἰησοῦ
Ποιμὴν, ἀποτήρ,
Οἶαξ, σόμιον.

⁴ *Epistulae* X 96(97), tłum. pol. M. Starowieyski, w: *Pierwsi świadkowie* (OŻ 8), Kraków 1988, 391-394.

⁵ Literaturę poświęconą *Odom Salomona*, por. R. Harris – A. Mingana, *The Odes and Psalms of Solomon*, Manchester 1920; ich przykłady w polskim tłumaczeniu A. Kamińskiej oraz przykłady hymnów św. Tomasza w tłumaczeniu Z. Romanowiczowej zob. *Muza chrześcijańska*, I, OŻ 6, Kraków 1985, 173-187.

⁶ Przykłady ich twórczości w tłumaczeniu polskim zob. *Muza chrześcijańska*, III, OŻ 12, Kraków 1995, 49-52.

⁷ Jego tekst w przekładzie M. Bednarza, w: Bober, *Antologia patrystyczna* s. 486-487 lub *Muza chrześcijańska*, III s. 32.

Περὸν οὐράνιον
Παναγιῶς ποιμένης...⁸

(„Jezu, Zbawicielu rodzaju ludzkiego, Pasterzu, Rolniku, Sterze, Uzdo, Niebieskie Pióro świętej owczarni...”). Następujące po sobie wiersze pisane są w metrum anapestycznym (dwie krótkie, długa akcentowana, dwie krótkie, długa akcentowana) bardzo rozpowszechnionym w starożytności.

Silny rozwój hymnografii łączony jest następnie z osobą żyjącego na przełomie IV i V w. Synezyjusza – biskupa Kyreny. Wywodzący się z pogańskiej rodziny, świetnie wykształcony, neoplatonik i teolog pisał poezje oparte na klasycznych wzorach, jak świadczy o tym chociażby niniejszy fragment hymnu dziewiątego:

„Ἄγε μοι λίγεια φόρμυξ
μετὰ Τηῆαν αἰοιδᾶν
μετὰ Λεσβίαν τε μολπᾶν
γεραρωτέροις ἐφ' ὕμνοις
κελάδει Δώριον ᾠδᾶν”⁹.

(„Zabrmij mi dźwięczna formingo, stosownie do tejskiej pieśni, stosownie do lesbijskiego śpiewu, w hymnach bardziej godnych szacunku, wedle doryckiej ody”).

Jednakże *Akathistos*, będący ukoronowaniem pierwszego okresu chrześcijańskiej hymnografii, bizantyńskiej, swą unikalną formą bije na głowę pozostałe utwory poetyckie. Sama nazwa Ἀκάθιστος (ὕμνος) nie ma odpowiednika w języku polskim. Grecka κάθισμα – cerkiewnosłowiańska *kafizma*, *katizma* bądź *sedalen* – oznacza strofę, podczas wykonywania której wolno siedzieć. Stąd też *a' kathistos* będzie oznaczać uroczystą pieśń śpiewaną *na stojąco* – a właściwie – *nie na siedząco* – dokładnie tak, jak łacińskie *Te Deum laudamus*. Nazwa zaś *hymnos* może być tu nieco myląca. Najwłaściwszą nazwą byłby *kontakion* (*kondakion* – cerkiewnosłowiański *kondak*), którego mistrzem był właśnie Romanos. Początkowo słowo to oznaczało drażek, na który nawinięty był zwój pisma, następnie zwój pisma z pieśnią religijną, wreszcie samą pieśń. Kontakia były pieśniami o rozbudowanej, złożonej strukturze. Poprzedzone wstępem – tzw. *prooimion*, liczyły od 18-24 strof, których struktura wersyfikacyjna była identyczna co do liczby sylab, miejsca akcentu w wersji, układu syntaktycznego. Strofy kontakionu nazywamy ojkosami – *ojkoj* (w literaturze fachowej przyjął się termin *stance*), które najczęściej tworzyły akrostych.

⁸ *Paedagogus* III 101 3nn, SCh 158, 192-203 (cały), cytowany fragment ww. 17-22, SCh 158, 194-196, przekład polski M. Bednarza zob. Bober s. 487-489 lub *Muza chrześcijańska*, III 44-48.

⁹ *Hymni et opuscula*, ed. C. Lacombrade, t. I: *Hymnes*, IX 1-5, Paris 1978, s. 100, cały w przekładzie M. Brożka w: *Muza chrześcijańska*, III 137-141.

Z reguły kończyły się one aklamacją *Alleluja!* Pierwsza strofa nosiła nazwę „kukullion” – czapka i mogła występować w innym metrum. Kontakion zaopatrzony był w długi tytuł, wskazujący dzień święta, w którym był wykonywany, święto na które został skomponowany, akrostych oraz ton muzyczny, w jakim był śpiewany np.: kontakion Romanosa ku czci Józefa śpiewany w Poniedziałek Wielkanocny nosi następujący tytuł: „Τῇ ἁγίᾳ καὶ μεγάλῃ δευτέρῃ. Κοντάκιον εἰς τὸν Ἰωσήφ φέρον ἀκροστιχίδα τὴνδε: Ἀλφαβήτον Ῥωμανοῦ. Πλάγιος δ'. Πρὸς τὸ Ὁ υἱὸς σου παρθένε πανάμωμε” („W święty i wielki poniedziałek. Kontakion ku czci Józefa, noszący taki akrostych: Abecedariusz Romanosa. Ton czwarty. Według... tytuł pieśni”)¹⁰. Najprawdopodobniej gatunek ten przywędrował z syryjskiego Wschodu; wskazują na to podobieństwa do stylu św. Efrema Syryjczyka, gdyż ani Grzegorz z Nazjanzu, ani Bazyli Wielki nie używali tego rodzaju formy w swych utworach. Ujmowali oni swe myśli w klasycznym heksametrze (tylko dwa utwory napisał Grzegorz z Nazjanzu w formie rytmicznej – *Pieśń wieczorną* i *Zachętę do panieństwa*). Kontakia jednak, pisane literacką *kojne*, bazują na wewnętrznym rytmie i rymie, który w klasycznej poezji jest, już to przypadkiem, już to barbaryzmem, albo pełni określoną funkcję.

Nasz *Akathistos* zbudowany jest bardzo regularnie. Tworzą go 24 zwrotki, zaczynające się od kolejnych liter alfabetu. Możemy wyróżnić 12 zwrotek narracyjnych, 12 zwrotek lirycznych, 12 hymnów litanijnych (każdy z nich zbudowany jest z 12 pozdrowień – tzw. chajretyzmów – bo zaczynają się od słowa Χαῖρε!, a zamyka je zawsze to samo pozdrowienie: Χαῖρε νύμφη ἀνύμφευτε! – Witaj, Oblubienico Dziewicza!), oraz 12 aklamacji *Alleluja!*

Treściowo rozpada się hymn na dwie części, liczące każda po 12 zwrotek. Pierwsza z nich jest częścią narracyjną, opartą na ewangelii św. Łukasza, druga zaś jest liryczno-refleksyjna. Poprzedzony zaś jest zwrotką dedykacyjną – tzw. Kontakionem (sens tej nazwy nie bardzo jest dla nas przejrzysty), która ma wielkie znaczenie, jeśli chodzi o datowanie utworu. Nie należy więc do akrostychu – ten zaczyna się dopiero od pierwszego ojkosu, ma też odmienną miarę wierszową; zasób słownictwa nie pokrywa się z tym, które występuje w dalszych częściach poematu. Inna jest również tematyka – nie wspomina ani słowem o tajemnicy Wcielenia, która jest w zasadzie nadrzędnym tematem utworu:

„Tobie walczącej Hetmance, tę zwycięstwa pieśń, z niewoli oswobodzone miasto twoje śle i dziękczynną dań Ci składa Bogarodzico! Albowiem niezwykłą siłę Ty masz. Ze wszystkich niebezpieczeństw zbawić mię chciej, abym wołało do Ciebie: Witaj, Oblubienico Dziewicza!”¹¹.

¹⁰ *Hymnus* 5, ed. J. Grosdidier de Matons, Sch 99, 202.

