

Starożytne próby litanii metrycznych

Wysiłki wtopienia litanii w logikę wersyfikacji europejskiej zaczęły się w metrycznej poezji antyku. Przykładem może być hymn do Chrystusa, który pod koniec II wieku Klemens Aleksandryjski zamieścił w zakończeniu swojego traktatu *Pedagog*. Ta stosunkowo krótka pieśń dokumentuje spotkanie dwóch konwencji wiersza, które zostaną niżej pokrótce omówione. Jeśli struktury wersyfikacyjne mogą być w ogóle rozpatrywane jako przezroczyście, to dwoista kompozycja utworu przecina spekulacje: zestawienie czy nałożenie na siebie obu konwencji pozwala zobaczyć w nich etykiety, wskazujące na źródło pochodzenia tak jednej, jak i drugiej. Wystarczy zacytować niewielki urywek:

Βασιλεῦ ἁγίων,
λόγε πανδαμάτωρ
πατὴρ ὑψίστου,
σοφίας πρῦτανι,
στήριγμα πόνων
αἰωνοχαρές,
βροτέας γενεᾶς
σῶτερ Ἰησοῦ,
ποιμὴν, ἀροτήρ,
οἶαξ, στόμιον¹³,

¹³ Klemens Aleksandryjski, *Le Pédagogue*, opr. Henri-Irénée Marrou, Les Éditions du Cerf, Paris 1970, tom 3, s. 194, 196. Wydawca kilkakrotnie określa ten utwór w przypisach i komentarzu jako „litanie au Christ”, „l’invocation litannique” *etc.* Por. s. 194, 198, 200, 205–207. Przekład

Już w roku 1926 Marvin Bascom Norwood zwrócił uwagę, że Klemens Aleksandryjski idzie w tym hymnie tropem tradycji modlitwowej cechującej „greko-egipski kult” Izidy. Dowodzą tego analogie między przytoczonym utworem a wcześniejszą o zaledwie półwiecze litanią adresowaną do egipskiej bogini:

Porównując, widzimy, że nie tylko forma tych hymnów jest w dużej mierze taka sama, lecz zachodzi także znaczące porozumienie w sprawie najważniejszych pojęć. Porozumienie to nie sięga tak daleko, by używane były te same słowa, lecz dotyczy ogólnej koncepcji przymiotów Boga¹⁴.

Związki te pozwoliły Norwoodowi postawić tezę, że litanijny aspekt utworu Klemensa został zaczerpnięty bezpośrednio z konwencji modlitwowych funkcjonujących na terenach egipskich w kulcie Izidy:

Wiadomo, że w codziennych publicznych nabożeństwach w ramach kultu Izidy istniały ustabilizowane rytuały: modlitwy, uwielbienia, obrzędy poświęcenia i adoracji. Śpiewano hymny oraz długie litanie, wymieniające imiona bogów, ich przymioty, manifestacje i zakresy władzy. Ponieważ było to stałą praktyką kultów tajemnych, trudno sobie wyobrazić, żeby Klemens (tak doskonale obeznany z filozofią grecką oraz wszelką ówczesną myślą i wiedzą) mógł o tych zwyczajach nie wiedzieć. Nawet jeżeli nie znał tej konkretnej modlitwy inwokacyjnej, jest wysoce prawdopodobne, że uformował *Hymn do Chrystusa* na wzór liturgii kultów tajemnych. Nie ma też wątpliwości, że tekst był przeznaczony do śpiewania jako publiczne nabożeństwo w czasie chrześcijańskich zgromadzeń¹⁵.

Aspekt litanijny nie stanowi jednak jedynej warstwy melodycznej, której podporządkowany został utwór Klemensa. Oprócz wyliczenia całej listy antonomazji, w mniejszym lub większym stopniu przypominających tytułaturę egipską, jest to zarazem pieśń pisana anapestem, czyli stopą traktowaną w tradycji greckiej jako metrum procesyjne, wykorzystywaną (obok innych stóp) w dramacie, między innymi w trakcie „wejść i wyjść chóru”¹⁶. W ostatnim rozdziale innego

(Agnieszka Heszen, *Paideia Klemensa Aleksandryjskiego. Na przykładzie jego Hymnu do Chrystusa Zbawiciela*, „Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae et Latinae” 19 (2009), s. 128): „Królu świętych, / Słowo wszystko poskramiające / Ojca na wysokościach, / Rządco mądrości, / Podporo trudów / Wiekuiście szczęśliwy, / śmiertelnego rodu / Zbawco, Jezu, / Pasterzu, Oraczu / Sterze, Wędzidło”

¹⁴ Norwood Marvin Bascom, *The Hymn of Clement and the Isis Litany*, praca magisterska, University of Chicago, Chicago 1926, s. 15. Reprodukacja na stronie: <https://archive.org> (dostęp: 22 września 2015).

