

KS. KRZYSZTOF FILIPOWICZ

ZNACZENIE HYMNÓW ŚW. WENANCJUSZA FORTUNATA W LITURGII GODZIN

*The importance of the hymns of St. Venantius Fortunatus
in the Liturgy of the Hours*

Celem niniejszego artykułu jest przybliżenie znaczenia hymnów Wenancjusza Fortunata, które znalazły zastosowanie w chrześcijańskiej liturgii. O ile postać św. Ambrożego, mającego z pewnością wpływ na twórczość Wenancjusza, jest znana, o tyle ten ostatni nie jest w szerszej świadomości zaliczany do świętych Kościoła katolickiego. Należy także zwrócić uwagę, że hymny Wenancjusza stosowane są tam, gdzie w centrum liturgii zostaje wyeksponowany krzyż, czyli w Wielki Piątek i święto Podwyższenia Krzyża Świętego. Warto też nadmienić, że pod wrażeniem literackiego piękna i teologicznego znaczenia twórczości św. Wenancjusza pozostawał sam św. Tomasz z Akwinu, którego hymn *Pange, lingua, gloriosi corporis mysterium*, nawiązuje już w pierwszym wersie do analizowanego poniżej utworu.

W artykule zostanie przypomniane pochodzenie hymnów w chrześcijańskiej liturgii, życie i twórczość św. Wenancjusza Fortunata, analiza jego wybranych utworów i ich znaczenie teologiczne.

1. Pochodzenie hymnów *Liturgii Godzin*

Źródłem europejskiej tradycji hymnów, jako gatunku literackiego, jest, zdaniem znawców przedmiotu, twórczość liryczna starożytnej Grecji. Oczywiście, hymny chrześcijańskie co do treści wykazują

organiczną zależność od Objawienia i Tradycji¹. W perspektywie historii, u początku hymnicznej twórczości pisarzy kościelnych, zwraca się uwagę na wpływ ksiąg natchnionych, zwłaszcza psalmów, będących podstawą modlitwy liturgicznej i prywatnej². Przy zachowaniu świadomości znaczenia odrębności i rangi ksiąg świętych bardzo szybko sięgnięto po poetycką formę hymnu, by wyrazić to, co jest specyficznie chrześcijańskie³. Hymn jako gatunek literacki występuje w pismach Pawłowych. Uważa się, że niektóre z nich mogły pochodzić właśnie z pierwotnej liturgii chrześcijańskiej. Świadectwem tego są chociażby hymny: o uniżeniu i wywyższeniu Chrystusa (Flp 2, 6–11), o wdzięczności (Rz 8, 31–39); o miłości (1 Kor 13, 1–13), o mądrości Bożej (Rz 11, 33–36), prologi (Ef 1, 3–14; Kol 1, 15–20) czy starochrześcijański hymn o intronizacji Chrystusa (1 Tm 3, 16). Tworzone

¹ Por. J. Sznayder, *Hymn*, Zagadnienia Rodzajów Literackich 3(1960) z.1, s. 140-142. Precyzyjne sformułowanie definicji hymnu sprawia wiele trudności. Termin ten daleki jest w swoich zastosowaniach od jednoznaczności i wymyka się sztywnym określeniom genologicznym, tak że nawet znawcy przedmiotu przyznają, iż jest to niemal termin rodzajowy i jako taki wymaga czasem dodatkowego uściślenia, np.: hymn prozodyjny, hymn peaniczny, hymn kościelny. Niezależnie od etymologii słowa „hymnos” oznaczało ono od najdawniejszych czasów poezję o niezacieśnionym jej kręgu znaczeniowym. W swej genezie i historii hymny związane są silnie z różnymi przejawami aktywności zbiorowej obrzędowo-kultowej. Zob. szerzej K. Filipowicz, *Hymn dawniej i dziś, czyli o możliwościach ekspresji poetyckiego słowa w starożytnym kulcie i chrześcijańskiej liturgii*, *Studia Theologica Varsaviensia* 51(2013) nr 1, s. 303-320.

² Psalmi jako gatunek literacki mają znaczenie o wiele szersze niż hymny. Mimo to można wśród nich wyróżnić wiele takich, które będą spełniać taką rolę, jak hymny w obrzędowości Greków i Rzymian i przez biblistów nazywane są wprost hymnami właściwymi. Niejednokrotnie też grecki termin *psalmos* traktowany był synonimicznie z *hymnos*. Por. S. Łach, *Hymny i dziękczynienia w Psalterzu*, *RBL* 30(1977) nr 4, s. 163-172.

³ Poetycka forma nie oznaczała od razu jakiejś określonej budowy stroficznej czy metrycznej. Chodzi raczej o hymn rozumiany jako pieśń chwały. Por. A. Filaber, *Powstanie i rozwój twórczości hymnicznej w kościele od I do VI wieku*, *LS* 7(2001) nr 1, s. 60.

i wprowadzane podczas liturgii hymny noszą znamiona improwizacji charyzmatycznych bez specjalnych ambicji artystycznych⁴.

Najstarsze łacińskie hymny są nieznane. Pierwsze utwory są mierne pod względem formalnym jak i treściowym. Wyczuwalny jest w nich kompleks niższości wobec poematów pogańskich. Bardzo mocno zaznacza się akcent apologetyczny⁵. Za pierwszą i raczej nieudaną próbą wprowadzenia hymnu uważa się działalność św. Hilarego z Poitiers⁶.

Wielka twórczość hymniczna przypada dopiero na przełom IV i V wieku i związana jest z imionami poetów: św. Ambrożego, Prudencjusza⁷ i św. Paulina z Noli⁸. Znaczenia wpływu św. Ambrożego nie można wręcz przecenić, gdyż według pozostawionych przez niego wzorów rozwijała się hymnologia zachodnia. Nazwane od jego imienia metrum ambrożyjskie – dymetr jambiczny – było kontynuowane przez wielu poetów, którzy swe utwory przypisywali biskupowi Mediolanu⁹. Kolejny wzorec – tetrametr trocheiczny – jest zaśługą

⁴ Por. A. Suski, *Najstarsze świadectwa o hymnach chrześcijańskich*, STV 14(1976) nr 1, s. 29-41; J. Frankowski, *Pierwotne hymny chrześcijańskie cytowane w NT*, STV 20(1982) nr 2, s. 83-96; H. Langkammer, *Hymny chrystologiczne Nowego Testamentu. Najstarszy obraz Chrystusa*, Katowice 1976.

⁵ Por. M. Starowieyski, *Wstęp*, w: *Muza chrześcijańska. Poezja starożytna i średniowieczna*, red. M. Starowieyski, t. II, Kraków 1992, s. 7-9.

⁶ W twórczości hymnicznej św. Hilarego wyraźny jest wpływ tradycji greckich, także antycznych. Trudności z ich zastosowaniem przypisuje się głównie ich skomplikowanej strukturze poetycko-teologicznej. Zob. M. Cytowska, H. Szelest, *Literatura rzymska okresu cesarstwa. Autorzy chrześcijańscy*, Warszawa 1994, s. 238-240.

⁷ Por. M. Brożek, *Wstęp*, w: Aureliusz Prudencjusz Klemens, *Poezje* (tłum. z łac. i oprac. M. Brożek), PSP t. XLIII, Warszawa 1987, s. 7-36; M. Cytowska, H. Szelest, *Literatura rzymska okresu cesarstwa. Autorzy chrześcijańscy*, dz. cyt., s. 195-226.

⁸ Mimo że św. Paulin z Noli nie wywarł tak dużego wpływu na twórczość hymniczną jak św. Ambroży, to jego wpływ na poezję chrześcijańską jako taką można porównywać jedynie ze znaczeniem Prudencjusza. Por. M. Cytowska, H. Szelest, *Literatura rzymska okresu cesarstwa. Autorzy chrześcijańscy*, dz. cyt., s. 230-237.

