

Grażyna Golik-Szarawarska

Uniwersytet Śląski (PL)

ORCID: 0000-0003-3861-8175

Hiob Karola Wojtyły w kontekście „ewangelii cierpienia” Jana Pawła II Polska recepcja teatralna

Abstract

Karol Wojtyła's *Hiob* (Job) through the Prism of John Paul II's "Gospel of Suffering": Polish Theatre Reception

This article argues that Karol Wojtyła's juvenile drama *Hiob* (Job), believed to contain the spiritual seed of the apostolic letter *Salvifici doloris* and John Paul II's Trinitarian encyclicals, constitutes an artistic commentary on the idea of salvific suffering as the archetypal human condition. Hence, in the author's critical reflection there appear references to the "gospel of suffering", understood as both the presence of suffering in the Gospel and the epiphany of the salvific sense of suffering in the messianic mission of Christ, and by extension, in the mission and calling of the Church. It has been noticed that *Hiob* contains echoes of messianism in the Romantic and neo-Romantic sense of the term and of Jerzy Braun's unionism. Understood as a theatrical/

dramatic text which encodes the author's performative vision, *Hiob* is interpreted as a religious drama, in consonance with Irena Sławińska's definition of the term, and as a Catholic drama, as defined by Stefania Skwarczyńska. The category of poetic drama which implements poetic rhapsody has been used. The theatrological reconstruction of the authorial metatext, complete with its staging suggestions, has yielded several main directions of the drama's reception in Polish theatres.

Keywords

John Paul II, *Hiob*, religious drama, poetic drama, messianism, religious theatre, pre-performance

Abstrakt

Dramat młodzieńczy *Hiob* Karola Wojtyły postrzegany jako duchowy załączek listu apostołskiego *Salvifici doloris* oraz Encyklik trynitarnych Jana Pawła II, stanowi w proponowanym ujęciu artystyczną wykładnię idei zbawczego cierpienia jako archetypicznej sytuacji człowieka. Stąd też w kręgu refleksji badawczej pojawiło się odniesienie do „ewangelii cierpienia” rozumianej przez autora zarówno jako obecność cierpienia w Ewangelii, jak i objawienie zbawczego sensu cierpienia w mesjańskim posłannictwie Chrystusa, a w konsekwencji w misji i powołaniu Kościoła. W *Hiobie* dostrzeżono echa mesjanizmu w ujęciu polskich twórców doby romantyzmu i neo-romantyzmu oraz mesjanizmu integralnego, wyrastającego z unionizmu Jerzego Brauna. *Hiob*, potraktowany w toku analizy jako tekst dramatyczny i jednocześnie zapis autorskiego projektu realizacji scenicznej, zaklasyfikowany został jako dramat religijny w ujęciu Ireny Sławińskiej i dramat katolicki w rozumieniu Stefanii Skwarczyńskiej. Przywołano przy tym kategorię dramatu poetyckiego realizującego typ poetyckiego rapsodu. Teatrolologiczna rekonstrukcja autorskiego metatekstu zawierającego inscenizacyjny program wykonawczy *Hioba* pozwoliła przeanalizować kierunki polskiej recepcji teatralnej dzieła.

Słowa kluczowe

Jan Paweł II, *Hiob*, dramat religijny, dramat poetycki, mesjanizm, teatr religijny, kształt teatralny dramatu

1.

Hiob dziewiętnastoletniego Karola Wojtyły powstał w Krakowie w 1940, w okresie Wielkiego Postu. Stanowi środkowe ogniwo tryptyku dramatycznego, w skład którego wchodzi jeszcze: *Jeremiasz* oraz zaginiony *Dawid*¹. Wyrasta z wiary w etyczną wartość Sztuki², która w rozumieniu autora „jest towarzyszką religii i przewodniczką na drodze ku Bogu”³. Tym samym utwór ten przynależy do dramaturgii religijnej i w świetle badań Ireny Sławińskiej realizuje jeden z jej podstawowych paradygmatów⁴, do których badaczka zalicza historię Hioba. Popularność tej opowieści w teatrze współczesnym, szczególnie wyraźną w teatrze polskim, Sławińska wiąże z dramatycznym – obejmującym obie wojny światowe – kontekstem historycznym XX wieku. W omawianym dziele sytuacja jest zatem modelowa; niezawinione cierpienie Hioba pozostaje w ścisłej korelacji z cierpieniem narodu polskiego podczas okupacji hitlerowskiej. Dramat mówi o tajemnicy misterium cierpienia, której wykładnia teologiczna w ujęciu Jana Machniaka wygląda następująco:

Do historii starotestamentalnego Hioba młody Karol Wojtyła wprowadził jednak wątek męki Chrystusa, by pokazać pozytywny charakter cierpienia, który można dostrzec tylko w perspektywie zbawienia dokonanego na krzyżu.⁵

Sens cierpieniom protagonisty nadaje ofiara Chrystusa. Wymowa utworu opiera się na fundamencie, który tworzą Stary i Nowy Testament, pozostające w relacjach wyrażanych zasadą: „Novum in Vetere latet et in Novo Vetus patet”⁶. W konsekwencji zasadnicza część tekstu dramatycznego obejmuje dzieje Hioba i zawiera – jak ustalił Machniak – fragmenty już to wierne Księdze Hioba, już to zachowujące „ducha starotestamentalnej historii”⁷. W tej części obecne są również ślady lektury Księgi Psalmów oraz Księgi Mądrości. Ważną funkcję w toku akcji wewnętrznej omawianego ogniwa kompozycji pełni prorocka wizja

¹ Zob. Jacek Popiel, „Uwagi edytorskie, odmiany tekstu, objaśnienia”, w: Karol Wojtyła, *Dzieła literackie i teatralne*, t. 1, *Juwenilia (1938–1946)*, red. Jacek Popiel (Kraków: Znak, 2019).

² Stosowanie wielkich liter ujawnia właściwą Karolowi Wojtyłemu predylekcję w tym zakresie. Autor oznacza w ten sposób pojęcia istotne w kodzie aksjologicznym obecnym w jego twórczości.

³ Jacek Popiel, „Wprowadzenie”, w: Wojtyła, *Dzieła literackie i teatralne*, 10.

⁴ Irena Sławińska, „Dramat religijny: jego wyróżniki i paradygmaty”, w: *Odczytywanie dramatu* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1988).

⁵ Jan Machniak, „Trudne pytania o cierpienie – *Hiob*”, w: *Bóg i człowiek w poezjach i dramatach Karola Wojtyły – Jana Pawła II* (Kraków: Wydawnictwo św. Stanisława BM Archidiecezji Krakowskiej, 2007), 125.

⁶ „Nowy Testament jest ukryty w Starym, Stary jaśnieje w Nowym”, Leon Knabit, *O Mszy Świętej*, współpraca Dominika Kozłowska (Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, 2007), 31.

⁷ Machniak, „Trudne pytania o cierpienie”, 127.

Elihu, stanowiąca jej punkt kulminacyjny. Należy od razu zauważyć, że pojawia się w miejscu, w którym w Księdze Hioba znajdują się mowy Boga. Omawiana partia w utworze Wojtyły inspirowana jest Księgą Izajasza, a konkretnie Pieśniami Sługi Jahwe oraz Ewangelią Świętego Jana, przy czym do tego drugiego źródła nawiązują: wizja modlitwy Jezusa w Ogrójcu z wątkiem cierpienia koniecznego oraz widzenie drogi krzyżowej i śmierci na krzyżu jako znak ofiary spełnionej⁸. Co znamienne, zarówno mowy Boga w Księdze Hioba, jak wizja Elihu w dramacie Wojtyły posiadają tę samą wykładnię teologiczno-ideową, co potwierdza odwołanie do następującego fragmentu komentarza w Biblii Tysiąclecia:

W mowach Boga Hiob otrzymuje częściową odpowiedź na swoje trudności. Z cudownych rządów Bożych przebija wielkość niepojęta dla umysłu ludzkiego. Przejawia się ona w tym, że Bóg troszczy się o wszystko na świecie. Bóg, w którym Hiob widział swojego przeciwnika, jest i pozostanie dobrym Bogiem, kochającym wszystkie stworzenia. Pełnego rozwiązania tego problemu musimy jednak szukać w NT w krzyżu Chrystusa.⁹

Klamrę kompozycyjną struktury dramatycznej stanowią partie Prologosa i Epilogosa, które dotyczą problematyki Polski i świata okresu wojennej pożogi i przynoszą aktualizację Hiobowej tragedii niezawinionego cierpienia w kontekście wspólnotowym. W obu partiach pojawiają się reminiscencje z Księgi Hioba oraz przywołane zostają przez autora perykopy z Ewangelii św. Jana o sadzawce Betesdy (J 5, 1–18) i (J 7, 19–23). Podczas lektury dramatu czytelnik musi stale odnosić wymowę historii Hioba do sensu wypowiedzi Prologosa i Epilogosa, i na odwrót. Taka strategia odbioru pozostaje w zgodzie z konstatacją Jana Ciechowicza, w świetle której polaryzacja partii monologowych odbywa się na zasadzie dialogu myśli¹⁰.

Zarówno *Hiob*, jak i dwa pozostałe utwory wchodzące w skład tryptyku określane są przez badaczy jako mesjańskie dramaty Karola Wojtyły. Mesjanizm pojawia się w nich na zasadzie historiozoficznego odwołania do mesjanizmu w ujęciu chrystologicznym, w rozumieniu: Chrystus jako oczekiwany Mesjasz, i do mesjanizmu wywodzącego się z polskiego romantyzmu i neoromantyzmu, w ujęciu: Polska Chrystusem narodów. W opinii Zdzisława Ożoga tradycja

⁸ Anna Zmorzanka, „Poezja przez życie pisana (o twórczości Karola Wojtyły – Jana Pawła II)”, *Akcent. Literatura i Sztuka* 39, nr 3 (2008): 70.

⁹ „Księga Hioba: Wstęp”, w: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, wyd. 5 (Poznań: Pallottinum, 2003), 540.

