

Mirosław Glazik

Struktura dramatu Karola Wojtyły "Przed sklepem jubilera"

Studia Włocławskie 3, 446-458

2000

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MIROSLAW GLAZIK

STRUKTURA DRAMATU KAROLA WOJTYŁY *PRZED SKLEPEM JUBILERA*

Związki Karola Wojtyły z literaturą i teatrem rozpoczęły się w jego latach szkolnych w Wadowicach. W 1938 roku rozpoczął on studia polonistyczne na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie.¹ W październiku tegoż roku, mając osiemnaście lat, uczestniczył w zbiorowym wieczorze autorskim, podczas którego czytał własne utwory.² Dramaty zaczął pisać później. Z 1939 r. pochodził zaginiony *Dawid*, a z 1940 r. – *Hiob* oraz *Jeremiasz*, wydane po latach w tomie *Poezje i dramaty* (1980).³ Tematy utworów zostały zaczerpnięte ze Starego Testamentu i przeszłości Polski. Mają charakter biblijno-patriotyczny, a napisane zostały w konwencji romantyczno-młodopolskiej, z wyczuwalnymi wpływami dramaturgii Stanisława Wyspiańskiego.

Współczesne dramaty w wydaniu zbiorowym zostały wyodrębnione pod tytułem *Dramaty* i tworzą dramatyczną trylogię: *Brat naszego Boga* (napisany w latach 1944-1949, opublikowany w „Tygodniku Powszechnym” w 1979 r.), *Przed sklepem jubilera* (powstał w 1960 r., pierwodruk w tymże roku w „Znaku”), *Promieniowanie ojcostwa* (napisany w 1964 r., opublikowany 15 lat później w „Znaku”).

Interpretacja tytułu

Tytuł i podtytuł *Przed sklepem jubilera. Medytacja o sakramencie małżeństwa przechodząca chwilami w dramat*⁴ wskazują na przestrzeń dzieła i określają jego odniesienia gatunkowe i rodzajowe, czyli odsyłają do tradycji literackiej. Postacie dramatu znajdują się w miejscu, gdzie można nabyć precjoza, a słowa Andrzeja wypowiedziane do Teresy wskazują na to, że sprzedawca kosztowności nie jest zwyczajnym jubilerem:

Obrączki ślubne nie zostały na wystawie
Jubiler długo patrzył nam w oczy.
Biorąc ostatnią już próbę szlachetnego metalu,
wypowiadał głębokie myśli, które w sposób przedziwny
utkwily w mojej pamięci.⁵

Współczesne słowniki języka polskiego podają następujące znaczenie słowa „medytacje”: zagłębianie się w myślach, zamyślenie się, rozpamiętywanie, rozważanie, namyślanie się; w znaczeniu religijnym: czas przeznaczony na modlitwy, rozmyślania religijne, drukowany zbiór takich rozmyślań.⁶ *Słownik terminów literackich* wyprowadza słowo „medytacje” od łacińskiego meditatio = namysł rozważa. Medytacjami określano też rozprawy filozoficzne, np. *Medytacje o pierwszej filozofii* Kartezjusza. W epoce zaś romantyzmu tak tytułowano liryki o charakterze refleksyjnym, np. *Meditations* A. Lamartine’a.⁷

W dramacie Karola Wojtyły można dopatrzeć się zastosowania słowa „medytacja” w znaczeniu: zagłębianie się w myślach, zamyślenie się; rozpamiętywanie, rozważanie, namyślanie się, a także odniesienia do argumentacji z rozprawy filozoficznej i do romantycznych liryków (np. poetycko nacechowane wspomnienia Teresy z wycieczki w górach czy Moniki z leśnej wyprawy).

Akcja tego rodzinnego spektaklu nie toczy się w mieszkaniu. Przestrzeń dramatu nabiera charakteru niezwykłego. Dobrze wie o tym Andrzej, który staje się w tym dramacie postacią ze świata zmarłych, ale już za życia patrzy na ziemski padół z głębszej perspektywy: „Chociaż jeszcze staliśmy przed sklepem jubilera [...] niemniej jest rzeczą oczywistą, że witryna jego pracowni przestała być widowiskiem dla przechodniów, widowiskiem, w którym każdy bez wyjątku może wypatrzeć jakiś przedmiot dla siebie. Stała się ona natomiast zwierciadłem odbijającym nas oboje – Teresę i mnie. Więcej jeszcze – to nie było zwykłe płaskie zwierciadło, ale jakaś soczewka wchłaniająca swój przedmiot. Byliśmy nie tylko odbici, lecz wchłonięci. Odnosiłem takie wrażenie, jakbym był widziany i poznany przez kogoś, kto się ukrył w głębi tej witryny.”⁸

Stefan Sawicki słusznie zwraca uwagę na inność tego utworu, w którym nie ma „bezpośrednio ukazanych zdarzeń. Wszystko dzieje się we wspomnieniach, przecuciach, marzeniach. Rzeczywistość zatracza realistyczne wymiary, nabiera niejednoznacznej, symbolicznej wymowy. Czym są obrączki? Czym jest «sklep jubilera?»” Kim jest stary jubiler? Szafarzem sakramentu, sługą jego świętości?”⁹

O metodach odczytania dramatu współczesnego

W analizie dramaturgicznej niezwykle przydatne okazują się trzy koncepcje na temat literatury: 1) teoria Romana Ingardena, 2) metoda strukturalistyczna, 3) semiotyka (teoria znaków teatralnych).

