



ALEKSANDRA DĄBROWSKA

 <https://orcid.org/0000-0002-0957-6052>

Uniwersytet Warszawski, Wydział Polonistyki
ul. Krakowskie Przedmieście 26/28, 00-927 Warszawa
e-mail: a.dabrowska62@student.uw.edu.pl

Genologiczne eksperymenty w *Miłosierdziu* i *Strasznych dzieciach* Karola Huberta Rostworowskiego

Experiments with Genres in Karol Hubert Rostworowski's *Miłosierdzie* and *Straszne Dzieci*

Abstract

The author analyses Karol Hubert Rostworowski's *Miłosierdzie* and *Straszne Dzieci* through the prism of genre studies and distinguishes several formal solutions connected with genres such as mystery play, commedia dell'arte, morality play, nativity scene, circus or tableau vivant. The analysis demonstrates that not only had Rostworowski used the mentioned genres, but also transformed them to determine the very perception of events taking place on the scene. This technique of manoeuvring separate genres in *Miłosierdzie* is based on both combining and contrasting them, which enabled the playwright to create a tragicomic character of the play. However, in *Straszne Dzieci* he hyperbolized genres in order to construct an on-scene grotesque. Turns out, Rostworowski's creative output is centred around the sublime and the tragic just as much as the comic and the ironic. Besides, metatheatrical techniques, which encouraged the audience to think of Rostworowski's works in an analytical manner, are yet another important aspect of the two plays associated with the listed genres. Therefore, the great genre experiment executed by Rostworowski in the 1920s cannot be simplified into ordinary games with conventions. The playwright has endeavoured to break the usual schemes of perception among his audience, redefining their judgements on mankind, history, and religion. The author argues that the analysis of the two plays is crucial in Rostworowski's studies as well as in the discussion on the development of the entirety of dramatic works during the interwar period. The technique of combining and transforming conventional genres could be seen in the outputs of many playwrights throughout the 20s and 30s, nevertheless, it was Rostworowski who became one of the first precursors of said technique in the Polish dramatic field.

Naprzód interesuje mnie bardzo sam teatr jako taki.
Lubię robić eksperymenty. Szukać nowych dróg ekspresji.

K.H. Rostworowski

Karol Hubert Rostworowski zapisał się w historii przede wszystkim jako chrześcijański Sofokles, autor *Judasza z Kariothu*. Znacznie rzadziej pamięta się natomiast o Rostworowskim-innowatorze, który w trzeciej dekadzie XX wieku nieustannie testuje możliwości dramatu i teatru, przeprowadzając eksperymenty formalne wykraczające daleko poza ramy ówczesnej polskiej praktyki artystycznej. Nowatorskie utwory autora *Niespodzianki* od początku wzbudzały kontrowersje w środowisku krytyków i badaczy (Popiel 1990: 77). Jedni skłonni byli dostrzegać w nich geniusz formy i niezwykle wyczucie teatralne twórcy, inni traktowali je z kolei jako mniej istotny rejon działalności Rostworowskiego, raczej jako wyraz jego inklinacji politycznych niż artystycznych. Tymczasem sam dramaturg podkreślał wagę eksperymentów w swojej koncepcji twórczej. To właśnie antyrealistyczne *Miłosierdzie* sytuował po latach obok, zdaniem wielu, genialnego *Judasza z Kariothu* (Starowieyska-Morstinowa 1936: 1–2). Choć sztuki z lat 20. XX wieku oceniano różnie, ich premiery odbiły się szerokim echem i niewątpliwie, w mniej lub bardziej bezpośredni sposób, przyczyniły się do zaimplementowania na gruncie polskim technik antymimetycznych czy też rozwiązań zapożyczonych z silnie skonwencjonalizowanych gatunków dramaturgicznych. Nie bez przyczyny badacze doszukują się pokrewieństw formalnych między utworami Rostworowskiego i Ewy Szelburg-Zarembiny (Popiel 1995: 99). Głośne eksperymenty autora *Strasznych dzieci* mogły być znane również Adamowi Polewce¹, który — jak podkreśla Magda Nabiałek — tworzył szopkowo-farsowe utwory, zakorzenione w średniowiecznych matrycach gatunkowych (Nabiałek 2021), co zasadniczo zbliża je do poetyki Rostworowskiego. Podobnych analogii w odniesieniu do innych dramaturgów dwudziestolecia można by zapewne wykazać znacznie więcej. Eksperymentalne teksty krakowskiego artysty jawią się więc jako interesujący obszar badawczy²,

¹ Trzeba wspomnieć, że obydwaj twórcy należeli do Związku Zawodowego Literatów Polskich w Krakowie. Informację na ten temat zawarto w kronice „Gazety Literackiej” z 1932 roku, nr 9.

² Dotychczas ukazała się tylko jedna monografia na temat twórczości Rostworowskiego — *Sztuka dramatyczna Karola Huberta Rostworowskiego* Jacka Popiela (1990). W kontekście ekspresjonizmu o dramatach autora *Niespodzianki* wspominała także Elżbieta Rzewuska (1988, 1991).

istotny tyleż ze względu na ewolucję techniki samego autora, co ze względu na kontekst całej twórczości dramaturgicznej dwudziestolecia międzywojennego.

Działalność teatralną Rostworowskiego z trzeciej dekady XX wieku wiąże się zazwyczaj z ekspresjonizmem, który z biegiem czasu stał się jednak etykietą klasyfikacyjną obejmującą szereg utworów, niekiedy zupełnie do siebie nieprzystających. Ustalenie listy rozwiązań formalnych powiązanych jednoznacznie z poetyką tego nurtu jest więc zadaniem trudnym, o ile w ogóle możliwym do wykonania. Warto zatem nieco zmienić optykę interpretacyjną i przeorientować analizy na aspekt genologiczny, za pomocą którego można nie tylko wypuklić poszczególne elementy formalne, lecz także określić ich funkcjonalność w obrębie utworu. Oglądanie tekstu przez pryzmat konkretnych wzorców gatunkowych prowadzi z jednej strony do uchwycenia kontynuacji owych konwencji, ale również, co jeszcze bardziej interesujące, do wykrycia wszelkiego rodzaju zniekształceń i napięć. W przypadku tekstów Rostworowskiego zastosowanie takiej metodologii jest szczególnie uzasadnione. W *Miłosierdziu* i *Strasznych dzieciach* implikowane są bowiem elementy wywiedzione z różnorodnych formuł gatunkowych, tworzące skomplikowane, lecz zarazem spójne układy kompozycyjne. Co więcej, dzięki analizie genologicznej można dowieść, że zamiast wzniosłej maski tragicznej Rostworowski przywdziewał niekiedy maskę komiczną, a w jego tekstach ujawnia się pierwiastek ironii o silnym potencjale podważającym powszechne wyobrażenie na temat *sacrum*, historii i człowieka.

