

Piotr Towarek

Średniowieczny dramat liturgiczny i jego oddziaływanie na współczesną liturgię Kościoła

Studia Elbląskie 9, 101-111

2008

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ŚREDNIOWIECZNY DRAMAT LITURGICZNY i JEGO ODDZIAŁYWANIE NA WSPÓŁCZESNĄ LITURGIĘ KOŚCIOŁA

Zorganizowany w Elblągu w dniach od 13 marca do 6 kwietnia 2008 r. festiwal *Paschalia Elbingensia* zaowocował przedstawieniem w gotyckim wnętrzu katedry św. Mikołaja średniowiecznego dramatu liturgicznego *Ludus Paschalis — Gra o Zmartwychwstaniu*¹. To artystyczne i duchowe wydarzenie stało się zachętą dla współczesnego odbiorcy muzyki, teatru, a także dla poszukujących duchowych dróg i inspiracji do postawienia pytań: skąd wziął się dramat liturgiczny i jakie są jego korzenie, w jaki sposób wpłynął na ukształtowanie współczesnej liturgii i czy zachowane zostały w niej jego elementy? Artykuł niniejszy niech będzie próbą odpowiedzi na powyższe pytania.

I. POJĘCIE DRAMATU LITURGICZNEGO

Termin „dramat liturgiczny” został po raz pierwszy zastosowany w XIX w. przez Felixa Clémenta i Edmonda de Coussemakera², a w niedługim czasie przyjął się on już powszechnie w całej światowej literaturze teatrolologicznej. Tymczasem w wiekach średnich na oznaczenie tego rodzaju widowisk używano wielu określeń różnej proveniencji: *historia, jeu, ludus, miraculum, misterium, officium, ordo, planctus, play, processio, repraesentatio, similitudo, spiel, versus*. Niektóre z nich (*jeu, ludus, misterium, play, spiel*) służyły również do oznaczania innych gatunków teatralnych średniowiecza³.

¹ Cykl dramatów zatytułowany jako *Ludus Paschalis* został przedstawiony w elbląskiej katedrze 30 marca 2008 r. przez Scholę Teatru Węgajty, która od kilkunastu lat zajmuje się rekonstrukcją podobnych misteriów. Autor niniejszego opracowania miał zaszczyt przewodniczyć zrekonstruowanej liturgii. Szerzej na temat prac scholi zob.: www.wegajty.pl; J.W. Niklaus, *Antropologia teatru i rekonstrukcja średniowiecznego dramatu liturgicznego*, „Konteksty” 2(2007), s. 4–7.

² F. Clément, *Le dramma liturgique*, Annales Archeologiques, Paris 1848–1849; Ch.E.H. de Coussemaker, *Les drammes liturgiques du moyen-âge*, Rennes 1860 (reprint: New York 1965); por. A. Cioni, *Bibliografia delle sacre rappresentazioni*, Firenze 1961. W literaturze polskiej szerzej na ten temat pisze: A. Wolański, *Dramat liturgiczny w średniowieczu*, Wrocław 2005.

³ Por. J.M. Chomiński, Z. Lissa, *Historia muzyki powszechnej*, t. I, Kraków 1957, s. 141–144.

Pod pojęciem dramatu liturgicznego rozumie się na ogół takie widowiska kościelne, które z jednej strony mieściły się już w konwencji dramatu, z drugiej zaś były jeszcze całkowicie podporządkowane obowiązującej liturgii. Miały one, jak pisze wybitna znawczyni teatru średniowiecznego, Grace Frank: „wszystkie charakterystyczne cechy dramatu: akcję wyrażoną dialogiem, odpowiednią scenografię i przede wszystkim postacie odgrywane przez aktorów”⁴. Widowiska te, inscenizowały pewne wybrane wydarzenia opisane w Starym i Nowym Testamencie, a związane przede wszystkim z dwoma najważniejszymi dla religii chrześcijańskiej momentami z życia Chrystusa: Bożym Narodzeniem i Zmartwychwstaniem. Oprócz *Pisma Świętego* wykorzystywały one również źródła o znacznie skromniejszym autorytecie: homilie, legendy i apokryfy⁵. Teksty słowno-muzyczne były w części zapożyczane z funkcjonującego w obrzędach kościelnych zasobu form liturgicznych (responsoria, wersety, antyfony, sekwencje, hymny), w części zaś specjalnie tworzone na potrzeby dramatu (tropy); śpiewano je, rzadziej wygłaszano, w języku łacińskim (udział języków narodowych zaznaczył się w niewielkim stopniu dopiero w grupie widowisk o nie tak już ściśle przestrzeganych cechach gatunku)⁶.

Z przyporządkowania liturgii wynikał dla dramatu określony czas wykonania, konkretny dzień i miejsce w obowiązujących obrzędach. Dlatego też jego inscenizacje odbywały się tylko raz w roku — w dniu, do którego liturgii nawiązywały. W swoich formach klasycznych dramaty te liczyły od piętnastu do stu wierszy, co w praktyce zajmowało od dziesięciu do dwudziestu minut realizacji. Wykonawcami byli przeważnie księża, czasem klerycy, zakonnicy lub żacy ze *schola cantorum*. Wszyscy oni swobodnie posługiwali się grą mimiczną, gestem i tzw. ruchem scenicznym. Funkcje strojów i rekwizytów spełniały szaty i paramenty liturgiczne, a same przedstawienia odbywały się wyłącznie we wnętrzach kościelnych⁷.

