

Emanuela Bednarczyk-Stefaniak

PWT Wrocław

TEATR W FILMIE. DRAMAT *BRAT NASZEGO BOGA* KAROLA WOJTYŁY W INTERPRETACJI KRZYSZTOFA ZANUSSIEGO

Celem niniejszej pracy jest omówienie filmowego spojrzenia Krzysztofa Zanussiego na dramat Wojtyły *Brat naszego Boga*. Cel ten realizowany będzie między innymi dzięki studium obrazów filmowych, zaproponowanych przez reżysera jako jego autorska wizja utworu literackiego, oraz stałemu porównywaniu obu dzieł kultury. Przeprowadzona zostanie analiza głównego problemu ukazanego w filmie, poruszającego nie tylko Karola Wojtyłę u początku drogi kapłańskiej, ale również twórcę kina starającego się zgłębić misterium zrodzenia i dojrzewania w człowieku powołania do stanu duchownego.

I. Dramat *Brat naszego Boga* Karola Wojtyły widziany jako dobro kultury

Film *Brat naszego Boga* Krzysztofa Zanussiego jest wierną adaptacją sztuki Karola Wojtyły, opublikowanej po raz pierwszy w 1979 roku¹. Ukazał się w 1997 roku jako produkcja polsko-włosko-niemiecka².

¹ Wszystkie zebrane wiadomości z zakresu publikacji dramatu *Brat naszego Boga* Karola Wojtyły można odnaleźć m.in. w artykule: E. Bednarczyk-Stefaniak, *Dwie wersje dramatu „Brat naszego Boga” Karola Wojtyły – dwa sposoby prezentacji przeżyć wewnętrznych głównego bohatera*. „Scripta Humana” 2017, t. 8, cz. 1: *Kultura nie tylko literacka. W kręgu myśli Karola Wojtyły – Jana Pawła II*, s. 99-102.

² Film w reżyserii Krzysztofa Zanussiego, scenariusz autorstwa Maria Di Nardo i Krzysztofa Zanussiego, zdjęcia wykonane przez Ryszarda Lenczewskiego, muzyka skomponowana przez Wojciecha Kilara. Obsada: Scott Wilson (Adam Chmielowski), Christoph Walz (Maks Gierymski), Wojciech Pszoniak (Nieznajomy), Grażyna Szapołowska (Helena Modrzejewska), Maciej Orłoś (Jerzy) oraz Jerry Flynn (Lucjan), Andrei Roudenski (Stanisław Witkiewicz), Jerzy Nowak (Antoni), Piotr Adamczyk (Karol Hubert Rostworowski), Krzysztof Kumor (wuj Józef), Tadeusz Bradecki (Teolog), Riccardo Cucciolla (kameduła), Andrzej Deskur (Adam Chmielowski w młodości). M. Lis, *Krzysztof Zanussi. Przewodnik teologiczny*, Opole 2015, s. 80.

Mariola Marczak, filmoznawca specjalizujący się w twórczości wymienionego reżysera, dokładnie opisała jego dzieło, eksponując znaczenie encykliki Jana Pawła II *Dives in misericordia* dla wymowy filmu³. Badaczka wykazała w swojej pracy, iż kwestia Bożego miłosierdzia wybrzmiała w materiale filmowym nie tylko w związku z zamysłem twórczym Karola Wojtyły, zrealizowanym w dramacie⁴, ale również dzięki osobistemu przeżyciu treści encykliki przez Krzysztofa Zanussiego⁵. Ksiądz Marek Lis, teolog i filmoznawca, podkreślił kluczowe znaczenie tejże kwestii dla zrozumienia sztuki Wojtyły i filmu Zanussiego. Zaproponował jednakże, by rozpatrywać oba dzieła nie tylko w kontekście wspomnianego dokumentu Kościoła, ale całego nauczania papieskiego⁶.

Reżyser – uważny na nauczanie Jana Pawła II – był również świadkiem beatyfikacji (1983 r.) i kanonizacji (1989 r.) brata Alberta. Do faktów tych nawiązał wprost w zakończeniu filmu *Brat naszego Boga*.

Dzieło Zanussiego ma kompozycję ramową, zatem zarówno w prologu, jak i w epilogu zawarte zostały najważniejsze dla odbioru i interpretacji filmu treści. Twórca kina posłużył się we wstępnej części *Brata naszego Boga* wypowiedzią Jana Pawła II, pochodzącą z jego autobiograficznego utworu *Dar i Tajemnica*, w której zaznaczył, iż jako młody

³ Mariola Marczak, która przygotowała studium poświęcone filmowi Zanussiego pt. *Brat naszego Boga*, uznała, iż tematem dzieła jest przemiana głównego bohatera niczym romantycznego protagonisty znanego z *Dziadów* Mickiewicza. Podkreśliła, iż punktem wyjścia wewnętrznego konfliktu głównej postaci było uświadomienie sobie przez nią, iż nie jest w stanie pogodzić w sobie życia dla sztuki ze służbą Bogu. Pisząc o przemianie Adama w świętego brata Alberta, sięgnęła po List Świętego Pawła do Efezjan (Ef 4, 20-24). Zwróciła uwagę na proces przemiany uwarunkowany zmianą myślenia dokonującą się pod wpływem stopniowo odsłaniającej się prawdy o konieczności doświadczenia Bożego miłosierdzia w odzyskiwaniu ludzkiej godności. Wykazała, iż jednostronna dobroczynność, płynąca nawet z najszczerzych intencji, dla odbiorcy – ofiary nieludzkich układów społecznych – jest upokarzająca. Pomoc przyjmowana jest od kogoś, kto dobrowolnie dzieli los, solidaryzuje się z obdarowywanym aż do utożsamienia z nim. Tę interpretację filmowej narracji badaczka wyprowadziła z papieskiego dokumentu – co wyżej zostało wspomniane – *Dives in misericordia*. M. Marczak, *Nauczanie Jana Pawła II w filmowej twórczości Krzysztofa Zanussiego*. Referat został wygłoszony podczas II Interdyscyplinarnej Konferencji Naukowej *Człowiek w obliczu wielkich pytań. Kino Krzysztofa Zanussiego*, która odbyła się 8 marca 2017 r. w Wyższym Seminarium Duchownym Franciszkanów Prowincji św. Jadwigi we Wrocławiu.

