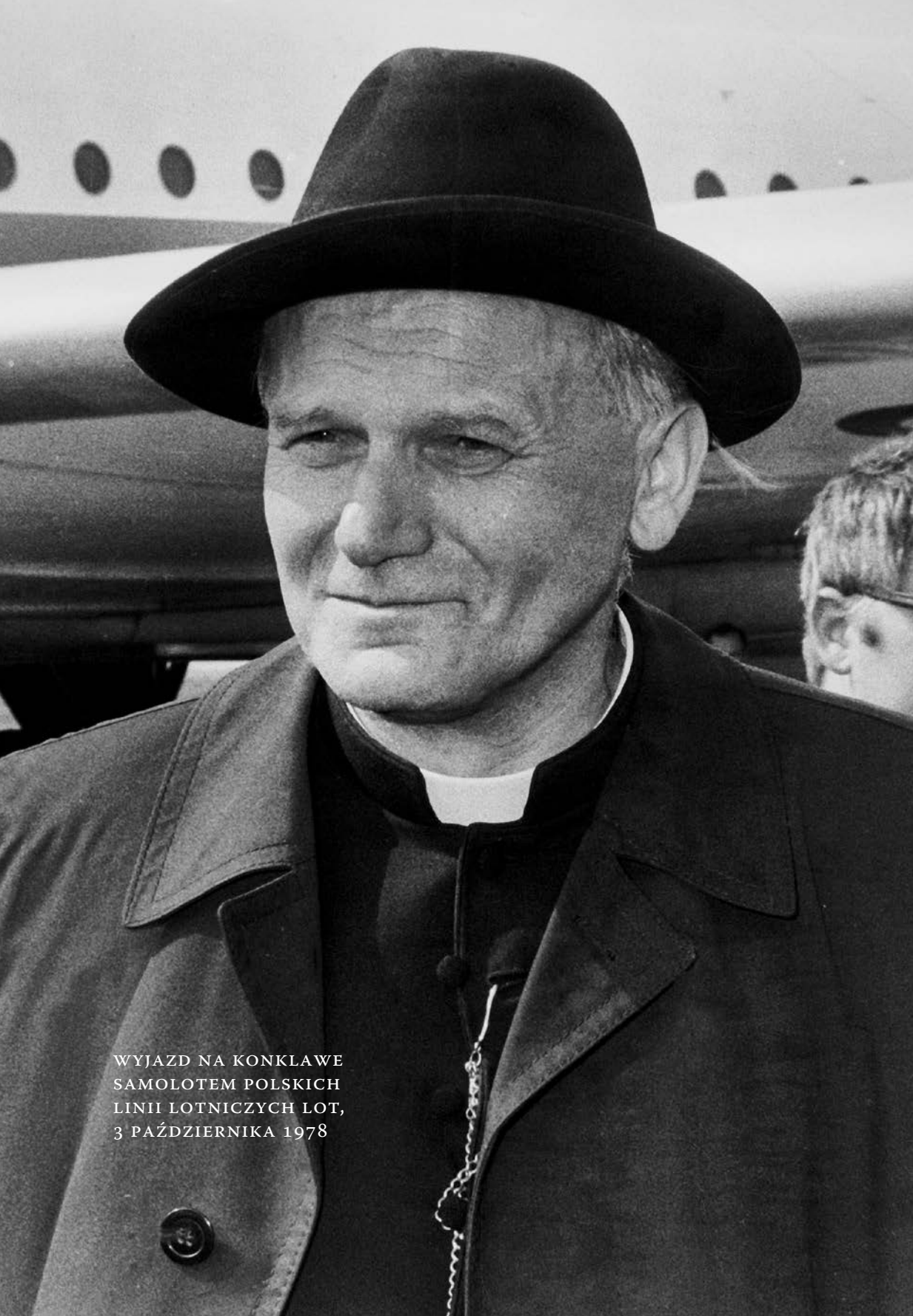


KAROL WOJTYŁA

JAN PAWEŁ II

Dzieła literackie i teatralne

III



WYJAZD NA KONKLAWĘ
SAMOŁOTEM POLSKICH
LINII LOTNICZYCH LOT,
3 PAŹDZIERNIKA 1978

KAROL WOJTYŁA

JAN PAWEŁ II

DZIEŁA LITERACKIE I TEATRALNE

TOM III

Dramaty
Szkice

POD REDAKCJĄ

Jacka Popiela

ZESPÓŁ REDAKCYJNY

Marta Burghardt, Stanisław Dziedzic,

Anna Karoń-Ostrowska, Jan Machniak,

Zofia Zarębianka

KRAKÓW 2022

CENTRUM MYŚLI JANA PAWŁA II
Instytucja Kultury m.st. Warszawy
INSTYTUT DIALOGU MIĘDZYKULTUROWEGO
im. Jana Pawła II w Krakowie
WYDAWNICTWO ZNAK

KOMITET NAUKOWY
KRYTYCZNEGO WYDANIA DZIEŁ LITERACKICH
KAROLA WOJTYŁY – JANA PAWŁA II:

PRZEWODNICZĄCY

Jacek Popiel

WICEPRZEWODNICZĄCA

Jadwiga Puzynina

CZŁONKOWIE

Marta Burghardt

Krzysztof Dybciak

Stanisław Dziedzic

Anna Karoń-Ostrowska

ks. Jan Machniak

Renata Przybylska

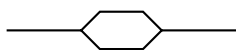
ks. Paweł Ptasznik

Zofia Zarębianka

KONSULTACJE NAUKOWE T. 3

Anna Kozłowska

Renata Przybylska



WPROWADZENIE

Karol Wojtyła w świecie teatru i dramatu

Zamiłowanie Karola Wojtyły do teatru i dramatu narodziło się w jego latach szkolnych, spędzonych w Wadowicach, które w okresie międzywojennym były prężnie rozwijającym się miastem, liczącym około dziesięciu tysięcy mieszkańców¹. Żyła tu dość liczna grupa inteligencji, sprawnie działały starostwo, sądy, szkoły, stacjonował pułk piechoty.

Karol dorastał więc w sprzyjającym rozwojowi zainteresowań teatralnych środowisku kulturalnym, a jego ojciec nigdy się im nie

¹ Przedstawione w poniższym tekście przemyślenia związane z miejscem teatru i dramatu w biografii Karola Wojtyły były przeze mnie wcześniej publikowane w kilku książkach i artykułach, a przede wszystkim w: *Karol Wojtyła w świecie teatru*, w: *Przesłanie Jana Pawła II na XXI wiek*, red. Marko Jačov, Franciszek Ziejka, Władysław Zuziak, Kraków 2014; *Los artyści w czasach zniewolenia. Teatr Rapsodyczny 1941–1967*, Kraków 2006; *Teatr w biografii Karola Wojtyły*, w: *Przestrzeń słowa. Twórczość literacka Karola Wojtyły – Jana Pawła II*, red. Zofia Zarębianka, ks. Jan Machniak, Kraków 2006 (przekład na język angielski *The Space of the Word. The Literary Activity of Karol Wojtyła – John Paul II*, Cracow 2011); *Krytyk teatralny*, w: *Jan Paweł II. Człowiek kultury*, red. Katarzyna Flader, Witold Kawecki CSsR, Kraków 2008.

sprzeciwiał. Wielokrotnie we wspomnieniach Jana Pawła II i relacjach wadowickich przyjaciół Wojtyły pojawiają się przywołania spektakli z roku szkolnego 1935/1936 – *Antygony* Sofoklesa i *Ślubów panieńskich* Aleksandra Fredry, przygotowywanych przez uczniów i uczennice tamtejszych gimnazjów. Wraz z innymi gimnazjalistami Wojtyła wyjeżdżał do Krakowa na przedstawienia w Teatrze im. Juliusza Słowackiego. W ramach Teatru Szkolnego, niezwykle interesującej akcji edukacyjnej prowadzonej przez Juliusza Osterwę, w krakowskim teatrze odbywały się dla młodzieży w godzinach przedpołudniowych przedstawienia klasyki polskiej i obcej. To była dla młodego człowieka znakomita lekcja teatru i zarazem wprowadzenie w świat polskiej i europejskiej kultury.

W tych zapisanych po latach wspomnieniach młodzięcych wypraw do Krakowa pojawia się również wzmianka o wizycie w katedrze wawelskiej, pokazująca, że świat doznań religijnych Wojtyły łączył się nierozzerwalnie z przekonaniem o silnych związkach liturgii ze sferą teatralnego misterium.

A przecież liturgia jest także pewnego rodzaju *mysterium* grany, inscenizowany. Pamiętam, jak wielkie wrażenie na mnie zrobiło, gdy ksiądz [Kazimierz] Figlewicz [pierwszy katecheta gimnazjalny Wojtyły] zaprosił mnie, piętnastoletniego chłopca, na *Triduum Sacrum* na Wawel i uczestniczyłem w Ciemnej Jutrzni antycypowanej w środę po południu. To był dla mnie duchowy wstrząs. Triduum paschalne jest dla mnie do dzisiaj wstrząsającym przeżyciem².

W 1937 roku Wojtyła poznał osobiście Mieczysława Kotlarczyka, nauczyciela Prywatnego Gimnazjum oo. Karmelitów Bosych w Wadowicach, osobę w tym mieście znaną i cenioną, zarówno za pracę pedagogiczną, jak i działalność teatralną.

2 Jan Paweł II, *Wstańcie, chodźmy!*, Kraków 2004, s. 77.

Poznałem Go – pisał kardynał Wojtyła w przedmowie do wydanej w Rzymie książki Kotlarczyka *Sztuka żywego słowa* – jako pioniera oryginalnego teatru w najszlachetniejszym znaczeniu tego słowa, jako wyraziciela rdzennie polskich i chrześcijańskich zarazem tradycji tej sztuki, które przekazała nam cała nasza literatura, a przede wszystkim wielka literatura romantyczna i neoromantyczna³.

To pod wpływem późniejszego twórcy Teatru Rapsodycznego kształtowały się poglądy młodego Wojtyły na temat znaczenia polskiej literatury romantycznej w dziejach naszego narodu i kultury. Jego zachowane listy do Kotlarczyka⁴ potwierdzają, że w literaturze romantycznej fascynowała wadowickich przyjaciół ciągła obecność historii Polski i szczególna wrażliwość jej twórców na wpływ pierwiastka nadprzyrodzonego na życie jednostki i zbiorowości. W tym myśleniu historia jawi się jako ewoluujący w czasie proces, poddany opatrnościowym planom Boga. To również w romantyzmie tkwi źródło przekonania Wojtyły o znaczeniu jednostki jako narzędzia Opatrzności (jako kapłan nada on tym wywiezionym z romantyzmu przeświadczeniom głębszy wymiar, wzbogacając je o swe doświadczenie teologiczne i filozoficzne).

W kierowanym przez Kotlarczyka amatorskim Teatrze Powszechnym Wojtyła zagrał m.in. w *Sułkowskim* Stefana Żeromskiego, w *Baladynie* Juliusza Słowackiego (1937) i tytułową postać w *Kordianie* Słowackiego (1937). Występował również w spektaklach prezentowanych w wadowickim Domu Katolickim. Tu zagrał m.in. w *Judaszu z Kariothu* Karola Huberta Rostworowskiego, w *Nie-Boskiej komedii* Zygmunta Krasińskiego (rola Hrabiego Henryka i współreżyseria spektaklu), w *Apokalipsie św. Jana* (1937). Za zwieńczenie aktorskich i reżyserkich ambicji Wojtyły w okresie wadowickim należy uznać realizację

3 Mieczysław Kotlarczyk, *Sztuka żywego słowa. Dykcja – ekspresja – magia*, przedmowa Kardynał Karol Wojtyła Arcybiskup Metropolita Krakowski, Rzym 1975, s. 7. Zob. niniejszy tom, s. 309.

4 Zob. *Listy Karola Wojtyły*, w: Karol Wojtyła – Jan Paweł II, *Dzieła literackie i teatralne*, t. 1: *Juwenilia (1938–1946)*, red. Jacek Popiel, Kraków 2019.

Zygmunta Augusta Stanisława Wyspiańskiego (1938), przygotowaną wspólnie z profesorem gimnazjum Kazimierzem Forysiem.

Zapewne najważniejszym teatralnym doświadczeniem wyniesionym z Wadowic była współpraca z Kotlarczykiem. Znajomość z późniejszym twórcą Teatru Rapsodycznego przerodziła się w wieloletnią przyjaźń. Prowadzili ze sobą długie rozmowy o teatrze, literaturze i filozofii. Ale te rozmowy na terenie Wadowic zostały dość szybko przerwane. Latem 1938 roku Wojtyła przeprowadził się wraz z ojcem do Krakowa. Na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Jagiellońskiego rozpoczął studia polonistyczne, które w ogromnym stopniu ukształtowały jego kulturę literacką. W książce *Wstańcie, chodźmy!* wspomina: „Naprzód sięgnąłem po literaturę piękną, zwłaszcza dramatyczną. Czytałem Szekspira, Moliera, polskich wieszczów: Norwida, Wyspiańskiego, Fredrę”⁵. W sposób szczególny zafascynowany był kulturą antyczną.

Wojtyła wkraczał w Kraków w chwili wyraźnego ożywienia dyskusji artystycznych, których temperaturę trudno dziś odtworzyć. Można sobie jednak wyobrazić stan emocjonalnego pobudzenia osiemnastoletniego wadowiczana, który zamieszkał w mieście, gdzie „każdy kamień” przywołuje historię i określone teksty kultury, kształtujące jego świadomość literacką i narodową. Kraków przywoływał również tę nie tak odległą przeszłość, związaną m.in. z postacią Brata Alberta – Adama Chmielowskiego.

