

Dobrowolski, Paweł T.

Wielki Tydzień w Tuluzie: Wincenty Ferrer i ruch biczowników w późnym średniowieczu

Przegląd Historyczny 79/1, 1-19

1988

Artykuł umieszczony jest w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych, tworzonej przez Muzeum Historii Polski w Warszawie w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego.

Artykuł został opracowany do udostępnienia w Internecie dzięki wsparciu Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego w ramach dofinansowania działalności upowszechniającej naukę.

PAWEŁ T. DOBROWOLSKI

Wielki Tydzień w Tuluzie: Wincenty Ferrer i ruch biczowników w późnym średniowieczu

"Per i penitenti il bisogno di penitenza è divenuto bisogno di morte."

Umberto Eco

Podróżując po Italii w drugiej połowie XVIII w. szkocki lekarz i literat, Tobiasz Smollett, przebywał we Florencji, gdzie dokonał następującej obserwacji: „Pośród całego sztafażu wiary rzymsko-katolickiej nigdy dotąd nie widziałem, aby któryś z widzów był dogłębnie przejęty, nie odkryłem też najmniejszego śladu fanatyzmu. Sami nawet biczownicy, którzy chłuszczą się w Wielkim Tygodniu, to zwykle wieśniacy bądź osoby wynajęte w tym celu. Ci z członków bractw, których ambicją jest wyróżnić się w takich okazjach dbają by ochronić plecy od uderzenia z pomocą ukrytej ochrony, bądź to damskiego gorsetu bądź watowanych kurtek — —. W dniach procesji stają gremialnie, ubrani jak pokutnicy, zamaskowani i wyróżnieni przez krzyże na habitach”¹.

Historyk rytuału, który podobnie jak antropolog stara się — jak pisał Clifford Geertz — odczytywać ów przekaz kultury ponad ramieniem tych do których on prawnie należy, odkrywa w słowach szkockiego podróżnika zapis atrofii i semiotycznego obumierania rytuału². W celu odtworzenia znaczeń i społecznej funkcji rytu biczowania trzeba sięgać do okresu wcześniejszego. Oddalimy wówczas również i stereotyp, którym posługuje się protestancki obserwator. W jakich kategoriach postrzegano zbiorową pokutę? Jakie skojarzenie wywoływał sam akt zadawania sobie bólu? Co odczytywało w spektaklu biczowania społeczeństwo nie skrywające się pod damskim gorsetem i pikowaną oponczą? Pytania te dotyczą rozległego i złożonego zjawiska dotyczącego miejsca bólu i cierpienia jako kulturowo uzasadnionej formy samookreślenia i odnajdywania własnego miejsca w społeczeństwie³.

Samobiczowanie jako praktyka pokutna znajduje początek w dziejach zachodniego chrześcijaństwa od połowy XI w. i związane jest z osobą i programem Piotra Damiani, który zalecał użycie różgi nie tylko mniszym wspólnotom — reformiści z klasztorów w Fonte Avellana i Camaldoli stosowali ją bowiem wcześniej — ale i ogółowi świeckich⁴. Na późniejszej drodze rozpowszechnienia

¹ Tobias Smollett, *Travels through France and Italy*, ed. F. Felsenstein, Oxford 1981, s. 221 (tłum. P.T.D.).

² C. Geertz, *Deep Play: Notes on the Balinese Cockfight*, „Daedalus”, Winter 1972, s.29.

³ Por. zbiór tekstów *Il Dolore e La Morte nella spiritualità dei secoli XII e XIII*, [w:] *Convegni del Centro di studi sulla spiritualità medievale V*, 1962, Todi 1967.

⁴ Piotr Damiani, *De laude flagellorum*, [w:] *Patrologia Latina*, ed. J-P. Migne, t.CXLV, col.679—86. Por.: M. B. Becker, *Medieval Italy. Constraints and Creativity*, Bloomington 1981, s. 141—42; J. Leclercq, *La flagellazione volontaria nella tradizione spirituale dell'Occidente*, [w:] *Il Movimento dei Disciplinati nel settimo centenario del suo inizio, Perugia 1260*, Perugia 1962, s. 73—82.

się biczownictwa wśród laików stał przede wszystkim ruch zbiorowej pokuty zapoczątkowany przez Rainiera Fasani w Umbrii w drugiej połowie XIII w. Ten wybuch flagellacji, promieniujący daleko poza Italię, zbiegał się w czasie z rozwojem bractw animowanych przez pobożność mendykantów, z dyfuzją form dewocji i z rozmnożeniem relikwii Pasji. Istotne znaczenia miała też konkretna sytuacja polityczna — zaciekle spory Gwelfów z Gibelinami — oraz psychologiczny ładunek wizji eschatologicznych, które w formie ludowych opowieści popychały tłumy ku zbiorowym manifestacjom pokuty⁵. Lęk przed zapowiedzianym przez Joachima z Fiore końcem świata odcisnął na działaniach i ideologii włoskich pokutników swoiste piętno. W rozdzieranej walką polityczną Italii szerzyli oni idee pokoju i zgody społecznej, zrodzone spontanicznie, bez inspiracji hierarchii Kościoła⁶. Odmienne podłoże miały ruchy biczownicze z połowy XIV w., i podsycane empirycznie doświadczonym widokiem śmierci w okresie eskalacji epidemii. Zostały one wielokrotnie poddane ocenie w historiografii. Dla niektórych badaczy późnośredniowieczne ruchy zbiorowej flagellacji wśród świeckich były przejawem religijnej choroby, wykwitem „niezdrowego mistycyzmu” i „sadamomasochistycznej hysterii”⁷. Próbuąc sięgać głębiej — ku nieuświadomionym mechanizmom zbiorowym — wyjaśniano autoagresję jako objaw obrony przed stresem wywołanym zaburzeniem grupowej homeostazy psychicznej. Równocześnie, badania nad biogenetycznymi uwarunkowaniami życia religijnego wskazują na zjawisko komplementarne, wraz z kojeniem psychicznego zagrożenia mogło następować fizyczne rozprzerztrzenie się zarazy⁸. Oceniając ruch biczowników z punktu widzenia teologicznego *licitum — illicitum* F. Rapp dostrzegał w nim deformację zwyczajów pokutnych polegającą na przekroczeniu wymiaru funkcji korekcyjnej na rzecz zrównania samej praktyki z ekspiacją za gniew Boży⁹. Dla N. Cohna obok wymiaru idei istotne były także społeczne uwarunkowania ruchu. np. jego nurt

⁵ P. L. Meloni, *Topografia, diffusione e aspetti della confraternità dei disciplinati*, [w:] *Risultati e prospettive della ricerca sul movimento dei disciplinati*, Perugia 1972, s. 15—98; R. Manselli, *L'anno 1260 fu anno giochimico?*, [w:] *Il Movimento*, op. cit., s. 100—108; V. Nicolini, *Nuove testimonianze su Rainiero Fasani e suoi disciplinati*, „Bolletino della deputazione di Storia Patria per l'Umbria” 60, 1963, s. 334—338; J. Henderson, *The Flagellant Movement and Flagellant Confraternities in Central Italy*, „Studies in Church History” 15, 1978, s. 147—160; G. G. Meersman, *Les confréries des disciplinés de Saint Dominique*, „Archivum Fratrum Praedicatorum” 20, 1950, s. 21—63; L. Little, *Religious Poverty and Profit Economy in Medieval Europe*, Ithaca-N. York 1978, s. 206—210; W. Korta, *Średniowieczna annalistyka śląska*, Wrocław 1966, s. 211; A. Frugoni, *Sui flagellanti del 1260*, „Bulletino del'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo e Archivio Muratoriano” 75, 1963.

⁶ M. B. Becker, op. cit., s. 163—165.

⁷ J. Lerner, *Culture and Society in Italy 1290—1420*, London 1971, s. 39; B. Kürbis, *Asceza chrześcijańska i jej interpretacje hagiograficzne. Polski model ascezy franciszkańskiej*, [w:] *Zakony Franciszkańskie w Polsce*, pod red. J. Kłoczowskiego, Lublin 1982, s. 179; J. Ptáček, *Kultura wieków średnich. Życie religijne i społeczne*, Warszawa 1959, s. 63—64; M. Rechowicz, *Początki i rozwój kultury scholastycznej (do końca XIV w.)*, [w:] *Dzieje Teologii Katolickiej w Polsce, I, Średniowiecze*, pod red. M. Rechowicza, Lublin 1974, s. 85.

⁸ J. Banaszkiewicz, *Nerwice społeczne jako problem badawczy dla historyka*, „Historyka” 3, 1972, s. 108 nn.; V. Reynolds, R. Tanner, *The Biology of Religion*, London-N. York 1983, s. 226—227.

⁹ F. Rapp, *L'Eglise et la vie religieuse en Occident à la fin du Moyen Age*, wyd. 2, Paris 1980, s. 157—158.

antykościelny czy silne tendencje antyżydowskie¹⁰. Także w ocenie G. Volpe rozpoznanie społecznych parametrów ruchu i problem stanowej przynależności pokutników zajmują miejsce centralne. Włoscy flagellanci są dla niego postaciami pod którą działa *popolo minuto*, ubogi tłum zrujnowanych rzemieślników wyrażających dążenia zagrożonego gospodarczo *contado* wrogiemu strukturalizmowi miasta i bogactwu duchownych¹¹. Interpretacje wiążące wystąpienia biczowników z cyklami koniunktury gospodarczej wyraża również G. Székely, wskazując ponadto, iż od czasu ogłoszenia przez Klemensa VII bulli „*Inter sollicitudines*” w r. 1351, zbiorowe wystąpienia często klasyfikowano wśród ruchów heretyckich, oskarżając uczestników o powierzchowność praktyk i nieprzestrzeganie wymogu porządku¹². Rozróżnienie między poprawnym a niepoprawnym biczowaniem doprowadziło, od połowy XIV w., bądź do marginalizacji ruchu (w Niemczech) bądź do podporządkowania go hierarchii Kościoła. Jak zauważył G. Leff zarzut, iż pokutnicy noszą habit bez zgody duchownych, wymusił na biczowniczych wspólnotach samorganizowanie się w bardziej sformalizowane bractwa pokutne o własnym, często spisanim, statucie regulującym zasady inicjacji i zachowania¹³. W wielu ocenach zwracano uwagę na istnienie odrębnego rytuału¹⁴. Nie chodzi tu jedynie o swoiste formy „rytu przejścia” nakładające na nowych adeptów obowiązek spłaty długów, oczyszczenia przez spowiedź czy respektowania porządku wspólnych modlitw. Poza czynnościami inicjacyjnymi — niezbędnymi dla zawiązania rytualnej akcji — sama struktura organizująca zbiorową pokutę, tj. procesja, podlegała prawom rytuału czy raczej, jak to ujmował E. Delaruelle, teatralizacji¹⁵. Zanim rozpatrzymy rytualną składnię biczowniczej procesji z końca średniowiecza próbując odczytać jej społeczne znaczenia, zwróćmy uwagę na dwa przekazy kultury pełniące funkcję *mass media* i mające istotny wpływ na zdolności deszyfracji przez współczesnych oglądanego przez nich widowiska. Chodzi o malarstwo religijne i o miejski teatr paraliturgiczny.