¹¹ *Akathistos*. Kontakion, tłum. M. Bednarz, w: A. Bober, *Antologia patrystyczna*, s. 516-517 lub wydanie samodzielne: *Akatyst ku czci Bogurodzicy. Starożytny liturgiczny hymn maryjny z dodatkiem oficów towarzyszących*, Rzym 1980, s. 33, a także w tłumaczeniu W. Kani, „Tar-

Najprawdopodobniej mamy tu do czynienia z włączeniem późniejszym. Stare greckie księgi liturgiczne łączą dedykację (kontakion) z paroma oblężeniami Konstantynopola. I tak najpierw z rokiem 626: dnia 7 VIII tego roku zostało, pod nieobecność cesarza Herakliusza, odparte oblężenie Awarów, Persów i Słowian. W podzięcie patriarcha Sergiusz nakazał odśpiewać uroczyste ten hymn (dlatego też niektórzy skłonni są jemu przypisać autorstwo). Następnie z arabskim atakiem na Bizancjum za cesarza Konstantyna Pogonata w latach 673-677, już to z oblężeniem arabskim w latach 717-718 za Leona III z dynastii Izauryjskiej. Warto zwrócić przy tej ostatniej dacie uwagę na fakt, że Arabowie odnieśli druzgocącą klęskę na morzu 15 VIII, a w nocy po zwycięstwie patriarcha Germanos odśpiewał hymn osobiście w bazylice Świętej Sofii (dla niektórych jest to dowód autorstwa). Wreszcie znaleźli się i tacy, którzy łączą *Akathistos* z patriarchą Focuszem i oblężeniem w 860 r., dokonany przez Rusów. Od tych bowiem czasów hymn ten staje się oficjalnym utworem greckiego Kościoła, śpiewanym przy szczególnych okazjach, podobnie jak łacińskie *Te Deum*¹².

Właściwy wstęp nosi tu nazwę *Troparion* który ukazuje nam [czas], miejsce akcji i osoby biorące w niej udział. Oczom naszym ukazuje się sytuacja Zwiastowania: „Pełne tajemnic zlecenie poznając Gabriel do chaty Józefowej udał się pospiesznie....”¹³. Anioł obwieszcza Dziewicy, że urodzi Syna Bożego, pozdrowia ją łańcuchem chajretyzmów, zawartych w pierwszym 20 – wierszowym ojkosie: „Witaj, przez którą radość świeci! Witaj, która Ewę uwalniasz od łez! Witaj, głębino niezbadana nawet anielskim okiem!”¹⁴.

W II. ojkosie (w. 21-27) z kolei następuje kwestia Matki Bożej, która pyta, jak to byłoby możliwe: „Poczęcie bowiem bez męża udziału i macierzyństwo głosisz mi wołając: Alleluja!” Jednak Anioł wspomina w swej odpowiedzi wszechmoc Bożą w III ojkosie z chajretyzmami (w. 28-48): „Witaj, wtajemniczona w niewymowną radę! Witaj, cudzie, o którym aniołom słów brak!”¹⁵ Ojkos IV (w. 48-54) ukazuje nam moment Inkarnacji: „Dziewicę, co męża nie знаła Moc Najwyższego okryła cieniem ku poczęciu, a jej łono nietknięte urodzajną uczyniła rolą dla wszystkich, którzy chcą zbierać zbawienie tak jej śpiewając: Alleluja!”¹⁶ Ojkosy V i VI (w. 55-81) to Nawiedzenie św. Elżbiety i wątpliwości Józefa, który nie jest świadomy Tajemnicy, lecz moc Ducha

nowske Studia Teologiczne” 8(1981) 287 lub wydanie samodzielne: *Akathistos. Pierwsze nabożeństwo do Matki Bożej*, Tarnów 1985, s. 7.

¹² Co do kwestii datowania utworu i autorstwa por. E. Wellesz, *History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford 1961, 194 nn., oraz tenże: *The Akathistos Hymn*, Kopenhaga 1957, p. XX nn.

¹³ *Akathistos* 1-13 (troparion), Bober s. 517.

¹⁴ *Akathistos* 5-20 (ojkos – stanca I), Bober s. 517-518.

¹⁵ *Akathistos* 28-48, Bober 518-519.

¹⁶ *Akathistos* 48-54, Bober, 519.

Świętego przekonuje go ostatecznie. W ojkosach VIII-X (w. 102-135) mamy opisane wydarzenia z Betlejem: pokłon pasterzy, gwiazdę prowadzącą Magów, pokłon Trzech Króli i ich odjazd na Wschód; w ojkosach X-XII (w. 136-162) – ucieczkę do Egiptu i Ofiarowanie w Świątyni. Od ojkosu XIII (w. 163) zaczyna się część refleksyjna, w której wśród zachwyty nad głębią tajemnicy Wcielenia snuje poeta-teolog rozmyślanie o pełni zmiłowań Pańskich nad biednym człowiekiem, kończąc je apostrofą – modlitwą do Bogarodzicy w ojkosie XXIV:

„Zaiste godna jesteś, Matko, wszelkiej chwały, któraś między wszystkimi świętymi, Najświętsze zrodziła Słowo. Racz przyjąć teraz ten nasz dar, od wszelkiego nieszczęścia nas broń wszystkich. Od przyszłej kary wybaw nas, którzy pospołu do Ciebie wołamy: Alleluja!”¹⁷.

Cały artyzm chajretyzmów polega na ich harmonijnym rozłożeniu w wersach każdej nieparzystej strofy, przy równoczesnym potęgowaniu napięcia dramatycznego. Romanos stosuje urozmaiconą strukturę zwrotek, buduje pieśń wielowarstwowo, wykorzystuje różne formy: troparion, kontakion, hymn. Również forma treści jest silnie zróżnicowana. Poeta używa narracji, wyznania lirycznego, dialogu, a spotkanie Maryi z Aniołem nasuwa nawet pewne analogie z dramatem.

Język Romanosa to literacka, bizantyńska koine, w swej zattycyzowanej formie. Inaczej – greka okresu hellenistycznego, która już zgubiła różnicę między długimi a krótkimi samogoskami, co było bazą klasycznej poezji. I tak długie [ō] utosamiało się w jedno z krótkim, barwy długiego [ē], dyftongów [ei] i [oi] oddawano jako [i], a dyftong [ai] realizowany był jako [e]. Język ten jednak nie ucieka od wpływu języka ludowego, ani nowotestamentalnego – z jego judeogrecką miksturą. Badacze dzieł Romanosa wymieniają użycie np. tego rodzaju semityzmów: εἰς z orzeczeniem w miejsce nominativu, ὧς towarzyszące podmiotowi bądź dopełnieniu czasownika, użycie w metaforycznym sensie rzeczownika υἱός, ἐν jako dativus instrumentalis bądź causae; peryfrazy z πρόσωπον, χεῖρ, στόμα; użycie ψυχὴ w znaczeniu *samemu*; konstrukcja ἐν τῷ plus infinitivus na określenie *podczas, przez*, tendencję do umieszczania czasownika na początku zdania, ślady hebrajskiego infinitivu absolutu, oraz liczne tautologie. Warto podkreślić, że wiele tych nieattycznych form, które pojawiają się obok attycyzujących, było postrzeganych przez późniejszych autorów jako błędy i starano się je eliminować, dostosowując nowe formy do potrzeb metryczno-rytmicznych¹⁸.

¹⁷ *Akathistos* 318-324, Bober s. 530.