Był dla mnie postacią przedziwną. Bardzo byłem z nim duchowo związany. [...] Fascynowała mnie jego osobowość. Widziałem w nim model, który mi odpowiadał: rzucił sztukę, żeby stać się sługą biedaków – „opuchlaków”, jak ich nazywano. Jego dzieje bardzo mi pomogły zostawić sztukę i teatr i wstąpić do seminarium duchownego⁶.

⁵ Jan Paweł II, *Wstańcie, chodźmy!*, op. cit., s. 77.

⁶ *Ibidem*, s. 150.

Ale ten Kraków żyjący historią próbował się również spod ciężaru historii uwolnić. Wojtyła zapewne te swoiste uwikłania obserwował przede wszystkim z perspektywy teatru. W tym okresie kształtował się jego pogląd na temat roli teatru i aktora w społeczeństwie. Szukał własnej drogi rozwoju artystycznego.

W okresie studenckim umacniała się jego przyjaźń z Kotlarczykiem. Po latach wspominał w książce *Wstańcie, chodźmy!*:

Miałem zamiłowania aktorskie, sceniczne. Nieraz więc myślałem sobie, które postacie chciałbym zagrać. Często, póki jeszcze żył Kotlarczyk, obsadzaliśmy możliwe role *in abstracto*: kto by mógł grać konkretną postać⁷.

Zapewne wcześniejsze zainteresowanie teatrem zadecydowało o włączeniu się w prace Studia 39 – szkoły dramatycznej prowadzonej przez Krakowską Konfraternię Teatralną. Powołana w październiku 1938 roku Konfraternia miała się przyczynić do ożywienia krakowskiego życia teatralnego, przede wszystkim poprzez organizowanie spektakli w plenerze (m.in. w zabytkowej architekturze Krakowa). Zadaniem Studia 39 było wykształcenie aktorów, którzy uczestniczyliby w festiwalach organizowanych z okazji Dni Krakowa. Wojtyła rozpoczął współpracę z Konfraternią w styczniu 1939 roku. Tutaj uczestniczył na przykład w zajęciach z techniki wymowy i impostacji głosu oraz z ruchu scenicznego. Premiera *Kawalera księżycowego* Mariana Niżyńskiego odbyła się 7 czerwca 1939 na dziedzińcu Collegium Nowodworskiego przy ulicy św. Anny⁸.

1 września 1939 roku zburzył cały świat młodzińskich planów i młodzińczej radości. „Wszystko potoczyło się inaczej. Wojna, tajne nauczanie, wkrótce przymus pracy: zarobkowej i dla zabezpieczenia przed wywozem na roboty do Niemiec”⁹. Aresztowanie i wywiezienie do obozów koncentracyjnych profesorów Uniwersytetu Jagiellońskiego

7 *Ibidem*, s. 77.

8 Zob. Stanisław Dziedzic, *Księżycowy poeta. Marian Niżyński*, w: Marian Niżyński, *Kawaler księżycowy*, Kraków 2020, s. 7–41.

9 Danuta Michałowska, *Pamięć nie zawsze święta. Wspomnienia*, Kraków 2004, s. 126.

i innych uczelni, przekształcenie Teatru im. Juliusza Słowackiego w Staatstheater, niemieckie koncerty w filharmonii – to wszystko przyczyniło się do przeniesienia polskiego życia naukowego i artystycznego do podziemia.

Od października 1939 roku Wojtyła wraz z grupą przyjaciół z uniwersyteckiej polonistyki spotykali się w prywatnych mieszkaniach „na czytaniu wielkiej literatury polskiej”. Czytali, „dzieląc się rolami”. W tych okupacyjnych poszukiwaniach teatralnych było m.in. pragnienie znalezienia własnej drogi do sceny, własnego mistrza. Na pewno ważne doświadczenie stanowiło osobiste poznanie w marcu 1940 roku Juliusza Osterwy – jednego z najwybitniejszych polskich aktorów. Z jego inspiracji czytali i interpretowali sztuki polskich i obcych dramatopisarzy. Dalsze prace tej grupy przyjaciół były bowiem bezpośrednio powiązane z planami Osterwy, który po zakończeniu wojny miał zostać dyrektorem teatru krakowskiego. W tych czasach zniewolenia sztuka, literatura, teatr pozwalały przetrwać najcięższe chwile.

Dla Wojtyły pierwsze miesiące okupacji to zarazem okres poszukiwania najwłaściwszej formy literackiej wypowiedzi, w której mógłby wyrazić swoje myśli, lęki i nadzieje. Miał już za sobą młodzieńcze doświadczenia poetyckie. Koniec 1939 i pierwsze miesiące 1940 roku Wojtyła poświęcił również na pisanie dramatów. Z tego okupacyjnego okresu pochodzą *Dawid* (1939, tekst dotychczas nie odnaleziony¹⁰), *Hiob. Drama ze Starego Testamentu* i *Jeremiasz. Drama narodowe we trzech działach* (oba z 1940 roku)¹¹.

Dramaty z tego okresu są z jednej strony świadectwem dogłębnej lektury Biblii, zarówno Starego, jak i Nowego Testamentu, z drugiej zaś

10 Wojtyła wspomina o nim w liście do Kotlarczyka z 28 grudnia 1939 r.: „Napisałem dramat, ściślej poemat dramatyczny. Nazywa się *Dawid*, chodzi w stroju biblijnym i w piastowskiej płótniance i w karmazynowej delii. Wiele rzeczy, wiele spraw duszy swojej w nim objawiłem. Bardzo jestem ciekaw, co byś też Ty na niego powiedział. [...] *Dawid* jest z prozy, z wiersza, z białego, z rymowanego – serdeczny”. Karol Wojtyła – Jan Paweł II, *Dzieła literackie i teatralne*, t. 1, *op. cit.*, s. 353.

11 Zob. Karol Wojtyła, *Poezje, dramaty, szkice*, Jan Paweł II, *Tryptyk rzymski*, wstęp Marek Skwarnicki, Kraków 2004, i Karol Wojtyła – Jan Paweł II, *Dzieła literackie i teatralne*, t. 1, *op. cit.*

w niezwykle wyrazisty sposób ukazują, jak Wojtyła poprzez odwołania do postaci Dawida, Hioba, Jeremiasza próbował zrozumieć tragizm ówczesnych lat, czasów wojny i okupacji. Tak zresztą te teksty odbierali przyjaciele, którym je przedstawiał. Juliusz Kydryński, wspominając wieczory, podczas których Wojtyła czytał *Hioba* i *Jeremiasza*, zanotował, że te dramaty biblijno-historyczne, „pisane językiem hieratycznym, nie wolnym od tradycji młodopolskiej”, przejmowały ich wówczas głównie „siłą zawartego w nich przesłania: wiarą w odzyskanie wolności, w umiejętność znoszenia cierpień, w ostateczne wybawienie. Trwała przecież – wyjaśniał – wojna, codziennie ryzykowaliśmy życie”¹².

Wojtyła planował pracę nad następnymi sztukami, *Jeremiasza* widział jako część tetralogii dramatycznej. W czasie wojny powstała również pierwsza wersja dramatu inspirowanego postacią Brata Alberta Chmielowskiego – [*Przyjaciel naszego Boga*]¹³.

Z pierwszych prób dramatycznej twórczości był jednak niezadowolony. Uważał, że „dramat wymaga ciągłości i skupienia”. Stąd na razie pozostał w kręgu liryki. W liście do Kotlarczyka z listopada 1939 roku zwierzał się ze stanu swych twórczych emocji:

[...] tkwi we mnie falanga pomysłów, zaledwie przeczutych, napunktowanych, trzeba by im spokoju i pracy i dojrzałości. Widzisz, ja się w tych wierszach po prostu uczę mówić, zanim zacznę rozmawiać. Zresztą myślę obrazami b.[ardzo] teatralnymi. Zwrócił już na to uwagę swego czasu Emil Zegadłowicz. A dalej jeszcze ten fakt, że tak mało miałem możliwości wypowiedzenia się w teatrze. Przecież właściwie od *Judasza* niczego nie grałem.

Wierzę w Twój teatr i chciałbym go koniecznie współtworzyć, bo on byłby różny od wszystkich „polskich” i nie łamałby człowieka, ale podnosił i zapalał i nie psuł, ale przeaniał¹⁴.

12 *Młodzieńcze lata Karola Wojtyły. Wspomnienia*, red. Juliusz Kydryński, Kraków 1990, s. 106.

13 Karol Wojtyła – Jan Paweł II, *Dziela literackie i teatralne*, t. 1, *op. cit.*, s. 247–304.

14 *Ibidem*, s. 351–352.

We wrześniu 1940 roku Wojtyła rozpoczął pracę jako robotnik w Krakowskich Zakładach Sodowych Solvay. W lipcu 1941 roku do Krakowa z Wadowic przyjechał Kotlarczyk. W tymże miesiącu Wojtyła zorganizował jego spotkanie z osobami marzącymi o teatrze w wolnej Polsce. Po wstępnych rozmowach grono przyjaciół otrzymało zalecenie lektury *Króla-Ducha* Słowackiego. 22 sierpnia w jednym z prywatnych mieszkań doszło do spotkania, w trakcie którego narodził się konspiracyjny teatr, nazwany później Teatrem Rapsodycznym. We wspomnieniach uczestników tego wieczoru pozostały fragmenty płomiennej wypowiedzi Kotlarczyka, w której mówił o pięknie słowa recytowanego przez aktora. W młodych artystach Kotlarczyk pragnął zobaczyć spadkobierców rapsodów, „co przed wiekami od chaty do chaty i od dworu do dworu chodzili z żywym słowem”. Stworzony przez niego zespół w trudnej okupacyjnej rzeczywistości podjął próbę przywrócenia polskiemu słowu właściwego znaczenia, piękna. Spotykali się dwa razy w tygodniu (w środy i soboty o godzinie 18; w te dni praca w niemieckich instytucjach kończyła się wcześniej) w prywatnych mieszkaniach, nie zważając na łapanek i rozwieszane na murach afisze donoszące o kolejnych rozstrzeliwaniach, z pełną świadomością, że za konspiracyjne uprawianie teatru grozi kara śmierci.

W prapremierowej realizacji *Króla-Ducha* (1 listopada 1941) Wojtyła interpretował monolog Bolesława Śmiałego, zabójcy krakowskiego biskupa. Można przypuszczać, że dramat, jaki rozegrał się pomiędzy królem a biskupem Stanisławem, bardzo poruszył dwudziestojednoletniego Wojtyłę. W pisanej w 1948 roku przez Danutę Michałowską (aktorkę tego teatru) kronice czytamy:

Ani przedtem, ani potem nigdy nie słyszałam, aby [Wojtyła] się zdobył w tym czy innym fragmencie na tak wspaniałą siłę wyrazu, na takie wstrząsające dramatyczne przeżycie. My, którzy uczestniczyliśmy we wszystkich próbach i znaliśmy każdy akcent na pamięć – staliśmy oniemiałymi i zakłęci¹⁵.

15 Danuta Michałowska, *Pamięć nie zawsze święta...*, op. cit., s. 149.

W dwa tygodnie po prapremierze, w trakcie kolejnego spektaklu *Króla-Ducha*, Wojtyła diametralnie zmienił interpretację monologu Bolesława Śmiałego. Zrezygnował z dramatyczności na rzecz ujęcia bardziej refleksyjnego, potraktował tekst „wspomnieniowo”, jako spowiedź.

Karol przedstawia najzupełniej odmienną wersję tego samego przecież tekstu. Mówi cicho, monotonnie, w sposób doszczętnie pozbawiony owych przejmujących tonów namiętności, pychy, buntowniczej pasji, a także rozpaczony wobec zarysowującego się upadku państwa, nad którym zaciążyła klątwa króla.

Jesteśmy zaskoczeni, rozczarowani i – po prawdzie – oburzeni. Zасыpujemy Karola pytaniami, zarzutami: „Co się stało? Jak mogłeś? Dlaczego?!” Pamiętam dobrze zdumiewający sens jego odpowiedzi: „Przemyślałem sprawę; to jest spowiedź. Tego chciał Słowacki”¹⁶.

Wojtyła bronił swojej interpretacji i nie ustąpił. Sądzę, że ta historia ma głębszy wymiar, ujawnia pewne procesy zachodzące w świadomości religijnej młodego Wojtyły. Artyście interpretującemu ukazaną w dziele sztuki historię Bolesława Śmiałego przychodzi w sukurs jakiś wyobrażony spowiednik króla, który próbuje zrozumieć dramat człowieka. W efekcie „postawa obrońcy racji króla, dominująca w pierwszym wykonaniu, przemieniła się w postawę grzesznika, który po wiekach pokuty dociera do tragicznej prawdy o sobie samym”¹⁷.

18 lutego 1941 roku umarł ojciec Wojtyły. Okres od śmierci ojca do października 1942 roku to czas ostatecznych przemyśleń co do wyboru kapłaństwa jako drogi życia. W książce *Wstanie, chodźmy!* Jan Paweł II zanotował:

Gdyby nie wybuchła wojna i nie zmieniła się radykalnie sytuacja, to może perspektywy, jakie otwierały przede mną

16 Karol Wojtyła. *Artysta – kapłan. Danuta Michałowska opowiada. W 80. rocznicę urodzin Ojca Świętego Jana Pawła II*, Poznań 2000, s. 42.

