

# Jerzy Pikulik

---

## "Wysławiajmy Pana. Zbiór nowszych pieśni kościelnych z towarzyszeniem organów", Józef Łaś, Stanisław Ziemiański, Kraków : [recenzja]

---

Collectanea Theologica 51/1, 193-198

---

1981

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## RECENZJE

ks. Józef ŁAŚ SJ, ks. Stanisław ZIEMIAŃSKI SJ, *Wystawiajmy Pana. Zbiór nowszych pieśni kościelnych z towarzyszeniem organów*, Kraków 1978, Wydawnictwo Apostolstwa Modlitwy, s. 189.

Edycje śpiewników kościelnych przyjmowane są zawsze z dużym zainteresowaniem. Powody tego są różne. Płyne ono najpierw ze zrozumienia roli, jaką religijny śpiew ludowy pełni w sprawowaniu służby Bożej. Podkreśliła to *Konstytucja o liturgii świętej* (n. 118), domagając się jednocześnie od kompetentnych czynników opieki na nim i troski o jego rozwój. Wzrosła również niepomrotnie funkcja pieśni — zamiast oryginalnych śpiewów procesyjnych można wykonywać teksty, które korelują z treścią formularzy mszalnych lub z charakterem święta czy z okresem roku kościelnego. Pieśń religijna otrzymała więc tym samym rangę śpiewu liturgicznego. Z tej racji nie jest więc obojętne, jakie utwory wykonuje się podczas nabożeństw i w czasie sprawowania funkcji liturgicznych. Zagadnienie jest dzisiaj tym bardziej aktualne, gdyż w całej Polsce pojawiły się w kościołach „piosenki religijne”, których treść i melodie nie dorównują bardzo często pieśniom tradycyjnym, zebranym w śpiewniku Klonowskiego, Mioduszeńskiego czy Siedleckiego. W związku z reformą Vaticanum II odczuwa się wprawdzie potrzebę nowych kompozycji, lecz realizacja takiego postulatu nie może odbywać się kosztem ich jakości. Wznawieniami śpiewników lub edycją nowych interesują się także muzykolodzy. Stanowią one dla nich integralną część kultury narodowej, śledzą historię każdej melodii, obserwują jej funkcjonowanie z różnymi tekstami, nierzadko i ze świeckimi, zwracając jednocześnie uwagę na różne modyfikacje, które związane są z przeprowadzanymi adaptacjami. Każda wreszcie edycja śpiewnika kościelnego wypełnia luki, które w tej dziedzinie są jeszcze mocno odczuwalne.

*Wystawiajmy Pana* jest śpiewnikiem nowym, a podtytuł oraz wstęp informują, że zawiera on przede wszystkim pieśni nowsze, publikowane po raz pierwszy. Najliczniejszą grupę tekstów przygotował ks. St. Ziemiański. Jedne są parafrazami tekstów biblijnych, inne tłumaczeniami utworów łacińskich i francuskich, większość jednak jest wynikiem jego inwencji twórczej. Dostępną ilość pieśni napisały siostry zakonne, szczególnie s. J. Stabińska i s. H. Panufnik. Nie sposób wymienić tutaj wszystkich, a więc ok. 30 autorów. Do poprzednich należałoby jedynie dorzucić nazwiska tych, którzy ułożyli po kilka tekstów, a mianowicie: L. Deiss, ks. J. Dziurzyński, s. Imelda, s. W. Łakowicz i ks. P. Turbak.

Szczegółowa ich analiza i ocena należy do filologów. Z tej racji ograniczam się tutaj tylko do uwag ogólniejszych. Definicja pieśni jest powszechnie znana. Tę formę charakteryzuje budowa stroficzna, o regularnym zwykłym toku metrycznym, wzorowanym na twórczości hymnicznej. Jedna melodia, w przeciwieństwie do formy sekwencyjnej, powtarza się we wszystkich zwrotkach. Ich budowa wersyfikacyjna może być różna. Największą popularność zyskał w pieśniach tok trocheiczny, którego poprawnym przykładem jest m. in. *Jezu, Chlebie żywy, Przyjmij Panie* i *Kościół to nie tylko*

