

AGNIESZKA WŁOCZEWSKA

Wydział Filologiczny

Uniwersytet w Białymstoku

Mistyczna osobowość ukryta w sieci metafor w utworach Karola Wojtyły

Streszczenie: Spośród tekstów beletrystycznych Karola Wojtyły zachowały się dwadzieścia dwa utwory. Można je podzielić tematycznie na trzy okresy: chrześcijańsko-słowiański (1938–1940), mistyczny (1944–1952 oraz 2002), personalistyczny i zaangażowany (1952–1978). W drugim z nich, mistycznym, ujawnia się specyficzna sieć metafor obsesyjnych, powracają antynomiczne obrazy mroku i światła; nocy i blasku; ciszy i zgiełku; przestrzeni zamkniętej i otwartej; granicy i bezmiaru. Symbolizują one drogę człowieka ku Bogu, złożoną z trzech stopni: wyboru – oświecenia – wiary, które streszczają się w zmienionym nieco szyku cnót Boskich: wiary – miłości – nadziei. Widać je zwłaszcza w utworze *Pieśń o Bogu ukrytym* i w misteryjnym dramacie *Brat naszego Boga*. Taka metaforyka Wojtyły ukształtowała się pod wpływem metody medytacyjnej i poezji św. Jana od Krzyża, XVII-wiecznego mistyka hiszpańskiego. Analizy psychokrytyczna i intertekstualna pozwalają uchwycić siłę świętojanowego oddziaływania na pisma, estetykę, retorykę i techniki pisarskie przyszłego papieża.

Słowa kluczowe: ikona, intertekstualność, miłość, mistyka, mrok, nadzieja, noc, oświecenie, psychokrytyka, światło, wiara, sieć metaforyczna.

Badacz, próbując analizować pisma Karola Wojtyły – papieża Jana Pawła II, staje wobec podstawowych pytań o ich istotę: które teksty zaklasyfikować jako teologiczne, a które jako beletrystyczne? Czy takie rozdzielenie w ogóle jest możliwe i zasadne? W niniejszych rozważaniach będziemy określać jako literaturę piękną tę, którą sam autor zdefiniował jako taką i która figuruje w bibliografiach i w biografiach w dziale „utwory”¹. Spróbujemy postawić wobec niej standardowe pytania historycznoliterackie: czy można wyodrębnić etapy tej twórczości? Które daty przyjąć jako cezury? Jaką metodę badań zastosować, by określić jak najpełniej ich wartość estetyczną? Jak zakwalifikować gatunkowo poszczególne dzieła? Ustaliwszy rozwój chronologiczny twórczości Wojtyły poddamy analizie dwa wybrane utwory – *Pieśń o Bogu ukrytym* (I) i *Brata naszego Boga*. Jako narzędzia użyjemy metody psychokrytycznej Charlesa Maurona. Zakłada ona, że w dziełach odzwierciedla się podświadomość autora; pewne metafory zwane

¹ Por. K. Wojtyła, *Poezje, dramaty, szkice * Tryptyk rzymski*, Jan Paweł II, Kraków 2004, s. 591; A. Bujak, M. Rożek, *Wojtyła*, Wrocław 1997, s. 222.

obsesyjnymi, nieustannie powracają i wyrażają najbardziej ukryte myśli, dążenia, pragnienia. Metoda zasadza się na czterech etapach poszukiwań: zestawieniu wszystkich bądź wybranych tekstów pisarza; przestudiowaniu ich struktury i wyłonieniu powtarzających się obrazów; określeniu mitu osobowego autora; odniesieniu go do biografii. Na ostatnim etapie można też wskazywać źródła inspiracji twórcy. Przy powierzchownej i niepogłębionej lekturze metaforyka Wojtyły wydaje się trudna i hermetycznie symboliczna, gdyż posługuje się obrazami nieugruntowanymi w uniwersalnym *imaginarium* i świeckiej poezji. Obiektywna psychokrytyka i odniesienia intertekstualne odkrywają głębię tych tekstów, dostarczają doń kluczy interpretacyjnych i pozwalają w pełni docenić bogactwo treściowo-formalne. W perspektywie psychokrytycznej utwory przedstawiają biografię duchowości i ukazują Wojtyłę jako poetę-kontemplatyka zanurzonego w Boskim trwaniu. Intertekstualność, jaka zachodzi między nimi a XVII-wieczną mistyką hiszpańską, pozwala kategoryzować je jako nawiązanie do wielkiej tradycji biblijnej dzieł natchnionych.

Wojtyła zaczął pisać wiersze jeszcze przed drugą wojną, w 1938 roku, jako student filologii polskiej na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zachowały się one w rękopisach i nie były oficjalnie publikowane do lat 80., gdyż autor uważał je za próby literackie, niedoskonałe i niedojrzałe. Już jako papież, w autobiografii *Dar i tajemnica*², wskazywał, że debiutował w czarnych latach okupacji niemieckiej. 1 września 1939 rozpoczął II rok, ale zajęcia potrwały tylko do 6 listopada, dnia wywiezienia profesorów do obozu koncentracyjnego w Sachsenhausen. Na tym urwał się okres studiów i rozpoczął czas samodzielnej nauki, w którym Wojtyła starał się dużo czytać. Pisał teksty, które ogłaszał później w czasopismach „Głos Karmelu”, „Tygodnik Powszechny” i „Znak”. Jednak nie podpisywał ich swym nazwiskiem, lecz opatrywał pseudonimami: Andrzej Jawień, Stanisław Andrzej Gruda lub kryptonimem A.J. Po latach utwory te określił jako „młodzieńcze”³, podchodził do nich z pewną rezerwą i właściwym sobie poczuciem humoru⁴, niechętnie wyrażając zgodę na ich publikację⁵. Przytoczmy tu zachowane utwory Karola Wojtyły – Jana Pawła II w chronologicznym układzie powstawania⁶:

² Jan Paweł II, *Dar i tajemnica. W pięćdziesiątą rocznicę moich święceń kapłańskich*, Kraków 1996.

³ *Tamże*, s. 11.

⁴ Jerzy Turowicz i Marek Skwarnicki, przygotowując edycję *Poezji i dramatów*, postanowili włączyć młodzieńcze wiersze do tomu. Konsultowali się osobiście z papieżem w tej sprawie, lecz ten niechętny był publikowaniu debiutanckich wierszy: „Autor powodowany był przekonaniem o niedojrzałości artystycznej tych utworów, dlatego wpadłem na pomysł, by stworzyć w książce dział »Juvenilia« z góry przesądzający o tym, że *Magnificat*, *Hiob* i *Jeremiasz* są traktowane na prawach »taryfy ulgowej«”. Gdy w 2002 papież konsultował ze Skwarnickim wydanie *Tryptyku rzymskiego*, wciąż pozostawał sceptyczny i pełen wątpliwości co do swej twórczości. Wreszcie skomentował z autoironią: „Naprzód »Juvenilia«, a na końcu »Senilia«”. Zob. M. Skwarnicki, *Poetycka droga Papieża Wojtyły*, w: K. Wojtyła, *Poezje, dramaty, szkice...*, s. 7. 9.

⁵ *Tamże*, s. 5–22.

⁶ Teksty, które się nie zachowały, to: *Ballady beskidzkie* (1939); *Dawid. Dramat* (1939); por. A. Bujak, M. Rożek, *dz. cyt.*, s. 222.

- *Renesansowy psalterz (Księga słowiańska)* – 1938–1939;
- *Hiob. Drama ze Starego testamentu oraz Jeremiasz. Drama narodowe w trzech działach* – 1940;
- *Pieśń o Bogu ukrytym* – 1944; „Głos Karmelu” 1946, nr 1–2, 3; druk bez podania nazwiska;
- *Brat naszego Boga* – 1945 i 1950 (dwie wersje);
- *Pieśń o blasku wody oraz Matka* – 1950; „Tygodnik Powszechny” 1950, nr 19 oraz 50; pseudonim Andrzej Jawień;
- *Mysł jest przestrzenią dziwną* – 1952; „Tygodnik Powszechny” 1952, nr 42, pseudonim Andrzej Jawień;
- *Kamieniołom* – 1956; „Znak” 1957, nr 6, pseudonim Andrzej Jawień;
- *Profile Cyrenajczyka* – 1957; „Tygodnik Powszechny” 1958, nr 13, pseudonim Andrzej Jawień;
- *Przed sklepem jubilera. Medytacja o sakramencie małżeństwa przechodząca chwilami w dramat* – 1960; „Znak” 1960, nr 12, pseudonim Andrzej Jawień;
- *Narodziny wyznawców* – 1961; „Znak” 1963, nr 11, kryptonim A.J.;
- *Kościół (fragmenty)* – 1962; „Znak” 1963, nr 11, kryptonim A.J.;
- *Promieniowanie ojcostwa (misterium)* – 1964; „Znak” 1979, nr 11, pseudonim Stanisław Andrzej Gruda;
- *Rozważania o ojcostwie* – 1964; „Znak” 1964, nr 5, kryptonim A.J.;
- *Wędrowka do miejsc świętych* – 1965; „Znak” 1965, nr 6, kryptonim A.J.;
- *Wigilia wielkanocna 1966* – 1966; „Znak” 1966, nr 4, kryptonim A.J.;
- *Mysłąc Ojczyzna...* – 1974; „Znak” 1979, nr 1–2, pseudonim Stanisław Andrzej Gruda;
- *Rozważania o śmierci* – 1975; „Znak” 1975, nr 3, pseudonim Stanisław Andrzej Gruda;
- *Odkupienie szuka twego kształtu, by wejść w niepokój wszystkich ludzi* – 1978 (przed 16 października); „Znak” 1979, nr 10, pseudonim Stanisław Andrzej Gruda;
- *Stanisław* – 1978 (przed 16 października); „Znak” 1979, nr 7–8;
- *Tryptyk rzymski* – 2002⁷.

