

Stanisław Dziedzic

(Kraków)

Pomocnik Światła. Rapsodyczne lata Karola Wojtyły

W grudniu 1939 roku, w liście do mieszkającego w Wadowicach Mieczysława Kotlarczyka, Karol Wojtyła pisał m.in.:

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 przeanielał.

[...] Słyszałem od Zosi [żony Mieczysława Kotlarczyka – S. Dz.], że masz pewne zamiary teatralno-wadowickie w związku z Bożym Narodzeniem. Zrób, zrób kochany. Ja z Tobą, możesz na mnie liczyć i na mój zapal. [...] Gdyby się tylko dało pokonać trudności [...]. Teraz musimy Miłość naszą wzajemną zapalać i dopełniać, żeby nie upadać, ale krzepić się i wierzyć, i gotować do pracy.¹

List ten, jeden z dziewięciu zachowanych, które pisał Karol Wojtyła do „Brata Mieczysława na Greckim Teatrum” – mistrza i przyjaciela, był nie tylko wyrazem pragnienia jak najrychlejszego realizowania wspólnych wizji teatralnych, a w konsekwencji współtworzenia teatru, utrzymanego w wielokrotnie już przez obu dyskutowanej formule artystycznej. Od czasów wadowickich, kiedy młody gimnazjalista Karol Wojtyła bywał niemal każdego dnia w domu Kotlarczyków, uczestnicząc w dyskusjach na tematy teatralne i literackie, upłynęło kilka lat, on sam zaś dokonania artystyczne na wadowickich scenach amatorskich (w tym także w prowadzonym przez Mieczysława Kotlarczyka Amatorskim Teatrze Powszechnym) pomnożył o doświadczenia krakowskie – głównie jako student polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego i adept Studia Dramatycznego 39, stając się w coraz pełniejszym stopniu rzeczywistym part-

¹ M. Kotlarczyk, K. Wojtyła, *O Teatrze Rapsodycznym*, wstęp i oprac. J. Popiel, Kraków 2001, s. 310.

nerem w kreowaniu wspólnych wizji artystycznych². Mimo znaczącej naówczas różnicy wieku (Wojtyła był młodszy od Kotlarczyka o dwanaście lat), statusu naukowego i doświadczenia zawodowego, Kotlarczyk znajdował wystarczające powody, by relacje mistrz – uczeń coraz szerzej traktować jako artystyczne partnerstwo. Ślady i kierunki kształtowania się coraz wyraziściej zarysowanego „światopoglądu teatralnego” Karola Wojtyły dostrzec można nie tylko we wspomnianych już listach, intensywnej lekturze naukowej i literackiej, ale także w podejmowanej przezeń twórczości dramaturgicznej³. Znaczącym – jak się wydaje – probierzem konkretyzacji tych przemyśleń i koncepcji były jego doświadczenia zdobyte pod kierunkiem i opieką Tadeusza Kudlińskiego oraz Juliusza Osterwy⁴.

W lipcu 1941 roku burzliwe czasy wojenne zmusiły Mieczysława Kotlarczyka do opuszczenia Wadowic. Po aresztowaniu i wywiezieniu do obozu w Mathausen starszego brata, Tadeusza (który wkrótce tamże zmarł), oraz kuzyna Antoniego Kotlarczyka, Mieczysław Kotlarczyk, także zagrożony aresztowaniem, postanowił wraz z żoną opuścić należące do Reichu Wadowice i przedostać się do położonego w Generalnym Gubernatorstwie Krakowa. W Krakowie zamieszkał u Karola Wojtyły, dzieląc z nim skromne, znajdujące się w suterenie domu przy ulicy Tynieckiej 10 niewielkie, dwupokojowe mieszkanie z kuchnią. Wkrótce, bo jeszcze w lipcu, Karol Wojtyła zorganizował spotkanie Kotlarczyka z Tadeuszem Kudlińskim, dotychczasowym opiekunem „rozbitków” *Studia Dramatycznego* 39 i ich artystycznych poczynąń.

Pamiętam, jak szary i nieznany, w lichej bluzie konduktora tramwajowego stanąłem przed pisarzem i teatrologiem Tadeuszem Kudlińskim. Potoczyła się rozmowa, w wyniku której kierowniczą pracę w powierzony świeżo placówce miałem zaraz rozpocząć. Zabrałem się do obmyśleń i sformułowań i już 22 sierpnia 1941 roku u pp. Dębowskich przy ul. Komorowskiego przemówiłem programowo (i nieco fanatycznie) do przyszłego Zespołu w sposób mniej więcej następujący: Mamy najpiękniejszą literaturę, a nikt o tym nie wie. Dlaczego? Bo jej pokazywać nie umiemy. Mamy najwspanialszą literaturę dramatyczną, a zupełnie niedocenianą. Dlaczego? Bo może arcydzieł swoich grać nie umiemy? A nie umiemy ich grać, bo ich może nie grywamy?⁵

² Por. J. Kotlarczyk, D. Mróz, *Stefan Kotlarczyk i jego teatr familijny*, [w:] S. Kotlarczyk, *Dwie sztuki teatralne*, Wadowice 2007, oraz S. Dziedzic, *W Wadowicach, „gdzie wszystko się zaczęło”*. Studium z historii miasta, [w:] S. Kotlarczyk, *op. cit.*; S. Dziedzic, *Romantyk Boży. Karol Wojtyła*, [w:] *Historia Literatury Polskiej*, t. 9. *Literatura współczesna 1939-1956*, red. A. Skoczek, Bochnia 2006.

³ Por. S. Dziedzic, *Rozbitek ze Studia 39*, [w:] *Profesor Jolancie Żurawskiej. Studia ofiarowane Koleżance i Przyjacielowi*, red. N. Minissi, W. Walecki, Kraków 2007.

⁴ *Ibidem*.

⁵ M. Kotlarczyk, *XXV lat Teatru Rapsodycznego w Krakowie 1941-1966*, Kraków 1966, s. 17.

Dzień 22 sierpnia 1941 roku można uznać za datę narodzin konspiracyjnego zespołu teatralnego, nazwanego z czasem Teatrem Rapsodycznym. W owo środowe popołudnie (uczestnicy zaproszeni zostali na godzinę osiemnastą) w mieszkaniu państwa Dębowskich, obok gospodyni – Janiny Dębowskiej i jej córek – Krystyny i Ireny, Mieczysława Kotlarczyka i jego żony Zofii, a także Tadeusza i Barbary Kudlińskich, obecni byli: Halina Królikiewicz, Karol Wojtyła, Tadeusz Kwiatkowski, Danuta Michałowska, Juliusz Kydryński – pozostający dotąd pod artystyczną opieką Kudlińskiego i Osterwy, a także znajomi i koledzy studentów – Wojciech Żukrowski, Małgorzata Stanisławska, Anna Nawrocka oraz Tadeusz Ostaszewski (narzeczony Krystyny Dębowskiej). Czy wszyscy – wyłączając opiekunów i przyjaciół rodzącego się zespołu – zdołali zaopatrzyć się w egzemplarze *Króla Duchy* Juliusza Słowackiego i stosownie przygotować się do spotkania z Mieczysławem Kotlarczykiem? Pytanie to pozostawiam bez precyzyjnej odpowiedzi, zabrakło bowiem tego wieczoru, po płomiennym, charyzmatycznym wystąpieniu Kotlarczyka, czasu na pracę nad tekstem wieszczą. Bez wątplenia nie wszystkie obecne na tym spotkaniu osoby zamierzały czynnie włączyć się w pracę powstającego tego wieczoru konspiracyjnego zespołu teatralnego, niektórzy uczestniczyli ze względów czysto towarzyskich, byli i tacy, których chęci były większe od predyspozycji.