⁹ W świetle dzisiejszych badań św. Ambrożemu przypisuje się od 12 do 19 hymnów. Zostały one napisane w dymetrze jambicznym akatalektycznym ujętym w strofy czterowierszowe. Każdy z hymnów liczy 8 strof. Styl Ambrożego nawiązuje do stosowanego przez Horacego dymetru jambicznego w *Epodach*. Ambroży pierwszy

późniejszego reformatora hymniki chrześcijańskiej – Wenancjusza Fortunata¹⁰.

Dalszy dynamiczny rozwój hymnów związany jest z rozwojem życia monastycznego opartego o regułę św. Benedykta. Nie przeszkodziły temu nawet synody w Laodycei i Braga z 563 roku, które zabraniały na ich użycie w liturgii, ponieważ nie pochodziły one z ksiąg natchnionych¹¹.

Stała obecność hymnów w oficjum brewiarzowym przypadła na czasy odrodzenia karolińskiego. Zaznaczył się przede wszystkim wpływ między innymi św. Bedy Czcigodnego, Pawła Diakona, Paulina z Akwilei, Rabanusa Maura. Wieki X–XIII pozwalają mówić wręcz o ich tryumfie, kiedy to były tworzone w wielkiej ilości w klasztorach Niemiec, Francji i północnej Italii. W tym czasie zostały one wprowadzone na stałe do oficjum rzymskiego¹².

Rozwój średniowiecznej hymnologii zostaje zatrzymany przez odrodzenie. Następuje powrót do form klasycznych. Leon X zleca nawet ułożenie nowego hymnarza Zachariaszowi Ferreriemu¹³.

nadał hymnom postać ośmiu strofek czterowersowych. Czasem jamb zostaje zastąpiony przez spondej lub anapest. Budowa hymnów ambrożyjskich spełnia wymogi metryki starożytnej. Poeta rzadko stosuje ówczesne rymy. Ze względu na niewykształconego odbiorcę poeta zwraca się w języku niewyszukanym. Prostota i jasność zapewne przyczyniły się do ich upowszechnienia w liturgii. Filolodzy podkreślają, że liryzm i rzewność hymnów zbliżają ich twórcę do Wergiliusza, a elegancją podobne są do utworów Horacego. Zob. M. Cytowska, H. Szelest, *Literatura rzymska okresu cesarstwa. Autorzy chrześcijańscy*, dz. cyt., s. 240-241. Trzeba jednak odnotować, że św. Ambroży nie podaje ostrej definicji hymnu, a jedynie zadowala się powiedzeniem, że „hymnus specialiter Deo dicitur” w: *De officiis* 1, 45, 220; PL 16, 89.

¹⁰ W Wenancjuszu Fortunacie upatrują niektórzy ostatniego liryka chrześcijańskiego, który treści wiary zawarł w klasycznie czystych formach. Zob. A. Bober, *Antologia patrystyczna*, Kraków 1966., s. 580-588; M. Cytowska, *Ostatni poeta starożytny Wenancjusz Fortunatus*, *Meander* 28(1973), s. 307-320

¹¹ Por. J. Janicki, *Sens i rola hymnów* AK 75(1983) z. 446, s. 37.

¹² Za podstawowe źródło hymnów uważa się kolekcję 55 tomów zawierających ok. 30 000 utworów, sporządzoną przez G. M. Dreves'a i C. Blume'a, *Analecta Hymnica Medii Aevii*, Leipzig 1886-1922.

¹³ Hymnarza Ferreriego nikt, jak podaje bp A. J. Nowowiejski, nie używał. Nowe hymny wprowadzały nawet pogańskie bóstwa, nie były wolne od błędów

Gruntowna reforma dokonana została za Urbana VIII. Powołana przez niego komisja filologów i humanistów zakończyła prace wydaniem w 1629 roku zbioru hymnów. W świetle dzisiejszej krytyki reformę tę uważa się za mało udaną. O ile jeszcze brewiarz Piusa V z 1568 roku zachował hymny w wersji tradycyjnej, to bulla Urbana VIII *Divinam psalmodiam* z 1631 roku wprowadza jako obowiązujące nowe poprawki dokonane ze stratą dla ducha poezji religijnej, co oddaje aforyzm *accessit latinitas, recessit pietas*. Nowego hymnarza nie przyjęły bazyliki laterańska i watykańska, a także zakony: benedyktyni, karmelici, kartuzi, cystersi, premonstratensi i dominikanie¹⁴.

Kolejna gruntowna reforma została dokonana przez Sobór Watykański II. Za redakcję hymnów odpowiedzialna była siódma komisja (coetus) z dziewięciu, które zostały powołane do prac nad brewiarzem. Jej przewodniczącym był A. Lentini wespół z I. Tassim. Uwzględniając postulat KL 93, dotyczący porówności formy i treści hymnów, pierwszy projekt był gotowy już w 1965 roku¹⁵. Wszystkie dotychczasowe hymny zestawiono z hymnami tradycji ambrożyjskiej oraz tradycji Bazyliki Watykańskiej, aby zachować to, co wartościowe z przekazu po uwzględnieniu różnych tradycji tekstowych. Postulat ten dotyczył zwłaszcza hymnów antycznych. Przy wprowadzaniu hymnów nowych należało kierować się kanonem piękna. Najbardziej widoczną i nie bez pewnych kontrowersji zmianą, jakiej dokonał Coetus VII, było przesunięcie hymnu Jutrzni i Nieszporów na początek godziny

historycznych, a to, co specyficznie chrześcijańskie, wyrażały w języku antycznej mitologii: np. Trójca Święta zostaje przez niego nazwana „triforme numen Olimpi”. A. J. Nowowiejski, *Wykład Liturgii Kościoła Katolickiego*, t. IV cz. 2, Płock 1916, s. 66-662.

¹⁴ Owa reforma dotyczyła poprawy blisko 1000 „błędów”. Dotyczyły one głównie rytmiki. A. J. Nowowiejski zauważa, że większość poprawek nie była uzasadniona. Korektorom zarzuca brak wiadomości o poezji akcentowanej i akcencie tonicznym. Tamże, 662-666.

¹⁵ O pracach nad hymnami zob. A. Bugnini, *La riforma liturgica (1948-1975)*, Roma 1983, s. 536-539; J. Stefański, *Reforma Liturgii Godzin według Vaticanum II. Prace redakcyjne*, art. cyt., s. 19-21.

kanonicznej po wersecie wprowadzającym¹⁶, aby nadać swoisty charakter radosnej modlitwy, zwłaszcza, gdy biorą w niej udział wierni¹⁷. Dodatkowo doceniono rolę hymnu jako elementu scalającego modlących się wspólnie. Zachowanie wówczas postawy stojącej wskazuje nie tylko na szacunek względem Boga, ale jest również wyrazem paschalnej radości i zwycięstwa postawy modlącego się Kościoła. Ostatecznie w zreformowanej *Liturgia Horarum* znalazło się 291 hymnów. Przedсобorowy brewiarz zawierał ich 164. Wykorzystano 101 hymnów z przedсобorowego oficjum. Dodano 109 nowych, przy czym, skorzystano zarówno z dorobku Kościoła starożytnego, średniowiecznego jak też z twórczości zupełnie nowej¹⁸. Projekt hymnów

¹⁶ W Jutrzni i Nieszporach brewiarza przedсобorowego hymn znajdował się po psalmodii i czytaniu – „kapitulum”, tworząc z *Benedictus* i *Magnificat* moment kulminacyjny tych dwu głównych godzin dnia. Dopatrywano się w tym tzw. jego funkcji „pogłębiania”, aby w ten sposób bardziej oddziaływać na modlącego się, a co nie byłoby możliwe, gdyby hymn znajdował się na początku godziny. Argumentowano także, że skoro *officium divinum* stanowi dynamiczny dialog z Bogiem, zatem pierwszy powinien „mówić” Bóg, a człowiek może odpowiadać spełniającym doskonale owe zadanie hymnem. Zatem uzasadniony byłby porządek: psalmodia i czytanie jako słowo skierowane przez Boga do człowieka i hymn będący odpowiedzią na Boże wezwanie. Równie dobrze jednak argumentowano, że na przyjęcie słowa Bożego należy być przygotowanym i usytuowanie hymnu przed psalmodią tę rolę właśnie spełnia. Hymn zatem spełnia doskonale i jedną i drugą rolę. Funkcję „otwarcia” hymn spełniał zwłaszcza w *matutinum*, czyli dzisiejszej godzinie czytań. A. Lentini postulował, aby stanowił on paralelę do hymnów nieszpornych poprzez zawarte w nim treści związane z ideą odkupienia, historii zbawienia i cnót chrześcijańskich. W tzw. godzinach „mniejszych”, mimo że hymn był umieszczony po wersecie *Deus in adiutorium*, jego funkcja wprowadzająca była raczej niewyraźna i drugoplanowa. Traktowano także hymn jako swoistego rodzaju konkluzję, np. *Te Deum* po godzinie porannej *matutinum*. Zob. J. Janicki, *Sens i rola hymnów*, art. cyt., 39-41.