Przerost elementów inscenizacyjnych zagrażał obrzędowości. W związku z tym zaczęto niektóre widowiska usuwać z kościołów na cmentarze. Ponieważ miały one jednak nadal ścisły związek z kultem, określić je można mianem „dramatu semiliturgicznego”. Od „dramatu liturgicznego” odróżnić należy także średniowieczne mirakle, misteria i moralitety. Zdaniem Z. Modzelewskiego — zawdzięczając one wiele liturgii, będąc teatralną kontynuacją wielu obrzędów, jednak w średniowieczu uzyskują byt autonomiczny i stanowią typowy przejaw ówczesnego życia teatralnego (zwłaszcza wielkie cykle misteryjne oraz moralitety XV i XVI wieku)⁸. Tymczasem „dramat liturgiczny” zrodzony u stóp ołtarzy, pozostał w kościele i w przestrzeni liturgii jako integralna część obrzędu aż do Soboru

⁴ „...tutte le caratteristiche essenziali del dramma: un’azione dialogata, una messinscena convenienti, e soprattutto personagii interpretatti de attori” (G. Frank, *Liturgico Drama*, w: *Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. 6, Roma 1959, k. 1550); por. A. Wolański, *Dramat liturgiczny*, s. 7–8.

⁵ Tamże.

⁶ Por. J. Lewański, *Dramaty staropolskie*, Warszawa 1959, t. I, s. 12.

⁷ A. Wolański, *Dramat liturgiczny*, s. 7–8.

⁸ Z. Modzelewski, *Estetyka średniowiecznego dramatu liturgicznego*, RH 12(1964), z. 1, s. 6.

Trydenckiego (1545–1563), który swymi postanowieniami doprowadził do całkowitego zaniknięcia tego zjawiska z przestrzeni obrzędów rzymsko-katolickich⁹.

II. Z ZIEMI ŚWIĘTEJ DO EUROPY

Korzenie dramatu liturgicznego sięgają pierwszych wieków chrześcijaństwa. Wydarzenia związane z życiem, męką, śmiercią i zmartwychwstaniem Jezusa Chrystusa były wspominane, uobecniane i przeżywane w formie dramatyzowanej. Jerozolima, będąca miejscem wydarzeń historii zbawienia, stanowiła naturalną scenę, w której odtwarzano opisaną w Ewangelii *Pasję* — od procesyjnego wejścia Jezusa do miasta aż po złożenie w grobie. Opisy tej liturgii odnajdujemy w katechezach chrzcielnych św. Cyryla biskupa Jerozolimy († 386)¹⁰, a także w pamiętniku galijskiej zakonnicy Egerii (Eterii, Heterii, Eiherii, Eucherii) pielgrzymującej pod koniec IV w. do Ziemi Świętej¹¹. Z tego ostatniego świadectwa dowiadujemy się, że obchody paschalne w Jerozolimie polegały na wędrowaniu po świętych miejscach. Wydaje się, że tego rodzaju procesje stały się jakby załącznikiem dramatu liturgicznego¹². Podczas jerozolimskich świąt Paschy, zarówno miejscowi chrześcijanie jak i przybywający do Świętego Miasta pątnicy byli jak gdyby w nieustannym ruchu, wędrując ścieżkami i drogami do miejsc związanych z Męką i Zmartwychwstaniem Chrystusa¹³. Liturgia jerozolimska z jej wytrwałym chodzeniem pasyjnymi szlakami to szczególny przypadek tego, czym jest każda chrześcijańska celebracja. Jej istotą, jak zauważa dominikanin B. Matusiak jest wspomnienie, upamiętnianie; w technicznym języku liturgistów: anamneza¹⁴. W świadectwie Egerii wielokrotnie podkreślone zostało, jakim wstrząsem dla zgromadzonych na liturgii było np. czytanie Ewangelii, a samo wędrowanie do tyłu świętych miejsc mogło być po prostu wyczerpujące dla uczestników — wszystko to, pozwalało jednak wejść jak najgłębiej w przepaść Męki nie tylko umysłem, ale i ciałem¹⁵.

Za pośrednictwem pielgrzymów podobnych do Egerii, owe dramatyczno-obrzędowe praktyki dotarły z Ziemi Świętej do Europy, która stała się według Z. Modzelewskiego kolebką dramatu liturgicznego. Już w X w. spotykamy jego formy we Francji, skąd przedostał się wkrótce do Niemiec, Anglii i do innych

⁹ Por. A. Wolański, *Dramat liturgiczny*, s. 8n.

¹⁰ Św. Cyryl Jerozolimski, *Katechezy przedchrzcielne i mistagogiczne*, tłum. W. Kania, BOK 14, Kraków 2000.

¹¹ Egeria, *Pielgrzymka do miejsc świętych*, tłum. P. Iwaskiewicz, w: *Do Ziemi Świętej*, Ojcowie żywi XIII, Kraków 1996, s. 135–229.

¹² Por. B. Matusiak, *Wokół Egerii*, „Konteksty” 2(2007), s. 15.

¹³ Tamże.

¹⁴ Tamże, s. 16.

¹⁵ Tamże, s. 17; „Przy poszczególnych lekcjach i modlitwach takie jest wzruszenie całego ludu i takie (słyszeć się dają) westchnienia, że aż podziw bierze. Nie ma nikogo, kto by — wielki czy mały — owego dnia, w owe trzy godziny tak gorzkie nie zapłakał — trudno sobie to nawet wyobrazić — że Pan za nas został umęczony” (Egeria, *Pielgrzymka do miejsc świętych*, 37.7, Ojcowie żywi XIII, s. 213; por. J.J. Kopeć, *Droga krzyżowa. Dzieje nabożeństwa i antologia współczesnych tekstów*, Poznań 1985, s. 16–17.

krajów posiadających kulturę chrześcijańską, w tym do Polski. Rozpowszechnieniu temu sprzyjała jednolita liturgia scalona melodyką chorału gregoriańskiego oraz język łaciński dzieł¹⁶. Teksty dramatu liturgicznego odnajdujemy dziś w średnio-wiecznych mszałach, brewiarzach, pontyfikałach, ceremoniałach i innych księgach liturgicznych. Przytłaczająca część znajduje się jeszcze w rękopisach będących własnością bibliotek uniwersyteckich, kapitułnych i klasztornych¹⁷.

