

***NIESPODZIANKA. PRAWDZIWE ZDARZENIE W CZTERECH AKTACH* KAROLA HUBERTA ROSTWOROWSKIEGO, CZYLI OPOWIEDZIANA NA NOWO HISTORIA NIOBE I MEDEI**

Krytycy literaccy w dwudziestoleciu międzywojennym pisali o Karolu Hubercie Rostworowskim (1877–1938), że jest to „w dobie obecnej jedyny dramaturg polski w wielkim stylu, jedyny w tej dziedzinie twórca patetyczny, artysta-reformator” (Bergel 1926, s. 69). Widzieli w nim bezpośredniego kontynuatora tradycji teatru narodowego w duchu Adama Mickiewicza (*Lekcja XVI*), Juliusza Słowackiego, Zygmunta Krasińskiego i Stanisława Wyspiańskiego. Debiutujący w 1907 r. Rostworowski należał do drugiego pokolenia Reformy. Tworzyli je ludzie urodzeni w latach 1874–1898 (Bergel 1926, s. 14), a więc w czasie, kiedy nastąpił zwrot na stronę dramaturgii misteryjno-symbolicznej. Jako dramaturg autor *Niespodzianki* „nie wyobrażał sobie dramatu poza realizacją sceniczną. Dramat jako tekst ściśle literacki porównywał do partytury muzycznej, która sama przez się jest tylko zbiorem znaków, symbolów. Dopiero teatr nadaje temu szyfrowi właściwą realizację, barwę, kształt i dźwięk” (Sławińska 1938, s. 696). Rostworowski był zwolennikiem teatru antynaturalistycznego, antyiluzyjnego, religijno-symbolicznego, skoncentrowanego na zagadnieniu sceniczności; „Teatr Rostworowskiego to teatr monumentalny. Zwiększa on wymiary rzeczy, ludzi, przeżyć. Składa się na to: 1) technika zbliżenia oraz 2) swoisty patos wyrazu” (Sławińska 1938, s. 695). Dramaturg podzielał pogląd tych twórców, dla których „jest to widzenie Reformy jako ruchu, jako procesu, jako walki przeciwieństw i owocowania tych przeciwieństw w nowych jakościach” (Braun 1984, s. 12).

Po nieudanym debiucie, dzięki wsparciu duchowemu ówczesnego dyrektora Teatru Miejskiego w Krakowie, Ludwika Solkiego, w 1913 r. Rostworowski napisał dramat psychologiczny pt. *Judasz z Kariothu* (Popiel 1993). Apostoła zdrajca został przedstawiony w nim przede wszystkim jako człowiek przeciętny,

¹ olszewska@poczta.onet.pl, <https://orcid.org/0000-0001-6230-0621>

bojaźliwy, materialista². W trakcie pisania *Judasza z Kariothu* w Rostworowskim dokonał się istotny przełom duchowy, w wyniku którego nastąpił jego powrót do wiary w Boga. Autor odrzucił filozofię Fryderyka Nietzschego i Wilhelma Wundta i od tego momentu „Pismo św. było już jedyną jego religijną filozofią” (Starowieyska-Morstinowa 1938, s. 3), a wszystkie swe dramaty pisał z perspektywy etyki chrześcijańskiej. Również w kolejnej sztuce, *Kajus Cezar Kaligula*, dramatopisarz swą uwagę skupił na psychice bohatera. Według niego fatum tkwi w człowieku, a nie – jak w tragedii antycznej – poza nim. Z tego powodu stawiał swego bohatera wobec prawdy własnego sumienia, któremu nadawał wymiar eschatologiczny. Ze smutkiem stwierdzał, że nie potrafi napisać dramatu o człowieku dobrym, takim jak podziwiany przez niego św. Franciszek, tylko o złym. Jednocześnie starał się wszelkie kwestie etyczne i psychologiczne przedstawić z punktu widzenia filozofii chrześcijańskiej (Popiel 1993, s. 38–72). Trudno zatem uznać jego ówczesne dramaty za kroniki historyczne, jakie tworzył Adolf Nowaczyński.

Tak więc Rostworowskiego pasjonowali ludzie duchowo słabi – i to zainteresowanie rozwinął w trylogii dramatycznej, na którą składają się: *Niespodzianka* (1928), *Przeprowadzka* (1931) i *U mety* (1932)³. *Niespodzianka* powstała zaledwie w ciągu 3 tygodni. Pisarz wysłał swą sztukę anonimowo na ogłoszony przez Teatr im. Słowackiego i Miejską Radą Miasta Krakowa konkurs dramatyczny⁴. Został on rozstrzygnięty w grudniu 1928 r. Rostworowski otrzymał pierwszą nagrodę. Na scenie widzowie mogli zobaczyć *Niespodziankę* 23 lutego 1929 r.⁵ Wkrótce w 1932 r. pisarz otrzymał za nią Państwową Nagrodę Literacką, co otworzyło mu drogę do Polskiej Akademii Literatury. W ten sposób ugruntował swą pozycję w literaturze jako „filozof chrześcijański”, „moralista starej daty” (Rzewuska 1988, s. 166) i „Sofokles chrześcijański” (Niżyński 1938, s. 1).

„*Niespodzianka* [...] zaskoczyła krytykę: szukano etykiety na utwór od tragedii klasycznej do dramatu naturalistycznego” (Sławińska 1938, s. 698). Mimo że

² Inscenizację teatralną *Judasza z Kariothu* uznano za jedno z najważniejszych wydarzeń artystycznych epoki. Ludwik Solński grał główną rolę apostoła ok. 300 razy, przez 34 lata (ostatni raz w wieku 94 lat w Poznaniu w 1948 r.). Rolę tę uznał za najważniejszą w życiu.

³ Dokonałam analizy *Niespodzianki* pod kątem rozwoju historycznego gatunku, jakim jest „tragedia chłopska” – zob. Olszewska 2001, s. 323–334.

⁴ O skandalu wokół tego konkursu szczegółowo pisała M. Rostworowska (2016, s. 370–389).