¹⁰ Jan Ciechowicz, „Światopogląd teatralny Karola Wojtyły”, *Dialog*, nr 10 (1981): 116.

romantyczna (Juliusz Słowacki, Zygmunt Krasiński, Cyprian Kamil Norwid) i neoromantyczna (Stanisław Wyspiański) stanowi poza Biblią element scallający twórczość Karola Wojtyły¹¹. Anna Kozłowska dopełniła te wnioski na gruncie formalnej analizy struktury dramatu stwierdzając, że twórczość Wojtyły należy czytać w kontekście dwóch wielkich tradycji językowo-stylistycznych, w pierwszym rzędzie w odniesieniu do tradycji biblijnej, ale rozumianej jako „język i styl polskich przekładów Pisma”¹², oraz w łączności z polską tradycją romantyczną i neoromantyczną.

2.

Omówienie tych wyznaczników dramatu religijnego, które pozwalają nazwać *Hioba* dramatem chrześcijańskim w ujęciu Sławińskiej, a nawet dramatem katolickim w rozumieniu Stefani Skwarczyńskiej¹³, zacząć przyjdzie od motywacji dramatycznej, którą opisać można jako motywację religijną w duchu chrześcijańskim – katolickim, a równocześnie jako uzasadnienie historiozoficzne w duchu mesjanizmu i providencjalizmu w kształcie wypracowanym w polskiej dramaturgii romantycznej. Michał Masłowski w swych studiach uznał, że w dobie romantyzmu ustalono nową perspektywę eschatologiczną, łączącą los indywidualny z duchem zbiorowości. Omawiając związki myśli Karola Wojtyły – Jana Pawła II z poglądami Mickiewicza, Norwida, Słowackiego i Krasińskiego, uczony ukazał zbiorowy wymiar idei zbawienia obecnej w ich dziełach¹⁴. Za Krzysztofem Mazurem można równocześnie przywołać mesjanizm integralny Wojtyły, czerpiący inspiracje z unionizmu Jerzego Brauna, z właściwym mu projektem ideokracji, polegającej na unii człowieka z Bogiem¹⁵. O kolejnych etapach rozwoju tych koncepcji w pismach i posłudze Jana Pawła II będzie jeszcze dalej mowa.

¹¹ Zbigniew Ożóg, „Karol Wojtyła jako pisarz”, w: *Przestrzeń słowa: twórczość literacka Karola Wojtyły – Jana Pawła II*, red. Zofia Zarębianka i Jan Machniak (Kraków: Wydawnictwo św. Stanisława wM Archidiecezji Krakowskiej, 2006).

¹² Popiel, „Wprowadzenie”, 36.

¹³ Zob. Sławińska, „Dramat religijny”, 75.

¹⁴ Michał Masłowski, „«Słowiński Papież»: Stosunek romantyków do Kościoła”, w: *Słowacki mistyczny: Rewizje po latach*, red. Andrzej Fabianowski i Ewa Hoffmann-Piotrowska (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2012).

¹⁵ Karol Wojtyła należał do Unii od 1940 do 1942. Należy pamiętać, że placówką Unii był Teatr Rapsodyczny, powołany w ramach Unii Kultury, będący doświadczeniem formacyjnym dla Wojtyły jako teoretyka i praktyka sztuki teatru, zob. Krzysztof Mazur, „Jerzy Braun i mesjanizm Jana Pawła II: Zapomniane inspiracje myśli papieża”, *Pressje. Powrót mesjanizmu*, nr 28 (2012): 151.

Takie umotywowanie zdarzeń dramatycznych i działań postaci w omawianym utworze prowadzi – tak jak chce Sławińska – do uznania zasady, że „w centrum struktury jest tu nie człowiek, ale Bóg, ściślej zaś sprzężenie Boga z człowiekiem”¹⁶. W zgodzie z tym rozstrzygnięciem dramat chrześcijański domaga się afirmacji Bożego ładu w świecie, co w pełni obrazują losy protagonisty. Bohater dojrzewa do tego stopniowo, najpierw przyjmując kolejne ciosy, takie jak: utrata zdrowia, ruina majątku i tragiczna śmierć dzieci, by w dalszym przebiegu zdarzeń boleć nad zdradą i niezrozumieniem ze strony przyjaciół, a wreszcie mierzyć się z oskarżeniami i potępieniem ze strony żony. Hiob, szamocząc się w bezsilności, pozostaje wierny Bogu, a jego wiara zyskuje wymiar heroiczny, choć brak u niego zgody na nieprzeniknione milczenie Najwyższego. Zanim Elihu objawi mu logikę i dyscyplinę Tajemnicy paschalnej, bohater uświadamia sobie zachodzący w nim pod wpływem cierpienia proces dochodzenia do prawdy objawionej, o czym świadczą jego słowa: „Wiem ja w cierpieniu, co wam tajne”; „Ja widzę sercem – widzę bolem” oraz: „Ja widzę, kędy oni ślepi”. Przede wszystkim wyrazi to *expressis verbis*: „Wy nie widzicie wokół ŁADU”¹⁷. Dramat wewnętrzny Hioba nasila się we współcierpieniu z Synem Człowieczym obecnym w wizji prorockiej Elihu, a jego apogeum stanowi stwierdzenie:

Cóż jest cierpienie me – o Panie –
oto mój żywie Odkupiciel –
otom niegodzien – Tyś objawił –
Ty Święty, Mocny, Królu Zwycięstw.¹⁸

Jeśli przyjąć propozycję Masłowskiego, wedle której „prometeizm chrześcijański”, dookreślony jako „prometeizm immanentystyczny” obecny w utworach polskich romantyków, stanowi wyraz wyobraźni figuralnej, typologicznej¹⁹, to Hiob Wojtyły będzie prefiguracją Chrystusa i *typosem* cierpiącego narodu polskiego jako figury zbawienia ludzkości. Świadczy o tym następujący fragment partii Epilogosa:

baczcie oto,
co wypracował w swym cierpieniu –
– jakie mu Pan objawił wizje:

¹⁶ Sławińska, „Dramat religijny”, 80.

¹⁷ Wojtyła, „Hiob: Drama ze Starego Testamentu”, w: *Dzieła literackie i teatralne*, 153, 155, 157, 158.

¹⁸ Wojtyła, „Hiob”, 170.

¹⁹ Masłowski, „«Słowiński Papież»”.

proroka zesłał – baczcie, bracia –
 i Syna zesłał Swego - -
 - - i ugruntował Boży Syn
 Zakon Swój Nowy
 z ofiary, z męki i z – cierpienia –
 oto cierpienie, co gruntuje –
 oto cierpienie, co przemienia,
 co Nowy Zakon w sercu kuje,
 jak nowy dzień stworzenia - -²⁰

W omawianym dramacie pojawia się zauważona przez Sławińską zasada dramaturgii chrześcijańskiej, która polega na „realizacji Prawdy w sprzężeniu ze światem, na świecie”²¹. Potwierdza to charakter konfliktu dramatycznego, który w świetle typologii zamieszczonej w *Słowniku terminów teatralnych* stanowi: „walka moralna lub metafizyczna człowieka przeciwko jakiemuś pryncypium lub pożądanemu, które go przerasta (Bóg, absurd, ideał, przekroczenie samego siebie itp.)”²².

Utwór – jeśli przyjąć ustalenia Mirosławy Ołdakowskiej-Kuflowej – „jest myślowym dochodzeniem do prawdy”²³. Autora interesuje „dotarcie do istoty człowieka, która ujawnia poznanie Prawdy”²⁴, przez rozum oświecony wiarą i poprzez doświadczenie wewnętrzne rozumiane za św. Janem od Krzyża²⁵. Tym samym badaczka dostrzegła sakralny wymiar procesu twórczego zachodzącego w *Hiobie* i ujęła to następująco:

Na tych słowach, na Objawieniu wspiera się K. Wojtyła. Toteż jego poszukiwanie Prawdy odbywa się jednocześnie na trzy sposoby; poprzez pracę intelektu, poprzez doświadczenie wewnętrzne oraz przez wsłuchiwanie się w głos Objawienia, „by swój byt – dotąd oparty o ziemię – ostatecznie oprzeć o Słowo”. Bo na ludzkiej drodze do Prawdy szczególna rola przypada Słowu, temu Słowu, które stało się Ciałem. Ono też stanowi najgłębszą motywację

²⁰ Wojtyła, „Hiob”, 174-175.

²¹ Sławińska, „Dramat religijny”, 83.

²² Patrice Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, tłum. i red. Stawomir Świątek (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1998), 252.

²³ Mirosława Ołdakowska-Kuflowa, *Blask Słowa: Inspiracja biblijna w twórczości Jana Pawła II* (Kielce: Verbum, 2004), 28.

²⁴ Ołdakowska-Kuflowa, *Blask Słowa*, 35.

²⁵ Ołdakowska-Kuflowa, 29.

dziel Karola Wojtyły, wypełnia ich warstwę sensów ogólnych – najwyższą płaszczyznę dzieła.²⁶

W warstwie ideowej *Hioba* ożywa triada Prawda – Dobro – Piękno. Widać to wyraźnie w toku dysputy, którą protagonista prowadzi z przyjaciółmi: Elifazem z Temanu, Baldadem z Suah i Sofarem z Naama, szczególnie w następującym jej fragmencie:

Baczę i widzę: – On Harmonia –
 Baczę i widzę: – On Zrównanie –
 – Nie psuje nic w Harmonii tonów,
 nic nie obala praw odwiecznych. –
 Baczę i widzę: – On jest Prawda –
 Baczę i widzę: – On jest Piękno.²⁷

Motyw cierpienia przywołuje Sławińska jako podstawowy wyznacznik dramatu religijnego i równocześnie przyznaje mu szczególne miejsce i funkcję w dramacie chrześcijańskim, gdyż, jeśli zostanie ono przez bohatera zaakceptowane, „staje się uczestnictwem w Męce Chrystusa”²⁸. Autorka zauważa równocześnie, że: „Życie Chrystusa stanowi *niewidzialną matrycę* dla dramatu chrześcijańskiego”²⁹. Prawda ta ma niezaprzeczalny wpływ na konstrukcję bohatera, która pozostaje w zgodzie z chrześcijańską koncepcją człowieka. W tego typu utworze postać budowana jest w perspektywie dramatycznej, brak tu bowiem miejsca na motywację tragiczną, będącą w sprzeczności z naturą chrześcijańskiego optymizmu³⁰. Kreacja postaci Hioba w dziele Wojtyły otwiera się na „ewangeliczną tajemnicę kenozę”. Wojciech Kaczmarek, który przypomniał wagę tej problematyki w myśli Jana Pawła II, twierdzi nie bez racji, że to właśnie doświadczenie kenotyczne świadczy o chrześcijańskim charakterze takich utworów³¹. Ogołocenie Hioba jest całkowite i tak dojmujące, że bardzo silnie oddziałuje na emocje odbiorcy. W świetle wymowy ostatniej sekwencji obrazowej dzieła, gdy nad przestrzenią sceniczną dominuje krzyż, a wszystko inne znika za oponą, z całą mocą narzuca

²⁶ Ołdakowska-Kuflowa, 35.

