

MARIA JOLANTA OLSZEWSKA*

Piękno Miłosierdzia. Dramaturgiczne wizerunki Brata Alberta

...w całym postępowaniu stać się wy również świętymi na wzór Świętego, który
was powołał, gdyż jest napisane: Świętymi błądźcie, bo Ja jestem święty (1P 1,15-16).

Pisanie o świętych i ich świętości wbrew pozorom nie jest sprawą prostą, ponieważ łatwo jest popaść w fałszywy ton. Historia świętości ma zawsze dwa wymiary – ziemski i duchowy. W utworach literackich, traktujących o świętości, najczęściej nie mamy jednak do czynienia z dokumentami biograficznymi i historycznymi, tylko z autorską wizją świętości. Oznacza to, że fakty biograficzne i historyczne przekształcają się w fakty literackie. W dodatku, kiedy święty staje się bohaterem utworu literackiego, opowieść o nim często przybiera formę paraboliczno-moralitetową i zostaje wpisana w konwencję legendową, wywodzącą się z tradycji średniowiecznej hagiografii w duchu *Złotej legendy* Jakuba de Voragine’a. A przecież o świętości można mówić inaczej, wychodząc z założenia, że jest ona zjawiskiem przekraczającym zdolność ludzkiego rozumienia i nie sprowadza się tylko do dewocji, o czym tak we *Wstępie do Sukni Dejaniry* pisała Zofia Kossak-Szczucka: „Świętość z natury swej odmienna jest od zwyczajności, a przeto razi. Świętość bywa często skandalem i zgorszeniem dla ludzi «trzeźwo myślących». [...] pozostaje obca światu. Świat toleruje pobłażliwie piękne legendy o Świętych, ale tylko, dopóki ci Święci nie zaczepiają jego podstawowych praw socjalno-ekonomicznych. Wtedy wypowiadają im walkę”¹. Oznacza to, że: „Świętość jest namiętnością, wywołującą głębokie poruszenie, surowe starcia, krwawe walki, a życie świętych jest dramatem o wzruszających

* PROF. DR HAB. MARIA JOLANTA OLSZEWSKA – Instytut Filologii Polskiej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego; specjalizacja naukowa: literaturoznawstwo; e-mail: olszewska@poczta.onet.pl.

¹ Z. Kossak, *Przedmowa*, do: *Suknia Dejaniry. Powieść historyczna*, Częstochowa 2002, s. 5.

przejściach, bardziej ludzkim i silniejszym niż te, które mogą wymyślić powieściopisarze i pisarze sceniczni”².

*

Brat Albert Chmielowski, którego Adolf Nowaczyński nazwał „najpiękniejszym człowiekiem mego pokolenia,”³ niewątpliwie fascynował swoich współczesnych, jak i potomnych. Był im pozostał niepodważalnym autorytetem moralnym. Starano się odkryć tajemnicę jego powołania⁴. Stał się bohaterem kilku ważnych tekstów literackich. Pojawił się w powieściach Tadeusza Micińskiego pt. *Nietota* jako brat Wysz i Stefana Żeromskiego pt. *Kuszenie Judasza* z cyklu *Walka z szatanem* jako Brat Przewodnik. Jest także bohaterem pięknych wierszy: Beaty Obertyńskiej i Maryli Wolskiej oraz dramatów Adama Bunscha *Gołębie Brata Alberta* oraz Karola Wojtyły *Brat naszego Boga*. Mamy opowieści biograficzne poświęcone jego osobie na przykład Pii Górskiej (*Szary brat*, Warszawa 1936), Marii Winowskiej (*Znieważone oblicze. Opowieść o świętym Bracie Albercie*, Kraków 1955) i Marka Sołtysika (*Znak miłości*, Kraków 2005). W każdym z utworów literackich obraz świata historycznego został zorganizowany z określonego stanowiska światopoglądowego i moralnego reprezentowanego przez autora, co ma wpływ na kształt struktury artystycznej utworu oraz wymowę obecnego w nim dyskursu.

Dlatego ciekawe może okazać się zestawienie dwóch dramatów poświęconych postaci św. Brata Alberta, powstałych po II wojnie światowej, autorstwa Adama Bunscha i Karola Wojtyły. Wybór dramatycznej formy pozwolił w sposób dialogowy, bardziej wyrazisty i przekonujący, niż ma to miejsce w dziele epickim, zaprezentować wielowymiarowość postaci Adama Chmielowskiego. Żołnierz-powstaniec styczniowy, malarz, franciszkański tercjarz, „Brat Albert nie zdradził swej sztuki. Potrzebny był talent artysty dla rozpoznania na dnie dusz najbardziej upodlonych, pod stołem nieczystości, obrazu Boga, którego ślady nie dające się zatrzeć, należało odnowić.

„Franciszku, odbuduj mój Kościół!”.

„Adamie odnów mój Wizerunek...”.

² J. Calvet, *O twórczości i krytyce katolickiej*, przekł. i przedm. opatrz. A. Górski, Poznań [b. r. wyd.], s. 125.

³ A. Nowaczyński, *Najpiękniejszy człowiek mego pokolenia. Brat Albert*, Poznań-Warszawa-Wilno-Lublin 1936.

⁴ J. A. Malik, *Najpiękniejszy człowiek pokolenia. Świętego Brata Alberta pozytywizm ewangeliczny? 10 uwag*, [w:] *Etyka i literatura. Pisarze polscy lat 1863-1918 wzorów życia i sztuki*, red. E. Ihnatowicz i E. Paczoska, Warszawa 2006, s. 416-427.

Ponieważ nie rozumieją od razu, Duch Święty odsłania im stopniowo sens ich powołania”⁵.

To trudne rozpoznawanie własnej drogi życiowej, aby wypełnić Boże powołanie stało się tematem interesujących nas dramatów. Szczęólnego znaczenia nabiera w nich pytanie: „co Bóg może chcieć ode mnie”.

*

Adam Bunsch (1896-1969) swą sztukę poświęconą postaci Brata Alberta napisał w roku 1941, a wydał drukiem w roku 1943 w Glasgow pod pseudonimem Andrzeja Warta. *Gołębie brata Alberta* poprzedziły dwa inne dramaty również napisane w Anglii *Mariacki oltarz Wita Stwosza* i *Co słyhać* (1942). Był to czas II wojny światowej. Bunsch służył wtedy w Polskich Siłach Zbrojnych w Anglii. Pracował jako oficer oświatowy w 10. Brygadzie Kawalerii Pancernej w Forfar, a następnie został oficerem opieki Polskiego Biura Wojskowego. Pozostawał w kontakcie z Polską Misją Katolicką. Przyjaźnił się z ks. Władysławem Stanisławskim i na jego prośbę wykonał szereg witraży do miejscowego kościoła. Po powrocie do kraju swój dramat opublikował w „Tygodniku Powszechnym” w roku 1946 pod zmienionym tytułem *Przyszedeł na ziemię święty*, a w roku 1947 wydał go w formie książkowej nakładem krajowej Centrali *Caritas* w Krakowie. W tym roku sztuka została wystawiona na deskach Teatru Miejskiego w Częstochowie. Dramat ten nie zdobył jednak większej popularności i dziś jest tekstem zapomnianym. Bunsch był już znanym malarzem, grafikiem, witrażystą (ucznem Józefa Mehoffera) i dramaturgiem. Jako dramaturg debiutował w roku 1933 sztuką *Koń parowy*⁶. Kolejne jego sztuki *Dolary Pana Signac* (1935) i *Haneczka i duch* (1939) wystawiane były przez teatry krakowskie i warszawskie. W sumie napisał 14 dramatów. Aktywnie uczestniczył w życiu teatralnym, projektował kostiumy i dekoracje. Znał Tadeusza Kudlińskiego, Juliusza Osterwę, Stefana Jaracza i Stanisława Witkiewicza (Witkacego). „Witkacy nadał mu przydomek „Święciszek”. Ze względu na charakter i znajomą postać św. Franciszka”⁷. W przypadku Buncha przezwisko to nie dziwi, ponieważ w jego malarstwie od lat 20. XX w. daje się wyodrębnić nurt religijny. Należą do niego obrazy wzorowane na sztuce prerafaelitów, jak również liczne witraże m. in. dla Kościoła Mariackiego w Katowicach, czy polichromie. Zarówno w malarstwie, jak i dramatach chętnie posługiwał się alegorią. Pojawia się także w *Gołębiach Brata Alberta*.

Sztuka Bunscha o Bracie Albercie nosi podtytuł „rozważania dramatyczne w trzech aktach”. Słowo rozważania można zastąpić słowem medytacja. Ten

⁵ M. Winowska, *Znieważone oblicze. Opowieść o świętym Bracie Albercie*, Wyd III, Kraków 2001, s. 379.

⁶ T. Kudliński, *Bunsch – dramaturg*, [w:] A. Bunsch, *Dramaty*, Kraków 1974, s. 5-20.

⁷ E. Sobolewska, *W poszukiwaniu Bunscha*, www.posk.pl [dostęp 1.05.2017].

podtytuł determinuje kształt artystyczny tekstu i narzuca sposób jego lektury. Akcja sztuki jest słabo zarysowana. Ciężar dramatyczny opiera się na dialogu, niemającym jednak charakteru *agonu*, tylko polegającym na wymianie myśli. Tak skonstruowany dialog sprawia, że sytuacja dramatyczna polega na spotkaniu osób i budowaniu z nimi relacji. Adam w dramacie Bunscha jest człowiekiem poszukującym celu w życiu, który nada mu sens. Odnajduje Boga w najuboższych, wyrzuconych poza nawias społecznych, wegetujących na marginesie społecznym. A zatem fabuła prezentuje drogę życiowych wyborów Adama Chmielowskiego, która jest tożsama z poznawaniem prawdy o sobie samym i o swoim powołaniu. Oparta jest na figurze dojrzewania do rozpoznania swego miejsca w świecie i przyjęcie na siebie posłannictwa.

