ACTA UNIVERSITATIS LODZIENSIS
FOLIA LITTERARIA POLONICA 10, 2008

https://doi.org/10.18778/1505-9057.10.13

Katarzyna Wielechowska

MEDYTACJA OBECNOŚCI „DRAMATY WNĘTRZA" KAROLA WOJTYŁY

„Już od dłuższego czasu próbowałem «stylu rapsodycznego», który wydaje mi się raczej służyć medytacji niż dramatowi (może to tylko mój punkt widzenia)..."[1] – pisał Karol Wojtyła w liście do Mieczysława Kotlarczyka, dołączonym do maszynopisu dramatu *Przed sklepem jubilera*.

„Styl rapsodyczny", styl sztuki Teatru Rapsodycznego Mieczysława Kotlarczyka, który Karol Wojtyła „także uważał za swój"[2], niewątpliwie inspirował kształt jego powojennych dramatów: *Brata naszego Boga* (pisanego w latach 1945–1950), *Przed sklepem jubilera* (1960), *Promieniowanie ojcostwa* (1964). Według Stefana Sawickiego utwory te tworzą „trylogię dramatyczną", której spójność wyraża się w zapośredniczonym przez ideę teatru słowa Mieczysława Kotlarczyka, stopniowym urzeczywistnianiu formuły „dramatu wnętrza", „dramatycznej medytacji"[3]. Drogą do rozumienia poetyki tej niekonwencjonalnej, specyficznej dramaturgii byłaby więc koncepcja Teatru Rapsodycznego, a dokładniej mówiąc – zaproponowana przez Karola Wojtyłę wykładnia stylu rapsodycznego.

W artykułach poświęconych teatrowi Mieczysława Kotlarczyka pisze on, iż istotą tego teatru, jego praelementem jest słowo. Słowo, które występuje nie jako „współczynnik działania, ruchu i gestu", lecz jako „pieśń", „wyodrębnione, samodzielne, przeznaczone tylko do zawierania myśli i jej głoszenia, do ogarniania pewnej wizji umysłowej i jej przekazywania". Teatr

[1] List z 1 I 1961 r., [w:] M. Kotlarczyk, K. Wojtyła, *O Teatrze Rapsodycznym. 60-lecie powstania Teatru Rapsodycznego*, oprac. J. Popiel, wybór tekstów T. Malak, J. Popiel, Kraków 2001, s. 328.

[2] List z 2 I 1957 r., *ibidem*, s. 327. Karol Wojtyła w liście z 14 XI 1939 r. do Mieczysława Kotlarczyka pisał: „Wierzę w Twój teatr i chciałbym go koniecznie współtworzyć, bo [...] nie łamałby człowieka, ale podnosił i zapalał i nie psuł, ale przeanielał" (*ibidem*, s. 310).

[3] Zob. S. Sawicki, *Trylogia dramatyczna Karola Wojtyły*, [w:] *Dramat i teatr religijny w Polsce*, red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, Lublin 1991, s. 452–453. B. Taborski określeniem „dramaturgia wnętrza" obejmuje również powstałe w czasie wojny, w 1940 r., dwa zachowane dramaty Karola Wojtyły o tematyce biblijnej i historycznej: *Hiob* i *Jeremiasz* (*Dawid* napisany w 1939 r. zaginął), zob. B. Taborski, *Karola Wojtyły dramaturgia wnętrza*, Lublin 1989.

Rapsodyczny rezygnuje z fabuły, „wątku dramatycznego czy komediowego, sytuacji, zawikłań, rozwiązań komicznych lub tragicznych". Ich miejsce zajmuje bowiem problem, dla którego fabuła może pełnić jedynie funkcję ilustracyjną, ponieważ to „problem gra, on zaciekawia, on niepokoi, wywołuje współ-odczucie, domaga się zrozumienia i rozstrzygnięcia". Teatr Rapsodyczny nie zmierza więc do odtwarzania życia, „pełnego gestów, niepokoju ruchów, który narzuca się słowom", lecz „budzi się ze słowa". W teatrze tym „słowo dojrzewa w gest", „wszystko dzieje się w rytmie słowa i myśli, w ich wewnętrznym napięciu" (s. 386–388)[4]. Karol Wojtyła podkreśla, że:

> nowe proporcje pomiędzy słowem a ruchem, pomiędzy słowem a gestem, sięgają właściwie jeszcze głębiej, poniekąd poza teatr, sięgają w samo filozoficzne ujęcie człowieka i świata. Przewaga słowa nad gestem przywraca pośrednio myśli przewagę nad ruchem i odruchem w człowieku. Okazuje się przy tym, że myśl bynajmniej nie jest zastojem, ale ma ona swój własny ruch. Właśnie ten ruch myśli, dynamikę myśli, chwyta żywe ludzkie słowo i czyni ją zalążkiem działania. (s. 394)

W objaśniającej koncepcję i fenomen Teatru Rapsodycznego refleksji Karola Wojtyły świat myśli – rzeczywistość wewnętrzna, dla której medium jest słowo, wyłania się więc jako centrum akcji dramatyczno-teatralnej. Można powiedzieć, że rzeczywistość wewnętrzna jest w pewnym sensie uprzednia, prymarna wobec rzeczywistości zewnętrznej – świata działań:

> Dramat w tej koncepcji nie tyle przez to spełnia swoją społeczną funkcję, że ukazuje działanie, ile przez to, że ukazuje je spowolnionym, ukazuje drogi, na których ono dojrzewa w myśli ludzkiej i po których z niej wypływa. (s. 394)

Zdanie to oddaje również istotę dramatów powojennych Karola Wojtyły, w których uwaga czytelnika koncentrowana jest na aktywności wewnętrznej postaci. W dramacie *Brat naszego Boga*, choć pojawiają się elementy akcji zewnętrznej, najistotniejsza staje się nie tyle „jedność miejsca przestrzennego" zdarzeń, ile „jedność przestrzeni psychologicznej", na którą zdarzenia te wpływają, i w której jednocześnie, mocą wewnętrznego, świadomego wysiłku bohatera, nadawany jest im sens:

---

[4] Zob. K. Wojtyła, *Poezje i dramaty*, wybór i układ z upoważnienia Autora M. Skwarnicki, J. Turowicz, red. filologiczna J. Okoń, Kraków 1986. Wszystkie cytaty z tekstów krytycznych, dramatów i poezji Karola Wojtyły podaję za tym wydaniem. Mieczysław Kotlarczyk w jednym z programowych tekstów pisał: „Teatr Rapsodyczny jest teatrem słowa. Jest dematerializacją teatru w dotychczasowym rozumieniu. Jest czystą ideą teatru. Jest, jeśli tak wolno byłoby sformułować, TEATREM DUCHA TEATRU". Zob. *Co to jest Teatr Rapsodyczny?*, [w:] M. Kotlarczyk, K. Wojtyła, *op. cit.*, s. 12.

