

## York 1951: rekonstrukcja

Jezusa zagrał Joseph O'Connor. Jego nazwisko nie znalazło się jednak w programie. Nie było zgody, czy ujawnić tożsamość aktora, czy ma on pozostać anonimowy. Ostatecznie – jak wspomina John Scott – „jego nazwisko wyciekło do gazet i w ten sposób stał się sławny”<sup>1</sup>.

Chodzi o pierwsze nowożytnie wystawienie *York Cycle*, rekonstrukcję średniowiecznego cyklu misteryjnego w czasie Festiwalu Brytanii w 1951 roku. Scott, który był wówczas młodym, dwudziestoletnim dziennikarzem z Yorku, jest jednak mało precyzyjny. Pamięć go nie zawodzi, gdy mówi o przecieku – oficjalnie nazwisko O'Conora nie pojawiło się na afiszu, nie ma go w programie i chyba miało pozostać nieupublicznione, a jednak w niedługim czasie ukazało się w prasie. Nazwisko, a nawet zdjęcia. Jednak to wcale nie wtedy aktor odgrywający rolę Jezusa stał się znany. Chyba że Scott miał na myśli tylko publiczność w Yorku – wśród niej być może właśnie wtedy O'Connor stał się popularny.

Debiutował bowiem w 1939 roku w Embassy Theatre jednocześnie rolami Flawiusza, Treboniusza i Tytyniusza w *Juliuszu Cezarze*. Przyszło mu jeszcze wielokrotnie grywać Shakespeare'a. Dekadę później, w 1949, gdy sir Donald Wolfitt w czasie sezonu szekspirowskiego wprowadził w Bedford Theatre w londyńskim Camden Town do repertuaru *Otella* i *Hamleta*, O'Connor grał najpierw – wymieniając się z Wolfitem – Otella i Jagona, a później Hamleta. Miał wów-

---

<sup>1</sup> Rozmowa Delmy Tomlin z Johnem Scottem nagrana została 12 marca 2002 roku dla National Centre for Early Music w Yorku, w którego zbiorach znajduje się nagranie opisane sygnaturą INT/03. Wszystkie przekłady moje, o ile nie podano inaczej.

czas trzydzieści trzy lata i uważany był za najzdolniejszego aktora w zespole Wolfita. Decyzję o obsadzeniu O'Conora w roli duńskiego księcia (czterdziestosiedmioletni wówczas Wolfit zagrał Pierwszego grabarza) recenzenci uznali za znakomitą, a samego aktora za wybitnego<sup>2</sup>. Nieco się denerwował – jak wspominał Brian Sanders – lecz wyszło fantastycznie<sup>3</sup>.

Na zdjęciu opublikowanym w roku rekonstrukcji *York Cycle* w „Yorkshire Evening Press” O'Connor pozuje razem z Johnem Van Eyssenem, występującym w *York Cycle* w roli Lucyfera. To scena kuzzenia na pustyni. Zdjęcie pokazuje schematyczność przedstawienia – Chrystus w białej szacie, Lucyfer w czarnym kombinezonie; Van Eyssen z przebiegłością wymalowaną na twarzy, O'Connor z anielskim spokojem.

Fotografia wydobywa coś jeszcze, coś, co mogło łatwo umknąć widzom w Yorku, niezającym wcześniejszego dorobku aktorskiego odtwórcy roli Chrystusa. To bardziej Hamlet niż Chrystus. Dokładnie przystrzyżony zarost, misternie ułożona fryzura, twarz zastygła raczej w pozie duńskiego księcia niż proroka z Galilei. Rola sprzed dwóch lat zagrana w Bredford Theatre chyba cały czas pracowała w aktorze, który teraz wcielał się w Jezusa. Pozostał on zresztą w pamięci angielskich widzów głównie aktorem szekspirowskim. Może nie widzów oglądających rekonstrukcję *York Cycle*; ci mieli prawo nie wiedzieć zbyt wiele o scenicznej przeszłości O'Conora. Był on wówczas bodaj jedynym zawodowcem w Yorku. Reszta ekipy, zebrana przez reżyserującego widowisko Elliotta Martina Browne'a, to amatorzy.

