didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 193/194**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2026
DOI: 10.34762/2j6j-cd77
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/jp2-superstar

/ JP2

JP2 Superstar?

Muzyczne opowieści o Janie Pawle II jako inscenizacja mitu

Witold Mrozek | Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Warszawskiego

JP2 Superstar? Staging the Myth in Musical Narratives about John Paul II

The article examines how a specific mythic pattern recurs in Polish musical performances that aim to tell the life story of Pope John Paul II. It draws attention to the generic heterogeneity of the phenomena discussed, often labeled “musical” but in many cases closer to sung-plays. The study considers elements borrowed from the poetics of historical reconstruction and the appropriation of liturgical and para-liturgical material, as well as the political and class frameworks of the language used to describe the phenomena. The point of departure is an attempt to trace the genealogy of the John Paul II narrative pattern, based on research into sources from the early 1980s — the beginning of his pontificate.

Keywords: John Paul II; musical; liturgy; Polish People’s Republic (PRL); Piotr Rubik

> Teatr, teatr, teatr się otwiera
> Słowo tworzy, tworzy bohatera
> Scena wciąga, scena ludzi zmienia
> Jest się tym, którego nie ma

Jacek Cygan, *Santo Subito – Cantobiografia Jana Pawła II*

Chciałbym przyjrzeć się temu, jak schemat mitu Jana Pawła II powraca w muzycznych performansach stawiających sobie za cel opowieść o jego życiu. Jak pokażę, węzłowe punkty tej opowieści ukształtowały się na początku pontyfikatu, w latach 1978-1981. Spróbuję w szerokim kontekście kulturowo-religijnym opisać, jak opowieść ta budowana była w popularnych przekazach właśnie na początku lat osiemdziesiątych XX wieku. Następnie przeanalizuję, w jaki sposób pojawia się ona w performansach powstałych już po śmierci Jana Pawła II – w coraz dalszych, ale wciąż żywych powtórzeniach, coraz bardziej otwarcie wpisywanych w kontekst polityczny. Słowa „performans" używam, ponieważ interesuje mnie analiza przedstawień teatralnych właśnie jako performansów, ze względu na strukturę w istotny sposób wykorzystującą performanse religijne (msze, błogosławieństwa, gesty modlitewne), polityczne (demonstracje, przemówienia) i artystyczne (inne przedstawienia teatralne) oraz czerpiącą z archiwum; także ze względu na znaczenie refleksji nad (niedokładnym) powtórzeniem w tych przedstawieniach oraz wreszcie ze względu na deklarowane przez samych twórców zamiary nadawania im pozaartystycznej sprawczości.

Przedmiotem analizy będą tu przede wszystkim popularne formy teatralno-muzyczne – konkretnie trzy ich przykłady. Postaram się odpowiedzieć na pytanie, jak konstruują one swoje publiczności, jak pracują z pamięcią Jana Pawła II, wreszcie – w jakich warunkach produkcyjnych powstają. Będą to przedsięwzięcia zrealizowane na styku zawodowego teatru i ruchu amatorskiego (*Karol* z 2017 roku, *Jan Paweł II. Przyjaciel wiernych* z roku 2020), bądź też na pograniczu gatunków widowisk (*Santo Subito – Cantobiografia Jana Pawła II* Piotra Rubika i Jacka Cygana, 2009).

Choć za twórcami dwóch z omawianych tu form artystycznych będę nieraz używać słowa „musical”, to, jak pokażę, bardziej adekwatny zdaje się osadzony w polskiej tradycji termin „śpiewogra”. Zarazem jako „rodzaj musicalu” opisywany bywał nawet poetycko-muzyczny montaż *Opowieści papieskie* wykonywany przez Teatr ITP na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim i złożony z tekstów Karola Wojtyły/Jana Pawła II (Szczecina, 2007, s. 7). W omawianych przedstawieniach stopniowo zacierać się będą granice gatunkowe, a pojawią się też elementy charakterystyczne dla gatunków jeszcze dawniejszych, np. nadprzyrodzone interwencje niczym w średniowiecznym miraklu. *Karol* i *Jan Paweł II. Przyjaciel wiernych* będą czerpać też z repertuaru praktyk charakterystycznych dla rekonstrukcji historycznych – analizowanych m.in. przez Rebeccę Schneider, której badania są dla mnie jednym z punktów odniesienia – podobnie jak badania Doroty Sajewskiej nad nekroperformansem.

Dobór akurat tych trzech produkcji, mimo wielu różnic – to formy od oratorium filharmonicznego, przez spektakl angażujący artystów estradowych, po przedsięwzięcie na wpół amatorskie – uzasadniam łączącym je podstawowym zamysłem dramaturgicznym, czyli opowiedzeniem życia Jana Pawła II w sposób fabularny, z zachowaniem porządku chronologicznego, przy użyciu przede wszystkim śpiewu. Ze względu na to kryterium nie piszę tu o całym szeregu muzycznych form mających upamiętniać polskiego papieża pozbawionych fabuły, jak wcześniejsze oratorium Piotra Rubika *Świętokrzyska Golgota* czy „papieskie” koncerty produkowane przez TVP, jak na przykład *Urodziłem się w Wadowicach. Karol Wojtyła* z 2020 roku, gdzie piosenki Czesława Niemena czy Agnieszki Osieckiej ilustrowane były telewizyjnymi migawkami z życia Jana Pawła II i przeplatane oprowadzaniem telewidzów po Muzeum Dom Rodzinny Ojca Świętego Jana Pawła II w Wadowicach przez jego dyrektora.

Skupię się tu na czterech elementach papieskiego mitu: 1) utracie matki w dzieciństwie (Emilia Wojtyła zmarła w 1929 roku, gdy jej syn Karol miał dziewięć lat); 2) działalności teatralnej przed II wojną światową i w czasie wojny; 3) pierwszej pielgrzymki do Polski w z kazaniem na Placu Zwycięstwa 2 czerwca 1979 roku i performatywem „Niech zstąpi Duch Twój i odnowi oblicze ziemi, tej ziemi"; 4) zamachu na życie Jana Pawła II 13 maja 1981 roku. Zarówno w analizowanych przeze mnie performansach, jak i w dyskursie towarzyszącym Janowi Pawłowi II wydarzeniom tym przypisywane jest szersze, nadprzyrodzone, mityczne i/lub mistyczne znaczenie. Przekonanie to będzie powracać w kolejnych dekadach.

Śmierć matki, gdy przyszły papież był jeszcze dzieckiem, traktowana będzie po pierwsze jako dowód wielkiej samodzielności, siły i hartu ducha Karola Wojtyły, ale i źródło szczególnej wrażliwości, z drugiej zaś strony – podstawa jego wyjątkowego związku z Matką Boską – Królową Polski. Z kolei jego amatorska działalność teatralna w młodości będzie przedstawiana jako włączenie postaci Jana Pawła II w tradycję romantycznych wieszczów-duchowych przywódców narodu, a zarazem – z powodu doświadczenia wojny – jako forma walki narodowowyzwoleńczej. Co więcej, praktyka teatralna umożliwi wybudowanie pomostu między tożsamością papieża-ludowego bohatera a wizerunkiem papieża-intelektualisty, osadzonego w kodach i praktykach kulturowych charakterystycznych dla inteligencji – wciąż hegemonicznej w Polsce w wymiarze symbolicznym.

Performatyw „Niech zstąpi Duch twój i odnowi oblicze ziemi, tej ziemi", wypowiedziany w trakcie kazania podczas mszy na Placu Zwycięstwa 2 czerwca 1979 roku, okaże się przemieniającym Polskę „zaklęciem". Z kolei zamach na życie papieża będzie retorycznie połączony z ofiarą Chrystusa na krzyżu i przedstawiany jako etyczne zobowiązanie dla narodowej wspólnoty.

Od mitu do fabuły

Przekształcona w mit papieska biografia pojawia się na scenie w różnych wariantach; nie tylko akcenty są rozmaicie rozłożone, ale też występują przesunięcia dotyczące faktów. Relacja tych scenariuszy do biografii Jana Pawła II przypominać będzie, z zachowaniem wszelkich proporcji, stosunek greckich tragedii do mitologii: inny był los Orestesa po zabójstwie matki według Ajschylosa, a inny według Eurypidesa. Sceniczne biografie papieża czerpią z opowieści rozproszonych w przekazach medialnych czy kościelnych – których pierwotne źródło często trudno wskazać. To także może kierować skojarzenia w odległą przeszłość.

> Pojęcie mythos odnosiło się w starożytności tyleż do mitologii, z której czerpano tematy sztuk, ile do fabuły w sensie „sekwencji działań w utworze teatralnym". Jak należy zachować i jakim słowem oddać tę wieloznaczność mythos dzisiaj, kiedy mity i kultura oralna utraciły już swoją żywotność, a zasoby faktów godnych pamięci zdają się znajdować już na wyczerpaniu?

– pisał Jean-Pierre Sarrazac (2007, s. 50) o kryzysie fabuły we współczesnym dramacie. Żywotność papieskiego mitu w Polsce zdaje się przeczyć drugiej części tego rozpoznania. Co więcej, jak zobaczymy, papieski mit również osadzony jest w kulturze oralnej – w badanych przez etnografów ustnych przekazach.

Jeśli za Joanną Tokarską-Bakir przyjąć, że mit to „charakterystyczna dla danej grupy kulturowej narracyjna projekcja sensu jej istnienia, relacjonująca wydarzenia o znaczeniu paradygmatycznym, najczęściej ujęte

w kategoriach religijnych” (2003, s. 90) – to trudno o bardziej podstawową narrację dla paradygmatu wytwarzanego przez polską politykę pamięci ostatnich dekad niż opowieść o życiu Jana Pawła II. Opowieść ta rodzi się zresztą w momencie szczególnego mitogennego wzmożenia. W 1981 roku Maria Janion zwracała uwagę na „pieśniowatość, obrzędowość, emblematyczność” cechujące zmieniającą się polską kulturę tamtego czasu. Na Kongresie Kultury Polskiej – przerwanym wprowadzeniem stanu wojennego – Janion mówiła o nowym, znajdowanym właśnie narodowym „rodowodzie – odnalezionym w micie, baśni i w historii”. Zaryzykuję tezę, że niezależnie od głoszonego później przez Janion „końca paradygmatu romantycznego”, ta obrzędowość, mityczność, emblematyczność i baśniowość kultury polskiej, zmieniającej się u schyłku PRL, najmocniej i najdłużej przetrwały właśnie w opowieści o papieżu Polaku; co więcej, przetrwały w dużej mierze niezależnie od późniejszych historycznych weryfikacji czy publicystycznych debat. Jak pisał bowiem Marcin Kościelniak, z „punktu widzenia porządku dyskursu katolicko-narodowego historia jedynie fałszuje swój obraz i zaprzecza rzeczywistości, którą wyjaśnia dopiero mit, a karmi narodowy afekt” (2024, s. 94).

Pojęcie mitu nie zawsze było stosowane wobec postaci Jana Pawła II w perspektywie krytycznej. Magdalena Zowczak, etnolożka badająca odbiór postaci polskiego papieża na polskiej wsi w pierwszej połowie lat osiemdziesiątych, pisała o treściach symbolicznych, które wymagają odwołania się do mitu bohaterskiego. Wymieniała wśród podstawowych cech bohatera odwagę i mądrość, w szczególnym znaczeniu „mądrości życiowej”, a także poświęcenie (1987, s. 5). Badając kształtującą się od początku pontyfikatu – jak to ujęła – „legendę o Janie Pawle II”, Zowczak zwracała uwagę, że elementy mitu bohaterskiego współistnieją w tej legendzie ze wzmiankami, które „wskazują, że jego [Jana Pawła II] obraz kształtuje się w

duchu tradycyjnych legend o świętych” (1987, s. 9). Wzmianki te odnosiły się m.in. do przekonania o niezwykłym dzieciństwie Jana Pawła II.

Szczególne znaczenie w kreowaniu mitu bohaterskiego Jana Pawła II miał zamach na jego życie. „Ojciec Święty porównywany jest do partyzanta. Mówi się wciąż o zamachach na jego życie i dalekich podróżach, które nabierają charakteru pokojowych podbojów” (Zowczak, 1987, s. 7). Ten „po części quasi-militarny”, jak pisze Zowczak, obraz papieża wpisuje się w wyraźnie militarystyczną wyobraźnię Kościoła katolickiego, w obraz *Ecclesia militans*, bardzo dosłownie rozumiany i obecny choćby w testamencie prymasa Polski kardynała Stefana Wyszyńskiego z 1981 roku[1].

Mityczny obraz papieża łączy „męską potęgę z dziecinną prostotą” – jak zauważyła z kolei Kinga Łozińska, analizując wernakularną poezję powstającą spontanicznie w reakcji na papieskie podróże do Polski w 1979 i 1983 – „potrzeba ekspresji”, jak pisze badaczka, „rodziła się nagle w osobach, które nigdy dotąd nie sięgały po pióro” (1990, s. 37). Ta sama autorka zwracała uwagę, że już w tej wczesnej fazie recepcji papieskiego mitu powracał nacisk na motyw wczesnego osierocenia małego Karola przez matkę, czasem przedstawiany wręcz jako śmierć Emilii Wojtyły przy porodzie. Jak pisze autor(ka) anonimowego wiersza

> Nie podtrzyma słabych nóżek droga dłoń matczyna,
> Matka życie swe oddała, by żyła dziecina.