¹⁸ Semityzmy Romanosa nie muszą być wyznacznikiem jego żydowskiego pochodzenia. Przede wszystkim mogą być skutkiem jego ogromnego odczytania w literaturze biblijnej i teologicznej, przekładanej z hebrajskiego i z innych języków semickich na grekę, przekładanej – pamiętajmy – wiernie, a nawet „niewolniczo”, na zasadzie: słowo za słowo, konstrukcja za konstrukcją. Styl

Styl Romanosa charakteryzują różnorodne środki poetyckiego wyrazu, śmiałe porównania, metafory, antytezy przeplatane sentencjami, stopniowane napięcie dramatyczne, dialogi, refleksje dogmatyczne, wypadki polemiczne, czy silnie zretoryzowane nauki moralne. Chciałbym też zwrócić uwagę na swego rodzaju stylizację stosowaną przez Romanosa: w ojkosach hymnu używa on, zależnie od występującej (-cych) osoby (osób) specyficznego słownictwa. I tak Anioł używa słownictwa dogmatyczno-teologicznego: „Witaj, bo jesteś tronem Króla” (w. 14), „Witaj, przez którą stworzenie się odnawia” (w. 18), „Witaj, łono Boskiego Wcielenia” (w. 17), „wtajemniczona w niewymowną radę” (w. 35); „pełnio wszystkiego, co o Nim jest prawdą” (w. 38), „rano bolesna zadana demonom” (w. 42). W scenie Nawiedzenia autor woła do Maryi: „Witaj, konarze pnia, co nie usycha; pole rodzące owoc nieskalany, uprawiająca rolę Rolnika – ludzi przyjaciela” (w. 62-64); „stole pełny bogactw pojednania, bo nam gotujesz łąkę słodkich rozkoszy” (w. 66-67). Czyżby więc Romanos wyobrażał sobie epizod z pierwszego rozdziału ewangelii Łukaszej jako odwiedziny krewnej na wsi? Pasterze również wołają tak, jak umieją: „Witaj, zagrodo duchowych owieczek, Matko Baranka i Pasterza, obrońco od niewidzialnych wilków” (w. 89-91). Podobnie czynią Magowie: „Witaj, Matko niezachodzącej Gwiazdy, Promieniu mistycznego dnia” (w. 116-117); „kładąca kres pogańskiej czci ognia” (w. 124), „przewodniczko wierzących po drodze mądrości” (w. 126). Gdy mowa o pobycie św. Rodziny w Egipcie, spotykamy aluzję do Księgi Wyjścia: „Witaj, morze, w którym utonął Faraon duchowy; skało, z której źródło tryska dla spragnionych życia; słupie ognisty wiodący przez ciemność” (w. 147-149).

Przykładów tego rodzaju zabiegu stylistycznego jest znacznie więcej. Nawet w części refleksyjnej spotykamy ten sam typ specyficznego słownictwa w chajretyzmach, o jakim była mowa wyżej np. ojkos XVII poświęcony pogańskim greckim mędrcom woła: „Retorzy, wielu słów miłośnicy, milkną przed Tobą, jak ryby bezgłośnie” (w. 217-218); pozdrowienia natomiast: „Witaj, która mędrcom wytykasz niemądrość; która uczonym wykazujesz nieuctwo; bo przemądrzali badacze stali się głupcami, bo twórcy mitów marnie przeminęli, boś rozzerwała Ateńczyków sidła” (w. 226-230). Gdy mowa o szczególnej opiece, którą roztacza Najświętsza Maryja Panna nad dziewczcami, woła: „Witaj, kolumno dziewictwa” (w. 251); „alkowo przeczystych zaślubin, zaślubiająca dusze wierne Panu” (w. 259-260); „weselna dusz świętych przyjaciółko” (w. 262) Te zabiegi sprawiają, że utwór staje się przejrzysty, myśli przedstawione są w sposób czytelny. Wszak nie darmo już jego współcześni uważali, że pieśni Romanosa, dzięki prostocie języka są formalnie doskonałe, co sprawiło, że stały się ogromnie popularne na całym Wschodzie.

i język Romanosa analizuje Grosdidier de Matons w swej pracy: *Romanos le Melode et les origines de la poesie religieuse Byzance*, Paris 1977.

Przy omawianiu twórczości Romanosa nie sposób też pominąć jego literackich, artystycznych korzeni. Trzeba podkreślić, że u źródeł twórczości Melodosa stały przede wszystkim Stary i Nowy Testament, apokryfy oraz liczne żywoty świętych i męczenników. Jeśli jednak chodzi o tendencje moralizatorskie i ekskursy dogmatyczne, nie możemy lekceważyć wpływu takich Ojców Kościoła, jak: Jan Chryzostom, Bazyli Wielki, Grzegorz z Nazjanzu, Grzegorz z Nyssy, Bazyli z Seleucji, Efrem Syryjczyk czy Cyryl z Aleksandrii. Opierając się na ich pismach przystosowywał długie i często trudne do zrozumienia formy narracyjne i wkomponowywał je w strukturę swych stanc (ojkosów). Silnie niekiedy podkreślane są przez badaczy związki łączące Romanosa z Efremem Syryjskim. Już badania nad pochodzeniem gatunkowym kontakionu ukazują trzy gatunki syryjskie, jako możliwe prototypy; są to memra – poetycka homilia, madrasz i sgitha, z której przeniknęły do kontakionu wątki dramatyczne i dialogi. Teza o zależności Romanosa popierana jest też niekiedy argumentami porównawczymi¹⁹. *Hymnos Akathistos* natomiast pozostaje w ścisłym związku z rytmizowanym kazaniem św. Cyryla Aleksandryjskiego, będącym mową powitalną na otwarcie soboru w Efezie (431), na którym uroczystie przyjęto dogmat o Bożym Macierzyństwie Najśw. Maryi Panny, ogłaszający ją *Theotokos* – *Bogarodzica*²⁰.

Jednak niesłuszne jest oskarżanie Romanosa o brak oryginalności poetyckiej, tak w tym konkretnie utworze, jak i w innych jego kontakionach, ponieważ często zaczynając od „pożyczonego” ustępu, zaczyna go swobodnie rozwijać i dramatyzować, poprzez wprowadzanie żywych dialogów, monologów, opisów, z których bez wątplenia zdecydowana większość jest jego inwencji. W ten sposób sprawy święte zostają plastycznie przedstawione przed oczyma czytelnika, śpiewaka czy słuchacza. Wrażenie to musiało być jeszcze bardziej spotęgowane, gdy kontakia były śpiewane w kościele, gdzie wiele przedmiotów opowiadania było wymalowanych na ścianach lub przedstawionych na mozaikach. To wrażenie widoczne jest właśnie w *Hymnie Akathistos*, którego spiętrzona, wielostopniowa budowa przypomina cały geniusz grecki epoki bizantyńskiej, jaki inkarnował się w konstantynopolitańskiej świątyni Hagia Sophia. Na polu religijnej poezji Romanos jest autorem reprezentującym ducha ekspansji i innowacji, charakteryzującej czasy Justyniana w wielu dziedzinach; jest „poeta vere Christianus”, który nie lekcewał wielkości dawnych Greków, lecz przepełniony duchem polemicznym występuje przeciw klasycznemu ideałom widocznym w antycznej poezji i filozofii²¹. W swej twórczości ma nieustannie świadomość tego, że jest chrześcijaninem i nie retorem, lecz raczej kaznodzieją.

¹⁹ Por. Wellesz, *History of Byzantine Music*, dz. cyt. 187-189.

²⁰ Szerzej o zależności od Cyryla Aleksandryjskiego por. Bober, *Antologia patrystyczna* s. 511-512. Przekład polski tej mowy, zwanej „soborową” autorstwa A. Bobera, zob. *Antologia patrystyczna* s. 140-142, autorstwa W. Kani, PSP 18, 238-241.

²¹ Por. Wellesz, dz. cyt. 189-190.

Starożytny świat już był właśnie przeminął z całym bogactwem swego dorobku. Ale we wnętrzach bizantyńskich świątyń z ich wspaniałym wystrojem i w mistycznym półmroku, to właśnie Romanos technął nowe życie w obumierającą, długą spuściznę poetycką greckiej starożytności. To on odkrył na nowo dramatyczne elementy i umieszczając je o okosach swych kanyków przekazał je średniowiecznym Grekom, którzy zachwyceni nadali mu prócz przydomka Μελωδός – *Pieśniarz*, także tytuł Θεοορίτωρ – *Orator Boży*.

