

KS. ZENON MODZELEWSKI SAC

ESTETYKA ŚREDNIOWIECZNEGO DRAMATU LITURGICZNEGO

(CYKL WIELKIEGO TYGODNIA W POLSCE)

WSTĘP

1. Pojęcie dramatu liturgicznego. Związek dramatu i teatru z obrzędem religijnym jest stwierdzeniem powszechnie znanym. Chociaż starożytność posiadała znakomicie rozwinięty dramat i teatr, to jednak średniowiecze, odcięte od tradycji antycznych, musiało zaczynać od nowa. Punktem wyjścia była liturgia chrześcijańska, ściślej, najstarszy obrzęd wielkonocony inscenizujący nawiedzenie Grobu¹.

Nawet samą liturgię ludzie średniowiecza skłonni byli przekładać na język dramatu i teatru. Znamienna jest wypowiedź liturgisty z XII wieku, Honoriusza z Autun, według którego Msza św. zostaje przyrównana do tragedii, kapłan reprezentujący Chystusa — do bohatera tragicznego, a kościół do teatru². Istotnie, zarówno obrzędy jak i oficja liturgiczne zawierają w sobie dużo momentów dramatycznych. Dzieje się to dzięki dialogowi tkwiącemu formalnie czy wirtualnie w tekście, dzięki symbolicznej wymowie rytualnego gestu i paramentu liturgicznego oraz dzięki zaczątkom akcji przewijającej się w obrzędach³. Równocześnie jednak zarysowuje się głęboka różnica między widowiskiem teatralnym i obrzędem liturgicznym. Stosując semantyczną metodę analiz, nietrudno uchwycić istotę odrębności. W widowisku teatralnym mamy do czynienia z inscenizacją, występuje więc wyraźny dualizm elementu znaczącego i znaczenia. Osoba dramatu, nie przestając być fizycznie istniejącym człowiekiem, jest równocześnie nosicielem pewnej fikcji personalnej. Tego rodzaju zdwojenie znaczenia występuje we wszystkich elementach widowiska teatralnego. Wprawdzie i liturgia operuje różnymi poziomami znaczeń. Obok sensu ściśle rytualnego, obrzęd przyjmuje znaczenie symboliczne czy też alegoryczne. Są to jednak zjawiska wtórne. Liturgia nie jest inscenizacją, dlatego uczestnicy obrzędów nie reprezentują fikcji, lecz siebie samych. Gest i słowo nie mają na celu teatralnej ekspresji, lecz przyjmują charakter znaków narzędnych, których funkcję określa rytuał. Stąd to wypływa zasadnicza różnica między widowiskiem teatralnym i obrzędem: w pierwszym traktujemy wszystko „na niby”, w drugim — „na serio”.

Liturgia średniowieczna zaczyna w większym stopniu operować elementem

¹ Por. A. Nicoll, *Dzieje dramatu*, Warszawa 1962, t. I, s. 122—125.

² „Sciendum quod hi, qui tragoedias in theatris recitabant, actus pugnantium gestibus populo repraesentabant. Sic tragicus noster pugnam Christi populo Christiano in theatro Ecclesiae gestibus suis repraesentat, eique victoriam redemptionis suae inculcat”. *Gemma animae*, lib. 1, cap. 83, PL 172, col. 570.

³ Por. specjalne partie poświęcone dramatyczności liturgii w książkach: E. K. Chambers, *The Mediaeval Stage*, Oxford 1903, t. II, oraz K. Young, *The Drama of Medieval Church*, Oxford 1933, t. I.

inscenizacji. Powstają obrzędy, których celem było przedstawienie zdarzeń z życia Chrystusa. W grę wchodziły przede wszystkim wypadki związane z okresem narodzenia i śmierci. Tak inscenizacyjnie potraktowany obrzęd nazywamy dramatem liturgicznym⁴. Jest on równocześnie i obrzędem, i widowiskiem teatralnym. Wchodził w skład liturgicznego kultu, odbywał się w kościele, „aktorami” byli księża i świeccy, za kostium służyły szaty liturgiczne, a paramenty kościelne spełniały funkcję rekwizytu.

Przerost elementów inscenizacyjnych zagrażał obrzędowości. W związku z tym zaczęto niektóre widowiska usuwać z kościoła na cmentarz. Ponieważ jednak miały one jeszcze ścisły związek z kultem, określamy je mianem dramatu semiliturgicznego. Od dramatu liturgicznego trzeba także odróżnić średniowieczne mirakle, misteria i moralitety. Wprawdzie i one wiele zawdzięczają liturgii, często bywają teatralną kontynuacją obrzędu, to jednak w średniowieczu uzyskują byt autonomiczny i stanowią typowy przejaw ówczesnego życia teatralnego. Mamy tu na myśli zwłaszcza wielkie cykle misteryjne oraz moralitety XIV i XV w. Tymczasem dramat liturgiczny nie tylko, jak powiada G. Cohen⁵, zrodził się u stóp ołtarzy, ale również pozostał w kościele jako część integralna obrzędu. Istniał równoległe z szeregiem form dramatycznych, dla których był punktem wyjścia.

Kolebką dramatu liturgicznego była Europa zachodnia. Już w X wieku spotykamy go we Francji. Niebawem przedostał się do Niemiec, Anglii i do innych krajów posiadających kulturę chrześcijańską. Rozpowszechnieniu sprzyjała jednolita liturgia oraz język łaciński dramatu liturgicznego.

W Polsce mamy dokumenty z przełomu XII i XIII wieku zawierające zapisy dramatu liturgicznego. Żywe kontakty z Zachodem sprzyjały zapożyczeniu nowości liturgicznych. W wiekach następnych obserwujemy ukształtowanie się całego cyklu pasyjnego, który w różnych okresach przyjmował różnorodne koncepcje dramatyczne. Natomiast dotychczas nie znamy na gruncie polskim dramatu liturgicznego związanego z okresem Bożego Narodzenia.

2. Struktura cyklu Wielkiego Tygodnia. Wypadki z ostatnich siedmiu dni życia Chrystusa znalazły wyraźne odbicie w obrzędach liturgicznych. Dlatego w liturgii wielkopostnej okres ten został specjalnie wyodrębniony i uprzywilejowany. W średniowieczu Wielki Tydzień chętnie zestawiano z czasem stworzenia świata, a zbawcze dzieło Chrystusa przyrównywano do czynu stwórczego Boga⁶. Analogia wskazuje na to, że ostatnie momenty życia Chrystusa nie były tylko czasem bólu, lecz stanowiły okres pozytywnej budowy i zmierzały do tryumfu zmartwychwstania. Wielki Tydzień mocno podkreśla te motywy i dlatego wyzbywa się charakteru wyłącznie za-

⁴ Termin ten przyjmują słowniki i encyklopedie dramatyczno-teatralne. *Enciclopedia dello spettacolo* wskazuje nawet uzasadnienie, dlaczego dramat liturgiczny jest naprawdę dramatem: „(liturgico drama) termine generico usato ad indicare gli spettacoli che, sorti nell'ambito della Chiesa cattolica medievale, presentavano tutte le caratteristiche essenziali del dramma:

un'azione dialogata,
una messinscena convenienti,
e soprattutto personaggi interpretati da attori”.
t. VI, s. 1550.

⁵ Por. *Le théâtre en France au Moyen-Age*, Paris 1948, s. 7.

⁶ „Magnum illud est et admiratione dignum quod die Dominica, quae prima est, in qua creationem mundi coepit Dominus operari, ingreditur Salvator ad laborem passionis, et per totam hanc hebdomadam, quae maior hebdomada dicitur, salutem nostram operatus, die septimo cessavit, et in sepulchro requievit”.
Rupertus, *De div. offic.*, lib. V, cap. 9, PL 170, col. 131.

łobnego. Chrystus cierpiący jest przecież zawsze zwycięzcą. Taki punkt widzenia jeszcze bardziej zespała w logiczną całość mękę i zmartwychwstanie.

Liturgia Wielkiego Tygodnia przyjmuje w niektórych swoich partiach postać inscenizacji zdarzeń z życia Chrystusa. Te fragmenty obrzędów wyodrębnia się jako zwarty cykl dramatu liturgicznego. Chodzi tu o pięć typów widowisk powstałych w średniowieczu.

- a) Processio in Dominica Palmarum znana w Palestynie już w IV wieku, obrzęd przedstawiający wjazd Chrystusa do Jerozolimy.
- b) Mandatum, inscenizacja Ostatniej Wieczerzy i umycia nóg Apostołom.
- c) Depositio Crucis, liturgiczne zobrazowanie pogrzebu Chrystusa.
- d) Elevatio Crucis, czyli inscenizacja zmartwychwstania.
- e) Visitatio Sepulchri, przedstawienie relacji biblijnej o niewiastach, które poszły do grobu Chrystusa.

Widowiska odbywały się w pięciu najważniejszych dniach Wielkiego Tygodnia.

3. Źródła i literatura pomocnicza. Teksty dramatu liturgicznego znajdują się w średniowiecznych mszałach, brewiarzach, pontyfikalach, ceremoniałach i innych księgach kultowych. Załedwie kilka wydał z rękopisów S. Windakiewicz i J. Lewański. Kilkanaście zapisów śląskich wydał J. Klapper. Przytłaczająca jednak większość znajduje się jeszcze w rękopisach będących własnością bibliotek uniwersyteckich, kapitulnych i klasztornych. J. Lewański przygotowuje specjalne wydawnictwo tekstów dramatu liturgicznego, które zechciał łaskawie uprzystępnic i na których w zasadzie opiera się niniejsza praca.

Badania nad średniowiecznym dramatem liturgicznym opierają się na przeszło pięćdziesięciu tekstach pochodzących z okresu od XII do XVI wieku. W mniejszym czy większym stopniu reprezentują one takie ośrodki, jak Kraków, Gniezno, Wrocław, Poznań, Kielce, Płock i Warmia. Praca nie uwzględnia wszystkich źródeł, ogranicza się do tekstów bardziej charakterystycznych i posiadających pełniejszy zapis. Dokonany wybór jest jednak, jak się wydaje, zupełnie reprezentatywny.

Najlepszą dokumentację posiada Processio in Dominica Palmarum. Uwzględniono dwanaście zapisów prezentujących zróżnicowane wersje obrzędu. Pozostałe typy dramatu liturgicznego mają takie same zaplecze źródłowe, z wyjątkiem Mandatum, dla którego dobrano tylko 6 tekstów.

Dotychczasowe prace nad średniowiecznym dramatem liturgicznym w Polsce mają przede wszystkim charakter edytorski; S. Windakiewicz jak i J. Lewański zajmowali się również trochę problematyką dramatyczno-teatralną. Od strony czysto liturgicznej tymi samymi tekstami interesowali się ks. J. Michalak i ks. W. Schenk. Pomocne są również opracowania dotyczące początków dramatu staropolskiego lub charakteryzujące średniowieczny dramat religijny w ogóle.

Jako źródło pomocnicze dużej wagi uwzględniono w pracy kilkadziesiąt traktatów liturgicznych pochodzących z okresu od IX do XIII wieku i zamieszczonych u Migne'a w serii Patres Latini. Przynoszą one ciekawe sformułowania dotyczące poetyki niektórych liturgicznych form słownych, alegorycznego sensu obrzędów oraz symboliki.

Podobnie charakter pomocniczy mają opracowania dotyczące estetyki średniowiecznej. Szczególnie przydatna dla pracy jest szeroko rozbudowana teoria alegoryzmu estetycznego.

W literaturze pomocniczej uwzględniono również szereg pozycji dotyczących dramatu liturgicznego i religijnego na Zachodzie. Wiele zawartych tam uwag odnosi się także do tekstów, które w średniowieczu obowiązywały w Polsce.

W szczególniejszy sposób uwzględniono prace G. Cohena, G. Durieza, E. K. Chambersa, K. Younga i C. Langego.

4. Cel i metoda pracy. Praca opiera się na tekstach mało znanych, przeto z konieczności przyjmuje układ, który umożliwia jak najpełniejsze zaprezentowanie materiału. Chodzi o pokazanie specyfiki różnych typów dramatu liturgicznego oraz odrębności, jakie z biegiem czasu wytworzyły się nawet w ramach tego samego obrzędu. Ponieważ przedmiotem badania są najstarsze formy dramatu i teatru nowożytnego, niezmiernie cenne okazują się najmniejsze szczegóły dotyczące problematyki dramatyczno-teatralnej. Praca stara się, w oparciu o materiał źródłowy, ciągle uwypuklać te zagadnienia. W ten sposób rekonstruuje się estetykę, która rządziła zmianami dramatycznej koncepcji obrzędu. Zamierzeniem pracy jest również chęć pokazania, jak w dramacie liturgicznym ciągle ścierały się ze sobą obrzędowość i teatralność. Zwłaszcza w ostatnim wypadku duże usługi oddały analizy zorientowane semantycznie.

I. SŁOWNE FORMY LITURGICZNE JAKO JEDNOSTKI KOMPOZYCYJNE DRAMATU LITURGICZNEGO

Dramat liturgiczny ma własną problematykę artystyczną wyznaczoną przez swoją odrębność gatunkową. Niekiedy nawet poszczególne zdania, zanim zostały powiązane ze sobą jakimś pomysłem dramatycznym, wcześniej już, czasami od kilku wieków, żyły w liturgii własnym życiem i w ten sposób zdobywały sobie rangę określonej formy liturgicznej o bardzo zindywidualizowanej funkcji. Tekst dramatu liturgicznego został zapożyczony z liturgii mszalnej lub brewiarzowej⁷. Gdyby nawet zgodzić się z M. Brahmerem⁸, który twierdzi, że słowo podane w formach ustalonych tradycją odgrywało tu rolę podrzędną, to jednak nie sposób przejść obojętnie nad stwierdzeniem brzmiącym trochę paradoksalnie: właśnie formuły tradycyjne ubogacają znaczenie słowa. Inną wymowę posiada to samo zdanie użyte w antyfonie, responsorium, lekcji czy też oracji. Podobnie jak malarstwo średniowieczne chętnie operowało ustalonymi schematami, tak samo i liturgia dysponowała bogactwem utartych form, których użycie wiązało się ściśle z właściwym nastawieniem uczuciowym. Ów schematyzm to jedna z cech średniowiecznej sztuki w ogóle⁹.

Jeżeli dramat liturgiczny uważamy za przykład centonu, to przede wszystkim trzeba wziąć pod uwagę jego elementy składowe rozpatrywane autonomicznie. Nie jest to problem błahy, skoro tylko w redakcjach używanych w Polsce można naliczyć ponad dwadzieścia odrębnych jednostek czy

⁷ Por. J. Lewański, *Dramaty staropolskie*, Warszawa 1959, t. I, s. 12; G. Duriez, *La théologie dans le drame religieux en Allemagne au Moyen-Age*, Lille 1914, s. 18—27.

⁸ Por. *Teatr i dramat średniowieczny na Zachodzie*, Warszawa 1943, s. 5.

⁹ Por. W. Tatarkiewicz, *O średniowiecznym stosunku do sztuki*. *Ars sine scientia nihil est*, „Przegląd Humanistyczny”, 1 (1960) 12—15.

form liturgicznych użytych do budowy centonu. Przy montażu dramatu liturgicznego redaktorzy chętnie wykorzystywali: responsorium, aklamację, werset, orację, pieśń, antyfonę, hymn, sekwencję, kantyk, psalm, doksologię, lekcję, ewangelie, kazanie i tym podobne formy liturgiczne. Dla badań z zakresu estetyki ważne są dwa stwierdzenia: 1. prawie każda forma liturgiczna posiada własną poetykę, 2. każda forma liturgiczna użyta do redakcji spektaklu liturgicznego wnosi właściwą sobie atmosferę uczuciową. Niektóre jednostki liturgiczne, np. responsorium, werset czy aklamacje, rozpatrywane samodzielnie, wykazują strukturę wybitnie dramatyczną¹⁰, wnoszą wiele elementów dramatycznych do Mszy św. i do brewiarza, skąd właśnie zostały zapożyczone¹¹.

Pierwszy postulat gwarantujący poprawność badania estetyki dramatu liturgicznego polega na konieczności rozbicia tekstu na samodzielne składniki i na prześledzeniu ich poetyki oraz ustalonych funkcji liturgicznych. Trzeba tu korzystać z historii liturgii, liturgiki¹², z historii Mszy św. i brewiarza¹³.

Żadne opracowania nie mogą równać się z bezpośrednimi wypowiedziami ludzi średniowiecza. Jesteśmy o tyle w dobrej sytuacji, że zachowało się szereg średniowiecznych traktatów liturgicznych¹⁴. Stanowią one bezcenne źródło nie tylko dla badań historii liturgii, ale również i dla badań z zakresu estetyki. Szczególnie ważne są dwie okoliczności: 1. traktaty mówiące o jednostkach liturgicznych formułują niekiedy ich poetykę lub dają uwagi, które możemy traktować jako teksty reżyserskie; 2. traktaty, zwłaszcza wieku XII i XIII, formułują przebogatą symbolikę i sens alegoryczny tekstów, gestów, szat i przedmiotów liturgicznych. Są to wprawdzie interpretacje stworzone *ex post*, niemniej jednak wydatnie bogacą znaczenie liturgiczne obrzędu. Zresztą nie chodzi tu o coś marginesowego, mamy bowiem przed sobą zjawisko typowe dla złotego okresu średniowiecza i głęboko wszczepione w ówczesną kulturę. Średniowieczny symbolizm i alegoryzm wypracowane przez teologów, filozofów i mistyków, zwłaszcza ze szkoły wiktorynów, są konsekwencją ówczesnego rozumienia świata. Skoro istotna jest tylko rzeczywistość transcendentna, nic dziwnego, że świat rzeczy i zjawisk należy traktować w sposób symboliczny i alegoryczny. Rzeczy widzialne są po to, by wskazywać na świat pozazmysłowy. Alegoryzm średniowieczny, jak to pokazuje E. de Bruyne¹⁵, stanowi specjalną teorię estetyczną, traktującą alegoryzm powszechny jako wizję estetyczną rzeczywistości.

Liturgia w szczególny sposób nadawała się do interpretacji alegorycznej. Pracę tę podjęli tacy autorzy traktatów liturgicznych, jak Hugon ze św. Wiktora, Honoriusz z Autun, Sicardus, Wilhelm Durandus. Ten ostatni uważa obrzędy kościelne za pełne znaków i tajemnic, dzięki czemu wszystko w litur-

¹⁰ Por. E. K. Chambers, *The Mediaeval Stage*, Oxford 1903, t. II, s. 7—30.

¹¹ Por. K. Young, *The Drama of the Medieval Church*, Oxford 1933, t. I, s. 15—75.

¹² Por. E. Bishop, *Liturgica historica*, Oxford 1918 oraz M. Righetti, *Manuale di storia liturgica*, Ancora—Milano 1946—1948, t. 1—3.

¹³ Por. P. Batiffol, *Histoire du bréviaire*, Paris 1911 oraz S. Bämer, *Histoire du bréviaire*, Paris 1905.

¹⁴ Por. bibliografia.

¹⁵ Por. E. de Bruyne, *Études d'Esthétique médiévale*, Brugge 1946, t. II, s. 302—370; por. także W. Tatarkiewicz, *Estetyka średniowieczna*, Wrocław 1960, s. 172—174.

gii „rozpływa się w niebiańskiej słodyczy”. Zatem drugi z kolei postulat, jaki trzeba mieć na uwadze przy badaniu estetyki dramatu liturgicznego — to konieczność ciągłego kontaktu z dziełami średniowiecznych mistrzów liturgii. Ich koncepcje liturgiczne stanowią pokaźny fragment alegorycznej wizji świata. W tym rozdziale interesują nas wypowiedzi dotyczące zwłaszcza alegorycznego sensu jednostek liturgicznych. Alegoryczna interpretacja teatralnej strony obrzędu liturgicznego zostanie wykorzystana w rozdziałach następnych.

Trzeci postulat dotyczy już badania dramatu liturgicznego jako całości ukształtowanej pewnym pomysłem dramatycznym. Chodzi tu o podkreślenie estetyki czy poetyki centonu. Według J. Lewańskiego czynność ta ma podstawowe znaczenie dla analizy artystycznej dramatu liturgicznego. Oto jego wypowiedź: „Dochodzimy do dwóch cech formalnych tej charakterystyki — opisane przez nas zabytki są w całości nieliczne, są zawsze śpiewane, należą więc do bogatszych faktów artystycznych niż sama poezja. Dodajmy jeszcze, że właściwe pole analizy artystycznej dramatów liturgicznych, to badanie redakcji spektaklu, bo zarówno tekst jak i melodie są zapożyczone na ogół z zasobu brewiarzowego, hymnicznego, sekwencyjnego. Oznacza to, że dramaty liturgiczne są właściwie ceñtonami, zlepkami, montażami gotowych tekstów”¹⁶. I w tym wypadku z punktu widzenia metodycznego ważne będą dwa stwierdzenia: 1. redakcję każdego typu dramatu liturgicznego trzeba analizować osobno, 2. zasób zachowanych tekstów należących do jednego typu tematycznego należy poddać analizie uwzględniającej chronologię. Oznacza to konieczność osobnego posiedzenia, jak wygląda redakcja tekstu na Niedzielę Palmową, tekstu Mandatum z Wielkiego Czwartku, następnie podwyższenia i złożenia krzyża w dniu Wielkiego Piątku i Soboty i wreszcie Visitatio Sepulchri, udratyzowanego obrzędu porannego z niedzieli Zmartwychwstania. Taki przegląd systematyczny nie ma nic wspólnego z historycznym tokiem wydarzeń Wielkiego Tygodnia.

Uwzględnienie kryterium choronologicznego jest ważne, pozwoli dojrzeć ewentualne zmiany i kierunek rozwoju dramatu liturgicznego. Można będzie odpowiedzieć na pytanie, czy występuje tu zjawisko stabilności form, czy też przeciwnie — obserwujemy zmiany, które z pewnością wiążą się z narastaniem nowych faktów o znaczeniu ogólnokulturalnym.

W krótkich tekstach dramatycznych Wielkiego Tygodnia występuje ponad dwadzieścia samodzielnych form liturgicznych o bardzo zróżnicowanej budowie i funkcji. Dla liturgisty są to tzw. formy słowne, którymi liturgia posługuje się podobnie jak gestem, elementami naturalnymi (ogień, światło, kadzidło), paramentami czy naczyniami liturgicznymi¹⁷. Liturgiści stosując różne kryteria potrafią odpowiednio usystematyzować wielkość form słownych¹⁸. Podziały te jednak nie są przydatne wówczas, gdy chodzi o badanie dramatycznego czy teatralnego aspektu liturgii. Jesteśmy więc zmuszeni stworzyć systematykę nową, opartą o kryteria czysto dramatyczne.

Najogólniej rzecz biorąc wyróżnia się dwie grupy jednostek liturgicznych: są to formy modlitewne i formy opisujące. Do drugiej grupy należą lekcja, ewangelia oraz specjalne partie tekstu wypowiedane jako komentarz do wykonywanych czynności.

¹⁶ J. Lewański, *Teksty dramatu liturgicznego i dramatyzacji procesjonalnych w Polsce*, s. 3 (maszynopis).

¹⁷ Por. Wierusz-Kowalski, *Liturgika*, Warszawa 1956, s. 77—156.

¹⁸ O pochodzeniu, podziale i używaniu tekstów liturgicznych por. R. Aigrain, *Liturgia*, Paris 1931, s. 347—370.

Formy modlitewne są z natury bardziej dramatyczne. Każda modlitwa jest w pewnym sensie dialogiem, zakłada bowiem Kogoś słuchającego i zawiera w sobie pełne napięcia oczekiwanie na odpowiedź. Dlatego nawet modlitewny monolog skłonni jesteśmy traktować jako prawdziwy dialog między człowiekiem i Bogiem.

Ale na formy modlitewne możemy również spojrzeć od strony ich struktury formalnej. Wówczas z punktu widzenia dramatyzacji dadzą się wyróżnić następujące typy: 1° modlitewne formy dialogowe (responsorium, werset, aklamacja oraz wyraźne partie dialogowe), 2° modlitewne formy monologowe (oracja, pieśni w języku narodowym i tzw. *cantus congrui*), 3° modlitewne formy rozbijanego monologu (antyfona, hymn, kantyk, sekwencja, psalm, doksologia, Pater i Ave). W pierwszym typie mamy do czynienia z wyraźnym dialogiem formalnie zaznaczonym w tekście, w drugim chodzi o czyste formy monologowe. Typ trzeci jest szczególnie ciekawy z dramatycznego punktu widzenia. Formalna struktura monologowa zostaje tu zacierana sposobem wykonania w śpiewie i recytacji. Teksty dzieli się na części, strofy lub wiersze i przydziela dwom chórom, które wykonują je *alternatim*. Często bywa to podział mechaniczny, niekiedy jednak sposób wykonania szczęśliwie uwypukla dialog tkwiący i w tych formach modlitewnych, np. w sekwencji *Victimae Paschali*.

Zarówno formy opisowe jak modlitewne są w dramacie liturgicznym wyraźnie podane. Czasami jednak rubryki pozwalają na pewne dowolności. Wtedy do redakcji montażu wchodzi również tekst określony jako „sermo” lub „cantus congruus”, czyli kazanie albo stosowny śpiew. Owa fakultatywność niektórych form ma swoje znaczenie dla całości udratyzowanego obrzędu.

Obok dowolności, również i brak niektórych form zasługuje na uwagę. Np. po psalmach w Wielkim Tygodniu nie używa się doksologii, zabronione jest w tym czasie Alleluja, dla okresu wielkanocnego przestaje być typowa forma responsorium. Można zatem mówić w dramacie liturgicznym o tzw. liturgicznych formach dowolności i braku.

1. Modlitewne formy dialogowe. Badacze zwracają uwagę na responsorium jako na pewnego rodzaju mikro-dramat, który odegrał wybitną rolę w kształtowaniu się dramatu liturgicznego¹⁹. Responsorium jest to forma liturgiczna, znana już w pierwszych wiekach chrześcijaństwa. Wywodzi się z praktyki polegającej na tym, że zebrani powtarzali (*respondere*) słowa wymawiane przez przewodniczącego nabożeństwa. Z biegiem czasu zamiast całego psalmu śpiewano tylko kilka wersetów i tak wykształciła się forma responsorium właściwego, które weszło do Mszy św. (graduał) i brywarza liczącego obecnie ponad 850 tzw. responsorium większych²⁰.

Liturgia zna dwa typy responsorium: większe (*prolixum*) i mniejsze (*breve* albo jak mówiono w średniowieczu: responsoriola). Interesuje nas responsorium większe, prostsze w swej budowie, występujące w jutrzni i przejęte przez dramat liturgiczny. Zasadniczo składa się ono z dwóch części: responsorium (R.) i wersetu (V.) z tym zastrzeżeniem, że część pierwsza jest dwudzielna, czyli po rozpoczęciu (*impositio*) następuje powtórzenie (*repetenda*

¹⁹ Por. E. K. Chambers, op. cit., t. II, s. 7; St. Windakiewicz, *Dramat liturgiczny w Polsce średniowiecznej*, Kraków 1909, s. 3.

²⁰ O genezie i strukturze responsorium por. A. Nowowiejski, *Wykład liturgii Kościoła katolickiego*, t. IV, cz. 2, Płock 1916, s. 768—791.

pars) oznaczone gwiazdką²¹. W praktyce ten typ responsorium wykonuje się w sposób następujący: solista intonuje rozpoczęcie, chór podchwytuje i prowadzi aż do wersetu, kilku kantorów śpiewa werset i chór powtarza repetendę. Pierwsza część responsorium może mieć więcej repetend; w wersecie następuje czasem doksologia wprowadzona do responsorium w okresie późniejszym. W naszym wypadku doksologia nie wchodzi w rachubę również i z powodu przepisów rubrycystycznych zabraniających używania jej w okresie Wielkiego Tygodnia.

Niektórzy liturgiści usiłują wiązać responsorium z wypowiedzią chóru w starożytnej tragedii greckiej²². Śpiew chóru w tragediach składa się z trzech części: strofy, antystrofy i epidonu. Przypomina to trzy części responsoryjne. Funkcja wypowiedzi chóru bywa różnorodna — daje się bohaterom dobre rady, przestrogi, zachęty, wyraża się smutek i radość. Wypowiedź chóru stanowi refleks tego, co się dzieje na scenie. Podobnie responsorium mszalne czy brewiarzowe należy traktować jako wyraz stosunku do sytuacji zarysowanej w lekcji, która poprzedza responsorium i harmonizuje z jego treścią. Chór śpiewający responsorium symbolizuje całą społeczność wiernych, która swoją wypowiedzią reaguje żywo na usłyszaną treść lekcji. Wyraża swój podziw, współczucie, radość lub chęć realizowania usłyszaných zaleceń.

Na temat jednolitości między lekcją i responsorium mamy piękną wypowiedź Rupertusa, autora traktatu liturgicznego z XII wieku²³. Po lekcji radosnej musi następować responsorium radosne, po smutnej — smutne.

Już we wczesnym średniowieczu rozprawiano na temat poetyki responsorium. Amalariusz z Metz²⁴, uczeń Alkuina, mając na uwadze to, że w liturgii gallikańskiej nie powtarza się całej pierwszej części, jak to czyniono w Rzymie, lecz tylko repetendę — przestrzega przed nonsensami mogącymi powstać w wypadku przypadkowego zestawienia zdań. Jeżeli po wierszu następuje doksologia, wówczas repetenda nie może zaczynać się od zaimka względnego, w przeciwnym bowiem razie zmieniłaby swój sens i odnosiłaby się do Ducha Świętego. Repetenda nie może w zakończeniu mieć słów domagających się dokończenia. Według niektórych liturgistów idealne responsorium powinno w pierwszej części zawierać teksty ze Starego Testamentu, w drugiej

²¹ Przykład budowy responsorium z procesji Niedzieli Palmowej:

R. (impositio:) *Ingrediente Domino in sanctam civitatem, Hebraeorum pueri, resurrectionem vitae pronuntiantes + (repetenda) Cum ramis palmarum Hosanna clamabant in excelsis*

V. *Cumque audisset populus, quod Jesus veniret Jerosolymam, exierunt obviam ei. Cum...*

²² Por. C. Marbach, *Carmina scripturarum*, Argentorati 1907.

²³ „Responsoria, quae post lectiones canimus, nobis innunt sanctis monitis Dei factis nos respondere debere, ne simus similes sedentibus in foro, ludentibus ac dicentibus: Cantavimus vobis et non saltastis, lamentavimus vobis et non plorastis (Luc. VII). Dicuntur enim a respondendo. Tristitia namque tristibus et laeta laetis debemus succinere lectionibus. Si quidem neque moris est, neque decoris, ut, cum lector tristitia dixerit, verbi gratia quae sunt poenitentiae, sive lamentum aliquod Dominicae passionis, chorus in responsorio saltet de gaudio regni et gloria resurrectionis. Sed dum lector velut »Joannes non manducans neque bibens« (Math. XI) praedicat poenitentiam nos itidem in responsorio ploramus; dum ille velut »Filius hominis, manducans et bibens« (ibid.) cantat nobis de gaudio regni, succinentes eidem, apte saltamus. Quando uno praecinente, tam in his, quam in caeteris eiusmodi, chorus concorditer sequitur, illud astruit, quod Apostolus obsecrat, ut idipsum dicamus omnes, et non sint in nobis schismata (I Cor. I)”. Rupertus, *De div. off.*, lib. I, cap. XV, PL 170, col. 18.

²⁴ Amalarii, *De div. catholicae Ecclesiae ritibus*, PL 115, col. 1245.

zaś z Nowego. Wówczas między obu częściami byłaby taka relacja, jaka istnieje między prorocstwem i jego spełnieniem. Nie jest rzeczą obojętną dla dramatu liturgicznego i to, że responsoria posiadają bogate opracowania muzyczne.