Pierwszy akt dramatu rozgrywa się w szpitalu rosyjskim późnym latem roku 1864. Ciężko ranny osiemnastoletni Adam, student Szkoły Rolniczo-Leśnej w Puławach, przystąpił do powstania styczniowego i został ciężko ranny w krwawej bitwie pod Melchowem. W koszmarnych, gorączkowych snach przeżywa raz jeszcze traumę straceńczej walki w oddziałach powstańczych. Przychodzi do niego siostra miłosierdzia, Anna, która się nim opiekuje. Adam zaczyna z nią rozmowę na temat śmierci. Dokonuje rachunku sumienia, ponieważ wydaje mu się, że jego los już się dopełnił. Zastanawia się, czy Anna jest Rosjanką, być może jej zadaniem jest donoszenie władzom na rannych powstańców. Opowiada jej też o ojcu, który jako radca handlowy pracował dla Rosjan i w podzięcie za wierną służbę otrzymał zegarek. Jego syn, walcząc w powstaniu styczniowym, zabrał ze sobą ten zegarek i odtąd odmierzał czas bitew i potyczek. Mając świadomość nadchodzącego kresu życia, Adam dokonuje rozrachunku z ostatnimi wydarzeniami. Dlatego pyta Annę: „Czy nie wierzysz w to, że może być w świecie w ogromie zła jakieś dobro samotne bezimienne?... Czy nie wierzysz, że może być w człowieku w ogromie jego zła jakieś dobro samotne?...”⁸. „Tak, dobrze, że pani mówi (cisza). Idiotyczne to wszystko «Rewolucja moralna», «Za waszą wolność i za naszą», «Misja narodowa, sprawiedliwość i równość, ład społeczny, zbratanie warstw narodu!»! Święty Krzyż, Opatów... Małogoszcz... Hymn bohaterstwa wyśpiewany publiczności siedzącej w wygodnych fotelach! Europa platonicznie wzdycha, bo ją to nie boli. Kto wziął decyzję? Kto jest odpowiedzialny? Nic nie przygotowane! Bez planu, bez broni, bez organizacji! Należę do grupy ludzi, którzy okazali się niegodnymi wspólnego stałego miejsca na ziemi!!!!...”⁹. W gorączce przypomina sobie rodziców. „Raz... dwa... trzy... cztery lata miałem, kiedy wreszcie mnie w kościele ochrzczono. Pamiętam tę parę żebraczę moich chrzestnych rodziców... Mama wierzyła, że to przyniesie zdrowie

⁸ A. Wart (A. Bunsch), *Gołębie brata Alberta*, Glasgow 1943, s. 4. Tekst dramatu zamieszczony został na stronie www.adambunsch.pl [dostęp 1.05.2017].

⁹ Tamże, s.6.

choremu dziecku. Przyniosło. Po co? Pięć... sześć... Nosiłem habit po ulicach Warszawy w zapłacie Bogu za to zdrowie; ludzie gapili się na mnie... Siedem... ojciec, osiem lat miałem kiedy mama odeszła na zawsze. Dziewięć... dziesięć... Sierota po świecie. Ciotka nie mogła nas czworga ciągle razem mieć; rodzeństwo rozpieczętowało się na zawsze. Gdzie teraz oni? Szkoła kadetów carskich. Car był na przeglądzie, car pochwalił. Co ja mogłem wiedzieć wtedy o świecie! Mama nie zdążyła mi wszystkiego powiedzieć, co by mogła. Jedenaście. dwanaście.. Uciekłem. Trzyście... czterdzieście, pięćdziesiąt. Szkoła w Puławach. Szesnaście, siedemnaście. Frankowski powiedział nam, że kijami zdobędziemy karabiny, karabinami armaty, a armatami Warszawę. Zdobyliśmy kijami karabiny, ale na tem się skończyło. Osiemnaście. Właściwie jest to całość dosyć wykończona, bo i więzienie w końcu w austriackiej twierdzy. Na pozór lat niewiele; prawie dwiętnaście, ale chyba wszystkie rodzaje cierni i kamieni zbadałem na drodze... Czy byłoby jeszcze coś nowego gdyby tak przyszło dalej dwadzieścia i dwadzieścia jeden, dwadzieścia dwa, dwadzieścia trzy, dwadzieścia cztery, dwadzieścia pięć..."¹⁰. Nawiedzają go w tym gorączkowym śnie polegli towarzysze broni – Zygmunt Sierakowski i Leon Frankowski, druhowie w walce powstańczej na Lubelszczyźnie, są on zwiastunami śmierci. Adam zastanawia się: „Cóż mam robić?! Zazdrościłem wam, każdemu z osobna, ale mnie się kazano pomęczyc jeszcze trochę. To najłatwiej tak sobie rozciągnąć się na trawie, przekazać swoją sławę historii, a niech się inni martwią tym całym głupim spadkiem. Zostało mi teraz tylko dużo czasu do rozmyślań całkiem niewesołych i rozmyślań za siebie i za innych co już nie myślą, albo co jeszcze nie myślą. FRANKOWSKI Poświęcasz się. Żałujesz za cudze grzechy. ADAM Za cudze i za swoje w braku lepszego zajęcia [...]”¹¹. Może umrzeć jako męczennik sprawy polskiej, za co spotka go nieśmiertelna chwała. Frankowski przekonuje go, że dobrze jest: „W porę i w kostiumie odejść. Ładny kawalerski but, choćby jeden, znaczy nieraz w historii więcej, niż strategiczny genialny plan, niż całe życie uczonego, otyłego kalectwa emerytowanego bohatera, zaplutego własnem niedołęstwem, albo drobnomieszczkańskim zajęciem. Chodźmy! ADAM A dokąd prowadzisz tym razem i po co? Czy jest jeszcze dla nas jakie zadanie? FRANKOWSKI Znajdzie się po drodze. Może wydusimy we śnie kilku naszych oprawców. Wykonamy wyrok sprawiedliwości. Byłoby to w każdym razie podciągnięcie świata do „Królestwa Bożego na ziemi” choć o mały cal. Idziemy! (wychodzi nucąc) Zgasły dla nas nadziei promienie...”¹². Jednak to poczucie wielkości jest tylko złudzeniem. W podjęciu decyzji pomaga Adamowi Anna, która tłumaczy mu, że: „Są światy na tym świecie. Przegrana bitwa, czy wojna nie

¹⁰ Tamże, s.7.

¹¹ Tamże, s. 7-8.

¹² Tamże, s. 9.

jest przegraną człowieka. Utrata broni w jednym świecie nie jest rozbrojeniem człowieka. Fortepianu Szopena boją się wrogowie więcej niż polskich armat”¹³. Anna daje w darze Adamowi podarowany jej przez matkę mały złoty krzyżyk, który nosi na szyi. W zamian on przekazuje swój krzyż noszony szyi, również prezent od matki. Ostatecznie Adam wybiera życie a nie śmierć, dlatego zgadza na amputację nogi.

Drugi akt dramatu Bunscha rozgrywa się 20 lat później późnym latem roku 1884 w pracowni malarza w Krakowie po jego powrocie z zagranicy. Pierwszą część aktu zajmuje rozmowa Adama z Hrabianką. Rozmowa pozornie przypomina flirt, ale w jej trakcie padają ważne słowa na temat roli sztuki w życiu człowieka i społeczeństwa. Hrabianka stwierdza, że Adam maluje po to kwiaty, aby przykryć brzydotę realnego świata – owego śmietnika. Stwierdza: „Śmietnik?! Tak, teraz dopiero widzę jaki tam brud. Boże! A wszystko tak przykryte kwieciami. Piękne to przeznaczenie: przykrywać wszystko co brzydkie na świecie! I jaki mimo wszystko piękny jest ten świat, wiosną przez kwiaty a zawsze przez sztukę!”¹⁴. Rozmawiają na temat malarstwa Artura Grottgera, który malował powstanie, nie będąc jego uczestnikiem. Adam przyznaje się, że nie potrafiłby namalować powstania tak jak życzyłaby sobie tego publiczność. Nie może wyzwolić się spod wpływu popowstańczej traumy. Był to dla niego czas krwawej walki i okrutnej śmierci. W rozmowę wplata się jeszcze jeden wątek. Hrabianka dostrzega przy śmietniku nędzarzy, walczących o resztki pożywienia. Znudzona kończy spotkanie. W drugiej części tego aktu pojawia się nowa postać – ubogi chłopak, który strzelając z procy trafia kamieniem w malowane przez Adama płótno, na którym ten próbował odtworzyć twarz Anny. Okazuje się, że chłopak jest bezdomny, nie chodzi do szkoły, mieszka z innymi biedakami w ogrzewalni i żywi się resztkami znalezionymi na śmietniku. Adam w rozmowie z chłopcem dowiaduje się o jego sieroctwie. Adam karmi chłopca, ten jednak nie chce dłużej zostać. „ADAM (siada zamyślony na fotelu, postawiwszy przed sobą obraz i wpatruje się i po chwili mówi jakby do obrazu) „Są światy na tym świecie...”. Co za dziwne nieznane światy na tym znanym świecie!...Trzeba zderzenia, żeby się o nich dowiedzieć. I zderzą się i odbiją i odchodzą. I zostają tylko otwarte oczy na tajemnicę, na jakąś otchłań ciemną... I nic z tego więcej prócz zdziwienia?”¹⁵. Chłopiec jednak wraca, chcąc się odwdziżyć malarzowi, przynosi mu w prezencie gołębia. Adamowi żal jest nieżywego gołębia, który dopiero co nawiedził jego pracownię. Ale przebacza chłopcu jego uczynek. W zakończeniu aktu maluje gołębia z rozpostartymi skrzydłami.

¹³ Tamże, s. 11

¹⁴ Tamże, s. 13.

¹⁵ Tamże, s. 18.

