

# Mirosław Glazik, Jadwiga Glazik

---

## Karol Wojtyła: "Brat naszego Boga" - struktura oraz ideowo-artystyczny kontekst dramatu

---

Studia Włocławskie 4, 395-404

---

2001

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MIROSŁAW GLAZIK, JADWIGA GLAZIK

**KAROL WOJTYŁA: *BRAT NASZEGO BOGA* –  
STRUKTURA ORAZ IDEOWO-ARTYSTYCZNY KONTEKST  
DRAMATU**

Dramat Karola Wojtyła *Brat naszego Boga* został napisany w latach 1944-1949, a opublikowany w „Tygodniku Powszechnym” w 1979 r.<sup>1</sup> Zajmuje on ważne miejsce w jego dorobku literackim zarówno z powodu doniosłości poruszanej problematyki, jak i dzięki zrealizowanej poetyce. Autor zademonstrował w nim bardziej samodzielną postawę niż w *Hiobie* oraz *Jeremiaszu* wobec roztrząsanych zagadnień oraz odejście od romantycznych i młodopolskich tendencji ideowo-artystycznych.

Dramaty Wojtyły pozostawały pod wpływem koncepcji Teatru Rapsodycznego, jednak konsekwentnie dążył on do wypowiedzi najbardziej własnej, sobie najbliższej, jaką bez wątpienia jest upodmiotowiona medytacja poetycka.<sup>2</sup> Dodajmy, medytacja przechodząca chwilami w dramat. Stefan Sawicki słusznie zwraca uwagę, że „*Brat naszego Boga*, mimo swej «dramatyczności», wychyla się wyraźnie ku wypowiedzi medytacyjnej. Nie zdarzenia zewnętrzne, choć pierwszoplanowe, są tu najważniejsze. Nie zmiany zewnętrznych sytuacji, lecz przemiana wewnętrzna Adama jest tematem głównym. Już tu zarysowuje się model dramatu wnętrza. Przestrzeń, na którą Wojtyła-poeta jest szczególnie uwrażliwiony, wyznacza aspekty i sceny [...], ale przede wszystkim wskazuje na etapy wewnętrznej przemiany”.<sup>3</sup>

**Geneza dramatu**

Na powstanie dramatu złożył się zespół czynników biograficznych, religijno-społecznych i socjologicznych.

Już przed wojną Karol Wojtyła przygotowywał się do przedstawienia postaci jałmużnika z Krakowa, Brata Alberta. Choć nie napisał wówczas zamierzonego dramatu o nim, powrócił później do swego zamysłu. Być może przyczyniło się do tego stulecie urodzin malarza-zakonnika, które wypadło

w 1946 r. Przez kilka lat wyobraźnia Wojtyły szukała kolorów i odcieni, które ostatecznie złożyły się w 1950 r. na literacki portret Chmielowskiego pt. *Brat naszego Boga*.

Zauważa się analogię między bohaterem dramatu a autorem. Brat Albert, nim przywdział habit, był artystą. Kiedy po doświadczeniach z powstania styczniowego wstępował do zakonu, składał zarazem ofiarę ze swej sztuki. Karol Wojtyła, kleryk, a później ksiądz z pasjami artystycznymi – idąc być może za jego wzorem – też zrezygnował z literatury, poezji i teatru. W tym utworze, który jest medytacją o charakterze religijno-społecznym, przedstawione zostały przygody duszy, szukanie własnych przeznaczeń.<sup>4</sup>

Jakie czynniki literackie wpłynęły na proces twórczy i określiły charakter ukształtowanego w tym procesie dzieła? Do jakich konwencji teatralnych nawiązuje Wojtyła dramaturg?

Proces twórczy, który doprowadził do powstania najdojrzałych dzieł literackich, ma swoje źródło już w latach gimnazjalnych przyszłego dramaturga. Największy wpływ na młodego ucznia wywarli bez wątpienia dwaj wybitni twórcy teatru: Kotlarczyk i Osterwa.

