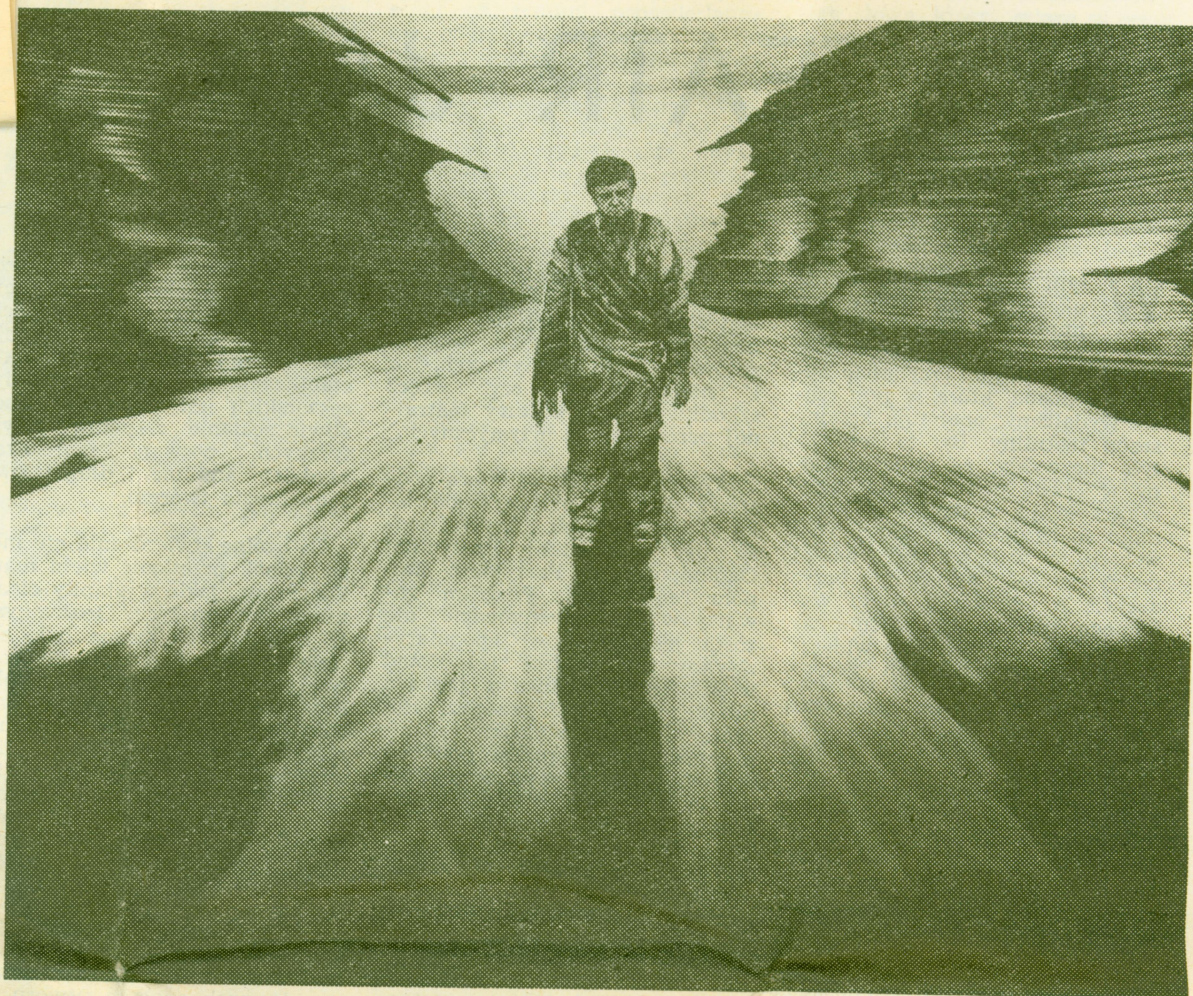


NIECH SIĘ STANIE TEATR...