²⁷ Wojtyła, „Hiob”, 148–149.

²⁸ Sławińska, „Dramat religijny”, 82.

²⁹ Sławińska, 77 (wyróżnienie oryginału).

³⁰ Sławińska, 80–81.

³¹ Wojciech Kaczmarek, „O badaniu sacrum w dramacie: Na przykładzie Paula Claudela”, w: *Dramat i teatr sakralny*, red. Irena Sławińska et al. (Lublin: Redakcja Wydawnictwa Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1988), 325.

się myśl o starotestamentalnym Hiobie jako prefiguracji Chrystusa. Wymowa scen naznaczonych symboliką krzyża zostaje w dramacie dodatkowo wzmocniona wprowadzeniem warstwy dźwiękowej z dominującym Głosem Syna Człowieczego, wypowiadającym słowa Chrystusa: „Kielich Boleści oddał – Ojczy, / o, oddał Kielich ten – Boleści –”, oraz: „Ale nie moja Wola – Ojczy - / lecz Twoja Wola niech się stanie –”³². Obecność krzyża Chrystusa w wizji teatralnej, totalizując przestrzeń, ewokuje tym samym nadzieję dla cierpiących, wynikającą z wiary w miłosierdzie Boże, co wyrazi Epilogos w końcowej partii utworu. Przyjdzie się zgodzić z konstatacją Skwarnickiego: „Ta poezja sakralizuje pełnię ludzkiej egzystencji, jest wyjątkowym osiągnięciem nie tylko literackim”³³.

Wątek Miłości miłosiernej jest obecny w warstwie głębokiej treści dramatu. W zgodzie z zasadami konstrukcji czasu w dramacie chrześcijańskim, w utworze uwypuklony został wymiar eschatologiczny tej kategorii³⁴. Potwierdzają to początkowe uwagi sceniczne, których artystyczna konstrukcja wydobywa mesjańską perspektywę dziejów i jednocześnie otwiera perspektywę transcendentną wydarzeń dramatycznych, ukierunkowując je w zgodzie z chrześcijańską wykładnią na finał dziejów, czyli odkupienie i zbawienie ludzkości przez ofiarę Chrystusa:

RZECZ DZIEJE SIĘ CZASU OCZEKIWANIA,
 BŁAGANIA O SĄD,
 CZASU TĘSKNOTY
 ZA TESTAMENTEM CHRYSZTUSOWYM,
 W CIERPIENIACH POLSKI I ŚWIATA
 WYPRACOWANYM.³⁵

Taka perspektywa temporalna umożliwiła poszukiwanie uniwersalnego sensu zbawczego cierpienia jako zasadniczego tematu dzieła. Warto w tym miejscu przypomnieć następujący fragment z Księgi Mądrości, która znalazła się w kręgu lektur młodego Wojtyły, gdy pracował nad tekstem dramatu:

Choć nawet w ludzkim rozumieniu doznali
 kaźni, nadzieja ich pełna jest nieśmiertelności.
 Po nieznacznym skarceniu dostąpią dóbr
 wielkich.

³² Wojtyła, „Hiob”, 169–170.

³³ Marek Skwarnicki, „Słowo wstępne”, w: Wojtyła, *Poezje i dramaty*, 9.

³⁴ Kaczmarek, „O badaniu sacrum”, 320.

³⁵ Wojtyła, „Hiob”, 114.

Bóg ich bowiem doświadczył
i znalazł ich godnymi siebie.
Wypróbował ich jak złoto w tyglu
i przyjął ich jak całopalną ofiarę. (Mdr 3,4 i nn.)

Zasadność tego odwołania widać wyraźnie w świetle komentarza obecnego w Biblii Tysiąclecia (skąd pochodzi powyższy cytat z Księgi Mądrości): „W tych wierszach zawiera się ostateczna odpowiedź St na pytanie o sens cierpienia i odpłatę za życie święte i grzeszne. Rozwiązanie leży w życiu wiecznym”³⁶. Wcześniejsze ustalenia dowodzą, że wymowa i konstrukcja struktury dramatu opierają się na tym założeniu. Działanie Bożego miłosierdzia rozeznaje Hiob w olśnieniu wizją Elihu. W dramacie Wojtyły koncepcja miłosierdzia konotuje sensy, jakie nasuwa etymologia słowa, którą przybliżył Grzegorz Ryś:

Bóg daje kompletnie nową szansę: nowe życie. To właśnie kryje się w najważniejszym hebrajskim/biblijnym słowie określającym „miłosierdzie”: *rachamim*. Źródłowo pochodzi ono od hebrajskiego *rechem*, to znaczy „łono”. Bóg gotów jest nieustannie poczynać nas na nowo w swoim łonie i ciągle na nowo rodzić. Nigdy się tym nie męczy i nigdy przy tym nie traci nadziei.³⁷

Osobno warto poddać analizie dwie kwestie: klasyfikację *Hioba* Wojtyły jako dramatu poetyckiego, co pozostaje w łączności z uznaniem go za dramat religijny, rozumiany za Sławińską jako kategoria estetyczna, a nie jedynie genologiczna czy tematyczna³⁸, oraz kwestię zaprojektowanego przez autora teatralnego kształtu dzieła. Również filologiczna analiza tekstu, nawiązania do idei Mieczysława Kotlarczyka czy tragedii greckiej, zasługuje na odrębne opracowanie.

Wnioski płynące z analizy i interpretacji *Hioba*, gdy je usytuować w kontekście papieskiego nauczania, wskazują na interesujące paralele w zakresie problematyki zbawczego cierpienia w ujęciu autora. Można to dostrzec bez konieczności szczegółowej analizy, wymagającej osobnego instrumentarium hermeneutycznego. W liście apostolskim *Salvifici doloris* z 11 listopada 1984, szczególnego dla Kościoła – Roku Odkupienia, papież w perspektywie antropologicznej ukazał, że niezawinione cierpienie ma charakter próby człowieczeństwa: „Bo jeśli Bóg godzi

³⁶ Przypis do wersetu 3,4 w „Księga Mądrości”, tłum. Stanisław Papier, w: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, 767.

³⁷ Grzegorz Ryś, „Narodzić się na nowo”, *Tygodnik Powszechny*, nr 34 (2023), <https://www.tygodnikpowszechny.pl/narodzic-sie-na-nowo-184317>.

³⁸ Sławińska, „Dramat religijny”, 67.

się doświadczyć Hioba cierpieniem, to aby wykazać jego sprawiedliwość”³⁹. Wykładnia chrystologiczna, obecna już w młodzieńczym dramacie, zyskuje w liście pełnię w ukazaniu historii Hioba jako zapowiedzi męki Chrystusa. Jan Paweł II pouczał: „Cierpienie ludzkie osiągnęło swój zenit w męce Chrystusa”⁴⁰. Równocześnie stwierdził, że „wraz z męką Chrystusa całe cierpienie ludzkie znalazło się w nowej sytuacji. Tę sytuację jak gdyby przeczuwał Hiob, gdy mówił: «Lecz ja wiem: Wybawca mój żyje...»”⁴¹. Należy w tym miejscu szczególnie podkreślić, że badacze myśli teologicznej Papieża Miłosierdzia są zgodni co do tego, że przywołana tu eklezjologia chrystocentryczna stanowi jeden z filarów jego nauczania.

Godne podkreślenia wydaje się to, że list zawiera wykładnię teologiczną symboliki krzyża w kontekście idei zbawczego cierpienia. Tego zatem symbolu, którego obecność zdominowała – jak pamiętamy – wizję teatralną młodzieńczego dramatu Wojtyły. Zastosowana przez papieża argumentacja nawiązuje do Księgi Hioba, co widać wyraźnie w świetle następującego fragmentu:

Chrystus cierpi dobrowolnie i cierpi niewinnie. Podejmuje on swoim cierpieniem to pytanie, które – stawiane wielokrotnie przez ludzi – zostało postawione w sposób poniekąd radykalny przez Księgę Hioba. Chrystus jednakże nie tylko wnosi ze sobą to samo pytanie, i to w sposób bardziej jeszcze radykalny – bo przecież jest nie tylko człowiekiem jak Hiob, ale Jednorodzoną Synem Boga – ale przynosi także maksimum możliwej na to pytanie odpowiedzi. Odpowiedź wyrasta poniekąd z tego samego tworzywa, z którego zbudowane jest pytanie. Odpowiedź na pytanie o cierpienie, o sens cierpienia, daje Chrystus nie samym swoim nauczaniem: dobrą nowiną, ale przede wszystkim własnym cierpieniem, które z tym nauczaniem, z dobrą nowiną, scalone jest w sposób organiczny i nierozzerwalny. Jest to jakby ostatecznie, syntetyczne słowo tego nauczania: „nauka krzyża”, jak kiedyś powie święty Paweł (zob. 1 Kor 1, 18). Ta „mowa krzyża” wypełnia definitywną realnością obraz ze starego procytwa.⁴²

Papież głosił uniwersalną wartość „ewangelii cierpienia”⁴³, której rozumienie przybliżył w słowach:

³⁹ Jan Paweł II, „*Salvifici doloris* [list apostolski o chrześcijańskim sensie ludzkiego cierpienia]”, w: *Listy apostolskie Ojca Świętego Jana Pawła II*, red. Michał Romanek, wyd. 2 (Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znaki, 2013), 106.