Trzeci akt dramatu rozgrywa się późną jesienią roku 1884 w ogrzewalni w Krakowie. Scena przypomina *Na dnie* Maksyma Gorkiego. Do ogrzewalni przybywa Adam. Bezdomni są zdziwieni jego wizytą. Adam tłumaczy im, że chciałby im jakoś pomóc, wesprzeć finansowo. Okazuje się, że zginął mu portfel. W czasie zamieszania do ogrzewalni wkracza policjant. Adam zażegnuje awanturę i chce rozdzielić pieniądze między potrzebujących. Ostatecznie postanawia zostać wśród nędzarzy. Budzi to ich zdziwienie i wątpliwości. Jeden z nich wprost stwierdza: „Bo ja już wiem, że pan tu zostać chce. I pan już nie wykończy tego zaczętego sadu kwitnących wiśni... ani nawet tych świętych obrazów zaczętych. Ani tego Świętego Ducha z gołębia. Ja to wiem, że z tego już nic nie będzie. I sławę swoją pan zostawia i imię... A to taka szkoda!”¹⁶. „Co pan zrobić może? Do czego pan się tu przyda?”¹⁷. Inny dodaje: „Szkoda! Tu same nieważne, małe sprawy...”, ale Adam mu odpowiada, że: „Nie ma spraw małych, gdzie idzie o człowieka”¹⁸. Nędzarze myślą, że chce on odejść, więc z ironią mówią: „Przyszedł, zobaczył, powąchał, przekonał się że śmierdzi, tego żaden pański nos nie zniesie. I kaprys się skończył. Nie wiedział jak się z nami pożegnać, to wziął za rączkę chłopczyka i poszli”¹⁹. Śmieją się, że będzie miał co opowiadać po salonach, a przy okazji dostarczy jezuitom tematu na świąteczne kazanie. Bezdomni urządzają sobie pijatykę. Kiedy tracą wiarę w powrót Adama, on pojawia się w ogrzewalni, potwierdzając tym samym słowa jednego z nędzarzy: „A ja wam mówię, że to wielki dzień! Przyszedł na ziemię świętą”²⁰. Adam „(staje w mroku, trzyma w ręku szary koc. Za nim słabe światło z kurytarza). „KUTERNOGA Czy ty jesteś święty? ADAM W każdym coś świętego jest. GARBUS Z świętością tu nie schodzić lepiej do... błota. Kałuże omijać, skoro nie ma koniecznej potrzeby w nie leżać. ADAM Na błotnistej drodze postawił człowieka Bóg. KUTERNOGA Do błota rzucił nas Bóg? ADAM Tak. GARBUS Więc jakim prawem żąda czystości? ADAM Nie czystości, ale oczyszczenia. GARBUS A za co najlepszych karze i prześladuje na ziemi, a złym w dostatku i rozkoszach puszyć się pozwala? ADAM Na najwyższych szczytach gór, najdalej miękkiego błota, najbliższej słońca nie może człowiekowi służyć z tego nic co żyje i rośnie w dołach. Niema już nawet wody, ani dostatku powietrza. Więc coś dziwnego, że dolega? Kto by miał wszystko, co rodzi w dolinach ziemia, to by znaczyło, że nie porzucił doliny. Bo nie można wlec za sobą na górę całego ciężaru doliny. GARBUS A co nam powiedzieć możesz jeszcze duchu ciekawego zanim wybije dwunasta i zanim odejdiesz do swoich poduszek i pierzyn z chmur. ADAM Właśnie, że tu już na zawsze zostanę. Przyszedłem przed

¹⁶ Tamże, s. 27.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Tamże, s. 28.

²⁰ Tamże.

dwunastą, aby nie wybiła dwunasta nigdy. Będę jak wy spał i jadł, żebyście widzieli, że nie jestem stolikowym duchem. GARBUS (podchodzi i dotyka go) Jeżeli chcesz z nami zostać na zawsze to dobrze; bądź naszym hersztem. [...] Ale z koca zrobię ci habit mnisi, bo tak ubrany jeszcze żaden święty nie chodził po ziemi i potem na ołtarz nie przyjmą klechy (wraz z Kuternogą okrywają go kocem robiąc rodzaj habitu. On pozwala im na to i stoi cichy, spokojny. Postać jego w habicie w mroku na tle bladych promieni światła nabiera nieziemskiej powagi, wszyscy w milczeniu zbliżają się jak urzeczeni do postaci)²¹. A wtedy syn jego poległego w powstaniu druha pyta: „SIERAK Kto jest między nami? Czy to ten sam? Czy to pan? ADAM Brat. SIERAK Czyj brat? ADAM Człowieka brat. SIERAK Powiedz bracie, co wiesz jeszcze o świecie. Powiedz wszystko co wiesz. ADAM Nic wam już więcej nie powiem, tylko jedno, a to będzie wszystko, co jeszcze wiem: że Ojca mamy w niebie i że do niego mówi się tak: (klęka) Ojciec nasz, który jesteś w niebie (wszyscy klękają)²². Tak oto gromada nędzarzy i wykojeńców w obskurnej ogrzewalni tworzy wspólnotę – staje się Kościołem- mistycznym ciałem Chrystusa.

Motywowym, scalającym całość tekstu dramatycznego Bunscha, jest motyw alegorycznie potraktowanego gołębia, który staje się nośnikiem głębszego sensu tego dramatu. W pierwszym akcie gołąb symbolizuje wroga, niesie wiadomość do nieprzyjaciół o położeniu oddziału powstańczego. W drugim pojawia się w pracowni malarza. Usiadł na palecie farb i pobrudził sobie skrzydła. Potem odleciał, martwego przyniósł chłopiec. Tak Chmielowski tłumaczy jego symbolikę, nawiązując do *Biblii*: „Pan Bóg pokarał ludzi potopem wielkim zalewem świata. Ocalił tylko niewiele istot: załogę arki, okrętu Noego. Kiedy już zniszczenie się dokonało i wody zaczęły opadać Noe wypuścił gołębia, żeby się dowiedzieć czegoś o świecie. I gołąb wrócił niosąc w dziobie gałązkę z liściem z jakiegoś żyjącego potopem oddzielonego drzewa. CHŁOPAK Tak, gołąb lubi wracać, ale nie każdy. ADAM Widzisz więc, że może być gołąb jak inny z pozoru, a przecie niezwykle stworzenie. A ten gołąb był dzisiaj moim gościem tak jak teraz ty. I też byłem na niego zły i dlatego teraz mi żal... Ale wrócił. Myślę, że wrócił z gałązką żyjącego drzewa...”²³. Następnie prosi Chłopca: „Jeżeli masz chęć, to potrzymaj mi tego gołębia za skrzydła tak jakby leciał. Może kiedy będzie to obraz Świętego Ducha, (bierze blok rysunkowy i węgiel, chłopak staje trzymając rozpostartego gołębia sam ze spuszczoną głową)²⁴. W trzecim akcie ponownie przywołany został symbol gołębia: „CHŁOPAK Ale gołąb wrócił. Sam mi pan opowiadał, że gołąb z gałązką wrócił. ADAM Raz wrócił. Ale drugi raz

²¹ Tamże, s. 30-31.

²² Tamże, s. 31.

²³ Tamże, s.19.

²⁴ Tamże.

wysłany z arki nie wrócił. I to był znak, że ziemia odradza swoje życie”²⁵. Tak jak w Księdze Rodzaju zwiastuje on koniec potopu, nowe życie i Boże Miłosierdzie. Uosabia dary Ducha św., jak i sam Kościół. Gołębiami Brata Alberta są najubożsi, żyjący na marginesie społeczeństwa, wyrzuceni poza nawias normalnego życia.

W dramacie Bunscha nacisk został położony na zespół doświadczeń życiowych człowieka, na jego walkę z własnymi ograniczeniami. Trudna, pełna wyrzeczeń droga życiowa Adama Chmielowskiego stała się fundamentem jego duchowości. Chmielowski dociera do kresu człowieczeństwa. Swą tożsamość określa przez relację do Stwórcy. W kreacji dramaturgicznej Bunscha nie walczy on z Bogiem tak, jak czynił to Konrad w III cz. *Dziadów* Adama Mickiewicza. Chmielowski w dramacie Bunscha to człowiek próbujący dojść do prawdy o sobie i świecie po to, aby odnaleźć własną drogę życiową. Dlatego musi stoczyć walkę z samym sobą. Te poszukiwane przez siebie wartości odnalazł w drugim człowieku, a zwłaszcza w tych najbiedniejszych, najbardziej upośledzonych przez los, wegetujących na marginesie społeczeństwa. Spotkanie z nędzarzami z ogrzewalni prowadzi go do spotkania z Bogiem żywym. Zgodnie ze słowami w Ewangelii „Wszystko, co uczyniliście jednemu z tych braci Moich najmniejszych – Mnieście uczynili” (Mt 25,40) dostrzega Go w ludzkiej nędzy, upodleniu, samotności, porzuceniu i pogardzie. W jego postawie duchowej można dostrzec podobieństwo z Biedaczyną z Asyżu. Jego świętość to „mądra i radosna miłość”²⁶. W kreacji Bunscha Adam, Brat Albert, zbliża się do duchowości franciszkańskiej opartej na duchowości ewangelicznego wyrzeczenia, ubóstwa i pokory. Swą posługę przekształca w modlitwę. Jej dopełnieniem stało się złożenie daru z siebie samego. Gromada nędzarzy przekształca się w Kościół. Dlatego czyn Brata Alberta nie ma wymiaru społecznego czy nawet etycznego, tylko religijny. Taka też jest wymowa tego dramatu Bunscha dającego się zestawzić z jego malarstwem.

*

Brat naszego Boga Karola Wojtyły powstał w podobnym czasie co *Gołębie brata Alberta*, Bunscha – w latach 1944-1950, a zatem w czasie niezwykle trudnym, w latach okupacji hitlerowskiej i czasach stalinizmu²⁷. Sztukę tę Wojtyła napisał, pełniąc posługę wikarego w kościele św. Floriana w Krakowie. Już jako

²⁵ Tamże, s. 27.

