



Liturgia Sacra 20 (2014), nr 1, s. 93–111

PIOTR ZIĘTEK-KRYSIŃSKI
Zielona Góra, DSO

DRAMATYZACJE LITURGICZNE WIELKIEGO TYGODNIA W ŻAGAŃSKIM KLASZTORZE KANONIKÓW REGULARNYCH POD KONIEC XV WIEKU¹

Liturgia Wielkiego Tygodnia okresu późnego średniowiecza w Polsce była już niejednokrotnie przedmiotem badań. Dociekania naukowe dostarczają nam prac z tego zakresu, w tym monograficznych opracowań manuskryptów także z ośrodków śląskich. Najważniejsze z nich są dziełem m.in. K. Doli², H.J. Sobeczki³ czy F. Wolnika⁴. Jednakowoż wielkotygodniowe obrzędy tak ważnych przecież dla historii Śląska kanoników regularnych św. Augustyna nie doczekały się znaczniejszych opracowań lub niekiedy — jak w przypadku F. Wolnika — ograniczono się w za-

¹ Artykuł oparty jest na fragmentach pracy doktorskiej autora pt.: *Obrzędy Wielkiego Tygodnia według „Cantionale et Agenda” (1494 r.) kanoników regularnych z Żagania w świetle przetrzydenckich agend wrocławskich*, Lublin 2013.

² K. DOLA, *Liturgia Wielkiego Tygodnia w katedrze wrocławskiej w XV wieku*, RTSO 7 (1979), s. 180–215.

³ H.J. SOBECZKO, *Liturgia katedry wrocławskiej według przedtrydenckiego Liber Ordinarius z 1563 roku*, Opole 1993.

⁴ Np. F. WOLNIK, *Tajemnica krzyża w liturgii nyskich bożogrobców*, RTSO 16 (1996), s. 289–312; TENŻE, *Liturgia Wielkiego Tygodnia w konwencie wrocławskich dominikanów w XV wieku*, RTSO 21 (2001), s. 301–326.

sadzie do tłumaczeń odczytanych z ich manuskryptów tekstów⁵. Niepełny tudzież fragmentaryczny zakres prac w literaturze fachowej, obrazujący średniowieczną liturgię sprawowaną przez augustianów–kanoników, skłania do baczniejszego przyjrzenia się ich obrzędowym zwyczajom. Szczególnie bogaty zbiór średniowiecznych rękopiśmiennych ksiąg liturgicznych tego zgromadzenia jest spuścizną dawnego opactwa w Żaganiu. Liturgiki tamtejsze mogą bez wątpienia stanowić szerokie pole badawcze dla wszelkich specjalizacji mediewistów.

Jedną z takich rytualnych ksiąg zakonników żagańskich jest znajdujący się obecnie w Bibliotece Uniwersytetu Wrocławskiego kodeks liturgiczno-muzyczny o sygnaturze IQ 225, w literaturze przedmiotu spotykany zazwyczaj pod nazwą *Cantionale et Agenda* (dalej: CeA). Sporządzony on został w trzech etapach, które zamknąć można w latach 1494–1504–1511⁶. Właśnie ten manuskrypt stanie się źródłem rozważań w niniejszym artykule. Wybór liturgika podyktowany jest jego zawartością; większa część CeA zawiera szczegółowe opisy czynności liturgicznych sprawowanych w poszczególne dni Wielkiego Tygodnia oraz zapisy nutowe śpiewów, które tym obrzędowi towarzyszyły.

Ze względu na szczupłe ramy artykułu, ograniczymy się w nim jedynie do omówienia tych obrzędów, które przez badaczy określane są mianem „dramatyzacje liturgiczne”⁷. Jak się wydaje, to właśnie redakcje tych celebracji zawierają najwięcej cech własnych dla danego ośrodka liturgicznego lub terenu, na którym ów ośrodek się znajdował. Kolejność omawianych dramatyzacji zgodna będzie z sekwencyjnością dni Wielkiego Tygodnia.

1. Niedziela Palmowa —

procesja z gałązkami palmowymi (*Processio in ramis palmarum*)⁸

Według interesującej nas zakonnej agendy, liturgia Niedzieli Palmowej u żagańskich kanoników regularnych rozpoczynała się przyjściem opata do ołtarza, przy którym zapewne znajdowały się przygotowane do poświęcenia palmy. Skryptor nie podał nam informacji, czy przyjściu temu towarzyszył jakiś śpiew.

⁵ TENŻE, *Liturgia Wielkiego Tygodnia w śląskich konwentach kanoników regularnych w średniowieczu*, RTSO 22 (2002), s. 227–255.

⁶ Wszystkie noty wykonawcze oraz zapisy nutowe śpiewów Wielkiego Tygodnia znajdują się na kartach najstarszej części kodeksu, datowanej na 1494 r.

⁷ Termin „dramat liturgiczny” pojawił się w literaturze przedmiotu stosunkowo późno, bo dopiero w XIX w. Jest to „gatunek dramatyczny powstały w średniowieczu jako składowa część liturgii chrześcijańskiej, w celu obrazowego przedstawiania wiernym podstawowych prawd wiary oraz wyjaśniania pojęć i symboli religijnych zawartych w tekstach liturgicznych”; J. OKOŃ, *Dramat liturgiczny*, EK 4, k. 183.

⁸ Noty i teksty liturgiczne Niedzieli Palmowej: CeA, f. 128r–132v.

Opat stawał zwrócony twarzą do ołtarza przy prawym jego rogu i po liturgicznym pozdrowieniu odmawiał krótką modlitwę. Po modlitwie następowała zwyczajowa liturgia słowa. Przed ewangelią diakon otrzymywał od opata błogosławieństwo, a następnie czytał perykopę z właściwego dla tej czynności miejsca. Po jej zakończeniu inny kapłan (*presbiter*)⁹ zwracał się twarzą do ludu i po krótkim liturgicznym dialogu odmawiał szereg modlitw. Po przypisanych modlitwach ów kapłan śpiewał następnie prefację na poświęcenie palm. Po prefacji rozpoczynała się procesja¹⁰, w trakcie której śpiewano antyfonę. Na zakończenie procesji odprawiano stację. Podczas niej, gdy zaśpiewany już został hymn z powtórką (refrenem), kapłan podnosił krzyż jak mógł najwyżej i intonował śpiew kolejnego hymnu oraz dalszych jego zwrotek; po ukończeniu hymnu i dopowiedzeniu *Amen* odkładał krzyż. Następnie opat i kapłan brali wiązki palm, klękali i uderzali nimi trzykrotnie krzyż, śpiewając przy tym za każdym razem pierwszy człon antyfony, którą wnet chór dopełniał. Po trzecim powtórzeniu antyfony opat wstawał i śpiewał wersykuł, a po otrzymaniu odpowiedzi odmawiał orację.

Oto jak tabelarycznie przedstawia się schemat kanonickiego obrzędu z uwzględnieniem wykonywanych podczas niego tekstów¹¹:

Przebieg obrzędu	CeA
oracja wstępna	<i>Dominus vobiscum... Oremus. Deus, quem diligere et amare</i>
lekcja	<i>Venerunt filii Israel in Helym</i> (Wj 15,27; 16,1-7)
śpiew międzylekcyjny	antyfona <i>Collegerunt pontifices et pharisei</i>
ewangelia	<i>Cum appropinquarent Ierosolime</i> (Mk 11,1-10)
wersykuł	<i>Adiutorium nostrum in nomine Domini</i>
oracja	<i>Deus, cuius Filius pro salute generis humani</i>
benedykcja	<i>Benedic, Domine, quesumus, hos palmarum</i>
oracja	<i>Deus, qui per olive ramum pacem terre nun(c)tiasti</i>
oracja	<i>Omnipotens sempiterne Deus, qui Dominum nostrum Ihesum Christum hodierna die</i>

⁹ Wcześniejsze liturgiki żagańskie zgodnie nakazywały, aby wszystkie te czynności sprawował opat. Niewykluczone, iż polecenie w CeA przekazanie innemu kapłanowi części liturgicznych obowiązków związane jest bezpośrednio z osobą Pawła Haugwitza — opata żagańskiego (1489–1507), a więc w latach, w których CeA zostało sporządzone. Jak dowiadujemy się z *Katalogu opatów żagańskich*, opat ten po zasłabnięciu w 1491 r. podczas sprawowanej przez siebie Mszy później już niezwykle rzadko decydował się przewodniczyć uroczystym celebracjom (*ut postea pluribus annis rarius sollemniter celebraret*); zob. *Catalogus abbatum Saganensium*, w: G.A. STENZEL, *Scriptores Rerum Silesiacarum*, t. I, Breslau 1835, s. 415.