Według Łozińskiej „Pomyłkę tę tłumaczy mityczny wzorzec, który mówi, że bohater powinien być sierotą” (1992, s. 9).

Wątek trudnego dzieciństwa i utraty matki powraca w rozmowach z

uczestnikami papieskiej pielgrzymki w 1983 roku, przeprowadzonych przez dziennikarkę Ewę Berberyusz, a zawartych w książeczce *Papież Polaków*. „Był bardzo szkolony przez Pana Boga od młodych lat, bo mając dziewięć lat stracił matkę" (1984, s. 60) – mówi reporterce rozmówczyni („kobieta, środowisko inteligenckie, mówi na płaczu"). I dodaje: „To jest po prostu zdumiewające, że wyrósł na takiego wspaniałego człowieka, bo bardzo wiele dzieci popada wówczas w chorobę sierocą. Musiał spotkać dobrych ludzi na swojej drodze". Inny rozmówca – „znajomy ksiądz" zmierzający Krakowskim Przedmieściem do katedry, gdzie przebywa właśnie Jan Paweł II – komentuje dzieciństwo papieża tak: „Uważam, że jakiś cudowny, szczęśliwy zbieg okoliczności ochronił go od normalnych w tym wypadku wypaczeń. On to w jakiś cudowny sposób wszystko wykorzystał" (Berberyusz, 1984, s. 16).

Cudowny charakter ma też w tej opowieści ocalenie Jana Pawła II z zamachu 13 maja 1981 na Placu Świętego Piotra. Magdalena Zowczak przytacza zarejestrowany przez siebie przykład wiersza poświęconego temu zdarzeniu, autorstwa Leokadii Komornik:

> Ten wierszyk jest smutny, bo tak się zaczyna:
> wstrząsnęła światem straszna nowina.
> Na eudencji [sic! – WM] Ojca Świętego
> błogosławieństwo ludu bożego.
> Jak Papież dziecię na ręku miał
> wtem z tłumu ludzi wyrwał się strzał.
> Ostatnie słowa: kto to? Dlaczego?
> Wszystkie trzy kule prosto do niego (1987, s. 11).

Według cytowanego wiersza Janowi Pawłowi II udało się przetrwać zamach,

bo „Matka Najświętsza nie pozwoliła”, w stronę patriotyzmu i mesjanizmu prowadzą zaś stwierdzenia, że Ojciec Święty „modlił się po polsku cichutko” i „przebaczał jak Jezus na krzyżu”.

Badania etnograficzne Magdaleny Zowczak czy Kingi Łozińskiej są tym bardziej cenne, że prowadzone były u samego początku fenomenu kultu papieża Polaka. Zowczak pisała o próbach szukania ram kulturowych dla postaci Jana Pawła II „zanim to, co się dzieje, zostanie włączone w obieg kultury, a więc – poddane interpretacji” (1987, s. 3). Pisząc w latach osiemdziesiątych o Janie Pawle II, Zowczak stwierdzała, że „Związane z jego osobą mity są – jak na człowieka żyjącego – bardzo liczne, co świadczy o narodzinach wielkiej legendy. Charakteryzuje go ona zarówno jako świętego, jak też bohatera, zawiera jednak jeszcze pewną nadwyżkę cudowności: zapowiada, iż papież spełni rolę mesjańską” (1987, s. 10).

„Śledziło go oko kamery”

Jak informacje o papieskich pielgrzymkach trafiały do rozmówczyń i rozmówców etnografek w początkach pontyfikatu? Za pośrednictwem Kościoła, ale i PRL-owskich mediów. Pierwsza podróż Jana Pawła II do Polski doczekała się monografii autorstwa Pawła Skibińskiego – dyrektora Muzeum Jana Pawła II i Prymasa Wyszyńskiego w czasach, gdy była to jeszcze instytucja *stricte* kościelna (w latach 2010-2015). Opisuje on relacje z wystąpień papieskich zarówno w prasie państwowej, jak i kościelnej, a także PAX-owskiej z kręgów „koncesjonowanych” stowarzyszeń katolickich („Słowo Powszechne”). Skibiński próbuje też rekonstruować, co mówiły o papieżu radio i telewizja. Stwierdza: „nawet niepełny i wykrzywiony obraz wizyty Jana Pawła II w Polsce, przekazywany przez telewizję, radio i gazety w PRL, mimo wysiłków komunistycznych propagandzistów w decydującym stopniu

przyczynił się do upowszechnienia najważniejszych elementów papieskiego przekazu i do wywołanych przez nie później zmian społecznych” (Skibiński, 2021, s. 9).

Sięgając po zapiski z tamtego okresu, można odnieść jednak wrażenie, że medialna obecność papieża w 1979 roku bynajmniej nie wydawała się „niepełna”. „Śledzenie pielgrzymki Jana Pawła II po ojczystej ziemi za pośrednictwem środków masowego przekazu było przeżyciem równie niezwykłym, jak bezpośrednie podążanie Jego śladami” – pisał na gorąco Jacek Wejroch, redaktor „Więzi”, stwierdzając, że „nawet szklana tafla ekranu telewizyjnego, na której co wieczór pojawiała się Jego postać, nabierała w tych chwilach cech charyzmatycznych” (1980, s. 372). Wejroch, scenarzysta filmowy, próbował przy okazji poddawać refleksji telewizyjne medium:

> Przestawał być to kontakt i przekaz pośredni – stawał się bezpośredni. Nie izolował od innych współuczestników tego samego wydarzenia – wprowadzał we współuczestnictwo w stopniu częstokroć wyższym niż bezpośredni kontakt fizyczny ze wspólnotą. Wszystkie banały na temat telewizji i jej funkcji izolującej od innych ludzi legły w gruzach (tamże).

W archiwum TVP zachowały się informacje o dziesiątkach listów napływających do państwowej telewizji: z prośbami o transmitowanie w całości spotkań z papieżem, podziękowaniami za transmisje, a także zastrzeżeniami do sposobu, w jaki realizowane były wcześniejsze transmisje („Zarzuca się telewizji tendencyjne transmitowanie obrazu i dźwięku, wyraźnie ustawione na pomniejszanie skali wydarzenia” [Arch. TVP, syg.

1658/41, t. 2]). Wreszcie, świadectwem znaczenia obecności Jana Pawła II w mediach PRL w roku 1979 może być też fragment wiersza Helmuta Kajzara *Błogosławił*, opublikowanego przez kościelne wydawnictwo w zbiorowym tomie, określanym jako „poetycki reportaż":

> na ziemię przed obrazem
> telewizora żywe Nasienie
> kwiaty na asfalcie
> Śledziło Go oko kamery
> był widziany z bliska
> zwielokrotniony żywy (1983, s. 29).

Legenda rodziła się na żywo, również jako medialny spektakl. Kolejne dekady przynosiły jej dalszą rozbudowę w duchu właśnie mesjanistycznym: w Janie Pawle II widziano przyczynę moralnej przemiany społeczeństwa, przemiany ustrojowej państwa, argument tłumaczący rolę Polski w Europie czy motywujący określone rozwiązania prawne, dotyczące chociażby aborcji. Do budowy legendy Jana Pawła II zaprzęgnięte zostały media „stare" i „nowe", instytucje nie tylko Kościoła, ale i państwa oraz społeczeństwa obywatelskiego.

Kolejna szczególna erupcja treści związanych z papieską legendą nastąpiła oczywiście w kwietniu 2005 roku. Prasoznawczyni Magdalena Hodalska poddała analizie około trzech tysięcy wyimków z polskich gazet, dotyczących śmierci Jana Pawła II, i doszła do podobnych wniosków, co Zowczak badająca dwie dekady wcześniej opowieści mieszkańców polskiej wsi. „Biografia papieża prezentowana jest w mediach według wzorców mitycznych" – pisała Hodalska (2010, s. 211). „Papież wpisuje się w model narodzin i dzieciństwa

herosa. […] Zadaniem bohaterów mitycznych było zgładzenie potworów i demonów, które zagrażają ludziom. W takim kontekście można rozpatrywać walkę słowiańskiego papieża z totalitarnym reżimem w Europie i jego udział w obaleniu systemu komunistycznego" (tamże, s. 212) – zauważała.

Powiązanie papieskiego mitu z dyskursem antykomunistycznym będzie jednym z powodów jego trwałości, a także łączącej się z nią politycznej użyteczności. Powtarzane przez dekady przekonanie o kluczowej dla zmiany systemu politycznego w Polsce roli przywódcy Kościoła katolickiego w zwarty sposób zostało wyrażone w narracji ekspozycji w Muzeum Jana Pawła II i Prymasa Wyszyńskiego. To działająca w wilanowskiej Świątyni Opatrzności Bożej państwowo-kościelna instytucja prowadzona jest od 15 kwietnia 2016[2] wspólnie przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz archidiecezję warszawską – wcześniej, od 2010 roku, było instytucją wyłącznie kościelną[3]. W sali dotyczącej pierwszej papieskiej pielgrzymki zwiedzających wita napis zawierający słowa „Niech zstąpi Duch twój i odnowi oblicze ziemi, tej ziemi" wraz z komentarzem:

> Są one początkiem społecznych i politycznych zmian. Wokół Jana Pawła II zawiązuje się wspólnota, która będzie umacniać się z każdym etapem pielgrzymki. W efekcie powstaje NSZZ „Solidarność" – związek zawodowy, który przyczyni się do obalenia komunizmu.

To papieski performatyw – nie sytuacja ekonomiczna i opór robotników ani wcześniejsza działalność dysydentów – staje się w tym ujęciu bezpośrednią przyczyną założenia największego w historii Polski związku zawodowego. „Solidarność" według mitu rodzi się z kapłańskiego zaklęcia.

Narastający dystans czasowy będzie zwiększał rolę – używanej fragmentarycznie i w sposób zrytualizowany – dokumentacji w praktykach opowiadania papieskiej legendy. O ile w libretcie Jacka Cygana odbiorcy wystarczyć muszą momentami jedno- czy dwuzdaniowe aluzje (np. „Zdziwił się świat, zdziwił się srodze / Papież w rzymskiej synagodze? / Pomyślał Papież: „Dziwisz się teraz? / Zapytaj Jurka Klugera"), tak w późniejszych przedstawieniach obficie cytowane będą archiwalia. Zgodnie z ujęciem czerpiącej ze Schneider polskiej badaczki Doroty Sajewskiej, dokumentację tę można traktować je jako „resztki", z których odtwarza się opowieść uznana za kluczową dla polskości. Według Sajewskiej to rekonstruowanie się z resztek stanowi cielesny „paradygmat polskości" (2016, s. 369-370). Swoją drogą, narrację muzycznych opowieści o papieżu warto byłoby porównać z narracjami układanymi przez liczne w Polsce papieskie muzea, operujące zarówno „resztkami" – dokumentacją, jak i bardziej dosłownymi „resztkami" – artefaktami-relikwiami; tutaj tę równoległość tylko sygnalizuję.

Lolek – teatralny Wunderkind

W Muzeum Dom Rodzinny Ojca Świętego Jana Pawła II w Wadowicach na wystawie stałej prezentowana jest fotografia trzynastoletniego Karola Wojtyły w kostiumie (mundurze szwoleżera) z przedstawienia szkolnego *Ułani księcia Józefa* („krotochwili w czterech aktach, ze śpiewami i tańcami" o ułanach z garnizonu w sennych Pyzdrach, uwodzących wdowy i mieszczanki w ekscytującym dynamicznym miejskim życiem Kaliszu) – adaptacji wodewilu granego wówczas przez teatry ludowe już co najmniej trzecią dekadę (wp, 1910, s. 3). Przewodnik po wadowickim muzeum wymienia kolejne role – nastoletni Wojtyła grał „z sukcesem w *Antygonie* Sofoklesa, *Ślubach panieńskich* Fredry, w *Sułkowskim* Stefana Żeromskiego, w *Balladynie* i *Kordianie* Juliusza Słowackiego, w *Zygmuncie Auguście*

Stanisława Wyspiańskiego…" (Czaczkowska, 2015, s. 18-19). Muzeum Jana Pawła II i Prymasa Wyszyńskiego w Świątyni Opatrzności Bożej prezentuje z kolei zdjęcie grupowe z inscenizacji *Ślubów panieńskich* Aleksandra Fredry z 1936 roku, w której Wojtyła grał Gustawa. Jest też fotografia z prapremiery komedii muzycznej *Kawaler księżycowy* Mariana Niżyńskiego, napisanej z okazji Dni Krakowa i wystawionej 7 czerwca 1939 roku na dziedzińcu Collegium Nowodworskiego (Janowski, 1939, s. 4). „Ja jestem byk, co udaje od czasu do czasu człowieka. Boks mi papusiać daje, więc żrę i na posadę czekam" – wyeksponowany wyimek opisany jest jako „Prolog wygłaszany przez Karola Wojtyłę"[4] – w komedii Niżyńskiego, opartej na opowieści o panu Twardowskim, istotną rolę grały znaki zodiaku.

W muzeach tych nie eksponuje się jednak w pamiątek związanych z falą wystawień dramatów Karola Wojtyły, która przetoczyła się przez polskie teatry w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku. Z perspektywy dwóch dekad od śmierci polskiego papieża widać, że dużo ważniejszy w pamięci kulturowej niż twórczość teatralna Karola Wojtyły jest wizerunek Jana Pawła II – papieża, który mógł zostać wielkim aktorem, duchowego przywódcy, mędrca i człowieka teatru w jednej osobie. Wizerunek ten budowany jest przez media nastawione na docieranie do najszerszej grupy odbiorców – muzea narracyjne, fabularne filmy biograficzne czy formy sceniczne upamiętniające papieża. W upamiętnieniach tych młodzieńcze zaangażowanie Wojtyły w teatr amatorski – często grający repertuar rozrywkowy, nie zaś wielką romantyczną klasykę – odgrywa znacznie większą rolę niż jego późniejsza twórczość dramatopisarska.