⁵ Obszernie wystawienia *Niespodzianki* omawia w rozdziale „*Niespodzianka*”, czyli *cywilizacja* K. Duniec (2017, s. 165–215). Krakowska premiera okazała się wielkim sukcesem. W rolę Ojca wcielił się Józef Sosnowski, a Matkę zgrała Helena Halaćńska. *Niespodzianka* była wystawiana kolejno na najważniejszych scenach w Polsce (4.04.1929 r. w Poznaniu, gdzie Matkę zagrała Stanisława Wysocka; 18.10.1929 r. w Warszawie, gdzie rola Ojca przypadła Solskiemu, a Matki – Sewerynie Broniszównie).

była bliska czasowo dramatom Rostworowskiego o charakterze misteryjno-moralitetowym, napisanym w duchu ekspresjonistycznego komunizmu [*Milosierdzie. Misterium w trzech obrazach* (1919); *Straszne dzieci. Bajka w trzech aktach* (1922); *Zmartwychwstanie. Fantazja dramatyczna w czterech częściach ku czci Adama Mickiewicza* (1923); *Antychryst. Tragedia w 3 aktach* (1925); *Czerwony marsz* (1924–1936)] (Rzewuska 1988, s. 119–167), *Niespodzianka* wykazuje swą odrębność, czego nie potrafili dostrzec ówcześni krytycy, sprowadzający wymowę dramatu głównie do kwestii społecznej (Duniec 2017, s. 203, 212). Wymienione utwory były silnie związane z bieżącym życiem politycznym, w które Rostworowski – jako działacz Stronnictwa Narodowego oraz publicysta „Gazety Narodowej” i kilku innych pism – mocno się zaangażował i

skutkiem tego Rostworowski-artysta ustąpił miejsca Rostworowskiemu-publicyście, dramaturg i psycholog – patriocie i społecznikowi. O tej zmianie frontu twórczego sam autor wypowiedział następujące zdanie: „Oddalenie się od mojej czysto artystycznej pracy nie było nagłe. Złożyły się na to warunki zewnętrzne (zniszczenie warsztatu pracy przez spłonięcie w czasie wojny dworu rodzinnego wraz z zebraną biblioteką, notatkami, materiałami), a nie mniej i wewnętrzne. Wskreszenie Polski obudziło we mnie (długi czas drzemiącego pod stosami książek) czynnego patriotę. [...] W poecie budzi się przekonanie, iż nadeszły „nowe czasy”, w których sztukę musi zawiesić na kołku, a oddać się pracy społecznej (Bergel 1926, s. 7).

Rostworowski, rozczarowany tym, co się wokół niego dzieje, zrozumiał, że nastał czas odwrotu od polityki i stronę twórczości podejmującej ogólnoludzkie problemy, do czego sam się przyznawał, mówiąc: „ot po prostu wróciłem do sztuki...” (Bergel 1926, s. 7). Świadomie powrócił do tematyki „dramatu ludzi słabych”, budując w *Niespodziance* jego kolejny wariant, ponieważ jak twierdził, „interesuje mnie tylko wewnętrzna maszynaria człowieka, jego walka, myśl. Powracam, jednym słowem, do portretowania ludzi” (Hrabyk 1929, s. 8). Impulsem do napisania tej sztuki stała się opowieść Xawerego Puśłowskiego o tragedii, która rozegrała się koło Słonimia. Rodzice nie rozpoznali w obcym przybyszu własnego syna. Licząc na łatwe wzbogacenie się, okrutnie go zamordowali⁶. Jednak celem działań dramaturgicznych Rostworowskiego nie było budowanie

⁶ Podobnych historii o niezroznaniu i zamordowaniu syna przez rodziców w celach rabunkowych było kilka, z tego powodu Tadeusz Sinko posądził Rostworowskiego o plagiat. Zdziwiające jest też podobieństwo dramatu Rostworowskiego do *Nieporozumienia* (1944) Alberta Camusa. Obszernie zagadnienia te omawia M. Rostworowska (2016, s. 390–396). Analizą sztuki Camusa w kontekście jego filozofii absurdu znanego z *Mitu Szyfy* zajmuje się M. Kałuża (2016).

obyczajowych obrazków z życia współczesnej wsi mającej egzystować na niskim poziomie rozwoju duchowego i materialnego. Swoją sprzeciw wobec takiego odczytywania *Niespodzianki* wyraził w wywiadzie udzielonym „Głosowi Narodu”:

Sztuk tak zwanych «ludowych» mam powyżej uszu i nie wchodząc bynajmniej w ocenę ich wartości – jak twierdził – razi mnie niesłychanie stosowany w nich szablon. Z reguły tam się człowiek schłopia. Tam ciągle ten «lud» wchodzi do duszy i robi się ciągle klasową psychologię. Środowiskiem *Niespodzianki* jest istotnie wieś, ale starałem się, by bohaterami nie byli chłopcy ani baby, tylko – **ludzie**. By ta «chłopskość» nie wchodziła w ich duszę, aby chałupa nie była wszystkim, a ludzie niczym. **Pragnąłem zakryć chałupę, a uwydatnić psychologię i na czoło wysunąć stany duchowe ludzi** (W.J. 1928, s. 4; wyróżn. M.J.O.).