⁴⁰ Jan Paweł II, „*Salvifici doloris*”, 117.

⁴¹ Jan Paweł II, 118.

⁴² Jan Paweł II, 115–116.

⁴³ Pełną wykładnię tej problematyki odnajdujemy w dwóch fragmentach omawianego listu, a mianowicie VI oraz w VII.

Ewangelia cierpienia oznacza nie tylko obecność cierpienia w Ewangelii, jako jednego z tematów dobrej nowiny. Oznacza ona zarazem objawienie zbawczej mocy i zbawczego sensu cierpienia w mesjańskim posłannictwie Chrystusa, z kolei zaś w posłannictwie i powołaniu Kościoła.⁴⁴

Badania dowodzą, że zawartość listu pozostaje w nierozzerwalnym związku z treściami encyklik trynitarnych Jana Pawła II: *Redemptor hominis* z 1979, *Dives in misericordia* z 1980 oraz *Dominum et Vivificantem* z 1989. Wyczerpujące omówienie tego zagadnienia nie jest tematem opracowania, ale ważne wydaje się przywołanie wybranych wątków. I tak José María Galván dostrzegł w myśleniu papieża o cierpieniu figurę „passio tota”. W tym kontekście uwyraźnił jego pogląd: „I tak jak cierpienie Chrystusa ma moc odkupieńczą, tak cierpienie człowieka nabywa waloru zbawczego”⁴⁵. Badacz przypomniał, że Ojciec Święty uświadamiał zarówno obowiązek walki z ludzkim cierpieniem, jak i powinność przyjęcia cierpienia przez człowieka jako narzędzia zbawienia. Marcello Bordoni w swojej interpretacji ujawnił heroizm Jana Pawła II, widoczny w podejmowaniu problematyki cierpienia, w obliczu zagrożeń współczesności: „W dzisiejszych czasach największy problem z głoszeniem i przepowiadaniem tajemnicy Boga nie pochodzi ze strony rozumu ani ze strony wolności, ale ze strony ludzkiego cierpienia, wobec którego żadna pocieszycielska teodycea nie jest możliwa”⁴⁶. W ujęciu tego samego badacza nauczanie papieskie o istocie cierpienia zyskuje wykładnię mistyczną, co wyraził następująco:

W wydarzeniach męki Chrystusa cierpienie ludzkie dotyka samego Boga i staje się męką Boga. W niej On objawia nam otchłań swojej Miłości miłosiernej, która stanowi najgłębszą rację soteriologii chrześcijańskiej i odpowiedź na pytanie ludzkiego serca, stawiane podczas nocy opuszczenia. Właśnie wtedy, kiedy cierpienie ludzkie staje się cierpieniem Boga w Jezusie Chrystusie, w sposób oczywisty pękają diabelskie kręgi zła, w których człowiek jest zamknięty, i zamieniają się w swoje przeciwieństwo w postaci głębi Miłości miłosiernej, która objawia się w obliczu trynitarniej agape.⁴⁷

⁴⁴ Jan Paweł II, „*Salvifici doloris*”, 129.

⁴⁵ José María Galván, „Zwrócić się ku Chrystusowi. Program Jana Pawła II: Encyklika *Redemptor hominis* – 4.11.1979”, w: *Jan Paweł II teolog: Komentarze do encyklik*, red. Graziano Borgonovo i Arturo Cattaneo, tłum. Edward Augustyn i Robert Cielicki (Warszawa: Centrum Myśli Jana Pawła II, 2009), 88.

⁴⁶ Marcello Bordoni, „Przepowiadanie Chrystusa wcieleniem Bożego Miłosierdzia: Encyklika *Dives in misericordia* – 30.XI.1980”, w: *Jan Paweł II teolog: Komentarze do encyklik*, 103.

⁴⁷ Bordoni, „Przepowiadanie Chrystusa”, 103.

Ten wątek – co godne podkreślenia – pozostaje z ścisłym związkiem z obecną w liście *Salvifici doloris* problematyką posługi samarytańskiej⁴⁸. Przypowieść o miłosiernym Samarytaninie stanowi w opinii papieża nierozzerwalne ogniwo „ewangelii cierpienia”, ponieważ wskazuje ona: „jaki winien być stosunek każdego z nas do cierpiących bliźnich”⁴⁹. Jan Paweł II uświadamia w tym kontekście, że „przypowieść o ewangelicznym Samarytaninie stała się jednym z istotnych składników ogólnoludzkiej kultury moralnej i cywilizacji”⁵⁰. Co ważne, temat cierpienia wpisany został w papieską misję propagowania „cywilizacji miłości”, co Jan Paweł II podkreślił w słowach:

W mesjańskim programie Chrystusa, który jest zarazem programem królestwa Bożego, cierpienie jest w świecie po to, ażeby wyzwać miłość, ażeby rodzić uczynki miłości bliźniego, ażeby całą ludzką cywilizację przetwarzało w „cywilizację miłości”.⁵¹

Mesjańska „cywilizacja miłości” według Mazura zasadza się na wierze w „sens ziemskich starań o całościową przemianę duchową ludzkości, przybliżającą nas do doskonałości moralnej”⁵². Badacz przyjmuje rozumienie pierwszej pielgrzymki papieża do ojczyzny w 1979, jako „Bierzmowania narodu”, narodu wybranego, przed którym stoi zadanie budowy ideokracji w łonie Europy. Czwartą zaś pielgrzymkę z 1991 pojmuję on jako wychodzącą z Polski reewangelizację Europy Zachodniej, możliwą jedynie przez budowę systemu politycznego i gospodarczego opartego na chrześcijaństwie. Tym samym dostrzega w nauczaniu Jana Pawła II wszystkie trzy elementy mesjanizmu integralnego: pasjonizm, misjonizm oraz millenaryzm, w ich odniesieniu do roli Polski w budowaniu „cywilizacji miłości” we współczesnym świecie. Masłowski, podkreślając mesjaniczny, a przez to uniwersalny charakter myśli Jana Pawła II, dostrzega obecne w posłudze opartej na „teologii narodu” ważne gesty symboliczne, widoczne podczas pierwszych pielgrzymek papieża do ojczyzny. Rodowód tych gestów sytuuje w sferze duchowej tradycji polskiego romantyzmu i analizuje ich

⁴⁸ Kwestia dotyczy bezpośrednio doświadczenia Jana Pawła II w propagowaniu kultu Bożego Miłosierdzia w duchu posłannictwa Świętej Siostry Faustyny – zob. m.in. Ewa K. Czackowska, *Siostra Faustyna: Biografia Świętej* (Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, 2012) – oraz konkretnej posługi chorym i cierpiącym, z udziałem Służebnicy Bożej Błogosławionej Hanny Chrzanowskiej – zob. m.in. Marzena Florkowska, *Radość dawania: Hanna Chrzanowska we wspomnieniach, listach i anegdotach* (Kraków: Wydawnictwo św. Stanisława BM, 2010).

⁴⁹ Jan Paweł II, „*Salvifici doloris*”, 135.

⁵⁰ Jan Paweł II, 137.

⁵¹ Jan Paweł II, 140.

⁵² Mazur, „Jerzy Braun i mesjanizm Jana Pawła II”, 154.

dalekosiężne konsekwencje natury religijnej, kulturowej i politycznej. *Gestus* profetyczny dostrzega w akcie „bierzmowania dziejów”, poczynając od mszy na Placu Zwycięstwa w Warszawie 2 czerwca 1979, po celebrację mszalną w Krakowie na cześć św. Stanisława z integralnym „bierzmowaniem narodu”. W czasie drugiej pielgrzymki, w okresie stanu wojennego, podczas uroczystości na Jasnej Górze dostrzega *Gestae*: heroiczny i wcielania. Pierwszy z nich rozumie jako gest Mickiewiczowskiego Konrada, wynoszący nieistniejący politycznie w tym czasie naród przed oblicze miłosiernego Boga. Drugi z nich, zapoczątkowany w tym samym miejscu jeszcze w 1979, stanowi w jego ujęciu ofiarowanie narodu, siebie i świata Bogu przez wstawiennictwo Dziewicy Maryi. Równocześnie podkreśla on, że w 1983 papież nadaje wyraźną sankcję religijną postawie solidarności, obok funkcjonującej wtedy wykładni politycznej⁵³. W opinii George’a Weigela wspomniane pielgrzymki rozpoczynają „rewolucję sumień” w naszej części świata i z tej perspektywy znaczenia nabierają ich społeczno-polityczne odniesienia⁵⁴. Wreszcie niezmiennie ważne miejsce w kontekście „ewangelii cierpienia” zajmuje w opinii biografów naznaczone zbawczym cierpieniem świadectwo życia Karola Wojtyły – Jana Pawła II.

3.

Przedstawienia teatralne *Hioba* Wojtyły, które składają się na dzieje sceniczne tego dramatu w Polsce, z cezurą początkową w 1983 i końcową w 2021 roku, dzielą się na dwie grupy. Te z nich, które przypadają na lata 1983–1991, oraz te, które pojawiły się pomiędzy 2009 a 2021. Pierwszy okres częściowo pokrywa się z wyróżnioną przez badaczy w dziejach teatru religijnego w Polsce dekadą 1979–1989, zapoczątkowaną właściwie już z chwilą wyboru kardynała Wojtyły na papieża w dniu 16 października 1978, a kończącą się w roku 1989, czasie przełomu demokratycznego w Polsce. Cechą znamioną tej dekady w dziejach kultury duchowej, w tym kultury teatralnej w Polsce, jest – w oczach badaczy zjawiska – „swoista proliferacja teatru religijnego”, co konkretnie oznacza, iż „teatr polski przeżył w tym czasie prawdziwą eksplozję religijnych tematów, wątków, motywów, nie obserwowanych w takim stopniu w żadnym wcześniejszym okresie

⁵³ Michał Masłowski, „Ostatni polski romantyk” i „Mickiewiczowski «Gestus» Karola Wojtyły” w: *Problemy tożsamości: Szkice mickiewiczowskie i (post)romantyczne* (Lublin: Instytut Europy Środkowo-Wschodniej, 2006).