W ten sposób dramat liturgiczny związany ściśle z rokiem liturgicznym, wykształcił w jego ramach trzy zasadnicze grupy tematyczne: bożonarodzeniową, wielkotygodniową i wielkanocną. Na cykl bożonarodzeniowy składały się oficja: pasterzy (*Officium pastorum*), Trzech Króli albo gwiazdy (*Officium regum trium, Ordo stellae*), młodzianków (*Ordo Rachelis*) oraz proroków (*Ordo prophetarum*). Oficja te, różniły się zawsze treścią i terminem przedstawienia; np. Oficjum pasterzy oparte o fragment ewangelii wg św. Łukasza (2,7–20) grane było przed lub podczas pierwszej mszy na Boże Narodzenie, a *Ordo Stellae* (oparte na Mt 1,1–12.16 i tradycji chrześcijańskiej) wykonywano przed lub podczas mszy przed Ewangelią w święto Trzech Króli¹⁸.

Grupę drugą stanowiły przedstawienia związane z cyklem wielkotygodniowym, który w swej istocie nie stanowił już zasadniczo dramaturgicznych wstawek włączanych do liturgii, ale polegał głównie na udratyzowaniu poszczególnych części obrzędów. Osobliwością była tu procesja na Niedzielę Palmową (*processio in ramis palmarum*) znana z opisów co najmniej od IV wieku. Poza Jerozolimą zachowano w tym przypadku formę wjazdu Chrystusa do miasta, scenę spotkania z dziećmi wędrującymi z Jeruzalem i stację ze śpiewem antyfon zapowiadających wydarzenia Wielkiego Tygodnia¹⁹.

Obok procesji na Niedzielę Palmową we wskazanej grupie umieścić należy także inne obrzędy wielkotygodniowe: Ostatnią Wieczerzę i *Mandatum*, Plankty Matki Bożej oraz złożenie krzyża (*Depositio crucis*, czyli pogrzeb Chrystusa). Pierwszy ze wskazanych obrzędów był najmniej teatralny ze wszystkich, bo pozbawiony dialogów i niezbyt popularny ze względu na swoją epickość. Składały

¹⁶ Por. Z. Modzelewski, *Estetyka średniowiecznego dramatu*, s. 6.

¹⁷ Kilkanaście tekstów śląskich dramatów liturgicznych wydał Joseph Klapper, nie komentując ich jednak bliżej; zob. t e n ż e, *Das mittelalterliche Volksschauspiel in Schlesien*, „Mitteilungen der Schlesischen Gesellschaft für Volkskunde” 29(1928), s. 168–216; Niezmiernej wagi publikacją stała się bibliografia opracowana przez zespół naukowców pod red. Władysława Korotaja: *Dramat staropolski od początków po powstanie sceny narodowej* (t. I, 1965, t. II, 1976–78). Bardzo szczególnie miejsce zajmuje wśród polskich badaczy prof. Julian Lewański. Encyklopedią wszechstronnej wiedzy o dramacie i teatrze staropolskim stała się jego monografia: *Dramat i teatr średniowiecza i renesansu w Polsce*, Warszawa 1981. On także zebrał i opatrzył komentarzem teksty dramatyzacji liturgicznych: t e n ż e, *Dramat i dramatyzacje liturgiczne w średniowieczu polskim*, „Musica Medii Aevi” I (1965), s. 96–174; t e n ż e, *Liturgiczne łacińskie dramatyzacje Wielkiego Tygodnia XI–XVI w.*, Lublin 1999.

¹⁸ Szerzej na ten temat zob.: J. Okoń, *Dramat liturgiczny*, EK IV, k. 183–185.

¹⁹ Por. Z. Modzelewski, *Estetyka średniowiecznego dramatu*, s. 20–42; Ks. prof. I. Pawlak twierdzi, że charakterystyczną cechą procesji palmowej w Polsce była nadmierna teatralizacja, która zaczęła zagrażać duchowi liturgii. Teksty i śpiewy stanowiły podstawę do urządzania dramatu ilustrującego wydarzenie wjazdu Chrystusa do Jerozolimy; por. t e n ż e, *Repertuar śpiewów łacińskich w polskich obrzędach liturgicznych zachowany w księgach piotrkowskich*, „Zeszyty Naukowe KUL” 41(1998), nr 1–2, s. 122.

się nań: w części pierwszej procesjonalne wejście 12 lub 13 kapłanów-celebransów z zakrystii do prezbiterium oraz odtworzenie wielkoczwartkowej paschalnej uczyty przy stole, w części drugiej obmycie nóg apostołom, związane ze śpiewem antyfon, wykonywanych przez chór i uczestników²⁰.

Plankty Matki Bożej włączone do wielkopiątkowych improperiów i umieszczone po adoracji krzyża, obejmowały monologowy i pełny lirycznego dramatyizmu lament pod krzyżem w towarzystwie Jana Apostoła, a często także jerozolimskich niewiast²¹. Lament mógł być recytowany (Ratyzbona XV w.) bądź śpiewany (Cividale del Friuli XIV w.), a towarzyszył mu niekiedy bogaty, choć skonwencjonalizowany i schematyczny zespół gestów (opuszczanie i rozpostarcie rąk, objęcie Jana), będący wraz z intonacją podkreśleniem emotywności wypowiedzi (teksty z Benediktbeuern ze zbioru *Carmina burana* XIII w.)²². Polskim przykładem *planctus Mariae* może być XV-wieczny lament świętokrzyski *Po-słuchajcie, bracia miła*, znany też jako *Żale Matki Boskiej pod krzyżem*²³.