Pośród scen należących do cyklu ikonografii pasyjnej wyraźnie oznaczone miejsce zajmują wątki „Naigrywania” i „Biczowania” przedstawiane zarówno w malarstwie miniaturowym, ściennym i w wielkich założeniach ołtarzowych. Ikonograficzny zapis motywu bicia i upokarzania Chrystusa odtwarzał informacje wywiedzione z tekstów Ewangelii. Opisując scenę „Naigrywania” Marek i Łukasz mówili o przewiązaniu oczu bitego, najpełniejszy zaś opis Mateusza opowiadał o pluciu w twarz, biciu wierzchem dłoni i wyszydzeniu. Modlitwa

¹⁰ N. Cohn, *The Pursuit of the Millennium*, wyd. 2, N. York 1961, s. 133 nn.

¹¹ G. Volpe, *Movimenti religiosi e sette ereticali nella società medievale italiana*, Firenze 1961, s. 244.

¹² G. Székely, *Le mouvement des Flagellants au XIV^e siècle, son caractère et ses causes*, [w:] *Hérésies et sociétés dans l'Europe pre-industrielle, XI^e—XVIII^e siècles*, prés. par J. Le Goff, Paris-La Haye 1968, s. 229—238.

¹³ G. Leff, *Heresy in the Later Middle Ages*, N. York-Manchester 1967, II, s. 485 nn.

¹⁴ G. Leff, op. cit., s. 486; J. Banaszkiewicz, op. cit., s. 115; N. Cohn, op. cit., s. 125.

¹⁵ W dyskusji nad tezami G. Székely. Por.: G. Székely, op. cit.; R. Bastide, *Sociologie et Psychanalyse*, Paris 1950, s. 48 i 219 nn.; V. Turner, *Dramas, Fields and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*, Ithaca-London 1974, s. 166 nn.; V. i E. Turner, *Image and Pilgrimage in Christian Culture: Anthropological Perspectives*, N. York 1978, s. 243 nn.; E. Delaruelle, *Les Grandes Processions de pénitents de 1349 et 1399*, [w:] *La Piété Populaire au Moyen Age*, Torino 1975, s. 277 nn.

związana z formularzem wotywnym *in honore omnium Poenarum Domini*, znana od XI w., wyliczała wszystkie elementy i fazy Pasji¹⁶. Rozbudowywana egzegeza Pisma św. i wzrastająca dyfuzja literatury pasyjnej nasycaly ikonograficzny przekaz treścią o pogłębionym pokładzie emocjonalnym. Kanon ugruntowały niezwykle poczytne „Liber de Passione Christi” Ogiera z Trino, „Meditationes Vitae Christi” franciszkanina Jana de Caulibus czy „Vita Christi” Ludolfa z Saksonii¹⁷. Obieg tych tekstów, zwłaszcza *in vulgari* przyczynił się do upowszechnienia określonego typu przedstawieniowego, którego dydaktyczno—emocjonalny wymiar zasadzał się na dosłownym przedstawieniu udręki i bólu. Nie próbując zestawić pełnego — bardzo bogatego — repertorium ikonografii bicia i biczowania zwróćmy uwagę na powtarzalność niektórych znaków i konotacje kilku reprezentatywnych przedstawień.

Krakowskie „Naigrywanie” z kwatery ołtarza w augustiańskim kościele św. Katarzyny wykorzystuje bogatą paletę barw i dynamikę ruchu ciała dla ukazania bólu i cierpienia. Siedmiu oprawców bije siedzącego na krześle Jezusa, który w bezruchu przyjmuje razy pałki, kopniaki, targanie za włosy i opluwanie¹⁸. Bezbronność maltretowanego podkreślają związane oczy i skrępowane dłonie. Te dwa elementy pojawiają się także w „Naigrywaniu” Grūnewalda, w którym oprawcy biją sznurem i pięściami. Obraz ten podnosi także motyw odrażającej gry—zabawy mającej poniżyć więźnia. W tle, za Chrystusem, widać grajka, który na flecie i bębenku wtóruje zadawanym razom. Szyderczo wykrzywiona twarz jednego z oprawców może być plastycznym zapisem naśmiewania się, będącego — jak to zauważył jeszcze A. Ł u n a c z a r s k i — uznaniem ofiary „za nic” i symbolicznym unicestwieniem¹⁹. Do motywu tego wrócić wypadnie jeszcze poniżej przy omawianiu scen biczowania w przedstawieniach teatralnych. O ile w warstwie znaczeń motywu „Naigrywania” można odszukać ślady elementu jarmarczno—ludycznego²⁰, to sceny „Biczowania”, pogłębiając dolórystm pasyjny odwołują się do zwielokrotnionej skali wyobrażeń bólu. Tragizm wizji męki odwzorowany w licznych typach przedstawień Chrystusa Bolesciwego nabiera wymiaru rzeczywistości dzięki osiągnięciu przez sztukę progu wiernego odtwarzania założonego przesłania dydaktycznego, zgodnie z tomistyczną zasadą iż

¹⁶ *Encyklopedia Katolicka*, Lublin 1974, t. 2, col. 514 nn.; J. J. K o p e ć, *Męka Pańska w religijnej kulturze polskiego średniowiecza*, Warszawa 1975, 341—342; T. Dobrzeński, *Wybrane zagadnienia ikonografii pasyjnej w sztuce polskiej*, [w:] *Męka Chrystusa wczoraj i dziś*, pod red. H. D. Wojtyłki, J. J. K o p c i a, Lublin 1981, s. 131—151.

¹⁷ J. M a r r o w, „Circumderunt me Canes multi”: *Christ's Tormentors in Northern European Art of the late Middle Ages and early Renaissance*, „The Art Bulletin” 59, 1977, s. 167—181; J. J. K o p e ć, op. cit., s. 102 nn.; K. R u h, *Zur Theologie des Mittelalterlichen Passionstrakats*, „Theologische Zeitschrift” 6, 1950, s. 17—39; C. F i s c h e r, *Die „Meditationes Vitae Christi”. Ihre handschriftliche Überlieferung und die Verfasserfrage*, „Archivum Franciscanum Historicum” 25, 1932, s. 3—35, 175—348, 449—483; S. R i n g b o m, *Icon to Narrative. The Rise of the Dramatic close-up in Fifteenth century devotional Painting*, Abo 1965, s. 49 n.

¹⁸ M. O t t o - M i c h a ł o w s k a, *Gotyckie malarstwo tablicowe w Polsce*, Warszawa 1982, il. 16.

¹⁹ W. H ü t t, *Niemieckie malarstwo i grafika późnego gotyku i renesansu*, Warszawa 1985, il. 9 i s. 222, 224; A. W. Ł u n a c z a r s k i, *O smieche*, [w:] *Sobrannyie Soczinienia*, Moskwa 1958, t. VIII, s. 117,

²⁰ M. G u t o w s k i, *Komizm w polskiej sztuce gotyckiej*, Warszawa 1973, s. 238 n.

*ars imitatur naturam*²¹. Rosnąca w późnym średniowieczu dewocja do ran Chrystusa oraz do narzędzi Pasji rozmnożyła ilość oprawców — aż po szesnastu — oraz opatrzyła rachunkiem arytmetycznym sumę zadawanych razów. Bretoński minoryta, Oliver Maillard mówił słuchaczom swoich kazań, iż Chrystus otrzymał 5475 uderzeń. Podobnie obliczali pisarze z kręgu zakonu kartuzów w XV w., a w jednej z wizji św. Franciszka rzymianka dowiedziała się że Jezus otrzymał aż 6666 ran²². Do zbiorowej świadomości wiernych wprowadzano, od XIII w., rosnącą ilość relikwii związanych z Pasją, np. kolumnę przy której biczowano Chrystusa, złożoną w kościele Santa Prasseda w Rzymie²³. Wielkie kwatery ołtarzowe oglądane przez stojących w głębi kościoła wiernych funkcjonują jako wizualna wykładnia doktryny przekazywanej za pomocą pełnego brutalności alfabetu gestów. Scena biczowania ze skrzydła ołtarza w Tempzinie (ok. 1410) ukazuje Chrystusa przywiązanego do kolumny, bitego przez sześciu oprawców, z których jeden ciągnie Go z tyłu za włosy, inni biją pękami różg i biczami a siedzący u stóp karzeł pęta Mu stopy²⁴. Przedstawiane narzędzia kaźni były zwykle podobne — trójgoniaste bicze i pęki różg, trzymane czasem oburącz. Niektóre kwatery ukazują kilku oprawców przygotowujących różgi i wiążących je razem²⁵. W scenach biczowania brak jest elementu gry, dochodzi natomiast wyobrażenie izolacji i wyobcowania Chrystusa. Akt zadawania bólu ma być rozumiany jako inicjacja do śmierci. Oprawcy nie bawią się już w zgadywanki o jakich mówi Ewangelia Mateusza. Cierpienia zadawane są nie przez podburzonych do rubaszno—okrutnej zabawy przygodnych — ubranych w miejskie stroje — siepaczy, lecz przez zezwierzęconych katowskich pacholków. Animalistyczna wykładnia fizjonomii oprawców wywiedziona z symboliki Psalmu XXI i w skrajnej postaci przedstawiona w scenach pasyjnych Hieronima Boscha bywała uzupełniana mówionym słowem przez późnośredniowieczne kaznodziejstwo. Lwie grzywy oprawców są symbolem okrucieństwa, wydatne szczęki, „świńskie ryje” i dziwaczne nakrycia głowy odnajdują korelację z karykaturalnymi postaciami Żydów i Saracenów niosąc dla widzów konotacje zła i diabelskiej mocy²⁶. Bicie odbywa się w zamkniętej, kamiennej sali. Zwykle

²¹ T. Dobrowolski, *Życie, twórczość i znaczenie społeczne artystów polskich i w Polsce pracujących w okresie późnego gotyku (1440—1520)*, Wrocław 1965, s. 26—31.