²⁶ Ks. M. Dziewiecki, Świętość mądra i radosna miłość, https://opoka.org.pl/biblioteka/T/TS/md_swietosc_milosc.html

²⁷ Dramat *Brat naszego Boga* Karola Wojtyły jest interpretowany jako część tryptyku dramatycznego, w skład którego obok wymienionego dramatu, wchodzi *Przed sklepem jubilera* i *Promieniowanie ojcostwa* (1964). Celem jest próba „przeniknięcia człowieka”. Widoczne jest to przede wszystkim w przemianie głównego bohatera – Adama. Taką też postawił m. in. J. Ciechowicz, *Z Wadów w świat. Karol Wojtyła i teatr*, [w:] *Przestrzeń słowa. Twórczość literacka Karola Wojtyły – Jana Pawła II*, red. Z. Zarębianka i J. Machniak, Kraków 2006, s.364.

papież Jan Paweł II, wielokrotnie potwierdzał swą fascynację osobą i życiem Adama Chmielowskiego, tak pisząc „Szczególne miejsce w mojej pamięci, a nawet więcej, w moim sercu, ma Brat Albert – Adam Chmielowski. Walczył w powstaniu styczniowym i w tym powstaniu pocisk zniszczył mu nogę. Odtąd był kaleką – nosił protezę. Był dla mnie postacią przedziwną. Bardzo byłem z nim duchowo związany. Napisałem o nim dramat, który zatytułowałem *Brat naszego Boga*”²⁸. Wojtyła dostrzegał nie tyle wspólnotę biografii co wspólnotę ideałów. Jego dramaturgia wyrasta – do czego sam się przyznawał – z inspiracji Teatru Rapsodycznego Mieczysława Kotlarczyka²⁹. Teatr wypracował własny styl rapsodyczny³⁰. Założenia tego teatru uwzględniały:

nowe proporcje pomiędzy słowem a ruchem, pomiędzy słowem a gestem, sięgają właściwie jeszcze głębiej, poniekąd poza teatr, sięgają w samo filozoficzne ujęcie człowieka i świata. Przewaga słowa nad gestem przywraca pośrednio myśli przewagę nad ruchem i odruchem w człowieku. Okazuje się przy tym, że myśl bynajmniej nie jest zastojem, ale ma ona swój własny ruch. Właśnie ten ruch myśli, dynamikę myśli, chwyta żywe ludzkie słowo i czyni ją załącznikiem działania³¹.

Dalej Karol Wojtyła tak pisze o istocie teatru rapsodycznego:

Dramat w tej koncepcji nie tyle przez to spełnia swoją społeczną funkcję, że ukazuje działanie, ile przez to, że ukazuje je spowolnionym, ukazuje drogi, na których ono dojrzewa w myśli ludzkiej i po których z niej wypływa³².

Teatr Wojtyły ma charakter rapsodyczny, oparty jest na misteryjności słowa. Jego celem jest dotarcie do Tajemnicy. Wypada zgodzić się, że właściwym boha-

²⁸ Jan Paweł II, *Wstanie, chodźmy!*, Kraków 2004, s. 150.

²⁹ Istnieje obszerna literatura na temat dramaturgii Karola Wojtyły. Na przykład: B. Taborski, *Karola Wojtyły dramaturgia wnętrza. Szkice*, Lublin 1989; K. Dybciak, *Poetycka fenomenologia człowieka religijnego (O literackiej twórczości Karola Wojtyły)*, [w:] *Sacrum w literaturze*, pod red. J. Gotfryda, M. Jasińskiej-Wojtkowskiej, S. Sawickiego, Lublin 1983, s. 149-165; J. Ciechowicz, *Światopogląd teatralny Karola Wojtyły*, „Dialog” 1981 nr 10, s. 116-122; K. Wielechowska, *Medytacja obecności*, „Dramaty wnętrza” Karola Wojtyły, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica”, 2008, nr 10, s. 199-217; S. Sawicki, *Trylogia dramatyczna Karola Wojtyły*, „Przegląd Powszechny” 1986, nr 3, s. 357-369.

³⁰ Mieczysław Kotlarczyk tak pisał w tekście *Co to jest Teatr Rapsodyczny?*, [w:] M. Kotlarczyk, K. Wojtyła *O Teatrze Rapsodycznym. 60-lecie powstania Teatru Rapsodycznego*, oprac. J. Popiel, wybór tekstów T. Malak, J. Popiel, Kraków 2001, s. 12 „Teatr Rapsodyczny jest teatrem słowa. Jest dematerializacją teatru w dotychczasowym rozumieniu. Jest czystą ideą teatru. Jest, jeśli tak wolno byłoby sformułować, Teatrem ducha teatru”.

³¹ *O Teatrze Rapsodycznym. 60-lecie powstania Teatru Rapsodycznego*, oprac. J. Popiel, wybór tekstów T. Malak, J. Popiel, Kraków 2001, s. 328.

³² Tamże, s. 394.

terem dramatów Wojtyły, co dotyczy także *Brata naszego Boga* – jest myśl. Stąd jego dramaturgia jest dramaturgią intelektualno-wizyjną. Można wskazać na charakterystyczne cechy teatru Wojtyły. „Precyzja słowa, wizyjność całego przedstawienia, rozumienie dramatu jako problemu, to trzy cechy formalne sztuk Karola Wojtyły, decydujące o tym, że tak silnie działają one na widzów. Ale jest jeszcze jedna cecha dotycząca postawy Autora, równie ważna. Jest nią niezwykle szacunek i powaga, z jaką traktuje On widzów, powaga, którą można by przyrównać do powagi spowiednika i ojca”³³. Teatr dla Wojtyły jest szczególnym miejscem spotkania – miejscem dialogu bohaterów na scenie i widzów na widowni.

Dramat *Brat naszego Boga* uznawany jest przez badaczy za jeden z najbardziej scenicznych dramatów Wojtyły³⁴. W porównaniu z młodzieńczymi utworami dramat ten, pisany prozą, potwierdza przemianę, jak zaszła w autorze, w sposobie myślenia ukierunkowanego teraz w stronę problematyki filozoficzno-teologicznej³⁵. Utwór ten poświęcony został postaci historycznej-Adamowi Chmielowskiemu. Zbudowany jest z trzech aktów rozbitych na szereg scen. Luźna fabuła służy przede wszystkim dyskursywnemu stawianiu zagadnień ważnych dla autora w duchu personalistycznego rozumienia świata i człowieka. Podstawową zasadą kompozycyjną jest wyodrębnienie różnych przestrzeni, co z kolei wpływa na zróżnicowanie stanów psychicznych bohatera i pozwala na odtworzenie drogi jego duchowego rozwoju³⁶. Wojtyła sam określił cel swego dramatu. W partiach wstępnych pisał:

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 źródeł³⁷.

Wojtyłę interesuje przede wszystkim:

³³ A. M. Marczewski, *Teatr Karola Wojtyły*, <http://www.marczewski.pl/> [dostęp 1.05.2017].

³⁴ S. Sawicki, *Trylogia dramatyczna Karola Wojtyły*, „Przegląd Powszechny” 1986, nr 3, s. 358.

³⁵ S. Dziedzic, *Dzieło wspólnych powinności – Brat Albert i Karol Wojtyła*, [w:] *Przestrzeń słowa. Twórczość literacka Karola Wojtyły – Jana Pawła II*, red. Z. Zarębianka i J. Machniak, Kraków 2006, s. 366-367.

³⁶ S. Sawicki, dz. cyt., s. 359.

³⁷ K. Wojtyła, *Brat naszego Boga*, [w:] tenże, *Poezje, Dramaty, Szkice. Tryptyk rzymski*, wstęp M. Skwarnicki, Kraków 2004, s. 314.

Fakt człowieczeństwa – i to konkretnego człowieczeństwa; założyliśmy, że taki fakt nie jest już wyłącznie historyczny. [...] Przełamują się tedy w Adamie myśli rozbieżne zewsząd. Prześwietlają go twarze spotkane, wywierające na nim ucisk zasłyszanych słów. Nicjcdnako, ale ciągle przetwarzają Adama. Chwilami doprawdy wprost się narzuca, że one go tworzą. Ale oto przychodzą takie przebłyski – i wtedy z nagłą dowiadujemy się z niezbitą pewnością, że to on, Adam, tworzy siebie z nich. [...] I wszystko, co się teraz będzie działo, chociaż wokół niego się rozegra, staje się jednak w nim. [...] Ludzie i przedmioty łączą się w nim, odmieniane od wewnątrz z uporczywą siłą bądź przyjmowane, bądź odrzucane, zdobywane i tracone, odnajdywane i zapoznawane³⁸.

A zatem podstawowym tematem dramatu *Wojtyły* jest kreowanie człowieka wewnętrznego, dlatego mamy tu do czynienia z budowaniem „dramatu wnętrza”. To powoduje zanik akcji dramatycznej na rzecz uwewnętrznienia zdarzeń. Przestrzeń nabiera wymiarów psychologicznych, a do wyzwolenia dramatyczności dochodzi przez ruch myśli bohatera, obdarzonego niezwykle wrażliwością, kształtującą jego wyobraźnię moralną. *Wojtyła* jest przekonany, że w duszy człowieka tkwi ponadludzki pierwiastek, co potwierdza tym samym słowa Tertuliana, że dusza ludzka jest ze swej istoty chrześcijańska. Ten pierwiastek sytuuje się u źródeł człowieczeństwa i sprawia, że człowiek może stawiać siebie „ponad” historię i nie ulegać determinantom historycznym, społecznym i ekonomicznym. W kreacji *Wojtyły* Adam jest „geniuszem uczucia”, czuje się rozdarty pomiędzy uwrażliwieniem na sztukę a uwrażliwieniem na krzywdę innych³⁹. Pytanie o drogę, którą wybierze, jest jednocześnie pytaniem o tożsamość. W tym rozpoznawaniu własnego przeznaczenia fundamentalną rolę odgrywa odkrywanie obecności Boga w sobie, w bliźnim i w świecie. A zatem to nie zmiana sytuacji zewnętrznych staje się celem działań dramaturgicznych *Wojtyły*. Każda scena tego dramatu „wnętrza” dotyczy wewnętrznej przemiany bohatera. Oznacza to, że „napiecie dramatyczne powstaje w tych dramatach nie wskutek konfliktu dwu antagonistycznych, zewnętrznych wobec siebie sił, lecz rodzi się w rzeczywistości wewnętrznej, wpisane jest niejako w wysiłek wewnętrznej transformacji postaci”⁴⁰. Struktura tekstu dramatycznego oparta jest na dialogowej wymianie myśli, które poprzedzają działanie. Dialog często przeistacza się w monolog, co kieruje dramat w stronę medytacji. W swym ostatecznym kształcie staje się on szczególnym „laboratorium myśli”, a może raczej konglomeratem myśli, przeczuć, przywidzeń, lęków, słów, czynów, gestów

³⁸ Tamże, s. 314, 339.