ANDRZEJ
MULTANOWSKI



„Hiob” Wojtyły — T. Ludowy w Krakowie. Waclaw Ulewicz (Hiob)

Teatr Ludowy w Krakowie: *HIOB* Karola Wojtyły. Reżyseria: Tadeusz Malak, scenografia: Józef Napiórkowski, Ryszard Stobnicki, muzyka: Krzysztof Szwaigier, ruch sceniczny: Tomasz Gołębiowski. Prapremiera 26 III 1983 (fot. Wojciech Plewiński)

Teatr Polski w Bydgoszczy: *JEREMIASZ* Karola Wojtyły. Reżyseria: Marek Mokrowiecki, scenografia: Wiesław Lange, muzyka: Tadeusz Kocyba. Premiera 12 VI 1983 (fot. Stanisław Wasilewski)

Teatr Rozmaitości w Warszawie: *PROMIENIOWANIE OJCOSTWA* Karola Wojtyły. Inscenizacja i reżyseria: Andrzej Maria Marczewski, scenografia: Jerzy Michalak, muzyka: Tadeusz Woźniak, ruch sceniczny: Jerzy Stępiak. Prapremiera 11 VI 1983 (fot. Marek Suchecki)

8 czerwca 1979 roku, podczas pierwszej pielgrzymki do ojczyści kraju, papież Jan Paweł II wspominając swe studia na Uniwersytecie Jagiellońskim powiedział do zgromadzonych na Skałce naukowców Krakowa: „Chcę dodać, że na tym roczniku studiowało bardzo wielu czynnych literatów, poetów. Niektórzy są dzisiaj doskonale znani. Ja byłem wśród nich nieco zakonspirowany i zostałem zakonspirowany właś-

ciwie do dnia wyboru na Papieża. Natomiast z tym dniem zostałem zdekonspirowany nie tylko przed Polską, ale i przed całym światem. Już nie wiem, co z tym mam robić. Po prostu niech »leci«. Ciekawa rzecz, że niektórzy nawet uważają, że to coś warte. A ja podejrzewam, że nie uważaliby tak, gdyby się nie stało tak, jak się stało”. Wkrótce, wiosną 1980, odnalezione w archiwach Kurii Metropolitalnej w Krakowie, wyszperane u przyja-

ciół kardynała Wojtyły rękopisy — pisane bez intencji szerszego rozpowszechniania — opublikowane zostały w wydany przez Znak tomie *Poezji i dramatów*. Późniejsza zgoda autora na teatralną prezentację *Brata naszego Boga* i pozostałych sztuk umożliwiła dotarcie jego tekstów do jeszcze większego audytorium.

Rok bieżący, rok drugiej pielgrzymki do Polski, stworzył znów okazję szczególną, skłaniającą kilka teatrów do zainteresowania się twórczością Karola Wojtyły. Niezależnie od tego, co sądzić o przyczynach owego zainteresowania (ostatnie słowo w tej kwestii pozostawmy autorowi), prezentacja twórczości obecnego papieża jest kluczem do poznania i zrozumienia postaci, o której mówi cały świat, do rekonstrukcji drogi, jaką wiodła Karol Wojtyła od pasji człowieka teatru ku powołaniu kapłana.

Teatralno-aktorskie zainteresowania Karola Wojtyły wykryzalizowały się jeszcze w latach gimnazjalnych, zapewne nie bez udziału Mieczysława Kotlarczyka — animatora wszelkich amatorskich poczyną wadowickiej młodzieży. Choć wojna wkrótce rozdzieliła przyjaciół, nie wygasła wspólna potrzeba tworzenia teatru, o której tak pisał Wojtyła w liście do Kotlarczyka, datowanym jesienią 1939 roku: „Zawsze jestem przy Tobie, Bracie mój, jako był Jan Apostoł przy Piotrze, a Piotr był opoką, a

na tej opoce zbudowano Kościół Jego, a Kościołem Jego niech się stanie Teatr...” I w kilka dni później: „Wierzę w Twój Teatr i chciałbym go koniecznie współtworzyć, bo on byłby różny od wszystkich »polskich« i nie łamałby człowieka, ale podnosił i zapalał, i nie psuł, ale przeanial”.