⁴ Dramat *Brat naszego Boga* został opublikowany niedługo po wyborze Karola Wojtyły na papieża. Ponieważ pojawienie się drugiej encykliki Jana Pawła II *Dives in misericordia* z 1980 r. zbiegło się w czasie i tematycznie z treścią tego dzieła literackiego, stała się ona dla jego badaczy najbliższym kontekstem interpretacyjnym. Na bliskość znaczeniową encykliki zwracali uwagę m.in. Krzysztof Dybciak, podczas omawiania wypowiedzi krytyka Stanisława Edwarda Burego, oraz Jan Okoń. K. Dybciak, *Karol Wojtyła a literatura*, Tarnów 1991, s. 109. J. Okoń, *Nad brulionem „Brata Alberta”*, [w:] *Servo veritatis II*, red. A. Pelczar, W. Stróżewski, Kraków 1996, s. 223. Autorka niniejszej publikacji wykazała obecność myśli o Bożym miłosierdziu w formie przedstawionej w dokumencie papieskim w obu wersjach *Brata naszego Boga*. E. Bednarczyk-Stefaniak, *Dwie wersje dramatu „Brat naszego Boga” Karola Wojtyły...*

⁵ M. Marczak, *Nauczanie Jana Pawła II...*

⁶ M. Lis, *op. cit.*, s. 80-84.

kapłan napisał dramat na cześć Świętego Alberta. Spłacił w ten sposób dług wdzięczności za to, iż „Znalazłem w nim duchową podporę i przykład na to, jak zostawić za sobą świat sztuki, literatury i teatru, znajdując w sobie powołanie do stanu duchownego”⁷. Słowa powyższe, pochodzące z książki wydanej zaledwie rok przed premierą filmu Zanussiego, stały się czymś w rodzaju pomysłu na opowiadzenie o twórczości literackiej ojca świętego, który na kartach dramatu, na przykładzie Adama Chmielowskiego, zmierzył się z problemem przewyciężenia w sobie przywiązania do umiłowanej sztuki, nastawionej na katartyczno-profetyczne oddziaływanie⁸. Zaparcie się siebie jawi się jako warunek podjęcia rozeznanego powołania do stanu duchownego.

Ostatnia scena *Brata naszego Boga* – wyodrębniony przez reżysera epilog – poświęcona prezentacji słów Jana Pawła II, które padły podczas kanonizacji brata Alberta⁹, jednoznacznie sugeruje związek treści filmu z wybrzmiewającymi w papieskiej wypowiedzi postulatami encykliki *Dives in misericordia*. Zanussi, zapoznawszy się z wymową obu tekstów papieża, dramatem i encykliką, napisał: „Zestawienie porządku sprawiedliwości z porządkiem miłosierdzia przenosi problem nędzy z obszaru polityki w obszar mistyki: ubóstwo z własnego wyboru jest wyzwoleniem, ubóstwo narzucone staje się upodleniem”¹⁰.

Reżyser filmu *Z dalekiego kraju* pozostał wierny przyjętej w tym dziele zasadzie eksponowania roli duchowości, religijności, kultury, środowiska oraz konkretnych ludzi w życiu i twórczości Wojtyły¹¹. Z tego powodu zdecydował się zachować znamionują-

⁷ Cytat za ścieżką dźwiękową filmu (0:04:11-21) www.youtube.com/watch?v=Tf-OGYtaTUE [dostęp: 9.03.2017]. Cała wypowiedź aktora, dotycząca związku Wojtyły z Chmielowskim, mimo pewnych różnic, pokrywa się z tekstem literackim utworu autobiograficznego, wspomnieniowego Jana Pawła II *Dar i Tajemnica. Idem, Dar i Tajemnica. W pięćdziesiątą rocznicę moich święceń kapłańskich*, Kraków 1996, s. 33-34.

⁸ Idee teatru Osterwy i Kotlarczyka opisane zostały przeze mnie m.in. w publikacji: E. Bednarczyk-Stefaniak, *Teatr chrześcijańskiego sumienia. Propozycje artystów widzących potrzebę wychowania 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, G. Sokołowski, Wrocław 2015, s. 326-334. Zob. również: S. Dziedzic, *Karol Wojtyła – w kręgu osterwiańskiej i rapsodycznej koncepcji teatru słowa*, [w:] *Servo veritatis II*, s. 225-255.

⁹ Zgodnie ze ścieżką dźwiękową filmu (1:54:09-1:59:02).

¹⁰ K. Zanussi, *Pora umierać. Wspomnienia, refleksje, anegdoty*, Warszawa 1999, s. 181. Por. M. Lis, *op. cit.*, s. 85.

¹¹ Sposób prezentacji papieża w filmie Zanussiego *Z dalekiego kraju* był ściśle związany z pierwszą wypowiedzią Jana Pawła II, w której odniósł się do wezwania go przez kardynałów na biskupa Rzymu z dalekiego kraju, „dalekiego, ale przecież bliskiego za sprawą jedności w wierze i tradycji chrześcijańskiej” (Jan Paweł II, 16.10.1978). A zatem pierwsza wypowiedź publiczna Ojca Świętego wpłynęła na koncepcję filmu o Janie Pawle II, w którym akcent został położony na kraj jego pochodzenia, na sytuację polityczną, kulturową, religijną, społeczną, na miejsca, wydarzenia i ludzi mających wpływ na sposób dojrzwania w nim człowieczeństwa i powołania, wreszcie na polskość związaną z dziedzictwem chrześcijańskim, łączność trwającą pomimo rządów komunistycznych. Zanussi powiedział podczas jednego z wywiadów: „Ten film bardziej mówi o Polsce, o kraju papieża niż o nim

cy dramat *Brat naszego Boga* klimat „teatru wnętrza” i pewne podobieństwo do stylu Teatru Rapsodycznego Mieczysława Kotlarczyka. W jednym z wywiadów powiedział: „Siłą rzeczy to nie był teatr nowoczesny już w latach, kiedy kręciłem film, ale ponieważ atrakcją tego filmu miało być pisarstwo osoby znanej, publicznej, więc powiedziałem sobie, że ten film powinien być właśnie taki maksymalnie uwidaczniający sztukę. Mogłem przecież nakręcić film o św. Albercie – zupełnie inny scenariusz bym napisał”¹².

Charakterystyczne dla teatru słowa było założenie, iż praelementem teatru nie jest gra aktora ani akcja, tylko słowo poetyckie będące nośnikiem idei, problemów, prawd. Realizacja tego założenia przełożyła się u Zanussiego na prezentację statycznego obrazu filmowego, w którym dominuje dyskurs nad żywą akcją – zresztą zgodnie z koncepcją dramatu Wojtyły¹³.

Teatr wnętrza omówiony został przez Bolesława Taborskiego:

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, autora¹⁴.

