

Emanuela Bednarczyk-Stefaniak

Papieski Wydział Teologiczny we Wrocławiu

## DWIE WERSJE DRAMATU *BRAT NASZEGO BOGA* KAROLA WOJTYŁY – DWA SPOSOBY PREZENTACJI PRZEŻYĆ WEWNĘTRZNYCH GŁÓWNEGO BOHATERA

### Propozycja studium

W roku 2013 ukazała się na rynku wydawniczym publikacja autorstwa księdza Jana Machnika pod tytułem *Święty brat Albert Chmielowski w myśli Karola Wojtyły – Jana Pawła II*<sup>1</sup>, w której znalazły się dwie wersje dramatu *Brat naszego Boga* opracowane na podstawie rękopisu, opatrzonego w książce datą 1945 rok, oraz rękopisu – według opisu Machnika – z roku 1950<sup>2</sup>. Tekst późniejszy – jak zaznaczono w publikacji – został wydrukowany w 1979 roku. Wyboru takiego dokonali po konsultacji z autorem utworu, będącym już wówczas papieżem, Marek Skwarnicki i Jerzy Turowicz<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> J. Machniak, *Święty brat Albert Chmielowski w myśli Karola Wojtyły – Jana Pawła II*, Kraków 2013.

<sup>2</sup> We Wstępie do omawianej publikacji znajduje się obszerna wypowiedź poświęcona jej wartości; określone zostało miejsce przechowywania obu rękopisów; ukazane zostały okoliczności upublicznienia nieznannej szerszej grupie odbiorców wersji dramatu. *Ibidem*, s. 5-6. Książka zawiera, obok druku, fotokopie rękopisów.

<sup>3</sup> Zob. M. Skwarnicki, *Poetycka droga Papieża Wojtyły*, [w:] K. Wojtyła, *Poezje, dramaty, szkice – Jan Paweł II, Tryptyk rzymski*, Kraków 2004, s. 5-6. Ważna jest również umieszczona w tomie *Nota wydawcy*: „*Brat naszego Boga*, «Tygodnik Powszechny» 1979, nr 51-52 (1613-1614), wkładka oraz s. 11-12. Oryginał: czystopis, bez podpisu i daty, z drobnymi poprawkami (własność spadkobierców Zofii Poźniakowej). Brulion, bez tytułu, z odmienną wersją, w Kurii Metropolitalnej w Krakowie”. *Ibidem*, s. 589. Podobnie we wcześniejszym wydaniu dzieł Karola Wojtyły znajduje się *Nota wydawcy* wskazująca na istnienie – zdaniem tegoż – dwóch wariantów utworu. Karol Wojtyła, *Poezje i dramaty*, Kraków 1998, s. 463. O odmiennych wersjach tego samego dramatu pisali również: Bolesław Taborski i ks. Jan Machniak. B. Taborski, *Wprost w moje serce uderza droga wszystkich. O Karolu Wojtyle – Janie Pawle II: szkice, wspomnienia, wiersze*, Toruń 2005, s. 164-166; J. Machniak, *Bóg i człowiek w poezjach i dramatach Karola Wojtyły – Jana Pawła II*, Kraków 2007, s. 137-138; J. Machniak, *Święty brat Albert...*, s. 5-6; M. Kocoń, *Jak kształtował się „Brat naszego Boga?”*, [w:] *Karol Wojtyła/Jan Paweł II wobec tradycji kultury polskiej*, red. G. Halkiewicz-Sojak i in., Toruń 2015, s. 349-365.

Warianty dramatu, przedstawione w formie drukowanej, posłużyły jako podstawowy materiał badawczy dla prezentowanego studium.

Istnieje także odmienne spojrzenie na status literacki obu tekstów literackich. Prezentuje je między innymi Jan Okoń. Badacz przyjął, że pierwszy z nich, w sensie powstania, nazwany brulionem, to utwór napisany na temat brata Alberta – a więc „dramat o Bracie Albercie”<sup>4</sup>. Dla autora tej tezy brulion to w istocie intymny zapis przemiany wewnętrznej Wojtyły, ukazanej pod osłoną dramatu powołania brata Alberta<sup>5</sup>. Byłby to zatem utwór funkcjonujący samoistnie obok dzieła *Brat naszego Boga*. Mirosława Ołdakowska-Kuflowa wyraziła pogląd, iż omawiane teksty literackie, dotyczące osoby Świętego, to niezależnie istniejące utwory<sup>6</sup>. Co znamienne, Jan Paweł II wypowiedział się oficjalnie jedynie na temat ostatecznej wersji dramatu poświęconej osobie Adama Chmielowskiego, w którym znalazł „duchowe oparcie i wzór radykalnego wyboru drogi powołania”<sup>7</sup>. Nie wspominał o innej sztuce traktującej na ten temat.

Refleksja przeprowadzona w niniejszym artykule zmierza w kierunku uznania, iż oba odmienne rękopisy to dwa warianty tego samego dramatu. Metoda badawcza zaproponowana w studium, polegająca na ukazaniu ścisłego związku okoliczności powstawania tekstów literackich i ich treści, odpowiada założeniom artystycznym autora dramatu *Brat naszego Boga* ujawnionym w późniejszej wersji utworu, we *Wstępie*.

Ważne z mojego punktu widzenia jest określenie okoliczności powstawania tychże wersji dzieła mających odzwierciedlenie w ich treści. Według dwóch publikacji księdza Jana Machniaka pierwszy chronologicznie tekst literacki został napisany przez Karola Wojtyłę prawdopodobnie krótko po zakończeniu współpracy z Teatrem Rapsodycznym, co miało miejsce już za czasów seminaryjnych<sup>8</sup>. Postacią, która stanowiła dla niego inspirację do porzucenia życia dla teatru i wstąpienia do seminarium

---

<sup>4</sup> J. Okoń, *Nad brulionem „Brata Alberta”*, [w:] *Servo veritatis II*, red. A. Pelczar, W. Stróżewski, Kraków 1996, s. 206.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 212-213, 215, 222.

<sup>6</sup> M. Ołdakowska-Kuflowa, „*Brat naszego Boga*” Karola Wojtyły na tle literackich kreacji postaci Adama Chmielowskiego, [w:] *Karol Wojtyła/Jan Paweł II...*, s. 325.

<sup>7</sup> Jan Paweł II, *Dar i Tajemnica. W pięćdziesiątą rocznicę moich święceń kapłańskich*, Kraków 1996, s. 33-34. Sztukę tę miał napisać podczas pobytu w parafii św. Floriana w Krakowie, czyli już po okresie wikariatu w Niegowici. *Ibidem*.

<sup>8</sup> J. Machniak, *Święty brat Albert...*, s. 5-6. Zob. również: J. Machniak, *Bóg i człowiek...*, s. 122-124, 136-138. Dla wskazanego autora współpraca Wojtyły z teatrem zakończyła się w 1944 r. W książce autorstwa Krzysztofa Dybciaka znajduje się informacja, iż w październiku 1942 r. Karol Wojtyła „rozpoczął studia na tajnych kompletach Wydziału Teologicznego UJ – jako kleryk zakonspirowanego Seminarium Archidiecezji Krakowskiej. Jednak do połowy 1943 r. brał jeszcze udział w pracach Teatru Rapsodycznego, by nie zdeorganizować działalności zespołu teatralnego”. K. Dybciak, *Karol Wojtyła a literatura*, Tarnów 1991, s. 132.

duchownego, był, wymieniony wyżej, artysta Adam Chmielowski – brat Albert<sup>9</sup>. Jego dzieje stały się przedmiotem wizji literackiej. Zdaniem Jana Okonia z kolei powstanie brulionu należy datować na lata przed podjęciem decyzji o stanie kapłańskim, czyli znacznie wcześniej, na pewno przed napisaniem *Pieśni o Bogu ukrytym* (1944 r.), utworu będącego „niezależnym już wyrazem przeżyć własnych” autora, niegdyś wyrażonych językiem „Człowieka o kuli”<sup>10</sup>.

Prezentowane w Teatrze Rapsodycznym idee wywarły wpływ na podejście autora sztuki *Brat naszego Boga* do zdarzeniowości, która buduje tradycyjny dramat typu szekspirowskiego, a w konsekwencji przedstawienie teatralne. W tymże dramacie akcja została prawie całkowicie zdominowana przez dyskurs<sup>11</sup>, co niewątpliwie jest odzwierciedleniem założeń programowych teatru słowa, wedle których słowo poetyckie jest praelementem teatru – nośnikiem prawd, idei i struktur. „Problem gra, on zaciekawia, on niepokoi, wywołuje współ-odczucie, domaga się zrozumienia i rozstrzygnięcia”<sup>12</sup> – tak rzecz tę ujął Karol Wojtyła w swym artykule z 1952 roku.

