

MUZYKA



Liturgia Sacra 22 (2016), nr 2, s. 499–511

KATARZYNA MARIA DŹWIGAŁA
Warszawa, UW

WYOBRAŹNIA I ZMYŚŁY W NABOŻEŃSTWIE BIZANTYJSKIM W VI W. NA PRZYKŁADZIE HYMNÓW ROMANA MELODOSZA

1. Rozwój liturgii chrześcijańskiej

Dzięki nawróceniu się na początku IV w. cesarza Konstantyna i zapewnieniu chrześcijanom w 313 r. poprzez wydanie edyktu mediolańskiego swobody wyznania religia ta upowszechnia się i następuje dynamiczny rozwój Kościoła. Coraz więcej mieszkańców Cesarstwa Rzymskiego przechodzi na chrześcijaństwo i zasila szeregi wiernych. Wśród duchowieństwa dochodzi do rozbudowanych sporów teologicznych, w wyniku których wykształca się doktryna Kościoła. Formułują ją w IV i V w. sobory powszechne: w Nicei (325 r.), Konstantynopolu (381 r.), Efezie (431 r.) i Chalcedonie (451 r.). Rozkwita piśmiennictwo chrześcijańskie: zarówno traktaty teologiczne, jak i homiletyka. Powiększa się również skarbnica poetycka Kościoła: Grzegorz z Nazjanzu i inni chrześcijańscy poeci pozostawiają po sobie świadectwo wiary wyrażone językiem poetyckim. Rozwija się poezja liturgiczna: w nabożeństwach chrześcijańskich pojawiają się obok psalmów i kantyków pochodzących z Pisma Świętego również antyfony, responsoria i troparia, dzięki którym lud włącza się do śpiewu w kościołach¹.

¹ R. TAFT, *The Liturgy of the Hours in East and West: The Origins of the Divine Office and Its Meaning for Today*, Collegeville 1993, s. 54; M. ŁAWRESZUK, *Modlitwa wspólnoty. Historyczny rozwój prawo-*

W związku z upowszechnianiem się chrześcijaństwa i rozwojem liturgii miejskiej zaczyna istnieć potrzeba tworzenia tekstów liturgicznych do wykorzystywania w czasie nabożeństw, które byłyby przystępne w odbiorze dla przeciętnych, niewykształconych wiernych, często nie mających gruntownego przygotowania do chrztu². W V–VI w. pojawia się nowy gatunek poezji kościelnej, mający odpowiadać na aktualne potrzeby — kontakion, który będzie przedmiotem niniejszego artykułu.

Przełomowe dla rozwoju chrześcijańskiej liturgii jest panowanie cesarza Konstantyna Wielkiego. Wraz z matką, Heleną, funduje on w Ziemi Świętej pierwsze kościoły: kompleks Grobu Świętego, kościół Narodzenia i kościół Eleona³. Odtąd życie Kościoła w Palestynie nabiera publicznego charakteru, staje się kultem całego miasta Jerozolimy i okolic. Chrześcijanie nie gromadzą się już prywatnie w *domus ecclesiae*, lecz we wspaniałych kościołach, na których budowę fundusze przeznacza państwo rzymskie⁴. W IV w. zaczyna się także rozwijać ruch pielgrzymkowy — zarówno do miejsc świętych w Palestynie, jak i lokalny do grobów męczenników, gdzie często powstają sanktuaria⁵. Ma to związek z przekonaniem o szczególnych łaskach, których wierni mogli doświadczyć poprzez obecność w miejscu związanym ze świętymi postaciami czy wydarzeniami⁶. Pielgrzymki do Ziemi Świętej obejmowały konkretne obrzędy związane z danym miejscem, m.in. odczytanie odpowiedniego fragmentu z Pisma Świętego⁷. Kiedy pielgrzymi przybywali do Jerozolimy i jej okolic na ważne święta, uczestniczyli w liturgii miejskiej, którą sprawowano tam, gdzie miało miejsce wspomniane wydarzenie⁸. Dzięki pielgrzymkom przenoszono również nabożeństwa jerozolimskie do innych części Cesarstwa⁹.

W związku z kształtowaniem się nowych świąt liturgia w dane święto sprawowana jest w kościele zbudowanym z myślą o tym konkretnym wydarzeniu — dlatego wiele uroczystości upamiętniających wydarzenia z Nowego Testamentu ma korzenie w Ziemi Świętej, dopiero później pojawiają się one w innych kościołach Cesarstwa¹⁰. Również święta ku czci męczenników obchodzi się w poświęconych im sanktuariach.

stawnej tradycji liturgicznej, Białystok 2014, s. 347; E. WELLESZ, *Historia muzyki i hymnografii bizantyjskiej*, tłum. M. Kaziński, Kraków 2006, s. 193–201.

² M. ŁAWRESZUK, *Modlitwa wspólnoty*, s. 207; E. WELLESZ, *Historia muzyki*, s. 187–189.

³ CH.M. ODAHL, *Konstantyn i chrześcijańskie Cesarstwo*, tłum. K. Bies, Oświęcim 2015, s. 288–292.

⁴ J.F. BALDOVIN, *The Urban Character of Christian Worship*, Roma 1987, s. 104.