¹⁰ Z analizy tekstu wnioskujemy — wszak nie jest to wyraźnie powiedziane — że procesja odbywała się w świątyni i nie wychodziła na zewnątrz.

¹¹ W całym artykule zachowana została oryginalna pisownia tekstów łacińskich.

egzorcyzm	<i>Exorciso te creatura florum</i>
oracja	<i>Deus, qui Filium tuum unigenitum</i> — <i>Deus, qui dispersa congregas</i>
prefacja	<i>Mundi conditor omniumque creaturarum</i>
procesja	antyfona <i>Cum appropinquaret Dominus</i>
stacja	hymn <i>Gloria laus et honor</i> hymn <i>Vexilla regis</i> — <i>O crux ave</i> — <i>Te summa Deus</i> antyfona <i>Scriptum est enim</i>
wersykuł	<i>Erue a framea</i>
oracja końcowa	<i>Omnipotens sempiterne Deus, qui humano generi, ad imitandum humilitatis exemplum</i>

Analizując powyższe zestawienie tekstów oraz porównując je z innymi redakcjami tego typu¹², moglibyśmy stwierdzić, że skryptor żagańskiego liturgika o czymś zapomniał lub coś przeoczył. Najbardziej zaskakującym brakiem jest pominięcie informacji o materialnym poświęceniu palm — ich pokropieniu i okadzeniu, którym to czynnościom zazwyczaj towarzyszyły tzw. pacholące antyfony: *Pueri hebraeorum tollentes* oraz *Pueri hebraeorum vestimenta*. Czyżby sam tekst błogosławieństwa wydał się kanonikom wystarczający? To akurat z liturgicznego punktu widzenia wydaje się mało prawdopodobne. Patrząc jednak na całość żagańskiego zapisu, pominięcie samych śpiewów nie nosi już znamion przeoczenia. Kopista przecież skrupulatnie notuje tekst lekcji, ewangelii¹³ oraz wszystkich modlitw, więc dlaczego miałby nie wspomnieć o jakiejś jeszcze wykonywanej antyfonie? Wskazówką do zrozumienia tak skonstruowanego kanonickiego przebiegu palmowej procesji może być spostrzeżenie, iż wszystkie nieobecne w żagańskiej redakcji śpiewy — a polecane w innych zabytkach — mają charakter opisowo-gestyczny (naturalistyczny). Zatem wydawać się może, że zakonnicy chcieli w ten sposób uniknąć antyfon, które zawierają w sobie charakter pewnej inscenizacji, a pozostawić jedynie te, które w „teologiczny” sposób oddają tajemnicę dnia. Podczas samej procesji — odbywającej się wewnątrz świątyni — drogę do stacji przebywało się niewątpliwie szybko, dlatego nie dziwi obecność jednej tylko antyfony, ale za to najbardziej bogatej w opis, przy czym najmniej koncentrującej się na pojedynczych miejscach, gestach czy osobach. Jak zauważamy, również stacja odbywała się przy symbolicznych, a nie naturalistycznych śpiewach, zaś jedyną pozostawioną podczas niej

¹² Zob. J. LEWAŃSKI, *Liturgiczne łacińskie dramatyzacje Wielkiego Tygodnia XI–XVI w.*, Lublin 1999, s. 95–194.

¹³ W CeA perykopa wzięta jest ze św. Marka, podczas gdy w większości liturgików polskich spotkamy tu fragment Ewangelii św. Mateusza.

inscenizacją było „uderzenie krzyża” przy wtórze proroczej antyfony. Warto jednak nadmienić, iż antyfony ta została w redakcji CeA znacznie skrócona i otrzymała charakter liturgicznego wersykułu:

V. *Scriptum est enim: percutiam pastorem,*

R. *Et dispergentur oves.*

W kontekście innych redakcji zastanawiać może jeszcze brak jakiegokolwiek końcowego śpiewu towarzyszącego wejściu do chóru. Najprawdopodobniej tłumaczyć to można ulokowaniem stacji blisko głównego ołtarza, a nie pośrodku kościoła — wówczas śpiew taki po prostu nie byłby potrzebny, gdyż zakonnicy znajdowali się już w prezbiterium.

Na tę zredukowaną redakcję żagańskiego obrzędu musimy spojrzeć także przez pryzmat ogólnych tendencji nasilających się od drugiej połowy XV w., dążących do unikania mniej lub bardziej powierzchownych inscenizacji w obrzędach liturgicznych¹⁴. Im bliżej Soboru Trydenckiego, tym w prawodawstwie kościelnym widać coraz więcej reform zmierzających w kierunku właściwego dla liturgii obrzędowego symbolizmu, a rezygnujących z naturalistycznego sentymentalizmu — nader często okraszonego literacką opisowością. Jak zauważa R. Bernagiewicz, redakcje tego typu zdają się przeczyć obiegowej opinii, według której na XV i XVI w. przypada rozkwit teatralności w obrzędach¹⁵. Wydaje się, że jest wręcz odwrotnie — przełom tych stuleci zapowiada raczej jej powolny zmierzch. W XVI w. daje się ponadto zauważyć pewnego rodzaju synkretyzm wielu wcześniejszych typów i form palmowej procesji w jednorodną całość. Modele synkretyczne z jednej strony wyraźniej ukazują sens obrzędu, zaś z estetycznego punktu widzenia lepiej porcjują śpiewy między częścią procesyjną a statyczną celebracji.

Ta mniej lub bardziej świadoma ewolucja w odprawianiu palmowego oficjum, a którą możemy zaobserwować także w CeA — skrócenie trasy procesji, zmniejszenie ilości wykonywanych gestów i śpiewów, ograniczenie elementów naśladowczych ewangeliczne opisy — znajdzie swoje oficjalne potwierdzenie dopiero wiek później podczas ogólnej reformy obrzędów kościelnych, która to na gruncie polskim reprezentowana będzie przez tzw. Agendę Powodowskiego (1591)¹⁶. Można zatem śmiało powiedzieć, iż żagańska agenda zdecydowanie wyprzedza swoje czasy, gdyż wpisuje się już w te liturgiczne reformy, które postulowane będą dopiero podczas obrad Sobór Trydenckiego.

¹⁴ R. BERNAGIEWICZ, *Dramatyzacje procesji Niedzieli Palmowej u paulinów na Jasnej Górze w Częstochowie na przełomie XV i XVI wieku*, w: R. POŚPIECH (red.), *Liturgia w klasztorach paulińskich w Polsce. Źródła i początki* (Musica Claromontana — Studia 1), Opole 2012, s. 308.

¹⁵ *Tamże*, s. 310.

¹⁶ Zob. J. SMOSARSKI, *Religijne widowiska parateatralne w Polsce w XVII wieku*, w: I. SŁAWIŃSKA I IN. (red.), *Dramat i teatr sakralny*, Lublin 1988, s. 119.

2. Wielki Czwartek

2.1. Obnażenie i obmycie ołtarzy (*Denudatio et ablutio altaris*)¹⁷

Po nieszpórach opat zdejmował ornat oraz stulę i zostawał przez zakrystiana przepasany ręcznikiem. Następnie wraz z przeorem przystępowali do obmywania ołtarzy, wykonując przy tym przyciszonym głosem responsoria:

Lp.	Responsorium	Werset
1.	<i>Circumdederunt me</i>	<i>Quoniam tribulacio</i>
2.	<i>In monte oliveti</i>	<i>Verumtamen non sicud</i>
3.	<i>Tristis est anima mea</i>	<i>Vigilate et orate</i>
4.	<i>Ecce vidimus eum</i>	<i>Vere langwores nostros</i>
5.	<i>Unus ex discipulis</i>	<i>Qui intingit</i>

Jak widzimy, opis obrzędu pod kątem wykonywanych czynności zredagowany jest w sposób maksymalnie prosty, natomiast jego teologiczny sens zawiera się głównie w tekstach śpiewów towarzyszących. To dzięki nim możemy dopiero zrozumieć, jak postrzegano w żagańskim klasztorze ową liturgiczną dramatyzację¹⁸.

