



Prasowe
Wydawnictwo
Dokumentacyjne
RSW „P-K-R”

Warszawa
Pl. Starynkiewicza 7
Tel. 28-59-59

DZIENNIK LUDOWY

A

00-131 Warszawa, Grzybowska 4

wydanie

1 4 2

17-06-83

26

CO W KULTURZE ?

Dramaty Karola Wojtyły na polskich scenach

TEAR



Nasz wielki rodak, Karol Wojtyła jest autorem pięciu dramatów. Są to: „Hiob” i „Jeremiasz” (napisane w roku 1940), „Brat naszego Boga” (1949), „Przed sklepem jubilera” (1960) oraz „Promieniowanie ojcostwa” (1964). Wszystkie były już prezentowane w teatrach; inscenizacji doczekało się również widowisko poetyckie według utworów Karola Wojtyły „Twarze ludzi i twarz Boga”.

Pierwszym teatrem w Polsce, który nadał kształt sceniczny dziełu teatralnemu autorstwa dzisiejszego papieża, Jana Pawła II był Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie. 13. XII.1980 r. odbyła się na tej scenie światowa prapremiera „Brata naszego Boga”. Układ tekstu i reżyseria były dziełem Krystyny Skuszanki, scenografia — Anny Sekuły i Grażyny Zubrowskiej, muzykę skomponował Krzysztof Penderecki. W roli głównej występowali przemiannie Jan Frycz i Jerzy Grątek.

„Brat naszego Boga” został również zaprezentowany widzom Płocka w Teatrze im. Jerzego Szaniawskiego. Autorem inscenizacji i reżyserem spektaklu był Andrzej Maria Marczewski, scenografię opracował Jerzy Michalak, zaś muzykę — Marek Biliński i Wojciech Trzcziński.

„Rzecz działa się w Starym Testamencie — przed przyjściem Chrystusa; rzecz dzieje się za dni dzisiejszych czasu Hiobowego — Polski i świata (...)” — to słowa, będące niejako mottem do „Hioba”, którego premiera odbyła się 24.III.1983 r. w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie w reżyserii Tadeusza Malaka, scenografii Józefa Napiór-

kowskiego i Ryszarda Stobnickiego, z muzyką Krzysztofa Sz wajgera. W roli tytułowej wystąpił Wacław Ulewicz.

11.XII.1981 r. Teatr Polski w Bielsku-Białej wystąpił z premierą „Jeremiasza”. Przedstawienie w scenografii Wiesława Langego i z muzyką Tadeusza Koczyby reżyserował Marek Mokrowiecki.

„Przed sklepem jubilera”, noszący podtytuł „Medytacja o sakramencie małżeństwa przechodząca chwilami w dramat”, doczekał się już czterech inscenizacji. Trzy z nich — w Wałbrzychu, Płocku i Poznaniu — były oparte o układ tekstu Andrzeja Marii Marczewskiego, przez niego też były reżyserowane w scenografii Józefa Napiórkowskiego i z muzyką Jerzego Maksymiuka.

Odrębnego opracowania tekstu „Przed sklepem jubileura” dokonał Irene i Tadeusz Byrcy, którzy wyreżyserowali ten dramat na Scenie Kameralnej Teatru Wybrzeże w Gdańsku.

Widowisko poetyckie „Twarze ludzi i twarz Boga” z układem tekstów Antoniego Baniukiewicza zaprezentowano w Teatrze im. Ludwika Solskiego w Tarnowie w czerwcu 1981 r. Przedstawienie — w scenografii Marii Adamskiej i z muzyką Władysława Skwiruta — reżyserowali: autor scenariusza — Antoni Baniukiewicz i dyrektor teatru — Ryszard Smożewski.

Wreszcie kilka dni temu, 11. VI.1983 r., w Teatrze Rozmaiłości w Warszawie odbyła się światowa prapremiera „Promieniowania ojcostwa”. Reżyser przedstawienia — Andrzej Maria Marczewski — rozszerzył tekst sztuki o poezje Karola Wojtyły, a także o fragmenty „Brata naszego Boga” i „Przed sklepem jubilera”. Scenografia spektaklu jest dziełem Jerzego Michalaka, muzyka — Tadeusza Woźniaka. W roli głównej występuje Józef Fryźlewicz.

JAN LANDOWSKI



Prasowe
Wydawnictwo
Dokumentacyjne
RSW „P-K-R”

Warszawa
Pl. Starynkiewicza 7
Tel. 28-59-59

Gazeta Krakowska

A

30-960 Kraków, ul. Wielopole Nr 1

wydanie

— 71

25-03-63

Nr z dn.

VADEMECUM

• OFERTY • PROPOZYCJE • SUGESTIE •

Teatr Ludowy — „Hiob” — próba generalna.

TEATR

W sobotę (26 marzec), o godz. 18 odbędzie się w Teatrze Ludowym prapremiera dramatu „Hiob” KAROLA WOJTYŁY, który był pierwszą propozycją teatralną młodego 19-letniego studenta polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Takie oto jest przesłanie — w didaskaliach — „Hioba” napisanego w roku 1940: „Drama ze Starego Testamentu. Rzecz dzieła się w Starym Testamencie — Przed przyjściem Chrystusa — Rzecz dzieje się za dni dzisiejszych czasu hiobowego — Polski i świata — Rzecz dzieje się czasu oczekiwania, błagania o sąd, czasu tęsknoty za Testa-

mentem Chrystusowym, w cierpieniach Polski i świata wypracowanych”.

Trudno przesadzić, czy dramat ma wartości uniwersalne, ale tak sztukę rekomenduje Marek Skwarnicki: „to co przydarzyło się Hiobowi, może się przydarzyć każdemu człowiekowi, w każdym czasie i dlatego sztuka ta jest tak przejmująca”.

W roli tytułowej wystąpi Wacław Ulewicz. W spektaklu bierze udział cały prawie zespół aktorski Teatru Ludowego. Reżyseria — Tadeusz Malak, scenografia — Józef Napiórkowski i Ryszard Stobnicki, ruch sceniczny — Tomasz Galebiewski, muzyka — Krzysztof Szwałgier.



Prasowe
Wydawnictwo
Dokumentacyjne
RSW „P-K-R”

Warszawa
Pl. Starynkiewicza 7
Tel. 28-59-59

Gazeta Krakowska

A
30-680 Kraków, ul. Wielopole Nr 1
wydanie

75
Nr z dn. 30-03-83

Po premierze

„Hiob” — znak teatralny Karola Wojtyły

Sobotnia premiera w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie przyniosła wiele głębokich przeżyć uczestnikom tego pięknego wieczoru. „Hiob” w twórczości Karola Wojtyły jest wprawdzie sztuką młodzieńczą, wyraźnie zapożycza od pisarzy Młodej Polski ich... zapożyczenia staropolskie (to samo np. czynił znakomity Antoni Gołubiew w swej arcy powieści poświęconej pierwszym Piastom), ale w warstwie filozoficznej rzecz stała się prawdziwie naszą własnością. Walna w tym zaśluga teatru — reżysera Tadeusza Malaka, scenografów Józefa Napiórkowskiego i Ryszarda Stobnickiego, choreografa Tomasza Gołębiowskiego i autora muzyki Krzysztofa Sz wajgiera, całego zespołu. Język sztuki zresztą czerpie dość odważnie również z zasobu gwar ludzi polskich gór. Na scenie znacznie lepiej to wszystko rozumiemy, niż w czasie czytania.

Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że starotestamentowy wątek klęsk i poniżenia Hioba w sztuce Karola Wojtyły jest bardzo sceniczny. Mimo retoryczności, mimo rozległych planów moralizujących, które na przykład w sztukach realistycznych wynikają niejako z samego przebiegu intrygi. „Hiob” po krótkiej ekspozycji sprawy (przybawiają kolejno Pastuch, Juhas, Koniuch, Sługa — Andrzej Fryga, Tadeusz Wieczorek, Jan Krzywdziak, Krzysztof Kurska — i obwieszają klęski mężowi z ziemi Hus) rozgrywa się już właściwie między człowiekiem dotkniętym nieszczęściami, przyjaciółmi i Bogiem. Już się więcej nic nie dzieje: ogień spalił stada, zginęły dzieci Hioba. Postać tytułową gra znakomicie Wacław Ulewicz. Jego rola była niezwykle trudna. Jeszcze raz powtarzam — retoryczność tej postaci, jej złorzeczenia, pytanie: dlaczego

mnie to spotkało, mnie sprawiedliwego? — nie mogą być polem do popisów szczegółowych. Ulewicz krzyczy. Krzyczy głosem człowieczym, jest mężczyzną, który cierpi. Przyjaciele jego w czasie odwiedzin jakby chcieli potwierdzić słuszność wyroków surowego Jahwe (dobre role Tadeusza Szanieckiego, Andrzeja Gazdeczki, Janusza R. Nowickiego).

Zgodnie z zapisem biblijnym jawi się — po scenach wręcz zachwycających z chórem, aniołami, aniołem strąconym, który klęci się z niebiosami o duszę Hioba — prorok Elihu (Adam Sadzik grał tę postać bardzo oszczędnie, jakby akcentując przepowiednię nadejścia Jezusa Chrystusa). Hiob został, mimo nawoływań żony (Jadwiga Lesiak) do zaakceptowania klęski, wynagrodzony. Za co? Za to, że przyjął ją i za to, że tak po ludzku cierpiał. Taka jest wymowa całego przedstawienia

„Hioba” Karola Wojtyły w Teatrze Ludowym.

Jedną z najpiękniejszych ksiąg Starego Testamentu pod piórem młodego studenta polonistyki, potem teologii — Karola Wojtyły stała się w 1940 r. w Krakowie przedmiotem zamysłów dramatycznych. Próbę sceny przeszły one zwycięsko. Scenografia plasowała bohaterów cierpień Hiobowych między wyostrozonymi błyskawicami obłoków. Malak uruchomił całą maszynę teatralną w momencie, gdy Hiob szczęśliwy, bogaty, kochany przez przyjaciół wychodzi na zaśnie białym całunem pole. Gdy spadają nań klęski — biała płachta odpywa ku horyzontowi, na brunatnej ziemi pojawia się dawny szczęśliwiec w szacie żebracza. Muzyka wydawała mi się nieco za odważna w nieoczekiwanych barwach dźwięku, ale i ona podkreślała niesamowitość, głębię cierpienia.

Człowieczy ból jest tematem tej sztuki. Jej realizacja w Nowej Hucie stanowi powód prawdziwych pochwał Teatru Ludowego.

OLGIERD JĘDRZEJCZYK



Prasowe
Wydawnictwo
Dokumentacyjne
RSW „P-K-R”

Warszawa
Pl. Starynkiewicza 7
Tel. 28-59-59

Gazeta Krakowska

A

30-080 Kraków, ul. Wielopolska 1

wydanie

141

17.06.83

Nr. 2 dn.

26 Twórczość Jana Pawła II i o Janie Pawle II

(Inf. wł.) Wczoraj w sali wystawowej Biblioteki Jagiellońskiej, uroczystie otwarto ekspozycję pod nazwą „Jan Paweł II — twórczość”. Przemawiali dyrektor Biblioteki Jagiellońskiej dr Jan Pirożyński i Jego Magnificencja rektor Wszechnicy Krakowskiej prof. dr Józef Gierowski.

Wystawa łączy w sobie walory dokładności bibliograficznej z pomysłami, które przyciągną na pewno uwagę zwykłego widza. Podobizny dokumentów immatrykulacyjnych Karola Wojtyły — m. in. studenta filologii polskiej z roku 1938, doktoratu, który nasz znakomity rodak obronił na Wydziale Teologicznym UJ, protokoły z habilitacji z tej samej uczelni wyraźnie wskazują na proveniencję intelektualną obecnego papieża. W osobnych gablotach bibliotekarzy najstarszej polskiej księżnicy naukowej przedstawili teksty przemówień i homilii, encyklik, poezji (drukowanych w osobnych książkach oraz w „Tygodniku Powszechnym” i „Znaku”), dramatów i programów przedstawień prapremierowych (Kraków, Jelenia Góra, Bielsko-Biała). Odrębnie również potraktowano książki Jana Pawła II z zakresu filozofii i teologii, zaś niezwykle interesująco przedstawiają się tłumaczenia prac naukowych, eklezjastycznych, poetyckich na języki obce.

Poniedziałkowe przedstawienie Teatru Regionalnego pt. „Ojca Świętego Polska światu dała” przyniosło inscenizację tekstów poetów ludowych. Żywa tradycja sceny wiościsłańskiej w regionie krakowskim ucieleśniła się w tym pięknym spektaklu. Ma on charakter prawdziwie ludowy, nie podrabia niczego, mówi własnym głosem.

W Teatrze Ludowym w Nowej Hucie odbywają się przedstawienia „Hioba” w reżyserii Tadeusza Malaka. Premiera tego utworu odbyła się kilka miesięcy temu. Warto przypomnieć, że rolę tytułową biblijnego Hioba gra Wacław Ulewicz. „Hiob” powstał w roku 1940. Autor napisał „Rzecz dzieje się w Starym Testamencie. Przed przyjściem Chrystusa”. I kolejno dodaje: „Rzecz dzieje się za dni dzisiejszych. Czasu Hiobowego — Polski i świata”. Twórca istotnie nawiązuje w swej etyce dramatycznej do tradycji Wyspiańskiego i Żeromskiego. Dramat powstał w okresie okupacji, w okresie najcięższych doświadczeń narodu polskiego. Dla Karola Wojtyły osoba Hioba nie jest żadnym kostiumem, ale przecież nietrudno dostrzec jak przez tę postać, przez przyrząd tragedii i nieszczęść, które dotknęły bohatera autor woła o sprawiedliwość dla ojczyzny walczącej z najeźdźcą.