Zanim jednak Wojtyła i Kotlarczyk spotkają się znowu, wokół idei Teatru Rapsodycznego, młody student tajnych kompletów polonistycznych Uniwersytetu Jagiellońskiego podejmuje próbę samodzielnego tworzenia teatru: pisze swe pierwsze dramaty.

Doświadczenia okupowanego narodu, z pewnością również przeżycia osobiste rodzą pytanie o sens niezawinionego cierpienia, o to, gdzie szukać nadziei na odmianę losu. Lektura Starego Testamentu podsuwa motyw Hioba — człowieka bogobojnego i szczęśliwego — na którego u szczytu powodzenia spadają wszelkie nieszczęścia. Powstaje dramat — jak zaznacza autor — „grecki formą, chrześcijański duchem, odwieczny treścią”. W 43 lata od momentu napisania, prapremierę *Hioba* przygotował Teatr Ludowy w Krakowie, w reżyserii Tadeusza Malaka.

Scenę wyściela śnieżnobiała tkanina. Pośrodku stół, przy nim Hiob (Wacław Ulewicz) ucztuje wraz z towarzyszami. Biel, spo-

tegowana jasnością światła, symbolizuje dostatek i radość, której — zda się — nic nie jest w stanie zburzyć. Ale dobra ziemskie nie są trwałe i kruche jest szczęście nimi wywołane. Wkrótce Hiob straci rodzinę i majątek, jego świat dosłownie rozpadnie się w gruzy: rozsypie się stół, a biała tkanina spłynie ze sceny, odsłaniając splekaną, szarą, miejscami znaczoną plamami krwi fakturę ziemi.

Hiob zostaje sam w swym nie-szczęściu, klęka przygięty brzemieniem bólu, przywiera do ziemi, wtopia się w nią w swym brudnym łachmanie. Jest nędzarzem, robakiem. Gdy był w dostatku — wychwalał imię Pana, teraz buntuje się przeciwko niemu, przeciwko jego prawu do decydowania o ludzkich losach. Powracają jak refren słowa: „Tyś dał, tyś wziął — Twoja jest Wola i Twoja jest Moc”, ale nie brzmią one na chwałę boskiej potędy, przeciwnie: urągają jej. Nasuwają się wprost skojarzenia z monologiem Konrada z *Dziadów*, zresztą Ulewicz wyraźnie do tej tradycji nawiązuje: podobnie stopniuje emocje, napięcie, środki wyrazu — od krzyku po cichy, słabnący jęk, gdy już sił na protest brakuje. Bardzo ciekawa, dojrzała rola, dopracowana w każdym szczególe.

O sukcesie przedstawienia — prócz roli Ulewicza — decyduje również scenografia Józefa Napiórkowskiego i Ryszarda Stobnickiego. Oszczędna, prosta, konkretna i symboliczna zarazem. Takim znakiem, odwołującym się do mitologii chrześcijańskiej, jest przewijający się przez cały spektakl motyw uczty, symbol łaski, szczęścia, uczestnictwa w Tajemnicy. Pojawia się on na początku i powraca na końcu, wraz z nadejściem proroka Elihu, który swą długą, białą szatą, niczym obrusem, przykrywa spopielałą ziemię, ziemię

klęsk i cierpienia, zwiastując jej — Nadzieję. Nim jednak pogodzony z Bogiem i ludźmi Hiob znów zasiądzie do wieczerzy — pójdzie obmyć stopy w polyskującym świetlistymi refleksami źródle. Ta dopisana przez reżysera niema scena — symbol oczyszczenia, obmycia się z grzechu jako warunek odkupienia — sygnalizuje wątek podjęty przez Karola Wojtyłę w drugim dramacie — w *Jeremiaszu*.

