

## **Maria Jolanta Olszewska: Wojtyła – dramaturg. Filologiczna przeszłość Jana Pawła II**

Dramat Wojtyły rodzi się ze słowa, a ono dojrzewa i przeradza się w gest. Słowo i gest są wykładnikiem myśli, wszystko więc odbywa się w rytmie myśli, w ich wewnętrznym napięciu. A zatem utwory sceniczne Wojtyły to dramaty słowa, medytacji, wnętrza – pisze Maria Jolanta Olszewska w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Młody papież”.

*Myśl jest przestrzenią dziwną*

Karol Wojtyła (1952)

Na temat dramaturgii Karola Wojtyły (1920-2005), artysty, poety, aktora, autora sztuk teatralnych i poematów kontemplacyjnych, przyszłego papieża Jana Pawła II, napisano już bardzo dużo. Artykuł ten ma charakter przypomnienia. Trudno bowiem w krótkim szkicu o pogłębioną analizę tych bardzo trudnych i złożonych utworów o wymowie filozoficzno-teologicznej. Wojtyła pozostawił po sobie sześć dramatów, z czego zachowało się pięć[1]. Warto do nich powracać, dlatego że ich lektura stanowi nie tylko materia pozwalający poszerzyć wiedzę na temat biografii i światopoglądu samego Papieża, ale również stanowi niezwykle źródło inspiracji poetyckiej i duchowej dla jej odbiorców.

Teatr stanowił dla Wojtyły szczególne miejsce spotkania bohaterów na scenie i widzów na widowni. Traktował go jako przestrzeń budowania dialogu, doznań metafizycznych i otwarcia na Transcendencję. Autor *Tryptyku rzymskiego* wielokrotnie pisał o swoim zamiłowaniu do literatury dramatycznej i teatru, z którym był związany od najmłodszych lat. W czasie swej nauki szkolnej w gimnazjum im. Marcina Wadowity należał do Kółka Teatralnego. Grał tam wiele znaczących ról. Występował w sztukach Sofoklesa, Juliusza Słowackiego, Zygmunta Krasińskiego i Aleksandra Fredry. Był Hajmonem, Kirkorem, Kordianem, Hrabią Henrykiem czy Guciem. Zdarzyło mu się także reżyserować niektóre sztuki. Chętnie jeździł na przedstawienia do Krakowa. Potem grał w Teatrze Powszechnym w Wadowicach. Kiedy znalazł się w Krakowie na Polonistyce UJ nie porzucił teatru. W czerwcu 1939 r. przystąpił do Konfraterni Teatralnej prowadzonej przez Tadeusza Kudlińskiego. W czasie okupacji namówiony przez Mieczysława Kotlarczyka (1908-1978), aktora, dramaturga, pioniera teatru amatorskiego i wizjonera, uczestniczył w tworzeniu teatru opartego na ekspresji słowa i gestu. Mający charakter konspiracyjny Teatr Rapsodyczny, powstał 22 sierpnia 1941 r. w prywatnym mieszkaniu w Krakowie przy ul. Komorowskiego[2]. Patronat nad teatrem objęła podziemna organizacja narodowo-katolicka Unia. Kotlarczyk opracował podstawy estetyczne tego teatru. Jego ideę wyprowadził z *XVI Lekcji* Adama Mickiewicza. Stworzył koncepcję teatru „ubogiego”, teatru „żywego słowa”, teatru dramaturgii tekstów niescenicznych. Według niego teatr, którego pierwotnym źródłem jest słowo, powinien służyć wielkiej poezji. Dlatego przedstawienia koncentrowały się wokół lektury (recytacji) ważnych dla kultury poetyckich i epickich tekstów. W zamierzeniu Kotlarczyka teatr ten powinien ewoluować w stronę teatru sakralnego, opartego na prometeizmie chrześcijańskim Witolda Lutosławskiego,

mającego za zadanie wypracować formy dla otwartych wielkich przedstawień religijnych czy przedstawień opartych na liturgii. Był to zatem teatr, który wypracował swój własny styl – rapsodyczny[3]. Założenia tego teatru uwzględniały:

nowe proporcje pomiędzy słowem a ruchem, pomiędzy słowem a gestem, sięgają właściwie jeszcze głębiej, poniekąd poza teatr, sięgają w samo filozoficzne ujęcie człowieka i świata. Przewaga słowa nad gestem przywraca pośrednio myśli przewagę nad ruchem i odruchem w człowieku. Okazuje się przy tym, że myśl bynajmniej nie jest zastojem, ale ma ona swój własny ruch. Właśnie ten ruch myśli, dynamikę myśli, chwyta żywe ludzkie słowo i czyni ją załącznikiem działania[4].