Dla liturgistów średniowiecznych responsorium stanowiło wdzięczną kanwę do snucia interpretacji alegorycznych. Wymowny w tym względzie jest dwunastowieczny traktat Hugona ze św. Wiktora, wybitnego przedstawiciela szkoły wiktorynów. Doskonałość formy responsoryjnej polega, według niego, na zdolności syntetycznego łączenia innych form liturgicznych²⁵. Psalmi śpiewa się zespołowo, lekcje są czytane solo, responsorium daje szansę i jednostce, i zespołowi. Poszczególne jego części wykonywane przez solistę, kantorów i chór są, dla Hugona ze św. Wiktora, wyobrażeniem trzech typów ofiar starotestamentowych składanych przez sam lud, przez samego kapłana, lub zespołowo — przez kapłana razem z ludem.

Wymowne są wywody Hugona uzasadniające brak responsorium we Mszach św. okresu wielkanocnego²⁶. Wiąże się to z tym, że — jak powiadają niektórzy — responsorium oznacza życie czynne i spełnia funkcję wychowawczą, ponieważ, wyrażając postawę aktywną, poucza ludzi o obowiązku czynienia dobra przejawiającego się w udzielaniu jałmużny, oddawaniu się lekturze, nawiedzaniu chorych itp. Dlatego stanowi modlitwę na czas czuwania, walki i pracy. Tymczasem okres wielkanocny to jak gdyby figura naszego zmartwychwstania. W życiu przyszyliśmy ustanie wysiłków i trud, człowiek zajmie postawę kontemplacji i zapomni o obowiązkach życia aktywnego. Odda się kontemplacji i wielbieniu Boga. W takich warunkach modlitwa responsoryjna staje się anachronizmem. Dlatego okres wielkanocny zamiast responsorium chętniej używa Alleluja z werselem, czyli modlitwę radosnej kontemplacji.

Mówiąc o dydaktycznej funkcji responsorium (*instruendi sunt homines*), Hugon daje wyraz typowemu dla średniowiecza stosunkowi do sztuki. Jedną z funkcji piękna polega na pouczaniu i zachęcaniu do dobra. Postawę estetyczną²⁷ zajmuje Hugon wówczas, kiedy mówi o śpiewaniu responsorium.

²⁵ „...psalmus quilibet a pluribus cantatur, lectio ab uno tantum, Responsorium modo ab uno, modo a pluribus. Quia et sacrificia quaedam populi multitudo offerebat, quaedam vero solus sacerdos, quaedam sacerdos cum populo”. Hugonis de S. Victore, *De caeremoniis*, lib. II, c. 9, PL 177, col. 415.

²⁶ „Quare a Pascha usque ad Pentecosten non cantatur responsorium: Ab octavis Pentecostes usque ad Septuagesimam in Dominicis et festis diebus Responsorium et Alleluia actionem eorum ad laetitiam sive laudem sive gratiarum actiones significant, qui perseverant in sanctitate, quam in baptismo receperunt. Ita in spe idem habent regnum futurum ut inter laboriosa opera Deo gratias agant.

Sive ut alii dicunt per Responsorium activam intelligimus per Alleluia contemplativam. Instruendi sunt homines de bonis activae, quae sunt eleemosyna, lectio, visitatio infirmorum et huiusmodi. Instruendi sunt etiam de bonis contemplativis, quae sunt consideratio aeternorum, laus Dei. In illis autem diebus, qui sunt a Sabbato paschali usque ad octavas Pentecostes, non canitur responsorium quia tempus illud nostram praefigurat resurrectionem, quanto omnes erunt docibiles Dei, et omnia activae vitae opera cassabunt; sed tantum Alleluia cantabitur id est laetitia agetur”. Hugonis de S. Victore, *De caeremoniis*, lib. III, c. 33, PL 177, col. 454.

²⁷ „Sequens Responsorium, quod et Graduale dicitur, monstrat auditores praedicationi praemissae praebuisse assensum; Quod quoniam alternatim cantatur, unde et nominatur Responsorium, gravemque et asperum habet cantum, adeo ut illud excellentibus efferre vocibus nec usus nec decus sit; vitam significant activam, in qua Ecclesia se mutuo cohortatur ad laudem Dei et bona opera. Unde

Ma to być śpiew poważny i twardy (*gravemque et asperum habet cantum*), inne natomiast wykonanie sprzeciwiałoby się istniejącej praktyce i poczuciu piękna (*nec usus nec decus sit*).

Widać jasno, dlaczego w wielkanocnym *Visitatio Sepulchri* nie występuje żadne *responsorium*. I odwrotnie, dlaczego dramat liturgiczny Niedzieli Palmowej i Świętego Triduum tak chętnie posługuje się tą formą liturgiczną.

Werset, jako dialogowa forma wypowiedzi, służy przede wszystkim nawiązaniu lub utrzymaniu łączności między celebransem i ludem. Jest to krótkie zdanie wyjęte najczęściej z psalmu i dostosowane do uroczystości roku kościelnego. Część pierwsza zachowała nazwę wersetu (V.), część druga — to *responsorium* (R.).

Funkcja wersetu modyfikuje się w zależności od pozycji, jaką zajmuje w całości tekstu liturgicznego. Umieszczony na początku — nastraja lub zachęca do modlitwy. Użyty podczas przebiegu obrzędu liturgicznego — ułatwia przejście od jednej modlitwy do drugiej. Wprowadza nowy motyw lub nastrój. Ta radykalna zmiana staje się możliwa dzięki temu, że werset jest formą wypowiedzi całej społeczności uczestniczącej w obrzędzie. Wreszcie werset bywa używany jako *pointa* tekstu liturgicznego i stanowi wówczas ostatnie słowo modlącej się duszy.

Teksty dramatu liturgicznego nigdy nie zaczynają się od wersetu. Za to, z wyjątkiem *Mandatum*, posiadają go w swej poincie; jednak są teksty, zwłaszcza *Depositio Crucis*, zakończone inną formą liturgiczną. W tekstach z Niedzieli Palmowej występuje wielokrotnie werset:

V. Erue a fraterna, Deus, animam meam.

R. Et de manu canis uncam meam.

Dla zakończenia *Visitatio Sepulchri* typowy jest werset:

V. In resurrectione tua, Christe, Alleluia.

R. Coeli et terra laetentur, Alleluia.

Ten sam werset pojawia się również w środku tekstu *Elevatio Crucis*, gdzie wprowadza zmianę nastroju i inauguruje radosny obchód zmartwychwstania Chrystusa.

W dramacie liturgicznym spotykamy kilka typów *aklamacji* zapożyczonych z liturgii mszalnej i brewiarzowej. Są to krótkie jednowyrazowe lub dwuwyrazowe zwroty, którymi uczestnicy obrzędu odpowiadają na słowa kapłana. *Aklamacje* mają charakter odpowiedzi, zakładają jakąś wcześniejszą wypowiedź prowokującą, która pociąga za sobą z góry ustaloną reakcję uczestników.

Dawne, wywodzące się jeszcze ze Starego Testamentu, pozdrowienie „*Dominus vobiscum*” i „*Et cum spiritu tuo*” zjawia się przed śpiewem oracji i ewangelii i występuje zwłaszcza w *Mandatum* i w *Elevatio Crucis*. Jedenaście-mieczny *Micrologus*²⁸ przestrzega przed niewłaściwością rozbieżności, jaka mogłaby zachodzić między sensem pozdrowienia i sytuacją faktyczną. Dlatego

diebus Pentecostes de officio tollitur, quia vidilicet dies illi futurum in regno Dei felicem Ecclesiae significant statum”. Hugonis de S. Victore, *De caeremoniis*, lib. II, c. 18, PL 177, col. 422.

²⁸ „Deinde verum ad populum dicit: Dominus vobiscum. Respondetur: Et cum spiritu tuo. Notandum ex his verbis plures esse debere respondentēs et unum salutantem. Sicut enim inepte responderetur »Et cum spiritu tuo« cum unus esset salutator, sic incongrue salutatur per »Dominus vobiscum« cum unus tantum adsit vel nullus”. Cap. 2, PL 151, col. 979. Por. także: Joanni Beletii, *Rationale divinatorum Officiorum*, cap. 27, PL 202, col. 45.

koniecznie musi być jeden tylko pozdrawiający i odwrotnie, wielu pozdrawianych. Ta forma aklamacji różnicuje i zarazem scala społeczność uczestniczącą w obrzędzie, co jest zjawiskiem typowym dla teatru liturgicznego.

„Deo gratias”, wypowiedane po skończonej lekcji, oznacza wdzięczność słuchaczy za słowa Pisma św. Niektóre teksty *Visitatio Sepulchri* używają tej aklamacji w innych okolicznościach. Niewiasty, zobaczywszy pusty grób, śpiewają z radością: „Alleluia! Resurrexit Dominus, hodie resurrexit leo fortis, Christus, filius Dei. Deo gratias, dicite”²⁹.

Kiedy indziej znów na wieść o zmartwychwstaniu Chrystusa chór odpowiada: „Deo gratias. Gaudeamus”³⁰. W tym wypadku wdzięczność wyrażona w liturgicznej formule dotyczy samego faktu zmartwychwstania.

Hebrajskie „Amen” użyte w formie rzeczownikowej oznaczało wierność względem obietnic Bożych, jako przymiotnik znaczy tyle, co wierny, stały, wreszcie w formie przysłówka bywało używane dla wyrażenia łączności z wielbicielami Boga. Przejęte przez liturgię chrześcijańską — ma zastosowanie jako wyraz potwierdzenia dla słów modlitwy lub dla pewnych czynności. W dramacie liturgicznym występuje po oracjach, którymi szczególnie chętnie posługuje się *Elevatio Crucis*. Amen daje świadectwo jednomyślności panującej wśród różnorodnego grona uczestników obrzędu liturgicznego.

Również hebrajskie „Alleluja” występuje tylko w tekstach *Elevatio Crucis* i *Visitatio Sepulchri*. W tłumaczeniu dosłownym znaczy „Chwalcie Jahve”. Traci jednak swój sens znaczeniowy i przekształca się w okrzyk radości i zwycięstwa. Jest typową aklamacją okresu wielkanocnego, bywa dołączona do różnych form słownych, występuje również jako forma samodzielna, niekiedy w trzykrotnym powtórzeniu. Według Rupertusa³¹ Alleluja oznacza wieczną ucztę aniołów i świętych w niebie, gdzie zawsze ogląda się Boga. W śpiewie, dzięki neumom, zgłoski Alleluja przekształcają się w melodię bez słów, wydłużają się prawie w nieskończoność i zdolne są porwać duszę ludzką tam, gdzie „święci radują się w chwale”.

Wreszcie greckie „Kyrie eleison” występuje tylko w *Elevatio Crucis* przed „Pater noster” i ma na celu uprosić Boga, by spełnił prośby modlitwy Pańskiej. Od wieku XI aklamacja ta bywa wymawiana trzykrotnie do każdej z Osób Trójcy Św. Praktykę tę uzasadnia w sposób teologiczny Hugo ze św. Wiktora³².

²⁹ Ms. Bibl. Univ. Vrat. Saec. XIV, sign. 1 Q 175.

³⁰ Ms. Bibl. Univ. Vrat. Saec. XIV—XV, sign. 1 F 443.

³¹ „Significat enim aeternum angelorum et beatarum animarum convivium, quod est semper laudare Dominum, et praesentis semperque videndi vultus Dei, novum sine fine cantare miraculum”.

„Canitur ergo Alleluia post Graduale, Canticum laetitiae post luctum poenitentiae, et summopere mitentes exprimere magnitudinem consolationis, quae reposita est illis, qui nunc lugent, jubilamus magis quam canimus, unamque brevem digni sermonis syllabam in plures neumas vel neumarum distinctiones protranimus, ut jucundo auditu mens attonita reperleatur, et rapiatur illuc, ubi »sancti exultabant in gloria, laetabantur in cubilibus suis«” (Ps. CXLIV).

„Quapropter interpretatum hoc Hebraicum nomen remansit, ut peregrinum ab hac vita gaudium, peregrinum nihilominus signaret, potius quam exprimeret vocabulum”. *De divinis Officiis*, lib. I, c. 35, PL 170, col. 30. Por. także J. Beletli, *Rat. div. Off.*, cap. 38, PL 202, col. 46.

³² „Ter invocamus Patrem, ter Filium, ter Spiritum Sanctum ut nostri miserereat exaudiendo preces quae sequuntur. Unamquemque trium personarum ter invocamus, quia uniuscujusque trium misericordia est, sicut tribus est honor unus et una majestas”. *De caeremoniis*, Lib. II, cap. 2, PL 177, col. 409.

Niektóre fragmenty dramatu liturgicznego zatracają charakter luźnego montażu i przyjmują postać ożywionych dialogów. Wtedy nawet teksty modlitewne zmieniają się w żywą rozmowę. Jest to zjawisko bardzo ważne dla dramatycznego obrzędu. Obserwujemy tu stopniowy zanik odrębności form liturgicznych na korzyść jednolitego, ciągłego dialogu. Widać to zupełnie jasno na przykładzie pewnych tekstów *Visitatio Sepulchri*, gdzie udratyzowane zostają partie Biblii i Sekwencja wielkanocna.

Tunc mulieres stantes ante sepulchrum cantent:

Quis revolvat nobis ab hostio lapidem,
quem tegere sanctum cernimus sepulchrum?

Vice angelus sedens ad sepulchrum respondet:

Quem queritis, o tremule mulieres
in hoc tumulto plorantes?

Vice mulieres:

Jesum Nasarenum crucifixum querimus.

Vice angelus:

Non est hic, quem queritis sed cito euntes
nunciate discipulis eius et Petro,
quia surrexit Jesus.

Item angelus:

Venite et videte locum
ubi positus erat Dominus,
Alleluia, Alleluia.

Tunc mulieres a sepulchro cantent:

Ad monumentum venimus gementes
Angelum domini sedentem vidimus
et dicentem quia surrexit Jesus.

Item duo prelati accurrunt eis cantantes:

Dic Maria
quid vidisti in via

Ad quod una mulier respondet:

Surrexit Christus spes mea³³.

2. Modlitewne formy monologowe. Są teksty zarezerwowane wyłącznie przewodniczącemu obrzędu lub śpiewane w całości przez wszystkich uczestników. W pierwszym wypadku mamy na uwadze orację, która kiedyś była indywidualną improwizacją podsumowującą modlitwy całego zespołu. Ponieważ odmawiano ją również nad zebrany ludem — w wieku IX zaczęto używać nazwy „kolekta”. Autor *Mikrologusa*³⁴ zaznacza, że kolekta jest zbiorem i konkluzją prośb, które wierni, za pośrednictwem swego delegata kapłana, przedstawiają Bogu. Wszystkie postacie dramatu liturgicznego *Wielkiego Tygodnia*, z wyjątkiem *Visitatio Sepulchri*, posługują się oracjami. Nie-

³³ Ms. Bibl. Univ. Vrat. Saec. XIV—XV, sign. 1 O 72. Podobna sytuacja występuje również w jednym z tekstów *Mandatum* używanym w klasztorach. Por. Ms. Bibl. P. P. Bernardinorum, Cracoviae, saec. XVI, sygn. 18/RL.

³⁴ „Sequitur oratio quam Collectam dicunt, eo quod sacerdos, qui legatione fungitur pro populo ad Domini (II Cor. V), omnium petitiones ea oratione colligat atque concludat. Illae tamen orationes specialius collectae vocari videntur, quae ad Romanos super collectam populi fiunt, dum colligatur, ut procedat de una ecclesia ad aliam, ad stationem faciendam”. Cap. 3, PL 151, col. 979. Por. także J. Bethi, *Rat. div. off.*, cap. 27, PL 202, col. 45—46.

które wersje *Elevatio Crucis* mają aż trzy różne oracje. Ta forma liturgiczna występuje raczej tam, gdzie zatracą się dramatyczny charakter obrzędu.

Monolog zespołowy, dostępny dla wszystkich, przyjmuje w *Elevatio Crucis* postać śpiewu w języku narodowym. Jeden z tekstów śląskich³⁵ każe po każdej strofie sekwencji śpiewać pieśń zaczynającą się od słów „Christ ist erstanden”. Podobnie brewiarz plocki zawiera taką uwagę: „Chorus prosequitur et populus post quemlibet versum respondet canticum temporis vulgari suo: Kristus zmartwychwstał iest”³⁶.

W tekście z Niedzieli Palmowej poleca się wykonanie jakiegoś stosownego śpiewu w wypadku, gdyby przejście z jednego kościoła do drugiego trwało zbyt długo: „Item si adhuc restet via imponent cantum huic festivitati congruum”³⁷.

3. Modlitewne formy rozbijanego monologu. Geneza antyfony wiąże się z tendencją dialogizowania w liturgii. Wprowadzone już w pierwszych wiekach śpiewanie psalmów przez dwa chóry nazwano psalmodią antyfoniczną. Z biegiem czasu wybierano z psalmu zdanie główne, które lud powtarzał za każdym wierszem śpiewanym przez chór. Była to najstarsza forma antyfony praktykowana jeszcze w IX w. Równocześnie jednak powstaje nowe pojęcie formy liturgicznej: antyfona oznacza krótki śpiew przed psalmem. Tak ją definiuje German Paryski: „Antiphona dicta, quia prius ipsa anteposita”³⁸. W wieku XIII przyjmujemy się zwyczaj śpiewania antyfony przed i po psalmie. Ma ona zaszyfrować główną myśl psalmu oraz służyć jako wprowadzenie muzyczne. Dla Amalariusza, Honoriusza z Autun, Durandusa i innych autorów średniowiecznych związek psalmu z antyfoną przypomina relację, jaka powinna zachodzić między naszymi czynnościami a cnotą miłości.

Teksty antyfon pochodzą z Pisma św., niekiedy bywają historyczne lub okolicznościowe. Mają charakter liryczny, epicki, czasem nawet dramatyczny. W dramacie liturgicznym obok antyfon z psalmami spotykamy w przeważającej liczbie antyfony funkcjonujące jako jednostki samodzielne. Widać to zwłaszcza w tekstach na Niedzielę Palmową, gdzie zagęszczenie antyfon jest zjawiskiem zastanawiającym. Inne formy dramatu liturgicznego posługują się antyfoną oszczędniej, zwłaszcza Mandatum i Depositio Crucis.

Psalterz stanowi podstawę tekstualną liturgii. Dzięki różnorodnym interpretacjom psalmy znajdują zastosowanie prawie w każdej sytuacji liturgicznej. W Mandatum wykorzystuje się psalmy sławiące czystość serca i dobro wspólnego życia. W Depositio Crucis pojawia się grupa tzw. psalmów pokutnych. *Elevatio Crucis* lubuje się w psalmach wzywających do wielbienia Boga, sławiących jego potęgę, szczególnie podniosłych i uroczystych. Wyróżnianie rozmaitych uczuć i nastrojów tekstami psalterza jest zmiennym rysem średniowiecznej pobożności. Alkuin³⁹, w traktacie *Liber de usu Psalmorum*,

³⁵ Liber agendarum rubrice dioecesis vtratslaviensis emendatus a. 1510.

³⁶ Breviarium Plocense, a. 1520.

³⁷ Ms. Bibl. Capituli Cathedralis Cracoviensis, saec. XIV, sign. 1. Ceremoniale et Pontificale Episcoporum.

³⁸ PL 72, col. 95.

³⁹ „In Psalmis itaque invenis, si intenta mente perscruteris, et ad spiritualem intellectum perveneris, Domini Verbi incarnationem, passionemque, et resurrectionem, atque ascensionem. In psalmis invenies tam intimam orationem, si intenta mente perscruteris, quantum non potes per teipsum ulla tenus excogitare. In psalmis invenies intimam confessionem peccatorum tuarum, et integram deprecationem divinae atque Dominicae misericordiae. In psalmis quoque invenies omnium rerum,

omawia możliwości wszechstronnych zastosowań psalmów. Mając na uwadze tzw. sens duchowy można w nich znaleźć prefigurowane prawdy wcielenia, męki Chrystusa, zmartwychwstania i wniebowstąpienia. Można również znaleźć tam gotowe schematy modlitewne, które według przeświadczenia ludzi średniowiecza w sposób najdoskonalszy i najbardziej adekwatny wyrażają różnorodne stany pobożności każdego człowieka. „W lekturze psalmów bowiem znajdziesz wszystkie cnoty, jeżeli tylko zasłużysz na to, żeby Bóg odsłonił przed tobą ich tajemnicę”⁴⁰.

W niektórych tekstach z Niedzieli Palmowej spotykamy kantyki Zachariasza, „Benedictus”⁴¹, podniosłą pieśń improwizowaną w dniu obrzezania syna, Jana Chrzciciela. W liturgii używa się kilkunastu kantyków wyjętych z ksiąg obu Testamentów. Z punktu widzenia struktury ta forma liturgiczna niczym nie różni się od psalmu. Posiada jednak odrębną funkcję, ma bowiem słać jakiś rys potęgi Bożej okazanej w konkretnych wypadkach. Dlatego każdorazowy śpiew kantyku przywołuje na pamięć odpowiednią sytuację historyczną, będącą okazją jego powstania. Obecność tej formy liturgicznej w obrzędzie podkreśla jakiś szczególny, często jednorazowy i niepowtarzalny charakter danego obrzędu.

W tekstach z Niedzieli Palmowej i nawiedzenia Grobu poważna rola przypada hymnom. Są to pieśni na cześć Boga ułożone w języku liturgicznym według ustalonych wzorów metrycznych stosowanych w poezji łacińskiej. Autorzy średniowieczni określali hymn krótko jako „laus Dei metricae scripta”. Już św. Augustyn⁴² zwraca uwagę na to, że hymn musi zawierać trzy elementy: pochwałę, Boga jako jej przedmiot oraz pewien wzorzec metryczny. Większa część liturgicznej poezji hymnicznej powstała w średniowieczu.

W naszych wypadkach chodzi o trzy hymny: „Gloria laus”, „Vexilla Regis” i „Te Deum laudamus”. Zwłaszcza pierwszemu przypada wybitna rola u dramaturgizująca, ponieważ cały utwór jest utrzymany w tonie bezpośredniego przemówienia skierowanego do Chrystusa Króla wjeżdżającego do Jerozolimy. Zresztą i sam sposób wykonania hymnu zasługuje na uwagę. Po każdej strofie śpiewanej przez scholę następuje refren w wykonaniu chóru. Tekst kielecki z XV w. określa nawet poszczególne części utworu jako „responsorium” (refren) i „versus” (półstrofy)⁴³. Hymn „Vexilla Regis” został zapożyczony z niedzieli Męki Pańskiej. Utwór realizuje tok jambiczny dwumiarowy i stanowi pochwałę krzyża, który urasta do miary sztandaru. Przedostatnia strofa zaczynająca się od słów: „O Crux, ave, spes unica” w wielu tekstach funkcjonuje samodzielnie jako moment szczytowy w adoracji krzyża.

Visitatio Sepulchri z zasady kończy się śpiewem „Te Deum laudamus”.

Forma liturgiczna hymnu występuje tylko w tekstach z Niedzieli Palmowej i Niedzieli Zmartwychwstania. W pierwszym wypadku liturgia czci tryumfalny wjazd Króla do stolicy, w drugim — jego chwalebne zmartwych-

quae tibi accidunt, intimam gratiarum actionem. In psalmis confiteris infirmitatem tuam atque miseriam, et per id ipsum misericordiam Dei ad te provocas”. *Liber de usu Psalmorum*, PL 101, col. 465—466.

⁴⁰ „Omnes enim virtutes in psalmis invenis, si a Deo merueris, ut tibi revelet secreta psalmodum”. Alkuin, j. w.

⁴¹ Łk I, 68—79.

⁴² „Hymni sunt cantus continentem laudem Dei; si sit laus et non sit Dei, non est hymnus. Si sit laus Dei et non cantetur, non est hymnus. Oportet, ut sit hymnus, habeat haec tria: et laudem, et Dei, et canticum”. *In Psalmum* 72.

⁴³ Por. Ms. Bibl. Cap. Cath. Kielcensis, saec. XV, sine sign.

wstanie. Są to momenty radosne, podniosłe, przywołujące hymn jako formę liturgiczną zdolną podjąć nastrój wydarzenia. Żałobny obrzęd pozostałych dni nie dopuszcza hymnu. Jeden tylko tekst *Elevatio Crucis*⁴⁴ kończy się śpiewem „*Te Deum laudamus*”; antycypuje się tu chwalebne Zmartwychwstanie Chrystusa.

W *Elevatio Crucis* i *Visitatio Sepulchri* pojawia się sekwencja „*Victimae Paschali*”, forma zapożyczona z liturgii mszalnej. Dramat liturgiczny zasymilował ją w podwójnej postaci: 1. jako utwór śpiewany przez chór, 2. jako tekst udramatyzowany, podzielony na części i wypowiedziany przez różne osoby. Druga wersja sekwencji odgrywa pierwszorzędną rolę w udramatyzowaniu całego obrzędu.

Doksologia mniejsza⁴⁵ (*hymnus glorificationis*), czyli krótka pochwała Trójcy Świętej zaczynająca się od słów „Chwała Ojcu”, występuje zdecydowanie po psalmach w *Elevatio Crucis*. Natomiast Niedziela Palmowa w sposób niekonsekwentny posługuje się tą formą: raz używa jej po kantyku „*Benedictus*”, w *responsorium* lub po psalmach, kiedy indziej znów nie. Zależy to chyba od nastawienia redaktorów, którzy w obrzędzie Niedzieli Palmowej widzieli albo wstępny obchód męki Chrystusa, albo tryumfalne powitanie Króla. W czasie Świętego Triduum milknie doksologia na znak żałoby. Jest ona wyrazem radości i wesela, stąd w średniowieczu odmawiało się ją stojąc.

Do dramatu liturgicznego wchodzi również modlitwy „*Pater noster*” i „*Ave Maria*”. Odmawia się je po cichu podczas rzucania palm, po złożeniu krzyża do grobu i przy ceremoniach zmartwychwstania. Modlitwa Pańska w średniowieczu była bardzo popularna, zaczynała i kończyła każdą godzinę kanoniczną. O powszechności Pozdrowienia Anielskiego w średniowieczu świadczy fakt, że angielski biskup z Coventry w r. 1237 nakazał wiernym odmawiać ją siedem razy dziennie.

4. Liturgiczne formy opisu. Lekcja i ewangelia znalazły zastosowanie w Mandatum, obrzędzie o charakterze najmniej widowiskowym, w którym przeważa element opisu. Jednak w tekście bernardyńskim ujawnia się tendencja zmierzająca do wzmocnienia dramatyczności. Ewangelia zostaje podzielona na role przeznaczone dla Chrystusa, Piotra i Chóru. Przejmują one formę opisującą i stają się dialogiem.

W procesji z Niedzieli Palmowej forma ewangelii pojawia się tylko dwa razy⁴⁶. W pozostałych tekstach ten sam fragment Pisma św. otrzymuje nazwę antyfony. Ma to oczywiście znaczenie dla struktury widowiska liturgicznego, o czym będzie jeszcze mowa później.

Mówiąc o liturgicznych formach opisujących trzeba również wspomnieć o niektórych partiach tekstów, gdzie opis bywa równocześnie demonstracyjny. Sam sposób wykonania potrafi scalić jakąś grupę luźnych zdań w całość mającą również obramowanie wizualne. Np. w *Processio in Dominica Palmarum* z *Missale Cracoviense*:

Pueri superpellicis induti ramos palmarum coram se super terram locantes ante crucem cantant has antiphonas:

⁴⁴ Ms. Biblioteka Narodowa Varsoviae, saec. XV, sign. B O Z. Cim. 207.

⁴⁵ Por. H. Leclercq, *Doxologies*, W: *Dict. d'Archéol. Chrét.*, t. IV, col. 1525—1536.

⁴⁶ Ms. Bibl. Univ. Vrat., saec. XIV, sign. 1 Q 175 oraz Ms. Bibl. Cap. Cath. Cracov., saec. XIII, sign. 83.

Pueri Hebraeorum

ramos eleuantes

tollentes ramos olivarum

uterius procedentes cantant:

Obviaverunt Domino etc...

5. Liturgiczna forma dowolności i braku. Specyfiką dramatu liturgicznego jest to, że w niektórych wypadkach, w zależności od konkretnych warunków, przewiduje się możliwość różnych rozwiązań. I tak, w miarę przedłużania się procesji w Niedzielę Palmową, można wykorzystać jakieś stosowne responsorium lub antyfonę⁴⁷. Kiedy indziej znów, po zakończeniu obrzędu Mandatum, rubryka podaje aż cztery ewentualności: uczestnicy mogą rozejść się, wysłuchać kazania, rozpocząć Matutinum lub uczynić to, co im się zgoda podoba⁴⁸. W wielu tekstach spotykamy wskazówki opatrzone charakterystyczną notką „si placet” albo „prout placuerit”.

Nie bez znaczenia są również rubryki zabraniające użycia form liturgicznych, które normalnie powinny pojawić się w danych okolicznościach. Psalmi pozbawia się doksolonii, przed oracją wypada „Dominus vobiscum”, w wielu tekstach Mandatum obrzęd zostaje nagle urwany i wszyscy rozchodzą się w milczeniu. Dla uczestnika zżytego z duchem liturgii ma to charakter pewnej nadzwyczajności, zostaje zinterpretowane jako wyraz żałoby, smutku czy też „nieobecności” Chrystusa. Operowanie kategoriami dowolności i braku kryje w sobie możliwość emocjonalnego bogacenia obrzędu i stanowi zasadę skrupulatnie przestrzeganą w liturgii.

II. PROCESSIO IN DOMINICA PALMARUM

Obrzęd procesji Niedzieli Palmowej nawiązuje do historycznego faktu tryumfalnego wjazdu Chrystusa do Jerozolimy, w średniowieczu nazywanego — „praeconium passionis”. L. Duchesne⁴⁹ przytacza świadectwa, według których już w IV wieku święcono w Jerozolimie pamiątkę uroczystego wjazdu Chrystusa. W niedzielę po południu chrześcijanie schodzili się na Górę Oliwną i uczestniczyli w nabożeństwie, na które składały się modlitwy i śpiewy. Po odczytaniu właściwego tekstu ewangelii wyruszał pochód kierujący się do miasta. Biskup jechał na osiołku, dorośli i dzieci szli z gałązkami oliwnymi w rękach i wznosili okrzyki używając słów wypowiedzianych ongiś przez rzeszę wprowadzającą Chrystusa do miasta. Wieczorem procesja docierała do kościoła Zmartwychwstania, gdzie kończył się obchód pamiątkowy. Mamy tu do czynienia z widowiskiem, którego charakter naśladowczy uwidacznia się w najdrobniejszych szczegółach. Wybór pory dnia, droga, którą idzie procesja, biskup jadący na osiołku, sposób zachowania się rzeszy — wszystko to zmierza do wiernego odtworzenia sytuacji historycznej. Jest to tym bardziej możliwe, ponieważ widowisko dokonuje się w Jerozolimie, a więc niektóre jego elementy, jak np. szlak procesji, zbiegają się z okolicznościami wjazdu

⁴⁷ „Aliud quoque responsorium siue antiphona tempori congrua prout polixitas uie expelierit uotanda est quousque perveniatur ad ecclesiam”. Ms. Bibl. Cap. Cath. Cracov., saec. XIII, sign. 83.

⁴⁸ „Demum recedere possunt vel audire sermonem vel incipient Matutinum vel prout placuerit”. Ms. Archivi Collegiatae Mariae Magdalenae Posn., sign. C 10.