Trzeba zatem podkreślić, iż omawianego dzieła nie należy łączyć ze sztuką hagiograficzną, traktującą o losach konkretnej postaci historycznej, a raczej widzieć w nim utwór literacki ukazujący na konkretnym przykładzie problem ścierania się w obrębie jednej osoby dwóch sposobów podchodzenia do realizacji prawdy wewnętrznej. W treści tej wersji tekstu literackiego autor nie tyle ograniczył fabułę, co nawet nie zindywidualizował głównej postaci za pomocą imienia, określił ją mianem „Człowieka o kuli”. Na tych samych zasadach funkcjonują w tekście pozostali bohaterzy: „Człowiek z jednego metalu ulany”, „Pani, która ma władzę Katharsis”. W postaciach tych, dzięki odniesieniom pozaliterackim, można rozpoznać Maksą Gierymskiego i Helenę Modrzejewską. Problematyczne wydaje się jednoznaczne określenie tożsamości „Człowieka spoza ognia” i postaci oznaczonej cyfrą 4. Marta Kocoń w osobie „Człowieka spoza ognia” rozpoznaje rysy Lucjana Siemieńskiego<sup>13</sup>, a w bohaterze funkcjonującym jako kolejny rozmówca – Stanisława Witkiewicza<sup>14</sup>.

Zdaniem Bolesława Taborskiego tekst rękopisu, który w publikacji księdza Jana Machniaka opatrzony został datą 1950 rok, powstawał podczas pobytu Karola Wojtyły we wsi Niegowic<sup>15</sup>. Na jego treść – znacznie różniącą się od pierwotnej wersji – mogła

<sup>9</sup> Wypowiedź na ten temat można znaleźć również w publikacji: B. Taborski, *Wprost w moje serce...*, s. 164-165.

<sup>10</sup> J. Okoń, *op. cit.*, s. 216. O różnych datacjach obu utworów wypowiedziała się wszechstronnie prof. M. Ołdakowska-Kuflowa: *eadem*, „*Brat naszego Boga*”..., s. 324-325.

<sup>11</sup> Opinia wyrażona przez Bolesława Taborskiego: *idem*, *Wprost w moje serce...*, s. 166.

<sup>12</sup> K. Wojtyła, *O teatrze słowa*, [w:] K. Wojtyła, *Poezje, dramaty, szkice...*, s. 485.

<sup>13</sup> M. Kocoń, *Jak kształtował się „Brat naszego Boga?”*, [w:] *Karol Wojtyła/Jan Paweł II...*, s. 351.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 352.

<sup>15</sup> B. Taborski, *Wprost w moje serce...*, s. 166.

mieć wpływ świeżo podjęta przez późniejszego papieża praca duszpasterska w parafii, w której zapamiętany został jako kapłan współczujący i pomagający biednym<sup>16</sup>. Założył on w tym czasie koło teatralne i wyreżyserował sztukę Zofii Kossak-Szczuckiej *Gość oczekiwany*<sup>17</sup>, w której zagrał prawdopodobnie rolę Chrystusa frasobliwego przychodzącego na prośbę człowieka – niespodziewanie pod postacią Dziada i Sierotki<sup>18</sup>. O istnieniu tej sztuki i o jej wymowie mógł wiedzieć Wojtyła dużo wcześniej, czego nie można jednoznacznie wykluczyć, gdyż miała ona swoją premierę podczas wojny<sup>19</sup>, a jej autorka przychodziła na spektakle Teatru Rapsodycznego<sup>20</sup>, w których brał on udział. Nie można zatem wykluczyć, że dzieło Kossak-Szczuckiej inspirowało autora *Brata naszego Boga* podczas pracy nad ostatecznym kształtem tego utworu. Jan Okoń, notabene, datuje powstanie wspomnianego dramatu (w formie „niedopracowanej”) na okres wojny, do połowy 1944 roku<sup>21</sup>.

Podobnie jak w przypadku pierwszej wersji sztuki, tak też drugiego tekstu dramatycznego Karola Wojtyły nie można sprowadzić w procesie definiowania gatunku literackiego do dramatu biograficznego. Rozważania poświęcone temu problemowi prowadzą do tezy, że odbiorca ma do czynienia z misterium<sup>22</sup>. W misterium tym przeżycia głównej postaci, przedstawiane wszechstronnie i całościowo za pomocą nakładających się na siebie wspomnień i wyobrażeń, przeszłości, przyszłości i teraźniejszości, opatrzone są odautorskim komentarzem. Zdaniem Stefana Sawickiego jest to dramat najbardziej sceniczny wśród tekstów Wojtyły, partie dialogowe mają „charakter rozważań, dyskusji na podsunięte przez autora tematy”<sup>23</sup>. Według Danuty Kality „*Brat naszego Boga* mimo cech dramatu «scenicznego» również nawiązuje do

<sup>16</sup> K. Dybciak, *Jan Paweł II w literaturze polskiej*, Warszawa 2008, s. 71. Karol Wojtyła był wówczas zafascynowany bratem Albertem – kimś więcej niż kwestarzem dla ubogich. Jan Paweł II, *Dar i Tajemnica...*, s. 32.

<sup>17</sup> Z. Kossak-Szczucka, *Gość oczekiwany*, Częstochowa 2002. W słowach poprzedzających treść sztuki (*Zamiast wstępu*) można znaleźć następujący zapis: „W niniejszym obrazku treść została żywcem zaczerpnięta z popularnej bajki śląskiej. [...] Ta bajka, w której rzeczywistość splata się z fantazją, a groteska z dramatem, to raczej moralitet średniowieczny o wyraźnych cechach dydaktycznych, których się obawiać nie należy”, *ibidem*, s. 5. Pierwsze wydanie książkowe: rok 1948.

<sup>18</sup> B. Taborski, *Wprost w moje serce...*, s. 167. Ważna jest wypowiedź naocznego świadka wydarzenia związanego z premierą sztuki, który jednakże nie wspomina o grze Karola Wojtyły w roli Chrystusa. J. Cielecki, *Wikary z Niegowici ksiądz Karol Wojtyła*, Częstochowa 1996, s. 47-48.

<sup>19</sup> Utwór ten został po raz pierwszy zagrany w konspiracyjnej Warszawie, w sali przy ul. Radnej 14. Sztukę wyreżyserował poeta Jan Janiczek. Z. Kossak-Szczucka, *Gość oczekiwany*, s. 5.

<sup>20</sup> S. Dziedzic, *Karol Wojtyła – w kręgu osterwiańskiej i rapsodycznej koncepcji teatru słowa*, [w:] *Servo veritatis II*, s. 244.

<sup>21</sup> J. Okoń, *op. cit.*, s. 204.

<sup>22</sup> Por. B. Taborski, *Wprost w moje serce...*, s. 178.

<sup>23</sup> S. Sawicki, *Trylogia dramatyczna Karola Wojtyły*, [w:] *Dramat i teatr religijny w Polsce*, red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, Lublin 1991, s. 448-449.

medytacji. Można zauważyć stopniowe konstruowanie «dramatu wnętrza»<sup>24</sup>. Trudno w miejscu tym pominąć uwagi Bolesława Taborskiego na temat obecnej w twórczości Wojtyły osobliwej wizji dramatu:

„Teatr wnętrza” w ujęciu Wojtyły – termin nigdy zresztą nie sformułowany na określenie jakiejś zamkniętej koncepcji, w myśl której same dramaty byłyby konstruowane, ale przydatny *ex post* dla opisu pewnych ich cech – wykracza poza ramy „teatru słowa” zaskakującymi propozycjami wizualnymi, wykazuje wyraźne powiązanie z teatrem misteryjnym [...]. Świat wydarzeń zewnętrznych zostaje nie tyle wyobrażony przez dramaturga wprost, co wchłaniany jest przez ową „przestrzeń wewnętrzną”, psychiczną przestrzeń protagonisty, i rozgrywa się w niej niejako poza czasem, w projekcjach w przeszłość i przyszłość (zatem w pamięci i prorocत्वach bohatera) wspartych wiedzą historyczną, a nawet teologiczną, autora<sup>25</sup>.

Okoliczność wpływająca na koncepcję przeżyć głównej postaci obu wersji *Brata naszego Boga* – to wspólne zainteresowanie Karola Wojtyły i Adama Chmielowskiego duchowością Świętego Jana od Krzyża.

### ***Brat naszego Boga* – problem niemocy twórczej; wcielenie wewnętrznej wizji w czyn**

Problem pierwszej wersji dramatu oscyluje wokół niemocy głównego bohatera ujawniającej się podczas artystycznej próby wyrażenia wizji wewnętrznej, tożsamej w jego przekonaniu z prawdą jego życia, w malarskiej kompozycji za pomocą stałych narzędzi, czyli palety barw i rysunku. O zjawisku tym w życiu Adama Chmielowskiego wspominali inni artyści<sup>26</sup>.

Zarysowany powyżej problem rozpisany został na poszczególne etapy (w niniejszym studium wyeksponowane zostały trzy) ukazujące proces duchowy zachodzący we wnętrzu głównego bohatera w ramach rozmów z innymi ludźmi stymulującymi go do poszukiwania coraz to nowych form wyrazu prawdy w sztuce i w życiu.

W pierwszej części artykułu problem ilustrowany jest za pomocą rozmów „Człowieka o kuli” z „Człowiekiem z jednego metalu ulanym” i z „Człowiekiem spoza ognia”. Od początku zaistnienia dialogu między postaciami zaznacza się kontrast w ich podejściu do uprawiania sztuki. „Człowiek o kuli” sygnalizuje, iż wypełnia go pustka w sferze możliwości wyrażenia – jak powie w dalszej części dramatu – „Boga

<sup>24</sup> D. Kalita, *Refleksja kulturowa w myśli i twórczości literackiej Jana Pawła II*, Tarnów 2008, s. 31.