Przełamują się tedy w Adamie myśli rozbieżne zewsząd. Prześwietlają go twarze spotkane, wywierające na nim ucisk zasłyszanych słów. Niejednako, ale ciągle przetwarzają Adama. Chwilami doprawdy wprost się narzuca, że one go tworzą. Ale oto przychodzą takie przebłyski – i wtedy z nagła dowiadujemy się z niezbitą pewnością, że to on, Adam, tworzy siebie z nich. [...] I wszystko, co się teraz będzie działo, chociaż wokół niego się rozegra, staje się jednak w nim. [...] Ludzie i przedmioty łączą się w nim, odmieniane od wewnątrz z uporczywą siłą, bądź przyjmowane, bądź odrzucane, zdobywane i tracone, odnajdywane i zapoznawane. (s. 137–138)

Utwór dramatyczny *Przed sklepem jubilera* składa się z wchodzących we wzajemne relacje, dopełniających się monologów. Akcja zewnętrzna prezentowana jest pośrednio, we wspomnieniach i refleksji postaci. Przestrzeń zewnętrzna często zyskuje funkcję symbolicznej reprezentacji wewnętrznych przeżyć bohaterów. W mającym jeszcze bardziej monologowy charakter *Promieniowaniu ojcostwa*: „Sytuacja zewnętrzna, która tutaj się zarysuje, jest krok po kroku wynikiem czy też pochodną sytuacji wewnętrznej. [...] dążenie wewnętrzne znajduje swój odpowiednik w akcji zewnętrznej" (s. 240). W dramatach tych przestrzeń wewnętrzna ma równy, jeśli nie większy, status realności co przestrzeń zewnętrzna: „Przecież świat w żadnym punkcie nie może być fikcją – świat wewnętrzny bardziej jeszcze niż świat zewnętrzny" (s. 329). Dynamika rzeczywistości wewnętrznej wyznaczana jest przez szereg interakcji zachodzących pomiędzy myślami, wspomnieniami, przeczuciami, wyobrażeniami, uczuciami.

To znamienne przemieszczenie w warstwie formalnej dramatu z akcji zewnętrznej na wewnętrzną skorelowane jest ze wspólnym dla tych trzech utworów dramatycznych tematem – podejmowaniem przez człowieka trudnego procesu wewnętrznego dojrzewania i stawania się, świadomego dorastania do własnego przeznaczenia. Proces ten sugerowany jest tutaj jako w swej istocie nierozerwalnie związany z rozpoznawaniem i przyjmowaniem obecności Boga, działania Bożej miłości w przestrzeni duszy i w całym istnieniu.

Napięcie dramatyczne powstaje w tych dramatach nie wskutek konfliktu dwu antagonistycznych, zewnętrznych wobec siebie sił, lecz rodzi się w rzeczywistości wewnętrznej, wpisane jest niejako w wysiłek wewnętrznej transformacji postaci. Słowa „daj się kształtować miłości" skierowane do Adama z dramatu *Brat naszego Boga* odnoszą się w istocie do postaci z następnych dramatów. Każdy z tych utworów staje się swoistym zapisem procesu samopoznania, w którym dochodzenie do prawdy o sobie, prawdy o swym wnętrzu współzależne jest z przeżywaniem przynależności i zaufania do Boga. Formowanie się takiej świadomości postaci stanowi akt poprzedzający wybór postaw i działań. Przy czym myśl poprzedzając działanie zarazem w nim właśnie się spełnia[5].

[5] Zależność tę Karol Wojtyła podkreśla w swoich rozważaniach filozoficznych: „Taka jest bowiem natura korelacji tkwiącej [...] w fakcie *człowiek działa*, że czyn stanowi szczególny moment ujawnienia osoby. Pozwala nam najwłaściwiej wglądnąć w jej istotę i najpełniej ją zrozumieć", zob. *Osoba i czyn*, Kraków 1985, s. 15.

Pierwszoplanowość przestrzeni wewnętrznej nie oznacza, że w „dramatach wnętrza" Karola Wojtyły relacja świat wewnętrzny – świat zewnętrzny ujmowana jest jako opozycja, bowiem stawanie się, dojrzewanie bohaterów dokonuje się również w interakcji zachodzącej pomiędzy tymi oboma światami[6]. Przestrzeń wewnętrzna i przestrzeń zewnętrzna jednoczą się w zdolności rozszerzania i otwierania przestrzeni duszy na obecność drugiego: „Odtąd przestrzeń wewnętrzna Adama, otwarta tamtym ludziom, wzbiera nimi. Rzeczywistość" (s. 140). „Medytacje dramatyczne" Karola Wojtyły to także dramaty postaw, które w różny sposób podejmują i problematyzują temat wewnętrznej obecności każdego w każdym zapośredniczonej przez źródłową, scalającą wszystkie przestrzenie, obecność Boga. Jak pisze Stefan Sawicki: „Wielkiego Obecnego każdej głębszej ludzkiej relacji"[7]. „Medytacje dramatyczne" Karola Wojtyły prowadzą odbiorcę ku takiemu właśnie widzeniu istnienia i działania człowieka, ku takiej wizji antropologicznej, zawartej również w pracach filozoficznych i pismach teologicznych.

„Nie jestem sam"

Dramat *Brat naszego Boga* jest rodzajem biografii duchowej, próbą przybliżenia przemiany wewnętrznej malarza Adama Chmielowskiego, późniejszego Brata Alberta, założyciela zgromadzeń Braci i Sióstr Posługujących Ubogim III Zakonu św. Franciszka. Karol Wojtyła już jako papież Jan Paweł II wspominał:

> Szczególne miejsce w mojej pamięci, a nawet więcej, w moim sercu, ma Brat Albert – Adam Chmielowski. Walczył w powstaniu styczniowym i w tym powstaniu pocisk zniszczył mu nogę. Odtąd był kaleką – nosił protezę. Był dla mnie postacią przedziwną. Bardzo byłem z nim duchowo związany. Napisałem o nim dramat, który zatytułowałem *Brat naszego Boga*.

[6] Szczególne znaczenie problemu relacji świat wewnętrzny – świat zewnętrzny w twórczości Wojtyły akcentuje A. Karoń-Ostrowska, zob. *Dramat spotkania człowieka z drugim i z Bogiem w „Promieniowaniu ojcostwa" Karola Wojtyły*, [w:] *Twórczość Karola Wojtyły. Materiały z sesji zorganizowanej z okazji 46. Kongresu Eucharystycznego we Wrocławiu*, red. Z. W. Solski, Wrocław 1998, s. 57. We fragmencie utworu Karola Wojtyły *Wędrówka do miejsc świętych* zatytułowanym *Miejsce wewnętrzne* podmiot liryczny wyznaje: „Miejsce moje jest w Tobie. Twoje miejsce jest we mnie. Jest to wszakże miejsce wszystkich ludzi. [...] Teraz zejdziemy w dół po wąskich schodach, jakby tunelem w ścianie. Ci, którzy wtedy schodzili po zboczu, przystanęli na miejscu, gdzie dziś znajduje się płyta. Namaszczono jeszcze Twoje Ciało, potem włożono do grobu. Miałeś miejsce na ziemi przez Twoje Ciało. Miejsce zewnętrzne Ciała zamieniłeś na miejsce wewnętrzne, mówiąc «bierzcie i pożywajcie z niego wszyscy». Promieniowanie miejsca wewnętrznego względem wszystkich zewnętrznych miejsc Ziemi, do której przyszedłem w pielgrzymce. To miejsce wybrałeś od wieków. Miejsce, w którym Siebie udzielasz, a mnie przyjmujesz" (s. 77).

[7] S. Sawicki, *op. cit.*, s. 449.

Fascynowała mnie jego osobowość. Widziałem w nim model, który mi odpowiadał: rzucił sztukę, żeby stać się sługą biedaków – „opuchlaków", jak ich nazywano. Jego dzieje bardzo mi pomogły zostawić sztukę i teatr, i wstąpić do seminarium duchowego[8].