Z listów Wojtyły do Kotlarczyka wiemy, że nowy utwór, który powstał zaledwie w kilka miesięcy po *Hiobie*, miał się podobno nazywać *Zakon*, co bardziej odpowiadałoby jego treści. W *Jeremiaszu* autor zmienia bowiem perspektywę: interesuje go nie jednostka, a zbiorowość, naród. Analizuje przyczyny jego upadku, określa warunki odrodzenia. Akcja toczy się równolegle na dwóch planach: w XVI-wiecznej Polsce i w starożytności.

Rzecznikami swych poglądów uczynił dramaturg „polskiego Jeremiasza” — księdza Piotra Skargę, wieszczącego, niczym starożytny prorok, upadek narodowi, który nierządem stoi i niezgodą, gdzie nie szanuje się praw boskich ani ludzkich. Nie pomoże nawet trud i poświęcenie wybitnych jednostek — takich jak hetman Żółkiewski — jeśli za ich przykładem nie idą inni. Gdy w *Hiobie* bohater odzyskuje łaskę, powodzenie i szczęście — tu perspektywa odmiany rysuje się bardzo mgliście. Jedynie w ostatnich słowach Ojca Piotra („Lecz przecież znicze nie gasną krwią zalane — krew jeszcze ogień splomienia i syci”) — pobrzmiewa nuta niełatwego optymizmu: ofiara krwi nigdy nie jest daremna, z niej kiedyś musi narodzić się zwycięstwo.

Jeremiasz jest utworem bardzo statycznym, utrzymanym cały czas w podniosłym nastroju; ak-

cję zastępuje tu poetycka wizja. Inscenizacja przygotowana przez bydgoski Teatr Polski cechy te jakby specjalnie podkreśla. Zasadniczym pomysłem jest imponująca scenografia (autorstwa Wiesława Langego), wypełniająca scenę olbrzymimi, podświetlanymi witrażami, na których tle powoli, dostojnie, aczkolwiek bez specjalnej dbałości o plastykę ruchu przesuwają się tłumy dworzan. Efekty te, celebrowane ponad miarę, przytłaczają myśl, której nie są w stanie podźwignąć wykonawcy głównych ról. Postaci Ojca Piotra i Hetmana, utrzymane w podobnym charakterze jak cały utwór, powinny być prawie pomnikami, spiżowymi symbolami postaw niezłomności i patriotyzmu. Niestety, Zbigniew Szpecht (Ojciec Piotr) i Włodzimierz Saar (Hetman) swą grą nie dorastają do rozmiarów pomników, nie ma w nich ani brązu, ani spiżu, jest tylko — zagubienie, bezradne poszukiwanie właściwego tonu, którego jednak — chyba nie tylko z własnej winy — nie znajdują. Szkoda to tym większa, że prapremierowe przedstawienie *Jeremiasza*, przygotowane przez tego samego reżysera, Marka Mokrowieckiego, w Teatrze Polskim w Bielsku-Białej było jedną z ciekawszych inscenizacji sztuk Karola Wojtyły na polskich scenach, która zapewniła sukces jej twórcom. W inscenizacji najnowszej widać przede wszystkim pośpiech i niedopracowanie.

Hiob i *Jeremiasz* przyniosły Karolowi Wojtyłce pierwsze, ważne i odrębne doświadczenia. Jego zasadniczej wartości nie upatrywałbym w zamiarze stworzenia własnej wizji teatru czy oryginalnej koncepcji dzieł w rodzaju. Była to przede wszystkim próba dania samemu sobie odpowiedzi na pytanie, jakie przed młodym, wchodzącym w dojrzałość człowiekiem stawiała niełatwa rzeczywistość okupacji. Był to jed-