dom. Dostępczo duża grupa tekstów reprezentuje tok jambiczny. Wymienić można tutaj chociażby takie tytuły jak *Światłości wteczna*, *O Chryste*, *Zbawco wszystkich nas* i *Cóż oddam Tobie*. Ciekawym połączeniem obu jest *Boże, Ojciec Wszchemogący*, przy czym trocheicznie zbudowany jest tekst wykonany przez kantora, a jambicznie przez uczestniczących. Tylko sporadycznie stosują autorzy pieśni polskich tok daktyliczny. W *Wystawiajmy Pana* znajdujemy jeden przykład — pierwsza strofa utworu *Piękno jest w Tobie*. Należy żałować, że autorka odstąpiła w następnych zwrotkach od pierwotnego planu. Regularna budowa wersyfikacyjna, umiejętne operowanie wyrazami trzy-, dwu- i jednosylabowymi i poprawne stosowanie rymów świadczą o wartości poetyckiej tekstów. Artystyczne stosowanie tych elementów jest gwarancją, chociaż nie jedyną, gdyż dochodzi jeszcze zagadnienie muzyki, że znajdują one u odbiorców życzliwe przyjęcie.

Szereg tekstów w śpiewniku *Wystawiajmy Pana* nie spełnia jednak wymogów, jakie stawiają autorom zasady poetyki. W jednych stwierdza się brak jednolitej rytmiki np. *Boże mój, spragniony jestem, Królowo Różańca świętego*, *O Panie, z nami*, *O święta Ucztę czy Pani, Królowo*, w innych spotyka się uchybienia w doborze rymów np. *Anno święta, Byłeś twej Pani, Gdy się Boży Syn poczyna, Nawiedziła nas Królowa czy O Joachimie*. Trudno też zrozumieć strukturę formalną kilku pieśni np. *Gromadzimy się pospół*. Układ wersyfikacyjny obu strof jest tutaj następujący: 8+8+7+6+6+7. Pierwsze trzy wersy mają więc wyraźnie budowę sekwencyjną i to klasyczną, którą mediewiści określają jako „schemat *Stabat Mater*”. Następne trzy nie mają już z poprzednimi żadnej spójności, co świadczy, że autor nie przemyślał swego planu do końca. Inne jeszcze zjawisko obserwuje się w pieśni *O Boże, spójrz*. Każda ze strof składa się z ośmiu wersów o regularnym schemacie: 9+7+9+7+9+7+9+7. Taka budowa tekstu spowodowała, że klauzule wiersza 1, 3, 5 i 7 przypadły w środku taktów, kompozycja straciła swą przejrzystość, a jej wykonanie połączone będzie z trudnościami natury rytmicznej. To samo zresztą dotyczy utworu *Ten sam jesteś Chryste*. Nie można także zgodzić się z ograniczaniem imienia Matki Bożej do słowa dwusylabowego: *Ma-rio*. Proces taki zachodzi np. w pieśniach *Pani, Królowo, Mario, Matko nieskalana* oraz *Nieskalane i bez cienia*. Autorzy powinni wiedzieć, że w Polsce obowiązuje tu forma archaiczna, a więc *Ma-ry-jo*. W innych zresztą pieśniach zasada ta jest respektowana. Chciałbym wreszcie zwrócić uwagę na występujące w szeregu pieśniach zjawisko afonii poetyckiej. Ograniczę się tylko do dwóch tytułów. W *Pani, Królowo* autorka użyła następującego sformułowania: „z ziemi wznosi wywyż” oraz „skrył Cię ziemski grób”, a w *Cóż oddam Tobie* ks. St. Ziemiański wyraził się: „wszystko czym mnie darzysz”. Takie warstwy brzmieniowe, unikane skrzętnie przez poetów i kompozytorów, są konsekwencją używania wyrazów jednosylabowych i do tego z wieloma spółgłoskami. Autorzy mogą wprawdzie wskazać na analogiczne sformułowania w tradycyjnych pieśniach, jednak negatywne przykłady nie usprawiedliwiają aktualnych braków i błędów. Nie można zresztą przeoczyć faktu, że tamte pieśni powstawały w okresie, kiedy zasady poetyki i wersyfikacji były *in statu fieri*. Nie wszystko zależy też od znajomości zasad.