Zapewne Karol Wojtyła, na którego znajomości ludzi i ich możliwościach scenicznych Kotlarczyk polegał, dokonał bodaj wstępnego doboru osób, ostateczną decyzję pozostawiając Kotlarczykowi. Rychło okazało się, że poglądy apodyktycznego, nie tylko w odniesieniu do założeń artystycznych, Mieczysława Kotlarczyka staną się przyczyną podziałów w obrębie grupy. A był on w istocie bezkompromisowym kierownikiem zespołu i szybko się zorientował, że nie wszyscy zdołają udźwignąć wymagania związane z niełatwą i naówczas nowatorską formułą teatru Słowa.

Ale już podczas tego samego spotkania Kotlarczyk zaproponował chętnym do pracy w zespole konkretne teksty.

Przypuszczam – stwierdza Danuta Michałowska – że to Karol Wojtyła musiał mu dokładnie opowiedzieć o nas i poradzić, co komu można „przydzielić”.⁶

Kotlarczyk po latach napisze⁷, że przekraczając w 1941 roku zieloną granicę, dzielącą Reich od Generalnego Gubernatorstwa, unosił z sobą teatr imaginacyjny, ale głęboko przemyślany, stający się i rozgrywający w „nieograniczonych płaszczyznach” i głębokich wymiarach poetyckiej wyobraźni. Teatr *Króla Duchy*.

Wybór właśnie *Króla Duchy* Juliusza Słowackiego można uznać za konsekwencję realizacji jego poglądów estetycznych i historiozoficznych, był on jednak także prak-

⁶ D. Michałowska, *Pamięć nie zawsze święta*, Kraków 2004, s. 136.

⁷ M. Kotlarczyk, *XXV lat...*, s. 17.

tycznym odkryciem – zachwytem nad urodą i nośnością poematu. Jeszcze w Wadowicach, w 1940 roku, podczas głośnej lektury *Króla Duchy* odkrył nieznanne mu dotąd pokłady piękna i doniosłość poetyckiego słowa. Po latach napisał wręcz:

Zachwyt nad odczytywanymi na głos i odkrywany pod tym względem oktawami *Króla Duchy* był niezwykle. Mogło nastąpić później sformułowanie, że Teatr Rapsodyczny narodził się, skryształizował w tym momencie, właśnie z zachwytem nad oktawami rapsodów Słowackiego.⁸

Spostrzeżenie to odniósł Kotlarczyk do innych tekstów i wprowadził do praktyki teatralnej jako jedną z koronnych zasad programowych. Założenia owe opierał Kotlarczyk na romantycznej i neoromantycznej koncepcji stworzonej przez Norwida, Słowackiego, Wyspiańskiego, własnych doświadczeniach reżyserskich w Wadowicach i Sosnowcu, gdzie posiłkował się twórczo zamysłami teatralnymi Reinharda, wreszcie poglądami wytrawnych artystów sceny polskiej – zwłaszcza Juliusza Osterwy.

Poczynając od 1937 roku, tj. od momentu osobistego zetknięcia się z Osterwą, Kotlarczyk staje się coraz gorętszym zelantem twórcy Reduty i jego idei niepodległego teatru, „gdzie by się polski duch raz wytłumaczył”. Ta idea teatru mieściła się również w zamysłach Stanisława Wyspiańskiego, który w usta jednego z bohaterów *Wyzwolenia* włożył słowa: „Teatr narodu, sztuka, polska sztuka! Chcemy go stroić, chcemy go malować, chcemy w teatrze tym Polskę budować”.

Osterwa jako spadkobierca koncepcji teatru Norwida i Wyspiańskiego stworzył w Reducie polski styl gry scenicznej. Swoim aktorom ustawicznie przypominał, iż nie mogą być oni echem cudzoziemców. W jednym z listów do Kotlarczyka Osterwa nazwał *Promethidiona* i *Studium o Hamlecie* ewangelią dla ludzi polskiego teatru.

Na koncepcję teatru Mieczysława Kotlarczyka bodaj największy jednak wpływ wywarło studium Mickiewiczowskiego wykładu na temat dramatu słowiańskiego i teatru przyszłości, zawarte w słynnej XVI prelekcji paryskiej, wygłoszonej w Collège de France 4 kwietnia 1843 roku. Dla Kotlarczyka, człowieka o wyobraźni na wskroś romantycznej, skłonnej do artystycznych fascynacji i uniesień, wizja teatru zabarwionego pierwiastkiem cudowności, zamykającego się prorocstwem, musiała być porywająca. Czyż można się dziwić, że nader bliska była mu Mickiewiczowska koncepcja słowa w teatrze przyszłości?

Nie mniejszą rolę odegrać miały także inne opinie Mickiewicza wyrażone w owej XVI prelekcji: że teatr przyszłości przyniesie syntezę epiki, liryki, dialogu i krasomówstwa, że będzie polem działań dla wszystkich rodzajów literackich, a nie tylko – jak zwykle w praktyce bywało – dramaturgii.

⁸ *Ibidem*.

Bez wątpienia poglądy Kotlarczyka w zakresie teatru były w jakiejś mierze efektem wspólnych przemyśleń i dyskusji z Karolem Wojtyłą jeszcze w Wadowicach i w Krakowie, gdzie w mieszkaniu Zofii Kotlarczykowej przy ulicy Długiej odbywali częste i długie „sympozjony”, podczas których snuli nawet bardzo już konkretne marzenia o obsadzaniu ról w poszczególnych spektaklach. Czas wojny zbliżył ich jeszcze w tym względzie. Dość stwierdzić, że już w ostatniej klasie gimnazjalnej młody Karol Wojtyła, reżyserując wraz z Kazimierzem Forysiem *Zygmunta Augusta*, przygotował go, jak słusznie zauważył Jan Ciechowicz⁹, właśnie w formule rapsodycznej¹⁰.

I chyba jego dramaty – stwierdza Tadeusz Malak – były jedynymi, jakie zostały napisane z myślą o rapsodycznej scenie. Są to gotowe „rapsodyczne” scenariusze, gotowe do wystawienia, opracowane na bazie prymatu idei: *Hioba*, *Jeremiasza*, a szczególnie *Przed sklepem jubilera* czy *Promieniowanie ojcostwa*. Zbudowane są one na tych samych dramaturgicznych zasadach – ich treścią jest wymiana myśli. Osią akcji staje się problem, a nie sama akcja, postać czy sytuacja. Sytuacja jest tylko ilustracją problemu.¹¹

Ta wcześniej już wypracowana wspólnota poglądów w tym względzie znajduje potwierdzenie także w konkretnych dokonaniach artystycznych Karola Wojtyły – teatralnych i literackich.

O ile bowiem dramaty *Przed sklepem jubilera* czy *Promieniowanie ojcostwa* powstały w okresie „porapsodycznym” Karola Wojtyły, dwa pierwsze – *Hiob* i *Jeremiasz* – napisał w czasie poprzedzającym ten ważny epizod w jego życiu – w 1939 i 1940 roku, szczegółowo informując o tym w listach, które pisał do Mieczysława Kotlarczyka.

Czy dokonując wspomnianej adaptacji i inscenizacji *Zygmunta Augusta* dla potrzeb szkolnej wadowickiej sceny, eksperymentował zgodnie z przemyślaną już w jakiejś mierze wspólnie z Mieczysławem Kotlarczykiem ideą, zwaną później rapsodyczną? Te i inne pytania, zwłaszcza dotyczące zakresu wzajemnych oddziaływań, wspólnych przemyśleń, wreszcie zakresu wpływów młodego Wojtyły na ukształtowanie formuły rapsodyzmu najbezpieczniej traktować jako retoryczne, by nie popaść wobec braku bliższych danych w spekulatywne rozważania. Jednak pełniejsza analiza zdarzeń teatralnych, listów Karola Wojtyły do Mieczysława Kotlarczyka oraz jego utworów literackich, zwłaszcza dramatów, pozwala na stwierdzenie, że był to wpływ znaczący.