<sup>25</sup> B. Taborski, *Karola Wojtyły dramaturgia wnętrza*, Lublin 1989, s. 9. Ortografia i interpunkcja w cytatach jest zgodna z oryginałem.

<sup>26</sup> A. Okońska, *Adam Chmielowski – Brat Albert*, Warszawa 1999, s. 237.

mojej duszy”<sup>27</sup>, którą próbuje przekroczyć w poszukiwaniu nowego natchnienia i nowych środków artystycznego wyrazu, ale widzi jałowość swych poczynań. Zaczyna dostrzegać w sobie błędne – w jego odczuciu – przekonanie, że bezwzględny obowiązkiem artysty jest rozwój talentu, wiara w niego, gdyż on stoi u podstaw jego życiowego powołania. „Człowiek z jednego metalu ulany”, przyjmując za punkt wyjścia właśnie to założenie, dąży do całkowitego poświęcenia się sztuce i służby talentowi. Jego jednoznaczne stanowisko pozwala głównemu bohaterowi jeszcze wyraźniej zobaczyć prawdę o nim samym: „I widzę, że ta uparta wiara w talent, to czepianie się rozpaczliwe własnego ja przesłania mi wszelkie dalsze horyzonty, zacieśnia mnie i skupia tylko wokół siebie i siebie; a to jest wstrętne”<sup>28</sup>. Wtedy też nazywa nonsensem zgubne i egoistyczne dążenie do składania hołdu własnemu geniuszowi, potępia samouwiebienie. Konwersacja zawiera echo nieporozumień na tle rozumienia kultu sztuki przez Adama Chmielowskiego i Maksa Gierymskiego oraz historyczny ślad autentycznych rozterek artysty wyrażonych w dwóch bardzo ważnych listach: do Heleny Modrzejewskiej (1880 r.) i Lucjana Siemieńskiego (1871 r.)<sup>29</sup>:

Dzieła tej tak zwanej sztuki są to zupełnie przyrodzone objawy naszej duszy. [...] Ale jeżeli w tych dziełach kłaniamy się sobie – a oddajemy wszystko na ofiarę, to, choć to się nazywa zwykle kultem dla sztuki, w istocie rzeczy jest tylko egoizmem zamaskowanym; ubóstwiać siebie samego – przecież najgłupszy i najpodlejszy gatunek bałwochwalstwa<sup>30</sup>.

W rozmowę „Człowieka o kuli” z „Człowiekiem z jednego metalu ulanym” wpisany jest odautorski komentarz „Bóg sam wystarczy”<sup>31</sup> bezpośrednio nawiązujący do duchowości Świętej Teresy Wielkiej, Świętego Jana od Krzyża i Świętego Franciszka z Asyżu<sup>32</sup>. Bardzo ważne dla omówienia przeżyć wewnętrznych tej postaci są jej wypowiedzi: „Sztuka nie jest chlebem powszednim dla dusz”<sup>33</sup> oraz „Odkąd zrozumiałem, że to jest forma poszukiwania, coraz straszniejszą stała się myśl, że uczyniłem z tej formy cel. Wyniosłem ją na ołtarze i oszalałem. Aż przyszedł czas, gdy niewidzialną ręką zepchnięta z postumentu pokruszyła się w moich oczach. A wtedy nastąpiła noc”<sup>34</sup>.

<sup>27</sup> J. Machniak, *Święty brat Albert...*, s. 70.

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 48.

<sup>29</sup> A. Okońska, *op. cit.*, s. 169. Rozważania poświęcone konfliktowi Adama Chmielowskiego i Maksa Gierymskiego na tle odniesienia do sztuki odnaleźć można w tej publikacji między innymi na s. 167-172, 178-184.

<sup>30</sup> *Ibidem*, s. 145.

<sup>31</sup> J. Machniak, *Święty brat Albert...*, s. 48. Komentarz ten zachowany został w druku w publikacji ks. J. Machniaka.

<sup>32</sup> J. Machniak zwrócił uwagę na związek duchowości św. Jana od Krzyża i św. Franciszka z Asyżu z osobą Adama Chmielowskiego; zob. *idem*, *Franciszkańskie i sanjuanistyczne korzenie duchowości albertyńskiej*, [w:] *idem*, *Święty brat Albert...*, s. 325.

<sup>33</sup> *Ibidem*, s. 50.

<sup>34</sup> *Ibidem*, s. 81.

Główny bohater ewidentnie, zgodnie z doktryną Świętego Jana od Krzyża, przechodzi noc zmysłów w jej czynnym i biernym aspekcie. Stanowi ona pierwszą fazę nocy mistycznej i jest nierozdzielnie związana z rozpoznawaniem wszelkich form bałwochwaltwa i z doświadczeniem „porażenia” zmysłów. Te wydają się sparaliżowane, gdyż nie są w stanie sprostać dążeniu, ukrytej w tak zwanym mistycznym dnie<sup>35</sup>, wewnętrznej prawdy jednoznacznie powiązanej z tajemnicą Boga. Nieumiejętność poznania „Boga mojej duszy”, który kryje się w mroku, sygnalizuje również wejście „Człowieka o kuli” w przestrzeń drugiej o wiele dotkliwszej nocy duchowej. Jej cechą charakterystyczną jest zaciemnienie umysłu niemogącego czerpać wiedzy na temat przedmiotu poznania w sposób naturalny, tylko nadprzyrodzony, czyli przez wiarę w przekaz treści objawienia zawartych w Biblii, przeznaczonych do kontemplacji<sup>36</sup>. Wola głównego bohatera ukierunkowuje się ku poszukiwaniu wartości duchowej, która byłaby odpowiednikiem chleba powszedniego dla biednych i prostych ludzi oraz wzbudzałaby radość. W dążeniu tym rozpoznaje on niejako odwrotną stronę swojego cierpienia.

W omawianej części tekstu można zauważyć odniesienie do dramatu wewnętrznego hrabiego Henryka, który był kuszony u progu prostego rodzinnego życia przez ulotny czar poezji romantycznej sławiącej egoistyczną w istocie miłość własną. Opamiętanie przyszło za późno. W odróżnieniu od postaci z *Nie-Boskiej komedii* Zygmunta Krasińskiego bohater ze sztuki Wojtyły<sup>37</sup> sam uznaje, że przeżywa chwile pokusy, gdy próbuje tworzyć wbrew duchowemu rozeznaniu sensu niemocy. Daje temu wyraz w słowach:

ale w chwilach samotności – co odnajduję w sobie? – ach, jestem wtedy jeszcze najgłębiej przekonany – że potrafię wyrazić siebie w tym płótnie. (ściągając zasłonę z obrazu, który przedstawia scenę mistyczną, objawienie Chrystusa Pana Świętej Melchtyldzie)<sup>38</sup> (długo patrzy w obraz) Zawsze jeszcze ufam, że potrafię przerzucić samego siebie i wszystkie tęsknoty moje w te barwy i całe nienasycenia moje nasycić tym blaskiem... Nie, to nie to! To nie to! [...] Dlaczego

<sup>35</sup> „Na poziomie dna duszy dokonuje się [...] poznanie właściwej natury swego ja (mistyczne samo-poznanie)”. A. Przybylska, *Samotność możliwa w człowieku. Mistyczny aspekt „Poezji i dramatów” Karola Wojtyły*, Kraków 2002, s. 146.

<sup>36</sup> Por. św. Jan od Krzyża, *Dzieła*, tłum. o. B. Smyrak, Kraków 1995, s. 148, 150, 180, 189-190.

<sup>37</sup> Odniesienie do dramatu Krasińskiego nie jest przypadkowe, gdyż Karol Wojtyła grał postać hrabiego Henryka podczas działalności teatralnej w latach 1934-1938. K. Dybciak, *Karol Wojtyła...*, s. 125.

<sup>38</sup> Brak danych o istnieniu takiego obrazu; wydaje się, że może chodzić o obraz *Wizja św. Małgorzaty*, mylnie nazwany przez Henryka Sienkiewicza *Wizją św. Teresy* i skrytykowany przez niego za sztuczność. A. Okońska, *op. cit.*, s. 276-279. Jezus na obrazie Adama Chmielowskiego wskazuje ręką na swe serce. Błędnie nazwana została przez autora XIII-wieczna mistyczka Mechtylda, która położyła podwaliny, według ustaleń M. Kocoń, pod kult Serca Pana Jezusa. M. Kocoń, *Jak kształtował się „Brat naszego Boga?”*, [w:] *Karol Wojtyła/Jan Paweł II...*, s. 361.

nie jesteś dla mnie w barwie jak byłeś dla Fra Angelico, dla Leonarda? Dlaczego jesteś dla mnie wciąż w mroku. Czego chcesz ode mnie?<sup>39</sup>

Na zadane pytanie odpowie sobie sam po czasie gwałtownego zmagania ze sobą. Wejście „Pani, która ma władzę Katharsis” zamyka umownie pierwszy etap przeżyć wewnętrznych „Człowieka o kuli”, skupionych wokół wizji świętej Mechtyldy, a jednocześnie otwiera nowy związany z odkrywaniem miłosiernego serca Chrystusa. Aktorka szukała u głównego bohatera natchnienia do przedstawienia publiczności gestu nawracającej się Magdaleny. Chciała, by gest ten był w stanie wywołać w ludziach spoza rampy wstrząs psychiczny, silne przeżycie w ramach katartycznej funkcji sztuki. Artysta pod wpływem rozmowy zaczął odkrywać potrzebę nowego sposobu patrzenia na ludzi z dna, którzy przypadają do stóp jak jawnoгрzesznica. Zobaczył możliwość i konieczność zarazem znalezienia w sobie takich pokładów miłości, tożsamej z pięknem, by móc podnosić z najgorszego ryzostoka człowieka postrzeganego już w nowy sposób jako istota dostępna dla tego piękna, „dla działania promieni”<sup>40</sup>, osoba zdolna usłyszeć, że odpuszczają się jej grzechy, gdyż bardzo umiłowała. Otworzył się na nową jakość życia zgodnego z wizją samoobjawiającego się piękna miłosierdzia. W encyklice *Dives in misericordia* Jan Paweł II pokazał na przykładzie mów proroków, iż miłosierdzie „oznacza szczególną potęgę miłości, która jest większa niż grzech i niewierność ludu wybranego”<sup>41</sup>.