W dramacie współprzenikają się trzy plany: akcji zewnętrznej, akcji wewnętrznej oraz objaśniającego sens zdarzeń komentarza, zamieszczonego w tekście pobocznym utworu. Spośród trzech składających się na dramat aktów, w pierwszym – *Pracownia przeznaczeń* i w trzecim – *Dzień Brata* dominuje akcja zewnętrzna. Pierwszy akt przedstawia Adama u początku przemiany, akt trzeci dzieje się w jednym z ostatnich dni życia Brata Alberta w utworzonym przez niego schronisku dla ubogich. Najbardziej rozbudowany akt drugi – *W podziemiach gniewu* podzielony jest na dziewięć scen ukazujących różne, zewnętrzne i wewnętrzne, sytuacje i zdarzenia, które tworzą doświadczenie Adama: „Nie szukajmy określonych miejsc dla poszczególnych jego ustępów. Wszystkie one stają się bądź treścią przypomnienia, bądź wyobraźni, bądź myślenia lub miłowania" (s. 138).

Pomiędzy pierwszym a trzecim aktem zachodzi znaczące podobieństwo i zarazem przemieszczenie. Akt pierwszy zaczyna się, prowadzoną w pracowni malarskiej Adama, dyskusją artystów na temat sztuki[9]. „Tajemna wymiana, uczestnictwo, oddziaływanie, udzielanie siebie innym, posłannictwo, poczucie odpowiedzialności" to określenia mające oddać istotę relacji pomiędzy twórcą a odbiorcą, nawiązujące także do idei jedności estetyki i etyki. W kontekście trzeciego aktu określenia te zyskują jeszcze inne, dodatkowe, szczególne znaczenie, gdy odnieść je do utworzonej przez Brata Alberta religijnej wspólnoty braci-ubogich służących biedakom, wspólnoty ustanawianej na nieustannym przeświadczeniu, że: „On jest ciągle. / On ciągle dociera do dusz. I odtwarza w nich ... / Siebie!" (s. 185). Choć nie wprost, akt pierwszy mówi o wspólnocie osiąganej poprzez sztukę, akt trzeci – o wspólnocie budowanej przez naśladowanie Chrystusa.

Jednak zasadniczym problemem dramatu nie jest wybór Adama pomiędzy sztuką a wiarą[10]. Postać tytułowego bohatera zostaje wprowadzona do akcji

[8] Jan Paweł II, *Wstańcie, chodźmy!*, Kraków 2004, s. 150. We *Wstępie* do dramatu autor pisze: „Będzie to próba przeniknięcia człowieka. Sama postać jest ściśle historyczna. Niemniej pomiędzy samą postacią a próbą jej przeniknięcia przebiega pasmo dla historii niedostępne. [...] W tym też właśnie miejscu znajdujemy się w bezpośredniej bliskości naszego bohatera. Postać jego opiera się w świadomości każdego z nas o bogate tło, w pełni nasycone wieloraką rzeczywistością. Tej to właśnie kręgiem rzeczywistości łączy się on z nami, przez nią staje się nam bliski i potrzebny" (s. 113).

[9] Postaci dramatyczne mają swe pierwowzory w osobach, które Adam Chmielowski znał: Maksymiliana Gierymskiego, Stanisława Witkiewicza, Lucjana Siemieńskiego, Heleny Modrzejewskiej. Faktycznie sytuacja takiego spotkania najprawdopodobniej nie miała miejsca, ale w scenie tej, podobnie jak w całym utworze, nie chodziło o szczegółowe odtworzenie zdarzeń historycznych. Na ten temat zob. B. Taborski, *op. cit.*, s. 46–47.

[10] Zob. ks. J. S. Pasierb, *Miłosierdzie i gniew w dramacie „Brat naszego Boga"*, „Communio" 1981, nr 1/2, s. 134–143.

dramatycznej wówczas, gdy dyskusja o odpowiedzialności artysty przekształca się w dyskusję o odpowiedzialności człowieka wobec społecznej biedy i upokorzenia. Adam, jak to wynika z wcześniejszych wypowiedzi postaci, zaniedbuje swą twórczość od momentu, gdy zobaczył miejską ogrzewalnię i mieszkających w niej nędzarzy. Nie umie przyjąć poglądu, iż „rozkład nędzy odpowiada rozkładowi kary. Słusznej kary" (s. 127), a tym samym uspakajającego, metafizycznego lub egzystencjalnego uzasadnienia („w jaki sposób ja mogę być odpowiedzialny za obywatela, który zmarnował swoje życie i teraz jest na dnie?", s. 129) dla istnienia tej sytuacji. Jego brak zgody na nią wyraża się w dostrzeżeniu faktu, że poczucie społecznej krzywdy może przerodzić się w społeczny wybuch i przewrót:

> Gdzie się rozłazi, rozpływa ta rzesza wydziedziczonych? [...] Przecież po wyjściu z ogrzewalni nie stają się ani zasobniejsi, ani lepsi. [...] Społeczeństwo nie wie, co w sobie nosi. Społeczeństwo jest chorym organizmem. [...] Każdy z nas idzie swoją drogą. Każdy lepi swoje gniazdko. Tymczasem dla tylu ludzi drogi stały się za ciasne. Nie ma gdzie postawić stopy. Nie ma skrawka ziemi, który by można nazwać swoim. Nie ma kromki chleba, na którą by mogli zapracować. Nie ma dziecka, które by mogli wydać na świat z tym przeświadczeniem, że nie będzie zawalidrogą. A my w tym wszystkim poruszamy się, zadufani w siłę jakiegoś powszechnego układu, który każe przemilczać rzeczy krzyczące i tłumić usprawiedliwiony wybuch. [...] Nie możemy dopuścić, aby poza nami cała masa ludzka kłębiła się po ogrzewalniach, wiodła życie nieomal zwierzęce, wyłączając z niego powoli wszelką inną świadomość poza poczuciem głodu i lęku. (s. 126–128)

Dotkliwie przeżywając cierpienie innych, Adam nie potrafi jednak odnaleźć w sobie sposobu rozumienia tego cierpienia i istnienia wobec niego: „nie mogę wybrnąć". To, że w swej pracowni daje nocleg i jedzenie biedakom nie wystarcza mu, nie uspokaja go. W rozmowie z Teologiem mówi o niezrozumiałym, męczącym odczuciu wewnętrznego nacisku, a zarazem o swoim uciekaniu, ale nie przed odpowiedzialnością, lecz „przed czymś, a może raczej przed kimś w sobie i przed kimś w tamtych wszystkich ludziach". W odpowiedzi Teolog stwierdza: „To może być powołanie. [...] Musi pan w dalszym ciągu wytrwale uciekać" (s. 130). Adam nie potrafi także przyjąć drogi proponowanej przez przyjaciół–artystów, mianowicie poprzestać na przetworzeniu swojego protestu i współodczuwania z „rzeszą wydziedziczonych" w „wybuch geniuszu malarskiego".

Dyskusję postaci dramatycznych zawiesza wypowiedziane przez Adama zdanie: „Nie jestem sam". Graficzny zapis (myślniki oddzielające tę wypowiedź od następnych kwestii postaci) oraz didaskalia („Przerwa. Wszyscy milkną, jakby skupieni w ostatnim słowie", s. 132) akcentują ciszę, która po nim zapada, podkreślając tym samym jego wagę, znaczenie. Stanowi ono pointę dyskusji, kieruje ku prawdzie o współprzynależności ludzi. Zarazem jednak antycypuje rozpoznanie i doświadczenie najistotniejszej, podstawowej prawdy – współ-

przynależności człowieka i Boga: „Człowiek nie jest tylko wspólnotą ludzką. Tym, kto ostatecznie mówi ludziom «nie jesteście samotni», tak jak mówi Chrystus Samarytance, jest Bóg"[11]. Ostatnia sekwencja pierwszego aktu to spotkanie Adama z Człowiekiem Nieznajomym Nikomu, który wskazuje drogę przekształcenia sprzeciwu wobec społecznej nędzy – ma nią być wybuch gniewu-rewolucji: „ten gniew jest słuszny. Chodzi o to, aby ostatecznie zerwał się [...]. A zatem trzeba przyspieszyć akt zbiorowej świadomości. [...] Pan rozumie jaka tutaj zarysowuje się twórczość" (s. 135).