A zatem na scenie widzowie oglądają „wieś w sztuce, nie zaś wieś przez sztukę podpatrzoną” (Łempicka 1973, s. 64). Pozornie może wydawać się, że mamy do czynienia z dramatem rozgrywającym się w środowisku wiejskim, dotyczącym życia ubogiej, w dodatku patologicznej, rodziny. *Niespodzianka* nosi zresztą podtytuł *Prawdziwe zdarzenie w czterech aktach*, sugerujący autentyzm wydarzeń, co wskazywałoby na analityczny charakter tekstu i co zbliżyłoby *Niespodziankę* do studium środowiskowego. Tak odczytał sztukę Julian Krzyżanowski (1969, s. 507), wskazując na jej powiązania z niemieckim dramatem naturalistycznym. W *Niespodziance* bez trudu można odnaleźć elementy kojarzone z konwencją naturalistyczną, takie jak: wybór prymitywnego tematu, drobiazgowość opisów (szczególnie w didaskaliach wstępnych *Izba w domu Szywałów*) konkretyzujących środowisko społeczne i sylwetki bohaterów, drastyczność i ohydę sytuacji (mycie okrwawionej podłogi i stołu), sposób ich scenicznego prezentowania (nogi trupa wystające spod łóżka) oraz użycie gwary w dialogach. Jednak Rostworowski, podobnie jak Wyspiański w swych tragediach „ludowych” (*Kłątwa*, *Sędziowie*), kładł naciska na wydobywanie walorów nastrojowych z miejsca dramatycznego, które w tym przypadku miało stać się medium znaczeń uniwersalnych (Ratajczak 1972, s. 186–187). Kolorystyka wnętrza, światło, układ rekwizytów i ich aranżacja, towarzyszące temu gesty, ruch i mimika („czytanie z twarzy”) stają się jednak nośnikami semantyki o bardziej ogólnym znaczeniu. Tematyka środowiskowa w *Niespodziance*, wbrew głosom ówczesnej krytyki, schodzi na dalszy plan, a na plan pierwszy wysuwa się kwestia sceniczności utworu, który w całościowym oglądzie okazuje się kompozycyjnym i językowym majstersztykiem. Sztukę tę należy zatem odczytać jako przykład znakomitego rzemiosła pisarskiego. Rostworowski nieustannie poszukiwał wiarygodnych środków artystycznego wyrazu, aby w sposób przekonujący zrealizować na scenie interesujące go zagadnienie człowieczeństwa,

co również miało swe głębokie uzasadnienia światopoglądowe. Nie o oryginalność mu chodziło, tylko o innowacyjność ujęcia tematu człowieka grzesznego.

W *Niespodziance* nacisk został położony nie na sam akt bestialskiego mordu dokonanego przez Matkę, ale na jego przyczyny, czyli na „zblądzenie” i poszukiwanie prawdy – rozpoznanie pozwalające osiągnąć „wiedzę tragiczną”. Irena Sławińska (1938, s. 7–33) stała na stanowisku, że każda epoka ma swą własną tragedię, co oznacza konieczność interpretowania tragedii w związku z daną epoką historyczną, zgodnie z jej estetyką i charakterystycznymi dla danego czasu formami literackimi. Poza elementami konwencjonalnymi w strukturze i treści tak rozumianej „uwspółcześnionej” tragedii uwidacznia się właściwa danej epoce atmosfera oraz realizuje indywidualny talent dramaturga. Rostworowski, o czym była mowa, rozumiał tragizm w kategoriach psychologicznych i egzystencjalnych, czyli jako cechę przypisaną ludzkiemu życiu, co oznacza, że fatalizm chłopskiego losu tkwi w samym człowieku, w jego duszy i świadomości. Dramaturg poszukiwał przy tym takiej formy dramaturgicznej, za pomocą której można by wiarygodnie wyrazić interesującą go problematykę zła w świecie. Kwestie genologiczne ujawniają się w kompozycji, m.in. w schemacie fabularnym, ukształtowaniu przestrzeni i czasu, kreacji bohaterów oraz stylu wypowiedzi. Forma *Niespodzianki*, która jednak była uniwersalną opowieścią o ludzkim losie, musiała – podobnie jak tragedia Wyspiańskiego, o czym ten pisał w listach do Lucjana Rydla – udźwignąć ciężar tragizmu codzienności. Z tego powodu

chłopskość występujących w *Niespodziance* osób zepchnięta została na plan dalszy, podkreślono natomiast ich człowieczeństwo. Bowiem nie o psychologię klasową, chłopską chodzi poecie, lecz o psychologię człowieka. Nie chłopów więc jako takich i nie specjalnie życie chałupy pragnie nam Rostworowski pokazać w swej sztuce, będącej dokumentem życia ludzkiego, dokumentem wieczystych ludzkich namiętności i walk. W głębokim ujęciu ogólnoludzkiego, wiecznie aktualnego zagadnienia ma sztuka Rostworowskiego coś z surowej powagi starogreckiego dramatu. Stanowi ona rodzaj nowoczesnej tragedii, konflikt ustalonego porządku moralnego z elementarnym instynktem życia wyrażającej. Ten zaś poważny, tragiczny charakter sztuki pozostaje w ścisłym związku z jej chłopskim środowiskiem. Według Rostworowskiego bowiem do sztuk głęboko dramatycznych nadaje się tylko chłop, on jeden jest życiowo emocjonalnym człowiekiem, on jeden umie jeszcze cierpieć, jak królowie Szekspira, przy tem cierpienie staje się dla niego jakimś niepokonanym *fatum* (Bergel 1926, s. 8).

Takie podejście do tematu „chłopskiego” potwierdza wstęp do *Niespodzianki* zatytułowany *Do publiczności*. Rostworowski mówi w nim wprost o koniecznej uniwersalnej perspektywie lektury dramatu:

Więc zechciejcie w tej godzinie
zapomnieć o wsi, o mieście,
a myślami się przeniesiecie
w tajemniczą głęb człowieka,
co różnie się przyobleka,
lecz, pomimo tych różności,
jest człowiekiem z krwi i kości
(Rostworowski 1992, s. 460–461; wyróżn. M.J.O.).