Poszukując skutecznej metody analizy dramaturgicznej, sięgnąłem do ważnych prac Ireny Sławińskiej pt. *Główne problemy struktury dramatu. Propozycje badawcze*¹⁰ oraz *Odczytanie dramatu*,¹¹ a także do artykułów Karola Wojtyły poświęconych tematyce teatrologicznej, a mianowicie: *O teatrze słowa*,¹² *Dramat słowa i gestu*¹³ oraz *Dziady i dwudziestolecie*.¹⁴

Uważam, że nadal podstawą analizy dramatu może być strukturalizm. Irena Sławińska wyraziła ten pogląd tak: „Popularnie chodzi często o badanie dramatu jako struktury immanentnej, podporządkowanej pewnej integrującej zasadzie czy idei teatralnej. Ujęcie takie stanowi dogodny punkt wyjścia do przyjrzenia się różnym czynnikom realizującym tę zasadę czy ideę teatralną, a więc do analizy funkcjonalnej. [...] Sadzę jednak, że funkcjonalna analiza dramatu stanowi pierwszy i konieczny zabieg badawczy, a narzędzia proponowane przez tradycję strukturalistyczną są nadal bardzo przydatne. Pierwszy i konieczny to zabieg, na którym jednak nie można poprzestać”.¹⁵

Monologizacja dialogów

Akcja w dramacie jest bardzo ograniczona. Wśród wypowiedzi postaci dominującą rolę pełnią dialogi, poprzez nie rozwija się akcja. W dialogach zarysowują się charaktery postaci, ich odmienne punkty widzenia, konfrontacje stanowisk i racji. Tabela opracowana przez Aleksandrę Klich-Siewiorek i Eugeniusza Szymika¹⁶ pozwala uporządkować i porównać różnorodne refleksje wyrażone przez bohaterów dramatu. Umożliwia także wskazanie dominanty kompozycyjnej, pomocnej przy konstruowaniu interpretacji tekstu:

TERESA i ANDRZEJ	Czym są te pojęcia dla par?	ANNA i STEFAN
umożliwiają komunikację	„sygnały”	utrącenie kontaktu z drugim
świadomy, racjonalny	„sposób poznawania drugiego człowieka”	sensualny, nastrojowy
wysiłek, praca	„droga”	łatwa, przyjemna
„solidny most”	„pomost”	„chwijna kładka”
wiąże	„obrączka”	tylko biżuteria
poznawanie przez umysł	„piękno”	kruche, ulotne, przemijające
ogniwo w całości	„chwila”	oderwana, w próżni
poszanowanie drugiego człowieka	„wolność”	przyzwyczajenie
jedność	„człowiek”	rozbity (RANA)
poczucie zjednoczenia	„człowiek a wszechświat”	wytrącenie z HARMONII
HARMONIA ↓ Poszanowanie podmiotowości drugiego człowieka	Jaki jest ostateczny wniosek?	CHAOS ↓ uprzedmiotowienie
PERSONALIZACJA KONSTRUKCJA	POLEMIKA?	DEPERSONALIZACJA DEKONSTRUKCJA

„Pojęcia-klucze” i „obrazy-klucze” ujawniają, że pary małżeńskie zostały dobrane na zasadzie antynomii charakterów i losów. Małżeństwo ich dzieci, czyli Krzysztofa i Moniki, ma być niejako syntezą, która jest możliwa mimo lęków i obaw, mimo „niewiadomej”. Jak wszyscy młodzi małżonkowie żyją nadzieją, przewyciężającą lęk przed przyszłością dwojga ludzi, przynoszących do domowego ogniska bagaż odmiennych doświadczeń i przyzwyczajzeń:

MONIKA

Ja jednak lękam się siebie i lękam się także o ciebie.
Długo przedtem lękałam się ciebie lękając się przy tym o siebie.
Twój ojciec odszedł i poległ, a przecież została jedność
– ty byłeś jej rzecznikiem, miłość na ciebie przeszła.
U mnie rodzice żyją jak dwoje obcych ludzi,
nie ma jedności takiej, o jakiej musi się marzyć,
kiedy się życie we dwoje chce przyjąć, a także chce dać.
Czy to nie będzie pomyłka, mój drogi, czy to nie minie?
Czy kiedyś nie odejdziesz tak samo, jak mój ojciec,
który jest w domu obcy – czy ja nie odejdę jak matka,
która stała się obca? Czy ludzka miłość w ogóle
zdolna do tego, by przetrwać całe istnienie człowieka?
Więc to, co mnie teraz przenika, to jest uczucie miłości
– ale przenika mnie także jakieś uczucie przeszłości,
a to jest lęk.
[...]

KRZYSZTOF

Musimy się z tym pogodzić, że miłość wplata się w los.
Jeśli los nie rozszczepi miłości, odnoszą zwycięstwo ludzie.
Lecz nic poza tym – i ponad to także nic.
Tu są granice człowieka.
[...]