Moralitet, czyli kreowanie percepcji zdarzeń

Kwestia genologicznej klasyfikacji *Miłosierdzia* od początku nastęrczała krytykom i badaczom trudności. Sam autor określił utwór mianem misterium, jednak ówczesnie nazywano w ten sposób wiele tekstów, które przy dokładniejszej analizie z poetyką misteryjną okazywały się mieć niewiele wspólnego. Autorzy posługiwali się tym pojęciem genologicznym z dużą swobodą, co zresztą wynika z istoty samego gatunku, któremu na przestrzeni wieków nadawano różne formy (Lewański 1969). Nic więc dziwnego, że badacze klasyfikowali *Miłosierdzie* w różnorodny sposób. Elżbieta Rzewuska stwierdziła, że utwór ten należy jednoznacznie usytuować po stronie moralitetu (Rzewuska 1988: 125–128). Zdzisław Grzegorski podkreślał, że w *Miłosierdziu* obecne są zarówno ślady poetyki misterium, jak i rozwiązania moralitetowe (Grzegorski 2011: 223). Podobne stanowisko zajął Jacek Popiel, z tym, że część elementów powiązał dodatkowo z tradycją polskich jasełek (Popiel 1995: 96). Mogłoby się wydawać, że wielość koncepcji świadczy o swoistym impasie badawczym. Różnorodność konstatacji klasyfikacyjnych warto jednak potraktować raczej jako wskazówkę świadczącą o pewnego rodzaju genologicznej polifoniczności utworu. Wówczas okaże się, że wszystkie twierdzenia badaczy znajdują swe ugruntowanie w tkance tekstu, a nawet więcej: należałoby tę listę poszerzyć o fundamentalny, a dotąd nie w pełni uwypuklony w badaniach gatunek, czyli o komedię³. W przypadku *Miłosierdzia* można mówić bowiem o implikowaniu kilku wzorców gatunkowych, które ponadto zostały powiązane

³ Dostrzeżenie komizmu w sztukach krakowskiego dramaturga wydaje się szczególnie uzasadnione wobec faktów biograficznych przedstawionych przez Zdzisława Grzegorskiego:

W każdym razie właśnie cyrk, aktorstwo, komedia są bliższe wiejskiemu chłopakowi, jakim się mieni [Rostworowski — A.D.], aniżeli poważne dramaty. [...] W juveniliach dramatopisarskich Karola jest widoczny schemat komedii, bo z pewnością komedia była jego pierwotnym teatralnym doznaniem, a za nią każda „nowa sztuka” wnosząca ferment przełomu i krytyki. (Grzegorski 2011: 96–97)

z konkretnymi strefami przestrzennymi. Skryptor precyzyjnie rozplanował usytuowanie poszczególnych wydarzeń i elementów strukturalnych w mikrokosmosie scenicznym, wykorzystując w tym celu kurtyny oraz symboliczną delimitację sceny na strefy górną i dolną.

Analizę wypada zacząć od gatunku, który ujawnia się w tekście już na samym początku, a zatem od moralitetu. Elżbieta Rzewuska przedstawiła w swoim tekście szereg argumentów przemawiających za całkowitym przyporządkowaniem utworu Rostworowskiego do wzorca moralitetowego (Rzewuska 1998: 198). Bodaj najistotniejszym z nich jest motyw sądu nad bohaterami, choć w nowoczesnej realizacji gatunku sędzią nie jest Bóg, a publiczność, która ma ocenić, czy — jak ujął to sam Reżyser — misterium ludzi zmienia⁴. Przyznanie tej prerogatywy odbiorcom pociąga za sobą konieczność zdystansowania widzów wobec przedmiotu oceny, czyli samej sztuki⁵. Nie powinno zatem dziwić stosowanie w tekście wielu sygnałów metateatralnych rozbijających efekt iluzji (Popiel 1990: 73–115). Nie bez przyczyny Rostworowski posłużył się w swoim dramacie formułą teatru w teatrze, rozpoczynając akcję utworu jeszcze przed podniesieniem kurtyny. Na scenę wychodzi wówczas Reżyser, który już w swojej pierwszej wypowiedzi skierowanej do widzów podważa status świata przedstawionego:

Jesteśmy tutaj w teatrze.
Deski, zasłona, kinkiety,
Przeto niechaj was nie dziwi,
Żeśmy ludzie nieprawdziwi,
Ale pomysły najrzadsze,
Wysnute z głowy poety.

(Rostworowski 1920: 6)

Ramowanie utworu partiami tekstu o charakterze parabazy ma do spełnienia dwie zasadnicze funkcje. Z jednej strony skryptor steruje w ten sposób percepcją widzów, cedując na nich obowiązek oceny zachowań postaci, które za chwilę pojawią się na scenie. Z drugiej zaś uniemożliwia efekt immersji w świat przedstawiony, uwypuklając umowność sytuacji teatralnej. Te dwie funkcje znajdują się zresztą ze sobą w układzie ścisłej współzależności. Reżyser wielokrotnie podkreśla bowiem paradoks tkwiący w chwycie umowności, a zatem fakt, że sztuka jest bardziej prawdziwa niż życie, ponieważ wymusza krytyczne spojrzenie na ukazane wydarzenia:

Na świecie nie ma rozpaczy
Nie ma zbrodni, nie ma cnoty,
Która by światem zatrzęsła,
[...]
Jednym słowem, bo na świecie
Nigdy zasłona nie spada.

⁴ Ten zabieg jest zresztą charakterystyczny dla dwudziestowiecznej odmiany moralitetu, w której rezygnuje się z sądu o charakterze religijnym, a w roli sędziów obsadza się samych widzów (Rzewuska 1988: 33).

⁵ Dobrochna Ratajczakowa podkreśla, że moralitet nigdy nie dążył do budowania iluzji scenicznej (2015: 238).

Tu inaczej. Wielki Boże!
 Kto powie, że żyć nie może,
 To cóż z tego, że nie skona
 Że pójdzie spać po dramacie?
 Rzekł — słyszeliście — zasłona —
 [...]

 Tutaj wszystko nie na żarty!
 Tutaj zmieniać się nie można!

(Rostworowski 1920: 6)

Słowa Reżysera stanowią metateatralny komentarz wyjaśniający istotę antymimetycznej sztuki dramatycznej w ujęciu Rostworowskiego, ukazując przyczynę, dla której autor zdecydował się sięgnąć po tego rodzaju formułę przedstawienia. Wypowiedź Reżysera zdradza istnienie dwóch poziomów znaczeniowych. Z jednej strony funkcjonuje jako wprowadzenie do rozpoczynającej się sztuki i funduje analityczny punkt widzenia, z drugiej zaś — nabiera cech teoretycznego wstępu do całokształtu dokonań formalnych autora z lat 20. W tej dekadzie XX wieku teatr Rostworowskiego w sposób programowy przeistacza się w swoiste laboratorium, które wymaga od odbiorców przyjęcia krytycznej perspektywy interpretacyjnej.