Depositio crucis, które następowało po planktach, polegało na obmyciu krzyża winem i wodą oraz zaniesieniu go przez kapłana i kleryków do Bożego Grobu przy śpiewie antyfon i responsoriów²⁴. Krzyż owinięty był w całun bądź okryty korporatem lub ornatem i umieszczony w pozycji leżącej w taki sposób, by nogi Jezusa ukrzyżowanego skierowane były na wschód, po czym grób zamykano i pieczętowano. W obrzędzie brakowało niejako postaci dramatu, a całość była jak gdyby fabularnym odtworzeniem pogrzebu Zbawiciela, zasadniczo bez wychodzenia poza ramy liturgii (z wyjątkiem obmycia krzyża i pieczętowania grobu). Trzeci

²⁰ J. Okoń, *Dramat liturgiczny*, k. 185; por. Wiśniewski, *Dzieje wielkoczwartkowego obrzędu mandatum*, „Liturgia Sacra” 23(2004), s. 75–93; Dramatyzacje te, przeniknęły do współczesnej liturgii: „Ministranci prowadzą wybranych mężczyzn do ław przygotowanych w odpowiednim miejscu. Kapłan, jeśli trzeba, zdejmuje ornat i podchodzi do każdego z mężczyzn, polewa wodą jego stopy i wyciera je, z pomocą ministrantów. W tym czasie śpiewa się antyfony lub inne odpowiednie pieśni” (*Mszal Rzymski dla diecezji polskich*, Poznań 1986, s. 127, nr 6–7).

²¹ Por. J.J. Kopeć, *Droga krzyżowa*, s. 25.

²² *Carmina Burana* to dobrze znana antologia świeckich i satyrycznych pieśni łacińskich pochodzących z bawarskiego klasztoru Benediktbeuern, dziś przechowywana w Monachium. Oprócz pieśni w XIII-wiecznym rękopisie zapisano kilka dramatów religijnych, między innymi dwie *Pasje*. Nieposiadająca własnego tytułu *Pasja*, zwana Wielką, dla jej odróżnienia od krótszej *Ludu breviter de Passione*, zapisana w jęz. łacińskim i częściowo w południowym dialekcie jęz. niemieckiego. Niemal całość tekstu opatrzona jest neumatycznym, nie posiadającym linii zapisem muzycznym; por. M. Kazimiński, *Ludu Passionis — nota*, „Konteksty” 2(2007), s. 148.

²³ Utwór jest jedynym zachowanym w Polsce planktem średniowiecznym, wywodzącym się z nieznanego dziś dramatu liturgicznego. Był najwyraźniej bardzo popularny, gdyż spotykamy wyraźne naśladownictwo tego utworu w niektórych pieśniach medytacyjnych. Wyraźne zapożyczenia frazeologiczne z planktu świętokrzyskiego występują w XVI-wiecznej pieśni znajdującej się w rękopiśmiennym śpiewniku franciszkańskim, zaczynającej się od słów: *Krzyżu święty nade wszystko*; por. *Polskie pieśni pasyjne. Średniowiecze i wiek XVI*, red. J. Nowak-Dłużniewski, t. 1, Warszawa 1977, s. 34–35.

²⁴ Przykład tego obrzędu odnajdujemy także w średniowiecznej liturgii nyskich Bożogrobców sprowadzonych do Polski w 1163 r. przez Jakśę z Miechowa. Po odśpiewaniu niesporów przeor przenosi krzyż w otoczeniu braci konwentu, w skupieniu, z szacunkiem i bez obuwia do grobu, o czym zaświadcza przechowywany w zbiorach Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu. *Liber Ordinarius*; por. F. Wolnik, *Charakterystyczne cechy średniowiecznej liturgii (nyskich) bożogrobców*, „Liturgia Sacra” 7(2001), nr 2, s. 247.

cykl stanowiły trzy obrzędy związane z obchodami wielkanocnymi: podniesienie krzyża (*Elevatio Crucis*), zstąpienie do piekieł (*Descensio ad inferos*) oraz nawiedzenie grobu (*Visitatio Sepulchri, Ludus trium personarum*)²⁵. Ponieważ dramaty te, zostały przedstawione w elbląskiej katedrze podczas wspomnianego już festiwalu *Paschalia Elbingensia*, zasługują na szczególną uwagę i miejsce w niniejszym opracowaniu.

III. DRAMATY CYKLU WIELKANOCNEGO

Elevatio Crucis stanowiło ostatni lub przedostatni człon cyklu wielkanocnego odprowadzany przed jutrznią (*matutinium*) wielkanocną i sprowadzało się do wyniesienia z grobu rzeźby Chrystusa, krucyfiksu, albo hostii, które wcześniej owinięte być miały w płótna. Jak twierdzi J. Michałak, pierwsze wzmianki o tego typu dramatycznym przedstawieniu faktu zmartwychwstania spotykamy w dokumentach z X wieku²⁶. Według przebadanych przez prof. Lewańskiego źródeł, ten procesjonalny obrzęd będący źródłem współczesnej procesji rezurekcyjnej, rozpoczął się śpiewem antyfony *Gloria tibi, Trinitas aequalis — Chwała Ci, Trójco trójrównych sobie* i psalmem *Laudate Dominum omnes gentes — Chwalcie Pana wszystkie narody*²⁷. Po wyniesieniu wyobrażenia Jezusa z grobu, zwykle w czasie powrotnej procesji wykonywano antyfonę *Cum rex gloriae Christus infernum debellaturus intraret — Gdy Chrystus król chwały, wstąpił do Otchłani, aby ją zwyciężyć*, która opisuje jak Zbawiciel stanął był z chórem aniołów przed wrotami piekielnymi i jak chór świętych więzionych tam, żalosnym głosem zakrzyknął: *Advenisti desiderabilis — Przybyłeś upragniony*²⁸. Obrzęd kończy się albo krótką antyfoną *Surrexit Dominus de sepulchro — Powstał Pan z grobu*, albo — zwłaszcza wtedy, gdy nie odgrywa się już dramatycznego oficjum *Visitatio Sepulchri* — dodaje się jeszcze w formie dialogowanej sekwencji *Victime paschali laudes immolent christiani — Ofierze wielkanocnej chwałę niech dają chrześcijanie*²⁹.