¹⁷ Por. WOLG, 42 i 173-178.

¹⁸ Poszczególnym Konferencjom Episkopatów zarezerwowano możliwość tworzenia i włączania hymnów wziętych z tradycji lokalnych. Przyjęto zasadę anonimowości hymnów nowo ułożonych. Zob. J. Stefański, *Reforma Liturgii Godzin według Vaticanum II. Prace redakcyjne*, art. cyt., s. 18-20. Por. S. Cichy, *Treści teologiczne hymnów w odnowionej Liturgii Godzin*, Anamnesis 21, s. 105.

do przyszłego brewiarza dzięki staraniom A. Lentiniego był gotowy w 1967 roku¹⁹.

2. Wenancjusz i jego dzieło

Pozycje leksykalne podają, że Wenancjusz Fortunatus, w spolszczonej wersji zwany także Wenantym Faortunatem, urodził się ok. 530 roku w Duplavis. Jego pełne imię w wersji łacińskiej to: Venantius Honorius Clementianus Fortunatus. Studiował retorykę i prawo w Rawennie. W podziękowaniu za uzdrowienie z choroby oczu udał się do grobu św. Marcina w Tours w 565 roku. Była to właściwie wyprawa dość okrężną drogą, gdyż odwiedził także Metz, Paryż i Reims. Wenancjusz osiadł w Poitiers i wstąpił tam do klasztoru. Prawdopodobnie nastąpiło to pod wpływem Radegundy, wdowie po królu Chlotarze I. Wenancjusz przyjął święcenia kapłańskie, chociaż nie przestrzegał zbyt typowej dla klasztoru stałości miejsca; udawał się w różne strony Galii i nawiązał m.in. znajomość z Grzegorzem z Tours. Około 597 roku zostaje biskupem Poitiers, ale dość szybko, bo w pierwszych latach VII w., umiera. Został uznany świętym, a jego wspomnienie liturgiczne przypada na 14 grudnia²⁰.

Dzieła Wenancjusza, zebrane zaraz po jego zgonie, składają się na jedenaście ksiąg o raczej nieuporządkowanej strukturze, gdzie proza przeplata się z poezją. Autor ceniony jest ze względu na osiągnięcia poetyckie i jednocześnie sam był znawcą poezji i metryki starożytnej ze szczególnym uwzględnieniem Wergiliusza. Większość jego poezji to utwory okolicznościowe, dedykowane władcom i zapoznanym podczas podróży osobistościom. Najwięcej uwagi poświęcił wspomnianej Radegundzie – *Vita sanctae Radegundis*. Znajdziemy też utwory poświęcone innym świętym: *Vita sancti Albini*, *Vita sancti Germani*, *Vita sancti Hilarii*, *Vita sancti Marcelli* oraz *Vita sancti*

¹⁹ Pełen zestaw serii hymnów LH z podaniem ich autora i miejsca występowania w LH zob. w *Hymni instaurandi Breviarii Romani. Consilium ad exsequendam constitutionem de Sacra Liturgia*, Città del Vaticano 1968. Por. A. Lentini, *Hymnorum series in „Liturgia Horarum”*, Notitiae 9(1973), s. 179-192.

²⁰ Zob. R. Sawa, *Wenanty Fortunat*, EK t. 20, Lublin 2014, kol. 360-361.

Martini, które jest właściwie dokonaną w heksametrze przeróbką żywota tegoż świętego autorstwa Sulpicjusza Sewera. Pozwala to na umiejscowienie Wenancjusza wśród czołowych hagiografów Kościoła łacińskiego. Jest także autorem biografii ówczesnych biskupów, co daje dość szeroki obraz życia religijnego Galii VI i VII wieku. Na tę mozaikę składa się także jeden z ważniejszych w twórczości Wenancjusza poemat *De navigio suo* z podróży po Mozeli, będący niemal romantycznym podejściem do przeżywania przyrody. Wenancjuszowi przypisywano autorstwo siedmiu mszy, które znalazły się w *Missale Galicanum Vetus*. Do dzieł prozaicznych zalicza się m.in. *Expositio orationis dominicae* (Wykład modlitwy Pańskiej), *Expositio symboli* (Wykład Składu Apostolskiego). Jednakże A. Bober zauważa, że Wenancjusz nie był typowym teologiem i nie znajdziemy wśród jego dzieł typowych traktatów. Siła oddziaływania Wenancjusza polega na jego ekspresji poetyckiej, dzięki której zasłużył sobie, jak już wspomniano, na ostatniego poetę starożytności. Jeżeli nawet uznać go za twórcę wczesnego średniowiecza ze względu na podejmowaną tematykę, to podkreślić należy, że jego warsztat pozostaje wybitnie pod wpływem poezji starożytnej, a wpływ Wergiliusza jest niezaprzeczalny²¹. Nienagannie artystyczny kształt formy Wenancjusza Fortunata znajdujemy właśnie w hymnach. *Breviarium Romanum* zawierało następujące hymny Wenancjusza: *Pontus aethera*, *Salve festa dies*, *Pange lingua*, *Quem terra*, *Vexilla regum prodeunt*. Dodatkowo znajdziemy hymn poświęcony Najświętszej Marii Pannie – *In laudem sanctae Mariae*. Odnowiona Liturgia Godzin zawiera trzy (oryginalnie są to dwa) poniższe hymny.

²¹ A. Bober, *Antologia patrystyczna*, dz. cyt., s. 580-581.

3. Treści hymnów Wenancjusza Fortunata w *Liturgii Godzin*

Wielki Piątek Męki Pańskiej

Godzina czytań

Hymn metryczny (rzadko spotykany tetrametr trocheiczny na przemian akatalektyczny i katalektyczny) autorstwa św. Wenancjusza Fortunata z VI wieku²². Zarówno Liturgia Horarum, jak i polskojęzyczna Liturgia Godzin podają układ sześciowersowy, choć można spotkać (rzadziej) strofy trzywersowe. W prezentowanym układzie pierwszy, trzeci i piąty wers mają po osiem zgłosek; drugi, czwarty, szósty – siedem. Polskie tłumaczenie zachowuje w każdym wersie po osiem zgłosek. Hymn powstał ok. 569 r. na zamówienie św. Rade-gundy dla uświetnienia powitania relikwii krzyża św., подарowanych klasztorowi w Poitiers przez cesarza Justyna II. Warto także nadmienić, że pod urokiem hymnu Wenancjusza najwyraźniej pozostawał św. Tomasz z Akwinu, którego hymn na oficjum Ciała i Krwi Pańskiej zaczyna się tak samo, podobnie jak hymn brewiarzowy z oficjum o św. Barbarze, nieznanego autora. Warto także nadmienić, że autorstwo Wenancjusza jest w przypadku tego hymnu – być może ze względu na jego niezwykłą budowę – kwestionowane. Przypisuje się także autorstwo Klaudianowi Mamertowi (Claudianus Mamertus †473). Tym samym datacja utworu byłaby wcześniejsza.

1. Sław, języku, bój chwalebny, ²³	Pange, lingua, gloriósi ²⁴
Dzieje walki niezrównanej,	proelium certáminis,
I opiewaj triumf krzyża	et super crucis tropæo
Hymnem pełnym uwielbienia,	dic triúmphantium nóbilem,
Na nim bowiem Odkupiciel	quáliter redémpctor orbis
Był zabity lecz zwyciężył.	immolátus vícerit.