⁴⁹ Por. *Origines du culte chrétien*, 1920, s. 525

odbytego przez samego Chrystusa. Ten rys naśladownictwa będzie i później typowy dla procesji jerozolimskich. Pochodzący z XIV wieku opis Niedzieli Palmowej w Jerozolimie zaczyna się takim zdaniem⁵⁰: „Święcąc pamięć i naśladowując wjazd Chrystusa, w taki oto sposób urządzamy naszą procesję”. Przed wschodem słońca patriarcha w towarzystwie skarbnika kościoła Świętego Grobu, niosąc ze sobą drzewo Krzyża, oraz w otoczeniu przełożonych i członków zgromadzeń przy kościołach na Górze Syjon, na Górze Oliwnej, na Dolinie Jozafata — udaje się do Betanii, gdzie Chrystus wskrzesił Łazarza. Stamtąd, ubrani w uroczyste szaty, wracają do Jerozolimy śpiewając po drodze stosowne antyfony i hymny. W tym czasie przedstawiciele innych kościołów zbierają się w mieście, dokonują poświęcenia palm, gałązek oliwnych i wychodzą na spotkanie orszaku wracającego z Betanii.

Wierność naśladowania jest tu oczywiście mniejsza aniżeli w obchodzie z IV wieku. Osobę na osiołku zastępuje drzewo krzyża, zamiast spontanicznych okrzyków słyszymy śpiew antyfon i hymnów, pojawia się nowy kostium w postaci uroczystych szat liturgicznych. Improwizowane ongiś widowisko przyjmuje postać obrzędu liturgicznego. W większym stopniu dokonuje się „ad memoriam” niż „ad imitationem”. Jedyne sam wybór trasy procesji, „dominicis vestigiis”, ma w sobie rys naśladownictwa.

Już w VII wieku kościoły zachodnie przyjmują jerozolimski zwyczaj urządzania procesji palmowej. Wprowadza się jednak szereg innowacji. W Italii i Francji Chrystusa symbolizuje księga Ewangelii, w Anglii i Normandii noszono Najświętszy Sakrament. Większość jednak diecezji, łącznie z polskimi, używała krucyfiksu.

Autorzy średniowiecznych traktatów liturgicznych podkreślają szczególnie charakter obrzędu Niedzieli Palmowej oraz rozbudowują interpretację alegoryczną. Rupertus⁵¹ z XII wieku powiada, że nie wolno jednakowo traktować

⁵⁰ „Ad eius processioneis memoriam et imitationem nos processioneis nostram ita facimus! Dominus patriarcha cum thesaurario ecclesie Sancti Sepulchri lignum Sancte Crucis secum deferente cum prioribus ecclesie Montis Syon et Montis Oliueti et abbate Sancte Marie Uallis Josaphat et earum congregationibus ante solis ortu vadunt in Betaniam ubi Dominus Lazarus resuscitavit. Inde oratione facta sollempnibus induti vestibus dominicis vestigiis Jerosolimam revertuntur Antyphonas et Hymnos cantando sollempnitati congruentes. Patriarcha manibus propriis crucem dominicalem deferente. Interim hi, qui remanserunt i Jerosolima, videlicet conuenteres dominici sepulchri et hospitalis Sancti Johannis et Sancte Marie de Latina ad templum domini cum omni populo conuenerint ubi unus ex ipsis etsi episcopus defuit, prior Sancti Sepulchri uel superior aut unus ex maioribus aut ebdomarius quia illa ebdomada communis est (...) Super flores palmarum et ramos olyvarum fecit benedictionem”. Ms. Bibl. Univ. Vrat., saec. XIV, sign. 1 Q 175.

⁵¹ „Diligentibus evangelicae auctoritatis inspectoribus recti complacuit ut cum hodierna processione palmarum, qua procul dubio Redemptoris nostri recolimus passionem, non computent illam, quae Dominicalis est, qua singulis Dominicis gloriosam eiusdem commemoramus resurrectionem. Constat enim quod contraria sive repugnantia non possint simul uno eodemque actu convenienter exhiberi. Haec autem manifeste dissident, sibi que contraria sunt. Quid enim magis contrarium quod tristitiae gaudium, morti vita, occasui resurrectio? Singulis Dominicis a prima sabbati, qua Dominus resurrexit, dedicatis, hoc nobis processioneis ordine significamus, quod in Gallileam, id est in transmigrationem, ad videndum Dominum cum apostolis exire debemus. Unde semper in huiusmodi processioneis praelatos praeduntes quasi Dominum in Gallileam sequimur, et locus ipse quo processioneis suprema statione terminamus recte a nobis Gallilea nuncupatur”. *De div. Off.*, lib. V, cap. 8, PL 170, col. 130—131. Por. także J. Beletthi, *Rit. div. off.*, cap. 7, PL 202, col. 20.

procesji palmowej i zwykłej niedzielnej. Pierwsza ma na celu czczenie męki Chrystusa, druga czci pamiątkę jego zmartwychwstania. Dotyczą faktów nie tylko odrębnych, ale nawet krańcowo przeciwnych. „Czyż są bowiem rzeczy bardziej sobie przeciwne niż radość i smutek, śmierć i życie, pogrzeb i zmartwychwstanie?” Procesja niedzielna nawiązuje do polecenia danego apostołom, by szli do Galilei, tam bowiem dokona się epifania Zmartwychwstałego. Uczestnicy procesji, podobnie jak apostołowie, idą na spotkanie Chrystusa. Zakończenie pochodu oznacza przyjsię do Galilei.

Sicardus⁵², chcąc mocno podkreślić odrębny charakter obu obrzędów, pochwała tych, którzy w Niedzielę Palmową zwykli urządzać dwie procesje: zwyczajną niedzielną przed tercją i specjalną, z palmami, po tercii.

Tenże autor omawia alegoryczny sens gestów używanych w obrzędzie. Różne aspekty moralnego życia chrześcijanina zostają tu ściśle powiązane z czynnościami obrzędowymi. Sam ruch oznacza wyjście na spotkanie Chrystusa i przyjęcie w znaczeniu moralnym Tego, który przybywa do nas. Bogaci to dramatyczną koncepcję procesji: przestaje być ona jednokierunkowym pochodem, staje się wyjściem na spotkanie. Całość zatem liturgicznego obrzędu obejmuje zarówno widoczny ruch pochodu, jak i niewidoczne zbliżanie się Chrystusa.

Powiada Sicardus⁵³, że wówczas dołączamy się do pochodu idących w procesji na spotkanie Chrystusa, gdy zachowujemy niewinność swego życia. Niesiemy gałązki oliwne, jeśli podejmujemy w swym życiu różnorodne dzieła miłosierdzia. Trzymamy w swych dłoniach palmy, jeśli odnosimy zwycięstwo nad swoimi wadami i szatanem. Kwiaty i zielone gałązki rzucając w czasie procesji oznaczają cnoty zdobiące człowieka. Słanie szat — to umartwianie ciała. Dla Honoriusza z Autun⁵⁴ widok palmy rodzi jeszcze szersze skojarzenia. Jest ona wyrazem zwycięstwa nad wadami i grzechami oraz zapowiada zwycięskie wkroczenie do niebieskiego Jeruzalem.

Takie i tym podobne interpretacje alegoryczne można spotkać w wielu traktatach. Powstaje problem, w jakim stopniu sens alegoryczny wchodził jako element integralny w skład konkretnego obrzędu liturgicznego. Wywody liturgistów, będące często subtelnymi spekulacjami, z pewnością nie zawsze kierowały przeżyciem przeciętnego uczestnika procesji Niedzieli Palmowej. Z drugiej jednak strony, znając średniowieczne zamiłowanie do alegorii, należy suponować powszechną znajomość przynajmniej elementarnych znaczeń symbolicznych i alegorycznych. Tym bardziej że nadawano im sens moralizatorski, chętnie zapewne podchwytywany przez kaznodziejów. Alegoryzm procesji pal-

⁵² „Nec est haec processio inter alias Dominicales computanda. Haec enim est praeconium passionis, illae vero significativae sunt et rememorativae Dominicae Resurrectionis vel ascensionis, de quibus infra dicemus. Unde rectius faciunt qui ante tertiam Dominicalem praemittunt processionem, et post tertiam huius diei cum palmis celebrant”. *Mitrale*, lib. VI, cap. 10, PL 213, col. 295.

⁵³ „... cum processionem facimus, Christum ad nos venientem excepimus. Cum pueris obviam imus, si innocentiam observamus; olivas gerimus, si misericordiae operibus indulgemus; palmas portamus si de vitis et diabolo victoriam obtinemus; virentes flores et frondes gestimus, si virtutibus exornamur; vestimenta sternimus, carnes mortificantes; ramos carpinus, sanctorum vestigia immitantes”. *Mitrale*, lib. VI, cap. 10, PL 213, col. 295. Por. także: Honoriusz z Autun, *Gemma animae*, lib. III, cap. 72, PL 172, col. 662.

⁵⁴ „Palma dicitur victoria: Dominus superato diabolo et mundo cum ramis palmarum ingressus est in civitatem, nos devictis vitiis et peccatis eum palmis victoriae intrabimus coelestem Jerusalem”. *Sacramentarium*, cap. 8, PL 172, col. 744.

mowej został wyraźnie zorientowany wychowawczo, zgodnie zresztą ze średniowiecznym przeświadczeniem, że piękno zachęca do czynienia dobra.

Między realistycznym opisem biblijnym i alegoryczną konstrukcją teologów znajduje się miejsce właściwe dla wszystkich redakcji obrzędu Niedzieli Palmowej. Jedne teksty trzymają się bardziej konwencji naturalistycznej, inne natomiast, zwłaszcza w swojej inscenizacji, zyskują postać mniej czy więcej symboliczną. Zwraca na to uwagę J. Lewański⁵⁵ mówiąc o tzw. „dramacie starszym” i nowszym dodatku zaczynającym się proroczą antyfoną „Scriptum est”. Redakcja starsza miała charakter bardziej naśladowczy, młodsza, rezygnując z efektów czysto teatralnych, była w większym stopniu zgodna z duchem liturgii.

Wyróżnianie dwu etapów w rozwoju redakcji Niedzieli Palmowej w Polsce jest stwierdzeniem słusznym. Nie można jednak zgodzić się ani z ks. J. Michałakiem⁵⁶, ani z J. Lewańskim, według których antyfony „Scriptum est” znalazła u nas zastosowanie dopiero w XVI wieku; po raz pierwszy spotykamy ją w czternastowiecznym rękopisie strasburskim. W Polsce zawiera ją już czternastowieczne *Caeremoniale et Pontificale Episcoporum*⁵⁷ oraz niektóre rękopisy z XV wieku⁵⁸. W konsekwencji oznacza to o wiele wcześniejsze zacieranie się naturalistycznego stylu Niedzieli Palmowej na korzyść bardziej liturgicznego charakteru symbolicznego.

Ponieważ mamy tu do czynienia z procesją, na pierwszy plan należy wysunąć problem przestrzeni i ruchu. Ustalenie trasy procesji posiada zasadnicze znaczenie dla pozostałych elementów widowiska. Niektóre teksty są po prostu dostosowywane do czasu potrzebnego na przejście z jednego miejsca w drugie, tu ma swe uzasadnienie fakultatywność wielu antyfon i responsoriów, wreszcie zanik pewnych liturgicznych form słownych następuje jako skutek nowych rozwiązań w zakresie przestrzeni. Całe zagadnienie kompozycji spektaklu w oparciu o zasób tekstów liturgicznych, to również konsekwencja przyjęcia takiego czy innego schematu przestrzennego. Owa zależność uwidacznia się również w rozplanowaniu części składowych obrzędu, w lokalizacji poszczególnych scen oraz w konkretnych rozwiązaniach czysto teatralnych. Okaże się to zresztą w trakcie analiz zróżnicowanych typów procesji palmowych.

Wyeksponowanie problemu przestrzeni i ruchu ma także duże znaczenie dla obserwacji przejść od naturalizmu do liturgicznej obrzędowości. Początkowe procesje jerozolimskie odbywały się „dominicis vestigiis”, zatem naśladownictwo dotyczyło przede wszystkim aspektu przestrzennego. Najstarsze typy procesji w Polsce pozostają pod wyraźnym wpływem naturalizmu jerozolimskiego przede wszystkim pod względem rozwiązań przestrzeni. Ewolucja w tej dziedzinie przebiegała w ciągu kilku wieków i zmierzała konsekwentnie do wyzwolenia się spod schematu naturalistycznego.

Badając kilkanaście tekstów procesji Niedzieli Palmowej pochodzących z XIII—XVI wieku, możemy ustalić kilka typów o wyraźnie odmiennym ukształtowaniu przestrzeni. Chronologiczne ułożenie tekstów odzwierciedla w zasadzie kierunek przemian od naturalizmu do liturgicznej obrzędowości.

⁵⁵ Por. *Dramaty staropolskie*, t. I, s. 14.

⁵⁶ „W Polsce nie śpiewano jej do końca XV wieku; notuje ją Mszal krakowski z 1532 r. i późniejsze mszały oraz agendy polskie”. *Zarys liturgiki*, s. 193.

⁵⁷ Ms. Bibl. Cap. Cath. Crac., saec. XIV, sign. 00.

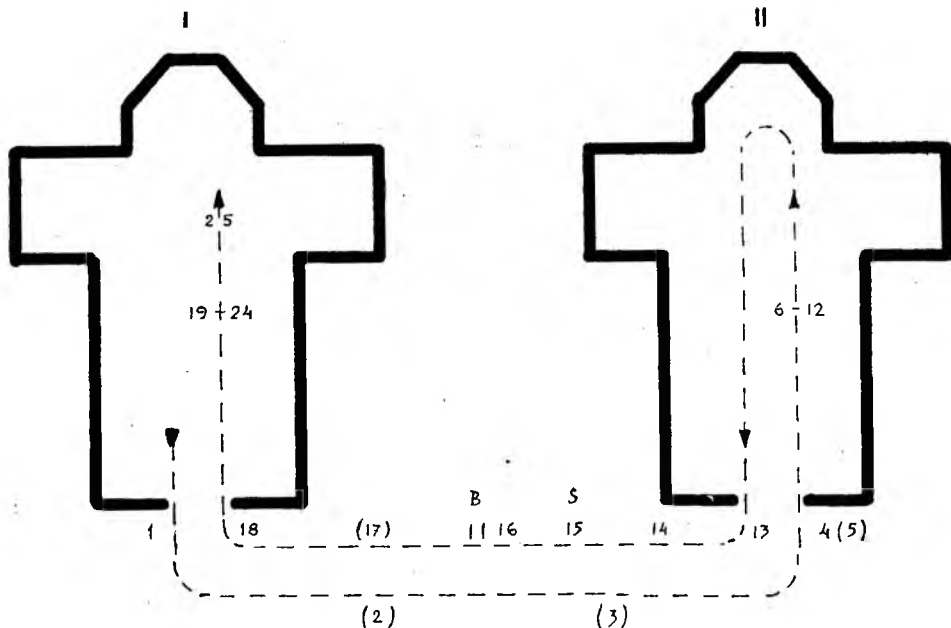
⁵⁸ Por.: Ms. Bibl. Cap. Cath. Kielc., *Missale saec. XV*; Ms. Bibl. Univ. Vrat., saec. XV, sign. 1 O 68; Ms. Acad. Scient. Polonae, Gedani, saec. XV, sign. Mar. F 332.

Ustalenie sześciu typów procesji Niedzieli Palmowej stanowi tylko zabieg porządkujący materiał, którym w tej chwili można dysponować.

Ewentualne wzbogacenie bazy źródłowej może wprowadzić różne modyfikacje. Przyjęta nomenklatura nie posiada żadnej tradycji, została wypracowana *ad hoc* i jest oczywiście całkowicie dyskusyjna.

Wyróżnia się następujące typy procesji Niedzieli Palmowej: A. Typ powrotny, B. Typ postępujący, C. Typ wokółkościelny, D. Typ wejściowy, E. Typ śródkościelny, F. Typ wewnątrzkościelny.

A. Typ powrotny. Najstarszy zapis procesji Niedzieli Palmowej (rękopis kapituły krakowskiej) pochodzi z przełomu wieku XII i XIII⁵⁹. Prawie taką samą wersję posiada trzynastowieczny tekst krakowskiego *Antyphonarium*⁶⁰, z tym zastrzeżeniem, że pominięto tu część pierwszą obrzędu. Oba teksty krakowskie prezentują najbardziej archaiczny wzorzec procesji palmowej. Nietrudno dopatrzeć się w nim nawiązań do prawzoru jerozolimskiego.



Ryc. 1
Typ powrotny
(wg Ms. Bibl. Cap. Cath. Cracov., saec. XIII sign. 83)

Linia przerywana oznacza szlak procesji. Cyfry w nawiasach wskazują fakultatywność form słownych. B — brama miasta, S — początek stacji.

1. Resp. „Salvum fac”. 2. Resp. „Noli esse mihi”. 3. Resp. „Dominus mecum est”. 4. Resp. „Christi Virgo”. 5. Ant. „Symon Bar Jona”. 6. Collecta. 7. Lekcja „Venerunt filii”. 8. Ant. „Collegerunt”. 9. Ewangelia „Cum appropinquavit”. 10. Ant. „Pueri Hebraeorum tollentes”. 11. Ant. „Pueri Hebraeorum vestimenta”. 12. Oracja. 13. Ant. „Cum appropinquaret”. 14. Ant. „Ante sex dies”. 15. Hymn „Gloria laus”. 16. Resp. „Ingrediente Domino”. 17. Resp. lub ant. 18. Ant. „Turba multa”. 19. Doksologia. 20. Hymn „Vexilla regis”. 21. Ant. „Pueri Hebraeorum tollentes”. 22. Ant. „Pueri Hebraeorum vestimenta”. 23. Werset. 24. Oracja. 25. Ant. „Occurrunt turbae multae”.

⁵⁹ Ms. Bibl. Cap. Cath. Cracov., saec. XIII, sign. 83.

⁶⁰ Ms. Bibl. Cap. Cath. Cracov., saec. XII, sign. 88.

Używając nazwy „typ powrotny” zwraca się uwagę na to, że główna partia obrzędu odbywała się wówczas, gdy procesja wracała do Kościoła.

Procesja odbywała się na przestrzeni łączącej dwa kościoły stosunkowo odległe od siebie, jeden bowiem leżał w obrębie, drugi poza murami miasta. Wyjście poza mury jest pozostałością praktyki jerozolimskiej i nawiązuje wyraźnie do rzeszy, która ongiś wyszła z Jeruzalem, by witać Chrystusa. Poświęcenia i rozdawania palm dokonywano po przyjsciu do kościoła, odpowiednika Góry Oliwnej, na której gromadzili się chrześcijanie jerozolimscy, by po długich modlitwach powrócić procesjonalnie do miasta. Kiedy uczestnicy otrzymali palmy, następował powrót do kościoła wyjściowego. Przed bramami miasta, na specjalnym podwyższeniu, chłopcy śpiewali hymn pochwalny na cześć Chrystusa, następnie procesja wkraczała do kościoła, w którym odbywała się scena adoracji krzyża połączona z rzucaniem palm i szat.

Jak widać, w zakresie przestrzeni i ruchu typ powrotny usiłuje naśladować samo zdarzenie historyczne. Stąd tendencja do rozłożenia procesji na dużych rozpiętościach przestrzennych, wykorzystywanie takich elementów, jak mury miejskie, brama czy naturalne (lub sztuczne) podwyższenie terenu. Wszystko to przypomina usytuowanie Jerozolimy. Podobnie został pomyślany ruch. Procesja idzie wyraźnie tam i z powrotem. Przeciwstawienie kierunków ruchu ma w sobie wyraźny rys naśladowczy. Z układu procesji widać, że wyjście z miasta posiada charakter przygotowawczy i dokonuje się w sposób dyskretny. Cały akcent uroczystości dnia został położony na pochód powrotny. Mamy tu do czynienia rzeczywicie z wjazdem do miasta, wyjście z miasta było tylko naturalną koniecznością.

Archaiczny typ powrotny charakteryzuje się bogactwem tekstu i liturgicznych form słownych, które w następnych fazach rozwojowych zostaną usunięte z procesji Niedzieli Palmowej. Nagromadzenie tekstów liturgicznych pozostaje w ścisłym związku z rozlokowaniem pochodu na rozległej przestrzeni. W redakcji spektaklu uderza przemyślane i harmonijne powiązanie słowa z elementami przestrzeni procesjonalnej. Z tego aspektu należy dokonać analizy.

Całość procesji składa się z czterech ostro wyodrębnionych części kompozycyjnych; po całości ściśle procesjonalnej następuje część stabilna, zlokalizowana w kościele. Zwraca uwagę przemienne rozłożenie części procesjonalnych i stabilnych oraz przestrzeganie regularnych proporcji w rozbudowie poszczególnych całości.

Prześledzimy strukturę kolejnych części widowiska.

a) Procesja przechodzi odległość dzielącą obydwie kościoły. Śpiewa się trzy responsoria z drugiego i trzeciego nokturnu. Po każdym śpiewie następuje refleksyjne milczenie. Brak wszelkich motywów, które podkreślałyby właściwy charakter pochodu. Responsoria rozwijają myśl o mecie i cierpieniu. Sprawiedliwy, osaczony przez wrogów, prosi Boga o ratunek i wyzwolenie z rąk nieprzyjaciół. Modlitwa staje się coraz bardziej natarczywa, przechodzi w złorzeczenie skierowane przeciwko prześladowcom. Responsorium trzecie, fakultatywne, wyraża siłę duchową sprawiedliwego płynącą z przeświadczenia, że towarzyszy mu Pan.

Pierwsza część procesji odbywa się w nastroju smutnym, ponieważ nawiązuje do męki Chrystusa. Nie dziwi nas wyjątkowe zagęszczenie responsoriów, znamy bowiem wypowiedzi liturgistów średniowiecznych dotyczące funkcji tej formy liturgicznej.

Celowe unikanie motywów właściwych i jak gdyby pozorowanie przypadkowego wyjścia z miasta uwidacznia się również w tym, że w momencie dojścia do kościoła należy wykonać śpiew ku czci patrona danej świątyni. Jeżeli wchodzi w grę osoba Matki Bożej, rubryka wyznacza znowu responso-rium „Christi Virgo”. Widzimy w dalszym ciągu konsekwentne postępowanie się tak uprzywilejowaną formą liturgiczną. Wejściem do kościoła kończy się część pierwsza, przedprzygotowawcza pochodu.

b) Część druga, przygotowawcza, to rozbudowana ceremonia poświęcenia palm. W innych typach zostanie ona zredukowana do minimum, tutaj ma jeszcze bogatą oprawę liturgiczną. Jest to zrozumiałe, jeżeli pamiętamy o rozmiarach procesji jako całości. Występuje tu przewaga liturgicznych form opisujących, a więc lekcja z Księgi Wyjścia i ewangelia relacjonująca uroczysty wjazd do Jeruzolimy. Charakterystyczne jest to, że w typie powrotnym ten sam tekst występuje raz jako ewangelia, drugi raz jako antyfony. Owo dublowanie ulegnie niebawem likwidacji, pozostanie tylko antyfony. Tendencja do ograniczenia scen stabilnych na korzyść procesjonalnych przyczyni się do rychłego usunięcia z obrzędu i lekcji, i ewangelii. Na tym przykładzie obserwujemy ciekawą konkurencję liturgicznych form słownych oraz zwycięstwo w przyszłości tych, które ze swej natury są bardziej predysponowane do śpiewu towarzyszącego pochodowi.

Ostatnia czynność przygotowawcza polega na rozdaniu palm i równoczesnym śpiewie antyfon „Pueri Hebraeorum”. Znowu spotykamy się ze zjawiskiem dublowania, antyfony bowiem będą jeszcze raz wykonane w sposób bardziej dramatyczny w momencie o wiele stosowniejszym. Typy późniejsze wprowadzą w tym miejscu uzasadnione skróty.

Cała część druga przypomina pobyt chrześcijan jerozolimskich na Górze Oliwnej, gdzie odbywały się długie modły i gdzie robiono przygotowania do uroczystego pochodu do miasta.

c) Rozpoczyna się powrót, czyli właściwa procesja palmowa. Rozbrzmiewa śpiew tekstu ewangelicznego ujętego w formę antyfon. Jeszcze przed bramami miasta pochód zatrzymuje się, grupa chłopców staje na podwyższeniu i śpiewa uroczysty hymn ku czci Chrystusa Króla. Przypominają dzieci jerozolimskie, które wznosiły owacje na cześć wjeżdżającego Chrystusa.

Hymn „Gloria laus”, pochodzący z IX wieku i przypisywany Theodulphowski, biskupowi Orleanu, odgrywa wybitną rolę w układzie procesji Niedzieli Palmowej. Wyraża on sens ideologiczny całej imprezy. Zasadniczy motyw uroczystego wjazdu Chrystusa do Jeruzolimy zostaje jakoś uogólniony. Mamy przed sobą Króla powszechnego, Zbawcę, Króla potężnego i pobożnego. Teraz poddani składają mu hołd. Sposób wykonania hymnu zmierza do wydobycia walorów dramatycznych. Chłopcy są podzieleni na dwa chóry: jeden śpiewa kolejno następujące po sobie zwrotki, drugi co chwila powtarza refren, wyraźny okrzyk na cześć Chrystusa. Usytuowanie hymnu w całości obrzędu wypada szczęśliwie. Owo wymowne podwyższenie, z którego rozbrzmiewa hymn, znajduje się gdzieś w połowie trasy procesyjnej. Widać to chociażby z układu tekstów przypisanych całej trasie powrotnej: „Gloria laus” śpiewa się po dwu antyfonach i przed dwoma responsoriami.

Po zakończonym hymnie procesja idzie dalej. Brama miasta staje się z kolei ważnym elementem trasy. Kantor rozpoczyna responso-rium „Ingre-diente Domino in sanctam civitatem”. Znowu ścisłe powiązanie słowa z pre-strzeńią i jej naturalną zabudową. Ponieważ ostatnia część procesji zostanie

poświęcona adoracji krzyża, zaraz po odśpiewaniu hymnu zmienia się nastrój pochodu. Zamiast antyfon pojawiają się dwa responsoria.

d) Czwarta część obrzędu ma znów charakter stabilny i odbywa się w kościele. Wchodząc w jego progi chór śpiewa antyfonę „Turba multa”, następnie kantyk „Benedictus” wraz z doksologią. Następuje adoracja krzyża: po zdjęciu zasłony śpiewa się fragmenty hymnu „Vexilla regis proderunt”. Zwłaszcza strofa środkowa wyraża pełen pietyzmu, prawie osobowy stosunek do symbolu zbawienia:

O crux, ave spes unica
Hoc passionis tempore,
Auge piis iustitiis,
Reisque dona veniam.

Krzyż symbolizuje Chrystusa, dlatego po adoracji staje się ważnym elementem obrzędu. Chłopcy śpiewają obydwie antyfony „Pueri Hebraeorum”, przy czym, zgodnie z treścią słów, najpierw rzucają do stóp krzyża gałązki, potem zaś ścielą szaty. Po wzywających pomocy wersetach i oracji pochód udaje się do chóru przy śpiewie antyfony „Occurrunt turbae”. Następuje Msza.

Z dramatycznego punktu widzenia zasługuje na uwagę czynność odsłonięcia krzyża. Zdjęcie zasłony jest umownym uobecnieniem Chrystusa. Dalszy tok obrzędu wspiera się wyraźnie na metaforycznym sensie, jaki nadano odsłonięciu krzyża. Wobec ubóstwa gestu wypada podkreślić czynności rzucania gałązek i siania szat. W przyszłości i jedno, i drugie zostanie bardziej wyreżerowane, jeden prosty gest zostanie rozłożony na szereg samodzielnych ruchów, mniej naturalnych, za to bardziej teatralnych. Inscenizacja trzynastowieczna odznacza się pod tym względem wielką prostotą. Gest pojawia się tylko jako element czysto naśladowczy, zgodnie zresztą z naturalistyczną koncepcją inscenizacji procesji.

Najstarszy w Polsce model procesji palmowej odznacza się ogromem rozwiązań przestrzennych, bogactwem tekstu, symetrią w rozlokowaniu przestrzennym poszczególnych „aktów”, harmonią w zespłaniu słowa, zabudowy przestrzeni i ruchu. Świadomie posługuje się zróżnicowanymi poziomami „sceny”, stosuje umowne skróty za pomocą czynności symbolicznych. Partie przygotowawcze są tu rozbudowane równie szeroko jak i części istotne. Brak natomiast prawie zupełnie gestu, tak opracowanego w wiekach następnych. Procesja jest tu ściśle liturgicznym pochodem, dalekim od przerostów teatralnej widowiskowości. Mimo skłonności do rozwiązań naturalistycznych, widocznych zwłaszcza w ukształtowaniu przestrzeni, typ powrotny posługuje się również liturgicznym symbolem, łącząc w ten sposób naśladownictwo z obrzędowością.

Typ powrotny posiadał w Krakowie ustaloną tradycję. Znamy go wprawdzie tylko z dwu trzynastowiecznych rękopisów, należy jednak przypuszczać, że był to ciągle w użyciu, skoro jeszcze w *Mszale krakowskim*⁶¹ z roku 1509 spotykamy tekst pokrewny. Pozornie są to zapisy nie mające ze sobą niczego wspólnego. Tymczasem wystarczy zestawzić obok siebie rozplanowanie przestrzenne obu procesji, by odkryć zbieżności. Oczywiście, i pod tym względem *Mszał krakowski* odszedł daleko od koncepcji rękopisów trzynastowiecznych. Realizuje jednak schemat wywodzący się z pewnością z klasycznego typu powrotnego.

⁶¹ Por. *Missale Cracoviense* a. 1509.

Przy śpiewie responsorium „Circumdederunt me” procesja udaje się z kościoła na miejsce specjalnie przygotowane do poświęcenia palm. Nie jest to odległy kościół, lecz miejsce usytuowane w pobliżu. Stąd procesja idzie do krzyża, przed bramą kościoła wykonuje się hymn „Gloria laus”, antyfony „Pueri Hebraeorum” oraz inne śpiewy, aż do responsorium „Ingrediente Domino” odśpiewanym przy wejściu do chóru. Wyodrębnienie specjalnego miejsca do poświęcenia palm zdradza rodowód tej wersji procesji. Jest to relikw po specjalnie ongiś do tego celu przeznaczonym kościele. Tak więc schemat rozłożenia przestrzennego jest tu w zasadzie trzynastowieczny, chociaż wielokrotnie pomniejszony i rezygnujący z takich elementów trasy, jak mury miejskie i brama.

W ślad za pomniejszeniem trasy procesji poszła redukcja niektórych tekstów. Widać tu doskonale, jak zmiany trasy pociągają za sobą nową redakcję całej imprezy. Jesteśmy na początku wieku XVI i zmodyfikowana wersja Mszału krakowskiego nie jest tylko wynikiem przemian w zakresie modelu przestrzennego. Jest to typ zmodernizowany w stylu piętnastowiecznym, przypominającym między innymi zapis znajdujący się w rękopisie Mszału kieleckiego. Unowocześnienie polega na wprowadzeniu proroczej antyfony „Scriptum est” i co ważniejsze — na udramatyzowaniu szeregu antyfon oraz wprowadzeniu bogatej gestyki. To *novum* XV wieku zostanie jednak omówione później na przykładzie zapisów bardziej typowych. Dopowiedzenie o szesnastowiecznym tekście Mszału krakowskiego rzuca trochę światła na dzieje i ewolucję typu powrotnego procesji Niedzieli Palmowej. Dalsze losy tego typu wymagają specjalnych badań, które należałoby przeprowadzić przede wszystkim na późniejszym materiale krakowskim.

B. Typ postępujący. Czternastowieczne Ceremoniale et Pontificale Episcoporum⁶² zawiera inny układ procesji palmowej. Mamy tu do czynienia z odmienną koncepcją dramatyczną przejawiającą się w ukształtowaniu przestrzeni procesjonalnej, w redakcji tekstu, w większym różnicowaniu uczestników podzielonych na grupy, mające do spełnienia określone role. Ten zapis krakowski zostaje nazwany typem postępującym ze względu na to, że całość obrzędu odbywa się podczas pochodu dążącego tylko w jednym kierunku. Nie ma tu cofania się z powrotem. Tak więc, w porównaniu z typem powrotnym, obserwujemy duże uproszczenie i zerwanie z konwencją naturalistyczną, przede wszystkim w samym ukształtowaniu przestrzeni.