Głównym „bohaterem” inscenizacji jest bez wątpienia Chrystus, którego alegorią staje się obmywany ołtarz. Z literatury przedmiotu wiemy, iż wstępnym etapem obrzędu było obnażenie ołtarzy, które według tradycji może oznaczać: (1) opuszczenie Pana Jezusa przez najbliższych, (2) odarcie Go z szat przed męką¹⁹, (3) niekiedy dostrzega się w tej czynności symbol rozdartej przy Jego śmierci „zasłony Przybytku”²⁰. Żagański redaktor, dobierając do obrzędu wyżej wypisane responsoria²¹, wyraźnie wskazał, iż w tamtejszej wspólnocie całość celebracji rozumiano w kontekście wymienionej symboliki pierwszej. Śpiewy te bowiem ukazują rozterki i wewnętrzna samotność Zbawiciela oraz wyrażają Jego ludzki strach przed nadchodzącym cierpieniem, dodatkowo wprowadzają klimat smutku z powodu opuszczenia swojego Mistrza przez apostołów, nadto zdrady jednego z nich. Wszystkie przypisane

¹⁷ Nota i zapis nutowy śpiewów obrzędu: CeA, f. 88r–90v.

¹⁸ Kanoniczkie księgi liturgiczno-prawne (*libri ordinarii*) informują nas, iż dopiero po tym obrzędzie odmówić należało orację *Respice quesumus Domine*. Oracja ta stanowiła zakończenie wszystkich godzin kanonicznych podczas całego *Triduum*. Zob. WOLNIK, *Liturgia Wielkiego Tygodnia w śląskich konwentach kanoników regularnych*, s. 239. Zatem umiejscowienie jej dopiero na końcu niniejszej inscenizacji, a nie bezpośrednio po nieszpórach, sugeruje, iż obmycie ołtarzy było postrzegane jako kontynuacja (dramatyzacja liturgiczna) owej hory, nie zaś samoistny wielkoczwartkowy zwyczaj.

¹⁹ Zob. B. NADOLSKI, *Liturgika*, t. II: *Liturgia i czas*, Poznań 1991, s. 66–67.

²⁰ J. FALKOWSKI, *Wielki Tydzień dla duchownego pożytku chrześcijan wszelkiego stanu*, Wilno 1829, s. 20.

²¹ Responsoria te nie są śpiewami własnymi obrzędu; zapożyczone zostały z godzin kanonicznych dni Wielkiego Tygodnia.

do obrzędu śpiewy są nader emocjonalne i niezwykle subtelnie ukazują tak przecież ludzką potrzebę wsparcia przez najbliższych, wyraźnie natomiast podkreślają bezgraniczne zaufanie tylko jednemu wiernemu współzycielowi — Bogu; mówią nadto o słabości cierpiącego Pana, ale i o Jego bezwarunkowym poddaniu się woli Ojca.

Warto jeszcze dodać, iż w samej czynności obmycia ołtarzy Tradycja Kościoła każe upatrywać nawiązanie do wypływającej z Serca Jezusowego krwi i wody po przebicciu włócznią²², a także do obmycia ciała Pańskiego przed złożeniem do grobu²³; niekiedy też dopatrywano się alegorii obmycia przez Mistrza nóg apostołom²⁴.

W księgach potrydenckich obrzęd oficjalnie zredukowany zostanie jedynie do gestu obnażenia ołtarzy, a przypisana mu za sprawą towarzyszącej antyfony *Diviserunt sibi* wraz z Ps 21 symbolika jednoznacznie wyrażać będzie ewangeliczne odarcie Pana Jezusa z szat przed męką²⁵. Natomiast jeśli chodzi o nieuwzględnione przez Rzym obmycie ołtarzy, to ciekawostkę stanowi fakt, iż na terenie Polski zwyczaj obmywania mensy ołtarzowej wodą przetrwa bardzo długo²⁶; spotykany będzie u nas jeszcze po reformie obrzędów Wielkiego Tygodnia, dokonanej za pontyfikatu Piusa XII w latach 50-tych XX w.²⁷

2.2. Obrzęd obmycia nóg (*Mandatum*)

Obrzęd wielkoczwartkowego obmycia nóg należy do form szczególnych. Jego powszechnie używana nazwa, *Mandatum*, wzięta została z incipitu słownego antyfony *Mandatum novum do vobis*. Przetrwał on, w zasadzie jako jeden z nielicznych, różne koleje liturgicznych reform aż do naszych czasów, mimo iż kultywowany był, jak wynika z zachowanych kodeksów, głównie w środowiskach zakonnych i przy katedrach²⁸. Pomimo dosyć stabilnej tradycji, w źródłach znajdujemy często tylko ogólnikowe informacje dotyczące celebracji. Rękopisy zawierają zazwyczaj albo same noty wykonawcze, albo tylko zapis nutowy śpiewów jej towarzyszących. Dlatego uznać wypada, iż CeA jest w tym zakresie manuskryptem ważnym. Rękopis zawiera nie tylko obszerny opis zakonnego *Mandatum*, ale — co najważniejsze — także pokaźny zestaw śpiewów tego obrzędu, których nie spotkamy w innych żagańskich kodeksach.

²² NADOLSKI, *Liturgika*, t. II: *Liturgia i czas*, s. 67.

²³ J. CHARYTAŃSKI (red.), *Pascha nostrum. Wieczerza Pańska w życiu wspólnoty wiernych*, Poznań – Warszawa – Lublin 1966, s. 396.

²⁴ FALKOWSKI, *Wielki Tydzień dla duchownego pożytku*, s. 20.

²⁵ „Dzielił sobie moje szaty i o suknię moją rzucili losy”.

²⁶ Zob. J. WIERUSZ-KOWALSKI, *Liturgika*, Warszawa 1955, s. 147.

²⁷ F. MAŁACZYŃSKI, *Ceremoniał obrzędów Wielkiego Tygodnia*, Warszawa 1958, s. 93.

²⁸ Zob. P. WIŚNIEWSKI, *Śpiewy Mandatum w polskich drukach muzyczno-liturgicznych XVII wieku*, Warszawa 2008, s. 25.

CeA zawiera dwie wersje obrzędu *Mandatum*: pierwsza zasadniczo przeznaczona jest dla najuboższych parafian, natomiast druga dotyczy bezpośrednio wspólnoty zakonnej. Prześledźmy zatem pokrótce obydwie wersje obrzędu.

2.3. Obmycie nóg ubogim (*Mandatum pauperum*)²⁹

Gdy ołtarze były jeszcze obmywane, wychodzili odpowiedzialni za śpiew³⁰ do refektarza letniego, gdzie opat wraz z przeorem umywać mieli zgromadzonym tam ubogim nogi i ręce (*pedes et manus lavabunt*). Wraz z zakończeniem obrzędu bracia kończyli także śpiewy, które wykonać należało przyciszonym głosem. Po obrzędzie bracia udawali się do powszedniego, czyli zimowego, refektarza na posiłek.

Ten bardzo skromny opis „parafialnego” *Mandatum* pozwala przypuszczać, iż nie przywiązywano do tego obrzędu większej wagi, tym bardziej, że jego opis zanotowano niejako „od niechcenia” na dolnym marginesie karty. Fakt ten wpisuje się w ogólny stan braku szerszej informacji o *Mandatum pauperum* sprawowanym w kościołach parafialnych w okresie przedtrydenckim³¹. Ciągłe jeszcze to wspólnota zakonna była właściwym jego adresatem. Dopiero po Soborze Trydenckim obrzęd obmycia nóg wybranym mężczyznom zostanie w pewien sposób doceniony i formalnie umieszczony w księgach liturgicznych³².