¹⁵ *Idem*, s. 17–18.

¹⁶ West, *Greek Metre...*, *op. cit.*, s. 78–79.

traktatu Klemensa, *Zachęta Greków*, przywołana zostaje góra Kitajron, miejsce wystawiania sztuk dramatycznych. Autor przeciwstawia jej umiłowaną przez Boga górę prawdy, na którą wbiegają w tanecznym płasie wyznawcy Chrystusa. Można w tym kontekście podejrzewać, że na końcu traktatu *Pedagog* (napisanego przez kogoś, kto sam był Grekiem, pochodzącym prawdopodobnie z Aten) stopa, znana między innymi z partii chóralnych dramatu (pierwotnie wykonywanych w trakcie tańca), raczej nie mogła być użyta przypadkowo. Zakończenia obu dzieł wydają się bowiem wzajemnie komentować. Oba traktaty kończą się epilogowym tańcem. W *Zachęcie Greków* jest on przedmiotem opisu, w *Pedagogu* – podstawą litanijskiego rytmu. Nie tylko w pierwszym, lecz być może także w drugim utworze występuje w dwóch postaciach – tańca pogańskich Greków i tańca chrześcijan, tańca dawnego i nowego, złego i dobrego. W *Zachęcie Greków* przeciwstawienie to zostaje szczegółowo rozpatrzone w planie dyskursywnym ostatniego rozdziału. W *Pedagogu* uwidocznia się w płaszczyźnie formalnej. Polega na konfrontacji stosowanego w dramatach anapestu z opartym na zupełnie innych zasadach bliskowschodnim porządkiem litanijskim.

W tym drugim traktacie wyliczenie antonomazji, przechodzące na dużych odcinkach tekstu w paralelizm, zostaje nie tylko nałożone na anapest, lecz także potraktowane jako jemu równoważne, tak jakby mogło służyć w jednakowym stopniu za podstawę do wyznaczania granicy wersów. W rzeczywistości jednak w świadomości odbiorców współczesnych Klemensowi oba porządki musiały ze sobą rywalizować lub jeden z nich musiał być traktowany jako sztuczny i dekoracyjny. Schemat dwóch wyrazów na wers, który przypomina niektóre utwory manichejczyków w języku koptyjskim pisane wierszem tonicznym¹⁷, prowokuje wręcz do stawiania pytań, w jaki sposób hymn Klemensa był w rzeczywistości wykonywany w wielonarodowościowym środowisku aleksandryjskim. Czy stopa anapestyczna była dla ówczesnych słuchaczy w ogóle uchwytana? Czy wolno uznać obecność zasady litanijskiej, konkurencyjnej w stosunku do attyckiego metrum, za argument potwierdzający, że metryka kwantytatywna potraktowana została jako przeżytek – do tego stopnia, że można było posługiwać się nią z rezerwą, ze świadomością jej sztuczności, przypominanej już tylko jako dowód na wyczerpanie się greckich zwyczajów religijnych? Spójrzcie, słuchacze w Aleksandrii, na dionizyjski obrzęd, który cechuje taka sama teatralność, jak jego język z nieuchwytnym układem sylab długich i krótkich oraz ratunkiem w postaci licencji wersyfikacyjnych (m.in. brachykataleksy oraz zasady *brevis in longo*), którymi posługuje się autor, by ocalić metrum¹⁸.

¹⁷ Por. Torgny Säve-Söderbergh, *Studies in the Coptic Manichaean Psalm-Book: Prosody and Mandaean Parallels*, Almqvist & Wiksells, Uppsala 1949, s. 3 i nast.

¹⁸ Por. Heszen, *Paideia Klemensa Aleksandryjskiego...*, *op. cit.*, s. 130–131.