Sceny aktu drugiego – w miejskiej ogrzewalni, dialog z „Tamtym"-drugim ja, scena przed obrazem *Ecce Homo*, spowiedź Adama, znowu scena w ogrzewalni, dialog z *alter ego*, spotkanie z Wujem i Siostrą (tu także scena z obrazem *Ecce Homo*), Adam kwestujący dla ubogich, jeszcze raz scena w ogrzewalni – wyznaczają proces wewnętrznego poszukiwania i dojrzewania bohatera:

> Nowy Adam wyłania się stopniowo, ukazuje się wśród drżenia i lęku starego Adama. [...] W każdej bowiem chwili stary Adam wymienia się jakąś cząstką na nowego. Tkwi w tej wymianie i zdobycz, i postęp, i zarazem ból. Oto jest żywa tkanka dramatu Adama. [...] on sam objawia się sobie ciągłym zdumieniem nad własnym losem. Musi tak być, bo dzięki temu zdumieniu odsłania w sobie tę Miłość, która przez niego pracuje. (s. 138)

Centralne znaczenie ma w tym akcie (a w istocie w całym dramacie) malowany przez Adama obraz Chrystusa w koronie cierniowej, *Ecce Homo*. Proces „stopniowego wyłaniania się nowego Adama" jest bardzo ściśle powiązany z powstawaniem tego obrazu. Stanowi on świadectwo przemiany widzenia ludzkiego upokorzenia – w cierpieniu nędzarzy Adam rozpoznaje cierpienie Chrystusa: „Powiedz, co jeszcze mogę uczynić dla Ciebie w nich?" (s. 147). Droga wewnętrznej transformacji Adama przebiega od doświadczenia agresji, rozpaczy i cynizmu ludzi pogrążonych w nędzy, poprzez jego zwątpienie („Cóż poradzisz na złą wolę, na upór? Zostaną tym, czym chcą pozostać. Nie będzie w tym twojej winy", s. 144), poczucie wydziedziczenia, odrzucenia jego i jego sztuki przez Boga i ludzi, do decyzji podzielenia z nędzarzami ich losu, do stania się jednym z nich („Ja pójdę za nimi", s. 172). Wizerunek Człowieka–Chrystusa będąc, wyrazem przemiany Adama, jednocześnie ją intensyfikuje: „obraz jest zdolen rozłożyć człowieka... przetworzyć człowieka" (s. 164). Moment, w którym krystalizuje się w Adamie wizja jego przeznaczenia oddany jest przez – jedyny w dramacie – wiersz. Adam patrząc na obraz, mówi:

---

[11] Ks. J. S. Pasierb, *Poezja uniwersaliów*, „Znak" 1981, nr 4–5, s. 596. Autor artykułu podkreśla, że ten sposób widzenia aktualizowany jest w całej twórczości Karola Wojtyły: „Występuje tu wyraźna symetria: Człowiek jest w Bogu i Bóg – choć transcendentny [...] – jest w człowieku; podobnie człowiek jest obecny w innych ludziach, a oni w nim. Co więcej: w podobny sposób odbywa się spotkanie z Bogiem i z człowiekiem".

– Jesteś jednakże straszliwie niepodobny do Tego, którym jesteś –
Natrudziłeś się w każdym z nich.
Zmęczyłeś się śmiertelnie.
Wyniszczyli Cię –
To się nazywa Miłosierdzie.
– –
Przy tym pozostałeś piękny.
Najpiękniejszy z synów ludzkich.
Takie piękno nie powtórzyło się już nigdy później –
O, jakież trudne piękno, jak trudne.
Takie piękno nazywa się Miłosierdzie. (s. 160)

W zamykającej drugi akt rozmowie z Nieznajomym – wyznawcą rewolucji Adam rozróżnia dwie drogi działania wyrastające ze sprzeciwu wobec istnienia społecznej krzywdy: drogę gniewu oraz drogę Miłosierdzia. Gniew nie umożliwia realizacji pełni człowieczeństwa, prowadzi do pozyskania wielu dóbr, ale „nie wszystkich, największych, do których powołany jest człowiek". Znosząc brzemię nędzy – niewolę, nie prowadzi jednak do pełnej, rzeczywistej wolności. Adam chce „wychować gniew", aby objawił się jako siła twórcza na drodze Miłosierdzia. Bohater dramatu Karola Wojtyły wybiera drogę Miłosierdzia i ta właśnie droga okazuje się faktycznym społecznym przewrotem[12]. Miłosierdzie nie oznacza okazjonalnej dobroczynności („Złotówka tu, złotówka tam, za prawo spokojnego posiadania milionów", s. 137), nie jest też zadośćuczynieniem za popełnione zło – Wuj, który założył na wsi sierociniec dla chłopskich dzieci, argumentuje:

Widzisz, Adasiu, musimy schodzić w dół. Najwyższy czas na to zrównanie. Takie ciążą na nas przewiny... [...] Czyni się dobrze. Biedactwa zadowolone – i ja... Człowiek się uwalnia spod brzemienia, spod uciążliwego brzemienia jakiejś odpowiedzialności. (s. 159)

Miłosierdzie to sposób objawiania się i urzeczywistniania miłości Bożej. Jako dobro czynione drugim nie pozostaje aktem jednostronnym, doświadczane jest bowiem również od strony tych, którzy je przyjmują[13]. Dzięki Miłosierdziu ludzie dźwigają siebie i innych ku dobru, realizują rdzenną potrzebę uczestniczenia i spotykania się w dobru i miłości.

Akt trzeci ukazuje zawiązaną przez Adama–Brata Alberta wspólnotę braci, dawnych żebraków zamieszkujących miejską ogrzewalnię. Pozostawanie w ubós-

[12] Zob. ks. J. S. Pasierb, *Miłosierdzie i gniew...*, s. 138–140; T. Nyczek, *Teatr jaki jest: malarz kwestarzem*, „Dialog" 1981, nr 4, s. 127–129.

[13] Zob. Jan Paweł II, *Dives in Misericordia. Encyklika Ojca Świętego Jana Pawła II „O Bożym Miłosierdziu"*, Poznań 1980, s. 50. Ks. Janusz S. Pasierb pisze: „Miłosierdzie niewiele wymagające od dającego, dające natychmiastową rekompensatę, procentujące wdzięcznością, *fashionable*, akcentowane przez «towarzystwo» i nawet twarzowe – nie jest tym, o jakie chodzi Adamowi, o co chodzi w *Bracie naszego Boga*. Tutaj dostępujący miłosierdzia zawsze «ratuje» swego dobroczyńcę...". *Ibidem*, s. 139.

twie, posługiwanie bezdomnym, nędzarzom, wszystkim potrzebującym, kwestowanie dla nich to istota ślubów złożonych przez braci, ich codzienna praktyka. Kiedy kilku z nich podważy przyjęty we wspólnocie porządek życia i działania, Albert tłumaczy intencje jej powołania:

> W każdym pośród was wiedziałem o nędzy i – o Nim. Długo przebywali z dala od siebie. Ze wszystkich sił starałem się ich przybliżyć. Bo przedtem byłeś ty – nędzarz, a nad twoją nędzą wiało pustką. Odkąd zbliżyłeś się do Niego, upadek twój przemienił się w krzyż, a niewola twa w wolność. (s. 185)

Wspólnota braci ustanowiona na odkrywaniu jedności własnego upokorzenia z cierpieniem Chrystusa i w tej perspektywie na wyzwalającym ukochaniu i przyjęciu własnej biedy, na wiedzy o „wspólnym krzyżu, który jest przekształceniem upadku człowieka w dobro" (s. 184) przez praktykę Miłosierdzia wprowadza realne, konkretne zmiany w przestrzeni społecznej.