Karol Wojtyła tak pisał o istocie teatru rapsodycznego, którego był współtwórcą: „Dramat w tej koncepcji nie tyle przez to spełnia swoją społeczną funkcję, że ukazuje działanie, ile przez to, że ukazuje je spowolnionym, ukazuje drogi, na których ono dojrzewa w myśli ludzkiej i po których z niej wypływa”[5]. W tym teatrze aktor był z założenia solistą czy też głosem w chórze. Wojtyła grał tu Bolesława Śmiałego w *Królu Duchu* Juliusza Słowackiego, od którego zaczęły się pierwsze próby, a od jego rapsodów teatr przyjął swą nazwę. Do roku 1943 miało miejsce 6 premier: *Beniowski*, *Hymny*, *Godzina Wypiańskiego*, *Pan Tadeusz*, *Portret artysty*, *Samuel Zborowski* Słowackiego. Wojtyła grał Jaśka w *Weselu* Wypiańskiego i ks. Robaka w *Panu Tadeuszu* Mickiewicza. Wszystkie przedstawienia odbywały się w prywatnych mieszkaniach. Obok Wojtyły grali Kotlarczyk, Danuta Michałowska i Halina Królikiewicz. Widownia była specjalnie dobrana. Zasiadali na niej m. in. Juliusz Osterwa, Jerzy Turowicz czy Juliusz Kuryłowicz.

Tak więc niełatwa, złożona, głęboko religijna, medytacyjna dramaturgia Karola Wojtyły wyrasta – co sam wielokrotnie powtarzał – z inspiracji Teatru Rapsodycznego[6], będącego „domem słowa i szkołą języka”[7]. Teatr Wojtyły ma zatem charakter rapsodyczny. Oparty jest na ekspresji i misteryjności słowa. Właściwym bohaterem dramatów Wojtyły jest myśl – „rzeczywistość wewnętrzna, dla której medium jest słowo, wyłania się więc jako centrum akcji dramatyczno-teatralnej. Można powiedzieć, że rzeczywistość wewnętrzna jest w pewnym sensie uprzednia, prymarna wobec rzeczywistości zewnętrznej – świata działań”[8]. Dramaturgia Wojtyły jest więc dramaturgią wnętrza. „Precyzja słowa, wizyjność całego przedstawienia, rozumienie dramatu jako problemu, to trzy cechy formalne sztuk Karola Wojtyły, decydujące o tym, że tak silnie działają one na widzów. Ale jest jeszcze jedna cecha dotycząca postawy Autora, równie ważna. Jest nią niezwykle szacunek i powaga, z jaką traktuje On widzów, powaga, którą można by przyrównać do powagi spowiednika i ojca”[9]. Celem tego teatru, wyprowadzonego z wiary, miłości i nadziei, było dotarcie do Tajemnicy – Boga, człowieka i świata.

*Wojtyłę mocno intrygowały dylematy religijno-moralne o charakterze ponadczasowym, jak i sprawy aktualne związane z wojennymi doświadczeniami Polaków*

Pierwsze swe dramaty Karol Wojtyła napisał w wieku młodzieńczym. W roku 1939 powstał zaginiony *Dawid*. Potem pod wpływem fascynacji

duchowością mistyków hiszpańskich, a zwłaszcza pism św. Jana od Krzyża[10], narodził się *Hiob. Drama ze Starego Testamentu*, napisany

w czasie Wielkiego Postu w roku 1940, a po nim latem tego roku *Jeremiasz*. Niewątpliwie na treść tych tekstów, nawiązujących do fragmentów Starego Testamentu, wpłynęła rzeczywistość okupacyjny pierwszych lat II wojny światowej, co tłumaczy obecne w tych tekstach trzy wymiary czasowe: przeszły (porządek biblijny), teraźniejszy (czas okupacji), przyszły (czas eschatologiczny). Wojtyłę mocno intrygowały dylematy religijno-moralne o charakterze ponadczasowym, jak i sprawy aktualne związane z wojennymi doświadczeniami Polaków. W tym kontekście podjął zagadnienie okrucieństwa losu i fenomenu ludzkiego cierpienia. Starał się przeniknąć jego tajemnicę i odnaleźć głębsze jego znaczenie. Cierpienie może doprowadzić człowieka do buntu i rozpacz, a ta do nihilizmu. Odnosząc je do Boga i Bożego Miłosierdzia można nadać mu głęboki sens eschatologiczny. W zakończeniu dramatu Hiob widzi krzyż Chrystusowy, co nadaje religijny wymiar i sens ludzkim doświadczeniom. Stąd historiozoficzna wymowa tych wielopłaszczyznowych dramatów o nikłej akcji, opartych na ekspresji słowa, pozbawionych cech dewocyjnych, bliskich już poetyckim obrazom personalizmu.