Inscenizacja nowohucka jest bardzo oryginalna. Operuje horyzontalnymi przestrzeniami, wyraziście umieszcza bohatera dramatu w tle jasnym, białym, w atmosferze szczęścia i spokoju. Kiedy biały całun ustępuje, zaczynają się na Hioba walki dopusty ciężkie. Prawdziwie dramat to głęboki, nieco retoryczny, ale inscenizacja nowohucka przydała tekstowi życia scenicznego.

Kraków tak istotnie związany z osobą Karola Wojtyły, godnie, z powagą wielu przedśwzięć natury artystycznej wita pierwsze godzinny pobytu na ojczyźnej ziemi — papieża Jana Pawła II.

OLGIERD JĘDRZEJCZYK

26 „HIOB” KAROLA WOJTYŁY

BRONISŁAW MAMOŃ

26 marca br., w wigilię Niedzieli Palmowej, odbyła się w teatrze nowohuckim premiera „Hioba” Karola Wojtyły, dramatu powstałego w r. 1940, w okresie Wielkiego Postu. Autor „Hioba”, kiedy pisał ten tekst, nie miał jeszcze dwudziestu lat. Studiował wtedy polonistykę na tajnym nauczaniu prowadzonym przez profesorów UJ. Była to jego pierwsza próba dramatyczna, pierwsze większe ćwiczenie literackie, noszące wszystkie ślady debiutu pisarskiego: echa świeżo przeczytanych lektur, fascynacji literackich, olśnień teatralnych.

Listy autora „Hioba” z przełomu lat 1939/40 do Mieczysława Kotlarczyka pozwalają dosyć szczegółowo prześledzić listę studiowanych w tym czasie książek. Znajdują się na niej utwory Słowackiego, Mickiewicza, Norwida, Wyspiańskiego, odczytywane wielokrotnie, za każdym razem pod innym kątem widzenia. Pierwsze miejsce zajmuje jednak Biblia: Psalmi, Księga Hioba, Księga Mądrości, Procy. Zagłębienie się w Księgę Hioba miało powody nie tyle osobiste, ile bardziej ogólne. Było poszukiwaniem odpowiedzi na szczególną sytuację, w jakiej znalazł się naród polski w pierwszych miesiącach wojny. Naród napadnięty, stopniowo wyniszczany, o-

wym w cierpieniach Polski i świata wypracowanym”). Czas syntetyczny i przestrzeń syntetyczna oraz uniwersalność zarysowanej problematyki — to podstawowe walory „Hioba” Karola Wojtyły. Uniwersalizmu tego nie mać bardzo polski rys, przejęty chyba od romantyków: Słowackiego, Mickiewicza, że w cierpieniu zbiorowym i w łączności z Chrystusem dokonuje się odkupienie każdego pojedynczego człowieka i świata. I że tylko ten wysiłek moralny jest drogą do kądś.

(Tadeusz Malak, reżyser „Hioba” w Teatrze Ludowym, tekst autorski potraktował z pietyzmem. Nie skracał go, nie poprawiał, nie komponował w inne ciągi. Był wierny i literze i duchowi. Zadał o to, by zagrały muzyczne wartości słowa: rytm, melodia zdania, a także plastyka obrazu: jego kolor, barwa, światło. Wprowadził chóry i rozbudował ruch sceniczny elementami pantomimy i tańca obrzędowego. Zróznicował przestrzeń teatralną umieszczając grających aktorów na dwu poziomach: na parterze i piętrze sceny, budując pewne sekwencje przedstawienia w układzie symultanicznym, tak jak to było w teatrze średniowiecznym. Wykorzystał ponadto swoje dawne doświadczenia wyniesione ze szkoły rapsodycznej Mieczysła-

staje z niej jedynie biel obrusu podtrzymywanego z dwu przeciwległych stron rękami klęczących aktorów. Obraz ewokowany jest jakby w innej przestrzeni i innym wymiarze zdarzeń — w porządku mistycznym. Te dwie sceny, takie same a przecież inne, umieszczone na początku i końcu przedstawienia, zaświadczenia najlepiej o umiejętnościach odczytania tekstu „Hioba” przez reżysera, o jego zdolnościach interpretacyjnych.

Pierwszą część spektaklu wypełniają relacje sług Hioba o klęskach, które nań spadają. Aktorzy obsadzeni w tych rolach wbiegają na scenę od strony widowni, jakby byli jej posłańcami. Ma to swój głęboki sens. To co było mitem, przypowieścią, literacką figurą staje się żywą aktualną historią. Potem jest długi monolog Hioba, w którym walczą na przemian bunt i uległość, poczucie krzywdy i odrzucenia. Czy cierpienie jest tylko złem, które łamie i poraża, czy też środkiem samodoskonalenia, labolatorium rodzenia się nowych wartości, których istnienia nawet nie przeczuwamy? Myśl Hioba biegnie szlakiem meandrycznym. Pełna jest wahań, wątpliwości, znaków zapytań. Rozmowy, które prowadzi z przyjaciółmi pogłębiają jeszcze bardziej stan niepewności. Nawiedza go jakby przecucie błędu, fałszywie wybranego tropu, po którym podąża jego refleksja. Potem jest sekwencja o charakterze niemal rytualnym, skomponowana z elementów gestu, ruchu, mimiki. Hioba otacza korowód żałobników. Rozpoznajemy w nim biesiadników ze sceny pierwszej. Przyszli nie po to, by go pocieszyć czy ulitować się nad nim, ale po to, by czynić sąd, zmusić go do wyznania win.

Wacław Ulewicz kreujący Hioba ma dobre walory głosowe, z których potrafi czynić właściwy użytek. Ładnie radzi sobie z piętrzącymi się rafami przestylizowanego języka — na ludowość, na Młodą Polskę, o bardzo specyficznym rozczłonkowaniu wersu, o zmiennych spadkach intonacyjnych, nie poddających się łatwo rytmowi mowy kolokwialnej. Najbardziej przekonujący był w scenach forte, kiedy urosł do góry obie ręce przyzywając cichym głosem Boga na świadka swojej niewinności. Był w tym krzyku bardzo romantyczny.

Kiedy pojawia się młody prorok Elihu (gra go Adam Sadzik) cały spowity w biel, ciągnąc za sobą długi tren białej ażurowej tkaniny, która opadając okrywa cały środkowy podest sceny, kończy się właściwy dramat. Gwałtownie słabnie temperatura napięć, starć, konfliktów. Zaczyna się mistyczny moralitet, religijne przesłanie pod adresem widza. Przesłanie, które w całej pełni odsłoni nam się dopiero w papieskiej encyklice „Redemptor Hominis”. Wizja Chrystusa umęczonego, którą przynosi Hiobowi prorok Elihu, w zupełnie nowym świetle ustawia jego cierpienia. Egzystencjalny ból przestaje być absurdem, ofiarą niepotrzebną i wyniszczającą człowieka. Poprzez mękę samego Boga-Człowieka uzyskał swą wartość i uzasadnienie: włączony został w wielki plan odkupienia całego kosmosu.

Dobra muzyka Krzysztofa Szwaigiera, punktująca podstawowe znaki semantyczne w przedstawieniu, wprowadzona z wielkim umiarem, nie zamienia tekstu literackiego w oratorium. Gorzej bywa z aktorstwem, zwłaszcza w partiach chóralnych. W scenografii Józefa Napiórkowskiego Ryszarda zagrała biel obrazu pierwszego i ostatniego, skonstruowana z czernią i szarością segmentów środkowych widowiska.

BRONISŁAW MAMOŃ

Karol Wojtyła: „Hiob”. Reżyseria: Tadeusz Malak. Scenografia: Józef Napiórkowski, Ryszard Stobnicki. Muzyka: Krzysztof Szwaigier. Ruch sceniczny: Tomasz Gołębiowski. Premiera: 26 marca 1983 r. w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie.



WIESŁAW ULEWICZ W ROLI HIOBA

FOT. WOJCIECH PLEWIŃSKI

grabiany z dóbr, skazywany na powolną agonię. Starotestamentowa opowieść o niezawinionych cierpieniach Hioba stawała się odpowiednią materią literacką do refleksji nad problemami zła, nieszczęścia, śmierci.

Ta pierwsza sztuka teatralna Karola Wojtyły, wysnuta z wątków biblijnych, duchowych przeżyć i przemysłów religijnych jej autora rozgrywa się jakby w trzech wymiarach czasu: w przeszłości („Przed przyjściem Chrystusa”), w teraźniejszości („Za dni dzisiejszych czasu Hiobowego — Polski i świata”) w przyszłości („Czasu oczekiwania, błagania o sąd, czasu poznania za testamentem Chrystusa-

wa Kotlarczyka. Dały one o sobie znać w sugestywnym zakończeniu spektaklu. Zatriumfowała w nim całkowicie umowność w komponowaniu obrazu. Umowność i metaforyczność. Gest aktora powołuje tu przedmioty, stwarza ich formę, zestrzaja je w większe całości.”

• Przedstawienie „Hioba” w Teatrze Ludowym ma kompozycję ramową. Zaczyna się obrazem zaproszenia na ucztę i kończy się obrazem zaproszenia. Ale kiedy pierwszy obraz budowany jest w konwencji realistycznej: ustawianie stołu, nakrywanie go obrusem, to finalna scena nie posiada już tej materialności przedmiotów. Pozo-



Scena zbiorowa z „Mordu w katedrze” T.S. Eliota, w reż. J. Jareckiego

Fot. Wojciech Plewiński

Nie wolno było miżez!

TADEUSZ
MALAK

Od początku swej obecności w teatrze podejmowałem działania artystyczne, które były propozycjami do realizacji w różnych warunkach scenicznych. Opracowałem i zrealizowałem szereg takich pomysłów od teatru jednego aktora poczynając do kilkuosobowych teatrów małych form. Tematem był zawsze człowiek i jego prawo do swobodnego, indywidualnego wyboru, do niezależnego myślenia i działania. Stąd wśród zrealizowanych projektów znalazł się spektakl „No more Hiroshima” (z niezapomnianym Lesz-

kiem Herdegenem) o lotniku z nad Hiroshimy, który po zrzuconiu bomby nie poczuł się bohaterem, lecz posłuchał głosu sumienia; czy spektakl o problemach etycznych związanych z transplantacją („Remont — filozofom wstęp wzbroniony”), także rzecz o Majakovskim („Trzynasty Apostoł”) albo liczne monodramy według tekstów Różewicza, Herberta, Lorki.

W roku 1981 zaproponowałem mojemu „wędrownemu teatrowi” nową rzecz „Gibraltar 43” — dokumentalny spektakl o zagadkowej śmierci gen. Si-

korskiego. Rok 1981 to czas szczególny. Uzgodniliśmy z grupą działaczy kulturalnych „Solidarności” z Nowej Huty, aby podjęła się zorganizowania cyklu występów z tym spektaklem — rzecz była ważna i aktualna; prócz walorów odkrywczych, jakie wynikały z przeprowadzonego na scenie procesu (w setną rocznicę urodzin Sikorskiego) istotę stanowiło przesłanie, że... „przyjdzie dzień... i otworzą się groby dwa grób Ojczyzny i grób Generała”. Odbły się próby, ustalono terminy — ale w dniu występu otrzymaliśmy telefoni-

Nie wolno było milczeć

czne zawiadomienie, że odwołują nasz występ. Wymyślono jakieś tam powody... Wiadomość tę przyjęliśmy z żalem. Po prostu, organizatorzy byli zajęci czymś innym.

Po grudniu 81 roku długo nie mieliśmy zezwolenia na występy. I oto zaproponowano nam w Krakowskiej Estradzie, aby 3 lipca 1982 r. w przeddzień 39 rocznicy śmierci Sikorskiego dać występ z tym spektaklem w piwnicy „Hotelu pod Różą”. Na spektaklu tłum ludzi, ale na afiszu dostrzegam pieczętąkę: wrona z gwiazdą! Ktoś chciał nas napiętnować: oto kolaboranci z reżimem, bo zdecydowali się występować. Nie jest ważne w jakiej występuje się sprawie, z jakim tematem?

Mam na ten temat swoje zdanie. Uważam, że im trudniejszy jest czas, tym większej pomocy potrzebuje człowiek. I trzeba tej pomocy udzielić również poprzez sztukę. W tym samym czasie działały przecież oficjalne, państwowe, „reżimowe” teatry i nie było wstydem iść tam? Więc skąd ta wrona na naszym afiszu? Z głupoty? Niewiedzy? Czy z racji stanu?

Wiem jedno: nie wolno nam było milczeć.

Nie żyłem w izolacji od społeczeństwa. Nie byłem pupilkim. Byłem przeciwnym. Belzebub mojego piekła nie zapewnił mi ani spokoju, ani dobrego wyżywienia, nie potrafił mnie ani na chwilę wyizolować z piekielnego życia (dla lepszego zrozumienia proszę przeczytać wiersz Z. Herberta: „Co myśli pan Cogito o piekło”).

★

Wychowani zostaliśmy w warunkach, kiedy ostateczna decyzja o tym, co możemy przekazać publicznie w formie teatralnej leżała w ręku kogoś poza nami. Uosobieniem tego „kogoś” był urząd cenzora, a krył się za tym urzędem szereg Ważnych Instytucji Politycznych, których interesy miały być chronione, a działalność gloryfikowana również w sztuce: „kto ma lepszą sztukę — ma lepszy rząd — to jasne” — powiada Herbert.