³⁹ S. Sawicki, dz. cyt. s. 359.

⁴⁰ K. Wielechowska, dz. cyt., s. 201.

– „upodmiotowioną medytacją poetycką” czy też „medytacją przechodzącą chwilami w dramat”⁴¹.

Już więc w tym pierwszym współczesnym dramacie Wojtyły mamy początek drogi ku dramatycznej medytacji. Drogi ku kameralności, uwewnętrznieniu, skupieniu, ograniczeniu dramatycznej akcji, rozbudowaniu fenomenologicznej refleksji. Drogi ku wyzwalaniu w dramatyczności poprzez z ruch myśli, świadomości, zderzanie relacji, interpretacji czy analizy tych samych zdarzeń i problemów przez różne osoby w oparciu o różne doświadczenia; wreszcie poprzez z duchowe obcowanie związanych ze sobą ludzi, czyli osobową interakcję⁴². Takie podejście do koncepcji dramatu Wojtyły ma wpływ na jego interpretację. „W dramatach tych oba plany zdarzeń, wewnętrzny i zewnętrzny, łączą się ostatecznie i wypełniają sensem na poziomie porządku symbolicznego rekonstruowanego w planie odbioru”⁴³.

Struktura omawianego dramatu Wojtyły składa się z kilku warstw: zewnętrznej (realistycznej), wewnętrznej (psychologicznej) i didaskaliów, zamieniających się w odautorski komentarz, mający charakter uogólnień filozoficzno-teologicznych.

Akt I *Pracownia przeznaczeń* rozgrywa się w pracowni Adama Chmielowskiego. Rozpoczyna się od dyskusji na temat sztuki pomiędzy Maksem (Gierymski) a Stanisławem (Witkiewicz). Następnie na scenie pojawiają się kolejne osoby Pani Helena z mężem i Lucjan (Siemieński), Jerzy, a na końcu przychodzi Teolog z Matką. W rozmowach na temat posłannictwa sztuki, jej autonomii i roli w społeczeństwie pojawia się też pytanie o powołanie artysty, o „człowieka wymiennego i niewymiennego”, która przechodzi w dyskusję na temat postawy człowieka wobec społeczeństwa. W tym kontekście zostaje przywołana postać Adama Chmielowskiego, dla którego malarstwo jest posłannictwem. Jest niezwykle wrażliwym człowiekiem. Lucjan opowiada, że kiedy bogaty kupiec próbował zamówić obraz u Adama, ten starał się go przekonać, że powinien te pieniądze oddać biednym. W dodatku pod koniec zimy, szukając schronienia przed ulewą, wraz z Adamem znaleźli schronienie w przytułku dla bezdomnych. Od tego momentu Adam nie potrafi przestać myśleć o przygnębiającym go problemie ubóstwa. Filantropia wydaje mu się z gruntu fałszywa. Ma przy tym poczucie, że ucieka przed czymś, czego jeszcze nie potrafi nazwać, a to „coś” jest w nim i w innych ludziach. Dlatego w pełni uzasadnione są słowa Lucjana, że Adam nie jest typowym malarzem żyjącym sztuką i dla sztuki, tylko „To jest raczej typowy poszukiwacz”⁴⁴. Po powrocie Adama dyskusja na temat posłannictwa artysty, przekształca się w dyskusję na temat powinności wobec ludzkiej nędzy,

⁴¹ S. Sawicki, dz. cyt., s. 364.

⁴² Tamże.

⁴³ K. Wielechowska, dz. cyt., s. 216.

⁴⁴ K. Wojtyła, *Brat naszego Boga*, s. 320.

co sprowadza się do kwestii: „w jaki sposób ja mogę być odpowiedzialny za obywatela, który zmarnował swoje życie i teraz jest na dnie?”⁴⁵. Choć problem nędzy nie daje mu spokoju, Adam broni się jeszcze przed pokusą porzucenia sztuki i nowym powołaniem. Dopełnieniem tych rozmów jest kończący ten akt dialog z Człowiekiem Nieznajomym Nikomu, pełniącym funkcję fabularyzacji jaźni głębokiej bohatera. Rozmowa dotyczy rodzącego się gniewu ludu i gniewu w samym Adamie. Odrzuca on jednak pokusę przekształcenia swego gniewu w dzieło sztuki. „Stary” Adam walczy z „nowym” Adamem i „on sam objawia się sobie ciągłym zdumieniem nad własnym losem. Musi tak być, bo dzięki temu zdumieniu odsłania w sobie tę Miłość, która przez niego pracuje”⁴⁶.

Kwestia ta powraca w akcie II, *W podziemiach gniewu*, na który składa się pozornie luźno ze sobą związanych 9 scen. Adam udaje się do miejskiej ogrzewalni, aby pomóc ubogim, ale został przez nich wrogo potraktowany. Ubodzy nie mają do niego zaufania, jest dla nich przedstawicielem innego świata, ludzi bogatych i szczęśliwych, którzy nie wiedzą, co to znaczy znaleźć się na samym dnie nędzy. Zrezygnowany Adam opuszcza ogrzewalnię. W kolejnych scenach o charakterze monologów wewnętrznych, nie potrafi jednak przestać myśleć o ludzkiej nędzy. Dręczy go pytanie, kim jest biedny? Adam nie jest pewny, czy jego chęć pomocy biednym nie jest tylko wytworem jego rozbudzonej wyobraźni i tanich emocji. Zastanawia się, czy w nędzarzu można dojrzeć Chrystusa. Rozum mówi mu, że nie jest to możliwe. A jednak Adam w bezdomnym opartym o latarnię widzi Chrystusa. Te rozterki powrócą w scenie 3, rozgrywającej się w pracowni. Adam ukończył malować obraz *Ecce homo*. Ale nie jest ze swego dzieła zadowolony. Nie jest jeszcze pewny, czy powinien zerwać z malarstwem. Z pomocą przychodzi mu spowiednik, który radzi mu: „Daj się kształtować Miłości”. Stąd szczególnej wagi nabiera pytanie skierowane przez Adama do Chrystusa z obrazu *Ecce homo*: „Powiedz, co jeszcze więcej mogę uczynić dla Ciebie w nich?”⁴⁷. Dlatego ponownie udaje się do ogrzewalni. Przynosi ubogim jedzenie i ubrania, zaczyna z nimi rozmawiać. W trakcie tej rozmowy Adam zrozumiał, że ubodzy pomimo swej nędzy zachowali ludzkie cechy i mają swą godność. Wtedy malarz nabiera pewności, że widzi w nich Jezusa. Wygrywa tym samym wewnętrzną walkę z własnym rozumem i sceptycyzmem. Świadomie wybiera Miłość. W Jej świetle w pełni zaakceptował prawdę, że każdy człowiek stworzony został na obraz i podobieństwo Boga. Tak więc Bóg nie jest Bogiem obcym człowiekowi, nie jest oddzielony od niego i od świata. Każdy jest „bratem naszego Boga” zgodnie ze słowami Ewangelii według św. Marka „Oto moja matka i moi bracia. Bo kto pełni wolę Bożą, ten Mi jest bratem, siostrą

⁴⁵ Tamże, s. 330.

⁴⁶ Tamże, s. 339.

⁴⁷ Tamże, s. 348.

i matką”(Mk 3. 31-35)⁴⁸. Chrystus jest „naszym” Bogiem, czyli tym, który daje siebie poznać, a do poznania dochodzi przez relację z drugim człowiekiem. Adam chce być podobny do Chrystusa utożsamianego z każdym człowiekiem i tym samym zyskuje pewność co do słuszności wyboru drogi życiowej. Chciał teraz żyć nie dla siebie, tylko „dla tego, który za nich umarł i zmartwychwstał”(2 Kor 5, 14-15). To czyni go otwartym na wszelką ludzką nędzę. Wie, że jego miejsce jest wśród ubogich – tu w ogrzewalni, a nie na salonach czy malarskiej pracowni. Chce pochylić nad ludzkim upodleniem, cierpieniem i rozpaczą. Schodzi na samo dno ludzkiej nędzy i znikczemnienia. nie tylko po to, aby rozdawać ubogim chleb, ale przede wszystkim po to, aby dać im nadzieję w Bożą miłość i na tym fundamencie zbudować szczególną wspólnotę. Idąc do ogrzewalni, idzie spotkać Boga miłosierdzia.

Teraz okiem nie malarza, tylko człowieka wiary spogląda na obraz *Ecce homo*⁴⁹. Wojtyła już jako Jan Paweł II „pisał, że modlitwa polega na tym, żeby skupić się na twarzy Jezusa. Gdy człowiek kontempluje twarz Jezusa, to jego twarz się zmienia”⁵⁰. „Refleksja nad miłosierdziem zaczyna się od refleksji nad postacią Chrystusa. [...] Rozumienie miłosierdzia dokonuje się poprzez rozumienie nauki i czynu Chrystusa. Miłosierdzie objawia się w Chrystusie. [...] obraz cierpień Chrystusa porządkuje wierzącemu obraz cierpień człowieka”⁵¹. W tym nowym widzeniu ubodzy stają się dla Adama żywą ikoną *Ecce homo*⁵². Tak tłumaczy to ks. Janusz. S. Pasierb „Występuje tu wyraźna symetria: Człowiek jest w Bogu i Bóg – choć transcendentny [...] – jest w człowieku; podobnie człowiek jest obecny w innych ludziach, a oni w nim. Co więcej: w podobny sposób odbywa się spotkanie z Bogiem i z człowiekiem”⁵³. W skatowanym, umęczonym, wystawionym na szyderstwo Chrystusie w cierniowej koronie, trzymającym trzcinę w rękę zamiast berła, w Jego znieważonym obliczu, Adamowi objawia się moc Bożego Miłosierdzia – potęga miłości miłosiernej. Zwraca się do Chrystusa: „Jesteś jednakże straszliwie niepodobny do Tego, którym jesteś – / Natrudziłeś

⁴⁸ Por. Ewangelia wg św. Łukasza (8, 19-21) i Ewangelia według św. Mateusza (12, 46-50).