⁵⁴ Zob. George Weigel, *Kres i początek: Papież Jan Paweł II – zwycięstwo wolności, ostatnie lata, dziedzictwo*, tłum. Michał Romanek (Poznań: W drodze, 2024).

xx wieku”⁵⁵. Charakterystycznym rysem tych zmian jest zwrot ku twórczości artystycznej Wojtyły w teatrach seminaryjnych, zawodowych oraz w innych przestrzeniach społeczno-kulturowych, w tym także nieteatralnych, a często sakralnych. Wyraźny wpływ ożywienia religijnego w Polsce na sztukę określony został przez historyków jako fenomen w skali światowej. Uznano, że zjawisko sanacji religijnej „nastąpiło w Polsce po rozpoczęciu pontyfikatu przez Jana Pawła II, odkryciu jego tekstów poetyckich i dramatycznych, a także dużej aktywności religijnej – mierzonej społecznym i kulturowym wskaźnikiem – Solidarności”⁵⁶.

W pierwszym z wyróżnionych okresów pojawiły się przedstawienia *Hioba* we wspólnotach religijnych oraz w teatrach repertuarowych, pozostające w ścisłym związku z pierwszą, drugą i czwartą pielgrzymką papieża do ojczyzny. Drugi okres polskiej recepcji *Hioba* obejmuje przedstawienia w teatrach zawodowych: w 2009 z okazji czwartej rocznicy śmierci Jana Pawła II oraz w 2021 z okazji setnej rocznicy urodzin. Natomiast trudniej jest odtworzyć w tym okresie recepcję *Hioba* we wspólnotach religijnych, ponieważ wymaga to przeprowadzenia osobnych przedmiotowych kwerend.

Teatrolologiczna rekonstrukcja autorskiego metatekstu zawierającego inscenyjny program wykonawczy, widzianego w kontekście „ewangelii cierpienia” w rozumieniu przyjętym przez Jana Pawła II, będąca celem pierwszej części opracowania, pozwala obecnie, w toku przedmiotowej analizy i interpretacji wystawień *Hioba*, przyrzeć się bliżej kierunkom recepcji teatralnej dzieła. Nietrudno zauważyć, że realizacje we wspólnotach religijnych, w tym przede wszystkim udokumentowana przez Kaczmara prapremiera w reżyserii Zofii Kubitowej w Teatrze Słowa pod Krzyżem – 16 stycznia 1983 w Krakowie przy klasztorze oo. Cystersów w dzielnicy Mogiła, prezentowały religijny model wykonawczy: paraliturgiczny czy inaczej quasi-liturgiczny oraz adoracyjny⁵⁷. W tym nurcie – jak wynika z ustaleń badacza – mieścił się jeszcze *Hiob* przygotowany w Teatrze Sakralno-Dramatycznym im. Jana Pawła II w Klimontowie koło Sandomierza pod kierunkiem ks. Zygmunta Marka Wnukowskiego (posiadającego wykształcenie i wcześniejsze doświadczenie aktorskie) i wystawiony 26 czerwca 1983⁵⁸. Dokumentacji doczekało się także przedstawienie młodzieży z duszpasterstwa

⁵⁵ Wojciech Kaczmarek, „Formy i przejawy współczesnego teatru religijnego w Polsce (1979–1989)”, w: *Wokół współczesnego dramatu i teatru religijnego w Polsce (1979–1989)*, red. Irena Sławińska i Wojciech Kaczmarek (Wrocław: Wiedza o Kulturze, 1993), 11.

⁵⁶ Kaczmarek, „Formy i przejawy teatru religijnego”, 15.

⁵⁷ Kaczmarek, 18–19.

⁵⁸ Kaczmarek, 19.

księży werbistów, zrealizowane pod kierunkiem ks. Jana Wróblewskiego w Rybniku w kościele Królowej Apostołów w styczniu 1984⁵⁹.

Na scenach zawodowych w 1983 pojawiły się dwa przedstawienia *Hioba*, a mianowicie polska prapremiera, która miała miejsce 26 marca w Teatrze Ludowym w Krakowie-Nowej Hucie, oraz spektakl z 11 czerwca w Teatrze im. Adama Mickiewicza w Częstochowie. Obie realizacje miały związek z drugą pielgrzymką papieża do Ojczyzny. Premiera w Teatrze w Nowej Hucie w reżyserii Tadeusza Malaka została dobrze przyjęta i bogato udokumentowana. Przedstawienie odbyło się w wigilię Niedzieli Palmowej, co skrupulatnie odnotowała krytyka. W recenzjach podkreślano religijne konotacje inscenizacji, jej humanistyczne przesłanie i obecność w niej ducha mesjanizmu w ujęciu chrystologicznym i narodowym. Bronisław Mamoń stwierdził, że Malak z pietyzmem potraktował tekst autorski, tworząc przekaz, który cechowały umowność i metaforyczność sprzyjające uniwersalizmowi podjętej problematyki. Krzysztof Miklaszewski zauważył: „Spektakl zbudowany na zasadzie stychomitycznej próby wybija dwa momenty w życiu Hioba: początek klęski i narodziny nadziei”⁶⁰. To, zdaniem krytyka, pozwoliło zaakcentować kwestię narodową:

Ta brunatna ziemia, ziemia klęsk i niepowodzeń, ziemia Jana Kochanowskiego, którego *Pieśni* śpiewa Anielski Chór siedmiu kobiet umieszczony za tytułem zwieńczającego tył sceny obłoku, musi być zbawiona. Polska bowiem jest Hiobem świata i stanowiąc jego wyrzut, czeka na akt sprawiedliwości. Hiob zaś, grany sugestywnie przez Waława Ulewicza, który przypomniał sobie swój „złoty okres” szczeciński, młodzieńczo zbuntowany i bezkompromisowo formułujący swe racje, nie spocznie ani na chwilę. Wyjaśniać będzie samemu sobie i otoczeniu sens swego cierpienia. Polskiego Hioba ukształtowała przecież xx-wieczna historia.⁶¹

Kompozycja ramowa przedstawienia z motywem uczytu służyła, w oczach krytyki, podkreśleniu mistycznego wymiaru zdarzeń. Z relacji wynika, że początkowa scena biesiady w domostwie Hioba miała zasadniczo charakter realistyczny, natomiast scena finałowa była wzorowana na symbolice ostatniej wieczerzy. Andrzej Multanowski pisał:

⁵⁹ Irena Rupikowa, „Inspiracje biblijne we współczesnym teatrze religijnym”, *Roczniki Humanistyczne* 42, z. 1 (1994): 56–57.

⁶⁰ Krzysztof Miklaszewski, „*Hiob* po polsku”, *Dziennik Polski*, nr 128 (1983), <https://encyklopediateatru.pl/artyku-ly/328112/hiob-po-polsku>.

⁶¹ Miklaszewski, „*Hiob* po polsku”.

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 spoielałą ziemię, ziemię klęsk i cierpienia, zwiastując jej – Nadzieję. Nim jednak pogodzony z Bogiem i ludźmi Hiob znów zasiądzie do wieczerzy – pójdzie obmyć stopy w połyskującym świetlistymi refleksami źródle.⁶²

Mamoń podał interpretację, jaką funkcję pełni w przedstawieniu postać proroka Elihu, który wprawdzie wpisany został w inny, niż ma to miejsce w dramacie, program ikonograficzny sztuki chrześcijańskiej, ale nadal to właśnie on objawiał logikę i dyscyplinę tajemnicy paschalnej, będącej tematem „ewangelii cierpienia” Jana Pawła II. W relacji krytyka brzmi to następująco:

Zaczyna się mistyczny moralitet [i] religijne przesłanie pod adresem widza. Przesłanie, które w całej pełni odsłoni nam się dopiero w papieskiej encyklice *Redemptor Hominis* [sic!]. 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.⁶³

Diana Poskuta-Włodek odnotowała ważną zmianę wprowadzoną przez reżysera do programu ikonograficznego przywołanego obrazu o treści religijnej, która to w istotny sposób modyfikuje wymowę całej sceny finałowej, akcentując znaczenie wartości ewangelicznych w dziejach wspólnoty: „Spektakl kończy się pięknym pod względem inscenizacyjnym przywołaniem Ostatniej Wieczerzy, w której – rzecz znamienita – bierze udział tylko jedenastu apostołów. Jest to wieczerza wiary i pojednania, nie ma tu Judasza”⁶⁴. Irena Rupikowa, świadoma związku młodzieńczego dramatu Wojtyły z listem apostołskim *Salvifici doloris*, nazwała tę scenę: „uczta eucharystyczną, obdarzającą mocą cierpienia przemienionego w zbawczą ofiarę”⁶⁵.

⁶² Andrzej Multanowski, „Niech się stanie teatr...”, *Teatr*, nr 9 (1983): 19, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/328116/niech-sie-stanie-teatr>.

⁶³ Bronisław Mamoń, „Hiob Karola Wojtyły”, *Tygodnik Powszechny*, nr 16 (1983), <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/328063/hiob-karola-wojtyly/>.

⁶⁴ Diana Poskuta-Włodek, „Znak ofiary”, *Słowo Powszechne*, nr 83 (1983), <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/328064/znak-ofiary/>.

⁶⁵ Rupikowa, „Inspiracje biblijne”, 56.

W świetle omówień widoczne stają się zabiegi reżysera zmierzające do teatralnej realizacji zasad stylu rapsodycznego. Krytycy na ogół doceniają starania w zakresie nadania prymarnej roli poetyckiemu słowu, chwalą dobre przygotowanie chórów oraz ciekawą choreografię. Przy tym skłonni są wiązać uzyskane wyniki z faktem, że Malak był uczniem Kotlarczyka, związanym zawodowo z Teatrem Rapsodycznym. W tekstach znalazły się nieliczne uwagi na temat niespójności pomiędzy wizją plastyczną Józefa Napiórkowskiego i Ryszarda Stobnickiego, utrzymaną w konwencji malarstwa religijnego z elementami w stylu ekspresjonistycznym, a rapsodyczną wersją wykonawczą. Niektórzy recenzenci krytykowali umiejętności aktorskie w zakresie sztuki recytacji. Dobre oceny zebrał kompozytor Krzysztof Szwejgier za muzykę, która rytmizuje poszczególne sceny i omija pułapkę ilustracyjności.

