

DARIA MAZUR

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

Brat naszego Boga — elementy dyskursu teatralnego i filmowego w próbie zobrazowania drogi powołania

Recenzenci zrealizowanego w 1997 roku przez Krzysztofa Zanussiego *Brata naszego Boga* (*Our God's Brother*) zgodnie przyznają, że jest to dzieło nieudane¹. Źródłem niepowodzenia upatrują w trudnej do przełożenia na język filmowy specyfice literackiego pierwowzoru, którym jest niesceniczny dramat Karola Wojtyły — rodzaj rozpisanej na głosy osobistej medytacji na temat wyboru drogi powołania artystycznego bądź duchownego, powiązanego zarazem ze służbą ubogim². Postawa Adama Chmielowskiego, utalentowanego dziewiętnastowiecznego malarza, który zrezygnował z rozwoju kariery artystycznej, by poświęcić się misji stworzenia jałmużniczego zgromadzenia zakonnego sprawującego opiekę nad bezdomnymi, była dla przyszłego papieża ogromnie inspirująca od najmłodszych lat. Nietrudno też dostrzec pewne podobieństwo biografii obu duchownych, którzy w młodzięcym okresie życia pasjonowali się sztuką, a następnie, dokonując trudnego wyboru między byciem artystą a byciem kapłanem, zakonnikiem, zdecydowali się poświęcić służbie Bogu i bliźnim. Jan Paweł II przyznawał w *Darze i tajemnicy*, iż sztuką napisaną w latach 1945–1950 spłacił osobisty dług, że wyjątkowa w dziejach polskiego Kościoła duchowość Brata Alberta oraz radykalny charakter wybranej przez malarza drogi powołania stanowiły dla niego szczególne i ogromnie inspirujące wzór³.

¹ Zob. J. Olszewski, *Brat naszego Boga*, „Film” 1997, nr 7, s. 59; T. Sobolewski, *Śniadanie z Zanussim*, „Kino” 1997, nr 9, s. 61; E. Bryll, *Początek*, „Film” 1997, nr 8, s. 117; M. Malatyńska, *Ciśnienie*, „Tygodnik Powszechny” 1997, nr 26, s. 13; K. Jabłońska, „*Brat naszego Boga*”, „Więź” 1997, nr 8, s. 195–198; A. Pietrzak, *Ambitna porażka i sukces bez rozgłosu*, „Przegląd Powszechny” 1997, nr 10, s. 96–97; W. Kot, *Deklamator*, „Wprost” 1997, nr 25, s. 84.

² Zob. K. Wojtyła, *Brat naszego Boga*, [w:] *idem, Poezje i dramaty*, Kraków 1987, s. 113–187.

³ Zob. Jan Paweł II, *Dar i tajemnica. W pięćdziesiątą rocznicę moich święceń kapłańskich*, Kraków 1996, s. 32–34. Kontekst wyjątkowej duchowej inspiracji, który wpłynął na genezę pierwowzoru literackiego filmu, był również wielokrotnie podkreślany w wywiadach z Zanussim. Zob. *Oddał*

Drugim źródłem artystycznego niepowodzenia filmu poświęconego przemianie Adama Chmielowskiego w tercjarskiego zakonnika jest, według krytyków, formuła tego widowiska, a więc próba wiernego przeniesienia dramatu na ekran. Krzysztof Zanussi nie tylko oparł scenariusz, opracowany wspólnie z Mario Di Nardo, na pochodzących z pierwowzoru literackiego rozbudowanych partiach monologów i dialogów (co daje efekt nadmiaru słowa, teatralności w potraktowaniu jego materii, a także wywołuje wrażenie ekranizacji filozoficznej dysputy), ale też, usiłując dublować treści dramatu, ilustrował je realistycznymi obrazami⁴. Doprowadziło to do pewnego rodzaju sztuczności przekazu, a zarazem zatarcia obecnego w sztuce elementu tajemnicy, związanego z odniesieniami transcendentnymi, z refleksyjnym kontekstem metafizycznym⁵. Tekstowe uzupełnienia scenarzystów to jedynie dodatki informacyjne dotyczące biografii bohatera oraz jego kanonizacji, które zawarto w prologu i epilogu filmu. Zaprezentowano w nich zwięzłe w niemal encyklopedycznej poetyce uwarunkowania historyczne, przegląd postaci związanych z osobą głównego bohatera oraz materiały źródłowe traktujące o nim. Ta część obrazu Zanussiego przypomina nieco wypracowaną przez BBC formułę fabularyzowanych dokumentów, w których znany na świecie aktor jest narratorem (w *Bracie naszego Boga* to Scott Wilson grający zarazem głównego bohatera), co służyć ma skoncentrowaniu uwagi widzów na skomplikowanym temacie oraz międzynarodowemu upowszechnieniu filmu⁶. Zastosowanie tego rodzaju konwencji w dwóch partiach filmowej adaptacji dzieła Karola Wojtyły dało jednakże efekt wykoncypowanej kompilacji niekoherentnych form.

Twórcy scenariusza *Brata naszego Boga* nie dokonali też żadnych poważnych zmian w strukturze fabuły oraz w relacjach między postaciami dramatu. W jednym z wywiadów Zanussi wskazuje, iż było to wyrazem założonej postawy wobec materiału literackiego, po który sięga on w twórczości filmowej bardzo okazjonalnie:

wszystko, Manana Chyb rozmawia z Krzysztofem Zanussim, „Film” 1997, nr 6, s. 65–68; *Brat naszego Boga*, Rafał Stec rozmawia z Krzysztofem Zanussim, „Kino” 1997, nr 6, s. 29–30; *Biedaczyna w szarym habicie*, Krzysztof Mikruta rozmawia z Krzysztofem Zanussim, „Tygodnik Powszechny” 1997, nr 24, s. 15.

⁴ Autorami scenariusza *Brat naszego Boga* są Krzysztof Zanussi i Mario Di Nardo. Dialogi autorstwa Karola Wojtyły zaprezentowano w filmie w tłumaczeniu angielskim Bolesława Taborskiego. W jednym z wywiadów Zanussi wspomina natomiast, że przed laty oprócz niego, także Andrzej Wajda interesował się realizacją adaptacji dramatu *Brat naszego Boga* na podstawie scenariusza Tadeusza Konwickiego. Ponadto wskazuje również, że włoski współscenarzysta współpracował nad tym projektem także z ks. Januszem Pasierbem — poetą, eseistą, a zarazem jednym z najwybitniejszych intelektualistów wśród polskich duchownych. Zob. K. Zanussi, [w:] *Brat naszego Boga*, Rafał Stec rozmawia z Krzysztofem Zanussim, s. 29.

⁵ Zob. K. Jabłońska, s. 196.

⁶ Formułę tę wykorzystał także Paweł Pitera — reżyser filmu *Świadectwo*, poświęconego osobie Jana Pawła II.

Kiedy w 1983 roku realizowałem *Sinobrodego*, byłem pokornym adaptatorem prozy Maxa Frischa, chociaż sam oceniałem niektóre zachowania bohaterów inaczej niż autor. Podobnie było, kiedy przenosiłem do kina dramat Karola Wojtyły *Brat naszego Boga*, albo gdy pracuję w teatrze⁷.