²⁵ Teksty dramatów cyklu wielkanocnego przedrukował i ogłosił także: W. Lipphardt, *Lateinsche Osterfeiern und Osterspiele*, Berlin 1976.

²⁶ J. Michałak, *Zarys liturgiki*, Płock 1939, s. 216.

²⁷ J. Lewański, *Dramat i teatr średniowiecza*, s. 41–42; por. I. Pawlak, *Repertuar śpiewów łacińskich*, s. 125.

²⁸ Do treści antyfony nawiązują strofy polskiej pieśni wielkanocnej *Wesoły nam dzień dziś nastał*. Spotkanie Chrystusa z uwięzionymi w Otchłani ukazany tu został w sposób następujący: *Którzy w otchłani mieszkali, Płaczliwie tam zawołali, Gdy Zbawiciela ujrzeli. Alleluja, alleluja. „Zawitaj, przybywający, Boży Synu wszechmogący, Wybaw nas z piekielnej mocy”! Alleluja, alleluja*; por. T. Miązga, *Wielkanocne śpiewy procesyjne*, Graz 1986, s. 5n.

²⁹ Powstanie sekwencji *Victime paschali* wiąże się ze śpiewem *Alleluja* oraz rozbudowanym melizmatycznie *iubilusem* (*iubilatio*) na ostatniej samogłosce „a”. Autorstwo przypisuje się diecezjalnemu duchownemu Vipo z Burgundii (ok. 995–1084), kapelanowi cesarzy niemieckich Konrada II i Henryka III. Szerzej na ten temat piszą: E. Costa, *Tropes et sequences dans le cadre de la vie liturgique au Moyen Age*, EL 92(1978), s. 261–322; I. Pawlak, *Sekwencje w liturgii mszalnej po Soborze Watykańskim II*, RBL 47(1994), nr 4, s. 262–267; Schola Teatru Węgajty posługuje się staropolskim tłumaczeniem utworu autorstwa ks. St. Grochowskiego († 1610), dostosowanym do melodii gregoriańskiej; por. P. Szczanięcki, *Śłużba Boża w dawnej Polsce. Studia o Mszy św.*, Poznań – Warszawa – Lublin 1962, s. 70.

Niezwykle interesujące wydaje się w tym przypadku także plastyczne przedstawienie postaci Chrystusa, którego przecież dwa dni wcześniej złożono w grobie i którego wszelkie wyobrażenia jako ukrzyżowanego we wnętrzach kościoła zasłonięto. W jaki sposób ukazać chwałę zwycięskiego Króla? Najbardziej umowne wydawało się niesienie hostii, czasami w monstrancji. Inną formą umowną było przedstawienie Jezusa na krzyżu, albo jako Zmartwychwstałego w pięknej figurze okrytej czerwoną szatą, trzymającego przy tym zwycięską chorągiew. Jeżeli chrystofania związana była z pierwszym wariantem, wówczas krucyfiks także spowijano czerwoną szatą³⁰. Wydaje się, że współczesny zwyczaj okrywania krzyża czerwoną stułą na czas procesji rezurekcyjnej i okres wielkanocny ma swoje korzenie we wspomnianych tradycjach³¹.

W omawianej inscenizacji obrzędu mieści się jeszcze jeden dramat liturgiczny tzw. *Descensio ad inferos* — *Zstąpienie do piekieł*, które wprowadzano niekiedy przed jutrznią rezurekcyjną, znacznie częściej jednak podczas omówionego już *Podniesienia krzyża* i następującej tuż po nim (lub przed) procesji. Niosąc krzyż z chorągwią Pańską i śpiewając antyfonę *Cum rex gloriae* przyciszonym głosem, procesja zbliżała się np. do drzwi kaplicy lub kościoła, za którymi znajdowali się aktorzy wyobrażający uwieczonych Adama i Ewę, proroków i świętych³². Trzykrotne uderzenie w drzwi stopami krzyża, przy wtórze antyfony *Tollite portas*, symbolizowało „wyłamanie” bram piekła i oswobodzenie oczekujących. Niekiedy (np. w klasztorze benedyktynek w Barking koło Londynu) zamykano w kaplicy zakonnice i kleryków wyobrażających dusze ojców, a po antyfonie i otwarciu drzwi wyprowadzano ich do kościoła³³. Grupa zapisów śląskich nie posiada już wykończenia dramatycznego, np. w *Agendzie wrocławskiej* z 1510 r. omawiany moment *Descensio* wyrażano zmianą wokalne realizacji: *et fertur crux cum processione ad summum altare submissa voce (cantando): „Cum rex gloriae”; Alta voce: „Advenisti” — i niesie się krzyż przed główny ołtarz śpiewając cichym głosem „Gdy król chwaty”; podniesionym głosem „Przybyłeś”*³⁴. Wystarczyła więc tylko zmiana siły głosu, aby oddać całą dramatycznie złożoną sytuację.

Trudno powiedzieć jaka mogła być frekwencja na celebrowanych we wczesnych godzinach rannych obrzędach, ale — jak zauważa prof. Lewański — udział wiernych z parafii mógł być masowy, ponieważ i nabożeństwo było wyjątkowo atrakcyjne i święto wielkiej wagi³⁵. Interesującym jest, że właśnie podczas tej procesji pozwalano wiernym włączyć się do obrzędu śpiewem w języku polskim. Mianowicie w katedrze płockiej już w XIV w. wolno było śpiewać *Wstał z martwych Król nasz, syn Boży*, strofę po strofie na przemian z klerem śpiewającym *Victime paschali laudes*, a później przeplatać zwrotki hymnu *Salve festa dies*

³⁰ Por. J. Lewański, *Dramat i teatr średniowiecza*, s. 42–43.

³¹ „Na początku procesji niesie się krzyż, przyozdobiony czerwoną stułą oraz figurę Zmartwychwstałego” (*Mszał Rzymski*, s. 181, nr 63).