Mieczysława Kotlarczyka, swojego mistrza, pochodzącego z Wadowic, poznał Wojtyła w czasie nauki w gimnazjum. Kotlarczyk był nie tylko organizatorem akademii i przedstawień, ale artystą, człowiekiem ożywionym wielkimi ideami. Ukazywał potęgę sztuki, która ma za zadanie kształtować społeczeństwo, rozwijając je duchowo i moralnie. Ukazywał rolę aktora jako kapłana sztuki, odpowiedzialnego za losy narodu.<sup>5</sup>

Potwierdził to Jan Paweł II w homilii wypowiedzianej w Wadowicach podczas pielgrzymki do Polski: „Wspominam Mieczysława Kotlarczyka, wielkiego twórcę teatru słowa [...]. W każdym razie, tu, w tym mieście, w Wadowicach, wszystko się zaczęło. I życie się zaczęło, i szkoła się zaczęła, i teatr się zaczął. I kapłaństwo się zaczęło. [...] A na scenie wadowickiej sięgaliśmy po największe utwory klasyków, poczynając od *Antygony*”.<sup>6</sup>

Warto nadmienić, że w opinii znawców cały teatr konspiracyjny był z konieczności teatrem małych form, odmianą teatru w salonie czy raczej pokoju. „Najświetniejsze artystyczne sceny nieprofesjonalne udało się stworzyć w Krakowie: Mieczysławowi Kotlarczykowi i Tadeuszowi Kantorowi (Teatr Niezależny 1942). [...] Aż 7 premier „katakumbowych” zrealizował w latach 1941-1944 Kotlarczyk. W tym m.in. wskrzeszonego *Króla Ducha* Słowackiego, *Pana Tadeusza* Mickiewicza i *Hymny* Kasprowicza. A wszystko siłami pięciu aktorów-recytatorów (wśród nich znalazł się Karol Wojtyła)”.<sup>7</sup>

Jeszcze jeden mistrz wycisnął znamię na sztukach Wojtyły – Juliusz Osterwa. Ten wielki aktor i reżyser, twórca słynnej Reduty, przebywał pod-

czas wojny w Krakowie. Marzył mu się wówczas teatr religijny, moralistyczny, będący nieustannym przeżyciem dla widzów i dla aktorów. Wykonawcy nie tylko prezentowaliby w takim teatrze żywe słowo dla publiczności, ale także sami doskonalili się etycznie. Wtedy właśnie, na początku 1940 r., zjawił się u niego Wojtyła w towarzystwie Kydryńskiego. Młodzi adepci teatru przypadli mu do gustu i odtąd często go odwiedzali.

„Co się tyczy Juliusza – pisał Wojtyła o mistrzu – to owszem, bywamy u niego co tydzień, jesteśmy nawet poniekąd zadowoleni. [...] pracuje nad niektórymi utworami swojej linii repertuarowej. Całość tej linii jest mniej więcej następująca: *Oresteja*, *Edyp*, *Antygona*, *Lilla Weneda*, *Sen nocy letniej*, *Balladyna*, *Dziady*, *Nie-Boska*, *Wesele*, *Hamlet*, *Wyzwolenie*. Otóż chodzi mu o przekłady. Zgadza się chyba, że przekłady Morawskiego i Butrymowicza nie tylko są ciężkie, ale w ogóle nawet do zagrania twarde. Otóż Juliusz powiada: «Chcę, żeby tego mogły słuchać z pełnym zrozumieniem nawet kucharki» (kładzie akcent na tym ostatnim) i przekłada *Hamleta* (monolog Wyspiańskiego). Nam polecił pracować nad innymi. Już dokonałem tej «osterwiańskiej» rewizji *Edypa* na język «ludzki». Juliusz był bardzo zadowolony, ale dalej twierdzi, że to jeszcze nie jest sceniczne. Mówi zresztą, że sceny trzeba się uczyć. No, niewątpliwie! [...] W całości oceniając jego myśl teatralną, widzę, że ma znakomicie przemyślane i przepracowane szczegóły czasem aż za dobrze... czasem dziwaczy nieco)».