Przez kilkadziesiąt lat trwały zmagania między twórcami, artystami, o to, aby uszczknąć część strzeżonych przez cenzora obszarów i powiedzieć więcej niż było pozwolone, ujawnić to, co zakazane w słowie mówionym, uzewnętrznić w obrazie scenicznym. Każdy wiedział, że sprzeciw cenzora oznacza koniec publicznego istnienia.

To mocowanie z cenzurą zelażo nieco w 1981 roku. Już wtedy tyle nie kreślili. Można było np. wymienić nazwisko Czesława Miłosza. A w roku 1978 wyrzucili z mojego programu teatralnego w teatrze STU do spektaklu „Wydrążeni ludzie” esej tego autora o tłumaczeniu Eliota. Stało się podskórnym dążeniem każdego prawie uczciwego artysty, aby jednak wypowiadać

się w miarę niezależnie, by mówić więcej, niż się pozwala. Ale i te możliwości runęły 13 grudnia 1981. Zaś wszystkie negatywne tego skutki odczuwamy do dziś i długo ponosić będziemy ich konsekwencje.

Różne były reakcje społeczne na gwałt. Najpełniejszą formą protestu środowiska teatralnego była odmowa udziału w imprezach oficjalnych, a szczególnie w programach telewizyjnych.

Aktor, reżyser, artysta teatru, nie może istnieć bez publiczności. Jesteśmy dla niej, bez niej nie ma teatru w żadnej formie!

Teraz, ograniczeni przez zakazy stanu wojennego, mogliśmy wypowiadać się albo w ramach tych ograniczeń, albo szukać sposobu zaistnienia obok nich lub wbrew nim. Środowisko nasze wybrało w swej podstawowej masie tę drugą możliwość. Pomagało nastawienie opinii publicznej. Za postawę, uznaną za niegodną ze społecznym stanowiskiem, wykłaskiwano winowajców w teatrach i na koncertach.

Na propozycje „okazjonalnych” występów odpowiadaliśmy: Nie! Wybrałszy milczenie lub dumne wygnanie.

Głównym miejscem niezależnych spotkań ze sztuką stał się teraz kościół. Sale przykościelne i kościoły krakowskie już wcześniej były miejscem spotkań i wystąpień środowisk artystycznych Krakowa, szczególnie w czasie Tygodnia Kultury Chrześcijańskiej. Takie artystyczne kontakty miały miejsce jeszcze za czasów pobytu w Krakowie Kard. Karola Wojtyły, szczególnie podczas spotkań środowiskowych na opłatku — istotną część tych spotkań stanowił program artystyczny, dedykowany gospodarzowi spotkania. Gdy Karol Wojtyła odszedł do Watykanu, zaczęto kontynuować te tradycje artystycznych mityngów, wprawdzie uczczenia rocznicy pontyfikatu, a później corocznie w Tygodniu Kultury Chrześcijańskiej. Ich mottem stała się wypowiedź Jana Pawła II: „Partnerstwo między sztuką i Kościołem w odniesieniu do człowieka opiera się na tym, że i Kościół i sztuka pragną wyzwalać człowieka ze zniewolenia i prowadzić ku posiadaniu samego siebie”. Ta zasada bardzo nam odpowiadała. W trudnym czasie stanu wojennego były te występy w kościołach okazją do wolnej wypowiedzi — teatralnej, muzycznej. Kościół był miejscem wykładów, koncertów i dyskusji. Zapraszały nas na występy parafie z całej Polski — ruszaliśmy w podróż, a do nas przyjeżdżali koledzy z innych ośrodków. Ten rozdział działalności Kościoła został opracowany i wydany w postaci dwóch tomów, zawierających szczegółowe omówienia inicjatyw (patrz: „Dialog Kościoła z Kulturą”, t.1 i 2, Kuria Metropolitalna w Krakowie, 1986, 1988.).

Dla mnie udział w tych występach był każdorazowo — prócz przeżyć emocjonalnych i duchowych — odkryciem niezwykłej teatralności tych miejsc: czy to była Bazylika Mariacka, czy Kościół OO. Paulinów „Na Skalce”, czy Katedra na Wawelu, czy Kościół N.M.P. Królowej Polski w Bienczykach, czy odległe od Krakowa kościoły w Bielsku-Białej, Świątnikach czy Slep-

rawiu. Słowo wypowiedane w świątyni nabierało jakby innego znaczenia, którego nie przewidywaliśmy wcześniej. O wielkiej potrzebie takich występów świadczyły wypełnione zasłuchanymi ludźmi przestrzenie kościołów.

Szereg lat spędziłem ongi na scenie Teatru Rapsodycznego w Krakowie. Miało to oczywiście swój wpływ na moje widzenie roli teatru w społeczeństwie. Zrodził się Teatr Rapsodyczny w 1941 roku, w mrokach okupacji, z inicjatywy grupki młodych konspiratorów-zapaleńców teatralnych, wśród których przede wszystkim dwa nazwiska mają swoją wymowę: Mieczysław Kotlarczyk i Karol Wojtyła. Teatr prześladowany w czasie okupacji i niszczonej dwukrotnie i ostatecznie w PRL-u (1953, 1967) był sprawdzonym wzorcem formuły teatru na czas wojny. Udowodnił on, że teatr może działać się w każdej przestrzeni, a głównym środkiem wyrazu może być słowo. Przystając znacząco pozostałe środki ekspresji teatralnej — zostaje aktor, czy grupa aktorów, działających głównie słowem w centralnej przestrzeni kościelnej, głównie przed ołtarzem. A nie ma piękniejszej scenografii niż wnętrza kościołów. Ta rapsodyczna idea odradzała się teraz w całej Polsce.

Przesłaniem ideowym montowanych programów (poezja, dokument, pieśń) było zawsze wołanie o prawdę, o prawo do posiadania i głoszenia własnych przekonań, wiara w czas sprawiedliwości i nadzieja, że nadejść on musi.

★

Ale nasze dążenie do ujawniania artystycznej niezależności dokumentowaliśmy również w teatrze takim, jaki on w tym czasie był. Oto kilka refleksji.

Zawsze śmieszyła ingerencja cenzury. Kiedy w marcu 1981 r. wystawialiśmy w Starym Teatrze poetycki spektakl wg Zbigniewa Herberta „Powrót Pana Cogito”, udało się po utarczkach z cenzurą wywalczyć prawo do wykorzystania w scenariuszu „Potęgi smaku” tego autora — bolalo ich ideowe przesłanie utworu — ale najbardziej ten fragment, który mówił o „chłopcach w leninowskich kurtkach”. I oto teraz, po 13-tym grudnia wzięli odwet. Kiedy zaczęto „zwalniać” kolejne spektakle postanowiono warunek: możecie grać, ale bez tego wiersza... Postanowiliśmy grać, uczciliśmy brak tego wiersza odpowiednio zainscenizowaną pauzą. Osiągnęliśmy efekt mocniejszy, niż gdyby utwór był wygłoszony...

★

Początek 1982 roku, udało się wznowić „Dziady” w reżyserii Konrada Swinarskiego, gdy tylu internowanych, aresztowanych, procesy, pałki, więzienie, przemoc władzy i propagandy — w teatrze uczestniczymy w historycznym przesłaniu, które wprost odnosi się do sytuacji w kraju, do sytuacji narodu, który „jak lawa, z wierzchu zimna... i plugawa, lecz wewnętrznego ognia sto lat nie wyziębi...”. Stan wojenny. Ludzie walą do teatru, we wszystkim dopatrują się aluzji do sytuacji w kraju. Teatr uzyskuje wymiar „teatru politycznego”. To, co dawniej było przyjmowane chłodno, dziś głęboko porusza. Co to jest teatr polityczny? Czy nie stwarzają go szczególne sytuacje zewnętrzne?

I znów refleksja z Katedry Wawelskiej. Stary Teatr uzyskał zgodę, aby wystawić tam „Mord w Katedrze” T.S. Eliota. Przy sarkofagu Św. Stanisława. Premiera 1 kwietnia 1982 r. I znów to niezwykle miejsce akcji dramatu, dziejącego się w katedrze angielskiej, w początku naszego tysiąclecia przy trumnie polskiego męczennika. Gram w tej sztuce. Uczestniczę i obserwuję. Przedstawienie czy nabożeństwo? Dramat Eliota z 1936 roku tak głęboko porusza dziś ludzi, dlaczego? Znów zdecydowany wpływ ma tutaj sytuacja ogólna. To, co dzieje się na ulicach. I niechęć do propagandy telewizyjnej, prasowej. Sprzeciw wobec przemocy czterech rycerzy — kuszących widownię argumentami siły, jako racji tych, którzy chcą trzymać w posłuchu społeczeństwo. Wychodząc z katedry spotykamy dość często zastępy umundurowanych, współczesnych bojowców w szarych mundurach... A wkrótce potem wstrząsające zamknięcie, gdy Polskę obiegła wieść o nowym, polskim męczenniku, księdzu Jerzym... To wszystko układa się w jeden ciąg — i to, co ludzie przeżywali na Wawelu w czasie spektaklu, i to, co działo się w życiu kraju.

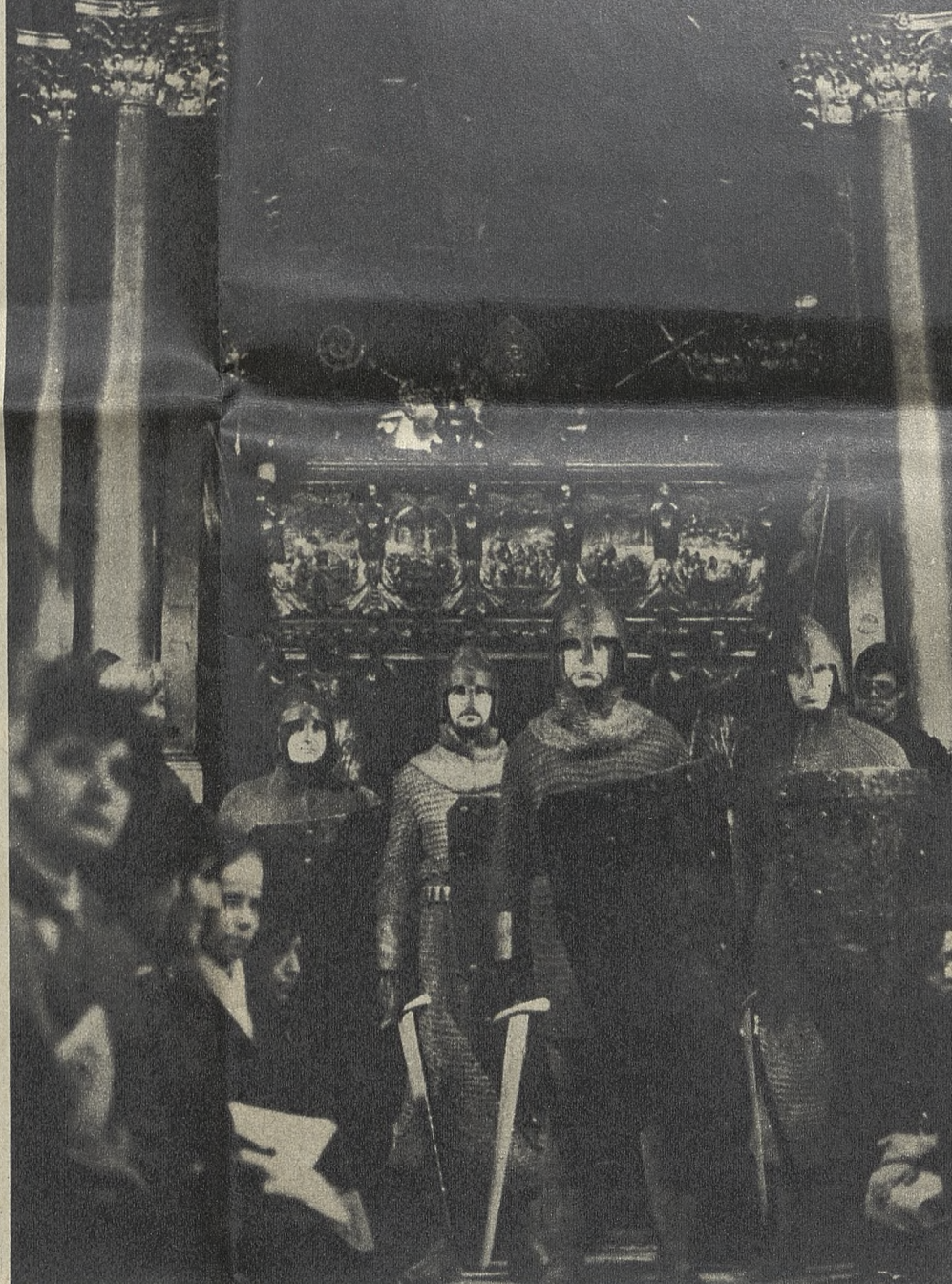
★

Marzec 1983. Reżyserują „Hioba” Karola Wojtyły w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie. Ten „Hiob” był poszukiwaniem odpowiedzi na szczególną sytuację w jakiej znalazł się naród polski w pierwszych miesiącach II wojny światowej. Naród napadnięty, stopniowo wyniszczany, skazany na powolną agonię, ograbiany z dóbr. Wszędzie zło, nieszczęście, śmierć. I co szczególne — ten „Hiob” rozgrywa się w trzech wymiarach: „w Starym Testamencie — za dni dzisiejszych czasu Hiobowego — Polski i Świata i w przyszłości: czasu oczekiwania...” W cierpieniach dokonuje się odkupienie każdego człowieka i narodu... I taki był stan narodu w 1983 r.