⁵ M. STAROWIEYSKI, *Przedmowa*, w: P. IWASZKIEWICZ (red.), *Do Ziemi Świętej. Najstarsze opisy pielgrzymek do Ziemi Świętej IV–VIII w.*, Kraków 2010, s. 5–6.

⁶ R. BULAS, *Chrześcijańskie itineraria do miejsc świętych od II do VIII wieku*, VoxP 32 (2012), t. LVII, s. 87–88.

⁷ M. STAROWIEYSKI, *Przedmowa*, s. 9.

⁸ *Tamże*, s. 11.

⁹ *Tamże*, s. 12.

¹⁰ J. NAUMOWICZ, *Prawdziwe początki Bożego Narodzenia*, Warszawa 2014, s. 415; J.F. BALDOVIN, *The Urban Character*, s. 210–211.

Liturgia danego święta sprawowana w związanym z nim miejscu staje się wzorem dla kościołów w innych częściach Cesarstwa. Kościoły lokalne, przejmując tradycję obchodzenia konkretnych świąt od wspólnot w Palestynie, mają duchowo przenieść uczestników nabożeństwa w historyczne miejsca działalności Jezusa. Z jednej strony liturgia jest odtwarzaniem wydarzeń z przeszłości, z drugiej strony jednak stanowi uczestnictwo w świętych tajemnicach¹¹. Dlatego zgromadzeni w kościele chrześcijanie, obchodząc wspomnienie wydarzeń biblijnych, mają zarazem stać się uczestnikami niebiańskiej rzeczywistości. Silnym świadectwem takiego założenia są kontakia Romana Melodosa. Na podstawie uważnej analizy jego hymnów można zaobserwować, że wydarzenia świętowane w konkretnym dniu miały być nie tylko przypomnieniem ważnych dla chrześcijaństwa historycznych wydarzeń, lecz celem kantora–kaznodziei było takie zaangażowanie wyobraźni i zmysłów słuchaczy, by poczuli się oni uczestnikami biblijnych opowieści i symbolizujących je boskich tajemnic.

2. Rola kontakionu w liturgii

Najstarsze zachowane kontakia pochodzą z VI w. Jak twierdzi Johannes Koder, forma ta mogła powstać już w V w. i z tego okresu być może pochodzi najślawniejszy kontakion — *Akatyst do Matki Bożej*¹². Największy zbiór kontakionów z VI w. jest autorstwa Romana Melodosa. Utwory te są poetyckimi homiliami mającymi od kilkunastu do nawet trzydziestu strof, z których każda liczy około dziesięciu wersów. Kontakia najprawdopodobniej śpiewał kantor, a w refrenie włączał się do śpiewu chór i wierni¹³. Choć nie zachowała się oryginalna muzyka hymnów, przydomek św. Romana — Melodos (gr. Μελωδός – pieśniarz, muzyk) świadczy o tym, że warstwa muzyczna pełniła istotną rolę. Również niezwykle skomplikowany układ metryczny utworów, oparty na izosylabizmie i akcentach słownych, powtarzający się we wszystkich odpowiadających sobie wersach kolejnych strof, musiał być skorelowany z muzyką i wskazuje na umiejętności muzyczne poety. Językiem kontakionów św. Romana była literacka odmiana greki — *koine*. Choć znajdziemy w nich echa klasycznej retoryki, musiały być one proste w odbiorze dla niewykształconych słuchaczy, w przeciwieństwie do poezji wcześniejszych greckich chrześcijańskich

¹¹ G. FRANK, *Romanos and the Night Vigil in the Sixth Century*, w: D. KRUEGER (red.), *Byzantine Christianity*, t. III, Minneapolis 2006, s. 77–78; D. KRUEGER, *Christian Piety and Practice in the Sixth Century*, w: M. MAAS (red.), *The Cambridge Companion to the Age of Justinian*, New York 2005, s. 317; P. MEYENDORFF, *Liturgy and Spirituality. I. Eastern Liturgical Theology*, w: B. MCGINN, J. MEYENDORFF (red.), *Christian Spirituality: Origins to the Twelfth Century*, New York 1985, s. 358–359 (rozdz. 14).

¹² J. KODER, *Einleitung*, w: ROMANOS MELODOS, *Die Hymnen*, t. I, Stuttgart 2005, s. 16–17.

¹³ *Tamże*, s. 21; R.J. SCHORK, *Sacred Song from the Byzantine Pulpit: Romanos the Melodist*, Gainesville 1995, s. 6; G. FRANK, *Romanos and the Night Vigil*, s. 61; M. CARPENTER, *Kontakia of Romanos, Byzantine Melodist I: On the Person of Christ*, t. I, Columbia 1970, s. xv.

poetów, jak Grzegorz z Nazjanzu czy Synezjusz, którzy nawiązywali do tradycji pogańskiej, tworząc dzieła dostępne tylko dla elity.