⁹ J. C i e c h o w i c z, *Dom opowieści. Ze studiów nad Teatrem Rapsodycznym Mieczysława Kotlarczyka*, Gdańsk 1992, s. 117.

¹⁰ Por. S. D z i e d z i c, *Myśl obrazami bardzo teatralnymi. O przedrapsodycznych fascynacjach artystycznych Karola Wojtyły*, [w:] *Servo Veritatis. Materiały Międzynarodowej Konferencji dla uczczenia 25-lecia pontyfikatu Jego Świątobliwości Jana Pawła II*, red. S. K o p e r e k, S. S z c z u r, Warszawa 2003.

¹¹ T. M a l a k, *Karol Wojtyła a Teatr Rapsodyczny*, mps.

Jak stwierdził po latach Mieczysław Kotlarczyk:

Teatr Rapsodyczny był jednym z protestów przeciwko eksterminacji kultury polskiego narodu na jego własnej ziemi, był jedną z form podziemnego, konspiracyjnego ruchu oporu przeciwko okupacji i okupantowi w Polsce.¹²

Okupacyjna działalność zespołu Mieczysława Kotlarczyka nie była tylko formą konspiracyjnej walki w ciemną noc okupacji, ale także znaczącym eksperymentem artystycznym.

Realia wojenne – stwierdza Bolesław Taborski – doprecyzowały eksperyment. Biorąc na warsztat długie epickie poematy lub równie długie „rozwichrzone”, jak się wtedy mówiło, dramaty poetyckie, aranżowali je w logicznie struktury, zachowując – jak w wypadku *Króla Ducha* Słowackiego, zaledwie jedną dziesiątą tekstu [...].¹³

Kotlarczyk już po festiwalu teatralnym w Salzburgu w 1937 roku, stał się przeciwnikiem nadmiernej teatralizacji, operowości i „technicyzmu” w teatrze¹⁴, zdecydowanie hołdując idei naówczas śmiałej – teatru bez kurtyny, dekoracji i szminki. Teraz postanowił swoje tamte zamysły wcielić, sięgając eksperymentatorsko znacznie głębiej, wspierając się mocno na swoich romantycznych, neoromantycznych mistrzach czy Osterwie. Zanim doszło do zwerbalizowania programu, czego dokonał Kotlarczyk w 1942 roku, zasadnicze założenia programowe przedstawił owego 22 sierpnia 1941 roku, po czym bezzwłocznie przystąpił do ich wdrażania już w przypadku pierwszej premiery – *Króla Ducha*.

Sięgnął bowiem u progu swej działalności rapsodycznej po tekst epicki, a nie dramat, w dodatku wielowątkowy, trudny, o bardzo złożonej problematyce. Od początku konsekwentnie odrzucał gotową literaturę dramatyczną, jako bazę, uznając, iż z gotowych dramatów korzystają wyłącznie teatry tradycyjne, a on do tej kategorii swojego teatru nie zaliczał. Zarówno w okresie wojny, jak i w czasach późniejszych, pracował wraz z zespołem głównie w oparciu na własnych scenariuszach, stworzonych z tekstów epickich, pieśni, prozy epickiej, dramatu poetyckiego czy z tekstów publicystyczno-naukowych.

Głównym problemem było, jak zaadaptować w organiczną teatralną całość te niesceniczne utwory, by wykorzystać z nich nie tylko dialogi, ale również narracje i opisy, by

¹² M. Kotlarczyk, *XXV lat...*, s. 7.

¹³ B. Taborski, *Wprost w moje serce uderza droga wszystkich. O Karolu Wojtyłe – Janie Pawle II szkice, wspomnienia, wiersze*, Toruń 2004, s. 220.

¹⁴ M. Kotlarczyk, *Teatr Rapsodyczny w latach 1941-1945*, „Pamiętnik Teatralny” (1964), z. 1-4, s. 155.

korzystając z fragmentów dzieła podstawowego uzyskać, wrażenie jego pełni, całości. Kotlarczyk uważał, że w jego teatrze, w odróżnieniu od teatru dramatycznego, funkcja dramaturga jest podstawową, sam ją zresztą pełnił od pierwszego opracowania *Króla Ducha* aż do ostatnich realizacji, adaptując dramaturgiczne scenariusze, służące jako partytury aktorskie do aktorskiej pracy. Opracował swą metodę budowania scenariuszy, rozkładając pracę na szereg etapów, prowadzących do ułożenia konsekwentnej całości.¹⁵

Kotlarczyk podkreślał zasadniczą odmienną pracę adaptatora tekstu i inscenizacji, choć zazwyczaj łączył obie te funkcje w Teatrze Rapsodycznym. Zadanie inscenizatora upatrywał w tworzeniu wizji oraz całościowego obrazu przedstawienia, obmyślanu charakterów postaci i ich wzajemnych relacji, tworzeniu sytuacji scenicznych, ustalaniu oprawy muzycznej, plastycznej czy ruchu scenicznego. Kotlarczyk-inscenizator dokonywał zatem przekładu na język rapsodycznej sceny tego, co wniósł autor scenariusza. Od pierwszej premiery rola aktora zasadniczo polegać miała nie na tworzeniu kreacji bohatera, bowiem miał on konkretną postać „symbolizować”, zarysować ją w świadomości widzów – słuchaczy, nieść ideę słowa. W konsekwencji przedstawienia rapsodyczne były nie tyle fabularne, co ideowe, z czytelnie zarysowanym problemem.

Już podczas pierwszych prób okazało się, że obok osób o odmiennych koncepcjach artystycznych, dotyczących formuły teatralnej, w zespole znaleźli się i tacy, którzy – zdaniem Kotlarczyka – byli w nim nieprzydatni. Dokonał on wówczas takiej redukcji tekstu i korekt w obsadzie, które pozwoliły na w miarę dyplomatyczne wyeliminowanie, najpierw jakoby przejściowe, a w konsekwencji trwałe, tych osób z zespołu. Pozostawił zaledwie czwórkę młodych osób, ale najlepszych, które jako zespół aktorski stanowiły zaczątek Teatru Rapsodycznego: Danutę Michałowską, Halinę Królikiewiczównę, Krystynę Dębowską i Karola Wojtyłę. Rzeźbiarz Tadeusz Ostaszewski był scenografem. Sam Kotlarczyk rezerował dla siebie także miejsce w obsadzie aktorskiej.

Próby odbywały się w środy i soboty, późnym popołudniem (na ogół o godzinie osiemnastej), a kończyły przed godziną policyjną, tak aby ich uczestnicy nie byli dodatkowo narażeni na niebezpieczeństwo. Zespół spotykał się w ciasnym, dzielonym z rodziną Kotlarczyków mieszkaniu Karola Wojtyły oraz mieszkaniach prywatnych na Kleparzu, przy ulicach Komorowskiego, Potockiego, Retoryka, Siemiradzkiego, Sobieskiego, na Szlaku i Rękawce – u Kudlińskich, Dębowskich, Goreckich, Szkockich, Batków, Danuty Michałowskiej, Władysławy Markiewiczówny, Schrederów.

Podczas opracowywania scenicznego tekstu *Króla Ducha* wyeksponowano z całą wyrazistością dwie kwestie: mistyczno-metafizyczny świat reinkarnacji, metempsychoz i platońskich anamnez oraz słowiański, narodowy zestaw obrazów z życia na-

¹⁵ T. Małak, „Polska będzie, Lolusiu”, „Teatr” (1991), nr 11, s. 23.

szych praprzodków. Zrezygnowano z *Króla Ducha* jako księgi tajemnej wiedzy, wybierając wizje związane z prapoczątkami państwa polskiego oraz okresu wczesnego średniowiecza. Tak dobrane fragmenty miały tworzyć pewną całość, ale były bardziej recytowane niż grane. W *Królu Duchu* zrezygnowano więc z dekoracji: Wisły, dworu Popiela, rynku krakowskiego, Wawelu czy Skałki. Nie było też charakteryzacji, kostiumów. Obyło się bez reflektorów i kurtyny, dywan wyznaczał miejsce gry scenicznej.