W akcie trzecim jeszcze raz powraca problem rewolucji. Na wieść o niej Albert mówi, że jest to wielki i słuszny gniew: „Wiem jednak na pewno, że wybrałem większą wolność" (s. 186). Są to ostatnie słowa dramatu.

Powraca także, ale już w inny sposób, problem wyboru pomiędzy sztuką a wiarą. Z Albertem spotyka się Hubert, młody muzyk, który pragnie wstąpić do wspólnoty braci. Jednak motywację tej decyzji – wewnętrzne zagubienie, niemożność realizacji pełni siebie w sztuce, a z drugiej strony zwątpienie religijne, „zachwianie wiary", Albert uważa za niewystarczającą:

> Naprzód trzeba mieć całkiem nowe widzenie świata. Pan go nie ma. Co innego sądzić świat wedle tych miar, którymi zbiegają się i rozchodzą tonacje – jest to ogromnie ciekawe, ogromnie piękne i wzniosłe, ale co innego widzieć świat w wymiarach nędzy i upodlenia, i wiedzieć, ale to wiedzieć dokładnie, gdzie z tym wszystkim spotyka się Bóg, jaka nędza Go do ludzi przybliża, a jaka od nich oddziela. [...]
> Czy Pan przynajmniej wie, jaka jest najprawdziwsza nędza człowieka przed Bogiem?
> Tej nędzy nie wolno szukać na krańcach człowieka, na jego peryferiach. Znajduje się ona u niego w tym dokładnie miejscu, skąd rozpoczynać się powinno najwyższe jego wyniesienie. (s. 179)

„Chcę obecności, takiego przenikania się odtąd wzajemnie"

Dramat poetycki *Przed sklepem jubilera* nosi podtytuł: *Medytacja o sakramencie małżeństwa przechodząca chwilami w dramat.* Trzy części utworu – *Sygnały* (*Teresa, Andrzej*), *Oblubieniec* (*Anna, Stefan*), *Dzieci* (*Monika i Krzysztof*) – zbudowane są przede wszystkim z pisanych białych wierszem, wzajemnie dopełniających się i rozwijających monologów, z których wyłania się historia związku, miłości trzech par: Teresy i Andrzeja, Anny i Stefana oraz ich dzieci

– Moniki i Krzysztofa. Oprócz formy monologowej w dramacie pojawiają się fragmenty pisane prozą, liryczne partie Chóru i nacechowana największym napięciem dramatycznym jedna scena dialogowa. Zarówno akcja zewnętrzna, jak i linearne ukształtowanie zdarzeń w czasie zostają w tym dramacie niemal całkowicie uchylone. Choć można zrekonstruować rozwój losu bohaterów: szczęśliwe małżeństwo Teresy i Andrzeja przerywa jego śmierć na wojnie, ich syn – Krzysztof, wychowywany przez Teresę, poślubia Monikę, córkę Anny i Stefana pozostających w formalnym raczej niż rzeczywistym związku, to linearność czasu przekształcana jest tutaj w nieustanne „teraz" wewnętrznej refleksji bohaterów. Czasowy wymiar i przebieg egzystencji ulega spowolnieniu, pogłębiany jest w namyśle postaci nad własnym doświadczeniem, w wewnętrznym jego oglądzie. Obrazem zatrzymanego w czasie, zespalającego przeszłość i przyszłość, trwania jest scena przed sklepem jubilera, kiedy Teresa z Andrzejem przyglądają się leżącym na wystawie obrączkom:

TERESA
[...] Stoimy wciąż przed tym sklepem wybierając wspólnie nasz los.
Lecz witryna stała się zwierciadłem naszej przyszłości
– oto odbija jej kształt. (s. 198)

ANDRZEJ
[...] 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 wrażenie, jakbym był widziany i poznany przez kogoś, kto się ukrył w głębi tej witryny. (s. 201)

TERESA
[...] Mam też takie przeświadczenie, iż odbicie nasze w głębi zwierciadła pozostało już na zawsze i nie można go stamtąd wydobyć ani usunąć. W chwilę później pomyślałam, że byliśmy obecni w głębi tego zwierciadła od początku – w każdym razie o wiele wcześniej niż stanęliśmy przed sklepem jubilera. (s. 202)

Scena ta ma symboliczne znaczenie. Zwierciadło może oznaczać świadomość, samopoznanie, w religijnej symbolice „prawo Boże jest jakby lustrem, w którym człowiek musi badać oblicze swojej duszy"[14]. Symboliczna wymowa tej sceny – dwoje mających pobrać się ludzi przeglądających się w Bogu, antycypuje bardzo istotną perspektywę dla wszystkich przeżyć, przemyśleń, doświadczeń postaci dramatu, a otwieraną przez postać Adama, *porte-parole* autora. Adam, uczestnicząc w losie bohaterów, będąc ich powiernikiem, pozostaje jednocześnie

[14] D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 441. Autorka przytacza także hymn starochrześcijański: „Spójrzcie: *Pan jest zwierciadłem naszym / Otwórzcie oczy, / wpatrzcie się weń, / dowiedzcie się, jak wyglądają wasze twarze!*", s. 442, cytat za: *Ody Salomona*, 13, przeł. A. Kamieńska, [w:] *Muza chrześcijańska*, t. 1, Kraków 1985, s. 176.

w pewnym dystansie wobec nich, jest jakby świadkiem i zarazem interpretatorem, świadomością ogarniającą całość świata przedstawionego. Doświadczenie związku, miłości przeżywanej przez postacie wprowadza w perspektywę absolutną, w perspektywę bezczasowości, uważa, że tylko w niej można właściwie rozpoznać sens ludzkiego istnienia i miłości:

> 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 wiecznością.
> 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. (s. 213)

Każda z trzech części dramatu ukazuje kolejno związek Teresy i Andrzeja, Anny i Stefana, Moniki i Krzysztofa, rozwijając i problematyzując w różny sposób podstawowy temat utworu – miłość dwojga ludzi, która spełnia się we wzajemnym poczuciu obecności jednej osoby w drugiej, w świadomości ich wzajemnej przynależności, w ich zjednoczeniu. Małżeństwo, związek dwojga osób jest w tym samym stopniu ich wyborem siebie właśnie, co odczuciem przeznaczenia sobie.

Pierwsze słowa dramatu, wypowiedziane przez Teresę, akcentują fakt wyboru: „Andrzej wybrał mnie i poprosił o moją rękę" (s. 188). Uzupełnione zostają przez późniejsze zdanie: „Jeżeli te oświadczyny nie zastały mnie całkiem nie przygotowaną, / to dlatego, że czułam, iż jakoś jestem dla niego" (s. 191). W podobny sposób mówi Andrzej:

> Miłość może być bowiem zderzeniem,
> w którym dwie osobowości uświadamiają sobie do głębi,
> że powinny do siebie należeć, chociaż brak nastrojów i wrażeń.
> Jest to jeden z tych procesów we wszechświecie, co sprowadzają syntezę
> i jednoczą to, co rozdzielone, a co ciasne i ograniczone, to rozszerzają i bogacą. (s. 190)

Droga Andrzeja do Teresy miała paradoksalny przebieg – czując miłość Teresy i zarazem „przedziwne trwanie Teresy" w sobie, Andrzej prowokował zewnętrzne oddalenie. Im bardziej jej unikał, tym bardziej jednak odkrywał, że „Teresa wciąż tkwi w mej świadomości i pamięci" (s. 190). Przyjmując jej miłość, „to, co jest najwspanialszym darem", zrozumiał, że jej oczekiwanie i „dyskretne cierpienie" stanowi wspólne dobro ich związku. Ostateczne, zewnętrzne oddalenie – śmierć Andrzeja nie zmieniło jego trwania, jego ciągłej obecności w Teresie: „Andrzej nie umarł we mnie" (s. 221). Przedłużeniem, uobecnieniem ich jedności stał się syn Krzysztof.