2.4. Obmycie nóg braciom (*Mandatum fratrum*)³³

Po posiłku, na znak dany opatowi przez kustosza³⁴, rozpoczynał się obrzęd *Mandatum*. W tym celu wszyscy bracia schodzili się najpierw do zakrystii; tam opat wraz z przeorem zakładali komże, na wierzch kapy, po czym udawali się procesjonalnie do głównego ołtarza. Najpierw kroczyli w kolejności bracia według precedencji *iunioribus usque ad seniores*, następnie turyferariusz, ceroferariusze, po nich subdiakon oraz diakon ubrani w dalmatyki, na końcu zaś opat. W prezbiterium

²⁹ Opis obrzędu: CeA, f. 91v.

³⁰ W księgach zagańskiego klasztoru występuje dwóch przewodniczących śpiewom — kantor (*cantor, praecantor*) i podkantor (*succantor*). Według przepisów pierwszy z nich zajmował miejsce *in dextro choro*, drugi zaś *in sinistro*; zob. A. POBÓG-LENARTOWICZ, *Kanonicy regularni na Śląsku. Życie konwentów w śląskich klasztorach kanoników regularnych w średniowieczu*, Opole 1999, s. 84.

³¹ WIŚNIEWSKI, *Śpiewy Mandatum*, s. 26.

³² Zachowa on przy tym wcześniejsze zwyczaje: (1) odbywać się będzie po Mszy św., aby nie naruszać jej naturalnej ciągłości, (2) poza prezbiterium, by strzec jego sakralności i wyłączności dla duchowieństwa i służby liturgicznej, (3) zarezerwowano go dla znaczących ośrodków liturgicznych i osób, jak biskup czy opat. Te starodawne praktyki zniesie dopiero reforma Wielkiego Tygodnia przeprowadzona za Piusa XII i umiejscowi obrzęd pośrodku kościoła lub w prezbiterium, nakazując sprawować go po Ewangelii lub — jeśli jest — to następującej po niej homilii, nadto wszędzie tam, gdzie przemawiają za tym względy duszpasterskie. Por. S. WÓJCIK, *Wielki Tydzień według porządku wznowionego*, Warszawa 1957, s. 101–102.

³³ Opis zakonnego obrzędu *Mandatum*: CeA, f. 91v–92r.

³⁴ Znak ów rozumieć trzeba jako wyraz gotowości w przygotowaniu kościoła do przeprowadzenia obrzędu.

dzielili się bracia na chóry, natomiast opat i przeor z twarzami zwróconymi w stronę ołtarza zatrzymywali się u jego podnóża. Następnie diakon przyjmował trybularz, prosił o błogosławieństwo opata, po czym okadzał ewangeliarz. Ponownie prosił o błogosławieństwo — tym razem do Ewangelii. Po jego przyjęciu śpiewał na środku Ewangelię — wykonując ją w tonie ewangelii — bezpośrednio od słów *Ante diem festum*, a więc bez wstępu (*sine titulo*). Po jej zakończeniu diakon podawał opatowi ewangeliarz do ucałowania. Od razu po tym opat odmawiał przyciszonym głosem *Confiteor*, a bracia zwyczajowo dopowiadali *Misereatur*. Następnie opat wraz z przeorem ściągali kapy i przepasywali się ręcznikami. Tak stawali przed ołtarzem i trzykrotnie oni sami (*ipsi soli*) śpiewali antyfonę *Mandatum novum do vobis*. Po nich bracia na nowo podejmowali jej śpiew, będąc zwróconymi do ołtarza — tak zresztą powinni stać od początku ewangelii aż do zaintonowania już przez kantora drugiej antyfony: *Cena facta*. Od razu po jej rozpoczęciu opat jako pierwszemu obmywał nogi przeorowi, po czym obydwaj rozchodzili się do swoich chórów³⁵ i klęcząc obmywali, wycierali ręcznikiem i całowali nogi wszystkim znajdującym się tam braciom. Po tych obmyciach przeor dokonywał obmycia nóg opatowi. Następnie opat i przeor — ponownie każdy w swoim chórze — obmywali jeszcze wszystkim braciom ręce. W tym czasie bracia mieli stać (podczas obmycia nóg mieli siedzieć). Dalej bracia śpiewali responsorium *Accessit ad pedes* z twarzami zwróconymi do ołtarza. W trakcie śpiewu wersetu *Dimissa sunt* i powtórki (repetendy) opat i przeor stając jak poprzednio — przy stopniach ołtarza — zakładali swoje kapy. Gdy zakończył się śpiew responsorium, wtedy obydwaj trzykrotnie śpiewali antyfonę *Ecce quam bonum* w ten sam sposób jak pierwszą (*Mandatum novum*), z tym jednak, że za każdym razem bracia śpiewali do niej werset *Sicut unguentum*, będąc zwróconymi do ołtarza. Dalej odmawiali przyciszonym głosem *Kyrie eleison*, *Pater noster* i przepisane wersykuły, a po nich kolektę *Adesto, Domine, nostre servitutis officio*. Następnie opat wraz z przeorem usadowiali się (*se locent*) u podnóża ołtarza, zaś bracia zasiadali na miejscach, gdzie stali. Potem diakon brał ewangeliarz, usadowiał się obok przeora i rozpoczynał śpiew Ewangelii — tym razem w tonie lekcji — od miejsca, gdzie wcześniej przerwał, czyli *Amen, amen dico vobis*. Kontynuował ją do słów *Surgite, eamus hinc*, po których wszyscy nagle wstawali, a następnie, poprzedzani ceroferariuszami oraz diakonem z ewangeliarzem, procesjonalnie udawali się do refektarza na wspólną ucztę (*ad bibendum collacionem*). Tam mówiąc *Benedicite* (tzn. modlitwę przed posiłkiem) hebdomadariusz błogosławił napój (*potum benedicat*). Diakon kontynuował czytanie przerwanej Ewangelii, aż do słów *Egressus Ihesus* lub do miejsca, gdzie przewodniczący zarządził, i tak milcząco kończył³⁶. Diakon następnie wychodził i zdejmował swoje szaty.

³⁵ Według statutów klasztornych opat zasiadał w chórze prawym, zaś przeor w lewym (na pierwszych miejscach od ołtarza); zob. POBÓG-LENARTOWICZ, *Kanonicy regularni na Śląsku*, s. 80.

³⁶ Zapewne chodzi w tym zdaniu o pominięcie zwyczajowych modlitw po posiłku *Tu autem, Domine* itd.

Powyższy opis z CeA ukazuje nam *Mandatum* typowo obrzędowe. Brak w jego charakterze tendencji naturalistycznych, a całość skupia się na czytaniu ewangelicznego opisu sceny Ostatniej Wieczerzy oraz śpiewie odpowiednio dobranych antyfon, które przekazać mają właściwe treści i nadać obrzędowi charakter metaforyczny³⁷. Pozorowanie wieczerzy nie ma tu miejsca, pozostał z niej sam tylko gest uniżenia Zbawiciela — obmycie nóg. Opisana celebacja nie ma charakteru teatralnego, a staje się raczej prawdziwym aktem pokory wobec współbraci. Natomiast element wieczerzy zostaje przeniesiony do refektarza, gdzie wspólne spożycie „pucharu miłości” symbolicznie traktuje o potrzebie wzajemnego miłowania się³⁸. Zatem rozdzwięk między ewangeliczną chronologią i naturalistycznym jej odtworzeniem a dydaktycznym sensem owej sceny jest w przypadku żagańskiego rękopisu bardzo wyraźny. Jak słusznie zauważa Modzelewski, w takich redakcjach „spięcie tekstu z wizualnym aspektem obrzędu dokonuje się wyłącznie na płaszczyźnie znaczeń metaforycznych”³⁹. Dotyczy to głównie rękopisów z przełomu XV i XVI w., a „u podstaw takiej koncepcji dramatycznej kryje się świadomość estetyki symbolicznej”⁴⁰.