Treść pieśni jest mocno zróżnicowana. Znajdujemy w śpiewniku wartościowe tłumaczenia oraz parafrazy psalmów i hymnów, tradycyjnych śpiewów liturgicznych, zarówno mszalnych jak i brewiarzowych, a także pewną ilość pieśni, które są osiągnięciem pozytywnym. Obok tego zawiera on jednak liczne utwory, które cechuje brak pogłębionej problematyki, zagadnienia dzisiejszego Kościoła i jego nauki zostały w nich mocno spłycone, a sformułowania są często naiwne, nawet niezrozumiałe. Niewiele z nich może się równać z *Boże w dobroci*, *Kłaniam się Tobie* lub *Serdeczna Matko* ze śpiewnika *Siedleckiego*. A przecież zbiór nowych pieśni, na które wszyscy niecierpliwie czekamy, powinien uwzględnić postulaty dnia dzi-

sięjszego, wnioski pedagogów i katechetów, częste polemiki w naszej prasie, które formułowały ich charakter, by sprostac̄ niełatwej sytuacji, w jakiej znajduje się aktualnie muzyka kościelna i liturgiczna. Co nowego wnosi np. tekst: „Gdy zawrzała wojna w świecie, przyszła do swych ziemskich dzieci, i zjawiła się jak zorza...”? Albo tej samej autorki *Modlitwa prosta jak życie?* W jakim zakątku świata życie i modlitwa są takie proste? Bez dodatkowych komentarzy trudno zrozumieć takie chociażby sformułowania jak: „Za Twej miłości wieczny zamysł” w pieśni *O Boże, dzięki Ci składamy*, „Przez Ciebie życie czerpiemy” w *Do serca Twego* lub „mąk bez liku” w pierwszych dwóch pieśniach na cześć św. Andrzeja Boboli. Ograniczam się tylko do kilku przykładów. Lektura tekstów prowadzi w każdym razie do wniosków smutnych, utwierdzając jednocześnie w przekonaniu, że wydanie nowego śpiewnika wymaga zespołu fachowców z różnych dyscyplin. Wówczas dopiero można dokonać należytego wyboru i przeprowadzić właściwą selekcję.

Układ śpiewnika jest w zasadzie tradycyjny. Pewnym *novum* jest wyodrębnienie pieśni do Boga Ojca, Syna Bożego i Ducha Świętego. W grupie utworów do Syna Bożego znalazły się śpiewy eucharystyczne, do Serca Jezusa i do Chrystusa Króla. Trudno zrozumieć dlaczego jednak umieszczono tutaj śpiewy *Ordinarium Missae*. Tematycznie podzielone zostały także śpiewy maryjne. Cenną nowością są grupy pieśni chrzcielnych, ekumenicznych i katechetycznych.

Melodie dla ok. 255 tekstów przygotowało ponad 30 twórców. Naczelne miejsce zajmują wśród nich J. Łaś i St. Ziemiański, którzy są autorami ponad 50% kompozycji. Kilkanaście melodii skomponował Z. Piasecki, a tylko 7 I. Pfeifer. Pozostali twórcy napisali najczęściej po jednym utworze. W śpiewniku znajdujemy nadto 18 tłumaczeń śpiewów francuskich J. Gélinau i 5 — L. Deissa. Jak informuje wreszcie podtytuł *Wystawiamy Pana*, śpiewnik jest zbiorem pieśni z towarzyszeniem organów. Melodie zharmonizował przede wszystkim ks. J. Łaś. Akompaniament nielicznych tylko utworów zrealizowali Z. Piasecki, J. Pfeifer i F. Rączkowski.