Niektóre bibliografie wymieniają cztery zachowane w rękopisach utwory: *Mściciele*, *Proletariat*, *Przełom*, *Harfiarz* (z lat 1939–1944) jako teksty Wojtyły⁸. Jednak w rozmowie ze Skwarnickim, już jako papież, zwrócił uwagę, że trzy pierwsze w ogóle nie są jego autorstwa, zaś *Harfiarz* jest kompilacją fragmentów *Akropolis* Wyspiańskiego. Opracował ją najprawdopodobniej na użytek Teatru Rapsodycznego⁹.

Na podstawie analizy tematycznej utworów można wyodrębnić trzy okresy twórczości: słowiańsko-chrześcijański w latach 1938–1940; mistyczny w latach 1944–1952 (oraz *Tryptyk rzymski*, 2002); personalistyczny i poezji

⁷ Por. A. Bujak, M. Rożek, *dz. cyt.*, s. 222; K. Wojtyła, *Poezje, dramaty, szkice...*, s. 591–592.

⁸ A. Bujak, M. Rożek, *dz. cyt.*, s. 222.

⁹ M. Skwarnicki, *dz. cyt.*, s. 8.

zaangażowanej w latach 1952–1978. Estetyka każdego z nich rodziła się z głębokich przemyśleń oraz czerpała z różnych wzorców literackich, filozoficznych i teologicznych, przez co cechuje się różnorodnością intertekstualną.

W pierwszych dziełach widać wpływy romantyków, zwłaszcza cenionego przez Wojtyłę Cypriana Kamila Norwida, Juliusza Słowackiego, oraz modernistów. Zachwyty nad otaczającym światem – pięknem polskich gór, pól, łąk, zbóż – łączy się z afirmacją życia i pracy ludzkiej (także tej przy udziale maszyn). Nasuwa się na myśl podobieństwo do ruchów unanimitycznego, futurystycznego czy ekspresjonizmu, rozpowszechnionych w Europie Zachodniej w pierwszych dekadach XX w. i przebijających z poezji Leśmiana. Wiersze ukazują w sposób synkretyczny bogactwo kultury słowiańskiej i jej wielowiekowe związki z dziedzictwem antyku. Rozwój tej słowiańsko-chrześcijańskiej twórczości został brutalnie przerwany w 1939, tragiczne doświadczenia przekreśliły definitywnie możliwość powrotu do przedwojennej sielskiej tematyki. Po ogłoszeniu *Hioba* i *Jeremiasza*, dramatów nawiązujących do Biblii i ilustrujących grozę sytuacji, Wojtyła zaprzestał pisania na cztery lata, od 1940 do 1944 roku.

Nie był to jednak czas jałowy, przeciwnie – okazał się brzemienным i ostatecznie zaważył na losie młodego człowieka. Dramatyczne przeżycia wyjaskrawiły w nim świadomość sensu bytu i konieczność przyjęcia postawy wobec wydarzeń. Wrażliwy i rozbudzony intelektualnie student polonistyki stanął w obliczu wyboru drogi i sprecyzowania życiowego powołania. Podjęta głęboka refleksja odzwierciedla się w utworach literackich powstałych po 1944 roku, w okresie mistycznym. Widać w nich radykalną zmianę metaforyki, polegającą na porzuceniu klarownych biblijnych alegorii, obrazów z krajobrazu lokalnego i rzeczywistości dostępnej bezpośrednio poznaniu zmysłowemu. Teksty koncentrują się na świecie wewnętrznym, jednak nie jest to świat czczej wyobraźni, sławiącej sztukę samą w sobie i dowodzącej umiejętnego tworzenia nowych wizji artystycznych. Piękno nie stanowi jedyne superlatywu. Nowa metaforyka odsyła do świata metafizyki, stanowi świadectwo indywidualnych doświadczeń na drodze ku Bogu. Autor dzieli się swymi duchowymi przeżyciami, sięgając do XVII-wiecznych metod kontemplacyjnych mistyków hiszpańskich.

Kolejny etap twórczości, personalistyczny¹⁰ i zaangażowany społecznie, operuje metaforyką jednostki w zbiorowości i dotyka problemu relacji. Niewątpliwie wpływ wywarły tutaj pierwsze doświadczenia duszpasterskie. Młody

¹⁰ Personalizm, od łac. *persona* – osoba: określenie różnych kierunków współczesnej filozofii, badających autonomiczną wartość osobowości, przykładających szczególną wagę do pojęcia osoby. Terminu użył po raz pierwszy Friedrich Schleiermacher na określenie koncepcji Boga osobowego, która była przeciwstawna panteizmowi. Wśród nurtów personalizmu wymienia się: 1. system filozoficzny Charlesa Renouviere; 2. wszystkie koncepcje filozoficzne, które uznawały szczególną rolę osoby ludzkiej jako bytu wykraczającego poza naturę i historię (m.in. Bowne, Flewelling, McTaggart); 3. nurt XX-wiecznej filozofii, który głosił nadrzędność wartości osoby ludzkiej wobec uwarunkowań społeczno-ekonomicznych oraz historycznych; rozwinął się on w dwóch wersjach: humanizmu integralnego (J. Maritain, J. Tischner, Jan Paweł II) oraz wersji społecznej (E. Mounier).

kapłan stanął w obliczu rzeszy wiernych, ci jednak nigdy nie stali się dla niego anonimowym tłumem ani tym bardziej masą. Patrząc na zgromadzenie, Wojtyła dostrzegł poszczególne twarze, jakby starając się przeniknąć i zrozumieć ich problemy, troski, radości. Personalistyczny światopogląd stanowi też pochodną wcześniejszych przeżyć, zwłaszcza wspomnienia ludzkiej solidarności i braterstwa z okresu wojny (teatr, praca w kamieniołomie). Wiersze *Kamieniołom*, *Wigilia Wielkanocy* wyrażają doświadczenie jednostki w zbiorowości.

Podział tematyczny i jego etapy znajdują odzwierciedlenie w biografii autora, w jego rozwoju duchowym i odkrywaniu powołania. Cezury literackie nie pokrywają się oczywiście dokładnie z datami wydarzeń. Każdy z okresów cechuje się odmienną siecią metafor i różnymi technikami pisania, choć w tym zakresie zmiany nie są aż tak radykalne. Autor od początku żywił wyraźne upodobanie do form dłuższych. W okresie słowiańsko-chrześcijańskim mają one jeszcze budowę dość regularną, stroficzną i rymowaną; te po roku 1944 trudniej zakwalifikować. Nie odpowiadają bowiem w pełni żadnemu ze znanych gatunków, na co zwraca uwagę Krzysztof Dybciak w *Trudnych spotkaniach*¹¹.

W dalszych rozważaniach skupimy się na okresie mistycznym. Analiza dwóch utworów: *Pieśni o Bogu ukrytym* i *Brata naszego Boga* pod kątem powracających metafor okazuje się owocna i istotna przy rozważaniach nad kwestią kwalifikacji gatunkowej dzieł. Nowe symbole można pogrupować w kilka większych zbiorów. Są to, między innymi, granica wyrażana jako brzeg, krawędź, próg, studnia, łan zboża; światło ujmowane jako blask, iskra, lampa, słońce, przejrzystość; noc wyobrażona jako mrok, ciemność; woda wyrażana jako morze, kropla, fala i ponownie studnia; cisza określana jako milczenie, trwanie bez słów. Typowa jest również nadchodząca lub przywoływana postać pisana wielką literą, lecz nienazywana: Ktoś, Przyjaciół, Tamten, która prowadzi dialog z „ja”. Obrazy te zestawiane są w antynomiczne pary, autor operuje techniką kontrastu i posługuje się takimi chwytami retorycznymi jak antyteza, elipsa czy oksymoron. Należy jednak przede wszystkim podkreślić, że są to paralelizmy, pojawiają się bowiem we wszystkich utworach mistycznego okresu. Według nomenklatury psychokrytycznej Maurona tworzą one sieć metafor obsesyjnych.

