

Jarosz-Mackiewicz, Edyta

Średniowieczne misterium „Historija o chwalebnyim Zmartwychwstaniu Pańskim” Mikołaja z Wilkowiecka jako inspiracja reżyserska w dwudziestowiecznym teatrze polskim

Kultura Media Teologia 7, 41-63

2011

Artykuł został 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.

Edyta Jarosz-Mackiewicz

Średniowieczne misterium

„Historija o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim” Mikołaja z Wilkowiecka jako inspiracja reżyserska w dwudziestowiecznym teatrze polskim

A Nicholas of Wilkowieck Medieval Mystery Play „The history about the Glorious Resurrection of the Lord” as an Inspiration for Directors in the Polish Theatre of the 20th Century.

STRESZCZENIE:

TEMATEM JEST SZESNASTOWIECZNE MISTERIUM HISTORIA O CHWALEBNYM ZMARTWYCHWSTANIU PAŃSKIM MIKOŁAJA Z WILKOWIECKA JAKO INSPIRACJA REŻYSERSKA W DWUDZIE-STOWIECZNYM TEATRZE POLSKIM. MISTERIUM JEST PRZY-KŁADEM GATUNKU DRAMATYCZNEGO, MAJĄCEGO NA CELU PRZEDSTAWIENIE WYDARZEŃ OPISANYCH W PIŚMIE ŚWIĘTYM. AUTORKA PODJĘŁA PRÓBĘ ODPOWIEDZI NA PYTANIA: CO WYJĄTKOWEGO, PONADCZASOWEGO PRZEKAZAŁ W HISTORII... MIKOŁAJ Z WILKOWIECKA, ŻE TEKST STAŁ SIĘ ATRAKCYJNY DLA WSPÓŁCZESNYCH REŻYSERÓW POLSKICH I SKŁONIŁ ICH DO PODJĘCIA INSCENIZACJI DRAMATU? CZY DWUDZIESTOWIECZNE WYSTAWIENIA MISTERIUM BYŁY POWROTEM DO ŹRÓDEŁ TEATRU I TEATRALNEJ KATECHEZY? JAKA BYŁA REAKCJA INSCENIZATORÓW NA RELIGIJNĄ WYMOWĘ DRAMATU PROMUJĄCEGO CHRZEŚCJAŃSKĄ WIZJĘ ŚWIATA? ABY ODPOWIEDZIEĆ NA TE PYTANIA AUTORKA PODDAŁA ANALIZIE NAJGŁOŚNIEJSZE, DWUDZIESTOWIECZNE WYSTAWIENIA MISTERIUM MIKOŁAJA Z WILKOWIECKA: LEONA SCHILLERA (1923), KAZIMIERZA DEJMEK (1961, 1962), PIOTRA CIEPLAKA (1993, 1994) I PRZEMYSŁAWA BASIŃSKIEGO (1994).

SŁOWA KLUCZOWE:

MISTERIUM, TEATR, INSCENIZACJA, MIKOŁAJ Z WILKOWIECKA, LEON SCHILLER, KAZIMIERZ DEJMEK, PRZEMYSŁAW BASIŃSKI, PIOTR CIEPLAK.

ABSTRACT:

THE TOPIC OF THE ARTICLE IS A 16TH CENTURY MYSTERY PLAY CALLED THE HISTORY OF THE GLORIOUS RESURRECTION OF THE LORD BY NICHOLAS OF WILKOWIECK AS AN INSPIRATION FOR DIRECTORS IN THE POLISH THEATRE OF THE 20TH CENTURY. THE MYSTERY PLAY IS AN EXAMPLE OF DRAMA WITH A PURPOSE TO INTRODUCE EVENTS DESCRIBED IN THE BIBLE THAT ARE BASED FIRST AND FOREMOST ON THE CLASH BETWEEN GREAT IDEAS AND ON THE BATTLE BETWEEN GOOD AND EVIL. THE AUTHOR HAS ATTEMPTED TO ANSWER QUESTIONS: WHAT WAS SO UNIQUE AND TIMELESS IN THE HISTORY... THAT MADE ITS TEXT ATTRACTIVE FOR CONTEMPORARY POLISH DIRECTORS AND ENCOURAGED THEM TO STAGE THE DRAMA? WERE THE 20TH CENTURY STAGINGS OF THE MYSTERY PLAY A RETURN TO THE ORIGIN OF THE THEATRE AND THEATRICAL RELIGIOUS INSTRUCTION? WHAT WAS THE REACTION OF THE PRODUCERS TO THE RELIGIOUS MEANING OF THE DRAMA PROMOTING A CHRISTIAN VISION OF THE WORLD? IN ORDER TO ANSWER THESE QUESTIONS, THE AUTHOR HAS ANALYZED THE MOST FAMOUS 20TH CENTURY STAGINGS OF THE NICHOLAS OF WILKOWIECK'S MYSTERY PLAY: LEON SCHILLER'S (1923), KAZIMIERZ DEJMEK'S (1961,1962), PIOTR CIEPLAK'S (1993, 1994) AND PRZEMYSŁAW BASINSKI'S (1994).

KEYWORDS:

MYSTERY PLAY, THEATRE, STAGING, NICHOLAS OF WILKOWIECK, LEON SCHILLER, KAZIMIERZ DEJMEK, PRZEMYSŁAW BASIŃSKI, PIOTR CIEPLAK

*Tośmy sobie umyślili
- istą prawie historyję¹
- z dziejów wielkanocnego misterium*

Historyja o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim napisana w XVI wieku przez Mikołaja z Wilkowiec² jest przykładem średniowiecznego misterium, gatunku dramatycznego, mającego na celu przedstawienie wydarzeń opisanych w Piśmie Świętym, opartych głównie na starciu wielkich idei, walce dobra ze złem. Twórcy misterii korzystali z dorobku poezji religijnej wywodzącej się z liturgii gallikańskiej, a więc z kręgu literatury południowo-zachodniej Europy. Nazwę gatunku wyprowadza się z łacińskiego słowa *ministerium*, oznaczającego posługę, urząd, ćwiczenie. Z czasem na skutek podobieństw brzmieniowych z *misterium*, określającym wtajemniczenie, weszło do użycia określenie gatunkowe w takim właśnie odczuciu semantycznym.

Rozwój widowisk opartych na motywach biblijnych przypadł w Europie na XV wiek i wypełnił społeczne zapotrzebowanie na rozrywkę niosącą naukę moralną. Julian Lewański stwierdził, że misteria na Zachodzie były w przeważającej części dziełem dramaturgów średniowiecznych, natomiast w Polsce stały się wytworem renesansowym, w którym to okresie elementy realistyczne zdobywały w teatrze przewagę nad elementami religijnymi³. Proces ten związany był ze zmianami kulturowymi, nasileniem się obcych wpływów, przez co misteria nie miały wyłącznie wymowy religijnej, ale wykorzystując tematy biblijne, odzwierciedlały problemy życia codziennego. Natomiast wystawianie sztuk opisujących cudowne, nadprzyrodzone wydarzenia było umotywowane ludzką potrzebą zobaczenia i zrozumienia tego, co tajemnicze, cudowne, niepojęte. Widowiska misteryjne stały się więc dla człowieka swoistymi narzędziami samopoznania.

Celem misterii było przypomnienie, objaśnienie przebiegu i utrwalenie w świadomości widza konkretnych, najistotniejszych dla chrześcijaństwa sytuacji ewangelicznych. Wielka popularność tekstu Nowego Testamentu oraz wzrost kultu człowieczeństwa Chrystusa i Grobu Świętego przyczyniły się do tworzenia tematów widowisk misteryjnych. Źródłem, z którego dramaturdzy otrzymywali gotowe teksty do napisania misterii, były Ewangelie. Twórcy zachowywali jednak prawo do eliminowania zbędnych według nich elementów fabuły. Akcja sceniczna istniała o tyle, o ile podsuwał ją tekst ewangeliczny pozbawiony intrygi, która tym samym była nieobecna w średniowiecznych przedstawieniach. Wystawiane misterium stawało się więc wielkim, żywym obrazem określonego wydarzenia biblijnego, przemawiającym bezpośrednio do wrażliwości widzów.

W początkowej fazie powstawania misteria związane były z kościołami, będącymi wówczas miejscami ich wystawień oraz z dramatami liturgicznymi. Jednak nie należy

¹ Mikołaj z Wilkowiecka, *Historyja o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim*, Kraków 1893, s. 13.

² Tamże.

³ J. Lewański, *Sceniczne dzieje „Historyji...”*, w: *Program teatralny „Historyji...” Mikołaja z Wilkowiecka w reż. K. Dejmka*, Warszawa 1962, s. 2.

utożsamiać obu gatunków, jak chcą niektórzy współcześni krytycy⁴, nazywając *Historiję o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim* raz misterium, kolejnym razem dramatem liturgicznym. Nie jest to zasadne, ponieważ dramat jest tylko jedną z gałęzi misterium. W przeciwieństwie do misterium, które było zapisywane i wystawiane wyłącznie w języku narodowym, dramat liturgiczny powstał ze złożenia w dialogi tropów i sekwencji łacińskich. Ich treść była związana bezpośrednio z nabożeństwem kościelnym, stanowiła jego przedłużenie i uzupełnienie. Natomiast misteria korzystając z tematów biblijnych, obrazowały nie tylko wydarzenia związane z liturgią, ale i sprawy codzienne. Dramat liturgiczny był w całości śpiewany, a misterium recytowane, ponieważ pisano je wyłącznie dla potrzeb teatru. Śpiewano w nim jedynie fragmenty zaczerpnięte z nabożeństwa. Dlatego też uznanie misterium za świecką odmianę dramatu liturgicznego jest ważne dla zrozumienia jego wymowy i charakteru scenicznego.