²² J. J. Kopec, op. cit., s. 330—331, 340; J. Delumeau, *Reformy chrześcijaństwa w XVI i XVII w.*, Warszawa 1986, I, s. 18.

²³ R. Brentano, *Rome before Avignon. A Social History of Thirteenth century*, Rome-London 1974, s. 86.

²⁴ R. Krüger, *Dawne niemieckie malarstwo tablicowe*, Berlin 1974, il. 5; N. i R. Zask, *Kunst in Hansestädten*, Leipzig 1985, il. 146.

²⁵ Np. ołtarze z kościołów św. Wawrzyńca w Kolonii (1420), św. Jerzego w Wismarze (1400) i Toruniu (1495) oraz tzw. Ołtarz Żeglarzy z Hamburga (1425). Por.: *Late Gothic Art from Cologne*, London 1974, il. 10; R. Krüger, op. cit., il. 14, 6; N. i R. Zask, op. cit., il. 152; T. Dobrowolski, *Sztuka Polska*, Kraków 1974, il. 204; S. Ringbom, op. cit., il. 179; J. Marrow, op. cit., il. 24; M. Zlat, *Sztuki śląskiej drogi od gotyku*, [w:] *Późny Gótyk. Studia nad kulturą przelomu średniowiecza i czasów nowych*, Warszawa 1965, il. 9, 12; A. Kłoczowski, *Ołtarz z kościoła N. M. Panny w Gdańsku zwany jerozolimskim*, [w:] tamże, il. 11; A. Karłowska-Kamzowa, *Malarsko śląskie 1250—1450*, Wrocław 1979, il. 73, 78.

²⁶ J. Marrow, op. cit., s. 169 nn. i il. 9—12; S. Ringbom, op. cit., s. 155—165 i il. 128, 132, 134; I. Shachar, *The Judensau. A medieval antijewish motif and its History*, London 1974, s. 4 nn.; L. Brand Philip, *Hieronimus Bosch*, N. York 1956, s. 24; Cl. Guavin, *Un cycle du théâtre religieux*

prócz Chrystusa i oprawców brak innych osób, w niektórych jednak przedstawieniach (np. ołtarze z Wismaru i Hamburga) w narożniku zasiada widz tej sceny, Piłat, w asyście zaufanych. Obecność obserwatora aktu biczowania, nie należącego do czynnych uczestników dramatu, otwiera perspektywę publicznego oglądu rytu nakładania hańby. Kara jaką ponosi Chrystus to rzymska *verberatio*, stosowana jako tortura oraz jako wstęp do wykonania wyroku śmierci. W płaszczyźnie doświadczeń płynących z własnej codzienności widzów oglądających cykle pasyjne w czasie mszy, chłosta — zwłaszcza za pomocą różgi—miotły — przypominała haniebną karę cielesną należącą do arsenału miejskiego prawa²⁷. Kara ta nasyciała fizyczny ból publiczną infamią. Drugim, doktrynalnie już zamierzonym pokładem ikonograficznego przesłania było unaocznienie cierpień Chrystusa, które funkcjonowało jako środek społecznej dydaktyki²⁸.

Średniowieczny teatr religijny pełnił w swej istocie funkcje podobne do ikonografii skierowanej do mas. Zasada *ut pictura spectaculum*, o jakiej pisał J. Łotman, rządzi zarówno malarstwem jak i rozgrywanymi na oczach tłumów dramatami²⁹. W wielkich cyklach pasyjnych wystawianych z okazji Świąt Bożego Ciała i Wielkiej Nocy natłok widzów i specyficzne, nie do końca jeszcze rozpoznane sposoby prezentacji, wymagały od grających zdolności do produkowania jednoznacznie rozumianych konotacji tak, by widz nawet z daleka i nie słysząc mówionego tekstu mógł zorientować się w prezentowanym kontekście. W tolekańskim pochodzie z okazji Bożego Ciała w XV w. Bóg Ojciec zasiadał na tronie z koroną, chorągwią i jabłkiem, św. Jan upostaciowany był jako prosty *rusticus*, a diabły występowały w wilczych i owczych skórach³⁰. Bractwo Św. Dominika w Perugii wystawiające *laudae* wielkanocne w XIV w. posiadało wśród rekwizytów *una vesta encarnata de cuoio da Cristo e colle calze de cuoio encarnate*. Wyposażenie to służyło symbolicznemu przedstawieniu nagości Chrystusa w scenie „Biczowania” za pomocą wybielonej skóry³¹. Odbywany w

anglais du Moyen Age. Le jeu de la ville de „N”, Lille 1974, s. 250, 294—297; R. Mellinkoff, *Demonic Winged Headgear*, „Viator” 16, 1985, s. 367 nn.

²⁷ H. Zaremska, *Niegodne rzemiosło. Kat w społeczeństwie Polski XIV—XVI w.*, Warszawa 1986, s. 55.

²⁸ Por. uwagi P. Scheinghorn, D. Bevington, „*Alle this was token domesday to drede*”: *Visual signs of Last Judgment in the Corpus Christi cycles and late Gothic Art*, [w:] *Homo, memento finis. The Iconography of Last Judgment in Medieval Art and Drama*, Kalamazoo, Mich. 1985, s. 121—146.

²⁹ J. Łotman, *La scena e la pittura come dispositivi codificatori del comportamento culturale nella Russia del primo ottocento*, [w:] J. Łotman, B. A. Uspensky, *Tipologia della cultura*, Milano 1973, s. 278. Por.: R. Bastide, *Art et Société*, Paris 1977, s. 75—79; D. Arasse, *Entre dévotion et culture: fonction de l'image religieuse au XV^e siècle*, [w:] *Faire Croire. Modalités de la diffusion et de la réception des messages religieux du XIII^e au XV^e siècles*, Rome 1981, s. 131—146.

³⁰ A. McKay, *Ritual and Propaganda in Fifteenth century Castile*, „Past and Present” 107, 1985, s. 32—35; C. Torroja Menéndez, M. Rivas Palá, *Teatro en Toledo en el siglo XV: „Auto de la Passion” de Alonso del Campo*, Madrid 1977, s. 56, 59, 68.

³¹ K. Falvey, *The First Perugian Passion Play: Aspects of Structure*, [w:] *The Drama in the Middle Ages. Comparative and Critical Essays*, ed. C. Davidson et al., N. York 1982, s. 69; F. Musarra, *Strutture drammatiche delle laude*, [w:] *The Theatre in the Middle Ages*, „Medievalia Lovaniensia” I, 13, Leuven 1985, s. 250—268; I. Baldelli, *La Laude e i Disciplinati*, [w:] *Medioevo volgare da Montecassino all'Umbria*, Bari 1971, s. 323 nn. Na temat teatru religijnego w południowej Francji por.: A. Jeanroy, *Observations sur le théâtre méridional du XV^e siècle*, „Romania” 23,

średniowiecznym mieście *transitus figurarum*, zapewne najczęstsza forma prezentacji spektaklu zebranych tłumom, zawierał sceny bezpośrednio związane z motywem bicia Chrystusa. Należały one do kolejnych fragmentów pokazu Świętej historii i dotyczyły przesłuchań przed Annaszem i Kajfaszem oraz sądów Heroda i Piłata. Dwaj ostatni przedstawiani byli zwykle jako tyrani i szaleńcy, agresywni i żądni krwi lecz jednocześnie śmieszni³². Oscylując między wymiarem farsy i tragedii spektakle akcentowały ludzki lęk i ból przedstawiane przez wcielających się w święte lub przeklęte postaci jednorazowych aktorów dla miejskiego audytorium. Wulgaryzacja i ferwor tych przedstawień odpowiada najgłębiej rozumianemu wymiarowi pobożności ludowej³³. Rubasznie śmieszne, a zatem niegroźne, są w misteriach zwłaszcza demony. Widzowie rozszyfrowywali je z daleka. W Coventry ubrane w pomarańczowo-czarne stroje symbolizują ogień, w Chester, diabeł, w piórach, z koroną i skrzydłami, występuje jak przystało na upadłego anioła, innym zaś razem (w widowisku „Castle of Perseverance” z ok. 1425 r.) instrukcja sceniczna zalecała aby w rękach, uszach i zadku umieszczono mu eksplodujące pochodnie. Diabeł to przykład oswojonego zła, wiecznego przegranego, który po porażce stacza się z hukiem ze sceny, wpada do rowu lub topi się w latrynie³⁴. Elementy ludyczne zawierała także scena sądu Heroda. Przypominają o tym polskie „Rozmyślania dominikańskie”. Siepacze bijący Jezusa wołali do Niego: „szalony Jezu, błazno Jezu, głupi Jezu” wyszydzając podsądneho i wydając na siebie, zgodnie z dyrektywą dydaktyki,

1894, s. 525—560; E. Schulze-Busacker, *Le théâtre occitan au XIV^e siècle: le „Jeu de Sainte Agnès”*, [w:] *The Theatre in the Middle Ages*, op. cit., s. 130—193.

³² W przedstawieniu „Rzezi niewiniątek” należącym do cyklu Św. Anny z południowej Anglii, Herod przedstawiony był jako ryczący chwalipięta, bity pałkami przez matki pomordowanych niemowląt. Por.: H. Craig, *English Religious Drama of the Middle Ages*, Oxford 1955 s. 313—315. W scenach pasyjnych z Coventry Herod „szalał” po ulicy i groził widzom. Por.: L. M. Clopper, *Tyrants and Villains: Characterization in the Passion Sequences of the English Cycle Plays*, „Modern Language Quarterly” 41, 1980, s. 8—11; R. E. Parker, *The Reputation of Herod in early English Literature*, „Speculum” 8, 1933, s. 59—67; D. Staines, *To Out-Herod Herod: the Development of a Dramatic Character*, „Comparative Drama” 10, 1976, s. 29—53; L. B. Wright, *Madmen as Vaudeville performers on the Elizabethan Stage*, „Journal of English and Germanic Philology” 30, 1931, s. 48—54; J. T. McCullen jr., *Madness and the Isolation of Characters in Elizabethan and early Stuart Drama*, „Studies in Philology” 48, 1951, s. 206—218; R. A. Brauer, *The Characterization of Pilate in the York cycle play*, „Studies in Philology” 69, 1972, s. 289—303; R. W. Battenhouse, *Falstaff as Parrodist and perhaps Holy Fool*, „Publications of the Modern Language Association” 90, 1975, s. 32—52; A. J. Close, *Sancho Pansa: wise fool*, „Modern Language Review” 68, 1973, s. 344—357; M. Halevy, *The Secular Element in English and German Medieval Drama*, Bochum 1971, s. 94—107; I. Janicka, *The Comic Element in the English Mystery Plays against the cultural Background*, Poznań 1962, s. 86—88; Cl. Gauvin, op. cit., s. 351—352.