Juliusz Osterwa stał się dla Wojtyły niekwestionowanym autorytetem artystycznym. Był to wszakże ktoś, kto imponował jako artysta, wizjoner, człowiek teatru. Osterwa był pierwszym wielkim artystą, którego mógł obserwować z bliska, a na dodatek – legendą teatru polskiego.<sup>8</sup>

### Postacie

W dramacie postać możemy rozpatrywać jako znak wśród innych znaków. Zawsze stanowi ona element strukturalny utworu jako czynnik kształtujący opowieść dramatyczną, organizujący materiał narracyjny i fabułę czy wreszcie jako element skupiający w sobie pewien kompleks znaczeń, przeciwstawiający ją innym postaciom. Z akcją mamy do czynienia wtedy, gdy zostanie określona pewna zakazana bohaterowi sfera, w której rządzące prawa zostają przez niego pogwałcone. W momencie, gdy bohater „wychodzi z cienia”, gdy opuszcza swe dotychczasowe, naturalne i bezkonfliktowe otoczenie, by wkroczyć na nieznany teren – zaczyna się akcja. Trwa ona dopóty, dopóki naruszona przez bohatera równowaga nie zostanie przywrócona: za cenę bądź jego eliminacji, bądź załagodzenia konfliktu między nim a otoczeniem.<sup>9</sup>

Losy postaci w dramatach Karola Wojtyły są zróżnicowane, stają one przed różnymi wyborami, jednak jest coś, co je łączy. Wszyscy walczą o kształt i sens swojego życia. Bohaterowie dramatów Wojtyły zmagają się sami z sobą, z Bogiem i z otaczającym światem, by przybliżyć się do tajemnicy Istnienia, Wolności i Miłości, a w rezultacie lepiej zrozumieć swoją sytuację egzystencjalną.

Jednak zanim główny bohater, Adam, osiągnął stan duchowej pewności, długo poszukiwał, co dostrzegał jego przyjaciel Lucjan, też artysta:

„Adam ogromnie wiele spraw przetwarza sobą, a potem skutki tego zaznacza na płótnie. Uważacie, panowie? Moim zdaniem – to nie jest typowy malarz. Zechciejcie zrozumieć tę różnicę. Każdy z was właściwie doszukuje się na płótnie różnych możliwych i kolejnych rozwiązań swego życia; wasze życie toczy się na płótnie. I dlatego wy nie możecie pojmować życia inaczej; wy jesteście związani z płótnem, uzależnieni od palety. – Adam inaczej. U niego potrzeba płótna i farb wlecze się z daleka za jego najgłębszym żywiołem. [...] Stosunek jego do rzemiosła jest daleko luźniejszy. Jest daleko bardziej niezależny. Zasadniczo żyje w sobie, [...] nie na płótnie. Nie, nie. To nie jest typowy malarz. [...] To jest raczej typowy poszukiwacz”.<sup>10</sup>

Postać w koncepcji dramatycznej Karola Wojtyły bywa nośnikiem problemu, jednakże w tym dramacie główny bohater, Adam, odkrywa w sobie potrzebę wypełnienia misji.

Poznajemy go w chwili, gdy zaczyna wątpić o sensie swego dotychczasowego życia. Narasta w nim wewnętrzny kryzys. Przestaje rozumieć się ze swoim środowiskiem artystów. W jego rozmowach z dawnymi przyjaciółmi: Maksem i Stanisławem Gierymskimi, Heleną Modrzejewską i jej mężem, Karolem Chłapowskim, pojawiają się nieporozumienia. Wzrasta w nim świadomość, że nie spełnia się w malarstwie. Coraz więcej miejsca w jego życiu zajmują biedacy z miejskiej ogrzewalni.

Adam walczy z samym sobą. Adam zewnętrzny prowadzi dyskusję z Adamem wewnętrznym. Adam zewnętrzny chce dalej realizować się w sztuce, jego rozumowe racje są zda się nie do podważenia. Adam wewnętrzny nie może uwolnić się od poczucia, że nie jest sam, że jest w nim Ktoś, kto wzywa go, nie pozwala mu być już tylko artystą. Drugi człowiek nie jest już dla niego tylko obrazem i nie może patrzeć nie niego tak, jak patrzył dotychczas, jako na dzieło sztuki lub model do portretu; drugi człowiek jest przecież tak samo jak on synem Boga i jego bratem.

Prowadzi to do przełomu. Adam przestaje uciekać od wezwania, zaczyna uświadamiać w sobie obecność Boga i uczy się w nowy sposób patrzeć na świat. Dokonuje wyboru: wybiera Boga i nowe spojrzenie na człowieka. Dokonuje tego wyboru niejako przeciwko sobie jako artyście. Boi się utracić to, co stanowiło jego największą, jak sądził, wartość – talent, bo wtedy stanie się bezwartościowy. Pyta Boga: „Powiedz sam, co ze mnie zostanie, jaki będzie ze mnie pożytek, jeżeli Ty odrzucisz mój obraz, a oni odrzucą mnie?” Adam rozumie skierowane do niego wezwanie. Ma porzucić wszystko, co dotychczas było jego własne, z czym się utożsamiał, a iść tam, gdzie czuje się obcy i niepotrzebny, do świata włóczęgów, pijaków i prostytutek z miejskiej ogrzewalni. Adam ulega i wybiera Tego, kto jest w nim i okazuje się od niego silniejszy.