Umowność mikrokosmosu scenicznego akcentowana jest także przez przydanie postaciom statusu marionetek, co wyraźnie podkreślono w didaskaliach. Zdaniem Jurija Łotmana, marionetkę zawsze utożsamia się z pewną maską lub typem (Łotman 1978: 53). Teatr lalek dostarczył zatem gotowych narzędzi do wyrażania treści ideologicznych i eksponowania zachowań reprezentantów różnych warstw społeczeństwa⁶. Zdaje się, że to właśnie w tym kontekście można mówić o ewentualnej „szopkowości” *Miłosierdzia*. Autor konfrontuje ze sobą określone światopoglądy, co prowadzi do zarysowania na deskach scenicznych napięć społecznych. Oprócz Bogacza, Dziadówki i Kaznodziei w dalszej części sztuki na scenie pojawiają się także Uczony, Kowal i Wyrobnicy. Nie mamy więc do czynienia, jak chciałaby część badaczy, z moralitetowymi postaciami alegorycznymi *sensu stricto*, ale raczej z dalekim echem szopkowej techniki ukazywania reprezentantów różnych stanów i zawodów⁷. Rzecz jasna szopkowy chwyt nie unieważnia wzorca moralitetowego, a jedynie lekko go przekształca. Dzięki temu idee tracą nieco na swojej abstrakcyjności na rzecz powiązania z postawami konkretnych grup społecznych i ze sferą polityczną. To istotna wskazówka interpretacyjna. W uniwersum Rostworowskiego idee są co prawda ponadczasowe, ale zawsze wcielają je w życie poszczególni ludzie bądź poszczególne grupy. Autor nieustannie balansuje między wielką historią ludzką a jej ówczesnym politycznym przejawem, powiązaniem wówczas przede wszystkim z rewolucją. Efekt ów został uzyskany za pomocą połączenia elementu szopkowego z kolejnym istotnym genem moralitetu, czyli uniwersalnym chrotopem. Podmiot dramatyczny wskazuje na akcję toczącą się w abstrakcyjnym miejscu

⁶ Warto zwrócić uwagę chociażby na lalkowy charakter szopki polskiej, o którym pisała Halina Waszkiel: „Ich [kukiel — A.D.] uproszczone ruchy i wyraziste kostiumy dobrze spełniały zadanie reprezentacji” (Waszkiel 2013: 32). Badaczka wymieniła trzy główne rodzaje postaci szopkowych. Jedną z grup stanowiła parada typów, postaci świeckich, charakterystycznych dla danego regionu, reprezentantów różnych zawodów (Waszkiel 2013: 32). Należy podkreślić, że zestawienie człowieka z marionetką ma także znaczenie metaforyczne, o czym w odniesieniu do sztuk Rostworowskiego pisał Jacek Popiel (1990: 93–94).

⁷ Zdaniem Racheli Kapłanowej szopka skupiała w sobie wszelkie stany i zawody (2013: 29).

i czasie. Sztuka zyskuje zatem wymiar ponadjednostkowy, staje się narzędziem odsłaniania mechanizmów rządzących całą historią, nie tracąc jednocześnie swojego zakorzenienia w ówczesnej sytuacji społeczno-politycznej.

W perspektywie moralitetowości *Miłosierdzia* jako istotna jawi się funkcja chóru. Nie idzie jednak wyłącznie o dostrzeganą u Rostworowskiego przez wielu krytyków i badaczy umiejętność posługiwania się dynamiką oraz statyką tłumy, ale o przekształcenie tradycji antycznej. Utrwaliło się w niej przekonanie o szczególnej łączności *chorusu* i widowni⁸. Miałby on uobecniać na scenie, niejako na zasadzie *pars pro toto*, ponadjednostkowy osąd społeczności, historii czy moralności, zarazem rozbijając iluzję i pełniąc funkcję łącznika między mikrokosmosem sceny a makrokosmosem widzów. Didaskalia wprowadzające do obrazu pierwszego sytują chór w podobnej perspektywie. Skryptor umieszcza *chorus* mężczyzn i kobiet po bokach sceny, wyraźnie podkreślając, że jego członkowie przyodziani są w fantastyczne stroje, co uwydatnia szczególnie, niejako transcendentny wobec tekstu, status ontyczny zbiorowej osoby. Na poziomie niewerbalnym, chór wykracza poza świat przedstawiony, jego łączność z makrokosmosem została zachowana. Wraz z rozwojem akcji eksponowany w tradycji status chóru powiązany ściśle z jego funkcją komentatorską ulega jednak permanentnej degradacji. Początkowo wzniosły ton *chorusu* coraz częściej ustępuje miejsca kolokwialnym frazom, jego członkowie nie pomagają postaciom rozpoznać ich miejsca w świecie i rozeznaczyć się w nim, ale raczej wdają się z nimi w starcia, przedrzeźniają je, aż w końcu sami podporządkowują się rozkazom Włóczęgi. Chór traci swoją funkcję kształtowania interpretacji zdarzeń, nie jest idealnym obserwatorem konceptualizującym sens sztuki, ale sam staje się przedmiotem obserwacji, z rezonera przeistacza się, by zastąpić analogię do koncepcji Michaiła Bachtina, w personę uprzedmiotowioną. Już w tym punkcie uwidacznia się ironiczny rys utworu. *Chorus*, będący reprezentantem wspólnoty, nie jest w stanie określić reguł świata i ich wyeksplikować. Odbiorcy mają odpoznać się w tej osobie, by dokonać krytycznego samooglądu, a zatem ujrzeć samych siebie w dramatycznym świetle (Eliot 1972: 190).

Elżbieta Rzewuska słusznie optowała za osadzeniem tekstu w perspektywie moralitetu, z tym wszakże zastrzeżeniem, że ma ono charakter jedynie częściowy. Rostworowski wyzyskuje ten wzorzec genologiczny w celu uniwersalizacji wydzźwięku zdarzeń, a przede wszystkim w celu wprowadzania dystansu na linii odbiorca–scena, co wymusza z kolei spojrzenie analityczne, spojrzenie z poziomu meta. W ten sposób moralitet stał się niejako zewnętrznym składnikiem ramy utworu, wyznaczającym określony (krytyczny) kierunek percepcji scenicznego „dziania się”.