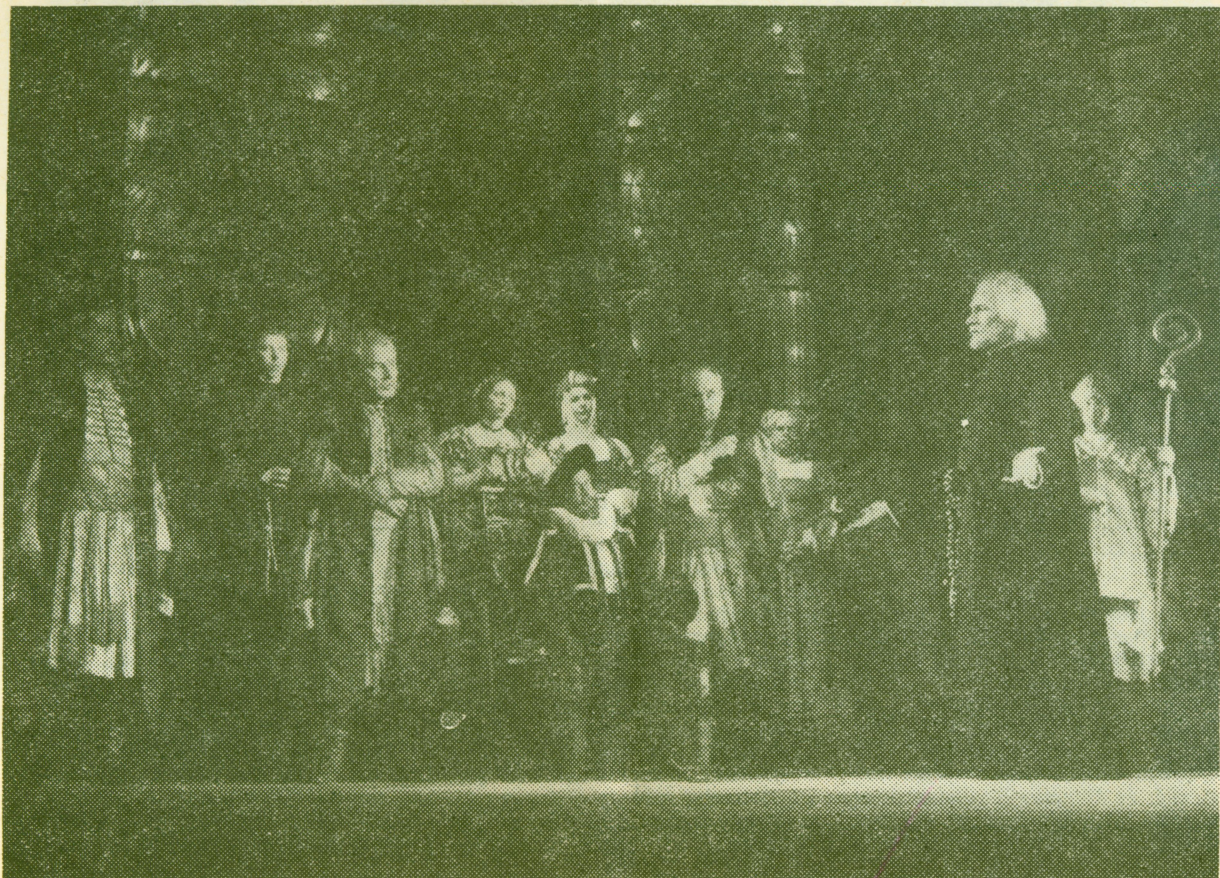
nocześnie próg do dalszej działalności twórczej, próg, przed który już się nie powraca.

Nowy rozdział w biografii artystycznej Karola Wojtyły zapoczątkował Teatr Rapsodyczny, teatr słowa, który wiarę w jego kreatywną i mistyczną moc wywodził wprost z Ewangelii. Może dlatego wtedy właśnie — u szczytu aktorskiego powodzenia — Wojtyła zdecydował się na podjęcie studiów teologicznych? Dziś wiadomo, że jako kapłan nie zerwał definitywnie swych związków z teatrem. Późniejsze teksty: *Brat naszego Boga* (1949), *Przed sklepem Jubilera* (1960), *Promieniowanie ojcostwa* (1964) — podobnie jak juvenilia pisane przede wszystkim na własny użytek — zespalały doświadczenia dramaturga i aktora z ukształtowanymi już w spójny system przemysleniami teologa.