Starając się więc pozostać całkowicie wiernym oryginałowi, reżyser skoncentrował się na rozmaitych zabiegach eksponujących tekstowość oraz teatralne nawiązania. Zdecydował się na dokładne przytaczanie dramatycznych dialogów i monologów, drobiazgowo odtworzył realia epoki (scenografia i kostiumy), a także dobrał aktorów, których cechy fizyczne wyglądu podkreślały „podobieństwo bohaterów do postaci historycznych”⁸ z kręgu Adama Chmielowskiego (Heleny Modrzejewskiej, Lucjana Siemieńskiego, Maksymiliana Gierymskiego, Witkacego). O podporządkowaniu filmowego obrazu wymogom sceniczności świadczy zarówno nieduża liczba miejsc akcji i osadzenie jej w zamkniętej przestrzeni (pracownia Chmielowskiego, miejski przytułek przekształcony następnie w ogrzewalnię prowadzoną przez zakon albertynów), jak i powtarzalność tych miejsc oraz realizowanych w nich ujęć. Nieliczne sceny plenerowe zostały wykorzystane niemal wyłącznie w funkcji montażowego łącznika między sekwencjami kręconymi we wnętrzach. Wrażenie teatralności wzmacnia także ograniczenie zbliżeń, statyczność kamery i dominacja planów syntetyzujących całość akcji. Zewnętrzny sposób charakteryzowania postaci poprzez kostium wskazuje również na sceniczną genezę filmowego obrazu⁹. Tendencja ta zaznaczyła się zwłaszcza w sekwencjach ukazujących biedotę; w ujęciu Zanussiego to malownicze tło: plastycznie skłębiona anonimowa masa okutana w szmaty, niemająca wyraźnych znamion podmiotowości i sprawiająca wrażenie tłumu operowych statystów¹⁰.

Rozpatrując *Brata naszego Boga* w kontekście rozważań Alicji Helman na temat filmowych adaptacji literatury, trudno nie zauważyć, że w znikomym stopniu dzieło to ujawnia reżyserski zamysł „twórczej zdrady”¹¹ oryginału. „Scenariusz jest wierny sztuce. W zasadzie nic tam nie dopisałem, parę rzeczy próbuję zaakcentować w zgodzie z wymową tekstu”¹² — podkreślał w jednym z wywiadów Zanussi. Jego adaptację determinował przede wszystkim afirmatywny stosunek do dramatu oraz osoby autora, co nie pozwoliło na potraktowanie tekstu jako fabularnego rezerwuaru dającego możliwość osobistego, autorskiego, krytycznego, a zarazem zgodnego z wymogami filmowego medium opowiedzenia o głównym bohaterze. Film najbliższy jest modelowi określanemu przez badaczy mianem

⁷ K. Zanussi, [w:] *Nie wolno odsłaniać kart*, Łukasz Maciejewski rozmawia z Krzysztofem Zanussim, <http://www.scenarzyisci.org.pl>, s. 10.

⁸ K. Jabłońska, *op. cit.*, s. 195.

⁹ Zob. M. Małatyńska, *op. cit.*, s. 13.

¹⁰ Por. *ibidem*; K. Jabłońska, *op. cit.*, s. 197.

¹¹ A. Helman, *Dziesięć tez na temat filmowej adaptacji literatury*, [w:] *Wokół problemów adaptacji filmowej*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, Z. Batka, Łódź 1997, s. 12.

¹² K. Zanussi, [w:] *Swoją drogą*, Zdzisław Pietrasik rozmawia z Krzysztofem Zanussim, „Polityka” 1997, nr 24, s. 58.

„transpozycji”¹³ — a więc prostego przeniesienia tekstu na ekran. Ujawnia on wyraźną skłonność realizatora-adaptatora do zachowania wyznaczników formuły gatunkowej pierwowzoru. Teatralna forma dominuje w *Bracie naszego Boga* nad filmowymi środkami wyrazu. Jan Olszewski trafnie zauważał:

Tu nie chodzi o urealnienie teatru [...] przeciwnie — o teatralizację realności. Tematem filmu jest działalność Adama Chmielowskiego. Najpierw się o niej mówi, potem się ją pokazuje. Adam rozmawia z samym sobą, potem z żebrakami, wreszcie razem z nimi kwestuje na targowisku. To jest realne, ale to ma być także część składowa dyskusji¹⁴.

Dyskurs potraktowany jako konstrukcyjna dominanta, której realizator przyznał nadrzędną rolę, prowadzi do przewagi słowa nad obrazem i sprawia, że w odbiorze filmu narzuca się wrażenie nie tylko przegadania, natłoku werbalnie eksplikowanych treści, lecz także teatralności.

Usiłując uzasadnić rozwlekłość wypowiedzianych z ekranu literalnie przytaczanych kwestii dramatu, próbując oswoić nieprzystawalność ich formy do materii filmowej w kontekście znamiennej dla tego medium roli słowa oraz jego koniecznych proporcji wobec treści wizualnych (należy pamiętać, że jest to ważny środek ekspresji o ogromnej mocy, jednak „siła ta jest zależna przede wszystkim od oszczędności w dozowaniu”¹⁵), reżyser zastosował w *Bracie naszego Boga* konwencję „teatru w filmie”, która okazała się inscenizacyjną pułapką. Obraz Zanusiego rozpoczyna kłamra teatralna — ujęcie wejścia do Teatru Słowackiego w Krakowie z plakatem anonsującym przedstawienie (jest to akcent papieski, gdyż właśnie tam 13 grudnia 1980 roku odbyła się światowa premiera sztuki), a następnie sekwencja w garderobie, w której aktorzy grający w filmie postaci dramatu opowiadają o nich wprost do kamery, przez co radykalnie zaburzona zostaje iluzja filmowego widowiska. Po czym odgrywana przez aktorów — na scenie wśród dekoracji z malarskiego atelier — rozmowa na temat roli artysty, sensu sztuki oraz relacji z odbiorcami przechodzi w filmowe ujęcie pracowni Adama Chmielowskiego, w której wspomniana debata jest kontynuowana, a następnie w scenę rozgrywającą się na krakowskiej ulicy, gdzie usytuowana jest kamienica zamieszkiwana przez głównego bohatera. Teoretyczne rozważania dotyczące materii sztuki i zagadnień recepcyjnych, zaczerpnięte wyłącznie (podobnie jak i inny materiał refleksyjny) z pierwowzoru literackiego, wprowadzać mają widza w kontekst uwarunkowań artystyczno-ideowych epoki oraz wyznaczników postawy głównego bohatera. Otwierająca *Brata naszego Boga* kłamra teatralna zostaje jednak w finale zamieniona przez reżysera w ramę demaskującą kulisy realizacji filmu, gdyż po scenie toczącej się w prowadzonym przez Albertynów przytułku podczas fali ulicznych protestów, jakie nasuwają skojarzenie ze strajkiem gene-

¹³ A. Helman, *op. cit.*, s. 14. Autorka przywołuje typologię Geoffreya Wagnera, w której oprócz transpozycji wymieniane są także takie rodzaje adaptacji, jak komentarz i analogia. Zob. G. Wagner, *The Novel and the Cinema*, New York 1975.

¹⁴ J. Olszewski, *op. cit.*, s. 59.