Komedia, czyli pierwiastek „przeciw”

Kolejna warstwa genologiczna została wykreowana przez silne powiązanie z żywiołem komicznym i ujawnia się już w prologu, kiedy to pierwsza zaślona idzie w górę, a postacie mają odegrać role sprzed rozpoczęcia właściwej akcji sztuki. Cała prezentacja odbywa się na zasadzie teatralnej gry pozorów. Bogacz udaje wielkodusznego, chociaż w dialogach na stronie nieustannie zdradza prawdziwe intencje i zamierza udawać, że nie dostrzega ani Kaznodziei, ani Dziadówki. Z kolei Dziadówka w swoich apartach planuje, w jaki sposób wyłudzić pieniądze. Kaznodzieja usiłuje przechytrzyć Bogacza, wychwalając go za szczodrość,

⁸ O funkcjach chóru w koncepcjach twórców i teoretyków pisała Ewa Partyga (2004).

by ów musiał tym pochwałem sprostac i przekazać odpowiednią sumę. W didaskaliach nieustannie wspomina się o przybieraniu póz, postaci odgrywają przed sobą nawzajem określone role, czego każda z nich ma pełną świadomość, a wraz z nimi tę wiedzę zyskuje także widz. Tego rodzaju komiczne napięcie dialogów i ról zyskało swą kontynuację w kolejnych partiach tekstu, a efekt komediowego widowiska wzmacniają dodatkowo inne rozwiązania formalne. Warto zwrócić uwagę chociażby na sposób zdejmowania płaszcza przez Bogacza, a przede wszystkim na motyw sądu dokonywanego przez Tyrana na Włóczędze i Dziadówce. Cała scena stanowi oczywiście bezpośrednie nawiązanie do biblijnego wyroku Salomona. Sędzia postanawia, by przeciąć płaszcz na pół, co nie przynosi jednak realnego rozstrzygnięcia konfliktu, Tyranowi pozostaje zatem tylko usankcjonowanie dotychczasowego stanu rzeczy. Do Włóczęgi zwraca się: „Ty na płaszcz nastawaj”, zaś do Dziadówki: „Ty płaszcz nie oddawaj” (Rostworowski 1920: 38). W ten sposób salomonowy wyrok Tyrana przeistacza się w groteskowy sąd *à rebours*, w dziejową tautologię. Podobną funkcję pełnią także repliki Uczonego. Chyba warto podać za intuicją Tadeusza Boya-Żeleńskiego, który celnie ujął zasadność wprowadzenia tej postaci na scenę:

A w ciągu tej akcyi, przez wszystkie trzy akty, płata się po scenie smutny wesołek, z zielonym daszkiem nad oczami, z plikiem papierów z których co chwila gubi coś i zbiera, — Uczony. To, dla autora, wcielenie „rozumu“ ludzkiego, bezsilnego, zdolnego tylko konstatować, komentować, kombinować, kręcącego się w kole nic nie wyjaśniających i jeszcze mniej pouczających tautologij. (Boy-Żeleński 1920: 251)

Można doszukać się w tej osobie jednego z dalszych wcieleń maski Doktora z komedii dell'arte. Wedle konwencji postać ta formułuje zazwyczaj długie „niby-filozoficzne wywody pełne niby-wiedzy” (Ratajczakowa 2015: 213). Nawiązanie do tej matrycy gatunkowej w przypadku Rostworowskiego nie wydaje się zresztą przypadkowe, można bowiem mówić nie o jednym, ale o wielu chwytach zdradzających powinowactwo z tą tradycją. To właśnie z konwencji dell'arte należałoby wywieść motyw teatralnego, niejako umownego, zabójstwa Tyrana przez Włóczęgę, podobnie zresztą jak sceny bijatyk czy scenę przybierania przez Uczonego pozy martwego człowieka. Wszystkie te sceniczne zdarzenia przywodzą na myśl komediowe *lazzi*⁹.

Komedia dell'arte wyzyskiwała także komizm słowny bazujący na konfrontacji dialektów (Ratajczakowa 2015: 212). W kontekście *Miłosierdzia* można mówić o ekwiwalencie tego zabiegu, wywiedzionym z tradycji szopkowej. Rostworowski nie zestawia terytorialnych wariantów językowych, ale dialekty przynależące różnym grupom społecznym. Ludowe przysłowia i złożczenia wyrażone w niskim rejestrze mowy kontrastują więc ze wzniosłymi replikami Bogacza, z moralizatorskim tonem Kaznodziei i ze steoretyzowanymi wywodami Uczonego, co wywołuje niekiedy komiczne napięcie dyskursów. Za pomocą konwencji dell'arte z jednej strony autor nieustannie uwypukla umowność świata przedstawionego zgodnie z wytyczoną w prologu perspektywą moralitetową, z drugiej zaś — implikuje komiczny pierwiastek i przyciąga uwagę widza.

Dla ustalenia prawideł rządzących płaszczyzną komediową niezbędne jest szczegółowe przeanalizowanie funkcji, jaką w dramacie pełni Włóczęga. Persona ta nie tyle wchodzi na

⁹ O funkcji i rodzajach *lazzi* w komedii dell'arte pisała Monika Surma-Gawłowska (2015: 153–158).

scenę, co raczej wylania się spod ziemi. Świadczy to o szczególnym, nadnaturalnym statusie ontologicznym tej postaci, która zresztą niebawem stanie się prawodawcą akcji i głównym partnerem dialogowym chóru. Co znamienne, w didaskaliach bezpośrednio wskazano, że Włóczęga stanął najpierw z boku sceny, a potem wmieszał się w tłum, czyli między członków chóru. Od tej chwili chóry będą już stale znajdować się pod wpływem przybyśza zyskującego status koryfeusza. To on formułuje wypowiedzi o charakterze refrenów i przyśpiewek, które podejmuje za nim tłum, to on steruje zachowaniem postaci, podburzając chóry lub wstrzymując je od działania, to wreszcie on wszczynając konflikt o płaszcz i namawia postacie do ataku na Miłosierdzie. Warto zwrócić uwagę na kompetencje operatorskie Włóczęgi. Persona mierzy spojrzeniem Miłosierdzie i kilkakrotnie wskazuje na nie w toku akcji. W dalszej części sztuki przybysz konfrontuje się zaś wzrokiem z Bogaczem („A pomówmy — na siedzący — / oko w oko — jak się patrzy”; Rostworowski 1920: 51) i zmusza Dziadówkę, by spojrzała mu prosto w oczy („Widzisz mię? Patrz dobrze w oczy,/ a jeżeli cię zamroczy, wiedz: ujrzałaś własną duszę”; Rostworowski 1920: 67). Włóczęga uświadamia w ten sposób postaciom, że stały się niejako jego sobowtórami, zmusza je do dokonania *anagnorisis*, które *de facto* przeistacza się w teatralną krytykę wszystkich grup społecznych. Co więcej, to właśnie ta persona formułuje wypowiedzi o charakterze metatekstowym zdradzającym dalszy przebieg zdarzeń, tak jak ma to miejsce pod koniec obrazu pierwszego, kiedy to ujawnia swoje prawdziwe zamiary: „Ja was wyduszę!! Wytruję!!/ Wycisnę wam lzy wiekowe!!/ Spełnię dzieło Judaszowe!!” (Rostworowski 1920: 43). Znamienne, że Włóczęga znajduje się wówczas na przedzie sceny, przez co replika przeistacza się w zwrot *ad spectatores*. W ten sposób nie tylko świat przedstawiony, ale i makrokosmos widzów zaczyna jawić się jako terytorium działania zła.