²² Renesansowa reforma zmieniła brzmienie hymnu i zaczynał się on od słów: *Pange lingua gloriosi lauream certaminis*. Zob. także M. Straszewicz, *Pange, lingua, gloriosi lauream (proelium) certaminis*, EK t. 14, Lublin 2010, kol. 1212-1213.

²³ LG II, s. 318-319.

²⁴ LH II, s. 314-315.

Pierwsza strofa hymnu w tonie dość podniosłym, przypominającym klasyczne hymny starożytne, wzywa do opiewania zwycięstwa Odkupiciela. Odkupienie, jakie dokonało się na krzyżu, zostało ujęte w duchu walki i wyrażone stylistycznie przez oksymoron. Krzyż – symbol śmierci i upokorzenia – jest krzyżem triumfu, pokonania zwycięstwem.

2. Gdy praojciec zbuntowany	De paréntis protoplásti
Wziął w swe usta zgubny owoc,	fraude factor cóndolens,
Uległ śmierci w nim ukrytej;	quando pomi noxiális
Wtedy Stwórca się zmiłował	morte morsu córruit,
Wybierając nowe drzewo,	ipse lignum tunc notávit,
By dawnego zniszczyć skutki.	damna ligni ut sólveret.

Hymniczna opowieść dziejów walki odwołuje się „do początku”, do grzechu pierworodnego dokonanego przez Praojca Adama. Hymn przywołuje „mityczny” sposób wyjaśnienia śmierci. Zmiłowanie Stwórcy, jakie nastąpiło po grzechu pierworodnym, zwane także pierwszą dobrą nowiną, poszerzone zostaje o metodę zniwelowania następstw grzechu pierworodnego. Metaforze drzewa poznania odpowiada nowe drzewo krzyża.

3. Postanowił Bóg wszechmocny	Hoc opus nostræ salútis
Dla ratunku wszystkich ludzi,	ordo depopóscerat,
Aby szatan, ojciec kłamstwa,	multifórmis perditóris
Był zwiedziony swym podstępem;	arte ut artem fálleret,
To zaś, czym nas wróg poraził,	et medélam ferret inde,
Było naszym uzdrowieniem.	hostis unde læserat.

Tematy drugiej strofy zostają rozwinięte w strofie kolejnej. Zastosowane środki stylistyczne to przede wszystkim nośne oksymorony: być zwiedzionym podstępem, zaś porażenie staje się w istocie uzdrowieniem; jest to kontynuacja metaforyki drzewa krzyża.

4. Kiedy czas już się wypełnił I nastała pora święta, Ojciec posłał swego Syna, Stworzyciela całej ziemi, Który z łona dziewiczego W ludzkiej zrodził się postaci.	Quando venit ergo sacri plenitúdo témporis, missus est ab arce Patris Natus, orbis cónditor, atque ventre virgináli carne factus pródiit.
---	--

Czwarta strofa przywołuje Pawłowy tekst (Ga 4, 4) o „pełni czasów”. Autor zawarł w niej wiele teologicznych wątków: wspomniane jest dziewicze poczęcie i narodziny Syna Bożego jako wyraz wypełniania się Bożego planu. Główny temat – Wcielenie – dopełniony jest prawdą o udziale Syna w dziele stwórczym²⁵.

5. On, przeżywszy między nami Jako człowiek jat trzydzieści, Z własnej woli przyjął mękę; Wypełniając zbawcze dzieło Na krzyżowej zawisł belce Jak baranek prześlągalny	Lustra sex qui iam perácta tempus implens córporis, se volénte, natus ad hoc, passióni déditus, agnus in crucis levátur immolándus stípíte.
--	--

Kolejna strofa kontynuuje wątek Wcielenia – życie Chrystusa wśród ludzi – w perspektywie paschalnym. O ile wcześniej dzieło odkupieńcze było zamiarem Ojca i wypełnieniem Jego woli, tak tutaj zostaje podkreślona dobrowolność podejmowanej ofiary przez Syna. Baranek, jako zwierzę ofiarne, należy do najbardziej charakterystycznych symboli paschalnych.

²⁵ Oryginał hymnu zawiera po tej strofie kolejną (wersy 25-30), której nie uwzględniła ani Liturgia Horarum, ani Liturgia Godzin, być może ze względu na wybitnie bożonarodzeniowy charakter strofy: *Vagit infans inter arta/ conditus praesaepia,/ membra pannis involuta/ virgo mater adligat, et pedes manusque crura/ stricta pingit fascia.* Tłumaczenie P. Galińskiego: *Płacze Dziecię położone/ Do ciasnego żłobu w stajni;/ Członki owinięte w płótno/ Czysta Matka przewiązuje:/ Ręce stopy oraz nogi/ Skrępowane pieluszkami.* Zob. M. Starowieyski (oprac.), *Muza łacińska. Antologia poezji wczesnośredniowiecznej i średniowiecznej (III-XIV/XVw.)*, Ossolineum, Wrocław – Warszawa – Kraków 2007, s. 158.

<p>6. Cześć niech będzie Bogu Ojcu I Synowi Jedynemu Razem z Duchem równym Obu; Chwała Bogu w Trójcy Świętej, Który darzy nas i chroni Swoją łaską miłosierną. Amen.</p>	<p>Æqua Patri Filióque, ínclito Paráclito, sempitérna sit beátæ Trinitáti glória, cuius alma nos redémit atque servat grátia. Amen.</p>
--	---

Ostatnia strofa, będąca w całości doksologią, nie jest autorstwa św. Wenancjusza Fortunata. Pochodzi od A. Lentiniego i została utrzymana w metryce oryginału²⁶. Oryginalny wiersz Wenancjusza zawiera dziesięć strof. Jego kontynuacją jest hymn jutrzni od wersu *En acetum, fel, arundo*. Tłumaczenie liturgiczne opuszcza m.in. strofę wspominającą narodziny Syna Bożego, aczkolwiek utrzymaną w metaforyce późniejszej męki i śmierci Syna Bożego:

*Vagit infans inter arta
Conditus praesepia;
Memmbra pannis involuta
Virgo Mater aligat,
Et pedes manusque, crura
Stricta pingit fascia*²⁷.

²⁶ *Hymni instaurandi Breviarii Romani*, A. Lentini (oprac.), Città del Vaticano 1968, s. 92.

²⁷ Zasłużony dla polskiej hymnodii ks. T. Karyłowski oddał tę strofę następująco: *Płacze Dziecię w ciasnym źłobie, / Nim krwią własną zbawi świat, / Matka-Panna, drogie sobie / Ciałko pieszcząc niby kwiat, Boże rączki, nóżki obie / W zwój ubogich stroi szat.* T. Karyłowski, *Hymny kościelne*, Warszawa 1978, s. 63-64. Tłumaczenie J. Piwowarczyka: *Więc płacze Dziecię złożone / Na twardych deskach we źłobie; / W pieluszki członki okryte / Dziewicza Matka zawija / I Boże rączki i nóżki / Związuje mocnym zawojem.* J. Piwowarczyk, *Hymny Brewiarza Rzymskiego proprium Poloniae*, Poznań 1958, s. 13. W przekładzie L. Staffa strofa wygląda następująco: *Kwili dziecię położone / W niepozorny wąski żłób, / Członki tuli Mu w pieluszki / Matka Panna i jak grób / Powijakiem wiąże Boga / Ciasno wkoło ręk i stóp.* L. Staff, *Hymny Brewiarza i sekwencje Mszału*, Warszawa 1962, s. 83.

Jutrznia

Hymn Jutrzni Wielkiego Piątku, podobnie jak to było w przypadku Godziny czytań, jest autorstwa św. Wenancjusza Fortunata. Jest kontynuacją hymnu *Pange, lingua* z Godziny czytań.

