Pleśniewicz. K. H. Rostworowski

ANDRZEJ PLEŚNIEWICZ

KAROL HUBERT ROSTWOROWSKI

SZKIC LITERACKI

WARSZAWA 1938

Wielce Szanownemu Panu
Profesorowi Janowi Michalskiemu

Do zbiorów tak wspaniałych nieść makulaturę
Upominek to skromny i niezbyt się godzi,
Lecz, Panie Profesorze, taką mam naturę:
Mój dar mały wielkiego szacunku dowodzi

A. Pleśniewicz

24. VI. 1943.

ANDRZEJ PLEŚNIEWICZ

KAROL HUBERT ROSTWOROWSKI

SZKIC LITERACKI

WARSZAWA 1938

Druk B-ci Drapczyńskich, Warszawa, ul. Piusa XI Nr. 15

I.

Najwybitniejszy od śmierci Wyspiańskiego dramaturg polski Karol Hubert Rostworowski urodził się w Rybnej pod Krakowem dn. 3 listopada 1877 roku. Uczęszczał do gimnazjum Św. Anny w Krakowie następnie do Szkoły Rolniczej w Czernichowie. W latach 1898—1899 odbywa studia rolnicze w Halle (Niemcy), w r. 1900—1907 muzyczne i filozoficzne w Lipsku a w 1908 w Berlinie. Od r. 1914 osiadł na stałe w Krakowie. W r. 1932 otrzymuje państwową nagrodę literacką, a w r. 1933 wybrany zostaje do Polskiej Akademii Literatury z której po kilku latach ustępuje. Umiera 4 lutego 1938 w Krakowie.

Te suche daty zamykają życie całkowicie poświęcone wierze, kulturze i narodowi. Nazwano już Rostworowskiego „człowiekiem z monolitu" — bo takim był rzeczywiście! Chociaż z wielkim twórcą „Judasza" zetknąłem się tylko przelotnie, moje powierzchowne wrażenia potwierdzają obecnie wspomnienia tych, którzy znali go dobrze.

Jakże trafnie pisze Zofia Starowieyska - Morstinowa, że „kto wspinając się na złośliwą górkę Salwatorskiej pustelni, spodziewał się przeżywać chwile patetyczne w towarzystwie autora „Judasza" i autora „Niespodzianki", kto znając Rostworowskiego z jego bezkompromisowej i nieraz twardej działalności publicznej i oratorskiej, spodziewał się stanąć w obliczu groźnego Savanaroli, w obliczu surowego cenzora i moralisty, ten nie mógł się w pierwszej chwili połapać w tej prostej, swobodnej atmosferze, jaka panowała w wypełnionym blaskiem słońca i ziemi salonie, w tej atmosferze od razu domowej, przy wielkim stole zastawionym typowo wiejskim podwieczorkiem.

Nie było tu mowy o żadnej dramatyczności, tragiczności, o żadnym moralizatorstwie, ani o żadnej wielkości. Zapomniało się, że jest się

Szkic niniejszy, częściowo drukowany w tygodniku „Kultura" przed dwoma laty, wygłoszony został następnie w formie odczytu w maju 1938 roku.

u Karola Huberta Rostworowskiego, pamiętało się tylko, że jest się u „pana Rostworowskiego", dziwnie uprzejmego, wesołego, dowcipnego pana domu, którego żywa, pełna ognia rozmowa ujmowała i czarowała. I im bardziej się patrzało na K. H. Rostworowskiego przez okno jego domu, zamiast wyłącznie przez okno jego twórczości, tym więcej rzeczy niespodziewanych w nim się odkrywało.

Bo wbrew teoretycznym oczekiwaniom, wielkiego tragika cechowała w życiu pogoda, wesołość, optymizm i radość życia. W życiu codziennym, wśród swoich, on był tym, który zawsze wierzył w szczęśliwy obrót każdej sprawy, on był tym, który wprowadzał akcent miękkości, przebaczenia, łagodności. On był tym, który umiał się cieszyć życiem, on był tym, który umiał i chciał żyć, choć od lat, z całym spokojem, śmierci w oczy patrzył".