Chciałbym teraz zwrócić uwagę na dość istotną – moim zdaniem – sprawę. Otóż Romanos według tradycji nie jest zwykłym poetą, jest wybrańcem, „prorokiem”, a przytoczony wyżej opis jego powołania bardzo przypomina powołanie Izajasza na proroka (Iz 6, 1-13) oraz symboliczny werset z Apokalipsy, w którym autor otrzymuje od anioła książeczkę, co „w ustach była słodka jak miód, a gdy ją zjadłem goryczą napełniły się moje wnętrzności. I rzekł mi: Musisz znowu prorokować...” (Ap 10, 10-11). Romanos diakon otrzymuje z niebios nadprzyrodzony dar sławienia Boga i Bogarodzicy, stąd też jego poezja jest silnie teologiczna. Szczególne miejsce w tej teologicznej twórczości Romanosa zajmuje nasz *Akathistos*, który wyrasta na glebie starochrześcijańskiej pobożności maryjnej greckiego i syryjskiego Wschodu, gdzie kult maryjny jest powszechny i niezwykle silny. Dużo późniejsza walka o utrzymanie kultu ikon będzie także walką o kult Matki Bożej tak, że w końcu mnisi nazwą swą siedzibę – Świętą Górę Atos – Jej wyłącznym królestwem, które sama wzięła w posiadanie. Przypatrzmy się więc, kim dla Romanosa była Najświętsza Maryja Panna, obserwując parę motywów, występujących w tym utworze.

W starochrześcijańskiej sztuce katakumb każdą duszę, bez względu na płeć zmarłego, wyobrażano jako niewiastę; naturalną koleją rzeczy Niewiasta najbliższa Chrystusowi staje się prototypem najwyższej czystości i świętości duszy; duszy, która osiągnęła stan *theosis* – *przebóstwienia* (przeniknięcia całego bytu ludzkiego przez energie Boże). Stąd też bierze się typ Oranty – Matki Bożej Wspomożycielki, która najpierw symbolizowała duszę ludzką, by zostać utożsamioną z Kościołem. Te 12 okosów naszego hymnu można porównać do 12 znaków Zodiaku, do 12 miesięcy roku, do 12 godzin dnia, co równa się 12 gwiazdom korony Niewiasty z Apokalipsy, a to symbolizuje 12 Apostołów, czyli całość Kościoła (według np. Metodego z Olimpu²²). Już św. Ireneusz porównywał Matkę Boską z Kościołem²³, a Klemens Aleksandryjski pisał: „Jest tylko jedna Dziewica Matka i miło mi nazwać ją Kościołem”²⁴. Zresztą, po dziś dzień tradycja Wschodnia czyni z Maryi co najmniej równego Apostołem świadka Chrystusowego Zmartwychwstania, a po Jego Wniebowstąpię-

²² U Metodego z Olimpu wizja ta powraca parę razy, por. *Convivium* VII 7, 5 oraz VIII 5, 18, PG 18, 133 oraz 145, Sch 95, 192-194 oraz 212, PSP 24, 70 oraz 75-76.

²³ *Adversus haereses* IV 33, 11, PG 7, 1079-1081, Sch 100, 830-832.

²⁴ *Paedagogus* I 6, 42, 1, PG 8, 300, Sch 70, 186.

niu widzi w Niej centrum całego kolegium apostołskiego. Zresztą, w samym utworze napotykamy parokrotnie porównania do Namiotu Spotkania: „Witaj, namiocie Boga i jego Słowa” (w. 305), Świątyni Izraelitów: „Witaj święta, ponad święte świętych” (w. 306), Arki Przymierza: „Witaj, arko złożona przez Ducha Świętego” (w. 307).

Maryja jest Prorokinią, widzi i zna rzeczy, których inni nie widzą, ten zaś dar uzewnętrznia się w hymnie *Magnificat*. Kiedy więc zstępuje na Nią Duch Święty, zejście to budzi w niej radość, która jest winem misterium. Romanos woła: „Witaj, przez którą radość świeci” (w. 8), „Witaj, dzbanie mieszalny, w którym radość się miesza” (w. 287), „Witaj, życie mistycznej uczy radości” (w. 289). Widzimy więc wyraźnie obraz duszy Matki Boskiej, jako ogniska nieustannej radości, proroczego upojenia „winem” tajemnicy Chrystusowej. Ta właśnie myśl, że Maryja jest Matką Tajemnicy, jest dobrze widoczna w *Akathistos*. Św. Ignacy z Antiochii pisał, że fakt Inkarnacji Bożego Syna jest jedną z trzech tajemnic, zdziałanych „w ciszy Bożej”: Jezus, jako Syn Boga to „λόγος (...) ἀπὸ σίγης προέλθων – Słowo z ciszy płynące”²⁵. Ten fakt, jak ukazuje Romanos, jest tajemnicą zakrytą przed szatanem, przed naszym dyskursywnym poznaniem, jak również przed aniołami: „Witaj, o wysokości, pojęciom ludzkim niedostępna! Witaj, głębino niezbadana nawet anielskim okiem!” (w. 13-14); „Witaj, wtajemniczona w niewymowną Radę! Witaj, pełna wiary, w sprawy milczenia godne!” (w. 35-36); „Witaj, cudzie, o którym aniołom słów brak!” (w. 41); „Witaj, światłość rodząca w sposób niewymowny! Witaj, która nikomu nie wyjawia «Jak» (swej tajemnicy)! Witaj, która przekraczasz wiedzę wszystkich mędrców! Witaj, która wierzącym rozjaśniasz umysły! Witaj Oblubienico Dziewicza!” (w. 43-46).

W 17 ojkosie (w. 217-232) po raz wtóry autor określa mianem „próżnej mądrości” starania przeniknięcia tajemnicy Dziewictwa Matki Najświętszej i cudownego sposobu narodzenia Chrystusa. Ma również Romanos świadomość skuteczności pośrednictwa Maryi Panny: „Witaj, przez którą przestępstwo się gładzi!” (w. 205); „Witaj, Ty, co łagodzisz Sędziego gniew sprawiedliwy! Witaj, przebaczenie niosąca dla wielu grzeszników!” (w. 179-180); „Witaj, która odradzasz tych, co w grzechu poczęci!” (w. 255).

W utworze napotykamy też słowa: „Χαῖρε, τῆς Βασιλείας τὸ ἀπόθητον τεῖχος – Witaj, murze nieobalony Królestwa Bożego” (w. 312). P. Evdokimov pisze: „Do dziś w cerkwi w głębi środkowej absydy wznosi się Theotokos – w postaci Oranty, nazwana Murem Niezwyciężonym. Jako Przewodniczka – Hodigitria jest ona ziemskim Kościołem, który prowadzi wszystkich ludzi, by ich zjednoczyć w Ciele Chrystusa”²⁶. W wersji 126 i 176 napotykamy słowa: „Witaj, boś w łonie nosiła Przewodnika zbłąkanych! Witaj, przewodniczko

²⁵ *Epistola ad Magnesios* 8, 2, Sch 10, 102.

²⁶ *Prawosławie*, Warszawa 1964, 252.

wierzących po drodze mądrości!” Przypomnijmy, że „Przewodniczka” – ‘Ὁδηγήτρια – to jeden z najstarszych kanonów ikonograficznych – przypisywany boskiemu natchnieniu św. Łukasza. Tradycja Ortodoksji przekazuje, że św. Łukasz namalował trzy wyobrażenia Najśw. Dziewicy zaraz po Zesłaniu Ducha Świętego. Jednym z nich to ikona *Eleusa* – cerkiewno-słowiańskie *Umilenije*, drugim to prawdopodobnie typ zbliżony do *Deësis* – *Oranty*, a trzecim – to właśnie *Hodigitria* – gdzie Najświętsza Dziewica i Dzieciątko są przedstawione *en face*, twarzami ku widzowi. Ten majestatyczny i dostojny wizerunek podkreśla przede wszystkim boskość Dzieciątka. Mnisi greccy umieszczali ten typ ikony na swoich łodziach, by wołać za Romanosem: „Witaj, korabiu pragnących zbawienia! Witaj, porcie płynących przez życie!” (w. 234-235)²⁷.