Do myśli Taborskiego nawiązują słowa Stanisława Dziedzica:

samym. Taki był zamiar podstawowy, żeby przede wszystkim przybliżyć kraj, z którego on wyrasta, który go wydał, bo on sam już wtedy prezentował się publicznie i nie było potrzeby tłumaczenia, co to za człowiek. Bardziej było potrzebne tłumaczenie, skąd on przyszedł”. Dwa cytaty zaczerpnięte zostały z książki księdza Marka Lisa. *Idem, op. cit.*, s. 45, 47. Zob. K. Zanussi, *Sylwetka artysty*. Z [...] rozmawia Iga Czarnawska, Warszawa 2008, s. 201. Na temat dylematów związanych ze sposobem opowiedzenia zachodniemu widzowi o żyjącym papieżu i jego kraju reżyser wypowiedział się obszernie w utworze o charakterze autobiograficznym. K. Zanussi, *Pora umierać. Wspomnienia, refleksje, anegdoty*, Warszawa 1997, s. 137-140, 143-144, 152. Nieco inne spojrzenie na koncepcję filmu *Z dalekiego kraju* przedstawiła Mariola Marczak. *Eadem, Religijne poszukiwania Krzysztofa Zanussiego*, [w:] *Ukryta religijność kina*, red. M. Lis, Opole 2002, s. 60-61.

¹² K. Zanussi, *Sylwetka artysty...*, s. 251. Tym samym cytatem posłużył się ks. Marek Lis. *Idem, op. cit.*, s. 81.

¹³ O zdominowaniu akcji przez dyskurs w utworze Wojtyły pisałam przede wszystkim w odniesieniu do pierwszej wersji dramatu *Brat naszego Boga*. E. Bednarczyk-Stefaniak, *Dwie wersje dramatu „Brat naszego Boga” Karola Wojtyły...* O związku formuły rapsodycznej ze sztuką Wojtyły pisał S. Dziedzic: „Napisane w okresie powojennym dramaty, m.in.: *Brat naszego Boga*, a zwłaszcza *Przed sklepem Jubilera* (następne utwory również) cechuje wielopłaszczyznowość konstrukcji czasowej, nikłość akcji, często wyraźnie stylizowany język – w wielu partiach dyskursywny. Te dramaty, podobnie jak inne utwory poetyckie, mają wyraźnie rapsodyczną poetykę, ich podstawowym tworzywem jest żywe słowo, zaś ośrodkiem konfliktu dramatycznego ścieranie się idei”. *Idem, op. cit.*, s. 250. Nieuwzględnienie, podczas omawiania filmu Zanussiego, wpływów tejszej poetyki na kształt językowy dramatu prowadzi do formułowania dość krytycznych ocen pod adresem warsztatu filmowego i wartości artystycznej dzieła, do zarzucania reżyserowi „przegadania” problemu nurtującego głównego bohatera. Przykładem może być krytyczna uwaga M. Marczak. *Eadem, Religijne poszukiwania Krzysztofa Zanussiego*, s. 60.

¹⁴ B. Taborski, *Karola Wojtyły dramaturgia wnętrza*, Lublin 1989, s. 9.

Wprawdzie początkowe partie sprawiają wrażenie tekstu scenicznego, przeznaczanego dla »normalnego teatru«, ale następne uwidaczniają coraz głębsze wnikanie do teatru wnętrza, teatru o akcji pozornej, która w istocie toczy się we wnętrzu jaźni człowieka, w sposób szczególnie szukającego Boga – w nędzarzach. Wyraźnie rapsodyczny rodowód misteryjnego teatru wnętrza zaznaczy się w dramatach późniejszych [...]»¹⁵.

W kontekście obu wypowiedzi badaczy ujawnia się zarówno podobieństwo, jak i różnica w budowie świata przedstawionego w filmie i dramacie *Brat naszego Boga*. W dziele filmowym przeplatają się ze sobą realne zdarzenia, w których bierze udział główny bohater, z jego wyobrażeniami i wspomnieniami, tworząc jednolity materiał dla refleksji nad sensem przeżywanego przez niego stanu, nad powołaniem. Krótko rzecz ujmując, w filmie świat realny istnieje na równi ze światem wewnętrznym protagonisty. Zestawienie obu dzieł pozwala nazywać film Zanussiego nie tylko hagiograficznym, ale również konfesyjnym, zawierającym misterium wiary.

II. Konstrukcja filmu a dramat *Brat naszego Boga*

Dzieło filmowe *Brat naszego Boga* ma podwójnego autora. Jego konstrukcja nawiązuje do znanej z literatury koncepcji »teatru w teatrze«. Widz ma zatem do czynienia z »teatrem w filmie«. W pierwszej kolejności na planszy tytułowej filmu pojawia się wobec niego tytuł w języku angielskim *Our God's Brother*. Następnie z perspektywy bohatera świata przedstawionego w dziele odbiorca dostrzega teatralny afisz z napisem *Brat naszego Boga*, w polskiej wersji językowej, z zaznaczonym na nim imieniem i nazwiskiem autora sztuki, na której spektakl wybierają się postacie z końca XX wieku¹⁶. Rozwiązanie przyjęte przez Zanussiego oznacza, iż jego film ma traktować o sztuce Karola Wojtyły, ukazującej dramat powołania Adama Chmielowskiego, odsłaniającej pośrednio kulisy jego własnego kapłaństwa, a w efekcie pontyfikatu. Jest czymś w rodzaju klucza do zrozumienia duchowości i nauki Jana Pawła II.

Karol Wojtyła umieścił we *Wstępie* utworu *Brat naszego Boga* swój komentarz pełniący funkcję głosu autora – narratora kierującego uwagę odbiorcy na problem istotny dla dramatu, który domaga się zrozumienia i rozstrzygnięcia¹⁷. W filmie Zanussiego tenże komentarz odautorski zastąpiony został w prologu wielogłosem aktorów, którzy połączyli w trakcie prezentacji świata przeżyć wewnętrznych głównego bohatera

¹⁵ S. Dziedzic, *op. cit.*, s. 250-251.

¹⁶ Zob. również: M. Lis, *op. cit.*, s. 81.

¹⁷ W artykule z 1952 r. Karol Wojtyła napisał o istotnym wyznaczniku teatru słowa, w którym »Problem gra, on zacięka, on niepokoi, wywołuje współ – odczucie, domaga się zrozumienia i rozstrzygnięcia». K. Wojtyła, *O teatrze słowa*, [w:] *idem, Poezje, dramaty, szkice*, Jan Paweł II, *Tryptyk rzymski*, Kraków 2004, s. 485. Por. E. Bednarczyk-Stefaniak, *Dwie wersje dramatu „Brat naszego Boga” Karola Wojtyły...*

oraz jego przyjaciół, Maksa i Pani Heleny, rolę aktora i narratora. Ich zadaniem, przed wejściem w rolę, było przywołanie ogólnie dostępnej wiedzy na temat pierwowzorów bohaterów sztuki oraz odczytanie wspomnień autentycznych postaci historycznych, zawartych w ich pamiętnikach i listach, tekstach autobiograficznych.