³² J. Lewański, *Dramat i teatr średniowiecza*, s. 43; według ks. prof. Pawłaka, śpiew „Cum rex gloriae” nie jest antyfoną, ale raczej responsorium; por. I. Pałak, *Repertuar śpiewów łacińskich*, s. 126; I. Miązga, *Wielkanocne śpiewy procesyjne*, s. 18.

³³ Por. J. Okoń, *Dramat liturgiczny*, EK IV, k. 186.

³⁴ Por. Z. Modzelewski, *Estetyka średniowiecznego dramatu*, s. 53–54.

³⁵ J. Lewański, *Dramat i teatr średniowiecza*, s. 45.

wykonywanego przez *pueri ze Schola Cantorum* śpiewem *Przez twe święte wskrzeszenie* (wskrzeszenie)³⁶. *Mszał gnieźnieński* z XV w. jako pieśń polską do *Victime paschali laudes* dodaje *Chrystus z martwych wstał jest*. Wydaje się, że te polskie pieśni związane z obrzędem *Elevatio crucis*, są najstarszymi obok *Bogurodzicy* pieśniami religijnymi w języku polskim³⁷.

Omówiony obrzęd wyniesienia krzyża połączony z procesją rezurekcyjną mógł być poprzedzony oficjum dramatycznym *Visitatio Sepulchri*. Tak zostawia sprawę — jako otwartą — liturgia na Śląsku w końcu XV w., w innych diecezjach częstotliwość występowania tego *ludus* jest raczej fakultatywna, gdyż zależała od ilości duchownych w parafii i sprawności służby liturgicznej w ogóle³⁸. Faktem jest, że *Nawiedzenie grobu* jest najstarszym zachowanym tekstem dramatu liturgicznego, obejmującym dialog trzech niewiast z aniołami i zapisanym w *Troparium sangallianum* z IX w. — księdze liturgicznej opactwa benedyktynów z Sankt Gallen (Szwajcaria)³⁹. Dramat ten, odnajdujemy także u Etelwolda w jego *Regularis concordia* z ok. 965–975, gdzie został prawdopodobnie powtórzony za tekstem zaczerpniętym z oficjum dramatycznego *In resurrectione Domini* z Cividale del Friuli (pn.-wsch. Włochy), co według J. Okonia potwierdzałoby hipotezę, że dramat liturgiczny narodził się w Italii, w środowisku benedyktyńskim⁴⁰.

Według prof. Lewańskiego ten „szczypty” dramat łaciński (chór i sześć person wymieniających 11 kwestii), wykonywano najprawdopodobniej od połowy XIII w. w Krakowie w katedrze wawelskiej. Być może jeszcze w tym okresie przeniesiono go do diecezji wrocławskiej i płockiej, a nie jest wykluczone, że omawiane utwory włączono najpierw do płockich ksiąg obrzędowych i stamtąd przeniesiono do Krakowa i Wrocławia⁴¹. W wieku XV, a zwłaszcza w drugiej jego połowie można już mówić o powszechności takich inscenizacji (rękopisy z kolegiat w Kielcach, Otmuchowie, Nysie, Żaganiu i Głogowie). Interesującym jest fakt zamieszczenia *Visitatio* w dwukrotnie drukowanym *Brewiarzu wrocławskim* z ok. 1485, księdze liturgicznej dostępnej dla wszystkich parafii i obowiązującej we wszystkich

³⁶ Por. B. Bielańska, *Polska pieśń mszalna do 1914 r.*, w: *Studia z dziejów liturgii w Polsce*, t. III, Lublin 1980, s. 124.

³⁷ Por. P. Szczaniecki, *Służba Boża w dawnej Polsce*, s. 70; K. Mrowiec, *Das polnische Lied „Christus zmartwychwstał jest” und das deutsche Lied „Christ ist erstanden”*, „Internationale Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie Bulletin”, Sondernummer, Danksgabe an Markus Jenny, Groningen 1987, s. 70–87.

³⁸ Por. J. Lewański, *Dramat i teatr średniowiecza*, s. 45.

³⁹ Por. G. van der Leeuw, *Święta gra. Reminiscencje*, „Konteksty” 2(2007), s. 96.

⁴⁰ Por. J. Okoń, *Dramat liturgiczny*, EK IV, k. 184.

⁴¹ Posiadana dzisiaj dokumentacja przemawia jednak za Krakowem. Pierwszy rękopis wrocławski ma datę 1434, pierwszy płocki ok. 1300, ale był to już czas dość szerokiego rozpowszechnienia tego obrzędu (są też inne przekazy z XIV w.), a z roku 1372 pochodzi rękopis przygotowany w Krakowie dla prowincjalnej kolegiaty biskupów krakowskich w Kielcach; por. J. Lewański, *Dramaty staropolskie*, Warszawa 1959, t. I, s. 12–13. *Visitatio Sepulchri* odnajdujemy także w *Pontyfikale Płockim* XII w. reprezentującym najstarszy typ pontyfikału, zwany *Pontyfikałem rzymsko-germańskim* zob. *Pontyfikał Płocki z XII wieku* (Bayerische Staatsbibliothek München Clm 28938; Biblioteka Seminarium Duchownego Płock Mspt. 29), ed. A. Podleś, Płock 1986, s. 172 (f. 166v–167r); B. Bartkowski, *Visitatio Sepulchri w polskich przekazach średniowiecznych*, „Musica Medii Aevi” IV(1973), s. 129–163.

kościółach⁴². Popularność tego oficjum dramatycznego nie trwała długo, może pięćdziesiąt lub siedemdziesiąt lat. Ostatni rękopis pochodzi z 1510 r., a ostatni druk z diecezji poznańskiej z 1533 roku. Na pewno nie wolno było wykonywać wskazanego dramatu po zakazie sformułowanym w postanowieniach Soboru Trydenckiego, a więc po roku 1568, a praktycznie od 1591 r., kiedy ukazała się *Agenda seu ritus Caeremoniarum Ecclesiasticarum* opracowana przez Hieronima Powodowskiego i zawierająca nowe przepisy liturgiczne⁴³.