Zespół wystąpił w czarnych garniturach i sukniach, wygłaszał tekst niemal bezgestywnie, nokturny i ballady Chopina miały stanowić nie tyle ilustrację muzyczną tekstu, ile raczej podkreślić artystyczną wspólnotę dwóch największych artystów dźwięku. Oprawę plastyczną całości opracował Tadeusz Ostaszewski.

Ciemna kotara, na niej zawieszona biała maska poety, fortepian, na nim świecznik i egzemplarz *Króla Ducha* [...] – to była cała dekoracja tego teatru. Wrażenie wieczoru było przejmujące; piękno poematu wyczyłowane, rzeźbione słowem, szlachetnie brzmiącym, wymuszycznionym; idea utworu wyłusknięta jasno, przejrzyste, w doskonałym wyborze dramaturgicznym. Byłem zarazem oszołomiony nowością podejścia, pozwalającego słuchaczowi przeżyć w czasie godziny olbrzymią głębię piękna tego trudnego arcy-poematu; to coś niebywałego, istotnie to wreszcie coś nowego a wartościowego

– pisał w kilka lat później Tadeusz Kudliński¹⁶.

Na pianinie – jak wspomniano – obok świecznika leżał egzemplarz *Króla Ducha*, który Danuta Michałowska zakupiła w antykwariacie Stefana Kamińskiego, natychmiast po odwiedzeniu jej przez Karola Wojtyłę. Poinformował on ją wówczas, z początkiem sierpnia 1941 roku, o przyjeździe do Krakowa Kotlarczyka i terminie pierwszego spotkania poświęconego pracy nad poematem Słowackiego, a w konsekwencji o inauguracji pracy zespołu. Okazały egzemplarz *Króla Ducha* w opracowaniu Jana Gwalberta Pawlikowskiego, z kolorowymi wstążeczkami – zakładkami, z zaznaczonymi wybranymi do interpretacji tekstami, był nie tylko znaczącym elementem oprawy scenograficznej, aktorzy mogli bowiem z niego podczas spektakli korzystać.

Premiera *Króla Ducha* odbyła się 1 listopada 1941 roku w salonie mieszkania państwa Dębowskich przy ulicy Komorowskiego. Karol Wojtyła był wykonawcą fragmentów V rapsodu, będącego monologiem Bolesława Śmiałego – przywołaniem pamięci o dramacie, który rozegrał się pomiędzy monarchą a biskupem krakowskim, Stanisławem ze Szczepanowa. Są to ustępy bardzo trudne, ale i niosące ogromne możliwości w zakresie interpretacji. W czasie tejże premiery – stwierdzili obecni – Wojtyła „przeszedł sam siebie”.

¹⁶ T. Kudliński, *Program Teatru Rapsodycznego z 22.04.1943*. Por. S. Dziedzic, *Karol Wojtyła – w kręgu osterwiańskiej i rapsodycznej koncepcji teatru słowa*, [w:] *Servo Veritatis II. Spotkania naukowe poświęcone myśli Jana Pawła II*, red. A. Pelczar, W. Strózcwski, Kraków 1996, s. 243.

Karol Wojtyła – pisze Danuta Michałowska – mówił go wspaniale. Już w czasie prób słuchaliśmy go z podziwem i dreszczem grozy, ale owego pierwszolistopadowego wieczoru osiągnął najwspanialszy stopień ekspresji artystycznej. Było to wykonanie pełne napięć, dynamiki, nie zatracające jednego odcienia znaczeniowego. Przedstawił te dramatyczne zdarzenia z tak pełnym zaangażowaniem, że wierzyło się każdemu słowu, a szczególnie urok osobowości samego Karola jednał sympatie dla nieszczęsnego monarchy.¹⁷

Karol Wojtyła, właśnie w *Królu Duchu* jako pierwszy, ku zaskoczeniu wielu rapsodyków i ich przyjaciół, uczestniczących w konspiracyjnych spektaklach, dotknął najgłębiej istoty rapsodyzmu, jego intelektualnego fenomenu, o którego istocie po latach napisał w 1952 roku w tekście *O Teatrze Słowa*, ogłoszonym na łamach „Tygodnika Powszechnego”. Wierny nadrzędnemu przesłaniu, że aktor „uobecnia” poprzez słowo prawdę i piękno, dokonał artystycznej i ideowej rewizji, na swój sposób interpretacji scenicznej rapsodu V. Podłoże tej zmiany mogło być dodatkowo pogłębione, nie tylko refleksjami nad tekstem Słowackiego, ale i ostatecznymi przemyśleniami natury duchowej, które wkrótce skierowały go ku wyłącznej służbie Odwiecznemu Słowu.

Jakież więc było zdziwienie zespołu rapsodyków, gdy w dwa tygodnie później, w innym mieszkaniu i przed inną publicznością, Karol Wojtyła wystąpił z całkowicie odmienną interpretacją V rapsodu:

Wszystko idzie normalnym, szczegółowo wypracowanym torem: historia Rytygiera (zwanego przez Słowackiego Ryżym Tygrysem), śmierć Wandy, zabójstwo wędrownego rapsoda Zoriana, Ziemowit wielkie zwycięstwo Słowian nad wojskami cesarza, przepiękna parafraza Bogurodzicy [...]. Czekamy jednak w napięciu na finalny, tętniący dramatyzmem rapsod V, ten z Bolesławem Śmiałym. I oto dzieje się coś niebywałego. Karol przedstawia najzupełniej odmienną wersję tego samego przecież tekstu. Mówi cicho, monotonnie, w sposób doszczętnie pozbawiony owych przejmujących tonów namiętności, pychy, buntowniczej pasji, a także rozpaczy wobec zarysowującego się upadku państwa, nad którym zaciążyła klątwa króla.

Jesteśmy zaskoczeni, rozczarowani i – po prawdzie – oburzeni. Zасыpujemy Karola pytaniami, zarzutami: „Co się stało? Jak mogłeś? Dlaczego?!” Pamiętam dobrze zdumiewający sens jego odpowiedzi: „Przemyślałem sprawę; to jest spowiedź. Tego chciał Słowacki!”¹⁸

¹⁷ D. Michałowska, *Karol Wojtyła. Artysta-kapłan*, Poznań 2000, s. 38. W *Kronice Teatru Rapsodycznego*, którą Danuta Michałowska napisała w 1948 roku, a więc w czasie, gdy ks. Karol Wojtyła przygotowywał w Rzymie pracę doktorską, autorka stwierdza wręcz: „Ani przedtem, ani potem nigdy nie słyszałam, aby się zdobył w tym czy innym fragmencie na tak wspaniałą siłę wyrazu, na takie wstrząsające dramatyczne przeżycie. My, którzy uczestniczyliśmy we wszystkich próbach i znaleźliśmy każdy akcent na pamięć – staliśmy oniemiałi i zakłęci”, *Kronika...*, rkps, s. 7, kserokopia w posiadaniu autora.

¹⁸ D. Michałowska, *Karol Wojtyła. Artysta...*, s. 40-42.

Danuta Michałowska wyznaje, iż podobnie jak inni rapsodycy, długo nie mogła się pogodzić z tą rezygnacją Karola Wojtyły z pierwotnej interpretacji. Z pomocą przyszedł jej wszakże sam Słowacki, który w I rapsodzie napisał:

A któżby to śmiał w księgi ludzkie włożyć
Dla sławy marnej, a nie dla spowiedzi...