Na pytanie: co dalej ma robić? – spowiednik odpowiada: „Daj się kształtować Miłości”.

Pozwolić się kształtować Miłości to zawierzyć się Miłości, pozwolić się kochać. Znaczący to poddać się wszystkiemu, co Miłość przyniesie.

Taki wybór z pozoru wydaje się słabością. Jednak Adam dokonuje takiego wyboru. Wybiera Tego, kto go zwycięża – przestaje z Nim walczyć, a zaczyna z Nim współdzia-

łać. W tym wspólnym działaniu wykuwa kształt swego nowego powołania: „W końcu udało mi się wypracować sobie ten styl. Szło to wprawdzie uciążliwie. No, ale... myślę, że będzie to wreszcie mój styl... Nie, nie jest moim, zawdzięczam go”.

Siła Adama jest w jego wewnętrznym zmaganiu się z samym sobą i z tym, co go przerastało, w próbach zrozumienia sensu swego życia. Tę wewnętrzną walkę Adam wygrał i podjął kolejne wyzwania i wezwania, lęk przed nieznanym przetworzył w odwagę zawierzenia.<sup>11</sup>

Można wysunąć hipotezę, że *Brat naszego Boga* to dramat tylko pozornie biograficzny, gdyż dominuje w nim zasada „problemowa”, tworząca swoistą oś konstrukcyjną dzieła. Logika zdarzeń utworu ma przecież wyrazić ogólniejszą i wyższą prawidłowość świata. Niektóre postacie nabierają wymiaru symbolicznego (Nieznajomy, Tamten), ale większość posiada mniej lub bardziej wyraźne prototypy. Można je także zestawić z niektórymi bohaterami naszych narodowych dramatów. Stefan Sawicki dostrzega podobieństwo (nawet wielką analogię literacką) do przemiany Konrada w ks. Piotra.<sup>12</sup>

Trzy koncepcje działań w historii prezentują trzy postacie.

Pierwszą z nich jest Maks-artysta, wyznawca indywidualizmu, który głosi niezależność jednostki od społecznych grup i instytucji oraz możliwości jej nieskrępowanego rozwoju: „Społeczeństwo zależy od tego, czy jednostka to swoje zadanie, posłannictwo i odpowiedzialność zdoła postawić, czy też je położy. Jeśli je postawi – społeczeństwo składać się będzie z większej liczby jednostek wartościowych – i samo będzie raczej wartościowe”.

Adam nie może zgodzić się z takim rozwiązaniem. Jest bowiem mocno przekonany o tym, że „układ ludzkiej nędzy nie odpowiada układowi kary”. Dostrzega niesprawiedliwość społeczną, która może doprowadzić do rewolucyjnego wybuchu. Dlatego to bezpieczeństwo jest wielkim kłamstwem, jest złudzeniem.

Stąd też ideologicznie bliższa głównemu bohaterowi jest tajemnicza postać zwana Człowiekiem Nieznajomym Nikomu. Ta ostatnia neguje „nierówności społeczne”, solidaryzuje się z ludźmi „niższego rzędu”, ale jednocześnie – znając prawdę o przebiegu procesu historycznego – ma poczucie wyższości nad nieświadomym, niewtajemniczonym tłumem. Gniew wyzyskiwanych, oszukiwanych i poniżanych chciałby Nieznajomy przetworzyć na nienawiść klasową, aby w ten sposób przyspieszyć moment wybuchu rewolucyjnego. Toteż Adam poprzez swoje uczynki miłosierdzia względem najbardziej potrzebujących pomocy mimowolnie oddala czas przewrotu i staje się przeciwnikiem Rewolucjonisty. Nie dziwi zatem okrzyk nieznajomego: „Strzeż się apostołów miłosierdzia! Są naszymi wrogami!”

Kto zatem wygrywa?