⁴⁹ B. Gruszka-Zych, *Brat naszego Boga*, gość.pl [dostęp 1.05.2017], „Obraz *Ecce Homo* to zapis drogi duchowej Adama Chmielowskiego. Zaczął go malować w 1879 r. we Lwowie, w atelier dzielonym z Leonem Wyczółkowskim. Początkowo była to tylko głowa Chrystusa skazanego na śmierć i ledwie zarysowany szkic tułowia. Jezus nosi koronę cierniową, a w rękę trzyma trzcinę. Artysta miał ze sobą nieukończone dzieło nawet wtedy, kiedy wstąpił do jezuitów w Starej Wsi, gdy przez dwa lata milczał, przeżywając depresję, i kiedy brat Stanisław zabrał go do siebie na wieś, na Podole, gdzie po spowiedzi odzyskał zdrowie. Ukończył go kilkanaście lat później w Krakowie, pomagany przez abp. Szeptyckiego”.

⁵⁰ [cyt. za:] B. Gruszka-Zych, dz. cyt.

⁵¹ Ks. J. Tischner, *Drogi i bezdroża miłosierdzia*, Kraków 2015, s. 54.

⁵² Ks. J. S. Pasierb, *Poezja uniwersaliów*, „Znak” 1981, nr 4-5, s. 596. Słowa Papieża Jana Pawła II w Liście do zgromadzeń albertyńskich, www.albertynki.pl [dostęp 1.05.2017].

⁵³ Tamże.

się w każdym z nich. / Zmęczyłeś się śmiertelnie. / Wyniszczyli Cię – / To się nazywa Miłosierdzie. // Przy tym pozostałeś piękny. / Najpiękniejszy z synów ludzkich. / Takie piękno nie powtórzyło się już nigdy później – / O, jakież trudne piękno, jak trudne. / Takie piękno nazywa się Miłosierdzie”⁵⁴. Adam zaczyna sens cierpienia odczytywać przez mądrość Nowego Testamentu. Cierpienie Chrystusa zostało usensowione przez ofiarę krzyża. To przez krzyż objawia się Boże Miłosierdzie. Adam zauważa teraz, że w tym wizerunku Chrystusa o zniekształconej twarzy, zawiera się Piękno, Prawda i Dobro. To jest prawdziwa twarz Boga i prawdziwa twarz nędzarza. To spotkanie Adama z Chrystusem-Człowiekiem ma w dramacie charakter przeżycia mistycznego. Adam doznaje niewyrażalnego słowami uczucia bycia w duszy jednością z Bogiem-Miłością.

Jednak w kolejnej scenie dramatu Adam znów zostaje poddany próbie. Kiedy kwestuje na rzecz biednych na krakowskiej ulicy, spotyka tam Człowieka Nieznajomego Nikomu. W rozmowie z Adamem głosi on pogląd, że naiwnością jest sądzić, że miłosierdzie odmieni los bezdomnych. Ponownie spotykają się w ogrzewalni, do której Adam dociera pomimo spotkania z przyjaciółmi zdziwionymi jego zachowaniem. Nieznajomy zachęca biedaków do rewolucji, ponieważ tylko siłą można zmienić prawa tego świata. Możliwość zmian widzi w rewolucji socjalnej opartej na idei walki klas. Dlatego stara się nakłonić ubogich do buntu przeciw bogatym. Adam rozumie, że nędza może popchnąć ich do buntu, mają do tego moralne prawo. Jego postawa jest jednak inna, o czym tak mówi: „Ja chcę jedynie wychować ten gniew. Co innego przecież znaczy wychować słuszny gniew, sprawić, ażeby dojrzał i objawił się jako siła twórcza – a co innego wyzyskać ten gniew, posłużyć się nim jako surowcem, nadużyć go”⁵⁵. Dlatego idei rewolucji socjalnej przeciwstawia ideę rewolucji duchowej, polegającej na przemianie duchowej ubogich. Rewolucja taka nie jest możliwa bez miłosierdzia. Jednak człowiek sam z własnej woli musi otworzyć się na Boże miłosierdzie. Dlatego Adam postanawia zostać w ogrzewalni już na stałe. Ostatecznie porzuca stare życie i wybiera drogę Ewangelii, którą rozumie w sposób radykalny na wzór św. Franciszka. Wybiera ubóstwo i staje się bezdomnym, nędzarzem, jałmużnikiem i jednocześnie apostołem Bożego miłosierdzia. Ubóstwo, tak jak św. Franciszek, pozwala na uczestniczenie w ubóstwie samego Chrystusa. Nie tylko stara się podźwignąć biedaków z nędzy moralnej i materialnej, jego celem jest przede wszystkim odnowienie w ich duszach obrazu Boga.

W akcie III zatytułowanym *Dzień Brata* akcja rozgrywa się kilka lat później w schronisku dla ubogich, w jakie przekształciła się ogrzewalnia. Adam, teraz brat Albert, tłumaczy swoim współbraciom, że nędza łączy się z cierpieniem, ale powinni oni ubóstwo przyjąć jako dar, rozpoznając w swym upokorzeniu

⁵⁴ K. Wojtyła, *Brat...*, s. 363. Por. Jan Paweł II, *Dives in Misericordia*. Encyklika Ojca Świętego Jana Pawła II „O Bożym Miłosierdziu”, http://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/pl/encyclicals/documents/hf_jp-ii_enc_30111980_dives-in-misericordia.html [dostęp 30.04.2017].

⁵⁵ K. Wojtyła, *Brat...*, s. 389.

i nędzy poniżenie Chrystusa. „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”⁵⁶. Ta wolność leży we „wspólnym krzyżu, który jest przekształceniem upadku człowieka w dobro, a jego niewoli w wolność”⁵⁷. To „Syn Boży jest całą wolnością. Bez śladu niewoli”⁵⁸. W tym kontekście rozumiały stają się słowa skierowane przez Brata Alberta do Huberta, nieszczęśliwego muzyka, który chce wstąpić do wspólnoty albertyńskiej:

„Czy pan przynajmniej wie, jaka jest ta najprawdziwsza nędza człowieka przed Bogiem? [...] – Tej nędzy nie wolno szukać na krańcach człowieka, na jego peryferiach. Znajduje się ona u niego w tym dokładnie miejscu, skąd rozpoczynać się powinno najwyższe jego wyniesienie. [...] Miłosierdzie i krzywda mają w rzeczywistości inne znaczenie i gdzie indziej się zaczynają, niż się na ogół przypuszcza”⁵⁹. Na Bożą Miłość można odpowiedzieć służąc najuboższemu, bo to służba samemu Bogu. Modlitwa łączy się z czynem, jakim jest dzieło miłosierdzia⁶⁰. W Ewangelii zostało powiedziane: „Być chlebem dla głodnych” (Łk 22 19-20). Dlatego – jak naucza Brat Albert: „Powinno się być dobrym jak chleb. Powinno się być jak chleb, z którego każdy może dla siebie ukroić i nakarmić się, jeśli jest głodny”⁶¹. W zakończeniu dramatu na wieść, że w mieście wybuchły zamieszki, Brat Albert, choć uznaje słuszność gniewu ludu, wypowiada znamienne słowa: „Wiem jednak na pewno, że wybrałem większą wolność”⁶². Jest to wolność od agresji, przemocy, gwałtu, która polega na wolności przeżywania i czynienia Miłosierdzia. Odmawia Agitatorowi poprowadzenia zbuntowanych do walki, ponieważ wybrał inną drogę: „ja pójde za nimi...”, czyli z tymi, którzy wybrali służbę ubogim⁶³. Jak widać: „Nowy Adam wyłania się stopniowo, ukazując się wśród drżenia i lęku starego Adama. Sama potrzeba tej odmiany, a jeszcze bardziej jej przebieg, stanowi główną cięciwę napięcia dramatycznego”⁶⁴. A zatem „osnową ideową utworu jest nie tylko przedstawienie dramatu artysty, ale także obserwacja budzenia się powołania do kapłaństwa, analiza stanu duszy osoby wybranej przez Boga, wreszcie poczucia właściwego wyboru i wolności działania. [...] Głównym motywem dramatycznego napięcia sztuki jest kwestia powołania, głębokiej wewnętrznej walki o to, jak, porzucając własne ego, uczynić z siebie dar

⁵⁶ Tamże.

⁵⁷ Tamże, s. 388.

⁵⁸ Tamże, s. 389.

⁵⁹ Tamże, s. 383.

⁶⁰ ks. J. Machniak, *Bóg i człowiek w poezjach Karola Wojtyły*, cz. V, <http://www.janmachniak.pl/> [dostęp 1.05.2017].

⁶¹ [cyt. za:] www.albertynki.pl [dostęp 1.05.2017].

⁶² K. Wojtyła, *Brat...*, s. 392.

⁶³ M. Skwarnicki, *Poetycka droga Papieża Wojtyły*, [w:] K. Wojtyła, *Poezje...*, s. 17.

⁶⁴ K. Wojtyła, *Brat...*, s. 339.

w służbie najbiedniejszym⁶⁵. Oznacza to, że „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. Tego oto człowieka. Stającego się w wewnętrznej, wieloplanowej interakcji⁶⁶.