¹⁵ J. Płażewski, *Język filmu*, Warszawa 2008, s. 356.

ralnym ogłoszonym w Krakowie w 1905 roku, Scott Wilson (grający Brata Alberta), wypowiedziawszy zdanie pointujące tok wywodów dotyczących powołania religijnego, wychodzi przez bramę na dziedziniec, który okazuje się planem filmowym, a następnie wchodzi do garderoby aktorów znajdującej się w autobusie. Kwestie dotyczące kanonizacji Brata Alberta przez papieża Jana Pawła II padają już podczas ujęcia zrealizowanego we wnętrzu autobusu. Trudno wyjaśnić ten inscenizacyjny zabieg, który potęguje zaznaczające się od pierwszych sekwencji wrażenie kompozycyjnej niespójności *Brata naszego boga* oraz niewyjaśnionego, nieuzasadnionego ani przesłaniem, ani ekspresją, ani fabułą pomieszania języka teatru i kina. Możliwe, że reżyser usiłował w ten sposób zaznaczyć własną pozycję — zdystansowanego realizatora filmowego widowiska, którego główny bohater pozostaje dla niego postacią niezgłębiaoną, niezrozumiałą, daleką. Film demaskuje, że wyrażane przez Zanussiego w wywiadach poświęconych adaptacji dramatu Karola Wojtyły zaintrygowanie postawą Brata Alberta, oznaczającą życiowy wybór porzucenia sztuki na rzecz Boga i służby ludziom najuboższymi, nie wystarczyło, by przeniknąć jej istotę. Wrażenie dystansu wobec postaci i życiowej postawy Adama Chmielowskiego (pomimo kunsztu aktorskiego Scotta Wilsona), jakie towarzyszy odbiorcy w początkowej dokumentalno-informacyjnej sekwencji, utrudniającej wszak poddanie się mechanizmowi projekcji-identyfikacji, nie opuszcza widza również we wspomnianym finale. Trafnie ujął to Tadeusz Sobolewski: „tekst, nie człowiek, jest bohaterem tego filmu”¹⁶.

Brat naszego Boga wzbudza więc wątpliwości pod względem metody adaptacji dramatycznej formy; nie została ona w interesujący sposób przełożona na język filmu. W kontekście refleksyjnej zawartości pierwowzoru literackiego, którego kanwą są treści teologiczne, obraz Zanussiego nie stanowi również typowego przykładu realizacji założeń kina religijnego¹⁷. W książce *Pora umierać* reżyser precyzował własne rozumienie filmu konfesyjnego *vel* wyznaniowego jako służącego prezentacji bohaterów związanych z określonym wyznaniem, nie zaś zgłębianiu zagadnień religijnych¹⁸. Zgodnie z taką definicją *Brat naszego boga*, podobnie jak wcześniejsze obrazy *Z dalekiego kraju* oraz *Życie za życie. Maksymilian Kolbe* (o którym sam Zanussi mówił, że został nakręcony na zamówienie)¹⁹, opiera się na konwencji apologetycznej, służącej ukazaniu bohaterów wybierających drogę świętości i pozwalającej na popularyzację wiedzy o nich. Jest więc to odmiana filmu biograficznego. Mariola Marczak ocenia, że w żadnym z przywołanych tu obrazów nie udało się reżyserowi zbliżyć do tajemnicy duchowych źródeł postaw protagonistów²⁰. Trudno, analizując *Brata naszego Boga*, nie za-

¹⁶ T. Sobolewski, *op. cit.*, s. 61.

¹⁷ Zob. L. Sosnowski, *Religijny film*, [w:] *Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, Kraków 2003, s. 798–800.

¹⁸ K. Zanussi, *Pora umierać. Wspomnienia, refleksje, anegdoty*, Warszawa [1997], s. 152.

¹⁹ Zob. *ibidem*, s. 32.

²⁰ Zob. M. Marczak, *Religijne poszukiwania Krzysztofa Zanussiego*, [w:] *Ukryta religijność kina*, red. M. Lis, Opole 2002, s. 60.

uważyć problemu: „Jaki sens ma film konfesyjny bez wymiaru religijnego?”²¹. Krzysztof Zanussi, asekurując się w pewien sposób przed zarzutem niepodjęcia filmowej próby ekspresji *sacrum*, podkreślał w jednym z wywiadów, że obraz ten nie jest hagiografią²². Uwzględnienie w refleksji nad adaptacją dramatu Karola Wojtyły wywołanego przez nią terminologiczno-genologicznego chaosu może pomóc w wyjaśnieniu, dlaczego wybrana przez realizatora forma nie pozwoliła na zbliżenie się do istoty „mistyki powołania”²³, nie sprzyjała pełnemu, a zarazem oryginalnemu zobrazowaniu jego źródeł, mechanizmów oraz różnorodnych związanych z nim uwarunkowań.

„Adaptacja filmowa [...] jest zawsze świadectwem lektury tekstu, jego swoistego odczytania. Zakładamy, że tym, który dzieło odczytuje, jest przede wszystkim reżyser”²⁴ — pisze Alicja Helman. Formuła filmowego *Brata naszego Boga* służy podkreśleniu dużego nasycenia bogatymi intelektualnie treściami pochodzącymi z oryginału. Krzysztof Zanussi nie starał się uprościć przekazu ani selekcjonować obfitości sformułowanych w dramacie tez związanych ze skomplikowanymi zagadnieniami artystycznymi, ideologicznymi, kontekstem politycznym, historycznym i religijnym. Reżyser tzw. kina intelektualnego²⁵ wybrał wykonypowaną konwencję eseju teatralno-filmowego, potwierdzającą właśnie intelektualny, a nie ekspresywny, emocjonalny, intuitywny stosunek adaptatora do przekazywanych treści i utrudniającą zarazem proces identyfikacji widza z głównym bohaterem. Autor *Iluminacji* nie potrafił nasycić swego filmowego szkicu o Adamie Chmielowskim nieodzownym w tej poetyce osobistym wyrazem ani znaleźć dla warstwy refleksyjnej kontrapunktu osobistego jej odczytania, przeżycia i zobrazowania. Formuła zastosowana w filmowym *Bracie naszego Boga* nasuwa skojarzenia z *Lawą* Tadeusza Konwickiego, zrealizowaną w 1989 roku adaptacją Mickiewiczowskich *Dziadów*, którą Tadeusz Miczka, podziwiający kunszt reżyserski, charakteryzował jako filmowo-teatralny esej²⁶. Część recenzentów *Lawy* precyzowała jednak zarzuty, „że pewne fragmenty wydają się jakby w ogóle niewyreżyserowane, że przedstawiają formę *quasi*-teatralną”²⁷. Miłosz Kłobukowski pisze zaś:

Oglądając *Lawę*, nie sposób nie odnieść wrażenia, że ogląda się filmowy zapis sztuki teatralnej. Teatralizacji uległy sceny zbiorowe, język, jakim posługują się bohaterowie, ich aktorskie zachowanie²⁸.

²¹ A. Pietrzak, *op. cit.*, s. 97.

²² K. Zanussi, [w:] *Swoją drogą*, s. 58.

²³ E. Bryll, *op. cit.*

²⁴ A. Helman, *op. cit.*, s. 12.

²⁵ Zob. T. Kłys, *Krzysztofa Zanussiego kino intelektualne*, [w:] *Kino polskie w trzynastu sekwencjach*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, Kraków 2005, s. 139–152.

²⁶ Zob. T. Miczka, *Wielka Improwizacja filmowa — „Opowieść o »Dziadach« Adama Mickiewicza” — „Lawa” Tadeusza Konwickiego*, Kielce 1992, s. 21–22.

²⁷ E. Baniewicz, *We władzy romantyzmu czy w szponach stereotypu?*, „Twórczość” 1990, nr 4, s. 115.

²⁸ M. Kłobukowski, *Lawa, czyli Konwickiego gra o „Dziady”*, [w:] *Scena i ekran. Przestrzeń dialogu interartystycznego*, red. J. Skuczyński, P. Skrzypczak, Toruń 2007, s. 185.