Dlatego pewnie jego obecność na scenie została odnotowana. John Scott relacjonował: „pamiętam, jak się pierwszy raz pojawia i idzie w snopie światła; zapadła wówczas naprawdę absolutna cisza, to było niewiarygodne. I jego pierwsze słowa «pokój z wami», i wszystko zadrżało. Wiesz – zwraca się do Delmy Tomlin – to było naprawdę niesamowite”<sup>4</sup>. Po przeszło półwieczu w pamięci Scotta

---

<sup>2</sup> Zob. „Theatre World” 1949, nr 6.

<sup>3</sup> Zob. rozmowa Ewana Jeffreya z Brianem Sandersem, dostępna w prowadzonym przez British Library i De Monford University archiwum wirtualnym Theatre Archive Project: <http://www.bl.uk/projects/-theatrearchive/sanders.html>.

<sup>4</sup> Rozmowa Delmy Tomlin z Johnem Scottem, op. cit.

z tamtego przedstawienia została jedynie ta scena. Pewnie rzeczywiście O’Conor zrobił na nim wrażenie; trudno dziś orzec, czy tylko dlatego, że występował na tle amatorów, czy istotnie była to dobra rola. Nie jakość kreacji jest jednak w tym miejscu najważniejsza.

O rekonstrukcjach pisał swego czasu Sławomir Świąntek. Zaznaczał, że „żadne dane, żadne ślady, żadne pozostałości po historycznych spektaklach nie pozwalają na to, by historia teatru stała się – jak to zwykle bywa w wypadku innych sztuk – szeregiem estetycznych analiz, komparatystycznych zestawień i teoretycznych uogólnień o wewnętrznych prawach rozwojowych teatru jako osobnej sztuki”<sup>5</sup>. Nie estetyka jest tu bowiem podstawowym kryterium. Teatr nie jest w pełni autonomicznym dziełem sztuki – jest efektem kulturowych przepływow. Jest – jak powiadał Stephen Greenblatt – miejscem przepływu energii społecznej. Jest więc śladem praktyk społecznych, miejscem, gdzie krzyżują się opowieści społeczeństwa o nim samym. Nie ma więc co rozprawiać o wartościach estetycznych efemeryd, o których odbiorze nie jesteśmy w stanie nic orzec.

W pamięci Johna Scotta została głównie atmosfera, a nie dokładny obraz gry O’Conora. Wspomina on tłumy idące z kocami i termosami, by obejrzyć zrekonstruowane średniowieczne misterium, pamięta, że w momencie ukrzyżowania „pociągi zaczęły łomotać nieopodal na Leeman Road”<sup>6</sup> albo że hałasowały pawie, które później trzeba było wylapywać. O samym przedstawieniu niewiele można się od niego dowiedzieć. Po rekonstrukcji zostało jeszcze kilka zdjęć – najśłynniejsze z nich przedstawia ruiny St. Mary’s Abbey, w których odbywało się przedstawienie.

O ruinach opactwa mówi też Scott – gnijące bure flagi na zniszczonych murach stanowiły stały element smętnego krajobrazu powojennego Yorku. Taki pejzaż był typowy dla całej Anglii, a zbliżająca się setna rocznica Wystawy Światowej z 1851 roku wydawała się dogodną sytuacją do zmian. 8 czerwca 1949 roku mer Londynu Gerald Barry zwołał po raz pierwszy od 1916 roku zebranie lokalnych władz Anglii i Walii, by omówić „rolę, jaką mają do odegrania w czasie

---

<sup>5</sup> Sławomir Świąntek, *Teratologia teatrologii*, [w:] *Od dokumentacji do interpretacji, od interpretacji do teorii*, red. Danuta Kuźnicka, Hanna Samsownik, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1998, s. 12.

<sup>6</sup> Ibidem.