Trasę procesji sprzegają tu jeszcze dwa odległe kościoły, nie odgrywają one jednak poważniejszej roli w całości obrzędu. Stanowią tylko punkt wyjścia i dojścia, na czoło natomiast wybija się inne locum, tzw. stacja, usytuowana gdzieś w połowie drogi łączącej obydwie kościoły. Tam odbywa się główna scena widowiska liturgicznego. Kościół wyjściowy jest miejscem poświęcenia i rozdawania palm, natomiast w kościele docelowym będzie odprawiona Msza. W typie postępującym nie ma tak regularnej rozbudowy obrzędu, jak to można było obserwować na przykładzie wersji trzynastowiecznej. Występuje raczej tendencja do koncentracji i zagęszczenia. Istotnie, stacja jest miejscem centralnym, do którego zostały przypisane główne teksty i ceremonie.

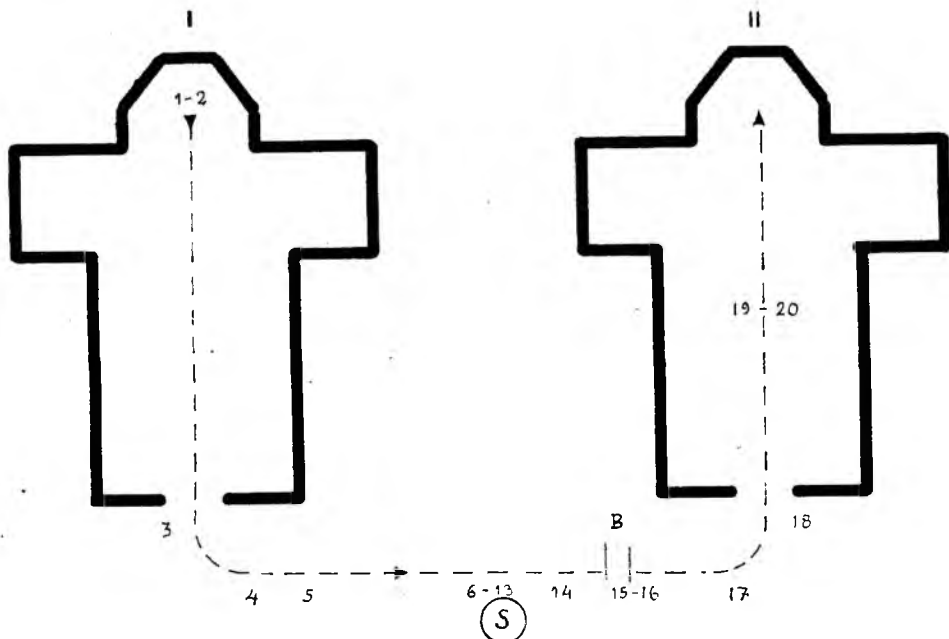
Podział widowiska na „akty” nasuwa poważne trudności.

Dominuje tu raczej jeden „akt” dosyć szeroko rozbudowany. To, co dzieje

⁶² Ms. Bibl. Cap. Cath. Cracov., saec. XIV.

się przedtem i potem, można potraktować jako wejście na scenę i zejście z niej. W typie postępującym koncepcja procesji odeszła daleko od swego historycznego prawzoru. Mamy tu raczej do czynienia z wyjściem do stacji w tym celu, by tam zainscenizować przygotowane *ad hoc* przedstawienie. Ponieważ jednak dojście i zejście stanowią w sumie całą trasę procesji i mają swoje teksty, wypada je potraktować jako samodzielne jednostki kompozycyjne. W całości zatem obrzędu trzeba wyróżnić trzy części — dwie procesjonalne i jedną stabilną.

a) Po poświęceniu i rozdaniu palm w kościele, śpiewa się antyfonę „Ante sex dies” opisującą w kilku zdaniach czynności chłopiąt jerozolimskich. Wyrusza procesja, uczestnicy wykonują dwie antyfony relacjonujące historyczne wypadki w Jerozolimie. Antyfona „Cum audisset” stawia retoryczne pytanie, kim jest Chrystus, i odpowiada słowami uwielbienia: „Salve rex, fabricator mundi, qui venisti redimere nos”. Jeżeli trasa przedłuża się, rubryka poleca wykonanie stosownych śpiewów.



Ryc. 2

Typ postępujący

(wg Ms. Bibl. Cap. Cath. Cracov., saec. XIV sign. 1)

1. Ant. „Ante sex dies”. 2. Oracja „Omnipotens”. 3. Ant. „Cum appropinquaret”. 4. Ant. „Cum audisset popubus”. 5. Śpiew dowolny. 6. Ant. „Fulgentibus illis”. 7. Ant. „Occurrunt turbae multae”. 8. Ant. „Pueri Hebraeorum vestimenta”. 9. Ant. „Pueri Hebraeorum tollentes”. 10. Ant. „Scriptum est enim”. 11. Oracja „Deus qui miro”. 12. Hymn „Gloria laus”. 13. Ant. „Cum angelis”. 14. Ant. lub resp. 15. Resp. „Ingrediente Domino”. 16. Doksologia. 17. Ant. z matutinum. 18. „Coeperunt”. 19. Psalm „Beatus Dominus”. 20. Doksologia. 21. Oracja „Adiuva nos”

Dojście do stacji to pochod, w czasie którego zespół śpiewający antyfony pełni rolę narratora opowiadającego wjazd Chrystusa do Jerozolimy. Gałązki w dłoniach słuchających stanowią ważny rekwizyt zespalaający aktualny ruch

lokalny ze słowami historycznej opowieści. Uczestnicy obrzędu nie tylko słuchają, ale w pewnym sensie utożsamiają się z rzeszą, która szła na spotkanie Chrystusa.

b) Procesja przychodzi do stacji i zatrzymuje się przed krzyżem, który skupia uwagę wszystkich. Zebrana rzesza nie jest tylko grupą widzów, przeciwnie, wszyscy są w jakimś stopniu zaangażowani. Rubryka zwraca uwagę na to, że kler i lud mają stać osobno, poza tym wyróżnia się specjalną grupę chłopców śpiewających (*infantes paraphonistae*), dwie grupy scholastyków, scholę oraz biskupa lub kapłana, któremu przypada rola indywidualna. Tak bogate zróżnicowanie rzeszy jest dużym osiągnięciem dramatycznym. Można już mówić tu o „*dramatis personae*”, mających charakter kolegialny. Zróżnicowanie rzeszy pociąga za sobą dalsze konsekwencje, cenne dla udramatyzowania obrzędu. Antyfony przepisane poszczególnym grupom układają się w dialog. Dwa zespoły scholastyków grają role nieme, polegające na wykonywaniu gestów adoracji krzyża, rzucaniu palm i ścieleniu szat. W tym czasie inna grupa wykonuje śpiew stosownych antyfon.

Układ przedstawienia wskazuje na dużą pomysłowość i zmysł dramatyczny redaktora liturgicznego. Uwidacznia się to w układzie tekstu, synchronizacji słowa i gestu, w umiejętnym przeplataniu scen indywidualnych i zbiorowych oraz w aktywizacji dramatycznej szerokiej rzeszy uczestników, którzy, podzieleni na grupy, mogą spełnić różnorodne funkcje.

Pierwsze dwie antyfony zostają odśpiewane przez chłopców (*infantes paraphonistae*) i przez scholę występującą jako przedstawiciel ludu⁶³. Treść antyfon wyznacza odpowiedni dobór zespołów śpiewających. Tekst „*Fulgentibus palmis*”, mówiący o chłopcach jerozolimskich, śpiewa grupa dzieci, natomiast antyfoną „*Occurrunt turbae*”, opisującą zachowanie się rzeszy, wykonuje również rzesza, oczywiście, ze zrozumiałych względów, za pośrednictwem scholi. Obydwie antyfony — jak to wyraźnie zaznacza redaktor — są ze sobą związane jako wypowiedzi spowodowane tym samym zdarzeniem. Kiedy schola reprezentuje lud, mamy do czynienia z prymitywną formą zaczątkową teatru w teatrze. Lud występuje jako aktywny współuczestnik. Uderza poza tym umiejętność posługiwania się trójpoziomym systemem znaczeń reprezentatywnych. Lud przedstawia rzeszę, z kolei schola przedstawia lud. Ta umowność ważna jest o tyle, że pozwala odejść od rygorów naturalistycznych także w sposobie traktowania postaci.

W dalszym ciągu obrzędu obserwujemy równocześnie czynne różne grupy ludzi. Kler śpiewa dwie zasadnicze antyfony dnia o chłopcach jerozolimskich ścielących szaty i rzucających gałązki. W tym czasie przed krzyżem pojawiają się grupy chłopców. Rubryka zaznacza, że wychodzą od strony krzyża, idą krokiem wolnym i, przed wykonaniem właściwych czynności, adorują krzyż. Podczas śpiewu pierwszej antyfony grupa scholastyków rzuca szaty przed krzyżem. Powoli wycofuje się, za nimi zjawia się grupa druga chłopców, którzy w czasie śpiewu odpowiedniej antyfony rzucają na ziemię gałązki palmowe. Wszystko wykonują w milczeniu. Gesty i słowa antyfon wykonywane przez różne grupy ludzi zespalają się w jeden wielki obrzęd liturgiczny. Redaktor zwraca uwagę na dostojność ruchów i przestrzega przed fragmentaryzowaniem widowiska: przesuujące się grupy chłopców winny być kontynuacją jednego pochodu.

Uwagi o chłopcach, którzy wychodzą z ubocza, defilują przed krzyżem

⁶³ Rubryka mówi wyraźnie „*respondet schola ex parte populi*”.

i znikają w tłumie, pozwalają mówić o zaczątkowej koncepcji sceny. Oczywiście, nie ma tu zróżnicowania na scenę i widownię, wszyscy bowiem są czynnymi „współaktorami” widowiska. Miejsce przed krzyżem jest jednak szczególnie uprzywilejowane i w pewnych momentach staje się sceną w ścisłym tego słowa znaczeniu. Wtedy szerokie tłumy uczestników występują w roli tylko widzów. Jednak nigdy nie dochodzi do rozgraniczeń radykalnych. Owo miejsce teatralnie uprzywilejowane nie zostało nawet ściśle wyodrębnione pod względem lokalnym, lecz zlewa się z całością przestrzeni obrzędu. Postacie jawiące się na scenie wychodzą z tłumu uczestników i, po odegraniu swej roli, wracają na dawne miejsca. Ma to duże znaczenie dla scalenia „widowni” i „sceny”.

W dalszym ciągu obrzędu widzimy rozdział słowa i gestu. Kiedy kler śpiewa antyfonę „Scriptum est”, kapłan lub biskup wychodzi przed krzyż i, wykonując gest adoracji, pada na ziemię. Zachowanie się tej postaci jest ilustracją proroczego tekstu antyfony. Pada na ziemię, gdy jest mowa o uderzeniu pasterza, powstaje — przy śpiewie zapowiedzi zmartwychwstania. Po odśpiewaniu oracji chłopcy na przemian z klerem wykonują hymn „Gloria laus”.

Uaktywnienie rzeszy polega na tym, że kiedy kler śpiewa antyfonę „Cum angelis et pueris”, lud pada przed krzyżem, następnie rzuca kwiaty i gałązki. Konsekwentnie utrzymuje się rozdział słowa i gestu, z drugiej jednak strony zasługuje na uwagę przemyślane łączenie śpiewu antyfon z równoczesną ilustracją gestyczną wykonywaną przez zespoły i postacie indywidualne.

Obrzęd odbywający się przy stacji jest już prawdziwym widowiskiem teatralnym. Umiejętna koordynacja słowa, ruchu i gestu zdradza wyrobioną świadomość teatralną redaktora, reżysera i bardziej aktywnych uczestników obrzędu. Doborem antyfon kierują również ich walory dramatyczne rozumiane tu jako możliwość obrazowania wypowiedzianego tekstu. W porównaniu z typem powrotnym wydatnie wzrasta rola gestu, przy którego pomocy wyraża się istotne idee uroczystości. Ponieważ słysząc relację słowną uczestnik równocześnie ogląda odpowiednią inscenizację gestyczną, ta druga bardziej absorbuje uwagę. W ten sposób maleje rola słowa. Tekst antyfon staje się wyznacznikiem gestu postaci indywidualnych, zespołów i całej rzeszy. Stąd ów dualizm słowa i gestu. Antyfony śpiewa tylko kler, podmiotem natomiast gestyki jest cała zróżnicowana społeczność.

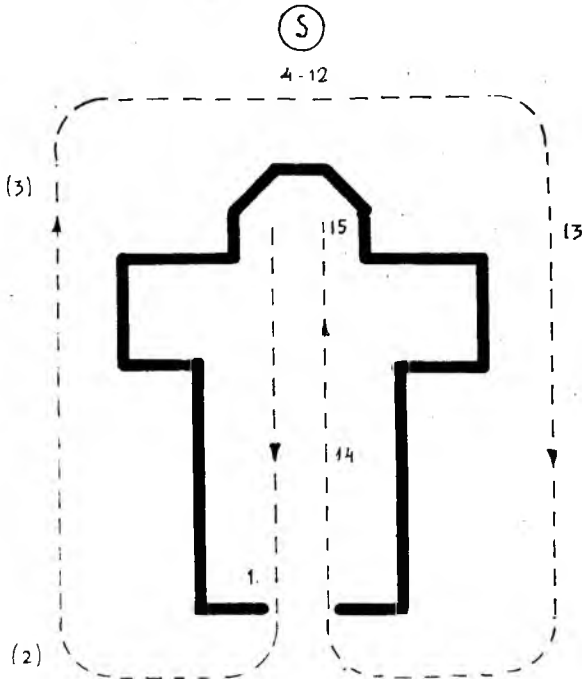
c) Od stacji procesja zdąża do kościoła, w którym zostanie odprawiona Msza św. Po drodze śpiewają stosowne antyfony i responsoria. W dalszym ciągu ważniejszą rolę odgrywa brama miejska i wejście do kościoła. Miejsca te mają swoje teksty, związane z właściwymi etapami wjazdu Chrystusa do Jerozolimy. Pochód od stacji do kościoła odbywa się w radosnym nastroju, co uwidacznia się w dwukrotnym powtarzaniu doksológii. Po psalmie i oracji rozpoczyna się Msza św.

Część istotna typu postępującego odbywa się przy stacji. Części pozostałe — to dojście i odejście od sceny. O ile jednak w drodze do stacji wykonuje się tylko śpiewy, to trasa zejściowa ma również elementy przestrzeni ważne dla procesji palmowej. Dzięki temu odejściu od stacji jest prawdziwą kontynuacją obrzędu.

C. Typ wokółkościelny. Cenny tekst procesji palmowej zawiera rękopis Mszału kieleckiego⁶⁴ z XV wieku, zamieszczony obok tekstu krakow-

⁶⁴ Ms. Bibl. Cap. Cath. Kielc., Missale saec. XV, bez sygn.

skiego w antologii J. Lewańskiego⁶⁵. Wydawca zaznacza w przedmowie, że mamy tu do czynienia z bogatą formą przejściową, która łączy układ stary, średniowieczny, z nowym⁶⁶. Wersja kielecka rzeczywiście pod wieloma względami przypomina czternastowieczny typ postępujący. Równocześnie jednak wprowadza szereg nowych rozwiązań inscenizacyjnych, zmierzających do większej teatralizacji obrzędu.



Ryc. 3

Typ wokółkościelny

(wg Ms. Bibl. Cap. Cath. Kielc., Missale saec. XV, f. 95—97)

1. Ant. „Cum appropinquaret”. 2. Ant. „Cum angelis”. 3. Ant. „Turba multa”. 4. Ant. „Cum audisset”. 5. Ant. „Ante sex dies”. 6. Hymn „Gloria laus”. 7. Ant. „Pueri Hebraeorum tollentes”. 8. Ant. „Pueri Hebraeorum vestimenta”. 9. Ant. „Occurrunt turbae multae”. 10. Ant. „Et fulgentibus”. 11. Ant. „Scriptum est enim”. 12. Hymn „Vexilla regis”. 13. Resp. „Ingrediente Domino”. 14. Ant. „Occurrunt turbae”. 15. Werset.

Tekst kielecki opiera się na zupełnie nowym modelu przestrzeni procesyjnej. Zerwano wreszcie z przechodzeniem od kościoła do kościoła i trasę zlokalizowano wokół jednej świątyni. Rubryka mówi, że jest to „processio ad circuitum”. Nowe ukształtowanie przestrzeni z pewnością nie miało nic wspólnego z przesłankami estetycznymi. W grę wchodziły cele praktyczne. Wobec wzrastającej sieci parafialnej nie zawsze w jednej miejscowości bywały dwa kościoły. Nowy jednak model przestrzeni pociągnął za sobą zmiany w redakcji tekstu, w układzie antyfon, hymnów i responsoriów. Odpadły mury i bramy miejskie, trzeba było wyekspozować odpowiednie fragmenty budynku kościel-

⁶⁵ *Dramaty staropolskie*, t. I, s. 130—151.

⁶⁶ J. w. s. 14.

nego, np. drzwi kościelne i chór. Skróć trasy spowodował skreślenie niektórych tekstów, a pewne antyfony, kiedyś obowiązkowe, stają się obecnie tylko fakultatywne. Nowe ukształtowanie przestrzeni zdecydowało w rezultacie o nowej koncepcji estetycznej i dramatycznej całego obrzędu. Zwraca uwagę dalsze odchodzenie od konwencji naturalistycznej, widoczne w modelu przestrzeni procesjonalnej.

Układ obrzędu w Mszałe kieleckim przypomina w zasadzie typ postępującą. Pomijając poświęcenie palm, można wyróżnić w nim trzy części: wyjście z kościoła, ceremonie przy stacji, powrót. Wobec krótkości trasy, w dalszym ciągu maleje znaczenie partii procesjonalnych. Za to wzrasta znaczenie stacji odbywającej się przed Grobem, w którym umieszczono krzyż zwrócony na wschód. Rozbudowany obrzęd przy stacji jest inscenizacją zasadniczą dla tego typu procesji palmowej.

a) Na początku procesji wykonuje się responsorium, jeśli w obrzędzie bierze udział wizerunek Chrystusa jadącego na osiołku. W pierwszym wypadku śpiewa się tradycyjną antyfonę biblijną „Cum appropinquaret”. Antyfony „Cum angelis” i „Turba multa” mają charakter fakultatywny. Procesja bardzo szybko dochodzi do stacji, która w tym wypadku jest zarazem grobem.

b) Partia zasadnicza obrzędu została przez samego redaktora podzielona na trzy części⁶⁷. W pierwszej, najdłuższej, czynnie występują chłopcy, w drugiej — dorośli, w trzeciej — księża. Przez cały czas czynny jest również chór, którego funkcja bywa różnorodna: rozpoczyna śpiew, nawiązuje dialog z poszczególnymi grupami, powtarza role innych, towarzyszy jako narrator w scenach bez słów, obliczonych tylko na gest. Rola chóru jest tu wyjątkowo duża. To nie tylko partner, którego pozycja może być określona jako równoległa w stosunku do trzech grup czynnych w obrzędzie. Chór prowadzi całe przedstawienie.

Sama koncepcja obrzędu przy stacji przypomina odpowiedni fragment czternastowiecznego typu postępującego. Tam, w wyodrębnionej grupie kleru był początek chóru, podobnie można odszukać prototypy trzech grup czynnych teatralnie. Stacja w typie wokółkościelnym ma jednak przejrzystsza i logiczniejszą konstrukcję, a dzięki specjalnej roli chóru, uzyskuje wartość dramatyczną. Odrębność uwidacznia się także w sposobie inscenizacji. To jednak wymaga szczegółowego prześledzenia na przykładzie trzech grup czynnie uczestniczących w obrzędzie.

aa) Obrzęd przy stacji rozpoczyna się antyfoną „Cum audisset populus”, którą jeszcze w wieku XIV śpiewano jako tekst ciągły. W wersji kieleckiej antyfona została rozdrobniona na kilka części, podzielona między chór i chłopców i bogato udramatyzowana. Tak wygląda w oryginalnym zapisie:

Chorus (primo) canit:

Cum audisset populus, quia Ihesus venit Iherosolimam, acceperunt ramos palmarum; et exierunt ei obuiam, et clamabant pueri, dicentes:

Secundo, pueri superpellicis induti (dextera et duobus digitis erectis crucifixum aut ymaginem cum asello versus), que ad latus sepulchri sistitur, canunt primum:

Hic est qui venturus est in salutem populi.

⁶⁷ „Tertium est statio, que fit ante sepulchrum, cuius ceremonia diuiditur trifariam. Nam aliqua fiunt a pueris, aliqua ab adultis, et aliqua a presbiteris, que omnia circiter numero erant XIII. Et chorus omnia semper repetit”. Por. wyd. J. Lewańskiego, s. 132.

Tertio, alterum:

Hic est salus nostra et redemptio Israel.

Quarto:

Quantus est iste, cui Throni et Dominationes occurrunt!

Quinto, chorus ultimo:

Noli timere, filia Syon; ecce Rex tuus venit tibi, sedens super pullum asine; sicut scriptum est.

Sexto, pueri genibus flexis intonant:

Salve, Rex, fabricator mundi,

et chorus prosequitur:

qui venisti redimere nos⁶⁸.

Jak widać, rozpoczyna chór śpiewem partii narracyjnej. Mowę niezależną chłopiąt izraelskich podchwytuje zespół chłopców. Są ubrani w białe komże i śpiewają trzymając podniesione dwa palce prawej ręki wskazujące na grób, w którym leży krzyż lub wizerunek Chrystusa. Do końca antyfony jeszcze trzykrotnie chór i chłopcy będą występować na przemian. Przy słowach pozdrowienia mali śpiewacy klękają na ziemi. Wreszcie chór kończy antyfonę. Inscenizacyjnie ważne jest to, że słowo i gest, tak chętnie w wieku XIV przydzielane różnym postaciom, tutaj spotykają się w jednym podmiocie: chłopcy równocześnie i śpiewają, i gestykują. Również trzeba podkreślić współpracę między zespołami śpiewaków. W zapisie kieleckim mamy szczegółowy opis wykonania hymnu „Gloria laus”⁶⁹. Tekst został podzielony na wersety i responsoria przydzielone chórowi i chłopcom. W rezultacie wzmaga się napięcie dramatyczne: hymn uzyskuje postać oratorium palmowego wplecionego umiejętnie w całość obrzędu.

Scena rzucania gałązek i ścielenia szat została pomyślana bardzo teatralnie. Dwaj z asysty rozpoczynają antyfonę „Pueri Hebraeorum”. Chór ją powtarza, a równocześnie chłopcy rzucają gałązki. Gdy mowa o ścieleniu szat, chłopcy rzucają na ziemię komże i całuny, przy czym sami podchwytują śpiew antyfony. Tekst „Occurrunt turbae” wykonują częściowo chłopcy, częściowo zaś chór. Pierwsi równocześnie rzucają kwiaty i postępują naprzód. Czynności powtarzane są trzykrotnie, przy trzykrotnym śpiewie antyfony. Chłopcy są równocześnie podmiotem słowa, gestu i ruchu lokalnego. Uderza niespotykana dotychczas sprawność w posługiwaniu się tekstem i duża świadomość teatralna przejawiająca się w umiejętności łączenia elementów konstytuujących widowisko teatralne. Piętnastowieczna procesja palmowa przyjmuje w pewnych momentach kształt widowiska operowego.

bb) Rola rzeszy ogranicza się do wykonania antyfony „Fulgentibus palmis”. Dorosli sami śpiewają tekst, przy czym trzykrotnie zmieniają pozycję: stoją, padają na ziemię, wstają i postępują naprzód. Wszystko to ma uzasadnienie w wypowiedzanych słowach. Krótka kwestia dorosłych zostaje przedłużona powtórzeniem antyfony przez chór. Scena ta w dalszym ciągu realizuje

⁶⁸ Por. j. w. s. 132—134.

⁶⁹ „Octavo »Gloria laus« statim sequitur. Et sunt trophi sex continentes versus duodecim, Romana rubrica addit versus decem, id est trophos quinque. Et illi segregati integrum semper trophum canunt. Chorus verso repetendo post quemlibet respondet ut signatum reperis. Et finaliter versu chorus totum concludendo, altus exclamat »Gloria laus« et illi segregati canunt vel omnes undecim trophos vel aliquos pro dispositione cantoris”. Ms. Bibl. Cap. Cath. Kielc., Missale saec. XIV, por. J. Le w a ń s k i, j. w. s. 136.

założenia estetyczne typu wokółkościelnego: łączyć w jednym podmiocie słowo, gest i ruch, opierać gest na treści tekstu, utrzymać naczelną rolę chóru.

cc) Trzecia z kolei scena przekazuje inicjatywę duchowieństwu. Antyfony „Scriptum est” została podzielona na trzy części wykonane kolejno przez dwóch kapłanów i chór. Dwaj kapłani podchodzą do krzyża, jeden pada na ziemię, drugi dotyka krucyfiksu gałązką, śpiewając tekst o uderzeniu pasterza. Kapłan leżący na ziemi wstaje i śpiewa zapowiedź zmartwychwstania. Cała scena powtarza się trzykrotnie. I tu obserwujemy konsekwentną realizację założeń estetycznych wspomnianych poprzednio.

Dalszy ciąg obrzędu to adoracja krzyża wykonana przez wszystkich uczestników obrzędu. Fragmenty hymnu „Vexilla regis” zostają podzielone między kantorów i chór, któremu zawsze przysługuje ostatnie słowo.

c) Procesja wraca do kościoła, śpiewając, jak zwykle, responsorium „Ingrediente Domino”, które w wieku XIII i XIV wykonywano przy wejściu w bramę miasta. Zakończenie przypomina typ powrotny.

Do tej samej grupy co tekst kielecki można zaliczyć niektóre zapisy śląskie, np. dwie Agendy wrocławskie pochodzące z wieku XV i XVI⁷⁰. Są one jednak bardziej schematyczne, skrócone i nie zawierają prawie zupełnie uwag reżyserskich.

D. Typ wejściowy. Modyfikacją typu wokółkościelnego są przynajmniej dwa zachowane teksty pochodzące z wieku XIV i XV. Różnica polega na tym, że stację przesunięto bliżej kościoła i zlokalizowano tuż przy drzwiach wejściowych. Miało to poważne znaczenie dla całości obrzędu. Ważnym elementem scenerii stają się drzwi kościelne lub zasłona wisząca w drzwiach. Mamy tu prymitywny jeszcze prototyp kurtyny, której dotychczas nie znał obrzęd procesji palmowej.

Najbardziej reprezentatywny dla typu wejściowego jest czternastowieczny zapis płocki, niestety, zaginiony, utrwalony jedynie w streszczeniu ks. J. Michalaka⁷¹.

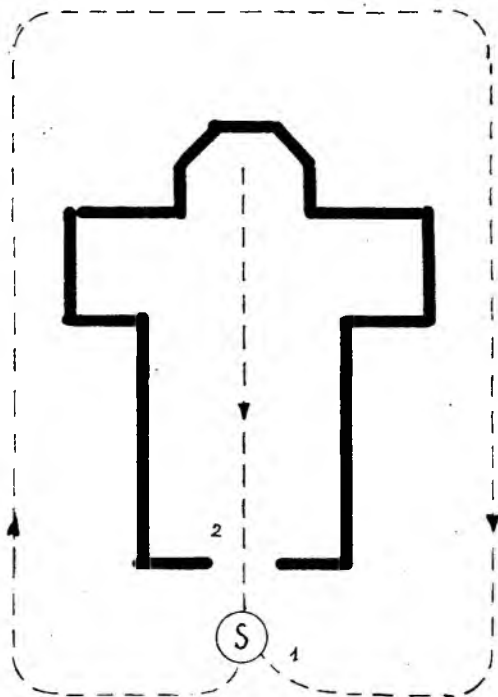
Według płockiego Ordinale sposób adoracji krzyża był następujący: We drzwiach kościoła katedralnego rozwieszono kobierce barwy purpurowej, w środku ustawiono krzyż odkryty czerwonym ornatem. Gdy procesja zbliżała się do drzwi, chór chłopców zza zasłony rozpoczynał hymn, który obecnie jest przy drzwiach śpiewany: „Chwała Ci”. Duchowni powtarzali zwrotkę. Gdy chłopcy śpiewali dalsze zwrotki, duchowni coraz bliżej do krzyża podchodzili, po prześpiewaniu hymnu chłopcy wychodzili zza zasłony, śpiewając: „Któremu chłopięc grono pobożnie śpiewało Hosanna”. Wtedy ministranci niosący świece klękali przed krzyżem mówiąc: „Kłaniamy się Tobie, Chryste i błogosławimy Ciebie, żeś świat odkupił przez krzyż swój”. Po krótkiej modlitwie celebransa i po odśpiewaniu antyfony ku czci Zbawiciela świata celebrans rozpoczynał śpiew zwrotki „Witaj krzyżu”, gdy chór śpiewał zwrotkę rozpoczętą, celebrans adorował krzyż, po jej prześpiewaniu asysta; celebrans rozpoczynał ostatnią zwrotkę hymnu, adorowali duchowni i wszyscy wierni; podczas adoracji wiernych hymn rozpoczynali od początku. Po hymnie celebrans odmawiał długą modlitwę omawiającą tajemnicę Niedzieli Palmowej; po modlitwie procesja ze śpiewem „Ingrediente Domino — Gdy Pan wjechał” wchodziła do kościoła.

Symboliczna wymowa krzyża zostaje wzmocniona obecnością ornatu. Dzięki temu krucyfiks urasta niemal do miary osoby. Kostium jest tu ważnym elementem obrzędu, przyczynia się do teatralnego uosobienia krzyża będącego przedmiotem adoracji. Chłopcy śpiewający za zasłoną i ukazujący

⁷⁰ Por. Agenda Vratislaviensis, Ms. Univ. Vrat, saec. XV, sign. 1 O 68.

⁷¹ *Zarys liturgiki*, Płock 1939, s. 193.

się zza kurtyny stanowią nowość właściwą typowi wejściowemu. Zresztą w tej wersji procesji zaszła jeszcze jedna ważna zmiana. Dotychczas stacja odbywała się na wolnej przestrzeni. Teraz jej tłem stają się drzwi i cały fronton kościoła. Mówiąc językiem teatralnym — zmieniła się całkowicie koncepcja sceny. Oczywiście za wszystkimi zmianami stoi nowe ukształtowanie przestrzeni procesjonalnej.



Ryc. 4

Typ wejściowy

(wg Ordinale Plocense saec. XIV. Wobec braku rękopisu posłużono się streszczeniem ks. J. Michalaka)

1. Hymn „Gloria laus” i inne teksty, których nie można z pewnością ustalić.
2. Resp. „Ingrediente Domino”.

Typ wejściowy znajduje się również w piętnastowiecznym Graduale gnieźnieńskim⁷². Tekst wygląda jednak schematycznie, nie można zrekonstruować koncepcji dramatycznej tego zapisu. Z rubryk wstępnych dowiadujemy się tylko, że czterej kantorzy wracający z procesją wchodzą do kościoła i zostają oddzieleni od reszty uczestników zamkniętymi drzwiami. Zamknięte drzwi odpowiadają zasłonie z tekstu płockiego.