*Brat naszego Boga* Karola Wojtyły[11] opublikowany w roku 1979 powstał wcześniej w latach 1944-1950, a zatem w okresie niezwykle trudnym, w latach okupacji hitlerowskiej i czasach stalinizmu[12]. Miał już za sobą pierwszy tomik poetycki *Psałterz Dawidów/Księga Słowiańska* (1938/1939) i poemat *Pieśń o Bogu ukrytym* (1944). Zapowiadają one przyszłe jego traktaty teologiczne, encykliki, homilie i listy pasterskie. Sztukę *Brat naszego Boga* Wojtyła napisał, pełniąc posługę wikarego w kościele św. Floriana w Krakowie. Do seminarium wstąpił w roku 1942, a święcenia przyjął w roku 1946. Jednocześnie studiował filozofię na tajnym Wydziale Teologicznym UJ. Wojtyła już jako papież Jan Paweł II wielokrotnie potwierdzał swą fascynację osobą i życiem Adama Chmielowskiego. Tak o tym pisał: „Szczególne miejsce

w mojej pamięci, a nawet więcej, w moim sercu, ma Brat Albert – Adam Chmielowski. Walczył w powstaniu styczniowym i w tym powstaniu pocisk zniszczył mu nogę. Odtąd był kaleką – nosił protezę. Był dla mnie postacią przedziwną. Bardzo byłem z nim duchowo związany. Napisałem o nim dramat, który zatytułowałem *Brat naszego Boga*”[13]. Wojtyła dostrzegł nie tyle wspólnotę biografii co wspólnotę ideałów – co ów „profil Cyrenejczyka” człowieka nie z własnej woli niosącego krzyż i podążającego wraz z Chrystusem na Golgotę[14]. Oblicze umęczonego Chrystusa okiem wiary, miłości i nadziei należy dostrzec w każdym człowieku, zwłaszcza w tym najuboższym.

Dramat *Brat naszego Boga* uznawany jest przez badaczy za jeden z najbardziej scenicznych dramatów Wojtyły[15]. Jego struktura składa się z kilku warstw: zewnętrznej (realistycznej), wewnętrznej (psychologicznej) i didaskaliów, zamieniających się w odautorski komentarz, mający charakter uogólnień filozoficzno-teologicznych. W porównaniu z młodzieńczymi utworami dramat ten, pisany prozą, potwierdza przemianę, jak zaszła w autorze, w sposobie myślenia ukierunkowanego teraz wyraźnie w stronę problematyki filozoficzno-teologicznej[16]. Utwór ten poświęcony został postaci historycznej, a jest nią Adam Chmielowski. *Brat naszego Boga* nie jest jednak portretem hagiograficznym, tylko traktatem o przemianie wewnętrznej bohatera. Autor położył nacisk na kwestie filozoficzno-teologiczne. Zbudowany jest z trzech aktów rozbitych na szereg scen. Luźna fabuła służy przede wszystkim dyskursywnemu stawianiu zagadnień ważnych dla autora w duchu personalistycznego rozumienia świata i człowieka. Podstawową zasadą kompozycyjną jest wyodrębnienie różnych przestrzeni, co z kolei wpływa na zróżnicowanie stanów psychicznych bohatera i pozwala na odtworzenie drogi jego duchowego rozwoju[17]. Wojtyła sam określił cel swego dramatu, tak pisząc w partiach wstępnych:

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 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[18].

Jak widać, Wojtyłę interesuje przede wszystkim:

Fakt człowieczeństwa – i to konkretnego człowieczeństwa; założyliśmy, że taki fakt nie jest już wyłącznie historyczny. [...] Przełamują się tedy w Adamie myśli rozbieżne zewsząd. Prześwietlają go twarze spotkane, wywierające na nim ucisk zasłyszanych słów. Nic jednak, ale ciągle przetwarzają Adama. Chwilami doprawdy wprost się narzuca, że one go tworzą, Ale oto przychodzą takie przebłyski – i wtedy z nagłą dowiadujemy się z niezbitą pewnością, że to on, Adam, tworzy siebie z nich. [...] I wszystko, co się teraz będzie działo, chociaż wokół niego się rozegra, staje się jednak w nim. [...] Ludzie i przedmioty łączą się w nim, odmieniane od wewnątrz z uporczywą siłą bądź przyjmowane, bądź odrzucane, zdobywane i tracone, odnajdywane i zapoznawane[19].