– przypuszcza też, że „w czasie tych dwóch tygodni, dzielących pierwszą i drugą interpretację rapsodu o Bolesławie Śmiałym doszło do głosu najgłębsze, istotne powołanie: już nie artyści, lecz kapłana”¹⁹.

Po przedstawieniach odbywały się zazwyczaj dyskusje na temat obejrzanego spektaklu. Ze strony widzów padały różne sugestie, próby podsumowania. Jedną z krakowskich polonistek, Marią Bojarską, nazwała już po pierwszej premierze teatr Kotlarczyka „teatrem wnętrza”. Na spektaklach bywali m.in.: Juliusz Osterwa, Tadeusz Kudliński, Władysław Woźnik, Zdzisław Mrożewski, Zofia Kossak-Szczucka, Jerzy Braun, Stanisław Pigoń, Kazimierz Wyka, Jerzy Turowicz, Tadeusz Kwiatkowski, Wojciech Żukrowski i Tadeusz Ulewicz. Słowackiego zespół uważał zawsze za największego wirtuoza słowa i języka polskiego, a na jego twórczości postanowiono doskonalić sztukę wygłaszania słowa. Stąd zapewne większość okupacyjnych premier oparta była na twórczości tego właśnie poety.

O ile scenografia i swoisty uniformizm kostiumów charakteryzowały się zgrabną funkcjonalnością i ascetyzmem, muzyka w spektaklach Teatru Rapsodycznego zajmowała zawsze miejsce znaczące. W przypadku *Króla Duchu* oprawa muzyczna, którą stanowiły fragmenty utworów Chopina, była pomyślana jako integralna część przedstawień.

Przez sięgnięcie do nokturnów i ballad Chopina chcieliśmy słowo poety nie tyle ilustrować muzycznie, nie tyle umuzyczyć, ono przecież i bez tego pozostanie najmuzyczniejszym słowem w naszej literaturze – ile raczej podkreślić wspólnotę artystyczną dwóch naczelnych artystów dźwięku w Polsce i w całej Słowiańszczyźnie.²⁰

W *Królu Duchu* doboru nokturnów Chopina dokonała Krystyna Dębowska, która zagrała je na fortepianie oraz wystąpiła w roli Chrystyny, uwodzącej króla mieszczyki krakowskiej – grając jednocześnie nokturn g-moll Nr 1 z Op. 37, znakomicie synchronizując tekst Słowackiego z Chopinowskimi frazami.

Ze wspomnianej już *Kroniki Teatru Rapsodycznego*, pochodzącej z 1948 roku, a napisanej przez Danutę Michałowską wynika, że wkrótce po wystawieniu *Króla*

¹⁹ *Ibidem*, s. 44.

²⁰ M. Kotlarczyk, *XXV lat...*, s. 22.

Ducha podjęto pracę nad drugą premierą, pod kierunkiem znakomitych krakowskich aktorów i reżyserów – Władysława Woźnika i Zdzisława Mrożewskiego. W związku z nadchodzącymi świętami Bożego Narodzenia przygotowali oni montaż składający się z tekstów prozatorskich Henryka Sienkiewicza, Bolesława Prusa, Stefana Żeromskiego, Wacława Berenta i Władysława Reymonta. Premiera jednak nie doszła do skutku z powodów, które Michałowska określa jako „słabą dyscyplinę organizacyjną” obu reżyserów²¹. W okresie okupacji, w atmosferze wiecznego zagrożenia i odczuwanej przez zespół potrzeby obrony kultury narodowej i działalności konspiracyjnej, teatr o wymiarze patriotycznym był prawdziwą potrzebą chwili, wykraczającą poza charakter towarzyski i artystyczny. O jednym ze spotkań w grudniu 1941 roku wspomina w swojej *Kronice...* Danuta Michałowska:

Był to bardzo piękny wieczór. Czytaliśmy i recytowaliśmy szereg fragmentów dotyczących wigilii i świąt Bożego Narodzenia z *Chłopów*, *Potopu*, kolędę ze *Złotej Czaszki*, modlitwę Konrada z *Wyzwolenia* – Zdzisiu [Mrożewski] czytał wiersz Miłaszewskiego, a Władek [Woźnik] *Psalm wigilii* i *Pieśń o ziemi naszej* Norwida. Potem śpiewaliśmy kolędy, a Tadzio Kudliński wygłosił piękne przemówienie na temat braterstwa wszystkich w sztuce i wezwał do ogólnego mówienia sobie „ty”. Odtąd mieliśmy być naprawdę jedną rodziną.²²

Następna premiera, którą przygotowali rapsodycy, była – podobnie jak w przypadku *Króla Ducha* – oparta na twórczości Juliusza Słowackiego. Na jego poezji pragnęli kształcić i doskonalić sztukę wygłaszania polskiego słowa. W *Beniowskim* dostrzeżono nie tyle „Iliadę Barską”, ile poemat o charakterze autobiograficznym, spośród utworów Słowackiego najbardziej osobisty, niezwykły w swojej urodzie śpiew poety o sobie samym. Realizacja tak pojętej idei naczelnej poematu opierała się na założeniu, że występują w nim trzy *dramatis personae*: Słowacki człowiek, Słowacki artysta oraz jego Słowo – Słowackiego twórczość poetycka. Słowacki człowiek, to liryczny marzyciel, romantyczną miłością kochający Ludwikę Śniadecką, a głęboką synowską, nieomal mistyczną miłością – swoją matkę. Słowacki artysta to świadomy swojej wielkości poeta, zawzięty polemista, rywal Adama Mickiewicza, bojownik o kult społeczny dla pieśni. Słowackiego Poezja – maestria słowa, niezrównane piękno – sztuka słowa i muzyka słowa, wielkie dobro narodowe. Zindywidualizowanie dwóch Słowackich w jego dziele, dwóch profili poety wzięło na swoje barki dwóch odtwórców – Karol Wojtyła i Mieczysław Kotlarczyk, a swoiste sceniczne upostaciwienie Poezji i Słowa poety powierzone zostało chórowi, który stanowiły trzy rapsodystki – Danuta Michałowska, Halina Królikiewiczówna i Krystyna Dębowska. Wojtyle powierzone

²¹ D. Michałowska, *Kronika...*, s. 9.

²² Cyt. za: J. Popiel, *Los artyści w czasach zniewolenia. Teatr Rapsodyczny 1941-1967*, Kraków 2006, s. 35.

zostały partie dotyczące Słowackiego artysty. Wygłaszał on także apostrofę do Ludwiki Śniadeckiej.

Premiera *Beniowskiego* odbyła się 14 lutego 1942 roku w mieszkaniu państwa Dębowskich przy ulicy Komorowskiego 7. Realizacja tak pomyślanego spektaklu oraz sposób interpretacji wiersza przez aktorów, w tym także przez Karola Wojtyłę, spotkała się z ostrą krytyką ze strony Władysława Woźnika. Ów miłośnik twórczości Juliusza Słowackiego i jej znakomity interpretator w popremierowej dyskusji o rapsodycznym *Beniowskim* powiedział, że jest to „bigos hultajski”²³. Przedstawienie grane było tylko jeden raz.

Już w następnym miesiącu, 28 marca 1942 roku, w mieszkaniu państwa Goreckich, przy Placu Kleparskim, odbyła się premiera *Hymnów* Jana Kasprowicza, którym nadano postać pasyjnego oratorium.

Przejęła nas ta polska *Boska komedia*, zagrana „ginącemu światu”. Wstrząsnęły nami jej organowe akordy o tonacjach piekła, czyścica i raj.²⁴

Na przedstawienie złożyły się fragmenty wszystkich ośmiu hymnów Kasprowicza: *Święty Boże, Salve Regina, Salome, Maria Egipcjanka, Judasz, Dies Irae, Moja pieśń wieczorna* i *Hymn św. Franciszka z Asyżu*.