Koncepcja przewrotu oparta na sferze ekonomiczno-socjalnej i założeniach materialistycznych upada, bowiem nie potrafi wyjaśnić i zaspokoić wszystkich źródeł cierpienia człowieka – chorób, starzenia się, śmierci:

- Założmy, że o sile własnego gniewu dźwiga się do wielu dóbr –
- Do wszystkich dóbr!
- Nie. Do wszystkich – to wykluczone. Nędza człowieka jest głębsza.

Adam, chociaż zgadza się z niektórymi diagnozami Nieznajomego, odrzuca jego wizję człowieka. Każda rewolucja to nowy rodzaj zniewolenia człowieka. Adam w każdym człowieku dostrzega wcielony obraz Boga. Nie chce jak marksista stanąć na czele rozgniewanego proletariatu, ale postanawia zostać w ogrzewalni, dzielić z ubogimi trudy życia. Poświęca im coraz więcej czasu. Dokonało się swoiste zjednoczenia człowieka pomagającego ubogim w przestrzeni ich osobowej godności. Przez czyn miłosierdzia chce odsłonić w nędzarzach lepszego człowieka.

Zmagając się ze swoimi myślami, Adam oczyszcza się wewnątrz. W pewnym momencie wiara staje się dla niego światłem oświecającym rozum. „Rozum oświecony wiarą ma rozeznanie nadprzyrodzone, tzn. takie, na jakie o własnych siłach nie mógłby się zdobyć. Bóg udziela mu tutaj swego światła, dzieli się z nim niejako swoją wiedzą o rzeczywistości, o tym porządku, jaki powinien panować w świecie stworzonym. Pozwala to rozumowi lepiej określać zasady postępowania dla człowieka, lepiej go niejako ustawić w całym porządku świata” – napisał K. Wojtyła w *Elementarzu etycznym*.<sup>13</sup> Dzięki wierze Adam w tajemniczy sposób w obliczu nędzarza dostrzega podobieństwo do Chrystusa. Oto znaczący dialog Adama z Tym-tym, kiedy mijają człowieka opartego o latarnię:

- A przy tym jest w nim coś więcej niż żebrak oparty o latarnię.
- Czyżby? Nic o tym nie wiem.
- A właśnie. W nim jest obraz.
- Ach tak, dla ciebie wszystko ma wartość obrazu. Jesteś malarz.

### **Zdarzenie dramatyczne, organizacja czasu i przestrzeni**

Rzecz o Bracie Albercie, według dawniejszych teorii dramatu, jest najbardziej „normalnym” i najbardziej „scenicznym” utworem dramatycznym Wojtyły. Z realistycznymi postaciami, ze zdarzeniami, z dramatycznym dialogiem, z podziałem na akty, z realistyczną, różnicującą sytuacje i etapy akcji – przestrzenią.

Zdarzenia bywają zbyt służebne w stosunku do ujawnionej stopniowo przemiany bohatera, ale są sytuacje o bardzo dużych samoistnych wartościach teatralnych, jak milczący gest wrzucenia do kwestarskiej puszkii pierścieni

przez Panią Helenę (akt II, scena 8), jak scena kuszenia w akcie II, sąd nad bratem Albertem w akcie III czy wreszcie finał dramatu. Najlepsze partie tekstu to wypowiedzi o charakterze monologicowym (choćby syntetyczne uwagi o głównej „sprawie” sztuki poprzedzające akt II). Niekiedy dialog bywa za słabo związany z sytuacją. Znaczna część partii dialogowych ma charakter rozważań, dyskusji na podsunięte przez autora tematy: sztuka i artysta, kim jest Adam?, sytuacja społeczna, powołanie człowieka.<sup>14</sup> Akt I dramatu *Brat naszego Boga* dzieje się w pracowni malarskiej Adama Chmielowskiego (*Pracownia przeznaczeń*), akt III – w schronisku brata Alberta. Akt II to szereg zróżnicowanych przestrzennie scen znaczących trudny proces przemiany. Przestrzeń wyznacza etapy i różnicuje sytuacje, stanowi podstawę struktury dramatycznej. Rzecz o bracie Albercie dzieje się także w przestrzeni psychicznej, świadomościowej. Istotnym tematem dramatu jest stawanie się człowieka wewnętrznego, „niewymiernego”. Przestrzeń „pierwsza” jest jednak obecna nie tylko na prawach znaku czy symbolu, ale własnej osobowości.