17 *Ibidem*.

uniwersyteckie studia literatury polskiej, pociągnęłyby mnie bez reszty. Kiedy powiadomiłem Mieczysława Kotlarczyka o mojej decyzji zostania księdzem, powiedział: „Człowieku, co ty robisz? Chcesz zmarnować talent?”. [...] Później niektórzy mówili: „[...] byłbyś wielkim aktorem, gdybyś został w teatrze”¹⁸.

Wojtyła przed podjęciem ostatecznej decyzji o porzuceniu aktorstwa intensywnie uczestniczył w kolejnych projektach artystycznych zespołu Kotlarczyka. W 1942 roku wystąpił w trzech premierach (*Beniowski* Słowackiego, *Hymny* Jana Kasprowicza, *Godzina Wypiańskiego*). Ale już w październiku 1942 roku rozpoczął studia na tajnych kompletach Wydziału Teologicznego UJ – jako kleryk zakonspirowanego Seminarium Archidiecezji Krakowskiej.

W tym czasie, kiedy byłem robotnikiem – wspominał po latach arcybiskup Wojtyła – skryształizowały się najgłębsze problemy mojego życia, moje zainteresowania humanistyczne, polonistyczne, artystyczne. [...] Zainteresowanie literackie, zainteresowanie artystyczne – to wszystko w jakiś sposób przefiltrowało się w mojej duszy i dało w wyniku powołanie kapłańskie¹⁹.

Będąc klerykiem i pracując w Solvayu, nadal czynnie uczestniczył w pracach zespołu Kotlarczyka. 28 listopada 1942 roku odbyła się premiera *Pana Tadeusza*. Wojtyła interpretował partię księdza Robaka. Ostatnią premierą, w jakiej wystąpił, był *Samuel Zborowski* (16 marca 1943).

W październiku 1943 roku rozpoczęły się próby do kolejnego spektaklu, którego scenariusz został oparty na dwóch dramatach Karola Huberta Rostworowskiego: *Miłosierdzie* i *Straszne dzieci*.

18 Jan Paweł II, *Wstańcie, chodźmy!*, op. cit., s. 76–77.

19 *Kalendarium życia Karola Wojtyły*, opracowanie ks. Adam Boniecki MIC, wydanie drugie poprawione i uzupełnione, Kraków 2000, s. 188 (fragment wypowiedzi arcybiskupa Wojtyły z 8 III 1964 roku na spotkaniu z księżmi i przyjaciółmi po ingresie arcybiskupim na Wawelu).

Nastrój tych prób był jakby trochę inny: Karol był duszą nie przy nas – przygotowywał się do stanu duchownego i pracę w zespole traktował jako obowiązek koleżeński, ale nie wkładał w nią ani serca, ani zapału [...]. Brakowało go bardzo. [Jeszcze nie tak dawno] poezja i sztuka aktorska były jego żywiołem. [A teraz] wszystko się zmieniło: siadywał zawsze na uboczu, milczący i nieobecny duchem, a wszystkie teksty począł interpretować w sposób skupiony, monotony, czysto refleksyjny. Udowadniał nam na domiar wszystkiego, że tak właśnie być powinno, że recytacji nie powinno się absolutnie przeżywać – recytacja to przypominanie odległych, już nie istniejących przeżyć²⁰.

Z dzisiejszej perspektywy, kiedy niejednokrotnie prawda miesza się z legendą, historykowi teatru trudno jednoznacznie ustalić rzeczywisty wkład Wojtyły w prace Rapsodyków. Teatrológ dysponuje opublikowanymi wspomnieniami uczestników i świadków tamtych wydarzeń, zawierają one jednak wiele sprzecznych informacji, których zapewne nie da się już zweryfikować. Mimo wszystko łatwiej jest pisać o ideowym pokrewieństwie myśli Kotlarczyka i Wojtyły, o wzajemnym oddziaływaniu na siebie tych dwóch wadowickich przyjaciół. Gdy chodzi jednak o konkrety, niejednokrotnie jesteśmy bezradni. Według moich ustaleń Wojtyła wziął udział w sześciu premierach konspiracyjnego zespołu. Kotlarczyk w *Reducie słowa* wspomina, że uczestniczył on w „stu kilkudziesięciu konspiracyjnych zebraniach (spotkania organizacyjne, próby, premiery)”²¹.

Z początkiem sierpnia 1944 roku Wojtyła porzucił pracę w Borku Fałęckim i podjął studia na trzecim roku Metropolitalnego Seminarium Duchownego w Krakowie. Zamieszkał w pałacu księcia metropolity Adama Stefana Sapiehy. 9 września otrzymał z jego rąk tonsurę i niższe święcenia.

20 Danuta Michałowska, *Pamięć nie zawsze święta...*, op. cit., s. 153–154.

21 Mieczysław Kotlarczyk, *Reduta słowa. Kulisy dwu likwidacji Teatru Rapsodycznego w Krakowie (karty z pamiętnika)*, Londyn 1980, s. 147.

Wojtyła, odszedłszy z Teatru Rapsodycznego, nigdy nie przestał interesować się dalszymi dokonaniem i późniejszymi losami zespołu. Oglądał jego pierwsze powojenne przedstawienia. Również Rapsodycy towarzyszyli Wojtyłowi w kluczowych dla niego uroczystościach. 1 listopada 1946 roku kardynał Sapięha w swej prywatnej kaplicy udzielił mu święceń kapłańskich. 2 listopada ksiądz Wojtyła uczestniczył jako widz w premierze *Króla-Ducha*, którą przygotowano w ramach obchodów 5-lecia działalności Teatru Rapsodycznego. Bezpośrednie kontakty z Rapsodykami przerwał wyjazd młodego duchownego na dwuletnie studia na Papieskim Uniwersytecie św. Tomasza (Angelicum) w Rzymie. Ale nawet będąc we Włoszech, żywo interesował się losami Teatru Rapsodycznego. Docierały do niego informacje o pierwszych kłopotach Kotlarczyka z komunistycznymi władzami.

Wybór kapłaństwa bynajmniej nie oznaczał rezygnacji z młodzieńczego zamiłowania do literatury i sztuki. W biografii Wojtyły po 1945 roku odnajdziemy liczne świadectwa zainteresowania twórczością literacką i artystyczną. W czasie studiów w Rzymie wystawił on w Kolegium Belgijskim jeden akt sztuki Adama Bunscha o Bracie Albercie – *Przyszedł na ziemię świętą* (grudzień 1947). Zachowane świadectwa nie zawierają jednak żadnych faktów potwierdzających uczestnictwo Wojtyły jako widza w życiu teatralnym Włoch czy krajów, które odwiedzał w czasie dwuletniego pobytu na studiach. Podobnie nie są znane jego ówczesne lektury i fascynacje z zakresu dramatu.

W lipcu 1948 roku Wojtyła powrócił do Polski. 28 lipca objął funkcję wikarego w Niegowici koło Gdowa. W pracy duszpasterskiej wykorzystywał swoje dotychczasowe doświadczenia teatralne – założył kółko dramatyczne, które pod jego kierunkiem wystawiło w sali Domu Katolickiego sztukę *Gość oczekiwany* Zofii Kossak-Szczuckiej. Wznowił bezpośrednie kontakty z zespołem Teatru Rapsodycznego.

Od 1949 roku Wojtyła pracował w parafii św. Floriana w Krakowie. Teraz już częściej odwiedzał znajdującą się nieopodal siedzibę Teatru Rapsodycznego przy ul. Warszawskiej 5. Pracując w parafii św. Floriana, a następnie w kościele św. Katarzyny, wraz ze studentami

przygotowywał misterium Męki Pańskiej, organizował nabożeństwa, w czasie których fragmenty Pisma Świętego i teksty poetyckie czytali i śpiewali m.in. aktorzy Teatru Rapsodycznego²². W tym okresie pracował nad kolejną wersją dramatu o Bracie Albercie, sztuki, która pod tytułem *Brat naszego Boga* zostanie opublikowana dopiero w 1979 roku²³.

W roku 1950 – wspominała Danuta Michałowska –

uczestniczył (modląc się milcząco) w akcie wmurowania puszki z dokumentami Teatru Rapsodycznego w fundament osi pod sceną obrotową budującego się teatru przy ul. Bohaterów Stalingradu 21 (dzisiaj, tak jak przed II wojną światową, jest to ul. Starowiślna); obecny był cały zespół Teatru oraz robotnicy pracujący na budowie (oficjalne poświęcenie było w tamtych czasach niemożliwe)²⁴.

W 1952 roku Wojtyła opublikował (pod pseudonimem Piotr Jasień) na łamach „Tygodnika Powszechnego” recenzję pt. *O teatrze słowa* z przedstawienia *Aktorów w Elzynie* według Williama Szekspira (premiera 5 grudnia 1951), która jest jedną z najciekawszych analiz nie tylko tego spektaklu, ale także swoistości stylu rapsodycznego teatru Kotlarczyka. Bardzo osobiście przeżywał decyzję komunistycznych władz o likwidacji tego teatru w 1953 roku, a cztery lata później z wielką radością powitał pierwszą premierę reaktywowanego Teatru Rapsodycznego. W „Tygodniku Powszechnym” pod pseudonimem Andrzej Jawień opublikował wielokrotnie później cytowany przez

22 Zob. Karol Wojtyła, *Tajemnica Boga. Lumen gentium. Crux Christi. Christus Rex. Immaculata*, Kraków 2013. Jest to odnaleziony po latach „zapis nabożeństw, opracowanych przez Duszpasterza studentów i przeprowadzonych przy ich udziale na początku lat pięćdziesiątych ubiegłego wieku w krakowskiej parafii św. Floriana. Tekst odkrył ks. Szymon Fedorowicz w prywatnych zbiorach swojego zmarłego ojca Jacka, należącego do »Środowiska« ks. Wojtyły”. *Ibidem*, s. 5.

23 Po latach Jan Paweł II w książce *Dar i tajemnica* odnotował, że napisał ów dramat jako młody kapłan w okresie wikariatu u św. Floriana w Krakowie, czyli między 1949 a 1951 rokiem. Zob. Jan Paweł II, *Dar i tajemnica*, Kraków 2005, s. 33.

24 Wspomnienie Danuty Michałowskiej. Cyt. za: *Kalendarium życia Karola Wojtyły*, op. cit., s. 101.

krytyków artykuł *Dramat słowa i gestu*, w którym przypomniał dotychczasowe zasługi Rapsodyków, wskazał na konieczność stworzenia Kotlarczykowi odpowiednich warunków pracy artystycznej. I znów pojawiał się na kolejnych spektaklach. Wspomnienia aktorów Teatru Rapsodycznego i ich listy świadczą o nadal niezwykle mocnym związku Wojtyły z zespołem Kotlarczyka.

Wojtyła, powracając po latach do twórczości dramatycznej, świadomie nawiązywał do stylu teatru, który kształtował jego młodzieńcze upodobania artystyczne. W 1960 roku w grudniowym numerze miesięcznika „Znak” ukazał się pod pseudonimem Andrzej Jawień dramat Wojtyły *Przed sklepem jubilera. Medytacje o sakramencie małżeństwa*. W styczniu 1961 roku, przesyłając Kotlarczykowi maszynopis tej sztuki, autor pisał: „Już od dłuższego czasu próbowałem »stylu rapsodycznego«, który wydaje mi się raczej służyć medytacji niż dramatowi”²⁵. Na początku lat sześćdziesiątych XX wieku pracował również nad tekstem dramatu *Promieniowanie ojcostwa (misterium)*, którego fragment, pod tytułem *Rozważania o ojcostwie*, po raz pierwszy został wydrukowany w miesięczniku „Znak” w 1964 roku (nr 5) i podpisany inicjałami A.J.

W 1961 roku uczestniczył w uroczystościach związanych z dwudziestolecie Teatru Rapsodycznego. 9 września w katedrze na Wawelu odprawił w jego intencji mszę świętą. Wziął udział w premierze *Dziadów* Mickiewicza. Na łamach „Tygodnika Powszechnego” opublikował (pod

25 Mieczysław Kotlarczyk, Karol Wojtyła, *O Teatrze Rapsodycznym. 60-lecie powstania Teatru Rapsodycznego*, wstęp i opracowanie Jacek Popiel, wybór tekstów Tadeusz Malak, Jacek Popiel, Kraków 2001, s. 328. Nie po raz pierwszy dostrzec można bezpośredni związek pomiędzy działalnością kapłańską i naukową (w Katedrze Etyki na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim) Wojtyły a jego twórczością literacką. Marta Burghardt i Stanisław Dziedzic w *Uwagach edytorskich* do dramatu *Przed sklepem jubilera* odnotowują, że „najpewniej był on pokłosiem wykładów z teologii moralnej z zakresu etyki małżeńskiej prowadzonych w Instytucie Wyższej Kultury Religijnej w Lublinie w roku akademickim 1956/1957, kursu duszpasterskiego w sierpniu 1957 roku, na który Wojtyła przygotował referat pt. *Propedeutyka sakramentu małżeństwa*, wykładów monograficznych na temat miłości i odpowiedzialności prowadzonych na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim w latach 1956–1958, wykładu dla duchowieństwa pt. *Wychowanie do małżeństwa* wygłoszonego w sierpniu 1960 roku oraz adwentowych dni skupienia dla znajomych par narzeczeńskich, rozmów z nowożeńcami o świętości w małżeństwie czy w końcu dni skupienia dla zaprzyjaźnionych młodych małżeństw, podczas których tematem rozważań było dziecko” (zob. niniejszy tom, s. 520–521).

pseudonimem A.J.) entuzjastyczną recenzję z tego spektaklu, w której stwierdził, że „Teatr Rapsodyczny powstał po to, aby zrealizować *Dziady*, *Dziady* zaś zostały napisane po to, aby wzbudzić kiedyś do życia taki właśnie teatr”²⁶. Jan Ciechowicz w studium *Światopogląd teatralny Karola Wojtyły* wyraził przeświadczenie, że dramaturgia Wojtyły „powstawała w całości pod ciśnieniem teatru słowa Mieczysława Kotlarczyka, była myślaną na Kotlarczykiem”²⁷.