Pieśń o Bogu ukrytym ma nieregularną budowę: składa się z 17 części o zmiennej liczbie strof, które z kolei mają różną liczbę wersów o różnej liczbie sylab. Rymy są nieregularne, najczęściej krzyżowe i żeńskie. Tematycznie utwór dzieli się na trzy większe całości: wahanie i wybór (strofy 1–4), oświecenie (strofy 5–16) i zawierzenie (strofa 17). Pierwsza grupa opisuje moment uświadomienia sobie dualizmu istnienia: podmiot liryczny, uniwersalne ja-obszernik odkrywa, że za materią, w której funkcjonuje jako realny byt, istnieje jakiś metafizyczny bezmiar, tak bliski, a jednocześnie niedostępny *ad hoc*:

¹¹ K. Dybciak, *Trudne spotkania. Literatura polska XX wieku wobec religii*, Kraków 2005, s. 230–254.

Dalekie wybrzeża ciszy zaczynają się tuż za progiem
 Nie przefruniesz tamtędy jak ptak.
 Musisz stanąć i patrzeć coraz głębiej i głębiej,
 aż nie zdołasz już odchylić duszy od dna (s. 77)¹².

Człowiek zaczyna stawiać fundamentalne pytania o naturę tamtego bezmiaru: co to za metafizyka? Czym jest ów próg – granica? Jaką postawę przyjąć wobec faktu istnienia innego świata? Czy pozostać w rzeczywistości materialnej, czy próbować przeniknąć do nadprzyrodzoności? Niczym u Kierkegaarda, rysuje się wybór: albo... albo¹³. „Dalekie wybrzeża” zostają też określone jako Życie pisane wielką literą, a więc superlatyw, w którym trwa się bez końca w jasności i prostocie. Aby go doświadczyć, trzeba „stanąć i patrzeć”, czyli wyrwać się z wiru i pędu codziennych spraw:

Objęty tajemniczym pięknem wieczności!
 Trwać i trwać. Nie przerywać odlotów
 Cieniom, tylko trwać
 Coraz jaśniej i prościej (s. 77).

Człowiek odkrywa jednocześnie, że o własnych siłach nie jest w stanie przekroczyć granicy między światem materialnym a metafizycznym. Brak też pewności (rozumianej jako racjonalny, empiryczny dowód), że owo Życie nie jest jakąś ułudą. Zaczyna się zatem etap wahania. Niepewność i strach rywalizują z tęsknotą za wiecznością, pchają do ucieczki przed Tym, który nadchodzi z transcendentnego bezmiaru:

Myślałeś, że cię życie ukryje przed tamtym Życiem
 w głębinie przechylonym. (...)
 Tymczasem wciąż ustępujesz przed Kimś, co stamtąd nadchodzi
 zamykając za sobą cicho drzwi izdebki maleńkiej –
 a idąc krok łagodni
 – i tą ciszą trafia najgłębiej (s. 77).

Ucieczka i lęk wyrażone są nie tylko za pomocą obrazu szczelnie zamkniętej izdebki, lecz także morza głębokiego, cichego i chłodnego, które symbolizuje miraż i fałszywy trop:

Nie taki jest żywioł światła.
 Kiedy morze cię szybko ukrywa
 I roztapia w milczącej głębi
 – światło od fal powłóczystych prostopadłe blaski oderwie
 i z wolna kończy się morze, a jasność napływa.

¹² Wszystkie cytaty z *Pieśni o Bogu ukrytym* za: K. Wojtyła, *Poezje, dramaty, szkice...*, numery stron w nawiasach.

¹³ S. Kierkegaard, *Albo... albo*, Warszawa 1976.

A wtedy, zewsząd widoczny, w zwierciadłach dalekich i bliskich
widzisz swój cień.
Jak się ukryjesz w tym Świetle?
Za małoś jest przeźroczysty,
a jasność zewsząd tchnie (s. 79).

Metafory szkła i lustra sugerują przepuszczanie światła i odbijanie jego promieni, ale do tego muszą być czyste. Oznacza to, że człowiek ma się ogołocić, czyli wyrzec się dóbr ziemskich, odstąpić od powszednich spraw, przekreślić swe plany i całkowicie zawierzyć Miłości. Osoba przeźroczysta – kontemplująca i rozmodlona – wskazuje innym ludziom Boga.

Ten, kto raz choćby doświadczył metafizycznego bezkresu i starał się go poznać, zostaje dotknięty Miłością i wchodzi w stan oświecenia, o którym mówi druga część utworu, strofy od 5 do 16:

Miłość mi wszystko wyjaśniła,
miłość wszystko rozwiązała –
dlatego uwielbiam tę Miłość,
gdziekolwiek by przebywała (s. 79).

Podjęta decyzja o całkowitym oddaniu się Miłości niweluje pierwotny lęk:

Więc w takiej ciszy ukryty ja-liść,
oswobodzony od wiatru,
już się nie troskam o żaden z upadających dni,
gdy wiem, że wszystkie upadną (s. 79).

Oświecenie – wniknięcie Boskiego pierwiastka w życie ludzkie – zostało wyrażone metaforą Boga zstępującego na brzegi duszy. Spotkanie dokonuje się zatem gdzieś na granicy, między tym, co ludzkie a tym, co Boskie. Bóg, po to, by wyjść człowiekowi naprzeciw, uniaża się dobrowolnie, ogałaca i wciela. Bierze na siebie głód, chłód i cierpienie, ludziom zaś udziela swej radości:

Uwielbiam cię, siano wonne, bo nie znajduję w tobie
dumy dojrzałych kłosów.
Uwielbiam cię, siano wonne, któreś tuliło w sobie
Dziecinę bosą.

Uwielbiam cię, drzewo surowe, bo nie znajduję skargi
w twoich opadłych liściach.
Uwielbiam cię, drzewo surowe, boś kryło Jego barki
w krwawych okiściach.

Uwielbiam cię, blade światło pszennego chleba
(...)
Aż dotąd doszedł Bóg i zatrzymał się o krok od nicości,
tak blisko naszych oczu.

Zdawało się sercom otwartym, zdawało się sercom prostym,
że zniknął w cieniu kłosów (s. 82).

Okazuje się jednak, że w materialnym świecie za oświecenie nie dostaje się żadnej nagrody, nie następuje po nim radosne trwanie w błogiej i leniwej szczęśliwości. Przeciwnie, człowiek musi podjąć trud spotkania się. Oświecenie to tylko krótki moment intensywnego szczęścia, który uchyla rąbka tajemnicy i rozpoczyna żmudny proces przemiany oraz drogę ku pełnemu zjednoczeniu z Bogiem w wieczności. Dlatego spotykamy u Wojtyły metaforę osoby wchodzącej w mrok. Noc symbolizuje оголоzenie się, czyli rezygnację z ambicji, wyzbycie wszelkich doczesnych dóbr, tak materialnych, jak i duchowych. W *Pieśni o Bogu ukrytym* pojawia się apostrofa do helleńskich mistrzów, którą należy interpretować jako wezwanie do porzucenia prób zmysłowego poznawania świata i czczego filozofowania nad bytem, który i tak się wymyka, stanowiąc niezgłębioną tajemnicę. Prawdziwym i jedynym istotnym zadaniem człowieka jest kontemplacja „Piękna rzeczywistego utajonego pod żywą krwią”, a więc tajemnicy Wcielenia i Zmartwychwstania:

Co to znaczy, że tyle dostrzegam, gdy nic nie widzę (...)
Im bardziej wzrok natężam, tym widzę mniej (...)
Z wolna słowom odbieram blask,
spędzam myśli jak gromadę cieni,
– z wolna wszystko napełniam nicością,
która czeka na dzień stworzenia.

To dlatego, by otworzyć przestrzeń
dla wyciągniętych Twych rąk,
to dlatego, by przybliżyć wieczność,
w którą byś tchnął.

Nie nasycony jednym dniem stworzenia,
coraz większej pożadam nicości
aby serce nakłonić do tchnienia
Twojej Miłości (s. 80–81).

Człowiek oświecony Bożą łaską wchodzi w relację dialogu, który stanowi typowy element utworów Wojtyły. Początkowo jest to rozmowa, którą toczą ze sobą „ja” ziemskie i materialne z „ja” tęskniącym za Absolutem. Po momencie oświecenia dialog toczy się z tym, co Boskie. Jest on przedziwny, gdyż odbywa się w ciszy i milczeniu, przypomina rozważanie i kontemplację. Dochodzi do zmiany perspektywy patrzenia na świat i własne możliwości. Milczenie i ukrycie się Boga przestają być przeszkodą na drodze ku Niemu. Przeciwnie, są stanem trwania w zawierzeniu, w którym prawdziwie dotyka się Absolutu.

Trzecia, ostatnia część pieśni (strofa 17) wyraża dojrzałą wiarę. Bóg ukryty przed zmysłami i inteligencją po prostu jest, wie o Nim dusza i oświecone serce człowieka. Pojawiają się znowu symbole wybrzeży, wody, ciszy, izdebki, kłosów.

Już jednak nie są to przeszkody czy wyzwania, lecz miejsca trwania w oczekiwaniu na ostateczne zjednoczenie:

Zabierz mnie, Mistrzu, do Efram, i pozwól tam z sobą pozostać,
Gdzie ciszy dalekie wybrzeża opadają na skrzydłach ptaków,
Jak zielen, jak fala bujna, nie zmacona dotknięciem wiosła,
Jak koło szerokie na wodzie, nie spłoszone cieniem przestrachu.