Podstawowym tematem *Brata naszego Boga* stało się kreowanie człowieka wewnętrznego, co oznacza, że mamy tu do czynienia z budowaniem „dramatu wnętrza”. To powoduje zanik akcji dramatycznej na rzecz uwewnętrznienia zdarzeń. Przestrzeń nabiera wymiarów

psychologicznych, a do wyzwolenia dramatyczności dochodzi przez ruch myśli bohatera, obdarzonego niezwykle wrażliwością, kształtującą jego wyobraźnię moralną i religijną. Wojtyła jest przekonany, że w duszy człowieka tkwi ponadludzki pierwiastek, który sytuuje się u źródeł człowieczeństwa i sprawia, że człowiek może stawiać siebie „ponad” historię i nie ulegać determinantom historycznym, społecznym i ekonomicznym. W kreacji Wojtyły Adam jest „geniuszem uczucia”, czuje się rozdarty pomiędzy uwrażliwieniem na sztukę a uwrażliwieniem na krzywdę innych[20]. Musi dokonać wyboru pomiędzy powołaniem artysty a służbą ludziom ubogim, z marginesu, pomiędzy ideą rewolucji społecznej a dziełem miłosierdzia. W tym rozpoznawaniu własnego przeznaczenia fundamentalną rolę odgrywa odkrywanie obecności Boga w sobie, w bliźnim i w świecie. Każda scena tego dramatu „wnętrza” dotyczy wewnętrznej przemiany bohatera, który nie tylko namaluje obraz *Ecce homo*, ale dzieło miłosierdzie wcieli w życie, sam stając się ubogim. Pracownię malarską zamieni na przytułek i ulicę. Struktura tekstu dramatycznego oparta jest na dialogowej wymianie myśli, które poprzedzają działanie. Dialog często przeistacza się w monolog, co kieruje dramat w stronę medytacji. Oznacza to, że „napięcie dramatyczne powstaje w tych dramatach nie wskutek konfliktu dwu antagonistycznych, zewnętrznych wobec siebie sił, lecz rodzi się w rzeczywistości wewnętrznej, wpisane jest niejako w wysiłek wewnętrznej transformacji postaci”[21]. W swym ostatecznym kształcie dramat staje się szczególnym „laboratorium myśli”, a może raczej konglomeratem myśli, przeczuć, przywidzeń, lęków, słów, czynów, gestów – „upodmiotowioną medytacją poetycką” czy też „medytacją przechodzącą chwilami w dramat”[22].

Już więc w tym pierwszym współczesnym dramacie Wojtyły mamy początek drogi ku dramatycznej medytacji. Drogi ku kameralności, uwewnętrznieniu, skupieniu, ograniczeniu dramatycznej akcji,

rozbudowaniu fenomenologicznej refleksji. Drogi ku wyzwaniu u dramatyczności poprzez z ruch myśli, świadomości, zderzenie relacji, interpretacji czy analizy tych samych zdarzeń i problemów przez różne osoby w oparciu o różne doświadczenia ; wreszcie poprzez z duchowe obcowanie związanych ze sobą ludzi, czyli osobową interakcją”[23] . Takie podejście do koncepcji dramatu Wojtyły ma wpływ na jego interpretację. „W dramatach tych oba plany zdarzeń, wewnętrzny i zewnętrzny, łączą się ostatecznie i wypełniają sensem na poziomie porządku symbolicznego rekonstruowanego w planie odbioru[24].

Wybrana forma medytacji pomogła autorowi zbliżyć się do tajemnicy Bożego Miłosierdzia. Wojtyła, pokazując drogę wyborów Chmielowskiego i jego rozwój duchowy, w ten sposób podejmuje zagadnienie świętości. Dochodzi do wniosku, że:

Świętość zaczyna się od wrażliwości na piękno. [...] Świętość rodzi się z miłości. „Miłość jest duszą świętości” (KKK 826). Święty to ktoś, kto odkrył, że jest kochany przez Boga. Bezwarunkowo i nieodwołalnie. I że — jeśli zechce — to z pomocą Boga może stać się podobny do Tego, który jest miłością. Święty jest pewien tego, że Bóg stworzył świat z nicości, ale nas – ludzi – uczynił z Miłości, czyli z samego siebie, na swój obraz i podobieństwo. Święty to ktoś, kto uzgadnia z Bogiem wspólne marzenia i wie, że nie ma granic w rozwoju, gdyż nigdy nie stanie się już aż tak podobny do Boga w myśleniu i postępowaniu, by nie mógł stawać się jeszcze bardziej do Niego podobnym. Z tego właśnie powodu święty ma świadomość tego, że nie jest powołany do naśladowania największych nawet świętych, lecz do naśladowania Jezusa[25].

Jak dalej czytamy: „Stawać się świętym to żyć coraz bardziej w prawdzie, dobru i pięknie. Święty to najpierw ktoś, kto żyje prawdą o sobie, czyli prawdą o swoim powołaniu do stawania się podobnym do Boga. To ktoś, kto używa myślenia po to, by obserwować własne postępowanie i żeby weryfikować, na ile zgodne jest ono z zasadami Ewangelii”[26].