Włóczęga bez wątpienia jest personą o rysie infernalnym¹⁰, ale zarazem kryje się w niej pewna ambiwalencja. Z jednej strony ukazuje swoją nadludzką siłę, pokonując Kowala, z drugiej zaś wdaje się z Dziadówką w komiczne rozmowy i pozwala jej się odepchnąć pięścią, ponadto sam zgłasza się na oskarżonego w quasi-sądzie Tyrana. Podrywa tłum do ataku na Miłosierdzie, zwodzi Dziadówkę słowami i niepostrzeżenie odziera ją z szat stanowiących symbol panowania, ale ukazuje się w *intermezzach* jako pokonany ze strykiem u szyi. Jest kimś w rodzaju chrześcijańskiego odpowiednika demoniczno-komicznego trickstera, który pozostaje „zarazem twórcą i niszczycielem, daje i odbiera...” (Ratajczakowa 2015: 260). Taka ambiwalencja nie jest zresztą dla tradycji teatralnej żadnym *novum*. Olga Płaszczewska i Agnieszka Baczevska zwracają uwagę, że już w średniowieczu postaci Pulcinelli, Arlekina i niektóre inne maski komiczne łączono z pierwiastkami infernalnymi (Płaszczewska 2002: 7, 23; Baczevska 2013: 294–295). Włóczęga włącza się w komiczną grę, by zwieść ludzi, a zarazem wykracza poza nią, pozostając jej prawodawcą i realizując swój prawdziwy, a zatem demoniczny cel.

Komediowy świat na opak nie jest beztróską zabawą, ten zabieg ma znacznie głębszy wymiar. Należy bowiem zauważyć, że akcja ukazana na scenie jest jedynie fragmentem większej całości. Kiedy Tyran ma zaginać z rąk Włóczęgi, nie robi to na nim żadnego wrażenia, ponieważ, jak sam stwierdził, już nie raz był mordowany. W całej sztuce rozmieszczone zostały sygnały wskazujące na powtarzalność zdarzeń, na ich szczególnie zapełnienie. Najwyraźniej ukazują to intermedium, w którym Tyran i Włóczęga obrazują

¹⁰ O demoniczności tej postaci wspominał także Jacek Popiel (1990: 79, 110).

swoje dziejowe role na zasadzie koła: „Ja na górze jestem tobą, ty na dole mną” (Rostworowski 1920: 71). Persony ponoszą porażkę, by za jakiś czas znowu odżyć i odegrać swoją rolę w *theatrum* historii, czyli doprowadzić ludzkość do profanacji. Ekwiwalencja schematów akcji zdradza powinowactwo z genotypem misteryjnym, podobnie jak zetknięcie ze sferą *sacrum*, które dokonuje się, gdy tłumy wkraczą w głąb sceny, by ukrzyżować Miłosierdzie. Persony symbolicznie przekraczają granicę między przestrzenią sakralną a profaniczną, żeby ustalić nowy porządek rzeczywistości, jednak ów porządek niebawem przekształca się w chaos. Zetknięcie z *sacrum* kończy się nie tyle ustaleniem nowych praw, co raczej rozpadem świata. Jest to zatem misterium *à rebours*. Warto zwrócić uwagę na gest Włóczęgi, który parodiuje ukrzyżowane Miłosierdzie (Rostworowski 1920: 67). Włóczęga jest anty-typem Miłosierdzia, jest personą, która odwraca porządek misteryjny, co zresztą także wiąże go z figurą trickstera reprezentującego zawsze antytetyczny pierwiastek „przeciw” (Ratajczakowa 2015: 260). Interpretowanie wydarzeń rozgrywających się na środkowej płaszczyźnie sceny przez pryzmat antimisterium wydaje się dodatkowo uzasadnione w odniesieniu do *Czerwonego marszu*. Elżbieta Rzewuska zwracała uwagę, że utwór ów można określić jako antimisterium (1991: 308), co dowodzi, że Rostworowski posługiwał się tym wzorcem genologicznym z pełną świadomością. Skądinąd w tamtym tekście również mamy do czynienia z koryfeuszem aranżującym rewolucyjny mord charakteryzujący się fatalistyczną cyklicznością, a cały utwór został określony w końcowej partii tekstu jako komedia. U Rostworowskiego za farsowym obrazem historii i społeczeństwa kryje się zatem tragedia. I na odwrót — przez tragizm zdarzeń przebijają się częstokroć komizm obnażający ich niedorzeczność.

Misterium, czyli punkt odniesienia

Jak wskazuje sam podtytuł utworu, kolejny wzorec zastosowany w tekście to wzorec misteryjny, silnie osadzony w średniowiecznej tradycji genologicznej. Badacze podkreślają, że misterium to gatunek o rozchwianej formie, ale jego zasadniczym wyróżnikiem od początku istnienia było zakorzenienie w *sacrum* (Adamczyk 1972: 160–161; Ratajczakowa 2015: 230). Średniowieczne misteria częstokroć miały charakter pasyjny, nawiązywały do wydarzeń Wielkiego Tygodnia. Utwór Rostworowskiego wpisuje się w tak nakreślony szkic genologiczny. Personifikacja miłosierdzia została ukształtowana na wzór Chrystusa w koronie cierniowej. Obok niej pojawia się także sędzia, który podobnie jak biblijny pierwowzór, pod koniec obrazu pierwszego obmyje ręce, symbolicznie uwalniając się w ten sposób od winy. W obrazie drugim akcja przenosi się na Golgotę. Didaskalia w kolejnej części utworu także sytuują dramat w rzeczywistości nowotestamentowej. Oglądamy pusty grób, by w końcu stać się świadkami zmartwychwstania. Rzeczywistość w dramacie Rostworowskiego od początku zostaje zatem wpisana w chrześcijańską perspektywę ofiary i odkupienia, którą tak mocno akcentowały średniowieczne misteria.

Autor sięgnął po konwencję misteryjną, wykorzystując także zróżnicowanie poziomów scenicznych. Miłosierdzie ukazane zostało w obrazie pierwszym na podwyższeniu w pretorium, do którego, co wyraźnie podkreślono w warstwie diegetycznej, prowadziły wysokie schody. Podobny schemat podziału utrzymano także w obrazie drugim. Wyjątek stanowi jedynie obraz trzeci, ale jest to uzasadnione perspektywą narracyjną, która ukazuje interwencję Boga w dzieje świata, więc w tym momencie akcji dochodzi do zetknięcia obydwu sfer, co zresztą również stanowi charakterystyczny spłot misteryjny.