W tak zredagowanym żagańskim oficjum niebagatelną rolę pełnią wykorzystane podczas jego przebiegu śpiewy. To one wyrażają prawdziwy sens i głębię sceny zaczerpniętej z Ewangelii według św. Jana. Redaktor obrzędu postarał się o ich logiczne uszeregowanie, tak aby jak najlepiej można było odczytać zawarte w nich treści:

Lp.	Śpiew	Modus
1.	ant. <i>Mandatum novum</i>	3.
2.	ant. <i>Cena facta v. Miserere mei, Deus</i>	1.
3.	ant. <i>Postquam surrexit v. Deus, misereatur</i>	1.
4.	ant. <i>Vos vocatis v. Dixit Ihesus</i>	2.
5.	ant. <i>Si ego Dominus v. Quam dilecta</i>	1.
6.	ant. <i>In hoc cognoscent v. Ecce nunc benedicite</i>	7.
7.	ant. <i>Diligamus nos v. Et qui non diligit</i>	7.
8.	I. <i>Ubi est caritas et dileccio</i> II. <i>Cristus descendit</i>	7.

³⁷ Z. MODZELEWSKI, *Estetyka średniowiecznego dramatu liturgicznego (Cykl Wielkiego Tygodnia w Polsce)*, RH 12 (1964), z. 1, s. 48.

³⁸ Wprawdzie zakonne *collatio*, czyli rodzaj wspólnotowego spotkania, podczas którego podawano samo tylko picie, było u kanoników zwyczajem codziennym (zob. POBÓG-LENARTOWICZ, *Kanonicy regularni na Śląsku*, s. 126), to jednak żywa była u nich także tradycja urządzania w Wielki Czwartek bardziej uroczystszego posiłku z wypijaniem „pucharu miłości” (*poculo caritatis reficiantur*); zob. WOLNIK, *Liturgia Wielkiego Tygodnia w śląskich konwentach kanoników regularnych*, s. 241.

³⁹ MODZELEWSKI, *Estetyka średniowiecznego dramatu liturgicznego*, s. 46.

⁴⁰ Tamże, s. 48.

9.	ant. <i>Karitas est v. Ille namque</i>	7.
10.	ant. <i>Maria ergo unxit v. Dimissa sunt</i>	6.t
11.	resp. <i>Accessit ad pedes v. Dimissa sunt</i>	5.
12.	ant. <i>Ecce quam bonum v. Sicud unguentum</i>	1.

Śpiewy zasadniczo pogrupowane są w rodziny modalne. Możliwe, iż zabieg ten podyktowany był względami praktycznymi — łatwiej było kantorowi intonować kolejne śpiewy, trzymając się jednej skali. Inny aspekt uporządkowania śpiewów to tematyka. Pomijając inwokacyjny śpiew wstępny (1), najpierw mamy antyfony wprowadzające nas w klimat Wieczernika (2–3), następnie utrzymane w tym naturalistycznym cyklu śpiewy przytaczające słowa z nauką Chrystusa (4–7), dalej dwie jednostki o charakterze moralnym, podnoszące zalety przykazanej przez Niego miłości braterskiej (8–9). Po nich następują śpiewy, które można by odczytać jako profetyczne (10–11), odnoszące się symbolicznie do przyszłych, smutnych wydarzeń Wielkiego Piątku (figura namaszczenia stóp Chrystusa przez Marię jako symbol obmycia i namaszczenia Jego ciała w dzień pogrzebu). Całość zamyka krótka antyfona podsumowująca, stając się w połączeniu z pierwszym śpiewem, pewnego rodzaju klamrą spinającą ów zestaw śpiewów⁴¹.

3. Wielki Piątek — złożenie krzyża (*Depositio crucis*)⁴²

Po skończonych nieszpórach opat udawał się wraz z ministrującymi do zakrystii i tam zakładali swoje czarne płaszcze; opat dodatkowo nakładał stułę. Następnie idąc z ceroferariuszami i turyferariuszami na przedzie konwentu, opat przystępował do figury Chrystusa, która znajdowała się w pobliżu ołtarza, a bracia procesjonalnie wyruszali do grobu Pańskiego, śpiewając przyciszonym głosem responsorium *Ecce quomodo moritur iustus*. Po braciach szedł opat wraz z ministrującymi, a za nimi czterech seniorów niosących na feretrze ową figurę, którą ostatecznie składali w grobie. Wtedy opat, wszedłszy do grobu, odmawiał zawarte w agendzie oracje: *Domine Ihesu Christe, qui hora diei tertia/sexta/nona*, a także kolektę *Domine Ihesu Christe, fili Dei, dignissime conditor*. Po modlitwach okrywał gładkim płótnem figurę, po czym ją okadzał. Po skończonych czynnościach, w porządku w jakim przy-

⁴¹ Odnosi się nieodparte wrażenie, iż takie „przyczynowo-skutkowe” uszeregowanie śpiewów dokonane zostało na wzór popularnego w tamtym okresie oficjum rymowanego. Oficja takie poprzez kolejne śpiewy opowiadały żywot świętego, przy czym antyfona pierwsza była zazwyczaj inwokacją, a dopiero od drugiej zaczynał się życiorys. Podobnie końcowa antyfona stanowiła już tylko formę laudacji świętego lub modlitwy do niego skierowanej. Zob. H. FEICHT, *Studia nad muzyką polskiego średniowiecza*, Kraków 1975, s. 62.

⁴² Nota wykonawcza dramatyzacji: CeA, f. 98v.

szli, powracali wszyscy do chóru, śpiewając responsorium *Sepulto Domino*. Nie robili żadnego postoju, lecz przed zakrystią ustawiali ze śpiewem. Następnie udawali się do refektarza na posiłek.

Redakcja obrzędu zawiera minimalne elementy dramatyzacji. Zasadniczo — nawet bez nich — obrzęd jest dramatem sam w sobie⁴³. Nie ma tu podziału na role, a jedynym jego „aktorem” jest umęczony Chrystus — symbolicznie ukazany w formie figury niesionej na marach, natomiast wykonawcy „nikogo nie wyobrażają, są jakby niewidoczni”⁴⁴. Praktycznie jedyną wyraźną dramatyzacją jest przykrycie figury płótnem na znak ewangelicznego owinięcia przez Józefa z Arymatei ciała Chrystusa w całuny⁴⁵. Widzimy, że nie jest to także typowa inscenizacja, gdyż elementy naśladowcze zostały mocno ograniczone, a na pierwszy plan wysuwają się czynności rytualne — śpiewy, okadzenie, odmawiane oracje. Jak słusznie podkreśla Z. Modzelewski, „dzięki temu niszczą teatralną iluzję i wprowadzają silny akcent obrzędowości”⁴⁶.

O wiele widoczniejszy jest natomiast realizm wyrażający się w wykorzystaniu rekwizytów. Taką chęcią naturalistycznego ukazania wydarzeń sprzed półtora tysiąca lat było chociażby użycie nie krzyża⁴⁷, a figury. Jak zauważa Lewański, „to intencja chwalebna, ale przesuwająca ten fragment oficjum z poetyki alegorycznej ku misteryjnej”⁴⁸. Co zaś tyczy się samej figury Chrystusa, to wcale nie musiała być, jak domniema Lewański, sporych rozmiarów ani mieć ruchomych ramion⁴⁹, bo, jak czytamy wcześniej w nocie CeA, nie była ona ściągana z krzyża, a już przygotowana spoczywała na feretronie (*Ymago iacet in feretro*). Zatem można przypuszczać, iż wykonano ją specjalnie do celów tego tylko obrzędu⁵⁰.

⁴³ Niezmiernie pomocne do zrozumienia wymowy tej formy obrzędu jest uświadomienie sobie, iż odwzorowuje ona faktyczny rytuał pogrzebowy odprawiany w kościele zagańskim po śmierci któregoś z zakonników. Statuty zagańskiego klasztoru kazały umieścić ciało zmarłego współbrata *in feretrum*, zaś po odprawieniu egzekwii i żałobnej mszy formował się kondukt według starszeństwa; w tym czasie skrapiano nieboszczyka wodą święconą. Następnie czterej bracia — będący tej samej rangi co zmarły — podejmowali jego ciało i odprowadzali na miejsce wiecznego spoczynku. Podczas konduktu śpiewano odpowiednie responsoria, a po złożeniu ciała przełożony poświęcał grób; zob. POBÓG-LENARTOWICZ, *Kanonicy regularni na Śląsku*, s. 139.