Dzięki wymianie zdań obu postaci zarysowane zostały w sztuce dwie drogi działań-przeznaczeń, odpowiadające podziałowi na dwie przestrzenie: pokój jasny, pracownię artysty, i pokój ciemny, jego mieszkanie. Jedna związana jest z twórczością angażującą twórcę jako „narzędzie” wywołujące silne przeżycie, czasem uwrażliwienie na pewne zjawiska. Druga związana jest z wyrzeczeniem się stosowania środków dostępnych artyście dla wyrażenia treści objawienia, by stać się w pierwszej kolejności przedmiotem dla działania łaski, a następnie świadkiem czulej miłości wobec nędzarzy, ale już nie za pośrednictwem sztuki. Drogę tę wybrał „Człowiek o kuli”, stojąc wobec nowego obrazu powstałego pod wpływem rozmówcy: Chrystus Pan i jawnoгрzesznica.

Główny bohater zrozumiał inność „jasnej” aktywności Fra Angelica w stosunku do swojej bezwocnej, „ciemnej” twórczości. Średniowieczny artysta był spójny wewnętrznie: łączył służbę Bogu w życiu zakonnym, motywowaną miłością, z uwielbieniem Go w sztuce, która – zgodnie z wolą Bożą – była dopełnieniem zakonnego powołania, tworzeniem na Bożą chwałę<sup>42</sup>, by inni zakonnicy mogli kontemplować ją

<sup>39</sup> J. Machniak, *Święty brat Albert...*, s. 52.

<sup>40</sup> *Ibidem*, s. 55.

<sup>41</sup> Jan Paweł II, *Dives in misericordia*, Wrocław 1996, nr 4, s. 17.

<sup>42</sup> J. Machniak, *Święty brat Albert...*, s. 83.



w wydarzeniach zbawczych przedstawianych przez niego w malowidłach ściennych. „Człowiek o kuli” zrozumiał, iż dotykający go problem niemocy twórczej związany jest z jego uporem względem woli absolutnego Dobra, którego objawienie pociągało go do podjęcia decyzji o umiłowaniu Go ponad wszystko i służeniu Mu wśród ludzi z dna za cenę odrzucenia sztuki, uprawianej z myślą o chwale Bożej. Stawiało przed nim również wymóg polegający na zaparciu się siebie, czyli głęboko zakorzonego przeświadczenia o konieczności rozwijania talentu artystycznego danego wraz z powołaniem do objawiania piękna<sup>43</sup>.

Kluczowe dla zrozumienia przeżyć głównego bohatera jest jego wyznanie, które nastąpi po wypowiedzi oponenta: „Przecież nic nas bardziej nie upodabnia do Boga jak twórczość<sup>44</sup> (notabene, myśl ta pojawi się później w pozytywnym znaczeniu w *Liście do artystów* Jana Pawła II<sup>45</sup>). „Człowiek o kuli” daje odpowiedź, w której odsłania podwaliny swojego ostatecznego wyboru:

Nie (po chwili). Myślałem o tym. [...] Widzisz, są dwa podobieństwa. Jedno tam, pamiętasz: ...będziecie jako Bogowie..., a drugie...: – **była Głowa, która nie mogła spocząć nawet na [...] wezglówiu z nie heblowanego drzewa, bo jej przeszkadzał wieniec cierniowy**, a ja mam chodzić w wieńcu wawrzynowym... gatunek sztuki i zasypiać spokojnie – były usta, które, gdy... Pragnę, nikt ich nie napoił, a ja chciałbym pić z... mojego serca pewny, że jestem jego podobieństwem. Są dwa podobieństwa i wybieraj<sup>46</sup> [zaznaczenie E.B.-S.].

W kolejnych fragmentach tekstu literackiego ukazana została koncepcja Boga drążącego bohatera celem pokazania mu jego nędzy<sup>47</sup> i Bożej miłości, obecnej w jego głębi, od której opacznie uciekał na pole artystycznej działalności, przeczuwając konieczność radykalnej zmiany<sup>48</sup>. Monolog postaci brzmi jak echo wyznań Świętego Augustyna<sup>49</sup>.

W centrum ostatniego etapu przemiany duchowej „Człowieka o kuli” znajduje się wizja ofiary Pana Jezusa, motywowanej miłością, tożsąma z prawdą wewnętrzną bohatera:

Odbierz mi wszystko – błagam Cię, dotąd tak wiele posiadam, kiedy Ty wszystko utraciłeś dla mnie. Błagam Cię o takie ubóstwo jak Twoje, który nie miałeś gdzie głowy skłonić od urodzenia, uboższy od lisów i ptaków, uboższy od lilii polnych,

<sup>43</sup> *Ibidem*. Myśl o powołaniu artysty do objawiania piękna występuje w *Liście do artystów* Jana Pawła II. *Jan Paweł II do artystów: artyści do Jana Pawła II*, red. B. Drożdż-Żytyńska, Lublin 2006, s. 34.

<sup>44</sup> J. Machniak, *Święty brat Albert...*, s. 83.

<sup>45</sup> *Jan Paweł II do artystów...*, s. 30-33.

<sup>46</sup> J. Machniak, *Święty brat Albert...*, s. 83.

<sup>47</sup> *Ibidem*, s. 91.

<sup>48</sup> *Ibidem*, s. 95.

<sup>49</sup> Św. Augustyn, *Wyznania*, tłum. Z. Kubiak, Kraków 2002, ks. X 27, s. 285.

Panie, Panie. [...] Daj mi nędzę codzienną, abym trafił do nędzy najnędzniejszej i najbardziej Twojej, który jesteś Miłosierdziem samym<sup>50</sup>.

Słowa te to zarówno zapowiedź upodobnienia do Chrystusa przez zjednoczenie z wolą Syna Bożego<sup>51</sup>, całkowicie zgodną z wolą Ojca, co czyni wypowiadającego bratem Boga (Mt 12,46-50), jak i zapowiedź podnoszenia z dna upadku duchowego ludzi żyjących bez znajomości łaski za pomocą ubóstwa jako niezbędnego środka współodczuwania pragnienia Chrystusa, by okazywać im miłość miłosierną. W zakończeniu sztuki widoczny jest ślad duchowości Świętego Franciszka z Asyżu żyjącego wizją Miłości niekochanej i odrzucanej przez ludzkość nieświadomą ceny łaski Odkupienia<sup>52</sup>.

Reasumując, warto wspomnieć, iż rozmowa głównego bohatera z postacią numer 4 stanowi w utworze wątek, w którym przeciwstawione zostały sobie dwie postawy: miłośników i ludzi pełnych buntu i gniewu, traktujących twórczość jako narzędzie wprowadzania przemian społecznych<sup>53</sup>.

### **Brat naszego Boga – tajemnica współlistnienia z Chrystusem i współodczuwania w zderzeniu z prawdą świata**

We *Wstępie* do drugiej wersji dramatu *Brat naszego Boga* autor sztuki wyraźnie określił sens jej napisania. „Będzie to próba przeniknięcia człowieka”<sup>54</sup>, historycznej osoby, mimo to nierozpatrywanej pod kątem środowiskowych uwarunkowań. Przedmiotem studium – w zamyśle autora – miał być bowiem pierwiastek pozahistoryczny leżący u źródeł człowieczeństwa Adama Chmielowskiego – brata Alberta, czyli tak zwana prawda wewnętrzna. Prawda ta zaprezentowana została w dramacie jako mistyczna wizja oddziałująca na sposób widzenia siebie i innych ludzi przez głównego bohatera, jak również na jakość jego bycia w świecie. Niesiona przez udramatyzowanego Adama prawda, jako misterium, określona została dzięki sięganiu autora dramatu do „konkretnych zasobów [...] człowieczeństwa”<sup>55</sup> autentycznej postaci, czyli do świata jej wartości i duchowych doświadczeń. Przeczucie prawdy brata Alberta i wyrażenie jej w sztuce uzależnione zostało – zgodnie z wypowiedzią Karola Wojtyły – od jego własnej zdolności uczestniczenia „w tej samej wielorakiej rzeczywistości, w której on

<sup>50</sup> J. Machniak, *Święty brat Albert...*, s. 94, 95.

<sup>51</sup> Św. Jan od Krzyża, *Dzieła*, s. 207.