W XV wieku misteria stały się odrębną sztuką, ponieważ utrwalona kanonicznie dramaturgia kościelna udostępniona została ogółowi wiernych. Zgoda na drukowanie jej dla wszystkich parafii i zezwolenie na redukcje w tekstach z czasem doprowadziły do skreślenia widowisk religijnych z obrzędu i do ich samodzielności scenicznej. W Polsce znane były dwa cykle średniowiecznych misterii: na Boże Narodzenie i na Wielkanoc, które stanowią jednak dowód na niemożność całkowitego zerwania widowisk z tematami biblijnymi. Wystawienia te stanowiły rodzaj żywych obrazów, przedstawiających charakterystyczne dla danego święta sceny ewangeliczne – narodziny Jezusa (misteria bożonarodzeniowe), lub jego mękę i Zmartwychwstanie (misteria wielkanocne), zawsze jednak związane z ziemskim życiem człowieka. Sztuki misteryjne, w przeciwieństwie do dramatu liturgicznego, wykonywane były przez ludność świecką, przeważnie mieszczan, często zrzeszonych w licznych pobożnych bractwach. W najdostojniejszych rolach nosili oni stroje kościelne i wykorzystywali recytację właściwą chrześcijańskiej liturgii. Natomiast tzw. *persony popsolite* grano na obraz i podobieństwo kupców, rzemieślników, nie szczędząc im rysów karykaturalnych. Dlatego też w staropolskich misteriach istniała tak duża skala nastrojów: od wzniosłości do trywialnego, rubasznego komizmu.

Istotną cechą misterii była szeregowa akcja dramatyczna – kolejne wydarzenia następowały po sobie bez dramatycznego uzasadnienia, nie były koniecznym wynikiem poprzednich sytuacji. Ważna również była cykliczność tekstu – łączono po kilka scen funkcjonujących do tej pory osobno, przez co misteria liczyły nawet 60.000 wersów i recytowane były z małymi przerwami przez kilka dni. Istotą misterium nie było przeżycie, ale zdarzenie, czyli określona zmiana sytuacji między ludźmi. Tym, co wyróżniało widowiska misteryjne z innych ówczesnych wystawień, było występowanie od kilkudziesięciu do kilkuset aktorów, grających w większości współczesne im osoby, na rzecz grania person symbolicznych, co powodowało inne od dzisiejszego, rozumienie symbolu. Diable, anioły, duchy nie miały bowiem współczesnego znaczenia alegorycznego, ale były traktowane jak przedstawiciele społeczności, mający wśród niej określone miejsce i pełniący wyznaczone role. Misteria charakteryzowało także częste występowanie efektów

⁴ R. Węgrzyniak, *Miron z Wilkowiecka*, „Teatr” 1995, nr 3, s. 11-13.

komicznych, mających na celu dopełnienie przedstawionego obrazu świata, wyrażenie stosunku do określonych zdarzeń lub osób. Tym należy tłumaczyć obecność intermediiów, będących wesołymi wstawkami, mającymi ożywić zbyt poważną atmosferę wystawianego motywu ewangelicznego.

Zmiany kolejnych scen nie odbywały się we współczesny sposób, za pomocą kurtyny, ale wszystkie miejsca, w których miała rozgrywać się akcja, znajdowały się jednocześnie na scenie, a aktorzy przechodzili w zależności od sytuacji z jednego mansjonu do innych przed oczami widzów. Był to przykład symultaniczności sceny, czyli zgromadzenia na określonym terenie wszystkich dekoracji przygotowanych dla danego przedstawienia. Fakt, że budynki dekoracyjne były umieszczane obok siebie, podkreślał porządek równorzędności, ekwiwalencji, ustanawiał miejsca person, które przez cały czas wystawienia przebywały na scenie w konkretnych mansjonach, czekając na swój występ.

Zachowane do czasów obecnych polskie średniowieczne zabytki dramaturgiczne nie opisują rozkładu budowli na scenie symultanicznej. Jednak w zbiorach francuskich sztuk teatralnych znajduje się szesnastowieczny szkic rozmieszczenia mansjonów w misterium wielkanocnym, przyjmującym za temat Zmartwychwstanie Chrystusa⁵. Na podstawie szkicu można zauważyć symetrię budowy scenografii, której elementy zostały wykorzystane we współczesnych inscenizacjach *Historyji...* Dekoracje symbolizujące miejsca dobre zgromadzono w zachodniej części sceny równolegle do mansjonów oznaczających złe moce. Budynki były sobie przeciwstawne i ustawione z dwóch stron krzyża, który zajmował centralne miejsce w przestrzeni scenicznej.

W Polsce najczęściej wystawiano misteria wielkanocne, do których należy *Historyja o chwalebny Zmartwychwstaniu Pańskim* Mikołaja z Wilkowiecka, nazywanego pierwszym twórczym polskim reżyserem teatralnym⁶. Był on paulinem częstochowskim, prowincjałem na Jasnej Górze, uczonym kaznodzieją, a pod koniec życia przeorem klasztoru paulinów w Rzymie. Mikołaj z Wilkowiecka tłumaczył i wydawał legendy, żywoty świętych, np. *Historię św. Anny*, *Historię św. Stanisława*, oraz rozprawy religijne, z których najgłośniejszą stała się rozprawa *O mszy świętej opisanie i o tajemnicach przedniejszych ceremonii, ku niej należących*. Jednak XVI-wieczne misterium wielkanocne, mimo wydania pod nazwiskiem Mikołaja z Wilkowiecka, nie jest w całości jego autorstwa. Stworzył on swoistą całość z powstałego wcześniej cyklu dialogów, dodając wersety przytoczone z Ewangelii w tłumaczeniu Jana Leopolda, natomiast niektóre epizody, np. o żołnierzach pilnujących grobu, o Mariach kupujących olejki, Mikołaj z Wilkowiecka dopisał na podstawie powstałych na Zachodzie, uzupełniających Ewangelie opowieści. Mimo że nie znamy oryginalnego tekstu zagranicznego, na podstawie którego powstała *Historyja...*, jest ona tematycznie spokrewniona z *Mystere de la Passion* Arnolfa Grebana (1452 r.) i z widowiskami niemieckimi: *De resurrectione* (1464 r.) i *Das Leben Jesu* (połowa XV w.). Z tego wynika, że polski tekst w większości został oparty na źródłach zachodnio-europejskich, natomiast ujęcie treści, następstwo scen, rozkład pieśni i wynikający z tego efekt

⁵ A. Nicoll, *Dzieje teatru*, Warszawa 1959, s. 98.

⁶ J. Lewański, dz. cyt., s. 3.



XVI-wieczne widowisko stało się nie tylko polskim unikatem literackim, ale i teatrologicznym, narzędziem bezpośredniego kontaktu z życiem teatralnym średniowiecza. Również na tle europejskim *Historyja...* jest czołową sztuką swojego gatunku, dorównującą najwybitniejszym osiągnięciom tego okresu.

sceniczny są dziełem Mikołaja z Wilkowiecka, który stał się nie tyle autorem, ile cenзором uzupełniającym, korygującym zastaną treść. Prawdopodobnie skontrolował on misterium pod względem poprawności religijnej i dopasował odpowiednie fragmenty Ewangelii między scenami. Jednak Mikołaj z Wilkowiecka mógł wykreślić wersety urągające jego pojęciu o widowisku religijnym, ponieważ druk pochodzi z okresu burzliwej polemiki wyznaniowej. Komponował on tekst z dbałością o oszczędność słowa, utrzymanie określonego nastroju i o wprowadzenie rodzimych efektów. Po licznych korektach misterium ukazało się drukiem około 1570 roku pod nazwiskiem Mikołaja z Wilkowiecka, w pełnym tytule: *Historyja o chwalebny Zmartwychwstaniu Pańskim, ze czterech Ewangelistów zebrane, a wirszykami spisana przez księdza Mikołaja z Wilkowiecka zakonnika częstochowskiego*. O jego ówczesnej popularności świadczyło istnienie w księgarni Floriana Unglera ponad dwustu egzemplarzy *Historyi częstochowskich* (pod takim tytułem misterium było powszechnie znane).

XVI-wieczne widowisko stało się nie tylko polskim unikatem literackim, ale i teatrologicznym, narzędziem bezpośredniego kontaktu z życiem teatralnym średniowiecza. Również na tle europejskim *Historyja...* jest czołową sztuką swojego gatunku, dorównującą najwybitniejszym osiągnięciom tego okresu. Tekst misterium został napisany ośmiogłoskowym wierszem i zawiera 1480 wersów. Składa się z dwunastu wydarzeń podobnych pod względem długości wersyfikacyjnej, np. sceny żołnierskie mają: I - werbowanie - 127 wersów, II - ucieczka od grobu Chrystusa i targi z Rabinami - 114 wersów. Oprócz sceny zstąpienia Jezusa do piekieł, która jest epizodem poszerzonym i wyjątkowo rozbudowanym (345 wersów), na uwagę zasługuje także komiczna scena wysłania poselstwa do Marii, w celu uprzedzenia jej o nawiedzeniu Jezusa, zapisana w 101 wersach. Tekst misterium został dodatkowo podzielony na sześć aktów, zwanych częściami, które służyły za komentarz do czytanego jednocześnie fragmentu z Pisma Świętego, oraz na dwadzieścia sześć mniejszych jednostek o swoistej trójdzielnej budowie składającej się z: odpowiedniej sentencji - fragmentu Ewangelii, odcinka dialogowego i strofy pieśni wielkanocnej o treści opisowej, dotyczącej przedstawianych zdarzeń. Zarówno cytaty z Ewangelii, jak i zwrotki pieśni były uzupełnieniem wprowadzonym przez Mikołaja z Wilkowiecka, który zaznaczył, że nie są one organicznymi elementami widowiska: a *komu by*

się też zdało dla prędszego odprawienia *Historyjej*, może nie czytać *Ewangelijej*⁷. W misterium cytaty miał podkreślić treść sztuki, natomiast celem śpiewu było przybliżenie i wyjaśnienie widzom sensu pokazywanego misterium. Wydobyty z Ewangelii cytaty, włączony w odmienny kontekst, otrzymywał także nową formę i strukturę, w której go użyto. Poza leksykalno-syntaktycznym znaczeniem zyskał treści dodatkowe, powstałe przez skojarzenie wersetów Pisma Świętego z granym fragmentem spektaklu. W innym kontekście cytaty są tylko postawą emocjonalną aprobującą poczucie szacunku, czci dla zdań usłyszanych lub person je wypowiadających. Ponad to burzą one iluzję teatralną misterium.

Części XVI-wiecznego widowiska Mikołaja z Wilkowiecka obejmują: naradę starszyny Żydowskiej nad zabezpieczeniem grobu *zwodźcy*⁸, zakupy trzech Marii u aptekarza, stróżowanie przy grobie, wstąpienie Jezusa do piekieł, ukazanie się Zmartwychwstałego niewiastom, wydarzenia w wieczerniku i w drodze do Emaus. Historię, *która może być sprawowana w kościele abo na cmyntarzu*⁹, rozpoczyna Prologus streszczający widzom porządek scen widowiska, jego treść, charakter i źródła, z których sztuka została zaczerpnięta, a w rezultacie jej cel. Według słów Prologusa *Historyja...* przedstawia święte wydarzenia *tak jak jest na świecie*¹⁰, a więc w kategoriach ziemskiego myślenia i odczuwania. Jednak poprzedzający misterium prolog, nie był regułą w średniowiecznych tekstach. Stał się popularny dopiero w dramaturgii renesansowej.