Wspominając czasy swej młodości w Lipsku Rostworowski wyznawał z humorem, że „nie tylko „spiritus" ale i spirytus wiał z naszych ust". Przecież młodość twórcy „Judasza" mijała w okresie gasnącego modernizmu, którego wyrazem pozostanie tak bardzo nam dzisiaj zbyteczna i obca twórczość Przybyszewskiego. Dopiero na krótko przed wojną Rostworowski przerodził się całkowicie.

Słusznie pisze A. Grzymała Siedlecki, że „nawrócenie Rostworowskiego odpowiadało ściśle wulkanicznemu charakterowi poety; piorun zdarł łuskę z ócz jego i ten piorun wiarą już w nim pozostał na zawsze, błyskawicami świecący w dziełach. Rzeczą nie dającą się odeprzeć jest, że wraz ze zdobytą religią rozpoczęła się wielkość jego twórczości... Wiara wprowadziła ład w jego myślach, dała twórczości oś krystalizacyjną i przypięła skrzydła natchnieniom".

II

Wydane ostatnio dwa tomy pism, obejmujące dramaty o Judaszu z Kariothu i Kaliguli, misterium „Miłosierdzie", oraz trylogię o Szywałach przekonują raz jeszcze, jak wielkim mistrzem był Rostworowski w przezwyciężaniu najbardziej opornych trudności scenicznych, w nieomylnym osiąganiu podstawowej „barwy" sztuki; w operowaniu dynamiką sceniczną, czy kontrastami poszczególnych postaci i scen.

Wiemy, że Stanisław Wyspiański w rozwoju swej twórczości szedł do dramatu od malarstwa; dekoracyjność malarska jego sceny każe nam o tym zawsze pamiętać. Karol Hubert Rostworowski natomiast, rozpoczynając swą twórczość dramatyczną, miał już za sobą studia

filozoficzne i muzyczne. Wspominając czasy początków swej twórczości dramatycznej w książce zbiorowej, poświęconej pamięci Wilhelma Feldmana, autor „Judasza“ pisze:

„Ach wróżb się w życiu nasłuchałem!

Wszak miałem być — zdaniem niemieckich powag, — fenomenem! Miałem przeskoczyć Ryszarda Straussa. Miałem pchnąć muzykę na nowe tory!

Ale muzyczne wróżby jakoś mi brzmiały inaczej. Były to wróżby profesorów, wywodzonych w pole przez bardzo sprytnego uczniaka. Im więcej mię wychwalano, tym bardziej śmiałem się w kułak, stwierdzając w sobie najzupełniejszy brak inwencji muzycznej.

A czemu mnie wychwalano? — Ba! Przecież stworzyłem „teorię“! Tak jest! Stworzyłem zupełnie nowy kierunek! Modulowałem w myśli, a na papier wyrzucałem tylko owoce myślowego modulowania, czyli zestawiałem obok siebie najdziwniejsze dziwy, w których bez komentarza absolutnie nikt nigdy nie mógł się połapać. Ponieważ jednak dziwactwo logicznie skonstruowane musi robić wrażenie logicznej (choć treściowo bezsensowej) całości, przeto kiwano nade mną głowami dopóty, dopóki sam nie odsłoniłem moich kart i nie oznajmiłem zdumionym profesorom, że wszystko, cokolwiek uczyniłem, nie było sztuką, ale sztuczką.

I przerzuciłem się na literaturę.

Tym razem naprawdę bez sztuczek.

Literatura kusiła mnie pomalutku, pocichutku, ale i beznadziejnie. Zaprzedałem jej ciało i duszę. Teatr!! Tak jest, tego od dziecka bezwiednie szukałem, i do tego bezwiednie zdążałem dziwnie krętemi drogami! I gdy stanąłem na scenicznych deskach, zrozumiałem, że tutaj chodzi o „być albo nie być“.

Jest tajemnicą wielkich artystów, że śmiało rezygnują z osiągniętych już zdobyczy, by wypowiedzieć się pełniej w odmiennej dziedzinie artystycznego działania — a przecież nie tracą nic ze swoich osiągnięć poprzednich!