Musimy iść odtąd razem, Moniko, musimy razem,
choćbym miał odejść od ciebie tak wkrótce, jak ojciec od matki.
Wszystko tamto trzeba pozostawić i tworzyć swój los od początku.
Miłość jest ciągłym wyzwaniem rzucanym nam przez Boga,
rzucanym chyba po to, byśmy sami wyzywali los.¹⁷

Charakterystyczną cechą rozmowy Krzysztofa i Moniki w III części dramatu, zatytułowanej *Dzieci*, jest brak monologizacji dialogu. W ten sposób zostało ukazane porozumienie małżonków, fakt, że potrafią ze sobą autentycznie rozmawiać i eliminować wewnętrzne bądź zewnętrzne zakłócenia powstającej między nimi harmonii. Dialogi w części I i II dzieła zostały silnie zmonologizowane. Teresa i Andrzej mówią o tym samym, ale są to wypowiedzi

dzi o charakterze wspólnych wspomnień (oświadczyzny, oglądanie obrączek i damskich butów), zatem postaci patrzą na swoje życie z dystansem. W ten sposób została podkreślona samotność, dotykająca zarówno Teresę, która szybko utraciła męża, bo poszedł na front i nie powrócił, jak i Annę, nieszczęśliwą w związku ze Stefanem. Samotni ludzie, skazani na niemożność współodczuwania i współdziałania, cierpią, żyją wspomnieniami (Teresa) bądź rozpaczliwie poszukują miłości, także narażają się na zdradę małżeńską, jak Anna, która doświadcza tego, kim jest tzw. kobieta przygodna:

II

...chyba widziałem panią już kiedyś...

ANNA

Byłam prawie gotowa przyłgnąć do jego ramienia. Wieczór był wszakże taki ciepły i tyle światła przesączało się wśród rdzewiejących liści października. Wieczorem zresztą nie widać rdzy. Tak bardzo zaś pragnęłam męskiego ramienia i spaceru wśród alei wędniejących kasztanów. Wówczas on jeszcze powiedział: „może wstąpimy do tego lokalu. Parę taktów lekkiej muzyki dobrze działa...”

II

...może wstąpimy do tego lokalu... parę tekstów lekkiej muzyki dobrze działa...

ANNA

„A potem?” – nie odpowiedział, ja zaś jak gdybym zlekła się tego „potem”. On musi mieć żonę, o której w tej chwili milczy. Nagle zrozumiałam, co może się mieścić w wyrażeniu „przygodna kobieta”. I coś mi nakazało nie przyłgnąć do jego ramienia. Nie był zresztą zbyt natarczywy. I wtedy jeszcze mocniej to zrozumiałam, co musi się mieścić w wyrażeniu „przygodna kobieta”.

Nie wiem, ile uczyniłam kroków i w którym kierunku. Myślę, że szłam w kierunku od alei okalających stare miasto w stronę tego kościoła, w którego niszach stoją posągi świętych. W tylnej niszy – pamiętam – jest krucyfiks, przed którym pali się w nocy lampa. Zdaje mi się, że dostrzegam już jej światło przyćmione różnokolorowym szkłem latarni.¹⁸

Anna zgrzeszyła myślą, mową, ale nie uczynkiem... na szczęście. Jednak bez pomocy Boga nie byłaby w stanie oprzeć się pokusie.

Na tę wyżej wymienioną cechę dialogów nie zwrócili uwagi ani recenzenci tekstu dramatu, ani krytycy teatralni. Monologizacja dialogów w dwóch pierwszych częściach i jej zanik w trzeciej części przynosi ciekawy efekt artystyczny, niewątpliwie pogłębia wymowę dramatu, chociaż trzeba przyznać, iż zagraża ona istocie dramatyczności. Andrzej Stoff zwraca uwagę na to, że monologizacja i dialogizacja w praktyce życiowej „są zapewne równoupraw-

nione. W dramacie jednak, w którym podstawową, bo oddającą fundamentalną zasadę dzieł tego rodzaju, formą wypowiedzi jest dialog, większe zainteresowanie budzi monologizacja jako zagrożenie istoty dramatyczności. Tym bardziej, że nie jest to zjawisko wyłącznie stylistyczne, lecz występuje zawsze w związku z przebudową wewnętrzną struktury dramatu w zakresie konfliktu i akcji. Monologizacja to zagrożenie dla prymatu zdarzeń, to dominacja osoby mówiącej nad działającą.¹⁹