Idąc za tradycją pierwszych chrześcijan Melodos identyfikuje Matkę Bożą z Ciałem Chrystusa, czy to w aspekcie Jego własnej, ludzkiej natury, czy Jego mistycznego Ciała, jakim jest Kościół: „Witaj, służebnico Świętego Pokarmu!” (w. 152); „Witaj, Drzewo o słodkim Owocu, którym żywisz wierzących!” (w. 174). Sądzę, że mamy tu do czynienia z bardzo podobnym motywem, który występuje w Epitafium Abercjusza, bpa Hieropolis († ok. 200 r.): „Wiara zaś wszędzie była mi przewodniczką / I zostawiła mi wszędzie jako pokarm Rybę ze źródła / Bardzo wielką, czystą, którą ujęła Dziewica Niepokalana / i dawała ją przyjaciołom stale na pożywienie” (w. 12-15)²⁸. Jest więc Maryja „ocaleniem duszy mojej” (w. 316), „prawzorem Zmartwychwstania naszego” (w. 119), „drabiną, po której sam Bóg z nieba zstąpił” (w. 39), „gwiazdą Słońce ukazującą” (w. 16), „błyskawicą dusze oświecającą” (w. 280). Dzięki niej „z niebem płąsa szczęśliwa ziemia” (w. 94), „łączą się sprawy boskie ze sprawami ludzkimi – jak woła paschalny *Exultet*. Ona jest tą, co „ogalała piekło” (w. 99) – bo jest „Tronem Króla” (w. 14), a będąc „całego świata ceną pojednania” (w. 70), „Adama podnosi z upadku” (w. 10).

W religijnym uniesieniu Romanos woła: „Witaj promieniu Słońca duchowego, Odbicie Światłości nieprzystępnej!” (w. 278-279)... „bo nam wysyłasz Światło jaśniejące!” (w. 282). Jest Matka Boża natchnieniem artystów, otacza ich swą chwałą i otwiera bramy raju. Cytowany wyżej Paul Evdokimov tak pisze o kulturze i jej relacjach z Najświętszą Maryją Panną, uzupełniając słowa P. Florenskiego i fragment 9 ody na święto Podwyższenia Krzyża: „Tajemniczym jesteś rajem Bogarodzico [...]. Ale rajem jest piękno. Jak duch jest pięknem Absolutu, tak Matka Boska jest pięknem stworzonym, chwałą świata – ozdobą całego stworzenia²⁹. Kult Maryi zaś jest jednym z istotnych składników kultury grecko-bizantyńskiej, a jeśli każdy człowiek na podobieństwo Boże, jest

²⁷ W Konstantynopolu, nad brzegiem morza, wznosił się kościół Matki Bożej Przewodniczki, w którym przechowywano cudowną ikonę w typie *Hodigitria*. Została ona zniszczona po zdobyciu miasta przez Turków w 1453 roku.

²⁸ *Epitaphium Abercii* 12-15, tłum. J. Bilczewski, Bober s. 489.

²⁹ Por. P. Florenskij, *Stolp i utverzenije*, Berlin 1929, 355.

żywą ikoną Boga (wszak na obraz Boży go stworzył – W.S.), to kultura jest ikoną Królestwa Bożego. Wszystkie zaś przejawy kultury są pod opieką Matki Boskiej, jako idealnej hipostazy (natury) człowieczeństwa. Stąd Jej związek z pojęciem Sofii – Mądrości Bożej. W momencie wielkiego przejścia Duch Święty dotknie tej ikony swoimi lekkimi palcami i coś z niej pozostanie na zawsze. W wieczystej liturgii przyszłego wieku człowiek śpiewać będzie chwałę swemu Panu poprzez wszystkie elementy kultur, które przejdą przez ogień najwyższego oczyszczenia. Tutaj zaś, na naszym poziomie uczeni, artyści sprawują swą własną liturgię, w której obecność Chrystusa urzeczywistnia się na miarę czystości naczynia, które Go przyjmuje. Podobnie jak i ikonografowie, kreślą oni przy pomocy materii i światła tego świata znaki, przez które przegląda się tajemnicza postać Królestwa³⁰. Sądzę, że mimo, iż słowa te wypowiedziane zostały z górą tysiąc czterysta lat po śmierci Romanosa, to on sam posiadał świadomość uczestnictwa właśnie w takim dziele. Ponieważ tak właśnie przeżywali i interpretowali sztukę późniejsi poddani cesarzy bizantyńskich. Jednym zaś z najważniejszych przejawów tej sztuki (obok fenomenu ikon) była muzyka liturgiczna. *Akathistos hymnos* jest bowiem utworem liturgicznym, czyli także muzycznym, a nie wolno nam rozdzierać niewidzialnej zależności – między słowami a muzyką.

W liście do Efezjan (5, 19) św. Paweł zalecał wiernym, by mówili do siebie ψαλμοῖς καὶ ὕμνοις καὶ ᾠδαῖς πνευματικαῖς („w psalmach, hymnach i uduchowionych pieśniach”). Jednocześnie pamiętajmy, że jest to pierwsze świadectwo dotyczące muzyki, w tym wypadku wokalne, jako integralnego składnika chrześcijańskiego kultu. Św. Paweł zwraca uwagę na ogromnie ważny „śpiew w sercu”, czy idąc za św. Janem Chryzostosem (natchnionym interpretatorem św. Pawła): „z serca” – nie dla przyjemności, lecz z głębi duszy (Kol 3, 16): ᾄδοντες ἐν τῇ καρδίᾳ ὑμῶν τῷ κυρίῳ („śpiewając Bogu w waszych sercach”). Jednak w czasach apostoelskich terminy te: „psalm”, „hymn”, „pieśń” – wydają się być używane jako wymienne synonimy; badacze dowodzą, że dopiero od czasów św. Hieronima można mówić o ich gatunkowym podziale. Chrześcijaństwo początkowo bardzo silnie nawiązywało w liturgii do wpływów synagogi, – która łączyła w sobie cechy sumeryjskie, akkadyjskie, egipskie i babilońskie, słowem całą tradycję muzycznego, starożytnego Wschodu. Posługiwali się Psalterzem, który miał ułożyć Ezdrasz dla Lewitów po powrocie z niewoli babilońskiej; zaakceptowano też żydowską instytucję kantora, jak o tym świadczą *Konstytucje Apostolskie*: ἀνὰ δύο δὲ γενομένων ἀναγνωσμάτων, ἕτερός τις τοῦ Δαυὶδ ψαλλέτω ὑμῖνους, καὶ ὁ λαὸς τὰ ἀκρόστιχια ὑποψαλλέτω³¹ („po odczytaniu dwóch czytań, ktoś inny ma śpiewać hymny Dawida i lud ma odpowiadać refrenem”).

³⁰ Prawosławie, dz. cyt. 352.

³¹ *Constitutiones Apostolicae* II 57, 6, PG 1, 728A, SCh 320, 312.

Prawdziwy przełom nastąpił w roku 49: dla uniknięcia kontrowersji między gminami żydowsko-chrześcijańskimi a pogańsko-chrześcijańskimi (ochrzczeni nie-Żydzi) – Sobór Apostolski zrównał obie grupy w prawach religijnych. Miało to daleko idące skutki, gdyż pozwoliło włączyć język i tradycję grecką do liturgii. Aby jednak nie upodobnić się do pogan, Kościół zabraniał używania instrumentów, później jednak dopuszczał je, ale w pozaliturgicznych sytuacjach³². Bardzo wyraźnie zarysowuje się ten rozdzźwięk w późniejszych wiekach, głównie na Wschodzie. Bizancjum przejęło pewne zwyczaje pogańskiego Zachodu, np. uwielbienie dla hipodromu. W Azji – w Antiochii, Efezie, Milecie, Pergamonie i afrykańskiej Aleksandrii obchodzono stare święta Kalendy, Vota, Brumalia, Maioumas, Igrzyska Olimpijskie. Ostro przeciw takim świętom występował już Tertulian pisząc, że są to święta „quae vero voce et modis et organis et lyris transiurgitur Apollines et Musas et Minervas et Mercurios manicipes habent”³³. Później św. Jan Chryzostom występował i piętnował widowiska teatralne w ogólności (Antiochia, w której był diakonem i przebiterem od 381-398 roku, posiadała 4 teatry: Zeusa, Dionizosa, Plethron i Oblong). W jednej z homilii do Ewangelii św. Mateusza pisał: εἰπὲ γάρ μοι, εἴ τίς σε εἰς βασιλέα εἰσαγαγεῖν ἐπεγγέλλετο, καὶ δεῖξεν τὸν βασιλέα καθήμενον, ἄρα ἂν εἴλω τὸ θέατρον ἀντὶ τούτων ἰδεῖν; καίτοιγε οὐδὲν οὐδὲ ἐκεῖθεν κερδᾶναι ἦν. Ἐνταῦθα δὲ πηγὴ πυρὸς πνευματικῇ ἀπὸ ταύτης ἀναβλύζει τῆς τραπέζης καὶ σὺ ταύτην ἀφείς, κατατρέχεις εἰς τὸ θέατρον, ἰδεῖν νηχομένας γυναικας καὶ φύσιν παραδειγματιζομένην, καταλιπὼν τὸν Χριστὸν παρὰ τὴν πηγὴν καθήμενον („Powiedz mi więc, jeśli by ktoś zaproponował zabrać cię do pałacu i pokazać ci króla na tronie, czy rzeczywiście wolałbyś ujrzeć teatr zamiast króla? Nawet jeśli nie odniesiesz żadnego pożytku? Ale tu znajduje się duchowa studnia ognia, który tryska ze stołu, a ty porzucasz go i biegniesz do teatru, aby zobaczyć pływające kobiety i naturę wystawioną na otwartą pogardę, porzucając Chrystusa siedzącego przy studni”.)³⁴ Ostrzega Chryzostom przed zniszczeniem swej duszy, lecz dzięki jego (i innych) świadectwom wiemy coś o muzyce ludowej tamtych czasów: τύμπανα, κύμβαλα, κρόταλα, κέρατα, αὐλοί – to typowe instrumenty wtedy używane – kojarzące się chrześcijaninowi z hellenistycznymi, azjatyckimi orgiastycznymi kultami.