W pierwszej biografii Jana Pawła II, *„Totus Tuus". Papież Jan Paweł II* ks. Mieczysława Malińskiego, wydanej w kościelnej oficynie w Poznaniu wiosną

1981 roku (nakład pierwszego wydania: dziesięć tysięcy egzemplarzy), dzieciństwo małego Karola przedstawione jest jako wzrastanie cudownego chłopca odznaczającego się perfekcyjną równowagą sprawności intelektualnej i fizycznej, życia duchowego i towarzyskiego:

> Dobrze zapowiadający się już w czteroletniej szkole podstawowej, jeden z najlepszych, a przeważnie najlepszy w klasie. Chociaż żaden „kujon". Lubi grać w piłkę nożną: „w nogę". […] Lubi grać w piłkę, ale ma jakiś czas wewnętrzny i umie powiedzieć sobie i kolegom: „Dość, chodźmy się uczyć". […] Ministrant, wciągnięty do koła ministrantów przez księdza Figlewicza […] a potem szybko prezes ministrantów. Ale nie można o nim powiedzieć „pobożniś" (Maliński, 1981, s. 8-9).

Teatr jest ważnym dopełnieniem tego obrazu – Karol „Sięga po utwory wielkich wieszczów polskich", wkrótce „W czasie nauki w gimnazjum poznaje swojego mistrza – pana Mieczysława Kotlarczyka". Ten „Przed zasłuchanym Karolem ukazuje potęgę sztuki, która ma za zadanie kształtować społeczeństwo, rozwijać je duchowo i moralnie. Ukazuje rolę aktora jako kapłana sztuki, jako tego, który jest odpowiedzialny za losy narodu" (Maliński, 1981, s. 9-10). Wątek Wojtyły-aktora intensywnie rozwijany jest przez Malińskiego w opisie krakowskich lat studenckich przyszłego papieża.

Wśród późniejszych źródeł teatralnego mitu Jana Pawła II wymienić trzeba papieskie przemówienie w Wadowicach 16 czerwca 1999 roku – to samo, które spopularyzowało „papieskie kremówki" jako flagowy lokalny produkt spożywczy, a w którym Jan Paweł II powiedział też: „W każdym razie tu w tym mieście, w Wadowicach wszystko się zaczęło. I życie się zaczęło, i szkoła

się zaczęła, studia się zaczęły, i teatr się zaczął, i kapłaństwo się zaczęło” oraz: „Chodziło się także do «Sokoła» na przedstawienia”. Wspomniał także „Mieczysława Kotlarczyka, wielkiego twórcę Teatru Słowa” oraz wymienił z nazwiska Halinę Królikiewiczównę-Kwiatkowską – „koleżankę z Wadowic” (pojawia się ona również przewodniku po muzeum w Wadowicach).

Kwiatkowska również wspominała papieża-aktora. W opublikowanych w 2002 roku wspomnieniach przedstawiła sytuację, w której Wojtyła robi nagłe zastępstwo w *Balladynie*, gdyż dotychczasowy odtwórca roli wpadł w kłopoty z prawem:

> Ziemia nam się usuwa spod nóg. A Lolek Wojtyła spokojnie mówi: „Nie martwcie się, mój Kirkor to mała rola. Umiera na wojnie, więc się przecharakteryzuję i zagram również Kostryna”. Obdarzony wspaniałą pamięcią, nie zmienia nawet wersu w trudnym jedenastozgłoskowcu Słowackiego. Dajemy więc premierę, jak zwykle dla uczniów gimnazjalnych, w budynku wadowickiego „Sokoła”. Nasza technika teatralna jest siermiężna. Przerwy między aktami są dłuższe niż same akty, a jest ich sporo, bo i chata wdowy, i las, i parę komnat zamku. Niecierpliwa widownia nieco się przerzedza (Kwiatkowska, 2002, s. 20).

Takie anegdoty staną się bezpośrednim budulcem nie tylko muzealnych ekspozycji, ale też scenariuszy teatralnych i muzycznych performansów poświęconych Janowi Pawłowi II. Będą parafrazowane, modyfikowane, ale przede wszystkim – powtarzane. Emblematycznie kojarzyć będą obraz – na przykład: zranionego mężczyznę w białej szacie, papieża przytulającego swojego niedoszłego zabójcę czy też ręce wzniesione w kaznodziejskim

geście – hasło („czyjaś ręka strzelała, ale inna ręka prowadziła kulę”, „niech zstąpi Duch Twój…”), oraz rozwijającą i utwierdzające ich znaczenie narrację – czy to w towarzyszących danemu przedstawieniu wypowiedziach medialnych czy odautorskich komentarzach, czy to w strukturze przedstawienia.

Zdziwił się świat, zdziwił się srodze

Skrótowość, hasłowość, a zarazem sięganie po wyraziste obrazy cechuje tekst *Santo Subito. Cantobiografii JP II* – czyli oratorium Piotra Rubika z librettem Jacka Cygana. Prapremierowe wykonanie *Cantobiografii* odbyło się 4 kwietnia 2009 roku w bazylice św. Wincentego à Paulo w Bydgoszczy, a oficjalna premiera – dzień później w Sali Kongresowej w Warszawie. Na oratorium składa się dwadzieścia jeden pieśni oraz uwertura. Zostało wydane jako dwupłytowy album CD.

Trudno uznać *Cantobiografię* za utwór *stricte* teatralny, jednak, zważywszy chociażby na długą i skomplikowaną relację oratorium jako gatunku z teatrem, zdecydowanie warto poddać ją tu analizie. Była ona najbardziej udanym przedsięwzięciem z licznych prób muzycznej dramatyzacji papieskiej biografii. Album zdobył status platynowej płyty, oratorium emitowane było wielokrotnie w telewizji.

Kolejne pieśni mają podobną strukturę. Najpierw szybkie, zwarte przypomnienie znanej historii, streszczone zaledwie w paru wersach:

> Teatr, teatr, teatr Karola
> Gimnazjalista w swych pierwszych rolach
> Oto Sofokles – *Antygona*,

tutaj Karol gra Hajmona

Potem Kirkor w *Balladynie*
Nagłe zastępstwo, gra też Kostrzyna
Śluby panieńskie – komedia Fredry
Karol gra Gucia, jest taki śmieszny.

Kolejna zwrotka niesie ukonkretnienie obrazu, a zarazem wplata w zmitologizowaną historię wspomnienie jej bohatera – papieża:

Wąsiki węglem namalowane
Gucio z Anielą śmiesznie przebrani
Jak zakochani grają swe role
Macie dziś taki teatr w Sokole?

Kończące strofę Cygana pytanie to parafraza słów Jana Pawła II z przywoływanego już wadowickiego przemówienia z 1999 roku – ledwie parę lat przed premierą albumu, może zatem być analizowane w perspektywie pamięci błyskawicznej:

Kiedy byliśmy w piątej gimnazjalnej, graliśmy *Antygonę* Sofoklesa. Antygona – Halina, Ismena – Kazia, mój Boże. A ja grałem Hajmona. „O ukochana siostro ma Ismeno, czy ty nie widzisz, że z klęsk Edypowych żadnej na świecie los nam nie oszczędza?". Pamiętam do dziś. A wy jeszcze gracie teraz, macie teatr amatorski w „Sokole"? Macie teatr amatorski w „Sokole"? Tam to było świetnie[5].

Obok emblematycznych sytuacji z życia Jana Pawła II pojawiają się wersy wpisujące teatralne juwenilia Wojtyły w plan mistycznie współbytującej narodowej wspólnoty: „Próby czytane *Króla Ducha* – a Słowacki słucha, słucha” czy też streszczona filozofia teatru, powtarzana w refrenie:

> Teatr, teatr, teatr się otwiera
> Słowo tworzy, tworzy bohatera
> Scena wciąga, scena ludzi zmienia
> Jest się tym, którego nie ma.

By zrozumieć fenomen *Cantobiografii*, należałoby poważnie potraktować żartobliwy w założeniu felieton-recenzję Bartka Chacińskiego w „Przekroju”. O *Cantobiografii* pisał on m.in. „Tu już w pierwszych wersach czuć twardą rękę tekściarza od rozrywki, której brakowało błądzącym częstochowskim nudziarstwom *Golgoty Świętokrzyskiej*” (2009, s. 53). Faktycznie, utwór Rubika i Cygana cechuje zwarta kompozycja, operująca obok zapisanych w polskiej pamięci kulturowej „papieskich” fraz wyrazistymi obrazami czy anaforami.

> Zdziwił się świat, że biskup Rzymu
> Został największym pielgrzymem
> Pomyślał papież jak nie być nim
> Wszak w słowie pielgrzym jest Rzym
> Wszak w słowie pielgrzym jest Rzym.

Libretto *Cantobiografii* nie tylko zawiera, ale i akcentuje wszystkie węzłowe elementy mitycznej opowieści – również przemówienie z Placu Zwycięstwa:

Zdziwił się świat ludzkiej oprawie
Papież na placu w Warszawie
Tylko Duch Święty nie zdziwił się nic
Zstąpił i zmienił oblicze tej ziemi
Zstąpił i zmienił oblicze tej ziemi.

Zwraca uwagę dokonana, przeszła forma powtórzonej parafrazy słów z papieskiego przemówienia. *Cantobiografia* celebruje własny status upamiętnienia – rozgrywa się i „wtedy", i „tu i teraz". „Te chwile, co nabiorą z czasem siły znaku" – pisze Cygan w pieśni *Wojna – Msza na Wawelu*, umieszczając akcję w autotematycznej pamięciowej ramie. Utwór ten wpisuje wspomnienie pierwszego dnia wojny i bombardowań Krakowa w ramę katolickiej mszy w słowach towarzyszącego pieśni narracyjnego recytatywu (wykonuje go aktor Jakub Wieczorek): „Popłoch. Wszyscy uciekli, tylko ksiądz Figlewicz i Karol, znów ministrant, pozostali sami. Prowadzą Mszę jak protest wobec tych ran świeżych". Okrzyk „wojna, wojna" przeplata się z najbardziej rozpoznawalnymi frazami z łacińskiej liturgii „wojna, wojna, *in nomine Patris et Filii, et Spiritus Sancti*", „wojna, wojna, *Dominus vobiscum et cum spiritu tuo*" – zaś całą tę akcję Cygan zderza tu z obrazem pasyjnym: „Na ołtarzu obraz – Chrystus ukrzyżowany". W dodatku Wieczorek, szepcąc po łacinie, imituje recytację cichych części Mszy, licznie obecnych w przedsoborowym rycie.

Katolicka obrzędowość spotyka się tu z wątkiem tyrtejskim – trudno o lepszą ilustrację powracającego w opowieściach o Janie Pawle II wzorca mitu bohaterskiego.

W tej pierwszej Mszy wojennej jest trwałość Kościoła. Choć na

> zewnątrz jęk syren i tłumy gryzący dym, choć Kraków poraniony niemym krzykiem woła, ksiądz Figlewicz i Karol nie przerywają Mszy.

Magdalena Zowczak, pisząc o ludowym rozumieniu mitu bohaterskiego, zwracała uwagę na fakt, że „Bohater objawia się przez swoje uczynki" (1987, s. 4). Obraz z libretta Cygana spełnia podawane przez Zowczak warunki, w myśl których bohater „Dokonuje ich a) z narażeniem życia (poświęca się), b) nie z obowiązku czy konieczności, ale z wolnej woli, c) dla dobra ludzi albo dobra sprawy (narodu, wiary, państwa) […] f) spełniony do końca i g) uwieńczony zwycięstwem" (tamże). Bohaterstwo w trakcie wojny, zdarzenia kluczowego dla polskiej wyobraźni historycznej, zapowiada tu przyszłą rolę Jana Pawła II jako (duchowego) wojownika i przywódcy narodu.

„Zjadacze popcornu" i „nabożna twórczość pana Piotra"

Cantobiografia jako jedyne z omawianych tu przedsięwzięć zdobyła szeroką publiczność – dlatego też przyjrzę się, jak była ona budowana i jak konstruowany był jej obraz. Z dzisiejszej perspektywy polityczność odbioru oratorium Rubika i Cygana przejawiała się przede wszystkim przez estetyczno-klasowe dystynkcje, a nie w sporze o temat utworu, sposób przedstawiania Jana Pawła II czy ocenę bądź to jego postaci, bądź to jej miejsca w polskiej debacie publicznej. Warto zauważyć, że ciągu zaledwie kilku lat po śmierci Jana Pawła II zmieniła się recepcja postaci czy fenomenu kulturowego Piotra Rubika.