Stefan Sawicki także zwraca uwagę na brak „właściwych dialogów”, ale wprowadza nieco inne wnioski z tego faktu: „Trudno znaleźć właściwy dialog. Jest przede wszystkim narracja, są monologi. Jeśli pojawiają się dialogowane fragmenty, są wprowadzane w funkcji cytatu w obrębie narracji. Poszczególne wypowiedzi mają charakter fenomenologicznej refleksji. Naświetlają z różnych stron te same fakty, problemy, widziane w perspektywie różnych, własnych doświadczeń. Liczba postaci bardzo ograniczona: Teresa – Andrzej, Anna – Stefan, Monika – Krzysztof. Nie działające to jednak postaci, lecz opowiadające, interpretujące różne modele egzystencjalne małżeństwa. Jest, podobnie jak w *Bracie naszego Boga*, Adam. Niejednoznaczna to jednak postać: przyjaciel zmarłego Andrzeja, Przypadkowy Rozmówca Anny, uczestnik ślubu Krzysztofa, ale też ktoś z innego wymiaru. Teresa mówi o nim: «Był jakby wspólnym mianownikiem nas wszystkich, a zarazem rzecznikiem i sędzią», cytuje jego własne słowa: «ja jestem chyba po to, by na miejscu każdego człowieka / podejmować dalszy jego los, bo wcześniejszy też we mnie się zaczął»²⁰

Moim zdaniem, narracja, jak w dziele epickim, występuje głównie w dwóch przytoczonych fragmentach z listów Teresy do Andrzeja:

„Pamiętna to była noc, pamiętna również przez to, że wtedy – tak mi się zdaje, Andrzej – ujrzałam Ciebie w prawdzie. I wierz mi – prawie skoczyły mi do oczu te dysproporcje, jakie w Tobie drzemią. Dysproporcja pomiędzy pragnieniem szczęścia a możliwościami człowieka jest właśnie nieunikniona. Ale Ty za wszelką cenę próbujesz wyliczyć swoje szczęście tak, jak wyliczasz wszystko w swoim biurze projektów. Brak Ci odwagi i zaufania – do czego? do kogo? – do życia, do własnego losu, do ludzi, do Boga...”

oraz Andrzeja do Teresy:

„...więc Ty jesteś odważna i pełna ufności – a ileż razy w Twojej twarzy przyszło mi czytać łzy, chociaż oczy pozostawały suche. Może i Tobie też się tylko wydaje, że odważnie sięgasz po szczęście, a naprawdę jest to tylko inna forma lęku – lub co najmniej ostrożności.”²¹

Warto zwrócić uwagę na niezwykle ubogi, bo jednozdaniowy tekst poboczny (*didaskalium*): (*Rozmowa Krzysztofa i Moniki była taka:*). Obec-

ność didaskaliów, chociaż bardzo ubogich, to obok licznych, choć zmonologizowanych, dialogów kolejny argument za przypisaniem utworu do rodzaju dramatycznego.

Postacie

Postacie pojawiają się przed szybą witryny sklepu jubilerskiego (zwierciadłem), by zobaczyć odbicie siebie i bliźnich, by przybliżyć się do tajemnicy Istnienia i Miłości. Dramat przypomina spowiedź bohaterów, którzy przywołują inne postacie, by lepiej opowiedzieć, a może zobrazować swoje przeżycia i wspomnienia, a w rezultacie lepiej zrozumieć swoją sytuację egzystencjalną.

Adam w ostatniej kwestii mówi:

„Czasem ludzkie istnienie wydaje się za krótkie dla miłości. Kiedy indziej jest jednak odwrotnie: miłość ludzka wydaje się za krótka w stosunku do istnienia – a może raczej za płytka. W każdym razie każdy człowiek ma do dyspozycji jakieś istnienie i jakąś miłość – jak z tego uczynić sensowny całokształt?

Poza tym całokształt ów nie może być nigdy zamknięty w sobie. Musi być otwarty w ten sposób, by z jednej strony przenosił się na innych ludzi, a z drugiej – żeby zawsze odzwierciedlał absolutne Istnienie i Miłość, by je zawsze w jakiś sposób odzwierciedlał.”²²

W ten sposób został określony „sens ostateczny” losów: Teresy i Andrzeju, Anny i Stefana oraz ich dzieci: Moniki i Krzysztofa.

Zatem postać w koncepcji dramatycznej Karola Wojtyły jest nośnikiem problemu: szczęścia małżeńskiego i wierności (Teresa), nieudanego związku małżeńskiego (Anny i Stefana), niewiadomej, czyli losy młodego małżeństwa, obciążonego doświadczeniami małżeńskimi wyniesionymi z domów rodzinnych.

Artykuł Karola Wojtyły poświęcony Teatrowi Rapsodycznemu pt. *O teatrze słowa* zawiera znamienne stwierdzenia: „Aktor. Jakże określić jego zasadniczą rolę, skoro się rzekło, że «gra» problem? Aktor jest rapsodykiem. Nie znaczy to, że tylko recytuje. Ale nie znaczy to z drugiej strony, że tylko «gra». On raczej niesie problem. [...] Aktor rapsodyczny nie staje się daną postacią, ale niesie pewien problem; jest jednym z tych, którzy niosą problem całego przedstawienia”.²³

Anna ilustruje w dramacie problem miłości nieodwzajemnionej, która staje się źródłem bólu, cierpienia, rozczarowania, może prowadzić do cudzołóstwa, a także wywołuje tęsknotę za Oblubieńcem. Doznała głębokiego rozczarowania, gdy okazało się, że Oblubieniec ma twarz jej męża – Stefana:

ANNA

Zobaczyłam twarz, której nienawidzę, i zobaczyłam też twarz, którą powinnam miłować. Dlaczego wystawiasz mnie na taką próbę?