Dzięki, żeś miejsce duszy tak daleko odsunął od zgiełku
I w nim przebywasz przyjaźnie otoczony dziwnym ubóstwem,
Niezmierny, ledwo celkę zajmujesz małą,
Kochasz miejsca bezludne i puste.

Bo jesteś samą Ciszą, wielkim Milczeniem,
Uwolnij mnie już od głosu,
A przejmij tylko dreszczem Twojego Istnienia,
Dreszczem wiatru w dojrzałych kłosach (s. 85).

Pieśń o Bogu ukrytym opisuje trzy etapy drogi ku Bogu: odkrycie metafizycznego świata, oświecenie Miłością, zawierzenie. Triada nawiązuje nie tylko do trzech cnót Boskich: wiary, nadziei i miłości. Jak dalej zobaczymy, występująca tu retoryka jest intertekstem i nabiera szczególnej głębi w zestawieniu z XVII-wieczną tradycją mistyczną. Daje to z kolei dowód niezwyklej – jak na tak młodego człowieka, jakim był autor w 1944 r. – głębi wiary i intensywność duchowych przeżyć.

W tym samym klimacie utrzymany jest dramat z okresu mistycznego *Brat naszego Boga*. Pojawiają się znów światło, ciemność, zwierciadła, odbicie, cisza. Jak zaznacza autor, jest to studium pochylające się z troskliwą wnikliwością nad faktem człowieczeństwa (s. 341)¹⁴. Zostało ono poświęcone postaci Adama Chmielowskiego – Brata Alberta¹⁵. Podobnie jak *Pieśń o Bogu ukrytym*, dramat dzieli się na trzy części tematyczne: okres poszukiwania Boga i dochodzenia do zjednoczenia z Nim; moment oświecenia oraz okres ciemności, czyli czas służby w zawierzeniu, pełen trudu i pokus zwątpienia.

Poznajemy bohatera tuż po powrocie do Krakowa z Monachium, jednego z XIX-wiecznych centrów kulturowych Europy. Adam, malarz cieszący się coraz większą renomą, przygotowuje się do wystawy płócien. Z rozmowy jego przyjaciół dowiadujemy się, że wypracował swoistą filozofię malarstwa, która jest czymś więcej, niż tylko pogonią za oryginalną estetyką przekazu. Podąża raczej za jakimś wewnętrznym zewem i tajemniczą mocą, które nadają płótnom głębię

¹⁴ Wszystkie cytaty z dramatu za: K. Wojtyła, *Poezje, dramaty, szkice...*, numery stron w nawiasach.

¹⁵ Adam Hilary Bernard Chmielowski, h. Jastrzębiec, znany jako święty Albert Chmielowski oraz święty Brat Albert; ur. 20 sierpnia 1845 w Igołomii, zm. 25 grudnia 1916 w Krakowie. Polski zakonnik, tercjarz franciszkański, założyciel zgromadzenia albertynów, powstaniec, malarz, święty Kościoła katolickiego, znany z pełnej poświęcenia pracy dla biednych i bezdomnych.

i wyjątkowość: „[Lucjan:] Określiłbym to w taki sposób: Adam ogromnie wiele spraw przetwarza sobą, a potem skutki tego zaznacza na płótnie. Uważacie, panowie? Moim zdaniem – to nie jest typowy malarz. Zechciejcie zrozumieć tę różnicę. Każdy z was właściwie doszukuje się na płótnie różnych możliwych i kolejnych rozwiązań swego życia; wasze życie rozgrywa się, toczy się na płótnie. I dlatego wy nie możecie pojmować życia inaczej; wy jesteście związani z płótnem, uzależnieni od palety – Adam inaczej. U niego potrzeba płótna i farb wlecze się z daleka za jego najgłębszym żywiołem. Zwraca się do nich niemal z niechęcią, niemal z lekceważeniem, bo mimo wszystko pojmuje je jako środki i jako takie są mu potrzebne. Ale to wszystko. Stosunek jego do rzemiosła jest daleko luźniejszy. Jest daleko bardziej niezależny. Zasadniczo żyje w sobie, rozwija się i kurczy w sobie, nie na płótnie. Nie, nie. To nie jest typowy malarz” (s. 320)¹⁶.

Pierwsza część dramatu ukazuje Adama poszukującego swego prawdziwego powołania. Malarstwo nie daje mu bowiem spełnienia i nie zaspokaja jakiejś mglistej, wewnętrznej potrzeby. Przeczuwa, że sama sztuka jest tylko pustką, nie nasycy najgłębszych egzystencjalnych potrzeb. Jednocześnie poznajemy bohatera jako filantropa niosącego pomoc ludziom bezdomnym, żebrakom i tym wszystkim, których społeczeństwo odrzuca. Przyjmuje ich na nocleg u siebie w domu, odwiedza w ogrzewalni, przynosząc ubrania i jedzenie. I to właśnie tam, w przytułku na ulicy o znaczącej nazwie Wykręt 7, bohater doznaje oświecenia, które w strukturze tematycznej utworu otwiera drugą część. Otóż Adam, po awanturze wśród biedaków, chroni się na pustej, ciemnej ulicy. Na sylwetkę pada jakieś światło i nagle doznaje on dziwnego uczucia, że własny cień oderwany od ciała staje się kimś obcym. Określa go mianem „Tamten”, lecz nadal nie jest pewnym, czy to jego własne myśli, czy faktycznie jakaś obca osoba. Zaczyna dziwną rozmowę, gdyż nie potrafi określić, czy jest to dialog, czy monolog. Tamten nazywa siebie inteligencją oraz czynnikiem racjonalnym, równoważącym „ja” (miłosierne). Może to być szatan kuszący Adama, by porzucił służbę innym i zajął się samym sobą. Jednak bardziej prawdopodobne wydaje się, że to głos sumienia, a zatem samego Boga. Tamten bowiem umiejętnie kieruje rozmową, popychając Adama bardzo subtelnie do wyboru drogi służebnej. Stosuje w tym celu chwyt retoryczny podwójnej negacji: ukazuje twórcy wagę malarstwa, roztacza wizję spokojnego życia, namawia do porzucenia żebraków, którzy nie są gotowi na „porządne”, to jest uspołecznione życie. Tymczasem

¹⁶ Ciekawy jest fakt, że w 1999 roku, w *Liście do artystów*, papież wypowiedział się, używając niemal tych samych słów: „Tworząc dzieło, artysta wyraża bowiem samego siebie do tego stopnia, że jego twórczość stanowi szczególne odzwierciedlenie jego istoty – tego, kim jest i jaki jest. Znajdujemy na to niezliczone dowody w dziejach ludzkości. Artysta bowiem, kiedy tworzy, nie tylko powołuje do życia dzieło, ale poprzez to dzieło jakoś także objawia swoją osobowość. Odnajduje w sztuce nowy wymiar i niezwykle środek wyrażania swojego rozwoju duchowego. Poprzez swoje dzieła artysta rozmawia i porozumiewa się z innymi. Tak więc historia sztuki nie jest tylko historią dzieł, ale również ludzi. Dzieła sztuki mówią o twórcach, pozwalają poznać ich wnętrza i ukazują szczególny wkład każdego z nich w dzieje kultury”, Jan Paweł II, *List do artystów*, Watykan, 4 kwietnia 1999; w: *Poezje, szkice, dramaty...*, s. 562.

bohater, zamiast przyznać Tamtemu rację, ma coraz poważniejsze wątpliwości. Wreszcie rusza z ulicy Wykręt w kierunku domu. Przechodzi obok latarni. Z gęstego mroku nocy wchodzi w nikły krąg światła, w którym tkwi nieruchomo jakaś postać. To na pół żywy nędzarz. Na jego widok Adam doznaje oświecenia: wobec bezbronного cierpienia rozumie nagle, że nie może beczynnie trwać, zabawiając się sztuką; uświadamia sobie, że jest potrzebny innym. Biedak nazwany zostaje przyjacielem nie z kurtuazji, lecz z prawdziwej, Bożej Miłości. Najważniejsze w tej scenie są didaskalia i krótka konstatacja: „(Teraz już po drugiej stronie Adama rozpościera się równy i nieprzerwany mrok ulicy. Minął światło latarni od tej strony, po której wydobywało z niego cień. Nie ma „tamtego”. Adam dźwiga włóczęgę ramieniem. Wlecze go, utykając tym silniej na prawą nogę).

– No chodź, przyjacielu. Nie mówisz nic? Ręce... ho, zmarzłeś... Nie możesz iść... No, chodź!

(prawie go wlecze na plecach)

– No, chodź. Uratowałeś mnie? (s. 348).