Adam staje przed dwoma uwrażliwieniami: uwrażliwieniem na sztukę i uwrażliwieniem na ludzką nędzę. Jedno i drugie to drogi do tożsamości człowieka. Powstawanie obrazu *Ecce homo* to uparte odślanianie oblicza „swego Chrystusa”, dostrzeżonego w ludzkim cierpieniu, stale obecnego w dramacie poprzez niedomówienia, sugestie, zaimkowne uobecnianie (On, Jego, Jemu, o Nim) Wielkiego Obecnego każdej głębszej ludzkiej reakcji. Służba ubogim przez ubogich, najszerzej pojętemu ubóstwu, staje się służbą Chrystusowi w ubogich, wiernością dla ich człowieczeństwa, najgłębiej pojętym miłosierdziem. Dramat Wojtyły jest zapisem drogi ku powołaniu, ku zrozumieniu tajemnicy obumierania dla narodzin, ku zawierzeniu Bogu miłującemu, ku dojrzałej zgodzie na Bożą wolę wobec człowieka.<sup>15</sup>

Błogosławiona była chwila, gdy umarł Adam Chmielowski, a narodził się Brat Albert; umarł artysta, a narodził się sługa ubogich, naśladowca św. Franciszka. Nosił w sobie predyspozycje na człowieka wielkiego, a wybrał małość. Jego duchowa wielkości wyraziła się w zdolności utracenia wszystkiego dla Chrystusa.

W powyższym dialogu (walka o „rząd dusz” nędzarzy z ogrzewalnią) „przegrywa teoria świeckiej rewolucji dokonującej się w imię gniewu, nienawiści, przewrót mający na celu przede wszystkim osiągnięcie dóbr doczesnych. Wygrywa idea wszechmiłosierdzia ocalająca intymne, głębokie prawdy człowieka pojedynczego, skierowującego ludzką energię na bogactwo duszy, przekraczanie ziemskich perspektyw w imię bogactw największych, jakimi są miłość człowieka i wolność Boga. Nie oznacza to bynajmniej prób poprawy ziemskiej doli”.<sup>16</sup> Wygrywa Adam solidaryzujący się



z ludzkim losem, z każdą istotą – nawet najsłabszą (a więc najbliższą Chrystusowi). Wygrywa służebnictwo – nowa forma miłosierdzia, odmienna od dawnego czynienia dobra i obdarzania litością, przy zachowaniu poczucia wyższości, a więc postawa wuja Józefa, którego rozpira duma z powodu działalności charytatywnej wśród ubogich chłopskich dzieci: „Widzisz, Adasiu, musimy schodzić w dół. Najwyższy czas na to zrównanie. Takie cięża na nas przewiny... Takie zaniedbania...”

W dramacie, którego akcja toczy się w głębi ludzkiej duszy, zwycięża ponadto koncepcja całościowego wyzwolenia człowieka, istoty nieograniczonej przez pierwiastki: biologiczny i społeczny. Trafnie napisał o tym autor we wstępie do dzieła: „Będzie to próba przeniknięcia człowieka. Sama postać jest ściśle historyczna. Niemniej pomiędzy samą postacią a próbą jej przeniknięcia przebiega pasmo dla historii niedostępne. W ogóle człowiek ma to do siebie, że niepodobna go wyczerpać historycznie. Pierwiastek pozahistoryczny w nim tkwi, owszem, leży u źródeł jego człowieczeństwa. Próba zaś przeniknięcia człowieka łączy się z sięganiem do tych źródeł”.

Człowieka nie można do końca zrozumieć, jeśli się go postrzega jedynie w skończonym, historycznym wymiarze jego egzystencji. Podstawowa prawda o osobie kryje się w jej wnętrzu, w fakcie jej człowieczeństwa, wewnętrznie uświadamianym i przeżywanym.