W *Historyji...* została zarysowana doskonała na ówczesne czasy linia kompozycyjna. W pierwszych scenach widowiska napięcie wzrasta, a wokół grobu powoli gromadzą się coraz liczniejsze osoby. Dochodzi do kulminacyjnej sceny walki Jezusa z diabłami, która kończy się imponującą sceną zbiorową. Po niej napięcie wyraźnie opada, osoby kolejno odchodzą, a Chrystus już cicho, łagodnie i bez emocji przemawia do Marii i Piotra. Jest to pierwsza w historii dramatu polskiego scena operująca nastrojem.

W misterium Mikołaja z Wilkowiecka tok wydarzeń rozwijał się równoległe do tekstu ewangelicznego. Kolejne epizody były jeszcze raz zapowiadane przez Ewangelistę, czytającego w trakcie wystawienia odpowiednie wersety z Pisma Świętego, ilustrowane akcją sceniczną. W sztuce występował także szereg krótkich zdarzeń, które rozwijały się wokół zarysowanych konfliktów, sprzecznych dążeń. Przykład może stanowić doskonała scena targu o olejki między Mariami a Rubenem oraz gwałtowny, doprowadzony aż do fizycznego starcia spór Jezusa z Lucyperem. Jest to zdarzenie jakby podpatrzone z waganek scenek, czy intermedialnych pomysłów, a poprzez odniesienie do najczciodszej postaci, ukazuje ono zmiany, jakich dokonano w teatrze pod wpływem naporu elementów realistycznych i podkreśla różnice między misterium a dramatem liturgicznym. Przykład ten może obrazować zerwanie Mikołaja z Wilkowiecka z kościelnymi wymaganiami związanymi z gatunkami dramatycznymi, wyrzeczenie się służebnej funkcji

⁷ Mikołaj z Wilkowiecka, dz. cyt., s. 10.

⁸ Tamże, s. 21.

⁹ Tamże, s. 10.

¹⁰ Tamże, s. 15.

w stosunku do nabożeństwa, a tym samym opowiedzenie się za samodzielnością twórczą i zwrotem ku świeckim formom sztuk teatralnych.

Z tych względów *Historija...* stała się bardzo popularnym misterium, wystawianym co najmniej trzysta lat na scenach staropolskich, a także tekstem uniwersalnym i aktualnym w polskim teatrze XX wieku. Do najgłośniejszych wystawień misterium Mikołaja z Wilkowiecka należały inscenizacje: Leona Schillera (2 IV 1923, Teatr Reduta, Warszawa), Kazimierza Dejmka (16 XII 1961, Teatr Nowy, Łódź, 7 IV 1962, Teatr Narodowy, Warszawa), Piotra Cieplaka (10 IV 1993, Teatr Współczesny, Wrocław, 15 XII 1994, Teatr Dramatyczny, Warszawa) i Przemysława Basińskiego (26 III 1994, Teatr im. A. Mickiewicza, Częstochowa).

Historija o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim Mikołaja z Wilkowiecka jako tekst reżyserski

Zarówno dla Leona Schillera, Kazimierza Dejmka jak i Piotra Cieplaka oraz Przemysława Basińskiego, bardzo ważne były wskazówki reżyserskie Mikołaja z Wilkowiecka zawarte w rozbudowanych didaskaliach, które według słów autora miały pomóc przyszłym inscenizatorom przy wystawieniu *Historiji...*¹¹. Reżyserzy w większości przejęli propozycję XVI-wiecznego twórcy, ponieważ, jak stwierdził Piotr Cieplak: „*Historija...*” *w całości staje się tekstem reżyserskim i tylko przez zaakceptowanie wskazówek Mikołaja z Wilkowiecka można współcześnie odtworzyć, chociażby atmosferę średniowiecznego widowiska. Jedynie poprzez odpowiednie ustosunkowanie się do jego porad możliwe jest zaistnienie w dzisiejszym teatrze średniowiecznego modelu reżyserskiego*¹². Zakonnik częstochowski stworzył swoisty egzemplarz reżyserski, w którym oprócz zredagowanego tekstu *Historiji...* zawarł wskazówki dotyczące gry aktorskiej, kostiumów, gestykulacji i muzyki, której wyznaczył w sztuce dominującą rolę. Wykonał więc zarówno pracę reżysera, jak i scenografa, kostiumologa, muzyka, co świadczy o tym, że był pierwszym instruktorem scenicznym dramaturgii polskiej, a poprzez problematykę misterium propagatorem tematów religijno-ludowych¹³. Mikołaj z Wilkowiecka musiał się spodziewać, że misterium stanie się podstawą do częstych inscenizacji, dlatego też pisał o sprawach praktycznych: kiedy należy misterium wystawiać; w którym miejscu; za pozwoleniem jakich instancji. Przezorność nakazywała mu doradzać kolejnym inscenizatorom *Historiji...* życia w zgodzie z przedstawicielami Kościoła i granie misterium w kościele lub na cmentarzu, ponieważ władze świeckie nie były pozytywnie nastawione do propagowania tego typu sztuk. W średniowieczu brakowało również miejsc przeznaczonych do wystawiania widowisk dramatycznych.

W tekście umieszczonym przed prologiem misterium Mikołaj z Wilkowiecka pisał, że zdaje sobie sprawę, iż może być problem z zebraniem trzydziestu pięciu aktorów potrzebnych do odtworzenia postaci sztuki. Radził więc, aby jedna osoba grała kilka ról,

¹¹ Tamże, s. 10.

¹² Niepublikowany wywiad E. Jarosz-Mackiewicz z P. Cieplakiem, Warszawa 20 IX 1998 r.

¹³ J. Lewański, dz. cyt., s. 3.

gdź: *gdzie by nie był dostatek tak wiele person, tedy z biskupów, z Piłata, ze trzech stróżów i z aptekarza mogą być ojcowie święci..., a z Filemona może być lotr... tedy tym porządkiem odprawi historię 21 person*¹⁴. Średniowieczny zakonnik określił także zadania aktorskie, stojące przed osobami mającymi wcielić się w postaci *Historyji...*, które nie miało polegać na ukazywaniu przeżyć postaci, ale na wypełnieniu gry konkretami życia codziennego. Nasuwa się więc wniosek, że XVI-wieczne misterium opowiada nie tyle o Zmartwychwstaniu, ile o święcie Wielkanocnym, czyli o gromadzie, wspólnocie parafii, która się do niego przygotowuje.

Wśród postaci *Historyji...* występują osoby biblijne oraz zwykli ludzie. Postacią centralną jest Jezus, natomiast kolejne miejsca według ważności i stanu zajmują apostołowie, Ojcowie Kościoła, Maryje, żołnierze. Osoby misterium były dobierane na zasadzie przeciwieństw, np. Jezus – Lucyfer, Piłat – apostołowie, anioły – diabły. W misterium występują zarówno postaci pozytywne (15 person), te które dostąpią zbawienia (8 person) oraz postaci zdecydowanie negatywne (10 person). Natomiast Ewangelista – osoba cytująca tekst biblijny, nie jest zaliczany przez Mikołaja z Wilkowiecka do osób dramatu, co tym samym sugeruje jego pozycję sceniczną. Musiał on znajdować się z boku sceny, o czym świadczy także uwaga autora *Historyji...*, że kwestię Ewangelisty mogą inscenizatorzy opuścić, aby przyspieszyć tok wystawianej sztuki¹⁵. W opisach wyglądu zewnętrznego postaci częstochowski zakonnik zachował funkcjonujący w średniowieczu prosty model – wygląd i budowa ciała powinny odpowiadać godności osoby i jej miejscu w społeczeństwie, np. stałym, zewnętrznym znakiem świętych i władców były broda i szlachetna siwizna.

Mikołaj z Wilkowiecka zdawał sobie sprawę, że istotnym problemem dla przyszłych inscenizatorów *Historyji...* może być dobór kostiumów dla grających, co świadczyło o jego dbałości o każdy element widowiska i przyjęciu roli reżysera – kostiumologa, umieszczającego w didaskaliach informacje o strojach stosownych do noszenia przez osoby misterium. Zakonnik opisywał kostiumy i rekwizyty wywodzące się z obrzędów liturgicznych, za pomocą których można uzyskać złożoną, silniejszą wymowę oprawy wizualnej XVI-wiecznego widowiska. Przedmioty i kostiumy stawały się dla autora istotnymi elementami sztuki. W didaskaliach każdej z części misterium, oprócz prologu, odnaleźć można wskazówki, dotyczące kroju, koloru, a nawet materiału kostiumów postaci. I tak Mikołaj z Wilkowiecka opisał purpurowy strój Piłata, skromne odzienie Piotra, zbroje rzymskich żołnierzy, albę, kapę, czerwony płaszcz, oraz ogrodnicze przebranie noszone przez Jezusa, strój złożony z baraniej skóry pokrytej szarą wełną należący do Jana Baptisty.

Przezorność reżyserska średniowiecznego dramaturga ujawniła się także w innych, równie istotnych wskazówkach umieszczonych w didaskaliach. Wymagał on doskonałe, trafnie zróżnicowanej dykcji i tym samym wskazał główne elementy realizacji głosowej. Mikołaj z Wilkowiecka nakazał aktorom grającym konkretne postaci przema-

¹⁴ Mikołaj z Wilkowiecka, dz. cyt., s. 10.

¹⁵ Tamże.