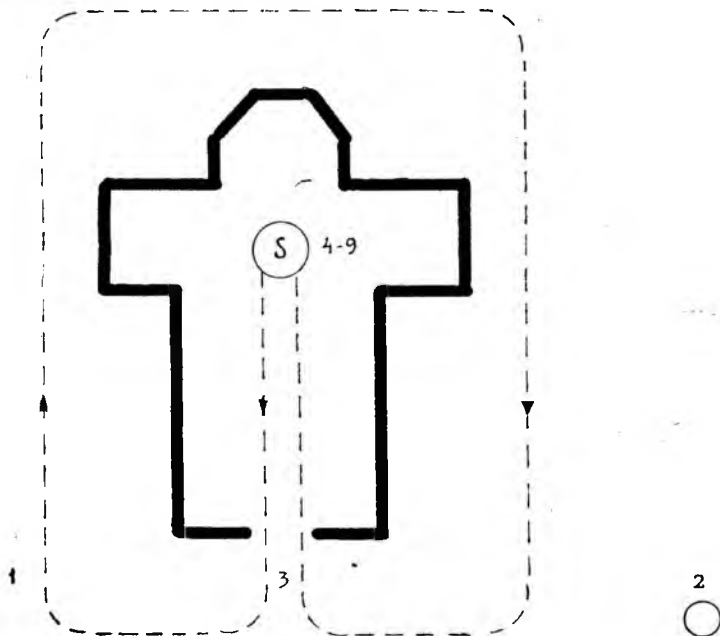
E. Typ śródkościelny. Liber agendarum⁷³ diecezji wrocławskiej z r. 1496 prezentuje oryginalny tekst procesji palmowej. Wobec braku uwag reżyserskich nie można odtworzyć sposobu wykonania obrzędu. Zresztą cały zapis jest fragmentaryczny i uwidacznia tylko główne momenty uroczystości.

⁷² Ms. Bibl. Cap. Cath. Gnesnensis, saec. XV, sign. 170.

⁷³ Liber agendarum rubrice dioecesis vratslaviensis a. d. 1496.

Tekst, jak podaje uwaga wstępna, obowiązywał we wszystkich kościołach Wrocławia.

Procesja prawdopodobnie odbywała się wokół kościoła. Dotychczasowa zwarta konstrukcja stacji zostaje rozbita. Poza kościołem, na podwyższeniu, chłopcy wykonują hymn „Gloria laus”. Po skończonym śpiewie procesja natychmiast powraca do kościoła. Z bogatego repertuaru słownych form liturgicznych ocalały tylko antyfony „Cum appropinquaret”, „Turba multa” i responsorium „Ingrediente Domino”.



Ryc. 5

Typ śródkościelny

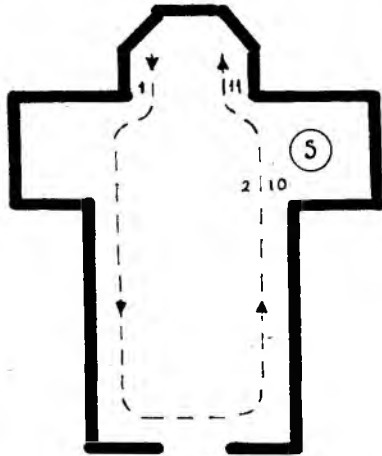
(wg Liber agendarum dioecesis Vratislaviensis a. 1496)

1. Ant. „Cum appropinquaret”. 2. Hymn „Gloria laus”. 3. Resp. „Ingrediente Domino”. 4. Ant. „Turba multa”. 5. Kantykt „Benedictus”. 6. Doksologia. 7. Ant. „Pueri Hebraeorum tollentes”. 8. Ant. „Pueri Hebraeorum vestimenta”. 9. Werset „Erue a framea”.

Druga, bardziej istotna część stacji, została przeniesiona do kościoła. Rubryka zaznacza, że w środku kościoła śpiewa się kantykt „Benedictus” oraz obydwie antyfony „Pueri Hebraeorum”. Brak uwag na temat sposobu inscenizacji antyfon.

Zapis wrocławski odznacza się umownością, unika dramatyzacji i teatralności, stosuje ogromne skróty i nie jest ciekawy dla badacza estetyki dramatu liturgicznego. Zasługuje na uwagę tylko ze względu na rozlokowanie stacji, przeniesionej, przynajmniej częściowo, do wnętrza kościoła. Jest to kolejny etap w przesuwaniu inscenizacji z miejsc położonych poza kościołem do wnętrza budynku, dalsze odchodzenie od naturalistycznego traktowania trasy procesji. Szesnastowieczny tekst gnieźnieński będzie ostatnim ogniwem w tym procesie trwającym kilka wieków.

F. Typ wewnątrzkościelny. Mszał gnieźnieński⁷⁴ z roku 1555 zawiera zupełnie nowy układ procesji palmowej. Cały obrzęd odbywa się wewnątrz kościoła. Redaktor zrezygnował nie tylko z dramatycznej wymowy murów i bram miasta, pominął nawet drzwi i przedsionek kościelny. Zarówno część procesjonalna, jak i stabilna procesji odbywa się w murach kościoła. Nie jest to wyraźnie powiedziane w tekście, wystarczy jednak przeprowadzić wewnętrzną krytykę zapisu, aby dojść do takiego wniosku. Nie ma żadnej wzmianki o wyjściu poza kościół. Dojście do stacji trwa krótko, chór nie zdąży nawet odśpiewać jednej antyfony. Stacja jest równocześnie Grobem Pańskim, który zwykle się budować w bocznej kaplicy kościoła. Podczas wykonania hymnu kantor i chłopcy zostają umieszczeni w zakrystii mansonariuszy, stacja musiała się zatem znajdować w pobliżu. Przy powrocie nie ma mowy o wejściu do kościoła, wraca się po prostu do chóru. Wszystkie te stwierdzenia przemawiają za wewnątrzkościelnym schematem procesji gnieźnieńskiej. Jeszcze w wieku XV obowiązywał tu typ wejściowy⁷⁵, obrzęd sze-



Ryc. 6
Typ wewnątrzkościelny
(wg Missale Gnesnense a. 1555)

1. Ant. „Cum appropinquet”. 2. Ant. „Cum audisset”. 3. Ant. „Ante sex dies”. 4. Hymn „Gloria laus”. 5. Ant. „Pueri Hebraeorum tollentes”. 6. Ant. „Pueri Hebraeorum vestimenta”. 7. Ant. „Occurrunt”. 8. Ant. „Fulgentibus”. 8a. „Pater noster”. 8b. „Ave Maria”. 8c. Dalszy ciąg antyfony „Fulgentibus”. 9. Ant. „Scriptum est enim”. 10. Hymn „Vexilla regis”. 11. Resp. „Ingrediente Domino”.

snastowieczny stanowi więc nowość. Przestrzeń procesjonalna, tak istotna w wieku XIII i XIV, przestaje odgrywać poważniejszą rolę, zostaje zredukowana do minimum.

Pomijając ukształtowanie przestrzeni, inscenizacyjnie typ wewnątrzkościelny nawiązuje do wzoru kieleckiego. Piętnastowieczny obrzęd kielecki nie wydobył jeszcze wszystkich możliwości dramatycznych tkwiących w tekście. Zapis gnieźnieński wzbogaca gestykę, rozdrabnia antyfony na małe fragmenty i nieomal każdemu słowu przypisuje określoną pozycję wykonawcy, gest czy też ruch lokalny. Nawet antyfony „Cum appropinquet”, aż do XVI wieku

⁷⁴ Missale Gnesnense a. 1555.

⁷⁵ Por. Ms. Bibl. Cap. Cath. Gnesn., saec. XV, sign. 170. Graduale.

stanowiąca śpiew wstępny, wykonywany *continuatim* przez chór, teraz po raz pierwszy ulega dramatyzacji i zostaje rozdzielona między grupę określoną jako „rectores”, chór i chłopców, którzy w tym typie są wyjątkowo teatralnie czynni.

Deinde itur cum processione cantando has sequentes antiphonas que incipiuntur per rectores et per chorum continuantur.

Cum appropinquaret etc.

Pueri cantant in statione et projiciunt ante se manutergia:

Alii ramos de arboribus etc.

Hic ramos projiciunt cantantes:

Alii ramos de arboribus etc.

Chorus continuat:

Et qui sequabantur clamabant etc.⁷⁶

Udramatyzowanie antyfony stoi w związku z redukcją trasy procesjonalnej. Po odśpiewaniu połowy tekstu pochód jest już przy stacji i chłopcy mogą rozpocząć swoje role, nie czekając na śpiew antyfon, z którymi tradycyjnie od dawna związali swoje występy.

W porównaniu z wersją kielecką zaszła jeszcze inna zmiana niekorzystna dla całości obrzędu. W trzech częściach ceremonii stacyjnych zostaje skreślony czynny udział ludu, który nie tylko śpiewał, lecz, dzięki swojej gestyce, przejawiał cenną aktywność teatralną. Antyfonę „Fulgentibus palmis”, zarezerwowaną kiedyś wyłącznie dla rzeszy, obecnie wykonują chłopcy lub, jak powiada rubryka, młodzieńcy ubrani w komże i dalmatyki. Antyfonę wyreżyserowano w nowym duchu, dając bogatą oprawę gestywną. Redaktor zna wymowę milczenia i przy rzucaniu palm każe po cichu odmawiać Ojcze nasz i Zdrowaś Maryjo. Zresztą antyfona pod względem teatralnym została opracowana świetnie, wypada ją więc przytoczyć w całej oprawie rubrycystycznej:

Tandem pueri vel adolescentes induti superpeliceis et cappis seu dalmaticis ante crucem cantant:

Fulgentibus

Hic flectant:

palmis

Hic ante crucem in facies procidant et cantent:

prosternimur etc.

Jacentes silentium teneant et

Pater noster etc.

Ave Maria etc.

orient. Et surgentes cantent:

Huic omnes

Hic versus crucem parum procedant cantantes:

Occuramus etc.

Hic flectant et cantent manibus compositis:

Benedictus Dominus etc.

Chorus repetit:

Fulgentibus etc.⁷⁷

Podobnie w typie wewnątrzkościelnym opracowano wszystkie teksty.

Po usunięciu rzeszy, obrzęd przy stacji przyjął budowę dwudzielną. Po

⁷⁶ Missale Gnesnense a. 1555.

⁷⁷ Missale Gnesnense a. 1555.

rozbudowanym przedstawieniu chłopców następuje krótka partia duchowieństwa: śpiew proroczej antyfony „Scriptum est” i adoracja krzyża.

Rola chóru zmalała. Ogranicza się do powtarzania antyfon i podtrzymywania śpiewów. Tu chór nie prowadzi przedstawienia w takim stopniu, jak w zapisie kieleckim. Aktywni chłopcy uniezależniają się i tylko w małym stopniu korzystają z kierownictwa chóru.

Typ gnieźnieński stanowi duże osiągnięcie teatru liturgicznego. Został zrehabilitowany w oparciu o konsekwentną estetykę urozmaicenia wymowy słowa całym szeregiem środków właściwych ekspresji teatralnej: gestem, pozycją ciała, ruchem, mimiką, milczeniem, powtórzeniami. Tendencja do teatralizacji spowodowała skreślenie roli rzeszy, która dopiero teraz występuje nie jako uczestnik, lecz jako bierny widz. Nadmierna teatralizacja zaczęła zagrażać obrzędowemu sensowi liturgii. Nic dziwnego, że niebawem nastąpi reforma odgórna, która, ratując obrzęd liturgiczny, każe zrezygnować z dorobku teatralnego wyrosłego na gruncie liturgii. Jesteśmy w przededniu ukazania się słynnej Agendy ks. Powodowskiego.

Od XIII do XVI wieku procesja palmowa w Polsce przechodzi przez szereg stadiów rozwojowych. Zmianom ulegały wszystkie elementy widowiska, chociaż nie w jednakowym stopniu. W każdym etapie rozwojowym można dopatrzeć się świadomości określonych norm estetyki dramatycznej i teatralnej, kierujących układem widowiska i zasadami inscenizacji. Na przestrzeni czterech wieków obserwujemy wzrastające poczucie dramatyczności obrzędu.

Zmiany podstawowe i najbardziej widoczne dotyczą ukształtowania przestrzeni procesjonalnej. Z punktu widzenia estetyki chodzi tu o ciągłe uwalnianie się od konwencji naturalistycznej i naśladownictwa. Każdy nowy układ obrzędu odchodzi coraz dalej od przestrzennego prawzoru jerozolimskiego. Z pewnością nie stało to w związku przyczynowym z określoną estetyką teatralną; zmiany następowały na skutek nowych sytuacji topograficznych, religijnych itp. Sam jednak fakt szukania rozwiązań zrywających z uświęconymi wzorami świadczy o pogłębiającym się zmysle teatralnym i o zrozumieniu roli, jaką w dramacie spełnia umowność.

Poczynając od IV wieku, w Jerozolimie procesja palmowa odbywała się „dominicis vestigiis”. Najstarszy w Polsce, pochodzący z przełomu XII i XIII wieku krakowski typ powrotny w ukształtowaniu przestrzeni procesjonalnej jest po prostu kalką obrzędu jerozolimskiego. Dwa odległe kościoły przedstawiają Jerozolimę i Górę Oliwną. Mury i bramy miejskie miały również swoje odpowiedniki na trasie wjazdu Chrystusa. Czternastowieczny typ postępujący odchodzi od dotychczasowej tradycji, czyni to jednak ostrożnie, zachowując w dalszym ciągu zasadę dwu kościołów. Z koncepcji widowiska wynika jasno, że kościół drugi stracił swoje znaczenie dramatyczne i zachował się tylko jako element szczytkowy. Wiek XV przynosi zmiany radykalne. Przestrzeń procesjonalna skurcza się do granic cmentarza przykościelnego. Kielecki typ wokółkościelny z „processio ad circuitum” jest tu najbardziej reprezentatywny. Prawdopodobnie ten sam model realizuje również wrocławski typ śródkościelny. Kresem ewolucji w kształtowaniu się przestrzeni procesjonalnej jest pochodzący z XVI wieku gnieźnieński typ wewnątrzkościelny. Tu procesja palmowa odeszła daleko od swego prototypu.

Równie ważne są dzieje partii procesjonalnych i stabilnych obrzędu. Zagadnienie wiąże się ściśle ze zmianami przestrzeni. W typie powrotnym, dysponującym długimi trasami, partie procesjonalne dominowały. W typach

następnych przestrzeń kurczy się, zachodzi więc potrzeba rozbudowy części stabilnych. W związku z tym w wieku XIV obserwujemy narodziny tzw. stacji. W pewnym momencie procesja zatrzymywała się przy krzyżu, gdzie inscenizowano przedstawienie będące elementem istotnym w całym obrzędzie. W typie postępującym stację umieszczano w połowie drogi łączącej kościoły. W wieku XV obserwujemy przesuwanie się stacji z terenu przykościelnego do drzwi frontowych, wreszcie w typach śródkościelnym i gnieźnieńskim — do wnętrza budynku. Wzrastające ciągle znaczenie stacji świadczy o przemianie dramatycznej koncepcji procesji. Religijny pochód przeobraża się z czasem w religijne widowisko inscenizowane na jednym, określonym miejscu. Natomiast partie procesjonalne wyraźnie tracą swoje znaczenie.

Najmniej podatny na zmiany okazał się tekst. Hymny, antyfony i responsoria zachowały swoje brzmienie nie tylko do wieku XVI, ale nawet do naszych dni. Najbogatszą oprawę słowną posiada archaiczny typ powrotny. Inne wersje obrzędu w zasadzie mieszczą się tekstualnie w zapisie krakowskim, wyjąwszy oczywiście antyfonę „Scriptum est”, pochodzącą z wieku XIV. Błędem byłoby mniemanie, że w zakresie tekstu nic się nie działo. Zmiana dramatycznego kształtu procesji pociągnęła za sobą skreślenie lekcji, ewangelii, kilku responsoriów i oracji. Trzeba było dokonać wyboru. Usunięto te liturgiczne formy słowne, które dla celów dramatycznych były najmniej przydatne. Wkład wieków następnych polegał na pogłębiającej się ciągle interpretacji dziedziczonego zasobu słownego. Zwłaszcza wieki XV i XVI potrafiły wydobyć z antyfon niemal wszystkie możliwe elementy dramatyczne. Różnorodne ustosunkowanie się do tekstu objawia różne założenia estetyczne redaktorów i reżyserów obrzędu. Raz poprzestaną na samej relacji słownej, kiedy indziej relację słowną tylko ilustrowano, by wreszcie słowo potraktować jako jeden z elementów teatralnej ekspresji. Trwały formuły słowne, ale zmieniała się ich rola w widowisku liturgicznym.

Spśród osób występujących czynnie w obrzędzie rola zasadnicza przypada chłopcom. Spotykamy ich już w wieku XIII jako wykonawców hymnu „Gloria laus” oraz naśladowców dziełek jerozolimskich ścielących szaty i rzucających gałązki oliwne. W typach późniejszych zarysowują się coraz wyraźniej nowe grupy osób o określonych funkcjach teatralnych. Biskup lub kapłan inscenizują antyfonę „Scriptum est”. Grupa kleru śpiewająca antyfony w wieku XV przekształca się w chór o wybitnym znaczeniu dramatycznym. Zwłaszcza typy postępujący i wokółkościelny różnicują uczestników obrzędu. Pojawiają się grupy dzieci, chłopców, scholastyków, parafonistów, młodzieńców. Jedni tylko śpiewają, inni rzucają gałązki, inni jeszcze ścielą szaty czy też wykonują określone gesty. Obok chóru pojawia się schola, kantorzy, osoby z asysty. Wreszcie w typie kieleckim nawet lud zostaje teatralnie uaktywniony, śpiewa antyfonę i wykonuje szereg gestów.

Zapis kielecki jest zresztą najciekawszy pod względem rozwiązań dotyczących postaci. Cała stacja dzieli się na trzy części stosownie do tego, czy występują chłopcy, lud czy też duchowieństwo. Po raz pierwszy wyróżnieniem całości przedstawienia stają się postaci. Chór posiada silną indywidualność dramatyczną i w dużym stopniu przypomina rolę chóru w tragedii greckiej. W wieku XVI następuje ograniczenie aktywności ludu, co dzieje się z uszczerbkiem dla obrzędowości widowiska. Pogłębia się dystans między rzeszą i grupami teatralnie czynnymi, czyli dochodzi do rozróżnienia uczestników na „wiedzów” i „aktorów”.

Estetyka gestu posiada również swoją problematykę. Istnieje wielka różnica między gestyką wieku XIII i XVI. W typie powrotnym uderza sztywność postaci. Jedynie chłopcy w czasie śpiewu antyfon „Pueri Hebraeorum” ścielą szaty i rzucają gałązki. Pozostałe teksty śpiewa się bez żadnych prób inscenizacji. Dopiero wiek XV, a zwłaszcza XVI szeroko rozbudowują gest i wszechstronnie wykorzystują teatralne możliwości ludzkiego ciała. Wyznacznikiem gestu jest przede wszystkim sam tekst. Nieomal każde słowo daje możliwość różnego układu ciała, ułożenia rąk, ruchu lokalnego czy też wyrazu twarzy. Krótkość każe wykorzystywać wszystkie możliwości tkwiące w słowie. Widać to dobitnie na przykładzie szesnastowiecznego zapisu gnieźnieńskiego, gdzie prawie po każdym wyrazie widnieje uwaga reżyserska określająca sposób zachowania się mówiącego. W typach powrotnym i postępującym przeważa dualizm słowa i gestu. Kto inny śpiewa, a kto inny wykonuje potrzebne ruchy. Można mówić o narratorze i o inscenizacji opowiadania. Przeważnie bywa tak, że osoby przedstawiające milczą. W typie kieleckim obserwujemy równoległość dualizmu i monizmu polegającego na łączeniu słowa z gestem. Dominuje jednak tendencja druga, wszak nawet rzesza śpiewając równocześnie pada na ziemię, rzuca gałązki i kwiaty. W wieku XVI przyjmuje się estetyka łączenia mowy z gestem.

W zakresie kostiumu i rekwizytu panuje raczej zastój. Ciągłe są w użyciu te same stroje liturgiczne, jak komża, dalmatyka, kapa, ornat. Ubieranie krzyża w szatę kapłańską świadczy o zdawaniu sobie sprawy z teatralnej funkcji kostiumu, który w tym wypadku służy uobecnieniu i uosobieniu. We wszystkich typach występują niezmiennie gałązki, całuny, kwiaty — jako niezbędne rekwizyty.

Zestawione przemiany zachodzące w różnych aspektach widowiska liturgicznego musiały posiadać swoją logikę estetyczną, skoro w rezultacie doprowadziły do wykształcenia się prawdziwego teatru, którego sama liturgia musiała się wreszcie wyrzec. Zmianami kierowała estetyka ciągłego doskonalenia się teatralnych form wyrazu, by od trzynastowiecznego obrzędu słowno-procesjonalnego dojść wreszcie do szesnastowiecznej syntezy słowa, ruchu, gestu, mimiki, milczenia, różnicowania postaci, teatralnego skrótu i umowności.

III. ELEMENTY DRAMATYCZNE OBRZĘDÓW SACRUM TRIDUUM

W strukturze Wielkiego Tygodnia wyodrębniają się ostatnie trzy dni jako zwarta całość liturgiczna. Historycznie łączy je ciągłość dramatycznych wydarzeń. Rozbudowane obrzędy są tylko w części komemoracją ostatnich chwil życia i śmierci Chrystusa. Szereg ceremonii skupia się wokół idei, które dopiero z biegiem czasu w świadomości chrześcijan zostały związane z Świętym Triduum. Mimo to, całość jest skonstruowana logicznie i ściśle ze sobą powiązana.

Sam fakt męki i śmierci Chrystusa jest niezmiernie drogi świadomości chrześcijańskiej ze względu na szereg konsekwencji teologicznych płynących z ofiary złożonej przez Boga-Człowieka. Średniowiecze przeżywało tę prawdę w sposób szczególnie intensywny. Widać to na przykładzie liturgii Wielkiego Tygodnia, która w tej właśnie epoce zostaje wydatnie ubogacona wprowadzeniem wielu innowacji, dokonanych zwłaszcza przez kościoły Europy zachodniej. Te same motywy znajdują również wyraz w malarstwie, rzeźbie i wi-

trażu. Podobnie bogata liryka ówczesna chętnie podejmuje tematykę pasyjną. Doskonale wyrazem postawy człowieka średniowiecznego wobec męki Chrystusa jest pełna liryzmu lamentacja ułożona przez św. Bernarda⁷⁸.

Średniowiecze stwarza teatralną inscenizację Sacrum Triduum w obrzędzie w zasadzie pozaliturgicznym, chociaż ściśle związanym z oficjalnymi ceremoniami. Podobnie jak w przypadku Niedzieli Palmowej, nawiązano do konkretnych faktów, opisanych lub wzmiankowanych w Ewangeliach, i zaczęto je przedstawiać, dbając o chronologiczną kolejność. Każdy z trzech dni nawiązuje więc kolejno do sceny umycia nóg apostołom, pogrzebu i zmartwychwstania Chrystusa. U podstaw inscenizacji obrzędowej znajduje się zatem tendencja do przedstawienia naśladowczego. Konkretnie jednak rozwiązania teatralne wymagały trochę inwencji, charakter bowiem wydarzenia nie zawsze ułatwiał inscenizację naśladowczą. Nie stwarzał jeszcze komplikacji obrzęd umycia nóg. Można tu było z łatwością utrzymać konwencję realistyczną lub posunąć się nawet aż do naturalistycznego potraktowania wszystkich szczegółów. Gorzej było z pogrzebem i zmartwychwstaniem. Zwłaszcza wydarzenie ostatnie nie miało bezpośrednich świadków i brak stosownego opisu ewangelicznego. Obydwa wypadki zainscenizowano więc w sposób poetycki, skrzętnie wykorzystując metaforyczny sens gestu, symbolizm liturgicznego rekwizytu i umowność obrzędowych praktyk.

Teatralność jednak inscenizacji Sacrum Triduum została mocno stonowana i jest bardziej uboga niż procesja Niedzieli Palmowej. Prawie nigdy nie dochodzi do widowiska pełnoteatralnego. Często przeważa narracja, czasami forma oratoryjna, brak person lub, co najwyżej, ich obecność jest milcząca, dyskretna i symboliczna czy też specyficznie realna. Jeszcze największa rola przypada czynnościom, gestom i ruchowi procesjonalnemu, którego funkcja bywa jednak zupełnie inna niż w obrzędzie palmowym. Z tych względów wszystkie trzy obrzędy zostają potraktowane łącznie. Jest to usprawiedliwione wewnętrzną spójnością liturgii ostatnich trzech dni Wielkiego Tygodnia oraz samym historycznym tokiem wydarzeń. Wydaje się również dostatecznie uzasadniony tytuł rozdziału zawierający sformułowanie „elementy dramatyczne”.

1. Mandatum. Umycie nóg znane jest liturgii już we wczesnym średniowieczu. Stary ten zwyczaj miał zastosowanie również pozaliturgiczne i był praktykowany przez książąt, królów i władców chrześcijańskich⁷⁹.

Autorzy liturgiczni wieku XII i XIII nie szczędzą trudu, by skonstruować alegoryczną interpretację obrzędu. Rupertus⁸⁰ przeciwstawia sobie scenę namaszczenia w Betanii i obmycia nóg w Wieczerniku. Zanim Chrystus umył nogi Apostołom, wcześniej Kościół, w osobie Marii Magdaleny, namaścił nogi Mistrza. Każdorazowa jałmużna udzielona ubogim, według Rupertusa, stanowi i obmycie, i namaszczenie nóg.

⁷⁸ Por. S. Bernardi, *Lamentatio in Passionem Christi*, PL 184, col. 769—772.

⁷⁹ Por. R. Lesage, *Mandatum*, W: *Dictionnaire pract. de lit. rom.*, s. 615—619.

⁸⁰ „Mulierem illam imitatur Ecclesia, pedes Domini ungens, id est pauperes eleemosynis refovens, qui licet infirma, tamen eius membra sunt, et sicut pedes, ita magni corporis eius, extremae reputantur partes...”

Hoc ergo mandatum Ecclesia obsequium est, ideoque cuncta congregatio pedes lavat pauperum, in illo autem soli, ut dictum est, praelati vice Christi deserviunt. In quo pulchre Dominum suum Ecclesia praevenit, ut antequam Christus discipulorum pedes lavet, ipsi discipuli pedes Christi, id est, pauperum et lavent et eleemosynae unguento ungant”. *De div. offic.*, lib. V, cap. 22, PL 170, col. 146. Por. J. Beletti, *Rationale div. offic.*, cap. 95, PL 202, col. 96.

Sicardus⁸¹ zauważa, że czynności, jakie Chrystus wykonał podczas Mandatum, mają swój mistyczny prototyp w dziejach wcielenia. Chrystus w sposób mistyczny wstał od wieczerzy, czyli od uczyty ojcowskiej chwały wówczas, gdy wyszedł od Ojca. Zdjął z siebie szaty, kiedy wyniszczył się dla człowieka. Przepasał się prześcieradłem, gdy przyjął postać sługi. Nalał wody do misy, kiedy wylał krew w intencji zbawienia ludzkości. Tak więc alegoryczna interpretacja autora *Mitrале* zmierza do tego, by Mandatum odczytać jako mistyczną sumę przedstawiającą dzieje Syna Bożego.

Dokumentacja obrzędu wielkoczwartkowego w Polsce jest uboga w porównaniu z zapisami procesji palmowej. Spośród rękopisów pochodzących z XV i XVI wieku ciekawiej prezentuje się zaledwie kilka. Poddając je analizie porównawczej, możemy wysledzić zmiany zachodzące w dramatycznej koncepcji obrzędu. Okazuje się, że ewolucja nie doprowadziła do tak imponujących osiągnięć teatralnych, jak to można było zauważyć na przykładzie procesji palmowej. Możliwe, że jak przypuszcza J. Lewański⁸², odnalezienie nieznanych dotąd rękopisów zmieni sytuację, nie wyklucza się bowiem istnienia w Polsce pełnoteatralnego obrzędu obrazującego Ostatnią Wieczerzę.

A. Zapis Rubryki poznańskiej⁸³ z roku 1474 przedstawia najbardziej archaiczny typ Mandatum. Redaktor trzymał się dokładnie relacji biblijnej i zmierzał do możliwie wiernego naśladownictwa. Jest to jedyny tekst umieszczający na wstępie scenę przedstawiającą w sposób naturalistyczny Wieczerzę. Inne wersje obrzędu ten moment potraktują skrótowo lub zgoła symbolicznie i zwrócą zasadniczą uwagę na samo obmycie nóg.

Obrzęd poznański składa się z czterech części, przy czym dwie mają charakter narracyjny, dwie przybierają postać niemej inscenizacji. Po inscenizacji następuje częśćka narracyjna.

a) Po odmówieniu komplety, do chóru schodzą się „domini” oraz biskup lub celebrans z ministrantami niosącymi zapalone świece. Tu zasiadają przy stole, na którym znajduje się chleb, wino lub inny napój i rozpoczynają spożywać wieczerzę. Już oficjalne wkroczenie do chóru przedstawiało Chrystusa, który wraz z apostołami wszedł do Wieczernika. Element naśladownictwa jest widoczny w ulokowaniu się person przy stole i w rozpoczęciu wieczerzy. Wszystko odbywa się oczywiście w milczeniu.

b) Subdiakon staje przed uczującymi i w tonie proroctwa śpiewa lekcję z listu św. Pawła do Koryntian. Apostoł przestrzega przed niegodną komunią i opisuje ustanowienie Eucharystii. Narracja znajduje odpowiednik inscenizacyjny w gronie osób siedzących przy stole. Po subdiakonie występuje diakon i rozpoczyna śpiew fragmentu z Ewangelii św. Jana. Kiedy jest mowa o Chrystusie wstającym od stołu, wszyscy powstają i rozpoczynają przygotowywania do umycia nóg. Po skończonej Ewangelii celebrans odczytuje specjalną modlitwę. Lekcja wiąże się z inscenizacją wieczerzy. Ewangelia znajduje odpowiednik inscenizacyjny tylko w powstaniu od stołu i w przygotowaniu się do

⁸¹ „Mistice surrexit a coena, id est a convivio paternae gloriae cum prodiit ex accubitu patris. Vestimenta sua deposuit, cum se exinanivit; linteo se praecinxit, cum formam servi accepit, misit aquam ad pelvim, qua pedes lavit discipulorum, dum effundit sanguinem in remissionem peccatorum, quo lavantur pedes, id est actus nostri: quamvis enim loti simus in baptismo per fidem, si tamen dixerimus quia peccatum non habemus, nos ipsos seducimus”. *Mitrале*, lib. VI, cap. 12, PL 213, col. 308.

⁸² Por. Wstęp do tekstów Mandatum (maszynopis).

⁸³ Rubrica Posnaniensis Ecclesiae a. 1474.

umywać. Ten sam tekst będzie jeszcze raz powtórzony za chwilę, ale już w formie antyfony.

c) Następuje ceremonia obmycia nóg. Celebrans w asyście subdiakona niosącego naczynie z wodą i diakona trzymającego ręcznik podchodzi do siedzących, umywa, wyciera i całuje ich nogi. Po skończonej czynności zmieniają się role: celebrans i asysta siadają na przygotowanych miejscach, natomiast trzej „domini” umywają nogi. Ta niema inscenizacja dokonuje się przy śpiewie antyfon ułożonych z tekstu Ewangelii, chór występuje w roli narratora. Umycie nóg celebransowi przedstawiającemu Chrystusa nie ma odpowiednika w opisie biblijnym i jest oryginalnym pomysłem redaktora. Na tym przykładzie obserwujemy ciekawe ścieranie się teatralnej inscenizacji z obrzędowością. Postać celebransa ulega wyraźnemu rozdwojeniu: raz jest prawdziwą „persona dramatis”, która przedstawia Chrystusa, za chwilę jednak zaczyna być tylko sobą, staje się uczestnikiem obrzędu, poza samym sobą nic nie reprezentuje.

d) Ostatnia część w sposób bardzo efektowny zamyka całość obrzędu. Diakon staje w środku chóru lub wchodzi na ambonę i czyta Ewangelię. Wszyscy słuchają. Przy słowach „wstańcie, idźmy stąd”, uczestnicy obrzędu powstają i rozchodzą się w milczeniu. Niespodziewane i tajemnicze wyjście person z chóru otwiera perspektywę na dalsze, smutne wypadki w Ogródzie Getsemani.