Małżeństwo Anny i Stefana to odwrócenie związku Teresy i Andrzeja – istnieje tylko zewnętrzna bliskość i obecność:

ANNA
Czy naprawdę doznałam zawodu i rozczarowania?
Może to tylko zwyczajny bieg rzeczy
zdeterminowany historią dwojga ludzi?
Tak właśnie usiłuje to wytłumaczyć Stefan,
wyznałam mu bowiem natychmiast
pierwszy żal, jaki we mnie narósł.
Stefan słuchał, ale nie odczułam,
aby przejął się tym, co mówiłam.
O to żal jeszcze się powiększył.
[...]
Stefan jakby przestał być we mnie.
Czy ja w nim także przestałam? (s. 203–204)
[...]
Coraz bardziej życie się zmieniało
w uciążliwą egzystencję dwojga,
którzy w sobie zajmują wzajemnie
coraz mniej miejsca. (s. 206)

Brak odpowiedzi, głosu–monologu Stefana, który podejmowałby próbę zrozumienia „pęknięcia w ich miłości" ujawnia na poziomie formalnym dramatu faktyczne naruszenie, zerwanie więzi pomiędzy Anną i Stefanem. Milczenie postaci Stefana jest równoznaczne z jego obojętnością wobec żalu i „rany" Anny, która swoje przeżycia, swoją historię powierza Przypadkowemu Rozmówcy–Adamowi.

„Medytacja przechodzi w dramat", napięcie dramatyczne pojawia się wtedy, gdy Adam powie Annie, że „tą ulicą pójdzie Oblubieniec / już wkrótce" (s. 210). Rozpaczliwa tęsknota Anny za miłością, za kimś doskonałym, dobrym, innym niż Stefan, sprawi, że w każdym napotkanym mężczyźnie gorączkowo będzie pragnęła odnaleźć Oblubieńca. Zdaniem Adama: „Rozbieżność między tym, co leży na powierzchni, a tym, co jest tajemnicą miłości, stanowi właśnie źródło dramatu. Jest to jeden z największych dramatów ludzkiej egzystencji" (s. 211). Adam pomaga Annie dostrzec, że Oblubieniec ma oblicze 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. (s. 217)

Anna jest tą bohaterką dramatu, która w największym stopniu podejmie wysiłek przekształcenia siebie i swoich wyobrażeń o miłości. Jej dojrzewanie wewnętrzne będzie polegało na próbie ponownego przyjęcia i zrozumienia Stefana, na zdolności odszukania winy również w sobie. Po latach powie, że

choć nie umie przybliżyć twarzy Stefana i twarzy Oblubieńca, nie może ich nadal utożsamić, to oddalenie pomiędzy nią a Stefanem przestało się powiększać. Nie umiejąc żyć sobą i w sobie wzajemnie, starają się żyć dziećmi. Adam doświadczenie Anny nazwie wejściem „na drogę miłości dopełniającej. Trzeba było dopełniać dając i przyjmując w innych proporcjach niż przedtem" (s. 230).

Scena poszukiwania i spotkania Oblubieńca oświetla temat podjęty przez dramat w szerszej niż międzyosobowa relacja perspektywie, ma dla całego dramatu kluczowe znaczenie wzmocnione dodatkowo przez przytoczenie biblijnej przypowieści o pannach mądrych, które są przygotowane na przyjście Oblubieńca–Miłości i pannach głupich, które wewnętrznie, duchowo śpią, „tkwi w nich jakaś uśpiona przestrzeń":

> ADAM
> Ach, Anno, jak mam ci tego dowieść, że po drugiej stronie wszystkich tych naszych miłości, które wypełniają nam życie – – jest Miłość! Oblubieniec idzie tą ulicą i chodzi każdą z ulic! Jakże mam ci dowieść tego, że jesteś oblubienicą. (s. 216)

Zarówno Monika, jak i Krzysztof świadomi są swego dziedzictwa losu rodziców – Krzysztof uobecniający ojca w „pełnej nieobecnego człowieka" samotności matki, Monika zraniona „pęknięciem" miłości Anny i Stefana. Świadomi są także trudności, które może rodzić przeszłość, ale swoje pragnienie obecności, „przenikania się wzajemnie" wiążą z obecnością i działaniem Boga: „Miłość jest ciągłym wyzwaniem rzucanym nam przez Boga, / rzucanym chyba po to, byśmy sami wyzywali los" (s. 223). Różnica pomiędzy związkiem Moniki i Krzysztofa a małżeństwami ich rodziców – nie mogącym się spełnić Teresy i Andrzeja oraz niespełnionym Anny i Stefana – zasugerowana jest w dramacie przez połączenie ich imion, umieszczonych w nawiasie pod tytułem trzeciej części, spójnikiem „i". Różnica ta zaznacza się także w tym, że postacie Moniki i Krzysztofa kierują swe monologowe wypowiedzi wzajemnie do siebie. Ich monologi tworzą dopełniający się dialog, w którym „ja" nieustannie przywołuje „ty", w którym relacja „ja" i „ty" przekształca się w „my". Przeważająca w monologach Andrzeja i Teresy relacja „ja"– „on/ona" przyjęła formę „my". „Ty" uobecniane jest przez „ja" w ich listach i w jednej wypowiedzi Teresy skierowanej do Andrzeja już po jego śmierci. Stosunek Anny do Stefana wyraża się wyłącznie w relacji „ja"– „on".

Widocznym znakiem jedności dwóch osób są obrączki, które zarazem tę jedność pogłębiają: „Potajemnie zrastamy się w jedno / za sprawą tych dwóch obrączek" (s. 196). Materialny przedmiot – obrączki, wyraża więc, ale i nieustannie potwierdza, a także tworzy wzajemną przynależność. Teresa, w której Andrzej wciąż jest obecny, nie rozstaje się z obrączką:

Nie wychodziłam więc z kręgu Twojej przedziwnej osoby,
której oddałam siebie i już nie umiem odebrać. (s. 221)
[...]
Andrzej zabrał swoją obrączkę, z nią poległ,
ja dotąd noszę – (s. 225)

W symbolicznym znaczeniu obrączki są „właściwie *zastawem* danym jako rękojmia [...] Modlitwa przy ich poświęceniu zawiera prośbę kierowaną do Boga, aby ci, którzy będą nosić te obrączki, dochowali sobie nawzajem niezłomnej *wierności*"[15]. W dramacie postacią, która kieruje bohaterów ku rozumieniu ukrytego i jednocześnie najistotniejszego znaczenia obrączek jest postać Jubilera: „Ciężar tych obrączek [...] / to nie ciężar metalu, / ale ciężar właściwy człowieka, / każdego z was osobno / i razem obojga" (s. 198). Kiedy Anna, nie czując już związku ze Stefanem, chce sprzedać swą obrączkę, Jubiler jej nie przyjmuje:

Widocznie pani mąż żyje –
wtedy żadna obrączka z osobna
nic nie waży – ważą tylko obie.
Moja waga jubilerska
ma tę właściwość,
że nie odważa metalu,
lecz cały byt człowieka i los. (s. 207)

Postać Jubilera nie pojawia się w dramacie bezpośrednio, jego wypowiedzi przytaczane są przez bohaterów. Bolesław Taborski tak interpretuje istnienie tej postaci w dramacie:

Można jedynie domyślać się, że Jubiler [...] wyraża Opatrzność; jest źródłem osądów moralnych i zobowiązań symbolizowanych przez obrączki ślubne, które nie tyle sprzedaje, co rozdaje i nie chce ich odkupić, o ile nie uzasadnia tego śmierć współmałżonka. To, że Jubiler nie pojawia się w sposób wizualny, byłoby w zgodzie z praktyką Wojtyły. Bardzo rzadko w swych sztukach [...] nazywa Boga z imienia lub bezpośrednio się do Niego odwołuje. Jego obecność się wyczuwa, ale nie narzuca się ona. [...] Oto symbolika tytułu sztuki. My stoimy przed sklepem Jubilera, on jest w środku. Widzi nasze myśli i czyny poprzez szybę okna wystawowego, które jest także oknem naszego sumienia. I to właśnie Jubiler, tak, jak go opisują i odczuwają inne postacie dramatu, daje eksplikację tematu sztuki. Wszak Bóg wie to, co znają nasze sumienia, a to co zna Bóg, nasze sumienia powinny wiedzieć[16].