Kontakia wykonywano podczas nocnego czuwania (gr. παννυχίς, ἀγρυπνία) w miejskim oficjum katedralnym i w czasie porannego nabożeństwa orthrosu w klasztorach (gr. ὄρθρος). Czuwanie odbywało się wieczorem lub w nocy w przeddzień świąt i niedzielnej Eucharystii¹⁴. Kontakia prawdopodobnie śpiewano po przeczytaniu lekcji z Pisma Świętego jako homilii¹⁵. Treść hymnów Romana Melodosa bez wątpienia wskazuje na ich homiletyczny charakter. Stanowią one połączenie kazania z narracją, elementami dramatu i modlitwą. Większość z nich oparta jest na wątkach biblijnych, lecz poeta nie trzyma się ściśle przekazu Pisma Świętego, traktując wybrany temat ze swobodą. Narrator utworu przedstawia zaczerpnięte z Biblii opowieści, wplatając w nie wypowiedzi bohaterów. Często wprowadza postaci, które nie pojawiają się w Piśmie Świętym, a tym, które w nim milczą, udziela głosu. Wielokrotnie komentuje trudne miejsca, wyjaśniając ich duchowy sens lub ich znaczenie dla współczesnych chrześcijan. Dzięki tym elementom kontakion nie przypomina w niczym nużących i trudnych w odbiorze kazań, lecz musiał stanowić dla słuchaczy niezwykle barwną i ciekawą naukę wiary. Czytając kontakia Romana Melodosa, można zaobserwować, że celem hymnografa było także oddziaływanie na wyobraźnię i zmysły uczestników nabożeństwa¹⁶. Twórca stosował wiele różnych środków, by zaangażować emocjonalnie i zmysłowo zgromadzonych w kościele wiernych. Obchodzenie danego święta miało być nie tylko jego przypomnieniem, lecz celem był odbiór przez chrześcijan nabożeństwa jako uobecnienia konkretnych wydarzeń i poczucie współuczestnictwa w nich. Wspólne obrzędy miały być ponownym przeżywaniem danego święta. W kontakciach Romana Melodosa znajdziemy liczne świadectwa takiego stosunku tego poety do wspólnotowej modlitwy w kościele. Pokażę to na wybranych przykładach wraz ze wskazaniem środków, jakie autor stosował dla zaangażowania słuchaczy.

3. Odbiorcy kontakionu

We wszystkich kontakionach Romana Melodosa pojawiają się elementy, które wskazują, że hymny te były przeznaczone do wysłuchania przez zgromadzonych w kościele chrześcijan. Poeta wielokrotnie zwraca się do wiernych, a niekiedy przedstawia okoliczności wykonania utworu. Najbardziej znany hymn, w którym narra-

¹⁴ R. TAFT, *The Liturgy of the Hours*, s. 165–190.

¹⁵ A. LINGAS, *The Liturgical Place of the Kontakion in Constantinople*, w: C. AKENTIEV (red.), *Liturgy, Architecture and Art in Byzantine World*, Sankt Petersburg 1995, s. 52; J. KODER, *Einleitung*, s. 21; G. FRANK, *Romanos and the Night Vigil*, s. 61, 63.

¹⁶ G. FRANK, *Romanos and the Night Vigil*, s. 64–77.

tor mówi o sytuacji, w której go zaśpiewano, to kontakion 11. *O człowieku opętanym przez złego ducha*. W pierwszej strofie tego utworu czytamy:

Wierny lud w miłości Chrystusa
 przyszedłszy, odbywa nocne czuwanie, wykonując psalmy i pieśni,
 nie ma dość hymnów dla Boga;
 kiedy więc Dawid zaśpiewał
 i ucieszyliśmy się ze stosownego czytania Pisma Świętego,
 znów wychwalmy Chrystusa i wzgardźmy złymi duchami;
 bo Pismo Święte samo jest kitarą poznania,
 a Chrystus przewodnikiem i nauczycielem w jego poznawaniu,
 Pan wszystkich¹⁷.

Kantor, śpiewając hymn, opisuje okoliczności jego wykonania: wierni zgromadzili się w kościele na nocne czuwanie, by poprzez pieśni chwalić Boga. Przedstawia on temat swojego wystąpienia w słowach: „wychwalmy Chrystusa i wzgardźmy złymi duchami”, które wskazują na to, że przedmiotem opowieści będzie perykopa o wyrzuceniu przez Jezusa nad jeziorem Genezaret złych duchów z opętanego mężczyzny (por. Mt 8,28-34, Mk 5,1-20, Łk 8,26-39). Pojawia się także informacja, że hymn jest wykonywany po przeczytaniu lekcji z Pisma Świętego. W czwartej strofie poeta zamieszcza następujące słowa: „Nie są to czcze słowa, co teraz mówię (Λαλιαὶ οὐκ εἰσὶν ἃ φθεγγόμεθα vñv)”¹⁸. Poprzez opisanie w hymnie sytuacji, w jakiej jest on wykonywany, poeta wzbudza w wiernych poczucie, że jego słowa są realnie do nich adresowane. Sprawia to, iż powstaje relacja między autorem słów a ich odbiorcami. Kantor nie śpiewa homilii napisanej bez zważania na zgromadzonych, lecz jest ona bezpośrednio do nich skierowana. Opisanie sytuacji, w której znajdowali się słuchacze, z pewnością również wzmacniało ich uwagę i pozwalało poecie na łatwiejsze dotarcie do nich.