³³ C. Davidson, *Civic concern and iconography in the York Passion*, „Annuaire Mediaevale” 15, 1974, s. 125 nn.; H. Craig, op. cit., s. 199 nn.; F. Rapp, op. cit., s. 296—314.

³⁴ H. Craig, op. cit., s. 281 nn.; I. Janicka, op. cit., s. 50 nn.; A. M. Nagler, *The Medieval Religious Stage. Shapes and Phantoms*, N. Haven-London 1976, s. 50; A. Williams, *The comic in the cycles*, „Stratford Studies” 16, 1973, s. 109—124; T. McAlindon, *The emergence of a comic type in middle English narrative: the Devil and Giant as Buffoon*, „Anglia” 81, 1963, s. 365—371; T. W. Craik, *Violence in English mystery plays*, „Stratford Studies” 16, 1973, s. 173—196. Ostatnio na temat postaci diabła w późnym średniowieczu: J. B. Russell, *Lucifer: The Devil in the Middle Ages*, Ithaca-London 1984; D. Gangler-Mundwiler, *Les diableries nécessaires. Le rôle des scènes diaboliques dans l'action des mystères de la Passion*, [w:] *Mélanges de Littérature du Moyen Age au XX^e siècle offerts à J. Lods*, Paris 1978, s. 249—268.

etyczny wyrok³⁵. Analiza motywu okrutnej zabawy występującej w scenach bicia Chrystusa wykazała obecność kilku znanych gier ludowych m.in. „ślepej babki” (zw. *La grenouille* lub *Frog in the Middle*) i „salonowca” (zw. *qui fery?* lub *hot cockles*). Obok pierwotnej warstwy ukazującej okrucieństwo symbolizują one ukryty strach oprawców i sędziów przed poniżanym Chrystusem³⁶. W wystawianym w Chester, jako szesnastym z rzędu przedstawieniu „De Passione Christi”, które przygotowywały cechy bednarzy i producentów łuków, instrukcje sceniczne nakazywały czterem oprawcom bicie i oplucie więźnia. Zachęcali ich do tego dwaj arcykapłani, Kajfasz krzycząc: „Daj mu w twarz!”, i Annasz, nakazując: „Poniżcie go, bijcie i plucie”. Zalecenia zawarte w rękopisie tekstu wskazują na dokonujący się fizyczny gwałt: ciągnięcie za włosy (*tunc Iudei dicat torquendo*), plucie (*exputans*), bicie w twarz (*dans alapam*) i razy (*percutiens*). Scena ta była dokładnie rozpisana, uderzenia i obraźliwe słowa tworzyły rosnący wobec przyspieszonego dialogu rytm hańby i bólu. Podobne przedstawienie należące do cyklu z York mieściło w sobie odwołanie do wspomnianej wyżej groteskowej gry w zgadywanie. Jeden z bijących Jezusa żołnierzy pytał go szyderczo: „*Quis te percussit, człowieku? Prorokuj jeśli umiesz*”, na co towarzysz odpowiadał mu, iż pytanie to niepotrzebne, bo więzień zemdlał³⁷.

W cytowanych fragmentach mamy do czynienia ze zjawiskiem semiotyzacji, tj. produkcją, wymianą i komunikowaniem znaczeń³⁸. Środkiem który katalizował wrażliwość odbiorców spektaklu było, jak pisał B. Geremek, „zacieranie się w świadomości zbiorowej poczucia czasowej odległości”³⁹. Czas święty i fragmenty historii nim objęte tworzyły dla miejskiego widza kontinuum informacji oraz odwoływały się do emocji należących do historycznej przeszłości. Sceny Pasji podlegały interioryzacji i „oswojeniu”. Oglądający ból i cierpienie Chrystusa, obcując z aktorami i wypowiedzianymi przez nich tekstami, stawali się świadkami jerozolimskiego dramatu. Iluzja spektaklu pomijała dystans czasu tworząc własną rzeczywistość. Odgrywane sceny sądu i kaźni amplifikują motyw

³⁵ M. Gutowski, op. cit., s. 63. Warto zauważyć, że śmiech jest stałym elementem teatralizacji. W York, sceny grane na ulicy *magis risum et clamorem causabat quam devotionem et quoandoque lites, contenciones et pugne inde proveniebant in populo*. Por.: York Memorandum Book, ed. M. Sellers, I—II, „Surtees Society” 120, 125, 1912—1915, II, s. 124; R. Weiman, *Realismus und Simultankonvention im Mysteriendrama: Mimesis, Parodie und Utopie in den Towneley-Hirtenszenen*, „Sheakespeare-Jahrbuch” 103, 1967, s. 108—135.

³⁶ L. M. C. Randall, *Games and Passion in Pucelle's Hours of Jean d'Evreux*, „Speculum” 47, 1972, s. 246 nn.; I. Janicka, op. cit., s. 90; B. Sanders, *Who's Afraid of Jesus Christ? Games in Colophizacio*, „Comparative Drama” 2, 1968, s. 94 nn.; V. A. Kolve, *The Play called Corpus Christi*, Stanford 1966, s. 206—236; W. F. McNeir, *The Corpus Christi Passion plays as Dramatic Art*, „Studies in Philology” 48, 1951, s. 608 nn.; N. Z. Davis, *Rytuały przemocy*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce” 30, 1985, s. 34 mówi o „serii gier formalnych”.

³⁷ *Chester Mystery Cycle*, ed. R. M. Luminansky, D. Mills, London 1974, I, s. 284 nn.; *The York Plays*, ed. R. Beadle, London 1982, s. 242 nn.; W. F. McNeir, op. cit., s. 614; H. Craig, op. cit., s. 151 nn.

³⁸ K. Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London-N.York 1982, s. 2.

³⁹ B. Geremek, *Wyobraźnia czasowa polskiego dziejopisarstwa średniowiecznego*, „Studia Źródłoznawcze” 22, 1977, s. 6. Por.: M. Jasińska-Wojtkowska, *Problemy identyfikacji religijności dzieła literackiego [w:] Sacrum w literaturze*, pod red. J. Gotfryda, M. Jasińskiej-Wojtkowskiej, S. Sawickiego, Lublin 1983, s. 53—64; W. E. Meyers, *Typology and the Audience of the English Cycle plays*, „Studies in Litarary Imagination” 8, 1975, s. 145—158.

okrutnej zabawy występujący w ikonografii. Cierpienie niewinnego zyskuje na dydaktycznej wymowie w zestawieniu z błazeństwem szpetnych aż po granice karykatury pachółków. Udramatyzowany święty rytuał, prezentowany w postaci ulicznego teatru za pomocą bezładnej i hałaśliwej farsy zakłada — wedle reguł „świata na opak” — porządek i ciszę. W scenie sądu arcykapłanów Kaifasz, zdziwiony milczeniem maltretowanego, mówi do widowni: „Co za diabeł? Ni słowa nie gada”⁴⁰. Moralna infamia przypisana jest jednak nie bitemu lecz bijącym, brak porządku potwierdza jego obecność a bicie „króla” w słomianej koronie zakłada w istocie potwierdzenie nadrzędnego systemu odniesień i wiary w królewskie kapłaństwo i Boże królestwo⁴¹. Dostrzegane przez widzów razy, policzki i kopniaki były zarazem sztuczne i prawdziwe, wpisane w chronologię *sacrum* i dziejące się w oznaczonym czasie i przestrzeni miasta. Teatralizacja bólu funkcjonowała jako wehikuł dydaktycznego procesu przypominania, iż doczesne cierpienie i upokorzenie zostanie wynagrodzone chwałą i odkupieniem⁴².

Wraz z przejściem od wyobrażeń malowanych na kwaterach ołtarzy ku ich zdynamizowanej, ulicznej postaci, wkraczamy w kulturowe środowisko miasta, przestrzeni zamkniętej, która stanowić będzie scenę i ramę dla pokutnych procesji biczowników. Wybrany przykład dotyczy południowej Francji, zwłaszcza Tuluzy i jej okolic. W początku XV w. doszło tam do masowych wybuchów pokutnej flagellacji związanych z kaznodziejską działalnością katalońskiego dominikanina Wincentego Ferrer⁴³. Często podnoszono związek „niesformalizowanego” biczownictwa okresu Schizmy z pokutno-apokaliptycznymi wątkami kazań Wincentego. Dobitnie, choć bez uściśleń, podkreślał to G. Székely mówiąc o „hiszpańskiej pobożności” narzuconej przez Ferrera słuchającym go masom⁴⁴. Niechęć hierarchii Kościoła najwymowniej ilustrują: list Jana Gersona skierowany do Wincentego z soboru w Konstancji oraz napisany przez paryskiego kanclerza „Tractatus contra sectam Flagellantium”, w którym otwarcie potępił biczowników⁴⁵. Gerson oskarżał ich, i pośrednio kierującego nimi Wincentego o szerzenie idolatrii i zabobonów, zarzucał brak kontroli duchowieństwa i udział begardów w biczowniczych wspólnotach, zwracał uwagę na zagrożenie zdrowia i na doktrynalne odstępstwo związane z zastępowaniem sakramentu spowiedzi przez zbiorową chłostę. Pisał wreszcie, że rytuał ludu burzy ład i porządek świata zorganizowanego hierarchicznie, w którym drogi zbawienia wytyczone zostały przez autorytety Kościoła⁴⁶. Ferrer, początkowo

⁴⁰ *Chester Mystery Cycle*, ww. 41 n.

⁴¹ W przedstawieniach w Chester torturujący nosili groteskowe głowy-maski, symbole zła, a aktor grający Jezusa miał poślaczoną twarz na znak boskiej natury. Por.: L. M. Cl o p p e r, op. cit., s. 11—12, 15, 18; S. Cl a r k, *Inversion, Misrule and the Meaning of Witchcraft*, „Past and Present” 87, 1980, s. 100; B. B a b c o c k, *Introduction*, [w:] *The Reversible World. Symbolic Inversion in Art and Society*, ed. B. B a b c o c k, London 1978, s. 13—36.

⁴² R. B a s t i d e, *Sociologie et Psychanalyse*, op. cit., s. 131 pisał o „teatrze terapeutycznym”.