W wywiadzie udzielonym Zofii Starowieyskiej - Morstinowej autor „Judasza“ podkreślił sam, jak dalece wrodzonym, wyłącznym był dramaturgiem:

„Nigdy nie pociągała mnie żadna inna twórczość. Powieść? Nie potrafiłbym nigdy napisać powieści. Nie umiem zrobić żadnego „opisu“, nic komentować. To musi być strasznie trudne. Nie mam pojęcia, jak się to robi. Dla mnie istnieje tylko dialog. Nic poza dialogiem.

Zawsze słyszę tylko dialog. On jest moim wewnętrznym rytmem. O np. to, co pani mówi — to już jest dla mnie pewnym rytmem, już słyszę tu pewną tonację, nawet pewną melodię. Jako melodię pamiętam potem to, co słyszę".

To muzyczne działanie sztuki dramatycznej było dla Karola Huberta Rostworowskiego szczególnie ważne. Przecież pisał że „Teatr jest ścisłym, nierozerwalnym przymierzem twórcy z odtwórcą i na tym polega tajemnica jego bezpośredniego i doraźnego działania. Żywą treść podaję w żywej formie — myśl zaczyna brzmieć — słowo zamienia się w czyn — oklaski. Każdy utwór sceniczny jest *utworem symfonicznym* na większą lub mniejszą *orkiestrę* złożoną z żywych instrumentów.

Rola genialnych aktorów powinna właśnie polegać na tym, żeby się do głupstw i sztundów nie zniżać, ale łączyć się — równi z równymi— w czołowe zespoły i w ten jedyny sposób zapewniać prawdziwą nieśmiertelność arcydziełom scenicznym".

Właśnie te osiągnięcia symfoniczne sztuk Rostworowskiego, ich świetna rytmika płynąca doskonale przez pianissimo *solów*, czy poprzez fortisimo *chórów*, sprawiają, że każdy, kto widział na scenie kłótnię Saduceuszów z Faryzeuszami w „Judaszu z Kariothu", czy tragiczną ucztę Kaliguli, czy wreszcie w innym — komicznym zakresie efektów — kolację poślubną profesora Szywalskiego — tych wrażeń teatralnych nie zapomni nigdy!

Jak muzyka nowoczesna, sztuki Rostworowskiego dają nam raczej rytmikę niż melodię. Teatralność jego sztuk jest całkowicie męska całkowicie wolna od łatwych efektów rozrzewnienia, czy sentymentalizmu, będących najtańszym odpowiednikiem wrażeń muzycznych u szerokich mas!

Atakowano już wielokrotnie zmienny w rytmice, dobitnie akcentowany wiersz będący podstawową formą wyrazu wcześniejszych sztuk Rostworowskiego. W zarzutach dotyczących bądź zbytnich ułatwień wersyfikacyjnych, bądź tak zwanych „częstochowskich rymów" jest niestety sporo słuszności. Ale pamiętać zawsze należy, że wiersz Rostworowskiego traci wiele poetyczkich efektów w kameralnej, cichej lekturze,w której niesłusznie widzimy obecnie właściwą formę obcowania z poezją. W moim przekonaniu wiersz ten celowy jest jednak w dobitnej dykcji, padającej na słuchacza z desek scenicznych, gdyż niesie swoistą *aurę* dramatu jego widzom.

Lecz nie tylko słuchamy w teatrze, lecz przede wszystkim widzimy!

Dlatego istotą każdego wielkiego teatru jest wizja — dźwiękowa i plastyczna za razem! Istotnie słyszymy ich głosy, istotnie widzimy nędzną a jakże ludzką postać Judasza z Kariothu, czy wzgardliwego Cezara Kaliguli, czy zastygłą w szaleństwie twarz Szywałowej matki.

Rostworowski czuł to, że „pisząc na scenę musi się ciągle widzieć. Widzieć każdy muskuł twarzy, każdy ruch ręki. Jak się tylko czegoś nie dojrzy, tylko napisze, zaraz robi się na scenie próżnia, dziura".