Koncepcja dramatyczna zapisu Rubryki poznańskiej pod wieloma względami przypomina typ powrotny procesji palmowej. Obydwa obrzędy posiadają strukturę czwórdzielną, a przeplatanie się części inscenizacyjnej z narracyjną przypomina regularne następstwo partii stabilnych i procesjonalnych. W obu wypadkach widać silną tendencję naśladowczą. Podobnie narracja biblijna przyjmuje formy lekcji i ewangelii, które wcale nie dają większych możliwości dramatycznych. Dublowanie tekstu biblijnego w formie antyfon jest tu charakterystyczne. W Mandatum antyfony zachowują postać narracyjną i nigdy nie poddadzą się dramatyzacji, jak w procesji palmowej. Zjawisko dublowania, będące wyrazem nieporadności dramatycznej redaktora, powtarza się także w samej czynności obmycia nóg. Zapis Rubryki poznańskiej ma bogatą oprawę tekstualną, inscenizację obmycia nóg osadza w kontekście poprzedzających i następujących wydarzeń biblijnych, dba o harmonijne i przemienne rozłożenie poszczególnych kwestii. Równocześnie jednak jest tylko inscenizacją tekstu narracyjnego i nie przejawia pełnej świadomości teatralnej. Podobna poetyka, widoczna w trzynastowiecznym zapisie procesji palmowej i w piętnastowiecznym Mandatum, nasuwa przypuszczenie, że tekst Rubryki poznańskiej jest o wiele starszy, gdyż realizuje zasady estetyczne obowiązujące półtora wieku wcześniej.

B. Pochodzący z początku XVI wieku opis Mandatum⁸⁴ inscenizowanego w kolegiacie Marii Magdaleny w Poznaniu zwraca uwagę bogactwem tekstu reżyserskiego. Rubryka wstępna⁸⁵ jest ważną wypowiedzią teoretyczną, podkreśla naśladowczy charakter obrzędu i zaleca szereg szczegółów niezbędnych do utrzymania imitującego stylu przedstawienia.

⁸⁴ Ms. Archivi Collegiatae Mariae Magdalенаe, sign. C 10.

⁸⁵ „Fratres pauperes praesbiteri singulis annis die Jovis Sancto statim post prandia in Ecclesia parochiali Sanctae Mariae Magdalенаe representare debent coenam Domini Nostri Jesu Christi salvatoris qui pridie quam pateretur pedes discipulorum suorum lavare dignatus est, atque praeceptum reliquit, ut et nos alter alterius pedes lavaremus in signum humilitatis, et charitatis. Ad tante igitur humi-

Po szczegółowych przygotowaniach formował się pochód idący na miejsce przedstawienia. W roli Chrystusa występował proboszcz lub senior bractwa ubrany w albę i kapę. Przed nim szli dwaj ministranci w dalmatykach, nieśli księgę i czarę do picia. Księża idący bliżej ministrantów nieśli wino i opłatki, świece zapalone, prześcieradło i ręczniki. Na czele pochodu niesiono sztandary. Przy śpiewie responsorium orszak przychodził na miejsce, przedmioty układano na stole i wszyscy zasiadali na przygotowanych sedyliach. W tej pozycji, naśladując Ostatnią Wieczerzę, trwali podczas czytania lekcji i ewangelii. Dopiero po części narracyjnej celebrans przepasywał się prześcieradłem i rozpoczynał umywanie nóg. W tym czasie chór śpiewa tekst biblijny „Mandatum novum”. Na zakończenie odmawia się psalm pokutny „Miserere” oraz antyfonę reprezentatywną dla Sacrum Triduum „Christus factus est”. W dalszym ciągu rubryka sugeruje cztery ewentualności: można się rozejść, wysłuchać kazania, rozpocząć matutinum lub zrobić co się podoba.

Inscenizacja wieczerzy odbywa się jeszcze konwencjonalnie, można wszakże dostrzec powolne odchodzenie od rygorystycznego naśladownictwa. Osoby zajmują tylko miejsca przy stole, a złudzenie wieczerzy stwarza obecność wina i chleba, których się wcale nie spożywa. Obrzęd został pomyślany bardziej liturgicznie niż teatralnie. W przeciwieństwie do zapisu Rubryki poznańskiej zaciera się współzależność między narracją i inscenizacją. Czytanie tekstu biblijnego przestaje korespondować ze sposobem zachowania się person. Stwierdzamy to w wypadku czytania Ewangelii i przy śpiewie antyfony „Mandatum novum”. Zwłaszcza zakończenie, przyjmując charakter modlitewny, zrywa z inscenizacyjną koncepcją ceremonii i staje się czystym obrzędem, który z zasady zagraża teatralnej egzystencji osób dramatu. Z teatralnego punktu widzenia tekst Rubryki poznańskiej prezentuje się o wiele ciekawiej niż obrzęd przy kolegiacie Marii Magdaleny.

C. Przykładem jeszcze większego wzrostu obrzędowości może być zapis Mszału krakowskiego⁸⁶ z początku XVI wieku. Na wstępie skreślono zupełnie inscenizację wieczerzy. Celebrans w otoczeniu licznej asysty przychodzi na wyznaczone miejsce, gdzie, bez żadnego pozorowania uczytę pożegnalnej, subdiakon z diakonem rozpoczynają tradycyjne czytania. Gdy biskup lub senior przystępuje do ceremonii umycia, rubryka stwierdza, że można obmyć nogi lub ręce. Oryginalnością zapisu krakowskiego są dwa układy antyfon i psalmów śpiewanych w dalszym ciągu obrzędu. Jest to wyraz rozbieżności pogłębiającej się coraz bardziej między inscenizacją i oprawą słowną Mandatum. Wprawdzie dobór psalmów zdradza troskę redaktora o powiązanie motywów tekstu z symbolicznym znaczeniem inscenizacji. W rezultacie uzyskuje się pewien efekt dramatyczny. Owo spięcie tekstu z wizualnym aspektem obrzędu dokonuje się wyłącznie na płaszczyźnie znaczeń metaforycznych. Problem ten zupełnie inaczej wyglądał wówczas, kiedy inscenizacja była przypisywana narracji biblijnej. Wtedy słowo i gest spełniały funkcję naśladowczą i łączyły się ze sobą na płaszczyźnie znaczeń dosłownych. W zapisie krakowskim metaforyczny sens tekstu towarzyszącego czynności metaforyzuje zarazem sama

litate recolendam memoriam, atque praecepti observandi doctrinam, fratres praebiteri singulis annis erunt astricti et obligati, in quo talem formam observabunt. Fratres seniores faciant servitori vel aliquibus aliis tale: facere aquam, tantum quantum sufficeret ad hoc munus obuendam mensamque in Ecclesia praeparare, et sedilia sufficientia circumcirca, in quibus fratres praebiteri sedent”. Ms. j. w.

⁸⁶ Missale Cracoviense a. 1509.

czynność. Jeżeli bowiem podczas umycia nóg śpiewa się psalm sławiący czystość sumienia i nieskalanłość życia, to rozszerza się przez to zakres znaczeń czynności naśladowującej w zasadzie tylko gest Chrystusa.

WzmóŜona obrzędowość uwidacznia się równieŜ w swobodnym stosunku do relacji historycznej. Motyw samej wieczerzy zostaje przeniesiony na koniec i potraktowany nader arbitralnie. Chodzi tu nie o przedstawienie, lecz o pogłębienie wzajemnej zgody i miłości uczestników. Konwencja teatralna ustępuje zatem całkowiocie koncepcji obrzędowej. Widać to wyraźnie na przykładzie piętnastowiecznego zapisu wrocławskiego⁸⁷ oraz Mszału warmińskiego, który zaznacza, że wszyscy powinni spożyć *poculum caritatis*⁸⁸. O wiele późniejszy opis obrzędu obserwowanego w klasztorze sióstr benedyktynek nieświeskich zawiera rubrykę takiej treści: „Po Mandatum Xieni weźmie kielich z winem, do której wszystkie siostry porządkiem przychodząc pić będą z tego kielicha. Także i opłatki będzie Xieni rozdawać siostróm”⁸⁹.

D. Tekst ewangelii opisującej Ostatnią Wieczerzę zawiera długi dialog między Chrystusem i Piotrem. Sygnalizowane dotychczas zapisy zupełnie pomijały moŜliwość dramatycznego wykorzystania tej okoliczności. Ewangelię zawsze czytał diakon i nigdy nie próbowano nadać jej formy oratoryjnej, znanej przecieŜ przy czytaniu pasji. Taką próbę podejmuje dopiero szesnastowieczny zapis bernardyński⁹⁰.

Tekst wygląda dziwnie, moŜe jest tylko zachowanym fragmentem, nie posiada wykończzonego wstępu i zakończenia. Na początku umieszczono kilka antyfon zaczerpniętych z Ewangelii i psalmów. Odbiegają one daleko od dosłownego znaczenia obrzędu i próbują rozszerzyć jego sens. Cenna jest druga część zapisu, w której tekst ewangeliczny został rozpisany na poszczególne osoby.

Pyrwy kor tho ma spyewacz naboŜnye:

Venit ergo ad Simonem Petrum et dixit Petrus

A tho wstawsy Pyotr ma spyewacz:

Domine, tu mihi lauas pedes

Wtedy kor to ma spyewacz:

Respondet Jesus et dixit ei.

A tho Jesus ma spyewacz:

Quod ego facio tu nescis modo scies autem postea

Pyrwy kor ma to spyewacz:

Dixit ei Petrus

A to Pyotr ma spyewacz:

Domine non lauabis mihi pedes in eternum

Wtory kor ma to spyewacz wessele:

Respondit Ihesus et dixit ei

Jesus ma to spyewacz:

Et si non lauero tibi pedes non habebis partem mecum

A tho pyrwy kor ma spyewacz:

Dixit ei Petrus

A to lepak Pyotr ma spyewacz:

⁸⁷ Ms. Bibl. Univ. Vrat., saec. XV, sign. 1 Q 173.

⁸⁸ Missale Varmiense a. 1497. „Quo finito ad locum accedant ubi poculum caritatis debent sumere”.

⁸⁹ Rkps SS. Benedyktynek Nieświeskich, rękopis przepisany Roku Pańskiego 1807.

⁹⁰ Ms. Bibl. P. P. Bernardinorum Cracoviae, saec. XVI, sign. 18/RL.

Domine non tantum pedes meos sed et maris et caput

Albo Jesus ma zaczynacz albo kor ma spyewacz:

Si ego dominus et magister vester lavi pedes vobis quanto magis debetis alter alterius lavare pedes.

Trudno rozstrzygnąć problem, czy mamy do czynienia z oratorium, czy też z pełną inscenizacją teatralną. Tylko raz tekst reżyserski mówi o Piotrze, że ma wstać. Mogłoby to wyrażać jego zdziwienie. Poza tym nie ma żadnych wskazań dotyczących zachowania się osób.

Nie przesądzając kwestii, czy obrzęd bernardyński był utrzymany w stylu oratoryjnym, czy też teatralnym, trzeba odnotować sam fakt wprowadzenia dialogu do Mandatum. Obok osób Chrystusa i Piotra występują dwa chóry o zróżnicowanej funkcji narratorskiej. Podobny układ spotykamy w późniejszym zapisie benedyktynek nieświeskich, z tą jednak różnicą, że wystąpi tylko jeden chór, a role Chrystusa i Piotra podejma Ksieni i Przeorysza.

Ograniczony zasób źródeł nie pozwala odtworzyć pełnego obrazu obrzędu wielkoczwartkowego. Trudno uchwycić wszystkie stadia przejściowe. W oparciu o zanalizowane teksty można jednak ustalić istnienie kilku różnych koncepcji dramatycznych Mandatum.

Pierwsza i zarazem najstarsza, kształtowała się w oparciu o estetykę mietyczną. Troska o przedstawienie scen historycznych grała tu rolę naczelną. Narrację biblijną ściśle łączono z niemą inscenizacją.

Teksty z przełomu XV i XVI wieku odchodzą od konwencji naturalistycznej. Mandatum staje się w większym stopniu obrzędem, obok narracji biblijnej pojawia się układ psalmów z antyfonami, które inscenizacji nadają charakter metaforyczny. U podstaw takiej koncepcji dramatycznej kryje się świadomość estetyki symbolicznej.

Trzecia z kolei koncepcja dramatyczna Mandatum, widoczna zwłaszcza na przykładzie zapisów klasztornych, polega na tym, że obrzędowi nadaje się formę oratoryjną albo ściśle teatralną. Zostaje tu wykorzystany dialog zawarty już w tekście biblijnym.

We wszystkich zapisach Mandatum obserwujemy ścieranie się obrzędowości z teatralnością. Postacie raz są osobami dramatu, kiedy indziej znów tylko uczestnikami obrzędu. Gesty raz należy traktować jako realistyczne naśladownictwo, kiedy indziej jako czynność rytualną. Nie trzeba się temu dziwić, wszak i historyczne umycie nóg dokonane przez Chrystusa miało w sobie coś ze znaczenia symbolicznego i rytualnego. Obrzęd liturgiczny może znaczenia te mniej czy więcej uwypuklić lub zapoznać.

Zmiany koncepcji dramatycznej Mandatum mają pewne odpowiedniki w ewolucji obrzędu procesji palmowej.

Była już mowa o zbieżnościach między Agendą poznańską i typem powrotnym. Wzrastająca obrzędowość zapisów z przełomu XV i XVI wieku jest widoczna także w procesji palmowej. Podobnie dramatyzacja antyfon w typie wokółkościelnym i wewnątrzkościelnym jest inspirowana tymi samymi założeniami, co i przeróbka Mandatum na oratorium czy też pełne widowisko teatralne. Można wnioskować, że różne okresy, tworząc obrzęd o odmiennych koncepcjach dramatycznych, miały zarazem świadomość odrębnych poetyk.

2. *Depositio Crucis*. Liturgiczną inscenizację pogrzebu Chrystusa zna już wiek X. Autor życiorysu św. Ulrycha, biskupa augsburskiego, informuje, że w Wielki Piątek, po rozdaniu Komunii, chowano Najświętszy

Sakrament w kościele Św. Ambrożego i nakrywano kamieniem. Nie ma żadnej wzmianki na temat osób inscenizacji. Wykonawcy obrzędu, o ile nawet w pewien sposób przedstawiali Józefa i Nikodema, to jednak nigdy nie posiadali teatralnego sposobu istnienia i w rzeczywistości nie należeli do osób dramatu. Jediną persona dramatis jest tu sam Chrystus. Ponieważ w inscenizacji brał udział Najświętszy Sakrament, a więc osoba dramatu była obecna nie na sposób teatralnego udania, lecz specyficzną obecnością realną — dlatego prawdopodobnie celowo wykonawcom pogrzebu nie nadawano osobowości teatralnej. W przeciwnym razie nastąpiłoby, nie pozbawione zgrzytu, pomieszenie dwu różnych sposobów istnienia postaci. Ta wyjątkowa sytuacja sprawiła, że obrzęd przyjął formę zupełnie odmienną od procesji palmowej i Mandatum. Tak typowy dla dramatu liturgicznego element przedstawienia naśladowczego, kryjący się przede wszystkim w samej koncepcji postaci, tutaj w ogóle nie wszedł w rachubę. Jedyne ruch procesjonalny przypominający posuwanie się konduktu pogrzebowego oraz kamień, rekwizyt żywcem przeniesiony z opisu biblijnego, podtrzymują konwencję naśladowczą.

Św. Dunstan⁹¹, biskup kantuaryjski (zm. 988), nakazuje nieco inaczej obchodzić pamiątkę pogrzebu Chrystusa. Na jednej stronie ołtarza robiono grób, do którego zanoszono krzyż owinięty prześcieradłem. Jan⁹², biskup Avranches i arcybiskup Rouen (XI w.), mówi o zwyczaju umywania krzyża winem i wodą, w czym nietrudno odczytać nawiązania do faktu przebiccia boku Chrystusowego. Koncepcja dramatyczna drugiej wersji obrzędu ulega zatem zmianie. Główna i jedyna osoba dramatu przyjmuje symboliczny sposób istnienia. Zmiana ta umożliwia wzbogacenie elementu naśladowczego przedstawienia, czego wyrazem są ceremonie owijania krzyża prześcieradłem oraz umywania winem i wodą. Uobecnianie Chrystusa za pośrednictwem krzyża występowało również przy procesji palmowej.

W Polsce początkowo przyjął się zwyczaj umieszczania w grobie krzyża. Dopiero na początku XVI wieku, jak to widać na przykładach mszału krakowskiego z r. 1515 i plockiego z r. 1520, zanoszono do grobu krzyż i Najświętszy Sakrament. Po wieku XVI krzyż przestaje być elementem pogrzebu. Według wielu rękopisów, w grobie układano również figurę przedstawiającą Chrystusa.

Rękopisy pochodzące z XV i XVI wieku z pewnością zawierają układy tekstów o wiele starsze. Mimo że reprezentują różne środowiska, jak Gniezno, Kraków, Wrocław, Nysa, Żagań, to jednak nie wykazują istotnych różnicowań. Powielają w zasadzie ten sam schemat obrzędu; można wyśledzić szereg odrębnych szczegółów, które w pewnym stopniu modyfikują dramatyczną koncepcję przedstawienia pogrzebowego.

Najogólniej rzecz biorąc obrzęd dzieli się na trzy części: posuwanie się konduktu pogrzebowego w kierunku grobu, ceremonie złożenia w grobie, powrót. Część ostatnią niektóre zapisy pomijają zupełnie, niektóre traktują jako całkiem prywatne rozejście się uczestników, inne wreszcie włączają do całości obrzędu. Wersja ostatnia przejawia troskę o wykończenie widowiska i występuje w starszych rękopisach gnieźnieńskich i wrocławskich. Nawiązując do terminologii procesji palmowej, możemy i tu mówić o partiach procesjonalnych i stabilnych obrzędu.

⁹¹ Por. Dunstani, *Regularis Concordia*, PL 137, col. 493.

⁹² Por. Joannis Abrincensis, *De officiis ecclesiasticis*, PL 147, col. 51.

Pierwsza część procesjonalna przedstawia historyczne przeniesienie Chrystusa do Grobu. Kondukt powstaje z osób niosących krzyż, figurę lub Najświętszy Sakrament, z celebransa, asysty i duchowieństwa. Krzyż i figurę niesiono w procesji w pozycji poziomej podkreślając, że chodzi o Chrystusa umarłego. Część stabilna obrzędu obejmowała owijanie krzyża lub figury w prześcieradło, umieszczanie w grobie, kropienie wodą i okadzanie, wreszcie pieczętowanie grobu.

Jak już wspomniano, główną osobą dramatu jest Chrystus uobecniany przez Eucharystię, symbol krzyża czy też odpowiednią figurę. Jego obecność ciąży w całym obrzędzie. Tym bardziej że w stosunku do figury czy symbolu wykonuje się szereg czynności i gestów mających charakter naśladowczy, przypominający zachowanie się Józefa i Nikodema lub zapożyczonych z repertuaru gestyki rytualnej. Rubryki nigdy nie traktują pozostałych osób jako person przedstawiających postacie historyczne. Jedynie piętnastowieczny zapis Biblioteki Kapituły w Nysie mówi o krzyżu: „et ponatur in locum sepulchri sicut Yoseph et Nycodemus cum sanctis mulieribus sepelierunt corpus domini”. Ale i tu chodzi jedynie o naśladowanie czynności, a nie o przedstawienie osób. Uczestnicy zatem pogrzebu Chrystusa są tylko uczestnikami obrzędu. Tym bardziej że ich czynności i gesty mają, obok naśladowczego, charakter rytualny. Zresztą nie teatralna, lecz obrzędowa koncepcja postaci uwidacznia się również w tym, że te same osoby obrzędu są podmiotem czynności, które historycznie posiadały różnych sprawców. Jeżeli celebrans umywa krzyż, niesie Najświętszy Sakrament, kamieniem zakrywa grób i zakłada pieczęci, to swym zachowaniem się przypomina równocześnie rzymskich żołnierzy, Józefa i Nikodema oraz faryzeuszy. Tak więc naśladowcza interpretacja postaci prowadziła do absurdalnych konsekwencji.

Jednakże i w zakresie postaci, przynajmniej w sposób negatywny, usiłowano czasami trzymać się konwencji naśladowczej. Wiadomo, że w historycznym pogrzebie Chrystusa brała udział tylko mała garstka przyjaciół. Obrzęd podchwytuje tę relację i dlatego starsze zapisy nie dopuszczają ludu do uczestnictwa w ceremonii pogrzebu. Rubryki mocno podkreślają, że wszystko ma się odbywać „expulso populo et ianuis clausis”. Dopiero późniejsze teksty nie zawierają tej uwagi.

W dosyć prosty sposób rozwiązano teatralne uobecnienie straży postawionej przez Pilata przy Grobie Chrystusa. Unikając obcej obrzędowi widowiskowości, posłużono się dyskretnym, chociaż wymownym symbolem. Przy grobie postawiono kilka świec, które bez przerwy paliły się aż do momentu rezurekcyj. Obok tego czuwali również wierni, ale to nie miało nic wspólnego z inscenizacją.

Zasób tekstualny obrzędu sprowadza się do kilku responsoriów, oracji i psalmów. Teksty starsze posługują się tylko responsoriami i oracją, późniejsze natomiast wprowadzają psalmy. Zwraca uwagę piętnastowieczny zapis znany w Gnieźnie i Wrocławiu, składający się tylko z trzech responsoriów. Dwa śpiewa się podczas pochodu do grobu i jedno w drodze powrotnej. Forma responsoryjna, zgodnie zresztą z funkcją, jaką jej przypisywali średniowieczni liturgiści, znajduje w Depositio Crucis szerokie zastosowanie. Responsoria w bardzo małym stopniu zapożyczają się w narracji biblijnej; ani razu nie wspominają o Józefie i Nikodemie, a tylko zdawkowo mówią o pieczętowaniu grobu i stawianiu straży. Za to wprowadzają motyw zadumy nad teologicznym sensem śmierci Chrystusa, są bardziej wyrazem kontemplacji niż komentarzem

do wykonywanej inscenizacji. Element słowny zatem, w przeciwieństwie do procesji palmowej i Mandatum, przyczynia się wydatnie do wzmożenia obrzędowości pogrzebu Chrystusa, wnosi wiele liryzmu. Tekst jest tylko dyskretnym rozmyśleniem osadzonym na kanwie wizualnej inscenizacji. Nic dziwnego, że rubryki napominają, by śpiewać głosem przyciszonym, *submissa voce*.

Oto przykład refleksyjnego responsorium, które występuje w wielu zapisach:

Recessit pastor noster, fons aquae vivae, ad cuius transitum sol obscuratus est.

Nam et ille captus est, qui captivum tenebat primum hominem, hodie portas mortis et fera pariter salvator noster disruptit.

V. Destruxit quidem claustra inferni et subvertit potentias diaboli.

W niektórych układach tekstów pojawia się grupa psalmów pokutnych, które śpiewano na początku lub na końcu obrzędu. W jednym z tekstów gnieźnieńskich przy pogrzebie Chrystusa odmawia się nawet Pater noster, co już zupełnie przypomina rytuał żałobny.

Element inscenizacji, pominięty prawie zupełnie w koncepcji postaci i w dobrze tekstu, znalazł oparcie w ruchu lokalnym, w geście i rekwizycie. Ale i tu trzeba poczynić rozróżnienia.

Pewne gesty mają charakter naśladowczy i są elementem inscenizacji, pewne natomiast przynależą do rytuału. Wskutek tego i w gestyce obserwujemy ścieranie się teatralności z obrzędowością. Umycie krzyża winem i wodą symbolizuje krew i wodę płynącą z boku Chrystusa. Owinięcie krzyża przecieradłem lub spowicie hostii korporalem przypomina podobne czynności Józefa i Nikodema. Podobnie przywalenie grobu kamieniem i założenie urządzeń pieczęci — to chyba najbardziej jaskrawe przykłady naśladowstwa. Inscenizacyjnie wartościowe są zatem czynności czysto naśladowcze lub symboliczne, ale posiadające określony odpowiednik w relacji biblijnej. Natomiast takie czynności, jak kropienie grobu wodą i stosowanie okadzeń, przynależą do rytuału. Dzięki temu niszczą teatralną iluzję i wprowadzają silny akcent obrzędowości.

Inscenizacyjnie wartościowe są również rekwizyty, które wydobyto z paramentów liturgicznych lub specjalnie *ad hoc* przygotowano. W pierwszym wypadku mamy na myśli korporale, welony, w drugim natomiast kamień, wosk, sznury i wreszcie samą konstrukcję grobu.

Depositio Crucis jest ciekawym przykładem widowiska, w którym pewne elementy zostały potraktowane teatralnie, pewne natomiast obrzędowo. Tej dwutorowości nie próbowano usunąć nawet na przełomie XV i XVI wieku, kiedy to inne typy dramatu liturgicznego ulegały modernizacji. Chyba sam charakter historycznego wydarzenia domagał się ujęcia na pół inscenizacyjnego i na pół obrzędowego. Trzeba podziwiać wyczucie i umiar redaktorów, którzy konsekwentnie, poprzez utrzymanie równowagi między teatralnością i obrzędowością, potrafili w sposób dyskretny i maksymalnie angażujący uczestnika przedstawić pogrzeb Chrystusa. Obrzęd dzisiejszy zredukował do minimum elementy inscenizacyjne.

3. *Elevatio Crucis*. Ewangelie nie podają bezpośrednich relacji o zmartwychwstaniu Chrystusa. Fakt ten zostaje potwierdzony jedynie pustym grobem i szeregiem epifanii. Inscenizacja rezurekcyjnej nie znajduje oparcia w tekście biblijnym i stanowi jedyny przykład udramatyzowanego obrzędu wielkotygodniowego, który od samego początku nie krępował się rygorami

naśladownictwa. Obserwujemy tu wybitnie liturgiczny sposób obrazowania, pełen wprawdzie symbolicznej umowności, ale skutecznie przemawiający do wyobraźni uczestnika obrzędu. Dla bardziej teatralnych ujęć faktu zmartwychwstania szukano wzoru w opisie nawiedzenia grobu przez niewiasty. Było to jednak tylko pośrednie świadectwo rezurekcji, dlatego nazwane nawiedzeniem grobu. Liturgia skrzętnie oddziela od siebie obydwie inscenizacje, tym bardziej że obrzędy posiadają całkowicie odmienne koncepcje dramatyczne.

Pierwsze wzmianki o przedstawieniu zmartwychwstania spotykamy w dokumentach z X wieku⁹³. W prowincji augsburskiej, wczesnym rankiem w niedzielę, biskup udawał się do kościoła, gdzie w grobie przechowywano Najświętszy Sakrament. Tu w otoczeniu tylko niezbędnych osób odprawiał Mszę, po czym wyruszała procesja, do której dołączali się wierni i duchowieństwo. Ekskluzywny charakter pierwszej części obrzędu podkreślał brak bezpośrednich świadków zmartwychwstania. Część druga przedstawiała już w sposób syntetyczny epifanię Chrystusa. Obydwa motywy obrzędu znajdują w przyszłości kontynuację dramatyczną.

W Anglii⁹⁴ i w Normandii⁹⁵ przyjął się inny zwyczaj. Rezurekcję przedstawiano za pomocą zmiany umiejscowienia czy też pozycji krzyża. Symbol Chrystusa potajemnie wynoszono z grobu, a później inscenizowano nawiedzenie, któremu nadawano sens epifanijski. Motyw rezurekcji występował bardzo dyskretnie, główny natomiast akcent spoczywał na inscenizacji nawiedzenia.

W Polsce, jak świadczy Pontyfikał z XII lub XIII wieku⁹⁶, do rezurekcji używano krzyża, a sam obrzęd łączono z przedstawieniem nawiedzenia. Dopiero w następnych wiekach zostały bardzo rozbudowane ceremonie związane z krzyżem, co doprowadziło w konsekwencji do rozdzielenia obu obrzędów. W wieku XV, z wyjątkiem Poznania i prawdopodobnie Gniezna, nie inscenizowano już nawiedzenia w czasie jutrzni.

Ze starszych źródeł zasługuje na uwagę czternastowieczne Ordinale płockie zawierające oryginalny układ *Elevatio Crucis*⁹⁷. Dokonano tu przestawienia polegającego na tym, że inscenizacja epifanii następowała dopiero po uprzednim nawiedzeniu grobu. Po matutinum duchowieństwo wychodziło na środek kościoła, po czym chłopcy, naśladowując niewiasty biblijne, indywidualnie szli do grobu. Epifania była przedstawiana dopiero po laudesach. Kapłani odsłaniali krzyż, następnie lud śpiewał pieśń „Wstał smartwich crol nas Synboży”. Ruszała procesja, po każdej zwrotce sekwencji lud śpiewał po polsku „Prestwe swete weschrznené”. Stary obrzęd płocki właściwie zagubił zupełnie motyw rezurekcji. Ceremonia odsłonięcia krzyża i procesja są już raczej symbolem epifanii. Jedyne śpiew wiernych uobecnia myśl o samym zmartwychwstaniu Chrystusa.

Wiek XV i XVI przynoszą dalsze zmiany związane z chowaniem w grobie Eucharystii. Z tego okresu posiadamy zapisy reprezentujące Kraków, Wrocław, Płock i Gniezno. Każde środowisko wnosi coś nowego do dramatycznej koncepcji obrzędu.

A. Typowe dla ziem polskich są pochodzące z początku XVI wieku za-

⁹³ Por. J. Michalak, *Zarys liturgiki*, Płock 1939, s. 216.

⁹⁴ Por. Dunstani, *Regularis Concordia*, PL 137, col. 495.

⁹⁵ Por. Joannis Abrincensis, *De off. eccl.*, PL 147, col. 53.

⁹⁶ Por. opis dokumentu: J. Michalak, *Zarys liturgiki*, Płock 1939, s. 217.

⁹⁷ Por. J. Michalak j. w.

pisy Mszału krakowskiego⁹⁸ oraz Breviarza krakowskiego⁹⁹. Obrzęd obejmuje rezurekcję i epifanię inscenizowane symbolicznie, jest szeroko rozbudowany i posiada bardzo logiczny układ części.

O północy udaje się do grobu procesja, w której skład wchodzi duchowieństwo ze świecami w rękach, celebrans z asystą oraz osoby niosące kadzidło i wodę święconą. Po przyjsciu na miejsce następuje śpiew antyfon i psalmów. Teksty zostały dobrane w ten sposób, że przygotowują psychologicznie do przeżycia niezwykłego faktu zmartwychwstania. Przewija się w nich ciągle motyw uwielbienia dla potęgi Boga, jest mowa o równości i boskości Osób Trójcy Św. Część przygotowawcza to liryczne zasugerowanie przesłanek, na których opiera się realna możliwość zmartwychwstania Chrystusa. Nie chodzi tu o żadną inscenizację, lecz o rozbudzenie wiary i wprowadzenie uczestników w nastrój, który powinien towarzyszyć całości obrzędu. Pełna wymowy jest użyta tu forma psalmów: występują one jako starotestamentowa zapowiedź tego, co ma nastąpić.

Przejście do samej inscenizacji zmartwychwstania dokonuje się za pośrednictwem wersetu i modlitwy skierowanych nagle do Chrystusa zmartwychwstałego. Celebrans okadza i skrapia wodą krzyż lub figurę umieszczoną w grobie. Inszenizacja zmartwychwstania sprowadza się do wyniesienia z grobu krzyża, figury i Eucharystii.