Postać Jubilera okazuje się najważniejszym punktem odniesienia dla decyzji i doświadczeń postaci: Teresy i Andrzeja, Anny (choć wbrew jej woli Jubiler nie chce kupić – przyjąć obrączki z powrotem). Teresa szczególne znaczenie przywiązuje do spotkania z Jubilerem Moniki i Krzysztofa, którzy będą kupować u niego obrączki.

[15] Zob. D. Forstner, *op. cit.*, s. 424.
[16] Zob. B. Taborski, *op. cit.*, s. 66–67.

W zakończeniu dramatu Adam wyjaśnia ostateczny sens losu par bohaterów:

> Chodzi o to, że porywa ludzi jak absolut miłość, której brak absolutnych wymiarów. Oni zaś kierując się złudzeniem, nie usiłują zaczepić tej miłości o Miłość, która ma taki wymiar. Nie podejrzewają nawet tej potrzeby, bo ich zaślepia nie tyle siła uczucia – ślepi są raczej przez brak pokory. Jest to brak pokory wobec tego, czym miłość być musi w swej prawdziwej istocie. Im bardziej są tego świadomi, tym mniejsze niebezpieczeństwo. W przeciwnym razie jest ono wielkie: miłość nie wytrzymuje ciśnienia całej rzeczywistości.
> [...] 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. (s. 231)

Wypowiedź Adama stanowi dopełnienie wprowadzonego na początku utworu symbolu zwierciadła, którym dla człowieka jest przede wszystkim Bóg. Przypomina o zwrotnym charakterze tej relacji, kiedy dusza ludzka staje się zwierciadłem dla Boga, odzwierciedla „absolutne Istnienie i Miłość".

Ostatnim monologiem dramatu jest jedyny w całym utworze monolog Stefana. Nie rozumie on, co to znaczy „odzwierciedlać absolutne Istnienie i Miłość", ale wie na pewno, że „my oboje, Anna i ja, bardzo źle je odzwierciedlamy". Żal i ból z tego powodu sprawia, że Stefan zapragnął powiedzieć do Anny coś, w czym „otworzy się cała jego dusza":

> W każdym razie podszedłem do niej i położyłem jej na ramieniu rękę (czego nie uczyniłem już dawno, dawno). Powiedziałem przy tym takie słowa:
> Jaka szkoda, żeśmy od tylu lat nie czuli się dwojgiem dzieci.
> Anno, Anno, jak wiele straciliśmy przez to! (s. 232)

„Wszyscy są w drodze. Droga ich prowadzi od bieguna samotności do bieguna miłości"

Dramat *Promieniowanie ojcostwa* określony przez autora jako „misterium"[17] ma podobnie jak dwa wcześniejsze utwory formę tryptyku. Jego kolejne części: *Adam*, *Doświadczenie dziecka*, *Matka* dzielą się na szereg wyodrębnionych tytułami fragmentów (np. *„Ja" i metamorfozy*, *Analiza samotności*, *Między*

[17] Na temat teatralnego i teologicznego znaczenia pojęcia „misterium" w tym dramacie zob. m.in.: Z. W. Solski, *Promieniowanie ojcostwa Karola Wojtyły*, [w:] idem, *Ikony krawędzi w dramatach Samuela Becketta, Karola Wojtyły i Martina Bubera*, przedmową opatrzył R. K. Przybylski, Opole 2002, s. 69–102; ks. J. Tischner, *Promieniowanie twórczej wzajemności*, [w:] *Twórczość Karola Wojtyły*..., s. 43–50.

Spotkaniem a Spełnieniem, Ojciec i dziecko ogarniają się wzajemnie za pośrednictwem słowa „moje", Troska o jasność wewnętrzną). Dramat wypełniają pisane prozą lub białym wierszem monologi trzech postaci: Adama, Dziecka–Moniki, Niewiasty–Matki. Postaci te są figurami Ojca, Dziecka, Matki. Monologi zbliżają się w swej formie do wyznania, medytacji, refleksji teologicznej. W części pierwszej i trzeciej wypowiadane są w obecności tłumu, formującego się niekiedy w Chór. Ten kontrast pomiędzy wprowadzeniem dużej grupy w przestrzeń postaci Adama i Matki a kameralnością monologów, wymagających koncentracji mówiącego i słuchającego, wydaje się w istocie sceniczną reprezentacją uczestnictwa odbiorców–czytelników w przybliżaniu tajemnicy relacji Ojciec – Dziecko:

> Ludzie zgromadzeni w przestrzeni Adama słuchają z coraz większą uwagą. Niewiasta coraz bardziej mówi do nich i mówi dla nich. Ogarnia ich jakieś wspólne światło – może nie światło pełne, raczej pół-światło. (s. 240)

Postać Matki pełni funkcję przewodnika prowadzącego Adama ku doświadczeniu relacji Ojciec – Dziecko. Tematem dramatu jest idea wyzwalania się ludzi z tego dziedzictwa, którym „jest najdziwniejsza wspólnota – wspólnota samotności" (s. 259).

Biegun samotności zaczyna się w duszy człowieka, w jego odseparowaniu się od Boga. Monolog Adama w części pierwszej dramatu ma charakter wyznania kierowanego do Boga. Adam pozostaje samotny, choć jest „jak człowiek, którego można wyłączyć przed nawias i znów podstawić pod dzieje wszystkich ludzi" (s. 234). Pragnie trwać w swej samotności i dlatego odrzuca słowo „moje", które zawsze otwiera się na „Twoje", wszystko bowiem tak naprawdę należy przecież do Boga:

> Lękam się słowa „moje", choć równocześnie miłuję to, co w nim się zawiera. Lękam się jednak, gdyż słowo to stawia mnie zawsze wobec Ciebie. Analiza słowa „moje" prowadzi mnie zawsze do Ciebie. I oto ja wolę nawet zrezygnować z posługiwania się nim, niż odnajdować w Tobie ostateczny jego sens. Chcę bowiem wszystko mieć przez siebie, a nie przez Ciebie. Jest to nonsens – ilu jednak ludzi zaprzęgło się w służbę tego nonsensu? (s. 236)

Samotność Adama–Każdego jest tożsama z jego „zamknięciem" na miłość, jest odmową jej przyjęcia. Przemianę „zamknięcia" Adama w jego „otwarcie" inicjuje Matka, która wie, że:

> Powraca się do ojca przez dziecko. A dziecko z kolei przywraca nam w ojcu oblubieńca. Jest to bardzo proste i zwyczajne. Cały świat jest tego pełen. [...] Nie rozdzielajcie miłości. Ona jest jedna. (s. 239, 240).