Bardzo istotnymi dla Mikołaja z Wilkowiecka czynnikami współdziałającymi ze strukturami językowymi były śpiew i akompaniament muzyczny. Przywiązywał on wagę do efektów akustycznych i w związku z nimi zalecał aktorom brzękanie łańcuchami, strzelanie z rusznic, stukanie do drzwi.

wiać rozmaitymi tonacjami, niższym i wyższym głosem, podniesionym aż do krzyku. Radził mężczyznom imitować głosy kobiet, zalecał robienie przerw w dłuższych kwestiach monologowych. Zakonnik był tak precyzyjnym reżyserem, że pamiętał o potrzebie zmiany głosu, kiedy aktor w jednej kwestii zmieniał adresata, np. Jezus miał spokojnie mówić do Ojców, natomiast powinien zmienić ton, kiedy zwracał się do diabła. Obok patetycznego języka biblijnego, wprost cytującego proroków i psalterz, osobie grającej Jezusa wolno było używać nawet obraźliwych zwrotów, charakterystycznych dla kupców średniowiecznego placu targowego. W celu uzyskania silniejszej ekspresji Mikołaj z Wilkowiecka nakazał aktorom różnicowanie języka, zabarwienie go przekręceniami słów, jankaniem lub powtórzeniami. Autor wykorzystał w misterium także elementy języka łacińskiego, które nadawały poważny, nabożny charakter określonej sytuacji scenicznej. Był on językiem kościelnym, więc w dramacie umownie przenoszono go na wyrażenie spraw religijnych. Fragment wypowiediany po łacinie nadawał następującym po nim kwestiom poza dosłownym znaczeniem – dodatkowe. W tym obcym naddatku do wypowiedzi mieściły się i atmosfera obrzędowej solenności i nawoływanie do autorytetu Kościoła. Mikołaj z Wilkowiecka nadawał językowi misterium barwności także poprzez włoskie i niemieckie zwroty, których zalecał używać dla wyodrębnienia cech języka środowiskowego z wtrąceniami konstrukcji zdaniowych i zwrotów na przemian biblijnych, zrozumiałych dla części widzów oraz zwrotów pospolitych, znanych ogółowi, a nawet wulgarnych, przeciwstawnych tradycji tekstów liturgicznych. Tym samym autor podkreślił dychotomię i różnicowanie średniowiecznego języka. Czynnikiem poszerzającym funkcję językowego narzędzia dramatu jest forma metryczna, z której został zbudowany tekst *Historyji...*. Raz sakryfikuje ona tekst, raz słabnie znaczenie wiersza jako środka ekspresji artystycznej na rzecz jego zalet technicznych, i w rezultacie misterium staje się narzędziem praktycznym, regulującym frazę dla amatorów – wykonawców.

Bardzo istotnymi dla Mikołaja z Wilkowiecka czynnikami współdziałającymi ze strukturami językowymi były śpiew i akompaniament muzyczny. Przywiązywał on wagę do efektów akustycznych i w związku z nimi zalecał aktorom brzękanie łańcuchami, strzelanie z rusznic, stukanie do drzwi. I mimo że zakonnik wykorzystał jeszcze bardzo prymitywną ilustrację dźwiękową, to jednak oddała ona np. zamierzoną

grozę piekieł. Średniowieczny autor, będąc świadomym, że śpiew ma na celu ożywienie publiczności, radził przyszłym aktorom, aby zawsze *dla poobiedniego spania używać śpiewania*¹⁶, ale też uczy reżyserów, że *kto chce, może opuścić śpiewanie – ale do brzozy z śpiewaniem*¹⁷. Wprowadził on do *Historyji...* dwadzieścia pieśni, które oprócz *budzenia publiczności*¹⁸, rozbijają akcję i podkreślają wymowę tekstu. Pieśni miały być wykonywane przez chór młodzieńców mających stać poza pomostem scenicznym, których śpiew raz miał spełniać rolę prologu opisującego przedakcyjne zdarzenie, raz sumować akcję w epilogu, wskutek czego została przerwana fikcja teatralna. Chór nie występował jako partner w dialogu, nie rozbijał struktury dialogowej zawiązanej na scenie i tworzącej iluzję prawdziwej rozmowy. Autor XVI-wiecznego widowiska założył, że śpiewane teksty muszą być znane ludziom, w związku z tym zalecał reżyserom rozpowszechnianie ich na osobnych drukach. W ten sposób średniowieczny dramaturg uzyskiwał swoisty rytm spektaklu: tekst Ewangelii, scena misterium i melodyjna strofa pieśni. Założeniem Mikołaja z Wilkowiecka było także to, aby ilość pieśni rosła w miarę zbliżania się punktu kulminacyjnego. Umieścił on cztery pieśni łacińskie wywiedzione z liturgii, przypominające oficja dramatyczne, zaś trzy wyprowadził z dramatyzacji procesyjnych: *Visitatio Sepulchri*, *Deposito Crucis*, *Elevatio Crucis*. Śpiew miał być elementem charakterystyki określonego środowiska, np. hejnał żołnierzy przy grobie, ale autor ponadto zalecał także wypełnienie nim czasu wędrowki aktorów od jednego mansjonu do kolejnych.

Jeszcze bardziej Mikołaj z Wilkowiecka zadziwił współczesnych inscenizatorów, kiedy okazał troskę o gest jako narzędzie ekspresji, tym bardziej, że teatr nie znał go aż po epokę baroku. Podał on jednak najkonieczniejsze informacje o gestach, które miały być użyte w określonej sytuacji, i zawsze doskonale zestrojone ze stylizacją wiersza. Raz powinny one iść w ślad za tekstem misterium, innym razem zupełnie niezależnie od niego. Gest miał współpracować z warstwą semantyczną tekstu, ekspresją artykulatoryjną. Autor dokonał przemieszania dwóch rodzajów gestów – konwencjonalnego, który był utrwalony liturgicznie (np. kropienie wodą święconą, zapalenie świec, rozpylanie kadzidła) i znaczeniowego, nie utrwalonego, zaczerpniętego z życiowej praktyki (np. pokłony, wyciągnięcia ręki, potrząsania głową, uchylania czapki). W misterium występują także sytuacje, które są wyrażone wyłącznie za pomocą systemu gestykulacyjnego, np. pogrzeb Chrystusa.

Bezpośrednio z opisem systemu gestykulacyjnego instrukcje Mikołaja z Wilkowiecka wiążą się z zagadnieniem ruchu scenicznego, który w *Historyji...* jest bardzo rozbudowany i towarzyszy każdej sytuacji scenicznej. Przed publicznością, według zaleceń autora, mają przechodzić grupy person, widz ma ciągle patrzeć na żywe sceny zbiorowe. Jest to wezwanie do dynamizmu w misterium. Na scenie ma trwać nieustanny ruch – postaci powinny przesuwac się, grupować na różne sposoby. Według koncepcji autora w miste-

¹⁶ Tamże, s. 15.

¹⁷ Tamże, s. 10.

¹⁸ Tamże.

rium ruch ma także zastępować monolog, np. kiedy Piłat chce opisać dłuższe dzieje przedakcyjne, to autor zleca mu poruszanie się, będzie się więc przechadzał.

Najwięcej wskazówek inscenizacyjnych Mikołaja z Wilkowiecka dotyczy elementów scenografii. Scena, podobnie jak w wielu ówczesnych misteriach, była symultaniczna i należało stworzyć pomost sceniczny z miejscem dla chóru oraz odpowiednią ilość miejsc, aby widowisko mogła obejrzeć duża liczba widzów. Autor *Historiji...* używał często zwrotów: *siedzieć w pewnym miejscu*¹⁹, *na jakie pewne miejsce*²⁰, *byli na pewnym miejscu*²¹. *Pewne* miało oznaczać w tekście umówione, z góry wyznaczone miejsce. Uczniowie mają siedzieć *w pewnym miejscu*, które powinno przypominać wnętrze izby z ławami i stołem. Dla autora misterium byłoby pożądane, aby Jezus wszedł tam nie naruszając drzwi. Jednak nie wiadomo, czy taką sytuację (tzn. izbę bez czwartej ściany) wówczas umiano przedstawić, chociaż występują jej wyobrażenia na szesnastowiecznych miniaturach i obrazach. Inny opis: *I wnidą na jakie pewne miejsce, gdzie ma być stolik przykryty obrusikiem*²², miał wyobrażać gospodę w Emaus. *Wnidą na* prawdopodobnie oznaczało – wstąpią po kilku schodach do określonego mansjonu (były one zawsze podniesione o kilka stopni ponad podium teatralne, lub ponad podium placu). Według Mikołaja z Wilkowiecka *Historję...* należy realizować przy pomocy następujących mansjonów:

- pałac Piłata;
- pałac Kaifasza;
- grób, który był wzniesieniem w kształcie skalistej góry, z otworem przypominającym jaskinię, u wejścia do którego stała zamknięta skrzynia grobowa z pieczęcią mi. Ten pomysł Mikołaja z Wilkowiecka obrazują średniowieczne miniatury z podobnymi wizerunkami;
- dom, z którego mają wyjść trzy Marie po olejki, do którego wrócą z apteki, i z którego pójdą ponownie do grobu Chrystusa. Autor pisał także o liczmanach wyspanych na stół, co sugeruje, że potrzebny był i taki rekwizyt w tym mansjonie. Stół pojawił się w tekście sztuki kilka razy i był jej istotnym elementem, np. przy nim Jezus łamał chleb, przy stole rozmawiali apostołowie, co wykorzystał Piotr Cieplak, robiąc ze stołu główny rekwizyt w swojej inscenizacji *Historiji...*;
- apteka Rubena;
- piekło, które zostało przedstawione jako wysoka konstrukcja, rodzaj wieży obronnej zamkniętej wrotami, do których będzie dobijał się Jezus, z oknami, przez które widać więzionych i diabły;
- domek Najświętszej Marii Panny w Betani, do którego uda się Jezus;
- wieczernik, gdzie zbiorą się uczniowie, a Pan *przyszedłszy do zwolenników się dżących na jakim pewnym miejscu*²³, zobaczy ławy, stół i zamknięte wejście;

¹⁹ Tamże, s. 67.

²⁰ Tamże, s. 76.

²¹ Tamże, s. 67.

²² Tamże, s. 74.

²³ Tamże, s. 67.



Najwięcej wskazówek inscenizacyjnych Mikołaja z Wilkowiecka dotyczy elementów scenografii. Scena, podobnie jak w wielu ówczesnych misteriach, była symultaniczna i należało stworzyć pomost sceniczny z miejscem dla chóru oraz odpowiednią ilość miejsc, aby widowisko mogła obejrzeć duża liczba widzów.

- Gospoda w Emaus, w której zatrzymają się uczniowie;
- Grota Piotra imitująca skałę - *nie pójdę nigdzie z tej skały, by mi tu mieszkać rok cały*²⁴.