Skromna dokumentacja drugiego z przedstawień *Hioba* w reżyserii Wojciecha Kopcińskiego, kierownika artystycznego Teatru im. Adama Mickiewicza w Częstochowie i późniejszego dyrektora Salezjańskiego Teatru Legion w Krakowie, przynosi dokładne dane twórców przedstawienia, w tym scenografa Ryszarda Melliwy, kompozytora Grzegorza Białczyka oraz wykonawców. W rolę Hioba wcielił się Stanisław Czaderski⁶⁶.

W związku z czwartą pielgrzymką przygotowano premierę w Teatrze im. Wandy Siemaszkowej w Rzeszowie (prem. 18 maja 1991) oraz przedstawienie w Teatrze Śląskim im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach (prem. 19 grudnia 1991). Tekst inscenizacji obu wystawień przygotował Bogdan Ciosek. Okolicznościowy charakter wydarzeń teatralnych – warto w tym miejscu dodać, że premiera w Rzeszowie przygotowana została także z myślą uczczenia siedemdziesiątych pierwszych urodzin Jana Pawła II – wyraźnie wpłynął na ton wypowiedzi krytyków. W recenzjach zamieszczonych w prasie pojawiły się zatem odwołania do egzegezy pióra Józefa Tischnera⁶⁷, do wątków martyrologii Teatru Rapsodycznego w okresie PRL-u, do korespondencji autora z Kotlarczykiem, do treści i formy towarzyszącej wystawie *Teatralne lata Karola Wojtyły*. Dopiero na tym tle piszący starali się ujawnić dostrzeżony rozdźwięk, jaki pojawił się pomiędzy koncepcją inscenizacyjną Cioska a kształtem teatralnym dramatu *Wojtyły*. W opinii krytyki oba spektakle, w zgodzie z zamiarem reżysera, skupiały się na dylematach współczesnego Hioba, którego grał w Rzeszowie gościnnie Waclaw Szklarski, a w Katowicach Janusz Ostrowski.

⁶⁶ Zob. informacje na temat przedstawienia na portalu E-teatr.pl: <http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/28352.szczegoly.html>.

⁶⁷ Józef Tischner, „Hiob Karola Wojtyły”, w: *Myślenie w żywiole Piękna* (Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, 2004).

Zauważono równocześnie włączenie do tekstu teatralnego Wojtyły fragmentów Księgi Hioba w tłumaczeniu Czesława Miłosza, celem pogłębienia i niuansowania problematyki niezawinionego cierpienia. Krystyna Świerczewska relacjonowała:

Teatr im. Wandy Siemaszkowej sięgnął po *Hioba* Karola Wojtyły, nie tylko z intencją powitania Ojca Świętego na ziemi rzeszowskiej: Bogdan Ciosek próbował udowodnić, że *Hiob* jest przypowieścią na każdy czas. Że można nim mówić o człowieku tu i teraz żyjącym, o polskiej pobożności, o podstępnym działaniu fałszu, o pysze, o braku miłosierdzia, o złu zasiadającym w cieniu krzyża. I o miłości, wierności oraz nadziei.⁶⁸

Główny temat omawianych przedstawień, za jaki uznano w recenzjach „absurdalność i wszechobecność zła”⁶⁹, pojawił się w tekście inscenizacji jako silnie zaakcentowany motyw walki ze złem i określony został jako „walka Hioba z Szatanem”⁷⁰. Recenzenci odnotowali wprowadzenie w tym celu rozbudowanej roli Ciemnego – której brak w oryginale – w wykonaniu Jerzego Turowicza w Rzeszowie i Wiesława Kańtocha w Katowicach. Jak wynika z relacji prasowych, działania tej postaci stały się klamrą kompozycyjną całości. Podczas uczyt biesiadnej w domu Hioba, umiejscowionej w teatrze rzeszowskim w bufecie i foyer, w katowickim – w foyer, pojawiała się postać bulwersująca widzów swym niestosownym zachowaniem, to „pijany intruz ubrany w czarny jedwabny garnitur, z włosami spiętymi na karku w ogonek, zatacza się prowokująco” – odnotowała jedna z recenzentek⁷¹. Po jakimś czasie wskakuje on na nakryty stół i prowadzi agresywny dialog z chórem, po czym „wybiega z krzykiem, zostawiając w foyer przerażony chór i czarne plamy butów na śnieżnobiałym obrusie”⁷². W spektaklu katowickim Ciemny w zgodzie z choreografią Henryka Konwińskiego bierze udział w zdarzeniach. W opisie Rupikowej czytamy: „Jak cień towarzyszy człowiekowi, osacza go, w pantomimicznych scenach usiłuje przeciwną na swoją stronę i zepchnąć w otchłań bluźnierstwa”⁷³. W konsekwencji finał w Katowicach – w przeciwieństwie do tego w Rzeszowie, miał wydźwięk dualistyczny. Pasyjne misterium – jak nazwała ten fragment

⁶⁸ Krystyna Świerczewska, „Z myślącej trzciny”, *Nowiny*, (1991), <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/259775.druk.html>.

⁶⁹ Rupikowa, „Inspiracje biblijne”, 57.

⁷⁰ Świerczewska, „Z myślącej trzciny”.

⁷¹ Elżbieta Borek, „Hiob, który niesie swój ból”, *Dziennik Polski*, nr 128 (1991), <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/259760.druk.html>.

⁷² Borek, „Hiob”.

⁷³ Rupikowa, „Inspiracje biblijne”, 58.

Rupikowa – rozgrywające się na scenie Teatru Wyspiańskiego: z łamaniem chleba przyniesionego przez Elihu i podprowadzaniem posuwającego się na klęczkach Hioba ku równocześnie słowem kreowanej przez proroka wizji Golgoty, dopełnia efekt pękającej w kształt ognistego krzyża podłogi. Jak wynika z opisu Świerczewskiej, zakończenie w Rzeszowie wyglądało tak: „Wtedy spękana ziemia zapala się krzyżem; po trzonie krzyża, niczym po wąskiej linie lisio stawia kroki w modnych pantoflach Ciemny; anioł strącony. Jest wśród nas. Czyha”⁷⁴.

Uwagę krytyki przykuwała metaforyczna organizacja przestrzeni scenicznej według koncepcji plastycznej Andrzeja Witkowskiego, w ciekawy sposób oddająca zmiany kondycji bohatera:

brunatno-beżowa ziemia, ściany z czarnego tiulu, który – odpowiednio podświetlony – stwarza wrażenie czarnych ścian, stabilnego domu Hioba, gdy jest syty i pełen szczęścia. Po katastrofie podświetlony inaczej staje się pusty, lekki. Wrażenie niestabilności jest olbrzymie. Hiob samotny w nieszczęściu, bez wsparcia o własny dom.⁷⁵

Recenzenci docenili muzykę, którą skomponował Piotr Furtas. W kwestii poetyki przedstawień, przede wszystkim teatralnej realizacji stylu rapsodycznego, osąd krytyki jest jednoznacznie negatywny⁷⁶. Forma przedstawień została określona jako synkretyczna, ze śladami wpływów Konrada Swinarskiego, Tadeusza Kantora i Jerzego Grotowskiego. W bieżących recenzjach ganiono przerost efektów inscenizacyjnych i brak dyscypliny formalnej⁷⁷, co piszącej z dystansu czasu Rupikowej pozwoli mówić o niejednorodności artystycznej i niekonsekwencjach interpretacyjnych, widocznych w tekście inscenizacji⁷⁸. Badaczka, która była obecna na spektaklu w Teatrze im. Wyspiańskiego, ujawni po latach fiasko technicznej realizacji sceny z krzyżem, konkludując:

Wszelkie przełożenia paradoksu ofiary Chrystusa na język środków pirotechnicznych muszą skończyć się fiaskiem, tego typu znaki wypowiedzi teatralnej objawiają swoją żalosa nędzę wobec prawdziwego wstrząsu, który ma dokonać

⁷⁴ Świerczewska, „Z myślącej trzciny”.

⁷⁵ Borek, „Hiob”.

⁷⁶ Witold Kociński, „Teatr: Opowieść o Hiobie”, *Katolik*, 1 marca 1992, <https://archiwum.teatrlaski.art.pl/509-hiob.html>.

⁷⁷ Sufler, „Hiob wg Wojtyły”, *Kurier Zachodni*, 8 stycznia 1992, <https://archiwum.teatrlaski.art.pl/509-hiob.html>.

⁷⁸ Rupikowa, „Inspiracje biblijne”, 59.

się w sercu człowieka. Ciężar tego zdarzenia jest natomiast w stanie udźwignąć Słowo, które jako medium Bosko-ludzkie było na początku i zachowało tę moc Słowa sakralizującego, kreującego w języku Biblii.⁷⁹

Analiza przywoływanych dokumentów dzieła pozwala mówić o swoistej degradacji stylu oryginału w obu tekstach przedstawień *Hioba*. Wskazywane przez recenzentów stylistyczne błędy i potknięcia reżysera już na bieżąco prowokowały do refleksji na temat teatralnej realizacji dramaturgii religijnej. Własne przemyślenia na ten temat przedstawiła Rupikowa, konstatując: „przesłaniu religijnemu lepiej służy harmonia stylu, oszczędna metaforyka i formalna asceza niż mnożenie teatralnych efektów”⁸⁰.