Festiwalu władze lokalne<sup>7</sup>. Festiwal Brytanii mógł być okazją, by „usuwać różne szkaradzieństwa [...] sadzić drzewa, remontować budynki użyteczności publicznej albo po prostu kończyć już rozpoczęte prace renowacyjne”<sup>8</sup>. W wydanej rok później broszurce *The Story of the Festival of Britain* jej autorzy stwierdzali dobitnie, że „aktywność lokalna nie tylko umożliwi efemeryczne uroczystości, lecz przyczyni się także do polepszenia jakości życia i oczyszczenia okolicznych dzielnic”<sup>9</sup>.

Oprócz najbardziej spektakularnych akcji, których centrum stanowił południowy brzeg Tamizy w Londynie, gdzie – jak wspominał George Simner – największe wrażenie robiła Skylon Tower – „wieża w kształcie cygara wzniesiona nad samą rzeką”<sup>10</sup>, Festiwal Brytanii obfitował i w pomniejsze wydarzenia o charakterze lokalnym.

W czasie trwającego od 3 maja do 30 września 1951 roku festiwalu we wschodnim Londynie pokazano wystawę *Building Science*, choć od razu przyłgnęło do niej miano *Live Architecture Exhibition* – wystawa żywej architektury; żywej, bo – w myśl założeń organizatorów – miała to być architektura odpowiadająca potrzebom życiowym. Wystawę zorganizowano w zbombardowanej robotniczej dzielnicy Poplar, kwartale nazwanym Lansbury Estate od nazwiska George’a Lansbury’ego, laburzystowskiego polityka, który postulował stworzenie takich właśnie osiedli robotniczych. Oprócz efemerycznych wydarzeń kulturalnych dawał więc festiwal szansę również na realizację trwałych inwestycji, mających na celu rekonstrukcję miasta.

Nie tylko Londynu zresztą. Becky Conekin zauważa, jak dużą rolę w czasie festiwalu odegrały inicjatywy lokalne: „Bath, Brighton, Norwich i York [...] zostały wpisane w ramy Festiwalu Brytanii jako unikalne przykłady architektury czasów georgiańskich lub okresu regecji”<sup>11</sup>, York poza tym został uznany za zabytek kultury ze względu na średniowieczną zabudowę. Festiwal miał być – zauważa badaczka – autobiografią narodu, „historią narodu opowiedzianą przez sam

---

<sup>7</sup> Cyt. za: Becky Conekin, *The Autobiography of a Nation: The 1951 Festival of Britain*, Manchester University Press, Manchester 2003, s. 153.

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> *The Story of the Festival of Britain*, H[er] M[ajesty] Stationery Office London 1952, s. 12.

<sup>10</sup> George Simner, „Observer” 9 sierpnia 1951.

<sup>11</sup> Becky Conekin, op. cit., s. 89.

naród, opowieścią stworzoną przez Brytyjczyków dla Brytyjczyków<sup>12</sup>. Tak też Becky Conekin zatytułowała swoją książkę – *The Autobiography of a Nation*. Działania podejmowane przez Brytyjczyków można by jednak określić jeszcze inaczej – można je uznać za rekonstruowanie narodu czy może lepiej rekonstruowanie narodowej tożsamości. Jedno nie wyklucza drugiego, bo każda autobiografia jest przecież rekonstrukcją. Ta jest jednak wyjątkowa – oto sześć lat po wojnie Brytyjczycy chcą pokazać sobie samych siebie, takimi – rzecz jasna – jakimi chcieliby siebie widzieć. Nowoczesnych z jednej strony, budujących nowe osiedla robotnicze – z drugiej przywiązanych do tradycji, do architektury czasów Jerzego V czy okresu regencji.

Zainteresowanie architekturą w czasie Festiwalu Brytanii nie jest czystym przypadkiem – obiekty architektoniczne są przecież najbardziej widocznym znakiem historyczności narodu, jego ciągłości i trwałości, a zarazem pozwalają na manifestacje jego nowoczesności. Po drugie – i to nie jest bez znaczenia – budowle, obiekty materialne, łatwiej jest zrekonstruować niż choćby przedstawienie teatralne.