⁴⁴ LEWAŃSKI, *Liturgiczne łacińskie dramatyzacje Wielkiego Tygodnia XI–XVI w.*, s. 61.

⁴⁵ *Tamże*, s. 63.

⁴⁶ MODZELEWSKI, *Estetyka średniowiecznego dramatu liturgicznego*, s. 51.

⁴⁷ Musimy pamiętać, że dopiero na początku XVI w. spotyka się teksty, które wyraźnie polecają zanoszenie do Bożego grobu również Najświętszy Sakrament; wcześniej uroczyscie składano tam zasadniczo sam krzyż; zob. WIERUSZ-KOWALSKI, *Liturgika*, s. 152–153. Warto przy tym podkreślić, iż w wielu kościołach Polski ten starodawny i piękny zwyczaj umieszczania krzyża w pobliżu grobu Pańskiego zachował się do dziś.

⁴⁸ LEWAŃSKI, *Liturgiczne łacińskie dramatyzacje Wielkiego Tygodnia XI–XVI w.*, s. 62.

⁴⁹ *Tamże*.

⁵⁰ Figury takie (niem. *Grabbild*) przenoszone do grobu Pańskiego na noszach pogrzebowych (*feretrum*) nie były rzadkim zjawiskiem. W Europie ich obecność datuje się już od XIII w., kiedy to coraz częściej zaczynają zastępować dotychczas używany krzyż. Była to rzeźba drewniana, pełnoplastyczna, o wymiarach

Podsumowując: przebieg żagańskiego obrzędu jest czytelny i zrozumiały, aczkolwiek jego emocjonalny nastrój musiał wywoływać w uczestniczących także duchowe przeżycia. Sama gra rekwizytów, jak nosze pogrzebowe, realistyczna zapewne figura martwego Chrystusa, grób, całuny, to wszystko powodowało niewątpliwie silne wewnętrzne i osobiste postrzeganie tej celebracji przez każdego z uczestników. Intencja redaktorów wielkopiątkowego oficjum wydaje się być zatem nader czytelna: tak jak po śmierci człowieka wyprawia się mu pogrzeb, tak i w tym wypadku należy to uczynić umęczonemu Chrystusowi — najlepiej przy użyciu dobrze znanych form, aby wręcz namacalnie ukazać dramat Jego niedysięjszej śmierci, umieszczając jednakże te wydarzenia we współczesnych realiach⁵¹. Taki zabieg „liturgicznej kontrafakty”⁵², gdzie nie skonstruowano nowego obrzędu czy misterium, ale do już istniejącej religijnej formy (obrzędy pogrzebowe) podłożono jedynie wielkopiątkowe treści, z pewnością bardziej oddziaływał na przeżycia i emocje uczestników niż na ich wrażenia estetyczne. Autentyczność funeralnej formy ułatwiała rozumienie tej strasznej Chrystusowej tragedii sprzed wielu wieków, a jednocześnie czyniła ją bliższą każdemu z wiernych — Bóg stał się podobny do ludzi. Gdy do tego dojdzie właściwe rozumienie pięknych łacińskich responsoriów⁵², to nawet przy tak skromnej konstrukcji mamy oficjum ukazujące w sposób doskonały zawarte w nim treści.

4. Wielka Noc

4.1. Podniesienie krzyża (*Elevatio crucis*)⁵³

Obrzęd, nad którego przebiegiem teraz się zatrzymamy, jest ostatnim spośród wielkotygodniowych celebracji, jakie przekazuje nam CeA. Warto zauważyć, iż

mnijszych niż naturalne, i przedstawiała spoczywającego Chrystusa z rękoma wyciągniętymi wzdłuż ciała, z głową lekko przechyloną na bok i zamkniętymi oczyma; zob. M. KAPUSTKA, *Figura i hostia. O obrazowym przywoływaniu obecności w późnym średniowieczu*, Wrocław 2008, s. 102–103. W żagańskim kościele pokanonickim znajduje się taka właśnie figura martwego Chrystusa, spoczywająca na oddzielnej rzeźbionej poduszce, mająca nieco ponad metr. I choć pochodzi z okresu późniejszego (początek XVII w.), to nie jest wykluczone, iż stanowi echo tamtej późnośredniowiecznej tradycji. Zresztą nie wiemy, do kiedy funkcjonował w żagańskim opactwie zwyczaj składania właśnie figury umęczonego Chrystusa w zainscenizowanym Bożym grobie, ale patrząc na konsekwencję umieszczania jego opisów również w innych tamtejszych kodeksach, domniemywać można, iż nie tak prędko z niego zrezygnowano.

⁵¹ W średniowiecznej sztuce przedstawianie historycznych wydarzeń ze współczesnym tłem było powszechne. Mamy do dziś zachowane malowidła czy rzeźby przedstawiające chociażby ukrzyżowanie Pańskie, na których rzymscy żołnierze ukazani są w średniowiecznych zbrojach, a gawiedz ubrana jest wcale nie według antycznej mody.

⁵² Z punktu widzenia treści responsorium *Ecce quomodo moritur* ma charakter refleksyjny, natomiast *Sepulto Domino* jest opisem ewangelicznych wydarzeń.

⁵³ Przebieg obrzędów rezurekcyjnych: CeA, f. 119v–121r.

w literaturze przedmiotu (Lewański, Modzelewski, Lipphardt) przyjęła się na określenie całości tej celebracji nazwa *Elevatio crucis*, która wyrażać ma nie tyle czynność wydobywania krzyża z grobowej pieczary, ile jego gloryfikację jako symbolu naszego odkupienia (z łac. *elevatio* – wzniesienie, podniesienie, wywyższenie)⁵⁴. Wprawdzie w żagańskim liturgiku nie spotkamy tej nazwy, to wydaje się jednak, że polecenie CeA, aby podnieść krzyż (*tollendo crucem*), mimo iż odnoszące się bezpośrednio do samej czynności, znaczeniowo w jakiś sposób wyraża symboliczne wywyższenie (od łac. *tollere* – wynieść, unieść, pobrać).

Oficjum rezurekcyjne zwyczajowo odbywało się przed odprawieniem nocnego *matutinum*, a więc zapewne niedługo po północy⁵⁵. Jego przebieg ma dość prostą formę i podobnie jak wielkopiątkowe *Depositio crucis* posługuje się bardziej symboliką liturgiczną aniżeli teatralnym udramatyzowaniem. Elementy naśladownictwa ewangelicznych opisów nie mają tutaj miejsca, gdyż Ewangelie nie przekazują nam relacji z samego momentu zmartwychwstania, a jedynie je potwierdzają faktem pustego grobu i szeregiem chrystofanii. Zatem, jak zauważa Z. Modzelewski, jest to jedyny obrzęd Wielkiego Tygodnia, „który od samego początku nie krępował się rygorami naśladownictwa”⁵⁶.

Pod kątem estetycznym, czyli rozplanowania tekstu, a także wykonywanych czynności, oficjum w omawianej agendzie wyraźnie dzieli się na dwie główne części: statyczną — szereg psalmów i modlitw wykonywanych przy grobie, oraz dynamiczną — procesja z krzyżem (figurą). Natomiast w ujęciu teologicznym obrzęd jest nośnikiem dwóch prawd: zmartwychwstania i zstąpienia Chrystusa do otchłani. Z tego powodu, a także dla lepszej czytelności zakonnej celebracji, omówimy obydwie części osobno:

4.2. Modlitwy przy Bożym grobie — Zmartwychwstanie (*Resurrectio*)

Zgodnie z opisem CeA, w noc Zmartwychwstania podczas przejścia do grobu w celu wyniesienia krzyża odmawiane były ścisłym głosem następujące śpiewy:

CeA
ps. <i>Domine, quid multiplicati</i> (Ps 3)
ps. <i>Laudate Dominum omnes gentes</i> (Ps 116)
ant. <i>Laudem dicite Deo nostro</i>
gr. <i>Haec dies, quam fecit Dominus</i>

⁵⁴ LEWAŃSKI, *Liturgiczne łacińskie dramatyzacje Wielkiego Tygodnia XI–XVI w.*, s. 68.