Ocena melodii nie zawsze jest zgodna ze stopniem jej powszechnej akceptacji. Trudno czasem sprecyzować, dlaczego jedna pieśń, mimo pewnych zastrzeżeń, zyskuje poklask i staje się niemal „przebojem”, podczas gdy inna, muzycznie poprawna czy nawet dobra, w praktyce się nie przyjmuje. Decydują o tym najczęściej motywy irracjonalne. Niezależnie od tego sporadycznego zresztą zjawiska istnieją kryteria muzyczne, według których ocenia się i należy oceniać twórczość kompozytorską.

W repertuarze śpiewnika znajdujemy grupę wartościowych utworów, które powinny wejść do powszechnej praktyki. Można wymienić tutaj przykładowo następujące tytuły: *Boże zmiłuj się*, *Do Ciebie, Boże*, *Duszo Chrystusowa*, *Dziękuję Ci Ojcze*, *Gdzie miłość wzajemna*, *Światłości wieczna*, *Jezu mój i Wszystko tobie oddać pragnę*.

Bardzo wiele utworów nie spełnia jednak wymogów, jakie forma pieśni religijnej i jej aktualna funkcja stawiają przed kompozytorami. Grupie tej można zarzucac̄ brak wewnętrznej spójności, związku między motywami, brak logicznego procesu energetycznego, a zarazem kantylenowego przebiegu frazy i prostej, świeżej oraz skaralnej melodyki, która by pomagała religijnemu skupieniu i przeżyciu. Brak tej spójności np. w pieśni *O święta Uczto*, gdzie frazę melodyczną zastąpiły motywy, nie posiadające właściwych relacji ze sobą. Jeżeli jest poprzednik musi być i następnik. Podobną technikę obserwuje się także w *Jeśli ziarno nie obumrze* — pierwszy motyw i to z *El condor passa* powtarza się na różnych stopniach, wprowadzając w konsekwencji dosyć dziwne alteracje, które sprawiają, że melodia nie jest naturalna, a stąd i wykonanie będzie mocno uciążliwe. Stosowanie zbędnych alteracji jest zresztą w śpiewniku zjawiskiem powszechnym. Kantylenowej

budowie melodii przeczą natomiast liczne skoki interwałowe. Ograniczam się tylko do większych. Skok o interwał oktawy w górę znajdujemy np. w utworze *Bracia, nadeszła godzina*, w pieśni *Idźmy duchem z tego świata* występuje już dwukrotnie skok o oktawę w dół, a w *Przyjdź, Panie Jezu* po skoku o interwał oktawy w górę następuje nadto pochód sekundowy w tym samym kierunku. Wreszcie w pieśni *Spiewajcie Panu* pojawia się nawet skok o decymę w górę, co w twórczości pieśniowej jest już przykładem skrajnym.

Do XIX-wiecznej praktyki w muzyce kościelnej nawiązują pieśni, w których pojawiają się rytmy taneczne. Pieśń *Uroczysty dzień* jest polonezem, przypominającym znane audycje „na swojską nutę”, utwór *Całym sercem* jest znowu kujawiakiem, a *Kiedy światy bezmierne* zwykłym szlagerem, który razem z pieśnią *Pozdrawiamy Cię* mógłby spokojnie wejść do repertuaru orkiestr podwórkowych. Znajdujemy także w niektórych pieśniach cytaty z innych utworów. Praktyka zapożyczania melodii jest znana, jednak wówczas nie można mówić o oryginalności kompozycji, lecz o adaptacji lub przepracowaniu. I tak np. w utworze *Modlitwa prosta jak życie* znajdujemy część melodii *Pójdźcie do mnie wszyscy*, a w *Kłaniamy się Tobie Chryste* cytaty z *Witaj, Gwiazdo morza* (*Obrzędy pogrzebowe*, s. 152). *Panie zmiłuj się* ze mszy I zapożycza motyw *eleison* z *Kyrie de Requien*. Kompozycji J. Łasia wyszłoby na dobre, gdyby przejął całą już melodię gregoriańską. Wreszcie reminiscencje dawnych pieśni ludowo-patriotycznych odnajdujemy m.in. w *Tobie chwala*. Szkoda też, że autor nie wyjaśnił co oznacza inskrypcja „melodia starożytna”, którą opatrzył utwór *W czasie smutnym* (s. 11). Takie określenie posiada bowiem dla historyka muzyki zdeterminowaną treść.