Podsumowując, zachowana została analogia między czołówką filmu, ujawniającą podwójnego autora, a wprowadzeniem aktorów zakładającym dwa podmioty wypowiedzi. W prologu zabrakło odniesienia do głównej intencji Karola Wojtyły, by przyjrzeć się pociągającej go mistycznej wizji protagonisty¹⁸, ukazanej w jego dramacie, motywującej głównego bohatera do radykalnej przemiany sposobu bycia. Ten temat wyraźnie wyeksponowany i zrealizowany będzie dopiero w głównej części filmu.

Różnice między fabułą dzieła literackiego i filmowego dotyczą kilku scen. W dramacie Wojtyły Adam dowiaduje się z listu naczelnika opieki o odmowie zwiększenia środków na rzecz pomocy mieszkańcom ogrzewalni. W filmie, ze względu na potrzebę pewnej dynamiki statycznego obrazu, wprowadzony został epizod ukazujący rozmowę głównego bohatera z burmistrzem, który – jako przedstawiciel władz – nie angażuje się dostatecznie w szeroko pojętą pracę u podstaw. Tematem rozmowy są kwestie poruszone w dramacie przez Adama i Maksa, a dotyczące niesprawiedliwego układu społecznego. W utworze literackim nie ma wzmianki o załamaniu nerwowym protagonisty zakończonym interwencją lekarzy psychiatrów i pobytem w Kudryńcach u wujostwa. Nie ma również epilogu zawierającego formalne i znaczeniowe zakończenie sztuki. Występuje on wyłącznie w filmie. Akcja w głównej części dzieła Zanusiego toczy się we wnętrzach i na ulicach dziewiętnastowiecznego Krakowa.

III. Sposób zrealizowania idei dramatu *Brat naszego Boga* Karola Wojtyły

„Będzie to próba przeniknięcia człowieka”¹⁹. Tak brzmi pierwsze zdanie narracyjnego komentarza autora *Brata naszego Boga* do przygotowanego przez niego studium poświęconego osobie Adama Chmielowskiego. W dalszej części wypowiedzi zapowiedział, że będzie to przede wszystkim literacka próba sięgnięcia

do konkretnych zasobów jego człowieczeństwa [Adama Chmielowskiego – E.B.-S.], aby odnaleźć w nich ten szczególny błysk na ciemnym tle tej rzeczywistości, przez którą łączą się on z nami. O ile zdołamy odsłonić ten błysk, utrwalać go równocześnie w dostępnych surowcach wyrazu? – Sądzę, że o tyle, o ile umiemy

¹⁸ J. Machniak, *Święty brat Albert Chmielowski w myśli Karola Wojtyły – Jana Pawła II*, Kraków 2013, s. 193. Zapis ortograficzny wszystkich cytatów jest zgodny z oryginałem.

¹⁹ *Ibidem*, s. 193.

uczestniczyć w tej samej wielorakiej rzeczywistości, w której on uczestniczył – i w sposób do niego zbliżony²⁰.

W świetle tego szczególnego błysku czy też przebłysku miała ujawnić się mistyczna wizja odpowiadająca prawdzie wewnętrznej pierwowzoru protagonisty *Brata naszego Boga*, określająca jego człowieczeństwo tak bliskie autorowi. Warunkiem *sine qua non* obcowania z nią, a następnie umiejętności wyrażenia jej za pomocą artystycznych środków wyrazu jest – zauważył podmiot wypowiedzi – uwrażliwienie na rzeczywistość, która absorbowwała historyczną postać²¹.

W didaskaliach poprzedzających drugą odsłonę dramatu autor podkreślił, iż stopniowe przeobrażanie się Adama pod wpływem owej wizji, dokonująca się w nim przemiana ewangelicznego starego człowieka w nowego²², stanowi żywą tkankę dramatu tego bohatera i „główną cięciwę napięcia dramatycznego”²³ w utworze.

Z kolei komentarz narracyjny, wprowadzający odbiorcę w trzecią część sztuki Wojtyły, oraz krótki ustęp, poprzedzający ostatnią scenę dramatu, odsłaniają podobieństwo sytuacji egzystencjalnej Brata Starszego do dramatu Chrystusa przedstawionego przez artystę na obrazie *Ecce Homo*²⁴.

W prologu filmu hagiograficznego czy też konfesyjnego, opartego na utworze literackim *Brat naszego Boga*, znajduje się scena ilustrująca wspomnienia Adama Chmielowskiego z okresu powstania styczniowego. Wspomnienia przywołane zostały przez aktora, który wcielił się w dalszej części fabuły filmowej w postać ich właściciela. Pojawiające się obrazy filmowe ukazują okoliczności, w których autor wspomnień stracił nogę, stając się bezpowrotnie kaleką. Widz ma okazję zapoznać się ze sposobem przeżywania i interpretacji ukazanej sytuacji przez historyczną postać za pośrednictwem odczytanego przez aktora fragmentu wypowiedzi artysty malarza:

Jak długo Boska cierpliwość będzie znosić ludzką głupotę. Otarłem się o śmierć, ale widziałem tylko piękne obrazy. Nie myślałem o wieczności ani o duszy, a tylko o poetyckim i bohaterskim aspekcie tego zdarzenia²⁵.

Tylko pewna kobieta potrafiła ocenić sytuację i pomyślała o zbawieniu mej duszy. Z radością przyjąłem propozycję wezwania księdza. Wyobraziłem sobie, jakie to będzie piękne. Umierający powstaniec i stary kapucyn z długą brodą. Tak pięknie sobie to obmyśliłem. Przybył nieprzyzwoicie otyły mężczyzna. Nie do-

²⁰ *Ibidem*, s. 193-194.

²¹ Por. E. Bednarczyk-Stefaniak, *Dwie wersje dramatu „Brat naszego Boga” Karola Wojtyły...*

²² J. Machniak, *op. cit.*, s. 221.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*, s. 262, 263, 275.

²⁵ Cytat za ścieżką dźwiękową filmu (0:6:22-0:6:45). Wypowiedź postaci pokrywa się w większości z tekstem umieszczonym w książce autorstwa Alicji Okońskiej cytującej wspomnienia C. Bzowskiej. A. Okońska, *Adam Chmielowski – Brat Albert*, Warszawa 1967, s. 32.

strzegalem śladu uczucia w jego potężnej postaci. Nie chciałem się spowiadać ani nawet z nim rozmawiać²⁶.