U progu XXI wieku polska prasa zaliczała twórczość Rubika do szeroko

pojętej kultury wysokiej – ewentualnie sytuowała pomiędzy kulturą popularną a kulturą wysoką (rozróżnienie to w tamtym okresie było w prasowej debacie o kulturze mocno obecne), ciągle jednak bliżej kultury wysokiej. Kompozycje Piotra Rubika miały kulturę wysoką poniekąd upowszechniać. Zamawiane przez władze samorządowe utwory Rubika były obudowywane komentarzami osób mających status ekspertów. Zachwalał je na łamach kieleckiej „Gazety Wyborczej" m.in. Jacek Rogala, dyrektor Filharmonii Świętokrzyskiej, wcześniej szef Redakcji Muzyki Współczesnej Programu 2 Polskiego Radia:

> *Świętokrzyska Golgota* to bardzo ciekawy utwór. Słuchałem go inaczej niż zwykła publiczność – większą uwagę zwracałem na jakość wykonania, która bardzo mi się podobała, pięknie śpiewał też chór. Sam utwór ma kilka zalet – prostotę środków, plastyczność, czytelność i melodyjność. *Golgota* łatwo wpada w ucho, dlatego może podobać się mniej obytej z muzyką publiczności (Florczyk i in., 2004, s. 4).

Z kolei krytyczka muzyczna Aneta Oborny stwierdzała tuż obok, że Golgota to „ekspresyjna panorama dźwiękowa o ogromnej dramaturgii". Wkrótce medialny wizerunek Rubika jednak stanie się jednym z dyżurnych tematów żartów. W lipcu 2007 roku parodia chóru Rubika pojawi się na Mazurskiej Nocy Kabaretowej w Mrągowie (Wojciechowska, 2007, s. 4)[6]. Bardziej jeszcze bezlitosna była jednak opublikowana trzy miesiące później analiza Moniki Pasiecznik, według której „[o]chrzczone mianem «oratoriów» zaczęły się jawić masowej publiczności jako kompozycje z wyższej półki, choć w rzeczywistości jest to estetyka festiwalu w Sopocie z elementami muzyki filmowej" (2007, s. 5). Kluczowe rozpoznania Pasiecznik dotyczyły jednak

powiązania Rubika z krajobrazem medialnym początku XXI wieku:

> Rubik przeniknął działanie mechanizmów promocji, zrozumiał motywacje producentów. Jako kompozytora nie stworzyła go ani akademia muzyczna, ani filharmonia, ani żaden festiwal muzyki poważnej, nawet religijnej – Piotra Rubika stworzyła telewizja, a szerzej rzecz ujmując: rynek konsumentów taniej popkultury. Dzięki nim zaistniał i to od kaprysów zjadaczy popcornu zależy jego przyszłość (tamże).

„Zjadacze popcornu" nie tylko nie mają kompetencji muzykologicznych, ale i ich zaangażowanie religijne jest podejrzane, niewiarygodne, niekompetentne. Pisze Pasiecznik: „Rubik wykpił się spod osądu ludzi nieznających oratoriów Haendla czy kantat Bacha. Ale też nieczytających papieskich encyklik. Bo iluż fanów nabożnej twórczości pana Piotra zdaje sobie sprawę, o czym naprawdę nauczał Jan Paweł II?" (2007, s. 5). To mocno osadzony w dyskursie przełomu XX i XXI wieku wątek – stwierdzenie, że ludzie czczą Jana Pawła II, ale nie słuchają jego nauczania.

Warto zwrócić uwagę, że stoi za tym dyskursem „nieczytania papieża", po pierwsze, założenie, iż gdy przekroczy się „nabożny" sztafaż pieśni, pielgrzymek i celebracji, można znaleźć jakieś głębokie humanistyczne jądro, godne liberalnej inteligencji. Po drugie, można – jak Dariusz Kosiński (2010, s. 159-160) – nie bez racji stwierdzić, że papieski przekaz zawierał się w performatywnym charakterze wystąpień co najmniej równie mocno, jak w encyklikach czy adhortacjach. Z mojej perspektywy kluczowy jest tu jednak status warstwy społecznej, która wytwarza sama siebie właśnie przez taki dyskurs. Zwraca na to uwagę także jedni z najciekawszych (bo i krytycznych)

adaptatorów teorii Pierre'a Bourdieu na polskim gruncie – Tomasz Warczok i Tomasz Zarycki. W *Hegemonii inteligenckiej* piszą oni, jako o typowej w Polsce praktyce dystynktywnej, o religijności ludowej – rytualnej, „irracjonalnej", „konformistycznej" i „płytkiej", „na tle której uwznioślenia ulega religijność inteligencka – «głęboka» i refleksyjna" (2014, s. 45). Co istotne, z perspektywy Warczoka i Zaryckiego spotyka się w tym pobłażliwym lub pogardliwym geście zarówno inteligencja konserwatywna, jak i liberalna.

Publiczność „oratoriów" Rubika została wykreowana przy udziale dwóch przeciwstawnych wektorów: polityki władz publicznych (zamawiające oratoria samorządy) i oficjalnych mediów (telewizja), budujących kapitał symboliczny Rubika przez pierwszą połowę pierwszej dekady XXI wieku – i, z drugiej strony, elit kulturalnych oraz inteligenckiej części oficjalnych mediów (przede wszystkim prasy) deprecjonujących tak Rubika, jak i jego odbiorców w drugiej połowie tejże dekady.

Rozpoznanie politycznego charakteru fenomenu papieskich oratoriów pojawia się w inteligenckiej debacie o Rubiku dopiero wtedy, gdy nakłada się ona na nowy podział polskiej sfery publicznej – narastającą przez kolejne dwie dekady polaryzację między szeroko pojętą stroną liberalną a obozem konserwatywno-narodowym skupionym wokół Prawa i Sprawiedliwości. Świadczy o tym głośny felieton Andrzeja Chłopeckiego w „Tygodniku Powszechnym" w 2007 roku, a zatem za czasów pierwszych rządów PiS. Muzykolog wywodził, że polska kultura muzyczna na „artystyczną hucpę Piotra Rubika" zasłużyła sobie działaniami Krzysztofa Pendereckiego i Wojciecha Kilara. Ci niegdyś najważniejsi współcześni kompozytorzy według Chłopeckiego dla tantiem „przestawili się na atak na publiczność mieszczańsko-filharmoniczną oraz publiczność masową, pokazywaną w telewizyjnych transmisjach". Chłopecki widzi w sukcesach Rubika polityczne

zamówienie: „Teraz taka ma być sztuka panegiryczna, poprawna politycznie, mizdrząca się do pokolenia mp3, MTV, służąca promocji «nowego patriotyzmu» IV Rzeczypospolitej. Do spełnienia tej roli Penderecki w ocenie ekspertów od masowych widowisk patriotyczno-politycznych już się nie nadaje. Za trudny" – pisał Chłopecki (2007, s. 9).

Zanim „nowy patriotyzm" nie został powiązany z „IV Rzeczpospolitą" – projektem politycznym PiS, trudno w inteligenckim obiegu szukać refleksji nad politycznym charakterem zamawianych przez samorządowców i promowanych przez media oratoriów Rubika.

Od Biblii do ludowej hagiografii

Niezależnie od zmian sposobu postrzegania Rubika, zmienił się też charakter jego kolejnych „papieskich" utworów, przede wszystkim – w warstwie słownej. Napisane przez Zbigniewa Książka teksty wcześniejszych niż *Cantobiografia*, dedykowanych Janowi Pawłowi II i wykonywanych w ramach oficjalnych uroczystości kościelnych i państwowych *Świętokrzyska Golgota* i *Tu es Petrus* były dydaktycznymi utworami zbudowanymi wokół scen biblijnych.

Tymczasem Cygan zamiast do Biblii sięga po żywot Jana Pawła II, pokazując wszystkie jego punkty papieskiej legendy, wpisując opowieść w mesjanistyczny schemat. Na przykład zamach na papieża przedstawiony jest w *Cantobiografii* jako pieśń gołębi na placu Świętego Piotra:

> Poderwały się pierwsze,
> Jakby chciały zawiadomić najwyższego,
> Że na placu świętego Piotra,

Krzyż wzniesiono co poranił niebo.
Krzyż wzniesiono z lotu pocisku
Z nienawiści, która się wymyka słowom.
Ona umie drogę miłości,
Zmienić nagle w drogę krzyżową.
[…]
Poderwały się pierwsze,
Biały ból uniosły na skrzydłach,
Aby Jemu było lżej cierpieć,
Aby wrócił tu,
Aby wytrwał.
Z góry widać wszystko najlepiej,
Czy widziały przez lęk i cierpienie
Rękę Matki Boskiej Fatimskiej,
Która niosła mu ocalenie.

W miejsce klasycznego motywu biblijnego, którego konkretne przedstawienie poświęcone jest konkretnemu władcy, Cygan sięgnął po obrazowanie przypominające film: montaż obrazów, scen, szczegółów w zbliżeniu – połączone z powracającym w papieskim micie motywem nadprzyrodzonej interwencji.

Jak na Zachodzie, czyli „musical” *Karol*

Spektakl *Karol* miał premierę 25 lutego 2017 roku w hali widowiskowo-sportowej Tauron Arena w Krakowie. Libretto napisał politolog Michał Kaczmarczyk, autorem muzyki był Filip Siejka, współpracujący m.in. ze Zbigniewem Wodeckim czy grupą Perfect. Reżyserem *Karola* był Krzysztof

Korwin-Piotrowski, podpisywany przez organizatorów jako „kierownik artystyczny Gliwickiego Teatru Muzycznego, jednej z najlepszych scen musicalowych w Polsce" – choć instytucja taka w momencie premiery już nie istniała, ponad pół roku wcześniej przekształcona została przez radę miejską Gliwic w scenę dramatyczną[7].

Bardziej znane nazwiska pojawiały się na scenie. W roli Jana Pawła II wystąpił Jacek Kawalec, aktor i piosenkarz znany m.in. z popularnego w latach dziewięćdziesiątych XX wieku programu telewizyjnego *Randka w ciemno*. W spektaklu zagrali także Edyta Geppert, bracia Wojciech i Piotr Cugowski oraz Antonina Krzysztoń, piosenkarka często występująca w popularnym repertuarze sakralnym.

Przedstawienie rozpoczynało się od nagrania wideo przypominającego konwencją kronikę filmową, w którym pojawiał się Józef Piłsudski oraz informacja, że w roku 1918 Polska odzyskała niepodległość, a dwa lata później urodził się Karol Wojtyła. Zaraz potem pojawiała się scena z dzieciństwa przyszłego papieża – policjant z szablą oraz ksiądz w sutannie siedzieli razem na ławce, zaś obok mały Karol bawił się z dzieckiem w kipie na głowie. Scena ma charakter metonimii: zestawienie państwa i Kościoła, obraz zgodnego wieloetnicznego i wieloreligijnego społeczeństwa.

Biografia papieża jest tu trwale spleciona z historią Polski w XX wieku; emblematyczne momenty tej historii pojawiają się nawet wtedy, jeśli twórcy przedstawienia nie pokazują, na czym polegał bezpośredni udział Jana Pawła II w danym wydarzeniu. I tak na przykład stan wojenny przedstawia scena grupowa – gromadka esbeków w czarnych skórzanych płaszczach tańczy na tle projekcji przedstawiającej znak sierpa i młota na czerwonym tle. Przestrzeń sceny rozdzielona jest barierkami. Esbecy rozstawiają młodą kobietę i młodego mężczyznę po dwóch stronach barierki, ściągają ze sceny

też księdza w sutannie.

Karol zawiera wszystkie elementy typowej scenicznej opowieści o życiu polskiego papieża: przemówienie z Placu Zwycięstwa i zamach opowiedziane są tu przy użyciu materiałów archiwalnych – telewizja była wówczas, to znaczy, gdy działy się przywoływane wydarzenia, najważniejszym medium produkującym „pamięć błyskawiczną" (Irwin-Zarecka, 2018, s. 101). Spektakl odsyła do doskonale znanemu widzowi archiwum. Będzie to rozwiązanie powracające również w innych przedstawieniach.

Scenę zamachu rozwiązano tu montażem: na ekranie z tyłu sceny wyświetlane jest kolorowe telewizyjne ujęcie, w planie totalnym, tłumu wiwatującego na cześć papieża na Placu Świętego Piotra, ucina dźwięk pierwszego strzału, zaraz potem – dwóch kolejnych. Ekran wygasa, obraz tłumu zastępują kolejno trzy czarno-białe fotografie reporterskie – obrazy postrzelonego papieża podtrzymywanego przez ochroniarzy, przy papamobilu, wciąż z tłumem w tle.

Dokumentalny montaż skontrapunktowany jest jednak natychmiast poetycką sceną wizyjną. Tancerka w białej sukni kroczy w baletowych pointach wzdłuż proscenium – jej krok jest również „baletowy", równy, sprężysty, na palcach. W pewnym momencie tancerka przystaje. Podnosi z podłogi srebrny medalik na łańcuszku, zakłada na szyję – i zaczyna z nim tańczyć, wykonuje kilka piruetów i arabeskę. Muzyczny motyw instrumentalny – smyczkowe adagio – połączone jest z łacińskimi szeptami, w których wymieszane są urywane, pojedyncze zbitki słowne z niosącej eschatologiczne skojarzenia średniowiecznej sekwencji *Dies irae*, obecnej w tradycyjnej liturgii pogrzebowej: *teste David…*, *cuncta stricte discussurus…*, *tuba mirum…*, *quantus tremor…* – i tak dalej. Świat nadprzyrodzony interweniuje w historię niczym w średniowiecznym miraklu (Dąbrówka, 2013, s. 424, 453-455) –

zgodnie z przekonaniem o roli Matki Boskiej Fatimskiej w ocaleniu Jana Pawła II, do którego doszło w uroczystość na cześć właśnie fatimskich objawień, i zgodnie z logiką mirakla, „cud ingeruje naocznie w niecudowną codzienność". Działanie cudu jednak – jak pisał Andrzej Dąbrówka – reglamentowane jest określonymi warunkami: wiarą i modlitwą indywidualnie działającego bohatera (tamże, s. 457), w tym przypadku – świętego, Jana Pawła II.