4. „My” jako sposób pozyskania uwagi

Następnym środkiem wykorzystywanym przez poetę jest częste występowanie czasowników w pierwszej osobie liczby mnogiej. Niekiedy Roman używa trybu oznajmującego (*indicativus*) — jak w zacytowanej powyżej pierwszej strofie kontakionu 11. *O człowieku opętanym przez złego ducha*, gdzie pojawia się słowo: „ucieszyliśmy się (ἐπευφράνθημεν)”. Również w *Prooemium* (strofie wstępnej, zapowiadającej temat hymnu) pojawia się zdanie: „Błagamy Cię, abyś ocalił nas od zła (σὲ ἱκετεύομεν λυτρωθῆναι τοῦ πονηροῦ)”¹⁹. W ten sposób hymnograf utoż-

¹⁷ P. MAAS, C.A. TRYPANIS (wyd.), *Sancti Romani Melodi Cantica Genuina*, Oxford 1963, 11, 1, 1–9, s. 81 (wszystkie cytaty z hymnów Romana Melodosa w przekładzie własnym).

¹⁸ *Sancti Romani Melodi*, 11, 4, 1, s. 81.

¹⁹ *Tamże*, 11, Pr., 2, s. 80.

samia się ze zgromadzeniem wiernych, podkreśla, że należy do tej zbiorowości i wraz z nią chce świętować uwolnienie opętanego oraz modlić się o łaskę Bożą.

Jeszcze częściej św. Roman używa trybu *coniunctivus* w funkcji *hortativus*, zachęcając lub nawołując odbiorców do zaangażowania. Często na początku hymnu występują czasowniki w takiej formie gramatycznej jak w kontakionie 1. *Na Boże Narodzenie I*:

Betlejem otworzyło Eden — zobaczmy to:

rozkosz znaleźliśmy w ukryciu, bierzmy
rajskie dary z jaskini

(Τὴν Ἐδέμ Βηθλεεμ ἤνοιξε, δεῦτε ἴδωμεν·
τὴν τρυφὴν ἐν κρυφῇ ἠύραμεν, δεῦτε λάβωμεν
τὰ τοῦ παραδείσου ἐντὸς τοῦ σπηλαίου)²⁰.

Naturalne jest, że w utworze śpiewanym w Boże Narodzenie zostaje wspomniana miejscowość Betlejem. Jednak Roman Melodos nie tylko opisuje miejsce narodzin Jezusa, lecz zachęca uczestników nabożeństwa do tego, by wspólnie kontemplować to niezwykle ważne dla chrześcijan wydarzenie. Poprzez metaforyczny zwrot: „bierzmy rajskie dary z jaskini” poeta poucza wiernych o duchowych dobrach, które ludzkość otrzymała dzięki zbawczej misji Jezusa, i o łaskach płynących z uczestnictwa w zgromadzeniu ku czci Boga.

W kontakionie 4 *Na Ofiarowanie w świątyni* narrator w podobny sposób zachęca wiernych do duchowego zaangażowania w słuchanie utworu: „Biegnijmy do Matki Bożej, chcąc zobaczyć jej Syna (Τῇ θεοτόκῳ προσδράμωμεν οἱ βουλόμενοι κατιδεῖν τὸν υἱὸν αὐτῆς)”²¹. Wierni gromadzą się w świątyni Ofiarowania Pańskiego, wiedząc, że będą wspominać przedstawienie Jezusa Bogu w świątyni i złożenie za niego ofiary. Kantor, śpiewający hymn Romana, wzywa jednak, aby słuchacze nie tylko przypominali sobie wydarzenia, o których wspominała Ewangelia, lecz by również sami stali się ich świadkami. Poprzez metaforę zostaje wyrażone przekonanie o konieczności uobecnienia w nabożeństwie ewangelicznych wydarzeń, a nie tylko ich wspomnienie.

Niemal każdy kontakion Romana Melodosa zawiera modlitwę w pierwszej osobie liczby mnogiej. Poeta wypowiada się w ten sposób w imieniu zgromadzonych, prosząc Boga o opiekę. Taki zabieg podkreśla, że hymn nie jest jedynie wypowiedzią kantora, lecz całej zbiorowości, i nawet jeśli strofy śpiewa jedna osoba, wszyscy powinni się z nimi utożsamiać. Opisana modlitwa ludu pojawia się wielokrotnie na początku utworu, jak we wspomnianym wyżej kontakionie *O człowieku opętanym przez złego ducha*. W niemal wszystkich utworach taka prośba wobec Boga występuje także na końcu hymnu, gdzie w nawiązaniu do jego treści poeta wyprasza konkretne łaski.

²⁰ *Tamże*, 1, 1, 1–3, s. 1.

²¹ *Tamże*, 4, 1, 1. s. 27.