Trzeba podkreślić, że misterium ukazane w głębi sceny ma charakter statyczny (Popiel 1990: 103). Miłosierdzie i sędzia wykonują tylko pojedyncze gesty lub wypowiadają pojedyncze słowa, sceny przybierają zatem charakter żywych obrazów. Co więcej, choć nie sposób udowodnić bezpośredniego nawiązania, warto nadmienić, że opis zawarty w didaskaliach *Miłosierdzia* zdradza zasadnicze podobieństwo z dziełem Caravaggia *Ecce Homo*. Tam również ukazano Chrystusa w koronie cierniowej ze skrępowanymi dłońmi, a obok znajduje się Piłat w czarnym stroju sędziego. Można więc powiedzieć, że Rostworowski stosuje w swojej sztuce, tak rozpowszechnione w XIX stuleciu, *tableau vivants*¹¹. Taka teza znajduje zresztą dodatkowe uzasadnienie w innym tekście dramaturga. W didaskaliach *Czerwonego marszu* skryptor wprost wyartykułował, że jedna ze scen ma przypominać żywy obraz. Misterium *Miłosierdzia* rozgrywające się w głębi sceny staje się więc czymś w rodzaju tła dla toczącej się właśnie komedii ziemskiej o charakterze antymisteryjnym. Jest to jednak tło pomyślane jako stały, symboliczny punkt odniesienia o silnym potencjale afektywności intensyfikowanym dodatkowo za pomocą gry światłem i cieniem¹². Krużganek oświetlony jest piwnicznym światłem, na grób pada rdzawa poświata, w niektórych momentach scenę wypełnia barwa zachodzącego słońca, a wraz z przyjściem zmartwychwstałego *Miłosierdzia* w teatrze zaczyna dominować jasność. Światło staje się środkiem wyrazu, który potęguje symboliczność obrazów, a zarazem ogniskuje uwagę widza na elemencie sakralnym. Jak przekonuje Dobrochna Ratajczak, funkcja *tableau vivants* polega na ewokowaniu silnych emocji i treści symbolicznych: „Obrazy wszak posiadają zdolność przekazu informacji, jakich nie ma pismo. Tworzą momentalnie odbierany nastrój, wizualizują idee, budzą emocje pozwalające odebrać symbole nawet bez zrozumienia ich sensów” (Ratajczakowa 2015: 284). Prawdziwe misterium jest więc nieustannym kontrapunktem dla komediowego antymisterium historii, co jeszcze bardziej wzmacnia tragikomiczny wydźwięk zdarzeń.

Ten charakterystyczny spłot komedii i misterium pojawiał się już w sztukach średniowiecznych; jak zauważają badacze, farsowe czy burleskowe wstawki stały się z czasem nieodłącznym elementem gatunku nakierowanego przeciw na objęcie całokształtu ludzkich doświadczeń¹³. U Rostworowskiego występują jednak zasadnicze zmiany w sposobie wykorzystywania wątków komicznych. Po pierwsze, komediowe antymisterium nie ogranicza się do pojedynczych wstawek, ale raczej stanowi jedną z zasadniczych części akcji i jest ukazywane równoległe do dokonującego się misterium *sensu stricto*. Widz patrzy na historię i swoje w niej zakorzenienie bardziej przez pryzmat komedii niż wzniosłości. Po drugie, misterium łączy się z komedią dell'arte, a więc eksponującą umowność świata przedstawionego¹⁴. Po trzecie wreszcie, akcja nie kończy się wraz z przecięciem płaszczyzn, czyli z odkupieniem ludzkości przez Boga. Misterium co prawda chroni świat przed całkowitym unicestwieniem, ale na końcu utworu ponownie ujawnia się perspektywa komizmu,

¹¹ Technika ukazywania misterium za pomocą żywych obrazów jest głęboko zakorzeniona w tradycji: „W XV wieku termin *misterium* oznaczał żywe obrazy przedstawiające mimicznie cykl Męki Pańskiej w ówczesnym teatrze procesyjnym i ulicznym” (Ratajczakowa 2015: 228).

¹² O walorach plastycznych *Miłosierdzia* pisał szczegółowo Jacek Popiel (1990: 104–106).

¹³ Na bogactwo strategii performatywnych stosowanych w sztukach średniowiecznych o charakterze religijnym zwraca uwagę Mirosław Kocur. Badacz wskazuje na zawartą w nich dialektykę komedii i tragedii, ośmieszania i apoteozy (zob. Kocur 2012).

¹⁴ Surma-Gawłowska podkreśla, że maska charakterystyczna dla komedii dell'arte była synonimem sztuczności, znakiem nienaturalnej, stylizowanej, groteskowej gry (Surma-Gawłowska 2015: 143).

akcja zapętała się, postacie wracają do poprzednich póz, gdyż jak stwierdza sam Reżyser: „tak *da capo al fine*” (Rostworowski 2020: 91). *Anagnorisis* dokonane przez *dramatis personae* zostaje niejako unieważnione, a to oznacza, że obydwa gatunki nieustannie się w tekście nicują, wzajemnie się dopełniając, a zarazem podważając. Komizm obnaża niedorzeczność historii, w którą zarazem wpisany jest jej zasadniczy tragizm. U Rostworowskiego człowiek nie chce się zmienić, chociaż wie, że w braku tej zmiany tkwi immanentna perspektywa porażki. Jest zarazem śmieszny i tragiczny. Jeżeli przypomnieć, że za sprawą uprzedmiotowienia chóru widzowie oglądają na deskach scenicznych samych siebie, przywołana wyżej konstatacja jawi się nieomal jako prowokacyjna. Rostworowski, jak sędzę, nie dąży jednak do usankcjonowania prawdy o świecie fundowanej na zasadzie błędnego koła, ale usiłuje skłonić odbiorcę do przekroczenia tej fatalistycznej wizji właśnie poprzez nieustanne obnażanie jej absurdalności.

Straszne dzieci, czyli genologiczna hiperbolizacja

Ironiczny śmiech autora jeszcze wyraźniej objawia się w kolejnym utworze, czyli w *Strasznych dzieciach*. Warto dokonać choćby skrótovej analizy tej sztuki z dwóch względów. Po pierwsze, jak podkreślał Kazimierz Czachowski, w pewnym sensie stanowi ona dopełnienie *Miłosierdzia* (Czachowski 1932: 104), po drugie, również uwidacznia się w niej nietypowa technika operowania wzorcami genologicznymi.