1. Oto znaki Bożej męki: ²⁸	En acétum, fel, arúndo, ²⁹
Żółć, płwociny, trzcina, ocet,	sputa, clavi, láncea;
Gwoździe i żelazna włócznia,	mite corpus perforátur,
Która święty bok przebiła;	sanguis, unda prófluit;
Płyną z rany krew i woda,	terra, pontus, astra, mundus
Aby obmyć wszechświat cały.	quo lavántur flúmíne!

Pierwsza strofa wymienia atrybuty związane z męką Pańską. Żółć i płwociny, obce współczesnej estetyce, były dość typowe dla rodzącej się wówczas mentalności średniowiecznej; podkreślają naturalizm i brutalność karni. Wymowa strofy ma przede wszystkim charakter odkupieńczy.

2. Krzyżu wierny i szlachetny,	Crux fidélis, inter omnes
Spośród wszystkich drzew wybrany,	arbor una nóbilis!
Żaden las nie zrodził drzewa	Nulla talem silva profert
Piękniejszego ponad ciebie;	flore, fronde, gérmíne.
Słodkie belki, słodkie gwoździe,	Dulce lignum, dulci clavo
Co dźwigają ciężar słodki!	dulce pondus sústinens!

Druga strofa, spopularyzowana w wersji pieśni *Krzyżu święty, nade wszystko*, przywołuje początkową metaforykę drzewa krzyża. Jest to swoista poetycka medytacja nad drzewem, któremu było przeznaczone zostać narzędziem śmierci Chrystusa³⁰.

3. Schył gałęzie, drzewo wzniosłe,	Flecte ramos, arbor alta,
Ulżyj członkom tak napiętym;	tensa laxa víscera,
Niechże zmięknie pień twój twardy,	et rigor lentéscat ille
Aby na nim ciało Zbawcy	quem dedit natívitas,

²⁸ LG II, s. 319-320.

²⁹ LH II, s. 315-316.

³⁰ Zob. szerzej M. Niewiadomska, *Wiersze o krzyżu Wenancjusza Fortunata. Próba interpretacji*, Przegląd Tomistyczny 9(2003), s. 281-310.

I najwyższej chwały Króla
Nie doznało udręczenia!

ut supérni membra regis
miti tendas stípite.

Strofa trzecia została utrzymana w klimacie współczucia dla umęczonego ciała Chrystusa, co jest typowym motywem duchowości średniowiecznej.

4. Tylko tyś jest godne przyjąć
Na ramiona okup ziemi
I ukazać port bezpieczny
Dla tonących w wirach świata,
Ciebie bowiem krew Baranka
Uświęciła swą czerwienią.

Sola digna tu fuísti
ferre sæcli prétium,
atque portum præparáre
nauta mundo náufigro,
quem sacer cruor perúnxit
fusus Agni córpore.

Czwarta strofa kontynuuje wątek pochwalny Chrystusowego krzyża. Wprowadzone zostają elementy marynistyczne: krzyż odtąd staje się portem bezpiecznym dla ludzkości. Ta zaś zostaje ukazana jako pogrążająca się w wirach świata. Metafora odmętów wód powodzi jest charakterystyczna dla Biblii, jako żywiołu zagrażającego ludzkości (potop), jak i w wymiarze jednostkowym (tonący Piotr). Świat ma tutaj wymowę typową dla Ewangelii Janowej. Dodać należy, że pierwotne odmęty sprzed stanu stworzenia są także interpretowane jako element wrogi Bogu. Wykorzystywana w symbolice chrześcijańskiej wizja Kościoła jako łodzi wprowadza niejednokrotnie element krzyża jako masztu. Wymowa posiada charakter odkupieńczy.

5. Cześć niech będzie Bogu Ojcu
I Synowi Jedynemu
Razem z Duchem równym Obu;
Chwała Bogu w Trójcy Świętej,
Który darzy nas i chroni
Swoją łaską miłosierną. Amen.

Æqua Patri Filióque,
ínclito Paráclito,
sempitérna sit beátæ
Trinitáti glória,
cuius alma nos redémit
atque servat grátia. Amen.

Ostatnia strofa, będąca w całości doksologią, jest powtórzeniem tej, która została zawarta w hymnie z Godziny czytań.

Nieszpory

Hymn został utrzymany w dymetrze jambicznym. A. Bober podaje, że powstał w tych samych okolicznościach, co *Pange, lingua*, czyli podczas sprowadzenia relikwii Krzyża świętego do Poitiers. Byłoby

to zastanawiające o tyle, że Wenancjusz skomponowałby dwa tak bardzo odmienne morfologicznie hymny! Co do autorstwa, nigdy nie było ono kwestionowane. B. Nadolski podaje, że właśnie ten hymn miał uświetnić przybycie relikwii³¹. Co prawda, podczas omawiania hymnu *Pange, lingua* B. Nadolski nie wypowiada się na temat okoliczności powstania, jak to czyni A. Bober czy powtarzająca być może za nim tę opinię cytowana wcześniej M. Straszewicz. Przekład P. Galińskiego zachowuje wzorem oryginału porządek ósmiozgłoskowy. W *Breviarium Romanum* hymn używany był podczas Nieszporów Wielkiego Postu. Odnowiona Liturgia godzin niejako uhonorowała hymn *Vexilla regis*, rezerwując go na szczególny czas Wielkiego Tygodnia, umiejscawiając go również w Nieszporach i dodatkowo używany jest podczas święta Podwyższenia Krzyża Świętego³².

1. Sztandary Króla się wznoszą, ³³	<i>Vexilla regis</i> pródeunt, ³⁴
Już krzyż chwalebny jaśnieje,	fulget crucis mystérium,
Na którym Stwórca człowieka	quo carne carnis conditor
W człowieczym ciele zawisnął.	suspensus est patíbulo;

Królewskim sztandarem, o którym mowa w pierwszej strofie, jest krzyż. Ten hymniczny wątek potwierdziła i potwierdza dotychczasowa praktyka liturgiczno-pastoralna. Hymn przywołuje temat krzyża chwalebного, charakterystycznego dla teologii judeochrześcijańskiej³⁵. Strofa łączy temat stworzenia z Wcieleniem.

2. To na nim Jezus, zraniony	Quo, vulnerátus ínsuper
Okrutnej włóczni żelazem,	mucróno diro láncea,
Oczyścił z winy grzeszników	ut nos laváret crímíne,
Strumieniem krwi oraz wody.	manávit unda et sánguine.

Druga strofa posiada charakter wybitnie odkupieńczy. Oryginał mówi o obmyciu zbrodni, natomiast tłumaczenie wprowadza wyraźnie motyw wody.

³¹ B. Nadolski, *Leksykon liturgii*, Poznań 2006, s. 1665.

³² LG IV, 1169-1170.

³³ LG II, s. 317.

³⁴ LH II, s. 313-314.

³⁵ J. Daniélou, *Teologia judeochrześcijańska*, dz. cyt., s. 291-295.

<p>3. Wspaniałe drzewo, ozdobne Purpurą krwi Chrystusowej, Wybrane, aby na sobie, Unosić ciało najświętsze.</p>	<p>Arbor decóra et fúlgida, ornáta regis púrpura, elécta digno stípíte tam sancta membra tángere!</p>
---	---

Kolejna strofa przywołuje charakterystyczny dla Wielkiego Piątku temat krzyża, ale ozdobionego na sposób królewski purpurą krwi Zbawiciela. Pojawia się także typowy wątek „wybrania” drzewa spośród innych celem dokonanego zbawienia.

<p>4. Ramiona drzewa szczęśliwe Dźwigają okup wszechświata; Szalami wagi się stając, Wydarły zdobycz Otchłani.</p>	<p>Beáta, cuius brácchiis sæcli pepéndit prétium; statéra facta est córporis prædam tulítque tártari.</p>
--	---

Motyw krzyża jako wagi obecny był już w starożytnej symbolice chrześcijańskiej: ofiara Chrystusa przeważała grzechy ludzkości przynależne piekłu.