Chciałbym wreszcie zapytać się autorów, komu mają służyć wydane w *Wystawiamy Pana* pieśni? Kto wykona bez większego wysiłku np. *Błagam Cię*, a szczególnie ostatni odcinek pieśni? A liczne pieśni ks. Gélinau, który wie, że wycucie systemu modalnego jest we Francji zawsze żywe, natomiast myśmy powinni sobie zdawać sprawę, że w Polsce jest ono w zasadzie obce? Czy z tych oraz innych racji wykonawczych śpiewnik może przejąć się powszechnie, czy też jego stosowanie ograniczy się do środowisk seminaryjnych, zakonnych bądź grup do takiego śpiewu przygotowanych?

Przejdźmy wreszcie do akompaniamentu. Utwory reprezentują dwa zasadnicze style harmoniczne: a. funkcyjność, a więc melodie nowsze, utrzymane w dur moll, b. stylizowaną modalność, odnoszącą się do melodii gregoriańskich, a także późniejszych i zupełnie nowych o charakterze „neogregoriańskim”. Zabrakło w zbiorze bardziej skomplikowanych opracowań wielogłosowych; autorzy ograniczyli się rzeczywiście wyłącznie do „akompaniamentu”. Fakt ten wpłynął niekorzystnie na niektóre utwory utrzymane w dur moll. W obawie przed monotonią prostych następstw harmonicznym, autorzy „wzbogacają treść harmoniczną przez stosowanie dominant wstawionych niemal wszędzie tam, gdzie jest to możliwe ze względu na następstwo dźwięków. Efekt takiego postępowania jest typowo szkolny i nienaturalny. Melodia pieśni, w której słuchacz odczuwa prostą treść harmoniczną, staje się przez to zadaniem na dominanty wstawione np. *Przedziwna bóstwa wiecznego, Jezu Chlebnie żywy, Jezu w Hostii, Pan Jezus już się zbliża i Miłość nieskończona*. Jeżeli autorzy chcieli pozostać przy prostej homofonicznej fakturze, mogli sięgnąć po inny środek urozmaicenia np. figurację melodyczną z zastosowaniem dźwięków obcych chromatycznych. Zjawisk harmonicznym z zakresu figuracji jest tymczasem w zbiorze niewiele; spośród nich preferuje się przede wszystkim opóźnienia. Brzmia one niekiedy bardzo dobrze, często jednak zdarza się użycie opóźnień w rzadko stosowanych przez kompozytorów akordach septymowych, przede wszystkim pobocznych, z natury dość neutralnych i mało zdecydowanych funkcyjnie. Takie po-

łączenie dwu rodzajów dysonansów jest niekorzystne, gdyż powstają wówczas mało charakterystyczne współbrzmienia ostro dysonujące o nieokreślonym jednak dążeniu, rażące szczególnie w prostym kontekście funkcyjnym, a tym bardziej quasi-modalnym np. *Pan mym Pasterzem* i *Alleluja* (s. 102). Jako przykład rażąco nienaturalnej i sprzecznej z logiką następstw funkcyjnych kadencji można wymienić takty 10—11 utworu *Na Twojej, Chryste*. Po dobrym akordzie alterowanym pojawia się na pierwszej części taktu 10 D<sup>6-4</sup>, po której bez rozwiązania (!) następuje T<sub>VI</sub>; zastosowany potem akord c-e-d-h można rozumieć tylko albo jako S<sup>0-7</sup>, albo jako bifunkcję T+S. Nienaturalność takiego następstwa nie wymaga chyba uzasadnienia. Jeżeli autor nie chciał poprzestać na D<sup>6-4</sup> (D)<sup>0</sup>, dźwięk h był tutaj okazją do zastosowania naturalnego i często w literaturze muzycznej stosowanego zwrotu D<sup>6-4</sup> (D)<sup>0</sup> D. Kadencja jest przecież momentem, w którym krystalizuje się, a nie zaciemnia treść harmoniczną. Także koncepcja harmoniczna całości, jaką zastosowano w pieśni *Za słońce, góry* jest chyba nieporozumieniem i nie powinna pojawić się w tomie, który przecież jest zbiorem pieśni kościelnych, a nie harmonicznym wprawek.