Dekoracje stanowiły odtworzenie zwykłych budynków na podium, lub ogrodzonej przestrzeni. Ułożenie mansjonów w *Historyji...* było takie, jak w innych średniowiecznych misteriach - po prawej stronie sceny (od lewej patrząc z widowni) usytuowany był grób Jezusa. Następnie w kolejności ustawione były: raj, dom trzech Marii, apteka, dom w Betanii, skała Piotra, wieczernik, gospoda w Emaus, pałac Kaifasza, pałac Piłata i piekło. Był to idealny schemat mansjonów, ale grób mógł być również odrębną konstrukcją. Emaus bywało wystawiane poza szeregiem mansjonów, a w nielicznych wypadkach piekło sytuowano osobno i obmurowywano ze względu na możliwość wybuchu pożaru z powodu efektów scenicznych, np. buchającego ognia z piekieł. Mikołaj z Wilkowiecka bardzo trafnie używał sceny symultanicznej z punktu widzenia konstrukcji misterium. To, że dekoracje stały obok siebie i że można było do nich kierować aktorów na czas, gdy nie grali, wyłączając ich z toku sztuki, umożliwiło krzyżowanie akcji dramatu, np. Marie wracają z apteki i w swoim mansjonie przeczekują scenę, kiedy Jezus wstępuje do otchłani. Znaczy to, iż zastosowanie sceny symultanicznej nie stało się wyłącznie technicznym rozwiązaniem, ale było dramatycznie uwarunkowane i wykorzystane.

Mikołaj z Wilkowiecka radził zastosować w *Historyji...* odpowiednio dobrane rekwizyty, które miały służyć realistycznemu sposobowi inscenizacji. Pisał o nich niewiele, a były to zwykle: pieniądze, obrus, maczuga, barta, butelki z olejkami, wacek na talarzy. Poprzez wykorzystanie w misterium rekwizytów codziennego użytku i mansjonów wzorowanych na znanych budynkach, misterium stawało się bliskie rzeczywistości. Zakonnik z Wilkowiecka radził też przyszłym inscenizatorom używania zapachów w widowisku. Nakazywał: *niechże się z piekła wydobędzie smród*²⁵, *aptekarz może jaką wonność z olejków uczynić*²⁶, co świadczy nie tylko o jego dbałości o szczegóły, ale także o chęci pokazania prawdy w teatrze.

²⁴ Tamże, s. 66.

²⁵ Tamże, s. 36.

²⁶ Tamże, s. 26.

Bardzo ważny dla XVI-wiecznego autora był komizm, który zalecał wykorzystywać przyszlým realizatorom *Historyji...*; np. przez humor żołnierze Piłata uzyskali cechy karykaturalne. Także wstąpienie Jezusa do piekieł miało cechy niemal burleskowe. Humor był sposobem uczynienia sztuki religijnej bardziej swojskiej. Ton radości miał jednak uzasadnienie w teologicznej wartości tematu, ponieważ Zmartwychwstanie jest dniem zwycięstwa nad ciemnymi mocami, a tym samym czasem optymizmu i beztróski. Autor misterium wprowadził nowoczesne, jak na XVI wiek, elementy komizmu – Tomasza przedstawił jako apostoła włóczęgę, przyjaźniącego się z poganami, co nie miałyby miejsca w tekście dramatu liturgicznego. Wizualno-dynamiczno-wokalny kształt *Historyji...* miał służyć wiarygodności przekazywanej treści, ułatwieniu kontemplacji i skupieniu uwagi widzów.

Mikołaj z Wilkowiecka zasługuje na Craighowskie miano człowieka teatru, ponieważ panował nad całością wystawianego misterium. Oprócz wskazówek reżyserskich, przekazał kolejnym inscenizatorom *Historyji...* uwagi dotyczące scenografii, kostiumów, gestykulacji i muzyki, w celu ułatwienia im pracy twórczej.

Stosunek dwudziestowiecznych reżyserów do misterium Mikołaja z Wilkowiecka

Każdy z dwudziestowiecznych inscenizatorów *Historyji...* starał się być wierny tekstowi misterium Mikołaja z Wilkowiecka i jego wskazówkom zawartym w didaskaliach sztuki. Ale, jak przystało na twórców, wzbogacali oni dramat o własne pomysły reżyserskie – skracali dialogi misterium, dopełniali go różnorodnymi wstawkami, dostosowywali do oczekiwań publiczności. Nie tylko Piotr Cieplak *łamie staropolskie zasady dramaturgiczne, burzy zamysł XVI-wiecznego autora przez wprowadzenie własnych treści*²⁷, ale także inni inscenizatorzy zmieniali tekst misterium, chcąc pokazać w nim swoją indywidualność twórczą.

Leon Schiller wykorzystał tekst *Historyji...* do jednej z części widowiska pt. *Wielkanoc*, skomponowanego *podług dewocji, officjów, obrzędów ludowych*²⁸. Składało się ono z trzech części: I – pasyjnej, II – tekstu XVI-wiecznego misterium i III – tekstów o charakterze ludowym. Jednak w czasie objazdów teatru Reduty układ części składających się na *Wielkanoc* ulegał zmianie, podobnie jak sam tytuł sztuki, kiedy w zakończeniu kładziono nacisk na wielkanocne, wiosenne obrzędy ludowe. Podział widowiska na różnorodne części może sugerować, że miało ono obrazować charakter epoki staropolskiej, ożywiać zabytki literackie, a nie wyłącznie tekst Mikołaja z Wilkowiecka. Spowodowane to było także dążnością Schillera do wypracowania stylu współczesnego mu teatru narodowego, co stało się możliwe dzięki zapoznaniu publiczności z ogółem zabytków kultury ludowo-teatralnej i mistycznej.

Historycja... była centralną częścią *Wielkanocy*, obudowaną tekstami opisującymi obrzędy ludowe, które nadawały misterium inną niż pierwotna wymowę. Pierwszą część pasyjną rozpoczynającą się gorzkimi żałami Adama, wypełzającego na kolanach z otchłani piekielnej, by oplakiwać odbywającą się równocześnie mękę Zbawiciela, Schiller skompo-

²⁷ J. Kowalczyk, *Poza językiem i sacrum*, „Rzeczpospolita”, 11 I 1995, nr 9, s. 6.

²⁸ J. Timoszewicz, *Historycja...*, Warszawa 1990, s. 49.

nował z różnych tekstów staropolskich, cytatów i fragmentów dialogów np. *Visitatio Sepulchrii* – najstarszego zachowanego polskiego dramatu liturgicznego, *Lamentu Peccatora*, *Lamentu Świętokrzyskiego*, *Opowieści świętego Jana o męce Pańskiej* i tragicomicznego epizodu z Judaszem, do którego reżyser dołożył pieśni o elementach starsłowiańskich z obrzędów topienia Judasza, czyli Marzanny. To włączenie do części pasyjnej pogańskiego mitu o topieniu Marzanny stanowiło ramę wiążącą z ludowym pierwiastkiem trzeciej części – zakończenia *Wielkanocy*, przez co motywy ludowe spajały całe przedstawienie. Jednak najbardziej wzniosłym epizodem pierwszej części sztuki był lament Maryi, która u stóp Golgoty stała się Matką Bolesną, podtrzymywaną przez Jana Ewangelistę, głoszącego o męczeństwie Pana. Ten motyw jest jakby wprowadzeniem do tematyki *Historyji...*, przygotowaniem widza na to, co w wystawieniu najistotniejsze. Z kolei trzecia część *Wielkanocy* była oparta wyłącznie na przekazach tradycyjnych pieśni, obrzędów ludowych, kończąc sztukę pozbawiała ją wyłącznie religijnej wymowy. Był w niej opisany dalszy ciąg okazywania radości ze Zmartwychwstania, ale pokazany przez użycie ludowych dialogów, pieśni chłopców chodzących „z kogutkiem”, „po dyngusie”, wyśpiewujących: *przyszliśmy tu po dyngusie, zaśpiewamy o Jezusie*²⁹ i pieśni dziewcząt chodzących z *gaikiem zielonym, pięknie przystrojonym*³⁰. Było to powiązanie radości ze Zmartwychwstania z radością z przyjścia wiosny, a także optymistyczny, kolorowy i wesoły akcent kończący sztukę.

Drugą, centralną część widowiska stanowił tekst *Historyji...*, którego reżyser nie podzielił, jak zalecał XVI-wieczny autor, na sześć części, ale wprowadził własny podział na cztery części zwane sprawami, jednak z dbałością o zalecaną przez Mikołaja z Wilkowiecka jedność formy i treści. Przez niektórych widzów *Historyja...* była odbierana jako długa i nużąca w stosunku do pozostałych części, ale Schiller tłumaczył, że *był to sąd publiczności szukającej wyłącznie artystycznych wrażeń*³¹. Reżyser opracował literacko tekst misterium i zastosował, podobnie jak do całości sztuki, klamrę łączącą jego początek i koniec – XVI-wieczną pieśń, co było dowodem na przyjęcie przez Schillera propozycji autora zawartych w didaskaliach. Po prologu, zgodnym z oryginałem literackim, następował akt paralelny, tzn. Adam – Grzesznik zapowiadał swoje uczestnictwo jako żalosego świadka – winowajcy w męce Chrystusa. Było to novum wprowadzone przez Schillera, który rozbudował znaczenie postaci Adama (w misterium Mikołaja z Wilkowiecka spełniał on drugorzędną rolę), wyprowadzając ją z *Dialogu człowieka grzesznego z Anioły* Marcina Paszkowskiego.

Inną nowością wprowadzoną przez Schillera było umieszczenie obok istniejących w tekście diabłów polskiego czarta Węglika. Do wyjaśnienia przebiegu męki Pańskiej reżyser powołał Echo, mające relacjonować kolejne etapy cierpienia Chrystusa.

Leon Schiller twierdził, że w *Historyji...* mało skreślił i niewiele dopisał przez szacunek dla autora³². Jednak nie jest jasne, dlaczego w trzech miejscach zmienił w egzem-

²⁹ H. Małkowska, *Leon Schiller w Reducie*, „Pamiętnik Teatralny” 1955, nr 3-4, s. 363.

³⁰ Tamże.

³¹ J. Lewański, dz. cyt.

³² H. Małkowska, dz. cyt.