Wymowa dramatu Wojtyły jest głęboko religijna⁶⁷. Chciał zgłębić tajemnicę Boga w człowieku i w sposób dramatyczny wyrazić fenomen Bożego Miłosierdzia. Nie jest Ono współczuciem, ani litością, będących sposobem uczestniczenia w życiu uczuciowym drugiego człowieka⁶⁸. „Dopiero miłosierdzie jest zwieńczeniem miłości, której zarodki są we współczuciu i litości⁶⁹. Tak więc „Miłosierdzie jest «objawieniem miłości». Miłosierdzie jest tą odmianą miłości, poprzez którą miłujący kieruje się w stronę ludzkiej «biedy» – ku tym, którzy są «miłosierdzia godni»⁷⁰. W swej encyklice, napisanej u progu swej papieskiej posługi w roku 1979, *Redemptor hominis*, Wojtyła już jako Jan Paweł II, pisze, że Bóg objawia się człowiekowi jako Bóg odkupienia, miłosierdzia, otwarty na każdą, nawet najmniejszą ludzką biedę. Jest Bogiem wiernym Sobie Samemu, swej miłości do człowieka i całego świata. Miłość Boga do ludzi okazuje się silniejsza niż zło, grzech czy wszelka ludzka marność. Adam Chmielowski w omawianym dramacie przechodzi przez stany współczucia i litości, aby zrozumieć istotę Miłosierdzia, kontemplując obraz *Ecce homo*. W Chrystusie umęczonym i cierpiącym – *Vir Dolorum* – odnalazł nową formę piękna, którą jest Miłosierdzie. Adamowi dane było „zrozumieć Boga w Jego miłosierdziu. Zrozumieć człowieka jako istotę, której potrzebne jest miłosierdzie. Być miłosiernym dla siebie, dla bliźnich, a nawet dla Boga⁷¹. W ten sposób w omawianym dramacie objawia prawda teologiczna.

A jednak w swym dramacie Karol Wojtyła nigdzie nie deprecjonuje znaczenia sztuki. To przez sztukę Adam odkrywa obecność Boga w drugim człowieku⁷². Adam nie tyle zakwestionował to, o czym mówił w swej rozprawie *O istocie sztuki*, co znalazł inne źródło piękna⁷³. Wojtyła nie chodziło bowiem o antagonizm między życiem artysty a życiem zakonnym⁷⁴. Według Zofii Zarębianki:

⁶⁵ S. Dziedzic, dz. cyt., s. 379.

⁶⁶ S. Sawicki, dz. cyt. s. 360.

⁶⁷ T. Nyczek, *Teatr jaki jest: Malarz kwestarzem*, „Dialog” 1981, nr 4, s. 127-129. Zob. Jan Paweł II, *Dives in Misericordia*, dz. cyt.

⁶⁸ Ks. J. Tischner, dz. cyt., s. 21.

⁶⁹ Tamże, s. 24.

⁷⁰ Tamże, s. 26.

⁷¹ Tamże, s. 127.

⁷² Ks. J. Machniak, dz. cyt.

⁷³ Zob. A. Chmielowski, *O istocie sztuki*, „Ateneum” 1876, t. II, s. 428-431. Wnikliwie zagadnienie to omawia S. Skwarczyńska, *Adama Chmielowskiego rozprawa «O istocie sztuki»*, [w:] też, *Studia i szkice literackie*, Warszawa 1953, s. 507-525. Z ob. też J. A. Malik, dz. cyt., s. 420-421.

⁷⁴ ks. J. S. Pasierb, *Miłosierdzie i gniew w dramacie «Brat naszego Boga»*, „Communio” 1981, nr 1/2, s. 134-143.

antagonizm między powołaniem artysty a powołaniem zakonnym, eksponowany niekiedy w interpretacjach w istocie w ogóle nie ma w utworze miejsca, a poruszony zasadniczy problem tekstu dotyczy nie tyle wartościowania takiej czy innej formy aktywności, ile zagadnienia wyboru większego dobra oraz kwestii indywidualnego rozeznania najodpowiedniejszego dla danej jednostki sposobu naśladowania Chrystusa. Adam rozpoznaje Go w pewnym momencie życia jako najdoskonalszy wzór miłosierdzia⁷⁵.

Badaczka stwierdza, że źródłem jego decyzji o porzuceniu sztuki nie jest chęć poświęcenia się życiu monastycznemu. Ponieważ – jak pisze:

Adam więc – podkreślmy – nie odrzuca samej idei piękna, lecz na pewnym etapie swego wewnętrznego rozwoju upatruje je nie tyle w kategoriach estetycznych, ile ontologicznych, odnajdując najwyższe piękno w Bogu, uosobionym poprzez miłosierdzie. Porzuca zatem sztukę nie dlatego, że uważa tę dziedzinę za mniej wartościową od bezpośredniego zaangażowania na rzecz ubogich, ale przede wszystkim dlatego, że w jego przekonaniu nie jest w stanie za pomocą środków artystycznych wyrazić przeżywanego przez siebie pełni ani też urzeczywistnić w sobie poprzez sztukę tego piękna, które byłoby odzwierciedleniem Bożego obrazu; za najdoskonalszy emblemat tego obrazu uznaje bowiem właśnie miłosierdzie. To zaś wymagało od niego dokonania radykalnego zwrotu, zaparcia się siebie i wyrzucia z siebie. Adam więc w pewnym sensie dalej służy pięknu, nie wyrzeka się bynajmniej idei piękna, lecz zaczyna je inaczej definiować, utożsamiając je z miłosierdziem. Dalej pozostaje w mocy przekonanie Adama o ważności podnoszenia człowieka, zmianie podlegają natomiast środki, za pomocą których miałby owego „dźwignięcia człowieka” dokonywać i poprzez które chce to wewnętrzne piękno wydobywać[...]”⁷⁶.

Tak więc uosobieniem piękna okazuje się dla Adama Bóg będący Miłosierdziem. Aby dojść do tej Bożej prawdy malarz musi przejść pełną przemianę duchową, polegającą na akceptacji swego powołania – zaparcia się siebie samego w imię całkowitego oddania się Chrystusowi. Podsumowując te rozważania należy stwierdzić, że „*Brat naszego Boga* to poszukiwanie sensu własnego życia, autentycznego powołania, Bożego zamierzenia w stosunku do człowieka, własnej, po Norwidowemu, źródłowo i ostatecznie rozumianej, „oryginalności”. Tożsamości pojedynczego człowieka”⁷⁷. Tym, co szczególnie interesuje Wojtyłę, jest kwestia wolności i moralności człowieka. Uznaje go za osobę wolną

⁷⁵ Z. Zarębianka, „*Takie piękno nazywa się Miłosierdzie*”. *Koncepcje miłosierdzia zawarte w dramacie «Brat naszego Boga» Karola Wojtyły w kontekście encykliki «Dives in misericordia» Jana Pawła II*, „*Etos*” nr 116, październik-grudzień 2016, s. 290-291.

⁷⁶ Tamże, s. 291.

⁷⁷ S. Sawicki, dz. cyt., s. 366.

i świadomą swych czynów. Interesuje go więc związek osoby i czynu, do czego nawiązał w tytule swej pracy filozoficznej *Osoba i czyn* (1969)⁷⁸. Według niego człowiek dzięki różnym doświadczeniom życiowym dochodzi do samoświadomości, w wyniku czego podejmuje działanie. Proces poznawczy doprowadza człowieka do rozpoznania stanu rzeczy. Poznawanie pozwala osiągnąć wiedzę, dającą podstawę dla duchowej przemiany. Tak właśnie dzieje się z Adamem Chmielowskim. Zyskuje on nową świadomość stanu rzeczy i przekształca ją w czyn. Tym czynem jest gotowość do spotkania z Innym w duchu zrozumienia, szacunku i dawanie miłości.

Brat mojego Boga dobrze realizuje założenia teatru „wnętrza” i słowa Karola Wojtyły opartego na fundamencie personalistycznym. Personalizm stawia w centrum człowieka pokazanego w jego relacji z Bogiem; człowieka z jego tajemnicą istnienia, z jego nadrzędnością wobec determinantów biologicznych, społecznych czy historycznych. Człowiek dzięki osobowej relacji z Bogiem przekracza granice własnej fizyczności, wznosi się ponad materialny byt, kierując się w stronę metafizyki – ku Stwórcy jako tajemnicy mistycznej. Sprawia to, że bohater dramatu Wojtyły staje się człowiekiem w uniwersalnym tego słowa rozumieniu. Imię Adama, które pojawia się w dwóch kolejnych dramatach Wojtyły *Przed sklepem jubilera* i *Promieniowanie ojcostwa*, nabiera w tym kontekście ogólnego wymiaru. Adam objawia się widzowi jako osoba obdarzona własną tajemnicą. Za pomocą słowa dramaturg dociera do istoty osoby. Widz zostaje zaproszony do współuczestnictwa w rozpoznawaniu prawdy o Adamie, który postawiony został wobec konieczności odkrycia woli Boga.

*

Oba dramaty Bunscha, jak i Wojtyły, choć różniące się stylem dramaturgicznym, oparte są na idei medytacji. Traktują nie tyle o zdarzeniach zewnętrznych – biograficznych czy historycznych, tylko o przemianie wewnętrznej bohatera. Bunsch położył nacisk większy na kwestie etyczno-religijne, a Wojtyła na filozoficzno-teologiczne. W obu przypadkach wybrana forma medytacji pomogła autorom zbliżyć się do tajemnicy Bożego Miłosierdzia. W obu przypadkach mamy zatem do czynienia z teatrem miłości – teatrem *agape*. Bunsch i Wojtyła pokazują drogę wyborów Chmielowskiego i jego rozwój duchowy. Uświadamia on sobie, że został przez Boga tknięty i powołany do czynu – czynienia miłosierdzia. Fenomen świętości łączy się tu ściśle z fenomenem człowieczeństwa:

⁷⁸ K. Wojtyła (*Osoba i czyn*, Kraków 1985, s. 15) tak o tym pisał: „Taka jest bowiem natura korelacji tkwiącej [...] w fakcie człowiek działa, że czyn stanowi szczególny moment ujawnienia osoby. Pozwala nam najwłaściwiej wglądać w jej istotę i najpełniej ją zrozumieć”.

Świętość zaczyna się od wrażliwości na piękno. [...] Świętość rodzi się z miłości. „Miłość jest duszą świętości” (KKK 826). Święty to ktoś, kto odkrył, że jest kochany przez Boga. Bezwarunkowo i nieodwołalnie. I że – jeśli zechce – to z pomocą Boga może stać się podobny do Tego, który jest miłością. Święty jest pewien tego, że Bóg stworzył świat z nicości, ale nas – ludzi – uczynił z Miłości, czyli z samego siebie, na swój obraz i podobieństwo. Święty to ktoś, kto uzgadnia z Bogiem wspólne marzenia i wie, że nie ma granic w rozwoju, gdyż nigdy nie stanie się już aż tak podobny do Boga w myśleniu i postępowaniu, by nie mógł stawać się jeszcze bardziej do Niego podobnym. Z tego właśnie powodu święty ma świadomość tego, że nie jest powołany do naśladowania największych nawet świętych, lecz do naśladowania Jezusa⁷⁹.