W kwestii utworów utrzymanych w harmonice quasi-modalnej wysunąć należy także szereg zastrzeżeń. Pieśni te powinny oddawać ogólny charakter harmoniki przedfunkcyjnej, która odznaczała się przewagą diatonizmu jako zasadą podstawową oraz brakiem uprzywilejowania określonego trójdźwięku w znaczeniu późniejszej toniki. Dużo utworów w śpiewniku *Wystawiajmy Pana* posiada taki charakter. W niektórych jednak wypadkach stwierdza się zupełnie niepotrzebne wykraczanie poza obszar diatoniki i rażące nagromadzenie akordów dysonansowych. Powstają przez to zwykle efekty zbyt odległych zbożeń modulacyjnych, rażąco ostre w kontekście neutralnej i łagodnej harmoniki modalnej. I tak np. w drugim taktie *Responsorium I* na Boże Narodzenie niepotrzebna wydaje się tonikalizacja akordu F, gdyż jest ona zbyt daleka w stosunku do tonacji zasadniczej. Autor mógł tego uniknąć, gdyby pozostawił dźwięk gamowłaściwy es zamiast e. Nagłe pojawienie się w następnym zdaniu dźwięku as daje efekt zbyt wyraźnie neapolitański. Z takich samych względów nie wydaje się słuszne zastosowanie akordu H<sup>7</sup> po Fis<sup>7</sup> w końcowych taktach *Jutrzni (Invitatorium)*. W tej sytuacji byłby lepszy akord konsonansowy h. Stworzyłoby to wrażenie oscylacji dwu tonik — D i h, pozostających w najściślejszym pokrewieństwie diatonicznym, a nie zbyt jaskrawego, ostrego efektu dominanty wstawionej. Kadencja końcowa jest niestety zbyt tonalna, gdyż autor rozwiązuje D<sup>7</sup> na T. W akompaniamentcie modalnym brakuje również podkreślenia jednostki metrycznej, szczególnie po zastosowaniu pauzy.

W wielu utworach spotkać można paralelizmy kwintowe, które ze względu na swą sporadyczność nasuwają podejrzenia, że są wynikiem zwykłego niedopatrzania np. *Responsorium II* z *Jutrzeni* na Boże Narodzenie (s. 17), *Staw języku, Tobie Boże na Syjonie* i *Króluj nam, Chryste*. Takie usterki w konwencjonalnej akademickiej fakturze są słyszalne, podobnie jak paralelne kwinty na klejonych mocnych częściach taktu, które zdarzają się w omawianych utworach dużo częściej.

Bliższe zapoznanie się z zawartością śpiewnika *Wystawiajmy Pana* wywołuje uczucie pewnego zawodu. W związku z zapotrzebowaniem na nowy repertuar, odpowiadający wymogom liturgii, spodziewaliśmy się po nowym śpiewniku pełniejszej odpowiedzi na postulat czasu. Jego ogólna wartość utwierdza w przekonaniu, że powstanie prawdziwie wartościowego zbioru pieśni może być tylko dziełem grupy specjalistów z różnych dziedzin. Jestem przekonany, że postulat ten należałoby uwzględnić już w wypadku drugiego wydania śpiewnika *Wystawiajmy Pana*. Równocześnie nasuwa się pytanie, gdzie są nasi współcześni poeci i kompozytorzy o nazwiskach znanych i uznanych? Czemu przypisać ich milczenie? Przecież ciągłość kultury narodowej istnieje jedynie tam, gdzie współczesność dopisuje własne

działa do osiągnięć epok minionych. Przeszłość polska w dziedzinie twórczości religijnej jest tej prawdy znakomitym świadectwem.

ks. Jerzy Pikulik, Warszawa

Marian PISARZAK MIC, *Blogosławieństwo pokarmów i napojów wielkanocnych w Polsce. Studium historyczno-liturgiczne*, Warszawa 1979, Akademia Teologii Katolickiej, s. 378 (*Textus et studia historiam theologiae in Polonia excultae spectantia*, t. X).