Wojtyłę interesuje „fakt człowieczeństwa” Adama, tak jak w etyce zajmuje go „doświadczenie człowieka i doświadczenie moralności”.<sup>17</sup>

Symboliczny tytuł aktu I *Pracownia przeznaczeń* nie określa bliżej charakteru przestrzeni, w której toczą się dialogi. Wkrótce ujawnia się, że jest to pracownia Adama. Zasadniczym tematem rozmowy stają się: zadania i rola artysty oraz wartość sztuki. Przyjaciele Adama widzą w sztuce proces przemiany obiektywnie istniejącego materiału, jakim jest postrzegana i doświadczana sensualnie rzeczywistość. Nie mają żadnych problemów z wyborem drogi życiowej, gdyż sztuka zajmuje centralne miejsce w ich systemie wartości. Adam rozumie sztukę przede wszystkim jako sposób przetwarzania człowieka. Dzieło sztuki jest dla niego wyrazem duszy artysty. Artyzm staje się w optyce Adama środkiem, nie celem uprawiania sztuki. Traktuje ją jako sposób na kontaktowanie się z *sacrum*, z Bogiem. Twórca powinien wnikać w siebie, w sobie poszukiwać tworzywa. Chmielowski zastanawia się, czy wybór malowania to słuszna dogma życiowa. Czy silniejsza jest miłość do sztuki, czy do potrzebującego człowieka? Zmiana w Adamie intryguje kolegów:

„MAKS: To pewne, że odtąd przestał należeć do siebie, przestał należeć do swojej sztuki. Maluje ukradkiem i jakby przypadkowo. Czasem po pięciu minutach rzuca pędzel i patrzy bezmyślnie na Wisłę. Jest wyraźnie

roztrzęsiony [...] Nie zdaję sobie sprawy, dlaczego, ale mam na tyle wycucia, aby stwierdzić, że znajduje się w nim coś nowego, coś obcego, jakiś pierwiastek dla mnie nieprzenikniony”.

Wojtyła-etyk uważa, że ta nieprzekazywalność doświadczenia osoby, jej niedostępność ściśle wiąże się z jej wnętrzem. Osoba jest bytem wewnętrznym.<sup>18</sup>

Adam, gdy zetknął się z nędzą ludzka, tęsknił za czymś, co byłoby rzeczywistym świadectwem solidarności z pokrzywdzonymi. Droga do pełnego człowieczeństwa będzie przebiegała przez ogromne wewnętrzne zmagania.

Punkt kulminacyjny zmagania zostanie osiągnięty w akcie II za sprawą Człowieka Nieznajomemu Nikomu, który pojawia się przy Adamie, by ujawnić tkwiące w nim myśli. Być może jest personifikacją obecnych w psychice i podświadomości myśli. Można widzieć w Nieznajomym *alter ego* bohatera. Cały akt drugi to swoiste *soliloquium* głównego bohatera sztuki, który wie, że samodzielnie musi rozstrzygnąć o tym, co zrobić ze swoją wolnością. Sceny aktu drugiego rozgrywają się „wszędzie i nigdzie”. Miejsce i czas akcji nie są ważne, bo tak naprawdę dzieją się w psychice bohatera. Ich obiektywne istnienie jest sprawą drugorzędną, najważniejsze jest stawanie się Adama. Jego proces rozpoznawania siebie. Cały akt drugi to właściwie monolog Adama rozpisany na pod-dialogi bohatera z jego *ego*, różnymi *ego*, które są nim i w nim.<sup>19</sup>

Oto cała prawda o człowieku zapisana w poetyckim studium, które próbuje przeniknąć człowieka. Ów człowiek wie także, że „wybiera większą wolność” – dla siebie oraz innych.

Karol Wojtyła ukazał jednostkę w chwili życiowej misji oddziaływania ra bezkształtny z początku i z pozoru tłum. Wokół niej koncentruje dialogi, monologi i zdarzenia. Kreuje ją na jednostkę romantyczną, ukazując przemianę postawy wobec Boga i człowieka. Zwycięza indywidualium, które chce i potrafi działać dla dobra ogółu.

Romantyczne jest także przesłanie *Brata naszego Boga*, zwłaszcza podobieństwo z finałową sceną *Nie-Boskiej komedii* Zygmunta Krasińskiego. Przegrywa rewolucjonista Pankracy (tu: Nieznajomy), przegrywa poeta Henryk (tu: malarz Maks). W obu dziełach zwycięzcą zostaje Chrystus – u Krasińskiego: Mściciel, który przychodzi jako zwycięzca, gdy zastaje pogorzeliśko świata i upadły ród ludzki, u Wojtyły: Wyzwoliciel i dawca Wolności – cnoty ubogich.