ADAM

W twarzy Oblubieńca każdy z nas odnajduje podobieństwo twarzy tych, w których uwikłała nas miłość po tej stronie życia i egzystencji. Wszystkie są w Nim.

ANNA

Boję się.

ADAM

Boisz się miłości. Czy doprawdy boisz się miłości.

ANNA

Tak. Boję się. No, czego mnie dręczysz! Ten człowiek miał oblicze Stefana. Ja boję się tego oblicza.²⁴

Adam dostrzega niebezpieczeństwo zagrażające zdesperowanej kobiecie, która zaczyna traktować miłość bardzo płytko jako przygodę. Niejako na stronie wygłasza monolog, który ma przybliżyć odbiorcy właściwe rozumienie i znaczenie miłości w życiu człowieka. Kwestia ta ma charakter pouczenia, przypominającego jej metafizyczny wymiar:

ADAM

Miłość to nie jest przygoda. Ma smak całego człowieka. Ma jego ciężar gatunkowy. I ciężar całego losu. Nie może być chwilą. Wieczność człowieka przechodzi przez nią. Dlatego odnajduje się w wymiarach Boga, bo tylko On jest wieczności.

Człowiek wychylony w czas. Zapomnieć, zapomnieć. Być tylko chwilę, tylko teraz – i odciąć się od wieczności. Wziąć wszystko w jednej chwili i wszystko zaraz utracić. Ach, przekleństwo chwili następnej i wszystkich następnych chwil, w ciągu których będziesz poszukiwał drogi do tej, która minęła, aby ją mieć znów na nowo, a przez nią „wszystko”.²⁵

Adam nieco wcześniej próbuje przygotować Annę na przyjście Oblubieńca. Ukazuje jej Panny mądre i panny głupie. Pragnie obudzić ją z letargu i dowieść jej, że ona także jest oblubienicą. Jednak Anna jeszcze nie dojrzała do miłości oblubieńczej. By lepiej to pojęcie zrozumieć, warto przeczytać książkę Karola Wojtyły *Miłość i odpowiedzialność*. Autor w części poświęconej analizie miłości metafizycznej snuje rozważania na temat miłości oblubieńczej: „Pojęcie miłości oblubieńczej łączy się z oddaniem osoby indywidualnej drugiej wybranej osobie. I dlatego o miłości oblubieńczej mówimy w pewnych wypadkach, gdy chodzi o określenie stosunku pomiędzy człowiekiem a Bogiem [...]. Istnieją także jak najgłębsze podstawy do tego, aby

mówić o miłości oblubieńczej w związku z małżeństwem. Miłość osób, mężczyzny i kobiety, prowadzi w małżeństwie do wzajemnego oddania się. Od strony osoby indywidualnej jest to wyraźne oddanie się drugiej osobie, w relacji zaś między-osobowej – oddanie wzajemne. [...] W przeciwnym razie zachodzi niebezpieczeństwo potraktowania tej drugiej osoby, kobiety, jako przedmiotu, i to nawet przedmiotu użycia”²⁶

Kim jest Oblubieniec? Odpowiedz na to pytanie znajdziemy w *Słowniku obrazów i symboli biblijnych*: „Starotestamentalny motyw Izraela jako oblubienica Jahwe został połączony w pismach Pawła z hellenistyczną ideą hieros gamos, przyjmując postać już szczególnie wysublimowaną w temacie zaślubin Chrystusa z Kościołem. Chrystus umiłował Kościół i wydał za niego samego siebie (Ef 5, 25). Wzajemne przeznaczenie dla siebie mężczyzny i kobiety jest wielką tajemnicą, widoczną także w związku Chrystusa z Kościołem (Ef 5, 31n). W przypowieści o pięciu pannach mądrych i pięciu oblubieńcem jest sam Jezus (Mt 25, 1-13). Obecność Boskiego oblubienca- to czas radości i wesela. Nie miejsce wtedy na żadne posty: „Przyjdzie czas, kiedy zabiorą im Pana młodego, a wtedy, w ów dzień, będą pościć” (Mk 2, 19n). Społeczność ochrzczonych dla Pana przedstawia „dziewicę czystą”, poślubioną „jednemu mężowi” (2 Kor 11, 2). Św. Jan widzi w swym objawieniu święte miasto, nową Jerozolimę, jak zstępuje z nieba „przystrojona jak oblubienica zdobna w klejnoty dla swego męża” (Ap 21, 2). Oblubienica ta jest „Małżonką Baranka” (Ap 21, 9).”²⁷

Dramat kończy się przejmującymi słowami Stefana, wyrażającymi głęboki żal: „Jaka szkoda, żeśmy od tylu lat nie czuli się dwojgiem dzieci. Anno, Anno, jak wiele straciliśmy przez to!”²⁸ Zatem pojawia się nadzieja, jeśli tylko potrafimy wyjść poza swoje „ja”, zobaczenia prawdziwej twarzy drugiej osoby i usłyszenia sygnału tej większej miłości, która nas przeraża, ale też obejmuje.