Szczególnie pouczające są dlatego objaśnienia sceniczne zawarte w tekście jego dramatów. Oto żona Judasza Rachel — „zwolna przechodząc w coraz głośniejszy lament, pod koniec wyrywając sobie włosy, drapiąc się po twarzy i sypiąc proch na głowę, ale rytualnie, bez miotania się..." Zygmunt Mycielski właśnie na tym przykładzie wskazuje trafnie, jak dalece wielki autor „Judasza" pamiętał o swoistej konwencji teatru, o nierzeczywistej strukturze desek teatralnych. Tekst wybucha patosem, wyraża rozpacz, a jednocześnie autor widzi, że to siedzi aktorka pod drzewem z dykty, pamięta o szmince, wie, że włosy są sztuczne, więc można je wyrywać, ale zastrzega się przed „miotaniem się". Bo w teatrze wszystko musi być jedynie środkiem wyrazu, teatralnością — nie zaś poezją, czy w oderwaniu od swej realizacji plastycznej płynącym po szczytach, natchnieniem.

Dzisiaj, w okresie dalej może, niż kiedykolwiek, posuniętych licencyj w ujmowaniu materiału, stanowiącego fabułę widowisk scenicznych, podkreślić należy, stosowaną z umiarem dalekim od jałowych rygoryzmów, jedność czasu w sztukach Rostworowskiego.

Przecież akcja Kaliguli rozpoczyna się w przeddzień jego zgonu, a bezpośrednio następujące po sobie wypadki trwają zaledwie dobę. Podobnie dzieje się w „Antychryście" czy w „Niespodziance". Ekspozycja stanowi za tym pierwszy, zdecydowany i przesądzony już objaw woli i działania bohaterów. Punkt centralny ich psychiki jest już ukształtowany, braknie więc tych przełomowych scen zwrotnych, tych ostrych zwrotów napięcia akcji tak charakterystycznych np. dla teatru romantycznego. Od rozpoczęcia widowiska akcja sztuk Rostworowskiego zmierza nieuchronnie od scen szczytowych, cieniowanych, czy kontrastowanych przez epizody. Skoro mamy już dane psychologiczne i splot wzajemnych stosunków pomiędzy bohaterami, akcja nie podlega już wahaniom, dzieje się przez swój swoisty fatalizm — jak lawina, toczy się już tylko siłą rozpędu! Zauważył Karol Irzykowski, że bohaterowie sztuk Rostworowskiego nie stają się w naszych oczach, lecz niejako obracają się dookoła swej osi psychicznej, w ogniu epi-

zodów, które cieniują ich oblicze psychiczne, aby hartować je lub niszczyć.

Pierwsze sztuki Rostworowskiego „Echo" czy „Żeglarze" uchodzą za przeciążone problemami. Chociaż istotne niebezpieczeństwo przeciążenia problemem jest dla sztuki teatralnej zabójcze, w moim przekonaniu ci młodzieńczy „Żeglarze", przez zbytnią surowość autorską nie obięci pierwszym , zbiorowym wydaniem pism, nie zasługują na zapomnienie zupełne. Jakże łatwo jest młodemu. myślącemu dramaturgowi dać zamiast żywej sztuki — ciężką, nużącą dysertację! Zawsze pamiętać należy że dramat zbliża się do życia jedynie poprzez człowieka, dlatego stanowi obiektywizację najbardziej wewnętrznych i subiektywnych przeżyć.

Podkreślano już niejednokrotnie pewną nierówność osiągnięć dramatycznych w twórczości Rostworowskiego. Obok dzieł najwyższej miary — spotykamy kolejno chybione, czy bez porównania słabsze. Ale czyż nie dzieje się podobnie z twórczością największych?

Poprzez psychologizm w dramacie ideowym Judasza i Kaliguli, przez płynący ze źródeł religijnej i narodowej wiary symbolizm „Miłosierdzia", „Strasznych dzieci", „Zmartwychwstania", czy „Antychrysta" — twórczość Karola Huberta Rostworowskiego zmierzała ku realizmowi, czy naturalizmowi opisów.

Lecz zarówno w pałacu Kaliguli, w karczmie Lejby Bienenstocka w „Antychryście", czy w sublokatorskiej norze „Przeprowadzki" zajmować akcję będą jedynie problemy sumienia, odpowiedzialności wobec siebie i życia.