Ten sam autor ukazuje nam ideał chrześcijańskiej muzyki pozaliturgicznej porównując sympozja pogan i chrześcijan. Nieco wcześniej św. Bazyli pisał, że „psalteria i cytry wzmagają tylko pijaństwo spowodowane winem i odciągają

³² Por. S. Longosz, *Muzyka instrumentalna w ocenie wczesnochrześcijańskich pisarzy*, w: *Musica Antiqua*, VI, Bydgoszcz 1982, 355-388; Th. Gerold, *Les Pères de l'Église et la musique*, Paris 1931.

³³ *De spectaculis* 10, 9, CCL 1, 237.

³⁴ *In Matthaeum hom.* 7, 6, PG 57, 79D; por. S. Longosz, *Widowiska teatralne zagrożeniem dla życia rodzinnego według św. Jana Chryzostoma*, w: *Chrześcijaństwo a życie publiczne w Cesarstwie Rzymskim III-IV wieku*, red. J. Śrutwa, Lublin 1988, 135-198.

ludzi od medytacji nad dziełami Pana”³⁵, Jan Chryzostom zaś o chrześcijanach: „Oczywiście są flety, kithary, syringi, ale nie ma niezgodnych melodii, lecz oczywiście hymny i śpiewanie psalmów. Tam w pieśniach czei się demony, a tu Boga, Pana Wszechrzeczy”³⁶. W takim konflikcie *basileus* (tytułujący się ἰσαπόστολος – równy *Apostołom*) musiał poprzeć chrześcijan, tak że w późniejszych czasach problem muzyki pogańskiej praktycznie przestał istnieć.

Przedstawiając formy muzyki Kościoła Wschodniego, należy podkreślić, że muzyka ta ma wyłącznie charakter wokalny. Wykonywana jest przez jednego, kilku śpiewaków, bądź chór. Jest to śpiew homofoniczny: jedna główna melodia znajdująca się w głosie najwyższym opiera się na współbrzmieniach harmonicznym. Generalnie możemy wyróżnić trzy rodzaje śpiewów: psalmodia o żydowskich korzeniach, gdzie lud odpowiada po każdym wersie interpolowanym refrenem, zbudowany z 4 części: klauzuli początkowej – prowadzącej do nuty na której wers jest śpiewany, tzw. tenoru – będącego powtórzoną, nieznacznie tylko zmienioną melodią główną, okazjonalnego mediantu – pół kadencji (postęp melodyczno-harmoniczny o charakterze zakończeniowym), oraz z tzw. finalis – kadencji podkreślającej zakończenie wersu. Drugie w kolejności są hymny, czy też hymnodia, która króluje już niepodzielnie w czasach Romanosa. Zróżnicowane od melodii typu prostego sylabicznego, po śpiewy w których dwa lub nawet trzy grupy dźwięków mogły być wykonywane dla jednej sylaby tekstu. Tylko też w hymnach zachowały się nazwiska twórców (byli to tzw. μελωδοί). Wreszcie śpiewy duchowe o charakterze ekstatycznym, będące zapożyczeniem z ekstatycznych śpiewów synagogałnych. Takim śpiewem jest *Alleluja* (zachodnie *iubilate*). Warto podkreślić, że zawsze posiadano świadomość jego semickiego pochodzenia i nigdy słowo *Alleluja* nie zostało w zasadzie przetłumaczone na łacinę, ani grekę. Pisał o tym Izydor z Sewilli († 636): „Laudes, hoc est alleluja, canere, canticum est Hebraeorum”³⁷. Najlepiej charakter tego rodzaju śpiewów oddał św. Augustyn w swym komentarzu do psalmu 99: „Qui iubilat, non verba dicit, sed sonus quidam est laetitiae sine verbis”³⁸. W średniowieczu konstantynopolikańscy kompozytorzy wymyślili podobny gatunek ekstatycznego, melizmatycznego śpiewu, nazywając go κρατία bądź τέρηρεμ (*terirem*), w którym improwizowano często melodię opierając się na powtarzaniu sylab np. te-ri-rem (działalność Joannisa Koukouzelisa). W systemie cesaropapizmu bizantyńskiego nie powinno dziwić także, iż autokratyczny charakter panującego, który skupiał w swych rękach władzę kościelną i państwową, spowodował wzmogoną twórczość hymniczną o charakterze panegirycznym. I tak mamy do czynienia z tzw. świeckim nurtem

³⁵ *Commentarius in Isaiaem* 5, 155, PG 30, 373A.

³⁶ *In epistolam ad Colossenses hom.* 1, 5, PG 62, 306D.

³⁷ *De officiis ecclesiasticis* I, 13, PL 83, 750, CCL 113, 15.

³⁸ *Enarrationes in Psalmum* 99, 4, PL 37, 1272, CCL 39, 1394.

muzyki liturgicznej: chodzi tu o dwa gatunki – polichromie i euphemiai. Polichromie (πολυχρόνισμα) to nic innego, jak życzenia dla basileusa, które brzmiały na przykład w ten sposób:

Πολυχρόνιον ποιῆσαι ὁ Θεὸς τὴν ἁγίαν καὶ κρατεῖαν
 βασιλείαν σας εἰς πολλὰ ἔτη.
 Τῶν Πορφυρογεννῆτων πολλὰ τὰ ἔτη
 Θεοπροβλήτων βασιλέων πολλὰ τὰ ἔτη
 Πολυχρόνιον ποιῆσαι ὁ Θεὸς τὴν ἁγίαν καὶ κρατεῖαν βασιλείαν σὰς εἰς πολλὰ ἔτη.

(„Niech Bóg przedłuży twe święte, wielkie królestwo przez długie lata! Niech żyją Porfyrogeneci! Ustanowionym w niebiosach basileusom sto lat! Niech Bóg przedłuży twe wielkie i święte królestwo, przez liczne lata!”)³⁹ Drugi zaś gatunek początkowo tożsamy treściowo z wyżej cytowanym, później oznaczał śpiew zawierający życzenia, ale w obecności i dla wyższego duchowieństwa.