Mamy tu paradoksalny obraz ledwo żywego z wycieńczenia żebraka ratującego zdrowego, silnego mężczyznę. Relacja została odwrócona o 180 stopni, chodzi bowiem nie o ciało, lecz duszę. Adam, stoczywszy wewnętrzną walkę, bliższy jest podjęciu decyzji, by zerwać z malarstwem i oddać się w służbę potrzebującym. Jednak zwleka jeszcze. Ostateczne oświecenie przychodzi nieco później, po kolejnym monologu-dialogu, dotyczącym sedna problemu: tego, kim jest człowiek i czym jest miłość. Znowu pojawia się Tamten i mówi wzburzony o prawdziwej Caritas, co potwierdza, że jest po stronie Dobra, że jest głosem sumienia: „Wy to nazywacie miłością. A dla mnie jest to tylko ciężar nieznośny, obciążenie nieznośne poznania, zburzenie poznania, rozcieńczenie poznania, wypaczenie poznania, zwichnięcie poznania – Rozumiesz, to jest przekreślenie poznania. I dlatego wy – nie możecie dzielić mojego poznania, boście je spalili, zbeszcześcili, zbrukali. O widzisz, i to wy nazywacie miłością. To wy nazywacie miłością (...) Wyczuwasz? I to wy nazywacie miłością – to skłócenie obrazu, zmylenie obrazu. Zamglenie, starganie, zniszczenie obrazu... Spalenie obrazu! (...) [Adam:] Znam zwłaszcza jedną taką Siłę, która mnie przewyższa. Przerasta mnie nieskończenie miłością. Nie mogę wytrzymać tego napięcia. To mnie zawstydzia, upokarza mnie to, ale równocześnie prowadzi mnie, pozwala mi się rozwijać... [Tamten:] O człowiecze nieszczęśliwy, jakże daleko odszedłeś od przejrzystości myślenia!” (s. 360).

Na marginesie należy zaznaczyć, że pojawia się tu niezwykle ważna i interesująca kwestia obrazu i jego spalania. Czy chodzi tylko o płótna Adama Chmielowskiego? Oczywiście, nie. Obraz staje się metaforą ikony. Brzmi nieco tautologicznie, ale chodzi o to, że ikona jest obrazem rzeczywistości Boskiej, nie maluje jej się, tylko pisze. Stanowi okno na tamten świat, otwarte ku metafizyce. Sam człowiek, stworzony na obraz i podobieństwo Boga (Rdz 1, 27) także jest

ikoną, niezależnie od wyglądu, pozycji społecznej, statusu majątkowego. Jednak dar, który otrzymał w momencie stworzenia, często zostaje zbrukany. Ludzie zdradzają bowiem Miłość, poświęcając ją dla dóbr świata. Oświecenie Adama na tym właśnie polega, że znajduje istotę nie tyle malarstwa, co jedyne Prawdziwego Obrazu. Istotne jest tutaj przejście od malowideł na płótnie, niepełnych, nieudanych, nigdy nie dających satysfakcji, do Obrazu Bożego, do bogatej w symbolikę ikony, jaką jest sam człowiek. Adam nie może już pozostawać głuchym na wymowę Bożej ikony, dlatego postanawia oddać się miłości: służyć Bogu odzwierciedlonemu w drugim człowieku, zwłaszcza temu, o którym świat zapomniał albo którym pogardza.

Wojtyła, już jako papież, wielokrotnie powracał do kwestii ikony. W 1994, w homilii podczas Mszy świętej z okazji odsłonięcia odrestaurowanego fresku *Sąd Ostateczny*, a więc pół wieku po napisaniu dramatu *Brat naszego Boga*, niemal w tych samych słowach opisuje tajemnicę Bożego obrazu, nawiązując do II Soboru Nicejskiego, który: „potwierdził prawo i obowiązek Kościoła do wyrażania wiary w sztuce. Ikona jest nie tylko dziełem sztuki malarskiej. Ikona jest poniekąd sakramentem życia chrześcijańskiego, w niej bowiem wciąż na nowo uobecnia się tajemnica Słowa, które stało się ciałem, a człowiek – zarówno twórca, jak i uczestnik – raduje się widzialnością Niewidzialnego (...). Czy jednak w ludzkim wyrażaniu tajemnic Bożych nie potrzebna jest raczej owa »kenoza«, jak gdyby wyniszczenie tego, co cielesne i widzialne? To wyniszczenie, które tak bardzo przeniknęło do tradycji wschodniochrześcijańskich ikon. Z całą pewnością ciało jest kenozą Boga. Czyż nie czytamy: »Ogołocił samego siebie, przyjąwszy postać sługi« (Flp 2, 7)? Jeśli prawdą jest, że ciało jest kenozą Boga i że w tym artystycznym odtwarzaniu Bożych tajemnic winna wyrażać się wielka pokora ciała, ażeby to, co boskie, przez nią mogło przeniknąć, to równocześnie też prawdą jest, że Bóg jest źródłem integralnego piękna tegoż ciała»¹⁷.

Trzecia część utworu, oświecenie, zaczyna się w momencie, gdy Adam mija latarnię i wchodzi w mrok symbolizujący wiarę i etap bezpośrednio poprzedzający spotkanie z Bogiem w wieczności. Dokonuje się ono w momencie, gdy człowiek odkryje, czym tak naprawdę jest Boża Miłość, gdy duszą zrozumie jej istotę, wyzbędzie się dóbr ziemskich i oderwie od uciech zmysłowych. Kwestia „poznania”, o której mowa, oznacza zjednoczenie z Bogiem dalekie od zmysłowości czy inteligencji, nie zaś empiryczne opanowanie rzeczywistości. Podobnie, jak w *Pieśni*, tak i w dramacie mamy do czynienia z całkowitym ogołoceniem się z tego, co doczesne, całkowitym zaufaniem Bogu i przyjęciem postawy wiary. Adam porzuca malarstwo, mieszkanie, przyjaciół, rodzinę. Wyrzeka się nawet dotychczasowej tożsamości, przyjmując imię „brat Albert”. Przeprowadza się do ogrzewalni, bo tylko tam, żyjąc w nędzy, chłodzie i upodleniu, prawdziwie doświadczą tego, co jest chlebem powszednim żebraków i bezdomnych; tylko tam może ich zrozumieć, poznać ich potrzeby i lepiej im służyć.

¹⁷ Jan Paweł II, *Homilia podczas Mszy świętej z okazji odsłonięcia odrestaurowanego fresku „Sąd Ostateczny”*, w: K. Wojtyła, *Poezje, dramaty, szkice...*, s. 557–558.

Noc wiary jest jednak okresem trudnym. Wojtyła posłużył się obrazami cierpiącego fizycznie Brata Alberta, założyciela zgromadzenia. Po ludzku sytuacja wygląda beznadziejnie: bracia muszą żebrać o jedzenie każdego dnia od nowa; nie gromadzą żadnych zapasów, nie zabezpieczają swej przyszłości, całkowicie zawierając Bogu i Jego opiece. Nie wszyscy jednak mają w sobie pewność, że wybrali słuszną drogę. Brat Antoni zadaje pytanie: czy wytrzymają w takim reżimie? Tylko całkowita, bezwarunkowa i iście dziecięca ufność pozwala bratu Albertowi trwać przy swoim wyborze, nie ulegać słabości ani podszeptom szatana. Siłę daje mu Miłość, której prawdziwy obraz nosi w duszy.

Specyficzna sieć metaforyczna w utworach okresu mistycznego wyraża ukrytą osobowość Wojtyły, osobowość mistyka dotykającego tajemnicy Boga ukrytego, osobowość metafizyczną, którą trudno ująć racjonalnym dyskursem wykładu, teologicznego traktatu czy komentarza. Do pogłębienia relacji z Bogiem doszło na skutek splotu wydarzeń z okresu milczenia (1940–1944): przymusowej rezygnacji ze studiów filologicznych, związania się z Teatrem Rapsodycznym działającym w konspiracji, rozważań nad istotą słowa i pisarstwa, śmierci ojca 18 lutego 1941 r. W tamtym okresie zafascynowały go dwie postacie: św. Jan od Krzyża i Brat Albert. Przykłady ich życia silnie zaważyły na filozofii Wojtyły i ukształtowały jego dorosłą osobowość. Obydwaj obdarzeni zostali nieprzeciętnymi talentami: Hiszpan w dziedzinie literatury, Polak malarstwa. O ile pierwszy posłużył się literaturą, by wskazać ludziom sposób dojścia do Boga, o tyle drugi zerwał z malarstwem, był bowiem przekonany, że nie może służyć dwóm panom. Wojtyła stał wtedy w obliczu podobnego dylematu: czy iść do seminarium, czy rozwijać talenty literacki i aktorski? Wydaje się paradoksem, ale udało mu się połączyć dwie postawy, choć sam tego nie przyznawał¹⁸. Jesienią 1942 r. podjął ostateczną decyzję wstąpienia do Krakowskiego Seminarium Duchownego, jednak pisarstwo nadal pozostawało mu bliskie. Przez pewien czas traktował je jako swego rodzaju uzupełnienie powołania kapłańskiego. Gotów był wszakże wyrzec się swych dzieł i definitywnie porzucić drogę literata. W tym kontekście jaśniejszym staje się, dlaczego opatrywał swe utwory pseudonimami.