Przedstawienie impresaryjne *Hioba* z 30 marca 2009 powstało w kręgu działalności Centrum Myśli Jana Pawła II w Warszawie jako upamiętnienie czwartej rocznicy śmierci papieża i pokazane zostało na festiwalu *Gorzkie Żale / Nowe Epifanie*. Premiera odbyła się na Scenie Basen Artystyczny, działającej przy Warszawskiej Operze Kameralnej. Spektakl reżyserował Marek Pasieczny, powierzając wykonawstwo Wiesławowi Komasi i Januszowi Stolarskiemu. Zachowały się wzmianki o doskonałym opracowaniu obu ról⁸¹. Z okazji tej samej rocznicy 1 kwietnia 2009 odbyła się premiera *Hioba* w Teatrze Dramatycznym im. Aleksandra Węgielki w Białymstoku, która miała cel charytatywny. Reżyser Piotr Dąbrowski dokonał skreśleń 1/4 tekstu oryginału, tłumacząc: „Po wielu czytaniach ośmieliłem się jednak ten dramat skrócić, doprowadzić do pewnej przejrzystości”⁸². Starał się uwspółcześić dramat wewnętrzny Hioba. Wykonawca roli tytułowej Marek Tyszkiewicz wyrażał przekonanie, że niezłomna postawa bohatera przemówi również do osób niewierzących. Rozbudowano rolę Niewiasty Hiobowej, kładąc nacisk na analizę przeżyć postaci. Wydarzeniu towarzyszyła projekcja obrazu Ewy Świecińskiej zatytułowanego *Wybór*.

Na przypadającą w roku 2020 setną rocznicę urodzin Jana Pawła II przygotowano w nowo otwartej w 2017 – po licznych perturbacjach natury politycznej i organizacyjnej – Polskiej Operze Królewskiej w Warszawie⁸³ – przedstawienie *Hioba* w wersji operowej. Patronował temu przedsięwzięciu Ryszard Peryt,

⁷⁹ Rupikowa.

⁸⁰ Rupikowa.

⁸¹ Por. strona spektaklu na portalu E-teatr.pl: <http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/43264.szczegoly.html>.

⁸² Cyt. za: Monika Żmijewska, „Białystok: *Hiob* w Teatrze Dramatycznym”, *Gazeta.pl*, 12 marca 2009, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/68785.druk.html>.

⁸³ Anna S. Dębowska, „Warszawa. Minister Gliński powołuje Polską Operę Królewską”, *Gazeta Wyborcza online* – Kultura, 27 lipca 2017, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/245740.druk.html>.

współtwórca wraz ze Stefanem Sutkowskim największych sukcesów Warszawskiej Opéry Kameralnej, autor *Tryptyku Papieskiego* i były oblat redemptorystów, pierwszy dyrektor POK. Jak wspominali artyści współpracujący z Perytem, miał on już zaawansowany projekt tekstu inscenizacji. Przedwczesny, w 2019 roku, zgon artysty, pochowanego w Panteonie Wielkich Polaków w Świątyni Opatrzności Bożej, przerwał prace nad przedstawieniem. Przed śmiercią Peryt zlecił napisanie muzyki do *Hioba* Krzesimirowi Dębskiemu. Kompozytor wywiązał się z zadania i opracował libretto na kanwie dramatu *Wojtyły*. Reżyserii podjął się Tomasz Cyz, wychowanek Peryta. Prapremierę utworu wstrzymał wybuch pandemii koronawirusa. Mogła się odbyć dopiero 25 kwietnia 2021 w trybie transmisji online.

Analiza dokumentacji prowadzi do wniosku, że w procesie twórczym doszło do przepisania oryginału, będącego religijnym dramatem poetyckim w stylu rapsodycznym, na współczesne dzieło operowe, z zachowaniem zasady intertekstualności w zakresie jego formy artystycznej⁸⁴. Opinie krytyki były podzielone. Temida Stankiewicz-Podhorecka⁸⁵ sytuowała operę w kontekście teologicznej egzegezy *Hioba* autorstwa ks. Machniaka, czyniąc równocześnie odniesienia do „ewangelii cierpienia” Jana Pawła II. Recenzentka pisała o braku spójności pomiędzy tekstem teatralnym *Wojtyły* a tekstem inscenizacji Dębskiego i Cyza. Natomiast Jacek Marczyński wyraził uznanie dla walorów muzycznych i instrumentalnych kompozycji. Omówił przekonująco koherencję artystyczną między warstwą muzyczną a warstwą obrazową przedstawienia. Świadom trudności przekładu artystycznego dokonanego przez Dębskiego, wskazał na korespondencję słowa i muzyki w zakresie stylistyki dzieła⁸⁶. W podziwie wtórowała mu Ewelina Kucharska, początkowo sceptyczna, ale po obejrzeniu całości, przekonana co do wartości zastosowanych zabiegów artystycznych w intertekstualnym przekładzie *Hioba*⁸⁷.

Krytycy zgodnie chwalili wybitne wykonawstwo utworu. *Hiob* Adama Kruszeńskiego, barytona, zyskał powszechny aplauz. Stankiewicz-Podhorecka pisała:

⁸⁴ Por. Justyna Lipko-Konieczna, „Przepisywanie”, w: „Słownik pojęć dramaturgicznych”, red. Marzena Sadocha, *Notatnik Teatralny*, nr 58/59 (2010): 85–87; Erika Fischer-Lichte, „Intermedialność i hybrydyzacja”, w: *Teatr i teatrologia: Podstawowe pytania*, tłum. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera (Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2012); *Estetyka performatywności*, tłum. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2008).

⁸⁵ Temida Stankiewicz-Podhorecka, „*Hiob* Karola *Wojtyły* jako ponowoczesna opera”, *Wpis*, nr 5 (2021), <https://e-teatr.pl/hiob-karola-wojtyly-jako-ponowoczesna-opera-13488>.

⁸⁶ Jacek Marczyński, „Rozkradziona biblioteka”, *Ruch Muzyczny*, 28 kwietnia 2021, <https://ruchmuzyczny.pl/article/1016>.

⁸⁷ Ewelina Kucharska, „Cierpienie, które uszlachetnia”, wpis na stronie Fundacji ORFEO, <https://e-teatr.pl/cierpienie-ktore-uszlachetnia-11525>.

Sprawdza się zarówno wokalnie, jak i aktorsko. Silny głos o pięknej barwie, wewnętrzne skupienie na roli, wyraziste, a przy tym subtelne użycie gestu i mimiki ukazują stan duszy Hioba. Odczuwamy jego wewnętrzny dramat, emocje, które nim targają, chwile buntu, załamania i bezradności, a potem poddanie się woli Bożej, wiarę i ufność w Bogu – „Tyś dał, Tyś wziął. Niech będzie imię Twe błogosławione”⁸⁸

Pochwały zebrali Jakub Borowczyk – kontratenor w roli Elihu, Paweł Michalczuk – bas baryton jako Prologos-Epilogos oraz Aneta Łukasiewicz – mezzosopran, w rozbudowanej przez kompozytora partii Niewiasty Hiobowej.

Na gruncie rozważań teoretycznych rodzi się przekonanie, że w tym przedstawieniu mamy do czynienia z zabiegiem przepisania o bardzo interesującym przebiegu procesualnym. Treści obu utworów są uniwersalne i nawiązują w pierwszej kolejności do biblijnej przypowieści o Hiobie, w dalszej do aktualnej sytuacji globalnej. Zmiany zaszły w samym paradygmacie, który zarówno dla Wojtyły, jak i dla Dębskiego, stanowi tragedia grecka. W wypadku młodzieńczego utworu Wojtyły inspiracją pierwowzorem dotyczy twórczego nawiązania poprzez medium tragedii młodopolskiej. *Hiob* Dębskiego odnosi się do antycznej chorei jako archetypu teatralnej formy widowiskowej, będącej kompozycją poezji, muzyki i tańca. Sakralny charakter chorei stanowiącej fundament formy oratoryjno-operowej kompozytor starał się zbudować poprzez stworzenie swoistego „idiomu biblijnego”, funkcjonującego w warstwie muzycznej dzieła⁸⁹. Konkretnie mamy w utworze nawiązania do muzyki biblijnej przez odtworzenie muzyki babilońskiej, do muzyki średniowiecza (echa muzyki misteryjnej), do muzyki renesansu, barokowej opery, opery klasycznej i muzyki współczesnej w brzmieniach awangardowych i jazzowych.

Elementy kompozycyjne charakterystyczne dla opery zostały zachowane, co potwierdził Marczyński w słowach: „W całym dziele mamy odniesienia do tradycyjnej struktury operowej z rozbudowaną uwerturą, partiami solowymi i ansambłowymi, a nawet z podziałem na numery”⁹⁰. Instrumentarium jest obszerne: „prócz kwintetu są instrumenty dęte, od fletu i rożka angielskiego po waltornię i tubę, harfę, podwójną perkusję i teorbę”⁹¹. Libretto powstało

⁸⁸ Stankiewicz-Podhorecka, „Ponowoczesna opera”.

⁸⁹ Zob. Dorota Kołodziejczyk, „Prapremiera opery *Hiob* na podstawie dramatu Karola Wojtyły”, Jedyńka Polskie Radio, 23 kwietnia 2021, <https://jedyńka.polskieradio.pl/artykul/2721927,Prapremiera-opery-Hiob-na-podstawie-dramatu-Karola-Wojty%C5%82y->.

⁹⁰ Marczyński, „Rozkradziona biblioteka”.

⁹¹ Marczyński.

na kanwie dramatu Wojtyły, którego tekst podlegał krytykowanym skrótom, znaczącym, skoro opera jest dwuaktowa i trwa dwie godziny.