Konkluduje, że były to zabiegi świadome, które służyły stworzeniu swoistej „gry o Dziady”²⁹. Trudno nie zauważyć, iż wspomniane elementy zaznaczające się w obrazie Tadeusza Konwickiego ujawnia także stworzona przez Zanussiego adaptacja dramatu Karola Wojtyły. Rys podobieństwa narzuca się również w autotematycznej formule zastosowanej w finałowej sekwencji (w ostatniej scenie *Lawy* przez bramę Uniwersytetu Warszawskiego wychodzą aktorzy i realizatorzy filmu, między innymi Tadeusz Konwicki, który żegna się z Teresą Budzisz-Krzyżanowską). Obie wspomniane adaptacje dramatów różni jednakże ujawniona przez autora *Zaduszek* zdolność osobistego odczytania, przeżycia i interpretacji Mickiewiczowskiego dzieła, interesującego plastycznie obrazowania poetyckich treści oraz wykreowania na ekranie atmosfery swoistego narodowo-osobistego misterium.

Natomiast adaptacja *Brata naszego Boga* koresponduje zarazem ze specyficznym rozpoznawalnym rysem dorobku twórczego Zanussiego. Można to określić jako charakter jego filmowego pisma. Reżyser, w którego obrazach główne miejsce zajmuje problematyka filozoficzno-moralna, chętnie wyklada ją w postaci dyskursu. Zauważa to Sławomir Bobowski, podkreślając rolę słowa jako podstawowego elementu konstrukcji filmowych obrazów Zanussiego³⁰. Tomasz Kłys charakteryzuje zaś ową skłonność, ujawnianą w licznych filmach Zanussiego:

ich „dominantą diegetyczną” (podstawowym rysem świata przedstawionego) jest dyskurs — innymi słowy, ani fabuła (łańcuch przedstawionych zdarzeń), ani wrażenie realności przedstawionego świata, tzw. efekt diegetyczny (czyli jakościowe uposażenie przedstawionych postaci, obiektów czy scenerii) nie wydają się w świecie przedstawionym czymś dominującym w porównaniu z pewną „idea”, „tezą” czy „wywodem myślowym”. Wydają się raczej tę ideę, tezę czy wywód jedynie „ilustrować”, „demonstrować” bądź też do nich „zdążyć”³¹.

„Odautorska dyskursywność”³² niekiedy łączy się w filmach Zanussiego ze skłonnością do stosowania eseistycznej poetyki, która wymaga od widza również dużego zaangażowania intelektualnego. Najciekawszym przykładem jej zastosowania jest *Iluminacja*. Film ten ujawnia takie cechy jak:

1) Fragmentaryczność w prezentacji fabuły, otwartość struktury, niewykończenie. [...] 2) Szcikowość, brulionowość, spontaniczność. [...] 3) Brak uprzedmiotowienia wszelkich „dyskursów” i postaw postaci (ich wypowiedzi, dialogów, działań); niezamykanie ich w obrębie własnego wszechogarniającego dyskursu; poszanowanie ich podmiotowości i wolności. [...] 4) Rozgrywanie się dialogu nie tylko pomiędzy wieloma osobami, jak w dramacie (ten niekoniecznie musi być dyskursem polifonicznym), ale także między innymi elementami świata przedstawionego oraz struktury formalnej³³.

Należy zauważyć, że jedynie pierwszy z wymienionych tu wyróżników, a więc fragmentaryczność fabuły (eliptyczna budowa) i jej otwartość, cechuje także filmową adaptację *Brata naszego Boga*. Wspólnym efektem owej migaw-

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Zob. S. Bobowski, *Dyskurs filmowy Zanussiego*, Wrocław 1996, s. 135–154.

³¹ T. Kłys, *Polifonia i naoczność idei: „Iluminacja” Krzysztofa Zanussiego*, [w:] *Kino polskie: reinterpretacje. Historia — ideologia — polityka*, red. K. Klejsa, E. Nurczyńska-Fidelska, Kraków 2008, s. 143.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*, s. 149–153.

kowości jest też recepcyjne wrażenie, że „bohater pozostaje dla nas tajemnicą, kimś nieprzeniknionym i niejednoznacznym, widzianym »po części«”³⁴. Zanussi odrzucił podczas pracy nad adaptacją zarówno spontaniczną metodę realizacji, jak i wolę równoprawnego potraktowania wszelkich dyskursów i postaw. Film, zdominowany przez dialektykę ścierających się stanowisk, prowadzić ma do zilustrowania tezy o słuszności, wyższości jednego z nich — prezentowanego przez głównego bohatera. Stąd też brak w nim dramatycznego napięcia zarówno między postaciami dramatu, jak i fikcjonalnymi oraz autentycznymi zdarzeniami i osobami, między stylami narracji i formułami kina, a także między różnymi światopoglądami³⁵. Krzysztof Zanussi, podobnie jak w *Illuminacji*, operował też ponownie strukturą miniwykładu; to jednak, co w filmie o Franciszku Retmanie i jego życiowych wyborach wyzwalało grę intelektualnych skojarzeń, w *Bracie naszego Boga* dało efekt rejestracji biograficznej noty na ekranie. Filmowo-teatralny esej, który miał być poświęcony postaci i trudnej drodze powołania Brata Alberta, wydaje się paradoksalnie pozbawiony zarazem podmiotowego, autorskiego, osobistego elementu, a jego wykoncypowana forma podporządkowana jest wyłącznie tendencji ilustracyjności. Ma ona przedstawiać idee, koncepcje, stanowiska wyrażone wprost w płaszczyźnie tekstowej filmu.

Brat naszego Boga posłużył więc reżyserowi, zgodnie z przyjętą przez niego ogólną twórczą tendencją, przede wszystkim do werbalnego wyartykułowania i konfrontacji tez związanych z trzema różnymi ideowymi postawami. Jedną, nacechowaną liberalizmem w pojmowaniu stosunków społecznych i przeświadczeniem o nieograniczonej artystycznej wolności twórcy ignorującego odpowiedzialność za relacje z odbiorcą, reprezentuje malarz i przyjaciel Adama Chmielowskiego — Maks. Drugą postawę — zmierzającą do podsycania rewolucyjnego przewrotu mas i radykalnego burzenia istniejących podziałów klasowych — forsuje Nieznajomy, postać dramatu dointerpretowana przez reżysera i ucharakteryzowana na Lenina (podkreślić należy, że Włodzimierz Iljicz Lenin przebywał w Krakowie od 1912 roku do wybuchu I wojny światowej, a więc w okresie, w którym Adam Chmielowski już od czternastu lat prowadził założone tam w 1888 roku przez siebie Zgromadzenie Braci Albertynów i przytułek). Trzecią postawę — chrześcijańskiego posłannictwa wobec najbiedniejszych — prezentuje główny bohater. Postaci w adaptacji Zanussiego to kreacje czy też raczej figury, które nie tyle żyją i doświadczają, ile raczej dyskutują, polemizują, formułują argumenty i wyrażają poglądy. Należy pamiętać, że przystępując do realizacji filmu opartego na dramacie *Brat naszego Boga*, autor *Imperatywu* usiłował zmierzyć się z rozległą problematyką ideologiczno-religijno-moralną zawartą w młodzieńczym utworze Karola Wojtyły — kapłana, który dokonał wyboru powołania duchownego, nie zaś artystycznego, a zarazem w narzu-

³⁴ *Ibidem*, s. 151.