Karol Wojtyła na bieżąco śledził kolejne wydarzenia towarzyszące ostatecznej likwidacji teatru Kotlarczyka. Już w atmosferze zagrożenia ukazała się jubileuszowa publikacja *XXV lat Teatru Rapsodycznego w Krakowie (1941–1966)*, w której zamieszczono trzy artykuły Wojtyły (przedrukowane pod pseudonimami Andrzej Jawień i Piotr Jasień). Między innymi z powodu tych artykułów ówczesne komunistyczne władze skonfiskowały prawie cały nakład książki.

Wojtyła jako arcybiskup metropolita krakowski w czerwcu 1967 roku interweniował u ówczesnego ministra kultury i sztuki Lucjana Motyki, w liście z 9 czerwca, w sprawie zamknięcia Teatru Rapsodycznego²⁸. Pięć dni wcześniej „Tygodnik Powszechny” opublikował wiadomość o zwołaniu przez papieża Pawła VI konsystorza, na którym Karol Wojtyła miał być powołany do grona kardynałów.

31 sierpnia 1967 roku Teatr Rapsodyczny przestał istnieć. Wojtyła wielokrotnie pisał i mówił o przyjaźni z Kotlarczykiem i latach spędzonych w Teatrze Rapsodycznym jako ważnym doświadczeniu w jego życiu osobistym. Redagując już jako kardynał przedmowę do książki *Sztuka żywego słowa*, wydanej w 1975 roku w Rzymie, rozpoczął od wyznania: „Pisząc te słowa na początku trzytomowego dzieła dra Mieczysława Kotlarczyka, pragnę spłacić dług wdzięczności, jaki zaciągnąłem w stosunku do Autora od młodych lat”²⁹.

26 Mieczysław Kotlarczyk, Karol Wojtyła, *O Teatrze Rapsodycznym...*, op. cit., s. 292. Zob. niniejszy tom, s. 304.

27 Jan Ciechowicz, *Światopogląd teatralny Karola Wojtyły*, w: tegoż, *Dom opowieści. Ze studiów nad Teatrem Rapsodycznym Mieczysława Kotlarczyka*, Gdańsk 1992, s. 114.

28 Zob. Mieczysław Kotlarczyk, Karol Wojtyła, *O Teatrze Rapsodycznym...*, op. cit., s. 334.

29 Karol Wojtyła, *Przedmowa*, w: Mieczysław Kotlarczyk, *Sztuka żywego słowa...*, op. cit., s. 7. Zob. niniejszy tom, s. 309.

Okazją do dostrzeżenia bliskich związków Karola Wojtyły z Teatrem Rapsodycznym były kolejne rocznice jego powstania. Jako kardynał Wojtyła w dzień upamiętniający pierwszy spektakl Rapsodyków odprawiał w intencji żyjących i zmarłych członków teatru mszę świętą. Jako papież przysyłał listy. 31 października 1981 roku pisał do uczestników spotkania z okazji 40. rocznicy założenia Teatru Rapsodycznego:

Teatr ten, który początkami swymi sięga mrocznych lat okupacji, przez cały czas swej działalności, aż do drugiej likwidacji, naznaczony był znamieniem służby, którą pomimo przeciwności spełniał wobec narodu i jego kultury. Służył Teatr Rapsodyczny polskiemu słowu, służył prawdzie i pięknu, które wedle słów Norwida „na to jest, by zachwycalo do pracy – praca, by się zmartwychwstało”³⁰.

Wojtyła szczególnie wierzył w siłę etyczną sztuki, przede wszystkim literatury i teatru. Interesowała go sztuka, która jest „towarzyszką religii i przewodniczką na drodze ku Bogu”³¹. To lata spędzone w Wadowicach i okupacyjne przemyślenia utwierdziły go w przekonaniu, „że teatr – wielki teatr – ma swoją misję i misji tej musi wytrwale i bezkompromisowo służyć”³², że poprzez słowo jako podstawowe tworzywo sztuki można dotrzeć do najważniejszych wartości egzystencjalnych.

W listach Wojtyły do Kotlarczyka widoczne są poglądy zbliżone do tych, które odnajdziemy w programie Teatru Rapsodycznego, szczególnie gdy chodzi o refleksje na temat misji artysty teatralnego i rolę słowa. Trudno z dzisiejszej perspektywy odpowiedzieć na pytanie, na ile te poglądy były owocem samodzielnych przemyśleń Wojtyły, a na ile efektem oddziaływania Kotlarczyka – wadowickiego nauczyciela i mistrza, który w pierwszych miesiącach wojny stał się duchowym

30 „... trzeba dać świadectwo”. 50-lecie powstania Teatru Rapsodycznego w Krakowie, wybór tekstów, komentarze i przypisy Danuta Michałowska, Kraków 1991, s. 9.

31 List do Mieczysława Kotlarczyka z 14 listopada 1939 r. Cyt. za: Karol Wojtyła – Jan Paweł II, *Dzieła literackie i teatralne*, t. 1, *op. cit.*, s. 350.

32 Karol Wojtyła, *Przedmowa*, w: Mieczysław Kotlarczyk, *Sztuka żywego słowa...*, *op. cit.*, s. 12. Zob. niniejszy tom, s. 310.

przewodnikiem początkującego artysty, jeszcze nie w pełni zdecydowanego, czy wybrać drogę twórczości literackiej, czy teatralnej. Wojtyła wiedział jednak na pewno, że będzie pracował w „materii słowa”.

Młody artysta był zafascynowany mistycznym Słowackim³³. *Król-Duch*, *Genezis z Ducha* stały się podstawowymi tekstami – ideowym manifestem i zarazem programem działania w dziedzinie twórczości. Wojtyła bardzo bliski od czasów wadowickich był również Norwid. Niewątpliwie i w Wadowicach, i w Krakowie przyszły papież marzył, żeby być poetą, dramaturgiem, aktorem. Ale marzył o tych sferach twórczości głównie dlatego, że pozwalały mu zbliżyć się do tajemnicy istnienia, tajemnicy człowieka, tajemnicy Boga.

Teatr był jedną z dróg dochodzenia do poznania Prawdy. Pisał o tym w recenzji *Aktorów w Elzynie* według Williama Szekspira, która ukazała się w numerze 11 „Tygodnika Powszechnego” z 1952 roku:

Teatr Rapsodyczny podszedł do Szekspira z głęboką potrzebą określenia swego posłannictwa, potrzebą zakomunikowania go innym, złożenia swoistego wyznania wiary we własną sztukę³⁴.

Wojtyła w tej recenzji, zatytułowanej *O teatrze słowa*, udało się precyzyjnie uchwycić podstawowe założenia stylu rapsodycznego, które będą dla niego punktem wyjścia w twórczości dramatycznej po 1950 roku: słowo jako najważniejsze tworzywo teatralne, prymat idei, problemu nad akcją sceniczną, oszczędność w stosowaniu pozasłownych środków wyrazu, utwory niesceniczne (epika, liryka) jako podstawowy materiał teatralny. W moc takiego teatru wierzył i przypisywał mu określoną funkcję w otaczającej rzeczywistości. W tym

33 W liście do Kotlarczyka z 28 grudnia 1939 r. pisał: „Przeczytałem całą prawie mistykę Słowackiego, potem wiele z Mickiewicza, teraz znów Wyspiańskiego *ab ovo*. Poza tym Pismo Święte. St.[ary] Testament. Wczoraj było św. Jana Ewangelisty. Czytaliśmy razem te przecudowne miejsca, w których Jezus żegna się z uczniami swoimi we wieczniku” (Karol Wojtyła – Jan Paweł II, *Dzieła literackie i teatralne*, t. 1, *op. cit.*, s. 353–354).

34 Mieczysław Kotlarczyk, Karol Wojtyła, *O Teatrze Rapsodycznym...*, *op. cit.*, s. 273. Zob. niniejszy tom, s. 281.

wyliczeniu elementów stylu rapsodycznego najważniejsze dla Wojtyły było dostrzeżenie prymatu słowa nad ruchem i gestem oraz odkrycie dramatycznego wymiaru myśli i samego procesu myślenia. Zetknięcie z Mieczysławem Kotlarczykiem i programem Teatru Rapsodycznego pozwoliło mu uwierzyć, że w teatrze możemy znaleźć się „wobec tej prawdy, że nie tylko wydarzenia są dramatyczne, ale dramatyczne są również problemy, problemy, w których uwikłało się zwykle wiele, bardzo wiele różnorodnych wydarzeń”³⁵. Autor *Brata naszego Boga* podzielał przekonanie Kotlarczyka, że ten rodzaj teatru można pełniej realizować, sięgając po „utwory pozasceniczne” – poetyckie czy powieściowe. W tekstach epickich i lirycznych aktor i reżyser mogą uchwycić ruch, dynamikę myśli i z żywego ludzkiego słowa kreować tu i teraz – działanie.

Człowiek, zarówno aktor, jak i widz-słuchacz, uwalnia się w ten sposób od natrętnej przesady gestu, od aktywizmu, który wewnętrzną duchową istotę człowieka raczej przytłacza, niż rozbudowuje, a chwyta te proporcje, których na co dzień nie może uchwycić i osiągnąć. Przez to udział w przedstawieniu teatralnym nawet mimo woli staje się dlań czymś odświeżającym, odbudowuje bowiem w nim samym te proporcje pomiędzy myślą a gestem, do których człowiek przynajmniej podświadomie czasem tęskni. Na tym też polega poniekąd owa rola katartyczna, rola pewnego oczyszczenia psychologicznego, którą teatr może spełniać³⁶.

Dla Wojtyły teatr „istotny”, teatr „prawdziwy” – to teatr podejmujący podstawowe problemy ludzkiej egzystencji oraz problemy narodu i chrześcijaństwa. Dla jego pokolenia swoistym wyznacznikiem skali problemów, jakimi zajmował się Kotlarczyk, ich artystyczny i duchowy mistrz, były powroty do *Króla-Ducha* Słowackiego. Stanowiły one za

³⁵ *Ibidem*, s. 283. Zob. niniejszy tom, s. 294.

³⁶ *Ibidem*, s. 282. Zob. niniejszy tom, s. 292.

każdym razem nie tylko próbę zrozumienia początków narodu i chrześcijaństwa, ale i istoty zmagania moralnych człowieka. Wojtyła, pisząc o *Legendach złotych i błękitnych*, zauważył, że jest

rzeczą znamionną, jak ściśle owe losy Króla-Ducha w narodzie sprzęgły się w świadomości poety nie tylko z faktem przyjęcia chrześcijaństwa, ale z wyborem całego chrześcijańskiego systemu wartości moralnych [...]. Zmagania się pychy i pokory to ów ukryty wątek dziejów, który nie tylko uwydatnia się w losach władców, ale rzutuje w jakiś sposób na losy całego narodu³⁷.

Czytając listy (do Kotlarczyka) i artykuły (recenzje czterech przedstawień Teatru Rapsodycznego), można rekonstruować poglądy Wojtyły o aktorstwie. Na pewno istotny w tych rozważaniach winien być też wiersz *Aktor* z cyklu *Profile Cyrenejczyka* (1957).

Tyłu ludzi wyrastało koło mnie i przeze mnie, i ze mnie
poniekąd.
Stałem się jakby łożyskiem, którym przetacza się żywioł
– na imię mu człowiek.
Ale skoro ja także jestem człowiekiem,
czyż natłok tych innych ludzi mnie samego jakoś nie
wykrzywił?

Jeśli każdym z nich byłem niedoskonale, wciąż za bardzo
zostając sobą –
czyż ten, który ze mnie ocalał, może patrzeć na siebie bez
trwogi?³⁸

³⁷ *Ibidem*, s. 287. Zob. niniejszy tom, s. 298–299.

³⁸ K. Wojtyła – Jan Paweł II, *Dzieła literackie i teatralne*, t. 2: *Utwory poetyckie (1946–2003)*, red. Zofia Zarębianka, Kraków 2020, s. 73.

Pokora wobec twórcy i podziw dla piękna zawartego w tekście nakazują aktorowi „iść za wierszem”, za jego walorami rytmicznymi i znaczeniowymi. Aktor nie ma „grać” postaci, lecz ją jedynie „zaznaczać, zarysowywać lub wręcz symbolizować”. Ten rodzaj sztuki zabezpiecza młodych aktorów „przed zgubnym rozwojem indywidualizmu aktorskiego, nie pozwala im bowiem niczego narzucać tekstom od siebie, dyscyplinuje ich wewnątrz, a nawet trzyma w ryzach. [...] najtrudniejszym problemem zwyczajnego aktorstwa jest iść za postacią, a więc za człowiekiem, którego ma się scenicznie odtworzyć”³⁹. W tym myśleniu o aktorstwie Wojtyła był konsekwentny. Tu odzywiają się echa uwag o Osterwie zawartych w okupacyjnych listach pisanych do Kotlarczyka.