<p>5. Oddajmy pokłon krzyżowi, Co był ołtarzem ofiary, Bo na nim życie umarło, By śmiercią życie przywrócić.</p>	<p>Salve, ara, salve, víctima, de passiónis glória, qua vita mortem pértulit et morte vitam réddidit!</p>
--	---

Kolejna strofa wzywa do oddania hołdu krzyżowi, co koresponduje z liturgią Wielkiego Piątku. Wprowadzony zostaje motyw krzyża jako pierwszego ołtarza. Zastosowane środki stylistyczne to oksymorony: „życie umarło, by śmiercią życie przywrócić”, co oddaje życiodajny, w sensie zbawienny, wieczny charakter śmierci Chrystusa.

<p>6. O krzyżu, bądź pozdrowiony, Jedyna nasza nadziejo! Zachowaj wiernych od złego I zniwecz zbrodnie ludzkości.</p>	<p>O crux, ave, spes única! hoc passiónis témpore piis adáuge grátiam reísque dele crímina.</p>
---	---

Sławny wers: „O crux, ave, spes única!”, nie jest poświadczony przez wszystkie kodeksy³⁶. Mamy tu charakterystyczny dla tego dnia zwrot do krzyża jako żywej osoby.

³⁶ Zob. M. Starowieyski (oprac.), *Muza łacińska*, dz. cyt., s. 156.

7. O Trójco, źródło zbawienia, Niech każdy duch Cię wysławia, A Ty, przez krzyż odkupionych Umacniaj łaską na wieki. Amen.	Te, fons salútis, Trínitas, colláudet omnis spíritus; quos per crucis mystérium salvas, fove per sæcula. Amen.
---	---

Ostatnia, doksologiczna strofa, kierowana do Trójcy Świętej, była, jak zauważa A. Lentini, sformułowana inaczej, zwłaszcza w oficjum za zmarłych i inspirowana doksologią św. Ambrożego³⁷.

Należy jeszcze zwrócić uwagę na jeszcze jeden hymn Wenancjusza Fortunata, który nie widnieje co prawda w odnowionej Liturgii godzin, ale umieszczany był w procesjonacjach i jako taki używany był podczas procesji wielkanocnej, a także jako śpiew na Wniebowstąpienie i Zesłanie Ducha Świętego. Chodzi mianowicie o *Salve, festa dies*, który doczekał się licznych przekładów narodowych i opracowań muzycznych³⁸. Na potrzeby liturgii najczęściej tłumaczona była poniższa wersja, krótsza od oryginalnej. Podaję tłumaczenie ks. T. Karyłowskiego³⁹:

³⁷ Zob. *Hymni instaurandi...*, dz. cyt., s. 90.

³⁸ Wykorzystywane są także i inne strofy:

Christe, salus rerum, bone Conditor atque Redemptor,
/Unica progenies ex deitate Patris.

Qui genus humanum cernes mersisse profundo,
ut hominem redimeres, es quoque factus homo.

Rex sacer, ecce tui radiat pars magna triumphi,
cum puras animas sacra lavacra beant.

Tristia cesserunt infernae vincula legis

Expavitque chaos luminis ore premi.

Pollicitam sed redde fidem, precor, alma potestas,

Tertia lux redii, surge sepulte meus.

Solve catenates inferni carceris umbrae,

et revoca sursum, quiquid ad ima ruit.

Redde tuam faciem, videant ut saecula lumen

redde diem, qui nos, te moriente, fugit.

³⁹ T. Karyłowski, *Hymny kościelne*, Warszawa 1978, s. 346.

- | | |
|---|--|
| Witaj, święty dniu, dobo na wieki
szczęśliwa,
W której Bóg piekło przemógł
i niebo zdobywa. | 1. Salve festa dies toto venerabilis
aevo Qua Deus infernum vicit et
astra tenet. |
| Oto pól odrodzonych ogłasza
wdzięk miły
Że wszystkie dary z Panem wskrze-
szone wróciły. | 2. Ecce renascentis testatur gratia
mundi Omnia cum Domino dona
redisse suo. |
| Bo kiedy tryumfator Chrystus
z grobu wstawa,
W krąg zieleń krasi gaje, kwieciami
błyszczą trwa | 3. Namque triumphanti post tristia
tartara Christo Undique fronde ne-
mus gramina flore favent |
| Gdy depczą piekło wzlata w gwiaź-
dziste przestworza
Czci Boga słońce, niebo, lądy i toń
morza. | 4. Legibus inferni oppressis, super
astra meantem,
Laudant rite Deum, lux, polus, arva,
fretum! |
| Bóg, co był ukrzyżowan, owładnia
świat cały,
Stworzenia wszystkie – Stwórcy
podnoszą pieśń chwały. | 5. Qui crucifixus errat Deus, ecce
per omnia regnat,
Dantque Creatori cuncta creata
precem! |

Hymn jest zaczerpnięty z poematu *De Paschate resurrectionis ad Felicem episcopum*. Charakterystyczne w nim jest wenancjuszowskie podejście do przyrody, która uczestniczy w radości wielkanocnej i dziele odkupienia; po Zmartwychwstaniu jawi się niczym nowe stworzenie. Zdaniem A. Bobera jest to ulubiony motyw u Ojców Kościoła, którzy w odnawiającej się po zimie przyrodzie widzą motyw zmartwychwstania⁴⁰. Na tle odradzającej się przyrody autor umieścił motyw zmartwychwstałego Chrystusa, jego godność i władzę nad całym światem; do radości religijnej zostaje zaproszony cały świat stworzony i przez swoich delegatów – wiernych – uczestniczy w procesji rezurekcyjnej.

⁴⁰ A. Bober, *Antologia patrystyczna*, dz. cyt., s. 586.

4. Chrystologiczny wymiar hymnów

Niezależnie od dnia Triduum Paschalnego i godziny liturgicznej, obraz Chrystusa jest bardzo spójny. Hymny, przeznaczone chociażby na Wielki Piątek i Wielką Sobotę, zawierają także elementy zmartwychwstania. Podobnie hymny przeznaczone na Niedzielę Zmartwychwstania nie zapominają o męce i śmierci Zbawiciela. Dotyczy to zwłaszcza hymnów Godziny w ciągu dnia Niedzieli Zmartwychwstania. Utwory hymniczne, mimo stosunkowo niewielkich rozmiarów, mogą być źródłem teologicznego poznania ze względu na swą zdolność syntezy. Skutkuje to mnogością tematów i panoramicznością misterium Chrystusa.

Poetyka hymnów zdradza wyraźnie inspirację biblijną, ale o wiele mocniej podkreśla motyw Paschy Chrystusowej jako walki z mocami wrogimi Bogu i Jego planom. Wydaje się, że jest to najbardziej oryginalny element hymnów jako *locus theologicus*.

Chrystus – Zbawiciel i Odkupiciel

Wymowa hymnów jest zasadniczo soteryjną⁴¹. Odkupienie zostało zawarte w planach Bożych i posiada charakter uniwersalny i personalny, a także kosmiczy. Zakłada to niejako nadzieję, że wszyscy dostąpią zbawienia, choć nieobca jest hymnom prośba o utrzymanie skutków Chrystusowej Paschy, co zakłada realizm kondycji ludzkiej. Charakter odkupieńczy dotyczy nie tylko żyjących, ale wielokrotnie obecny jest temat wyzwolenia ludzkości zmarłej, przebywającej w Otchłani. Odkupienie ukazane jest zazwyczaj zgodnie z zasadą złożenia ofiary, będącej okupem, wykupieniem tych, co poprzez grzech pierworodny, a także uczynkowy należą do szatana. Takie ujęcie sugerowałoby późniejszą anzelmiańską zasadę doskonałego zadośćuczynienia, jakiego dokonał Syn Boży swemu Ojcu. Należy tutaj jednak zastrzec, że św. Wenancjusz tworzył o wiele wieków wcześniej. Potwierdzałoby to znaną liturgice zasadę *lex orandi – lex credendi*, choć przyznać trzeba, że w tym przypadku ma ona swe zastosowanie takie, jak to

⁴¹ Por. S. Ropiak, *Teologia hymnów polskojęzycznej Liturgii Godzin. Tom II. Okres Wielkanocy*, Olsztyn 2002, s. 135-146.

zostało ujęte przez Prospera z Akwitani: *Legem credendi statuat lex supplicandi*.