Stefan Sawicki zauważa: „Utwór Wojtyły wyrasta – jeszcze silniej niż *Brat naszego Boga* – z różnorodnych relacji osobowych, z interakcji w wielu płaszczyznach: myśli, czynów, listów, przeczuc, lęków, wspomnień, gestów, sygnałów, zbliżeń i oddaleń. Kategoria interakcji prowadzi też do tajemnicy małżeństwa, jego autentyczności. Gdy podstawową relacją w interakcji socjologicznej jest relacja dwóch, tu jest ona zawsze relacją trzech. Małżeństwo to nie tylko wzajemne bycie w sobie, miłość, która tworzy nową osobową całość, która poszerza istnienie, to również uczestniczenie w absolutnym Istnieniu i absolutnej Miłości. Trzecim uczestnikiem interakcji, którą nazywamy małżeństwem, jest Bóg.”²⁹

Słowna struktura dramatu. Organizacja czasu i przestrzeni

Dramat *Przed sklepem jubilera* to utwór o podłożu etycznym. Jego akcja rozgrywa się na trzech kondygnacjach (podobnie jak w polskich drama-

tach monumentalnych): ziemskiej, sakralnej, świata zmarłych (witryna umożliwia wizualizację Andrzeja).

Stefan Sawicki stwierdza: „Przestrzeń nie wyodrębnia poszczególnych części utworu. Wszystko, co ważne dzieje się «przed sklepem jubilera». W tej samej przestrzeni: myśli, świadomości, ducha. Przestrzeń realna jest ukazywana przez medium refleksji i medytacji. W nich staje się to, co główne w utworze. Nie chodzi już o przemiany świadomości, raczej o dotarcie do tajemnicy. Tą tajemnicą, wokół której skupia się cały dramat, jest sakrament małżeństwa”.³⁰

Ważne cechy wypowiedzi postaci dramatu ujawniają się w analizie stosunków czasowych, przede wszystkim przez określenie związku słowa aktualnie wypowiedzianego z przeszłością i przyszłością zdarzeń. Chodzi o zbadanie stosunku słowa do stanu rzeczy, który, w ontologicznych warunkach dramatu będąc terażniejszością, jest przecież zawsze rezultatem działań uprzednich, jest czymś, co zostało nadbudowane na minionym, co zastąpiło stan rzeczy wcześniejszy. Jest kontynuacją przeszłości bądź konfrontacją z nią. Obserwowany w danym momencie stan rzecz otwiera także perspektywę przyszłych działań i nowych, jeszcze potencjalnych sytuacji. Wobec przeszłości słowo w dramacie pełni funkcję reinterpretacyjną, a w stosunku do przyszłości (dalszego rozwoju akcji) – projektującą. Bohaterowie dramatu Wojtyły na nowo interpretują swoją przeszłość (np. Teresa cofa się pamięcią aż 27 lat). Dramaturg dąży do powiększenia wymiarów czasowych, a także próbuje nadać poszczególnym częściom utworu specyficzny rytm – przyspieszeń, zwolnień, zawiesznień. Najbardziej charakterystyczne są pauzy czasowe pomiędzy każdą z części dramatu. Tak naprawdę do końca nie wiadomo, czy są one odległe, mogłyby w zasadzie dziać się jedna po drugiej, bez wyraźnych granic czasowych.

W procesie rozszerzania przestrzeni i czasu współdziała też słowo poetyckie. Karol Wojtyła konsekwentnie wypełnił w tym dramacie to, co głosił w artykułach teoretycznych na temat słowa w teatrze i dramacie, a więc np. „postawienie na słowo jako na praelement teatru, na słowo i niesione przez nie myśli, bynajmniej nie oznacza martwoty ruchów. Teatr nigdy nie był samym żywym słowem; w ogóle słowo jeśli ma być żywe nie da się pomyśleć bez ruchu. I oto słowo dojrzewa w gest (ale nie jest tak, jak bywa w potocznym, a zwłaszcza w dzisiejszym nerwowym życiu: pełno gestów, niepokój ruchów, który narzuca się słowom – gesty są wyraziste, niepokój przekonujący, ale słowom brak dojrzałości)”.³¹

Nieco wcześniej autor stwierdza: „Niemniej «stanowisko» słowa w teatrze nie musi być zawsze takie samo. Słowo może wystąpić – tak jak

w życiu – jako pewien współczynnik działania, ruchu i gestu, jako nieodstępny towarzysz całej ludzkiej «praktyczności», a może też słowo wystąpić jako «pieśń» – wyodrębnione, samodzielne, przeznaczone tylko do zawierania myśli i jej głoszenia, do ogarniania pewnej wizji umysłowej i jej przekazywania”.³² Szczególnie ta ostatnia funkcja słowa jest widoczna w pieśniach, wywiedzionego z tragedii, chóru:

CHÓR, STEFAN

1. Oto przerwa światła i przerwa słów,
nie przzerwano myśli i dramatu.
Ludzie zostają ci sami. Rozszczepia ich los,
on sprawia, że się wymieniają,
nie tworzą jedności.³³

Problematyka teatralna dramatu

Problematyka teatralna dramatu obejmuje następujące zagadnienia: obrazy sceniczne, kształt teatralny dramatu, wizję teatralną poety utrwaloną w didaskaliach, dialogach, aluzjach, a czasem i w jego szkicach rysunkowych.