„Po co rekonstrukcja?” – taki był tytuł sesji zorganizowanej przez Instytut Sztuki PAN w Warszawie w czerwcu 2003 roku, z której trzy teksty zostały zebrane w tomiku *Teatr. Rekonstrukcje*. Jednoznacznej odpowiedzi – jak nietrudno się domyślić – nie było. Głos zabrał Jerzy Limon, który sam – jako prezes fundacji Theatrum Gedanense – patronuje rekonstrukcji gdańskiej szkoły fechtunku, w której w 1607 roku miał podobno występować John Green. Limon mówił jednak nie o gdańskim przedsięwzięciu, lecz o rekonstrukcji The Globe, otwartego na nowo w 1996 roku na South Bank, nieopodal obszarów, na których w 1951 roku odbyła się główna część Festiwalu Brytanii. Rekonstrukcja The Globe to oczywiście również rekonstrukcja tożsamości. „Dlaczego właśnie Globe?” – pyta Limon i sam sobie odpowiada: „Ano dlatego, że występował tam Szekspir-aktor i wiele jego utworów miało tam swoje prapremiery. Nie ma innej przyczyny, by czymkolwiek wyróżniać Globe od innych teatrów z tego okresu<sup>13</sup>. Ano właśnie.

---

<sup>12</sup> Ibidem, s. 80.

<sup>13</sup> Jerzy Limon, *Teatr szekspirowski. Rekonstrukcja: historia teatru czy teatr historii?*, [w:] *Teatr. Rekonstrukcje*, red. Joanna Krakowska, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2004, s. 54–55.

„Teatr zwany szekspirowskim albo elżbietańskim nie przestaje fascynować nie tylko badaczy, ale dzisiejszych twórców teatru, przyciąga widzów, jest nie tylko atrakcją – rzecz by można – turystyczną, ale w rozmaitych zrekonstruowanych wersjach [...] jest niewątpliwie przeżyciem artystycznym dla widzów”<sup>14</sup> – pisał jeszcze Limon. Pod zrekonstruowanym The Globe bywają jednak raczej wycieczki turystów, którzy zwiedzają teatr, zaliczywszy uprzednio Pałac Buckingham i obejrzawszy panoramę miasta z London Eye.

The Globe – a raczej odbudowana makieta teatru – to rodzaj fetysza, pamiątki historycznej, o jakiej pisała Anna Wiczorkiewicz w książce o turystyce właśnie. W następujący sposób badaczka wyjaśniała sens autentyczności w doświadczeniu turysty: „Przedmiot pochodzący z odległej przeszłości, jego kopia czy stylizowane naśladownictwo wizualizuje i materializuje abstrakcyjne pojęcie upływu czasu. Siła, z jaką przemawia do człowieka współczesnego, wpływa z dwóch źródeł: rzecz pochodzi z przeszłości (a w wypadku kopii i naśladownictw – wygląda, jakby pochodziła z przeszłości), a jednocześnie można ją aktualnie posiadać i w ten sposób włączyć w terażniejszość”<sup>15</sup>. Przypomina więc eksponat muzealny, odwołując się – tak jak muzealia – do kategorii autentyczności, której poszukiwanie – pisze autorka *Apetytu turysty* – jest nieodzownym elementem turystycznego doświadczenia. Za Tomem Selwynem badaczka dzieli autentyczność na zimną i gorącą. Gorąca to taka, która wypełnia sferę turystycznych oczekiwań i motywacji. Bez odwoływania się do konkretnych danych ma przynosić doświadczenie obcowania z odmiennością (kulturową czy historyczną); zimna – opiera się na wiarygodnych informacjach, których ma dostarczyć obiekt – to przypadek kolekcji muzealnej.