³⁵ Obecność tychże napięć pomiędzy wymienionymi elementami, wynikających z umiejętnego zastosowania szerokiej struktury dialogowej, podkreślał w swej interpretacji *Illuminacji* Tomasz Kłys. *Ibidem*, s. 153–154.

conym po II wojnie światowej porządku politycznym musiał skonfrontować swój światopogląd z marksizmem. Film ujednoznacznia trzy wspomniane wcześniej postawy i upraszcza dylematy (a przecież epoka, w jakiej osadzona jest akcja, obfitowała w skomplikowane ideologiczne spory, natomiast kwestie społeczne, problemy wykluczenia i biedy były nie tylko argumentem w socjomanipulacjach żądnych władzy przyszłych rewolucjonistów, jak to ilustruje reżyser, lecz także przedmiotem głębokiego namysłu ówczesnych polskich socjalistów). Ponadto Zanussi, stając w roli głosiciela tezy o zwycięstwie religii nad ideologią, daje w swej adaptacji wyrazistą twarz metafizycznemu złu (które w nieprzerysowany, a zarazem złożony sposób zostało zasygnalizowane w dramacie). Adaptator osłabia przez to oddziaływanie przekazu, narzuca na niego kulturową kliszę walki bohatera negatywnego i pozytywnego. Jednak podporządkowując film swoistej strategii perswazyjnej, nie jest w stanie zobrazować głębokiego doświadczenia transcendentnego, które wszak jest rdzeniem refleksyjnej zawartości dzieła Karola Wojtyły. Filmowy *Brat naszego Boga*, zdominowany przez dyskurs ideologiczno-teologiczno-kulturowy, nie oddaje medytacyjnego charakteru literackiego oryginału.

Wybrana przez reżysera poetyka szkicu nie ułatwiła też dramaturgicznego uporządkowania dość chaotycznego materiału fabularnego, zawartego w sztuce uznawanej za dramat niesceniczny. Filmowa opowieść o duchowej ewolucji Adama Chmielowskiego jest niekoherentna, złożona z luźnych epizodów. Zapewne duży wpływ na to miała również achronologiczna budowa pierwowzoru literackiego. Ponadto, zgodnie z eseistyczną synkretyczną konwencją prolog filmu ma formułę paradokmalną, opartą na partii dokumentalno-informacyjnej, pozwalającej na przybliżenie historycznego tła zdarzeń oraz materiałów źródłowych (przywoływanych w wypowiedziach aktorów o postaciach), a także na części fabularyzowanej — w postaci ilustracyjnego epizodu powstańczego, który miał posłużyć ukazaniu stanu duchowości głównego bohatera przed przełomowym w jego życiu zetknięciem się z krakowską biedotą. Dokumentalny rys zaznacza się też wyraźnie w epilogu filmu: informacji dotyczącej kanonizacji Brata Alberta i przytoczeniu słów Jana Pawła II, nawołującego do solidarności z najuboższymi we współczesnym świecie, towarzyszą dokumentalne zdjęcia przedstawiające ofiary biedy³⁶. Krzysztof Zanussi komplikuje też formalnie swoją adaptację jeszcze bardziej, wprowadzając w finale *Brata naszego Boga* wspomniany już rys autotematyczny i osadzając całą przywołaną tu sekwencję w kontekście wskazującym na proces realizacji zdjęć do filmu. Element autotematyczny jest znamienny dla twórczości tego reżysera z drugiej połowy lat 90. (pojawia się on w *Cwale* [1995], a także w późniejszym filmie *Życie jako śmiertelna choroba przenoszona drogą płciową* [2000]). Możliwe, że owe zabiegi odsłaniające kulisy planu, jak również doprecyzowujące postawy reprezentowane przez postaci dramatu (eksplikujące zarazem ich tożsamość) oraz uwarunkowania historycznego tła zdarzeń miały w przekonaniu reżysera ułatwić polskim, a szczególnie zagranicznym

³⁶ Jan Paweł II ogłosił Brata Alberta Chmielowskiego świętym 12 listopada 1989 roku.

widzom (gdyż międzynarodowa koprodukcja została zrealizowana po angielsku przede wszystkim z myślą o publiczności obcej) zrozumienie przesłania sztuki, która nie należy do najpoczytniejszych dzieł Karola Wojtyły³⁷. *Brata naszego Boga* cechuje jednak pewna sprzeczność, ponieważ wybrana formuła eseju teatralno-filmowego nie jest popularną strukturą narracyjną, przeciwnie — wymaga ona od widza znajomości konwencji i intelektualnej współpracy. Adaptacja Zannussiego została zarazem jednak zaadresowana do masowej widowni (składającej się często z niewyrobionych czytelników czy też nawet osób niepodejmujących się lektury dzieł Karola Wojtyły), a wspomniane wcześniej zabiegi dookreślające tożsamość postaci dramatu i czas akcji miały prawdopodobnie wspomagać taki typ odbiorcy filmowego we właściwym zinterpretowaniu przekazu opartego na zawiłym, głębokim refleksyjnie i ogarniającym szerokie kulturowo-ideowe konteksty pierwowzorze literackim³⁸.

Struktura epizodyczna *Brata naszego Boga* związana jest także z dość stereotypowym kompozycyjnym zamysłem, polegającym na próbie zaprezentowania chronologicznie uporządkowanego układu etapów metamorfozy malarza w jałmużniczego zakonnika. Reżyser rozpoczął od niemal dydaktycznego zabiegu, rodem z tendencyjnych sztuk — ukazania w prologu (fазie przedwstępnej) antytezy postawy franciszkańskiej ubóstwa i miłości bliźniego, będącej ostatecznym celem Brata Alberta. Otyły, antypatyczny spowiednik pełni we wspomnianym fragmencie rolę emblematu nie tylko obojętności na cierpienie i biedę, lecz także religijnej rutyny. Epizod z udziałem tej postaci (który ma być przez widza jednoznacznie interpretowany jako impuls prowokujący głównego bohatera do poszukiwania drogi własnego powołania), zaprezentowany w dość sztucznej formie narracyjnej — retrospekcji przywoływanej przez jednego z przyjaciół malarza — ma wręcz karykaturalny, przerysowany wyraz. Natomiast retrospekcja obrazująca przypadkową wizytę Adama Chmielowskiego w miejskim przytułku stanowić ma fabularne zawiązanie przewodniego wątku charytatywnej działalności protagonisty. Jest ona oparta na motywie kilkakrotnie przywoływanym w filmowym *Bracie naszego Boga* — konfrontacji podmiotowości artysty z zanurzoną w półmroku anonimową masą bezdomnych. Zaznaczające się w tej sekwencji: plastyczna „dekoracyjność”³⁹ biedy, powtarzalność punktu widzenia kamery i redukcja oświetlenia są elementami tendencji, która wywołuje efekt redundancji, a zarazem mają one podkreślać malarskie widzenie świata, charakterystyczne dla bohatera — artysty. Następujący po owym „inicjacyjnym” epizodzie pierwszy etap drogi powoła-

³⁷ *Our God's Brother (Brat naszego Boga)* to produkcja polsko-włosko-niemiecka.