⁵⁵ Tak było chociażby w katedrze wrocławskiej; zob. DOLA, *Liturgia Wielkiego Tygodnia w katedrze wrocławskiej w XV wieku*, s. 211.

⁵⁶ MODZELEWSKI, *Estetyka średniowiecznego dramatu liturgicznego*, s. 51.

v. <i>Confitemini Domino</i>
<i>Kyrie eleison. Pater noster.</i>
vc. <i>In resurrectione tua, Criste</i>
or. <i>O Ihesu Criste, rex glorie</i>
or. <i>O Domine Ihesu Criste, vita et resurrectio</i>
or. <i>O Domine Ihesu Criste, per amorem</i>
or. <i>O Domine Ihesu Criste, fili Dei vivi</i>

Użycie na początku owej adoracji odpowiednio dobranych psalmów w ich najprostszej — starotestamentalnej — postaci jest, według Z. Modzelewskiego, pełną wymowy zapowiedzią i przygotowaniem do tego, co ma nastąpić⁵⁷. Ma ona za zadanie wewnątrznie usposobić uczestników do właściwego przeżycia tego wielkiego wydarzenia. Powinna także pobudzić wiarę, nadto spotęgować podziw i uwielbienie dla Bożej wszechmocy. Nie ma w niej natomiast praktycznie w ogóle elementów opisowych ani inscenizacyjnych, gdyż te niewątpliwie odebrałyby tej części obrzędu jej mistyczność, a uczestnikowi duchowe, osobiste przeżycia. Jak już mówiliśmy, Ewangelie nie podają nam opisu samego momentu zmartwychwstania. Zapewne dlatego CeA zaznacza, aby śpiewy te wykonać ściszym głosem. Moglibyśmy dopowiedzieć: ponieważ wewnątrz dokonuje się wydarzenie niezwykle — Chrystus powstaje z martwych, to nam jedynie pozostaje duchowo się przygotować do spotkania z już zmartwychwstałym Panem poprzez pokorne czuwanie i modlitewną adorację⁵⁸. Sam moment zmartwychwstania wyrażony jest w CeA śpiewem gradułu *Haec dies*⁵⁹. Po nim następują już tylko wersykuły i modlitwy, które jasno wskazują, że zmartwychwstanie się dokonało.

4.3. Procesja — zstąpienie do otchłani (*Descensio ad inferos*)

Według CeA, w grobie figura Chrystusa była kropiona i okadzana, po czym opat i przeor podejmowali ją i zanosili na środek kościoła, śpiewając wspólnie z braćmi przyciszonym głosem pierwszą część śpiewu *Cum rex glorie*. Gdy doszli do słów

⁵⁷ *Tamże*, s. 53.

⁵⁸ Wielu średniowiecznych redaktorów tak bardzo wiernie chciało oddać ewangeliczne opisy, że aby wyrazić faktyczny brak świadków przy Chrystusowym zmartwychwstaniu, polecali odprawiać obrzęd bez udziału wiernych; zob. *tamże*. CeA wszakże nie podaje żadnych uwag na temat obecności lub nieobecności wiernych.

⁵⁹ Graduał ten występuje w *Elevatio crucis* jedynie na Śląsku. Można by nawet zaryzykować stwierdzenie, że jest on niemalże kryterium proveniencyjnym śląskich obrzędów rezurekcyjnych, gdyż nie spotykamy go w żadnych redakcjach z pozostałych regionów Polski. W nich przeważnie ogłoszenie zmartwychwstania nabiera cech bardziej dramatycznych: po przygotowawczych psalmach śpiewa się nagle radosny wersykuł skierowany do Chrystusa już zmartwychwstałego: *In resurrectione tua, Criste*; zob. *tamże*.

Advenisti desiderabilis, kontynuowali śpiew już głosem podniesionym. Wszedłszy do chóru, przed głównym ołtarzem składali figurę i kończyli antyfonę. Po niej opat odmawiał wersykuł *In resurrectione tua, Christe* i końcową orację *Deus, qui nos resurrectionis*.

Zauważmy, że o ile poprzednia część była w swej statyczności wyciszona i uduchowiona, o tyle w *Descensio* następuje pewien zwrot. Zmartwychwstanie się już dokonało, w konsekwencji czego Chrystus wychodzi z grobowca, aby dać o tym świadectwo. Zatem i liturgia winna nabrać dynamizmu, a jak wiemy, najlepszym wyrazicielem liturgicznego ruchu jest procesja. Dlatego wynosi się uroczyście figurę na znak tryumfalnego opuszczenia grobowej pieczary przez powstałego z martwych Chrystusa. Jednakże procesja w powyższej redakcji nie jest, jak by się mogło wydawać, jedynie liturgiczną czynnością, lecz stanowi gestyczny element służący do opisanego jednej z prawd naszej wiary, która głosi, że „Jezus Chrystus, zstępując do piekieł, wyzwolił dusze sprawiedliwych, które oczekiwały swego Wyzwolicieła na łonie Abrahama” (KKK 633). Nie jest naszą intencją podejmowanie teologicznej dysputy odnośnie do chronologii zbawczych wydarzeń, mianowicie czy Chrystusowe *Descensio ad inferos* miało miejsce przed czy po zmartwychwstaniu⁶⁰. Warto jednak zauważyć fakt, że dla ludzi ówczesnych było ono rozumiane jako pierwsze działanie Chrystusa i pierwsza epifania już po wyjściu z grobu — stąd taka właśnie kolejność obrzędowych czynności w omawianej redakcji⁶¹.

Żagański dramaturg przez zastosowanie dodatkowego, gestycznego elementu — stacji, nader plastycznie ukazuje teologiczne treści. Zstąpienie do otchłani i wyprowadzenie z niej sprawiedliwych Starego Zakonu wyobrażone są ruchem procesji, zaś stacja pośrodku kościoła przedstawia sam moment wyłamania wrót piekielnych przez Wyzwolicieła i spotkania z Nim przebywających tam dusz. Jak powiada Z. Modzelewski, „jest to metoda często używana w dramacie liturgicznym: poprzez uchwycenie jednego rysu charakterystycznego zasugerować całokształt inscenizowanego zdarzenia”⁶². Mimo iż procesja sama w sobie jest już podstawą do zrozumienia inscenizacji zbawczych działań, tym niemniej jej interpretacja została nam jeszcze dodatkowo ułatwiona poprzez sugestywny element wokalny: odbywa się ona przy wtórce dwudzielnej antyfony — pierwsza jej część jest opisową narracją i towarzyszy początkowemu przejściu do stacji i wykonuje się ją *submissa voce*, zaś druga część procesji to radosne zawołanie owych dusz uszczęśliwionych widokiem Chrys-

⁶⁰ Obecnie naucza się, że Pan Jezus „przed zmartwychwstaniem przebywał (...) w krainie zmarłych”, oraz że „doświadczył śmierci jak wszyscy ludzie i Jego dusza dołączyła do nich w krainie umarłych. Jezus zstąpił tam jednak jako Zbawiciel, ogłaszając dobrą nowinę uwięzionym duchom” (KKK 632).

⁶¹ W Kościołach wschodnich zstąpienie do piekieł jest zazwyczaj postrzegane — chociażby w ikonografii — jako symbol zmartwychwstania, gdy natomiast Kościół zachodni bardziej akcentuje dopiero ukazanie się zmartwychwstałego Chrystusa niewiastom.