⁴³ P. T. D o b r ó w o l s k i, *Kaznodzieja i słuchacze: Wincenty Ferrer (1350—1419) w ocenie swego audytorium*, KH r. XCII, 1986, s. 23—42.

⁴⁴ G. S z é k e l y, op. cit.; N. C o h n, op. cit., s. 146, 307; J. H u i z i n g a, *Jesień Średniowiecza*, Warszawa 1974, s. 33; M. M G o r c e, *Saint Vincent Ferrer*, Paris 1923, s. 81, 182—187; J. D e l u m e a u, *Strach w kulturze zachodu, XIV—XVII w.*, Warszawa 1986, s. 197 nn.

⁴⁵ Jean G e r s o n, *Oeuvres Complètes*, introd., texte et notes par. P. G l o r i e u x, II: *L'Oeuvre Epistolaire*, Paris 1960, s. 201; X: *L'Oeuvre Polémique*, Paris 1973, s. 46—51.

⁴⁶ *non debet qualiscumque ritus introduci per populos qui possit causare seditionem vel partilitatem*

łagodnie napomniany w liście, został w traktacie postawiony przed surowymi zarzutami.

W celu zanalizowania tego zjawiska „od wewnątrz”, z perspektywy nacownych obserwatorów — a niekiedy i uczestników — sięgnijmy do zeznań składanych w czasie procesu kanonizacyjnego Wincentego. Przytoczymy słowa dwóch świadków, arcybiskupa Tuluzy Bernarda du Rosier, wówczas młodego scholara uniwersytetu, oraz Jana Inardi, miejskiego sędziego⁴⁷. Pierwszy z nich mówił: „W roku Pańskim, jak sądzę, 1416, Wincenty Ferrer wszedł do miasta Tuluzę pewnego piątku przed Palmową Niedzielą około godziny 4 po południu z wielką rzeszą ludzi pobożnych towarzyszących mu z litaniami i modłami. Podążali oni za nim z wielkim drewnianym krzyżem na którym widniał pobożny wizerunek (*imago sive forma*) Pana Naszego Jezusa Chrystusa ukrzyżowanego”. Sędzia Inardi dopowiadał, że „mistrz Wincenty przybył do Tuluzy a wraz z nim trzech czy czterech duchowni z zakonu kaznodziejów oraz wielu innych w strojach beginów czy eremitów — —. Czynili oni procesje przez miasto i nieśli krucyfiks oraz inną chorągiew Męki Pańskiej i jeszcze inną, na której namalowane było wyobrażenie N. Marii Dziewicy oplakującej Chrystusa z krzyża złożonego. — — Lud śpiewał litanie, potem szły kobiety — a pierwsze wśród nich dwadzieścia czy trzydzieści takich które nosiły się jak beginki — wielu też było pokutników, którzy chłostali się, dwustu do trzystu szlachetnie urodzonych i innych, a także biczowało się czterystu chłopców i nie mogli im tego zakazać rodzice”.

Dwa opisy dotyczą kolejno po sobie następujących faz przybycia Ferrera do Tuluzy: wkroczenia do miasta i rozpoczętych po tym procesji. Obwarowane murami miasto otwierało się na powitanie słynnego kaznodziei. Witający go ludzie wychodzili daleko poza bramy. Otoczenie Wincentego liczyło, jak twierdzili świadkowie, do stu osób, witał go zaś tłum szacowany na trzy tysiące ludzi⁴⁸. Od tego dnia, tj. 10 kwietnia 1416 r. w ciągu miesięcznego pobytu Ferrera w mieście (do 4 maja 1416) codziennie — zwłaszcza zaś w Wielkim Tygodniu — odbywały się pokutne procesje, po niesporach „z jednego kościoła do drugiego”⁴⁹. Jakie znaczenie miały kazania Wincentego dla budowania klimatu pokuty? Czy w słowach kaznodziei odnajdywano inspiracje i bezpośrednio pobudzenie dla zbiorowej wyobraźni? Temat Pasji podjął Ferrer w kazaniu na Wielki Piątek, głoszonym przez około sześć godzin do tłumy dziesięciu tysięcy wiernych. Wincenty mówił je po katalońsku a więc w języku zrozumiałym dla mieszkańców XV-wiecznej Langwedocji⁵⁰. Kazanie, zbudowane wokół tematu

vel superstitionem sed debent omnia regulate fieri et ordinate de mandato et ordinatione superiorum ut nullatenus ordo hierarchicus confundetur. Jean Gerson, op. cit., X, s. 48.

⁴⁷ *Procès de la Canonisation de Saint Vincent Ferrer*, ed. P. H. Fages, Paris-Louvain 1904 [dalej: *Procès*], s. 278, 389—390; Ph. Wolff, *Malheurs et fastes de l'autonomie du Moyen Age*, [w:] *Histoire du Diocèse de Toulouse*, sous la dir. de Ph. Wolff, Paris 1983, s. 90.

⁴⁸ *Procès*, s. 344, 382. Por. opis przybycia Wincentego do Barcelony w r. 1409: *Notandum quod isto anno honorabilis magister Vincentius Ferrari intravit Barchinonam tertio mensis junii cum magna multitudine hominum ac mulierum de diversis partibus mundi eum sequentium propter eius mirabiles predicationes et vitam.* Petro de Arenys, *Chronicon Ordinis Praedicatorum*, [w:] *Chronica et Chronicorum Excerpta*, ed. B. M. Reichert, Monum. Ord. Fratrum Praed. Historica VII/1, Romae 1904, s. 81. Por. też opisy wjazdu do Vannes w Bretanii, *Procès*, s. 3, 18, 26.

⁴⁹ *Procès*, s. 368, 382.

⁵⁰ C. Brunel, *Le sermon en langue vulgaire prononcé à Toulouse par Saint Vincent Ferrer le*

zaczepniętego z Ewangelii św. Jana składało się z sześciu części omawiających chronologię Pasji od Ostatniej Wieczerzy po Złożenie do Grobu. Motywy pasyjne oparte zostały o wykładnię zaczepniętą z apokryficznej Ewangelii Nikodema. Wewnętrzna budowa kazania polegała na zastosowaniu „żywego” dialogu, w którym uczestniczyli protagoniści dramatu, przeplatane komentarzem kaznodziei. Ferrer dobrze rozumiał psychologiczną wartość używania czasu teraźniejszego w relacjonowaniu wydarzeń z przeszłości. Podczas kazania powiedział zresztą, że „rzeczy obecne bardziej poruszają serca ludzi niż rzeczy minione”⁵¹. Innym zabiegiem utrwalającym wrażenie było powtarzanie kluczowego terminu decydującego o estetycznym postrzeganiu dramatu Pasji. Słowo *dolor*, tak znamienne dla całego nurtu późnośredniowiecznej pobożności — padło w kazaniu blisko pięćdziesiąt razy. Oprócz tekstu katalońskiego zachowało się łacińskie *reportatio* fragmentów kazania różniące się od oryginału. Zapewne oba przekazy pochodziły z innych tradycji obiegu i zapisu wygłoszonego tekstu. Świadczy to o odmienności w sposobie zapamiętywania długiego wywodu Ferrera przez kolejnych skrybów-słuchaczy. W trzeciej części kazania zatytułowanej *damnatio humanalis* (w tekście katalońskim *dampnaciou e condampnio judicial*) Wincenty szczegółowo omawiał cztery kolejne przesłuchania Jezusa przed oboma arcykapłanami, Herodem i Piłatem⁵². Mówiąc o sędziu w domu Kajfasza opowiadał o pobiciu Jezusa zgodnie ze znanym zapewne słuchaczom wątkiem ikonograficzno-dramatycznym. Nie pominął też motywu wyszydzenia⁵³. W dalszej części, w opisie sądu u Heroda, odnajdujemy topos milczenia Chrystusa, które tyran interpretuje jako dowód głupoty. Ferrer opowiadał: „A kiedy Herod zobaczył, że Jezus nie chce ani mówić ani też słowa wypowiedzieć rzekł: Ten człowiek jest głupcem pozbawionym rozumu — Dajcie mu — powiedział — białą koszulę i ubierzcie go jak głupka”⁵⁴. W scenie kluczowej dla wątku fizycznego cierpienia, w opisie biczowania, tekst kataloński mówi tylko o przywiązaniu Jezusa do kolumny i okrutnym wychłostaniu przez Żydów. Bardziej rozbudowana wersja łacińska jest opisem sięgającym do zbiorowych wyobrażeń utrwalanych przez ikonografię. Sam Ferrer twierdził, że *pictura est laicorum scriptura*, dobrze pojmując znaczenie modelowania wyobraźni słuchaczy zgodnie z kanonem funkcji sztuk utrwalonym jeszcze za Św. Grzegorza⁵⁵. Warto przywieść ten fragment, ukazuje on bowiem sposób wywoływania przez kaznodzieję asocjacji, które słuchacze mogli usytuować wśród informacji znanych z widowisk i z obserwacji ikonografii. Tekst mówi: „wedle niektórych czterech [*sic*] było żołnierzy, którzy Go biczowali, z których dwaj pierwsi — jak mówi św. Hieronim — przygotowywali różgi z kolców i ostrych cierni wiążąc je rzemieniem. Gdy jednak zmęczyli się, innych dwóch bicze ujęło a na ich końcu były guzy kolczaste ostro przybite, ciało święte

Vendredi Saint, 1416, „Bibliothèque de l'École des Chartes” 111, 1953, s. 5—53. Por.: P. T. Dobrowolski, op. cit., s. 38 n.

⁵¹ C. Brunel, op. cit., s. 14, przyp. 6

⁵² Tamże, s. 29 nn.

⁵³ Tamże, s. 33.

⁵⁴ Tamże, s. 33—34. O białej szacie jako znaku wyszydzenia w przedstawieniach teatralnych por. Cl. Gauvin, op. cit., s. 181.

⁵⁵ Por. A. S. La Budą, *Wrocławski ołtarz św. Barbary i jego twórcy*, Poznań 1984, s. 90 nn.

rozdzierające. Dwaj zaś inni mieli łańcuchy z hakami na końcu, które niemal wrywały ciało. Wedle lekarzy w ciele ludzkim jest 1276 kości, Chrystus zaś w taki sposób był ubiczowany, że każda kość otrzymała potrójne uderzenie, raz od różgi, drugi od biczów a trzeci od łańcuchów⁵⁶.