³⁸ Zob. M. Fik, *Próba przeniknięcia człowieka*, „Twórczość” 1981, nr 3; J. Ciechowicz, *Dobry jak chleb. O „Bracie naszego Boga”*, „W Drodze” 1987, nr 4; K. Dybciak, *Rewolucja, czy wybór większej wolności? Antropologiczno-społeczne podstawy „Brata naszego Boga”*, „Ethos. Kwartalnik Instytutu Jana Pawła II” 1989, nr 2–3; W. Sawrycki, *Wybór ostateczny. O „Bracie naszego Boga” Karola Wojtyły*, [w:] *Przedziwne światy. Prace z historii teorii literatury ofiarowane dr. hab. Jerzemu Z. Maciejewskiemu*, red. K. Ćwikliński, R. Moczkoan, R. Sioma, Toruń 2010, s. 277–297.

³⁹ M. Malatyńska, *op. cit.*

nia Adama Chmielowskiego został zaprezentowany przez reżysera jako oparty na praktycznym działaniu, nie zaś na artystowskich dylematach. Malarz zaprasza do pracowni bezdomnych, dzieli się jedzeniem i ubraniami z mieszkańcami przytułku. Motyw ten wpisuje się w często podejmowany w twórczości autora *Illuminacji* dylemat: *vita contemplativa* czy *vita activa*. Reżyser osłabia jednak siłę refleksyjnego oddziaływania tej kwestii, dublując w dialogach obrazy wskazujące na przeciwstawność wyboru drogi artystycznego rozwoju bądź służby ubogim.

Scena dyskusji z Maksem upewniać ma widzów, że sztuka Adama Chmielowskiego jest próbą rozładowania transcendentnego napięcia, cierpienia duszy i dylematów artysty, które rodzą się w konfrontacji z doświadczanymi przez innych ludzi bólem i materialną nędzą. Owa tendencja do nakładania tekstu na obraz niekiedy przekształca się również w *Bracie naszego Boga* w manierę o przeciwnym wektorze, co wydaje się również efektem skłonności reżysera do dublowania i nakładania jednej z warstw filmowej ekspresji na drugą. Przykładem tego jest rozmowa głównego bohatera z demonicznym Nieznajomym, formułującym zarzut rozpraszania przez Adama Chmielowskiego gniewu mas w nastrojach malarskich wizji. Scena ta posłużyć miała pośrednio do zdeprecjonowania drogi powołania artystycznego i rozegrana została tak, że odbiorca nie może mieć wątpliwości, która z trzech postaw prezentowanych w filmie jest jedynie słuszna. Dramaturgia kuszenia rewolucyjną utopią, z wykorzystaniem „w tle” filmowego dialogu konwencjonalnych plakatowych obrazów wyzyskiwanych przez fabrykantów robotników, jest tak natrętna, a zarazem przerysowana, że nie pozwala widzom ani na chwilę uwierzyć, iż uduchowiony malarz mógłby zainteresować się wyborem drogi buntu, prowokowania społecznego przewrotu. Rys perswazyjnego oddziaływania na odbiorcę zaznacza się bardzo nachalnie w tym epizodzie. Przywołany przez głównego bohatera ewangeliczny cytat: „Ubogich zawsze mieć będziecie” (J 12,8) narzuca jednoznacznie perspektywę religijną. Krzysztof Zanussi, realizując swą adaptację w 1997 roku, nie pragnął wzbudzić w widzu refleksji nad ścieraniem się w wieku XX światopoglądu materialistycznego i spirytualnego, lecz ostatecznie uświadomić zło niesione przez marksistowsko-leninowską ideologię, a także historyczny triumf nad nią religii. Postać Nieznajomego — Lenina — musiała więc, zgodnie z wyraźną reżyserską tezą, zostać skompromitowana całkowicie. Reżyser dokonał tego w sekwencji ulicznych manifestacji podczas strajku generalnego w Krakowie w 1905 roku, która nie ma jednakże odpowiednika w literackim oryginale. Filmowe obrazy tłumy stojącego naprzeciw austriackich żandarmów z bagnietami wycelowanymi w bezbronnych protestujących proletariuszy zostały przez niego przeplecione z ujęciami Nieznajomego, który bezpiecznie obserwuje zamieszki, stojąc za szybą w kawiarni i popijając herbatę w asyście ochrony.

Kolejny epizod, rozgrywający się nocą na ulicy tuż po wizycie Adama Chmielowskiego w przytułku, wykorzystuje formułę paramonologu, czyli dialogu głównego bohatera i jego wewnętrznego głosu. Jest to jedna z najciekawszych plastycznie i najlepiej rozwiązanych dramaturgicznie sekwencji filmu. Interesującym konceptem było osadzenie jej w mrocznej scenerii (należy pamiętać, że wśród nie-

licznych zachowanych prac malarskich Adama Chmielowskiego istotne miejsce zajmują nokturnowe pejzaże). Możliwe, iż owa filmowa wizja rozmowy z samym sobą stanowi także próbę inscenizacyjnego nawiązania do pojęcia „ciemnej nocy duszy” (tytuł dzieła św. Jana od Krzyża), które w pismach dotyczących chrześcijańskich doświadczeń mistycznych charakteryzuje stan oczyszczenia zmysłów i ducha. Przedstawiona w adaptacji dramatu Karola Wojtyły sytuacja intymnego zmagania się z budzącym się powołaniem, przypominająca formą *soliloquium*, została rozegrana w milczącej obecności skulonego pod latarnią żebraka. Malarz dostrzega go i pochyla się. Kamera przybliża się do postaci zatopionych w nocnym miejskim krajobrazie, lecz twarz bezdomnego pozostaje zacieniona, zasłonięta i nierozpoznawalna dla widza. W kontekście następującego w dalszej części filmu wątku uświadomienia sobie przez głównego bohatera ewangelicznego naku odszukania w bliźnim obrazu Chrystusa, a także utożsamienia stanu bliskości z Bogiem z przyjęciem postawy miłosierdzia wobec potrzebujących ujęcie to nasywa interpretację, w której zamazanie rysów bezdomnego oznaczać może stan duchowego oddalenia, niezdolności do religijnego doświadczenia transcendencji, niepoznawalności Boga. Adam Chmielowski w finale tej sceny pomaga biedakowi wstać i zabiera go do swej pracowni. Epizod ten, którego kluczowym elementem jest więc przełomowa zmiana postawy protagonisty z refleksyjnej w aktywną, rozpoczyna kolejną fazę drogi ku ostatecznemu rozpoznaniu powołania do życia w zakonie posługujących ubogim.

Istotną rolę w prezentacji przemiany artysty w Tercjarza odgrywa w filmie Zanussiego motyw oparty na elemencie ikonograficznym zaczerpniętym wprost z malarskiej twórczości Adama Chmielowskiego. Wątek ten jest zarazem kulminacyjnym elementem adaptacji, po którym napięcie dramatyczne opada, prowadząc, na wzór literackiej noweli, do końcowej pointy. Zamysł reżyserski polega na wykorzystaniu wizerunku *Ecce homo* stworzonego przez głównego bohatera. Jest on centralnym elementem inscenizacyjnym w scenach przedstawiających podejmowane przez Adama Chmielowskiego próby modlitwy, a jednocześnie obraz ten jest zderzany z ujęciem twarzy bezdomnego ukrytej w cieniu pracowni. Reżyser wzmocnił wymowę tego zabiegu kwestią zaczerpniętą z oryginału: „I Ty w tylu ludziach to jedno”⁴⁰. Scenę przed obrazem wyszydzonego Chrystusa, która dramaturgicznie stanowi apogeum prezentowanych w filmie zmagani związanych z poszukiwaniem drogi właściwego powołania, poprzedza ujęcie przedstawiające wizytę protagonisty w klasztorze kamedułów na Bielanych i jego spowiedź. Ów autotematyczny trop (gdyż wątki pobytu bohatera w klasztorze powtarzają się w filmowej twórczości Zanussiego od czasu realizacji *Śmierci prowincjale*)⁴¹ po-

⁴⁰ Zapis według ścieżki dźwiękowej filmu.