Chociaż motyw złożenia okupu jest wyraźnie obecny, to równolegle hymny mówią o dobrowolnym odkupieniu, dokonanym przez Chrystusa z miłości i litości, co prowokuje ludzką wdzięczność, radość, ale także współczujący smutek i boleść wobec ogromu Chrystusowego cierpienia. Dotyczy to zwłaszcza męki i śmierci. Hymny z upodobaniem przywołują obrazy ciała zawisłego na krzyżu i przelanej krwi, odwołują się do elementów związanych z kaźnią, co podkreśla w poetycki sposób realizm i brutalność męki i śmierci Chrystusa. Podkreślona jest także jednocześnie darmowość odkupienia i zbawienia z zastrzeżeniem, że dzieło to mogło być tylko dokonane przez Syna Bożego. Chrystus nazywany jest w hymnach także Zbawicielem wszystkich ludzi, co oddaje pozytywny aspekt tego misterium, a także wspomniany już wcześniej uniwersalizm i personalizm.

Tajemnica Wcielenia w kontekście męki, śmierci i zmartwychwstania

Dosadne choć poetyckie opisy męki i śmierci potwierdzają prawdę o wcieleniu Syna Bożego, które od samego początku jest ukierunkowane i osiąga swój szczyt w tajemnicy paschalnej. Choć teologia zachodnia – inaczej niż wskazuje to w tej mierze myśl Kościołów Wschodnich – zasadniczo wyraźnie wyróżniała te dwa porządki; hymny, ze względu na syntetyczną zdolność poezji, nie unikają tematu Wcielenia, i to niekiedy w wymiarze typowym dla okresu Narodzenia Pańskiego⁴².

Tajemnica krzyża

Tajemnica odkupienia wyjątkowo mocno związana jest z krzyżem i śmiercią. Motyw krzyża jest jednak o wiele szerszy niż tylko jako

⁴² Nadmienić należy, że analogiczna tendencja zachodzi w hymnach Liturgii Godzin przeznaczonych chociażby na okres Adwentu, gdzie oczekiwanie na Wcielenie jest ujęte w wymiarze paschalnym. Zob. K. Filipowicz, *Misterium Wcielenia w Jutrznii i Nieszporach adwentowej Liturgii Godzin*, *Studia Theologica Varsaviensia*, 49(2011) nr 1, s. 48-55.

znak męki i śmierci. Jest to również krzyż zbawienia, krzyż chwalebny i zwycięski, co było charakterystyczne dla teologii judeochrześcijańskiej, a także pobożności średniowiecznej. W konsekwencji krzyż staje się dla chrześcijan znakiem wiary, chwały i chluby. Hymny potwierdzają nabożną medytację nad tym, a w konsekwencji są innymi znakami męki. Znajdziemy tutaj liczne odniesienia do drzewa rajskiego. Potwierdza to wiarę o czci należnej krzyżowi Chrystusowemu. Można też powiedzieć, że w hymnach zostało wysłowione działanie Boże poprzez Chrystusowy krzyż w ujęciu historiozbawczym. Wskazano wcześniej, że na potrzeby liturgiczne opuszczono strofę, która odwołuje się do narodzin Syna Bożego; naszym zdaniem niepotrzebnie. Wcielenie, nawet w radosnym aspekcie Bożego Narodzenia, jest ukierunkowane na Paschę, co znakomicie oddaje tematyka ikon podejmujących narodziny w Betlejem. Tym bardziej zaskakujący jest zabieg owego usunięcia, skoro odnowa liturgiczna tak mocno wyakcentowała misterium paschalne. Opuszczona strofa podkreśla to centralne w liturgii wydarzenie. I jeśli obecnie akcentuje się w tematyce bożonarodzeniowej aspekt paschalny, tym bardziej warto zwrócić uwagę na fakt, że nie byłoby misterium odkupienia na krzyżu, gdyby nie fakt wcześniejszego Wcielenia i przyjścia na świat. Tym samym można byłoby niejako dowartościować treści Bożego Narodzenia w obchodach Triduum Paschalnego na pewno bez szkody na rzecz tego ostatniego. Jak Boże Narodzenie ukierunkowane jest na Paschę, tak nie byłoby Paschy bez urokliwego w naszej mentalności Bożego Narodzenia.

Trzeba także podkreślić to, co istotne z liturgicznego punktu widzenia. Hymn *Vexilla regis proudeunt* używany jest zarówno podczas Wielkiego Tygodnia, ale także podczas Święta Podwyższenia Krzyża Świętego. Mimo wszystko wymowa obchodów jest inna. W dni pasyjne znajdujemy także elementy tryumfalne, ale na pewno nie są one charakterystyczne w tekstach najwyżej w obrzędowości, jeśli idzie o sposób ukazania krzyża w Wielki Piątek. Święto Podwyższenia Krzyża nigdy charakteru pasyjnego nie miało.

Sakramentologia

Temat sakramentów nie jest typowy dla Liturgii Godzin jako takiej. Hymny Triduum Paschalnego są w tej mierze chwalebny wyjątkiem. Dzieło zbawienia i uświęcenia jest kontynuowane przez sakramenty, a Chrystusowa Pascha ich źródłem. Dla hymnu Nieszporów Wielkiego Czwartku charakterystyczny jest motyw misterium eucharystycznego, dla hymnu Nieszporów Niedzieli Zmartwychwstania sakramenty chrztu i Eucharystii. Nieustannie przejawiająca się tematyka odkupienia (odpuszczenia) grzechów sugeruje sakrament pokuty i pojednania, choć przyznać należy, że jedynie sugeruje, gdyż nie mamy odniesienia wprost do praktyk pokutnych. Występujący motyw żalu czy smutku ma raczej charakter emocjonalny. Zauważyć tu trzeba, że w okresie powstawania omawianych hymnów, w przypadku tych, których wiek jest najstarszy, praktyka sakramentalna była dość zróżnicowana. Poza tym, Święte Triduum Paschalne jako takie jest poza okresem Wielkiego Postu, okresu charakterystycznego dla chrześcijańskiej pokuty.

Chrystus Król zwycięski

W chrytologicznej panoramie hymnów Świętego Triduum Paschalnego za najbardziej oryginalny wydaje się temat walki. Tytuł królewski Jezusa Chrystusa jest dość typowy dla chrześcijańskich hymnów w ogóle. Niemniej, hymny tego okresu wielokrotnie podejmują motyw zwycięskiej walki stoczonej przez Syna Bożego. Jej areną jest głównie męka, krzyż, grób i Otchłań. Tematyka zwycięstwa nad szatanem, piekłem, Otchłanią wszelkimi wrogami Bogu mocami wydaje się być podejmowana z jakimś wyjątkowym dla hymnów upodobaniem. Dzieło odkupienia ukazane jest w pewnym sensie jako „bój chwalebny”, „walka niezrównana”. Podziw, jaki żywią autorzy hymnów dla Chrystusowego zwycięstwa, sąsiaduje zazwyczaj z klęską szatana czy personifikowanej Otchłani. Piekło, chociaż nadal pozostaje, ale jest jednak starte, Otchłań zaś pusta. Zwycięstwo Chrystusa posiada charakter kosmiczny, obejmuje ziemię, cieszy się z niego niebo. Skutkuje to tym, że Chrystus jest już w niebie. Ten temat paschalny wydaje się być dość rzadki w ogóle. Pascha rozumiana jako przejście zawiera

także element wkroczenia do nieba, gdzie zwycięski Chrystus obdaruje chwałą zbawionych. Mamy tutaj do czynienia z tryumfalną fazą odkupienia, podkreślaną zwłaszcza przez te fragmenty hymnów, które w swej treści odwołują się do tematyki wizji Janowych. Zabieg ten jest typowy dla liturgii jako takiej, która jest antycypacją rzeczywistości niebiańskiej, a tym bardziej charakterystyczny dla Liturgii Godzin, która tym samym objawia charakter prawdziwej *laudis canticum*.