W świetle powyższej wypowiedzi Adam Chmielowski jawi się jako osoba egzystująca na powierzchni życia duchowego w sferze wyobrażeń na swój temat i na płaszczyźnie artystycznej kreacji zdarzeń. Młodzieńczy sposób percepcji i przeżywania istotnych spraw skrytykowany został przez dojrzałego już artystę dokonującego czegoś w rodzaju rozrachunku z własną przeszłością.

W głównej części filmu postać Adama z prologu przeżywa czas walki wewnętrznej z zakorzenionym w jej psychice mechanizmem odrealniania zdarzeń, polegającym na wydobywaniu z nich jedynie interesujących ją aspektów, na przykład poetycko-bohaterckiego. Jedno wydarzenie, przynoszące niespodziewanie dar widzenia rzeczywistości wcześniej przed nią zakrytej, spowodowało głębokie cierpienie podszyte lękiem przed koniecznością zaparcia się siebie, by urzeczywistnić zasłonięty wciąż jeszcze przed nią sens mistycznego doświadczenia.

O stanie wewnętrznym Adama informuje zdeorientowanych przyjaciół malarza, zebranych w jego pracowni, Lucjan. Przywołuje wspomnienia dotyczące wydarzeń sprzed roku, z przedwiośnia, gdy obaj weszli w mrok miejskiej ogrzewalni. Filmowe obrazy, ilustrujące tok opowiadania bohatera i komentowane równocześnie przez niego, ukazują pierwsze zetknięcie późniejszego Brata Starszego z sytuacją egzystencjalną mieszkańców tego miejsca. Świadek wydarzenia zinterpretował wstrząs przyjaciela, widoczny w jego postawie i milczeniu, jako uświadomienie sobie przepaści społecznej dzielącej go od wynurzających się z ciemności, jakby z dna otchłani, ludzi. W silnym przeżyciu Adama upatrywał również przebudzenie pragnienia ukrytego „ja” artysty, uzdolnionego nagle do słyszenia Głosu rozbrzmiewającego w jego wnętrzu, w tzw. dnie duszy²⁷, którego zrozumienie stało się dla niego ważniejsze od zaangażowania w wyrażanie swoich wyobrażeń o świecie, o różnych zjawiskach społecznych za pomocą farb i płótna.

Doświadczenie mistyczne uczynił główny bohater tematem swojej rozmowy z burmistrzem, odsłaniając przed nim dramat mieszkańców ogrzewalni i prosząc dla nich nie tylko o wsparcie materialne, ale także o współczucie, przejęcie ich losem, krzywdą, która – bez zadośćuczynienia – prędzej lub później znajdzie upust w niekontrolowanym wybuchu frustracji i gniewu. Szczególnie wymownie brzmią jego słowa:

Każdy z nas idzie swoją drogą, buduje własne gniazdo. Tymczasem dla wielu ludzi drogi te stają się nie do przebycia. Nie mają skrawka ziemi, który mogliby

²⁶ Cytat za ścieżką dźwiękową filmu (0:7:47-0:8:23). A. Okońska, *op. cit.*, s. 32-33.

²⁷ „Na poziomie »dna« duszy dokonuje się [...] poznanie właściwej natury swego »ja« (mystyczne samo-poznanie)”. A. Przybylska, *Samotność obecna w człowieku. Mistyczny aspekt „Poezji i dramatów” Karola Wojtyły*, Kraków 2002, s. 146.

nazwać własnym. Nie ma chleba, na który mogliby zapracować. Każde zrodzone z nich dziecko będzie komuś zawalidrogą. A my w środku tego... ślepo wierzymy w siłę jakiegoś powszechnego układu, karzącego nam ignorować ich krzyki... i tłumić usprawiedliwiony wybuch. Coś jest z nami nie w porządku²⁸.

Zatem przemilczane przed Lucjanem przez artystę widzenie duchowe, tak różne od pracy wyobraźni, a zarazem od racjonalnego spojrzenia na świat, wyczerpującego się w analizie i interpretacji zaobserwowanych zjawisk, było – jak widać z powyższego – nagłym bezpośrednim dostępem do świata wrażliwości, więcej, świata wewnętrznego ludzi wykluczonych ze społeczeństwa. Bohater uświadomił sobie w całej pełni rozpaczliwe pragnienia, marzenia i ból, wymieszany z gniewem, wypełniające wnętrza ludzi najuboższych, pozbawionych nie tylko godności dzieci Bożych, ale nawet godności ludzkiej.

Scena z filmu Zanussiego, zawierająca problem poruszenia losem opuchlaków, opowiada jednej z odsłon pierwszego aktu dramatu Wojtyły zatytułowanego *Pracownia przeznaczeń*, ukazującego rozmowę głównego bohatera z Jerzym i Maksem²⁹.

Ważne z punktu widzenia realizacji tematu sztuki *Brat naszego Boga* jest ujęcie filmowe, w którym ukazana została konfrontacja Adama, zmagającego się od miesięcy w samotności z mistyczną wizją, z nierozumiejącymi jego stanu przyjaciółmi i skupionym na forsowaniu idei rewolucji Nieznajomym. Podczas wymiany zdań z Maksem – treścią nawiązującej do dramatu – główny bohater wyznaje wprost, iż swój stan odbiera jako ucieczkę przed kimś, kto ujawnił się w jego wnętrzu, kto przemawia do niego również z wnętrza nędzarzy. Wyznaje swoją bezradność wobec tego, co przeżywa. Oponuje, gdy rozmówca stwierdza, iż ucieka przed narzuconą sobie bezsensownie odpowiedzialnością za los ludzi, którym nic nie jest dłużny, nie jest bowiem winny tego, że ktoś zmarnował swoje życie. Zwierza się, że nie zniesie dłużej oporu, który stawia pragnieniu czegoś, czego jeszcze nie rozumie. Potrafi jednak zidentyfikować powód tego oporu. Na pytanie Teologa: „Czego pan broni?”³⁰ – Adam odpowiada:

Czego? Prawa do własnego widzenia świata. [...] Za parę groszy prawa do cichego zamykania w sobie wszystkich napięć. Do oddzielenia się od nich. Do spokoju-

²⁸ Cytat zgodny ze ścieżką dźwiękową filmu (0:21:31-0:22:05). Filmowa wypowiedź różni się nieznacznie od treści tekstu literackiego. „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, nie. W nas wszystkich czegoś brak”. J. Machniak, *op. cit.*, s. 208-209.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Cytat zgodny ze ścieżką dźwiękową filmu (0:34:26). Odpowiednik w tekście literackim: *ibidem*, s. 213.

nego stania przy sztalugach. Do zamykania w swym oku światowych przewrotów w artystycznej wizji. Ale to wszystko na nic. Bo znów pojawi się światło... I trzeba będzie uciekać³¹.