Dzieła okresu mistycznego, zarówno w aspekcie teologicznym, jak i estetycznym, zakorzenione są w metodzie medytacyjnej św. Jana od Krzyża, XVI-wiecznego mistyka hiszpańskiego, Doktora Kościoła, uważanego za najlepszego twórcę swego czasu, ogłoszonego patronem poetów hiszpańskich. Przybliżył ją Wojtyła krawiec-apostoł, Jan Tyranowski, związany z krakowską parafią salezjanów, uczestnik spotkań koła Żywego Różańca. To on, od lutego 1940 r., „pobudził Karola do pracy apostołskiej i filozoficznej. Tyranowski uważał, że w człowieku tkwi głęboka religijność, którą trzeba wyzwolić z ukrytych pokładów duszy. Karol Wojtyła tłumaczył tę myśl: »chodziło mu o to, by te dusze

¹⁸ A. Bujak i M. Rożek przytaczają słowa papieża, który po latach wyznał: „Śp. Mieczysław Kotlarczyk uważał, że moim powołaniem jest żywe słowo i teatr, a Pan Jezus uważał, że kapłaństwo, i jakoś pogodiliśmy się co do tego”. Zob. A. Bujak i M. Rożek, *dz. cyt.*, s. 50–51.

wchłonęły ponownie prawdy religijne, i to nie od strony zakazów i ograniczeń, chodziło mu o wydobyć z zasobów nadprzyrodzonych, o których wiedział, że istnieją w duszach, rzeczywistej postaci nadprzyrodzonego życia ludzkiego, życia, które przez łaskę staje się uczestnictwem w życiu Boga»¹⁹.

Wojtyła podjął samodzielne wnikliwe studia nad dziełami św. Jana; specjalnie nauczył się hiszpańskiego, by móc czytać je w oryginale. Zawartym w nim kwestiom wiary poświęcił swój doktorat. Skąd ta fascynacja? Sam nosił wcześniej znamiona kontemplatyka, o czym mówili jego przyjaciele i znajomi²⁰. Potrafił skupiać się, zatapiać w rozmyślaniach, w lekturze, jakby wchodził w inny świat. Nie dziwi fakt, że wyczuł duchowe braterstwo z hiszpańskim mistykiem. W perspektywie historycznoliterackiej odzwierciedla się ono w intertekstualności, widać bowiem zbieżności i zapożyczenie niektórych metafor, głównie z dwóch dzieł św. Jana: *Drogi na Górę Karmel* i *Nocy ciemnej*²¹. Ten sam bowiem cel przyświecał obu autorom: prowadzić ludzi ku Bogu, ukazywać im możliwości zjednoczenia z Nim²².

Alegorie i symbole św. Jana od Krzyża mają z kolei swe źródła w Biblii oraz w otaczającym świecie zmysłowym, gdyż okazywał on „nadzwyczajną wprost wrażliwość na piękno przyrody: pejzaż, kolor, klimat dzikości. Stanowi ona doskonale widoczną, czasem nawet podświadomą cechę jego życia”²³. Ruiz zauważa, że bodźce te są jedynie środkiem ku wyższemu celom, ich zadanie polega na sugerowaniu treści nadprzyrodzonych, nastawianiu czytelnika na wyższy poziom rzeczywistości. Zjawiska naturalne naprowadzają na odpowiednie myśli dotyczące nowej i wyższej rzeczywistości, w której kryje się czynnik boski. Elementy ziemskie i boskie przenikają się, w tej perspektywie przyroda stanowi „rodzaj zwierciadła odbijającego transcendentną tajemnicę (...) przyroda, jakkolwiek przeżywana i uważnie obserwowana, jest zawsze i wyłącznie widziana pod kątem jej transcendencji i istoty”²⁴. U św. Jana często pojawiają się

¹⁹ *Tamże*, s. 44.

²⁰ *Tamże*, s. 22. 50.

²¹ Za najważniejsze uznaje się cztery utwory literackie św. Jana od Krzyża: *Drogę na Górę Karmel*, *Noc ciemną*, *Pieśń Duchową* i *Żywy płomień miłości*, którym towarzyszą komentarze autora wyjaśniające symbolikę poszczególnych obrazów. Św. Jan od Krzyża jest także autorem wielu innych tekstów beletrystycznych, praktycznych i doktrynalnych: przestroóg, wskazówek, listów, poezji. Por. Święty Jan od Krzyża, *Dzieła*, Kraków 1995.

²² Jak tłumaczy św. Jan: „Cała nauka, którą chcę podać w tej *Drodze na Górę Karmel*, streszcza się w niżej przytoczonych strofach. Zawierają one sposób wzniesienia się aż na szczyt góry, to jest do wysokiego stopnia doskonałości, który tu nazywamy zjednoczeniem duszy z Bogiem (...). Mówi o tym, jak dusza winna się przygotować, by w krótkim czasie dojść do zjednoczenia z Bogiem. Podaje przestrogi i naukę bardzo pożyteczną, tak dla początkujących jak i dla postępujących, aby umieli otrząsnąć się z rzeczy doczesnych, nie obciążać się duchowymi, lecz pozostawać w tym całkowitym ogołoceniu i wolności ducha, jakie są niezbędne do zjednoczenia z Bogiem”; *Droga na Górę Karmel*, www.voxdomini.com.pl/duch/mistyka/jk/dr-na1-1.htm (odczyt z dn. 28 maja 2012).

²³ S. F. Ruiz, *Święty Jan od Krzyża. Pisarz – pisma – nauka*, Kraków 1998, s. 151.

²⁴ *Tamże*, s. 152.

obrazy gór, dolin, źródeł, roślin – w szczególności kwiatów róż. Podobnie poezję Wojtyły, miłośnika przyrody, cechują krajobrazy morza, brzegu, pól, drzew, poprzez które autor sięga w transcendencję bytu. Obydwaj stosują metafory w antynomiczny sposób, kontrastując noc i płomień, jawę i sen, dolinę i górę, zamknięcie i otwarcie.

Nicią przewodnią twórczości św. Jana i Wojtyły jest droga ku Bogu. Różnica między dwoma pisarzami polega jednak na tym, że bohaterka św. Jana, dusza, wyrusza już po oczyszczeniu, czysta i radosna wchodzi od razu w noc wiary. Przyszły papież przedstawia dodatkowo sam moment oczyszczania, a konkretnie odkrywania Boga i wyboru Jego drogi jako tej właściwej, przeciwstawionej władzy świata. Hiszpański mistyk przedstawia ją w pierwszej kolejności za pomocą obrazu góry Karmel. W języku hebrajskim nazwa ta oznacza „winnicę” lub „ogród Boga”. Dla św. Jana symbolizuje miejsce ostatecznego spotkania oraz obietnicę upragnionego i niekończącego się trwania w łasce. Aby tam dotrzeć, trzeba wszak podołać trudom drogi. Człowiek musi najpierw ogołocić się, wyzwolić od doczesności: trosk, swoich planów, ambicji, przywiązania, przyzwyczajień; musi podjąć pracę nad własnym charakterem i przezwyciężyć słabości. Dopiero wtedy, jako dusza, a więc byt wysublimowany, rusza na głos Boga, na spotkanie:

1. W noc jedną pełną ciemności,
Udręczeniem miłości rozpalona,
O wzniosła szczęśliwości!
Wysłałam nie spostrzeżona, Gdy chata moja była uciszona.

2. Bezpieczna pośród ciemności,
Przez tajemnicze schody osłonięta,
O wzniosła szczęśliwości!
W mroki ciemności, w ukrycie wtulona,
Gdy chata moja była uciszona.

3. W noc pełną szczęścia błogiego,
Pośród ciemności, gdzie mnie nikt nie dojrzał,
Jam nie widziała niczego,
Nie miałam wioda ni światła innego
Ponad ten ogień, co w sercu mym gorzał.

4. Ona mnie prowadziła jasnością
Bezpieczniej niżli światło południowe,
Tam gdzie mnie czekał z miłością,
O którym miałam przeczucie duchowe,
Gdzie nikt nie stanął istnością (...) ²⁵

Św. Jan tłumaczy: „Mówi więc dusza w tej strofie, że wyszła wyprowadzona przez Boga, tylko dla Jego miłości i rozpalona tą miłością w noc jedną, przez

²⁵ Święty Jan od Krzyża, *Droga na Górę Karmel*, <http://www.voxdomini.com.pl/duch/mistyka/jk/dr-na1-1.htm> (odczyt z dn. 28 maja 2012).

którą rozumie się uwolnienie i oczyszczenie ze wszystkich jej duchowych pożądań odnośnie do wszystkich rzeczy zewnętrznych na świecie, przyjemności ciała i upodobań woli. Wszystko to dokonuje się właśnie w oczyszczeniu zmysłów. Dlatego mówi, że wyszła, gdy chata jej, to jest część zmysłowa była uciszona; uciszone już były i uspione pożądanja w niej, a ona w nich. Nie może bowiem wyjść ze zmartwień i ucisków i z natręctwa pożądań, dopóki te nie zostaną umartwione i uspione. Śpiewa więc, że to jest jej wzniosła szczęśliwość, iż wyszła nie spostrzeżona, czyli że żadne pożądanje cielesne ani cokolwiek innego nie mogło jej przeszkadzać. Jest również szczęśliwa, że wyszła wśród nocy, to jest, że Bóg uwolnił ją od tego wszystkiego, a to uwolnienie stało się dla niej nocą²⁶.