W *Promieniowaniu ojcostwa* powracają wyrażone w poetyckiej formie poglądy zawarte w fundamentalnej pracy Wojtyły *Miłość i odpowiedzialność* (1959) i przedstawionej tam koncepcji „ofiarywania miłości” jako drogi do doskonałości wewnętrznej. Bez znajomości tego tekstu niełatwo zrozumieć sens utworu nazwanego misterium. A jest to misterium swoiste, które ma spełniać się nie na scenie, lecz — jak chce autor — w widzu. Stąd zresztą termin określający twórczość Karola Wojtyły „dramaturgią wnętrza”.

Oglądając prapremierową realizację *Promieniowania ojcostwa*, przygotowaną przez Andrzeja Marię Marczewskiego w stołecznym Teatrze Rozmaitości — nie trudno zgadnąć, iż reżyser przystępował do pracy nad tym przedstawieniem z wieloma obawami, sprowadzającymi się przede wszystkim do tego, jak tekst — trudny i hermetyczny — zostanie przyjęty przez warszawską publiczność, która nigdy, sztuk Karola Wojtyły nie oglądała, a również — w swej większości — nie zna jego prac filozoficznych.

Marczewski próbuje więc jakby wyjść naprzeciw domniemanym oczekiwaniom i przyzwyczajeniom widza: filozoficzne rozważania ożywia zaczątkami akcji, śpiewem, plastyką ruchu. Nie wszystkie te pomysły są najwyższej próby, chociażby — scenografia Jerzego Michałaka, który scenę obsadził rozkwitającymi drzewkami, a aktorów ubrał w przedziwne białe kombinezony, sugerując — nie wiedzieć czemu — że sztuka dzieje się w raju. Tak samo nie przynosi zamierzonego efektu wprowadzenie na



„Jeremiasz” Wojtyły — T. Polski w Bydgoszczy. Scena zbiorowa

scenę postaci z innych sztuk Wojtyły (Hioba, Brata Alberta, Jubilera), których widz warszawski nie oglądał. Ich obecności nie uzasadnia ani to, co mówią, ani tym bardziej — jak mówią (może z wyjątkiem Jubilera — Janusza Paluszkiewicza).

Gdy odrzucimy ciężką i zbędną ornamentykę — okaże się, że przedstawienie Marczewskiego najciekawsze jest w tych momentach (mogłoby ich być więcej), gdy do głosu dochodzi myśl autora, a więc po prostu aktor, który wie co, dlaczego i komu chce przekazać. Zwłaszcza — Józef Fryźlewicz (pełen rozterek i wątpliwości Adam, a więc — Człowiek, tu także — Ojciec), Irena Laskowska (promieniująca ciepłem i dobrocią Matka), Jadwiga Andrzejewska (poszukująca sensu życia Monika). Mówią o samotności, o przewyciężaniu egoizmu, o dojrzewaniu do miłości, która jest także odpowiedzialnością.

Ta humanistyczna perspektywa — charakterystyczna nie tylko dla *Promieniowania ojcostwa*, lecz także przenikająca właściwie całą dramaturgię Karola Wojtyły — sprawia, że choć motywowana jednoznacznie aksjologią katolicką, jest to twórczość, która w centrum swego zainteresowania stawia człowieka: tu, na Ziemi, w jego doczesnym bytowaniu. Wiara wyznacza tylko kodeks wartości etycznych, określających kształt i sens ziemskiego bytowania. To, jaką treścią je wypełnimy — zależy już od nas samych.

„Promieniowanie ojcostwa” Wojtyły
— T. Rozmaitości w Warszawie.
Jadwiga Andrzejewska (Monika),
Józef Fryźlewicz (Adam)