Z kolei na pytanie Maksa: „Może myślisz, że się uwolnisz od pasji malowania?”³² i na stwierdzenie Pani Heleny: „Przekona się pan, jak owocna była pańska udręka. [...] Doświadczenie ujawni się w dziele”³³ – odpowiada enigmatycznie: „Ma pani rację, Heleno. Czasem wystarczy jedno widzenie”³⁴.

Dostęp do widzenia głównego bohatera, otrzymanego jakby w błysku bez użycia wyobraźni, nie ma również Nieznajomy. Mylnie interpretuje je jako wczucie w to, co nurtuje masy, czyli w słuszny gniew. Kusi Adama słowami:

W masach kipi bezbrzeżny gniew. Słuszny gniew. Wybuch tego gniewu to wizja o wiele wspanialsza niż jakiegokolwiek widzenie malarskie. Trzeba przyspieszyć ten akt zbiorowej świadomości. Dostrzega pan tego wagę? Widzi pan, jakie kryją się za nim możliwości twórcze? Do tego potrzebny jest gniew. A pan go ma. Ma go pan dzięki intuicji, talentowi i geniuszowi. [...] Ale pan jeszcze w pełni nie poznał swojego gniewu. Chcę uformować w panu ten wspaniały surowiec. To mój obowiązek. Logiczna konsekwencja moich planów. [...] Ucieka pan... od swojego gniewu³⁵.

Nieznajomy przypisuje sobie rolę formotwórczą w życiu malarza artysty i w życiu społecznym. Chce za jego pośrednictwem urzeczywistnić swoją wizję tożsamą z ideą rewolucji. Główny bohater podsumowuje spotkanie z nim słowami zaczerpniętymi z obrazu ewangelicznego, w którym Jezus skrytykował Judasza za małoduszność i krótkowzroczność: „Ubogich zawsze mieć będziecie, lecz mnie nie zawsze macie”³⁶. Dociera do niego bowiem wówczas, iż jego widzenie domaga się od niego czegoś więcej niż podsycania gniewu i czegoś więcej niż uprawiania dobroczynności niewspółmiernej do sytuacji ludzi żyjących w upodleniu.

Wydarzenia, rozgrywane się – zgodnie z zamysłem twórczym Wojtyły – w psychice głównego bohatera, w filmie *Brat naszego Boga* Krzysztofa Zanussiego uporządkowane zostały przez reżysera chronologicznie w logiczny ciąg przyczynowo-skutkowy

³¹ Cytat zgodny ze ścieżką dźwiękową filmu (0:34:32-0:35:11). Odpowiednik w tekście literackim: *ibidem*.

³² Cytat zgodny ze ścieżką dźwiękową filmu (0:35:54). Odpowiednik w tekście literackim: *ibidem*.

³³ Cytat zgodny ze ścieżką dźwiękową filmu (0:36:07 i 0:36:24). Odpowiednik w tekście literackim: *ibidem*, s. 214.

³⁴ Cytat zgodny ze ścieżką dźwiękową filmu (0:38:07). Odpowiednik w tekście literackim: *ibidem*, s. 215.

³⁵ Cytat zgodny ze ścieżką dźwiękową filmu (0:40:55-0:43:16). Odpowiednik w tekście literackim: *ibidem*, s. 218-219.

³⁶ Cytat zgodny ze ścieżką dźwiękową filmu (0:44:26). Odpowiednik w tekście literackim: *ibidem*, s. 220.

rozwijający się w realistycznej przestrzeni. Obrazy filmowe – następujące kolejno po sobie, ukazujące drugą wizytę w ogrzewalni, walkę z pokusą odstąpienia od angażowania się w sprawy nędzarzy, rozmowę z żebrakiem i spowiednikiem, dwie rozmowy z Chrystusem z obrazu *Ecce Homo*, powrót do noclegowni i załamanie nerwowe przewyciężone podjęciem decyzji o zamieszkaniu z ubogimi, ugruntowanej podczas pobytu w Kudryńcach – odpowiadają treścią, z dwoma wyjątkami, drugiemu aktowi dramatu zatytułowanemu *W podziemiach gniewu*. W tekście Wojtyły znajduje się jedynie krótka wzmianka o zaproszeniu Adama do domu wujostwa³⁷, nie ma natomiast śladu po wydarzeniu sugerującym zamknięcie głównego bohatera w zakładzie dla nerwowo chorych po napadzie szalonego śmiechu.

W wymienionych scenach filmu Zanussi zawarł *explicite* swoje widzenie i rozumienie dramatu przeżywanego przez głównego bohatera sztuki *Brat naszego Boga*. Doświadczenie mistyczne filmowej postaci Adama Chmielowskiego potraktował jako prywatne objawienie zakorzenione w prawdzie obiektywnej, objawionej w Biblii, zwłaszcza w dwóch obrazach ewangelicznych: w przypowieści o bogaczu i ubogim Łazarzu (Łk 16, 19-21) oraz w perykopie przedstawiającej Chrystusa odrzuconego przez swój naród, oczekującego na wyrok śmierci (Łk 23, 13-25).

Warto bliżej przyjrzeć się scenom z filmu *Brat naszego Boga* zawierającym proces uświadomienia sobie przez Adama prawdy o przebywaniu Jezusa we wnętrzu nędzarzy oraz proces jego otwierania się na powołanie do bycia „obrazem i podobieństwem” Chrystusa – *de facto* Jego wcieleniem – wśród wyrzutków społecznych. Dwutorowy proces uruchomiony został w głównym bohaterze podczas jego rozmów ze spotkanymi osobami: z żebrakiem i spowiednikiem.

Rozmowa twarzą w twarz z bezdomnym, w którym przysły brat Albert rozpoznał syna Bożego, tuż po przykrym nieporozumieniu w ogrzewalni, wywołała w nim lawinę wspomnień i skojarzeń mocno osadzonych w mistycznej wizji. Przesuwający się w przestrzeni psychiki artysty obraz – ukazany na ekranie – ludzi śpiących na zimnie, których ciała obwąchiwał pies, sugestywnie nawiązuje do słów Łukaszej Ewangelii: „U bramy jego pałacu leżał żebrak okryty wrzodami, imieniem Łazarz. Pragnął on nasycić się odpadkami ze stołu bogacza; nadto i psy przychodziły i lizały jego wrzody” (Łk 16, 20-21). Podczas wewnętrznej projekcji Adam otrzymał nowe światło w sprawie wewnętrznego świata ludzi egzystujących w mroku miejsca, z którego został wyrzucony. W świetle wizji głównego bohatera – zgodnie z autorskim pomysłem Zanussiego – bezimienny bezdomny, którego twarz widnieje na pierwszym planie obrazu filmowego, staje się uosobieniem ewangelicznego Łazarza z przypowieści, którego nędzę, odpowiadającą ranom i wrzodom, i pragnienia, związane z głodem autentycznej miłości,

³⁷ *Ibidem*, s. 246-247.

poznał dogłębnie w sobie, aż do utożsamienia się z samym cierpiącym, Chrystus. On, przemawiający wśród żebraków, wśród swoich, przynoszący im dar synostwa Bożego, jawi się jednak paradoksalnie jako oskarżany i odrzucany przez nich, niepotrzebny, bo niepoznany, obcy i daleki, a przecież tak bliski i kochający.