I dalej czytamy: „Stawać się świętym to żyć coraz bardziej w prawdzie, dobru i pięknie. Święty to najpierw ktoś, kto żyje prawdą o sobie, czyli prawdą o swoim powołaniu do stawania się podobnym do Boga. To ktoś, kto używa myślenia po to, by obserwować własne postępowanie i żeby weryfikować, na ile zgodne jest ono z zasadami Ewangelii”⁸⁰. Brat Albert. podstawą swego życia uczynił Ewangelię. Podobnie jak kilka wieków wcześniej św. Franciszek, Biedaczyna z Asyżu, odczytywał ją w sposób bezkompromisowy i radykalnie wprowadzał w życie. Jego działania nie miały nic z niezdrowej fascynacji cierpieniem, tak jak jego dobroć ze słabością czy też naiwnością. Tylko były odwagą ujrzenia w twarzach najnędzniejszych na ziemi Chrystusa. Przecież dla Adama „życie nie jest teoretyczną spekulacją, ale nieustannym godzeniem teorii z praktyką. Dlatego sztuka w jego opinii jest sposobem wyznawania najgłębszego. [...] Takiemu myśleniu podporządkowana musi zostać cała działalność człowieka – nie tylko malarstwo czy literatura”⁸¹. Dlatego Nic nie jest w stanie powstrzymać Adama od czynienia Miłosierdzia. Wie jedno: „powinno się być dobrym jak chleb”.

Bibliografia załącznikowa

Bunsch A., *Dramaty*, Kraków 1974, s. 275.

Calvet J., *O twórczości i krytyce katolickiej*, przekł. i przedm. opatrz. A. Górski, Poznań [b. r. wyd.], s. 192.

Chmielowski A., *O istocie sztuki*, „Ateneum” 1876, t. II, s. 428–431.

Ciechowicz J., Światopogląd teatralny Karola Wojtyły, „Dialog” 1981 nr 10, s. 116–122.

Dybciak K., *Poetycka fenomenologia człowieka religijnego (O literackiej twórczości Karola Wojtyły)*, [w:] *Sacrum w literaturze*, pod red. J. Gotfryda, M. Jasińskiej-Wojtkowskiej, S. Sawickiego, Lublin 1983, s. 149–165.

⁷⁹ ks. M. Dziewiecki dz. cyt.

⁸⁰ Tamże.

⁸¹ J. A. Malik, dz. cyt., s. 420.

- Dziewiecki M. ks, Świętość mądra i radosna miłość, https://opoka.org.pl/biblioteka/T/TS/md_swietosc_milosc.html
- Jan Paweł II, *Dives in Misericordia. Encyklika Ojca Świętego Jana Pawła II „O Bożym Miłosierdziu”*, Poznań 1980, http://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/pl/encyclicals/documents/hf_jp-ii_enc_30111980_dives-in-misericordia.html
- Jan Paweł II, *Wstanie, chodźmy!*, Kraków 2004, s. 164.
- Kossak Z., *Suknia Dejaniry. Powieść historyczna*, Częstochowa 2002, s. 283.
- Kudliński T., *Bunsch – dramaturg*, [w:] A. Bunsch, *Dramaty*, Kraków 1974, s. 5-20.
- Machniak J. ks., *Bóg i człowiek w poezjach Karola Wojtyły*, cz. V, <http://www.janmachniak.pl/>
- Malik J.A., *Najpiękniejszy człowiek pokolenia. Świętego Brata Alberta pozytywizm ewangeliczny? 10 uwag*, [w:] *Etyka i literatura. Pisarze polscy lat 1863-1918 wzorów życia i sztuki*, red. E. Ihnatowicz i E. Paczoska, Warszawa 2006, s. 416-427.
- Marczewski A. M., *Teatr Karola Wojtyły*, <http://www.marczewski.pl/>
- Nowaczyński A., *Najpiękniejszy człowiek mojego pokolenia. Brat Albert*, Poznań-Warszawa-Wilno-Lublin 1936, s. 70.
- Nyczek T., *Teatr jaki jest: Malarz kwestarem*, „Dialog” 1981, nr 4, s. 127-129.
- O Teatrze Rapsodycznym. 60-lecie powstania Teatru Rapsodycznego*, oprac. J. Popiel, wybór tekstów T. Malak, J. Popiel, Kraków 2001, s. XXXVI, 388.
- Przestrzeń słowa. Twórczość literacka Karola Wojtyły – Jana Pawła II*, red. Z. Zarębianka i J. Machniak, Kraków 2006, s.475.
- Sawicki S., *Trylogia dramatyczna Karola Wojtyły*, „Przegląd Powszechny” 1986, nr 3, s. 357-369.
- Skwarczyńska S., *Adama Chmielowskiego rozprawa «O istocie sztuki»*, [w:] *taż, Studia i szkice literackie*, Warszawa 1953, s. 507-525.
- Sobolewska E., *W poszukiwaniu Bunscha*, www.posk.pl
- Taborski B., *Karola Wojtyły dramaturgia wnętrza. Szkice*, Lublin 1989, s. 85.
- Tischner J. ks, *Drogi i bezdroża miłosierdzia*, Kraków 2015, s. 159.
- Wart A. (A. Bunsch), *Gołębie brata Alberta*, Glasgow 1943. Tekst dramatu zamieszczony został na stronie www.adambunsch.pl
- Wojtyła K., *Osoba i czyn*, Kraków 1985, s.374.
- Wojtyła K., *Poezje, Dramaty, Szkice. Tryptyk rzymski*, wstęp M. Skwarnicki, Kraków 2004, s. 394.
- Wielechowska K., *Medytacja obecności. „Dramaty wnętrza” Karola Wojtyły*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica”, 2008, nr 10, s. 199-217.
- Winowska M., *Znieważone oblicze. Opowieść o świętym Bracie Albercie*, Wyd III, Kraków 2001, s.406.
- Zarębianka Z., „*Takie piękno nazywa się Miłosierdzie*”. *Koncepcje miłosierdzia zawarte w dramacie «Brat naszego Boga» Karola Wojtyły w kontekście encykliki «Dives in misericordia» Jana Pawła II, „Etos”* 2016, nr 4 (116), s. 285-293.

Streszczenie

Brat Albert Chmielowski stał się bohaterem kilku ważnych tekstów literackich, w tym jest bohaterem dwóch dramatów powstałych prawie w tym samym czasie – podczas II wojny światowej. Są to Adama Bunscha *Gołębie Brata Alberta* (1943), (wydanie polskie z roku 1947 *Przyszedł na ziemię święty*) oraz Karola Wojtyły pt. *Brat naszego Boga* (1944-1950). Zarówno Bunsch, jak i Wojtyła są zafascynowani postacią Brata Alberta i jego życiem. Bunsch pisze swój dramat jako żołnierz, artysta-malarz, literat, a Wojtyła, przyszły papież, jako ksiądz. W dramacie Bunscha mamy pokazaną drogę wyborów życiowych Adama Chmielowskiego, który szuka swego miejsca w życiu. Widzimy go najpierw jako żołnierza-powstańca z roku 1863, potem jako malarza, a w końcu jako zakonnika posługującego ubogim. Dramat Bunscha zbliżony jest do dramatów realistycznych, obyczajowych czy biograficznych. Autor nie wprowadził do niego treści teologicznych, tylko położył nacisk na

kwestie etyczne. Natomiast w dramacie Karola Wojtyły mamy inne podejście do postaci Brata Alberta. Sztuka ta oparta jest na fundamencie personalizmu. Stawia on w centrum człowieka z jego tajemnicą istnienia w relacji do Boga opartej na miłości. Fabuła staje się pretekstem dla rozważań na temat Miłosierdzia, będącego czystym Pięknem. Wizualizacją Miłosierdzia w omawianej sztuce jest obraz Chmielowskiego *Ecce homo*. Dramat Wojtyły ma wymowę teologiczną. Jego teatr jest teatrem słowa, myśli, filozoficzno-wizyjnym. Tak więc pomimo znaczących różnic w koncepcji teatru i dramatu oba dramaty są świadectwem roli, jaką brat Albert odegrał we współczesnym świecie.

Słowa kluczowe: Miłosierdzie, piękno, ofiara, ubóstwo, biedak.

The beauty of Mercy. Dramatic images of Brother Albert

Summary

Brother Albert Chmielowski has become a hero of several important literary texts, including the hero of two dramas created almost at the same time – during World War II. These are Adam Bunsch's *Gołębie Brata Alberta* (1943), (Polish edition 1947 *Przyszedł na ziemię świętą*) and Karol Wojtyła *Brat naszego Boga* (1944-1950). Both Bunsch and Wojtyła are fascinated by the character of Brother Albert and his life. Bunsch writes his drama as a soldier, artist-painter, literary, and Wojtyła, the future pope, as a priest. In the drama by Bunsch we have shown the way of life choices of Adam Chmielowski, who is looking for his place in life. We first see him as an insurgent soldier from 1863, then as a painter, and finally as a religious servant to the poor. Bunsch's drama is similar to realistic, moral or biographical dramas. The author did not introduce theological content into it, but he emphasized ethical issues. In Karol Wojtyła's drama we have a different approach to the character of Brother Albert. This drama is based on the foundation of personalism. It stands the human being in the center with its mystery of existence to relation to God based on love. The plot becomes a pretext for reflection on Mercy, which is pure Beauty. The visualization of Mercy in the discussed play is a picture of Chmielowski *Ecce homo*. Drama by Wojtyła has a theological tone. His theater is a theater of words, thoughts and philosophical-vision. So, despite significant differences in the concept of theater and drama, both dramas are testimony to the role that Brother Albert played in the current world.

Key words: Mercy, beauty, sacrifice, poverty, poor man.