⁶² MODZELEWSKI, *Estetyka średniowiecznego dramatu liturgicznego*, s. 54.

tusa, co znajduje swój wyraz w sposobie śpiewania — *alta voce*. Zmiana dynamiki głosu w połączeniu z gestyczną dramaturgią „wykańcza i nadaje jednoznaczny sens teatralnemu obrazowi”⁶³. Zatem w zakonnej wersji mamy logiczny ciąg wydarzeń: Chrystus zstąpił do oczekujących Go w otchłani dusz sprawiedliwych (pierwsza część procesji i stacja), następnie je stamtąd wyprowadził (wznowienie procesji) i zawiódł do upragnionego raju — symbolizowanego przez prezbiterium i główny ołtarz, miejsca *sacrum*. W takim porządku procesja wchodząca do chóru jest ewidentnie rozumiana jako symbol otwarcia duszom — dzięki Chrystusowemu zmarłych wstaniu — bram do wiecznej szczęśliwości. Stąd w kodeksach wyraźnie podkreśla się, że krzyż bądź figura mają być zanoszone przed główny ołtarz. Za takim rozumieniem przebiegu obrzędu przemawia nadto końcowy wersyкул i krótka, acz wymowna oracja, w której tekście zawarto prośbę, abyśmy także i my „dojść do radości wiecznych zasłużyli” (*pervenire ad gaudia eterna mereamur*).

Na koniec warto zauważyć, że o ile w pierwszej części omawianego obrzędu była mowa o krzyżu (*tollendo crucem*), o tyle w drugiej mówi się już tylko o wizerunku (*ymaginem aspergat, deposita ymagine*)⁶⁴. Trudno wszakże rozstrzygnąć, czy krzyż może być tu rozumiany jako wizerunek. Wydaje się jednak, że pierwsze zdanie opisu mogło po prostu zostać niefrasobliwie skopiowane z jakiegoś innego żagańskiego zabytku — kanonickie *libri ordinarii* mówią właśnie o krzyżu⁶⁵. Dlatego skłaniać się raczej należy ku wersji, że w klasztorze żagańskim także podczas obrzędów rezurekcyjnych podejmowano tę samą figurę, którą dwa dni wcześniej na marach niesiono do grobu. Rozumowanie takie koreluje z opinią Lewańskiego, który zauważa, że w większości redakcji omawianego obrzędu zwraca się uwagę, „aby ten sam obiekt, który był adorowany podczas męki, pogrzebany i leżący trzy dni, był następnie przedmiotem adoracji i radości w dzień rezurekcyjny”⁶⁶. Jeśli zatem faktycznie owa figura umęczonego Chrystusa była wynoszona tryumfalnie z za-inscenizowanego grobu, to z całą stanowczością musimy stwierdzić, że takie rozwiązanie stanowi poważną niedoskonałość żagańskiej wersji obrzędu. O ile krzyż w świadomości wiernych był i jest postrzegany nie tylko jako narzędzie męki, ale przede wszystkim jako symbol zwycięstwa i religijnej tożsamości, o tyle figura martwego Pana jest wyłącznie smutnym obrazem Jego cierpienia i śmierci. Zatem posłużenie się tym wizerunkiem w kontekście treści zupełnie do niego nieprzystających mogło w świadomości uczestników budzić pewien estetyczny dyskomfort.

⁶³ *Tamże*.

⁶⁴ W żagańskich opisach wielkotygodniowych oficjów nie odnajdujemy natomiast w ogóle informacji o obecności Ciała Pańskiego w Bożym grobie ani tym bardziej o możliwości Jego niesienia podczas procesji.

⁶⁵ Zob. WOLNIK, *Liturgia Wielkiego Tygodnia w śląskich konwentach kanoników regularnych*, s. 249–250.

⁶⁶ LEWAŃSKI, *Liturgiczne łacińskie dramatyzacje Wielkiego Tygodnia XI–XVI w.*, s. 73.

5. Zakończenie

Omówienie wszystkich dramatyzacji liturgicznych obecnych w CeA wskazuje, iż z końcem XV w. w opactwie żagańskich augustianów–kanoników daje się widzieć powolny zanik inscenizacyjnych ingerencji w liturgię, a obrzędy ewoluują w stronę form bardziej symbolicznych aniżeli naturalistycznych. Tak stało się chociażby z procesją palmową, której przebieg ograniczony do minimum czynności jest już na wskroś zapowiedzią ogólnych reform liturgicznych, mających nastąpić w XVI w.

Zmiany te nie są wszakże charakterystyczne tylko dla żagańskiego konwentu. Podobną ewolucję dostrzegają badacze w odniesieniu chociażby do macierzystej diecezji wrocławskiej i samej katedry. Pod koniec XV w. daje się tam również zauważyć tendencję odchodzenia od nadmiernych inscenizacji w liturgii, a szczególnie od tych form, „które obrazowo przybliżały wydarzenia historyczne, ale mogły być również okazją do niestosownych żartów i zachowań”⁶⁷. Niewątpliwie na to wpływ ma także nieustanne pogłębianie się świadomości i rozumienia kościelnych obrzędów przez kolejne pokolenia, co owocuje przechodzeniem od form wyraźnie naturalistycznych do bardziej teologicznych⁶⁸. Poza tym, każda epoka ma swoją odmienną duchowość i różne wewnętrzne potrzeby. Jak słusznie zauważa K. Dola, „to, co było budujące i przejmujące jeszcze w XV w., na początku XVI w. było w ocenie kanoników [kapituły katedralnej — P. Z.-K.] już tylko śmieszne”⁶⁹.

Oczywiście nigdy nie mamy pewności, czy w praktyce nie przemycano pewnych elementów i gestów, które przez dziesięciolecia obecne były w liturgicznych dramatyzacjach. Z pewnością nie tak łatwo z nich rezygnowano. Z drugiej jednak strony — wracając do omówionego przez nas CeA — jest ów manuskrypt liturgikiem *stricte* praktycznym, a więc ukazującym liturgię w sposób bez wątpienia rzeczywisty, w odróżnieniu od ksiąg liturgiczno-prawnych, tzw. *libri ordinarii*, których zapisy często mogły pozostawać w sferze martwej litery. Przeto z obiektywnego punktu widzenia nie mamy podstaw, aby nie wierzyć zawartym w nim opisom.

⁶⁷ DOLA, *Liturgia Wielkiego Tygodnia w katedrze wrocławskiej w XV wieku*, s. 214.

⁶⁸ Zob. W. SCHENK, *Rok liturgiczny*, w: F. BLACHNICKI (red.), *Wprowadzenie do liturgii*, Poznań – Warszawa – Lublin 1967, s. 446.

⁶⁹ DOLA, *Liturgia Wielkiego Tygodnia w katedrze wrocławskiej w XV wieku*, s. 214.

**The Liturgical Dramatization of the Holy Week
in the Regular Canons Monastery of Żagań at the end of the 15th century**

Summary

The basis of the source considerations in this article is the manuscript book of musical-liturgical, that once belonged to the regular canons of the monastery of Żagań. This manuscript in the library catalogs is usually listed under the name *Cantionale et Agenda*. The main part of the manuscript is dated back to 1494 year and contains a description of the monastic liturgy on Holy Week.

The article discusses all of Holy Week liturgical dramatization which are present in the book, i.e.: *Processio in ramis palmarum*, *Denudatio et ablutio altaris*, *Mandatum*, *Depositiō crucis* and *Elevatio crucis*. These ceremonials are well known in the literature. Analysis of these celebrations showed that at the end of the fifteenth century in the monastery of Żagań a gradual disappearance of interference in the liturgy can be noticeable, and the rituals are evolving towards the more symbolic forms. That what happened for instance with the Palm Procession proposed by *Cantionale et Agenda*, which course was minimized to some actions and gestures was a prelude to the coming liturgical reform in the sixteenth century (The council of Trent). The unquestionable influence on it was the continually deepening of people's awareness and understanding of the church rites by successive generations, which resulted transitioning to more theological forms, moreover, each age has its own and different spirituality and various internal needs. It should also be mentioned that this process did not only concerned to the abbey of Żagań, but also to the whole of the Diocese of Wrocław, where the official liturgy was indisputably the model for the Silesian regular canons as well. Nevertheless, the presented image of the Holy Week liturgical dramatizations still expresses the richness of ritual forms of the late Middle Ages.