Świętojanowa dusza doznaje początkowo radości, wie bowiem, że walka, trud i wyrzeczenie mają sens. Na drodze czyha jednak zmęczenie i zniechęcenie. Grozi jej popadnięcie w stan oschłości. Jedynym remedium jest wiara, którą św. Jan przedstawia jako noc, wyszczególniając jej trzy etapy oraz fazę czynną i bierną. Wojtyła, w swym doktoracie poświęconym doktrynie Doktora Kościoła, tak komentuje ów symbol: „Noc przenika dogłębnie doktrynę świętego Jana od Krzyża, wyraża jej stosunek wobec podwójnej rzeczywistości naturalnej i nadprzyrodzonej i występuje w człowieku dążącym do zjednoczenia z Bogiem oraz ukazuje się jako wymaganie zjednoczenia i tejże dążności²⁷”.

Noc jest symbolem paradoksalnym: jeśli w powszechnym przekonaniu kojarzy się z czymś negatywnym, budzi strach, to w *Nocy ciemnej* okazuje się najwyższą wartością, warunkiem koniecznym, by doświadczyć Boga. Tylko bowiem w mroku widać Światło, co oznacza, że tylko dusza pogrążona w ciemności dojrzy Najwyższego. Towarzyszą jej określenia takie, jak pustka, nicność i ogołocenie, które także nabierają pozytywnej wartości. Doktor Kościoła wyróżnia trzy części nocy: „Te trzy rodzaje nocy są właściwie jedną nocą, która ma trzy części, jak każda noc. Pierwszą noc, tj. zmysłów, można przyrównać do początku nocy, gdy w mroku rozplywają się wszystkie przedmioty. Druga noc – wiary, jest podobna do północy, zupełnie ciemnej. Trzecia noc, będąca udzielaniem się Boga, jest jakby zaraniem bliskim już światła dziennego (...). Pierwsza noc albo oczyszczenie odnosi się do zmysłowej części duszy (...). Druga noc odnosi się do duchowej części duszy (...). Ta pierwsza noc dotyczy początkujących, gdy Bóg zaczyna ich wprowadzać w stan kontemplacji. Uczestniczy w tej nocy i duch (...). Druga noc albo oczyszczenie odnosi się już do postępujących, kiedy Bóg chce ich podnieść do stanu zjednoczenia z Sobą. Ta wtóra noc jest o wiele ciemniejsza, mroczniejsza, a oczyszczenie jej o wiele straszniejsze aniżeli w pierwszej²⁸”.

Wojtyła wyjaśnia: „Ta noc zakłada bowiem wyrzeczenie pożądań względem wszystkiego, co nie jest Bogiem. Pod tym względem bezpośrednio dotyczy

²⁶ *Tamże*.

²⁷ K. Wojtyła, *Zagadnienia wiary w dziełach świętego Jana od Krzyża*, Kraków 1990, s. 135.

²⁸ Święty Jan od Krzyża, *dz. cyt.*

funkcji miłości, przeszkadzając, aby żadna inna forma, rozumie się stworzona i naturalna, nie występowała, budząc miłość ku sobie. Zważywszy bowiem na siłę wrodzoną miłości, nastąpiłoby zrównanie duszy ze stworzeniem i równocześnie koniecznie wykluczałoby się upodobnienie duszy do Boga, a zatem jej wewnętrzne zjednoczenie, do którego zaczęła dążyć w miłości, by osiągnąć przekształcenie przez uczestnictwo”²⁹. On sam także posługuje się metaforą ciemności, by przedstawić człowieka, który uwierzył i gotów jest oddać się Miłości. Noc-nadzieja zostaje rozjaśniona blaskiem Boga odnalezionego. Musi jednak zaistnieć warunek konieczny: człowiek dotknięty wiarą ma całkowicie oddać się Bogu, „stanąć i patrzeć”, porzucić ziemskie sprawy. U Wojtyły i św. Jana Bóg wymaga totalnego zawierzenia. Aby w mroku dokonało się oświecenie i bezpośrednie doświadczenie tajemnicy Miłości Bożej, człowiek musi zadeklarować pokorne „Totus Tuus”.

Świętojanowy trójpodział nocy i drogi nawiązuje bezpośrednio, jak autor wskazuje, do Księgi Tobiasza (6, 18–22), gdzie wyrażone zostały trzy rodzaje nocy: Tobiasz, na polecenie anioła, musi spędzić w określony sposób trzy kolejne wieczory, zanim połączy się z oblubienicą. Symbolizują one etapy wyrzekania się tego, co ziemskie. Jak tłumaczy św. Jan: „Po pierwsze ze względu na punkt wyjścia; musi bowiem iść pozbawiona pożądania i upodobania, wyrzekając się wszystkich rzeczy światowych, jakie posiadała. Takie wyrzeczenie i pozbawienie się tych rzeczy jest jakby nocą dla wszystkich zmysłów człowieka. Po wtóre zowie się nocą ze względu na drogę, czyli na środki, jakimi musi posługiwać się dusza, by dojść do zjednoczenia. Środkiem jest tu wiara, będąca taką ciemnością dla umysłu jak noc. Po trzecie, nazywa się nocą ze względu na cel, do którego dusza chce dojść. Celem tym jest Bóg. W życiu doczesnym jest On dla duszy również nocą ciemną. Te trzy noce muszą przejść przez duszę, albo, by lepiej się wyrazić, dusza musi przejść przez nie, aby dojść do zjednoczenia z Bogiem”.

Ów trójpodział cechuje także utwory Wojtyły. Analizowane tu dwa teksty: *Pieśń o Bogu ukrytym* i *Brat naszego Boga*, dzielą się na etapy: wahanie (szukanie), oświecenie i wiarę. Układ ten stanowi jakby wewnętrzną architekturę utworu, odpowiadającą trzem cnotom Boskim w nieco zmienionym szyku nadzieja–miłość–wiara.

Na koniec wypada pochylić się nad formą dzieł. Nie jest to bynajmniej sprawa drugoplanowa ani łatwa. Przeciwnie, dotyka istoty twórczości i poezji oraz porusza nadal kontrowersyjną kwestię pisarstwa osób duchownych. Należy zauważyć, że od początku pracy twórczej Wojtyła pozostawał wrażliwy na kwestie formy. Jako papież, w 1999 r., a więc blisko sześć dekad po okresie mistycznym, kreśląc ewolucję sztuki sakralnej, powiedział do artystów: „Hilary, Ambroży, Prudencjusz, Efreem Syryjczyk, Grzegorz z Nazjanzu i Paulin z Noli – by wymienić tylko kilka postaci – przyczynili się do rozwoju chrześcijańskiej poezji, która często odznacza się nie tylko wysokim poziomem teologicznym, ale również

²⁹ Karol Wojtyła, *Zagadnienie wiary...*, s. 107.

literackim. Ich program poetycki opierał się na formach odziedziczonych po klasykach, ale czerpał z czystego źródła Ewangelii, co trafnie wyraził święty poeta z Noli: »Jedyną sztuką jest dla nas wiara, a jedyną pieśnią Chrystus« (...). Tak oto »piękno« łączyło się z »prawdą«, aby także drogami sztuki przenosić ludzkie dusze ze świata zmysłowego w rzeczywistość wieczną³⁰.

Jak stwierdza Skwarnicki, „dzisiaj w historii literatury współczesnej zadowolono się już na dobre nazwiska Janusza Pasierba czy Jana Twardowskiego. Ale w momencie, gdy Karol Wojtyła pytał mnie, czy ujawniać swoje kapłaństwo przy okazji publikowania wierszy (a może i dramatów), drukowanie poezji przez żyjących księży jeszcze powszechnie się nie przyjęło. Nawet ksiądz Jan Twardowski miał pewne problemy z drukowaniem wierszy w »Tygodniku Powszechnym«, a potem ze swym osobistym debiutem³¹. Dlaczego, skoro literatura piękna, zwłaszcza poezja w sposób szczególny służąca wyrażaniu egzystencjalnych doświadczeń, mówi o osobistych przeżyciach i doświadczeniu Absolutu? Otóż w poezji splatają się nierozdzielnie dwa elementy: forma i treść. Proces twórczy należy traktować jako filozofię, jest bowiem refleksją nad wzajemnym stosunkiem obu składowych. Przyjęło się rozróżniać gałąź świecką i religijną poezji, dostrzegając ich esencjonalne różnice, stawiając im różne cele i wymagania. Istota drugiej jest wyjątkowa, gdyż jako natchniona, rodzi się z Boskiego porywu i medytacji. Tworzona *ad hoc*, cechuje się często swobodą formalną, liczą się bowiem jedynie przekazywane treści – doświadczenie Boga. Ocena według kanonów świeckich, stawiających formę na równi z treścią, może okazać się krzywdząca i przedstawić ją w krzywym zwierciadle, jako niedopracowaną, mglistą czy wręcz hermetyczną. Pojawia się zatem problem samodzielności siły poetyckiej utworów religijnych. W okresie mistycznym Wojtyła nie czerpał ze świeckiego kanonu. Utwory określał jako pieśni³², lecz nie nawiązują one do klasycznej, horacjańskiej tradycji, a czerpią ze spuścizny biblijnej i bliskie są konwencji psalmów i hymnów na cześć Boga, płynących z głębi serca, wyśpiewywanych przez ludzi natchnionych Jego Duchem. Cechuje je brak skrępowania normami gatunkowymi. Stąd pojawiają się trudności kwalifikacji gatunkowej dzieł wymykających się ustalonym regułom pisania. Wskazuje na to Dybciak: „Dzieła poetyckie i dramatyczne Karola Wojtyły stanowiły poważne wyzwanie twórcze dla pisarzy, krytyków i badaczy literatury. Wywołały, jak na polskie warunki, wyjątkowo duży rezonans, co jest dowodem wartości dorobku literackiego Wojtyły. W kilkunastoletniej historii jego recepcji ujawniły się dwa główne stanowiska. Pierwsze polega na traktowaniu tej twórczości jako zjawiska głównie artystycznego, a więc na określaniu zasad budowy

³⁰ Jan Paweł II, *List do artystów...*, s. 568.