Kolejne dwa dramaty Karola Wojtyły również utrzymane są w charakterystycznej dla jego dramaturgii w rapsodycznej i medytacyjnej poetyce. Zgodnie z formułą teatru ubogiego elementy widowiskowe zostały tu mocno ograniczone. *Przed sklepem jubilera. Medytacja o sakramencie małżeństwa* (1960) to rozważania na temat wartości sakramentu małżeństwa oparte na historii trzech par małżeńskich, co znajduje odzwierciedlenie w budowie dramatu opartego na tryptyku: Sygnały (Teresa, Andrzej), Oblubieniec (Anna, Stefan), Dzieci (Monika i Krzysztof). Każda z trzech części dramatu ukazuje kolejno związki poszczególnych par, a więc Teresy i Andrzeja, Anny i Stefana, Moniki i Krzysztofa. W pierwszym akcie Teresa i Andrzej – zaręczają się i pobierają. Andrzej gnie podczas wojny, a przedłużeniem jego istnienia staje się syn, Krzysztof. Akt drugi poświęcony został nieudanemu małżeństwu Stefana i Anny, które przeżywa głęboki kryzys. Anna, czując się odrzucona przez męża, głęboko przeżywając jego obojętność, stara się poczucie krzywdy wynagrodzić sobie szukając pocieszenia w kontaktach z innymi mężczyznami. Idzie nawet do jubilera, aby sprzedać swą ślubną obrączkę. Kiedy jubiler kładzie ją na wadze, mówi jej, że jedna obrączka nie waży nic, zyskuje natomiast na wartości wtedy, kiedy obie są razem. W trzecim akcie dzieci Krzysztof i Monika z dwóch małżeństw z pierwszego i drugiego aktu zakochują się w sobie i

pobierają. Ich małżeństwo nie jest jednak łatwe, ponieważ Monika, córka Anny i Stefana, okaleczona emocjonalnie w dzieciństwie, nie potrafi stworzyć pełnowartościowego związku.

Wojtyła w tym dramacie rozwinął i sproblematyzował ważny dla niego problem, jakim jest miłość dwojga ludzi. Ogromną wagę przywiązał do małżeństwa będącego – według niego – wyborem drugiej osoby, spełnieniem się w zjednoczeniu dwojga ludzi, we wzajemnym poczuciu obecności jednej osoby w drugiej, w świadomości wzajemnej przynależności oraz obopólnej odpowiedzialności. Stąd małżeństwo to związek dwojga ludzi, który okazuje się ich wyborem siebie i odczuciem przeznaczenia sobie. Jednocześnie jest procesem dojrzewania do prawdy o sobie, dochodzenia do ważnej prawdy wewnętrznej

TERESA

[...] Stoimy wciąż przed tym sklepem wybierając wspólnie nasz los. Lecz witryna stała się zwierciadłem naszej przyszłości – oto odbija jej kształt[27].

ANDRZEJ

[...] Stała się ona natomiast zwierciadłem odbijającym nas oboje – Teresę i mnie. Więcej jeszcze – to nie było zwykłe płaskie zwierciadło, ale jakaś soczewka wchłaniająca swój przedmiot. Byliśmy nie tylko odbici, lecz wchłonięci. Odnosiłem wrażenie, jakbym był widziany i poznany przez kogoś, kto się ukrył w głębi tej witryny[28].

## TERESA

[...] Mam też takie przeświadczenie, iż odbicie nasze w głębi zwierciadła pozostało już na zawsze i nie można go stamtąd wydobyć ani usunąć. W chwilę później pomyślałam, że byliśmy obecni w głębi tego zwierciadła od początku – w każdym razie o wiele wcześniej niż stanęliśmy przed sklepem jubilera[29].

Ważną postacią w tym dramacie okazuje się Adam, rezoner autora, przyjaciel rodziny, człowiek nieżonaty, który pomaga odczytać bohaterom dramatu sens ich życia, miłości i małżeństwa. Nie bez powodu opowiada zagubionej Annie przypowieść o pannach mądrych i głupich i o czekaniu na Oblubieńca. Jest jak przechodzień, który zachowuje ów wspomniany „profil Cyrenejczyka”. Symboliczny jest także sens postaci Jubilera. Jest on Bożą Opatrznością czy też głosem samego Boga mówiącego o nierozwiązywalności małżeństwa. A zatem „Miłość może być bowiem zderzeniem, w którym dwie osobowości uświadamiają sobie do głębi, że powinny do siebie należeć, chociaż brak nastrojów i wrażeń. Jest to jeden z tych procesów we wszechświecie, co sprowadzają syntezę i jednoczą to, co rozdzielone, a co ciasne i ograniczone, to rozszerzają i bogacą”[30]. W zakończeniu dramatu Adam wyjaśnia ostateczny sens losu par bohaterów:

Chodzi o to, że porywa ludzi j a k a b s o l u t miłość, której brak absolutnych wymiarów. Oni zaś kierując się złudzeniem, nie usiłują zaczepić tej miłości o Miłość, która ma taki wymiar. Nie podejrzewają nawet tej potrzeby, bo ich zaślepie nie tyle siła uczucia – ślepi są raczej przez brak pokory. Jest to brak

pokory wobec tego, czym miłość być musi w swej prawdziwej istocie. Im bardziej są tego świadomi, tym mniejsze niebezpieczeństwo. W przeciwnym razie jest ono wielkie: miłość nie wytrzymuje ciśnienia całej rzeczywistości. [...] Czasem ludzkie istnienie wydaje się za krótkie dla miłości. Kiedy indziej jest jednak odwrotnie: miłość ludzka wydaje się za krótka w stosunku do istnienia – a może raczej za płytka. W każdym razie każdy człowiek ma do dyspozycji jakieś istnienie i jakąś miłość – jak z lego uczynić sensowny całokształt? Poza tym całokształt ów nie może być nigdy zamknięty w sobie. Musi być otwarty w ten sposób, by z jednej strony przenosi! się na innych ludzi, a z drugiej – żeby zawsze odzwierciedla! absolutne Istnienie i Miłość, by je zawsze w j a k i ś s p o s ó b odzwierciedlał [podkreśl. autor][31].

Dla człowieka tym zwierciadłem staje się Bóg. Człowiek pozostaje z Nim w szczególnej, obopólnej relacji. Dusza ludzka odzwierciedla Jego absolutną Miłość. A zatem miłość małżeńska jest odbiciem miłości Bożej. Miłość jest jednocześnie ciągłym wyzwaniem, z którego rodzi się nadzieja, że człowiek usłyszy wołanie miłości drugiego człowieka, jak i tej najwyższej – miłości Boga. Dlatego tak znaczące są słowa Stefana w zakończeniu dramatu: „Jak szkoda, żeśmy od wielu lat nie czuli się dwojgiem dzieci. Anno, Anno, jak wiele straciliśmy przez to!”[32].

*Promieniowanie ojcostwa. Misterium* (1964, w wersji poszerzonej w roku 1979 pod pseudonimem Stanisław Andrzej Gurda) jest dramatem, pozbawionym już całkowicie akcji, opartym na monologu głównego bohatera – Adama-Każdego. Autor całkowicie skoncentrował się na wnętrzu człowieka. Bohaterowie – Adam i Monika – nie są postaciami realnymi tylko modelami mężczyzny i kobiety. Całość składa się z

trzech części, tworzących, jak w poprzednim dramacie tryptyk: I. Adam; II. Doświadczenie Dziecka; III. Matka. Wojtyła rozważa w tym dramacie fundamentalne sprawy egzystencji człowieka: samotności, ojcostwa, macierzyństwa, otwarcia na drugiego. Rekonstruuje wewnętrzny dramat człowieka, który pokonuje swą samotność, otwierając się na swe powołanie, na małżeństwo, na ojcostwo i macierzyństwo. Trudno jest w kilku zdaniach ująć sens tej wielowymiarowej, złożonej sztuki mówiącej o dojrzewaniu do ojcostwa w wymiarze wewnętrznym – duchowym. Istotą dojrzałości jest przekraczanie granic własnej samotności i przyjęcie doświadczenia dziecka, czyli, zaakceptowania z miłością dziecko w sobie po to, aby przyjąć owo promieniowanie ojcostwa. Ważny jest tu także element macierzyński. Matka pełni funkcję przewodnika prowadzącego Adama ku doświadczeniu podstawowej relacji, jaką jest relacja Ojciec – Dziecko. Samotność Adama-Każdego jest bowiem niczym innym jak „zamknięciem” na miłość. To Matka doprowadza przemianę „zamknięcia” Adama w jego „otwarcie”. Rola Matki w pełni objawi się w części trzeciej. W pełni sens tego trudnego tekstu objawia się w wymiarze teologicznym i łączy się z rozważaniami na temat źródeł miłości i ostatecznie prowadzi do medytacji tajemnicy Trójcy Świętej, co ma swój odpowiednik w motcie zaczerpniętym z Pierwszego Listu św. Jana Apostoła. Ostatecznie, jak pisze na ten temat ks. Jan Machniak:

Dramat *Promieniowanie ojcostwa* jest próbą przeniknięcia i przybliżenia tajemnicy Boga, który stworzył człowieka i mimo jego grzechu nie pozostawił go w samotności, lecz zesłał swojego Syna, Jezusa Chrystusa, Odkupiciela człowieka. Bóg w Trójcy Jedyny wyszedł w ten sposób naprzeciw człowiekowi, dla którego jest Ojcem i wychodzi nieustannie dzięki Duchowi Świętemu, który pozwala odkrywać obecność Boga w świecie i w historii zbawienia. Świadkiem obecności Boga Ojca w świecie i

nieustannego „promieniowania ojcostwa” – przekazywania miłości jest Matka Boża. Ona niesie w sobie tajemnicę Syna Bożego, który odsłania Ojcostwo Boga i Jego miłość do człowieka. Promieniowanie ojcostwa Karola Wojtyły wpisuje się w tradycję teatru misteryjnego, który dotyka tajemnicy obecności Boga w świecie i Jego nieustannego pochylania się nad człowiekiem[33].