Jakkolwiek *Hymny* należały bez wątpienia do najwyższych osiągnięć konspiracyjnego zespołu, zagrano je tylko raz. Jest wysoce prawdopodobne, choć brak jest w tym zakresie jakiegokolwiek dokumentacji, że sięgnięcie do twórczości Jana Kasprowicza, wreszcie wybór fragmentów i układów hymnów to decyzja Kotlarczyka przy współudziale Karola Wojtyły. Należał Kasprowicz do szczególnie – obok Mickiewicza, Norwida czy Wyspiańskiego – ulubionych poetów, na których budował wizerunek literatury polskiej i wizję teatru narodowego²⁵.

Podobało się bardzo – wspomina Danuta Michałowska, grająca w spektaklu partie Marii Egipcjanki – Oczywiście, jak potem na otwartych już przedstawieniach, najbardziej wstrząsające wrażenie robił *Judasz* Mietka. Pierwszy gest: zwrot głowy ku Bogu i ku Szatanowi.

Karol mówił bardzo pięknie *Hymn św. Franciszka*, a *Krysia Salome*...²⁶

²³ J. Popiel, *Los artyści...*, s. 275.

²⁴ M. Kotlarczyk, *XXV lat...*, s. 25.

²⁵ Por. S. Dziedzic, *Na gościńcach Pana. O juveniliach poetyckich Karola Wojtyły*, [w:] *Literatura – Kulturoznawstwo – Uniwersytet. Księga ofiarowana Franciszkowi Ziejce w 65 rocznicę urodzin*, red. B. Dopart, J. Popiel, M. Stala, Kraków 2005.

²⁶ D. Michałowska, *Pamięć...*, s. 149.

W recytacji zbiorowej hymnu *Święty Boże Karol Wojtyła* był osobą prowadzącą, a w finale spektaklu specjalnie interpretował wspomniany już *Hymn św. Franciszka*.

Od zagadnień narodowych i religijnych w *Królu Duchu*, poprzez kwestie nurtujące człowieka – artystę (*Beniowski*), religijny wymiar *Hymnów*, rapsodycy powrócili do tematyki narodowej, a zarazem arcykrakowskiej – twórczości Stanisława Wyspiańskiego, na której wielkość sceny i myśli artystycznej budował Karol Wojtyła od czasów jeszcze wadowickich i studenckich – polonistycznych. Premiera *Godziny Wyspiańskiego* odbyła się 22 maja 1942 roku w mieszkaniu Danuty Michałowskiej przy ulicy Szlak 21. Na przedstawienie złożyły się zarówno znane dramaty, jak i teksty z rzadka i zazwyczaj tylko przez nielicznych specjalistów zauważane i doceniane. Zbudowany był on z trzech aktów: pierwszy poświęcony był Wyspiańskiemu jako człowiekowi teatru oraz – zdaniem Kotlarczyka i Wojtyły – najpiękniejszej książce o polskim teatrze – *Studium o Hamlecie*; na akt drugi, dotyczący polskiej niełatwej przeszłości złożyły się fragmenty *Wesela* ze znakomitą rolą Karola Wojtyły w roli Jaśka; trzeci wypełniły sceny o polskim zwyczajnym jutrze: symfonia zegarowa, scenariusz zapowiadający Harfiarza oraz fragmenty harfiarskiej psalmodii i Zmartwychwstania Pańskiego – wszystkie z *Akropolis*.

Premiera *Godziny Wyspiańskiego* była czwartą i ostatnią w pierwszym sezonie artystycznym zespołu Mieczysława Kotlarczyka. Na jednym z czterech spektakli *Godziny*, 30 maja, obecny był Juliusz Osterwa, który odtąd bywał częstym gościem na występach rapsodyków, służył radą oraz bronił formuły artystycznej i interpretacyjnej zespołu. Miało to dla rapsodyków niemałe znaczenie, zwłaszcza że stanowisko wybitnego artysty było znacząco odmienne od niektórych przekonań Władysława Woźnika.

Nowy sezon teatralny, 1942/1943, rozpoczęto premierą opartą na twórczości poety – Cypriana Kamila Norwida, filozofa szczególnie bliskiego Karolowi Wojtyłemu zarówno w kategoriach estetycznych, historiozoficznych, jak religijnych. Próby odbywano w mieszkaniu Wojtyły, ale premiera, ze względów na szczupłość zajmowanych przez niego i rodzinę Kotlarczyków pomieszczeń przy ulicy Tynieckiej 10, odbyła się w mieszkaniu Heleny Lgockiej, przy ulicy Potockiego 2. Mimo iż rapsodyków najbardziej interesowała twórczość dramaturgiczna Norwida, zrezygnowali oni z porywających dialogów, aby – jak stwierdzał Mieczysław Kotlarczyk – „na trudniejszym może tekście przejść bardziej ćwiczącą drogę”²⁷. Dobrane tematy miały tworzyć portret artysty – poety, filozofa, kreatora koncepcji narodowej sztuki, artysty niezrozumianego przez całe dziesięciolecie, przez całe pokolenia skazanego na zapomnienie. Na tak pojęty portret artysty złożyły się: *Rzecz o wolności słowa*, *Fortepian Chopina*, *Polka*, *Epos nasza* i szczególnie od czasów gimnazjalnych ceniony przez Karola Wojtyłę

²⁷ M. Kotlarczyk, *XXV lat...*, s. 26.

– *Promethidion*. Obecny na premierze *Portretu artysty* Juliusz Osterwa, zachwycony dokonaniem zespołu, udzielił rapsodykom swego pełnego poparcia.

W październiku 1942 roku Karol Wojtyła podjął – jako kleryk tajnego Seminarium Duchownego Archidiecezji Krakowskiej – studia na konspiracyjnych kompletach Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Jagiellońskiego. Mieszkał nadal w swoim mieszkaniu wraz z rodziną Kotlarczyków i każdego roboczego dnia pracował w „Solvayu”.

W tym czasie, kiedy byłem robotnikiem, [...] skryzalizowały się najgłębsze problemy mojego życia, moje zainteresowania humanistyczne, polonistyczne, artystyczne. Byłem związany od wielu lat, jeszcze przedwojennych, z p. Mieczysławem Kotlarczykiem [...] tworząc teatr, nowy teatr. Kiedy powołanie oderwało mnie od teatru, wówczas stworzył się on już sam. Pokierował nim dyr. Kotlarczyk.

Zainteresowania literackie, zainteresowanie artystyczne – to wszystko w jakiś sposób przefiltrowało się w mojej duszy i dało w wyniku powołanie kapłańskie. Byłbym niesprawiedliwy, gdybym w tym miejscu nie wspomniał [...] Jana Tyranowskiego [...] który potrafił wywierać na młodych ogromny wpływ. Nie wiem, czy jemu zawdzięczam powołanie kapłańskie, ale w każdym razie ono zrodziło się w jego klimacie [...]. Nie bał się prowadzić z nami dialogów nawet na temat św. Jana od Krzyża.²⁸

Będąc klerykiem i pracując w „Solvayu”, Karol Wojtyła nadal uczestniczył w pracach rapsodyków, nie chcąc komplikować planów i bieżącej działalności Teatru Rapsodycznego. Był filarem zespołu i – jak wynika także z przytoczonych powyżej zwierzeń – jego rola w zespole wykroczała znacząco poza pozycję głównego aktora.

W zachowanym w zbiorach Tadeusza Kudlińskiego *Sprawozdaniu z działalności „Pracowni 39”*, które pisał Kudliński dla władz „Unii”, zawarte zostały jego opinie na temat działalności zespołu, z zaakcentowaniem dążności do kondensacji dzieła w jednej godzinie i formuły teatru żywego słowa oraz potrzeby zorganizowania przy „Pracowni 39” ośrodka naukowego (teoretycznego). Kudliński postuluje artystyczną współpracę Pracowni z muzykiem i plastykiem oraz przyznanie aktorom nagród. Karolowi Wojtyłce – za pojedynek Słowackiego z Mickiewiczem w *Beniowskim* i za Bolesława Śmiałego w *Królu Duchu*²⁹.