Niespodzianka wpisuje się zatem w wizję teatru religijno-symbolicznego i tragediowo-misteryjnego (Sławińska 1938, s. 689–698). W ten sposób otrzymaliśmy kolejną opowieść Rostworowskiego „o człowieku upadłym, doznającym i przeżywającym zło” (Rzewuska 1988, s. 166), „ponurą tragedię ludzi prostych” (Bergel 1926, s. 8), którą charakteryzuje surowość „historii prawdziwego zdarzenia”. Dramaturg „zbliża się zawsze do człowieka. Patos powstaje przede wszystkim z napięcia przeżyć. Człowiek Rostworowskiego przeżywa wszystko w bardzo mocnym napięciu” (Sławińska 1938, s. 695). Z tego powodu

społeczna przynależność wszystkich postaci „Trylogii” cofa się w głąb, schodzi na drugi plan wobec ich ogólnoludzkiego braterstwa. Rostworowski nie wierzy, aby środowisko miało wyłącznie determinować człowieka – wyciska ono na każdym silne piętno, gdyż dostarcza tysiącznych, nieuchwytnych impulsów i przeżyć, które złożą się na duszę człowieka. Lecz wszystko to – strefa *accidensów*. Matka w *Niespodziance* jest przecież tylko matką, na to pada główny akcent autora. Jej zbrodnia na tle środowiska staje się może bardziej zrozumiała, ale nurt jej poprzednich przeżyć, zawiedzionych nadziei, tysiąckrotnie odnawianych rozczarowań – płynąć mógłby łożyskiem każdej ludzkiej duszy (Sławińska 1938, s. 692).

Podobnie jak w tragediach „ludowych” Wyspiańskiego budowa *Niespodzianki* przypomina klasyczną kompozycję, zgodnie z formułą Arystotelesa w *Poetyce* opartą na prymacie akcji i wykorzystującą zasadę trzech jedności: miejsca, czasu i akcji, gdzie zwarta struktura umożliwia większą kondensację treści, co dodatkowo wzmacnia efekt tragiczny. Ta ekonomia zwiększa dramatyczne napięcie utworu, wzmocnione jeszcze przez specjalnie zaprojektowany gest sceniczny, ruch, mimikę twarzy bohaterów, pauzy przejmujące rolę słowa i budujące atmosferę tragizmu. Autor tak manewruje losami bohaterów, że napięcie dramatyczne wywoływane jest nie tyle przez zdarzenia, ile przez „ruch świadomości opartej przez emocje. [...] Istotnym jest więc sam proces dojrzewania do zbrodni chłopki zdemoralizowanej przeciwnościami życia” (Rawiński 1993, s. 298; zob. też Ratajczak 1972, s. 184–185). Znalazło to swą teatralną realizację w pełnych pasji dialogach, ujawniających nędzę egzystencji Szywałów, brak porozumienia i ich zapiekły żal do losu, bliski wzajemnej nienawiści.

W chałupie panuje straszna bieda. Wszyscy cierpią z powodu alkoholizmu ojca. Dzieci, Zośka i Franek, są pośmiewiskiem wsi jako potomkowie pijaka i złodziejki. Franek studiuje, co pochłania ogromne sumy. W dodatku najstarszy syn, Antek, który jako dziecko wraz ze stryjem wyjechał do Ameryki, przestał się odzywać. Rodzice muszą sprzedać ostatnią krowę, aby zdobyć niewielką sumę na utrzymanie rodziny. Niespodziewanie w chałupie pojawia się gość: elegancko ubrany mężczyzna. Przyjmuje go najmłodsza córka, Zośka, która nie potrafi się z nim porozumieć. Zmęczony i trochę podпиты gość zasypia. Wtedy z jarmarku wracają rodzice, którzy już zdążyli się pokłócić. Nieznajomy budzi ich ciekawość. Kiedy w walizce znajdują dolary, rodzi się w ich sercach zawiść, a to z kolei doprowadza ich do zbrodni. Matka wysłała Zośkę spać do stajni, a męża do karczmy. Zanim pojawi się w niej stary Szywał, staje się on przedmiotem drwin zebranych tam parobków, którzy widzieli go z żoną na targu. Karczmarz Abramek opowiada im, że w południe odwiedził go gość z Ameryki i jak się okazało, ten elegancki przybysz to nikt inny jak Antek Szywał, który właśnie wrócił do rodzinnej wsi. Kiedy w karczmie pojawia się stary, pytany o przybysza udaje, że nic nie wie, pije tylko kolejne kieliszki wódki. Dopiero kiedy wszyscy rozchodzą się do domów, Abramek wyjawia staremu Szywale, kim jest nieznajomy. Ten, przerażony, biegnie do chałupy, ale jest już za późno. Ojciec widzi, jak Matka zmywa krew z podłogi, a spod łóżka wystają nogi zamordowanego syna. Zdruzgotany Szywał wyjawia prawdę. Matka popada w obłęd, jej krzyk przyciąga sąsiadów. Rwie upragnione „dulary”. Ojciec obwinia siebie, zrywa policję, gromada, widząc rozpaczę rodziców, zaczyna się wspólnie modlić.

W centrum dramatycznego świata Rostworowski umieścił postać Matki – starej Szywałowej, spracowanej, wiejskiej kobiety, której celem życia stało się uporczywe dążenie do przełamania tragicznego losu swej rodziny. Nie ma w niej jednak demonizmu szekspirowskiej Lady Makbet. Jej życie staje się powolnym, nieustającym staczaniem się w dół, co przybiera fatalistyczny charakter. Wydaje się bowiem, że jakaś potężna siła rządzi życiem jej i jej rodziny, wręcz popychając ją do strasznej zbrodni. Upadek Szywałowej, tak jak bohaterów wcześniejszych dramatów, Judasza czy Kaliguli, wydaje się nieunikniony, jakby zaplanowany z góry. Jak pisał Tadeusz Sinko, „dawno nie słyszeliśmy na scenie tak strasznego stąpienia zbliżającego się Nieszczęścia” (T.S. 1929, s. 3). Cała egzystencja Matki polegała na doświadczaniu kolejnych niepowodzeń. Szywałowa – dawniej „gospodarska” córka, teraz obśmiewana przez ludzi „dziadówka”, „złodziejka”, „sirota” – znalazła się wraz z mężem i dwojgiem dzieci, Frankiem i Zośką, na dnie ludzkiej egzystencji. Wręcz rytualnego wymiaru w jej przypadku, tak jak w wypadku innych kobiet wiejskich, nabrały: rodzenie dzieci i ich grzebanie, ciężka, wręcz katorżnicza praca w gospodarstwie oraz obrona resztek dobytku przed mężem – pijakiem. Ten trud podejmuje z myślą o żyjących jeszcze dzieciach. Macierzyństwo stało się dla Szywałowej doświadczeniem ogromnego