\* \* \*

Twórczość literacka Karola Wojtyły jest nie tylko cenna sama w sobie – ze względu na walor poetycki i znaczną siłę dramatyczną, a także refleksję

filozoficzną – lecz także dlatego, że pozwala zrozumieć racje kierujące działaniami człowieka, który mocno zaznaczył swoją obecność we współczesnym świecie. W dramacie *Brat naszego Boga* znalazły się nie tylko najważniejsze zagadnienia, którym jako papież poświęcił znaczną część swoich dzieł pasterskich, lecz także problemy, które nurtują go do dzisiaj i dla których próbuje znaleźć rozwiązanie nie podważające podstaw wiary, a zarazem pozwalające pogodzić racje często ze sobą sprzeczne. Chodzi między innymi o funkcję sztuki wobec rzeczywistego „dramatu codzienności”, a także o relacje między wolnością indywidualną a obowiązkami wobec społeczeństwa.<sup>20</sup>

### PRZYPISY

<sup>1</sup> Informacje o czasie powstania poszczególnych utworów oraz ich pierwodruków czerpane są z „Noty wydawcy” w wydaniu zbiorowym *Poezje i dramaty*, wybór i układ z upoważnienia Autora M. Skwarnicki, J. Turowicz, redakcja filologiczna J. Okoń, wyd. 2, Kraków 1986.

<sup>2</sup> Zob. K. Dybciak, *Poetycka fenomenologia człowieka religijnego. (O literackiej twórczości Karola Wojtyły)*, w: *Sacrum w literaturze*, Lublin 1983, s. 149-165.

<sup>3</sup> S. Sawicki, *Trylogia dramatyczna Karola Wojtyły*, w: *Dramat i teatr religijny w Polsce*, Lublin 1991, s. 452-453.

<sup>4</sup> J. Szczypka, *Jan Paweł II. Rodowód*, dz. cyt., s. 143-145.

<sup>5</sup> Ks. M. Maliński, *Droga do Watykanu Jana Pawła II*, Londyn 1980, s. 7-8.

<sup>6</sup> Jan Paweł II, *Po synowsku całuję próg domu rodzinnego*. Homilia podczas Liturgii Słowa, „L'Osservatore Romano” (wyd. pol.) 1999, nr 8, s. 115.

<sup>7</sup> J. Ciechowicz, *Teatr małych form*, w: *Teatr widowisko*, pod red. M. Fik, Warszawa 2000, s. 163.

<sup>8</sup> J. Szczypka, *Jan Paweł II. Rodowód*, wyd. 1, Warszawa 1989, s. 65-67.

<sup>9</sup> P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, Wrocław 1998, s. 366.

<sup>10</sup> Warto porównać tę opinię postaci literackiej z poglądami A. Chmielowskiego w artykule *O istocie sztuki* („Ateneum”, 1876, t. II, z. 5, s. 428-431) oraz z ich prezentacją w artykule S. Skwarczyńskiej *Adama Chmielowskiego rozprawa O istocie sztuki*, w: S. Skwarczyńska, *Studia i szkice literackie*, Warszawa 1953, s. 507-525.

<sup>11</sup> A. Karon-Ostrowska, *Portrety męskie w dramatach Karola Wojtyły*, „Więź” 1996 nr 6, s. 76-78.

<sup>12</sup> W. Smaszcz, *Słowo poetyckie Karola Wojtyły*, Warszawa 1998, s. 76.

<sup>13</sup> K. Wojtyła, *Elementarz etyczny*, Lublin 1982, s. 41.

<sup>14</sup> S. Sawicki, *Trylogia dramatyczna Karola Wojtyły*, dz. cyt., s. 448.

<sup>15</sup> Tamże, s. 449.

<sup>16</sup> T. Nyczek, *Teatr jaki jest: malarz kwestarem*, „Dialog” 1981, nr 4.

<sup>17</sup> Zob. K. Wojtyła, *Problem doświadczenia w etyce*, „Roczniki Filozoficzne KUL” 1969, z. 2, s. 5-24.

<sup>18</sup> K. Wojtyła, *Miłość i odpowiedzialność*, Lublin 1982, s. 26.

<sup>19</sup> T. Nyczek, *Teatr jaki jest: malarz kwestarem*, dz. cyt., s. 126.

<sup>20</sup> R. Familiari, *Karol Wojtyła, papież dramaturg*, „Dialog” 1997, nr 6.