Podsumowując te krótkie nasze rozważania, należy podkreślić specyficzny charakter dramatów Wojtyły, które, pisane stylem rapsodycznym, mają charakter medytacji, stąd bliżej im do traktatów religijno-filozoficznych niż klasycznych dramatów opartych na naśladowaniu akcji i wyrazistej intrydze. Budowane na personalistycznym fundamencie wpisują się w paradygmat chrześcijański. Dramat Wojtyły rodzi się ze słowa, a ono dojrzewa i przeradza się w gest. Słowo i gest są wykładnikiem myśli, wszystko więc odbywa się w rytmie myśli, w ich wewnętrznym napięciu. A zatem utwory sceniczne Wojtyły to dramaty słowa, medytacji, wnętrza. Bohaterem tych dramatów jest człowiek – Adam. Niewątpliwie twórczość literacka, w tym dramaturgiczna, dla Wojtyły była czymś niezbywalnym. Stawała się szczególnego rodzaju laboratorium myśli, bo przecież, jak sam pisał w Liście do artystów z 4 kwietnia 1999 r. „Bóg powołał zatem człowieka do istnienia, powierzając mu zadanie bycia twórcą”.

*Maria Jolanta Olszewska*

\*\*\*

## [1] DRAMATY i UTWORY SCENICZNE KAROLA WOJTYŁY

### Bibliografia utworów artystycznych i krytycznoliterackich Karola Wojtyły

[http://www.kul.pl/bibliografia-utworow-artystycznych-i-krytycznoliterackich-karola-wojtyly,art\\_47795.html](http://www.kul.pl/bibliografia-utworow-artystycznych-i-krytycznoliterackich-karola-wojtyly,art_47795.html) [dostęp 13.10.2018].

- Hiob. Drama ze Starego Testamentu (Kraków 1940), w: Karol Wojtyła, Poezje i dramaty, Kraków 1979, s. 264-318.

- Jeremiasz. Drama narodowe we trzech działach (Kraków 1940), w: Karol Wojtyła, Poezje i dramaty, Kraków 1979, s. 319-376

- Promieniowanie ojcostwa (Misterium) (1940), [kryp. Stanisław Andrzej Gruda], pierwodruk: „Znak” 31(1979) nr 11(305), s. 1119-1145; w: Karol Wojtyła, Poezje i dramaty, Kraków 1979, s. 228-257.

- Brat naszego Boga (1945-1950), pierwodruk: „Tygodnik Powszechny” 33(1979), nr 51-52(1613-1614), s. 11-12; w: Karol Wojtyła, Poezje i dramaty, Kraków 1979, s. 109-183.

- Przed sklepem jubilera. Medytacja o sakramencie małżeństwa przechodząca chwilami w dramat (1960), [kryp. Andrzej Jawień], pierwodruk: "Znak" 12(1960) nr 12(78), s. 1564-1607; w: Karol Wojtyła, Poezje i dramaty, Kraków 1979, s. 183-227.

[2] J. Ciechowicz, Dom opowieści. Ze studiów nad Teatrem Rapsodycznym, Gdańsk 1992

[3] Mieczysław Kotlarczyk tak pisał w tekście Co to jest Teatr Rapsodyczny?, [w:] M. Kotlarczyk, K. Wojtyła, O Teatrze Rapsodycznym. 60-lecie powstania Teatru Rapsodycznego, oprac. J. Popiel, wybór tekstów T. Malak, J. Popiel, Kraków 2001, s. 12 „Teatr Rapsodyczny jest teatrem słowa. Jest dematerializacją teatru w dotychczasowym rozumieniu. Jest czystą ideą teatru. Jest, jeśli tak wolno byłoby sformułować, Teatrem ducha teatru”.

[4] O Teatrze Rapsodycznym. 60-lecie powstania Teatru Rapsodycznego, oprac. J. Popiel, wybór tekstów T. Malak, J. Popiel, Kraków 2001, s. 328.

[5] Tamże, s.394.

[6] K. Wojtyła poświęcił temu kilka artykułów: m. in. O teatrze słowa (1952), Dramat słowa i gestu (1957), Rapsody Tysiąclecia (1958), Przedmowa do książki Mieczysława Kotlarczyka, Sztuka żywego słowa (Rzym 1974).