Nazajutrz po premierze „Hioba” przypadła Międzynarodowy Dzień Teatru. Nie był to „dzień teatru” honorowany przez władze — aktorzy przecież bojkotowali. Ale tego dnia przyszli do teatru robotnicy z Nowej Huty, członkowie „Solidarności”. Wykupili całą widownię. Przyszli z rodzinami wyrazić wdzięczność, że teatr jest z nimi, że porusza ich problemy i staje po stronie uciśnionych — polskich Hiobów... Po spektaklu urządzili manifestacyjną owację, dziesiątki osób wchodziło na scenę, wręczając aktorom kwiaty, rozdając ulotki i wydawnictwa, przemawiali do zespołu, aż wreszcie młoda dziewczyna odczytała pełną godnością odezwę do aktorów. Wszyscy mieli łzy w oczach... Wiadomo, jakimi konsekwencjami groziło wtedy organizowanie i udział w takiej manifestacji publicznej. Po tym niezwykle wydarzeniu wszedłem do garderoby. Spotkałem jednego z kolegów, a on powiedział: „Byłem przeszło 30 lat w teatrze, a pierwszy raz miałem tak wielki Dzień Teatru”. Plakał.

★

Czerwiec 1983. W kościele Mariackim i Sukiennicach wystawiam widowi-



„Mord w katedrze” — scena zbiorowa

Fot. Maciej Plewiński

ska na 450 rocznicę śmierci Wita Stwosza. Wykorzystują fragmenty dramatu Wincentego Rapackiego „Wit Stwosz”, inne teksty i pieśni z epoki. Myślałem tak: czas jest szczególnie ciężki. Nie będę robił akademii o Wicie Stwoszu, bo świat jej nie potrzebuje. Wykorzystałem sytuację aby powiedzieć coś o czasie bieżącym. Niech Wit Stwosz stanie się nosicielem problemów i cierpień, jakie dziś musi znosić każdy twórcy człowiek, który odważy się iść drogą własnego wyboru. A zwłaszcza ten, który nie akceptuje nakazów zmonopolizowanej władzy, sprzeciwia się jej, broni swoje sumienie przed gwałtem.

Premierę przyjęto z dołmi podniesionymi w kształcie litery V.

Następnego dnia zostałem wezwany przez Autorytety Nadzoru na bardzo ostre pouczenie z żądaniem wprowadzenia bezwarunkowych zmian interpretacyjnych.

Zmian tych nie dokonałem.

Po paru dniach ukazała się pierwsza recenzja, z ogromną ingerencją cenzury. W „Tygodniku Powszechnym”. Zaatakowali ostro wszyscy prawie uczestnicy odbywającej się wtedy z okazji Dni Krakowa Sesji Klubu Krytyki Teatralnej. Ich opinie pozbawiły mnie i spektakl czci i wiary. Chodziło o to, że niezgodne to wszystko z faktami z życia Wita Stwosza. Pewnej panience nie podobał się nawet Oltarz Wita Stwosza. Felietonista „Polityki” nie był na przedstawieniu — zaatakował więc tę pierwszą, dobrą dla nas recenzję z „Tygodnika”. Zgodna następnymi z tych, którzy służą władcom do walki z działaniami niezgodnymi z obowiązującą linią polityczną i ideologiczną jest godna najwyższego uznania. A ja mówiłem tylko tyle w 1983 r.: artysta ma prawo do wolności wypowiedzi w sztuce.

Po kilku przedstawieniach zarządzo- no przerwę w granlu, by już do tej po- zycji nie wrócić.

TADEUSZ MALAK

26

HIOBOWE PYTANIA KAROLA WOJTYŁY



Scena ze spektaklu. Od lewej: Wacław Ulewicz, Andrzej Gardeczka, Janusz R. Nowicki, Tadeusz Szaniecki.

Fot. Wojciech Plewiński

KAROL Wojtyła grany jest teraz już w dwóch teatrach krakowskich. Po „Bracie naszego Boga”, wystawianym od kilku sezonów w Teatrze im. Słowackiego, obecnie nowohucki Teatr Ludowy sięgnął po „Hioba”. Dzięki temu mamy aktualnie w Krakowie również dwóch teatralnych „Hiobów”, jako że od czerwca ubiegłego roku na małej scenie Teatru im. Słowackiego („Miniatura”) można oglądać „Hioba” — według „Księgi Hioba” w przekładzie Czesława Miłozza.

Czas jest Hiobowy i ziemia staje się Hiobowa, niechże więc ludzie oswajają się filozoficznie i religijnie z Hiobowym problemem zła i cierpienia niezawinionego. Niech dojrzejwią w zadumie, nad losem ludzkim. Taki też sens mają autorskie przypiski Wojtyły na tytułowej stronie dramatu, informujące, że: „Rzecz dzieła się w Starym Testamencie przed przyjściem Chrystusa”, „Rzecz dzieje się za dni dzisiejszych czasu Hiobowego — Polski i świata” — „Rzecz dzieje się czasu oczekiwania, błagania o sąd, czasu tęsknoty za Testamentem Chrystusowym, w cierpieniach Polski i świata wypracowanym”.

W takiej optyce duchowej widział młody Wojtyła, w 1940 roku, kiedy pisał tę „dramę ze Starego Testamentu”, świat, Polskę, człowieka. Oczywiście, młodzieńczy dramat Karola Wojtyły nie jest wybitnym dziełem sztuki, nie przemawia tą siłą słowa i gestu, która potrafi wstrząsnąć współczesnym czytelnikiem i widzom, wrażliwym na skrót, prostotę, ściszenie. „Hiob” jest wykrzyaczany, uniesiony, egzaltacja stylistyczna, rozedrgany poetycko-patetyczną tonacją, inkrustowany koturnową archaizacją w manierze młodopolskiej. W takich wysokich rejestrach i takimi gorącymi środkami zapisy-

wała się żarliwość dwudziestoletniego Wojtyły.

A oto (na scenie dzieje się rzecz niezwykła. Po zderzeniu się z pierwszymi kwestiami, wypowiedzianymi przez aktorów, pęka opór widowni. Słowo uroczyste, niesione, zdawałoby się, przebrzmiałą melodią i rytmiką, obrośnie przestarzałą ornamentyką, płynie ze sceny coraz bardziej przyswajalnym potokiem i coraz głębiej otwiera serce słuchacza na podstawowy problem egzystencjalny człowieka, na swój problem Hiobowy i w pewnym wymiarze — problem każdego.

Zasługa to zespolonej dobrej roboty teatralnej reżysera, scenogra-

fów, aktorów.) Całość pomyślana i wykonana z pietyzmem. Inscenizacja i reżyseria Tadeusza Malaka (byłego rapsodyka) klarowna i konsekwentna we wszystkich szczegółach. Scenografia Józefa Napiórkowskiego i Ryszarda Stobnickiego wkomponowana w koncepcję spektaklu, funkcjonalna i współbrzmiała z ekspresją scenicznego dramatu. Wyostrzone, roztrzaskane, sięgające obłoków boczne ściany potęgują nastroj grozy i zmagania się z mocami zła. Zanim spadnie na Hioba nieszczęście, scenę zaściela mieszkalnie biały cahun i biały obrus na biesiadnym stole. Na końcu powróci ta biel w postaci białego odzianego proroka Elihu, (gra tę postać oszczędnie i cicho Adam Sadzik) zapowiadającego przyjście Chrystusa, rozsnuwającego za sobą biały tren, i w rozciągniętym białym obrusie, wokół którego kłękają dramatis personae, niby do uczty eucharystycznej.

Zasadniczy dramat Hioba rozgrywa się na scenie — ziemi brunatnej, owrzodzonej, na śmietniku świata. Hiob, świetnie grany przez Wacława Ulewicza, spiera się i prawuje w mrocznej przestrzeni pytań o sens swojego nieszczęścia i cierpienia, wiecie odwieczny spór z milczącym Bogiem i z racjonalistycznie przejrzystą, jurydyczną koncepcją sprawy człowieka przed Bogiem, reprezentowaną przez gadatliwych i zakłębionych przyjaciół. Hiob odkrywa powoli w tym sporze bolesną, acz nie pozbawioną nadziei, prawdę o losie ludzkim, odkrywa mądrość ukrytą dla otoczenia, tajemnicę. Miotany pokusami bezsensu — odnajduje sens, jaki mu się objawia w cierpieniu, poza ludzką logiką, poza czasem. Biblijny Hiob, sparafrazowany czasu wojny i okupacji przez Wojtyłę w Krakowie, przeżywający dziś swój dramat na scenie w Nowej Hucie, ma rysy polskie, góralskie, i jest „człowiekiem wiecznym”.

W pięknie wydanym programie teatralnym jest kilka listów Karola Wojtyły z lat 1939-40, pisanych do Mieczysława Kotlarczyka. Cenny przyczynek do biografii człowieka, który dziś na scenie świata upomina się w imię Chrystusa o sprawę człowieka. Z tych listów bije zdumiewająca, święta pasja, z jaką dwudziestoletni Wojtyła poznawał sprawę człowieka. „Czytam, piszę, uczę się, myślę, modłę i walczę w sobie.” „Ja w siebie zachodzę i w sobie się rozbudowuję”. „Przy pracy czas gna. Człowiek staje się pełniejszym człowiekiem”.

„A cóż jest człowiek?” — woła po wielokroć Hiob Karola Wojtyły: Jan Paweł II od paru lat z apostołską żarliwością — i odwagą przypomina światu, kim jest człowiek.

KAZIMIERZ KANIA

*) Państwowy Teatr Ludowy w Krakowie: „Hiob” Karola Wojtyły. Reżyseria: Tadeusz Malak, scenografia: Józef Napiórkowski i Ryszard Stobnicki, muzyka: Krzysztof Szwaigier. Premiera 26.III.1983 r.



Prasowe
Wydawnictwo
Dokumentacyjne
RSW „P-K-R”

Warszawa
Pl. Starynkiewicza 7
Tel. 28-59-59

ECHO KRAKOWA

31-007 Kraków
ul. Wiślna Nr 2

wydanie

698 Z dn. 7-04-83

Z teatru

HIOB

26

Dla tych, którzy pamiętają Teatr Rapsodyczny Mieczysława Kotlarczyka (ja nie) i którzy w ogóle lubią teatr deklamacyjny (ja nie) jest przeznaczony nowohuckie przedstawienie „Hioba”. Innym widzom pozostaje oglądanie bardzo ładnej dekoracji. Przestrzeń sceny wypełniają promienie rozchodzące się z głębi sceny (gdzie w błękitnawej mgłę przebywa komentujący akcję chór aniołów) ku proscenium, gdzie wśród gorzkiego cierpienia Hiob z pokorą znosi swój niepojęty los. Promienie utworzone przez fałdy pożątkanej materii, nadpalonej nieregularnie na brzegach, przypominają zniszczone karty starego papieru. Zza nich, jak zza kurtyny wyłaniają się sylwetki bohaterów i przedstawiona przez nich historia.

Teatr deklamacyjny, w którym statyczny „żywy obraz” zastępuje ruchliwą akcją, a portretowa poza — gest, jest konwencją ryzykowną, bo bardzo łatwo tu o fałsz, który zniechęcić może widza nie tylko do wykonawcy, ale co gorsza — do kontemplacji tekstu, której przecież w istocie taki typ teatru ma służyć. Aktoży Teatru Ludowego balansują niebezpiecznie na granicy... no,

powiedzmy jeszcze nie fałszu, ale już dysonansu. W tego rodzaju konwencji teatralnej, na jaką zdecydował się reżyser Tadeusz Malak, objawianie przeżyć wewnętrznych i emocji odgrywanych postaci, sprowadza się do schematycznego wznoszenia rąk, obejmowania przestrzeni, chwytania dłonią za serce itp. Może się to po prostu podobać albo nie. Nie ma sensu dyskusja nad samą konwencją. Ale: schemat wymaga ścisłości, szablon — wierności wzorowi. Brudzenie takiego stylu przesadną ekspresją, utratą kontroli nad ustawionym głosem jest niedopuszczalne. Przeczy założeniom estetycznym konwencji. Ascetyczność „podbarwiana” jest nieautentyczna i pretensjonalna. Po prostu.

Porównywanie przygotowanego w Ludowym „Hioba” ze spektaklem o tym samym tytule, granym od kilku miesięcy w Teatrze „Miniatura” nie ma sensu już choćby z tego względu, że oparte jest na odmiennym materiale tekstowym. W „Miniaturze” to Piśmo Święte. W Ludowym — sztuka dwudziestoletniego Karola Wojtyły (powstała w 1940 roku); wynik refleksji nie tylko nad fenomenem cierpienia bli-

źniego Hioba, ale także nad martyrologią narodu umęczonego wojennym czasem i wszelkimi historyczno - politycznymi przeciwnościami.

Pointa sztuki młodego Karola Wojtyły (zwiastowanie Hiobowi przyjścia Chrystusa) została wzmocniona przez nowohuckich realizatorów paralełą dwóch obrazów uczt: rozpoczynającej i kończącej spektakl. Pierwsza, chaotyczna, splątana w mroku i bałaganie, ostatecznie nie mogąca dojść do skutku, skonstruowana została z końcową wieczerzą; tu, w ostatnim obrazie, aktorzy zamierają w harmonijnym spokoju i ułożonej jasności.