Scenografka Natalia Kitamikado i reżyserka światła Katarzyna Łuszczuk oraz choreografka Natalia Dinges wykreowały przestrzeń teatralną, wykorzystując zarówno samą scenę, jak i pustą w dobie pandemii widownię. W części pierwszej pojawia się bogata i piękna biblioteka Hioba, która z biegiem czasu zostanie zdewastowana. Jak słusznie zauważył Marczyński, w zamyśle artystycznym obraz ten zawierał sens metaforyczny: „Traci więc [Hiob – G.G.S] nie tylko – jak w Starym Testamencie – materialny dobytek i wszystkie dzieci, lecz także zdobytą wiedzę, bo wszystkie tomy zostały rozkradzione. Mądrość zatem nie pomaga, by zrozumieć, co go spotkało”⁹². W części drugiej Hiob „wegetuje na ulicznym wysypisku nie jak nędzarz, a jak uchodźca z kraju ogarniętego kataklizmem, który odebrał mu wszystko”⁹³. Chór, który w części pierwszej towarzyszy Hiobowi, a nawet z nim dialoguje, zostaje w części drugiej wyprowadzony ze sceny i ustawiony na pustej widowni Starej Oranżerii, by stamtąd kontaktować się z bohaterem. W zakończeniu na tylnej ścianie sceny wyświetlony zostaje krzyż. Do umęczonego Hioba podchodzi Dziewczynka i podaje mu butelkę wody oraz koc termiczny – ekwipunek imigrantów, nadal przybywających do krajów europejskich. Zauważyć należy, że w zgodzie z zamysłem artystycznym Wojtyły krzyż Chrystusa dominuje nad przestrzenią teatralną, wywołując naturalne skojarzenia z tematyką zbawczego cierpienia i Miłości miłosiernej, obecną w dramacie. Natomiast nawiązania do imigracji, które mogły odsyłać do tematyki posługi samarytańskiej, rozumianej w duchu „ewangelii cierpienia” Jana Pawła II, wywołały stanowczy sprzeciw Stankiewicz-Podhoreckiej, która zarzuciła kompozytorowi bezprawne i niemoralne włączenie do tekstu przedstawienia problemu uchodźców na granicach i towarzyszących mu reperkusji politycznych. Uzasadnione byłoby pytanie, czy w spektaklu pojawił się, na zasadzie paraleli do wymowy oryginału, wątek aktualnych zagrożeń globalnych, w tym zjawiska wykluczenia o znamionach współczesnego niewolnictwa.

Przedstawienia *Hioba* w zawodowych teatrach repertuarowych ujawniły przesunięcia od kodu sakralnego (teocentrycznego) ku odczytaniom humanistycznym (antropocentrycznym), opisane przez Kaczmarka, jako charakterystyczne w dziejach inscenizacji dramaturgii Wojtyły. W zakresie estetyki teatralnej polskie realizacje pozostawały w zgodzie z ogólnoeuropejską tendencją obowiązującą

⁹² Marczyński.

⁹³ Stankiewicz-Podhorecka, „Ponowoczesna opera”.

w teatrze religijnym, wyrażającą się powrotem do źródeł liturgicznych w teatrze. Wyzwaniem artystycznym dla polskich inscenizatorów była teatralna realizacja zasad stylu rapsodycznego. W niektórych przedstawieniach znalazły się monumentalne sekwencje w stylu misteryjnym. Dominował kostium współczesny, natomiast elementy stylizacji pojawiały się w ukostiumowaniu chórów oraz postaci o proveniencji nadnaturalnej. Interesujące okazały się nowe opracowania muzyczne, powstające na użytek konkretnych przedstawień. Inscenizacja w Polskiej Operze Królewskiej w Warszawie jest próbą przepisania utworu Karola Wojtyły w duchu ponowoczesnej formy operowej.



Bibliografia

- Bordoni, Marcello. „Przepowiadanie Chrystusa wcieleniem Bożego Miłosierdzia: Encyklika *Dives in misericordia* – 30.XI.1980”. W: *Jan Paweł II teolog: Komentarze do encyklik*.
- Borgonovo, Graziano, i Arturo Cattaneo, red. *Jan Paweł II teolog: Komentarze do encyklik*. Tłumaczenie Edward Augustyn i Robert Cielicki. Warszawa: Centrum Myśli Jana Pawła II, 2009.
- Ciechowicz, Jan. „Światopogląd teatralny Karola Wojtyły”. *Dialog*, nr 10 (1981): 116–122.
- Dybczak, Krzysztof. „Karol Wojtyła jako dramaturg”. W: *Inspiracje religijne w literaturze*, redakcja Alina Merdas. Warszawa: Akademia Teologii Katolickiej, 1983.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estetyka performatywności*. Tłumaczenie Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2008.
- Fischer-Lichte, Erika, „Intermedialność i hybrydyzacja”. W: *Teatr i teatrologia: Podstawowe pytania*. Tłumaczenie Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera. Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2012.
- Galván, José María. „Zwrócić się ku Chrystusowi. Program Jana Pawła II: Encyklika *Redemptor hominis* – 4.III.1979”. W: *Jan Paweł II teolog: Komentarze do encyklik*. Jan Paweł II. *Dzieła literackie i teatralne*. Tom 1, *Juwenilia (1938–1946)*, redakcja Jacek Popiel. Kraków: Znak, 2019.
- Jan Paweł II. „Encykliki trynitarne.” Tłumaczenie Robert Cielicki. W: *Jan Paweł II teolog. Komentarze do encyklik*.
- Jan Paweł II. *Encykliki Ojca Świętego Jana Pawła II*. Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, 2009.
- Jan Paweł II. „*Salvifici doloris*” [list apostolski o chrześcijańskim sensie ludzkiego cierpienia]. W: *Listy apostolskie Ojca Świętego Jana Pawła II*, redakcja Michał Romanek. Wydanie 2. Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, 2013.

- Kaczmarek, Wojciech. „O badaniu sacrum w dramacie: Na przykładzie Paula Claudela”. W: *Dramat i teatr sakralny*, redakcja Irena Sławińska et al. Lublin: Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1988.
- Kaczmarek, Wojciech. „Formy i przejawy współczesnego teatru religijnego w Polsce (1979–1989)”. W: *Wokół współczesnego dramatu i teatru religijnego w Polsce (1979–1989)*, redakcja Irena Sławińska i Wojciech Kaczmarek. Wrocław: Wiedza o Kulturze, 1993.
- Kencki, Patryk. *Inspiracje starotestamentowe w dramacie polskiego renesansu (1545–1626)*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2012.
- Knabit, Leon. *O Mszy Świętej*. Współpraca Dominika Kozłowska. Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, 2007.
- Kosicki, George W. *Jan Paweł II Papież Miłosierdzia*. Tłumaczenie Agnieszka Dziśewska. Warszawa: Wydawnictwo Księży Marianów MIC, 2008.
- „Księga Hioba”. W: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*. Wyd. 5. Poznań: Pallottinum, 2003.
- Machniak, Jan. *Bóg i człowiek w poezjach i dramatach Karola Wojtyły-Jana Pawła II*. Kraków: Wydawnictwo św. Stanisława BM Archidiecezji Krakowskiej, 2007.
- Masłowski, Michał. „Mickiewiczowski «Gestus» Karola Wojtyły”. W: *Problemy tożsamości: Szkice mickiewiczowskie i (post)romantyczne*. Lublin: Instytut Europy Środkowo-Wschodniej, 2006.
- Masłowski, Michał. „Ostatni polski romantyk”. W: *Problemy tożsamości: Szkice mickiewiczowskie i (post)romantyczne*.
- Masłowski, Michał. „«Słowiański Papież»: Stosunek romantyków do Kościoła”. W: *Słowacki mistyczny: Rewizje po latach*, redakcja Andrzej Fabianowski i Ewa Hoffmann-Piotrowska. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2012.
- Mazur, Krzysztof. „Jerzy Braun i mesjanizm Jana Pawła II: Zapomniane inspiracje myśli papieża”. *Pressje. Powrót mesjanizmu*, nr 28 (2012): 149–157.
- Ołdakowska-Kufłowa, Mirosława. *Blask Słowa: Inspiracja biblijna w twórczości Jana Pawła II*. Kielce: Verbum, 2004.
- Ozóg, Zbigniew. „Karol Wojtyła jako pisarz”. W: *Przestrzeń słowa: Twórczość literacka Karola Wojtyły – Jana Pawła II*, redakcja Zofia Zarębianka i Jan Machniak. Kraków: Wydawnictwo św. Stanisława BM Archidiecezji Krakowskiej, 2006.
- Ratajczak, Dobrochna. „Czytać – widzieć – wiedzieć”. W: *W kryształ i płomieniu: Studia i szkice o dramacie i teatrze*. T. 2. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2006.
- Rupikowa, Irena. „Inspiracje biblijne we współczesnym teatrze religijnym”. *Roczniki Humanistyczne* 42, z. 1 (1994): 49–65.
- Sławińska, Irena. „Czytanie dramatu”. W: *Odczytywanie dramatu*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1988.

- Sławińska, Irena. „Dramat i teatr w refleksji teologicznej”. W: *Dramat i teatr sakralny*, red. Irena Sławińska et al. Lublin: Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1988.
- Sławińska, Irena. „Dramat religijny: jego wyróżniki i paradygmaty”. W: *Odczytywanie dramatu*.
- Sławińska, Irena. „Ku definicji dramatu poetyckiego”. W: *Sceniczny gest poety: Zbiór studiów o dramacie*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1960.
- Sławińska, Irena. „Nowa obecność Biblii w dramacie współczesnym”. W: *Moja gorzka europejska ojczyzna: Wybór studiów*. Opracowała Olimpia Sieradzka. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax, 1988.
- Sławińska, Irena. „Współczesny teatr liturgiczny”. W: *Moja gorzka europejska ojczyzna: Wybór studiów*.
- Tischner, Józef. „*Hiob* Karola Wojtyły”. W: *Myślenie w żywiole Piękna*. Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, 2004.
- Weigel, George. *Kres i początek: Papież Jan Paweł II – zwycięstwo wolności, ostatnie lata, dziedzictwo*. Tłumaczenie Michał Romanek. Poznań: W drodze, 2024.
- Wojtyła, Karol. *Poezje i dramaty*, wybór Marek Skwarnicki i Jerzy Turowicz, redakcja Jan Okoń. Wyd. 2. Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, 1987.
- Zmorzanka, Anna Zofia. „Poezja przez życie pisana: O twórczości Karola Wojtyły – Jana Pawła II”. *Akcent. Literatura i Sztuka* 39, nr 3 (2008): 69–75.

GRAŻYNA GOLIK-SZARAWARSKA

dr hab., prof. Uniwersytetu Śląskiego, historyczka teatru, filologka polska. Obszary badań: historia teatru w perspektywie porównawczej teorii nauk humanistycznych; polska kultura teatralna; refleksja teatrologiczna polskich filologów klasycznych; recepcja antyku w teatrze i dramacie polskim i powszechnym; krytyka teatralna drugiej połowy XIX wieku; historia teatru muzycznego.