W celu zbadania możliwości konkretyzacji scenicznej tekstu dramatu sięgnąłem do recenzji spektakli. Zarys dziejów scenicznych dramatu wprowadza najistotniej w problematykę teatralną utworu poprzez poznanie realnych, nie tylko możliwych, ale już realizowanych rozwiązań obejmujących wszystkie elementy dzieła. Już na przykładzie recenzji jednego spektaklu widać, jak wiele trudności musieli pokonać ich twórcy, by przenieść dramat na scenę:

„Wałbrzyska inscenizacja jest jej oficjalną polską prapremierą. Fakt to zmienny, choć może nie tak, znaczący jak, jak się spodziewano. Potwierdziły się bowiem obawy o kształt sceniczny dzieła, którego przekaz myślowy i specyficzna forma stawiają przed realizatorami zadania wyjątkowej trudności, nakładając jednocześnie odpowiedzialność nie tylko artystycznej natury. [...] Przed sklepem jubilera nie jest zatem w potocznym rozumieniu tego słowa dramatem. Odrealnione tu zostały zarówno czas, miejsce, jak i akcja, która nie podlega prawom linearnego rozwoju. Postaci występujące nie są osobami działającymi, nie wchodzą we wzajemne relacje, nie podlegają przemianom. To co ważne w ich życiu i co uzasadnia ich literacką egzystencję – już się dokonało. Opowiadają o tym w swych długich, pisanych prozą lub białymi wierszami monologach, mających charakter retrospekcji. Ich kolejność, przemienność – dając złudzenie pewnej ciągłości i porządkowania literackich obrazów – służy jednak logice innego rzędu: filozoficznej refleksji nad istotą i sensem miłości, refleksji jednoznacznie motywowanej aksjologią katolicką.

[...]

Reżyser Andrzej M. Marczewski z dużym zaangażowaniem i pietyzmem podszedł do tej inscenizacji, ale jego przedsięwzięcie nie jest w pełni udane. Zaważyła na tym przede wszystkim przyjęta koncepcja, polegająca na „wpisaniu” utworu w strukturę mszy, ślubnego nabożeństwa. Akcja, rozgrywająca się oryginalnie w bliżej nie sprecyzowanym czasie i przestrzeni, usytuowana została w kościele. W głębi sceny usytuowano ołtarz, za nim, w tle – wilki zaprojektowany przez Józefa Napiórkowskiego witraż, przedstawiający ukrzyżowanego Chrystusa. Wchodzi – nieobecny w tekście – Ksiądz, po czym rozpoczyna się uroczystość, której bohaterem jest najmłodsza para – Monika i Krzysztof, a świadkami – wszystkie pozostałe postaci oraz – widzowie. Kapłan recytuje słowa liturgii, a jego kazanie jest autentycznym kazaniem Karola Wojtyły. Jeden z końcowych akordów przedstawienia to wspólna komunia. Nie wiem jak to najlepiej wyrazić, ale odbierałem te rozgrywane i celebrowane z całą powagą obrzędy z tzw. mieszanymi uczuciami. Nie trzeba tu chyba dodawać, że ładunek emocjonalny i sugestywność tych partii przedstawienia są tak wielkie, że zdominują wszystkie pozostałe. Pomysł mszy jako sposobu na teatralizację i zdynamizowanie dramaturgiczne spektaklu sprawdza się tylko pozornie. W istocie obcy jest duchowi utworu, zastępując intelektualną refleksję siłą emocji.”³⁴

Kłopoty i trudności z konkretyzacją sceniczną dramatu *Przed sklepem jubilera* dowodzą, że jest to raczej utwór do czytania. Większe możliwości daje adaptacja filmowa bądź telewizyjna. Specjalne zabiegi adaptacyjne, jakich wymaga jego wystawienie, nie przynoszą spodziewanych efektów, nie oddają głębi jego przesłania egzystencjalnego, filozoficznego i teologicznego. Dzieło Karola Wojtyły możemy zaliczyć do tzw. dramatów niescenicznych, zwykle nasyconych silnie elementami epickimi i lirycznymi, odznaczających się swobodą kompozycyjną i silnie rozwiniętym tekstem pobocznym, a także nie respektujących konieczności inscenizacyjnych, konwencji i środków widowiska teatralnego.

* * *

Dramat składa się jakby z trzech części. Upraszczając można twierdzić, że ukazano w pierwszej części małżeństwo udane, w drugiej – dzieje związku praktycznie rozbitego, choć zachowującego pewne pozory zgody i żyjącego pod jednym dachem. Część trzecia to związek ich dzieci. Wielka niewiadoma, bo to dopiero początek... Taka jest kompozycja dzieła. Prosta, może nawet banalna. Medytacja przechodzi w dramat głównie w części drugiej. Tutaj wykorzystuje się ewangeliczną przypowieść o Oblubieńcu, pannach mądrych i pannach głupich. Sztuka próbuje dać odpowiedź na pytanie, czym jest i czym powinien być sakrament małżeństwa, ale także na pytania: czym jest i czym powinna być miłość?