Medalik zakładany przez tancerkę przewija się przez całe libretto *Karola* – w jednej z pierwszych przyszły papież otrzymuje go w dzieciństwie od matki. Odczytuje z niego inskrypcję „Totus Tuus" [łac. „cały twój"], która potem stanie się jego dewizą biskupią i papieską. W spektaklu *Karol* bezpośrednio przez sceną zamachu Jan Paweł II gubi medalik; jakby brak matczynego amuletu wystawiał go na niebezpieczeństwo; co więcej, medalik ukrywa szef ochrony, co może sugerować – choć nie musi – jego udział w spisku.

Z kolei wątek śmierci matki Karola Wojtyły przedstawiony jest w *Karolu* eufemistycznie w utworze *Rozmowa z matką*; to pożegnanie, w którym o umieraniu nie mówi się wprost:

> Z każdym moim słowem, synu,
> Starszy stajesz się, dni płyną.
> Chwila i zobaczysz, jak los nas uraczy
> Kalendarzem na kolejny rok.
>
> Słyszysz? Wiatr rozmawia z Bogiem,
> Jesień skrada się za progiem,
> Deszcz o szybę dzwoni, wyfruniesz mi z dłoni
> Świat dorosły jest już stąd o krok

Daję uśmiech Ci i serce.
Nie chcesz, póki co, nic więcej,
Ale przyjdzie pora, gdy złych myśli sfora
Zburzy nagle wiersza ton.

Zarazem pojawiający się w utworze sen matki zawiera wątki profetyczne i odsyłające wprost do mitu bohaterskiego:

Śnił mi się pałac, mój synu,
A w nim pokoje barwne od flag,
Ktoś snuł opowieść heroiczną od czynów
Jakby o tobie, jakby sprzed lat…

Emilia Wojtyła powróci w finale *Karola*. Na tle projekcji łączącej migawki z Placu Świętego Piotra z obrazami emblematycznymi dla transformacji ustrojowej w Polsce – to m.in. demonstracje, materiały przedstawiające przemoc milicji w stanie wojennym, obrady Okrągłego Stołu, Tadeusza Mazowieckiego czy Lecha Wałęsę. Matka papieża razem z jego ojcem oraz księdzem Mirosławem powracają na scenę niczym duchy[8], wygłaszające podsumowanie. „W czerwcu 1989 Duch Święty odnowił oblicze Ziemi" – mówi Karol Wojtyła senior. A Emilia Wojtyła dodaje: „Nikt tak pięknie nie uczył nas, że pośród wielu dróg, którymi podąża człowiek, rodzina jest drogą podstawową, jedyną i niepowtarzalną". Papieska doktryna o rodzinie, zaznaczona w ogólnikowej i zeufemizowanej formie, bez jakiegokolwiek nawiązania do towarzyszących jej konfliktów, zostaje połączona z podkreśleniem kluczowej roli papieskiego performatywu z Placu Zwycięstwa w przemianach ustrojowych – choć te ostatnie pokazane są w sposób bardziej odpowiadający liberalnej stronie polskiego sporu, niż katolicko-narodowej

populistycznej prawicy, odrzucającej coraz bardziej z biegiem czasu Okrągły Stół jako mit założycielski Polski po 1989 roku.

W nieco nietypowy sposób potraktowana została w *Karolu* natomiast teatralna młodość Wojtyły. Libretto musicalu przenosi opisywaną przez Halinę Kwiatkowską sytuację nagłego zastępstwa w premierowej *Balladynie* z Wadowic do Krakowa, z gimnazjum na uniwersytecką polonistykę. Problemem aktora mającego wcześniej zagrać Fon Kostryna nie jest sprawa praktycznie kryminalna, a „poprawka z literatury staropolskiej". Zastępstwo staje się w *Karolu* wyzwaniem, przed którym staje młody Wojtyła z woli reżysera:

> Lolek, ufam, że nie odmówisz i zagrasz obie role. Nie mamy wyjścia, tylko ty możesz uratować przedstawienie. Mimo śnieżycy pół Krakowa wybiera się jutro na premierę. Bierzmy się do pracy: raz, dwa, trzy, ustawiamy się do próby.

Sama teatralna praca Wojtyły pokazana jest w tańcu, do wyraźnie inspirowanej wierszem Edwarda Stachury piosenki *Teatr to nie życie*. Tekst podkreśla umowność sytuacji teatralnej. „Zbroja jest z tektury, a korona z chleba", śpiewa Ksiądz Mirosław, „Gdy wyznajesz miłość, trochejami kłamiesz" – odpowiada mu w kolejnej zwrotce Karol. „Świat do stóp ci rzuca wyuczony gest. / Już wybrzmiał epilog… Odłóż tekst" – tymi słowami kończy przyszły papież próbę. Nieco inaczej niż w dominującej wersji opowieści o papieżu-aktorze, w *Karolu* teatr jest przede wszystkim nie tyle elementem polskiej tradycji romantycznej, w którą wpisuje się bohater, przyszły duchowy przywódca narodu, ile elementem dojrzewania, edukacyjną zabawą, fikcją, którą należy porzucić, by podjąć prawdziwe wyzwania.

Znak krzyża na widowni

Spektakl *Karol* sfinansował państwowy Totalizator Sportowy, należąca głównie do Skarbu Państwa spółka energetyczna Tauron oraz założona przez Spółdzielcze Kasy Oszczędnościowo-Kredytowe Fundacja Stefczyka. Honorowym patronatem spektakl objęło pięciu biskupów oraz prezydent Krakowa Jacek Majchrowski. Na premierze pojawił się też dawny osobisty sekretarz papieża, kardynał Stanisław Dziwisz – wówczas już (świeżo) emerytowany metropolita krakowski. Obecność kardynała nie tylko uświetniała wydarzenie, ale też sankcjonowała i uwiarygodniała sceniczną opowieść. „Patrząc na Karola, który jest tutaj na scenie, mogę potwierdzić, że on taki rzeczywiście był. Że było w nim coś więcej niż w normalnych ludziach, zwłaszcza jego ogromna kontemplacja i zanurzenie się w Bogu" (luk, 2017) – powiedział Dziwisz kościelnym mediom.

Kardynał wpisał też *Karola* w ramę konfliktu politycznego, zestawiając spektakl z *Klątwą* Olivera Frljicia w warszawskim Teatrze Powszechnym, która premierę miała zaledwie tydzień wcześniej. Dziwisz powiedział katolickiemu portalowi: „To znamienne, że kiedy gorszy nas inny bluźnierczy spektakl, zaprezentowano tak niezwykle pozytywny przekaz wartości moralnych, które głosił i pokazywał swoim życiem Jan Paweł II”, co redakcja opatrzyła komentarzem odsyłającym wprost do *Klątwy*. Zarazem trzeba dodać, że w zdecydowanej większości przekazów medialnych dotyczących *Karola* – od „Gazety Wyborczej” po „Panoramę” w TVP – to nasuwające się zestawienie się nie pojawiało. Porządek celebracji i upamiętnienia oraz porządek radykalnej krytyki pozostawały odrębne, tak jak artystyczne obiegi, w których funkcjonowały oba przedstawienia.

Ale *Karol* miał zrobić karierę też poza obiegiem kościelnym, za granicą. „The

Guardian", opublikował na stronie internetowej materiał francuskiej agencji AFP, zapowiadający premierę musicalu *Karol* już w kwietniu 2016 roku (*John Paul II: The Musical to debut in Poland next year*, 2016). „Chcemy zrobić coś dużego" – mówił w przedrukowanym również m.in. przez „Times of Israel" czy „News Ghana" materiale[9] Karczmarczyk, który opowiadał w tym samym artykule, jak stał piętnaście godzin w kolejce do oddania czci trumnie Jana Pawła II w Rzymie w 2005 roku. Na materiał z „The Guardian" powoływało się z kolei katowickie wydanie „Gazety Wyborczej", mylnie prezentując *Karola* jako „pierwszy w historii musical o Janie Pawle II" (Warchała, 2016, s. 6). Przedstawiając autora libretta jako odważnego debiutanta – w gazecie pisano o zagranicznych inspiracjach Kaczmarczyka oraz współproducenta Przemysława Ruty, wcześniej – jak odnotowano – współtworzącego z autorem licealny kabaret „Różowy Młoteczek":

> Jakiś czas temu Kaczmarczyk i Ruta wybrali się do Paryża na musical o rewolucji francuskiej, zatytułowany *1789: Les Amants de la Bastille.* […] – Zobaczyliśmy ludzi w różnym wieku, którzy świetnie się bawią, przeżywając wielką historię. Przekonaliśmy się, że o ważnych wydarzeniach można opowiadać tak, by pozostając wiernym faktom, dotrzeć do masowego odbiorcy (tamże).

Oczywiście, można widzieć w tej opowieści po prostu praktykę imitacyjną, zapatrzenie w globalne centrum – kolejny wariant snu o polskim Broadwayu, pokrewny chociażby aspiracjom niesionym na początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku przez *Metro* Janusza Stokłosy, z librettem Agaty i Maryny Miklaszewskich, w reżyserii Janusza Józefowicza. Zarazem ważnym punktem odniesienia wydaje się tu tożsamościowy wymiar amerykańskich musicali – jako wielokrotnie wystawiane, powracające przez

dekady w setkach i tysiącach powtórzeń utwory opowiadające historie ważne dla narodowej wspólnoty, same w sobie mogą być traktowane jako istotny nośnik kulturowej pamięci. „Amerykańskie musicale stały się, po części i w pewnej formie, odgrywaną demonstracją amerykanizmu, i często odgrywają formacyjną, definiującą rolę w konstrukcji zbiorowego rozumienia «Ameryki»" – pisał Raymond Knapp w swoim studium gatunku (2018, s. 103).

Karol, inaczej niż *Metro*, nie dotarł jednak do masowego odbiorcy. Zaplanowane tournée po polskich miastach zostało odwołane, zaś spór wynikły między artystami a producentem zakończył się na sali sądowej. Według wyroku wydanego przez Sąd Okręgowy w Katowicach[10] na *Karola* sprzedało się łącznie osiem tysięcy biletów. Artyści w sporze sądowym z producentem zwracali uwagę na „sporo niedociągnięć technicznych", wśród których wymieniali „słabej jakości światła, ubogą scenografię, brak inspicjentów, którzy dbaliby o chronologię wydarzeń". Zaangażowani artyści skarżyli się na „playbacki słabej jakości", zaś jedna z aktorek dowiedziała się, że sama ma zapewnić sobie kostium – jak czytamy w aktach sądowych, „strój miała według ustaleń, przygotować we własnym zakresie, co wiązało się z pomocą stylistki. Stylistka wynajęła suknie od projektantki, a koszt wyniósł 1000 zł netto".

Musical *Karol* – zapowiadany przez producentów na stronie internetowej jako „megawidowisko w TAURON Arenie Kraków" – wydaje się intensywnie i nieadekwatnie promowanym przedsięwzięciem z pogranicza obiegu zawodowego i amatorskiego. To jeden z powodów, dla których bardziej niż „musical" stosownym terminem dla omawianych tu spektakli wydaje się „śpiewogra". Gatunek ten Dobrochna Ratajczakowa opisywała jako „po prostu scenariuszowy zarys fabuły i akcji z piosenkami i tańcami, wypełniany

podczas spektaklu” (2015, s. 255). Śpiewogra, inaczej niż musical, nie zakłada technicznej biegłości wykonania jako wyznacznika gatunkowego. Jest też dużo głębiej osadzona w polskiej tradycji teatralnej, choć jej granice pozostają nieostre.

Te problemy produkcyjne nie są wyjątkowe. Spektakle o życiu Jana Pawła II – mam tu na myśli te, które deklarowane są jako produkcje teatralne, nie zaś *stricte* muzyczną *Cantobiografię* – powstają na marginesie polskiego życia teatralnego. Ich twórców cechuje stosunkowo niski stopień zawodowej biegłości, a organizatorów omawianych wydarzeń – brak doświadczenia i kompetencji związanych z produkcją teatralną.

Jeśli Jerzy Jan Połoński – reżyser ze sporym dorobkiem – robi w Nitrze musical *Povolanie pápež* (2016), który zagrany został sto dwadzieścia cztery razy, to dzieje się to w słowackim teatrze, ze słowackim librecistą, kompozytorem i słowackimi aktorami. Z kolei włoski spektakl *Karol Wojtyła. La vera storia*, który miał polską premierę w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie 2 kwietnia 2014 roku, w ósmą rocznicę śmierci Jana Pawła II, z powodów organizacyjnych, w tym słabej sprzedaży stosunkowo drogich biletów, zagrany został tylko raz – kolejne planowane pokazy w Krakowie oraz w warszawskiej hali Torwar zostały odwołane, choć, jak twierdziła oglądająca spektakl Jolanta Sosnowska w magazynie „WPiS. Wiara, Patriotyzm i Sztuka” – „Ten spektakl można było grać w Krakowie latami całymi” (2014).