Rusza procesja obchodząca trzykrotnie chór i zmierzająca do głównego ołtarza. Ruch procesjonalny oznacza tryumfalny pochód Chrystusa, który udał się do otchłani, by uwolnić dusze sprawiedliwych. W misteriach, jak to widać chociażby na przykładzie Mikołaja z Wilkowiecka, scenę tę przedstawiano bardzo realistycznie. Dramat liturgiczny obrazuje zdarzenie odwołując się tylko do ruchu lokalnego, który przyporządkowuje narracyjnej antyfonie „Cum rex gloriae”, śpiewanej podczas procesji. Antyfona w drugiej części przekształca się w radosny okrzyk powitalny: „Advenisti desiderabilis, quem expectabamus in tenebris, ut educeres hac nocte vinculatos de claustris. Te nostra vocabant suspiria, te larga requirebant tormenta, tu factus es spes desperatis, magna consolatio in tormentis”. Śpiewany tekst pełni podwójną rolę: nadaje interpretację ruchowi procesjonalnemu oraz udramatycznia zbyt jednostajny pochód, przekształcając go w pełne napięcia spotkanie Chrystusa z mieszkańcami otchłani. Widać tu typowy przykład metody stosowanej w inscenizacjach liturgicznych: ruch lokalny i narracja stają się jedynymi środkami teatralnej ekspresji.

Następny akt obrzędu podejmuje inscenizację epifanii Chrystusa potraktowanej również symbolicznie. Kapłan podnosi do góry krzyż lub figurę i zaczyna śpiew antyfony „Surrexit dominus de sepulchro”, którą kontynuuje chór. Lud pozdrawia objawiającego się Chrystusa. Czynność podnoszenia krzyża sugestywnie uogólnia wszystkie epifanie zanotowane w Ewangelii i stanowi zarazem symbol wartościowy obrzędowo, ponieważ wyraża ideę liturgicznego objawienia się Chrystusa uczestnikom obrzędu.

Mszał krakowski poleca rozpoczęcie matutinum, po którym śpiewa się antyfonę „Regina coeli” oraz sekwencję „Victimae paschali”. Obydwa utwory kontynuują motyw epifanijny, jednak dramatycznie nie zostały wykorzystane w obrzędzie.

B. Grupa zapisów śląskich nie posiada wykończenia dramatycznego. Wy-

⁹⁸ Por. Missale Cracoviense a. 1509.

⁹⁹ Por. Breviarium Cracoviense a. 1508.

mowna inscenizacja epifanii ogranicza się tu do przeniesienia krzyża na główny ołtarz¹⁰⁰, do odśpiewania stosownej antyfony¹⁰¹ lub do samej adoracji¹⁰². Natomiast pozytywnie trzeba ocenić niektóre odrębności dotyczące wykonania tekstu. Dwudzielna antyfony „Cum rex gloriae” zostaje zaopatrzona uwagą nakazującą część narracyjną śpiewać głosem przyciszonym (*submissa voce*), wołanie zaś dusz z otchłani — głosem podniesionym (*alta voce*). Ważne teksty sekwencji i antyfony maryjnej, które w zapisach krakowskich śpiewano dopiero po matutinum — tu włączono do samego obrzędu.

Obrzęd klasztoru w Żaganiu¹⁰³ zwraca uwagę bogatszą inscenizacją przyścia Chrystusa do otchłani. Kiedy w czasie procesji kończyła się narracyjna partia antyfony, pochód stawał na środku kościoła. W tym czasie chór śpiewał „Advenisti desiderabilis”. Zatrzymanie pochodu powiązane ze śpiewem drugiej części antyfony obrazuje spotkanie Chrystusa z duszami sprawiedliwych. Scenę wyreżyserowano w sposób bardzo szkicowy, chociaż skądinąd przemawiający do wyobraźni. Jest to metoda często używana w dramacie liturgicznym: poprzez uchwycenie jednego rysu charakterystycznego zasugerować całość kształt inscenizowanego zdarzenia. W opisanym wyżej wypadku sama modyfikacja ruchu lokalnego staje się podstawą inscenizacji spotkania w zaświatach. Element wokalny, w zapisie żagańskim potraktowany wyjątkowo dramatycznie, wykańcza i nadaje jednoznaczny sens teatralnemu obrazowi.

C. Piętnastowieczny rękopis znajdujący się w Bibliotece Narodowej zawiera inną wersję *Elevatio Crucis*¹⁰⁴. Przed rezurekcją zupełnie prywatnie zanoszono do grobu spowity czerwoną tkaniną wizerunek Ukrzyżowanego oraz figurę przedstawiającą Chrystusa zmartwychwstałego. Celebrans, po wstępnych modlitwach i czynnościach rytualnych, podejmował z grobu figurę i podnosząc ją coraz wyżej — śpiewał trzykrotnie „Surrexit Dominus de sepulchro”. Gest ten, oznaczający gdzie indziej epifanię, tutaj przedstawia raczej samo zmartwychwstanie. Wskazywałaby na to logika układu obrzędu inscenizującego zstąpienie Chrystusa do otchłani. Procesja kończy się odśpiewaniem hymnu „Te Deum laudamus” i błogosławieństwem Najświętszym Sakramentem. Odpada inscenizacja epifanii zawierająca się częściowo w przedstawieniu samej rezurekcji.

D. Szesnastowieczny zapis płocki¹⁰⁵ przypomina obrzęd krakowski. Rubryka nakazuje, by podczas procesji były wszystkie dzwony. Tekst pochodzi z czasów, kiedy do grobu zanoszono krzyż lub Eucharystię, ponieważ wiele przepisów dotyczy obu ewentualności. Po procesji odmawiano matutinum, następnie odbywał się dalszy ciąg obrzędu. Tradycyjna inscenizacja epifanii dokonywała się przy użyciu krzyża, albo celebrans podnosił w górę monstrancję. Poza tym koncepcja dramatyczna płockiego *Elevatio Crucis* mieści się w zapisach już omówionych.

E. Podobnie zapisy gnieźnieńskie¹⁰⁶ nie odbiegają od norm ogólnie przyjętych. Jedynie psalmy śpiewane na początku połączono w całość obramo-

¹⁰⁰ Ms. Bibl. Univ. Vrat., saec. XV, sign. 1 O 65.

¹⁰¹ Liber agendarum rubricae dioc. Vratislaviensis emendatus a. 1510.

¹⁰² Por. Ms. Bibl. Univ. Vrat., saec. XV, sign. 1 O 64.

¹⁰³ Por. Ms. Bibl. Univ. Vrat., saec. XV, sign. 1 O 61.

¹⁰⁴ Por. Ms. Bibl. Nat. Varsaviae, saec. XV, sign. B O Z, Cim. 207.

¹⁰⁵ Por. Breviarium Plocense a. 1520.

¹⁰⁶ Por. Agenda Gnesnensis a. 1549 oraz Missale Gnesnense a. 1555.

waną antyfoną „Gloria tibi Trinitas”. Następnie w dalszym ciągu epifanii inscenizowano przy pomocy krzyża, mimo że podczas procesji noszono już monstrancję.

IV. VISITATIO SEPULCHRI

Posługując się środkami specjalnie właściwymi liturgii, inscenizacja rezurekcyi demonstrowała zdarzenie pełne wewnętrznego napięcia. Uczestnik obrzędu bezpośrednio stykał się z faktem obiektywnym i przeżywał go na miarę osobistej wrażliwości religijnej. Z dramatycznego punktu widzenia ciekawiej wyglądało pośrednie przedstawienie zmartwychwstania, ukazanego w reakcjach wielu postaci biblijnych, które, nazajutrz po pogrzebie Chrystusa, zetknęły się z pustym grobem.

Najstarszy dramat liturgiczny nawiązał do relacji biblijnej o niewiastach, które poszły odwiedzić grób.

Opisy biblijne, dotyczące wszystkich trzech wydarzeń, są znakomitymi scenariuszami. Podają krótką charakterystykę sytuacji, określają czas i miejsce zdarzeń, wliczają dokładnie osoby, przekazują dialog, zawierają wreszcie uwagi reżyserskie określające ustawienia i zachowanie się osób. Dynamizm sceny nawiedzenia grobu uwidacznia się w szybkim ruchu postaci, w ożywionej i pełnej napięć akcji, oraz w silnych, bardzo ekspresywnych, reakcjach niewiast i uczniów Chrystusa. Nic dziwnego, że tak dramatyczny obraz biblijny już w X wieku doczekał się prawdziwie teatralnej inscenizacji liturgicznej, którą znamy z opisu św. Ethelwalda¹⁰⁷, sporządzonego w latach 965—975. Badacze średniowiecznego dramatu i teatru twierdzą zgodnie, że mamy tu do czynienia z pierwocinami teatru wskrzeszonego na nowo po upadku świetnych tradycji antycznych. Chociaż w tym czasie znane są również inne święci dramatycznego cyklu wielkotygodniowego, to jednak nie bez powodu zwraca się uwagę na Visitatio Sepulchri. W procesji palmowej i w obrzędach Świętego Triduum zawsze przeważała konwencja obrzędowa, natomiast nawiedzenie grobu już w pierwszej inscenizacji było raczej widowiskiem teatralnym. Tu po raz pierwszy możemy mówić o pełnej grze aktorskiej, polegającej nie tylko na zewnętrznym demonstrowaniu biblijnej narracji, lecz ukazującej zróżnicowane przeżycia psychiczne świadków pustego grobu.

Średniowieczne inscenizacje nawiedzenia grobu, w zależności od tego, czy opierały się na relacji św. Marka czy św. Jana, pokazywały węższy lub szerszy krąg wydarzeń. C. Lange¹⁰⁸ ustalił trzy typy Visitatio Sepulchri. Pierwszy zawiera tylko scenę niewiast przy grobie, drugi przedstawia jeszcze bieg Piotra i Jana, trzeci wreszcie rozszerza przedstawienie liryczną sceną spotkania Magdaleny z Chrystusem. W obrębie każdego typu występuje szereg modyfikacji widocznych w przejściach od inscenizacji jednego wydarzenia do drugiego i w wielu szczegółach dramatyczno-teatralnych. Klasyfikacja C. Langego została powszechnie przyjęta. Posługuje się nią także K. Young przy porządko-

¹⁰⁷ Por. E. K. Chambers, *The Mediaeval Stage*, Oxford 1903, t. II, s. 308—309; G. Cohen, *Le théâtre en France au Moyen-Age*, Paris 1948, s. 7—9.

¹⁰⁸ C. Lange, *Die lateinischen Osterfeiern*, Monachium 1887. Por. kolejne partie książki omawiające poszczególne typy Visitatio Sepulchri: nr 1—107; 108—205; 206—224. Por. także G. Duriez, *La théologie dans le drame religieux en Allemagne au Moyen-Age*, Lille 1914, s. 461 nn.

waniu bogatych materiałów źródłowych pomieszczonych w pierwszym tomie *The Drama of the Medieval Church*¹⁰⁹.

Zwłaszcza typ trzeci *Visitatio Sepulchri* prezentuje stosunkowo bogato rozbudowane widowisko. Zestawiono tu trzy obrazy, z których każdy został pomyślany inaczej, chociaż w sumie stanowią zwartą całość. Po rozmowie przerażonych niewiast z aniołami następuje scena z biegnącym Piotrem i Janem, by wreszcie przejść do spokojnego, lirycznego obrazu spotkania Magdaleny z Chrystusem. W tym typie, jak to widać choćby na przykładzie zapisu klasztornego z Engelberga¹¹⁰, pojawia się tendencja do wyjścia poza tekst biblijny, by stworzyć dialog bardzo pogłębiony psychologicznie.

W Polsce przyjął się drugi typ *Visitatio Sepulchri*. Najstarszy zapis w antyfonarzu krakowskim pochodzi z XII lub XIII wieku. W Krakowie zapożyczyły się inne polskie ośrodki liturgiczne, jak Płock, Wrocław i Kielce¹¹¹. Piętnastowieczna redakcja poznańska została poważnie zmodyfikowana dodaniem udratyzowanej sekwencji „*Victimae Paschali*” i skreśleniem sceny z apostołami. Niektóre rękopisy gnieźnieńskie zawierają wzmianki o nawiedzeniu Grobu, jednak nie podają samego tekstu. *Visitatio Sepulchri* z biegiem czasu zostało z liturgii usunięte, stanowiło bowiem bardziej widowisko religijne niż obrzęd liturgiczny.

1. **Teatralno-obrzędowa koncepcja postaci.** Opisy biblijne wyliczają dokładnie osoby, które w poranek wielkanocny znalazły się przy grobie Chrystusa. Redaktor *Visitatio Sepulchri* miał więc gotowy katalog osób. Jedyne partie narracyjne opisów domagały się uzupełnień. Przydzielono je różnym osobom lub po prostu posłużono się chórem i kantorami.

Problem liczby osób bywa rozwiązywany różnie. Trzy Marie są z zasady przedstawiane przez trzech braci lub kapłanów. Jedyne niektóre zapisy wrocławskie, pochodzące z przełomu XIV i XV wieku¹¹², odchodzą od normy i wprowadzają tylko dwie niewiasty. Na przykładzie Marii oraz innych osób przedstawienia obserwujemy stosunek redaktorów liturgicznych do tekstów Ewangelii. Był on dość swobodny. Trzynastowieczny zapis krakowski¹¹³ mówi o dwu chłopcach, przedstawiających aniołów siedzących przy grobie. W wieku XIV również jeden z dokumentów krakowskich¹¹⁴ zostawia w tym względzie większą swobodę i pozwala umieścić przy grobie dwóch lub wielu chłopców. Agenda poznańska (1533) wybiera zdecydowanie ewentualność drugą. Równocześnie jednak wspomniane zapisy wrocławskie oraz czternastowieczny rękopis kielecki, ograniczają się tylko do jednego anioła¹¹⁵. Rozwiązania grupowe były zapewne podyktowane chęcią wzmocnienia śpiewu, co w przypadku Agendy poznańskiej zdaje się być szczególnie uzasadnione, ponieważ aniołowie wykonują śpiewy przypisywane gdzie indziej apostołom, których usunięto zupełnie.

Dużo kłopotów sprawiała inscenizacja gonitwy apostołów Piotra i Jana.

¹⁰⁹ Autor kolejno omawia trzy typy *Visitatio Sepulchri* w następujących partiach tomu: s. 239—306; 307—368; 369—410. Przytacza dużo tekstów.

¹¹⁰ Ms. 314, wydali F. J. Mone i C. Lange, zob. przedruk K. Young, op. cit., t. I, s. 375—377.

¹¹¹ Por. J. Lewański, *Dramaty staropolskie*, Warszawa 1959, t. I, s. 12—13.

¹¹² Por. Ms. Bibl. Univ. Vrat., saec. XIV—XV, sign. I F 443 oraz Ms. Bibl. Univ. Vrat., saec. XIV—XV, sign. I O 72.

¹¹³ Por. Ms. Bibl. Cap. Cath. Cracov., saec. XIII, sign. 83.

¹¹⁴ Por. Ms. Bibl. Univ. Jag., saec. XIV—XV, sign. 1257.

¹¹⁵ Por. Ms. Bibl. Cap. Kielc. a. 1372, sine sign.

Scena wypadła z pewnością trochę humorystycznie, co nie licowało z powagą liturgicznego widowiska. Trzynastowieczny zapis krakowski radzi sobie w ten sposób, że ogranicza się jedynie do narracji i nie wprowadza postaci apostołów. Szereg tekstów czternastowiecznych rozwiązuje scenę w sposób naturalistyczny. Piotr i Jan biegli do grobu, równocześnie zaś chór śpiewał stosowny tekst narracji. Wersja kielecka skreśla motyw gonitwy. Dwaj apostołowie wchodzą tylko do grobu, by pokazać uczestnikom chusty i prześcieradła.

Zapisy poznańskie z XV i XVI wieku usuwają zupełnie Piotra i Jana. Ciągłe preredagowywanie sceny z apostołami świadczy o tym, że wiek XIV interpretował *Visitatio Sepulchri* szczególnie inscenizacyjnie i naturalistycznie. Owa teatralność, bardzo tonowana w wieku XIII, zostanie później wyeliminowana, zwłaszcza w środowiskach kieleckim i poznańskim. Redaktorzy powrócą z powrotem do bardziej liturgicznej, skrótowej i umownej techniki inscenizowania.

Teatralizacja nawiedzania grobu uwidacznia się również na przykładzie zmian kostiumu. Chodzi tu zwłaszcza o trzy Marie. Najstarsze zapisy krakowskie mówią o trzech „braciach” („*fratres*”), jeden z rękopisów wrocławskich role niewiast powierza trzem „chłopcom” („*pueri*”) ¹¹⁶. W obu wypadkach persony ukazują się w albach, a więc noszą kostium liturgiczny. Zapis kielecki nie daje wprawdzie uwag dotyczących ukostiumowania postaci, rubryki jednak, zamiast „*fratres*”, „*pueri*” — mówią po prostu „*mulieres*”. Z dużym prawdopodobieństwem można przypuszczać, że osoby przedstawiające trzy Marie ubierano w szaty kobiece. Tym bardziej że posiadamy dwa testimonia wrocławskie, pochodzące z przełomu XIV i XV wieku ¹¹⁷, w których wyraźnie mówi się o żeńskich kostiumach („*more muliebri ornati*”). Jest to fakt bez precedensu w całym cyklu wielkotygodniowym średniowiecznego dramatu liturgicznego w Polsce. Kostium staje się ważnym czynnikiem teatralizacji widowiska i osłabia w sposób decydujący konwencję obrzędową. Innowacja jednak przyjęła się tylko w środowisku wrocławskim, nie znajdując oddźwięku ani w Krakowie, ani w Poznaniu.

Specyficzna technika inscenizacji liturgicznej modyfikuje w porównaniu z wzorami biblijnymi — role niektórych postaci. Dotyczy to zwłaszcza funkcji narratorskiej, którą rozkłada się równomiernie na różne osoby widowiska. Oczywiście, głównym narratorem jest chór wraz z kantorami. On to śpiewa antyfonę wstępną, która znakomicie wprowadza w tok przedstawienia i szkicuje sytuację, jaka wytworzyła się przed grobem Chrystusa. W wielu zapisach chórowi przypada w udziale odśpiewanie tekstu o gonitwie apostołów. On też, przynajmniej w części zapisów, kończy przedstawienie śpiewem antyfony „*Surrexit Dominus de sepulchro*”, która stanowi podsumowanie całej inscenizacji i jest wnioskiem wysnutym z faktu pustego grobu. Kiedy zaczęto w sposób udramatyzowany wykonywać sekwencję — „*Victimae Paschali*”, chórowi przypadła w udziale strofa brzmiąca jako przestroga i wyznanie wiary:

*Credendum est magis soli Marie veraci
Quam Judeorum turbe fallaci.
Scimus Christum surrexisse a mortuis vere,
Tu nobis, victor rex, miserere.*

¹¹⁶ Por. Ms. Bibl. Univ. Vrat., saec. XV, sign. 1 Q 173.

¹¹⁷ Por. Ms. Bibl. Univ. Vrat., saec. XIV—XV, sign. 1 O 72 oraz Ms. Bibl. Univ. Vrat., saec. XIV—XV, sign. 1 F 443.

Wystąpienia chóru zostały rozmieszczone bardzo symetrycznie: na początku, w środku i na końcu przedstawienia. Są przeplatane dialogami osób dramatu. Chór prowadzi przedstawienie w ten sposób, że opisuje sytuację, daje przestrogi, składa deklaracje, podsumowuje i wysnuwa wnioski.

Przyjmowanie funkcji narratorskiej przez inne postacie umniejsza rolę chóru. W trzynastowiecznym zapisie krakowskim tekst o gonitwie apostołów śpiewają trzy Marie. Według innego rękopisu krakowskiego¹¹⁸, antyfonę końcową śpiewają dwaj apostołowie. Podobnie czynność pokazywania prześcierań raz należy do niewiast, kiedy indziej znów do apostołów.

Teatralno-obrzędowa koncepcja postaci uwidacznia się również na przykładzie gestu i ruchu lokalnego. Bogata gestyka odeszła raczej daleko od rytuału i stanowi element inscenizacji. Niewiasty idąc do grobu pozorują między sobą rozmowę, zdają się kogoś szukać. Biorą do rąk prześcierań, by je pokazać zgromadzonej rzeszy. W innych zapisach czynią to Piotr i Jan, którzy, przybiegłszy na miejsce, nachylają się nad grobem. Równocześnie jednak Marie mają w rękach trybularze i w sposób obrzędowy dokonują okadzeń wnętrza grobu. W zakresie gestyki zdecydowanie przeważa konwencja teatralna.

Również ruch lokalny teatralizuje widowisko liturgiczne. Marie przychodzą do grobu, wchodzą do wnętrza, wracają do chóru. Piotr i Jan biegną szybko, by stwierdzić nieobecność Chrystusa. Ruch jest także ważnym elementem inscenizacji.

Trzeba jednak pamiętać, że liturgia potrafi znakomicie operować ruchem lokalnym jako środkiem wzmagającym obrzędowość. Wiedzieli o tym redaktorzy *Visitatio Sepulchri* i dlatego ruchowi powierzyli funkcję osłabiania przestępstw teatralności widowiska jako całości. Skoro już zatarła się obrzędowość sceny przy grobie, trzeba było potraktować liturgicznie przynajmniej wstęp i wykończenie przedstawienia. Uczestnicy idą w obrzędowym pochodzie procesyjnym aż do środka kościoła i tam dopiero chór podejmuje rolę narratora. Ów pochód, często z paramentami kościelnymi, akcentuje obrzędowy charakter widowiska. Trzy Marie od samego początku występują w konwencji teatralnej, nie biorą udziału w procesji, lecz, już od chwili wyjścia z zakrystii, grają powierzone sobie role.

Obrzędowy charakter zakończenia polega na śpiewie hymnu „*Te Deum laudamus*”, sekwencji „*Victimae Paschali*” oraz na urządzeniu pochodu procesyjnego¹¹⁹. Na uwagę zasługują, pochodzące z przełomu XIV i XV wieku, zapisy wrocławskie, w których zakończenie wypada szczególnie obrzędowo¹²⁰. Prałat bierze z grobu krzyż, idzie na środek chóru i, trzykrotnie przyklękając, śpiewa „*Christus dominus surrexit*”. Chór odpowiada: „*Deo gratias*”. „*Gaudeamus*”. Jest to motyw z inscenizacji rezurekcji. Wyjątkowo obrzędowe zakończenie tekstów wrocławskich jest o tyle znamienne, że cała partia *Visitatio Sepulchri* była tu potraktowana wybitnie teatralnie.

Największy zamach na obrzędową konwencję postaci dokonał się wówczas, gdy obdarzono je własnym, ukazanym teatralnie, życiem psychicznym. Gesty ściśle liturgiczne są zobiektywizowane, oderwane od przeżyć osobi-

¹¹⁸ Por. Ms. Bibl. Univ. Jag., saec. XIV—XV, sign. 1257.

¹¹⁹ Por. *Agenda secundum cursum et rubricam Ecclesiae Cathedralis Posnaniensis*, Lipsiae 1533.

¹²⁰ Por. Ms. Bibl. Univ. Vrat., saec. XIV—XV, sign. 1 O 72 oraz Ms. Bibl. Univ. Vrat., saec. XIV—XV, sign. 1 F 443.

stych. Tymczasem Marie i apostołowie dają wyrazy zdziwienia, ciekawości, smutku i radości oraz zakłopotania. Pozostałe części cyklu Wielkiego Tygodnia wyraźnie unikały podejmowania inscenizacji przejawów życia wewnętrznego postaci. Gest był tylko zobiektywizowanym, abstrakcyjnym znakiem. W *Visitatio Sepulchri* stał się wyrazem osobistej, indywidualnej ekspresji. Dzięki temu zniknął uczestnik obrzędu i narodził się aktor.

2. **Struktura dialogu.** *Visitatio Sepulchri* różni się od pozostałych części cyklu wielkotygodniowego bogato rozbudowanym dialogiem. Tekst biblijny stał się ważnym elementem dramatyzacji i nigdy nie przyjmował formy tylko oratoryjnej, jak w *Mandatum*. Zapisy starsze posiadały dialog krótszy, ograniczony do rozmowy przeniesionej z Ewangelii. W wieku XIV zwrócono uwagę na dialogowy charakter sekwencji „*Victimae Paschali*” i utwór ten włączono do całości przedstawienia, rozpisując go uprzednio na poszczególne osoby. W ten sposób, obok partii biblijnej, pojawiła się duża wierszowana wstawka dialogowa, którą ściśle związane z wcześniej toczącą się akcją.

Cały dialog *Visitatio Sepulchri* ogranicza się do kilku lub kilkunastu zdań. Mimo to jest bardzo ważnym zjawiskiem dramatycznym, które w zachodniej Europie odnotowano już w X wieku. Każdy szczególnie ujawniający technikę budowania dialogu zasługuje na baczną uwagę.

Rozpatrując łącznie starszą i nowszą redakcję nawiedzenia grobu, możemy wyodrębnić kilka zwartych całości dialogowych posiadających odrębną strukturę.

a) Fragment pierwszy występuje we wszystkich zapisach prawie w jednokowej formie. Jedynie trzynastowieczny Antyfonarz¹²¹ krakowski nie posiada antyfony „*Venite et videte*”, która dopiero później weszła do dramatu. Oto cała część dialogowa w czternastowiecznej oprawie rubrycystycznej¹²²:

Postquam autem antiphona cantata fuerit, fratres predicti quasi inter se colloquentes voce submissa cantent hunc versum:

*Quis revolvit nobis lapidem ab hostio monumenti,
quem tegere sanctum cernimus sepulchrum?*

Quos interrogantes duo pueri vel plures in sepulchro cantant:

*Quem queritis, o tremule mulieres,
in hoc tumulo plorantes?*

Respondent:

Jesum Nazarenum crucifixum querimus.

Predicti pueri cantent:

*Non est hic, quem sed cito euntes
nunciate discipulis eius et Petro,
quia surrexit Jesus.*

Subiungunt:

*Venite et videte locum
ubi positus erat dominus.
Alleluia. Alleluia.*

Jest to zwarty dialog ułożony z pytań i odpowiedzi. Interlokutorzy występują jako dwie grupy osób, zespołowo pytają i zespołowo odpowiadają. Pierwsze pytanie niewiast ma charakter retoryczny i nie inicjuje dialogu. Dopiero aniołowie rozpoczynają właściwą rozmowę. Po wyjaśnieniu sytuacji, aniołowie dają niewiastom dwa polecenia: każą powiadomić apostołów

¹²¹ Por. *Bibl. Cap. Cath. Cracov.*, saec. XIII, sign. 83.

¹²² *Ms. Bibl. Univ. Jag.*, saec. XIV—XV, sign. 1257.

o zmartwychwstaniu Chrystusa oraz proponują wejść do grobu. Realizacja obydwu poleceń złoży się na dalszy bieg przedstawienia.

Użyty tutaj typ dialogu mocno wiąże ze sobą osoby dramatu, które łączą relacja pytającego i odpowiadającego oraz mandatariusza i wykonawcy. Dwukrotne wymienienie zdań wiele wyjaśnia i zawiązuje akcję, która pokieruje tokiem całego przedstawienia. Dialog pierwszego dramatu średniowiecznego jest już więc sprawnym narzędziem, które ułatwia budowę widowiska teatralnego.

b) Dialog drugiego fragmentu dramatu nie jest już tak ostry, jednak zasługuje na uwagę, ponieważ ujawnia niektóre szczegóły metody liturgicznej inscenizacji.

Deinde mulieres revertantur ad chorum et cantent:

Ad monumentum venimus gementes
angelum domini sedentem vidimus
et dicentem quia surrexit Jhesus

Post hoc duo intrant ad monumentum choro canente:

Currebant duo simul...

Demum sudario accepto revertantur ad chorum et ostendendo sudarium cantent:

Cernitis, o socii, ecce lintheamina est sudarium
et corpus in sepulchro non est inventum.

Deinde chorus antiphonam:

Surrexit dominus de sepulchro,
qui pro nobis pependit in ligno,
alleluia.¹²³

Wstępna wypowiedź niewiast zdradza swój charakter dialogowy dopiero wówczas, gdy zdamy sobie sprawę z wielkiego skrótów, jaki tutaj zastosowano. Odejście Marii od grobu i wypowiedź na stronie, oznaczają, w języku teatralnym, spotkanie z apostołami oraz przekazanie informacji o zmartwychwstaniu Chrystusa. Słowa niewiast mają więc adresata, który mocno na nie zareaguje. Za chwilę pojawią się na scenie dwaj apostołowie, biegnący do grobu po to, by naocznie przekonać się o prawdziwości relacji niewiast.

Wypowiedź apostołów, którzy demonstrować prześcieradła i chustę, zostaje skierowana do szerokiej rzeszy uczestników widowiska. Ma charakter dialogowy, prowokuje replikę chóru, dzięki czemu następuje ściślejsze związanie aktora z widzami. Chór interpretuje fakt stwierdzony przez apostołów i wyraża uczucia radości.

Ciągle zatem mamy do czynienia z dialogiem, wprowadzie nie tak przejrzystym, jak w kwestii pierwszej, ale równie prawdziwym, posiadającym sprawczość przyczynową, widoczną w postępowaniu innych osób lub w replice chóru.

c) Trzeci fragment dialogowy, wmontowany między dwa poprzednie, ilustruje spotkanie trzech Marii z apostołami.

Inde prelatius incipit:

Dic nobis Maria
quid vidisti in via?

Quod chorus finit. Una mulierum respondet:

Sepulchrum Christi viventis

¹²³ Ms. Bibl. Cap. Kielc. a. 1372, sine sign.

et gloriam vidi resurgentis.
angelicos testes
sudarium et vestes.

Quod totum ipse terminat chorus:

Credendum est magis soli Marie veraci
quam Judeorum turbe fallaci,
Scimus Christum serrexisse a mortuis vere
Tu nobis, victor rex, miserere ¹²⁴.

Udramatyzowana sekwencja łączy obydwie tradycje dialogu *Visitatio Sepulchri*. Dwie pierwsze wypowiedzi są połączone ze sobą na zasadzie pytania i odpowiedzi. Oryginalność polega na rozbiciu zespołowego charakteru dialogu, głos zabiera tylko jedna z niewiast. Chór zaświadcza wobec apostołów o wiarygodności relacji Marii. Sekwencyjna całośćka dialogowa posiada konstrukcję dramatyczną, zespala ze sobą postaci widowiska, łączy scenę z chórem, który reprezentuje uczestników obrzędu.

Wartość dramatyczna *Visitatio Sepulchri* polega na przełamaniu obrzędowej konwencji widowiska. Dokonało się to dzięki wprowadzeniu psychologicznej koncepcji postaci, bardziej teatralnego kostiumu, sprawnego dialogu. Relikty obrzędowości pozostały jednak jeszcze w dalszym ciągu i są widoczne, zwłaszcza we wstępnym i zakończeniowym obramowaniu widowiska.

ZAKOŃCZENIE

Interesujący nas cykl Wielkiego Tygodnia ukształtował się w średniowieczu i tworzy zwartą całość obrzędowo-dramatyczną. Tematycznie był inspirowany przez Biblię, której opisy wyznaczały dramatyczną koncepcję widowiska, zawierały uwagi reżyserskie oraz dostarczały gotowych tekstów narracyjnych i dialogów. Pod względem inscenizacyjnym korzystał z dorobku liturgii kościelnej posługując się istniejącym sposobem zobrazowania liturgicznego oraz tworząc *ad hoc* rozwiązania nowe, mniej czy więcej zgodne z duchem religijnych obrzędów. Podlegał ustawicznym zmianom i rozwijał się zgodnie z prawem liturgicznym i zasadami obowiązującej estetyki.