Tym razem scena zamienia się w arenę cyrkową, na której występują kukiełki. Historia stanowi alegoryczne streszczenie dziejów biblijnych od stworzenia człowieka przez upadek w grzech aż po samozagładę ludzkości i przejście w zaświaty. O ile w przypadku *Miłosierdzia* można mówić zaledwie o pojedynczych elementach zaczerpniętych z poetyki szopkowej, o tyle w przypadku *Strasznych dzieci* nawiązanie do szopki krakowskiej staje się główną osią utworu, na co już w 1926 roku zwracał uwagę Rajmund Bergel (1926: 70–71). Krytyk akcentował podstawowe składniki genologiczne: marionetkowość postaci ukazywanych parami, luźne zestawienie scen, wieńczenie aktów z pomocą efektownych pantomimicznych obrazów. Należałoby jeszcze dodać do tej listy swoiste ukształtowanie warstwy muzycznej, czyli m.in. łączenie w obrębie tej samej sztuki przyśpiewek ludowych i utworów operowych. Trzeba podkreślić, że każdy z wymienionych elementów kompozycyjnych został poddany swoistej hiperbolizacji uproszczenia. W tekście nie występuje już napięcie między żywym człowiekiem a jego marionetkowością, które zostało ukazane w *Miłosierdziu*. Zamiast tego skryptor wprowadził na scenę prawdziwe lalki o precyzyjnie wyznaczonych rolach cyrkowych. Nie ma postaci na wpół demonicznego koryfeusza, zastępuje go Diasek-klown. Brakuje fantastycznie ubranego chóru, ale pojawia się chór karzełków. Zamiast ekspresjonistycznych żywych obrazów o treściach symbolicznych ukazywane są groteskowe obrazy mimiczne. Uniwersalną przestrzeń zastępuje cyrkowa buda z prowizorycznymi dekoracjami skleconymi, jakby naprędcę, z desek i papieru. Zamiast diabelskiej zasadzki widz obserwuje bezpośrednie reżyserowanie jasełek przez siły zła. Tekst zostaje pozbawiony jakichkolwiek niejasności interpretacyjnych, odbiorca otrzymuje maksymalnie uproszczony schemat z gotową, wręcz nachalnie narzucającą się eksplikacją ideologiczną. Na dodatek, na przestrzeni całego tekstu rozsiane są liczne deminutywy. Pojawiają się również, wykorzystane już w *Miłosierdziu*, elementy rodem z komedii dell'arte, m.in. uwagi o przybieraniu przez postać pozy umierającego gladiatora czy scena pojawienia się Diaska z gitarą, które to chwytły stanowią nawiązanie do komediowych gagów. W didaskaliach wyraźnie

zaznaczono, że „całość powinna robić wrażenie bogatego, jakby cyrkowego, względnie ochronkowego widowiska: jedno, olbrzymie świecidełko” (Rostworowski 1922: 8). Znamienne, że owo uproszczenie, równoznaczne przecież z infantyлизacją obrazu, wkracza w sferę *sacrum*. Anioły wyglądają jak rycerzyki, Klucznik to dziecko ucharakteryzowane na starca, modlitwa określana jest jako „paciorek”. Można stwierdzić, że *sacrum* ukazano za pomocą środków przynależnych *profanum*. I właśnie w tym punkcie uwidacznia się różnica między szopkową konwencją Rostworowskiego a realizacjami tego gatunku u wielu innych twórców. Choć szopkę z zasady znamionowała schematyczność i ludyeczność, w obrębie tego samego wzorca częstokroć ujawniały się także powaga, tragedia i misterium (Nabiałek 2022: 117). Rostworowski tym razem rezygnuje jednak z dualizmu rejestrów, akcentuje wyłącznie perspektywę prostoty, gry, zabawy, bufonady. Zło zostaje całkowicie odarte z demoniczności, a dobro — ze wzniosłości, pokuta zaś — z prawdziwej skruchy, co uwidacznia się w geście groteskowego samobiczowania kukielek, po wykonaniu którego zostają jednak przyjęte do nieba. Warto podkreślić, że w ostatnim akcie na scenie pojawiają się zgliszcza cyrkowej budy, które mają stanowić teatralną ramę. Odbiorca percypuje więc wydarzenia niebiańskie przez pryzmat dokonanej niedawno autodestrukcji bohaterów, co jeszcze bardziej uwidacznia kuriozalność „falszywej pokuty” i wyroku ogłoszonego przez Klucznika. Obraz został nasycony komizmem, sprymityzowany i zinfantyлизowany do tego stopnia, że szopka zasadniczo przeistacza się w szkolne jasełka, staje czymś w rodzaju parodii ufundowanej w dużej mierze na hiperbolizacji rozwiązań formalnych: muzyczności, widowiskowości, prowizoryczności rekwizytów, prostoty wyrazu. Można zatem powiedzieć, że odbiorca ma do czynienia z groteską drugiego stopnia. Właśnie w tym aspekcie tkwi paradoks afektywności *Strasznych dzieci*, wizja człowieka odartego z wolnej woli, który nie ponosi odpowiedzialności za popełnione zło (wszystkie wydarzenia reżyseruje Diasek) oraz wizja wiary, w której do zbawienia wystarczy nieszczerza, groteskowa skrucha, budzą brak akceptacji. Odbiorca nie jest w stanie zaaprobować takiej prawdy o świecie, a przede wszystkim o sobie. Nie chodzi więc, jak sugerowało wielu interpretatorów, o apoteozę bezgranicznego Miłosierdzia Bożego, ale raczej o dekonstrukcję infantylnego myślenia o sferze *sacrum* i o perspektywie zbawienia. Autor sztuki zdaje się kpić z odwiecznego usprawiedliwiania ludzkiej beczynności wobec historii, zdaje się kpić z wyobrażenia o wierze, które nie wymaga od człowieka jakiegokolwiek pracy nad sobą. Wytrąca odbiorców z wygodnej perspektywy, w której nikt nie ponosi żadnej odpowiedzialności za popełnione czyny, obnażając jej kuriozum. Z hiperbolicznego śmiechu autor kieruje się więc w stronę mówienia „na serio”, ale już nie tyle przez konfrontowanie rejestrów w obrębie tego samego utworu, co raczej przez tworzenie widowiska *à rebours*, przez odzieranie go z jakiegokolwiek powagi czy wzniosłości.