Publiczność premierowa zgótowała twórcom spektaklu gorącą owację na stojąco (ja nie). Spokojnie. Bez przesady, kochani. Takie to znowu nie było.

DOROTA KRZYWICKA

KAROL WOJTYŁA — HIOB;
reżyseria — Tadeusz Malak;
scenografia — Józef Napiórkowski, Ryszard Stobnicki; muzyka — Krzysztof Szwaigier, ruch sceniczny — Tomasz Gołębiewski; aktorzy: W. Ulewicz, A. Sądziak, J. Lesiak, T. Szaniecki, A. Gazdeczka, J. R. Nowicki, W. Bułka, Z. Gorzowski, K. Górecki, Z. Horawa, M. Jaskulski, Z. Klucznik, T. Poźniak, Z. Samogranicki, J. Sykutera, A. Fryga, T. Wieczorek, J. Krzywdziak, K. Kursza, D. Bilińska, B. Kryżanowska, K. Lis, W. Swaryczewska, H. Wietrzny, Z. Wilkówna, M. Wiśniowska. Premiera — Teatr Ludowy, 25 marca 1983.

Znak ofiary

KAROL Wojtyła zaczął pisać dramaty w pierwszym roku wojny. Spod pióra dwudziestoletniego wówczas polonisty wyszedł niezachowany do dziś „Dawid”, następnie uznany przez autora za „właściwie debiut” „Hiob” oraz trzeci z kolei — „Jeremiasz”.

„Hiob” powstał w Wielkim Poście w 1940 roku i nie jest to bez znaczenia zarówno dla interpretacji samego utworu jak i zrozumienia wewnętrznych przemian jego autora. Młody człowiek zafascynowany paryskimi wykładami Mickiewicza, rzucający się w Norwidzie i mistycznym Słowackim, do głębi oczarowany twórczością Wyspiańskiego złączył w „Hiobie” wszystkie rodzaje refleksji jakie go wówczas ogarniały. Jest zatem w tekście dramatu pasyjna zaduma nad losem Syna Bożego, jest zastanowienie nad sensem cierpienia jednostki i narodu, odwołanie do romantycznych idei mesjanizmu i wzorowanie się na stylu i języku twórcy „Wesela”.

Człowieczy los ma dla Autora sens dopiero wtedy, gdy rozpatrywany jest w kategoriach ofiary. Wszystkie rodzaje ziemskiego cierpienia pozostają w bezpośredniej relacji do Najwyższego i dopiero to odniesienie jest w stanie nadać im wartość. Taka teza,

larczykiem współtworzył Karol Wojtyła. Może ten fakt między innymi wpłynął na olbrzymie wycucie, z jakim Malak podszedł do utworu swego „starszego kolegi”. Nowohucki „Hiob” nie zatraca rapsodyczności tekstu, co więcej — podkreśla ją tam, gdzie jest ona słabiej zarysowana. Swobodnym „dzianiem się” jest tu proces wewnętrzny dochodzenia Hioba do prawdy o sensie cierpienia, jakim doświadczył go Bóg. Wacław Ulewicz prowadzi grana przez siebie tytułową postać od wątplenia w jakiegokolwiek znaczenie ludzkiego losu, poprzez uczucie zagubienia i niezrozumienia wyroków boskich, które należy przyjmować z rezygnacją mimo uczucia buntu, aż do duchowego ukojenia polegającego na zrozumieniu woli Sprawiedliwego. Hiob przez cały spektakl miota się w poczuciu braku logiki swego losu. Jest w nim jednak źródło wewnętrznej siły — wie, że wyroki boskie nie muszą mieć charakteru przyczynowo-skutkowego, że nie zawsze nieszczęście jest karą. O tym, że może ono być ofiarą dowiadyuje się starzec dopiero od proroka Elihu, który ukazuje mu przysiąłą Mękę Chrystusa. Od tej chwili Hiob odnajduje w swoim losie sens i logikę ofiary. Spektakl kończy się pięknym pod względem inscenizacyjnym przywołaniem Ostatniej Wieczerzy, w której — rzecz znamienna — bierze udział tylko jedenastu apostołów. Jest to wieczerza ofiary i pojednania, nie ma tu Judasza.

Zadanie nie mniej trudne od reżyserowskiego mieli w spektaklu do spełnienia scenografowie. Chodziło o stworzenie przestrzeni, która dawałaby możliwość kontaktu świata ziemskiego z Boskim, która zaznaczałaby przenikanie się tych dwóch rzeczywistości. Józef Napiórkowski i Ryszard Stobnicki rozwiązali ten problem opierając się na chrześcijańskiej ikonografii, wprowadzającej oczywistą tu umowność. stworzyli dekoracje bardzo piękne pod względem plastycznym, ożywiane zmiennym światłem, choć może nie przez cały czas jednakowo funkcjonalne. Ani na moment natomiast nie wyrywa się wymogom funkcjonalności znakomita muzyka Krzysztofa Szwałgiera. Rytmizuje ona poszczególne sceny, a przy tym omija niebezpieczną ilustracyjność.

Na nowohuckie przedstawienie „Hioba” widzowie chodziliby bez względu na wartość artystyczną spektaklu. Tym lepiej, że znajdują w Teatrze Ludowym rzecz naprawdę godną zobaczenia i pod tym względem.

DIANA POSKUTA-WŁODEK

Państwowy Teatr Ludowy w Krakowie, KAROL WOJTYŁA „Hiob”. Reżyseria: Tadeusz Malak, scenografia: Józef Napiórkowski i Ryszard Stobnicki, ruch sceniczny: Tomasz Gołębiowski, muzyka: Krzysztof Szwałgier.



Wacław Ulewicz, Adam Sadzik, Jadwiga Lesiak w sztuce „Hiob” Karola Wojtyły.

Fot. — W. Plewiński

choć niedoświadczony dramaturg usiłował uczynić z niej w „Hiobie” dopiero punkt dojścia, jest czytelna i widoczna już od pierwszych zdań. Przebieg konfliktu w utworze ma zatem charakter pretekstowy i retoryczny. Nie do końca to można złączyć z zawsze przy okazji dzieł Karola Wojtyły przywoływaną dramaturgią wnętrza, polegającą na przeniesieniu spieć dramatycznych z odsuwanej na dalszy plan fabuły czy intrygi na płaszczyznę konfliktów ideowych i abstrakcyjnie rozumianej zawartości myślowej utworu.

W przypadku „Hioba” nie jest to jeszcze czytelne tak jak np. w powojennym dramacie „Brat naszego Boga”. Widać, że młody autor w swoich pierwszych utworach dopiero próbował tej nowej dla siebie i nie do końca jeszcze opanowanej formy.

Warto poza tym pamiętać, że w chwili pisania „Hioba” Karol Wojtyła miał za sobą niewielkie, a przy tym dość specyficzne doświadczenie teatralne, grał w amatorskich przedstawieniach w Wadowicach, należał do krakowskiego „Studia 39”, które miało wychować stały zespół teatralny, obsługujący kolejne dni Krakowa (studio wystawiło tylko jedną sztukę). Obracał się w środowisku osób bardzo teatrem zainteresowanych, próbujących go tworzyć i wciąż o nim dyskutujących. Wszystko to jednak (nawet luźne jeszcze wówczas kontakty z Juliuszem Osterwą) było dość dalekie od samej materii teatru. Dopiero później, gdy Karol Wojtyła stał się współtwórcą i aktorem Teatru Rapsodycznego, jego estetyczne poglądy na sprawy sceny bardziej się skonkretyzowały. Na razie powstał „Hiob”, dramat „grecki” w formie, chrześcijański w treści, napisany bardzo dla teatru niewdzięcznym archaizowanym językiem, pełen długich monologów, słowem — do wystawienia niezwykle trudny.

43

lata po swoim powstaniu „Hiob” doczekał się prapremiery. Sztukę reżyserował Tadeusz Malak. W latach sześćdziesiątych pracował on w tym samym Teatrze Rapsodycznym, który w latach okupacji z Mieczysławem Kot-



„GLOB”
SPÓŁDZIELNIA PRACY

Irena Rupikowa

04-028 Warszawa, Aleja Stanów Zjednoczonych 53

WIĘŻ

00-950 WARSZAWA
ul. Kopernika 34

Nr 10 z dn. - 10 - 93

esnych zwraca uwagę na potrzebę związania jego z przeżyciem i zrozumieniem Starego w, twórca tzw. Szkoły Wiary, opartej na czy-ozego we wspólnocie wiernych, następująco *śli w naszych słowach nie ma niczego ze Stare-hebrajskiego na wygnaniu, mamy religię, która słonym jak ruchome piaski. Powoduje to, że stawić czoło wizji świata, jaka jest mu dana*

wybranych inscenizacji, przedstawionych w w okresie lat osiemdziesiątych i początku trują się wokół dwóch zasadniczych pytań ich – na ile kształt artystyczno-estetyczny, w duchowego dziedzictwa Biblii, stanowi świa-

ductwo naszych czasów trudnego przelomu – prowokuje do postawienia pytania o charakterze bardziej uniwersalnym: czy Biblia posiada wciąż dla współczesnego pokolenia moc pozwalającą odczytać sens świata, chroniąc go skutecznie przed destrukcją?

Pytania te będą postawione zarówno profesjonalistom jak amatorom, w omawianym okresie bowiem nieistotne były ściśle rozgraniczenia, chodziło raczej o wspólnotę celów, która wyzwoliła odpowiadające zapotrzebowaniu odbiorcy inicjatywy teatralne różnych środowisk.

Prapremierę „Jeremiasza” K. Wojtyły w Teatrze Polskim w Bielsku-Białej można odczytać jako symptom „przyspieszonej recepcji”, reżyser Marek Mokrowiecki nie ukrywał zresztą swoich intencji uczczenia „Syna tej ziemi”.² Wydaje się jednak, że znaleźć tu można i głębsze motywy – artystów sięgających po tekst „Jeremiasza” w okresie wielkich przemian

¹ O. Jacques Loew: „O wierze, Piśmie św. i życiu”, „Znak” 1982 nr 4, s. 208.

² Karol Wojtyła: „Jeremiasz”, reżyseria: Marek Mokrowiecki, scenografia: Wiesław Lange, muzyka: Tadeusz Kocyba, konsultacja naukowa: ks. dr Józef Kozyra. Prapremiera 11 XII 1981 na scenie Teatru Polskiego w Bielsku-Białej.

Przez Bielsko przebiegała wtedy granica diecezji katowickiej i krakowskiej, w której znajdują się Wadowice. W Bielsku zmarł brat Karola Wojtyły, na cmentarzu pochowani są dziadkowie ze strony matki.

Biblia w teatrze

Irena Rupikowa

Wielu myślicieli współczesnych zwraca uwagę na potrzebę związania doświadczenia chrześcijańskiego z przeżyciem i zrozumieniem Starego Testamentu. O. Jacques Loew, twórca tzw. Szkoły Wiary, opartej na czytaniu i studiowaniu Słowa Bożego we wspólnocie wiernych, następująco uzasadnia tę konieczność: *Jeśli w naszych słowach nie ma niczego ze Starego Testamentu, z historii ludu hebrajskiego na wygnaniu, mamy religię, która bazuje na czymś tak nieokreślonym jak ruchome piaski. Powoduje to, że chrześcijanin nie jest zdolny stawić czoła wizji świata, jaka jest mu dana przez różne ideologie.*¹

Rozważania dotyczące wybranych inscenizacji, przedstawionych w regionie śląsko-krakowskim w okresie lat osiemdziesiątych i początku dziewięćdziesiątych, skoncentrują się wokół dwóch zasadniczych pytań problemowych. Pierwsze z nich — na ile kształt artystyczno-estetyczny, w którym objawia się wybór z duchowego dziedzictwa Biblii, stanowi świadectwo naszych czasów trudnego przelomu — prowokuje do postawienia pytania o charakterze bardziej uniwersalnym: czy Biblia posiada wciąż dla współczesnego pokolenia moc pozwalającą odczytać sens świata, chroniąc go skutecznie przed destrukcją?

Pytania te będą postawione zarówno profesjonalistom jak amatorom, w omawianym okresie bowiem nieistotne były ściśle rozgraniczenia, chodziło raczej o wspólnotę celów, która wyzwoliła odpowiadające zapotrzebowaniu odbiorcy inicjatywy teatralne różnych środowisk.

Prapremierę „Jeremiasza” K. Wojtyły w Teatrze Polskim w Bielsku-Białej można odczytać jako symptom „przyspieszonej recepcji”, reżyser Marek Mokrowiecki nie ukrywał zresztą swoich intencji uczenia „Syna tej ziemi”.² Wydaje się jednak, że znaleźć tu można i głębsze motywy — artystów sięgających po tekst „Jeremiasza” w okresie wielkich przemian

¹ O. Jacques Loew: „O wierze, Piśmie św. i życiu”, „Znak” 1982 nr 4, s. 208.

² Karol Wojtyła: „Jeremiasz”, reżyseria: Marek Mokrowiecki, scenografia: Wiesław Lange, muzyka: Tadeusz Kocyba, konsultacja naukowa: ks. dr Józef Kozyra. Prapremiera 11 XII 1981 na scenie Teatru Polskiego w Bielsku-Białej.

Przez Bielsko przebiegała wtedy granica diecezji katowickiej i krakowskiej, w której znajdują się Wadowice. W Bielsku zmarł brat Karola Wojtyły, na cmentarzu pochowani są dziadkowie ze strony matki.