[7] Istnieje obszerna literatura na temat dramaturgii Karola Wojtyły. Na przykład: B. Taborski, Karola Wojtyły dramaturgia wnętrza. Szkice, Lublin 1989; K. Dybciak, Poetycka fenomenologia człowieka religijnego (O literackiej twórczości Karola Wojtyły), [w:] Sacrum w literaturze, pod red. J. Gotfryda, M. Jasińskiej-Wojtkowskiej, S. Sawickiego, Lublin 1983, s. 149-165; J. Ciechowicz, Światopogląd teatralny Karola Wojtyły, „Dialog” 1981 nr 10, s. 116-122; K. Wielechowska, Medytacja obecności „Dramaty wnętrza” Karola Wojtyły, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica”, 2008, nr 10, s. 199-217; S. Sawicki, Trylogia dramatyczna Karola Wojtyły, „Przegląd Powszechny” 1986, nr 3, s.357-369, A. Kołodziejka, Karol Wojtyła – dramaturg. Twórczość dramatyczna oraz związki Karola Wojtyły z Teatrem Rapsodycznym, Warszawa 2015.

[8] K. Wielechowska, dz. cyt., s. 200.

[9] A. M. Marczewski, Teatr Karola Wojtyły, <http://www.marczewski.pl/> [dostęp 1.05.2017].

[10] Fascynacja ta nie była chwilowa. W czerwcu 1948 roku Karol Wojtyła obronił w Rzymie, a w grudniu 1948 roku na Wydziale Teologicznym UJ pracę doktorską Doktryna wiary według świętego Jana od Krzyża.

[11] Analizie tego dramatu poświęciłam osobny artykuł: M. J. Olszewska Piękno Miłosierdzia. Dramaturgiczne wizerunki Brata Alberta „Zeszyty Naukowe KUL” 2018 nr 2, s. 121- 143,

[http://www.kul.pl/zeszyty-naukowe,art\\_12437.html](http://www.kul.pl/zeszyty-naukowe,art_12437.html)

[12] Dramat Brat naszego Boga Karola Wojtyły jest interpretowany jako część tryptyku dramatycznego, w skład którego obok wymienionego dramatu, wchodzi Przed sklepem jubilera i Promieniowanie ojcostwa (1964). Celem jest próba „przeniknięcia człowieka”. Widoczne jest to przede wszystkim w przemianie głównego bohatera – Adama. Taką tezę postawił m. in. J. Ciechowicz, Z Wadowic w świat. Karol Wojtyła i teatr, [w:] Przestrzeń słowa. Twórczość literacka Karola Wojtyły – Jana Pawła II, red. Z. Zarębianka i J. Machniak, Kraków 2006, s.364.

[13] Jan Paweł II, Wstańcie, chodźmy!, Kraków 2004, s. 150.

[14] Odniesienie do tytułu tomu K. Wojtyły, Profile Cyrenejczyka (1957).

[15] S. Sawicki, Trylogia dramatyczna Karola Wojtyły, „Przegląd Powszechny” 1986, nr 3, s. 358.

[16] S. Dziedzic, Dzieło wspólnych powinności – Brat Albert i Karol Wojtyła, [w:] Przestrzeń słowa. Twórczość literacka Karola Wojtyły – Jana Pawła II, red. Z. Zarębianka i J. Machniak, Kraków 2006, s. 366-367.

[17] S. Sawicki, dz. cyt., s 359.

[18]K. Wojtyła, Brat naszego Boga, [w:] tenże, Poezje, Dramaty, Szkice. Tryptyk rzymski, wstęp M. Skwarnicki, Kraków 2004, s. 314.

[19]Tamże, s. 314, 339.

[20] S. Sawicki, dz. cyt. s. 359.

[21] K. Wielechowska, dz. cyt., s. 201.

[22] S. Sawicki, dz. cyt., s. 364.

[23]Tamże.

[24] K. Wielechowska, dz. cyt., s. 216.

[25] ks. M. Dziewiecki dz. cyt.

[26]Tamże.

[27] K. Wojtyła, Przed sklepem jubilera. Medytacja o sakramencie małżeństwa przechodząca chwilami w dramat, [w:] Karol Wojtyła, Poezje. Dramaty. Szkice. Tryptyk rzymski, s. 405.

[28] Tamże, s. 409.

[29] Tamże.

[30] Tamże, s. 396.

[31] Tamże, s. 444.

[32] Tamże, s. 446.

[33] Ks. J. Machniak, Bóg i człowiek w poezjach Karola Wojtyły – Jana Pawła II – cz. V, <http://www.janmachniak.pl/index.php/moje-wyklady-2/53-bog-i-czowiek-w-poezjach-karola-wojtyy-jana-pawa-ii-cz-v>[dostęp 13. 10. 2019].