⁴¹ W dyplomowej etiudzie fabularnej *Śmierć prowincjale* było to opactwo benedyktyńców w Tyńcu, w *Iluminacji* i *Bracie naszego Boga* klasztor kamedułów na krakowskich Bielanych, a w filmach *Życie jako śmiertelna choroba przenoszona drogą płciową* i *Suplemencie* klasztor karmelitów bosych w Czernej pod Krakowem. Przestrzeń klauzury wydaje się więc szczególnie zna-

służył wprowadzeniu przesłania: „Daj się kształtować miłości”⁴². Kwestia ta odgrywa rolę pryzmatu, przez który widz ma odczytywać wspomnianą scenę zwieńczoną odegranym przekonująco przez Scotta Wilsona stanem iluminacji bądź też kryzysu nerwowego ogarniającego protagonistę. Niejednoznaczność emocji ogarniających malarza jest nieco zacieraana przez wspomniane przesłanie podpowiadające widzowi, by nadał dramatycznemu zdarzeniu sens religijny. Wykrzykiwane w uniesieniu przez malarza słowa o poddaniu się miłości i wyzwoleniu z tyranii inteligencji oznaczać mają rezygnację z artystycznej kariery, radykalny wybór drogi powołania zakonnego i służby ubogim. Krzysztof Zanussi, sygnalizując (nieobecny w literackim oryginale, acz opisywany przez biografów Adama Chmielowskiego) motyw korespondencji pomiędzy doświadczeniem mistycznym i stanami bliskimi szaleństwa, usiłował nawiązać do obecnych w kulturze europejskiej chrześcijańskich wzorców związanych z motywowanym religijnie radykalnym ogołoceniem i dążeniem do świętości (tzw. szaleńcy Boży). Reżyser znalazł też ciekawy obrazowy kontrapunkt dla opartego na słownej ekspresji epizodu ekstazy medytacji przed *Ecce homo*, która prowadzi do stanu iluminacji⁴³. Jest to (następujące po wyniesieniu Adama Chmielowskiego z pracowni przez sanitariuszy) ujęcie w pierwszym planie twarzy żebraka z przenikliwością, współczuciem i oddaniem patrzącego w kamerę, podczas gdy, w tle znajduje się wizerunek Jezusa przedstawiony na obrazie *Ecce homo*, w którym widz może dostrzec podobieństwo do rysów bezdomnego.

Wątek pobytu Adama Chmielowskiego na rekonwalescencji w majątku siostry pełni, podobnie jak wizyta w klasztorze, funkcję użytkową: posłużył wprowadzeniu w scenach rozmów kolejnego w filmie słowa klucza, którym jest pojęcie miłosierdzia. Nie jest ono wyrażone środkami filmowymi, natomiast postaci mówią o nim, jest ono wielokrotnie przywoływane w warstwie słownej adaptacji *Brata naszego Boga*. Wydaje się to wynikiem podporządkowania przez reżysera swojego obrazu założonej strategii wierności literackiemu oryginałowi. Jednocześnie taka praktyka inscenizacyjna prowadzi do redukcji złożonej osobowości głównego bohatera dramatu Karola Wojtyły i ograniczenia jej oddziaływania na widza niemal wyłącznie do ekspresji słownej. Film Zanussiego, mimo iż w intencji tak silnie warunkowany pietyzmem wobec samego autora i jego tekstu, zaciera istotę postawy Adama Chmielowskiego. Trudno nie dostrzec, że łączy ona Brata Alberta z radykalizmem życiowego wyboru Siostry Faustyny Kowalskiej, oddanej misji głoszenia Bożego miłosierdzia. Efekt za-

cząca w twórczości Krzysztofa Zanussiego. Często okazuje się ona sferą azylu, w którym bohater mniej lub bardziej świadomie poszukuje wyciszenia i uładowania, wsparcia w starciu z niepokojami ogarniającymi jego psychikę i w zmaganiu się ze światem, duchowego azymutu w sytuacji życiowego zagubienia.

⁴² Zapis według ścieżki dźwiękowej filmu.

⁴³ Zjawisko to stanowi centralny motyw jednego z filmów Krzysztofa Zanussiego. Zob. Ł. Plesnar, *W poszukiwaniu absolutu („Iluminacja” Krzysztofa Zanussiego)*, [w:] *Analizy i interpretacje. Film polski*, red. A. Helman, T. Miczka, Katowice 1984, s. 179–189.

mazania, będący wynikiem przyjętej w filmowym *Bracie naszego Boga* strategii inscenizacyjnej, jest szczególnie wyrazisty w zestawieniu z jedną z tez rozważań ks. Józefa Tischnera poświęconych autorce *Dzienniczka*: „Siostra Faustyna nie rozwija teorii miłosierdzia. Jest osobą, która doświadcza miłosierdzia, przeżywa je, poprzez to doświadczenie rozumie Boga, siebie, innych”⁴⁴. Film Zanussiego przesiąknięty jest właśnie teorią miłosierdzia. Kategoria ta, podobnie jak pojęcie miłości, stanowi główną osnowę monologu protagonisty w ostatniej scenie modlitwy rozgrywającej się przed obrazem *Ecce homo*, symbolizującym pracę duchową, wewnętrzny proces przemiany i zbliżania się do rozpoznania właściwego powołania. Zabieg ten utrwalac ma w wyobrażeniach odbiorcy filmu religijny kontekst interpretacyjny. Kategoria miłosierdzia zostaje też przywołana jako kwestionowane pojęcie ośrodkowe w agitacyjnym wystąpieniu Nieznajomego w przytułku. Postać ucharakteryzowana na Lenina przybywa tam, by poderwać bezdomnych do buntu. Scena została rozegrana tak, że nie pozwala na jakiegokolwiek dwuznaczności i wątpliwości interpretacyjne. Agitator zostaje odrzucony, Adamowi Chmielowskiemu zaś udaje się przekonać biednych do głoszonego przez siebie ewangelicznego przesłania. Jego wskazaniem dla bezdomnych jest złożenie ślubów zakonnych ubóstwa i kwestowanie na rzecz innych potrzebujących. Epizod ten został spointowany obrazem, który świadczy wyraźnie o reżyserskiej tendencji do upewniania widza we właściwym rozumieniu filmowego przekazu. Jest to ilustracyjna w swym charakterze, dramaturgicznie zbędna, scena rozgrywająca się przed kościelnym ołtarzem: Adam Chmielowski przywdziewa habit i przyjmuje zakonne imię Brata Alberta.