cierpienia, jak również upokorzenia. Wylicza siedmioro swoich dzieci. Ta liczba kojarzy jej się z siedmioma ranami Matki Boskiej Bolesnej. Kobieta wie, że przez swą grzeszność nie może się z nią utożsamiać, co jeszcze dodatkowo wzmaga w jej sercu ból. Z całego majątku, który regularnie przepijał jej mąż, pozostała jej już tylko stara krowa, którą i tak musi sprzedać. Życie Szywałów zamieniło się w oczekiwanie na „cud”, jakim jest powrót Antka, najstarszego syna z Ameryki, do której wyemigrował w celach zarobkowych. Pożądane ponad wszystko „dulary” nabierają magicznej mocy, uosabiają lepszy los i zastąpiły Boga. Postrzegany z tej perspektywy świat *Niespodzianki* to świat pozbawiony jakiegokolwiek sensu i nadziei na poprawę losu. Wydaje się więc, że znaleźliśmy się wśród „«troglodytów», nieosiągających człowieczeństwa”⁷. Upokarzająca nędza stopniowo urasta w świadomości Szywałowej do bezwzględnej irracjonalnej siły, popychającej ją ku spełnieniu się przeznaczenia. To beznadziejna, permanentna nędza transformuje w prześladowające rodzinę Fatum, a brudna, uboga chłopska izba, w której egzystencja zamienia się w wegetację „na dnie”, powoli przemienia się w figurę świata w ogóle.

Szansę na zmianę tej beznadziejnej sytuacji Szywałowa dostrzega w morderstwie obcego, bogatego przybysza, a dolary, które przy nim znajduje, w jej wyobraźni są upragnioną przepustką do lepszego życia. Staje więc przed wyborem: zabić lub nie. Bezbronny, śpiący przybysz stanowi pokusę nie do odparcia. Szywałowej wydaje się, że gest siekierą, wykonany za cichą namową Ojca, stanowi rodzaj zadośćuczynienia za lata nędzy i upokorzenia. Jak zauważył Tadeusz Boy-Żeleński (1965, s. 123):

w sobie ma uczucie samotności, które w siebie samym każe widzieć pustkę, i zmęczenie bez granic, obojętność kamienną. W tym stanie człowiek zdolny jest do wszystkiego. Więzienie – cóż jej więzienie, śmierć – cóż jej śmierć! Zabije człowieka, bo i tę harówkę mąż przerzuci na jej barki i podłogę z krwi po nim wyszoruje.

Ze wszystkich wyższych uczuć Szywałowej pozostała już tylko miłość macierzyńska. Jednak paradoksalnie ta bezgraniczna miłość, bliższa drapieżnemu instynktowi niż szlachetnym uczuciom, doprowadza ją do zbrodni (Popiel 1992, s. LXXXIX). Matka staje się jednak przedmiotem igraszki Losu, ponieważ uśmiercając niewinnego człowieka, w rzeczywistości nieświadomie zabija własnego, od dawna wyczekiwanego syna. W tym „zbrodniczym czynie realizuje się istota węzła tragicznego: ta sama siła, która zmusiła Matkę do podniesienia siekiery w tymże samym działaniu (akt morderstwa), prowadzi do pozbawienia

⁷ Jest to sąd A. Słonimskiego o bohaterach *Lampki oliwnej* E. Zegadłowicza („Wiadomości Literackie” nr 101, s. 3); por. Słonimski 1982, s. 155–156.

najstarszego syna życia. Bezgraniczna miłość macierzyńska sąsiaduje ze skrajnym zaprzeczeniem właściwości tejże miłości (Popiel 1992, s. LXXXIX).

Zbrodnia na Nieznajomym rozgrywa się „poza sceną” w czasie aktu III mającego miejsce w karczmie. Ojciec, wychodząc po worki w zakończeniu aktu II i zostawiając Matkę przy śpiącym z siekierą w rękę, ma nadzieję, że po raz kolejny wykona za niego ciężką „robotę”. Symultanimizm scen – rozgrywającej się na oczach widzów w karczmie (naigrywanie się chłopów ze Starego, rozmowa z Abramkiem, z której wynika, że Nieznajomy jest Antkiem Szywałą) i tej „poza sceną” (mordowanie syna) – ma ogromny potencjał tragiczny. Widz zdobywa wiedzę, której nie posiadała jeszcze Matka. Wie, że kobieta stała się przedmiotem igraszki Losu, i tak jak widz w teatrze antycznym oczekuje na uderzenie gromu. Matka powoli w jego oczach przekształca się w postać tragiczną, budzącą już nie odrazę czy współczucie, tylko litość i trwogę. Antkowe „dulary” miały odmienić życie Szywałów na lepsze, tak jak zapowiadał to Abramek: „Będzecie miecz murewany dwór – będzecie miecz piendzeshont morgi żemie – będzecie miecz wyedukowany Franek – będzecie miecz posag Zoszke” (Rostworowski 1992, s. 553), a stały się ich przekleństwem.

Pozbawiona wyrazu, kamienna twarz Matki, powściągliwość jej gestów i lakoniczność słów w trakcie wykonywania egzekwii nad zmarłym synem nadaje tej postaci szczególny wymiar. W obliczu majestatu śmierci jest już tylko bolejąca matką, dokonującą zadośćuczynienia ukochanemu dziecku, co wyraża się w nacechowanym tragicznie geście rwania banknotów i słowach skierowanych do zmarłego bezsensownie syna: „Pockaj Jantoś. – Pockaj. – Cobys miał dowód, ze nie bez kciwość... ze nie la mnie (Rostworowski 1992, s. 563). Następnie kobieta przygotowuje dla niego łożo, na którym spocznie jak na katafalku w kościele. Tak te ostatnie sceny tragedii interpretuje Henryk Życzyński: „Gdy pada grom matka nie od razu słania się pod ciężarem katastrofy, lecz zdobywa się jeszcze na jeden, prawdziwie nadludzki wysiłek, by spełnić ostatni obowiązek wobec zabitego syna. On teraz jeden jest w jej sercu, dla niego niszczy dolary, układa do snu” (Życzyński 1938, s. 47). Kiedy Matka dopełni wszystkich pogrzebowych obowiązków, wtedy jej rozpacz przechodzi w obłęd. Wydaje się on sobą wypełniać cały świat dramatu.