Każdy z dwudziestowiecznych inscenizatorów *Historiji...* starał się być wierny tekstowi misterium Mikołaja z Wilkowiecka i jego wskazówkom zawartym w didaskaliach sztuki. Ale, jak przystało na twórców, wzbogacali oni dramat o własne pomysły reżyserskie – skracali dialogi misterium, dopełniali go różnorodnymi wstawkami, dostosowywali do oczekiwań publiczności.

plarzu reżyserskim słowo *księża* na *Żydzi*, co zachwiało rytm dramatu. Mimo że swoje innowacje tekstu reżyser uzasadnił na marginesie maszynopisu, to wyjaśnienie tej kwestii pominął. W dwóch miejscach Schiller zmienił także perspektywę historyczną misterium – Rubena kazał ubrać w piętnastowieczny strój, a stróżami Grobu uczynił, wbrew zaleceniom autora, powracających z Dzikich Pól Albertusów. Ostatnie rozwiązanie nie było najlepsze, gdyż Albertusi byli bohaterami tekstów innego kręgu literackiego, nieprzystającego do polskiego misterium. Z kolei w drugiej części *Historiji...* reżyser poszerzył scenę kupna olejków o śpiew Marii Magdaleny, w celu ożywienia mało emocjonalnej, według niego, relacji dramatycznej, a jednocześnie osłabił komiczne momenty tej sceny, chcąc nadać jej wyłącznie dramatyczny charakter. W trzeciej części misterium rozprawę z diabłami Schiller powierzył archaniołom, pomijając sceny starc Jezusa z Lucyperelem. Ograniczył także w niektórych miejscach tekst lub kazał go mówić innym, niż wytypowanym przez autora, postaciom.

Czwarta część sztuki w reżyserii Schillera najbardziej odbiega od podstawowego tekstu misterium. Skrócone dialogi są tłem dla bardzo rozbudowanej strony muzycznej. Także inne niż zaproponował autor, jest zamknięcie *Historiji...* komentarzem historycznym. Apostołowie natchnięci Duchem Świętym głoszą światu nową epokę: *Ite in universum orbem i śpiewają Wesoły nam dziś dzień nastał*.

Schiller zachował więc zalecane przez Mikołaja z Wilkowiecka śpiewy, podział tekstu na części, oraz postać mówiącą fragmenty Ewangelii, którą jednak nie nazwał Ewangelistą, ale Komentatorem, diakonem otwierającym *Historyję...* zapowiedzią wiernego przestrzegania prawdy ewangelicznej, a w scenach misterium odczytującym wersety biblijne. Był on, tak jak zalecał w didaskaliach zakonnik, obecny na scenie przez całe przedstawienie. Stał z jej boku, przy pulpicie i po każdej części odczytywał odpowiednie kwestie. Jednak największą zmianą, jaką wprowadził Schiller do tekstu misterium, było zrezygnowanie z postaci Jezusa, ponieważ reżyser uważał, że słowa, które ma wypowiadać, są nieprzyzwoite dla boskiej postaci. Wyszedł z założenia, że zostawienie w sztuce Chrystusa rodem z jarmarku, wulgarnie mówiącego, szarpiącego się z diabłami, będzie obrażaniem religijności widzów. Reżyser zniósł postać Jezusa, ale jego kwestie kazał wypowia-

dać Michałowi Archaniołowi i Komentatorowi, którzy poprzedzali je słowami: *I rzecze Pan*. Przez takie zabiegi Schiller nie zrezygnował z treści misterium, zachował jego poetycką barwę, a jednocześnie przystosował do wrażliwości współczesnych mu widzów. Schiller nie ukazał Jezusa *idąc w kierunku pogłębienia prymitywizmu ludowego, odcyfrowania utajonej w nim mistyki i przybliżenia dawnych symbolów do ogólnych wyobrażeń i odczuć*³³. Obecność Jezusa na scenie symbolizowały dwa Anioły, kłaniające się miejscu, gdzie miałby stać Pan, patrząc w nie, jakby na żywą osobę, reagując gestem, mimiką na Jego słowa cytowane przez Komentatora. Widzenie Chrystusa reżyser zrobił przywilejem wyłącznie Aniołów. Diabły pozostawił figurami komicznymi, jak wszystkie postaci negatywne, co było zgodne z tradycją misteriów. Zło jest oddemonizowane, śmieszne, co osłabia jego dramatyzm w konfrontacji z dobrem. Po długotrwałych zmianach tekstu Leon Schiller wystawił sztukę pod tytułem: *Wielkanoc, historia o Męce Najświętszej i Chwalebnym Zmartwychwstaniu w trzech sprawach. Treść widowiska podług misterium Mikołaja z Wilkowiecka, dewocji, oficjów i obrzędów ludowych*, która słała się syntezą stylów staropolskiego teatru.

Także Kazimierz Dejmek, zachowując nienaruszonym większość tekstu *Historyji...*, wprowadził innowacje inscenizatorskie, które zapisał nie tylko w egzemplarzu reżyserskim, ale i w programie do sztuki (w dodatku od inscenizatora), w celu zapoznania z nimi publiczności. Dejmek dokonał tylko koniecznych skrótów dramatu, dyktowanych względami technicznymi i cenzuralnymi. Usunął z tekstu scenę Jezusa z Maryją Panną, co zrobił także Przemysław Basiński, scenę Jezusa z Piotrem, która z kolei dla Piotra Cieplaka stała się jedną z najważniejszych w misterium, kilka scen Jezusa z uczniami oraz cytaty z Ewangelii, z wyjątkiem dwóch. Inne skreślenia Dejmka w egzemplarzu reżysera miały charakter śródtekstowy, wykreślił on wyrazy i zdania, które uważał za zbędne. Zrezygnował także z wielu postaci religijnych misterium: Faryzeusza, Marii Panny, Baptysty, Łotra, Piotra, a wprowadził postać Ewy, która wypowiadała część tekstu Adama. Pozostałe postacie zachowały swoje pierwotne imiona. Dejmek dodał do misterium typowe polskie diabły: Smółkę i Rogalca, które nadawały ludowy charakter wystawieniu. W misterium wyreżyserowanym przez Dejmka grało jedynie dwadzieścia osób, ponieważ reżyser przyjął propozycję Mikołaja z Wilkowiecka, i każdy z występujących aktorów odgrywał kilka postaci. Reżyser zmienił także, podobnie jak Schiller, podział misterium z sześciu części na trzy i dodał między nimi trzy intermedia (odróżnił je od misterium zapowiedziami Prologusa). Przetworzony tekst *Historyji...* w egzemplarzu reżyserskim miał budowę: I część (zawierała części: I, II i III oryginalnego tekstu Mikołaja z Wilkowiecka), intermedium *Uciecha I*, II część (to IV część misterium), intermedium *Uciecha II*, III część (to część V i fragment VI części misterium), intermedium *Uciecha III*. Układ ten był dokładnie przemyślany, zbudowany symetrycznie - trzy części misterium i trzy intermedia, co pokazuje pomysł Dejmka, aby każdą wzniosłą część widowiska przerywać wesołymi wstawkami, przez co została zniesiona iluzja teatralna. Reżyser uzupełnił tekst fragmentem z *Dialogus de resurrectione poministri nostri Jesu Christi*, tj. monologami Piłata i jego sceną z Judaszem, szeregiem dialogów

³³ J. Lewański, dz. cyt.

z edycji *Historiji...* z 1757 r., oraz z *Utarczek krwawie wojującego Boga*. Dejmek wprowadził także dialogi łączące różne sytuacje sceniczne, które w większości były „montażami” anonimowych zdań staropolskich autorów dostosowanymi do potrzeb widowiska misteryjnego. Reżyser zachował pieśni wielkanocne zapisane w misterium, wprowadził utwór dotyczący Marii Magdaleny oraz inne pieśni zaczerpnięte ze śpiewnika księdza Antoniego Mioduszewskiego.

Najoryginalniejszą innowacją wprowadzoną przez Kazimierza Dejmka do inscenizacji *Historiji...* było naklonienie aktorów do mówienia licznych uwag reżyserskich zapisanych przez Mikołaja z Wilkowiecka w didaskaliach. Był to śmiały pomysł, i jak stwierdził Jan Kott, nigdy do czasów Dejmka nie praktykowany³⁴. Głośne wypowiedzianie didaskaliów zmieniło misterium w teatr epicki, burzyło iluzję teatralną. Reżyser wprowadził także szczegóły, które zaważyły na wymowie sztuki, np. dusze – dzieci w białych koszulkach wyprowadzane z czyścica przez Jezusa, maszerujące za kulisy gęsiego, ustawione według wzrostu od największego do najmniejszego. Dejmek, podobnie jak Schiller, zachował postać Prologusa, który czytając z księgi fragmenty Ewangelii, otwierał widowisko i komentował mające nastąpić sceny, ale w odróżnieniu od poprzednika wprowadził postać Jezusa, który miał wygląd Jezusa Frasobliwego. Takie przedstawienie Chrystusa było zgodne z zamysłem Dejmka, aby umieścić misterium w żywiole ludowości, a ukazanie Pana w postaci Jezusa Frasobliwego umiejscawiało się w świadomości widza, który nie musiał już szukać własnej formuły dla zobrazowania Jezusa. Najbardziej komicznym momentem *Historiji...* Dejmek uczynił walkę Jezusa z diabłami. Zmartwychwstały wkraczający do piekła, kopiący w tyłki przestraszone diabły, to scena jak z opowieści ludowych, nie mająca nic wspólnego z mistycznym przeżyciem. Tryumf dobra nad złem został oderwany od przełomowego momentu w historii odkupienia – od wyzwolenia z niewoli grzechu. Piekło nie było straszne już u Mikołaja z Wilkowiecka, trudno więc, by miało taki charakter w wystawieniu Dejmka. Reżyser, podobnie jak Schiller, wśród kobiet w misterium wyróżnił Marię Magdalenę. Była ona inaczej ubrana, nie brała udziału w targach o olejki, stała się jakby nieobecna z powodu cierpienia i tym samym bliższa Boga.

Piotr Cieplak i Przemysław Basiński w wystawieniach *Historiji...*, podobnie jak Schiller i Dejmek, dokonali zmian inscenizacyjnych, dbając o zachowanie wymowy średniowiecznego tekstu.

Misterium było dla Basińskiego tekstem *jedynym i centralnym, obywającym się dobrze bez ludowego sztafażu i intermediiów*³⁵, które dotąd towarzyszyły jego tradycji scenicznej. Według reżysera: *błędem jest mniemanie naukowców, iż wiedza reżysera mieści się w egzemplarzu. Owszem bywali „kadłubkowie”, notujący pedantycznie swoje pomysły, ale wymarli przed końcem Wielkiej Reformy, tak naprawdę wszystko rozgrywa się w planie żywym i jedyną notatkę znaleźć można w egzemplarzu suflera i inspicjenta, a są to źródła niesłusznie mniej doceniane*³⁶. Zgodnie z propozycją Mikołaja z Wilkowiecka,

³⁴ J. Kott, *Historycja...*, „Przegląd Kulturalny” 1962, nr 16, s. 6.