Publikacja ks. M. Pisarzaka zasługuje na uwagę i warta jest zastosowania. Racją tego jest ciężar gatunkowy problematyki, którą autor rozważa nie tylko w aspekcie teologiczno-liturgicznym, ale patrzy na nią również przez pryzmat historii naszej kultury i folkloru. Zwraca także uwagę, chociaż już marginalnie, na socjologiczne znaczenie zagadnienia. Błogosławieństwo pokarmów wielkanocnych jest dla niego ważnym czynnikiem integrującym rodziny i społeczeństwo, a znamienne tylko dla Polski dzielenie się poświęconym jajkiem budzi i potęguje najszlachetniejsze uczucia i trwałe więzi. Wszechstronna refleksja nadaje więc pracy charakter interdyscyplinarny, postulowany dzisiaj powszechnie w naukach humanistycznych. Przedstawiciele wszystkich dyscyplin są w pełni świadomi, że są one zespołem naczyń połączonych, które warunkują się i wzajemnie wspomagają.

Literatura przedmiotu jest imponująca. Uznanie budzi długa lista źródeł rękopiśmiennych i drukowanych, wśród których centralne miejsce zajmują agendy, mszały, pontyfikaty i rytuały. Figurują na niej również akta i statuty synodalne, akta kapitulne i listy pasterskie biskupów. Wszystko to wskazuje na ogromny wkład pracy autora i źródłowy charakter jego publikacji. Wśród opracowań znajdują się pozycje z zakresu kultury materialnej, życia i zwyczajów Słowian, pisma polemiczne, wreszcie uwagi i spostrzeżenia polskich folklorystów, wśród których poczesne miejsce zajmuje najbardziej na tym polu zasłużony O. Kolberg.

Zgromadzony materiał pozwolił ks. M. Pisarzakowi przedstawić zagadnienie „święconego” w Polsce od początku po czasy współczesne. Autor rozpoczyna swoje rozważania od pierwszych przekazów tekstów błogosławieństw pokarmów, notowanych w rękopisach diecezjalnych i zakonnych z XIV w., śledzi je w późniejszych drukach, sygnalizując jednocześnie trendy unifikacyjne, które zostały sfinalizowane edycją Rytuału Piotrkowskiego w 1631 r. *Collectio Rituum* z 1963 r. zamyka proces badawczy.

Zastosowanie metody porównawczej, istotnej w postępowaniu każdego historyka, stanowi podstawę wyodrębnienia tekstów charakterystycznych dla tradycji różnych diecezji, wskazania na wzajemne zapożyczenia, a wreszcie pozwala określić dorobek własny w tej dziedzinie, który jest zresztą godny odnotowania — z 56 formuł błogosławieństw 14 powstało w Polsce. Dalsza komparatystyka z przekazami obcymi, głównie w sakramentarzach, upoważniła autora do postawienia hipotezy, że teksty święcenia pokarmów w Polsce mają genetyczny związek z klasztorami w St. Gallen, Rheinau i St. Florian. Pośrednim ogniwem w procesie ich przejmowania była Praga.

Ks. M. Pisarzak nie poprzestał na tekstach liturgicznych. W pierwszym i drugim rozdziale swej pracy zarysował genezę obrzędu, jego aspekt historyczno-teologiczny, wskazując jednocześnie na ogólnoludzką i chrześcijańską symbolikę pokarmów wielkanocnych, ze szczególnym uwzględnieniem sensu baranka, jajka, chleba, miodu, mleka i wina. Przypomniał także, że zwyczaj święcenia pokarmów wielkanocnych został zainicjowany w VIII w. i to zarówno w Kościele wschodnim, jak i zachodnim. Teksty błogosławieństw są jednak w praktyce obu Kościołów różne. Cenne są także informacje, dotyczące kultury agrarnej Słowian, ich religii, zwyczajów wiosennych i ro-