³¹ M. Skwarnicki, *dz. cyt.*, s. 9.

³² Pieśń – gatunek literacki poezji lirycznej, podzielony na strofy, zwykle o tematyce poważnej. Geneza związana z obrzędami i muzyką (pieśni ludowe, pieśni średniowieczne), od której stopniowo się uwolnił, stając się samodzielną formą wyrazu. Nowożytny kształt pieśni jako wiersza wywodzi się z ód greckich i utworów Horacego, u którego stała się samodzielną formą literacką.

utworów, wyjaśnianiu znaczeń i wskazywaniu związków z innymi faktami literackimi. Zwolennicy drugiego stanowiska uważają, że ciekawsze poznawczo i ważniejsze jest potraktowanie utworów Karola Wojtyły jako „sygnałów dostarczających wiedzy o osobowości” jednej z czołowych postaci naszej epoki. Dlatego często te wiersze i dramaty stawały się źródłem informacji o kształtowaniu światopoglądu i emocjonalnej struktury przyszłego papieża, próby wyjaśnienia – poprzez literaturę – co właściwie znaczą, z jakiej tradycji się wywodzą działania w okresie pontyfikatu”³³.

Powraca tu kwestia pseudonimów księdza Wojtyły. Wiadomo, że kochał sztukę, zwłaszcza literaturę: teatr i poezję. To z nią, jako młody człowiek i student polonistyki, wiązał życiowe plany. W kręgach artystycznych Krakowa uchodził za świetnie zapowiadającego się aktora i obiecującego poetę³⁴. Musiał przeczuwać, że poezja kapłana zostanie potraktowana z wielką ostrożnością przez komentatorów wierzących, albo ze sceptycyzmem i ironią przez pozostałych. Tymczasem on chciał zmierzyć się z poetami świeckimi na równych prawach. Przeczuwał swój talent, znał pozytywne oceny młodzieńczych utworów. A skoro tak, to czy należy osobno analizować utwory sprzed święceń kapłańskich, a potem sprzed objęcia urzędu papieża? Ostatecznie jednak Pan, jak sam poeta przyznaje, miał wobec niego inne plany. Nie dziwi zatem fakt, że Wojtyłę zafascynowały postacie św. Jana od Krzyża i Brata Alberta, którzy w obliczu podobnego wyboru – Bóg czy sztuka? – stawiając wszystko na Boga, zwyciężyli. Już jako Jan Paweł II, w przedmowie do antologii poezji kapłańskiej *Słowa na pustyni*, zauważa: „Kapłaństwo jest sakramentem i powołaniem. Twórczość poetycka jest funkcją talentu – ale talenty również stanowią o powołaniu, przynajmniej w sensie podmiotowym. Można więc stawiać sobie pytanie: w jaki sposób te dwa powołania, kapłańskie i poetyckie, współistnieją ze sobą, w jaki sposób wzajemnie się przenikają w tym samym człowieku? Pytanie takie dotyczy czegoś więcej niż utworów. Dotyczy ono autorów”³⁵.

Twórczość literacka Karola Wojtyły – Jana Pawła II budzi żywe reakcje wśród krytyków polskich i zagranicznych. Trudno się temu dziwić, gdyż fenomen papieża poety zdarza się stosunkowo rzadko, a na gruncie polskim jest prawdziwym ewenementem. Badacze zaprezentowali chyba wszystkie możliwe stanowiska wobec jego twórczości: jedni odmawiają komentarza ze względu na funkcję autora, drudzy proponują różnorodne analizy w kontekście teologicznym, inni próbują analizować ją narzędziami świeckimi³⁶. Współczesna

³³ *Tamże*, s. 231–232.

³⁴ A. Bujak, M. Rożek, *dz. cyt.*, s. 48. 50.

³⁵ M. Skwarnicki, *dz. cyt.*, s. 10.

³⁶ K. Dybciak, *dz. cyt.*, s. 323: „Do (...) grupy badaczy literackości (...) zaliczyć trzeba Karła Dedeciusa, Zygmunta Kubiaka, Jana Okonia, Stefana Sawickiego, częściowo Janusza Pasierba, Bolesława Taborskiego, Wiesława Pawła Szymańskiego”. W grupie analizującej duchowy wymiar twórczości Wojtyły Dybciak wymienia: Jana Błońskiego, Jarosława Maciejewskiego, Jana Józefa Szczepańskiego, Józefa Tischnera i siebie samego.

metodologia badań literackich wydaje się na to pozwalać, oferując szeroki wachlarz możliwości. Przy pomocy psychokrytyki i intertekstu można połączyć analizę treściową i formalną. Pozwala ona wyodrębnić sieć metaforyczną, która z kolei odzwierciedla duchową biografię autora, ukazując jego mistyczne doświadczenia. Pobudza też do refleksji zarówno nad kształtem wierszy określanych przez autora jako pieśni, jak i dramatów nazywanych misteriami. Jedno wszak nie budzi żadnych wątpliwości: twórczość literacka Karola Wojtyły – Jana Pawła II posiada walory uniwersalne, a poprzez ukazywanie drogi ku Bogu wpisuje się w ponadczasową działalność apostołską papieża i Kościoła.

Literatura

- Bujak A., Rożek M., *Wojtyła*, Wrocław 1997.
- Dybczak K., *Trudne spotkania. Literatura polska XX wieku wobec religii*, Kraków 2005.
- Jan Paweł II, *Dar i Tajemnica. W pięćdziesiątą rocznicę moich święceń kapłańskich*, Kraków 1996.
- Jan Paweł II, *Homilia podczas Mszy świętej z okazji odsłonięcia odrestaurowanego fresku „Sąd Ostateczny”*, w: *Poezje, dramaty, szkice * Tryptyk rzymski*, Jan Paweł II, Kraków 2004, s. 557–558.
- Ruiz S. R., *Święty Jan od Krzyża. Pisarz – pisma – nauka*, Kraków 1998.
- Skwarnicki M., *Poetycka droga Papieża Wojtyły*, w: K. Wojtyła, *Poezje, dramaty, szkice * Tryptyk rzymski*, Jan Paweł II, Kraków 2004.
- Święty Jan od Krzyża, *Dzieła wszystkie*, Kraków 1995.
- Święty Jan od Krzyża, *Droga na Górę Karmel*, www.voxdomini.com.pl/duch/mistyka/jk/dr-na1-1.htm.
- Wojtyła K., *Brat naszego Boga*, w: K. Wojtyła, *Poezje, dramaty, szkice * Tryptyk rzymski*, Jan Paweł II, Kraków 2004, s. 314–392.
- Wojtyła K., *Pieśń o Bogu ukrytym*, w: K. Wojtyła, *Poezje, dramaty, szkice * Tryptyk rzymski*, Jan Paweł II, Kraków 2004, s. 77–85.
- Wojtyła K., *Zagadnienia wiary w dziełach św. Jana od Krzyża*. Rozprawa doktorska na Wydziale Teologicznym Papieskiego Uniwersytetu Angelicum w Rzymie, tłum. o. Leonard od Męki Pańskiej, Kraków 1990.

Mystical personality hidden in metaphorical net in Wojtyła's writings

Summary

The collection of Wojtyła's writings covers twenty-two titles. Taking into consideration their philosophical arguments and their themes, they are threefold. The first period is Slav and Christian (1938–1940); the second is mystical (1944–1952 and 2002) and the third one is personalistic and involved in social matters (1952–1978).

In the writings of mystical period there is a specific metaphorical net that reveals Wojtyła's hidden personality. The metaphors appearing frequently form antinomies: night and daylight, silence and noise, closed and open space. They express choice, love and faith and symbolise the man's way to God. We can best appreciate them in two texts: *Pieśń o Bogu ukrytym* and *Brat naszego Boga*, both inspired by saint John of the Cross, the 17th century Spanish mystic.

Thanks to intertextuality and Mauron's analysis method, which is psychocritic, we can see that Saint John influenced strongly the thought, aesthetic and writing techniques of the Pope.

Keywords: choice, darkness, drama, enlightenment, faith, intertext, love, metaphorical net, mystic, night, poetry, psychocritic.