A zatem „*Niespodzianka* jest tragedią Matki, która w imię miłości macierzyńskiej do jednego syna zabija bezwiednie drugiego” (Popiel 1992, s. LXXXVIII). W jej przypadku zbrodnia rodzi się jako spotęgowany przejaw instynktu macierzyńskiego. W tym bliska jest Medei Eurypidesa czy Fedrze Racine’a. W ten sposób Rostworowski uruchamia pojęcie „mitu”, rozumianego jako zbiór wątków, figur i symboli pochodzących z kultur starożytnych i na stałe zakorzenionych we wspólnej wyobraźni literackiej i w tradycji europejskiej. Wspólnym mianownikiem tych mitologicznych nawiązań jest zamierzony, świadomy gest „przepisania”, czyli opowiadania na nowo znanych od wieków i mocno zakorzenionych

w kulturze i historii postaci, aby wydobywać z nich nowe znaczenia, ukryte treści, odmienne symbole⁸. W przypadku *Niespodzianki* kontrnarracja uwspółcześnia opowieść o zbrodni i karze, przekształca jej wymowę i symbolikę, odsłania podteksty związane z przemocą i opresją w świecie zdominowanym przez męską kulturę patriarchy, wypełnia luki i niedopowiedzenia, a także oddaje głos tradycyjnie milczącym kobietom. Matka przemawia głosem odwiecznej, kobiecej krzywdy. Oskarża w ten sposób patriarchalny układ, pełen przemocy wobec najbardziej naiwnych i bezbronnych, budowany i utrwalany w swym bezdusznym kształcie przez ojców Antosiów, Franków, Zosiek, co jednak nie wyczerpuje sensu omawianej sztuki. Ostatnie słowa Abramka: „A chciał im zrobic niespodzankę” (Rostworowski 1992, s. 571) wyrażają cały tragizm zaistniałej sytuacji. Matka stała się przedmiotem okrutnej drwiny Losu, co doskonale wyraża tytułowa „niespodzianka”, przewijająca się w ostatnim akcie jako znaczący *leitmotiv*. Rostworowski w kreacji Matki wykracza jednak poza granice społeczne w stronę znaczeń religijnych.

Kompozycja sztuki oparta jest zatem na paradoksie. Zbrodnia, która miała przełamać fatalny los jej rodzinny, ukazała swe prawdziwe oblicze w momencie, kiedy zamordowanym okazał się Antek. Ta sama siła macierzyńskich uczuć, która popchnęła Matkę do zbrodni, stała się źródłem jej duchowej odnowy. Cały konflikt moralny rozgrywa się w duszy starej Szywałowej. Porażająca prawda o zamordowanym uderzyła w nią tak jak w antycznego Edypa. Jej wina, o czym była już mowa, wystylizowana została w jakiś sposób na antyczną *hamartię* („tragiczne zbłądzenie”), gdyż zabijając nieznanego, kobieta nie wiedziała, że uśmierca to, co ma najcenniejsze. W momencie „tragicznego oświecenia”, będącego w swej istocie silnym wstrząsem emocjonalnym, dochodzi do obudzenia się w duszy Szywałowej świadomości moralnej – głosu sumienia. Kobieta rozpacz nie tylko jako matka, ale również jako człowiek, który – i tu ujawnia swą siłę właściwy chrześcijański kontekst *Niespodzianki* – popełnił grzech przeciw piątemu przykazaniu Dekalogu: „Nie zabijaj!”, a jednocześnie naruszył prastarą normę obyczajowo-moralną, żądającą szacunku dla gościa, który przekroczył próg domu. Zło w świecie Rostworowskiego zawsze pozostanie złem popełnionym przez człowieka napiętnowanego grzechem pierworodnym.

⁸ L. Feder (*Ancien Myth in Modern Poetry*) pisze: „Mit jest strukturą narracyjną dotyczącą dwóch podstawowych dziedzin podświadomego doświadczenia, które są oczywiście powiązane ze sobą. Po pierwsze więc wyraża on popędy instynktowne i stłumione pragnienia i lęki – oraz konflikty, które są ich przyczyną. Te pojawiają się w temacie mitu. Po drugie – mit przekazuje także tkwiące w indywidualnej świadomości resztki wczesnego stadium rozwoju filogenetycznego, w którym mity były tworzone” (cyt. za: Kuźma 1980, s. 16).

Matka, idąc na sąd Boży, podobnie jak biblijny Hiob przyjmuje swój los z godnością i jest zdolna wziąć na siebie winę za popełniony czyn. Dzięki temu może zwrócić się do płaczącego Ojca słowami *Modlitwy Pańskiej*, a więc słowami przebaczenia, niosącymi pokój: „Płac, bidaku. Płac. – I odpuść nam nase winy, jako i my uodpuscamy naszym winowajcom...” (Rostworowski 1992, s. 564). Ten prywatny akt pokuty obojga Szywałów poprzedza wspólną modlitwę gromady o charakterze ekspiacji, co ma w tej sztuce głęboko religijną wymowę. Rostworowski z przekonaniem głosi, że tam gdzie panuje zło, potrzeba jest miłosiernej miłości Boga. Wymowne są zatem słowa kończące dramat:

Stary chłop:

Modlić sie. Tutak trza sie modlić.

Matka:

klękając

Juści... juści... trza sie modlić.

Składając ręce i modląc się, ale do Ojca

Ojce nas... Biiiida... biiiida była...