Rekonstrukcja łączy oba te porządki. Mamy przecież do czynienia z pracą naukową, wysiłkiem badaczy, którzy na podstawie wiarygodnych – przynajmniej teoretycznie – źródeł starają się przywrócić stan z przeszłości. A tym, którzy chcą po prostu doświadczyć przeszłości, rekonstrukcja daje taką właśnie sposobność – bez zagłębiania się w detale pozwala zobaczyć, jak to kiedyś wyglądało. Rekonstrukcja pokazuje miejsca pochodzące z przeszłości, a w każdym razie

---

<sup>14</sup> Ibidem, s. 51.

<sup>15</sup> Anna Wiczorkiewicz, *Apetyt turysty. O doświadczeniu świata w podróży*, Universitas, Kraków 2008, s. 48.

wyglądające tak, jakby takimi były. Oferuje więc zarówno gorącą, jak i zimną autentyczność. Jest zatem doskonałą formułą spełniania oczekiwań zwiedzających. Jest być może – jak chciał Limon – „przeżyciem artystycznym dla widzów”, tyle że owo przeżycie artystyczne jest w istocie doświadczeniem historycznym, tak jak określał je Frank Ankersmit, pisząc, że jest ono „by tak powiedzieć «wyrwą» lub «przerwą» w ciągłości zarówno naszego doświadczenia, jak i wiedzy na temat rzeczywistości”. „Można zatem dowieść – kontynuuje holenderski historyk – że doświadczenie historyczne jest ostateczną odmianą doświadczenia estetycznego”<sup>16</sup>. Estetycznego właśnie, bo jeśli chodzi o materię historyczną, sprawy się komplikują.

Rekonstrukcja daje pozory naukowości. Poznanie historyczne cechuje bowiem brak ciągłości: badacz rzadko dysponuje korpusem danych pozwalających mu cokolwiek zrekonstruować z całkowitą wiernością. Zawsze pozostaje jakaś luka do wypełnienia – jak w galeriach starożytności, w których z okruchów skleja się ceramikę, zostawiając puste miejsca tam, gdzie brakuje jakiegoś kawałka. W rekonstrukcji nie można jednak pozwolić sobie na zostawianie pustych miejsc. Nie ma w nich miejsca na brak danych.

Referując dzieje rekonstrukcji The Globe, Limon wspominał jeszcze: „prawie wszystkie znane mi rekonstrukcje teatru Globe [...] oparte są, jeśli nie całkowicie, to przynajmniej w dużej mierze, na dwóch źródłach dotyczących zupełnie innych teatrów: rysunku De Witta z 1596 roku, przedstawiającego wnętrze teatru Swan, oraz na kontrakcie budowlanym teatru Fortune”<sup>17</sup>.

Rekonstrukcja misteriiów w Yorku zakończyła się spektakularnym sukcesem. Realizację oglądało około dwudziestu sześciu tysięcy widzów. Trzy lata później, w 1954 roku, powtórzono przedstawienie – znów z O’Conorem w roli głównej, później już cyklicznie co kilka lat organizowano rekonstrukcje. W 2000 roku wystawiono *The York Millennium Mystery Plays* – milenijną realizację, najdroższą w dotychczasowych dziejach imprezy. York Guilds and Companies,

---

<sup>16</sup> Frank Ankersmit, *Język a doświadczenie historyczne*, przeł. Sławomir Sikora, [w:] idem, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, przeł. Andrzej Ajschtet et al., red. Ewa Domańska, Universitas, Kraków 2004, s. 224.

<sup>17</sup> Jerzy Limon, op. cit., s. 54.

będące organizatorem wydarzenia, z roku na rok z coraz większym rozmachem organizują rekonstrukcję średniowiecznych widowisk: na ulice wyjeżdżają kolorowe wozy, wymalowani aktorzy odgrywają przed coraz liczniej gromadzącą się publicznością sceny pochodzące z biblijnej historii. Coraz więcej w tym blichtru i uwodzenia przybywających do Yorku turystów, którzy szukają raczej autentyczności gorącej – barwnego, choć tandetnego widowiska, nie starając się zrozumieć całego kontekstu kulturowego i społecznego, bez którego parada jadących ulicami Yorku wozów staje się po prostu częścią współczesnego przemysłu turystycznego. Od kilku lat spektaklowi towarzyszy konferencja z udziałem wybitnych badaczy.