(spektakl wystawiono 11 grudnia 1981 roku) dręczyło zapewne to samo pytanie, co młodego Wojtyłę w czasie okupacji (dramat powstał w roku 1940) – gdzie tkwi siła narodu tak wielokrotnie doświadczanego, jaki sens posiada okrutna historia ponawiających się klęsk.

W przepowiadaniu biblijnego proroka Autor dostrzegł nakaz szczególnego posłannictwa, które zobowiązuje zarówno jednostkę, jak naród do podjęcia i wypełnienia powołania. Spektakl bielski wyeksponował trzy założenia tkwiące u podstaw biblijno-ewangelicznej koncepcji człowieka (Biblia nie istnieje bowiem w dramaturgii Wojtyły samodzielnie, lecz jako przymierze Boga z ludźmi dopełnione w Ewangelii) realizującego powołanie – obowiązek głoszenia Prawdy poprzez Słowo ucieleśniony w osobie Ojca Piotra kontynuującego misję Jeremiasza, nakaz wierności Ewangelii poprzez czyn wyrażony w niezłomnej postawie hetmana Żółkiewskiego oraz brzemie męczeństwa i ofiary wpisane w biografię człowieka posłanego przez Boga (Baruch – Andrzej Bobola). Nakładanie się tradycji – od biblijnej po barokową, romantyczną i czasu ostatniej wojny, doprowadziło w spektaklu do niezwyklej kondensacji znaczeń, do których wydarzenia grudnia 1981 dopisały własne interpretacje.

Liturgiczny charakter spektaklu (śpiewy, homilie, procesje mnichów) widoczny w scenografii, zaznaczającej czas Wielkiego Postu otwierający perspektywę Zmartwychwstania i przestrzeń – wewnątrz kościoła – sugerował konieczność zwrotu ku Centrum chrześcijaństwa w wymiarze politycznym i kulturowym. Scena finałowa, w której pomiędzy wypełnioną historycznie ukostumowanymi aktorami sceną (na ubiór współczesny planowany przez reżysera nie zgodziła się cenzura) a przykładnie „pluralistyczną” widownią³ pojawiła się ogromna krata, urastająca do rangi symbolu, choć aż tak dosłowna eksplikacja przez tok rzeczywistych zdarzeń nie leżała zapewne w intencjach twórców. W kilka godzin po zakończeniu spektaklu rozpoczął się stan wojenny. Inscenizacja bielska, tworzona na fali wielkiego rezonansu, jakim odbiło się w Polsce nauczanie papieskie, stała się wydarzeniem, które łączyło w sobie oczekiwania twórców i odbiorców z dramatyzmem chwili w romantyczno-patetycznym stylu.

Doświadczenia stanu wojennego zwróciły uwagę ludzi teatru w stronę opowieści biblijnej budzącej niegdyś wątpliwości norwidowskiej Elizy: *Hijob – czy może wybór nie dosyć szczęśliwy?* Uplywający czas wciąż aktualizuje replikę Hrabiny – *Biblia jest cała z życia*.⁴ Opowieść o Hiobie dotyka najbardziej niepokojącej i zagadkowej sfery relacji człowiek–Bóg, z którą współcześni komentatorzy wiążą odczucie absurdalności świata.

³ Szczytem wszystkiego było spotkanie na premierze „Jeremiasza” Karola Wojtyły w Teatrze Polskim, dosłownie dzień przed wprowadzeniem stanu wojennego. Spotkaliśmy się wszyscy – i biskup z Katowic, Herbert Bednorz, dziś już nieżyjący, i sekretarz partii, i prokurator, który już zapewne wiedział, że się rozpocznie wojna (...). Rozmowy wśród przeciwstawnych sobie partnerów przeciągnęły się do późnych godzin. Wypowiedź Henryka Juszczyka (przew. Rady Miejskiej w Bielsku-Białej), w: „Od strajku do demokracji”, „Gazeta Prowincjonalna”, Bielsko-Biała, 6 II 1991.

⁴ C. K. Norwid: „Aktor”, w: „Pisma wszystkie”, opr. J. W. Gomułicki, t. 4, PIW, Warszawa 1971, s. 425.

Tu bowiem załamuje się tradycyjne przekonanie o przymierzu Boga z człowiekiem, które wiodło do utożsamienia „sprawiedliwości” i „powodzenia”.⁵ Oto sprawiedliwy jest poddawany próbie z woli sprawiedliwego Boga, cierpienie spotyka niewinnego. Świat traci swój sens, scena „zapada się”.⁶ Dermot Cox w swojej książce „The Triumph of Impotence. Job and the Tradition of the Absurd”⁷ twierdząc, iż absurd jest ponadczasowy i wyraża odpowiedź umysłu na stan alienacji wobec świata, zwraca uwagę na szczególnie nasilone tendencje absurdałnych w sztuce czasów moralnego i społecznego kryzysu.

Pokrewieństwo doświadczeń, łączące w odwiecznym dialogu czasy i pokolenia, pozwoli zanotować recenzentowi prapremiery „Hioba” w teatrze krakowskim⁸ znaczące słowa: *Ziemia Uz, w której zamieszkuje Hiob roku 1982, nie jest ani spokojna, ani szczęśliwa. Zły człowiek ją plądruje i ogalaca, pustoszy domy, zabiera dobytek, zabija dzieci, a dorosłych bierze w niewolę.*⁹

Spektakl w reżyserii Krzysztofa Babickiego, oparty na tekście Biblii w tłumaczeniu Cz. Miłosza, został tu przywołany jako być może najwybitniejszy, stanowiący swego rodzaju punkt odniesienia dla kolejnych inscenizacji. Krytycy dostrzegli zwłaszcza wspaniałą muzykę Stanisława Radwana (motyw muzyki kojącej cierpienie, sięgający źródeł biblijnych i pitagorejskich, łączony w ikonografii z wyobrażeniami Hioba do wieku XVII, to temat na osobną rozprawę¹⁰) oraz celowo wykorzystaną poetykę kontrastów — krzyku i milczenia, gestu i bezruchu, światła i ciemności. Hiob przeklinający światło dnia swoich narodzin i noc swego poczęcia dosięga zlorzeczeniem światła stworzenia i „czarnego słońca” Apokalipsy — jego doświadczenie nosi wszelkie znamiona dramatu kosmicznego.

Jeżeli reżyserem tu Bóg, to głównym *spiritus movens* intrygi Szatan — wszak to on rozgrywa z Bogiem zakład o duszę sprawiedliwego. W teatrze otwiera i zamyka spektakl, ucharakteryzowany na markiza de Sade,¹¹ ironicznie i bezwzględnie sprawuje swą rolę. Nie do niego jednak należy zwycięstwo. Przesłanie nadziei wiązało się w krakowskiej prapremierze z momentem rzeczywistego spotkania drugiego człowieka — żony Hioba (znakomicie odtworzona rola przez Iwonę Bielską), która pomimo szaleństwa po stracie dzieci (scenicznym wyrazem jej bólu było kołysanie w powijkach kamienia) wiernie trwa przy mężu, dzieląc jego cierpienie.

⁵ Por. Dermot Cox OFM: „The Triumph of Impotence. Job and the Tradition of the Absurd”, Università Gregoriana Editrice, Roma 1978, s. 23.

⁶ Jw., s. 31.

⁷ Jw., s. 25.

⁸ „Hiob” wg Księgi Hioba w przekł. Cz. Miłosza. Adaptacja i reżyseria Krzysztof Babicki, scenografia: Anna Sekula, muzyka: Stanisław Radwan, realizacja światła: Janusz Zielonka. Prapremiera 3 VI 1982 na scenie „Miniatura” Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie.

⁹ Bronisław Mamoń: „Hiob 1982”, „Tygodnik Powszechny” 1982 nr 24.

¹⁰ Por. Agnieszka Kuczyńska „Święty Hiob patron muzyki”, w: „Zwrot” (półrocznik Kola Naukowego Studentów Historii Sztuki KUL) nr 2, 1988, s. 5–9.

kluczowe dla zrozumienia zwycięstwa Hioba jest jednak, zdaniem wielu komentatorów, doświadczenie obecności Boga.¹² W krakowskim spektaklu we wzruszającej scenie Pan (Krzysztof Jędrysek) schodził z podestu i pochylił się nad cierpiącym w geście niemal „adoracji”. Śpiewane w czasie inscenizacji psalmy przynosiły tę nadzieję w wymiar *losu zbiorowego* – końcowe wersety psalmu 29 – „Pan da siłę swojemu ludowi”... wyrte na gdańskim pomniku nabierają nowych akcentów, nie da się oddzielić ich od doświadczeń pomiędzy sierpniem 1980 a grudniem 1981.¹³

Próbie rozwikłania zagadki obecnego w dziejach i losie pojedynczego człowieka „misterium nieprawości” podejmuje pierwszy zachowany utwór dramatyczny K. Wojtyły „Hiob”, pisany również w czasie wojny. Dramat łączący biblijną opowieść z elementami tragedii greckiej, nosi wyraźne cechy poetyki młodopolskiej. Popularność utworu w minionym okresie była więc podyktowana nie tyle oryginalnością teatralną *sensu stricto*, co tematem interpretowanym w kategoriach teologii chrześcijańskiej. Wojtyła jako autor dramatyczny konsekwentnie uzupełnia biblijną historię przywołaniem Ogrójca i Krzyża Chrystusowego w profetycznym widzeniu Elihu. W ten sposób archetypalny obraz zyskuje nowe znaczenie – optymistyczny wydzźwięk dramatu wypływa z „wiedzy Krzyża”.

Uwaga recenzenta: *Czas jest Hiobowy i ziemia staje się Hiobowa*¹⁴ odnotowała dalej znamieny fakt, uświadamiający, jak dalece teatralne realizacje Hioba odpowiadały zapotrzebowaniu chwili. Jeszcze grano w teatrze im. Słowackiego spektakl według Księgi Hioba, gdy w wigilię Niedzieli Palmowej (1983) Teatr Ludowy w Nowej Hucie wystąpił z premierą „Hioba” według dramatu Wojtyły.¹⁵ Reżyser Tadeusz Malak, wywodzący się ze szkoły M. Kotlarczyka, zrealizował spektakl w konwencji rapsodycznej, z romantyczną kreacją roli głównego bohatera jako wadzącego się z Bogiem. Symboliczno-ekspresjonistyczna scenografia (refleksy światłocienia zwieńczone poszarpanym konturem skał otwierających się na bezmiar horyzontu – nieba) skojarzona z misteryjną dwupoziomowością sceny akcentowała samotność i ogołocenie Hioba. Spektakl idący wiernie za intencjami tekstu nie posiadał jednak owego ambiwalentnego charakteru inscenizacji Krzysztofa Babickiego. Klamrą kompozycyjną nowohuckiego przedstawienia był obraz dwóch uczł – otwierająca spektakl biesiada późniwna symbolizuje ziemski dostatek i powodzenie. W finale sztuki pojawia się wizja uczty eucharystycznej, obdarzającej mocą cierpienia przemienionego w zbawczą ofiarę. Premierowy spektakl „Hioba” w reżyserii Tadeusza Malaka, poprzez konsekwentnie chrześcijańską interpretację dramatu Hioba nadał mu charakter misterium-metanoi.

¹² Por. Dermot Cox, op. cit., s. 176.

¹³ B. Mamoń, jw.

¹⁴ Kazimierz Kania: „Hiobowe pytania Karola Wojtyły”, „Kierunki” 1983 nr 20.

¹⁵ „Hiob” Karola Wojtyły, reżyseria: Tadeusz Malak, scenografia: Józef Napiórkowski i Ryszard Stobnicki, muzyka: Krzysztof Sz wajgier. Państwowy Teatr Ludowy w Krakowie, premiera 26 III 1983.

Ten ewangelizacyjny sens dramatu Karola Wojtyły wyeksponowała inscenizacja zrealizowana w kościele Królowej Apostołów w Rybniku w styczniu roku 1984 przez grupę młodzieży z duszpasterstwa księży werbistów pod kierunkiem ks. Jana Wróblewskiego.¹⁶ Spektakl stworzony za pomocą „ubogich” środków amatorskiego zespołu (światło kontrastowe, muzyka elektroniczna, kostiumy umowne własnej produkcji) dominującą rolę przeznaczył poetyckiemu słowu. Przez zgromadzonych w kościele widzów przyjęty został z wielkim wzruszeniem. Oddziaływanie przestrzeni sakralnej oraz „chwila osobliwa” niewątpliwie wpłynęły na recepcję trudnego dzieła Wojtyły.