<sup>52</sup> J. Machniak, *Święty brat Albert...*, s. 96. O myśli św. Franciszka obecnej w sztuce *Brat naszego Boga* pisał ks. Machniak, *ibidem*, s. 341.

<sup>53</sup> J. Machniak, *Święty brat Albert...*, s. 66-68.

<sup>54</sup> *Ibidem*, s. 193.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

uczestniczył – i w sposób do niego zbliżony<sup>56</sup>. Reasumując, w utworze przedstawiony został zatem w sposób poetycki efekt „wyżej wskazanych założeń”<sup>57</sup>.

Trzy – zaznaczone przez samego autora – akty dramatu będą odsłaniać proces wewnętrznej przemiany głównej postaci związany z odkrywaniem prawdy o Bogu i o sobie. Akt *Pracownia przeznaczeń* – można powiedzieć – stanowi echo rozmów toczonych między postaciami dramatycznymi w pierwszej wersji utworu. Przedmiotem tychże konwersacji nie jest już jednak prawie wyłącznie problem niemocy twórczej Adama, ale jego oddanie nowej pasji życiowej: pomaganie nędzarzom, których los boleśnie go dotknął. Adam jest w stanie zrezygnować z dotychczasowej pasji i jej społecznej funkcji i tym sposobem przestać uciekać przed kimś, kto woła go z głębi bytu wszystkich ludzi<sup>58</sup>, których Maks (Maks Gierymski), odpowiednik „Człowieka z jednego metalu ulanego”<sup>59</sup>, uważa za społeczny margines winny swego położenia, a Pani Helena (Helena Modrzejewska), odpowiednik „Pani, która ma władzę Katharsis”<sup>60</sup>, za przedmiot artystycznych wzruszeń. W tym doświadczeniu mistycznej obecności, oddziałującej na jego świadomość, jest odosobniony. Odosobniony jest również w sposobie pojmowania wierności już nie powołaniu artysty, tylko komuś przemawiającemu z wnętrza nędzarzy. Żaden z przyjaciół nie ma właściwego wglądu we wnętrze Adama, gdyż nie uczestniczą w rzeczywistości odkrywanej przez niego. On jej sens zdobywa dzięki obcowaniu ze słowami Ewangelii odsłaniającymi się powoli w jego interakcjach z wyrzutkami społecznymi.

Postać Nieznajomego, którego pierwowzorem może być Lenin<sup>61</sup>, a literackim odpowiednikiem Pankracy z *Nie-Boskiej komedii*<sup>62</sup>, próbuje wykorzystać współczucie Adama, nazywając je opacznie gniewem, a kiedy to się nie udaje, oskarża go jako filantropa o spowalnianie wybuchu rewolucji<sup>63</sup>. Wraz z nią pojawia się w utworze wątek poświęcony konfrontacji postawy wyrażającej „całkowitą solidarność z losem

<sup>56</sup> *Ibidem*, s. 194.

<sup>57</sup> *Ibidem*, s. 193.

<sup>58</sup> *Ibidem*, s. 212.

<sup>59</sup> *Ibidem*, s. 138.

<sup>60</sup> B. Taborski, *Wprost w moje serce...*, s. 166.

<sup>61</sup> Zob. *ibidem*, s. 170.

<sup>62</sup> Zob. K. Dybciak, *Karol Wojtyła...*, s. 110.

<sup>63</sup> O. Jacek Salij zwrócił uwagę na jeden z wątków *Brata naszego Boga* – na konfrontację duchowości św. brata Alberta z marksizmem. W związku z tym opisał zachowanie Włodzimierza Uljanowa Lenina. „Gdy w Samarze nastał głód i tamtejsza inteligencja robiła, co mogła, by ludziom pomagać, Uljanow ostentacyjnie wyłączył się z tego, uważając, że jest to opóźnianie wybuchu rewolucji. «Głód – argumentował – rujnując chłopską gospodarke, rozbija zarazem wiarę nie tylko w cara, ale i w boga, a z czasem bez wątpienia popchnie chłopów na drogę rewolucji i ułatwi jej zwycięstwo». J. Salij, *Szczególna potęga miłości*, [w:] *Świętlisty szlak. Karol Wojtyła-Jan Paweł II o miłosierdziu*, praca zbiorowa pod kierunkiem I. Górnickiej-Zdziech, Warszawa 2010, s. 163.

ludzkim<sup>64</sup> z marksizmem postulującym walkę o własne prawa. Ostatecznie postać ta zdemaskowana zostanie jako obojętna na sytuację nędzarzy, plewę rewolucji, w kolejnej odsłonie dramatu<sup>65</sup>.

Gdyby nazwa aktu drugiego *W podziemiach gniewu* odnosiła się do konkretnej realistycznej przestrzeni, z pewnością określałaby miejską ogrzewalnię pełną ludzi doświadczających wzburzenia z powodu uwłaczających ich człowieczeństwu warunkom bytowym. Tymczasem nazwa określa stan wewnętrzny głównego bohatera, który przechodzi próbę wiary i miłości w zderzeniu z ludzką krzywdą i słusznym gniewem na drodze ontologicznej przemiany. Świadczą o tym rozbudowane didaskalia<sup>66</sup>. Adam, podczas każdego spotkania z drugim człowiekiem, będzie coraz wyraźniej widział i uświadamiał sobie ze zdumieniem, że to odsłaniająca się w nim Miłość uczy go stawania się sobą, otwierając stopniowo na szczere, głębokie obcowanie z ludźmi, ku którym go pociąga. Nauka w szkole Miłości będzie nierozzerwalnie związana z przyjęciem przez niego postawy wyrażającej zgodę na drażnienie go za pomocą ludzkich głosów, ludzkich spojrzeń w celu samopoznania i urzeczywistnienia Jej woli. Dokonujący się w ten sposób proces to nic innego jak przewyciężanie starego sposobu życia na rzecz nowego zgodnego z prawdziwym „ja”: „Sama potrzeba tej odmiany, a jeszcze bardziej jej przebieg, stanowi główną cięciwę napięcia dramatycznego”<sup>67</sup>.

W pierwszej kolejności główny bohater przyjrzał się swojej motywacji pomocy wyrzutom społecznym. Stało się to dzięki konfrontacji z ukrytym pragnieniem tych, do których przyszedł. W sytuacji niezrozumienia, wyszydzenia autentycznego współczucia i doświadczenia odrzucenia pojawiła się w nim pokusa wycofania się z działalności charytatywnej, odpowiadająca inteligentnej ocenie sytuacji, na którą złożyły się uwewnętrznione przez Adama opinie Maksa i Nieznajomego na temat brania odpowiedzialności za los nędzarzy. Złożoność tego stanu wewnętrznego nie pozwoliła głównemu bohaterowi przez pewien czas zorientować się, czy ma do czynienia z własnymi egoistycznymi myślami, czy z kimś odrębnym, kto daje mu radę:

---

<sup>64</sup> Zob. K. Dybciak, *Karol Wojtyła...*, s. 95. Studium na temat obecności tego wątku można znaleźć w: *ibidem*, s. 94-97.

<sup>65</sup> J. Machniak, *Święty brat Albert...*, s. 253-262.

<sup>66</sup> *Ibidem*, s. 221, 222. Bolesław Taborski pisze w związku z tym o „dramaturgii wnętrza”. Zob. K. Dybciak, *Karol Wojtyła...*, s. 106.

<sup>67</sup> J. Machniak, *Święty brat Albert...*, s. 221. Zob. również komentarz A. Przybylskiej do powyższego fragmentu omawianego dramatu: „Wojtyła w swoim dramacie pokazuje kolejne etapy powstawania nowej osobowości głównego bohatera, który z dużym oporem przyjmuje narastające w nim zmiany. W końcowym stadium metanoi we wnętrzu osoby Chmielowskiego ma miejsce nieustanna dyfuzja. Przebiega ona w dwu kierunkach: pierwszy z nich to wymiana «starego», tzn. uwikłanego w malarskie widzenie i racjonalne argumenty Adama na «nowego», kierującego się zasadą Bożego miłosierdzia człowieka. Drugi to przekazanie mistycznie poznanych prawd ludziom oraz podjęcie konkretnego dzieła”. A. Przybylska, *op. cit.*, s. 146.

Zostań sobą. Dokończ rozpoczętych płócien. Potem – zrób wystawę. [...] – Owszem, radzę ci – nie powracaj nigdy do ogrzewalni, jeśli nie chcesz zaszkodzić!... [...] – Wyzwoleniu tych ludzi. Trzeba poczekać. To się musi dokonać powoli, od wewnątrz. Z pośrodku nich musi wypłynąć samorzutnie i dojrzeć. Tymczasem ty chciałbyś tam zapewne przynieść szczegóły, które są im obce. [...] – Na przykład, kazałbyś im modlić się – prawda? Pracować – dźwigać tzw. krzyż?<sup>68</sup>

Tajemnicza rozmowa została przerwana dzięki objawieniu obrazu Syna Bożego, który nie miał, o co oprzeć głowy, w opartym – jakby paradoksalnie – o latarnię żebra. Był to obraz nieuchwytny dla oka, czyli dla zmysłu wzroku, ale od dawna trawiący duszę Adama<sup>69</sup>. Rzecz ta pozwoliła mu zidentyfikować obecność Kusiciela<sup>70</sup>, z drugiej strony podjąć świadomie akt miłosierdzia względem żebra. „Miłosierdzie jest to – napisał Jan Paweł II w encyklice o miłosierdziu – «współczucie drugiemu w jego biedzie, przymuszające nas, jeżeli to możliwe, do przyjścia z pomocą»”<sup>71</sup>.