Rozmach współczesnych realizacji przyćmiewa tę pierwszą rekonstrukcję sprzed sześćdziesięciu lat, kiedy długo deliberowano, czy należy podawać do publicznej wiadomości, kto będzie odtwórcą roli Chrystusa. W późniejszych latach na zdjęciach widać już Chrystusa rozdającego autografy. Od czasu pierwszego przedstawienia z 1951 roku nastąpił prawdziwy renesans rekonstrukcji średniowiecznych widowisk biblijnych i pasyjnych.

Oczywiście rekonstruowanie misterii ma dłuższą tradycję i sięga dalej niż do 1951 roku, choć na Wyspach Brytyjskich, z powodów, o których przyjdzie jeszcze wspomnieć, podobne próby podejmowane były wcześniej z niemałym trudem. W Yorku zaczęło się od badań Lucy Toulmin Smith. Do 1885 roku tekst *York Cycle* był w zasadzie nieznany – znajdował się w zbiorach hrabiów Ashburnham. Lucy Toulmin Smith uzyskała zgodę Bertrama Ashburnhama najpierw na jego lekturę, później na edycję opatrzoną słowniczkiem. W 1909 roku podjęto pierwszą, nieśmiałą jeszcze próbę – zorganizowano paradę z proporcami cechów oraz wystawiono scenę Narodzenia. W grudniu tego samego roku pokazano sześć epizodów w czasie zbiórki funduszy na kościół świętego Olafa w Yorku. Dopiero później, w czasie Festiwalu Brytanii w 1951 roku, wskrzeszono ideę rekonstrukcji średniowiecznych misterii.

Przedstawienie w 1951 roku reżyserował Elliott Martin Browne. Przed wojną współpracował z T.S. Eliotem, realizując – na zlecenie George’a Bella, biskupa Chichester – 15 lipca 1935 roku w katedrze w Canterbury prapremierowe wykonanie *Mordu w katedrze*. Wcześniej, również we współpracy z Eliotem i za namową Bella, zrealizował widowisko religijne *The Rock*. Później wyreżyserował jeszcze



w Londynie *Zjazd rodzinny* Eliota i zastąpił biskupa Bella na stanowisku prezydenta Religious Drama Society of Great Britain. Oprócz Browne'a w przygotowaniu realizacji brali udział inni. Autorem przekładu – czy może lepiej powiedzieć: modernizacji – średniowiecznego tekstu na współczesną angielszczyznę był kanonik John Stanley Purvis. Muzykę skomponował James Brown. W rozmowie z Cathy Dew mówił o precyzyjnych zasadach w rekonstrukcji, jakimi się kierował<sup>18</sup>.

Precyzja – różnie rozumiana – była zresztą istotna dla większości prekursorów rekonstrukcji: Gustave Cohen, ojciec założyciel nowoczesnej mediewistyki teatralnej we Francji, krokami odmierzał długość sceny. Jeszcze w latach czterdziestych rekonstruował przedstawienia średniowieczne ze swoimi studentami – jako Les Théophiliens – na paryskiej Sorbonie. Później zresztą okazało się, że dane Cohena, który podawał bardzo precyzyjne wymiary sceny, są po prostu nieprawdziwe. W imię rekonstrukcji, stworzenia całościowego obrazu, badacz wykazał się daleko idącą kreatywnością. Wszystko w imię spójności – tak widowiska, jak i narracji o nim.

Rekonstrukcja widowiska nie jest niewinna. Świadczy o tym przykład Cohena, ale nie tylko. W 1961 roku Eleanor Prosser wydała książkę *Drama and Religion in the English Mystery Plays* z podtytułem ważniejszym chyba niż sam tytuł: *A Re-evaluation* – w słowie *re-evaluation* pobrzmiewa także inne – *reconstruction*. Autorka dokonuje ponownej oceny misterii; podsumowuje całą dekadę po Festiwalu Brytanii. Odwołuje się też, i to z zachwytem, do przedstawienia Browne'a, pisząc, że „otworzyło pasjonujące perspektywy”<sup>19</sup>.