³⁵ K. Droczyk, *Nie tylko misterium*, „Teatr” 1994, nr 5, s. 29.

³⁶ Niepublikowany wywiad E. Jarosz-Mackiewicz z P. Basińskim, Częstochowa 1997.

Basiński zachował podział misterium na sześć części. Na początku przedstawienia wszyscy aktorzy pod dyktando księdza chórem zapowiadali tytuł sztuki i jej autora. Mówili także didaskalia prologu, informujące o miejscu i sposobie odgrywania dramatu. Jednak tylko te, które reżyser uznał za najbardziej potrzebne i podobnie jak Dejmek, burząc didaskaliaми iluzję teatralną, ukazał sposób gry średniowiecznych aktorów. To, że teksty poboczne były wypowiedane chórem, świadczyło o ważności grupy, a nie jednostki w święcie Wielkiejnocy.

Innowacją dokonaną w tekście misterium przez Basińskiego było przede wszystkim wprowadzenie nowych nazw postaci sztuki i pominięcie imion biblijnych person. Reżyser pokazał w *Historyji...* tłum współczesnych mu ludzi, co było zamiarem *sporządzenia nie upiękzonego konterfektu polskiej zbiorowości*³⁷. W programie sztuki przedstawiono postacie misterium, a poniżej osoby, które, według Basińskiego, mogą je współcześnie symbolizować. Wprowadził on jedynie dwadzieścia cztery osoby m.in.: Kombatanta (Annasz), Opozycjonistę (Kajfasz), Polityka (Piłat), a także: Tajniaka, Skina, Narkomana, Dziewczynę z agencji towarzyskiej, Policjanta, Pielgrzyma, Bezdomnego, Wojaka, Chłopa z McDonald's oraz wyrzucaną zewsząd Rumunkę. Oprócz współczesnych przedstawicieli wspólnoty parafialnej jedyną postacią zachowaną przez Basińskiego z tekstu misterium był Jezus, który także jako jedyny w przedstawieniu nie miał współczesnego stroju, ale tradycyjną białą szatę, wyróżniającą go z tłumu, w przeciwieństwie do inscenizacji Cieplaka, w której Jezus był jednym z ludzi, nie różniącym się od nich strojem. W koncepcji Basińskiego Zmartwychwstały nie był postacią nerwową, kłótniową, jak w inscenizacji Dejmka, ale łagodną, spokojną, statyczną, i aby to osiągnąć reżyser zrezygnował z dialogu kłótni Jezusa z diabłami. Basiński, podobnie jak Schiller i Dejmek, zachował zalecenie autora, aby jeden aktor odgrywał kilka ról i jeśli u staropolskiego twórcy z *Filemona może być Łotr*³⁸, to w sztuce Basińskiego z Policjanta – Anioł. Dla reżysera najistotniejsze było zaznaczenie typu ludzi, odzwierciedlenie zwyczajnej rzeczywistości. Postacie to dla niego *nie ludzie, to medium naszej społeczności, którą dźwięk kołatki popycha do przypomnienia sobie o Zmartwychwstaniu*³⁹. Jednak mogły widzów zaskakiwać teksty wypowiedane przez niektórych uczestników misterium, np. Dziewczyna z agencji towarzyskiej śpiewała hymny kościelne, składała cnotliwe obietnice. Uproszczeniem i nieudaną innowacją wydaje się uczynienie diabłami: Bezdomnego, Narkomana, Przodownika, Skina i Tajniaka. Nowością reżysera było także wprowadzenie do sztuki Śmierci, nieobecnej w tekście misterium. W inscenizacji Basińskiego ogrywała ona decydującą rolę, dominowała nad innymi osobami, ponieważ reżyser uważał, że: *choć ze śmiercią jesteśmy oswojeni, jest ona szczególnym znakiem naszej cywilizacji, towarzyszy od zawsze człowiekowi, dlatego w sztuce pełni rolę Prologusa*⁴⁰. Prologus był więc obecny w insceni-

³⁷ Tamże.

³⁸ Mikołaj z Wilkowiecka, dz. cyt., s. 10.

³⁹ P. Basiński, *Od reżysera*, w: *Program teatralny „Historyji...” Mikołaja z Wilkowiecka w reżyserii Przemysław Basińskiego*, Częstochowa 8 VI 1994.

⁴⁰ Tamże.

zacji Basińskiego, ale pod inną postacią. Jego kwestie były znacznie zredukowane i nie zapowiadał przebiegu dramatu. Śmierć była zapisana w obsadzie misterium na pierwszym miejscu. Sprawowała rządy, prowadziła narrację, wygłaszała didaskalia, sprawnie dyrygowała biegiem wydarzeń scenicznych, wyznaczała kolejne miejsca akcji poprzez przesuwanie rekwizytów. Według Basińskiego sugestywna wszechobecność Śmierci była niezbędną przeciwwagą dla zmartwychwstałego Chrystusa, pozwalającą wydobyć podstawowy, religijny sens Wielkiejnocy. Śmierć zapraszała na scenę postaci misterium nazywając je określeniami Mikołaja z Wilkowiecka, dzięki czemu widz mógł zrozumieć, że Kobieta z agencji towarzyskiej, to jedna z Marii. Basiński nie zakończył sztuki słowami Jezusa, jak sugerował autor *Historyji...*, ale, mimo że Pan ukazał się na środku sceny, to Śmierć podsumowała akcję, podobnie jak i życie ludzkie.

Nowością wprowadzoną przez Basińskiego do misterium było ubranie dewotki Marii Jakubowej w koronę cierniową, co mogło budzić sprzeciw odbiorcy, gdyż jest ona atrybutem Chrystusa. Obroną tego pomysłu może być jednak potraktowanie symbolu jako wizji cierpienia spowodowanego ukrzyżowaniem Jezusa i chęcią przejęcia Jego męki. Basiński zniósł także wypowiedź Maryi w czasie spotkania z Synem, redukuje lub skracając zbyt długie Ewangelie. Treść *Historyji...* była dla niego najistotniejsza, dlatego zrezygnował z dodawania innych tekstów, intermedii, czy uzupełniających dialogów, jak to zrobili Schiller i Dejmek.

Piotr Cieplak nie stworzył egzemplarza reżyserskiego *Historyji...*, ale zmian w sztuce dokonywał bezpośrednio na scenie podczas prób. Mimo że reżyser postanowił, podobnie jak Basiński, aby spektakl odgrywali aktorzy ubrani w stroje współczesne, którzy sugerowaliby nimi grane osoby, to przyjął nazwy postaci ustalone przez Mikołaja z Wilkowiecka. Cieplak wykreślił z tekstu misterium: Ewangelistę, Faryzeusza, Joannę Chuzowską, Adama, Ojców Świętych i Łotra Krzyżowego, a zachował stróżów Grobu Pana, nie nazywając ich Pilarem, Teoronem, Proklejem i Filemonem, ale ogólnie żołnierzami i nadając im numery, przez co było wiadomo, że jest ich czterech, jak w oryginale sztuki. Podobnie reżyser nie wprowadził do misterium imion: Tomasz, Filip, Andrzej, Kleofas, Łukasz, tylko zaznaczył ich obecność słowem *uczeń* i kolejnymi numerami. Nie zachowując imion stróżów i uczniów Jezusa, Cieplak pozbawił ich indywidualności, i pokazał, że nie są ważni jako osoby, ale jako grupa. Spośród apostołów, reżyser nazwał imieniem jedynie Piotra, ponieważ tylko on spotkał Zmartwychwstałego, tylko on Go poznał i jako jedyny otrzymał słowa pociechy i przebaczenia. Cieplak wprowadził do *Historyji...* postaci: Męża, Muzyka, Mężczyzny, Gimnazjalisty, Urzędnika, Pielgrzyma, Żony, Wdowy, Człowieka w pidżamie i Dziewczynki, przez co pokazał przekrój współczesnego mu społeczeństwa i jego odbiór ważnej nowiny. Ludzie wystąpili na scenie jako zbiorowość, zagubiony tłum szukający ocalenia. Tym sposobem w inscenizacji Cieplaka występują trzydzieści cztery osoby, o jedną mniej niż zalecał Mikołaj z Wilkowiecka z tym, że dwadzieścia cztery osoby to postaci misterium, a reszta to osoby wprowadzone do sztuki przez reżysera. Cieplak uznał, jak wszyscy dwudziestowieczni inscenizatorzy, propozycję autora, aby jeden aktor grał kilka postaci i w jego wystawieniu, oprócz Jezusa i Maryi, dwie, trzy role były odgry-

wane przez jednego aktora, przez co w sztuce wystąpiło trzynastu artystów. To, że Jezusa i Maryi nie mogły odtwarzać osoby przedstawiające inne postaci misterium, podkreślało ważność Świętej Rodziny. W *Historyji... w reżyserii Cieplaka* nie było miejsca na Jezusa, którego symbolizuje, jak w wystawieniu Schillera, struga światła, ani na ludowego świętka, wprowadzonego do misterium przez Dejmka. W inscenizacji Cieplaka Jezus przybrał postać człowieka z krwi i kości. Nie miał żadnych cech szczególnych, towarzyszących Jego ludowemu obrazowi, ale miał być, według zaleceń reżysera, *postacią przezroczystą*.

Interesujący i zarazem kontrowersyjny był także pomysł zagrania przez te same osoby zarówno Aniołów, jak i Diabłów. Ten zabieg Cieplak tłumaczył pokrewieństwem istot, gdyż diabeł to upadły anioł. Chociaż reżyser dokonał skreśleń śródtekstowych w misterium, nie naruszył kompozycyjnych konwencji tekstu, który stał się podstawą warstwy językowej spektaklu. Inną zmianą w tekście średniowiecznego misterium dokonaną przez Cieplaka było usunięcie komicznej sceny kłótni uwolnionych z piekieł Patriarchów o posłannictwo do Maryi, których zastąpił zwyczajnymi ludźmi, i to ich Jezus wyprowadzał z piekieł. Reżyser uznał, że wprowadzenie do sztuki współczesnych ludzi podkreśli realność sceny. Byli oni bardziej wiarygodni, po ocaleniu i przebudzeniu świętowali cud ludzkiej miłości, celebrowali wzajemną obecność i z powodu swojej małości nie dostrzegli Jezusa. Jednak dla krytyków nie do końca stał się jasny status postaci, gdyż Paweł Goźliński zastanawiał się: *czy są to, by tak rzec, sproletaryzowani uczestnicy pierwotnego Zmartwychwstania, czy nasi współcześni, którzy dla siebie i na miarę własnych wyobrażeń grają misterium Wielkiejnocy?*⁴¹.