Intymna rozmowa protagonisty z Jezusem, wpleciona w widzenie nędzarzy, sugeruje, że nosi on w sobie nie tylko przeżycia ubogich, ale również bolesny dramat Chrystusa, dotyka w sobie traumy odrzucenia przez tych, których ból głęboko go poruszył. Z tego właśnie powodu – choć jest gotowy odpowiedzieć na dar kontemplatywnego widzenia wyrzeczeniem się siebie – prosi o odebranie mu zdolności widzenia tego, co boleśnie go rani. Chce przyjąć dobrowolnie sytuację wydziedziczenia ze wszystkich dóbr otrzymanych od Boga, by otworzyć się na nowe dary na innym polu działalności, lecz przytłacza go pewność, iż ludzie, ku którym pociąga go Jezus, wzbudzając w nim miłość, nie potrzebują go. Wcześniej czy później wzgardzą nim, a on pozostanie z poczuciem bezsensownego dobrowolnego wyniszczenia się dla nich.

Rozmowa ze spowiednikiem, któremu główny bohater wyznaje swój lęk przed miłością intelektualną, zdroworoządkową, określoną granicami, daleką od autentycznego egzystencjalnego zaangażowania aż po zaparcie się siebie, kończy się słowami, wypowiedzianymi przez kamedułę w bramie na tle scenerii przypominającej tło obrazu *Ecce Homo*: „Daj się kształtować miłości. [Adam] Jak? [Ojciec] Nie wiem. Twoja miłość należy do ciebie. Miłość łączy nas z Nim... bardziej niż wszystko. Bo w niej wszystko się odmienia. Daj się kształtować miłości”³⁸.

Obraz filmowy, eksponujący na pierwszym planie postać Adama Chmielowskiego, wyraża jednoznaczny treść. Bohater ten ma pozwolić ukształtować się na obraz i podobieństwo Chrystusa, którego miłość zaprowadziła między ludzi chromych, pełnych bólu i gniewu, zrozpaczonych, przeklinających swój los.

Pełną świadomość sensu otwarcia na dar miłości zyskał główny bohater w trakcie kolejnej wizyty u opuchlaków. Dotarła do niego wreszcie prawda o jego związku z pragnieniem ukrytego ja: ma pomóc nędzaczom wydobyć się z grzęzawiska, z bagna, w którym żyją, czyniąc z nich wspólnotę braci wzajemnie okazujących sobie miłość Chrystusową, braterską. By tego dokonać, będzie musiał zniszczyć swoje obrazy, zaprzeczyć swojemu prawu do stania przy sztalugach, do samorealizacji i przezwyciężyć w sobie lęk przed odrzuceniem propozycji życia, którą przyniesie ubogim, a tym samym siebie. Decyzja, którą podejmie, będzie oznaczała dobrowolny wybór ubóstwa, czyli krzyża, z nadzieją ujawnienia jego łaski przywracania do nowego życia.

Pokonanie pokusy ucieczki przed rozeznany powołaniem sygnalizuje w filmie szaleńczy śmiech protagonisty. Wyzwolony z tyranii inteligencji, poddany formotwórczej

³⁸ Cytat zgodny ze ścieżką dźwiękową filmu (0:59:22-0:59:49). Odpowiednik w tekście literackim: *ibidem*, s. 235-236.

roli miłości, stanie się w konsekwencji narzędziem w ręku Boga. Będzie niezbędnym ogniwem łączącym nieświadomych swej godności żebraków z Jezusem, który wszedł w ich cierpienie. Taką interpretację omawianej sceny z filmu narzuca formalna konstrukcja: na pierwszym planie wyeksponowana została twarz nędzarza, przygarniętego przez Adama, w tle pozostał obraz *Ecce Homo*, a śmiech artysty, rozlegający się w pomieszczeniu, zapowiada zgodę na stanie się szaleńcem Boga, nierozumianym i poniżonym w swej godności. Będzie on już wkrótce urzeczywistniać prawdę, iż Chrystus, jako pierwszy, dobrowolnie upodobił się do nędzarzy, stał się jedno z każdym człowiekiem przeżywającym dramat Łazarza, by przywrócić wyrzutom społecznym godność synów Bożych. Będzie jak On nieustannie atakowany za wymóg zapierania się siebie dla miłości braterskiej nawet przez tych, którzy zgodzili się pozostać we wspólnocie braci. Będzie oskarżany o wybór ubóstwa, które traktuje z miłością jako najskuteczniejszą pomoc w otwieraniu nędzarzy na zbawczą obecność i działanie Chrystusa. W działaniu tym odkryje miłosierdzie Boże, najpełniej świadczące, że Chrystus, odrzucany i niekochany, jest zmartwychwstaniem i życiem, które udziela się obficie i nieustannie każdemu, niezależnie od dyspozycyjności adresatów. Można Go oskarżyć, można wzgardzić Jego osobą i słowem, ale nie można odmienić Jego sposobu istnienia jako Boga – Człowieka solidaryzującego się z nędzarami w ich ucisku i nędzy moralnej, by wzbudzać w nich pragnienie i obdarzać autentyczną miłością i wolnością synów Bożych.