Wiek VI – epoka Romanosa, to czas kiedy w chrześcijańskim świecie wykształciło się kilka typów liturgii, w zależności od lokalnej tradycji. Są nimi: liturgia św. Piotra (tzw. msza Rzymska) obejmująca swym zasięgiem także północną Afrykę z centrum w Kartaginie, liturgia św. Marka z ośrodkiem w Aleksandrii, liturgia św. Jakuba w Jerozolimie i Antiochii (dająca także początek obrządkom: nestoriańskiemu, chaldejskiemu i tzw. syro-malabarskiemu). Na północy Italii kwitnie obrządek ambrojański, biorący swe korzenie od św. Ambrożego, bpa Mediolanu, w Galii – gallikański ryt Mszy Świętej, a na Wyspach Brytyjskich – obrządek celtycki. W Bizancjum istniały obok siebie trzy rodzaje mszy: św. Bazylego, która jest tłumaczeniem istniejącego w Kapadocji za jego czasów rytu syryjskiego, wykonywana podczas niektórych świąt; liturgia św. Jana Chryzostoma – również o syryjskich korzeniach, ale za to znacznie krótsza i tzw. Msza z Darów Uprzednio Poświęconych, sprawowana jedynie we środy i piątki Wielkiego Postu. Był to czas, kiedy w Konstantynopolu dokonywała się reforma liturgiczna. Cesarz w 528 r., będąc głową Kościoła, podzielił Officium bizantyńskie na trzy części: Μεσονυκτικός – nabożeństwo nocne, Ὕμνος-Laudes-Jutrznia, oraz Ἑσπέρικος – *Vesperes* – Nieszpory. Wraz z tą reformą wprowadzono też ogromną liczbę religijnej poezji do liturgii, by jako τὰ θεῖα ᾠσματα (Boskie pieśni) przyczyniły się do jej upiększenia. Ten fakt właśnie sprawił, że cerkiewna *śłużba* ma charakter dramatyczny – *quasi* operowy.

Hymnos Akathistos śpiewany był podczas sobotniej wigilii w połowie Wielkiego Postu, następnie 25 marca w święto Zwiastowania. Później podzielony na IV części, wykonywany był (aż po dziś dzień) w pierwsze cztery niedziele Wielkiego Postu, w całości natomiast w piątą sobotę Wielkiego Postu, która

³⁹ Constantinus Porphyrogenitus, *De caeremoniis aulae Byzantinae* II 43, PG 112, 1209B.

nosiła nazwę soboty *Hymnu Akathistos*. Styl zaś melodyczny utworu nie jest wcale przypadkowy, *Akathistos* bowiem reprezentuje charakterystyczne dla gatunku kontaktów cechy. Wykonywany w IV tonie plagalnym należy *Akathistos* do tzw. śpiewu melizmatycznego. Wykonywany częściowo przez chór, częściowo przez solistę odznacza się bogactwem melodii. Ozdobne μελίσματα – *melizmaty*, polegające na przeciąganiu i wykonywaniu jednej sylaby poprzez pasaż, sekwencję kilkunastu dźwięków o postępie sekundowym sprawiają, że zostaje zachowana równowaga pomiędzy słowami (kunsztowną budową poetycką tekstu) a muzyką. Bogate kadencje, swą ornamentyką podkreślają wybrane celowo przez Romanosa słowa. Słowo i dźwięk powstają równocześnie, o melodii bowiem decyduje nie skandowane metrum słowa, lecz jego akcent. Brak schematów (tzw. νόμοι – w teorii starogreckiej), ozdobniki i swobodny rytm mogą wskazywać, że podobnie jak swą poezję, natchnienie czerpał Romanos z Objawienia, tak jako Melodos, także i muzyk, dochodził do niej – muzyki, drogą improwizacji.

Pamiętajmy, że hymnografia bizantyńska jest poetycką i muzyczną ekspresją teologii ortodoksyjnej, przełożonej, poprzez muzykę do sfery przeżycia religijnego. Przeminięły dni wczesnego chrześcijaństwa, wraz z nimi znikła ekspresja pojedynczego (indywidualnego) przeżywania kultu. Bizantyńska hymnografia radośnie ogłasza triumf Chrystusa nad śmiercią, świętego czy męczennika nad pokusą i światem. Ogłasza triumf Ortodoksji zadaniem śpiewaków, którzy łączą się duchowo z Cherubinami (aniołami II chóru w dziewięciostopniowej anielskiej hierarchii) nie jest już *mówić* (λέγειν), lecz radośnie *śpiewać* (ὑμνεῖν), zgodnie ze słowami jednego z hymnów: Οἱ τὰ χερουβὶμ μυστικῶς εἰκονίζοντες καὶ τῇ ζωοποιῷ τριάδι τὸν τρισάγιον ὕμνον προσάδοντες, πᾶσαν τὴν βιωτικὴν ἀποθώμεθα μερίμναν („My, którzy Cherubinów w sposób niepojęty przedstawiamy i żywotwórczej Trójcy pieśń śpiewamy, teraz wszelką ziemską pieczę odłóżmy!”)⁴⁰

Bizantyńska duchowość muzyczna, a ogólnie całej sztuki, nawiązuje w sposób wyraźny do neoplatonickich teorii Plotyna. W przeciwieństwie bowiem do opinii starożytnych, uważa on (w swej teorii Rozumnego Piękną – περὶ τοῦ νοητοῦ κάλλους) artystę nie za rzemieślnika, wytwórcę złudnych, odbiegających od prawdy wyobrażeń, lecz za tego, którego celem jest wytworzyć dzieło, posiadające pewien odblask Boskiego Piękną. Muzyk jest dobrze przygotowany do takiego zadania, bo jest czuły na dźwięki i piękno, które zawierają. „Odrzuca zgrzyty i szuka cały czas właściwie zorganizowanego rytmu i dobrze zaplanowanej formy” – τὸ εὐρυθμὸν καὶ τὸ εὐσχημὸν διώκειν⁴¹. Późniejszym

⁴⁰ Jest to mistyczny hymn śpiewany po dziś dzień w kościele greckim. Wykonuje się go podczas Mszy św. w czasie tzw. Wielkiego Wejścia – przeniesienia darów ze stołu ofiarnego na ołtarz.

⁴¹ *Enneades* I 3, 1-3.

autorem, który przystosował neoplatoniską naukę do chrześcijańskich dogmatów tak, że stała się ona jednym z filarów Wschodniego Kościoła, był Pseudo-Dionizy Areopagita, uczący w swojej *Niebieskiej Hierarchii*, że istnieje „echo boskiej harmonii i piękno, które możemy obserwować we wszystkim co istnieje w królestwie materialnego świata”⁴². Stąd też malarz ikon nie maluje świętego, jako konkretnego człowieka, lecz ma ukazać jego „ideę”, „ideę” świętości. Hymnograf podąża za modelem układając pieśń na cześć świętego, czy męczennika. Ten model pobrzmiewa echem hymnu śpiewanego przez anielskie chóry, jak świadczy o tym na przykład fragment kontakionu Romanosa na dzień 27 grudnia, noszący tytuł *Hymn trzech młodzieńców w piecu*:

Στήσαντες οὖν οἱ παῖδες χορὸν ἐν μέσῳ καμίνου
οὐρανίον ἐκκλησίαν ἀπειργάσαντο τὴν κάμινον
ψάλλοντες μετ' ἀγγέλλου τῷ ποιητῇ τῶν ἀγγέλων
καὶ πᾶσαν τὴν λειτουργίαν τῶν ἀσάρχων ἐκμιμούμενοι.

(„Młodzieńcy wewnątrz pieca utworzyli chór i zmienili piec w niebiański Kościół, śpiewając z aniołem Temu, co stworzył anioły i naśladując całą liturgię Nieśmiertelnych”)⁴³.

Swą ostateczną formę uzyskała bizantyńska koncepcja muzyki dopiero w XI wieku. Michał Psellos (1020-1080) uważał muzykę za naukową wiedzę teoretyczną i praktyczną, polegającą na idealnym śpiewie i grze. To sztuka znalezienia odpowiedniości między rytmem i melodią, skierowana na ćwiczenie charakteru. Lecz on sam także pisał:

„ruchy bytów stworzonych podążają za rytmicznym, ich głosy za harmonicznym porządkiem. Dlatego tańce skomponowane z obu tych elementów uważamy za dobrze skonstruowane. Do tworzenia używamy wszystkich tych instrumentów, które wydają dźwięk, później zaś obserwujemy, że moc płynąca z muzyki rozchodzi się wszędzie”⁴⁴.