Jesienią 1942 roku, podczas jednej z prób, Karol Wojtyła oznajmił, że podejmuje studia teologiczne, oczywiście konspiracyjne. Mimo iż całemu zespołowi znana była głęboka religijność kolegi, wiadomość ta przecież była niemałym zaskoczeniem. W jego postawie może i zauważono głębokie wewnętrzne przemiany, zwłaszcza po śmierci ojca, którego ogromnie kochał i szanował, ale nie dostrzegano zasadniczych,

²⁸ *Kalendarium życia Karola Wojtyły*, oprac. A. B o n i e c k i, Kraków 2000, s. 189 (fragment wypowiedzi arcybiskupa Karola Wojtyły po ingresie arcybiskupim, z 8 marca 1964 roku).

²⁹ Cyt. za: J. C i e c h o w i c z, *Dom opowieści...*, s. 17.

radykalnych rewizji postawy. Nigdy nie obnosił się ze swoją religijnością, widać jednak, iż poznawane dzieła mistyczne już mu nie wystarczały. W okresie totalnej negacji wartości praw Boskich i humanistycznych poszedł wierny sługa słowa za Słowem Odwiecznym. Tak więc owo odejście od teatru zdecydowało się na płaszczyźnie religijnej. Teatr Słowa, jego formuła, intelektualizm inscenizacyjny, patriotyczny i religijny dopomogły mu w tym wyborze. Trudno się dziwić, że zarówno Kotlarczyk, który utracić miał najlepszego aktora i współtwórcę artystycznego kształtu Teatru Rapsodycznego, jak i Kudliński – odkrywca talentu Wojtyły, czynili wszystko, aby skłonić go do zmiany decyzji. Nie była to sprawa łatwa, zdawali sobie bowiem sprawę z faktu, iż wbrew ocenom niektórych kolegów, nie jest ona spowodowana nagłymi impulsami, życiowymi doświadczeniami, ale wynika z głębokich przemyśleń.

Tadeusz Kudliński, który w perswazjach tych próbował odwołać się do argumentacji natury religijnej, tak wspomina ową wielogodzinna rozmowę:

Przyjaciele Karola zdradzili mi, że postanowił on zamknąć się w klasztorze – i to w ściślejszej obserwacji, bo u karmelitów bosych. Mimo mego religijnego nastawienia, nie wydawała mi się ta decyzja trafna, sądziłem, że jest odruchem młodzieńczym zbyt pochopnym i skrajnym. Wszak poznałem już literackie i artystyczne nieprzeciętne uzdolnienia Karola, toteż jego chęć odciążenia się od życia i sztuki oceniłem jako marnotrawienie darów Bożych. Powołałem się więc na ewangeliczną przypowieść o pomnażaniu powierzonych talentów, traktując je oczywiście przenośnie – jako umiejętności, posiłkowałem się Norwidowską trawestacją ewangelicznego ustępu w *Promethidionie*: „Bo nie jest światło, by pod korcem stało”... itd., ale te moje argumentacje, którymi w charakterze *advocatus diaboli* starałem się odciągnąć Karola od powziętego zamiaru trafiły w próżnię. Po tej nieudanej ofensywie powracałem ciągle do problemu Brata Alberta – jego oczywiściej paraleli do przełomu duchowego Karola Wojtyły. Przypomniałem sobie ów jego utwór dramatyczny, w którym nieprzypadkowo obrał za temat los Chmielowskiego, a którego to dramatu nie zdołałem przeczytać, zanim gdzieś zaginął. Tak więc temat ten nie pozostał w sferze problematyki literackiej, ale miał się realizować w jego życiu.³⁰

Znając ogromne przywiązanie Kotlarczyka do Wojtyły oraz pokładane w nim nadzieje artystyczne na przyszłość, znając wreszcie jego charakter i rodzaj osobowości, można sobie wyobrazić, jak dramatyczny kształt musiała mieć ta rozmowa. Ale również twórca Teatru Rapsodycznego, mający niewątpliwą charyzmę i wyjątkowy dar pozyskiwania ludzi dla idei, w które sam wierzył głęboko, nie zdołał osiągnąć w tym zakresie niczego. Być może Kudlińskiemu, sile jego argumentacji, przypisać należy fakt, iż Wojtyła postanowił ostatecznie, że zostanie księdzem diecezjalnym, a nie zakonnikiem, choć do zamysłu wstąpienia do zakonu karmelitów bosych powrócił

³⁰ T. Kudliński, relacja ustna w rozmowie z autorem w 1987 roku.

w kilka lat później, ale na skutek sprzeciwu księcia metropolity Sapiehy odstąpił ostatecznie od niego.

Już jako student teologii, od października 1942 roku uczestniczył w próbach *Pana Tadeusza*, które odbywały się dwa razy w tygodniu w jego dębnickim mieszkaniu. Zanim doszło do premiery Mickiewiczowskiego arcypoematu, w rocznicę debiutu artystycznego zespołu, 1 listopada 1942 roku, rapsodycy wznowili *Króla Duchy*. W tym niezwykłym wieczorze uczestniczył m.in. Juliusz Osterwa.

W cztery tygodnie później, 28 listopada, w mieszkaniu państwa Goreckich odbyła się premiera *Pana Tadeusza*.

W ciemną noc okupacji dobrano fragmenty epopei o szczególnej nośności politycznej, społecznej oraz patriotycznej. Karol Wojtyła wystąpił w roli głównej, Jacka Soplisy – ks. Robaka.

Na jednym z przedstawień *Pana Tadeusza* – wspomina po latach Tadeusz Kwiatkowski związany z rapsodykami od początku ich działalności – w mieszkaniu Wiesia Goreckiego przeżyliśmy niezapomniane chwile. Jeszcze teraz przechodzą mnie ciarki, gdy to wspominam. Wojtyła, który tymczasem wyrósł na głównego i najlepszego aktora zespołu, recytował powoli, z wyraźnym wewnętrznym skupieniem fragmenty spowiedzi księdza Robaka. Naraz w ciszy, jaka panowała, odezwał się głośnik niemieckiego radia zainstalowany na przeciw kamienicy Goreckich przy placu Kleparskim [...] „główna Kwatera Naczelnego Wodza podaje do wiadomości...” i padły słowa o zwycięstwach, jakie odnosi oręż niemiecki nad Europą. Karol jak gdyby nie słyszał tych buńczucznych zdań, nie przerwał, nie zmienił tonu. Mówił cicho, spokojnie, jakby nic poza jego słowami nie istniało na świecie, jakby zwierzał się nam z czegoś najbliższego sobie, ważniejszego od trzęsienia ziemi i wrogich żywiołów. Mickiewicz w jego interpretacji nie podjął krzykliwej walki. Kiedy szczekaczka skończyła pochwałę hitlerowskich zbrodni, Mickiewicz głosił pojednanie Soplisy z Klucznikiem [...]. Czuliśmy się wszyscy synami narodu, który choć niejednokrotnie oszukany na przestrzeni wieków, nie ulegnie przemocy. Chwila była osobliwa [...]. Wojtyła zapowiadał się na wielkiego aktora.³¹

Przedstawienie, zgodnie z przyjętą przez Kotlarczyka zasadą, trwało jedną godzinę i opierało się na fragmentach poematu o szczególnie silnym ładunku emocjonalnym.

Z końcem 1942 roku, a więc wkrótce po premierze *Pana Tadeusza*, Kotlarczyk sformułował pierwszą próbę manifestu artystycznego swojego teatru, założenia programowe, a zarazem wizję tego teatru w przyszłości. Szkic, zatytułowany *Teatr NASZ*, liczył wprawdzie zaledwie sześć stron maszynopisu, ale miał ogromne znaczenie dla dalszego rozwoju placówki.