W przypadku polskich spektakli muzycznych poświęconych życiu Jana Pawła II wysiłkom towarzyszącym poszukiwaniu alternatywnych miejsc produkcji czy angażowaniu artystów niezwiązanych na co dzień z teatrem towarzyszą też próby wykreowania nowej publiczności. Wzmianki o musicalu *Karol* można znaleźć między innymi na stronie internetowej Klubu Inteligencji

Katolickiej w Katowicach („Kronika 2017”, 2017), w Biuletynie Informacyjnym Rady Stanowej Rycerzy Kolumba w Polsce „Zbroja” (*Karol. Musical o życiu Jana Pawła II*, 2017, s. 12), w periodyku członków Kasy Stefczyka (*Pierwszy polski musical o życiu Jana Pawła II*, 2017, s. 7) czy w sprawozdaniu z aktywności Naczelnictwa Związku Harcerstwa Rzeczpospolitej („Materiały zjazdowe dla delegatów na XVI Zjazd ZHR”, 2018, s. 350).

Zaś za próbami stworzenia nowej publiczności idą też próby budowania nowych sposobów nawiązywania relacji z nią i tworzenia przestrzeni interakcji. Opisywano w relacjach ze spektaklu włączenie grup oazowych jako śpiewających pieśni religijne statystów w scenach papieskiej pielgrzymki do Polski. Co więcej, premierę poprzedził konkurs na finałową piosenkę musicalu. „Konkurs ma charakter otwarty i adresowany jest do poetów, autorów tekstów piosenek, pasjonatów literatury i wszystkich innych twórców, którym bliskie są idee i wartości wpisane w pontyfikat Papieża Polaka. Nagrodą główną w konkursie jest wycieczka do Rzymu oraz wykorzystanie zwycięskiego tekstu piosenki w musicalu *Karol*” (pz, 2016) – brzmiało ogłoszenie producentów.

Publiczność premierowa *Karola* faktycznie ocierała łzy wzruszenia, śpiewała z grupami oazowymi odtwarzającymi sceny papieskich wizyt, wykonywała znak krzyża, gdy błogosławił ją grający Jana Pawła II aktor Jacek Kawalec (Mrozek, 2017) – byłem tego świadkiem jako widz tego spektaklu. „Aktorzy lub statyści często schodzili ze sceny i wchodzili z widownią w interakcje – jak na przykład przejście Jacka Kawalca, odtwórcy głównej roli, przez rzędy w krakowskiej hali widowiskowej, podobne do przejazdów św. Jana Pawła II między sektorami pielgrzymów” – odnotowywał też katolicki portal Franciszkańska 3 (*Musical z wartościami*, 2011), wydawany przez Instytut

Dialogu Międzykulturowego im. Jana Pawła II w Krakowie.

Powtarzanie zachowań charakterystycznych dla sytuacji zbiorowej modlitwy czy (para)liturgii zbliża *Karola* do praktyk rekonstrukcji historycznych. Gdyby porównać oddziaływanie tych cytatów z kościelnych obrzędów do innych praktyk polskiego teatru z obszaru traktowanego jako awangarda – *nomen omen* – konsekrowana (Bourdieu, 2001, s. 260-268), nasuwa się *Msza* Artura Żmijewskiego, zrealizowana w Teatrze Dramatycznym w Warszawie w 2011 roku. Spektakl teatralny cenionego artysty z pola sztuk wizualnych, w którym w warunkach sceny teatru repertuarowego odegrano rzymskokatolicką mszę (posoborową, po polsku) – używając ksiąg liturgicznych niczym partytury.

Odbiór *Mszy* Żmijewskiego w kręgach katolickich był, rzecz jasna, bardzo krytyczny. Tomasz Terlikowski pisał wtedy w „Gazecie Polskiej", że „*Msza* bez sacrum, bez Chrystusa, jako ćwiczenia aktorskie robi straszne wrażenie", że „To jest taki artystyczny satanizm, który świętość wykorzystuje do gry". Kluczowym elementem tej gry okazały się jednak właśnie reakcje publiczności. Zarówno rzeczywiste, jak – może nawet bardziej – projektowane czy oczekiwane. Ks. Andrzej Luter w „Tygodniku Powszechnym" zauważał z kolei:

> Ze strony widzów nie było żadnej interakcji. Na co liczył reżyser? Na reakcje profanacyjne? Że zaczną uczestniczyć w liturgii: odpowiadać na wezwania księdza, klękać, śpiewać? […] Nie było też reakcji szyderczych, manifestacji niechęci do Kościoła. Martwota całkowita (2011, s. 18).

Jednak po *Mszy* pojawiły się też zupełnie inne opisy odbioru, wskazujące na

reakcje wpisane w ciało, stanowiące cielesną pamięć – nawet jeśli tłumione przez relacjonujących je widzów. „Po fakcie wstyd mi było, że pohamowałam liturgiczne odruchy, nie poszłam do komunii, żeby powiedzieć: tak, wierzę w sztukę, nawet jeśli ten spektakl jest nieudany" – pisała Adriana Prodeus w „Dwutygodniku" (2011). Paweł Sztarbowski, wówczas wicedyrektor Teatru Polskiego w Bydgoszczy, opowiadał w tym samym czasopiśmie o swoim doświadczeniu katolickiej mszy: „Jako wieloletni ministrant, przez moment nawet przez rodzinę pasowany do kariery kapłańskiej, mam ją wrytą w ciało. Każde słowo wypowiadane podczas inscenizacji Artura Żmijewskiego wywoływało we mnie niemal reakcje na skórze, w trzewiach – miałem wrażenie, że mógłbym sam tę mszę z pamięci odprawić. I nie odezwałem się ani słowem, nie poszedłem do komunii, nie śpiewałem pieśni, które bardzo lubię" (2011). To, co ks. Luter opisywał jako „martwotę", mogło zatem skrywać cały wachlarz bardzo żywych afektywnych reakcji, dalekich od szkicowanego w recenzji Lutra „szyderstwa".

Katolicki duchowny opisuje potencjalne uczestnictwo w zainscenizowanej „liturgii" Żmijewskiego jako „reakcje profanacyjne". Jak jednak traktować czynne uczestnictwo katolickich widzów spektaklu *Karol* w odgrywanym przez aktora „papieskim błogosławieństwie"? – gdy nieopodal, na tej samej widowni, zasiada ich najprawdziwszy biskup ordynariusz?

Rytualne gesty widzów nabierają osobliwego statusu: „błogosławieństwo" nie spełnia oczywiście wymogów, które katolickie prawo kanoniczne stawia przed błogosławieństwem rozumianym jako obrzęd przynależny do sakramentaliów, który wykonywać może duchowny: biskup, prezbiter i w pewnym zakresie diakon (KPK, 1983, kan. 1169). Zarazem jednak Katechizm Kościoła Katolickiego stwierdza, że „każdy ochrzczony powołany jest do tego, by być «błogosławieństwem» i by błogosławić" i że „[d]latego świeccy

mogą przewodniczyć pewnym błogosławieństwom” (KKK, art. 1669), co potwierdza też prawo kanoniczne (KPK, 1983, kan. 1168). Teatralne gesty modlitewne mogły zatem stanowić formę katolickiego kultu – choć nie tę formę, która była inscenizowana w spektaklu w płaszczyźnie fabuły (błogosławieństwo papieskie). Idąc za analizami Rebekki Schneider, sytuacja „podszywa” się tutaj pod inną sytuację, „ale nie do końca” (2020, s. 41).

Sytuację tę można porównać do modlitw przed pomnikami Jana Pawła jeszcze za życia polskiego papieża – i już po jego śmierci, ale wciąż przed kanonizacją. Okoliczności, ale i być może intencje uczestników, upodobniały te odbywające się przed papieskimi pomnikami „nie zawsze prywatne modlitwy”, jak określał to badacz Kazimierz Ożóg (2005, s. 184), do sytuacji religijnego kultu (*dulia*) mającego za przedmiot figurę świętego. Podobnie w przypadku „rekonstrukcyjnych” scen z *Karola* granica między praktyką religijną a praktyką artystyczną na chwilę ulegała zatarciu.

Schneider pisze o „czasie synkopowanym” – ujęciu, w którym „*wtedy* przenika się z *teraz*” (2020, s. 16). W przypadku *Karola* pamięć ciała (Sajewska, 2015) widzów zdawała się aktualizować doświadczenie liturgiczne, wyzwalana przez gesty aktora, natomiast cała rama inscenizacji – użycie zarówno rzeczywistych grup parafialnych, jak i elementów dokumentacji, jako swoistych „resztek” pamięci wizyt Jana Pawła II, przekazywanego przez szkołę, media, kościół czy prywatne kanały rodzinne – łączyła to doświadczenie z narracją papieskiego mitu.

Historia w obrazach

Kolejny papieski „musical” – *Jan Paweł II. Przyjaciel wiernych* miał być wystawiony w maju 2020 roku w Krakowie z okazji setnej rocznicy urodzin

Karola Wojtyły, ale plany twórców pokrzyżowała pandemia. Ostatecznie spektakl miał premierę 20 października 2020 roku. Jego reżyserem był Andrzej Starowicz – choreograf estradowy współpracujący m.in. z grupą Ich Troje czy Justyną Steczkowską. Producentem był Instytut Dialogu Międzykulturowego Jana Pawła II w Krakowie, samorządowo-kościelna instytucja kultury, prowadzona wspólnie przez samorząd województwa małopolskiego, miasto Kraków i Centrum Jana Pawła II „Nie lękajcie się" (kościelną osobę prawną)[11]. Skala przedsięwzięcia była znacznie skromniejsza niż w wyżej omawianych przypadkach. Premiera odbyła się w Nowohuckim Centrum Kultury, rolę Jana Pawła II grał instruktor tańca Władysław Pantus. Sam reżyser wcielił się w rolę Alego Ağcy. Spektakl był krótki – trwał siedemdziesiąt pięć minut.

Pierwsze sceny przedstawiają Karola-dziecko tańczącego z matką, która wnet znika – wkrótce zastępuje go młody mężczyzna, zakłada sutannę i tańczy wśród dziewcząt ubranych w biel. Wizualizacje w tle przedstawiają wzgórza, drzewa, wielką dłoń trzymającą różaniec na tle nieba. Z playbacku rozlega się przygotowany z okazji Światowych Dni Młodzieży 2016 utwór *Galicja Projekt: Siła jest w jedności (Młodzi Górale drogą Jana Pawła II)*:

> W sercach nasych my cię wyświecili
> Będziemy do tobie się modlili
> Z wysokich łobłoków
> Z wysokich łobłoków
> Pilnujesz Poloków
> Nas patronie
>
> Niech ci Bóg zapłaci, Łojce miły
> Żeś w nos bez modlitwę włożył siły

Droge pokozołeś
Droge pokozołeś
Będzie tak jak chciołeś
Łojce Święty!

Tu akcja bardzo przyspiesza, dekady mijają w ciągu kilku minut: wizualizacje informują o decyzji papieża Piusa XII o wyświęceniu Karola Wojtyły na krakowskiego biskupa pomocniczego (1958), a już chwilę później mija kolejne dwadzieścia lat i ten sam młody wykonawca, z posrebrzonymi włosami, staje na rusztowaniu po nagraniu ogłoszenia wyboru Jana Pawła II na papieża: „Habemus papam". Radość nie trwa długo, wkrótce bowiem rozpoczyna się stan wojenny. Wizualizacja w tle przedstawia stylizowaną na „Trybunę Ludu" gazetę „Trybuna Naszego Ludu" z datą 13 marca [sic!] 1981 roku i m.in. artykułem dotyczącym „zgromadzenia demonstrantów" na „placu Stalina (Mickiewicza)", odsyłającym raczej do poznańskiego Czerwca 1956 niż Grudnia 1981.

Trudno o bardziej dobitny przejaw tego, co w przypadku rekonstrukcji historycznych, Schneider nazywa „intrygującą niedokładnością kopii" (2020, s. 24). Obecne w papieskim „musicalu" zlepienie dwóch różnych w charakterze wystąpień przeciwko władzom PRL wskazuje, że z perspektywy progu trzeciej dekady XXI wieku obraz walki z komunizmem staje się coraz bardziej zatarty, traci szczegóły. Schneider w odniesieniu do rekonstrukcji z USA pisała o pomieszaniu zdarzeń „poza sekwencją", pomieszaniu „nie tylko odniesień, lecz i afektywnych asamblaży i inwestycji" (2020, s. 79-80) – i tak w omawianym tu spektaklu wyrażane przede wszystkim w języku walki klasowej robotnicze wystąpienie z 1956 roku przepisywane jest tu na znacznie mocniej nasyconą językiem i ikonografią narodowo-religijnymi sytuację polskich lat osiemdziesiątych.

Podobny mechanizm przenoszenia znaczeń Kinga Łozińska przedstawiała u progu lat dziewięćdziesiątych XX wieku, pokazując, jak pielgrzymki papieża do PRL kojarzą się ze słynnymi „wejściami" – „bożych wyzwolicieli, niebiańskich rycerzy", jak pisała, czyli Napoleona na ziemie polskie, generała Jana Henryka Dąbrowskiego do Poznania w 1807 roku, czy księcia Józefa Poniatowskiego do Krakowa w 1809 (1990, s. 40). Gloryfikacja honoru, odwagi i cierpienia typowa dla mitu bohaterskiego zlepia w omawianym spektaklu papieskie pielgrzymki do ojczyzny bezpośrednio z zamachem, który miał miejsce przecież w Rzymie, nie w Polsce.