Teatr profesjonalny sięgający w roku 1991 po tekst „Hioba” ma do czynienia z diametralnie różną sytuacją. Znikły bariery, nie ma cenzury ani sterowanej odgórnie polityki kulturalnej. Inna jest wszakże dziś opinia publiczna, epoka entuzjazmu dla wszystkich jednoczących scenę i widowię w oporze wobec totalitaryzmu dokonań artystycznych już minęła. Być może fakt ten stanowi jedną z przyczyn tendencji do zaszokowania widza maksymalnie spotęgowanym efektem teatralizacji. Przykładem – najnowsza inscenizacja „Hioba” K. Wojtyły w reżyserii Bogdana Cioska w katowickim teatrze im. St. Wyspiańskiego.¹⁷ Recenzent, komentując antytrapsodyczny profil spektaklu, z satysfakcją zauważa, iż przedstawienie „iskrzy się pomysłami”.¹⁸ Bardziej krytyczny widz dostrzeże wśród naśladownictwa różnych stylów teatralnych (widoczne są wpływy Kantora, Swinarskiego, Grotowskiego, Schillera) elementy obce duchowi Biblii i tekstu Wojtyły.¹⁹ Pozytywnym aspektem jest duża dynamika spektaklu, dobrze rozwiązany ruch sceniczny i świetna, wnosząca koloryt „lokalny” (stylizowana na żydowską, z powracającym monotennie tematem) muzyka w wykonaniu młodych studentów Śląskiej AM. Najwybitniejsza scena spektaklu – modlitewnej adoracji niewidzialnej Gołgoty (nasuwająca skojarzenia z pomysłem Schillera w „Wielkanocy”) – zostanie jednak zniweczona przez nadmiar zaufania do maszynierii teatralnej. Oto przy huku gromów scena-Ziemia pęka w świetlisty kształt krzyża, z zapadni wydobywają się kłęby dymu. Efekt jest nieoczekiwany – milcząca dotąd młoda widownia wybucha śmiechem. Wydaje się, że nie należy szukać usprawiedliwienia w ignorancji czy braku kultury młodych ludzi. Sponta-

¹⁶ „Hiob” Karola Wojtyły, 22 I 1984. Wykonała grupa młodzieżowa pod kierunkiem ks. Jana Wróblewskiego. Spektakl wystawiono dwa razy w kościele Królowej Apostołów w Rybniku, powtórzono w Liceum SS. Urszulańek w Rybniku, w kościele w Raciborzu oraz w Seminarium Duchownym Księżów Werbistów w Pieniężnie.

¹⁷ „Hiob” Karola Wojtyły, inscenizacja i reżyseria: Bogdan Ciosek, scenografia: Andrzej Witkowski, muzyka: Piotr Furtas, choreografia: Henryk Konwiński. Premiera 19 XII 1991 na scenie Teatru Śląskiego im. St. Wyspiańskiego w Katowicach.

¹⁸ Witold Kociński: „Opowieść o Hiobie”, „Katolik” 1 III 1992.

¹⁹ Nadmiar erotyzmu i zmysłowości w tańcu na uczcie późniwej, prymitywne „popisy” Ciemnego, zakończenie pozostawiające Elihu i Szatana jako dwie równoważne siły – to tylko niektóre „pomysły” sprzeczne z religijnym przesłaniem tekstu.

niczna reakcja świadczy raczej o tym, że nie wolno we współczesnym teatrze religijnym korzystać z naturalistyczno-iluzjonistycznych chwytów bez ryzyka narażenia się na śmieszność.²⁰ Wszelkie próby przełożenia paradoksu ofiary Chrystusa na język środków pirotechnicznych muszą skończyć się fiaskiem, tego typu znaki wypowiedzi teatralnej objawiają swoją żalną nędzę wobec prawdziwego wstrząsu, który ma dokonać się w sercu człowieka.

Niejednorodność artystyczna i niekonsekwencje interpretacyjne (dwuznaczność początku i dualistycznego zakończenia) czynią najnowszą realizację „Hioba” spektaklem trudnym w ocenie. Można jedynie powtórzyć wielokrotnie już sformułowaną konkluzję – przesłaniu religijnemu lepiej służy harmonia stylu, oszczędna metaforyka i formalna asceza niż mnożenie teatralnych efektów.

Paradoksalnie uniknął pokusy nadmiernej teatralizacji spektakl należący do gatunku programowo niejako predysponowanego do okazalej widowiskowości. Polska prapremiera opartego na motywach biblijnych, legendarnego „Nabucco” Verdiego (28 V 1983) powstała, podobnie jak wcześniej omawiane biblijne premiery lat osiemdziesiątych, na fali dążeń wolnościowych polskiego społeczeństwa. Oceniana jako najwybitniejsze przedstawienie w powojennej historii Opery bytomskiej, z powodzeniem oparła się próbie czasu – grana jest nieprzerwanie do dziś przy pełnej widowni (147 wystawień, ostatnie 12 XI 1992 w Rudzie Śląskiej). Wielki sukces, który stał się udziałem teatru Opery Śląskiej, zasługuje na bliższą analizę.

Włoskojęzyczna wersja, wybrana celowo dla uniknięcia kłopotów z cenzurą (miały miejsce takowe we Wrocławiu w roku 1967, gdzie na kilka dni przed premierą zdjęto spektakl z afisza) stanowiła dodatkowe wyzwanie dla reżysera i aktorów. Spektakl musiał być czytelny poprzez wyrazistą koncepcję inscenizacyjną.

Świetnie śpiewający chór-lud jerozolimski, zbiorowy bohater spektaklu, świadek i uczestnik klęski niewoli, stanowi tło dla spotkania dwóch głównych protagonistów: Nabuchodonozora, tyrańskiego najeźdźcy, który w swej pysze ośmielił się sięgnąć po władzę boską i Arcykapłana Zaccarii. Wielorako określona funkcja Arcykapłana nie stwarza wątpliwości, gdy chcemy odpowiedzi na pytanie, kto jest prawdziwym przywódcą duchowym udrczonego ludu. Tłumacz i pośrednik spraw boskich i ludzkich w chwilach niedoli modli się z wielkiej Księgi Pisma (wspaniała, nacechowa-

²⁰ Recenzent w scenie tej dopatruje się przerostu symboliki – *symbolicznych znaków jest tu jakby zbyt wiele: vide – pękająca w kształcie krzyża scena w finale sztuki*. Suller: „Hiob według Wojtyły”, „Kurier Zachodni”, 8 I 1992.

²¹ Giuseppe Verdi: „Nabucco”, kierownictwo muzyczne: Napoleon Siess, inscenizacja i reżyseria: Lech Hellwig-Górzyński, scenografia: Jan Bernaś, dyrygent: Tadeusz Serafin, kierownictwo chóru: Krystyna Świder. Prapremiera polska w oryginalnej wersji językowej 28 V 1983 w Operze Śląskiej w Bytomiu. Wykonanie to odniosło również duży sukces poza granicami kraju, co jest rzeczą niezwykłą – w ojczyźnie Verdiego.

na liturgicznie scena) do Jedynego Boga o zmiłowanie, cierpi razem ze swoim ludem i dźwiga upadających na duchu. Pod jego wpływem uwięziony za kratą lud — tu trzeba pamiętać, że w roku 1983 krata oddzielająca scenę i widownię oznaczała uwięzienie całego społeczeństwa — śpiewa pieśń o myśli, której nic nie jest w stanie spętać, i o przyszłości niosącej wyzwolenie. Słynna pieśń *Va, pensiero sull'ali dorate*, która w roku 1842 uczyniła z Verdiego współtwórcę *Risorgimento*, szybko została zrozumiana w swym symbolicznym wymiarze przez społeczeństwo polskie lat osiemdziesiątych.

Kontrastowe przeciwstawienie dwóch światów — przemocy najeźdźców i cierpienia zniewolonego narodu — odzwierciedla oszczędna, lecz znacząca scenografia. W zależności od sceny otwierają się dolne lub górne tablice. Poziom górny, pokryty skomplikowanym rysunkiem znaków i hieroglifów, odnosi się do świata Izraela, świata żyjącego w przymierzu z Bogiem. Dolny poziom to ciężkie płaskorzeźby zwierząt o ludzkich twarzach — taką maskę czleko-zwierzęcą nosi też kapłan Baala na swojej szacie. Symbolika asyryjsko-babilońska ma tu szersze znaczenie — zdaje się wyrażać myśl o degradacji człowieczeństwa odwróconego od Boga. Człowiek ogarnięty pychą, uzurpujący sobie władzę do stawiania ponad prawem boskim, skazany jest na barbarzyństwo i upadek do poziomu zwierzęcego. „Zwierzęcość”, akcentowana w scenografii i w jaskrawym, agresywnym kostiumie (ostre kolory, maski, skóry zwierzęce, spiczaste nakrycia głowy) odróżnia etos babiloński, w którym dominują instynkty, stanowiące pożywkę dla tyranii i okrucieństwa od etosu izraelskiego, podkreślonego hieratycznością kostiumu, łagodną „pustynną” kolorystyką, dostojnością gestu zorientowanego na dar ocalenia ze strony Najwyższego.

Wyzwolenie od redukującej pokusy samoubóstwienia człowieka może przynieść modlitwa do Jedynego Boga — gdy Nabucco zrozumie tę prawdę, odzyska pełnię władz umysłowych, jest w stanie przerwać zakłęty kordon czleko-zwierząt, uwolnić skazańców i powrócić na tron królewski. W finale, podczas śpiewanej wspólnie z Arcykapłanem wspaniałej arii ku czci Najwyższego Boga, w tle sceny pojawia się ogromnych rozmiarów Święte Oblicze Boga Człowieka, zorane cierpieniem jak vera-ikon. Zakończenie, symbolicznie wyrażające godność człowieka jako obrazu Boga, posiada również profetyczne względem Ewangelii uzasadnienie w Księdze Daniela. Prorokowi, który przepowiedział i wyjaśnił Nabuchodonozorowi, jakie doświadczenie go spotka, dane było oglądać wizję Syna Człowieczego.

Powyższe uwagi nie wyczerpują zapewne wszystkich aspektów zdumiewającego spektaklu — należałoby szerzej omówić walory muzyczne dramatycznej kompozycji Verdiego; wiele miejsca poświęca im jednak prasa i wydane w latach osiemdziesiątych dwie książki biograficzne.²² Celowo

²² Vincent Sheean: „Orfeusz osiemdziesięcioletni”, PWM, Kraków 1986; Henryk Swolkién: „Verdi”, PWM, Kraków 1983.

skupiono się na tych momentach, które w odpowiedniej interpretacji scenicznej korespondował z „duchem czasów”, nie zatracając swej uniwersalności. Wybór wersji włoskojęzycznej jawi się tu w innym kontekście – to nie tylko przyznanie się do europejskiego dziedzictwa, wspólnej tradycji niepodległościowej (włoskie doświadczenia odgrywają tu rolę szczególną) – to również próba opowiedzenia klasycznym językiem operowym o przeżywanych właśnie dramatach lat osiemdziesiątych w Polsce poprzez odwołanie się do Wielkiego Kodu Sztuki – przekazu Biblii. Zasluga reżysera było, iż nie poszedł drogą banalnych i doraźnych analogii, lecz pozostawił refleksji widza aktualny sens biblijnej opowieści.

Ważkie problemy – potrzeba głoszenia prawdy, zrozumienie powołania narodu i jednostki, obrona przed absurdalnością zła, odrzucenie patologii władzy, podniesienie godności człowieka, poszukiwanie prawdziwej wolności – spotkały się w omówionych inscenizacjach lat osiemdziesiątych z żywą reakcją publiczności, mówiącą o tym, że w doświadczeniach ludu związanego przymierzem z Jedynym Bogiem można znaleźć odpowiedź na dręczące pytania współczesności. Perspektywa biblijna poszerzyła wymiar toczącej się dyskusji i walki politycznej o nowy kształt Polski, wychodzącej spod panowania totalitaryzmu nieczym z niewoli babilońskiej czy egipskiej.

Młodzieżowy teatr muzyczny, związany z żywiołowo rozwijającym się ruchem sacrosongów, współczesnej pieśni religijnej, powstający jakby na uboczu przemian (bardziej bezpośrednio aktualna problematyka, nierzadko w sposób publicystyczny, dominowała w spektaklach typu hagiograficznego, teatru faktu czy misteryjnych, odgrywanych przez młodzieżowe grupy duszpasterskie i teatry seminaryjne) społeczno-politycznych, sięga również po przypowieści biblijne, by w nich szukać prawdy o losie człowieka.

Wiosną 1989 roku młodzież z duszpasterstwa ks. Antoniego Klemensa przy kościele Św. Piotra i Pawła w Katowicach wystawiła oratorium „Tobiasz” – muzyczną adaptację opowieści o wysłuchanej modlitwie dwojga nieszczęśliwych ludzi. Zróżnicowanym sytuacjom egzystencjalnym podporządkowano w inscenizacji charakter wypowiedzi – liryczne songi mówiły o przeżyciach i uczuciach Tobiasza i Sary, chór śpiewał krótkie wezwania sentencjonalne, fragmenty dialogowe w sposób humorystyczny wykorzystywały żargon polsko-żydowski. Obok stylizacji i parafraz obecne były także dosłowne cytaty z Biblii. Mimo urozmaicenia języka i wprowadzenia elementów pantomimicznych (np. scena tańca weselnego wzorowana na epizodzie ze „Skrzypka na dachu”) oratorium cechowała statyczność i monotonia, była to jeszcze bardzo nieśmiała próba teatru muzycznego.