Adam zabrał nędzarza do pracowni, w której stworzył obraz *Ecce homo* oddający nie tyle prawdę o bezdomności i оголоczeniu Boga – Człowieka, ile o Jego odrzuconej, sponiewieranej miłości. Autor dramatu przedstawił odmienną od badaczki twórczości Adama Chmielowskiego wizję genezy tego dzieła. Alicja Okońska dopatrywała się wpływu na powstały wizerunek Chrystusa doświadczenia Gierymskiego, który zetknął się z figurą Zbawiciela, umieszczoną w wiejskiej kapliczce, wyobrażającą ewangeliczną scenę wyszydzenia Jezusa u Piłata. Przyjęła, że jego świadectwo mogło stanowić inspirację dla twórcy obrazu *Ecce homo*<sup>72</sup>. W dramacie Wojtyły miejsce kapliczki zdaje się pełnić pracownia Adama, w której przeżywa on prawdę ewangeliczną. Kluczowy dla drugiego aktu sztuki jest monolog Adama wobec tego obrazu, poprzedzony didaskaliaми: „Czy właśnie ten obraz musiał narosnąć w jego duszy od widzenia Ludzi opuszczonych? Los obrazu i los człowieka. [...] Rzecz dzieje się znowu w nim”<sup>73</sup>. Wątpliwe, aby dzieło artysty wyrażało w pierwszej kolejności – w zamysle autora dramatu – „obraz” ukryty w dalekich od świadomości współistnienia z Chrystusem bezdomnych włóczęgach lub mieszkańcach ogrzewalni. Wskazuje on raczej perspektywę, ku której ma zmierzać Adam. Ma on stać się jak „oni”, czyli nędzarze, ubogi, ale na sposób Chrystusa, który dobrowolnie już we wcieleniu wszedł w kondycję ludzką, a rezygnując z własnej chwały Syna Bożego, stał się podobny do

<sup>68</sup> J. Machniak, *Święty brat Albert...*, s. 229.

<sup>69</sup> *Ibidem*, s. 230.

<sup>70</sup> Ciekawe spostrzeżenia na ten temat można znaleźć w dwóch tekstach literackich: M. Ołdakowska-Kuflowa, *Blask słowa. Inspiracja biblijna w twórczości literackiej Jana Pawła II*, Kielce 2004, s. 49; A. Przybylska, *op. cit.*, s. 138-140.

<sup>71</sup> J. Salij, *op. cit.*, s. 159-160.

<sup>72</sup> Zob. A. Okońska, *op. cit.*, s. 280-281.

<sup>73</sup> J. Machniak, *Święty brat Albert...*, s. 231.

ludzi we wszystkim (Flp 2,6-8), z wyjątkiem grzechu, by uczynić ich swoimi braćmi i synami Bożymi.

Odkrywanie przez artystę jego tożsamości – podobieństwa do Chrystusa ubogiego – i posłannictwa spowalniane jest przez uporczywą myśl o jego nieprzydatności ludziom z marginesu, zakorzenioną we fiasku pierwszej wizyty. Nie może pojąć, w jaki sposób miałby świadczyć o łasce swojego przybranego synostwa wobec innych, skoro, spodziewając się odrzucenia również w tej roli, zadręcza się świadomością wydziedziczenia. Ostatecznie myśl tę konfrontuje ze słowami spowiednika, który przypomina mu modlitwę Jezusa z Ogrójca: Ojcze, jeśli może być, niech odejdzie ten kielich...<sup>74</sup> i z Golgoty: „Ojcze mój, Ojcze, czemuś mnie opuścił?» [...]. Ale było to właśnie w chwili, kiedy na nowo przybierał synów odrzuconych”<sup>75</sup>. Następnie, wracając do sytuacji artysty, dodaje on: „Kto wie, czy najwięcej nie znaczy właśnie twoje odrzucenie wśród nich. [...] Daj się kształtować miłości”<sup>76</sup>. Słowa spowiednika brzmią jak absurdalna dla rozumu rada, która ma sens jedynie na poziomie wiary, gdy przyjmie się ją w duchu ewangelicznego wymogu zaparcia się siebie. W doktrynie Świętego Jana od Krzyża postępowanie w oparciu o słowa Ewangelii, przy jednoczesnym poskromieniu logicznego myślenia analizującego dane płynące z doświadczenia (tu opinie Maksa, Pani Heleny i Nieznajomego), oznacza kierowanie się wiarą, doskonałą podczas nocy duchowej<sup>77</sup>. Ważne, iż główny bohater przeżywa dramat wyobcowania spośród przyjaciół, niezrozumienia i odrzucenia od tych, których los go porusza. Cierpi również z powodu poczucia, iż jego wewnętrzna wizja zostanie ostatecznie odrzucona przez Boga w akcie negacji końzonego dzieła sztuki, a on sam pozostanie bez poznania zbawczego sensu swej męczarni<sup>78</sup>. Stan ten można, w duchu karmelu, określić mianem ogołocenia rozumu lub próby wiary<sup>79</sup>. Ostatnie słowa spowiednika kładą jednakże akcent nie na srogość tego doświadczenia, ale na sposobność do wzrostu w miłości Bożej w bohaterze, który jest na drodze zjednoczenia upodabniającego do Chrystusa. Dokonuje się ono przez niezmienną wolę trwania przy Bogu: udział w trudach Chrystusa, w Jego goryczy opuszczenia i śmierci<sup>80</sup>.

<sup>74</sup> *Ibidem*, s. 235.

<sup>75</sup> *Ibidem*.

<sup>76</sup> *Ibidem*.

<sup>77</sup> Św. Jan od Krzyża mówi w swym nauczaniu o jednej nocy mistycznej, która ma trzy części, etapy. Najciemniejsza jest noc rozumu, podczas której umacniana i doskonała jest wiara. „[...] wiara nie jest poznaniem przychodzącym przez jakiś zmysł, lecz jest to przyzwolenie duszy na to, co wnika w nią przez słyszenie”. We fragmencie tym jest mowa o słyszeniu słów Ewangelii, gdyż tylko one są gwarantem zrodzenia wiary, zgodnie z przekazem św. Pawła z Tarsu (Rz 10,17). Św. Jan od Krzyża, *Dzieła*, s. 150, 190-192.

<sup>78</sup> J. Machniak, *Święty brat Albert...*, s. 232.

<sup>79</sup> Stan ten omówiony został w dziele św. Jana od Krzyża. Zob. św. Jan od Krzyża, *Dzieła*, s. 206-208.

<sup>80</sup> *Ibidem*, s. 197, 207-208.

Adam ma pozwolić kształtować się Miłości, „jako narzędzie [...] przybrania za synów”<sup>81</sup>, najpierw przez naukę pokory. Pokora ujawni się w nim, gdy przyjmie postawę gościa, który pyta mieszkańców ogrzewalni: „Bracia moi, czy przyjmiecie mnie dziś?”<sup>82</sup>. W sytuacji ponownej konfrontacji z „opuchlakami”<sup>83</sup> usłyszy już wyraźnie wolę Boga w słowach wypowiedzianych przez tych, którym czuł się niepotrzebny

Ale wy chcecie coś więcej. On czegoś więcej chce (wskazuje palcem na głównego swego rozmówcę) – i on... i on... Ja już wiem. [...] Nie mieć się za wyrzutków, wydobyc się z tego grzęzawiska<sup>84</sup>.

Gdy ktoś zaczyna oponować, twierdząc, że tak naprawdę wystarczy przynieść tylko coś do okrycia i jedzenia, główny bohater wyjawia swój sekret:

Nie... to znaczy, rzeczywiście, wy już więcej nie chcecie, ale On..., wystarczyło jedno słowo. Ktoś z was wypowiedział jedno słowo, jedno zdanie... Wiem, że On chce... [...] ja chciałem się wykupić... [...]. A to wszystko nic nie znaczy... bo tak zostaną ciągle dziady, łachmaniarze, ulicznicy... [...]. A mają powstać bracia<sup>85</sup>.

We fragmencie tym uwidacznia się idea słowa – sakramentalium, którą dobrze oddaje teoria „ułaskawionego” słowa autorstwa Karla Rahnera<sup>86</sup>.

<sup>81</sup> J. Machniak, *Święty brat Albert...*, s. 235.

<sup>82</sup> *Ibidem*, s. 236.

<sup>83</sup> Określenie pochodzi z tekstu *Brat naszego Boga*.

<sup>84</sup> *Ibidem*, s. 240.

<sup>85</sup> *Ibidem*, s. 240-241.