Kazimierz Dejmek zrezygnował ze sceny spotkania Jezusa z Maryją, natomiast Cieplak to ją najbardziej podkreślił, ale i zmienił jej pierwotny charakter. Matka Jezusa nie upadła, jak w XVI-wiecznym tekście, do nóg Syna, ale stała w skupieniu, nieruchomo na przeciwnym końcu sceny. Reżyser stworzył z niej figurę bólu, postać z przejmujących piek, ponieważ uważał, że tylko taki obraz może najlepiej wyrazić jeden z najpiękniejszych w *Historyji... stanów* – ból matki. Cieplak wprowadził również własny pomysł na zakończenie misterium. Dramat nie kończył się radością z zobaczenia i rozpoznania Zmartwychwstałego, ale sceną z uczniami siedzącymi w karczmie, którzy poznali Jezusa dopiero po łamaniu chleba i jego odejściu. Wtedy, kiedy było już za późno, dostrzegli swój błąd i kolejno ze smutkiem opuścili scenę. Takie rozwiązanie miało, według reżysera, głębszą wymowę i znaczenie dla odbiorców. Zrezygnował on także z rubasznych interludii, charakterystycznych dla inscenizacji Dejmka i wprowadził do *Historyji...* fragmenty intermedium *Dąb* oraz tragikomedii *Mięsopust*, nie tyle śmieszne, ile stanowiące podtekst do tematu misterium. Reżyser nie zalecił aktorom mówienia didaskaliów i fragmentów Ewangelii, uważając to za zbędne przedłużanie sztuki. Cieplak skondensował widowisko, które trwało godzinę i czterdzieści minut, i nie przerywał go antraktami, aby nie zburzyć iluzji teatralnej oraz skupienia widzów. Reżyser zrezygnował także z zapisanych w misterium pieśni, wprowadzając w ich miejsce muzykę instrumentalną.

⁴¹ P. Goźliński, *Misterium bardzo ludzkie*, „Życie Warszawy”, 19 XII 1994, nr 322, s. 7.

Uznał on, że nie Kleofas, ale jedna z trzech Marii wyjmie i poda chleb Jezusowi. Pomiął także istotne w misterium Mikołaja z Wilkowiecka stwierdzenie: *Pan to we własnej osobie*⁴², ponieważ według Cieplaka uczniowie nie byli pewni, że widzieli Jezusa, mogli się jedynie domyślać.

Redukcje i uzupełniania w tekście misterium miały uwypuklić najważniejszy dla Cieplaka aspekt religijny *Historyji...* W jego inscenizacji Diabły nie były komiczne, ale przerażające, a scena w piekle stała się okrutnym widowiskiem, nie wesołą przepychanką, jak w sztuce Dejmka. Walka Jezusa z Diablami nie miała w sobie nic konwencjonalnego, do ostatniej chwili nie było wiadomo, kto w niej zwycięży. Lucyfer walczył z Jezusem, dręczył zgromadzonych ludzi, pastwił się nad dziewczynką. Zaś Cerberus na przemian śmiał się i szydził, był okrutnym, manipulowanym przez Lucyfera podwładnym, ograniczonym prostakiem, a dręczenie stało się dla niego zarówno dobrą zabawą, jak i powinnością. Lucyfer świadomie wybierał zło jako sposób życia, a Celberus został pozbawionym wyobraźni wykonawcą tego zła. W piekle, w koncepcji Cieplaka przebywali ludzie biedni, potrzebujący pomocy Jezusa, a nie komiczny Jadamek, czy dostojni Patriarchowie, jak w inscenizacji Dejmka. Ludzie przytulali się do siebie z nadzieją, że w tłumie będą bezpieczniejsi, poruszali się razem, przez co przestawali być jednostkami, i stawali się jednym, cierpiącym ciałem. W sztuce Schillera Maryja była kobietą poważną, świątobliwą. Dejmek tę postać pomiął, natomiast w interpretacji Cieplaka Maryja była niepokodzoną ze swoją rolą matką. Syn jej nie przytulał, w jego głosie było dużo bólu, ale i determinacji. Dramatycznie brzmiały słowa Jezusa: *bo mnie też czekają drudzy*⁴³. Z kolei Maria Magdalena nie została wyróżniona w inscenizacji Cieplaka, tak jak u innych reżyserów. Jezus z nią nie rozmawiał, nie doszło do ich spotkania. Różny był także u dwudziestowiecznych inscenizatorów *Historyji...* wybór głównego bohatera misterium. W wystawieniu Schillera był nim Jezus, a jego obecność jeszcze bardziej była przejmująca i sugestywna przez brak upostaciowania, u Dejmka bohaterem był widz, natomiast u Cieplaka człowiek. To on cierpiał, a Jezus istniał dla niego, aby go ocalić.

Historyja o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim Mikołaja z Wilkowiecka stała się poprzez dwudziestowieczne inscenizacje Leona Schillera, Kazimierza Dejmka, Piotra Cieplaka i Przemysława Basińskiego, powrotem do teatralnej katechezy. ■

BIBLIOGRAFIA

- Basiński P., *Od reżysera*, w: *Program teatralny „Historyji...” Mikołaja z Wilkowiecka w reżyserii Przemysława Basińskiego*, Częstochowa 1994.
- Dąbrowska A., *Teatr i sacrum w średniowieczu: Religia - cywilizacja - estetyka*, Wrocław 2001.
- Gruszczyński P., *Ojcobójcy, czyli młodszy zdolniejszy w teatrze polskim*, Warszawa 2003.

⁴² Mikołaj z Wilkowiecka, dz. cyt., s. 15.

⁴³ Tamże, s. 55.

PRZESTRZENIE KULTURY

- Kuligowska-Korzeniewska A. (red.), *Teatr Kazimierza Dejmka*, Łódź 2010.
- Lewański J., *Sceniczne dzieje „Historyji...”*, w: *Program teatralny „Historyji...” Mikołaja z Wilkowiecka w reż. K. Dejmka*, Warszawa 1962.
- Mikołaj z Wilkowiecka, *Historyja o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim*, Kraków 1893.
- Nicoll A., *Dzieje teatru*, Warszawa 1959.
- Schiller L., *Na progu nowego teatru*, Warszawa 1978.

CZASOPISMA:

- Droczyk K., *Nie tylko misterium*, „Teatr” 1994, nr 5.
- Goźliński P., *Misterium bardzo ludzkie*, „Życie Warszawy”, 19 XII 1994, nr 322.
- Kott J., *Historyja...*, „Przegląd Kulturalny” 1962, nr 16.
- Kowalczyk J., *Poza językiem i sacrum*, „Rzeczpospolita”, 11.I.1995, nr 9.
- Małkowska H., *Leon Schiller w Reducie*, „Pamiętnik Teatralny” 1955, nr 3-4.
- Timoszewicz J., *Historyja...*, Warszawa 1990.
- Węgrzyniak R., *Miron z Wilkowiecka*, „Teatr” 1995, nr 3.

WYWIADY:

- Niepublikowany wywiad E. Jarosz-Mackiewicz z P. Cieplakiem, Warszawa 20 IX 1998.
- Niepublikowany wywiad E. Jarosz-Mackiewicz z P. Basińskim, Częstochowa 8 VI 1997.

O AUTORZE:

dr Edyta Jarosz-Mackiewicz – doktor nauk humanistycznych, kulturoznawca, animator kultury, literaturoznawca. Absolwentka Instytutu Kultury Polskiej UW. Interesuje się antropologią widowisk społecznych, antropologią codzienności, problematyką kultury popularnej, audiowizualnością oraz mediami jako elementami kultury popularnej. Uczestniczka licznych staży kulturoznawczych m.in. w: Ośrodku „Pogranicze – sztuk, kultur, narodów” w Sejnach, Ośrodku Praktyk Teatralnych w Gardzienicach, Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie (warsztaty menedżera kultury, organizacja cyklu Spotkania Sztuki Akcji Rozdroże), Muzeum Teatralnym w Warszawie, Odin Teatret w Holstebro w Danii. Sprawowała liczne funkcje m.in.: sekretarza Zakładu Teatru i Widowisk w Instytucie Kultury Polskiej UW, sekretarza i członka komisji egzaminacyjnej w IKP UW, rzecznika dyscyplinarnego do spraw studentów w WWSH.

Prowadzi wykłady, ćwiczenia, seminaria licencjackie i magisterskie z: historii kultury, antropologii kultury, antropologii widowisk, antropologii audiowizualności, animacji kultury, mediów jako elementów kultury popularnej, marketingu społecznego jako zjawiska kulturowego i cywilizacyjnego w: Warszawskiej Wyższej Szkole Humani-

stycznej im. B. Prusa, Wyższej Szkole Pedagogicznej ZNP oraz wykłady i ćwiczenia: kreowanie wizerunku w mediach, sztuka reportażu, wywiad dziennikarski, klasycy dziennikarstwa na Podyplomowych Studiach Dziennikarstwo i Komunikacja Społeczna UKSW w Warszawie. Uczestniczka wielu międzynarodowych konferencji naukowych. Wybrane publikacje: *Komunikacja radiowa jako wtórna wizualizacja. Foniczna i lingwistyczna analiza komunikatu radiowego*, [w:] *Radio i społeczeństwo*, red. G. Stachyra, E. Pawlak - Hejno, Lublin 2011, *Człowiek w medialnym labiryncie (recenzja)*, [w:] „*Media, kultura, teologia*” 2011 (6), nr 2, s. 98-102, *Nauka o teatrze - podstawy dyscypliny*, „*Przeгляд humanistyczny*” 2004, nr 2, *Problematyka pracy historyka teatru na przykładzie rekonstrukcji działalności artystycznej Marii Dulęby*, „*Arterie, nauka, literatura, inne sztuki*” 2004, nr 1, *Księżycowa kamea*, „*Arterie, nauka, literatura, inne sztuki*” 2004, nr 1, *Młodszy zdolniejszy? Inscenizatorski dialog Piotra Cieplaka z Leonem Schillerem i Kazimierzem Dejmkiem*, „*Młoda Polonistyka*” 2001, nr 4, *Biomechaniczne stworzenie świata w twórczości H. R. Giger*, [w:] *Stacja kultura, stacjakultura.pl*, *Mediumizm, magnetyzm*, [w:] *Stacja kultura, kraina słów, stacjakultura.pl*. Obecnie pełni funkcję dziekana w WWSH im. B. Prusa w Warszawie..