Badania liturgiczne nad tekstem liturgicznym wykazują, jak niejednokrotnie synkretyczną dziedziną wiedzy teologicznej jest liturgika. Dotyczy to zwłaszcza tekstów *Liturgii Godzin*, w której obok typowych dla liturgii fragmentów biblijnych, modlitw, responsoriów i antyfon, spotykamy hymny. Te ostatnie należą do liryki sakralnej. Ta zaś posiada niezwykle wprost zdolności syntezy różnych, niekiedy nawet luźno powiązanych ze sobą tematycznie treści.

Poezja św. Wenancjusza Fortunata zaliczana jest do najwznioślejszych przykładów liryki sakralnej. Chociaż autor rozpoznawany jest jako teolog krzyża, to zaszczytny ten tytuł może nie oddawać wszystkich tematów, jakie podejmuje w swoich poezjach. W krzyżu, jak widzi go św. Wenancjusz, skupia się przede wszystkim tematyka związana z tajemnicą Wcielenia w jego najbardziej uniżonym i brutalnym wymiarze, a jednocześnie jest to krzyż zwycięski, opromieniony chwałą zmartwychwstania i zapowiadający rzeczywistość eschatologiczną.

Streszczenie

Św. Wenancjusz Fortunat zwany jest niekiedy piewą Chrystusowego krzyża i jego odkupieńczej mocy. Z jednej strony odnajdujemy w jego hymnach odwołania do realizmu pasywnego, z drugiej zaś męka Chrystusowa jawi się jako konieczna dla ludzkiego zbawienia. Jako taka pozostaje darem bezinteresownej miłości i ostatecznie prowadzi do chwały zmartwychwstania. Ukrzyżowany Mesjasz jest jednocześnie zwycięskim królem.

Hymny św. Wenancjusza Fortunata znalazły sobie trwałe miejsce w oficjum *Liturgii Godzin*. O ich wyjątkowości świadczy już fakt, że umieszczono

je w samym sercu chrześcijańskiego misterium, a mianowicie Triduum Paschalnym. Waler teologiczny i literacki doceniony został chociażby przez fakt, że każda posługa liturgiczna, nie wyłączając ostatniej, pozostawiała hymny św. Wenancjusza w formie nienaruszonej, czego nie da się powiedzieć o hymnach innych autorów.

Summary

Hymns of Saint Venantius Fortunatus occupy a special place in the Liturgy of the Hours. This is evidenced by the fact that they are used primarily in the liturgy of the Paschal Triduum, which after the liturgical reform of the Second Vatican Council is indicated as the heart of liturgy and Christianity in general. Hymns of Saint Venantius Fortunatus were always recognized as the top of sacral poetry; they were never removed or changed during liturgical reforms. Their themes are remarkably redemptive, focusing on the fruit of Christ's Passion. On the one hand, we have brutal realism of passion, on the other hand, the passion of Christ is seen as a gift of his selfless love.

Słowa kluczowe: Wenancjusz Fortunatus, hymny chrześcijańskie, Liturgia Godzin

Keywords: Venantius Fortunatus, Christian hymns, Liturgy of hours

Bibliografia

- Bober A., *Antologia patrystyczna*, Kraków 1966.
- Bugnini A., *La riforma liturgica (1948–1975)*, Roma 1983.
- Cichy S., *Treści teologiczne hymnów w odnowionej Liturgii Godzin*, *Anamnesis* 21, s. 104-117.
- Cytowska M., *Ostatni poeta starożytny Wenancjusz Fortunatus*, *Meander* 28(1973), s. 307-320.
- Cytowska M., Szelest H., *Literatura rzymska okresu cesarstwa. Autorzy chrześcijańscy*, Warszawa 1994.
- Daniélou J., *Teologia judeochrześcijańska. Historia doktryn chrześcijańskich przed soborem nicejskim*, (tłum. z fr.) S. Basista, Kraków 2002.
- Danielski W., *Auctor salutis unice*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 1, Lublin 1985, kol. 1061.
- Filaber A., *Powstanie i rozwój twórczości hymnicznej w kościele od I do VI wieku*, *LS* 7(2001) nr 1, s. 59-69.

- Filipowicz K., *Hymn dawniej i dziś, czyli o możliwościach ekspresji poetyckiego słowa w starożytnym kulcie i chrześcijańskiej liturgii*, *Studia Theologica Varsaviensia* 51(2013) nr 1, s. 303-320.
- Filipowicz K., *Mysterium Wcielenia w Jutrzni i Nieszporach adwentowej Liturgii Godzin*, *Studia Theologica Varsaviensia*, 49(2011) nr 1, s. 48-55.
- Frankowski J., *Pierwotne hymny chrześcijańskie cytowane w NT*, *Studia Theologica Varsaviensia* 20(1982) nr 2, s. 83-96.
- Hymni ad usum in Liturgia Horarum redacti a Marco Benini cum praefatione Eoiscopi Eystettensis Dr. Gregorii Marae Hanke OSB*, Eichstät, 2007.
- Hymni instaurandi Breviarii Romani. Consilium ad exsequendam constitutionem de Sacra Liturgia*, Città del Vaticano 1968.
- Janicki J., *Sens i rola hymnów* AK 75(1983) z. 446, s. 37-41.
- Langkammer H., *Hymny chrystologiczne Nowego Testamentu. Najstarszy obraz Chrystusa*, Katowice 1976.
- Lentini A., *Hymnorum series in „Liturgia Horarum”*, *Notitiae* 9(1973), s. 179-192.
- Liturgia Godzin, Codzienna modlitwa Ludu Bożego, II, Wielki Post, Okres Wielkanocny*, Pallottinum, Poznań 1984.
- Liturgia Horarum iuxta ritum romanum II, Tempus uadagesimae, Sacrum Triduum Paschale, Tempus Paschale. Officium divinum ex decreto Sacrosancti Œcumenici Concilii Vaticani II instauratum auctoritate Paulii PP. VI promulgatum*, Editio typica, Vaticanis 1977.
- Łach S., *Hymny i dziękczynienia w Psalterzu*, *RBL* 30(1977) nr 4, s. 163-172.
- Małaczyński F., *Wydawanie ksiąg liturgicznych w języku polskim*, *RBL* 38(1985) nr 4-5, s. 321-331.
- Niewiadomska M., *Wiersze o krzyżu Wenancjusza Fortunata. Próba interpretacji*, *Przegląd Tomistyczny*, 9(2003), s. 281-310.
- Nowowiejski A. J., *Wykład Liturgii Kościoła Katolickiego*, t. IV cz. 2, Płock 1916.
- Romaniuk K., *Soteriologia św. Pawła*, Warszawa 1983.
- Starowieyski M. (oprac.), *Muza łacińska. Antologia poezji wczesnośredniowiecznej i średniowiecznej (III-XIV/XVw.)*, Ossolineum, Wrocław – Warszawa – Kraków 2007.
- Starowieyski M., *Wstęp*, w: *Muza chrześcijańska. Poezja starożytna i średniowieczna* (red. M. Starowieyski), t. II, Kraków 1992, s. 7-9.
- Stefański J., *Reforma Liturgii Godzin według Vaticanum II. Prace redakcyjne*, AK 75(1983) z. 446, s. 3-23.

Suski A., *Najstarsze świadectwa o hymnach chrześcijańskich*, „Studia Theologica Varsaviensia”, 14(1976) nr 1, s. 29-41.

Sznayder J., *Hymn*, *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 3(1960) z.1, s. 140-142.

Biogram

Ks. dr Krzysztof Filipowicz – od 1997 roku prezbiter diecezji warszawsko-praskiej; w 1998 roku uzyskał na PWT licencjat z teologii pastoralnej, a w 2005 roku doktorat z teologii, specjalizacja liturgika na UKSW; od 2009 roku pełni na Wydziale Teologicznym UKSW rolę adiunkta, obecnie przy Katedrze Teologii Liturgii; w pracy naukowej zajmuje się rolą słowa i mistagogią w liturgii. E-mail: krzfil@gmail.com.