³¹ T. Kwiatkowski, *Placi się każdego dnia*, Kraków 1986, s. 130.

Kotlarczyk stwierdza w nim m.in., że fundamentem odrębności Teatru i główną formą artystycznego wypowiedzenia się pozostaną nadal wieczory o charakterze rapsodycznym, odbywające się z myślą o elitarniej publiczności. Z czasem, już na własnej scenie, przewidywano spektakle dla szerszej widowni – głównie dla młodzieży szkolnej. Kotlarczyk zakładał, iż po zakończeniu wojny zespół będzie występował także poza Krakowem. Zgodnie z rapsodyczną formułą, w repertuarze znaleźć się miały zarówno utwory dramaturgiczne, jak również epika, liryka, literatura epistolarna, pisma filozoficzne i inne, ale najczęstszą formą artystycznej wypowiedzi miały być spektakle w pełnym tego słowa znaczeniu – pojmowane oczywiście rapsodycznie. Podobnie jak w przypadku Krakowskiej Konfraterni Teatralnej zapowiadano udział w świętach teatralnych, np. podczas Dni Krakowa, przy czym spektakle te miały być realizowane m.in. w Barbakanie, na dziedzińcu Biblioteki Jagiellońskiej, na dziedzińcu Collegium Maius, na Wawelu czy Skałce. Kotlarczyk z naciskiem podkreślał potrzebę wypracowania pewnej odrębności artystycznej teatru polskiego „przez wypracowanie w swoim laboratorium stylu dla realizowanego scenicznie polskiego repertuaru”. Wypracowaniu tego stylu służyć miało studio teatralne. Zdaniem Kotlarczyka, artystyczna działalność Teatru Rapsodycznego nie była jeszcze „Teatrem NASZYM”, ale dopiero jego zapowiedzią. Z Teatru Rapsodycznego powstać miał właściwy „Teatr NASZ”, będący formą wyższego rzędu, ostateczną krystalizacją dotychczasowego Teatru Rapsodycznego.

W pracach Teatru Rapsodycznego Karol Wojtyła uczestniczył czynnie do połowy 1943 roku. Ostatnią premierą, w przygotowaniu której uczestniczył jako aktor, był *Samuel Zborowski* Juliusza Słowackiego.

[...] *Samuela Zborowskiego* rozegrano jako fantastyczną symfonię wizyjną. Rzecz zaczynała się wersetami z Apokalipsy, wizją słonecznej Jerozolimy, następnie znać było w nim jakieś średniowieczne tryptyki – a dopiero na tle tych wizyjnych, mistycznych scen jawił się konflikt i proces Zborowskiego”

– stwierdza Małgorzata Dziedzic³².

Próby *Samuela Zborowskiego* odbywały się początkowo w mieszkaniu Karola Wojtyły, a następnie u Władysławy Markiewiczówny, pianistki i kompozytorki. Karol Wojtyła występował w roli tytułowej. W spektaklu gościnnie wystąpili: Tadeusz Kwiatkowski (Kanclerz) i Antoni Żuliński (Głos Boga). Rola Lucyfera przypadła Mieczysławowi Kotlarczykowi, a w skład chórów wchodziły: Danuta Michałowska, Halina Królikiewiczówna i Krystyna Dębowska. Spektakl wystawiono sześć razy. Na

³² M. Dziedzic, *Teatr Rapsodyczny w Krakowie (1941-1967)*, Kraków 1987, s. 26 (praca magisterska przygotowana pod kierunkiem doc. A. Pankowicza, na Wydziale Filozoficzno-Historycznym Uniwersytetu Jagiellońskiego, mps).

jednym z przedstawień byli obecni członkowie Delegatury Rządu na Kraj. *Samuel Zborowski* należał bez wątpienia do największych osiągnięć artystycznych konspiracyjnego zespołu Mieczysława Kotlarczyka. Danuta Michałowska stwierdziła wręcz:

Koroną premier okupacyjnych był *Samuel Zborowski*. Najwyższy ciężar gatunkowy tekstu, wielka praca nad wykonaniem, rozszerzenie zespołu, oryginalna muzyka, wreszcie aż sześciokrotne powtórzenie w różnych lokalach, no i fakt, że to była ostatnia zrealizowana w czasie okupacji premiera. Wszystko to nadaje wspomnieniom o *Samuelu* jakiegoś szczególnego znaczenia. [...] Pani Władzia Markiewiczówna napisała do tego tekstu muzykę – była to muzyka bardzo trudna, ale przywiązaliśmy się do niej bardzo. Nigdy chyba strof o „mieście, które jest pięknnością, pożarem, miłością, wiarą wiar, stolicą stolic...” nie potrafię w myśli oddzielić od pełnych szklanych akordów triumfalnego hymnu o Nowej Jeruzalem [...].³³

Samuel Zborowski przyniósł rapsodykom spore uznanie. Obejrzało go – jak na warunki okupacyjne – stosunkowo dużo osób, głównie ze środowiska uniwersyteckiego i artystycznego. Stanisław Witold Balicki, zobaczywszy mieszkanie zajmowane przez Karola Wojtyłę i rodzinę Kotlarczyków, w którym odbywały się próby *Samuela Zborowskiego*, wzruszony stwierdził: „wielkie rzeczy rodzą się w katakumbach”³⁴.

Karol Wojtyła nie uczestniczył już w przygotowaniach do kolejnej premiery rapsodyków, na którą miały się złożyć fragmenty dwóch dramatów Karola Huberta Rostrowskiego – *Miłosierdzie* i *Straszne dzieci*, a która z powodu zagrożenia wojennego nie doszła do skutku. Miała to być pierwsza premiera oparta wyłącznie na realistycznych dramatach scenicznych. Utwór Juliusza Słowackiego, na którym oparto siódmą, a zarazem ostatnią zrealizowaną premierę konspiracyjnego Teatru Rapsodycznego – *Samuel Zborowski* jest bowiem dramatem niescenicznym, zbudowanym zasadniczo z lirycznych i epicznych monologów. Ale zapewne żaden z polskich dramatów nie należy w tak szerokim stopniu do teatru Słowa, jak właśnie *Samuel Zborowski*; do teatru Imaginacyjnego, teatru Wnętrza, misterium Słowa-Światła. Tytułową rolę Samuela Zborowskiego kończył swój okupacyjny epizod teatralny Karol Wojtyła – romantyk Boży, oddany nowemu powołaniu Rapsodyk Słowa Odwiecznego³⁵.

Ale – jak za Zygmuntem Krasińskim stwierdza Tadeusz Ulewicz – starszy kolega Karola Wojtyły z krakowskiej polonistyki i „Unii”, sprawującej opiekę nad rapsodykami – i słowa wieszca przenosi do biografii Karola Wojtyły:

³³ D. Michałowska, *Pamięć...*, s. 150.

³⁴ *Ibidem*, s. 152.

³⁵ Tak nazwał ks. Karola Wojtyłę – Jana Pawła II ks. kardynał Franciszek Macharski w liście do zespołu Teatru Rapsodycznego, w pięćdziesięciolecie powstania Teatru, w listopadzie 1991 roku.

Młodość, mistrzu jest rzeźbiarką
Co wykuwa żywot cały;
Choć przeminie sama szparko
Cios jej dłuta wiecznotrwały³⁶

– rapsodykiem Wojtyła pozostał. W Krakowie i w Watykanie. Pomocnik Światła.



³⁶ T. Ulewicz, *Młodość – rzeźbiarka czyli studenckie i wojenne lata Karola Wojtyły*, [w:] *Servo Veritatis. Materiały z sesji naukowej poświęconej myśli Karola Wojtyły – Jana Pawła II*, red. W. Stróżycki, Kraków 1988, s. 25.