5. Emocje i zmysły

Kolejnym zabiegiem, który stosuje Roman Melodos, żeby ożywić uwagę słuchaczy i zaangażować ich duchowo w przeżywanie święta, jest wpływanie na uczucia i zmysły. Na początku chciałabym opisać wywoływanie w słuchaczach określonych emocji. Treść kontakionu, który opisuje biblijne wydarzenia, włączając w to dialogi postaci, stwarza wiele możliwości do oddziaływania na uczucia. Poszczególne sceny, odpowiednio przedstawione, mogą budzić strach, żal, smutek czy też radość. Św. Roman chętnie to wykorzystuje. Jeden z przykładów może stanowić strofa z kontakionu *3 Orzezi niewiniątek*, który bardzo obrazowo opisuje tragiczne wydarzenia z Ewangelii, gdy Herod rozkazuje zamordować niemowlęta:

Dalej... zobaczymy ten płacz i żal...
to płaczą dzieci...,
które dopiero co zabił okrutny Herod
(δεύτε... ἴδωμεν τὸν ὀδυρμὸν καὶ τὸ πένθος...
θρηνεῖ παιδιά...
ἄπερ νῦν κατέσφαξεν Ἡρώδης ὁ ὀμώτατος)²².

Takie przedstawienie historii o zabójstwie niemowląt jest niezwykle sugestywne. Choć dzieci zostały zabite, wciąż słyszeć ich płacz. Być może muzyka utworu, harmonizując ze słowami, również wprowadzała żalosny nastrój, budzący zarazem litość i przerażenie. Opis śmierci jest bardzo obrazowy i przerażający:

...odcięto im głowy u piersi matek
zwisające i pijące mleko
(...κάρας ἐτήθη τοῦς μασθοῦς τῶν μητέρων
καθέλκοντα καὶ γάλα ποτιζόμενα)²³.

Tak szczegółowe przedstawienie zabójstwa dzieci musiało napętniać słuchaczy poczuciem grozy i żalu. Sam poeta zachęca zresztą do emocjonalnego odbioru hymnu: „Płacz, Rachelo, i wypłakuj wraz z nami bolesną pieśń (Δεῦρο κλαῦσον, Ῥαχὴλ, καὶ συνθρήνησον ἡμῖν μέλος ὀδυνηρόν)“²⁴. Tematyka omawianego kontakionu stwarza wiele możliwości oddziaływania na emocje wiernych. Hymnograf licznymi środkami stara się wpłynąć na odbiorców, by zaangażować ich emocjonalnie. Wzbudza on żal z powodu śmierci niewinnych dzieci, ale także współczucie wobec cierpiących matek, które symbolizuje starotestamentalna Rachela. Przerażające ukazanie szczegółów zabijania dzieci ma potęgować uczucia. Choć opisywane wydarzenia miały miejsce kilkaset lat wcześniej, celem poety jest to, aby chrześcijanie w dniu wspomnienia rzezi niewiniątek przeżywali je, jakby znów miały miejsce. Kościół ma się stać rodzajem teatru, w którym nie tylko słucha się o rzeczach dawno minionych, lecz są one ponownie przeżywane z całym zaangażowaniem zgromadzonych.

²² *Tamże*, 3, 1, 6 i 9, s. 17.

²³ *Tamże*, 3, 14, 4–5, s. 24.

²⁴ *Tamże*, 3, 9, 11, s. 21.

Roman Melodos w swych kontakionach usiłuje oddziaływać nie tylko na emocje, lecz również na zmysły. Poprzez te drugie chrześcijanie mieli poznawać Boga i zdobywać wiedzę o niewidzialnej rzeczywistości świata²⁵. Widzialne znaki w liturgii, odbierane przez chrześcijan dzięki zmysłom, prowadzą do poznania świętych tajemnic. Oddziaływanie Romana Melodosa na zmysły odbywa się na dwóch płaszczyznach: poprzez bezpośrednie pobudzanie zmysłów oraz przez wyobraźnię. Pierwsza płaszczyzna ma związek z muzyką hymnu. Kontakia śpiewano, więc sama melodia stwarzała wiele możliwości wpływania na wiernych. Niestety z powodu niezachowania warstwy muzycznej nie tylko utworów Romana, ale w ogóle muzyki z okresu wczesnobizantyjskiego, niewiele możemy o niej powiedzieć²⁶. Znamy jednak rytm kontakionów, który opierał się na akcentach wyrazowych. Wszystkie odpowiadające sobie wersy w kolejnych strofach mają taką samą ilość sylab oraz powtarzają ten sam układ akcentów, tworząc w ten sposób skomplikowany system metryczny. Taki rytm wymagał od poety niesamowitego kunsztu, lecz brzmi bardzo przyjemnie dla ucha. Poszczególne wersy w strofie mają różną długość i układ akcentów, co daje wiele możliwości budowania nastroju. Św. Roman stosuje również liczne środki stylistyczne oparte na brzmieniu wyrazów — taki zabieg nadaje utworom jeszcze większą melodyjność i rytmikę²⁷. Zmysły uczestników nabożeństwa poeta pobudza jednak także poprzez treść hymnów. Wielokrotnie pojawiają się w nich odniesienia do wrażeń zmysłowych, które słuchacz mógł sobie wyobrazić lub odnaleźć analogię do nich w elementach nabożeństwa. W kontakionie 2 *Na Boże Narodzenie II* znajdziemy wiele metafor odwołujących się do wrażeń zmysłowych:

Słyszę miły dźwięk

(Λιγυροῦ ἀκούω κελαδήματος)²⁸.