*

Rozpoznania przedstawione w toku analizy dowodzą, że nowatorstwa utworów Rostworowskiego z lat 20. XX wieku nie sposób sprowadzić jedynie do niekonwencjonalnej gry światłem, muzyką czy scenami zbiorowymi. Idzie raczej o genologiczną polifoniczność tych sztuk, o grę konwencjami, o zwielokrotnioną hybrydyczność. W *Miłosierdziu*, dzięki moralitetowi i szopce, autor buduje u odbiorców nastawienie analityczne, a zarazem balansuje między ówczesną wizją historii a jej uniwersalnym, ponadczasowym wymiarem. W dalszej części sceny komedia o silnym zakorzenieniu w tradycji dell'arte kontrastuje zaś

ze wzniosłością misterium (nawiązującego do XV-wiecznych realizacji), przez co obydwie gatunki nawzajem się podważają, ale też, paradoksalnie, dopełniają, determinując tragiczno-komiczny wydzźwięk sztuki. W *Strasznych dzieciach* autor sięga natomiast po konwencję szopki skontaminowanej z cyrkiem i komedią dell'arte, by obnażyć zinfantylozowane wyobrażenie na temat wiary i wizji człowieka, intensyfikując schematyczność i pewnego rodzaju prymitywizm środków wyrazu powiązanych z tymi wzorcami genologicznymi. Znamienne, że większość z przywołanych tutaj gatunków została zaliczona przez Magdę Nabiałek do wzorców silnie skonwencjonalizowanych, które twórcy dwudziestolecia wykorzystywali w celu nawiązania afektywnej relacji z odbiorcą: „Przywołanie określonych konwencji, doprowadzenie do ich starcia, ma wzbudzać emocje, ma przekształcać sposób widzenia świata przez widza bez dawania mu gotowych odpowiedzi na dręczące go pytania” (Nabiałek 2020: 71). Rostworowski stosuje podobną technikę, wykorzystuje tradycyjne matryce, by doprowadzić a to do ich konfrontacji, a to do kontaminacji, a to do swoistej hiperbolizacji, a więc do zasadniczego przekształcenia. W ten sposób dramaturg dąży do wytrącenia odbiorców z dotychczasowych schematów percepcyjnych. Ukazuje im, często krocąc ironicznie, własne zapętlenie w świecie, zmusza do redefinicji swojego myślenia o człowieku, historii, ale i o wierze, prowokuje do stawiania pytań, nie dostarczając gotowych rozwiązań. I chyba właśnie w tym aspekcie najpełniej uwidacznia się ekspresjonistyczny rys twórczości Rostworowskiego — na przekształcaniu konwencji genologicznych¹⁵, a w konsekwencji — na prowadzeniu prowokacyjnej gry z odbiorcą.

Bibliografia

- Adamczyk Maria (1972), *Rozważania nad poetyką misterium*, „Pamiętnik Literacki” nr 63(3).
Baczeńska Agnieszka (2013), *Europejskie narodziny Arlekina. Korzenie, rozwój i przetrwanie błazna – najstynniejszej postaci komedii dell'arte*, „Źródła Humanistyki Europejskiej” nr 6.
Bergel Rajmund (1926), *Tradycje dramatyki ludowej w teatrze K.H. Rostworowskiego*, „Życie Teatru” nr 9.
Boy-Żeleński Tadeusz (1920), *Flirt z Melpomeną*, Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska”, Warszawa.
Czachowski Kazimierz (1932), *Twórczość dramatyczna Rostworowskiego*, „Gazeta Literacka” nr 7.

¹⁵ Małgorzata Leyko podkreśla, że przekształcanie konwencji genologicznych jest zasadniczą właściwością ekspresjonizmu niemieckiego:

Ekspresjoniści sięgali po różne formy wypowiedzi i gatunki dramatu — od kabaretu i skeczu przez dramat liryczny i komedię po misterium i tragedię — przekształcając je i podporządkowując własnemu programowi. (Leyko 2009: 13)

- Eliot Thomas Stearns (1972), „*Retoryka*” i *dramat poetycki* [w:] T.S. Eliot, *Szkice krytyczne*, przeł. M. Niemojowska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Grzegorski Zdzisław (2011), *Dramaturg i religia. U źródeł teatru Karola Huberta Rostworowskiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań.
- Kaplanowa Rachela (2013), *Wesele Stanisława Wyspiańskiego. Problemy kompozycji*, oprac. M. Prussak, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Kocur Mirosław (2012), *Teatr bez teatru: performanse w Anglii Wschodniej u schyłku średniowiecza*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław.
- Lewański Julian (1969), *Misterium*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Leyko Małgorzata (2009), *Scena jako szkło powiększające* [w:] *Ekspresjonizm w teatrze niemieckim*, wyb. i oprac. W. Dudzik, M. Leyko, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Łotman Jurij (1978), *Lalki w systemie kultury*, przeł. P. Ustrzykowski, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” nr 6.
- Nabiałek Magda (2020), *Afekt i konwencja – budowanie przestrzeni widzenia*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” nr 16, DOI: [10.15290/bsl.2020.16.04](https://doi.org/10.15290/bsl.2020.16.04).
- Nabiałek Magda (2021), *Kuglarze w dramacie walc. Adam Polewka i szopkowo-farsowe inspiracje w dramaturgii dwudziestolecia międzywojennego*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” nr 18, DOI: [10.15290/bsl.2021.18.07](https://doi.org/10.15290/bsl.2021.18.07).
- Nabiałek Magda (2022), *Szopka – między sacrum a profanum. Genologia widowiska*, „Tematy i Konteksty” nr 12(17), DOI: [10.15584/tik.2022.7](https://doi.org/10.15584/tik.2022.7).
- Partyka Ewa (2004), *Chór dramatyczny. W poszukiwaniu tożsamości teatralnej*, Księgarnia Akademicka, Kraków.
- Płaszczewska Olga (2002), *Błazen i błazeństwo w dramacie romantycznym. Studium komparatystyczne*, TAIWPN Universitas, Kraków.
- Popiel Jacek (1990), *Sztuka dramatyczna Karola Huberta Rostworowskiego*, Wiedza o Kulturze, Wrocław.
- Popiel Jacek (1995), *Dramat a teatr polski dwudziestolecia międzywojennego*, TAIWPN Universitas, Kraków.
- Ratajczakowa Dobrochna (2015), *Galeria gatunków widowiskowych, teatralnych i dramatycznych*, Wydawnictwo Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań.
- Rostworowski Karol Hubert (1920), *Miłosierdzie*, S.A. Krzyżanowski, Kraków.
- Rostworowski Karol Hubert (1922), *Straszne dzieci*, Towarzystwo Wydawnicze, Warszawa.
- Rostworowski Karol Hubert (1936), *Czerwony marsz*, Związek Zawodowy Literatów Polskich, Kraków.
- Rzewuska Elżbieta (1988), *Polski dramat ekspresjonistyczny wobec konwencji gatunkowych*, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Wydział Humanistyczny, Lublin.
- Rzewuska Elżbieta (1991), *Misterium i moralitet w polskim dramacie międzywojennym* [w:] *Dramat i teatr religijny w Polsce*, red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin.
- Starowieyska-Morstinowa Zofia (1936), *W laboratorium wielkiej twórczości. Wywiad z K.H. Rostworowskim*, „Kultura. Tygodnik literacki, artystyczny i społeczny” nr 2.
- Surma-Gawłowska Monika (2015), *Komedia Dell'arte*, TAIWPN Universitas, Kraków.
- Waszkiel Halina (2013), *Dramaturgia Polskiego Teatru Lalek*, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, Warszawa.