Po chwili

Dał Zośce za niom dularów pienć – drugie pienć dorzuci i pójdzie – bo kuzdy ma rence do siebie... I nie wodź nas na pokusenie... I nie wodź nas na pokusenie... Ojce nas... Ojce Jantkowy, Franusiowy, Zoścyny... (Rostworowski 1992, s. 570)

Słowa Matki uświadamiają starem Szywale ogrom jego winy:

Ojciec:

który wciąż siedział z twarzą ukrytą w dłoniach

Po policyjom!!! Po policyjom!!!

Waląc się z całych sił w piersi i przy ostatnim słowie opadając na ławie

Ja zabił!!! – Ja zabił!!! – Ja zabił!!!

(Rostworowski 1992, s. 570–571)

Bohaterom „już tylko pozostały porachunki z Bogiem”, ponieważ wszystkie ludzkie sądy straciły swe znaczenie (Parandowski 1963, s. 55–56). Bóg w tej sztuce przychodzi do człowieka przez drugiego człowieka. Świadczy o tym nie tylko los pary protagonistów, ale również odmienny obraz dwóch gromad chłopskich: prześmiewczej, zgromadzonej w karczmie, jak również tej drugiej – uczestniczącej przez wspólną modlitwę w ekspiacji Matki i Ojca, tworzącej „żywy” kościół. Tak oto ludzie grzeszni, podobnie jak w tragediach „ludowych” Wyspiańskiego, doznają łaski pokuty. A to „sprawiła miłość, która była na świecie o wiele wcześniej od sprawiedliwości” (Tischner 2000, s. 189). Zbrodniczy czyn zrodził się wewnątrz duszy ludzkiej i również w niej musi narodzić się potrzeba oczyszczenia ze zła. Bowiem

W perspektywie chrześcijańskiej autonomia człowieka splata się z autonomią jego *sanctum*. Jest jakaś przedziwna moc w głębi człowieka – moc, która ujawnia się w jego sporze ze złem. To prawda, że człowiek jest źródłem zła: plami człowieka to, co wychodzi z człowieka. Jest jednak również prawdą, że człowiek może przewyciężyć zło. Ma w rękach wszelkie środki i wszelkie narzędzia do tego – poczynawszy od wolności, skończywszy na łasce. W walce tej pozostaje „autonomiczny”. Jeśli chce, to może... Ma moc zapoczątkowania dobra na tym świecie (Tischner 2000, s. 189).

W tym kontekście w pełni wiarygodne wydają się słowa Rostworowskiego (1917, s. 2), że w „sztuce mojej osobą dramatu jest etyka chrześcijańska”.

Siła dramaturgiczna *Niespodzianki* Rostworowskiego, podobnie jak *Kłątwy* i *Sędziów* Wyspiańskiego, polega na docenieniu znaczenia konkretności postaci. Okazuje się, że indywidualnością może stać się również zwykły człowiek, którego los podlega „tragicznemu rytmowi”. Ów niedoskonały i nieświadomy (a nawet rzecz można – prymitywny) bohater dojrzeva moralnie do świadomego podjęcia odpowiedzialności za siebie i świat. Ta jego transformacja ma w tym przypadku swą szczególną wymowę. Uczestnictwo w tragicznym proteście przeciw ograniczeniom ludzkiej istoty (pojęcie Zygmunta Adamczewskiego) i zdobytą w ten sposób wiedza tragiczna pozwalają mu wyjść poza krąg myślenia kategoriami walki o byt. *Niespodzianka* wiąże się zatem z myśleniem tragicznym o świecie i człowieku, wzmocnionym przez specyficzny język i rytmikę oraz wizję sceniczną wpisaną w utwór, co nadaje mu charakter religijny. Najpierw Judasz, Kaligula, a teraz Matka muszą rozwiązać podstawowe dylematy ludzkiej egzystencji, doświadczyć dotyku zła i przejść przez próbę cierpienia, aby podjąć pokutę i doznać oczyszczenia z grzechów.

W kolejnych częściach trylogii, *Przeprowadzce* i *U mety*, bohaterem jest syn Szywałów, Franek. Młody człowiek nie może poradzić sobie z własną nędzą moralną, mającą źródła w jego charakterze i poczuciu krzywdy ze strony losu, który jak jarzmem obciążył go nędzą, a potem straszną zbrodnią rodziców. Z perspektywy zakończenia całej trylogii, którą wieńczy jego samobójcza śmierć, okazuje się, że to Franek jest głównym bohaterem tego cyklu dramatycznego. W kolejnych dramatach składających się na trylogię powraca motyw natury ludzkiej skażonej grzechem. Tak więc ironia tragiczna przepaja całość omawianej trylogii. Dobrym komentarzem do tych rozważań wydają się słowa Reinholda Schneidera, autora *Theologie des Dramas*. Uważa on, że

los człowieka, a więc tajemnicę, ukrytą w Bogu, z Nim sprzężoną. [...] dramat jest szyfrem, z którego należy odczytać bieg świata, porządek rzeczywistości. Przekraczając ludzką rzeczywistość, dramat nieuchronnie prowadzi ku Transcendencji, gdyż stawia człowieka w kręgu konfliktów,

które po ludzku okazują się nierozwiązalne [...] . Z konfliktów tych rodzi się tragizm, ale ujawnia się on tylko wówczas, gdy sztuka patrzy tym tragicznym konfliktom prosto w twarz i zwraca się do osoby ludzkiej w całej jej pełni i złożoności (cyt. za: Sławińska 1938, s.19–20).

Schneider uznał scenę ewangeliczną Chrystusa przed Piłatem za archetypową, dającą się wpisać w schemat prawdy i kłamstwa. Twierdzi więc: „w każdym razie korzeniem wszelkiej dramaturgii jest walka o Prawdę lub walka z nią i dlatego każdy dramat kończy się w trybunale (cyt. za: Sławińska 1938, s. 19). Rantunkiem dla udręczonego złem człowieka – według Rostworowskiego – jest powrót do wiedzy pewnej, zawartej w Ewangelii. Dzięki temu człowiek będzie mógł świadomie zawierzyć się Miłosierdziu Bożemu. Innej drogi ocalenia dla niego nie ma i tego autor *Niespodzianki* jest pewien. A zatem można powiedzieć, że ostatecznie lektura *Niespodzianki* zamienia się w rodzaj medytacji religijnej.