Punktem wyjścia dla *Visitatio* była Ewangelia św. Marka (16,1–7) uzupełniana innymi tekstami (por. Mt 28,1–7), na podstawie których anonimowy autor w XII w. wcześniej opracowane tzw. tropy ułożone w formie dialogu dla dwóch chórów, powierzył do wykonania osobom ukostiumowanym. Dramat włączano do rezurekcyjnej jutrzni, wstawiając go pomiędzy ostatnie responsorium a hymn *Te Deum*. Przy śpiewie responsorium konwent braci wychodził procesjonalnie z prezbiterium na środek kościoła, a po zakończeniu śpiewu kantor zaczynał antyfonę: *Maria Magdalena et alia Maria ferebant diluculo aromata (...) — Maria Magdalena i druga Maria niosły o świcie wonności, szukając w grobie Pana*⁴⁴. W tym czasie dwaj lub trzej bracia (trzy Maryje) odziani w alby, albo też i dalmatyki⁴⁵, w nakryciach na głowach i z kadzielnicami w rękach, niosąc wonności podążali z zakrystii do grobu, rozprawiając pomiędzy sobą: *Quis revoluet nobis (...) — Któż nam odsunie od wejścia kamień, o którym wiemy, że przykrywa święty grób?* Oczekujący nań aniołowie, przebierani przeważnie w białe kapy zadawali kluczowe pytanie: *Quem queritis o tremule mulieres — Kogo szukacie, strwożone niewiasty, w tym grobowcu, płaczące?* Maryje odpowiadały: *Iesum Nazarenum crucifixum querimus — Jezusa Nazarańskiego ukrzyżowanego szukamy, na co tamci: Non est hic (...) — Nie ma tutaj tego, którego szukacie, lecz śpiesznie idąc oznajmijcie uczniom jego i Piotrowi, że zmartwychwstał Jezus*⁴⁶.

W Polsce przyjął się drugi typ *Visitatio*, w którym do wątku trzech Marii rozmawiających z aniołami, dołączano powrót niewiast do apostołów oraz bieg Piotra i Jana do grobu w czasie wykonywanej antyfony: *Currebant duo simul*

⁴² J. Lewański, *Dramat i teatr średniowiecza*, s. 52. Wersja przedstawiona przez prof. Lewańskiego nie jest doprecyzowana, gdyż wydaje się, że liturgia godzin sprawowana (wyśpiewywana) być mogła uroczyste raczej tylko we wspólnotach zakonnych lub kanonicznych, nie zaś w zwykłych parafiach.

⁴³ Tamże.

⁴⁴ Cytaty na podstawie zebranych przez prof. Lewańskiego tekstów źródłowych *Visitatio Sepulchri: Liturgiczne tacińskie dramatyzacje Wielkiego Tygodnia XI–XVI w.*, s. 299–331.

⁴⁵ „Aniołowie mają być w białych szatach, nie wiemy też nic bliższego o Piotrze i Janie. Natomiast księża-Marie mają przywdziać alby, a więc dość długie białe szaty. Zalecenia dla zakrystian wrocławskich informują, że mają to być prawdopodobnie specjalnie ozdobne alby, te mianowicie, które się wkłada odprawiając mszę w dniu świętych Dziewic; głowy mają przykryte welonami, a w rękach niosą puszki z maściami, bogate i ozdobne” (tenże, *Dramat i teatr średniowiecza*, s. 59).

⁴⁶ Por. tenże, *Liturgiczne tacińskie dramatyzacje Wielkiego Tygodnia XI–XVI w.*, s. 299n.; tenże, *Tajemnica Ofiary i Odkupienia w średniowiecznym polskim teatrze liturgicznym*, w: *Dramat i teatr religijny w Polsce*, red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, Lublin 1991, s. 30–31.

— *Biegło ich dwóch razem*⁴⁷. To ci ostatni, ukazywali zgromadzonym wiernym całuny wyjęte z grobu — prześcieradła i chusty (*linteamina et sudarium*) — na znak prawdziwości faktu zmartwychwstania. Po ukazaniu płócien i odśpiewaniu antyfony *Surrexit Dominus* biskup lub kantor intonował *Te Deum laudamus*. W trzecim typie *Nawiedzenia grobu* dodano spotkanie Marii Magdaleny z Jezusem jako ogrodnikiem (Fleury XIII w.), stąd scena ta określana była jako *Hortulanus*⁴⁸.

Obok cykli związanych z Wielkim Tygodniem i Wielkanocą, dramatem liturgicznym objęto także święta Pańskie i maryjne, np. Ofiarowanie Pańskie (scena powitania Dzieciątka przez Symeona; Augsburg XII w.), Ofiarowanie Maryi, Zwiastowanie Pańskie (Tournai przed 1231, Hildesheim XIII w., Niemcy XIV w., Niderlandy XV w.), Wniebowzięcie Maryi (scena z użyciem obrazów Matki Bożej; Rouen XV–XVI w.). Do innych tematów dramatu liturgicznego należało wskrzeszenie Łazarza związane z jego świętem 17 grudnia (tekst Hilarego *Suscitatio Lazari* z XII w.), nawrócenie Szawła (Fleury XIII w.), czy w końcu dzieje Izaaka i Rebeki (Vorau w Styrii XII w.), albo Daniela Proroka (Beavais ok. 1140 r.)⁴⁹.