Podnieceni wielogodzinnym kazaniem tłumy, nasycone kreowanym przez słowa obrazem, szukały rozładowania narosłego napięcia w nocnych procesjach, w których niesiono pochodnie, świece i chorągwie ze znakami Męki. Zwłaszcza wykorzystanie światła podkreślało niezwykłość procesji, odbywanych nocą, w porze zwyczajowego odpoczynku⁵⁷. W przeciwieństwie do kazania Ferrera — spektaklu przede wszystkim słowa a potem gestu — teatralizacja procesji realizowała się na poziomie gestu i ruchu. Warstwa słowna ograniczała się do powtarzania ustalonych modlitw przerywanych zbiorowymi okrzykami. Brat Hugo Negri z tuluzańskiego konwentu dominikanów donosił, że „widział wielu biczujących się, mężczyzn, kobiety i dzieci, a spływali taką ilością krwi, że udręka ich była widoczna. Krzyczeli też — jeśli mogli — „*Senyor Deu, misericordia*”⁵⁸. Inny świadek wspominał, że „częstokroć głośno krzyczeli w ten sposób: „*En remembrança sia de la Passio de Nostro Senyor Jesu Crist*”⁵⁹. Dramaturgia procesji sterowana była przez ludzi z otoczenia kaznodziei, którzy wzmagali nastrój tłumu nie tylko za pomocą znaków ikonograficznych — wizerunków Ukrzyżowania i Piety — ale i dobieranych słów. Jeden z nich, imieniem Milo, nosił krucyfiks i przewodził nocnym procesjom wygłaszając do tłumu „piękne kazania pasyjne w języku *romancio*”⁶⁰, tj. w dialekcie zrozumiałym dla mieszkańców.

Obserwatorzy dostrzegali społeczną różnorodność uczestników zbiorowej pokuty. Świadczenia pozwalają zarysować wewnętrzną gradację procesji. Podczas wjazdu do miasta — symbolicznego poddania się jego mieszkańców wymogom rytuału — u czoła pochodu jechał na osle *cum embarda et sine freno* mistrz Wincenty otoczony przez kilku współbraci i najbliższych towarzyszy. Za nimi gromadzili się „wybrańcy”, członkowie pokutnej *commitivae*, ubrani w charakterystyczne stroje uznawane przez świadków za ubiór eremitów lub beginów. Mowa jest też o „pokutnym stroju burego koloru” i o szacie pielgrzymiej (*in habitu peregrinorum*)⁶¹. Byli to zapewne członkowie bractwa, które zawiązało się pod wpływem nauk mistrza. Przypuszcza się, że Ferrer był autorem zaginionej obecnie „*Règle des Disciplinants*”, statutu brackiego wywodzącego się z tradycji tercjarstwa dominikańskiego sięgającego XIII-wiecznej reguły Munio z Zamory⁶². Trudno określić społeczne pochodzenie tych towarzyszy wędrowek Wincentego. Jeden z nich, kataloński rzemieślnik Rajmund Fabri mówił, że „poruszany pobożnością w celu naprawy żywota wstąpił

⁵⁶ C. Brunel, op. cit., s. 36, przyp. 1.

⁵⁷ Podczas procesji *Corpus Christi* w York cechy miały stawić się z określoną ilością pochodni, np. szewcy 14, cieśle 6, folusznicy 6 itd. Por.: M. Stevens, M. Dorrell, *The „Ordo Paginarum” Gathering of the York A/Y Memorandum Book*, „*Modern Philology*” 72, 1974, s. 50.

⁵⁸ *Procès*, s. 300.

⁵⁹ Tamże, s. 301, 358, 360.

⁶⁰ Tamże, s. 315.

⁶¹ Tamże, s. 386: *humili habitu et colorum de burello*. Por. tamże, s. 285, 301, 330, 379, 382.

⁶² M. M. Gorce, *Les bases de l'étude historique de Saint Vincent Ferrer*, Paris 1923, s. 11.

do towarzyszy idących za mistrzem, wśród których przebywał przez pięć miesięcy⁶³. Przykład tak krótkiego przebywania z pokutnikami mógł rodzić podejrzenia — wyrażone najpełniej przez Gersona — iż w otoczeniu Katalończyka lęgnie się na nowo nieujęty w instytucjonalne karby ruch heterodoksji potępiony przez papieską bullę. Obok buro ubranych pielgrzymów drugim kręgiem społecznego skupiska wokół Wincentego byli miejscowi, z Tuluzy i okolic. Także i oni należeli do czynnych uczestników procesji. Wyróżniał ich typowy, znany z wcześniejszych przekazów ubiór. Najdokładniejszy opis mówi: „Mieli na sobie szaty lniane zamknięte z przodu do stóp a z tyłu od szyi do pasa otwarte a od pasa do stóp zamknięte”⁶⁴. Warto przypomnieć tu ten fragment kazania mistrza, w którym opowiadał o pokorze Chrystusa przed mającą nastąpić kaźnią i mówił o myciu nóg apostołom. Wincenty wspominał, iż Chrystus rozebrał się wówczas do koszuli (*petita gonella*) budząc tym zdziwienie uczniów⁶⁵. Lektura zeznań pozwala przyjąć, że tulozańscy pokutnicy nie obnażali się zupełnie podczas biczowania. Mogłoby to wywołać zgorzienie widzów, zwłaszcza wobec udziału kobiet. O reakcjach takich pisali kronikarze wspominający o ruchu biczowników z połowy XIV w. Świadkowie w Tuluzie milczą na temat nagości co oznacza, że ich poczucie wstydu nie zostało naruszone. Być może był to wpływ samego Wincentego, który w przypisywanej mu regule mógł nawiązywać do nurtu XIII-wiecznego biczownictwa, „autentycznego” ruchu pokuty nie skażonej lękiem przed epidemią i herezją. Unikał w ten sposób oskarżeń, sformułowanych jednak pośrednio przez Gersona, obrońcę ortodoksji, iż publiczna pokuta za pomocą bicia narusza powszechną moralność i gorszy nagością⁶⁶. W Tuluzie mężczyźni, kobiety i dzieci maszerowali przez miasto w długich lnianych szatach, w koszulach i boso⁶⁷. Wielu z obserwatorów podkreślało zamaskowanie uczestników procesji. Dominikanin Piotr Gaultier twierdził, że „biczujący się w żaden sposób siebie nie rozpoznawali”⁶⁸. Maskowanie, często zakazywane przez praktykę prawa miejskiego, należy do elementarnych technik rytuału. Pełni wówczas funkcje utrwalenia grupowej anonimowości i umożliwia zawieszenie granicy podziału między mężczyźni i kobiety⁶⁹. Nadaje też uczestnikom wspólny wymiar wybraństwa i unifikuje ich różny status społeczny dzięki wyodrębnieniu ich własnej tożsamości⁷⁰. Czy w obu wspomnianych zabiegach — obnażaniu i maskowaniu — można odnaleźć wspólny rytualny mechanizm? Jest nim zapewne metonimia, środek służący — przez częściowe upodobnienie — realizacji celu jakim jest naśladowanie cyklu życia

⁶³ *Procès*, s. 304.

⁶⁴ Tamże, s. 323.

⁶⁵ C. Brunel, op. cit., s. 24.

⁶⁶ Jean Gerson, op. cit., s. 47. por. R. Kieckhefer, *Radical tendencies in the flagellant movements of the mid-forteenth century*, „Journal of Medieval and Renaissance Studies” 4, 1974, s. 157—176.

⁶⁷ *Procès*, s. 286, 312, 315, 328, 339.

⁶⁸ Tamże, s. 315, 336.

⁶⁹ G. T. Salusbury-Jones, *Street life in medieval England*, Hassocks-Totowa 1972, s. 142; R. Girard, *La violence et le sacré*, Paris 1972, s. 246—248.

⁷⁰ Por. zbiór artykułów: *Persons in Groups. Social Behavior as Identity Formation in Medieval and Renaissance Europe*, ed. R. C. Trexler, Binghamton 1985.

a zwłaszcza cierpienie Chrystusa⁷¹. Tropiąc odniesienia zakodowane w kazaniu wielkopiątkowym Wincentego można przyrównać zamaskowanie — implikujące niedopowiadanie słów i przewagę gestów — z rytualnym milczeniem, będącym wzorem świętego zachowania Chrystusa wobec prześladowców.

Pokutna maska przenosi uliczną akcję w strefę zbiorowego przeżycia. Jean Du vignaud pisał o „przeżywanym realizmie”, którego znaczenie dla ogółu nakazywało pieczołowite przygotowanie spektaklu⁷². Koniecznym po temu elementem był współdziałanie widzów. O przychylności tłumu dla biczowników wspominają już przekazy z połowy XIV w.⁷³. Podobnie działo się w Tuluzie. Widzowie identyfikowali się z pokutnikami, płakali i zawodzili, co wedle jednego ze świadków było „cudownym i pobożnym widokiem”, dowodzącym skruchy. Na oczach tłumu odbywała się zbiorowa ofiara składana z krwi wybrańców, będącej żywą mediacją między społecznością miasta a Bogiem. Pacyfikując sumienie ofiara funkcjonowała jako *katharsis* regulująca etyczne zdrowie mieszkańców. Wzajemne oddziaływanie czynnych i biernych uczestników procesji było tym większe, że biczownicy stykali się niemal fizycznie z widzami⁷⁴. Kategoria ofiary jest również widoczna w udziale dzieci w procesjach. Spełniały one funkcję „odkupicieli” zbiorowości dorosłych, dobrze znaną dzięki badaniom R. Trexlera nad Florencją⁷⁵.

Świadkowie wymieniają rodzaje narzędzi pokuty, którymi chłostali się uczestnicy procesji. Są to te same przyrządy o których mówił Wincenty w swoim kazaniu: różgi, łańcuchy i bicz. Najczęściej wspomniany rodzaj dyscypliny nosił nazwę *assot* (*azot*)⁷⁶. Termin ten, przejęty do dialektu langwedockiego z hiszpańskiego już w XIII w., pochodził od słowa *açot* oznaczającego bicz (*flagellum*) i miał swoje miejsce w języku i praktyce prawa. W statutach królewskich z Aragonii karę dziesięciu *asots* wymierzano za popełnienie bluźnierstwa⁷⁷. Świadkowie wielokrotnie podkreślali to, co wywierało na nich widoczne wrażenie — wielki upływ krwi, świadczący o gorliwości zadawanej pokuty. Notariusz Hugo Cado stwierdził, że „biczowali się publicznie tak, że krew po plecach spływała im na ziemię”. Inny świadek dodawał, że „żelaznymi i kolczastymi biczami (*assotis*) żwawo i na różne sposoby chłostali się po grzbiecie aż do upływu krwi, maszerowali gromadnie a o zachodzie słońca żałośnie śpiewali litanie”⁷⁸. Z zeznań nie wynika, aby krew postrzegana była jako centralny znak rytu decydujący, jak nieco wcześniej w Turynii, o hereetyckiej osnowie ideologicznej ruchu.