Jezus Chrystus tchnie jak słodki wietrzyk.

(Ἰησοῦς Χριστὸς πνέει ὡς αὔρα γλυκερά)²⁹.

Wdychałem tchnienie życiodajne,

które czyni żywym mnie będącego prochem i martwą gliną

(ἤσθόμην πνοῆς... τῆς ζωοποιοῦ,

τῆς κόνιν ἐμὲ ὄντα καὶ ἄψυχον πηλὸν)³⁰.

²⁵ B. CASEAU, *Christian bodies: the senses and early Byzantine Christianity*, w: L. JAMES (red.), *Desire and Denial in Byzantium*, Brookfield 1997, s. 103; B. NADOLSKI, *Liturgika*, t. I: *Liturgika fundamentalna*, Poznań 2014, s. 44.

²⁶ E. WELLESZ, *Historia muzyki*, s. 192.

²⁷ O brzmieniu kontakionów Romana Melodosa napisałam szerzej w: K.M. BIES, *Wymiana kulturowa we wschodniej części basenu Morza Śródziemnego na przykładzie twórczości Romana Melodosa*, w: T. KOŁOSOWSKI (red.), *Mare nostrum. Morze w historii i kulturze krajów śródziemnomorskich* (Studia Antiquitatis Christianae 20), Warszawa 2015, s. 167–168.

²⁸ *Sancti Romani Melodi*, 2, 5, 5, s. 11.

²⁹ *Tamże*, 2, 6, 7, s. 12.

³⁰ *Tamże*, 2, 7, 7–8, s. 12.

Zacytowane fragmenty zawierają odniesienia do trzech zmysłów: dźwięku, powonienia i dotyku (wiatr). Treścią omawianego hymnu jest rozmowa Adama i Ewy przebywających w otchłani, którzy budzą się i wracają do życia na wieść o narodzinach Jezusa Chrystusa. Zostaje to ukazane poprzez metaforykę związaną z wiosną. Radosna informacja to „miły dźwięk”, który we wcześniejszej strofie zostaje nazwany „swiergotaniem jaskółki”³¹. Nowo narodzony Chrystus „tchnie jak słodki wietrzyk” — radość z wcielenia Zbawiciela i rozpoczęcia Jego zbawczej misji ukazana zostaje w metaforze wiatru o słodkim zapachu. Przenośnia związana ze zmysłem powonienia mogła harmonizować z unoszącym się w kościele zapachem kadzidła, które było używane w trakcie oficjum porannego i wieczornego³². Ze słowami „wdychałem tchnienie życiodajne” wypowiedzianymi przez Adama może utożsamić się każdy wierny, którego zmysły i wyobraźnię pobudzają poszczególne elementy nabożeństwa: zapachy, piękno kościoła i jego wystroju, muzyka oraz kunsztowna poezja. Innym odczytaniem metafory jest również odniesienie jej do łaski, jaką chrześcijanom przyniosła zbawcza misja Jezusa Chrystusa. Kadzidło używane w wieczornym nabożeństwie miało symbolizować oczyszczenie z grzechu³³. Dzięki łasce chrześcijanin, pomimo grzesznej, ludzkiej natury, może nadać swemu życiu sens i znaczenie, jak św. Paweł, który nazywa siebie „płodem poronionym”, lecz dodaje: „(...) za łaską Boga jestem tym, czym jestem, a dana mi łaska Jego nie okazała się daremna” (1 Kor 15,8-10). Oddziaływanie na zmysły miało na celu pełniejsze zaangażowanie zgromadzonych w przeżywanie obchodzonego święta. Zamiarem Romana Melodosa nie było samo upamiętnienie minionych wydarzeń, lecz to, aby chrześcijanie przeżywali je na nowo poprzez uczestnictwo umysłu, duszy i ciała.

W kontakionie *7 O weselu w Kanie Galilejskiej* znajdziemy odniesienie do zmysłu smaku w związku z opisem przemiany przez Jezusa wody w wino:

Cały tłum uradował się, uznając smak wina za cudowny;
 my wszyscy zaś właśnie spożywamy je w czasie wieczerzy
 (Εὐφράνθη ἅπαν τὸ πλῆθος θαυμασίαν τὴν γεῦσιν αὐτοῦ ἠγησάμενοι·
 ἄρτι δὲ ἐν τῷ δεῖπνῳ τῷ ἐν ἐκκλησίᾳ ἀπολαύομεν ἅπαντες)³⁴.

Opowiadając o „cudownym smaku wina”, poeta pobudza wyobraźnię słuchaczy. Równocześnie jednak znów odwołuje do znanej im rzeczywistości — chrześcijanie spożywają wino, pod którego postacią jest krew Chrystusa, w trakcie Eucharystii. „Wieczerzą” Roman nazywa liturgię eucharystyczną. Ponownie hymnograf mówi o wrażeniach zmysłowych, które zarazem przywodzą odbiorcom na myśl ich własne doświadczenie związane z nabożeństwami w kościele.

³¹ *Tamże*, 2, 4, 1, s. 11.