Wojtyła, pisząc dramaty, pozostaje – co oczywiste – pod wpływem romantyków i Wyspiańskiego (trudno przecież uwolnić się od młodościowych fascynacji i literackich wyborów). Nikogo jednak wprost nie naśladuje, nie przejmuje się istniejącymi wyznacznikami gatunkowymi, kompozycyjnymi, nie zważa – on, człowiek teatru, kreujący w czasach wadowickich tyle pełnokrwistych postaci dramatycznych (ról teatralnych) – nawet na uwarunkowania sceniczne tekstu. Mając w swoim literacko-artystycznym skarbcu doświadczeń wiedzę o różnych formach, stylach, chwytach, w akcie pisania wybiera środki i rozwiązania pozwalające mu zgłębić problem aktualnie go niepokojący, inspirujący. Mógłbym nawet powiedzieć więcej – wybierając takie, a nie inne rozwiązania literackie, zdaje sobie sprawę, że skazuje swoje teksty dramatyczne na niezrozumienie przez teatr, a może nawet przez czytelników, także przecież w przypadku dramatu przyzwykajonych do określonych reguł.

Dramat od początku swego istnienia opierał się na akcji, działaniu postaci, zdarzeniach. Wojtyła na pewno bliski był świat greckiej tragedii. Wiedział, że Ajschylos czy Sofokles, przedstawiając konkretne historie, zgłębiali zarazem tajemnicę istnienia bogów i człowieka, istotę

39 Mieczysław Kotlarczyk, Karol Wojtyła, *O Teatrze Rapsodycznym...*, op. cit., s. 289. Zob. niniejszy tom, s. 300.

ich wzajemnych relacji. Sedno ich zainteresowania stanowiły więc zagadnienia natury kosmogoniczno-teologicznej. Losy bogów były losami świata, dzieje świata były dziejami bogów. Podziwiając te tragedie, Wojtyła zapewne zdawał sobie sprawę ze znaczenia konkretnych wydarzeń w budowaniu ich tekstów. Wiedział, że dramat romantyczny i dramat Wyspiańskiego – także przez niego podziwiane – też nie uwalniają od konieczności przedstawiania określonych historii oraz mniej czy bardziej konkretnych postaci. Wiedział, a jednak w jego tekstach dramatycznych jest próba wychodzenia poza granice dramatu, w stronę poetycko-dramatycznych medytacji, w których śledzenie toku rodzących się myśli jest ważniejsze od przedstawienia ciągu zdarzeń.

Historia edycji tekstów dramatycznych i szkiców teatralnych Wojtyły jest równie interesująca jak publikacja jego kolejnych wierszy i poematów. Została już przeze mnie przedstawiona we *Wprowadzeniu* do pierwszego tomu *Dzieł literackich i teatralnych* Karola Wojtyły – Jana Pawła II. Marek Skwarnicki i Jerzy Turowicz, przygotowując tom *Poezje i dramaty*⁴⁰, który ukazał się w 1979 roku, musieli uzyskać zgodę Ojca Świętego na zamieszczenie w nim poszczególnych utworów. Papież początkowo był przeciwny drukowaniu nie publikowanych wcześniej tekstów. Dopiero po pewnym czasie pojawiła się kompromisowa propozycja – wprowadzenia do *Poezji i dramatów* działu *Juvenilia*. Tę decyzję dotyczącą edytorskiego losu młodzieńczych tekstów Wojtyły Skwarnicki z Turowiczem uzasadniali w cytowanym we *Wprowadzeniu* do pierwszego tomu *Dzieł literackich i teatralnych* liście⁴¹. Propozycja redaktorów została zaakceptowana przez Ojca Świętego, co umożliwiło druk *Hioba* i *Jeremiasza*.

Zgodnie z chronologią powstawania tekstów te dwa dramaty umieściliśmy we wspomnianym pierwszym tomie, noszącym podtytuł *Juvenilia* (1938–1946). Również w tym tomie znalazła się zapisana

40 Karol Wojtyła (Andrzej Jawień, A.J., Stanisław Andrzej Gruda, Piotr Jasień), *Poezje i dramaty*, wybór i układ z upoważnienia Autora Marek Skwarnicki, Jerzy Turowicz, redakcja filologiczna Jan Okoń, Kraków 1979.

41 Karol Wojtyła – Jan Paweł II, *Dzieła literackie i teatralne*, t. 1, *op. cit.*, s. 14–16.

przez Wojtyłę w latach okupacji pierwsza wersja dramatu znanego pod tytułem *Brat naszego Boga*. Ponieważ w niniejszym, trzecim tomie publikujemy późniejszą wersję dramatu o Bracie Albercie, która ukazała się po raz pierwszy w 1979 roku, warto jeszcze raz przypomnieć losy tych dwóch tekstów Wojtyły poświęconych postaci Chmielowskiego.

W 1979 roku, przygotowując tom *Poezje i dramaty*, rozważano tylko zamieszczenie w nim wersji tekstu ukończonego około 1950 roku, kiedy ks. Karol Wojtyła był wikariuszem w parafii św. Floriana w Krakowie⁴². Rękopis został przekazany do „Tygodnika Powszechnego”. Redakcja mimo pewnych oporów ze strony Autora dramat opublikowała (w numerze 51–52 z 23–30 grudnia 1979), z adnotacją, że wejdzie on do przygotowywanego do druku przez Wydawnictwo Znak tomu utworów literackich Karola Wojtyły.

W cytowanym we *Wprowadzeniu* do pierwszego tomu liście Skwarnicki z Turowiczem pisali:

Wreszcie sprawa dramatu pt. *Przyjaciel naszego Boga* o Bracie Albercie, który radzi bylibyśmy zamieścić w pierwszej części razem z tekstami *Przed sklepem jubilera* i *Promieniowanie ojcostwa*. Utwór ten nosi wprawdzie na sobie ślady pewnego jak gdyby niedoszlifowania formalnego, co jednak nie obniża jego rangi. Drugim problemem jest treść. Są w nim przewartościowane w świetle służby Bogu i ludziom dwie kwestie – sztuki oraz rewolucji społecznej. Ta druga – jak nam się wydaje – rozstrzygnięta została myślowo i artystycznie w identyczny sposób, jak mówi o tym przemówienie Ojca w Puebla, co narzuca się każdemu czytającemu. Ze względu jednak na sytuację obecną i okoliczności podkreślamy ów problem, nie spotykany w pozostałej twórczości Ojca. W naszym poczuciu druk *Przyjaciela naszego Boga* nie otwierałby możliwości błędnych interpretacji, gdyż „tezy” dramatu

42 Dostarczyła go Zofia Poźniakowa. Zob. *Uwagi edytorskie do Brata naszego Boga* zamieszczone w niniejszym tomie, s. 508.

pokrywają się z obecnym magisterium Ojca i Jego stylem posługi papieskiej⁴³.

Znamienne, że w tych dyskusjach z lat siedemdziesiątych XX wieku pojawia się tytuł *Przyjaciel naszego Boga*. Dopiero druk w „Tygodniku Powszechnym” sprawił, że w odniesieniu do wersji z 1950 począł konsekwentnie być używany tytuł *Brat naszego Boga*. Nasza wiedza o procesie pisania przez Wojtyłę dramatu o Bracie Albercie stała się pełniejsza po ukazaniu się książki ks. Jana Machniaka *Święty brat Albert Chmielowski w myśli Karola Wojtyły – Jana Pawła II*⁴⁴, w której oprócz dobrze już znanej, drukowanej od 1979 roku sztuki *Brat naszego Boga* po raz pierwszy opublikowany został zachowany w Archiwum Kurii Metropolitalnej w Krakowie rękopis tekstu uważanego za wstępną (pierwszą) wersję dramatu o Adamie Chmielowskim. I ta wersja znalazła się – zgodnie z założeniami redaktorów *Dzieł literackich i teatralnych* – w pierwszym tomie, *Juweniliach*.

Dwa znane ze wcześniejszych publikacji dramaty Wojtyły – *Promieniowanie ojcostwa* i *Przed sklepem jubilera* – w edycji krytycznej *Dzieł literackich i teatralnych* zyskują nowy kontekst, nie tylko dzięki ponownemu sięgnięciu do źródeł – zachowanych rękopisów i maszynopisów, ale i umiejscowieniu tych tekstów na właściwym etapie ewolucji twórczości literackiej Autora. I tak trudno dzisiaj czytać te dramaty bez odniesienia do opublikowanego w pierwszym tomie z materiałów rękopiśmiennych utworu zaczynającego się od słów: „Ciągle jestem na tym samym brzegu”. Wojtyła po raz pierwszy podejmuje w nim problem ludzkiej miłości, który przez całe życie będzie dalej analizował zarówno w dramatach (*Przed sklepem jubilera*, *Promieniowanie ojcostwa*), jak i w myśli filozoficznej (*Miłość i odpowiedzialność*, *Teologia ciała*).

Szczególnie znana nam dotychczas wersja *Promieniowania ojcostwa* w świetle materiałów archiwalnych nabiera nowych znaczeń. Nasza wiedza o powstawaniu tego dramatu zyskuje zaskakujący kontekst

43 Karol Wojtyła – Jan Paweł II, *Dzieła literackie i teatralne*, t. 1, op. cit., s. 16–17.

44 Ks. Jan Machniak, *Święty brat Albert Chmielowski w myśli Karola Wojtyły – Jana Pawła II*, Kraków 2013.

dzięki umieszczeniu w tym tomie nie znanego dotąd rękopisu pt. *Ten, który szuka nas wszystkich. Medytacja o sakramencie chrztu wypływająca z prostych wydarzeń*. Rękopis nie ma datowania autorskiego i jest najprawdopodobniej wcześniejszą wersją *Promieniowania ojcostwa*, któremu przypisuje się jako datę powstania 1964 rok.

Zespół redakcyjny zdecydował, żeby ten tekst podać do druku w *Aneksie* nie jako odmianę dramatu *Promieniowanie ojcostwa*, ale jako odrębny utwór. W podjęciu ostatecznej decyzji ważny był argument, że mamy tylko częściową zbieżność obu tekstów, obecność w tekście wcześniejszym dodatkowych postaci dramatu, rozbudowanie w nim tematu duchowego ojcostwa Adama wobec Moniki o rodzicielstwo fizyczne Teresy i Andrzeja, a także pojawiającą się postać Krzysztofa, narzeczonego Moniki.

W *Aneksie* zamieszczamy także *Medytację o sakramencie chrztu*. I w tym wypadku jest to utwór nigdy dotąd nie publikowany. Marta Burghardt w uwagach edytorskich do tego tekstu stwierdza:

Duże fragmenty tekstu zostały wykorzystane w *Promieniowaniu ojcostwa*. Są w nich liczne skreślenia i odręczne dopiski dostosowujące je do potrzeb tegoż utworu. Pozostałych 25 stron zostało przekreślonych. Jako że maszynopis zachował się w całości, a wprowadzone autorskie zmiany odnoszą się nie do *Medytacji o sakramencie chrztu*, ale do *Promieniowania ojcostwa*, odręczne dopiski nie zostały uwzględnione w tekście głównym, lecz odnotowane w *Odmianach*. Porównanie wspólnych fragmentów z rękopisem szkicu *Ten, który szuka nas wszystkich*, powstałym wcześniej, i z rękopisem-maszynopisem *Promieniowania ojcostwa*, powstałym później w stosunku do maszynopisu *Medytacji o sakramencie chrztu*, zdaje się wskazywać na to, że niektóre warianty są wynikiem niewłaściwego przepisania z oryginału⁴⁵.

45 Zob. niniejszy tom, s. 593.

W *Aneksie* publikujemy również *Rozważania o ojcostwie*, swoisty wybór przeredagowanych fragmentów *Promieniowania ojcostwa*. Z pewnością nie uda się już wyjaśnić okoliczności powstawania tych wszystkich wariantów utworu, ale warto je czytać jako świadectwo procesu twórczego, wieloletniego zmagania się Autora z nurtującymi go problemami teologiczno-filozoficznymi, które próbował zrozumieć także poprzez medium literatury. O pewnej literackiej ciągłości myśli Wojtyły, próbującego w kolejnych artystycznych odsłonach przedstawić temat miłości kobiety i mężczyzny oraz doświadczenia rodzicielstwa, bardziej może przeżywanego w wymiarze duchowym, świadczy fakt, że pojawiające się w dramacie pary: Teresa i Andrzej oraz Monika i Krzysztof, występują także w medytacji *Przed sklepem jubilera*.

W części poświęconej tekstom dramatycznym umieszczamy także cztery misteria paraliturgiczne przygotowane przez ks. Karola Wojtyłę w 1951 roku. Dwa pierwsze, *Lumen ad revelationem gentium* i *Pasja według św. Mateusza*, zostały zrealizowane, w czasie kiedy był on wikarym w parafii św. Floriana w Krakowie, a kolejne, *Uroczystość Chrystusa Króla* oraz *Immaculata*, wykonano, kiedy nie pracował już u św. Floriana, ale nadal utrzymywał żywe kontakty z parafią i ze skupioną wokół niej młodzieżą akademicką oraz członkami tak zwanego Środowiska. Wspomniane misteria po raz pierwszy zostały opublikowane przez ks. Szymona Fedorowicza w 2013 roku (Karol Wojtyła, *Tajemnica Boga. Lumen gentium. Crux Christi. Christus Rex. Immaculata*) nakładem Wydawnictwa WAM w Krakowie.