⁷¹ K. Elam, op. cit., s. 29.

⁷² J. Du vignaud, *Les ombres collectives. Sociologie du theatre*, Paris 1973, s. 100 nn. (fragm. tłum. w: *Maski. Wybór*, opr. i red. M. Janion, S. Rosiek, Gdańsk 1986, II s. 42 nn.).

⁷³ Np. *Chronica Mathiae de Nuwenburg*, hgb. A. Hofmeister, MGH SRG, nova ser., IV, Berlin 1924 nn., s. 426—29 (tłum. w: *Historia Powszechna XIV—XV w. Wybór tekstów*, opr. M. Małowist, Warszawa 1954, s. 275 nn). Por. *Procès*, s. 283, 300.

⁷⁴ R. Girard, op. cit., s. 17, 27, 50, 430—31; K. Elam, op. cit., s. 56—69; J. Prokopiuk, *Posłowie do: Z. Freud, Człowiek, Religia, Kultura*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1967, s. 332.

⁷⁵ R. C. Trexler, *Ritual in Florence. Adolescence and Salvation in the Renaissance*, [w:] *The Pursuit of Holiness in Late Medieval and Renaissance Religion*, ed. C. Trinkaus, H. Oberman, Leiden 1974, s. 200 nn.

⁷⁶ *Procès*, s. 283, 286, 290, 301, 336, 348—349, 378.

⁷⁷ Du Cange, *Glossarium Mediae et infimae latinitatis*, Paris 1937, I, s. 59. 443.

⁷⁸ *Procès*, s. 348—349, 360.

Procesja biczownicza zawierała określony i wymierny repertuar słów, gestów, przedmiotów i zachowań. Stanowiły one jej semiotyczną składnię odczytywaną przez widzów zarówno dzięki uprzednio nabytym doświadczeniom z domeny religijnego rytuału jak i wskutek nauk kaznodziei. Przekaznikiem informacji były anonimowe ciała ludzkie poruszane wielokrotnie powtarzaniem gestami uderzeń. Zminimalizowany udział słów, zredukowanych do stale tych samych okrzyków i modlitw, pozwala widzieć w procesji rodzaj pantomimy, której znaczenie wzmagał tak istotny dla rytuału mechanizm redundancji⁷⁹. Broczące krwią obnażone barki mężczyzn, kobiet i dzieci spełniały funkcję znaku, którego odniesieniem była cielesność całej zbiorowości miejskiej. Nocny rytuał utwierdzał ten wymiar zbiorowej egzystencji podnosząc pogardzane zwykle przez średniowiecze ciało człowieka do roli doczesnego równoważnika umęczonego świętego ciała⁸⁰.

Podobnie jak podczas procesji Bożego Ciała tak w przypadku publicznej flagellacji dochodziło do swoistej sakralizacji przestrzeni miasta. Ryt *Corpus Christi* umożliwia łatwe odnalezienie *sacrum* — jest nim *hostia* niesiona przez miasto. W pochodzie cechów w Zerbst „żywe obrazy” opowiadające sceny z Pasji zatrzymywały się przy kościele św. Mikołaja, przed którym widzowie adorowali eksponowaną publicznie *hostię* słuchając jednocześnie wyjaśnień komentatora tłumaczącego treść prezentowanych *figurae*⁸¹. Słowo i obraz nakładały się i oddziaływały równocześnie. Dydaktyczny cel spektaklu spełniał się w krótkim odstępie czasu. W Tuluzie dystans czasowy dzielący słowną prezentację — kazanie — i jej dramatyczne odreagowanie w formie nocnej pokuty zbiorowej był dłuższy, nie należy jednak sądzić by wymiar widowiska stawał się przez to uboższy. Komentarz niemieckiego eksplikatora pasyjnych *tableaux vivants* trwał krótko (399 rymowanych kupletów) w porównaniu z wielogodzinną lekcją wiary głoszoną codziennie przez Wincentego. W Tuluzie sakralny czas i przestrzeń podlegały rozciągnięciu. Czas modlitwy i pokuty wypełniał miejski dzień i sięgał w noc a jego przestrzennym równoważnikiem stawała się cała Tuluza, nabywając na czas pobytu Wincentego wymiaru

⁷⁹ M. Argy le *The Syntaxes of Bodily Communication*, [w:] *The Body as a Medium of Expression*, ed. J. Ben thall, T. Pol hem us, London 1965, s. 143—161; E. H. Go m br ich, *Ritualized Gesture and Expression in Art*, „Transactions of the Royal Philosophical Society”, ser. B, 251, 1966, s. 393—401; M. Ma uss, *Sposoby posługiwania się ciałem*, [w:] *Socjologia i Antropologia*, Warszawa 1973, s. 533—565; J. Bart miński, *O rytualnej funkcji powtarzania w folklorze. Przyczynek do poetyki sacrum*, [w:] *Sacrum w literaturze*, s. 257—266.

⁸⁰ Por.: M. Th. Lor cin, *L'expression corporelle dans les fabliaux français*, „Razo” 2, 1981, s. 43—49; M. de Co m ba r i e u, *Image et représentation du vilain dans les chansons de geste*, [w:] *Exclus et Systemes d'exclusion dans la litterature et la civilisation medievals*, Aix-en-Provence 1978, s. 9—26; O. Re d o n, *Le corps dans les nouvelles toscanes du XIV^e siècle*, [w:] *Faire Croire*, op. cit., s. 147—163; M—C. Po uchelle, *Représentations du corps dans la Legende dorée*, „Ethnologie Française” 6, 1976, s. 292—308.

⁸¹ A. N. Nagler, op. cit., s. 69 nn.; N. C. Bro o k s, *Processional Drama and Dramatic Procession in Germany in the Late Middle Ages*, „Journal of the English and Germanic Philology” 32, 1933, s. 141—171, *An Ingoldstadt Corpus Christi Procession and the „Biblia Pauperum”*, tamże 35, 1936, s. 1—16; W. F. Mi ch a e l, *Das Deutsche Drama des Mittelalters*, Berlin — N. York 1971, s. 135—37; M. Ja m e s, *Ritual drama and social body in late medieval English town*, „Past and Present” 98, 1983, s. 3—29; J. Now é, *Kult oder Drama? Zur Struktur einiger Osterspiele des deutschen Mittelalters*, [w:] *The Theatre in the Middle Ages*, s. 269—313.

„miasta-teatru” o jakim pisał P. Burke⁸². Interesująca była reakcja władz miejskich, partycypujących w publicznych kazaniach. Początkowo poddawały się one, mniej lub bardziej świadomie w obawie przed ewentualną ekskluzją, procesowi sakralizacji społeczności miasta. Po odejściu Wincentego z Tuluzy wystąpienia jego imitatorów, animujących dalsze procesje, zostały jednak zakazane. Przepis prawny desakralizował miejską wspólnotę, umacniał prerogatywy władzy i przywracał rytm codzienności⁸³.

Podczas procesji Bożego Ciała pośród stojącej ciżby poruszała się hostia, *sacrum* uruchamiane rękoma wybranych dla uświęcenia wielu. W Tuluzie, w czasie kaznodziejskiego *tournee* Wincentego *sacrum* urzeczywistniało się w osobie samego kaznodziei, pełniącego rolę manipulatora zbiorowych zachowań tłumu. Świadek wspominał, że „wszyscy przybywali do niego aby ucałować mu dłoń tak, że trzeba było ustawić cztery zapory z kijów. Tam był zamknięty aby nie zostać zgnieciony”⁸⁴. Dominikanin Piotr Gaultier opowiadał, iż aby uchronić mistrza przed tłumem trzeba było „ręce trzymać nad jego głową w drodze do klasztoru”⁸⁵. W swojej opowieści brat Piotr przedstawiał dalszą, nieoficjalną jeszcze propagandę kultu Wincentego. Szerzyli go zakonni współpracownicy wykorzystując do cudownych uzdrowień szatę z kapturem (*birrum*) mistrza pozostawioną w Tuluzie. Rzecz działa się w środowisku kupieckich rodzin znajdujących się w kręgu oddziaływania konwentu dominikanów⁸⁶. Należy jednak zauważyć, że sakralizacja osoby Wincentego, dziejąca się już za jego życia, wywoływała także oceny krytyczne. Należący do miejskiej elity, bogaty Jakub Ysalguier stwierdził po latach, że „słuchacze (kazań) chcieli całować jego dłonie, zdobyć sierść jego osła i oderwać jego szaty (*cappa vel tunica*), to co nie jest święte, świętym uczynić albo przynajmniej relikwią, to zaś jest idolatria”⁸⁷.

Poszukując ramy systemu odniesień i wartości w jakiej trzeba oceniać zbiorowe zachowania mieszkańców Tuluzy w okresie pobytu w mieście mistrza Wincentego odnajdujemy pierwszy wyznacznik w działalności samego kaznodziei⁸⁸. Słusznie stwierdza Georges Du By iż kaznodzieja był dawcą spektaklu⁸⁹. Chodzi jednak jeszcze i o to, że średniowieczna kultura słuchu i wzroku, a raczej słuchania i patrzenia, poddaje się mocy kaznodziei także i dlatego, że odtwarza

⁸² P. Burke, *Królewscy pomazańcy czy koronowani księża? Rytm wczesno nowożytnych papieży*, [w:] *Władza i Społeczeństwo* (w druku)

⁸³ Na temat ekskluzji z miejskiego rytuału por.: H. Zarębska, *Bractwa w średniowiecznym Krakowie*, Warszawa 1977, s.165.

⁸⁴ *Procès*, s. 316.

⁸⁵ Tamże, s. 320. Na temat konwentu dominikanów w Tuluzie por.: M. Prin, *L'Eglise des Jacobins de Toulouse, les étapes de la construction*, „Cahiers de Fanjeaux” 9, 1974, s. 185—208; tenże, *Le couvent des Jacobins de Toulouse*, „Archeologia” 77, 1974, s. 61—71; H—M. Vicairre, *Le financement des Jacobins de Toulouse. Conditions spirituelles et sociales de constructions, 1229—ca. 1340*, „Cahiers de Fanjeaux” 9, 1974, s. 209—253.

⁸⁶ Por. *Procès*, s. 327—328; R. C. Finucane, *Faith healing in medieval England: miracles at saints' shrines*, „Psychiatry” 36, 1973, s. 341—346.