<sup>86</sup> „W skróconych ziemskich źródłach ludzkiego słowa, gdzieś głęboko we wnętrzu, bije źródło wieczności; w krzaku ciernistym ludzkiego słowa płonie ogień wiecznej miłości. Taka właściwość słowa w swej prawdziwej i pełnej istocie jest już z pewnością ułaskawieniem słowa, a możliwość słuchania tego słowa jest już w ścisłym zakresie łaską wiary. Od momentu, gdy ludzkie słowo stało się ciałem nieskończonego Słowa Boga i gdy można Go słuchać w jego wiecznym wcieleniu, od tego czasu każde słowo posiada szczególny blask i jakąś tajemną wymowę. W każdym słowie może się wydarzyć wcielenie łaski przez Boże wieczne Słowo. I cały problem słuchania Słowa polega właśnie na nasłuchiowaniu wewnętrznych głębi każdego słowa, i może się zdarzyć, że słowo człowieka i świata staje się nagle słowem nieskończonej miłości”. K. Rahner, *Chrześcijańin i poezja*, [w:] *Inspiracje religijne w literaturze*, red. A. Merdas, Warszawa 1983, s. 31-32. Por. E. Bednarczyk-Stefaniak, *Teatr chrześcijańskiego sumienia. Propozycje artystów widzących potrzebę wychowywania ludzi teatru do słuchania słowa warunkującego dialog ukierunkowany na odkrywanie i wyrażanie prawdy*, [w:] *Wychowanie do dialogu. W poszukiwaniu modeli budowania relacji międzyludzkich*, red. K. Jaworska, K. Wawrzynów, ks. G. Sokołowski, Wrocław 2015, s. 333. „Ksiądz Jerzy Szymik poświęcił rozprawę, by pokazać, iż jest coś, co można nazwać «misterium języka. Polega ono na tym, że język w swojej najgłębszej, ontycznej strukturze jest nośnikiem misterium, że tkwią w nim możliwości niesienia i wysłowienia tajemnicy”, *ibidem*, s. 332. Określenie *słowo-sakramentalium* użyte zostało przez J. Ciechowicza odnośnie do pojęcia magia słowa wprowadzonego przez Mieczysława Kotlarczyka do teatru słowa, *ibidem*, s. 333. Dla Karla Rahnera słowa sakramentalne oznaczały pra-słowa serca, które „niosą to, co oznaczają, i w najgłębszym sercu człowieka zostawiają twórczy osąd”. Zob. K. Rahner, *op. cit.*, s. 31.

W efekcie tego wydarzenia Adam wyznaje wobec obrazu *Ecce homo*, iż piękno miłosierdzia przejawia się w całkowitym wyniszczeniu się Chrystusa dla człowieka, by go dźwignąć z grzęzawiska, ale nie przez zewnętrzną interwencję, z dystansu, jak mściciel – wybawca, tylko przez wejście w najpodlejszą jego nędzę moralną i okazanie mu w tym stanie swej zbawczej miłości. Myśl tę rozwinął po latach Jan Paweł II w encyklice *Dives in misericordia*, szczególnie we fragmentach poświęconych interpretacji przypowieści o synu marnotrawnym oraz traktujących o tajemnicy krzyża Chrystusa<sup>87</sup>. Dzieło Adama ujawniło wobec niego sakramentalny wymiar (ikonograficzny charakter) skoro – jego zdaniem – było zdolne „rozłożyć człowieka... przetworzyć człowieka”<sup>88</sup>, czyli doprowadzić do wcielenia idei w czyn. Paradoksalnie ostatnim znakiem na drodze stania się jednym z mieszkańców ogrzewalni, w którym artysta rozpoznał wolę Boga, tożsamą z ukrytym pragnieniem odrzuconych, było spotkanie agitacyjne Nieznajomego, podczas którego padły słowa „...ale pobądź no jednym z nas!”<sup>89</sup>. Gdy usłyszał je, choć nie był ich właściwym odbiorcą, pozostał jako brat *naszego*, bo wspólne dla braci Boga – Człowieka.

Na przeżycia wewnętrzne głównego bohatera w ostatnim akcie *Dzień Brata* – zgodnie z zamysłem autora sztuki – trzeba spojrzeć przez pryzmat didaskaliów, które pokazują wprost, iż życie Brata Starszego wśród ubogich składało się z wielu sytuacji oddających ewangeliczny dramat Chrystusa postawionego w stan oskarżenia za głoszenie prawdy nie z tego świata.

Był to jeden dzień w życiu Adama, jeden z tylu dni – i jeden z ostatnich. [...] W głębi duży krucyfiks z ciemnego drzewa. [...] Dobiega pora posiłku, więc ławy powoli się zapełniają, bracia stają na swoich miejscach i milczą. Niemniej właśnie owo milczenie nadaje całemu zdarzeniu niezwykle wyraz. Wygląda ono po prostu tak jak jakiś milczący sąd nad Albertem. Brat starszy orientuje się w tym położeniu. Czyżby nagle stanął wobec pustki tam, gdzie chciał przelać swe bogactwo? Może rzeczywiście mylił się systematycznie co do nich – co do ludzi, których sądził, że nawraca. Sądzą go oto mimo woli. Albert wie, że słowa Antoniego oskarżają go teraz w nich wszystkich. Dlatego też Albert potoczył wzrokiem po zgromadzonych, szukając już wyroku w ich twarzach<sup>90</sup>.

Nakreślona sytuacja pokazuje wyraźnie, że treść obrazu *Ecce homo* ucieleśniła się w osobie brata Alberta. Stoi on wobec nędzarzy jako ten, który dobrowolnie ogołocił się z własnej sławy, by odtwarzać w nich podobieństwo do noszonego przez nich nieświadomie „obrazu” Syna Bożego. Kontemplacja skończonego dzieła, traktowanego

<sup>87</sup> Jan Paweł II, *Dives in misericordia*, nr 6 i 7, s. 33 i 40-41.

<sup>88</sup> J. Machniak, *Święty brat Albert...*, s. 252. Sakramentalny wymiar związany jest z ideą obrazu – sakramentalium, czyli ikony, która jest z założenia miejscem objawienia Ducha Świętego przenikającego mocą miłości przemieniającej twórcę i odbiorcę.

<sup>89</sup> *Ibidem*, s. 256.

<sup>90</sup> *Ibidem*, s. 263, 275.



jako eksterioryzacja wewnętrznej prawdy artysty<sup>91</sup>, połączona z wiernym trwaniem w nauce krzyża, poskutkowała przekształceniem jego tożsamości w byt świadomie istniejący w komunii z Chrystusem oskarżonym i odrzuconym, czekającym na wyrok; w byt, w którym jest się zarówno sobą, jak i Chrystusem. Spojrzenie tego typu na istnienie – charakterystyczne dla chrześcijaństwa<sup>92</sup> – pojawia się na poziomie tekstu w wypowiedzi głównego bohatera. Sama wypowiedź sprowokowana została słowami zirytowanego brata Antoniego:

Dlaczego każesz nam biedować i żebrać? Pytam was o to wobec nich wszystkich<sup>93</sup>. Albert: Ależ, bracie, wszystko dobro dzieje się tu przez ubóstwo [...]. 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 [...]. On jest ciągle. On ciągle dociera do dusz. I odtwarza w nich. Siebie!<sup>94</sup>. Antoni: Jest. Wierzę. Kazaleś nam w Niego wierzyć, modlić się do Niego, naśladować. Dobrze. **Mówiłeś: bądźcie biedakami, bo On nie miał gdzie głowy położyć.** Dobrze. Słuchaliśmy cię chętnie, boś ty sam tak uczynił. [...] A przecież...<sup>95</sup> [zaznaczenie E.B.-S.].

Brat Antoni, podobnie jak niegdyś Nieznajomy, próbował podważyć sens życia braci, a w szczególności misję brata Alberta, pokazując wyższość innej postawy: postawy roszczeniowej wyrażającej prawdę świata: „Dziś się tylko żąda”<sup>96</sup>. Była to ostatnia dramatyczna rozmowa braci przed pojawieniem się nowiny o rychłym wybuchu rewolucji społecznej. Mieszkańcy ogrzewalni stają wobec tego faktu urzeczeni mocą świadectwa Brata Starszego, który dobrowolnie przyjął sytuację odrzucenia „głupstwa” krzyża, w tym przypadku dobrowolnego ubóstwa. Nawet Antoni czuje się onieśmieszony jego postawą pełną miłości i zrozumienia. Dramat kończy się stwierdzeniem brata ubogich, że gniew jest słuszny i potrwa, ale on wybrał większą wolność<sup>97</sup>.

Tadeusz Nyczek zestawił sens zakończenia utworu z przesłaniem finalnej sceny *Nie-Boskiej komedii* Zygmunta Krasińskiego<sup>98</sup>. Odniesienie wyłącznie do tego kontekstu literackiego nie oddaje zamysłu autora ujawnionego we wstępie do tekstu. Nie eksponuje owego źródła człowieczeństwa głównego bohatera. Funkcję tę – wskazanie

<sup>91</sup> Zdaniem Jana Pawła II każde dzieło artysty jest uzewnętrznieniem jego osobowości, rozwoju duchowego, indywidualnego sposobu porozumiewania się z innymi ludźmi. *Jan Paweł II do artystów...*, s. 33.

<sup>92</sup> *Idem, Redemptor hominis*, Wrocław 1994, nr 8, s. 23. Zob. J. Ratzinger, *Wprowadzenie w chrześcijaństwo*, tłum. Z. Włodkowska, Kraków 2006, s. 372.

<sup>93</sup> J. Machniak, *Święty brat Albert...*, s. 275.

<sup>94</sup> *Ibidem*, s. 274, 276-277.

<sup>95</sup> *Ibidem*, s. 276.

<sup>96</sup> *Ibidem*, s. 274.