Finałowe epizody filmu, związane z funkcjonowaniem Zgromadzenia Braci Albertynów i prowadzonej przez nich ogrzewalni dla bezdomnych, również nie pozwalają widzowi zbliżyć się do zrozumienia głębokiego sensu postawy protagonisty. Sekwencja spotkania Brata Alberta z Hubertem Rostworowskim (który będąc w stanie życiowego kryzysu, pragnie znaleźć dla siebie miejsce w zakonie) to rozwlekły dialog pozbawiony dramaturgicznego napięcia. Służy on wyłącznie eksplikacji tezy zaczerpniętej z dramatu, że powołanie jest indywidualną drogą i inny człowiek nie może jej powtórzyć. Ostatnie epizody sygnalizują zaś wątek konfliktu Brata Alberta z jednym z braci odrzucającym kondycję mendykanta jako naruszającą w jego przekonaniu ludzką godność. Motyw, który mógłby posłużyć interesującemu psychologicznemu pogłębieniu postawy protagonisty nie został w filmie rozwinięty. Wątpliwości próbowano zneutralizować powtórzoną kilkakrotnie kwestią traktującą o wolności niesionej przez wybór życia zakonnego i posługi najuboższym. Reżyser potwierdził

⁴⁴ J. Tischner, *Drogi i bezdroża miłosierdzia*, Kraków 2001, s. 56. Eseje te są interesującym kontekstem do interpretacji filmu *Brat naszego Boga*, ponieważ autor dokonuje w nich konfrontacji rozumienia idei miłosierdzia Bożego prezentowanej przez Siostrę Faustynę z pojmowaniem sprawiedliwości i miłosierdzia w rozważaniach Karola Marksa i Fryderyka Nietzschego (nasuwa to analogię z trzema postawami reprezentowanymi przez postaci w dramacie Karola Wojtyły).

więc inscenizacyjnie ową tezę o słuszności drogi wybranej przez Brata Alberta — dawna mroczna przestrzeń przytułku została rozświetlona, uporządkowana, wypełniona niezbędnymi, prostymi i schludnymi sprzętami, co sugerować ma także wewnętrzne ułożenie mieszkańców, ich duchową dojrzałość. Elementem centralnym scenografii w tej sekwencji jest zaś wiszący na pobielonej ścianie krzyż, na którym mają skupić się spojrzenia zakonników, ich podopiecznych oraz widzów. Grający Brata Alberta Scott Wilson, wypowiadając kwestię podsumowującą drogę życiowego powołania głównego bohatera i stanowiącą zarazem pointę filmu: „Wybrałem większą wolność”⁴⁵, wymownie wpatruje się w krucyfiks.

Film Zanusiego, rozpatrywany w kontekście innych dzieł podejmujących motyw religijnego powołania, okazuje się formalnie mało odkrywczy, a pod względem treści teologicznych oparty na dość stereotypowym, niepogłębionym przekazie. Jerzemu Łukaszewiczowi udało się w *Faustynie* (1994) uniknąć „zagadania” istoty postawy miłosierdzia, którą ucieleśnia główna bohaterka⁴⁶. Reżyser operował przede wszystkim obrazami, nie słowem, co współgra z czynną formułą misji Siostry Faustyny i jej konstrukcją psychiczną. Elementem wspólnym, jaki udało się wydobyć zarówno w obrazie Łukaszewicza, jak i w znakomitym filmie Alaina Cavalierego *Teresa* (1986) jest gotowość bezpretensjonalnego, niehieratycznego umniejszenia, wycofania ego, jako najważniejsza dla drogi powołania obu bohaterek⁴⁷. Ponadto twórcy tych filmów umiejętnie odślaniali uwarunkowania wyborów i postaw związane z psychiką postaci. Świętość obu bohaterek graniczy ze stanem chorobowym, a ofiarę z własnego bólu pojmują one jako przybliżającą do stanu zgłębienia Bożego miłosierdzia, bez czynienia z cierpienia spektaklu. Krzysztof Zanussi próbował również wykorzystać ten element, jednak w jego ujęciu przenikanie się mistycyzmu i cierpienia zostało w większym stopniu opowiedziane, a nie ukazane, co osłabia efekt. Alain Cavalier odwoływał się w swym obrazie, podobnie jak reżyser adaptacji dramatu Karola Wojtyły, do środków teatralnych. Jednakże poetyka swoistych statycznych tableau ukazywanych na szarym tle oraz ascetyzm inscenizacyjny pozwoliły wydobyć na pierwszy plan grę psychiki Teresy i skonfrontować z nią równie głębokie portrety psychologiczne innych sióstr zakonnych.

Brata naszego Boga można także rozpatrywać w kontekście *Jezusa z Mont-realu* (1990). Jego reżyser, podobnie jak Zanussi, zastosował zabieg „teatru w filmie” oraz usiłował rozpatrzyć kwestię powołania artysty w kontekście religijnym, jednak wybrał struktury adaptacyjne, których istotą są odwołania do motywów

⁴⁵ Zapis według ścieżki dźwiękowej filmu.

⁴⁶ Zob. D. Mazur, *Prymat doświadczenia religijnego nad instytucjonalnością. Obraz duchowieństwa w filmach „Faustyna” Jerzego Łukaszewicza i „Prymas. Trzy lata z tysiąca” Teresy Kotlarczyk*, [w:] *Kino polskie po roku 1989*, red. P. Zwierzchowski, D. Mazur, Bydgoszcz 2007, s. 48–61.

⁴⁷ Zob. K. Kornacki, *Odnaleźć najgłębszy ton*, „W drodze” 2002, nr 1, s. 101–104.

ewangelicznych⁴⁸. Dosłowność, wynikająca z realistycznego osadzenia opowieści w artystycznym środowisku Montrealu, miesza się w tym filmie w przejmujący sposób z metaforą. Denysowi Arcandowi udało się wykreować wiarygodną filmową „figurę Chrystusa”⁴⁹ oraz opowiedzieć obrazami i wyinterpretować, jak przygotowywane przez głównego bohatera przedstawienie pasyjne oraz rola w nim odgrywana oddziałuje na niego i przemienia jego życie.

Our God's Brother — the elements of theatrical and film discourse in an attempt to depict vocation

Summary

The article presents an analysis of Krzysztof Zanussi's film *Our God's Brother*. Using it as a model helped the director to outline the chosen methods of adaptation, which in his intentions were supposed to lead to the creation of new film presentation of issues which are crucial for Karol Wojtyła's drama, under the same title, the protagonist of which is the 19th century painter, Adam Chmielowski. These issues are connected to the dilemma of choice between the two ways of life, out of which the first is the way of an artistic self-development and the other one means following the vocation in the Franciscans' apprehension, understood as the service for the poor. Moreover, very important issue of the drama, which Krzysztof Zanussi tried to present, is the confrontation of the Christian mercy with the attitude of the revolutionary rebellion towards existing social relations. The thesis set in the article says that the excogitated and incoherent form of the theatrical-film essay, chosen by Krzysztof Zanussi, has neither helped to express the meditative character of the literary prototype nor to interestingly illustrate dilemmas of the protagonist. The director, willing to remain absolutely faithful to significance of Karol Wojtyła's work, concentrated on the discourse and its tool — the word, did not use the film's means in the way that would bring the viewer nearer the essence of the difficult matter of choice of the vocation, psychological and spiritual sources of the motivation of Friar Albert Chmielowski. In the article the elements of the adaptation's structure were analysed, referring to the procedure of „theatre in film” and the formula of fictionalized documentary film in part of the prologue and the epilogue as well as to the autothematic motive. The significant part of the article is the analysis and the interpretation of the configuration of the feature episodes of *Our God's Brother*, which were supposed to picture successive stages of the vocation of Adam Chmielowski.

⁴⁸ Zob. M. Marczak, *Poetyka filmu religijnego*, Kraków 2000, s. 133–158. Podobnie wykorzystał motywy ewangeliczne w filmie *Maria (Mary)*, 2005) Abel Ferrara.

⁴⁹ M. Lis, *Figury Chrystusa w „Dekalogu” Krzysztofa Kieślowskiego*, Opole 2007, s. 42–46.