⁸⁷ *Procès*, s. 291. Por.: Ph. Wolff, *Commerces et marchands de Toulouse vers 1350 — vers 1450*, Paris 1954, s. 573—576.

⁸⁸ Pojęcie ramy rozumiem za E. Goffmana (*Frame Analysis*, Harmondsworth 1974, s. 247) jako zdolność widzów do definiowania sytuacji społecznej w której uczestniczą.

⁸⁹ G. Du By, *Czasy katedr. Sztuka i społeczeństwo 960—1420*, Warszawa 1986, s. 279.

on święte słowa z których zbudowana jest historia zbawienia⁹⁰. Rozwój kaznodziejstwa do ludu w późnym średniowieczu wywarł głębokie zmiany na formach organizacji i zachowaniu słuchaczy. Kaznodziejski spektakl, czerpiąc z domeny teatru i obrazowania, zrodził wrażliwą publiczność. Próbę dostosowania przestrzeni do nowego zjawiska dostrzec można m.in. w późnogotyckich rozwiązaniach architektonicznych. Halowy kościół mendykantów, jaśniejszy dzięki światłu i pojemny, był symbolem tego procesu⁹¹. Kaznodziejstwo ludowe wyprowadziło jednak wiernych poza kościół, na ulice i place miast, zrównując spektakl głoszenia słowa z teatrem. Zasadą obu była mimikra, upozorowanie świętej rzeczywistości, do której kierowały się słowa i gesty tak aktora jak i kaznodziei. W obu przypadkach manipulowano wymiarem czasu przechodząc od dyskursu terażniejszości, odwołującego się do doświadczeń widzów, przez fabułę opowiadanej chronologii ku rejestrowi ponadczasowej historii⁹².

Jak pisała Ida Magli procesje biczowników są eksterioryzacją pewnego typu kultury zrodzonej z praktyki kaznodziejskiej. Dla grupy wybranych pokuta jest stanem życia a praktykując ją należą do odrębnego *ordo* wydzielonego własnym ubiorem i zwyczajem⁹³. Biczownicy tulozańscy nie poddają się łatwo socjologicznej kategoryzacji. Wokół *societas* towarzyszącej Wincentemu skupiali się zarówno mieszkańcy miasta jak i ludzie przybyli z dalszych okolic. Część z nich to „ludzie luźni”, pielgrzymi-wędrowcy pozbawieni korzeni własnej lokalnej wspólnoty i przez to tym bardziej szukający identyfikacji wśród pokutników. Nie wszyscy z nich to wieśniacy, którzy zwykle przeważali w ruchach biczowników. Mówi o tym wiele przekazów dotyczących innych ruchów masowych końca średniowiecza (np. *bianchi* czy *manfredini* w Italii)⁹⁴. Pokutna *societas* nie jest w pełni grupą, brak jej „sztywności” organizacyjnej cechu czy bractwa. Posiada jednak własną strukturę czym różni się od amorficznego tłumu. Wydaje się, że idąc za terminologią E. Goffmana można mówić o zjawisku typu *focused gathering*, a więc o zbiorowości, którą łączy wspólnota działań (*flow of activity*) referujących uczestników zarówno wzajemnie między sobą jak i wobec innych⁹⁵.

Zachowanie biczowników zasadza się na fizycznej walce o zbawienie duszy

⁹⁰ I Magli, *Gli uomini della penitenza*, Milano 1977, s. 9—20, 31—34, 63—74.

⁹¹ Bardzo wczesnym przykładem jest halowy kościół dominikanów w Tuluzie z ok. 1260—1304. Por.: J. Biadostocki, *Późny Gotyk: rozwój pojęcia i terminu*, [w:] *Późny Gotyk*, op. cit., s. 58 nn.; R. Bastide, *Art et Société* s. 116 nn.

⁹² K. Elam, op. cit., s. 117 n.; G. Durand, *Wyobraźnia symboliczna*, Warszawa 1986, s. 106—107; R. Cailliois, *Ludzie a gry i zabawy*, [w:] *Żywioł i Ład*, Warszawa 1973, s. 297 nn.

⁹³ I. Magli, op. cit., s. 35—42, 84, 106—116. Por.: *Procès*, s. 368.

⁹⁴ *Procès*, s. 360. Por.: F. W. Morton, *The Bianchi movement of 1399: its individual characteristics and chronology*, Ann Arbor 1973; A. Frugoni, *La devozione dei Bianchi del 1399*, [w:] *L'attesa dell'età nuova della spiritualità della fine nel Medioevo*, Todi 1962, s. 233—248; R. Rusconi, *Fonti e Documenti su Manfredi da Vercelli OP ed il suo movimento penitenziale*, „Archivum Fratrum Praedicatorum” 47, 1977, s. 51—107; D. M. Webb, *Penitence and Peace Making in city and contado: the Bianchi of 1399*, „Studies in Church History” 16, 1979, s. 243-56; M. Barber, *The Pastoreaux of 1320*, „Journal of Ecclesiastical History” 32, 1981, s. 143—166; G. Tognetti, *Sul moto dei Bianchi nel 1399*, „Bulletino del'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo e Archivio Muratoriano” 78, 1967, s. 313 nn.

⁹⁵ E. Goffman, *Encounters: Two studies in the sociology of interaction*, Indianapolis 1961, s. 9—10; C. Geertz, op. cit., s. 10; N. Z. Davis, op. cit., s. 33 nn.; H. Zaremska, op. cit., s. 44 nn. i 154 nn.

przez karanie własnego ciała i zadanie mu bólu, równoważnego z symboliczną inicjacją do nowego życia. W tym znaczeniu zbiorowa pokuta oscyluje między biegunami życia i śmierci, o czym mówił cytowany na wstępie Umberto Eco. Powoduje to, że mimo formalnego pokrewieństwa z teatrem religijnym brak tu odniesień do farsy i groteski. Ciało funkcjonuje jako znak przenoszący konotacje rytuału ze sfery uzewnętrznionej ascezy ku wiodącemu paradygmatowi całej kultury chrześcijańskiej. Praktyka zadawania sobie bólu jest realizacją nowostamentowej *metanoia*, aktywnym odnajdywaniem drogi do Niebieskiego Królestwa⁹⁶. Jeden ze świadków zeznawał, że „biczownicy głosili, iż sposobem życia są słowa Pisma Św.”⁹⁷. Postawa taka, minimalizująca rolę instytucjonalnego pośrednika między człowiekiem a *sacrum* wywoływała niechętnie reakcje Kościoła mimo starań Wincentego o utrzymanie ruchu w ramach ortodoksji. W płaszczyźnie religijności masowej — w świecie odniesień ludzi prostych — działania biczowników funkcjonowały jako „głęboka gra”, były zachowaniem o strategicznej wartości którą reprezentowali⁹⁸.

Павел Добровольски

СТРАСТНАЯ НЕДЕЛЯ В ТУЛУЗЕ, 1416 Г.: ВИНСЕНТ ФЕРРЕР
И ДВИЖЕНИЕ ХЛЫСТОВ ПОЗДНЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Изыскания касаются групп хлыстов, которые сопровождали каталонского доминиканца Винсента Феррера в южной Франции в начале XV века. Понятийной рамкой и эстетическим горизонтом, на которые равняется движение хлыстов, являются позднеготическая страстная живопись и религиозный театр. Оба служили как воспитательные средства, применяемые для того, чтобы вызвать у зрителей эмотивное отношение к вере. Во время страстных представлений городскую публику поучали при помощи знаков и жестов. Преследовалась цель интериоризации (включения в круг собственных переживаний) преподносимых воображений о страданиях и боли. В проповедях, провозглашённых Феррером в Тулузе, использовались мотивы, известные слушателям по иконографии и уличному театру. Ночные процессии хлыстов призваны были служить в качестве средства, очищающего городскую общественность от грехов и устанавливающего причастность к „таинству”. Несмотря на критику церкви (Жан Герсон) Феррер старался оживить на новой основе движение до этого запрещённое и сосредоточить его вокруг программы публичного покаяния. Свидетельства очевидцев служат как материал для социологического исследования группы хлыстов. Она состояла не только из сельских жителей, но тоже из мещан, а также из странников. В процессиях участвовали мужчины, женщины и дети. Обряд покаяния, анализируемый в категориях театра, использовал общепонятную семиотику: вид крови, маскировку, огни и песнопения. В социологических категориях тулузские хлысты представляют собой группу, принимающую деятельное участие в поисках путей душеспасения как для самих себя, так и для городской среды, в которой действовали и представителями которой были.

⁹⁶ I. Magli, op. cit., s. 87 n.

⁹⁷ *Procès*, s. 358.

⁹⁸ C. Geertz, op. cit., s. 15—16, 22.

Paweł T. Dobrowolski

LA SEMAINE SAINTE À TOULOUSE, 1416: VICENTE FERRER ET LE MOUVEMENT DE FLAGELLANTS À LA FIN DU MOYEN AGE

L'étude porte sur les groupes de flagellants qui accompagnaient le dominicain catalan Vicente Ferrer dans le Midi de la France au début du XV siècle. Les scènes de la Passion, représentées dans la peinture gothique, ainsi que le théâtre religieux constituaient le cadre conceptuel et l'horizon esthétique du mouvement de flagellants. Ces scènes et ce théâtre servaient en tant que moyens didactiques utilisés afin de l'ébêrer chez les spectateurs une attitude émotive envers la foi. Lors des mystères de la Passion, le public citadin était instruit à l'aide de signes et de gestes pour pouvoir intérioriser les représentations de la souffrance et de la douleur. Les sermons prononcés par Ferrer à Toulouse reprenaient les motifs connus du public grâce à l'iconographie et le théâtre. Les processions nocturnes des flagellants faisaient office, d'un moyen de purification des péchés et d'établissement d'un contact particulier avec le „sacrum”. Malgré la critique de l'Eglise (Jean Gerson), Ferrer essayait de ranimer, sur des bases nouvelles, un mouvement précédemment interdit et de le regrouper autour d'un programme de repentir public. Les récits des témoins oculaires permettent une étude sociologique du groupe de flagellants. Celui-ci n'était pas uniquement composé de paysans, mais aussi de bourgeois et de pèlerins. Aux processions prenaient part femmes, hommes et enfants. Analysé en catégories de théâtre, le rite pénitentiel se servait d'une sémiotique socialement compréhensible: vue du sang, masques, lumières, chant. En catégories sociologiques, les flagellants de Toulouse sont un type de „focused gathering”, un groupe engagé dans une recherche active des voies de salut aussi bien pour ses propres membres que pour la collectivité citadine.