Idąc śladem redaktorów wydania *Poezji i dramatów* z 1979 roku, umieszczamy w tomie cztery szkice teatralne Wojtyły poświęcone Teatrowi Rapsodycznemu i jego przedmowę do rzymskiego wydania książki Mieczysława Kotlarczyka pt. *Sztuka żywego słowa*. Artykuły stanowią interesujące uzupełnienie naszej wiedzy o poglądach Wojtyły na temat teatru. W tej części tomu znajdują się również wypowiedzi – już Jana Pawła II – poświęcone sprawom sztuki, ściśle powiązane z wcześniejszymi przemyśleniami autora *Brata naszego Boga*, poszerzające naszą wiedzę na temat znaczenia twórczości literackiej

w biografii Karola Wojtyły – Jana Pawła II: *Homilia podczas mszy św. z okazji odsłonięcia odrestaurowanego fresku „Sąd Ostateczny” Michała Anioła w Kaplicy Sykstyńskiej; List do artystów i O Cyprianie Norwidzie w 180. rocznicę urodzin poety*⁴⁶.

W *Aneksie* oprócz wspomnianych już wersji *Promieniowania ojcostwa* zamieszczamy tekst obrazu scenicznego *Chrystus – Król*, opracowanego przez ks. Edwarda Zachera na podstawie Apokalipsy św. Jana. Jak odnotowuje Marta Burghardt w *Uwagach edytorskich*, jest to

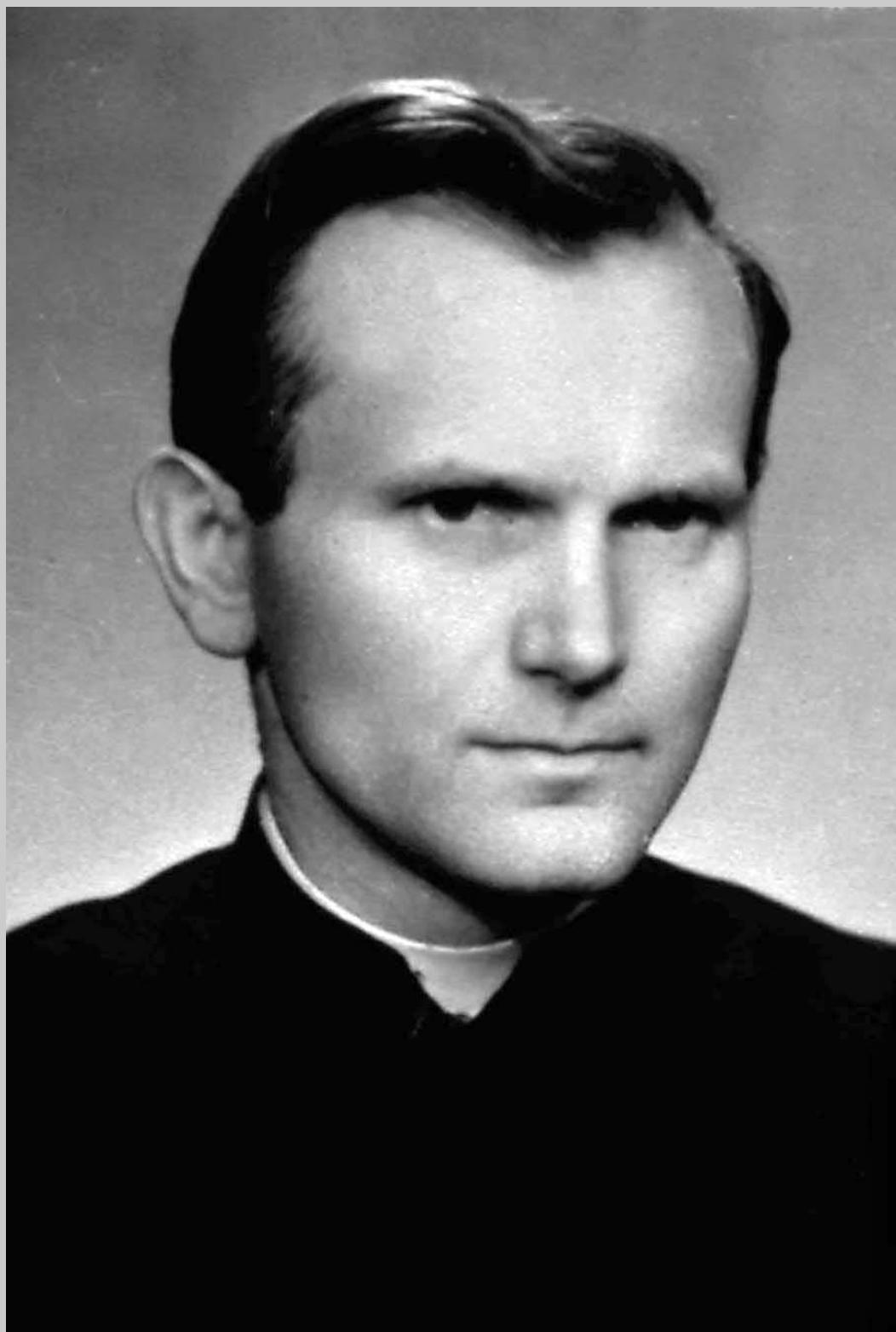
tekst dotąd nigdy nie publikowany, zachowany w Archiwum Kurii Metropolitalnej w Krakowie, [...] spisany ręką 17-letniego Karola Wojtyły [...]. Ten rękopis to jedyny jak dotąd odnaleziony scenariusz jednej z wielu inscenizacji teatralnych, w których wystąpił młody Karol Wojtyła w Wadowicach w latach 1935–1938, działając nie tylko w teatrze szkolnym, ale także w grupie teatralnej przy Sodalicii Mariańskiej i w Amatorskim Teatrze Powszechnym u Mieczysława Kotlarczyka⁴⁷.

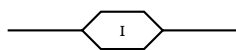
We wspomnianym przedstawieniu, zrealizowanym w 1937 roku, Karol Wojtyła recytował/interpretował postać świętego Jana. Wadowicki okres jego biografii, szczególnie gdy chodzi o zainteresowania literacko-teatralne, nadal pełny jest białych plam, stąd odnalezienie i opublikowanie tego tekstu wprowadza nas w świat młodzieńczych religijno-artystycznych zainteresowań przyszłego papieża.

JACEK POPIEL

⁴⁶ Te trzy teksty Jana Pawła II w kontekście twórczości literackiej umieścili również autorzy wydania: Karol Wojtyła, *Poezje, dramaty, szkice*, Jan Paweł II, *Tryptyk rzymski*, *op. cit.*

⁴⁷ Zob. niniejszy tom, s. 600.





DRAMATY

BRAT NASZEGO BOGA
PRZED SKLEPEM JUBILERA
PROMIENIOWANIE OJCOSTWA

Tytuł:

Brat naszego Boga.

Wstęp.

Będzie to próba ^{prawnikrzej}stworzenia chrześcijańska. Sama postać jest ściśle historyczna. Niemniej pomiędzy samą postacią a próbą jej ^{prawnikrzej}stworzenia przebiega pasmo dla historii niedostępne. W ogóle bowiem chrześcijanin ma to do siebie, że nie podobna go wyprzeć historycznie. Pierwiaszek pora-historyczny w nim tkwi, owszem leży u źródeł jego chrześcijaństwa. Próba zaś ^{prawnikrzej}stworzenia chrześcijańska łączy się z sięganiem do tych źródeł.

Opryskuję, że to sięganie o ile ma się być historyczne i pewnym uwolnieniem od szeregołó historycznych, porostawi niejednemu do zrywania. Zawsze bowiem uwagę naszą musi przykuć fakt. Fakt chrześcijaństwa - i to konkretnego chrześcijaństwa; zatorzyliśmy, że taki fakt nie jest ^{histori}wyłączanie historyczny.

W tym fakcie osadza się niniejsze studium. Nad nim pochyla się z troskliwą uwielbieniem. Kto jednak mimo tego się myli? - Bardzo możliwe. Wychodzi bowiem z powyższych wskazań reżimów, nie spodziewa się, aby dotarło dalej niż do pewnej postaci prawdopodobieństwa. Prawdopodobieństwo jednak jest zawsze wyrazem prawdy poszukiwanej; chodzi tedy nie o to, jak wiele zawiera w sobie prawdy, lecz

P
wistej. To zaś zależy od natężenia i siływości poruki-
wan.

W tym też właśnie miejscu znajdujemy się w bezpo-
średniej bliskości naszego bohatera. Postać jego
opiera się w świadomości Kaidego z nas o bogate tło
w pełni nasycone ^{wieloraka} niecywistością. Tej to właśnie kre-
stem niecywistości łączą się on z nami, pnie się sta-
je się nam bliżki i potrzebny. To też nakazuje
sięgnąć do konkretnych zarobków jego ciwowieństwa,
aby odnaleźć w nich ten przegięty bryk na ciem-
nym tle tej niecywistości, pnie którym łączy się on
z nami.

O ile zdołamy odsłonić ten bryk, utrwalając
go równocześnie w dostępnych surowcach wyrazu? -
- Sądę, że o tyle, o ile umiemy uczestniczyć w tej
samej wielorakiej niecywistości, w której on
uczestniczył - i w sposób do niego zbliżony.

I. Pracownia przemiana.

W dalszym ciągu okale ni, potowienie i normiar tego miejsca. Ludzie, którzy przez nie ni przesunę, stanowią mimo wszystko resztę zapamiętany z historii. Najważniejsze jednak są ich przemiana. Rozwoj ich przemiana.

Ci dwaj, którzy w tej chwili prowadzą normę, ^{utymują} ~~stokowo~~ ni, ciągle raczej w bliskiej i lepszej oświetlonej mesii pracowni.

Max : Drimniski pisa już o twojej wystawie.

Hanissaw : Właśnie, widziałem dris' rano.

— Na moji rozum powinni cię ściegi.

— Spodzielam cię...

— Idziesz zbyt na przekór wszystkim. Tak nie można.

— Czy zastanawiałeś się kiedy, Max, że to, co my przeobrażamy pora sobą jest znikome, jest śmiesznie małe. Właśnie tylko ko staramy się uchwycić, czy też raczej podchwycić (no rozumiesz) i przeuścić pora sobie jakiś nieoczekiwane widzenie własnego ja, przeobrażonego powoli i z nagłą świadomości swoich przeobrażeń. Potem ludzie przechodzą, zajmują się drimem ntuki, właściwie poprostu nie bawia się człowiekiem, który tak potrafi zmieniać się skórę jak kameleon. Jest im to potrzebne. Oznacza to dla nich : wyjść pora sobie. Kosztuje ich to zresztą wcale nie wiele.

dl. — Radość zardrosnąć ci takiego punktu widzenia. Wcale wysoki pojęcie o swoich widrach. Przegrnam ni, że mnie było by dość trudno zdobyć ni, na coś podobnego.

St. — Wiem na co...

alt. — Chcesz może zapytać, na co w ogóle tworzę. No, w kari-

Brat naszego Boga

WSTĘP

Będzie to próba przeniknięcia człowieka. Sama postać jest ściśle historyczna. Niemniej pomiędzy samą postacią a próbą jej przeniknięcia przebiega pasmo dla historii niedostępne. W ogóle bowiem człowiek ma to do siebie, że niepodobna go wyczerpać historycznie. Pierwiastek pozahistoryczny w nim tkwi, owszem, leży u źródeł jego człowieczeństwa. Próba zaś przeniknięcia człowieka łączy się z sięganiem do tych źródeł.

Przypuszczam, że to sięganie, o ile ma się łączyć z pewnym uwolnieniem od szczegółów historycznych, pozostawi niejedno do życzenia. Zawsze bowiem uwagę naszą musi przykuć fakt. Fakt człowieczeństwa – i to konkretnego człowieczeństwa; założyliśmy, że taki fakt nie jest już wyłącznie historyczny.

W tym fakcie osadza się niniejsze studium. Nad nim pochyla się z troskliwą wnikliwością. Może jednak mimo tego się myli? – Bardzo możliwe. Wychodząc bowiem z powyżej wskazanych założeń, nie spodziewa się, aby dotarło dalej niż do pewnej postaci prawdopodobieństwa. Prawdopodobieństwo jednak jest zawsze wyrazem prawdy poszukiwanej; chodzi jedynie o to, jak wiele zawiera w sobie prawdy rzeczywistej. To zaś zależy od natężenia i uczciwości poszukiwań.

W tym też właśnie miejscu znajdujemy się w bezpośredniej bliskości naszego bohatera. Postać jego opiera się w świadomości każdego z nas o bogate tło, w pełni nasycone wieloraką rzeczywistością. Tej to właśnie kręgiem rzeczywistości łączy się on z nami, przez nią staje się nam bliiski i potrzebny. To też nakazuje sięgnąć do konkretnych zasobów jego człowieczeństwa, aby odnaleźć w nich ten szczególny błysk na ciemnym tle tej rzeczywistości, przez którą łączy się on z nami.

O ile zdołamy odstłonić ten błysk, utrwalając go równocześnie w dostępnych surowcach wyrazu? – Sądzę, że o tyle, o ile umiemy uczestniczyć w tej samej wielorakiej rzeczywistości, w której on uczestniczył – i w sposób do niego zbliżony.