Podsumowując rozważania poświęcone sposobowi zrealizowania idei dramatu *Brat naszego Boga* przez Krzysztofa Zanussiego, warto zauważyć, iż posłużył się on świadomym podziałem obrazu filmowego na pierwszy i drugi plan. Reżyser w trzech scenach filmowych umieścił na pierwszym planie twarz nędzarza, natomiast w głębi obrazu, na drugim planie, ukazał artystę zmagającego się ze sobą i podczas kuszenia, i podczas próby wyrażenia na płótnie treści mistycznej wizji. W trzeciej scenie pozostawił w tle jedynie ukończony obraz *Ecce Homo*, a obecność twórcy miała wyrazić się przez jego szaleńczy śmiech. Twarz cierpiącego człowieka, wyeksponowana przez twórcę kina na ekranie, wskazuje na jego skrajne wyczerpanie fizyczne spowodowane nędzą znoszoną w osamotnieniu. Adam, wykreowany we wspomnianych trzech ujęciach filmowych na postać drugoplanową, dzięki darowi mistycznej kontemplacji, kosztem ogromnego cierpienia, odkrywa i wydobywa z osoby nędzarza niewidoczne dla wzroku obserwatora – widza rysy ewangelicznych postaci, choć różnych to w wewnętrznej wizji nakładających się na siebie, zjednoczonych³⁹. Efekt widzenia utrwala

³⁹ W *Światowej encyklopedii filmu religijnego* znajduje się krótka wzmianka na ten temat: „Utalentowany malarz, Adam Chmielowski, w wyniku spotkania z żebrakami w przytułku doznaje wstrząsu, będącego początkiem jego duchowej przemiany. Stopniowo w spotkaniach nędzarami zaczyna dostrzegać twarz Jezusa umęczonego, a na obrazie *Ecce Homo* Chrystus otrzymuje rysy jednego z nich”. *Światowa encyklopedia filmu religijnego*, red. M. Lis, A. Garbicz, Kraków 2007, s. 62.

na płótnie. Gdy dzieło wydaje się ukończone, artysta odkrywa, że to dopiero początek pracy artystycznej: to on, jego życie ma przybrać kształt arcydzieła – na wzór gotowego obrazu. Osobliwie rozumiana praca artystyczna wiąże się z wymogiem zaparcia się siebie – swojej aktywności *stricte* plastycznej – warunkującym ewangeliczną przemianę starego Adama w nowego, zakończoną przybraniem natury Chrystusa. W rezultacie dzięki jego osobie – wyrażającej zjednoczenie z Chrystusem – inny Artysta, przy jego czynnym udziale, pełnym zaangażowaniu, będzie wydobywał swoją obecność z dusz nędzarzy i kształtował ich na swój „obraz i podobieństwo”⁴⁰.

Zakończenie

Wnikliwa analiza i interpretacja filmu *Brat naszego Boga* pokazuje pewne różnice w konstrukcji dzieła Zanussiego i dramatu Wojtyły o tym samym tytule.

Sposób zrealizowania idei utworu dramatycznego *Brat naszego Boga* wskazuje, iż Krzysztof Zanussi, zgodnie z zamysłem autorskim Karola Wojtyły, uwypuklił w narracji filmowej znaczenie świadomego i dobrowolnego zaparcia się siebie i przyjęcia krzyża, by urzeczywistnić w świecie ideę miłosierdzia. Miłosierdzie przedstawił twórca kina w duchu encykliki Jana Pawła II *Dives in misericordia* jako przyjęcie z wiarą prawdy, „że w świecie jest obecna miłość i że ta miłość jest potężniejsza od zła jakiegokolwiek, w które uwikłany jest człowiek, ludzkość, świat”⁴¹. Przemiana głównego bohatera również ukazana została zgodnie z „ciąciwą napięcia dramatycznego” utworu Wojtyły. Polega na powolnym, systematycznym, choć burzliwym, przejściu od starego do nowego stworzenia mającego naturę Chrystusa. Zanussi, w ślad za dramaturgiem, pokazał, iż protagonista, pozwalając kształtować się miłości, uczynił swoje życie arcydziełem, uczynił je pięknym, pełnym miłości. Urzeczywistnił w sobie mistyczną wizję, obejmowaną niegdyś duszą i wyrażoną na płótnie. Twórca kina położył zatem w swym dziele nacisk na problem/misterium otrzymania daru widzenia rzeczywistości duchowej, do którego trzeba się ustosunkować, tzn. zrozumieć jego sens i podjąć wynikające z niego zadanie – osobiste powołanie.

⁴⁰ M. Ołdakowska-Kuflowa, podczas studium dramatu Karola Wojtyły *Brat naszego Boga*, zwróciła uwagę na zamysł autora, by widzieć w głównym bohaterze tworzywo do pracy artystycznej Boga – Artysty. M. Ołdakowska-Kuflowa, *O rewolucji, poezji i życiowych decyzjach Karola Wojtyły*, „Scripta Humana” 2017, t. 8, cz. 1, s. 78. Z kolei Zanussi, podczas wykładu wygłoszonego w ramach konferencji naukowej, poświęconej jego filmom, powołał się na słowa Jana Pawła II: „Starajcie się uczynić swoje życie arcydziełem. Starajcie się żyć pięknie”. Wypowiedź papieską uznał za swoje *credo* życiowe. Wybrzmiewa w nim obecność idei stawiania się *imago Dei*, zawartej w tekście *Brata naszego Boga*. II Interdyscyplinarna Konferencja Naukowa *Człowiek w obliczu wielkich pytań*. Kino Krzysztofa Zanussiego, Wrocław 8 marca 2017 r.

⁴¹ Jan Paweł II, *Dives in misericordia*, Wrocław 1996, r. 7, s. 41.

Reżyser, w odróżnieniu od twórcy dramatu, powiązał moment pokonania pokusy odstępstwa od drogi powołania z wyborem Bożego szaleństwa, które przypisane zostało również Świętemu Franciszkowi. Sugestywnie wyrażony w sztuce opór rozumu wobec przyjęcia daru widzenia ukrytej prawdy o człowieku i Chrystusie, a następnie zwycięski okrzyk: „Wyzwoliłem się z tyranii inteligencji”, według Zanussiego pomagają lepiej zrozumieć treść encykliki *Fides et ratio*⁴² opublikowanej krótko po premierze filmu. Treści te pozwalają również na badania poświęcone problemowi współbrzmienia obu tekstów kultury, dramatu *Brat naszego Boga* i dokumentu Kościoła.

THEATRE IN CELLULOID. KRZYSZTOF ZANUSSI'S INTERPRETATION OF KAROL WOJTYŁA'S *OUR GOD'S BROTHER*

Summary

At the beginning of the article Karol Wojtyła's drama *Our God's Brother* is shown as a cultural good that inspired another artist to speak through it about the problem of being born and growing up as a man with religious vocation. The main purpose of the paper is to present Krzysztof Zanussi's view on the literary attempt to express the inner truth of Adam Chmielowski (Saint Brother Albert) by young Karol Wojtyła, experiencing his own problem related to the mystery of his calling to the priesthood. The director did not create a film strictly about the Elder Brother, as he himself stated in one of the interviews, as then he would have written another scenario completely independent of the vision of the later pope. The movie *Our God's Brother*, according to the intention of the author, was to expose the assumptions of the Rhapsody Theatre or, more precisely, Karol Wojtyła's "inner drama", and the cathartic and prophetic-kerygmatic functions of the work of art entitled *Ecce Homo*.

⁴² M. Lis, *op. cit.*, s. 85.