Wszelkie cechy autentycznego musicallu (gatunku bardzo popularnego wśród młodych) nosi natomiast zrealizowana w grudniu 1989 roku przez młodzież z duszpasterstwa ks. A. Klemensa rock-opera „Historia, która naprawdę wydarzyła się Józefowi”. Podstawę do stworzenia spek-

taklu stanowiło nagranie muzyczne amerykańskiego zespołu Continental Singers. Musical jako gatunek pozwala na operowanie rozległą gamą nastroju – od liryzmu po ironię i komizm. Typ muzyki oraz język sekwencji śpiewanych i recytatywów, gestykę i ruch sceniczny dostosowano odpowiednio do charakteru poszczególnych epizodów. Śpiewane i tańczone przez wieloosobową grupę młodzieży songi wyrażały przede wszystkim uczucia – radości, smutku, wdzięczności Bogu. Mimo przeciwności w życiu Józefa „Pan był z nim”, dlatego też całą inscenizację określić można jako jedną wielką pieśń o nadziei. Nieprzypadkowo współczesne musicalle sięgają po historię Tobiasza czy Józefa; zauważono to już, że dzisiejszego człowieka najbardziej pociągają w Biblii ekstremalne sytuacje ludzi doświadczających zbawiającej łaski Bożej Opatrzności.²³

Stylowi współczesnej muzyki podporządkowano oprawę scenograficzną, z udziałem dyskotekowego światła, elementami symbolicznymi (siatka oznaczająca więzienie, pastersko-pielgrzymie rekwiizyty, płaszcz jako atrybut władzy i znak miłości); koloryt lokalny biblijnej opowieści tworzyły wyświetlane w tle sceny przezroczca (pustynia, ruiny miast i budowli itp.). Z boku sceny wyświetlano teksty śpiewanych wspólnie z widownią pieśni.

Entuzjastyczna recepcja rock-opery o Józefie, wystawianej kilkakrotnie poza kaplicą przy kościele Św. Piotra i Pawła na scenie Seminarium Duchownego w Katowicach oraz na festiwalu Gaude Fest w Ustroniu (1990), zarówno wśród młodej, jak i starszej widowni oraz fakt, że siedemdziesięcioosobowa grupa młodzieży (szkół muzycznych, zawodowych, ogólnych, pracujących) przez pół roku poświęcała swój wolny czas na przygotowanie spektaklu daje wiele do myślenia. Gdzie szukać źródeł owego *happy inspiration*, które ogarnęło twórców i odbiorców?

Rytm muzyczny, organizujący przeżycia, uczucia i działania sceniczne ujawnia wszak głębszą potrzebę: kontemplacji, dostrzeżenia poprzez muzykę – Boga. Człowiek zjednoczony z rytmem całej natury śpiewającej pieśń chwały Najwyższemu nie jest już samotny – widzi go „czuwające oko” Bożej Opatrzności. Zarówno radość jak i smutek stwarza okazję do głoszenia chwały Pańskiej – rock-opera jest wielkim wyznaniem wiary w Boga Stwórcę, tego, który stanowi podstawę ontologiczną wszystkiego, co żyje: *Jeśli niebo i ziemia wciąż trwa w Jego ramionach, wiedz, że tam także i ty miejsce swe masz.*²⁴

Emanująca z całej inscenizacji radość i entuzjazm łączy się w paradoksalny sposób, poprzez nowoczesny rytm muzyczny, z intuicją Starego Testamentu, w którym Bóg mówi do Hioba: *Gdzieżeś był (...), kiedy razem śpiewały gwiazdy poranne i wszyscy synowie Boży wykrzykiwali z radości?*²⁵

²³ Irena Sławińska: „Nowa obecność Biblii w dramacie współczesnym” w: „Moja gorzka europejska ojczyzna”, PAX, Warszawa 1988, s. 260.

²⁴ Fragment tekstu pieśni śpiewanej podczas inscenizacji – pochodzi z nagrania magnetofonowego.

²⁵ Księga Hioba, tł. z hebrajskiego Cz. Miłosz. Ed. du Dialogue, Paris 1981, s. 157 (38, 4-7). Por. także Karol Tarnowski: „Człowiek a przyroda”, „Znak” 1982 nr 4, s. 264.

W historii źródłowo dotykającej absurdalnej jakości świata Bóg własnym słowem ustanawia przestrzeń nadziei rozpaczliwie poszukiwanej przez te doświadczenia sztuki współczesnej, gdzie życie postrzegane jest jako kara lub anormalny żart, a wszechświat zdaje się być więzieniem, w którym bezskutecznie miota się człowiek ograniczony przez czas, przestrzeń i śmierć.²⁶

Jeżeli prawdą jest, że, jak powiedział Mistrz Eckhardt – muzyka jest darem Boga danym człowiekowi w cierpieniu, to być może echa tęsknoty za harmonią pomiędzy *musica mundana* i *musica humana* w jednej pieśni na chwałę Bożą, odczytać trzeba również w rodzącym się młodzieżowym teatrze muzycznym. Powrót do Biblii w wypowiedziach artystycznych młodego pokolenia przywodzi na myśl słynną tezę Northropa Frye'a, porównującego kulturotwórczą rolę Biblii w dziejach ludzkości do odrastających włosów Samsona.²⁷

Irena Rupikowa

²⁶ Colin Duckworth: „Angels of Darkness”, London 1972, s. 20, 21, 24.

²⁷ *The normal human reaction to a great cultural achievement like the Bible is to do with it what the Philistines did to Samson: reduce it to impotence, then lock it in a mill to grind our aggressions and prejudices. But perhaps its hair, like Samson's, could grow again even there.* Northrop Frye, „The Great Code”, Toronto 1983, s. 233.



Prasowe
Wydawnictwo
Dokumentacyjne
RSW „P-K-R”

Warszawa
Pl. Starynkiewicza 7
Tel. 28-59-59

ECHO KRAKOWA

31-007 Kraków
ul. Wiślna Nr 2

wydanie

38 Nr z dn. 22-02-84

W Teatrze Ludowym

Wznowione spektakle

„Hioba” – K. Wojtyły

Po kilkumiesięcznej przerwie Państwowy Teatr Ludowy wznawia spektakle „Hioba” Karola Wojtyły. Utwór ten, powstały w 1940 r., był pierwszą propozycją teatralną młodego, 19-letniego studenta polonistyki na Uniwersytecie Jagiellońskim, próbą tworzenia teatru, „w którym należałoby zamknąć i ocalić ducha narodu”. W roli tytułowej występuje **Wacław Ulewicz**, a obok niego oglądamy cały prawie zespół aktorski Teatru Ludowego. Reżyseria: **Tadeusz Malak**, scenografia: **Józef Napórkowski**, **Ryszard Stobnicki**, muzyka: **Krzysztof Sz wajgier**, ruch sceniczny: **Tomasz Gołębiowski**. Najbliższe przedstawienie odbędzie się **9 III 1984 r. o godz. 19.15.**



Młodzieżowa
Agencja
Wydawnicza
RSW
„Prasa-Książka-Ruch”

04-028 Warszawa, Aleja Solidarności 53

KATOLIK

ul. Liebknechta 22, 40 982 Katowice.

Nr 0 z dn. 20-05-90

NARODZINY WYZNAWCÓW

„Zajmijmy się przez chwilę bezprecedensowym faktem aktorstwa i pisarstwa naszego Papieża. Wspomniałem, że miliony chrześcijan na świecie było zaszokowanych wiadomością, iż nowo wybrany papież z Polski jest poetą, dramaturgiem, a nadto był aktorem. O tym wszystkim wiedzieli tylko nieliczni przyjaciele. Karol Wojtyła publikował bowiem swoje utwory pod pseudonimami: Andrzej Jawień, Stanisław Andrzej Gruda, Piotr Jasień. Nie było zresztą tych tekstów w druku tak wiele. Wszystkiego kilkanaście utworów, które ukazały się w latach 1950—1975 w „Tygodniku Powszechnym” oraz „Znaku”. Dopiero opublikowanie tomu „Poezje i dramaty” (Kraków, 1979) ujawniło nieco pełniejszy obraz twórczości literackiej Karola Wojtyły — Jana Pawła II — napisał Czesław Ryszka w swej książce „Kto się lęka Papieża” w rozdziale „Brat naszego Boga”.

Wymieńmy — za Autorem książki najważniejsze realizacje teatralne dramatów Karola Wojtyły: w Polsce: w grudniu '80 w Krakowie na scenie Teatru Słowackiego odbyła się światowa prapremiera „Brata naszego Boga” w reżyserii Krystyny Skuszanki. w Nowej Hucie w Teatrze Ludowym wystawiono „Hioba” w reżyserii Tadeusza Malaka. w Warszawie w Teatrze Rozmaitości oraz na scenach teatrów Płocka i Wałbrzycha miały miejsce przedstawienia „Promieniowanie ojcostwa” i „Przed sklepem jubilera” w reżyserii Andrzeja Marii Marczewskiego, w Warszawie w podziemiach kościoła św. Anny wystawiono „Przed sklepem jubilera” w reżyserii Andrzeja Siedleckiego; w USA: w Los Angeles odbyła się polska prapremiera „Przed sklepem jubilera” wyreżyserowana przez A. Siedleckiego; we Włoszech: w '85 w San Miniato niedaleko Florencji, w czasie odbywającego się festiwalu teatralnego wystawiono „Hioba” w reżyserii Aleksandry Kurczab i pod kierownictwem artystycznym Krzysztofa Zanussiego. We Włoszech i Francji odbyły się także radiowe realizacje „Przed sklepem jubilera”.

Wszystkie te realizacje teatralne sztuk Karola Wojtyły spowodowały prócz zmiany u wielu wybitnych krytyków ich nastawienia i ocen ferowanych na temat dramatycznej twórczości Jana Pawła II, powszechne zainteresowanie pisarstwem Papieża-Polaka. Tom „Poezje i dramaty” stał się bestsellerem wydawniczym. Podobnie też książka „Miłość i odpowiedzialność” Wojtyły. Książka ta, będąca filozoficzno-etycznym studium na temat miłości obłubieńczej jako podstawowej rzeczywistości w relacjach pomiędzy mężczyzną i kobietą, uświadomiła wielu czytelnikom rodzaj humanistycznego credo bpa Wojtyły: małżeńska więź winna być zarazem więzią z Bogiem, gdyż o ostatecznym kształcie życia ludzkiego i owocach, jakie ono rodzi, decyduje współdziałanie z Bożą łaską.

A jakie credo poetyckie Wojtyły uświadomił czytelnikom, zbiór „Poezje i dramaty”? Właśnie ten fragment wstępu w sztuce-studium na temat Brata Alberta można uważać za rodzaj poetyckiego credo bpa Wojtyły: trzeba „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 odślonić ten błysk, utrwalać 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”.

Co to credo oznacza? Można tak powiedzieć: poezja nie jest przygodą intelektualną, nie jest jakimś hobby, ale próbą przeniknięcia człowieka, a więc niejako metodą teologiczną w dotarcie do człowieka. Karol Wojtyła to autor krytyczny — nie chce i nie uprawia sztuki dla sztuki. On w swej literackiej twórczości zawarł nowy ważny komponent: uczestnictwo. Dla Wojtyły poezja jest uczestnictwem.

I ten właśnie fakt spowodował w świecie tak ogromne zainteresowanie poezją i dramataми Jana Pawła II.

Karol Wojtyła nie był typowym poetą. Był Poetą. Lecz okazało się, że inne było jego powołanie. Twórczość literacka było mu potrzebne do przetwarzania sobą. Poetyckie strofy zostały przez Wojtyłę spożytkowane w oryginalnej refleksji filozoficznej, teologicznej i etycznej: w książkach „Miłość i odpowiedzialność”, „Osoba i czyn”, „U podstaw odnowy”, w rekolekcjach watykańskich, wystąpieniach soborowych i synodalnych, w nauczaniu biskupim. Cała twórczość literacka Wojtyły była środkiem do dojrzewania jego powołania, ażeby się stało to, co się stało — gdy na Stolicy Piotrowej zabrakło papieża Jana Pawła I.

Poezja Wojtyły jest uczestnictwem. Są różne formy uczestnictwa. U Wojtyły zafascynowanie słowem zaczęło się od Biblii. Zrozumiała to świetnie większość czytelników chłoniąc treść „Poezji i dramatów”, większość widzów sztuk teatralnych, oglądająca inscenizacje dramatów Biskupa z Krakowa. Bardzo wielu zrozumiało dobrze najważniejsze ideowe przesłanie Autora: dojrzałość człowieka realizuje się w „zstępowaniu do ukrytego rdzenia” świadomości, w „przybliżaniu powierzchni do dna” sumienia, w „przenikaniu głębi” serca.

Człowiek dojrzały to człowiek odpowiedzialny. Odpowiedzialność człowieka jest „dojrzałością do trudnych spotkań” („Rozważanie o śmierci”). Jeśli człowiek ma wiarę i miłość Chrystusową — nie czeka go „trudne spotkanie” ze śmiercią.

Z treści poezji i dramatów Wojtyły widać, że jest On teologiem i filozofem, że jest zwrócony ku przyszłości — nazywamy to perspektywą eschatologiczną. Cała literacka twórczość Papieża, ukazuje cykl ludzkiego życia, który da się zamknąć w „misterium paschale”. Dziś już wiadomo powszechnie, że jest to zapis artystyczny, „zapis głęboki, dotychczas nie odczytany do końca”. Dotykamy tu przestrzeni tajemnicy. Tą tajemnicą jest Chrystus: „tylko Twoje przejście paschalne / zespolone z zapisem najgłębszym mego bytu” („Rozważanie o...”).

Tylko to paschalne przejście Chrystusa jest prawdziwie ważne w życiu i twórczości Autora „Jeremiasza”. Wojtyła swoją sztuką literacką uwarłiwił właśnie na to: na przejście paschalne Chrystusa w życiu każdego z nas, jeśli Mu zawierzyliśmy.

Zawierzyć Chrystusowi, to oznacza stać się bratem dla bliźniego. Bo: „człowiek spotyka Tego, który stale go wyprzedza, miejscem spotkania, jest męstwo, i każdy z nas jest twierdzą” („Narodziny wyznawców”).

Takiej postawy uczy nas pisarstwo Jana Pawła II.

PIOTR RAKOWSKI