I. PRACOWNIA PRZEZNACZEŃ

W dalszym ciągu okaże się położenie i rozmiar tego miejsca. Ludzie, którzy przez nie się przesuną, stanowią mimo wszystko zespół zapamiętany z historii. Najważniejsze jednak są ich przeznaczenia. Rozwój ich przeznaczeń.

Ci dwaj, którzy w tej chwili prowadzą rozmowę, utrzymują się ciągle raczej w bliższej i lepiej oświetlonej części pracowni.

MAKS: Dzienniki piszą już o twojej wystawie.

STANISŁAW: Właśnie, widziałem dziś rano.

– Na mój rozum, powinni cię ściąć.

– Spodziewam się...

[5] – Idziesz zbyt na przekór wszystkim. Tak nie można.

– Czy zastanawiałeś się kiedy, Maks, że to, co my przeobrażamy poza sobą, jest znikome, jest śmiesznie małe. Właściwie tylko staramy się uchwycić, czy też raczej podchwycić (no, rozumiesz) i przerzucić poza siebie jakieś nieoczekiwane widzenie własnego „ja”, przeobrażać [10] nego powoli i z nagłą świadomego swoich przeobrażeń. Potem ludzie przychodzą, zajmują się dziełem sztuki, właściwie poprzez nie bawią się człowiekiem, który tak potrafi zmieniać swą skórę jak kameleon. Jest im to potrzebne. Oznacza to dla nich: wyjść poza siebie. Kosztuje ich to zresztą wcale niewiele.

[15] – Raczej zazdroszczę ci takiego punktu widzenia. Masz wcale wysokie pojęcie o swoich widzach. Przyznam się, że mnie byłoby dość trudno zdobyć się na coś podobnego.

– Więc na co...

– Chcesz może zapytać, na co w ogóle tworzę. No, w każdym razie
[20] nie dla widzów.

– Nie odważyłbym się aż tak wymierzyć pytania. A jednak pozostaje mimo wszystko pewien stosunek, pewne odniesienie, pewne posłannictwo społeczne.

– To rozpuść na palecie, pociągnij olejem i zalep plastrem. Może
[25] jeszcze słówko o odpowiedzialności...

– A myślę – że owszem.

– Przepraszam – o jak wysokiej odpowiedzialności?

– O jak wysokiej?... Na to ci nie odpowiem, Maks. Sądzę, że to sprawa zbyt osobista. Prócz tego znamy się zbyt dobrze i nie myślę
[30] stroić przed tobą żadnych pów.

– A więc – o jak szerokiej?

– Na to pytanie ci odpowiem. Tak jest. Jestem przekonany o posłannictwie sztuki.

– I cóż za posłannictwo? Od oczu do pędzla. Nie chcę jej przez to
[35] porównać z jakimkolwiek rzemiosłem. O nie. Bezwzględnie. Ale nie trzeba przesadzać. Warta tyle, że mnie pobudza, daje mi ten rozpęd, ku któremu się skłania moje właściwe „ja”. A dzięki temu jest mi sprawdzianem, ile jeszcze można z niego wydobyć. Przecież to jest w końcu wściekle ciekawe, jak to własne czyjeś „ja” przebiega, narasta i opada.
[40] Ale na tym koniec. Koniec. Czegóż chcesz więcej? I to już ma swoje wystarczające znaczenie. Wokół mnie, w innych?...

– Umniejszasz, umniejszasz, Maks. Bo w rzeczywistości wokół ciebie wyrasta powoli coś, narasta, rozszerza się. Oczywiście ty, chociaż masz w tym swój udział, nie jesteś jednak wyłącznym sprawcą tej
[45] tajemnicy. To jasne.

– Mylisz się, Stach. Błąd twój zaczyna się w najbliższym sąsiedztwie twojej sztuki. Czy sądzisz, że wokół niej wyrasta coś więcej ponad krąg błędnych i sprzecznych skojarzeń?

– Nie mówimy oczywiście o koterii.

– Ależ nie mówimy o koterii, nie mówimy o snobach. Mówimy o najuczciwszym w świecie widzu, słuchaczu... Czy sądzisz, że ten obywatel ze Szewskiej lub Nadwiślańskiej, który warzy piwo lub klepie buty,

lub nawet psuje oczy w foliach z XIII wieku – że on zdoła odtworzyć w sobie całą prawdę twoich skojarzeń, twego widzenia, twoich napięć?

[55] – Niezależnie od tego.

– Co – niezależnie od tego? Jeśli już niezależnie, to mi nie wypłataj o wpływie, o oddziaływaniu, o posłannictwie, a może jeszcze o odpowiedzialności. Jeśli już niezależnie, to tamto wszystko nie wchodzi w grę.

– Ależ, czepiasz się wyrazów.

[60] – Do pewnego stopnia – słusznie. Jest mi to zresztą jedynie potrzebne do przeprowadzenia mojego dowodu.

STANISŁAW (*chce przerwać*)

MAKS: Czekaj. Niech skończę. Otóż widzisz: jest sobie zbiorowisko, po prostu zbiorowisko atomów, które krążą, każdy w swojej płaszczyźnie i w swoim profilu. Ja też krążę w mojej płaszczyźnie i w moim [65] profilu. Koniec. Co to kogo obchodzi? Zdaje mi się, że zmarniałbym, gdyby się przyszło wśród tego zawrotnego ruchu mego „ja” wciąż liczyć z oddziaływaniem, z wpływami lub jeszcze z odpowiedzialnością.

– A jednak robisz wystawy.

– Zazwyczaj. A prócz tego niejaka część naszego „ja” domaga się [70] poklasku.

– Który równocześnie lekceważysz?

– O tak. W każdym z nas tkwi człowiek wymienny jak pieniądź i człowiek niewymienny, najgłębszy, wiadomy tylko sobie samemu.

– A cóż robisz z owym wymiennym? Przecież nie zbijasz mu [75] fortuny?

– Oczywiście. Niemniej nie zamierzam z nim walczyć. Wystarczy mi prosta świadomość tamtego, który jest niewymienny, i pewna przegroda między jednym a drugim, którą w sobie noszę. Inaczej życie stałoby się poziome i głupie.

[80] – A gdybyś jednak walczył z tamtym wymiennym?

– To byłoby niezdrowe. Wystarczy posiadać go przez świadomość. I przez świadomość oddzielać go od siebie.

– Ciekawe. Chyba nie zdziwi cię to, Maks, gdy powiem, że od tej rozmowy stajesz się dla mnie dużo mniej tajemniczy?

[85] – Bynajmniej.

(Przez uchylone w głębi drzwi pracowni weszła już od chwili Pani Helena z Mężem. Bardzo cicho przesuwali się, nie zauważeni, od obrazu do obrazu, chwilami przystając obok stalug. Zwierzali sobie coś półgłosem. Widać, że w pracowni tej nie czują się obco. Równocześnie rozmowa skupiła Maksa wraz ze Stanisławem w przeciwnym, najbliższym rogu pracowni, tak że zupełnie na razie nie zauważyli gości. Pracownia przy tym jest dość głęboka i o tej godzinie raczej mroczna).

PANI HELENA *(Od chwili dała się już wciągnąć w rozmowę. Ciągle jednak nie zauważona. Niespodziewanie):*

– Myślę jednak, że pan się myli, Maks. Od razu przepraszam i – dzień dobry panom. *(zaskoczeni)*

MAKS: Dzień dobry. Państwo tutaj? *(nie ma przywitań)*

Pozwoli pani – nasz przyjaciel. Przyjechał wczoraj wieczorem [90] z Monachium na swoją wystawę. *(wymiana ukłonów głową)*

MAŻ PANI HELENY: A, to pańska wystawa. Widziałem już dziś rano w dziennikach.

STANISŁAW *(ponowny ukłon głową)*

MAKS *(opanowując niejasne położenie):* Jak państwo widziecie lub raczej słyszycie – Stach przywiózł z sobą w serduszkach ogromnie wiele [95] ideału, a tymczasem ja, stary wyga i zaprzaniec, zawzięłem się, aby wyrwać to z niego z korzeniami. Ale może państwo nie słyszeliście naszej rozmowy?...

– I owszem, słyszałam. I myślę, że pan się myli, Maks.

– Pani, w takim wypadku nie wolno mi kruszyć kopii. Mam do [100] czynienia z osobą uprzywilejowaną, nietykalną. Od razu ogłaszam swą porażkę.

– Nie dlatego. Dla czego innego. Po prostu nie jest tak, jak pan twierdzi.

– Daruje pani, ale rzecz jest niezmiernie trudna do ujęcia.

[105] – To, co pan wyznaje, co pan głosi, to raczej oznacza oddalanie się od sztuki. Stanowczo.

– A choćby nawet. Czyż nie mam prawa do takich doświadczeń?

– Oczywiście. Ale trudno już przekonywać i dowodzić, gdy do-
[110] świadczenia nie dopełniło się dotąd.

– Wolno pani tak sądzić.

– O tak. Jestem o tym przekonana jak najgłębiej. Pan może nie zdaje sobie z tego sprawy, Maks. A tutaj w grę wchodzi naprawdę jakaś tajemna wymiana, jakieś wzajemne uczestnictwo.

[115] STANISŁAW (*wtrąca*): Maks zechce pani od razu przytoczyć, co sądzi o tak zwanej wymianie, a może lepiej: o człowieku wymiennym.

MAKS: Ośmielę się dorzucić, że wchodzi w grę ponadto jeszcze pewna odpowiedzialność!

PANI HELENA: Pan żartuje...

[120] – Ależ nie. W linii rozumowania pani musi właśnie tak być.

– A zatem nie była to złośliwość. Dziękuję panu. Podziwiam, jak bardzo umie pan włączać się w bieg myśli cudzych (*śmiejąc się*) i pan – i pan równocześnie przeczy temu uczestnictwu, do którego dopuszcza pan innych przez swą twórczość, temu wpływowi, który wywiera pan
[125] na ich życie.

– I ja – i ja równocześnie przeczę temu wpływowi i temu uczestnictwu, i tej wymianie, pani Heleno.

– A jednak pan tak świetnie umie włączać się i uczestniczyć w sposobie myślenia i czucia bliźnich. I z taką uczciwością...

[130] – Prosta technika obcowania. A prócz tego musi pani wiedzieć, że czyni to człowiek wymienny. Ten zaś nie jest ani najgłębszy, ani najciekawszy. Najciekawszy jest człowiek niewymienny.

STANISŁAW (*przerzywa*): Otóż i wykład gotowy. Mówilem państwu.

(*Drzwi otwarto pośpiesznie. Wchodzą Lucjan i Jerzy.*)

– Dzień dobry państwu. Pani Heleno. – Czy nie zastaliśmy Adama?

[135] PANI HELENA: A właśnie i ja chciałam zapytać o Adama.

MAKS: Adama w samej rzeczy nie ma w domu.

LUCJAN: A kiedy wróci?

MAKS: Na dobrą sprawę powinien tu być już od godziny. Ja również czekam na niego. Ponieważ jednak jestem z zawodu nierobem,

[140] dlatego wykorzystuję ten czas oczekiwania na bezpłodne roztrząsania o człowieku wymiennym i niewymiennym.

JERZY: Jakim – przepraszam...?

MAKS: ... niewymiennym...

MĄŻ PANI HELENY (*przerywa*): Skoro jednak pan Adam nie nad-
[145] chodzi, my może wstąpimy tu za jakąś godzinę.

PANI HELENA: Uważam, że słusznie. Spodziewam się, że pan Adam zjawi się w ciągu tego czasu, a panowie będą mieli sposobność odróżnić ostatecznie człowieka [nie]wymiennego od podmiotu żywiołowych przemian.

[150] MAKS: Nie jest to bynajmniej wykluczone. I owszem, sam ów podmiot zjawi się zapewne lada chwila w stanie bezwzględnej niewymienności, nieprzystępny żywiołom. Wtedy osadzimy go na miejscu, zobowiązując oczekiwać państwa.

MĄŻ PANI HELENY: Dziękuję. (*wychodzi*)

[155] LUCJAN: Panowie, w końcu żartujecie...

MAKS: Bynajmniej.

LUCJAN: A mnie rzeczywiście dość trudno odnaleźć Adama.

STANISŁAW: Powiedz, Maks, czy Adam ma talent?

MAKS: Jestem głęboko przekonany.

[160] JERZY: Hm... to nie jest znowu tak bardzo oczywiste. To coś innego. Pojęcie „talent” nie wyraża tego, o co chodzi u Adama.

STANISŁAW: Więc co?

LUCJAN: Określiłbym to w taki sposób: Adam ogromnie wiele spraw przetwarza sobą, a potem skutki tego zaznacza na płótnie. Uwa-
[165] żacie, panowie? Moim zdaniem – to nie jest typowy malarz. Zechciejcie zrozumieć tę różnicę. Każdy z was właściwie doszukuje się na płótnie różnych możliwych i kolejnych rozwiązań swego życia; wasze życie rozgrywa się, toczy się na płótnie. I dlatego wy nie możecie pojmować życia inaczej; wy jesteście związani z płótnem, uzależnieni od palety.
[170] – Adam inaczej. U niego potrzeba płótna i farb wlecze się z daleka za jego najgłębszym żywiołem. Zwraca się do nich niemal z niechęcią, niemal z lekceważeniem, bo mimo wszystko pojmuje je jako środki i jako takie są mu potrzebne. Ale to wszystko. Stosunek jego do rzemiosła

jest daleko luźniejszy. Jest daleko bardziej niezależny. Zasadniczo żyje
[175] w sobie, rozwija się i kurczy w sobie, nie na płótnie. Nie, nie. To nie
jest typowy malarz.