Odpowiedź na te trudne i od wieczne pytania możemy znaleźć nie tylko w dramatach Karola Wojtyły, ale także w jego kazaniach czy papieskich encyklikach.

PRZYPISY

¹ Młody student w zachowanym liście do przyjaciela, Mieczysława Kotlarczyka (twórcy Teatru Rapsodycznego), datowanym 14 XI 1939 roku, ujawnia swoje zainteresowania literacie i teatralne:

„Widzisz, ja się w tych wierszach po prostu uczyć mówić, zanim zacznę rozmawiać. Zresztą myślę obrazami bardzo teatralnymi. Zwrócił już na to uwagę swego czasu Emil Zegadłowicz. A dalej jeszcze ten fakt, że tak mało miałem możliwości wypowiedzenia się w teatrze. Przecież właściwie od Judasza niczego nie grałem.

Wierzę w twój teatr i chciałbym go koniecznie współtworzyć, bo on byłby różny od wszystkich «polskich» i nie łamałby człowieka, ale podnosił i zapalał i nie psuł, ale przeaniałał. Taka jest we mnie chęć do pracy w przyszłej Ojczyźnie. Mieczowy to ja nie jestem kawaler, jak to artysta, ale Jej teatr budować i poezję, choćby za pół darmo, entuzjazmem i ekstazą, całą słowiańską duszą. Całym zapałem i młodością z zakasanyimi rękawami.”

List prawie w całości opublikowany został w postwowie S. Dziedzica „*Wiosna przyniosła i te myśli...*” w: K. Wojtyła, *Sonety. Magnificat*, Kraków 1995, s. 51-52.

² *Kalendarium życia Karola Wojtyły*, oprac. A. Boniecki, Kraków 1983, s. 42.

³ Informacje o czasie powstania poszczególnych utworów oraz ich pierwodruków czerpane są z „Noty wydawcy” w wydaniu zbiorowym *Poezje i dramaty*, wyd. 2, Kraków 1986.

⁴ K. Wojtyła, *Poezje i dramaty*, wyd. 2, Kraków 1986, s.188-232.

⁵ Tamże, s. 198.

⁶ *Słownik języka polskiego*, t. 2, Warszawa 1988, s. 134.

⁷ *Słownik terminów literackich*, wyd. 3, Warszawa 1998, s. 296

⁸ K. Wojtyła, *Poezje i dramaty*, dz. cyt., s. 201.

⁹ S. Sawicki, *Trylogia dramatyczna Karola Wojtyły*, w: *Dramat i teatr religijny w Polsce*, Lublin 1991, s. 450.

¹⁰ I. Sławińska, *Główne problemy struktury dramatu. Propozycje badawcze*, w: *Problemy teorii dramatu i teatru*, Wrocław 1988, s. 21-37.

¹¹ I. Sławińska, *Odczytanie dramatu*, w: *Problemy teorii dramatu i teatru*, dz. cyt., s. 63-80.

¹² K. Wojtyła, *Poezje i dramaty*, dz. cyt., s.385-392.

¹³ Tamże, s. 393-397.

¹⁴ Tamże, 403-405.

¹⁵ I. Sławińska, *Odczytanie dramatu*, w: *Problemy teorii dramatu i teatru*, dz. cyt., s. 67.

¹⁶ *O motywie miłości w dramacie Karola Wojtyły „Przed sklepem jubilera”*, „Polonistyka” 1997, nr 10, s. 604-606.

¹⁷ K. Wojtyła, *Poezje i dramaty*, dz. cyt., s. 223-224

¹⁸ Tamże, s. 212.

¹⁹ A. Stoff, *Formy wypowiedzi dramatycznej*, Toruń 1985, s. 170

²⁰ S. Sawicki, *Trylogia dramatyczna Karola Wojtyły*, art. cyt., s. 450.

²¹ K. Wojtyła, *Poezje i dramaty*, dz. cyt., s. 197.

²² Tamże, s. 231.

²³ K. Wojtyła, *O teatrze słowa*, w: tenże, *Poezje i dramaty*, dz. cyt., s. 388-389.

²⁴ K. Wojtyła, *Poezje i dramaty*, s. 217.

²⁵ Tamże, s. 213.

²⁶ K. Wojtyła, *Miłość i odpowiedzialność*, wyd. 3, Lublin 1982, s. 90.

²⁷ M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, Poznań 1989, s. 140.

²⁸ K. Wojtyła, *Poezje i dramaty*, dz. cyt., s. 232.

²⁹ S. Sawicki, *Trylogia dramatyczna Karola Wojtyły*, art. cyt., s. 450-451.

³⁰ Tamże, s. 450.

³¹ K. Wojtyła, *O teatrze słowa*, w: tenże, *Poezje i dramaty*, dz. cyt., s. 388.

³² Tamże, s. 386.

³³ K. Wojtyła, *Poezje i dramaty*, dz. cyt., s. 218.

³⁴ A. Multanowski, *Teatr myśli, teatr wyobraźni*, „Teatr” 36(1981) nr 10, s. 5-6.