PODSUMOWANIE

We współczesnej posoborowej liturgii funkcjonuje wiele obrzędów i rytów, do których zarówno duchowni jak też i świeccy przywykli. Tymczasem procesja na Niedzielę Palmową, wielkoczwartkowe *Mandatum*, wielkopiątkowa procesja do Bożego Grobu, czy chociażby procesja rezurekcyjna mają swoje korzenie i genezę powstania. Okazuje się, że w poszukiwaniu źródeł tych obrzędów, potrydenckie przepisy i rubryki liturgiczne choć wydają się tak odległe, są tylko pewnego rodzaju przystankiem w wędrówce w głąb dziejów historii. Liturgia Kościoła ma swoją starożytną, jak też średniowieczną pamięć i tożsamość, czasami przez współczesnego odbiorcę zupełnie nieznaną. Jest ona, na co wskazuje niniejsze opracowanie, związana z rzeczywistością misterium, które próbowano przekazać za pomocą słowa, dźwięku i tego co widzialne. Interesującym zjawiskiem jest współczesna

⁴⁷ Por. J. Lewański, *Liturgiczne łacińskie dramatyzacje Wielkiego Tygodnia XI–XVI w.*, s. 299n.; Wędrówki apostołów Piotra i Jana do grobu brak we wspomnianych już źródłach polskich bożogrobców. Po dialogu z aniołami, trzej klerycy symbolizujący niewiasty wchodzili do grobu szukając Jezusa, odmawiali tam modlitwę, po czym powracali do chóru; por. F. Wolnik, *Charakterystyczne cechy średniowiecznej liturgii (nyskich) bożogrobców*, s. 249.

⁴⁸ Przedstawiany przez Scholę z Węgajt dramat *Ludus Paschalis*, kończy się obrazem określonym jako *Officjum Peregrinorum*, czyli ilustracją ostatnich chwil pobytu Chrystusa na Ziemi. Jezus ukazuje się Apostołom na drodze do Emaus i pozwala im się rozpoznać podczas wieczerzy (por. Łk 24,13–32). Podczas spotkania z uczniami w wieczerniku (Mk 16,14–18, Łk 24,36–49, Mt 27,16–20, J 20,19–23) Chrystus nie tylko zaświadcza o realności zmartwychwstania — jedząc, pijąc, demonstrowując rany — ale również przekazuje uczniom ostatnie przestania. Kulminacyjnym momentem tej części jest epizod z Tomaszem Apostołem (J 20,24–29); por. <http://www.wegajty.pl/ludus-paschalis.php>

⁴⁹ J. Okoń *Dramat liturgiczny*, EK IV, k. 187; por. G. Dahan, *L'interprétation de l'Ancien Testament dans les drames religieux (XI–XIIIe siècles)*, „Romania” 100(1979), s. 71–103; M. Mijska, *Wprowadzenie do Ludus Danielis. Przewodnik po kilku kregach teatru liturgicznego*, „Konteksty” 2(2007), s. 38–41; M. Adams, *Oficjum Trzech Zbożnych Młodzianków w Piecu Ognistym*, „Konteksty” 2(2007), s. 83–85.

potrzeba i pragnienie kontynuacji tego przekazu. Wydaje się, że w świetle prac Scholi Teatru Węgajty, czy też podobnych zespołów, dramat liturgiczny staje się dziś na nowo popularny i aktualny⁵⁰. Czy zrekonstruowane misteria są zatem tylko teatrem czy też celebrowaną liturgią? Odpowiedzi na to i inne pytania poszukują tak zwolennicy, jak i przeciwnicy takich rekonstrukcji⁵¹.

Dramat liturgiczny był niewątpliwie jednym z największych osiągnięć w historii kultury średniowiecza. Powstały w gruncie rzeczy „z niczego”, w sytuacji niemal całkowitego odcięcia od tradycji i spuścizny teatru starożytnego, jako próba „uatrakcyjnienia” liturgii bodaj najważniejszych w chrześcijaństwie świąt zmartwychwstania, odzwierciedla wszystkie ważne przemiany kulturowe swojej epoki. Po dramacie starogreckim stał się drugim w historii triumfem teatru. Zainspirował wreszcie wszelkie przyszłe przejawy teatru religijnego: od *sacre rappresentazioni* renesansu po wielkie, rozbudowane, romantyczne i współczesne widowiska misteryjne⁵². Interesującym jest fakt, że powstał on, co w istocie wydaje się doprawdy fenomenalne, na bazie chorału gregoriańskiego w wyniku tropowania i centonizacji. Poniekąd był jak *summa cantus gregoriani*. W nim bowiem skupiały się właściwie wszystkie ważne formy chorałowe: od śpiewów recytacyjnych po hymny i sekwencje, od śpiewów rdzennie chorałowych po oryginalne chorałopodobne kompozycje.

W historii dramatu liturgicznego dają się też zauważyć wszystkie ważne przemiany, którym chorał podlegał z biegiem stuleci. W tym względzie do niezwykle interesujących należą wpływy kategorii *profanum*. Chorał i dramat, *sacrum* i *profanum* — to estetycznie niezwykle zestawienia. Kościół przyjął teatr, ofiarowując mu swoją biblijną treść, filozofię, mistycyzm, rekwizyty, wnętrze, słowo i muzykę. Teatr zaś wzbogacił liturgiczny obrzęd o widowiskowość, dramatyczność i piękno. Owa swoista unia Kościoła z teatrem wydaje się jednak historycznie czymś jak najbardziej naturalnym. Wszak grecki wyraz *theatron* (teatr), jak zauważa to A. Wolański, wywodzi się od greckiego *theos* — Bóg⁵³.

⁵⁰ Por. M. Peres, *Od Moraw po Toledo. Tradycja śpiewu mozarabskiego w kontekście poszukiwań związanych z praktyką śpiewu liturgicznego*, „Konteksty” 2(2007), s. 43–45.

⁵¹ Por. *Dramat liturgiczny dzisiaj. Wątpliwości, nadzieje, wizje. Zapis dyskusji w KIK-u*, „Konteksty” 2(2007), s. 17–30.

⁵² A. Wolański, *Dramat liturgiczny*, s. 75–77.

⁵³ Tamże, s. 77.