<sup>97</sup> *Ibidem*, s. 279.

<sup>98</sup> K. Dybciak, *Karol Wojtyła...*, s. 111.

na ścisły związek objawienia Boga w dziele sztuki sakralnej z objawieniem Go w człowieku – może pełnić zapomniany już prawie dramat Zofii Kossak-Szczuckiej *Gość oczekiwany*. W utworze tym akcja skupia się wokół problemu przychodzenia Chrystusa do tych, którzy Go wzywają. Ci czynią to wobec drewnianej figury Chrystusa fraso-bliwego, „...z cierniową koroną na głowie. [...] Owinięt[ego] w czerwoną, spłowiałą szmatę, z trzcina w ręce, siedz[ącego] z brodą podpartą na rękę wewnątrz kapliczki...”<sup>99</sup>. Rzeźba, umieszczona w kapliczce, z opisu przypomina ewangeliczny obraz Zbawiciela odzianego w szkarłat podczas wydarzenia wyszydzenia Go przez rzymskich żołnierzy w siedzibie Piłata (Mt 27,27-29). Drewniana figura przemawia ludzkimi ustami i wypowiada słowa słyszalne dla proszących. Daje obietnicę przyjścia, zatajając jednocześnie sposób, w jaki to uczyni. Chrystus ukryty w Dziadzie Walentym – wystawiony w nim na odrzucenie – odpowiada na prośbę Józefa Kurka: „Jezu, usłysz mnie! [...] Żebyś przyszedł, a zobaczył, jaka u nas bieda, tobyś się sam ulitował...”<sup>100</sup>. W chwili modlitwy bohater ten obciążony był wzdardą, którą okazali mu Społecznik i Polityk jako ciemnej masie pozbawionej, mimo trudnego położenia, dążenia do wyzwolenia społecznego<sup>101</sup>. Doświadczył już też goryczy niesprawiedliwego osądu ze strony Dewotki i Kumoszek, potwarzy uderzającej w jego godność syna Bożego. Stał się żebrakiem oczekującym miłości miłosiernej. Pragnął bowiem nie tylko pomocy materialnej, ale i przebaczenia. Bóg, przyjęty przez niego w osobie głodnego przybysza (Mt 25,35.40), pobłogosławił go, uzdrowił jego córkę i obdarzył pieniędzmi, którymi rodzina będzie dzielić się solidarnie z sierotami i biedakami, pozostając wolną od przywiązania do dukatów. W utworze tym bardzo wyraźnie wyeksponowana została idea Boga ukrytego w człowieku, który oczekuje otwarcia i przyjęcia w bliźnim swej obecności, by mógł działać i przemieniać rzeczywistość. Podkreślona została również wartość dzieła sakralnego jako miejsca epifanii Chrystusa.

## Rozwój koncepcji dramatu

Analiza i interpretacja pierwszej wersji dramatu pozwala wysunąć tezę, iż w utworze tym znajdują się już niejako zarodki myśli Jana Pawła II, dotyczące sensu pojęcia miłosierdzia, rozwinięte w encyklice *Dives in misericordia*. Piękno tej miłości objawi się w pełni w życiu „Człowieka o kuli”, gdy podejmie się on głoszenia łaski pojednania z Bogiem gwarantującej życie w Jego miłującej bliskości. Posłannictwo to zakłada pełnienie woli Boga, a zatem bycie synem Bożym i bratem Chrystusa, czyli

<sup>99</sup> Z. Kossak-Szczucka, *Uwagi w związku z wystawieniem obrazu scenicznego „Gość Oczekiwany”*, [w:] *eadem*, *Gość oczekiwany*, s. 93.

<sup>100</sup> *Ibidem*, s. 30.

<sup>101</sup> *Ibidem*, s. 22-26.

bratem Boga – Człowieka (Mt 12,46-50), czyniącym innych Jego uczniami i braćmi, a jednocześnie ludźmi świadomymi Bożego synostwa. W tej wersji dramatu pojawia się już kwestia społeczna dotycząca ludzi z marginesu. Główny bohater odcina się stanowczo od mów partyjnych, mających za przedmiot dobro najuboższych, zaznacza, że interesuje go człowiek jako jednostka, a nie jako masa. Pragnie dla ludzi z dna znacznie więcej niż tylko wsparcia finansowego. Dojrzewanie wewnętrzne „Człowieka o kuli” do pozostawienia życia dla sztuki, by realizować wewnętrzne dążenie, tożsame z pragnieniem absolutnego Dobra, dokonuje się w osamotnieniu, doświadczeniu niezrozumienia przez przyjaciół. Co ważne, dokonuje się dzięki wcieleniu wewnętrznej wizji w czyn. W drugim „rzucie” dramatu rozwinięta została myśl dotycząca Bożego miłosierdzia. Główny bohater poruszony jest głęboko zarówno nędzą moralną mieszkańców ogrzewalni, jak i nieludzkimi warunkami ich życia. Chce, jako syn Boga, zawiązać wspólnotę braci, by razem z nimi służyć nędzaczom pomocą materialną i nieść im wspólnie z braćmi miłość miłosierną upodabniającą ich do „obrazu” Chrystusa. Dojrzewanie do tej decyzji również dokonuje się w osamotnieniu i znów pod wpływem dzieła sztuki, mającego moc przemiany autora. W obu tekstach występuje identyczna wizja Jezusa ogołoczonego ze wszystkiego, który nie miał gdzie skłonić głowy, bezdomnego. Wizja ta pojawia się w obu postaciach na skutek przebywania w mrocznych zaułkach, najgorszych dzielnicach<sup>102</sup>. Udział w ubóstwie Chrystusowym traktowany jest jako warunek *sine qua non* dotarcia do sumienia nędzarzy. W pierwszym i drugim wariantcie dramatu główna postać jest zarówno tworzywem dla działania łaski (jest albo materiałem formowanym dłutem Boskiego Artysty, albo materiałem kształtowanym przez Miłość), jak i narzędziem, przez które ona działa. Oba teksty literackie pisane były z myślą o człowieku, który na drodze przemiany stał się bratem Boga – Człowieka. Ten rys pozwala mi poprzeć tezę, że są to odmienne wersje tego samego utworu. W obu tekstach bardzo widoczne jest również potrójne zakorzenienie głównego bohatera: w życiorysie Adama Chmielowskiego, w doświadczeniu Karola Wojtyły, w innych utworach literackich, między innymi w dramacie *Nie-Boska Komedia* Krasińskiego.

Oba „rzuty” dramatu *Brat naszego Boga* Karola Wojtyły omówione zostały osobno – jak wyżej zaznaczono – zgodnie z tematem zakładającym opis dwóch sposobów prezentacji przeżyć wewnętrznych głównej postaci znamionujących proces przemiany. W pierwszej wersji utworu autor wyraził proces ten za pomocą nauki Świętego Jana od Krzyża traktującej o konieczności oczyszczenia zmysłów i wszystkich władz duchowych człowieka podczas mistycznej nocy. Wyeksponował w tekście literackim dramat rozpoznawania różnych form bałwochwalstwa celem urzeczywistnienia

<sup>102</sup> J. Machniak, *Święty brat Albert...*, s. 81-83, 228-231.

wizji wewnętrznej, tożsamej z wolą Boga. Mniej miejsca poświęcił oddziaływaniu na bohatera miłosego dłuta Boskiego Artysty. W drugim przypadku autor potraktował doświadczenie wewnętrzne głównego bohatera przede wszystkim jako proces kształtowania przez Miłość jednoczącą ze sobą człowieka, który otwiera się na Jej upodabniające działanie. Towarzyszy mu proces ogołocenia rozumu, mieszczący się w ramach pojęcia: próba wiary. W rękopisie, opatrzonym przez księdza Jana Machniaka datą 1945 rok, zaakcentowany został w głównej postaci problem zmagania się z przywiązaniem do sztuki, obecny w komedii, kosztem wątku ofiarnej miłości będącej celem bolesnego oczyszczenia, natomiast w późniejszym tekście – choć wprowadzony został cytat z dramatu romantycznego twórcy: „przez ciebie płynie strumień piękności” – wyraźniej zarysowany został problem lęku przed staniem się „obrazem i podobieństwem” Bożego Syna, który uczynił ludzi synami Bożymi i swoimi braćmi, przewyciężony przez poddanie się woli Miłości.

**TWO VERSIONS OF THE DRAMA *BROTHER OF OUR GOD*  
BY KAROL WOJTYŁA – TWO WAYS OF PRESENTING INTERNAL  
EXPERIENCES OF THE MAIN CHARACTER**

Summary

The proposed study shows the development of the concept of drama *Brother of our God* by Karol Wojtyła, from the first version to the second. Both versions of the drama have been considered separately, according to the subject. Descriptive method was applied. Analytical and interpretative activities, which focused on the first “wave” of drama, helped to expose the importance of the circumstances in which the play was written, which influenced its content and the manner of its presentation. The emphasis has been laid on the presence of the idea of “theatre of words” – the Rhapsody Theatre, on the presence of Franciscan and sanjuanistic spirituality and literary context. When discussing the final version of the drama, its form and ideological message, the author pointed out the impact of the above mentioned spirituality, assumptions of the word-sacramentalium by Karl Rahner, the ideas contained in the song *Guest expected* by Z. Kossak-Szczucka.