Zmiksowanie Czerwca 1956 i stanu wojennego to bowiem nie koniec (a)historycznych przesunięć w spektaklu *Jan Paweł II. Przyjaciel wiernych*. Przemówienie Jana Pawła II na Placu Zwycięstwa z 1979 roku – odtwarzane z oryginalnego nagrania – ma miejsce już po wprowadzeniu stanu wojennego. Aktor grający papieża, stojący na podwyższeniu, wznosi ręce do słów „Z całej głębi tego tysiąclecia wołam wraz z wami: Niech zstąpi duch twój i odnowi oblicze ziemi, tej ziemi". Sceniczny papież z uśmiechem błogosławi dziewczęta w bieli. Bardzo szybko jednak słychać odgłos wystrzału, na scenie zapada ciemność, zaś na ekranie pojawiają się wykresy EKG oraz zdjęcia archiwalne z Placu Świętego Piotra i z kliniki Gemelli. W tle rozlega się zremiksowane *Ave Maria* Jana Sebastiana Bacha i Charles'a Gounoda z płyty L'Orchestra Cinematique. Zaraz potem na scenie pojawia się mężczyzna w podświetlonej klatce – to oczywiście Ali Ağca. Do klatki wchodzi Jan Paweł II i ściska Ağcę. Podkład muzyczny – Enya, *May it be*, utwór znany z *Władcy pierścieni* w reżyserii Petera Jacksona.

Przedstawiam tak szczegółowy opis przebiegu scenicznej akcji, bo *Jan Paweł II. Przyjaciel wiernych* wydaje mi się wyjątkowo adekwatnym przykładem skondensowania na scenie ustandaryzowanego żywotu Jana Pawła II. Fabuła

spektaklu zostaje właściwie zredukowana do węzłowych, emblematycznych punktów papieskiego mitu.

Mityczna opowieść snuta jest tu za pomocą brikolażu – „regułą gry jest zawsze posługiwanie się środkami będącymi pod ręką", co odpowiada także myśleniu mitycznemu, opierającemu się na „szczątkach zdarzeń", jak pisał Claude Lévi-Strauss (1969, s. 38). Na scenie wykorzystane zostają popularne, szeroko rozpoznawane utwory muzyczne – niekoniecznie powiązane z pamięcią o Janie Pawle II, choć w finale, wraz z pokazem slajdów przedstawiających papieskie podróże, pojawia się nagranie *Barki* w wykonaniu Krzysztofa Krawczyka – spotkanie dwóch polskich ikon drugiej połowy XX wieku.

Niekoniecznie świadomie, *Jan Paweł II. Przyjaciel wiernych* wpisuje się w długą polską tradycję scenicznego kolażu, stanowiąc „słowno-muzyczne widowisko składankowe" – jak badaczka Lidia Ignaczak proponowała nazywać *Niech no tylko zakwitną jabłonie* Agnieszki Osieckiej (2019, s. 425). Ignaczak wywodzi ten termin jeszcze z tradycji Leona Schillera – autora m.in. *Kramu z piosenkami*. Zdaniem Ignaczak, *„quodlibetowy* [od *quod libet*, łac. „co się podoba" – przyp. aut.] piosenkowy *collage* sceniczny stał się jedną z atrakcyjniejszych form przypominania polskiej historii" (2019, s. 427). Deklarowanie atrakcyjności formy (określanej nieraz jako „nowoczesna") pojawia się w wypowiedziach twórców spektakli o papieżu niemal równie często, co właśnie intencja „przypominania", sytuowanie przedstawienia w ramach praktyki pamięciowej wynikającej czy to z powinności religijnej, czy też narodowej; rozgraniczenie polskości i katolicyzmu jest tu, zgodnie z paradygmatem katolickim, niemożliwe. Na spektakl, w którym mieszają się emblematyczne elementy papieskiej biografii i pomylone węzłowe momenty dziejów PRL, spojrzeć można

zarazem jak na „mechaniczny rytuał powtórzenia resztek historii” – jak pisała Dorota Sajewska w *Nekroperformansie* (2016, s. 383); tak, jak w tamtym ujęciu, „czas rozpada się tu […] na pojedyncze wspomnienia – obrazy”, które w dodatku ulegają pomieszaniu.

Inaczej niż wcześniejsze omawiane tu spektakle, *Jan Paweł II. Przyjaciel wiernych* sytuowany był już przez samych twórców w kontekście trwających sporów o pamięć Jana Pawła II. Reżyser przedstawienia mówił w jednym z wywiadów dla lokalnej prasy:

> Szczególnie jestem dumny z dwóch moich realizacji. Jedną jest musical *Jan Paweł II – Przyjaciel wiernych*. Dzięki niemu mamy realne narzędzie do walki z hejtem wobec tego naszego bohatera – świętego Jana Pawła II (Gitler, 2023).

„Musical” Starowicza – inaczej niż *Karol* – rzeczywiście objechał Polskę, a przynajmniej niektóre jej miasta. Prezentowany był m.in. 20 kwietnia 2024 roku w stołecznym Teatrze Roma, w ramach Warszawskiego Laboratorium Wiary – corocznego spotkania duszpasterstw akademickich organizowanego przez archidiecezję warszawską.

Sen o musicalu

Raymond Knapp w swoim studium związków musicalu i amerykańskiej tożsamości zwracał uwagę na pewne charakterystyczne cechy klasycznych musicali, wiążące je z amerykańskim mitem – motyw „autentyczności” (2018, s. 122), przywiązanie do prostoty, usytuowanie w małomiasteczkowych czy wiejskich społecznościach, przywiązanie do kategorii „pojednania”. Eksponowanie w papieskich „musicalach” wadowickiego dzieciństwa Karola

Wojtyły czy przebaczenia Alemu Ağcy mogłyby korespondować z tymi wyobrażeniami.

Z omawianych tu performansów opowiadających biografię Jana Pawła II najbliżej tej funkcji budowania zbiorowej tożsamości byłaby *Cantobiografia* – ze względu na szeroki zasięg oddziaływania czy na zapadające w pamięć songi Jacka Cygana. Zarazem nie sposób uznać jej za pełnoprawny „musical" w rozumieniu formy teatralnej.

Pozostałe omówione powyżej utwory słowno-muzyczne poświęcone Janowi Pawłowi II nie sprawdzają się w roli nośnika pamięci kulturowej. Przesądza o tym sporadyczna eksploatacja czy brak rozpoznawalnych numerów wokalnych, które zafunkcjonowałaby poza kontekstem przedstawienia. „Musicale papieskie" są odbiciem mitu, formą jego celebrowania, nie są natomiast mitotwórcze.

Widać to dobrze w przypadku *Jana Pawła II. Przyjaciela wiernych*, gdzie wytwarzane na scenie żywe obrazy, gra gestów i – użyte ponownie, zaczerpnięte skądinąd – piosenki składają się na coś w rodzaju teatralnych kalamburów – sytuację rozpoznawania przez widzów niemych scen, których znaczenie doskonale znane jest z wcześniejszych przekazów rodzinnych, kościelnych, szkolnych czy telewizyjnych. Nie są to jednak obrazy znane z teatru.

Czy oznacza to, że „musicale" papieskie to dzieła z punktu widzenia zakładanych celów przedsięwzięcia całkiem nieudane? Niekoniecznie. Ich afektywne oddziaływanie wciąż zachodzi – jednak w obrębie mniejszych wspólnot, w ramach publiczności lokalnych, wyłamujących się ze stojącego za tradycją myślenia o misji teatru w Polsce utożsamienia konkretnej widowni teatralnej z całą sferą publiczną czy wspólnotą narodową (Niziołek,

2016, s. 256). Zamiast tego otrzymujemy teatralny produkt służący określonej wspólnocie tożsamościowej. Publiczność *Jana Pawła II. Przyjaciela wiernych* po pokazach śpiewa wspólnie na stojąco *Barkę* – według opowieści reżysera.

Omawianie przedstawienia opierają się na zawieszeniu sceptycyzmu i pragnieniu ponownego przeżycia, a przynajmniej emocjonalnego upamiętnienia, kluczowych zdarzeń z opowieści uważanej za fundamentalną dla narodowej tożsamości. Publiczności powoływane przez omawiane tu papieskie performanse pokrewne są z tym postulatów Piotra Morawskiego dotyczących teatralnej przeciw-krytyki i związanymi z nią publicznościami:

> na bycie którymi krytyka by sobie nigdy nie mogła pozwolić; jest: nieprofesjonalna, naiwna, afektowana, egzaltowana, bezpośrednia, niepoważna, nieferująca wyroków ani nie ustalająca hierarchii, a w dodatku – w przeważającej mierze jest entuzjastyczna, co nie znaczy, że nie jest wymagająca (2021).

Entuzjazm religijny wyrasta co prawda z innych założeń ideologicznych niż te, które stoją za projektem Morawskiego – budowanym przy okazji badań nad socjalistycznym Teatrem Ziemi Mazowieckiej, prowadzić jednak może do podobnego modelu publiczności. Pytanie, czy można zarazem mówić o odrzuceniu hierarchii w przypadku społeczności wiernych organizowanych w ramach Kościoła katolickiego, hierarchicznego przecież ze swojej istoty. Tu warto przypomnieć jednak tradycję polskiego konserwatywnego republikanizmu – i dziś przywoływanego często przez polską prawicę, coraz częściej i intensywnie zresztą odcinającą się od papieża i biskupów.

Gdy przyjrzeć się organizacjom, które włączyły się na przykład w

promowanie „musicalu” *Karol* – Rycerze Kolumba, ZHR, SKOK – zauważyć można, że są wśród nich środowiska pokrywające się z tymi, które jako nadzieję na „narodowe odrodzenie” wskazywali intelektualiści związani z Prawem i Sprawiedliwością. Andrzej Zybertowicz określał to zjawisko jako „Archipelag polskości”, pisząc: „Alternatywne spojrzenie na naszą rzeczywistość dojrzewa. W nas. Dzięki tym, którzy tworzą setki, tysiące oddolnych projektów z polskością w sercu” (2012, s. 14). Piotr Gliński stwierdzał z kolei, że „prawdziwy boom obywatelski na prawicy nastąpił dopiero po Katastrofie Smoleńskiej” [pisownia oryginalna] (2015, s. 48). Niezależnie od tego, na ile zjawiska te są naprawdę oddolne, a na ile są wytwarzane przez instytucje finansowane przez lata przez struktury państwowe, kościelne czy sprzyjające środowiska biznesowe, praktyki artystyczne uprawiane w ramach zaangażowanych kręgów prawicowych czy katolickich rzadko bywają przedmiotem analizy.

„Warto się w tym miejscu zastanowić, czy diagnozowany przez lata marazm Polaków i Polek był smutnym faktem, zaś ostatnie wydarzenia anomalią, czy może raczej pewne formy obywatelskiego zaangażowania były dotychczas słabo rozpoznane” – pisała w 2017 roku Elżbieta Korolczuk o konserwatywnym aktywizmie z zupełnie innych pozycji w analizie wydanej przez lewicową „Krytykę Polityczną” (2017, s. 2). Korolczuk wśród inicjatyw słabo badanych lub niebadanych w ogóle wymieniła m.in. „liczne grupy i sieci organizujące się wokół Kościoła katolickiego”. Badaczka zwracała uwagę między innymi na zmianę „orientacji części trzeciego sektora w kierunku większego zaangażowania w bieżącą politykę” oraz „rosnące zaangażowanie polityczne społeczeństwa”. Fakt, że każdy z omawianych tu polskich papieskich performansów biograficznych był w porządku chronologicznym coraz mocniej wpisywany w sieć kategorii nie tylko politycznych, ale i powiązanych z bieżącymi sporami politycznymi,

potwierdza to rozpoznanie.

Kolejne powstające w Polsce papieskie performanse biograficzne przechodzą stopniowo zatem z pozycji hegemonicznego znormalizowania kultu Jana Pawła II do zaangażowania po konkretnej stronie politycznego sporu. Jednocześnie zaciera się w nich różnica między praktyką religijną a artystyczną, a także między obszarem teatru zawodowego a wernakularnymi praktykami artystycznymi. Budując wyobrażenie narodowej publiczności, kierują swój przekaz do publiczności zdecydowanie lokalnych. Deklarując nowoczesność formy, ich twórcy sięgają po wielokroć używane już archiwum i powtarzają zbliżony schemat fabularny, stosując jednocześnie elementy strategii artystycznych charakterystycznych dla dawnych gatunków teatralnych.

Wzór cytowania:

Mrozek, Witold, *JP2 Superstar? Muzyczne opowieści o Janie Pawle II jako inscenizacja mitu*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2026, nr 193/194, doi: 10.34762/2j6j-cd77.

Autor/ka

Witold Mrozek

Witold Mrozek (w.mrozek@uw.edu.pl) – teatrolog, krytyk teatralny. Asystent na Wydziale Scenografii i Reżyserii Światła Akademii Sztuki w Szczecinie. Na Uniwersytecie Warszawskim kończy doktorat poświęcony performansom wykorzystującym wizerunek Jana Pawła II. Od 2012 dziennikarz „Gazety Wyborczej". ORCID 0000-0001-5013-3280.