Bibliografia

- Bergel R. (1926), *Tradycje dramatyki ludowej w teatrze K.H. Rostworowskiego*, „Życie Teatru” nr 9.
- Boy-Żeleński T. (1965), *Flirt z Melpomeną. Wieczór dziewiąty i dziesiąty, Pisma*, t. XXIII, Warszawa.
- Braun J. (1984), *Wielka Reforma Teatru w Europie. Ludzie – idee – zdarzenia*, Wrocław.
- Duniec K. (2017), *Dwudziestolecie. Przedstawienia*, Warszawa.
- Kuźma E. (1980), *Mit Orientu i kultury Zachodu w literaturze XIX i XX wieku*, Szczecin.
- Nowaczyński A. (1929), *Onorate altissimo poeta! Rzecz o „Niespodziance” K.H. Rostworowskiego*, „Wiadomości Literackie” nr 11.
- Olszewska M.J. (2001), *„Tragedia chłopska”. Od W. L. Anczyca do K.H. Rostworowskiego. Tematyka – kompozycja – idee*, Warszawa.
- Parandowski J. (1963), *Kiedy byłem recenzentem*, Warszawa.
- Popiel J. (1993), *Sztuka dramatyczna Karola Huberta Rostworowskiego*, Wrocław.
- Popiel J. (1992), *Wstęp*, w: Rostworowski K.H. (1992), *Niespodzianka*, w: tegoż, *Wybór dramatów*, oprac. J. Popiel, Wrocław.
- Ratajczak J. (1972), *Dramat chłopski. Krotochwila i tragedia*, „Dialog” nr 4–5.
- Rawiński M. (1993), *Dramaturgia polska 1918–1939*, Warszawa.
- Rostworowska M. (2016), *Szczery artysta. O Karolu Hubercie Rostworowskim*, Kraków 2016.

Rostworowski K.H. (1917), *Pro domo meo*, „Głos Narodu” nr 97.

Rostworowski K.H. (1992), *Niespodzianka*, w: tegoż, *Wybór dramatów*, oprac.

J. Popiel, Wrocław.

Rzewuska E. (1988), *Polski dramat ekspresjonistyczny wobec konwencji gatunkowych*, Lublin.

Sławińska I. (1938), *Wokół teatru K.H. Rostworowskiego*, „Ateneum” nr 3–4.

Słonimski A. (1982), *Gwałt na Melpomenie*, Warszawa.

Starowieyska-Morstinowa Z. (1938), *Człowiek z monolitu*, „Kultura” nr 11–12.

T.S. [Sinko T.] (1929), „*Niespodzianka*” K. H. Rostworowskiego w *Teatrze m. im. Słowackiego*, „Czas” nr 47.

W.J. (1928), *Jak powstawała „Niespodzianka”? Rozmowa z laureatem Konkursu Teatru im. J. Słowackiego K.H. Rostworowskim*, „Głos Narodu” nr 354.

Życzyński H. (1938), *Twórczość Karola Huberta Rostworowskiego*, „Prąd” t. 35, z. 3–4.

Streszczenie

***Niespodzianka. Prawdziwe zdarzenie w czterech aktach* Karola Huberta Rostworowskiego, czyli opowiedziana na nowo historia Niobe i Medei**

Niespodzianka (1928) Karola Huberta Rostworowskiego, będąca pierwszą częścią trylogii dramatycznej, została uznana przez krytyków za najważniejszą sztukę XX-lecia międzywojennego. Rostworowskiego, jako dramaturga o światopoglądzie chrześcijańskim, interesowała przede wszystkim obecność zła w ludzkiej duszy. *Niespodzianka* wpisuje się w znaną ze wcześniejszych sztuk pisarza historię ludzi słabych i niekczemnych, którzy nie potrafią wznieść się na wyższy poziom rozwoju duchowego i poddać działaniu Łaski. Rodzi to konflikt pomiędzy grzechem a ładem moralnym. *Niespodzianka* jest tragedią Matki, która z miłości macierzyńskiej popełniła straszną zbrodnię. Przez pomyłkę zabiła przybysza, w którym nie rozpoznała własnego syna, po to by uratować drugiego i zapewnić mu lepszy byt. Wstrząs moralny rodzi w niej sumienie. Ostatecznie wygrywa dobro zakorzenione w ludzkiej duszy. Sztukę przepaja ironia tragiczna. Jednocześnie *Niespodzianka* daje się odczytać jako opowiedziana na nowo historia mitycznych Niobe i Medei, aby dać głos milczącym kobietom będącym ofiarami źle rozumianego patriarchy.

Słowa kluczowe: zbrodnia, wieś, syn, matka, ojciec, zło, sumienie, miłość, miłosierdzie

Summary

***Surprise. A real event in four acts* by Karol Hubert Rostworowski,
or the story of Niobe and Medea re-told**

Surprise (oryg. *Niespodzianka*) (1928) by Karol Hubert Rostworowski, the first part of the dramatic trilogy, was recognized by critics as the most important play of the interwar period. Rostworowski, as a playwright with a Christian worldview, was primarily interested in the presence of evil in the human soul. *Surprise* is a part of the story of weak and wicked people, known from the writer's earlier plays, who are unable to rise to a higher level of spiritual development and subject to Grace. This creates a conflict between sin and the moral order. *Surprise* is a tragedy of a Mother who, out of motherly love, committed a terrible crime. By mistake, she killed a stranger in whom she did not recognize her own son in order to save the other and provide him with a better life. The moral shock builds her conscience. Ultimately, the good that is rooted in the human soul wins. The art is imbued with tragic irony. At the same time, *Surprise* can be read as a new story of the mythical Niobe and Medea, told to give a voice to a silent woman, victims of a misunderstood patriarchy.

Keywords: crime, village, son, mother, father, evil, conscience, mercy