W dramacie liturgicznym, podobnie jak w średniowiecznej sztuce w ogóle, oberwujemy przejawy różnych koncepcji estetycznych. W doborze motywów tematycznych obowiązywała estetyka realizmu szukająca natchnienia w Biblii. W realizacjach inscenizacyjnych, obok widocznych początkowo tendencji nadsładowczych, stosowano zasady estetyki symbolicznej. Mając na uwadze religijne zbudowanie uczestników obrzędu, nadawano widowisku głębszy sens moralizatorski, którego konstrukcja opierała się na zasadach modnej w średniowieczu estetyki alegorycznej. Tak więc, w zależności od tego, jaki aspekt dramatu liturgicznego bierzemy pod uwagę, możemy w sposób uzasadniony mówić o realizmie, naturalizmie, symbolizmie i alegoryzmie.

Średniowieczny dramat liturgiczny prezentuje równie bogatą problematykę estetyczną dotyczącą techniki inscenizacyjnej. W zakresie postaci zwraca

¹²⁴ Ms. Bibl. Univ. Vrat., saec. XIV—XV, sign. 1 F 443; por. Ms. Bibl. Univ. Vrat., saec. XIV—XV, sign. 1 O 72.

Na temat roli sekwencji w dramacie por. E. K. Chambers, op. cit., t. II, s. 30—31.

uwagę dualizm koncepcji teatralnej i obrzędowej. Osoby dramatu, z wyjątkiem *Visitatio Sepulchri*, pozbawia się indywidualnego życia psychicznego. Przeważa rozdział gestu i narracji, chociaż wiek XV, przynajmniej w niektórych typach dramatu, przełamał obowiązujące rygory. Ruch lokalny jest szczególnie uprzywilejowanym środkiem inscenizacyjnym. Obrzędowo-teatralna konwencja widowisk nie dopuszcza do podziału na aktorów i widzów. W niektórych wypadkach wybija się dramatyczna indywidualność chóru. Dialog, wypracowany przez *Visitatio Sepulchri*, posiada bardzo dramatyczną konstrukcję. Wreszcie zasób tekstualny dramatu liturgicznego, szczególnie hymny, psalmy i responsoria, stwarza odrębną problematykę estetyczną.

Obok pracy edytorskiej, którą podjął J. Lewański, dramat liturgiczny posiada szereg otwartych problemów badawczych.

Należałoby dokładnie prześledzić związek polskich zapisów z tekstami niemieckimi, czeskimi i francuskimi. Pozwoli to ustalić wpływy i zapożyczenia, ewentualnie uwypukli oryginalność polskich redaktorów liturgicznych.

Trzeba podjąć badania teoretyczne nad obrzędowością i teatralnością liturgii. Okaże się wówczas, jakie zjawiska dramatyczne mieszczą się w obrębie, jakie zaś wykraczają poza obręb liturgicznej konwencji.

Owocne byłyby badania porównawcze nad inscenizacją liturgiczną i teatrem współczesnym. Okaże się, że wiele zjawisk z teatru B. Brechta, F. Dürrenmatta genetycznie wywodzi się z dramatu liturgicznego. Można to stwierdzić na przykładzie uprzywilejowanej często roli narratora, na przykładzie mnożących się wstawek lirycznych oraz samej koncepcji postaci. Zwłaszcza współczesne dramatyczne adaptacje powieściowe, wprowadzające narratora, nasuwają pewne skojarzenia z dramatem liturgicznym.

BIBLIOGRAFIA

I. TEKSTY DRAMATU LITURGICZNEGO

1. Processio in Ramis Palmarum

- Ms. Bibliothecae Capituli Cathedralis Cracoviensis, saec. XIII, sign. 83.
- Ms. Bibliothecae Capituli Cathedralis Cracoviensis, saec. XIV, sign. 1, Caeremoniale et Pontificale Episcoporum.
- Ms. Ordinale Plocense, saec. XIV.
- Ms. Bibliothecae Universitatis Vratislaviensis, saec. XIV, sign. I Q 175.
- Ms. Bibliothecae Academiae Scientiarum Polonae Gedani, saec. XV, sign. Mar. F 332, Missale ad sanctam Mariam Gedani, ad altare sanctae Brigitte.
- Ms. Bibliothecae Capituli Cathedralis Gnesnensis, saec. XV, sign. 170, Graduale.
- Ms. Bibliothecae Capituli Cathedralis Kielcensis, saec. XV, sine sign.
- Ms. Bibliothecae Ossolinianae Vratislaviae, saec. XV, sign. 373/II, Missale.
- Ms. Bibliothecae Universitatis Vratislaviensis, saec. XV, sign. I O 64, Agenda Vratislaviensis.
- Missale Cracoviense.
- Missale Gnesnense a. 1555.
- Agenda Vratislaviensi a. 1510.

2. Mandatum Domini

- Ms. Bibliothecae Universitatis Vratislaviensis, saec. XV, sign. I Q 173.
- Ms. Bibliothecae Patrum Bernardinorum Cracoviae, saec. XVI, sign. 18/RL.
- Ms. Sororum Sancti Benedicti de Nieśwież, sine sign.
- Rubrica Posnaniensis Ecclesiae a. 1474.

Missale Varmiense a. 1497.

Missale Cracoviense a. 1509.

Ms. Archivi Collegiatae Mariae Magdalенаe Posnaniensis a. 1562. sign. C. 10.

3. Depositio Crucis

Ms. Bibliothecae Capituli Cathedralis Vratislaviensis, saec. XIV, sign. 47.

Ms. Bibliothecae Universitatis Vratislaviensis, saec. XIV, f. 159.

Ms. Bibliothecae Capituli Vratislaviensis, saec. XIV, f. 125—126, Rituale Episcopi Henrici.

Ms. Bibliothecae Capituli Vratislaviensis, saec. XIV/XV, sign. 142.

Ms. Bibliothecae Ordinis Praedicatorum Cracoviae (Ms. Ratisbonensis), saec. XV, sine sign.

Ms. Bibliothecae Capituli Metropolitanii Gnesnensis, saec. XV, sign. 140 f. 96.

Ms. Bibliothecae Capituli Metropolitanii Gnesnensis, saec. XV, sign. 141.

Ms. Bibliothecae Seminarii Nissensis, saec. XV, sign. 12 I VIa.

Ms. Bibliothecae Seminarii Nissensis, saec. XV, sign. 19 VIa.

Ms. Bibliothecae Raczyńskianaе Posnaniae, saec. XV, sign. 188 f. 154.

Ms. Bibliothecae Universitatis Vratislaviensis, saec. XV, sign. I O 64.

Ms. Bibliothecae Capituli Vratislaviensis a. 1417, sign. 48.

Ms. Bibliothecae Universitatis Vratislaviensis, saec. XV, sign. I F 443.

Ms. Bibliothecae Universitatis Vratislaviensis, saec. XV, sign. I O 61 f. 99.

Missale Cracoviense a. 1494 f. 88.

Missale Cracoviense a. 1500 f. 73.

Missale Cracoviense a. 1509 f. 102.

Missale Cracoviense a. 1510 f. 87.

Missale Cracoviense a. 1532.

Agenda Gnesnensis a. 1549 f. 82.

Missale Gnesnense a. 1555 f. 100.

Missale Plocense a. 1520 f. 85.

Agenda Posnaniensis a. 1533.

Liber Agendarum Ecclesiae Vratislaviensis a. 1496.

Agenda Vratislaviensis a. 1510 f. 48.

4. Elevatio Crucis

Ms. Bibliothecae Nationalis Varsaviae, saec. XV, sign. BOZ Cim 207.

Ms. Bibliothecae Universitatis Vratislaviensis, saec. XV, sign. I O 61.

Ms. Bibliothecae Universitatis Vratislaviensis, saec. XV, sign. I O 64.

Ms. Bibliothecae Universitatis Vratislaviensis, saec. XV, sign. I O 65.

Breviarium Cracoviense a. 1508.

Missale Cracoviense a. 1509.

Agenda secundum rubricam Ecclesiae Cathedralis Cracoviensis a. circa 1520.

Agenda Gnesnensis a. 1549.

Missale Gnesnense a. 1555.

Breviarium Plocense a. 1520.

Liber Agendarum Rubrice Dioecesis Vratislaviensis emendatus a. 1510.

5. Visitatio Sepulchri

Ms. Bibliothecae Capituli Cathedralis Cracoviensis, saec. XIII, sign. 85.

Ms. Bibliothecae Capituli Cathedralis Cracoviensis, saec. XIII, sign. 83, Antiphonarium.

Ms. Bibliothecae Capituli Cathedralis Cracoviensis, saec. XV, sign. 79, Antiphonarium.

Ms. Bibliothecae Universitatis Jagellonicae a. 1389—1420, sign. 1257.

Ms. Bibliothecae Capituli Kielcensis a. 1372, sine sign.

Ms. Bibliothecae Raczyńskich Posnaniae, saec. XV, sign. 188.

Rubrica Posnaniensis Ecclesiae f. 156—157.

Ms. Bibliothecae Universitatis Vratislaviensis, saec. XIV, sign. I Q 175.

Ms. Bibliothecae Universitatis Vratislaviensis, saec. XIV—XV, sign. I F 443.

Ms. Bibliothecae Universitatis Vratislaviensis, saec. XIV—XV, sign. I Q 72.

Ms. Bibliothecae Universitatis Vratislaviensis, saec. XIV—XV, sign. Br. Mus. K 21, Antiphonarium Bregense.

Ms. Bibliothecae Universitatis Bratislaviensis, saec. XV, sign. I Q 173.
 Rubrica Posnaniensis, saec. XV, sign. Rac. 188.
 Agenda secundum cursum Ecclesiae Cathedralis Posnaniensis, Lipsiae 1533.

II. WYDANIA TEKSTÓW

Windakiewicz S., *Dramat liturgiczny w Polsce średniowiecznej*, Kraków 1903:

Visitatio Sepulchri, Ms. Bibliothecae Capituli Cathedralis Cracoviensis, saec. XIII, sign. 83.

Visitatio Sepulchri, Ms. Bibliothecae Capituli Cathedralis Cracoviensis, saec. XIII, sign. 35.

Visitatio Sepulchri, Ms. Bibliothecae Capituli Cathedralis Cracoviensis, saec. XV, sign. 79.

Lewański J., *Nowe dokumentacje polskiego dramatu liturgicznego*, „Pamiętnik Literacki” 1 (1954) 171—182:

Visitatio Sepulchri, Ms. Bibliothecae Capituli Kielcensis, saec. XIV (1372), sine sign.

Lewański J., *Dramaty staropolskie*, Warszawa 1959, t. I, s. 98—163:

Visitatio Sepulchri, Ms. Bibliothecae Capituli Cathedralis Cracoviensis, saec. XIII, sign. 83.

Visitatio Sepulchri, Ms. Bibliothecae Universitatis Bratislaviensis, saec. XIV/XV, sign. Br. Mus. K 21.

Visitatio Sepulchri, Ms. Bibliothecae Raczyńskich Posnaniae, saec. XV, sign. 188.

Visitatio Sepulchri, *Agenda secundum cursum et rubricam Ecclesiae Cathedralis Posnaniensis*, Lipsiae 1533.

Processio in Ramis Palmarum, Ms. Bibliothecae Capituli Cathedralis Cracoviensis, saec. XIII, sign. 88.

Processio in Ramis Palmarum, Ms. Bibliothecae Capituli Cathedralis Kielcensis, saec. XV, sine sign.

Mandatum, Ms. Bibliothecae Collegiatae Mariae Magdalenaе Posnaniensis, sign. C 10.

Depositio Crucis, Ms. Bibliothecae Capituli Bratislaviensis, saec. XIV, sign. 47 n., *Missale Ecclesiae Parochialis S. Jacobi Nissae*.

Encyklopedia Kościelna pod red. ks. M. Nowodworskiego, Warszawa 1899, t. 23, s. 375—376. Art. „Rezurekcja” zawiera tekst *Visitatio Sepulchri* z XIII w. wg Liber Plocensis Ecclesiae Cathedralis.

Michalak J., *Zarys liturgiki*, Płock 1929 — streszcza niektóre teksty dziś zaginione:

Klapper J., *Das mittelalterliche Volksschauspiel in Schlesien*, *Mitteilungen der Schleischen Gesellschaft für Volkskunde XXIX* (Wrocław 1928). Autor publikuje teksty wrocławskie.

III. ŚREDNIOWIECZNE TRAKTATY LITURGICZNE

Divi Algerii scholastici Leodiensis De Sacrificio Missae, PL 180, col. 853—856, saec. XII.

Amalarii De divinis Catholicae Ecclesiae ritibus, PL 115, col. 1245, saec. IX.
Amalarii Epistola ad Carolum Magnum Imperatorem De caeremoniis baptismi, PL 99, col. 887—908, saec. IX.

Benedicti Romae Ecclesiae Sancti Petri canonici Liber ecclesiastico ordine totius anni, PL 179, col. 731—762, saec. XII.

Sancti Bernardi Lamentatio in Passionem Christi, PL 184, col. 769—772, saec. XII.

Bernonis abbatis Augiensis Libellus de quibusdam rebus ad Missae officium pertinentibus, PL 142, col. 1055—1080, saec. XI.

Drogonis Cardinalis Liber de divinis officiis seu Horis canonicis, PL 166, col. 1557—1564, saec. XII.

Durandi Wilhelmi Rationale divinorum officiorum. Ms. Bibliothecae Seminarii Lublini, sine sign. (olim 247, B. 26, B. 2), saec. XIII.

Beati Flacci Albinus seu Alcuini Caroli Magni Magistri De Psalmorum usu liber, PL 101, col. 465—508, saec. IX.

Honorii Augustodunensis Gemma animae de divinis officiis et antiquo ritu missarum deque horis canonicis et totius anni solemnitatibus, PL 172, col. 541—738, saec. XII.

Honorii Augustodunensis Sacramentarium seu de causis significato mystico rituum divini in Ecclesia officii liber, PL 172, col. 737—806, saec. XII.

Honorii Augustodunensis Speculum Ecclesiae, PL 172, col. 807—1108, saec. XII.

Hugonis de Sancto Victore De caeremoniis, sacramentis, officiis et observationibus ecclesiasticis, auctore, ut videtur, Roberto Paululo, PL 177, col. 381—456, saec. XII.

Hugonis de Sancto Victore Speculum de Misteriis Ecclesiae, PL 177, col. 335—380, saec. XII.

Innocentii III Papae De sacro altaris mysterio libri sex, PL 217, col. 773—916, saec. XIII.

Isaac de Stella Epistola ad Joannem episcopum Pictaviensem De Officio Missae, PL 194, col. 1889—1896, saec. XIII.

Jacobi Pamelii Brugensis Micrologus De ecclesiasticis observationibus opusculum, PL 151, col. 977—1022, saec. XI.

Joannis Abrieniensis episcopi deinde Rotomagensis Archiepiscopi Liber de officiis ecclesiasticis ad Manrillum Rotomagensis Archiepiscopum, PL 147, col. 15—116, saec. XI.

Joannis Belethi Theologi Parisiensis Rationale divinatorum officiorum, PL 202, col. 13—166, saec. XII.

Monumenta liturgica, PL 133, col. 855—1346, saec. X.

Roberti Regis Francorum Hymni et responsoria, PL 141, col. 939—946, saec. XI.

Ruperti abbatis Tuitiensis De divinis officiis per anni circulum libri duodecim, PL 170, col. 9—334, saec. XII.

Sicardi Cremoniensis episcopi Mitrale seu de officiis ecclesiasticis summa, PL 213, col. 13—436, saec. XIII.

IV. OPRAWOWANIA ESTETYKI ŚREDNIOWIECZNEJ

Anitchkoff E., *L'Esthétique au Moyen-Age*, Le Moyen-Age 29 (1918).

Baldwin G. S., *Medieval Rhetoric and Poetic*, New York 1928.

Boving R., *Bonaventura und die französische Hochgotick*, Werl in Westf. 1930.

De Bruyne E., *Esthétique du Moyen-Age*, Louvain 1947.

De Bruyne E., *Études d'Esthétique Médiévale*, t. 1—3, Brugge 1946.

Cataudella Q., *Estetica cristiana*, W: Momenti e problemi di storia dell'estetica, 1959, t. I, s. 81—114.

Coomaraswamy A. K., *Thes medieval Aesthetics*, „The Art Bulletin”, 1935, 1938.

Donati M., *Il pensiero estetico in Isidoro di Sevilla e negli enciclopedisti medievali*, *Atti dell'Accademia* (1948) 370 nn.

Dyroff A., *Ueber die Entwicklung und den Wert der Aesthetik des Thomas von Aquin*, Berlin 1929.

Eco U., *Sviluppo dell'estetica medievale*, W: Momenti e problemi di storia dell'estetica, 1959, t. I, s. 115—229.

Gerold T., *Les Pères de l'Église et la musique*, Paris 1931.

Gilby T., *Poetics Experience: an Introduction to Thomist Aesthetic*, New York 1934.

Glunz M. H., *Die Literaturästhetik des europäischen Mittelalters*, Bochum 1937.

Importa G., *Contributo dell'Angelico dottor S. Tommaso d'Aquino alla dottrina del bello e dell'arte estetica*, Neapoli 1933.

Lutz E., *Die Aesthetik Bonaventuras*, W: Festgabe für Baumker, Münster 1913.

Maritain J., *Art et scolastique*, Paris 1935.

Merlo M. G., *Il misticismo estetico di Tommaso d'Aquino*, *Atti della R. Accademia di Scienze*, Torino 1939—1940.

Montano R., *L'estetica nel pensiero cristiano*, W: *Grande Antologia Filosofica* 1954, t. V, s. 151—310.

Muller W., *Das Problem der Seelenschönheit im Mittelalter*, Bern 1923.

De Munynck M., *L'esthétique de Saint Thomas d'Aquin*, W: S. Tommaso d'Aquino, Milano 1933.

- Olgiati F., *L'arte e la tecnica nella filosofia di S. Tommaso*, „Rivista di Filosofia Neoscholastica”, 1934.
- Olgiati F., *S. Tommaso e l'autonomia dell'arte*, „Rivista di Filosofia Neoscholastica”, 1934.
- Pouillon H., *La beauté, propriété transcendante chez les scolastiques 1220—1270*, „Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen-Age”, XI (1946) 263 nn.
- Ruggieri R. M., *Estetica litteraria del medioevo*, „Cultura Neolatina”, 3 (1941), 2 (1942).
- Sella N., *Estetica musicale in S. Tommaso*, Torino 1930.
- Von Schlosser J., *Die Kunst des Mittelalters*, Berlin 1926.
- Stróżewski W., *Spór o transcendentalność piękna*, „Zeszyty Naukowe KUL”, 3 (1961) 19—77.
- Stróżewski W., *Claritas: Uwarunkowania historyczne i treść estetyczna pojęcia*, „Estetyka”, II (1961) 125—146.
- Tatarkiewicz W., *Estetyka średniowieczna*, Wrocław 1960.
- Tatarkiewicz W., *O średniowiecznym stosunku do sztuki. Ars sine scientia nihil est*, „Przeegląd Humanistyczny”, 1 (1960) 1—20.
- De Wulf M., *L'esthétique du XIII siècle*, Art et Beauté, Louvain 1943.
- De Wulf M., *Études historiques sur l'esthétique de S. Thomas d'Aquin*, Louvain 1896.

V. LITURGIKA I HISTORIA LITURGII

- Aigrain R., *Liturgie. Encyclopédie populaire des connaissances liturgiques*, Paris 1931.
- Auber C. A., *Histoire et Théorie du Symbolisme religieux*, t. 1—4, Paris 1870—1884.
- Batiffol P., *History of the Roman Breviary*, London 1912.
- Bishop E., *Liturgica historica*, Oxford 1918.
- Brooks N. C., *The Sepulchrum Christi and its Ceremonies in Late Mediaeval and Modern Times*, „The Journal of English and Germanic Philology”, 27 (1928) 147—161.
- Carbol F., *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et liturgie*, t. 1—15, Paris 1907—1953.
- Carbol F., *Les origines liturgiques*, Paris 1906.
- Chevalier U., *Repertorium Hymnologicum: Catalogue des Chants, Hymnes, Proses, Sequences, Tropes en usage dans l'Église latine depuis les origines jusqu'à nos jours*, t. 1—6, Louvain 1926.
- Chevalier U., *Poésie liturgique du Moyen-Age*, Paris 1893.
- Dalman G., *Das Grab Christi in Deutschland*, Leipzig 1922.
- Duchesne L., *Origines du culte chrétien*, 1920.
- Kehrein J., *Lateinische Sequenzen des Mittelalters*, Mainz 1873.
- Kretzmann P. E., *The Liturgical Element in the Earliest Forms of the Medieval Drama*, Minneapolis 1916.
- Lesage R., *Dictionnaire pratique de liturgie romaine*, Paris 1952.
- Lewński J., *Nowe dokumentacje polskiego dramatu liturgicznego*, „Pamiętnik Literacki”, 1 (1954) 171—182.
- Martène E., *De antiquis Ecclesiae ritibus libri tres collecti atque exornati ab...* 1783.
- Michalak J., *Zarys liturgiki*, Płock 1939.
- Miller A., *Die Psalmen. Einführung in deren Geschichte, Geist und Liturgische Verwendung*, Freiburg i. B. 1924.
- Muller H. F., *Pre-history of the Mediaeval Drama: The Antecedents of the Tropes and the Conditions of their Appearance*, „Zeitschrift für romanische Philologie”, 44 (1924—5) 544—575.
- Nowowiejski A., *Wykład liturgii Kościoła katolickiego*, t. 1—4, Warszawa—Płock 1893—1916.
- Parsch P., *Rok liturgiczny*, Poznań 1958.
- Righetti M., *Manuale di storia liturgica*, Ancora—Milano 1946—1948.
- Rüd A. OSB., *Procesja w Niedzielę Palmową*, „Mysterium Christi”, 3 (1936) 92—95.
- De Santi A., *Il Mattino di Pasqua nella storia liturgica*, Roma 1917.

De Santi A., *La domenica delle Palme nella storia liturgica*, „La Civiltà Cattolica”, 2 (1906) 3—18, 159—177.

Schenk W., *Rękopisy liturgiczne dawnej Biblioteki Miejskiej we Wrocławiu (XIII—XV w.)*, „Roczniki Teologiczno-Kanoniczne”, 3 (1955) 77—79.

Schenk W., *Rękopisy liturgiczne od XIII do XV w. w Bibliotece Uniwersyteckiej we Wrocławiu*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea kościelne”, 1—2 (1961).

Travers J., *Valeur sociale de la liturgie d'après saint Thomas d'Aquin*, Paris 1946.

Wojtkowski J., ks., *Wiara w Niepokalane Poczęcie N.M.P. w Polsce w świetle zabytków średniowiecznych liturgicznych*, Lublin 1958.

VI. DRAMAT I TEATR ŚREDNIOWIECZNY

De Bartholomaeis, *Le origini del teatro italiano*, 1955.

Brahmer M., *Teatr i dramat średniowieczny na Zachodzie*, Warszawa 1948.

Brahmer M., *Teatr średniowieczny krajów zachodniej Europy*, Warszawa 1953.

Brückner A., *Początki teatru i dramat średniowieczny*, Biblioteka Warszawska 1894, t. II, s. 417—449.

Cargill O., *Drama and liturgy*, New York 1930.

Chambers E. K., *The Mediaeval Stage*, t. 1—2, Oxford 1903, wyd. nast. 1948.

Cioni A., *Bibliografia delle sacre rappresentazioni*, Firenze 1961.

Clédat L., *Le théâtre au Moyen-Age*, Paris 1896.

Cohen G., *Études d'histoire du théâtre en France au Moyen-Age et à la Renaissance*, Paris 1956.

Cohen G., *Histoire de la mise-en-scène dans le théâtre religieux français du Moyen-Age*, Paris 1951.

Cohen G., *Le théâtre en France au Moyen-Age*, Paris 1948.

Cohen G., *La vie littéraire en France au Moyen-Age*, Paris 1949.

Craig H., *English Religious Drama*, Oxford 1955.

Crosse G., *The Religious Drama*, London (1913).

Donovan R. B., *The Liturgical Drama in Medieval Spain*, Toronto 1958.

Duriez G., *La théologie dans le drame religieux en Allemagne au Moyen-Age*, Lille 1914.

Froning R., *Das Drama des Mittelalters*, Stuttgart 1890.

Hartl E., *Das Drama des Mittelalters*, t. 1—4, Leipzig 1937.

Jacquot J., *Czy koniec tragedii?* „Pamiętnik Teatralny”, 3 (1961) 339—363.

Jeanroy A., *Le théâtre religieux en France du XI au XIII siècle*, Paris 1924.

Kurschner J., *Das Drama des Mittelalters*, Deutsche National-Literatur, Stuttgart 1883—1895.

Lange C., *Die lateinischen Osterfeiern*, Monachium 1887.

Lewński J., *Dramaty staropolskie*, Warszawa 1959, t. I, s. 7—91

Du Ménil E., *Les origines latines du théâtre moderne*, Leipzig—Paris 1897.

Nicoll A., *Dzieje dramatu*, Warszawa 1962.

Nicoll A., *Dzieje teatru*, Warszawa 1959.

Pignare R., *Histoire du théâtre*, Paris 1957.

Sépet M., *Le drame chrétien au Moyen-Age*, 1878.

Sépet M., *Origines catholiques du théâtre moderne*, Paris 1901.

Smolden W. I., *Liturgical Drama*, *The New Oxford History of Music*, Oxford 1955, s. 175—219.

Stammler W., *Das religiöse Drama im deutschen Mittelalter*, Leipzig 1925.

Vermeulen A., *Le théâtre dans l'Église*, Brussels 1901.

Windakiewicz S., *Dramat liturgiczny w Polsce średniowiecznej*, Rozprawy Wydziału Filologicznego Akademii Umiejętności, t. XXXIV, Kraków 1903.

Wright E. A., *The Dissemination of the Liturgical Drama in France*, Bryn Mawr 1936.

Young K., *The Drama of the Medieval Church*, t. 1—2, Oxford 1933.

VII. DRAMAT LITURGICZNY I SZTUKA ŚREDNIOWIECZNA

Brooks N. C., *The Sepulchre of Christ in Art and Liturgy*, Urbana 1921.

- Cottas V., L'influence du drame Christos Paschon sur l'art chrétien d'Orient, Paris 1931.
- Cohen G., The Influence of the Mysteries on Art, New York 1943.
- Donald C. S., Stage Decoration in France in the Middle Ages, New York 1910.
- Luizzi F., Drammi musicali dei sec. XI—XIV, „Studi Medievali”, 3 (1930) 82—109.
- Luizzi F., L'espressione musicale nel dramma liturgico, „Studi Medievali”, N. S., 2 (1929) 74—109.
- Mâle E., Le Renouveau de l'art par les mystères, Gaz. B.-A. 1904.
- Mensil J., Les mystères et les arts plastiques dans l'art au nord et au sud des Alpes, Paris 1911.
- Réau L., Iconographie de l'art chrétien, t. 1—3, Paris 1955. Por. zwłaszcza: t. I, s. 258—266.

L'ESTHÉTIQUE DU DRAME LITURGIQUE MÉDIÉVAL

De la dramatisation de la liturgie médiévale sont nés et ont pris développement le drame et le théâtre de l'époque. L'histoire du drame liturgique français, anglais et allemand nous a été rendue familière par de nombreux et excellents travaux. En Pologne, le prof. S. Windakiewicz s'y intéressa il y a plus de 60 ans. A l'heure actuelle, J. Lewański, Dr., prépare une édition de textes puisés dans les anciens livres liturgiques. Les matériaux recueillis par ce dernier ont servi de base à l'étude présentée ici.

Le cycle dramatique de la Semaine Sainte embrasse cinq genres de „jeux” liturgiques représentant la période de la Passion et de la Résurrection du Christ. Ce sont: la Procession du Dimanche des Rameaux (Processio in Ramis Palmarum), le Lavement des Pieds (Mandatum Domini), l'Élévation et l'Adoration de la Croix (Elevatio Crucis), la Déposition au Tombeau (Depositio Crucis), enfin la visite du Sépulcre (Visitatio Sepulchri). La documentation textuelle y relative, sur le terrain de la Pologne, remonte jusqu'au XIII^e s. L'étude présente utilise des textes écrits du XIII^e au XVI^e s. et provenant de centres tels que Kraków, Wrocław, Poznań, Gniezno, Kielce, Włocławek et la région de Warmia.

Les textes du drame liturgique se composent de formules verbales employées par la liturgie. Ces dernières, en tant qu'unités de composition, ne perdent aucunement leur caractère distinct, bien au contraire, elles conservent les marques de leur poésie propre et fonctionnent en conformité au sens affectif, symbolique ou allégorique qui leur est attaché. Aussi faut-il regarder le drame liturgique à travers l'autonomie des unités de composition. Du point de vue de la dramatisation, les formes liturgiques verbales peuvent se diviser en plusieurs groupes: prières en forme de dialogue (réponse, verset, acclamation), prières en forme de monologue (oraison, chants en langue vulgaire), prières en forme de monologue brisé (antienne, hymne, cantique biblique, séquence, psaume, doxologie, Ave Maria et Pater noster) ainsi que les formes liturgiques descriptives (leçon, évangile). Les traités liturgiques médiévaux nous font connaître la poésie et la riche signification affective, symbolique et allégorique des formes liturgiques verbales. Nous sommes de la sorte introduits à l'esthétique du drame liturgique, que le Moyen-Age liait avant tout avec le symbolisme et l'allégorie. Les écrits de Hugues de St. Victor, d'Honorius d'Autun, de Sicard, de Guillaume Durand et d'autres se sont révélés ici d'une valeur tout simplement inappréciable.

Grâce aux traités liturgiques médiévaux, nous connaissons la signification symbolique et allégorique de tous les éléments de la représentation théâtrale: for-

mules verbales, personnages, vêtements liturgiques, gestes, accessoires, mouvement local. Le sens allégorique, interprété presque toujours d'un point de vue didactique ou même moralisant, enrichissait le contenu idéal du spectacle liturgique, très simple.

C'est le rite des Rameaux qui possède la documentation la plus riche en Pologne. Le texte cracovien le plus ancien date de la fin du XII^e — début XIII^e s. L'examen des sources écrites du XII^e au XVI^e s. révèle un développement continu de la représentation, visible surtout dans les modifications de l'espace où se déroule la procession. On peut même parler de plusieurs types de procession des Rameaux (aller-retour, d'un endroit à un autre, à l'entour de l'église, procession d'entrée, par le milieu ou à l'intérieur de l'édifice).

Les autres représentations de la Semaine Sainte ne sont pas si différenciées et étaient réalisées à une échelle plus modeste.

Le cycle dramatique de la Semaine Sainte s'inspirait, quant au sujet, de la Bible dont les descriptions précisaient la conception dramatique du spectacle, contenaient des indications de scène et fournissaient des textes narratifs et des dialogues tout faits.

L'esthétique du réalisme était de rigueur dans le choix des motifs thématiques. Dans la mise en scène, à côté des tendances à l'imitation, visibles au début, on appliquait les règles de l'esthétique symbolique. Dans la construction idéologique du sens du rite on utilisait l'esthétique de l'allégorie médiévale.

Le drame liturgique médiéval présente une abondante problématique esthétique touchant la technique de mise en scène. En ce qui concerne les personnages, on est frappé par le dualisme de la conception théâtrale et rituelle. Les personnes du drame, sauf celles de la *Visitatio Sepulchri*, sont privées de toute vie psychique individuelle. La séparation du geste et de la narration domine. Le mouvement local devient un moyen de mise en scène de premier ordre. La convention rituelle-théâtrale du spectacle ne permet pas la division en acteurs et spectateurs. Dans certains cas le chœur reçoit une individualité dramatique.