JERZY: Ciekawe...

STANISŁAW: A zatem – kto?

LUCJAN: To jest raczej typowy poszukiwacz. I to nie szperacz cen-
[180] tusiowy. Poszukiwacz z rozmachem, bodajże poszukiwacz zawadiacki.

JERZY: Jakkolwiek bądź, wszyscy godzimy się na to, że ostatnimi
czasy bardzo a bardzo się zmienił.

MAKS: Opowiem wam zdarzenie. Było to może tydzień temu. Przy-
szedł tutaj Lubacki, no wiecie, ten gruby kupiec, krezus w tutejszym
[185] stylu. Chodziło o portret. Adam zaczął mu wykładać swoje nowe teorie
o wzajemnej odpowiedzialności. Jednym słowem, stworzył wszystkie
grube sakwy naszego bogacza i starał się przekonać go, że wszyscy
nędzarze ze Zwierzyńca i z Krakowskiej mają prawo do jego zasobów.
[190] Tamten starał się sprawę pokrywać żartem, potem uprzejmością,
wreszcie innymi wybiegami. Ale Adam był nieubłagany. Oczywiście
to wszystko działo się w rozmowie. Niemniej, owi dwaj panowie nie
rozstali się w usposobieniu wzajemnej wyrozumiałości.

STANISŁAW: Nawet dość trudno pomyśleć, aby z mistycznej pa-
lety Chmielowskiego mogło spłynąć pełnowartościowe podobieństwo
[195] bogacza...

JERZY: Chyba jakiegoś bogacza z Ewangelii. W istocie jest tu dość
znaczną odległość.

MAKS: Sądysz zatem – lepiej dla niego, że nie został odmalowany.
Ha, ha... to nieco zabawne. Ale Adam, Adam...

(pukanie do drzwi)

[200] MAKS: Wejść!

WOŹNY Z RADY MIEJSKIEJ: Mieszkanie pana Chmielowskiego?

MAKS: Chodzi o Adama?

– Adama.

– Nie zastaje go pan w domu. A w jakiej sprawie?

- [205] – Jest tu zawiadomienie od naczelnika wydziału opieki społecznej.
– Aha, dobrze. Wręczę panu Chmielowskiemu, skoro tylko powróci. Tymczasem mogę pana poufnie zapewnić, że opieka społeczna napytała sobie groźnego inkwizytora.
– Co to znaczy: inkwizytora?
- [210] – To znaczy: takiego pana, który będzie jej chodził mocno po piętach.
– Nie wydaje mi się znowu tak łatwą rzeczą chodzić po piętach panu naczelnikowi wydziału opieki społecznej. Chyba sam pan prezydent miasta.
- [215] – Sądzi pan? No zobaczymy, o ile trafny był pański sąd. Tymczasem do widzenia.

(Woźny po przepisowym ukłonie wydala się, zamykając za sobą drzwi).

LUCJAN: Domyślam się przyczyny tych odwiedzin.

JERZY: No...

LUCJAN: Nie, jednak Adam stanowczo jest opanowany, jest wzięty.

- [220] No rozumiecie – posiadało go.

MAKS: O tak, i to mocno.

- LUCJAN: Tuszę, że znam początek tego ciągu. Bo uważacie, to jest ciąg, to narasta z pewnym przyspieszeniem. Otóż, było to kiedyś podczas ostatniej zimy lub raczej na przedwiośniu. Wracaliśmy od
- [225] hrabiego Z. Było nas kilku: Leon, Stefan, Adam i ja. Gdzieś na Krakowskiej deszcz ze śniegiem zaczął dojmująco przycinać, zerwał się przy tym wiatr i wnet syknęło nam w oczy gęstą, wilgotną kurzawą. Ktoś powiedział, że trzeba przeczekać. Wchodzimy do pierwszej lepszej
- [230] bramy. Adam, jak zwykle, zniecierpliwiony, zaczął myszkować koło klamki. Nagle drzwi ustąpiły bez trudu. Wszyscy mimo woli cofnęliśmy się w głąb. Przestrzeń była ogromna, półmroczna, kilka zaledwie kropel światła kapło od jednej i drugiej naftowej lampy wiszącej u stropu, zatrzymując się w połowie wysokości sali. Dno samo leżało w mroku.
- Pamiętam wtedy Adama. Posunął się z wolna naprzód, jeden,
- [235] drugi krok... wszedł w tę mroczną przestrzeń. Staliśmy wszyscy przy

drzwiach. Słyszałem na posadzce jego kroki. Nie stąpał po deskach, było to raczej klepisko udeptane i twarde. Powoli i nasze oczy przyzwyczaiły się do ciemności. Zobaczyliśmy wtedy szereg prycz lub raczej po prostu legowisk ze słomy rzuconej na jakieś deski; na ich brzegu [240] przycupnęli ludzie. Siedzieli, leżeli, kołysali się, z kolanami wysoko pod brodą, złożeni jak kadłub raka; palili papierosy, grali w karty, rozmawiali półgłosem. Gdzieś z kąta ktoś awanturował się o miejsce. Byli mężczyźni i niewiasty.

W tym wszystkim najgłębsze wrażenie czynił głuchy pogłos stóp [245] Adama. Szedł on między rzędami legowisk, jakby przyciągany nieznaną siłą: szedł, szedł, od jednych do drugich. Zdjął swój szeroki kapelusz i niósł go w ręce, mnąc na piersiach. Potem już prawie nie było widać jego postaci, słyszałem tylko ten krok, dudniący w mroku ogrzewalni, jakby spadał z bardzo wysoka. Tak szedł, zapewne przeprowadzany [250] niektórymi oczyma, to z nienawiścią, to znów z ciekawością, jak ktoś zabłąkany, kto po raz pierwszy szuka schronienia w tej norze.

Potem wrócił ku nam. Wyglądał strasznie. W słabym świetle kaganka twarz miał jakby ulaną z zielonego wosku. Wielkie oczy przerażone. Broda i włosy, zmoczone, dopełniły wyrazu.

[255] Pamiętam, powiedziałem mu: Adam, deszcz ustał, możemy pójść. Wyszedł z nami bez słowa.

Nikt nie odważył się powrócić rozmową do wspaniałego wieczoru w domu hrabiego Z. Wszyscy wyczuli tę przepaść...

STANISŁAW: A cóż Adam?

[260] LUCJAN: Adam nie powiedział nic do końca Grodzkiej. Pożegnaliśmy się również bez słowa. To w jego stylu. Ale teraz wziął na warsztat. To też w jego stylu.

STANISŁAW: Wziął na warsztat?

LUCJAN: O tak, przetwarza sobą.

[265] STANISŁAW: Cóż z tego wyniknie? Jakiś nowy okres twórczości?...

LUCJAN: Nie wiem. Powiedziałem wam, co sędzę o twórczości Adama. Powiedziałem wam, co sędzę o Adamie.

MAKS: To pewne, że odtąd przestał należeć do siebie, przestał należeć do swojej sztuki. Maluje ukradkiem i jakby przypadkowo. Czasem

[270] po pięciu minutach rzuca pędzel i patrzy bezmyślnie na Wisłę. Jest wyraźnie roztrzęsiony. Usiłuję odnaleźć w nim to wszystko, co było dawniej, za czasów monachijskich, kiedy ten chłopak był dla mnie tak jasny, wręcz bez tajemnic, bez tych wszystkich wewnętrznych załamania, na których gromadzi się cień. I wiecie – nie mogę... Nie zdaje [275] sobie sprawy dlaczego, ale mam na tyle wyczucia, aby stwierdzić, że znajduje się w nim coś nowego, coś obcego, jakiś pierwiastek dla mnie nieprzenikniony.

... (*pukanie do drzwi*)

MAKS: Proszę.

(*wchodzą Teolog i Starsza Pani*)

TEOLOG: Przepraszam, czy zastaliśmy pana Chmielowskiego?

[280] MAKS: Powinien nadejść lada chwila. Tymczasem gotów jestem służyć w jego zastępstwie.

TEOLOG: A więc mógłby nam pan pozwolić obejrzeć płótna pana Chmielowskiego? Moja matka przyjechała właśnie ze wsi, chciałbym pokazać jej jeden z ciekawych przejawów współczesnego malarstwa [285] religijnego.

MAKS: Oczywiście, nie widzę żadnych przeszkód. Wiem, że Adam miał zawsze ten zwyczaj. Pracownia jego była dostępna dla wszystkich. Natomiast nie lubi wystaw.

TEOLOG: Dziękuję panom.

(*Cofa się z matką w głąb i tam rozpoczynają oglądać obrazy, zamieniając czasami kilka słów szeptem. Z przodu rozmowa toczy się dalej*).

[290] MAKS: Więc powtarzam – pierwiastek nowy, niedostępny dla mej wnikliwości.

JERZY: Czy rzeczywiście nowy?

MAKS: Powtarzam, dla mnie nowy.

JERZY: Mógł być i dawniej, tylko nie dość wyrazisty, i dlatego nie
[295] stwarzał dla pana właściwego oporu. Mógł pan po prostu przenikać człowieka tak złożonego, wypełnionego tym samym, co pan, mógł pan swobodnie przechodzić przez niego...

MAKS: A teraz?

JERZY: Teraz to samo, co poprzednio było w nim nie ujawnione,
[300] jakby zarównane w jego człowieczeństwie, to wszystko teraz wyrosło nagle, czy też inaczej – rozlało się jak cień planety w księżycu.

STANISŁAW: I dla twojego oka, Maks, dla twojego wprawnego, malarskiego, nieomylnego oka – stało się nagle zaćmieniem.

MAKS: ... być może...

[305] JERZY (*powraca do swych wywodów*): Ale niech pan nie wyobraża sobie znów jakiegoś przewrotu we wszechświecie. Nie, nie. To już dawno musiało w nim tkwić. Wszystko tkwi w człowieku. Trzeba tylko sił, które uwolnią coś dotąd nie znanego.

MAKS: Skąd są te siły?

[310] JERZY: Nie wiem. Długo badałem podobne przejawy, długo szukałem w różnych ludziach... Nie wiem.

(Rozmowa przerywa się na chwilę w tym ognisku. Panowie częścią popadają w zadumę, częścią odsunęli się od tematu z wyraźną ulgą. I jedni, i drudzy śledzą zupełnie niepotrzebnie i bez głębszej uwagi najbliższe z płócien roztawionych po pracowni. To samo czynią po drugiej stronie Teolog wraz z ową Starszą Panią. Ci ostatni przysunęli się teraz nieco bliżej, tak że można usłyszeć pewne uwagi, którymi dzielą się ze sobą).

STARSZA PANI: Nie znajduję tutaj tego dziecięcego, naiwnego prawie dojścia do Boga, jak u prerafaelitów, u takiego Perugino czy Fra Filippo... Jest raczej jakieś męczące okrażanie.

[315] TEOLOG: No tak, ale musi mama przyjąć, że dzieli go od tamtych nie tylko cztery, pięć wieków historii, ale również potężne wahnienie myśli.

STARSZA PANI: Tak... A prócz tego, wszystko to się jakoś dziwnie kończy w nim. Można dobrze dostrzec, że coś go przenosi, przewyższa,

[320] ale już dużo trudniej ustalić, co to jest. Czy jakaś li tylko melancholia, czy rzeczywiście coś nadprzyrodzonego?

TEOLOG: O, proszę spojrzeć, na przykład ten Chrystus... Oczywiście jest ostrożny, ale czy mama nie myśli, że jest to pod wielu względami daleko cenniejsze? Otwiera bowiem przed nami to ogromne
[325] napięcie w głębi artysty. To zaś ma swoją moc.

STARSZA PANI: Oczywiście, mój Kaziu. Zaraz poznać, żeś jezuita. Ale i tamci przecież nie są łatwizną.

TEOLOG: O, z całą pewnością dostęp mieli dużo łatwiejszy. Dziś, niech mama pomyśli, przez ile przeszkód musi się przedzierać ktoś, kto
[330] szuka tak jak on. Dlatego właśnie mówię, że prócz kilku wieków historii trzeba tu wciągnąć w porównanie i to potężne wahnienie umysłowości.

STARSZA PANI: A jednak... tam to wszystko było przedmiotowe i oczywiste. Tu zaś – jak by ci to powiedzieć... bo nie chodzi o to, że wszystko nabiera niejako wartości od osobistego przeżycia artysty, ale
[335] że daleko bardziej obrazuje samo jego przeżycie niż rzecz.

(w tym samym czasie w grupie poprzednio zadumanych padło jednak kilka zdawkowych uwag)

JERZY: No, jakże się zapowiada wystawa?

STANISŁAW: Przypuszczam, że mnie zetną. Maks obiecuje mi to z całą ścisłą stanowczością.

MAKS: Tak.

[340] LUCJAN: Niech się pan nie przejmuj zbytnio. Ja sam tyle razy ścinałem Adama, który równocześnie jest moim serdecznym przyjacielem. Bez tego życie stałoby się nudne.

STANISŁAW: Oczywiście.

(Drzwi otwierają się szybko. Adam. Mówi jeszcze przez drzwi do kogoś z drugiej strony).

– A więc to tutaj. Zapamiętajcie sobie dobrze. Numer domu. Pię-
[345] tro. Drzwi. Możecie przyjść dziś wieczór. Będzie można się przespać.

*Dalsza część książki dostępna w wersji
pełnej.*