Przypisy

1. Por. m.in. pełne brzmienie testamentu kard. Wyszyńskiego, otwierające książkę ks. Alojzego Orszulika *Czas przełomu. Notatki z rozmów z władzami PRL w latach 1981-1989*,

2006.
2. *Umowa o utworzeniu instytucji kultury pod nazwą Muzeum Jana Pawła II i Prymasa Wyszyńskiego z 11 kwietnia 2016, zawarta między Archidiecezją Warszawską a Wiceprezesem Rady Ministrów, Ministrem Kultury i Dziedzictwa Narodowego Panem prof. dr hab. Piotrem Glińskim.*
3. Dekret Arcybiskupa Metropolity Warszawskiego Kazimierza Nycza nr 2041/A/2010 z 18 maja 2010.
4. Opisywała tamten spektakl Danuta Michałowska: „Widziałam to przedstawienie: Karol ubrany w strój sportowca boksera: czarne spodenki, biała koszulka, rękawice bokserskie, pod pachą wnosił wielką maskę Byka, i to właśnie Byk rozpoczynał spektakl […]. Potem zakładał głowę Byka i następował dialog z Lwem" – Michałowska, 2004, s. 127.
5. Przemówienie Jana Pawła II z 16 czerwca 1999, Archiwum Polskiego Radia - PR II/1999/1/113, nagranie zamieszczone na stronie jp2online.pl prowadzonej przez Centrum Myśli Jana Pawła II w Warszawie.
6. „Poza polityką na mazurskiej nocy kabaretowej publika wyśmiewała też parodię chóru Piotra Rubika z solistami Romanem Giertychem, Przemysławem Gosiewskim i Sandrą Lewandowską, którzy śpiewali: – Nie mówcie, że to nie jest miłość, to tylko tak się zdaje wam, byle się nigdy nie skończyło, co wypłacają w Sejmie nam".
7. Por. *Uchwała XVII/445/2016 Rady Miasta Gliwice z dnia 16 czerwca 2016 w sprawie nadania statutu Gliwickiemu Teatrowi Muzycznemu*, a także *Uchwała nr XXX/691/2017 Rady Miasta Gliwice w sprawie obwieszczenia w sprawie ogłoszenia tekstu jednolitego uchwały w sprawie nadania statutu Gliwickiemu Teatrowi Muzycznemu.*
8. Libretto określa to wystąpienie postaci właśnie tym słowem.
9. „The Guardian" nie podał nazwiska autora: Michael Viatteau, uwzględnionego w innych przedrukach.
10. Sygn. akt XIV GC 503/17. Wyrok w udostępnionej wersji został poddany anonimizacji, jednak zawiera informacje w oczywisty sposób wskazujące właśnie na musical *Karol*.
11. Por. *Uchwała nr XIX/284/08 Sejmiku Województwa Małopolskiego* z dnia 26 maja 2008 oraz załącznik: *Umowa zawarta w dniu 10 czerwca 2008 w Krakowie pomiędzy Województwem Małopolskim, Gminą Miejską Kraków a Centrum Jana Pawła II "Nie lękajcie się".*

Bibliografia

Bourdieu, Pierre, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Universitas, Kraków 2001.

Chaciński, Bartek, *Relacja z uroczystego otwarcia pudełka najnowszej płyty Piotra Rubika*, „Przekrój" 2009, nr 44.

Chłopecki, Andrzej, *Rubik, czyli triumf hucpy*, „Tygodnik Powszechny" 2007, nr 4.

Czaczkowska, Ewa K., *Przewodnik po Muzeum Dom Rodzinny Ojca Świętego Jana Pawła II w Wadowicach*, Muzeum Dom Rodzinny Ojca Świętego Jana Pawła II w Wadowicach, Wadowice 2015.

Dąbrówka, Andrzej, *Teatr i sacrum w średniowieczu. Religia – cywilizacja – estetyka*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2013.

Florczyk, Marian; Rogala, Jacek; Pawelczyk, Arkadiusz; Lubawski, Wojciech; Oborny, Aneta, *Golgota wzruszyła*, „Gazeta Wyborcza – Kielce", 7 kwietnia 2004.

Gitler, Marzena, *Andrzej Starowicz: Ten teatr to spełnienie moich marzeń*, „Głos 24. Myślenice", 7 stycznia 2023, https://glos24.pl/andrzej-starowicz-ten-teatr-to-spelnienie-moich-marzen [dostęp: 10.06.2026].

Gliński, Piotr, *Wygaszanie społeczeństwa obywatelskiego*, [w:] *Wygaszanie Polski 1989-2015*, red. L. Sosnowski, Wydawnictwo Biały Kruk, Kraków 2015.

Hodalska, Magdalena, *Śmierć Papieża, narodziny mitu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.

Ignaczak, Lidia, *Słowno-muzyczne widowisko składankowe jako palimpsest kulturowy – na przykładzie „Niech no tylko zakwitną jabłonie" Agnieszki Osieckiej*, „Acta Universitatis Lodziensis – Folia Litteraria Polonica" 2019, nr 1(52).

Irwin-Zarecka, Iwona, *Pamięć błyskawiczna*, przeł. P. Dobrosielski, [w:] *Antropologia pamięci. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. P. Majewski, M. Napiórkowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2018.

Janowski, Jarosław, *Studjo 39 i „Dni Krakowa"*, „AS. Ilustrowany Magazyn Tygodniowy", nr 22, 28 maja 1939.

John Paul II: The Musical to debut in Poland next year, „The Guardian", 30.04.2016, https://www.theguardian.com/world/2016/apr/30/john-paul-ii-the-musical-to-debut-in-poland-next-year [dostęp: 10.06.2026].

Kajzar, Helmut, *Błogosławił*, [w:] *Który idzie w imię Pańskie. Poetów zapis o nadziei*, red. J. Palusiński, Salezjańska Parafia św. Stanisława Kostki w Krakowie-Dębnikach, Kraków 1983.

Korolczuk, Elżbieta, *Społeczeństwo obywatelskie w Polsce – kryzys czy nowe otwarcie?* Instytut Studiów Zaawansowanych, Warszawa 2017.

Knapp, Raymond, *The American Musical and the Formation of National Identity*, Princeton University Press, Princeton 2018.

(KKK) *Katechizm Kościoła Katolickiego*, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań 2020.

(KPK) *Codex Iuris Canonici – Kodeks Prawa Kanonicznego*, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań 2022.

Kosiński, Dariusz, *Teatra polskie. Historie*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Instytut Teatralny, Warszawa 2010.

Kościelniak, Marcin, *Aborcja i demokracja. Przeciw-historia Polski 1956-1993*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2024.

Lévi-Strauss, Claude, *Myśl nieoswojona*, przeł. A. Zajączkowski, PWN, Warszawa 1969.

luk, *Kard. Dziwisz o musicalu „Karol": to wspaniały przekaz przypominający świętego*, eKai (portal Katolickiej Agencji Informacyjnej), 26.02.2017, https://www.ekai.pl/kard-dziwisz-o-musicalu-karol-to-wspanialy-przekaz-przypominajacy-swietego/ [dostęp: 10.06.2026].

Luter, Andrzej, *Igraszki z sacrum*, „Tygodnik Powszechny" 2011, nr 46.

Karol. Musical o życiu Jana Pawła II, „Zbroja. Biuletyn Informacyjny Rady Stanowej Rycerzy Kolumba w Polsce" 2017, nr 39.

Kronika 2017, serwis Klubu Inteligencji Katolickiej w Katowicach, 25.02.2017, https://www.kik.katowice.opoka.org.pl/old/kro17.html (zarchiwizowane: https://web.archive.org/web/20201127062325/http://kik.katowice.opoka.org.pl/old/kro17.html).

Kwiatkowska, Halina, *Porachunki z pamięcią*, Oficyna Wydawnicza Kwadrat, Kraków 2002.

Łozińska, Kinga, *„Więc oto idzie papież słowiański…" – romantyczne tło mitycznego wizerunku Jana Pawła II*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego" 1990, CMLXXIV, Prace Etnograficzne, z. 27.

Łozińska, Kinga, *Jan Paweł II – bohater masowej wyobraźni*, „Literatura Ludowa" 1992, nr 1-6(13).

Maliński, Mieczysław, *„Totus Tuus". Papież Jan Paweł II*, Księgarnia Świętego Wojciecha, Poznań 1981.

Materiały zjazdowe dla delegatów na XVI Zjazd ZHR, Związek Harcerstwa Rzeczpospolitej, Warszawa 2018, s. 350. Wersja online: https://zhr.pl/wp-content/uploads/2018/04/Materialy_Zjazdowe_XVI_ZJAZD_2018_NET_all_zip.pdf[dostęp: 10.06.2026].

Michałowska, Danuta, *Pamięć nie zawsze święta. Wspomnienia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004.

Morawski, Piotr, *Budowanie relacji. Teatr Ziemi Mazowieckiej i jego publiczności*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021, nr 163-164.

Mrozek, Witold, *Musical „Karol": dawny prowadzący „Randkę w ciemno" jako Jan Paweł II ściska ręce w ornacie z pozłotka. Kobiety na widowni płaczą*, „Gazeta Wyborcza" – wydanie internetowe, 27.02.2017, https://wyborcza.pl/7,112395,21428463,dawny-prowadzacy-randki-w-ciemno-w-ornacie-z-pozlotka-sciska.html [dostęp: 10.06.2026].

Musical z wartościami, https://franciszkanska3.pl/aktualnosci/musical-z-wartosciami, 27.02.2017, zarchiwizowane pod adresem: https://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/musical-z-wartosciami.html [dostęp: 10.06.2026].

Niziołek, Grzegorz, *Cenzura w afekcie*, „Teksty Drugie" 2016, nr 4.

Notatka informacyjna z treści listów związanych tematycznie z wizytą papieża z 9 czerwca 1979, Komitet do Spraw Radia i Telewizji „Polskie Radio i Telewizja", Biuro Listów, Archiwum TVP – syg. 1658/41, t. 2.

Orszulik, Alojzy, *Czas przełomu. Notatki z rozmów z władzami PRL w latach 1981-1989,* Wydawnictwo Apostolicum i Biblioteka Tygodnika Rolników „Obserwator", Warszawa – Ząbki 2006.

Ożóg, Kazimierz S., *Znak pielgrzyma. Pomnik Jana Pawła II i monumenty papieskie w innych polskich sanktuariach*, [w:] *Pielgrzymowanie i sztuka. Góra Świętej Anny i inne miejsca pielgrzymkowe na Śląsku*, red. J. Lubos-Kozieł, J. Gorzelik, J. Filipczyk, A. Lipnicki, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2005.

Pasiecznik, Monika, *Rubik – klasyka na niby*, „Gazeta Wyborcza – Wrocław", nr 275, 24.11.2007.

Pierwszy polski musical o życiu Jana Pawła II, „Czas Stefczyka. Bezpłatna gazeta członków Kasy Stefczyka" 2017, nr 140, s. 7.

pz, *Konkurs na tekst piosenki o Papieżu Polaku do musicalu Karol*, Fiat Radio, 1 września 2016, https://fiat.fm/info/konkurs-na-tekst-piosenki-o-papiezu-polaku-do-musicalu-karol/ [dostęp: 10.06.2026].

Ratajczakowa, Dobrochna, *Galeria gatunków widowiskowych, teatralnych i dramatycznych*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2015.

Sajewska, Dorota, *Ciało-pamięć, ciało-archiwum*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2015, nr 127-128.

Sajewska, Dorota, *Nekroperformans. Kulturowa rekonstrukcja teatru Wielkiej Wojny*, Instytut Teatralny, Warszawa 2016.

Sarrazac, Jean-Pierre, *Fabuła (kryzys fabuły)*, [w:] *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*, red. tenże, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2007.

Schneider, Rebecca, *Pozostaje performans*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2020.

Skibiński, Paweł, *Odnowa tej ziemi. I Pielgrzymka Jana Pawła II do Polski*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2021.

Sosnowska, Jolanta, *Musical o św. Janie Pawle II. Premiera światowa, hańba polska!*,

„Fronda” online, 17.04. 2014, https://www.fronda.pl/a/musical-o-sw-janie-pawle-ii-premiera-swiatowa-hanba-polska,36529.html. [dostęp 10.06.2026]. Przedruk z czasopisma „WPiS – Wiara, Patriotyzm i Sztuka” 2014, nr 4.

Szczecina, Marta, *Karol Wojtyła na rockowo*, „Gazeta Wyborcza – Lublin”, nr 247, 22.10.2007.

Tokarska-Bakir, Joanna, *Mit*, [w:] *Religia. Encyklopedia*, red. T. Gadacz, B. Milerski, Warszawa 2003.

Sztarbowski, Paweł; Prodeus, Adriana, *„Msza” Żmijewskiego. Świadectwa po premierze*, Dwutygodnik.com 2011, nr 69, https://www.dwutygodnik.com/artykul/2845-msza-zmijewskiego-swiadectwa-po-premierze.html [dostęp: 10.06.2026].

Warchała, Magdalena, *Rektor wychodzi na scenę*, „Gazeta Wyborcza – Katowice”, nr 111, 13.05.2016.

Warczok, Tomasz; Zarycki, Tomasz, *Hegemonia inteligencka: kapitał kulturowy we współczesnym polskim polu władzy. Perspektywa „długiego trwania”*, „Kultura i Społeczeństwo” 2014, nr 4.

Wejroch, Jacek i in., *Papież i my*, Biblioteka „Więzi” i Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Warszawa–Kraków 1980.

Wojciechowska, Joanna, *Kabarety w Mrągowie o Mrągowie*, „Gazeta Wyborcza – Olsztyn”, nr 164, 16.07.2007.

wp, *Z teatru ludowego*, „Nowa Reforma. Kurier Popołudniowy” nr 247, 3.06.1910.

Zowczak, Magdalena, *Jan Paweł II – narodziny legendy*, „Literatura Ludowa” 1987, nr 1.

Zybertowicz, Andrzej, *Archipelag polskości*, „Nasz Dziennik” nr 304 (4235), 2.01.2012.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/jp2-superstar*