³² R. TAFT, *The Liturgy of the Hours*, s. 47–48.

³³ *Tamże*, s. 356.

³⁴ *Sancti Romani Melodi*, 7, 20, 2–3, s. 56.

Pokazywanie przez poetę powiązania między wydarzeniami, o których opowiadają jego kontakia, zwykle biblijnymi, a rzeczywistością, w której uczestniczą chrześcijanie, jest kolejnym stosowanym przez niego środkiem, który ma pomagać im w jak najpełniejszym przeżywaniu nabożeństwa. Powyższe przykłady dotyczyły związku elementów fabuły kontakionu z tym, co ma miejsce w kościele. Św. Roman wskazuje jednak także na różne aspekty codziennego życia prostych ludzi, jak w poniższej strofie z hymnu *O weselu w Kanie Galilejskiej*:

Skoro zamieniłeś wodę w wino,
 przemień w radość udrękę trapiącą mnie z powodu grzechów
 (Ο τὸ ὕδωρ εἰς οἶνον... μεταποιήσας,
 τὴν ἐξ ἁμαρτημάτων συνέχουσάν με θλίψιν εἰς χαρὰν μεταποιήσον)³⁵.

Poeta wyjaśnia cud przemiany wody w wino jako symbolizujący oczyszczenie z grzechów. Wybaczenie i zmazanie win pozwala człowiekowi na powrót do stanu radości. W taki sposób Roman Melodos poucza słuchaczy, że Pismo Święte nie opisuje wydarzeń abstrakcyjnych, lecz że w symboliczny sposób przedstawiają one rzeczywistość znaną i bliską chrześcijanom.

* * *

Kontakia Romana Melodosa stanowią ważne świadectwo postrzegania liturgii w Konstantynopolu w VI w. Zachowane śpiewane homilie są bogatym materiałem, ukazującym cele i założenia tego hymnografa. Dowiadujemy się z nich przede wszystkim o stosunku poety do publiczności — wypowiada się on w imieniu zgromadzonych i zarazem tak formułuje przekaz, by jak najbardziej zaangażować w niego słuchaczy. Roman wielokrotnie używa zwrotów w pierwszej osobie liczby mnogiej, zachęcając w ten sposób do aktywnego uczestnictwa w nabożeństwie. Wpływa on jednak na wiernych wykorzystując także inne środki — poprzez wzbudzanie emocji i angażowanie zmysłów. Opisywane historie biblijne zostają przedstawione w taki sposób, by w słuchaczach pojawiły się odpowiednie uczucia: radość przy obchodzeniu świąt przypominających o zwycięstwie Chrystusa lub niosących nadzieję, smutek, żal, a czasem strach przy strasznych wydarzeniach. Także zmysły chrześcijan mają być aktywne w trakcie słuchania hymnu. Sama muzyka i rytm utworu bez wątpienia oddziaływały na zgromadzonych. Poeta dodatkowo w warstwie słownej utworu odwołuje się do wrażeń zmysłowych. Bohaterowie kontakionów słyszą, widzą, odbierają bodźce smakowe i zapachy, i mówią o tym w utworach. Ma to rozbudzić wyobraźnię chrześcijan, by jeszcze pełniej zaangażowali się w nabożeństwo.

Kolejnym aspektem hymnów Romana Melodosa jest ukazywanie w nich, obok typologii biblijnej, związków między wydarzeniami z historii zbawienia a współczesnym życiem chrześcijan. Hymnograf podkreśla, że prezentowane opowieści

³⁵ *Tamże*, 7, Pr., 1–2, s. 49.

wierni mogą odnieść do swojego codziennego życia, a także do tego, co działo się w Cesarstwie Rzymskim w sprawach politycznych. Taka typologia, pokazująca powiązanie między Biblią a współczesnością w VI w., staje się cechą chrześcijańskiej pobożności³⁶. Zarazem jednak przedstawianie w kontakionach wątków biblijnych, tak jak gdyby znów miały miejsce, czemu służyło jak najpełniejsze zaangażowanie słuchaczy, wyraża przekonanie o ponadczasowości liturgii. Hymny Romana można także rozpatrywać w kontekście rozwijającego się ówczesnie zjawiska pielgrzymek³⁷ oraz przenoszenia lokalnych świąt związanych z danym miejscem do innych części Cesarstwa. Kontakion ma pomóc wiernym wyobrazić sobie historyczne miejsca występujące w Biblii i duchowo przenieść się do nich. Z lektury hymnów Romana wyłania się obraz nabożeństwa chrześcijańskiego w VI w. jako barwnej opowieści, angażującej całego człowieka: jego ducha, uczucia i zmysły.

STRESZCZENIE

W kontaktach Romana Melodosa odnajdziemy wiele informacji wskazujących na to, w jaki sposób postrzegano nabożeństwo chrześcijańskie w Konstantynopolu w VI w. Na podstawie lektury tekstów możemy zaobserwować, że śpiewanie hymnu miało na celu nie tylko to, aby opowiedzieć wątek biblijny, lecz aby odegrać go, jak gdyby znów miał miejsce. Celem poety było zaangażowanie umysłów i ciał słuchaczy, by pomóc im wyobrazić sobie, że są uczestnikami opowieści biblijnej. Taki stosunek do chrześcijańskiego nabożeństwa jest związany ze zmianą w odbiorze liturgii bizantyjskiej w VI w.