Nie tylko język grecki zmagał się z potrzebą wsparcia czy wręcz alternatywy dla systemu mor. Podobne eksperymenty, polegające na próbie włączania rozwiązań rytmicznych wyćwiczonych w poezji Bliskiego Wschodu w ramy wiersza iloczasowego, znajdują się w piśmiennictwie łacińskim. Litanijnym heksametrem pisane były w całości lub fragmentarycznie: parafraza Listu 25 Hieronima sporządzona przez Ennodiusza z Pawii (przełom V i VI wieku), *Ad Deum alia precatio* Paulina z Noli (V wiek) i *De laudibus Dei* Drakoncjusza z Kartaginy (przełom V i VI wieku)¹⁹. Im późniejszy utwór, tym większa pewność, że głównym celem kompozycji dwusystemowej jest zakonserwowanie wymarłego systemu moraicznego dzięki rusztowaniu zbudowanemu ze struktury litanijnej. A przy tym jest to zarazem sposób na uratowanie spójności wiersza w sytuacji, gdy cechy prozodyjne podtrzymujące antyczne metrum przestały być słyszalne dla kogokolwiek.

Ewidentny przykład stanowi wierszowana modlitwa do Chrystusa powstała w XI wieku. Jej autor, Alfanus, arcybiskup Salerno w południowej Italii, władał nie tylko greką i łaciną, lecz wsławił się także tłumaczeniami z arabskiego. Jego poemat to przykład mieszania się różnokulturowych wzorców literackich. Dystych elegijny wyznacza tu podział na strofy, który jest następnie wzmacniany przez sygnały wynikające z konsekwentnie powtarzanej anafory i paralelizmu składniowego:

Christe Deus, quem, quidquid amare potest, amat illud,
 Sive sit ignorans sive sciens, quod amat;
 Christe, pater clemens, cui verum non nisi mundos
 Noscere perfectum et reperire placet;
 Christe, sator veri, per quem sunt omnia vera
 Et per quem sapiunt omnia, quae sapiunt;
 Christe, pater clemens, perfectaue summaue vita,
 Quo vivit summe, vivere quidquid habet²⁰;

Trzeba w tym miejscu zaznaczyć, że na mapie wersyfikacji greckiej i łacińskiej pierwszego tysiąclecia po narodzeniu Chrystusa podobne przykłady nakładania na wiersz metryczny schematu litanijnego były wprawdzie wyraziste,

¹⁹ Utwory omawia Elżbieta Chruska, *Litanic Verse in Latin*, w: LV 1: 97–99.

²⁰ Alfanus I, *Ad Christum precatio*, w: AHMA, 50: 330–331. Przekład: „Chryste Boże, którego miłuje wszystko, co może kochać, / Czy wie, czy nie wie, kogo kocha; / Chryste, dobry ojciec, o którym prawdy świat / nie jest w stanie w pełni poznać i odkryć; / Chryste, sprawiedliwy rodzicu, dzięki któremu wszystko jest prawe / i dzięki któremu wszystko, co może myśleć, myśli; / Chryste, miłosierny ojciec, doskonałe i pełne życie, / które żyje ponad wszystkim, co jest obdarzone życiem”.

lecz nie zdarzały się często. Teoretycznie wiersz litanijny mógł być używany do ratowania spójności utworu, tak jak w przywołanej wyżej pieśni, lecz zachowany materiał przekonuje, że w praktyce twórczej sięgano po to rozwiązanie stosunkowo rzadko. Przyczyną wydaje się zasadnicza rozbieżność pomiędzy hebrajskim i grecko-łacińskim podejściem do rytmu literackiego, a nawet – jeśli wolno rozciągnąć zakres tej tezy w czasie i przestrzeni – pomiędzy semicką i europejską filozofią struktury wiersza. Różnice perspektyw nie pozwoliły eksperymentowi podjętemu przez Klemensa Aleksandryjskiego rozwinąć się w silny nurt litanii metrycznych. Zarazem jednak nie były też w stanie przeszkodzić zakotwiczeniu w kulturze europejskiej wiersza litanijnego jako zjawiska, które wobec wersyfikacji narodowych zawsze będzie funkcjonowało jako przeszczep z cudzego organizmu.