Uważał on, że to właśnie muzyka prowadzi duszę „od pięknej rzeczy na ziemi do idei Piękna” (ἐπ' αὐτὸ τὸ νοητὸν κάλλος)⁴⁵. Zastanawiając się natomiast nad zależnością między muzyką a astronomią dochodzi do wniosku, że οἰκειότητές εἰσιν τῆς ἡμετέρας ἁρμονίας πρὸς τὴν θεϊάν μουσικὴν („Istnieje wspólnota, zależność między naszą harmonią a boską muzyką”)⁴⁶. A przecież już od czasów Pitagorasa, Platona, Arysotelesa istnieje przekonanie o matematyczności muzycznej postaci świata. Kosmos dźwięczy muzyką sfer i jest zorganizowany według jej matematycznych praw. Oto potwierdzające ten fakt świadectwo gnostyczne z tzw. papiirusu z Leyden:

⁴² *Caelestia Hierarchia* 2, 4, PG 4, 44-45, SCh 58bis, 81-83.

⁴³ *Hymnus* 8, 25, SCh 99, 396.

⁴⁴ Por. E. Wellesz, *History of Byzantine Music*, dz. cyt. 61.

⁴⁵ Tamże.

⁴⁶ Tamże.

Σοῦ τὸ ζ' γραμμάτων ὄνομα πρὸς τὴν ἁρμονίαν
 τῶν ζ' φθόγγων ἔχόντων φωνὰς πρὸς τὰ κη' φῶτα
 σελήνης, Σαραφαρα, Αραφαιρα, Βρααμαραφα
 Αβρααχ, Πετραωμηχ, Ακμηχ, Ιαω : ουει : ιαω :
 ουε : ειου : αηω : ηηου : ηηου : Ιαω.

(„O ty imię, utworzone z siedmiu liter, zgodnie z harmonią siedmiu tonów, które posiadają swój dźwięk zgodnie z 28 światłami księżycza Sarafara, Arafaira, Braamarafa, Abraach, Petraomech, Akmech Iao, ouee : iao : oue : eioo : aeo : eeou : eeou: Iao.”)⁴⁷

Jest to magiczna inwokacja, do której użyto kombinacji siedmiu samogłosek. Były one używane przez gnostyków jako oznaczenie siedmiu tonów siedmiostrunnej liry, brzmiących jak dwa tetrachordy doryckiej skali. W pitagorejskiej koncepcji każdy ton takiej skali odpowiada jednej z siedmiu planet, stąd samogłoska A – ! jako Księżyc – oddaje ją nete d. Z kolei paranete c, zapisywane symbolem litery E, ma reprezentować Merkurego. H – symbolizuje Wenus, jako paramese oddaje dźwięk h. I – będąc wyobrażeniem Słońca, jako mese brzmi jak a. O – reprezentuje Marsa, marsowy ton oddaje lichanos g. Symbolem Jowisza jest Y – jako parhypate oddaje jowiszowe cechy f. Wreszcie Ω, w której dźwiękowej realizacji jako e przeglądają się pierścienie Saturna. W związku z tym B. Pocięj pisze: „muzyka symbolizuje trzy porządki – ludzki, natury, boski. O porządku ludzkim – porządku kultury możemy wiedzieć wszystko – jako, że sami go tworzymy, natury – poprzez swoją śmiertelność – mamy w sobie, w muzykę zaś ucieka człowiek, gdyż o boskim porządku nie wie nic. Muzyka, jako dzieło sztuki, pełna, dojrzała w polifonii swoich wartości, swoim istnieniem, swą formą świadczy o ukrytych związkach harmonii między tymi porządkami. Materię bowiem bierze z natury, formę nadaje jej człowiek a przenika ją duch – czyli boski pierwiastek. Muzyka swą mocą estetyczną łączy cechy przeciwstawne – płynność ruchu z ostrością rytmu, upływ czasu – ze stałością form, swobodną fantazję – z matematyczną ścisłością, zmysłową wreszcie powabność z wysublimowaną duchowością. Muzyka nie potrzebuje rzeczywistej przestrzeni – tylko wyimaginowanej, nie potrzebuje fizycznego czasu – tylko wyobrażonego. A przez to, że potrafi wnikać wszędzie – wszystko przenika, jako najbardziej duchowa ze sztuk”⁴⁸.

Romanos Pieśniarz tworzy swój *Akathistos hymnos*, a materiał jego jest kult Matki Bożej – płynący z natury kult i uwielbienie dla Matki Stworzeń, Drugiej, doskonałej Ewy – Matki Życia. On – Melodos nadaje owej materii formę poetycką, wierszowaną i opatrza muzyką tkwiącą we wszechświecie, aby wraz z dźwiękami, unoszącymi się wśród dymów kadzideł i w chwiejnym świetle

⁴⁷ C. Leemans, *Papyri graeci musei antiquarii publici*, Lugduni – Batavii, II, Leiden 1885, s. 18, 28.

⁴⁸ *Muzyka wobec trzech porządków*, „Znak” 43(1991) nr 439, s. 104.

świec, tak wysoko, jak sięga Hagia Sophia (*Mądrość Boża*), brzmiała chwała „Tej, która dziewiczość z macierzyństwem łączy”, by wypełnić słowa greckiego hymnu, który dzięki Braciom z Sołunia tak zwykli byli śpiewać wierni Słowianie: Αξιόν ἐστιν ὡς ἀληθῶς, μακαρίζειν σε τὴν Θεοτόκον, τὴν ἀεμακάριστον καὶ παναμώμητον καὶ Μητέρα τοῦ Θεοῦ ἡμῶν. Τὴν τιμωτέραν τῶν Χερουβείμ, καὶ ἐνδοξοτέραν ἀσυγκρίτως τῶν Σεραφεείμ, τὴν ἀδιαφθόρως, Θεὸν Λόγον τεκοῦσαν, τὴν ὄντως Θεοτόκον, σὲ μεγαλύνομεν. (Dostojno jest', jako voistinnu, blažiti Tia Bogorodicu, prisbnoblažennuju i preneporučuju i Mater' Boga našego. Čestnejšuju cheruvim i slavnejšuju bez sravnenija serafim, bez istlenija Boga Slova roždšuju, suščuju, Bogorodicu Tia veličajem)⁴⁹.

ROMANOS MELODOS *HYMNOS AKATHISTOS*

Byzantine Music and Liturgical Poetry

(Summary)

The aim of this article is to show the poetry of Saint Romanos the Melodist, one of the greatest poets of the Byzantine Empire, the most probable autor of the Akathistos Hymnos – dedicated to the Blessed Virgin Mary, and to situate this lyric masterpiece in the Christian literary tradition, in the theology, and aesthetics. The first part gives the short description of the life and work of Romanos, the gender problem of the Kontakion; there is also an attempt at the analyse and interpretation of the Akathistos Hymnos (language and stylistics). The literary roots of Romanos are also mentioned: Ephrem from Syria, Church Fathers. The observations lead to the conclusion that Romanos is really an original poet, who inspired the dying ancient poetical tradition, and gave it to the Mediaeval Greeks, so they started to call him: Μελῳδός – *The Singer* and Θεορήτωρ – *The God's Orator*. In the next part the motives from the Akathistos are compared with the theological doctrine – i.e. with the Orthodox Mariology. Referring to the J.Klinger's observations on the nature of the Mary's cult in the East it is pointed to such features as e.g. Mary – Mother of the Mystery, Mother of the Church, The Leader (*Hodigitria*), Mary – Body of Christ, and to the connections between Mary and the artists, in this way passing to the third part, which consists of the problem of situating the Akathistos Hymnos, as the Chant, in the Christian musical tradition, and to reflect on the Eastern (Byzantine) musical aesthetics in connection with the liturgy. The conclusion is that Akathistos Hymnos is the triple masterpiece: lyric, theological, and musical. That it is a true work of the Divine inspired talent, worshiping and honouring this Woman „who is above the Seraphims”.

⁴⁹ Προσευχητάριον ὀρθοδόξου χριστιανοῦ. Σύνοψις ἱερῶν ἀκολουθίων, Ἀθῆναι 1992: Ἀδελφότης θεολόγων „ἡ ζόη”, s. 174; por. *Molitoslov*, Warszawa 1979, s. 40.