Słowa kluczowe: hymnografia bizantyjska, Roman Melodos, kontakion, nabożeństwo bizantyjskie, liturgia bizantyjska, Konstantynopol w VI w.

The Imagination and the Senses in the Christian Service in the Sixth Century on the Example of the Hymns of Romanos the Melodist

Summary

In the kontakia of Romanos the Melodist we find information about the attitude to Christian service in the sixth-century Constantinople. Reading the texts we can see that singing the hymn was not only to tell the biblical story but to enact it as if it took place again. The purpose of the poet was to involve the mind and the body of the audience to help them ima-

³⁶ D. KRUEGER, *Christian Piety*, s. 294.

³⁷ *Tamże*, s. 295.

gine that they take part in the story. This attitude to Christian worship is associated with the change in perception of the Byzantine liturgy in the sixth century.

Key words: byzantine hymnography, Romanos the Melodist, kontakion, byzantine service, byzantine liturgy, sixth-century Constantinople.

Bibliografia

- BALDOVIN J.F., *The Urban Character of Christian Worship*, Rzym 1987.
- BIES K.M., *Wymiana kulturowa we wschodniej części basenu Morza Śródziemnego na przykładzie twórczości Romana Melodosa*, w: T. KOŁOSOWSKI (red.), *Mare nostrum. Morze w historii i kulturze krajów śródziemnomorskich* (Studia Antiquitatis Christianae 20), Warszawa 2015, s. 167–168.
- BULAS R., *Chrześcijańskie itineraria do miejsc świętych od II do VIII wieku*, „Vox Patrum” 32 (2012), t. LVII, s. 77–91.
- CARPENTER M., *Kontakia of Romanos, Byzantine Melodist I: On the Person of Christ*, t. I, Columbia 1970.
- CASEAU B., *Christian bodies: the senses and early Byzantine Christianity*, w: L. JAMES (red.), *Desire and Denial in Byzantium*, Brookfield 1997, s. 101–110.
- FRANK G., *Romanos and the Night Vigil in the Sixth Century*, w: D. KRUEGER (red.), *Byzantine Christianity*, t. III, Minneapolis 2006, s. 59–78.
- KODER J., *Einleitung*, w: J. KODER (tłum.), *Romanos Melodos, Die Hymnen*, t. I, Stuttgart 2005, s. 16–17.
- KRUEGER D., *Christian Piety and Practice in the Sixth Century*, w: M. MAAS (red.), *The Cambridge Companion to the Age of Justinian*, Nowy Jork 2005, s. 291–315.
- ŁAWRESZUK M., *Modlitwa wspólnoty. Historyczny rozwój prawosławnej tradycji liturgicznej*, Białystok 2014.
- LINGAS A., *The Liturgical Place of the Kontakion in Constantinople*, w: C. AKENTIEV (red.), *Liturgy, Architecture and Art in Byzantine World*, Sankt Petersburg 1995, s. 50–57.
- MAAS P., TRYPANIS C.A. (wyd.), *Sancti Romani Melodi Cantica Genuina*, Oxford 1963.
- MEYENDORFF P., *Liturgy and Spirituality. I. Eastern Liturgical Theology*, w: B. MCGINN, J. MEYENDORFF (red.), *Christian Spirituality: Origins to the Twelfth Century*, Nowy Jork 1985, s. 350–363.
- NADOLSKI B., *Liturgika*, t. I: *Liturgika fundamentalna*, Poznań 2014.
- NAUMOWICZ J., *Prawdziwe początki Bożego Narodzenia*, Warszawa 2014.
- ODAHL CH.M., *Konstantyn i chrześcijańskie Cesarstwo*, tłum. K. Bies, Oświęcim 2015.
- SCHORK R.J., *Sacred Song from the Byzantine Pulpit: Romanus the Melodist*, Gainesville 1995.
- STAROWIEYSKI M., *Przedmowa*, w: P. IWASZKIEWICZ (red.), *Do Ziemi Świętej. Najstarsze opisy pielgrzymek do Ziemi Świętej IV–VIII w.*, Kraków 2010, s. 5–6.

TAFT R., *The Liturgy of the Hours in East and West: The Origins of the Divine Office and Its Meaning for Today*, Collegeville 1993.

WELLESZE., *Historia muzyki i hymnografii bizantyjskiej*, tłum. M. Kaziński, Kraków 2006.

KATARZYNA MARIA DŹWIGAŁA. Autorka artykułu po ukończeniu filologii klasycznej w Instytucie Filologii Klasycznej Uniwersytetu Warszawskiego obecnie odbywa w tym ośrodku studia doktoranckie, gdzie pracuje nad rozprawą *Postaci kobiece w hymnach Romana Melodosa* pod opieką ks. prof. Józefa Naumowicza. Interesuje się literaturą wczesnobizantyjską i historią Kościoła do VIII w., a w szczególności hymnografią i czasami cesarza Justyniana.