Eleanor Prosser wyciąga wnioski z całego dziesięciolecia. Jej „reewaluacja”, czy ponowna ocena, dotyczy głównie sposobu ujęcia. Autorka stara się patrzeć na widowisko nie z perspektywy samego tekstu, lecz uwzględniając widowiskowy wymiar misterii. Stara się wizualizować przedstawienie. Przełożyć mowę tekstu na obraz.

„Możemy sobie mniej więcej wyobrazić nieruchomą scenę [*stationary scaffold*] – pisze. W najprostszym sposobie można ją sobie zwizu-

---

<sup>18</sup> Zob. Rozmowa Cathy Dew z Jamesem Brownem, nagrana 26 kwietnia 2002 roku dla National Centre for Early Music w Yorku, w którego zbiorach znajduje się nagranie opisane sygnaturą INT/08.

<sup>19</sup> Eleanor Prosser, *Drama and Religion in the English Mystery Plays: A Re-evaluation*, Stanford University Press, Stanford 1960, s. 43.

alizować jako stojącą na kozłach platformę, na której wzniesiony jest szkielet, na którym z kolei zawieszono zostały w dowolnym momencie spuszczone i podnoszone zasłony oraz kurtyny<sup>20</sup>. Tak właśnie Eleanor Prosser widzi średniowieczny teatr. Wizualizuje sobie scenę i stara się wyobrazić funkcjonowanie na niej tekstów dramatycznych. Nie można – pisze – na utwory misteryjne patrzeć jak na skończoną całość, oceniając z tej perspektywy ich dramaturgię. Były to bowiem osobne widowiska odgrywane na scenie przez grupy rzemieślników. Każda scena była osobną całością, należy więc raczej zmienić optykę niż zarzucać autorom średniowiecznych tekstów choćby brak dramaturgicznych proporcji czy dramatycznego napięcia. Wiązą się z tym też konsekwencje dla widza. Nie miał on komfortu oglądania widowiska w pewnej ciągłości. Kiedy podnosi się kurtyna, potrafimy bez trudu wrócić do tego, co było przed przerwą. „Na gwarnych ulicach Yorku przerwa była całkowitym zerwaniem<sup>21</sup>. Trzeba to wszystko uwzględnić, czytając średniowieczne teksty teatralne – powiada nie bez racji Prosser.

Rekonstrukcja jest zawsze związana z wyobraźnią. Eleanor Prosser odwołuje się do obrazów. Rekonstruuje je; stara się wizualizować sobie poszczególne sceny, by zaraz dać ich opis. Z mniejszą lub większą dozą prawdopodobieństwa określa wygląd sceny. Możemy to sobie mniej więcej wyobrazić – pisze. Ba, czegoś nie da się dokonać dzięki wyobraźni.

Eleanor Prosser nie była pierwsza. W dziesięcioleciu następującym po pionierskiej rekonstrukcji Browne'a w Yorku następuje wyraźne ożywienie zainteresowania teatrem średniowiecznym. Zarówno inscenizacjami, jak i badaniami nad nim. Trudno zresztą obie te praktyki precyzyjnie rozdzielić, zwykle bowiem to pod wodzą badaczy, takich jak Glynne Wickham, powstawały rekonstrukcje. Mediewistyka teatralna staje się nauką empiryczną, w której doświadczalnie – jak się wydaje – można sprawdzić działanie średniowiecznych mechanizmów teatralnych. Można zebrać dane, przetestować długość wypowiedzianych kwestii, zmierzyć odległości, jakie musieli pokonywać aktorzy, a to, czego nie da się znaleźć w źródłach, można – dzięki scenicznym eksperymentom – wywnioskować. Na-

---

<sup>20</sup> Ibidem, s. 52.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 55.