W części drugiej Adam staje się przybranym ojcem dla Moniki. Zarówno elementy przestrzeni, jak i zdarzenia, które się w niej dzieją, manifestują się

jednocześnie jako zewnętrzne, wewnętrzne i symboliczne. Kiedy np. Adam i Monika schodzą nad leśny potok, Adam pyta: „Czy przez potok nie dosięgasz ŹRÓDŁA, z którego się wszystko poczyna?" Monika odpowiada: „I ŹRÓDŁO MNIE TAKŻE OGARNIA przez potok" (s. 250). Adam i Monika odnajdują się w relacji ojciec – dziecko oraz rozwijają ją przez doznawanie, przeżywanie słowa „moje". Przy czym Adam podkreśla, że za rzeczywistość, którą powołujemy słowem „moje" – rzeczywistość miłości, współprzynależności, wzajemnej obecności w sobie ojca i dziecka – trzeba umieć wziąć odpowiedzialność:

MONIKA
Marzę o wielkiej ciszy – aby nawet te obce istnienia
wypływały na fali serca jakby me własne.
Marzę o wielkiej ciszy – by nic nie zakłócało
odczucia tego wszystkiego, co zawiera się w słowie „mój".
ADAM
Czy wiesz, że nam nie wolno przyjmować tylko tego,
co wypływa na fali serca, dopokąd nie weźmiemy
odpowiedzialności
za prawdę tego słowa: potocznego, prostego słowa, jakim jest
„słowo moje"? (s. 251)

[...]
Miłość jest stale wyborem i stale rodzi się z wyboru.
(Oto jest tajemnica słowa „moje".)
Jeśli miłuję, muszę stale wybierać ciebie w sobie,
muszę więc stale rodzić ciebie i stale się rodzić w tobie.
Rodząc w ten sposób przez nieustanny wybór – rodzimy miłość.
(Oto jest tajemnica prostego słowa „moje".) (s. 254)

Część trzecia dramatu stanowi objawienie istoty i roli Matki, która jest sługą najcichszą: „I nawet nie jestem światłem tych, których oświecam – raczej cieniem, w którym odpoczywają. Matka powinna być cieniem dla swych dzieci" (s. 259). Pragnie ona, aby Adam doświadczając swego ojcostwa, umiał stać się również dzieckiem Ojca. W tym spełnia się bowiem promieniowanie ojcostwa, które oddziałuje przez jej macierzyństwo. Wewnętrzne dojrzewanie Adama–Każdego wyrażałoby się więc w przekształcaniu samotności i „zamknięcia" w umiejętność bycia ojcem – pokochanie i uobecnianie w sobie swego dziecka, i jednocześnie w umiejętności bycia dzieckiem – przyjmowania i uobecniania Bożej miłości. Przypomina o niej Matka: „Glebą naszej miłości jest każdy człowiek. Ale Drogą i źródłem jest Ojciec" (s. 262). W świecie, któremu brak tego, co by go istotnie i głęboko scalało, rozmyśla Adam, najważniejsza pozostaje jedność ojca, dziecka i miłości: „Czyż to nie tkwiło zawsze na dnie wszystkiego, co jest?" (s. 263). Po chwili milczenia Matka protestuje:

Mylisz się Adamie! Mylicie się wszyscy!
We mnie przetrwa dziedzictwo wszystkich ludzi zaszczepione w śmierci Oblubieńca. (s. 263)

Ks. Józef Tischner tak interpretuje tę zamykającą dramat wypowiedź:

> Są to ostatnie słowa Objawienia. Co znaczą? Oblubieńcem jest Syn Boży, Zbawiciel świata. Syn Boży stał się człowiekiem i w ten sposób uczynił z człowieczeństwa immanentną Treść Boga w Trójcy Jedynego. Uczłowieczenie Boga pociągnęło za sobą ubóstwienie człowieka. Wzajemność Absolutna nie oznacza zatem zamknięcia, lecz wyjście Boga poza swe granice w stronę stworzenia i odkupienia. Ale wyjście takie, w szczególności wyjście odkupienia, dokonało się nie tylko dzięki Synowi Bożemu, ale również dzięki Marii, która w pewnej chwili i w pewnym miejscu wypowiedziała całkiem konkretnie słynne słowa: „niech mi się stanie według słowa twego". Rozumiemy teraz dlaczego głos Niewiasty może powiedzieć: „we mnie przetrwa dziedzictwo..."[18].

* * *

W „dramatach wnętrza" Karola Wojtyły zdarzenia akcji wewnętrznej i akcji zewnętrznej mają symboliczny wymiar, dzieją się również w porządku symbolicznym. Właśnie za jego pośrednictwem wyrażane jest doświadczenie nieustannej obecności i działania Boga w człowieku i w świecie. Na przykład w *Bracie naszego Boga* powstawanie obrazu *Ecce Homo* równoczesne z trudem wewnętrznej przemiany może symbolicznie wskazywać na odkrywanie jedności z uobecniającym się w duszy Chrystusem–Miłością. W *Przed sklepem jubilera* przyglądanie się własnemu odbiciu w oknie wystawowym–zwierciadle, spotkanie z jubilerem, kupno obrączek symbolizuje istotę sakramentu małżeństwa – udzielanie się w nim Boga. W *Promieniowaniu ojcostwa* kontakt z naturą – potokiem „spadającym ciągle w dół" – wywołuje symboliczny obraz powrotu człowieka do ogarniającego Źródła–Boga. W dramatach tych oba plany zdarzeń, wewnętrzny i zewnętrzny, łączą się ostatecznie i wypełniają sensem na poziomie porządku symbolicznego rekonstruowanego w planie odbioru.

Jan Ciechowicz zauważa w odniesieniu do dramatu *Przed sklepem jubilera*, że medytacje postaci skierowane są „może bardziej do słuchacza–czytelnika aniżeli do partnera–małżonka"[19]. Podejmując tę uwagę, można powiedzieć, że w dramat wpisana zostaje intencja budowania sytuacji dialogowej z odbiorcą, rozumianej jako spotkanie „ja" i „ty". Intencja taka pojawia się w każdej „medytacji dramatycznej" Karola Wojtyły, a jej znakiem jest istnienie w utworze zawsze jakiegoś „ja", które przybliża sens zdarzeń, kierując się tym samym ku „ty" odbiorcy. W *Bracie naszego Boga* jest nim autor ujawniający się w tekście didaskaliów, w *Przed sklepem jubilera* – Adam, w *Promieniowaniu ojcostwa* – Matka. W ten sposób czytelnik–odbiorca zostaje jakby uobecniony i zaproszony do uczestnictwa w medytacji dramatycznej.

---

[18] Ks. J. Tischner, *op. cit.*, s. 45–46.

[19] Zob. J. Ciechowicz, *Dom opowieści. Ze studiów nad Teatrem Rapsodycznym Mieczysława Kotlarczyka*, Gdańsk 1992, s. 121.

Katarzyna Wielechowska

MEDITATION OF PRESENCE. "INNER DRAMAS" OF KAROL WOJTYŁA

(Summary)

The works by Karol Wojtyła: *Our God's Brother* (1945–1950), *The Jeweler's Shop* (1960) and *Radiation of Fatherhood* (1964) form a drama trilogy the cohesion of which is expressed in gradual realisation of the forms of "inner dramas" and "dramatic meditation" which were adopted through the idea of word theater of Mieczysław Kotlarczyk. A reader's attention is focused on the inside of the character. The significant shift in the formal level of the drama from outside action to inside action correlates with the topic – common for the three works, i.e. difficult process of inner growing up and conscious growing up to one's destiny.

The process is showed here as inseparably connected with recognizing and accepting the presence of God, and God's love within one's soul and existence.