„Magnetyczna siła i popularność teatru — pisał twórca „Judasza" w roku 1919 — polega prawdopodobnie na fakcie, iż oglądanie scenicznych dzieł nie jest niczem innym, jak rzutem oka na samego siebie".

...A scena jest rodzajem góry Tabor, gdzie następuje przemienienie życia w sztukę, dostojną, jeśli życie jest dostojne, plugawą, jeśli życie jest plugawe...

I pisał Karol Hubert Rostworowski „Aby tworzyć, trzeba umieć być sobą jak najwyższym, jak najszczerszym, jak najgłębszym".

III

Arcydziełem Karola Huberta Rostworowskiego jest dramat w pięciu aktach „Judasz z Kariothu". Jak w „Miłosierdziu", gdzie osobami misterium są niebianie, ziemianie i piekielnicy, podobnie działający w dramacie o Judaszu ludzie stanowią trzy światy. Światem niebiańskim będzie świat Mistrza i jego nauki. Świat ten przez swoje męczeństwo osiągnie żona Judasza, Rachel. Świat ziemski rozdarty pomiędzy naukę Mistrza, a nędzne, kramarskie sprawy, stanowi widnokrąg Judasza. Wraszcie świat Faryzeuszów i Saduceuszów oraz podobnych Judaszowi — chociaż bez porównania mniej winnych — terroryzowanych przez Sanhedryn, nędzarzy, stanowi trzecią, piekielną niejako grupę działającą w dramacie, w tym Największym Dramacie (którego sztuka Rostworowskiego jest wyrazem), co rozstrzygnął przed dwoma tysiącami lat losy każdego z nas i dzieje całej ludzkości!

Przecież każdy dramaturg godny tego miana musi ująć dzieje Judasza jako najbardziej może tragiczne — od grzechu pierworodnego pierwszych naszych rodziców — sformułowanie pytania pod adresem duchowych możliwości człowieka...

Dlatego „Boska Komedia" Dantego pogrążyła Judasza w najgłębszą czeluść otchłani piekielnych. Natomiast w misteriach średniowiecznych nadawano Judaszowi bądź cechy szatana samego, bądź przez wprowadzenie do motywu jego zdrady elementów groteskowych dawano odprężenie umysłom słuchaczy przed szczytowymi obrazami Męki Pańskiej. Wyliczyć również należy w literaturze nowożytnej Judasza Klopstocka czy szkic dramatu Hebbla. Nieomal równocześnie z dramatem Rostworowskiego pojawiły się w literaturze naszej „Maria Magdalena" Daniłowskiego, „Judasz" Szandlerowskiego, poemat Kasprowicza i parę innych prób dramaturgów czy poetów pomniejszych.

Jakże Judasza ujął Rostworowski?

Zważmy naprzód, że Rostworowski przyjmuje wiernie materiał podany przez Ewangelię, zarówno trzydzieści srebrników, jak wjazd do Jerozolimy.

Tkwi w tym odważne ryzyko, wielkie niebezpieczeństwo artystyczne. Właśnie w „Judaszu" poznajemy, jak bardzo żarliwej wiary i wielkiego talentu potrzeba, aby nie ugiąć się pod ciężarem takiego tematu. Bo temat podobny, wyrażony myślą wobec tradycji zbyt nieśmiałą, zagubi swe artystyczne oblicze i stężeje martwym szablo-

nem. Gorzej jeszcze stanie się wówczas, gdy twórcy zbraknie wobec tematu wewnętrznej pokory — powstanie wówczas całość brutalistyczna czy symbolistyczna — lecz utwór będzie zawsze chybiony — nieociosany lub zbyt wiotki — jako dzieło artystyczne.

A „Judasz" Rostworowskiego jest dziełem pięknym, jest płynącym z głębokiej wiary spojrzeniem ku kresom ludzkiej nędzy.

Cóż skłoniło Judasza do nauki Chrystusa? jakże ją pojął? Czemu zdradził? Istotą dramatu jest odpowiedź na te pytania.

Judasza poznajemy szybko w jego słowach:

Jam tu sklepik miał.
Otwarty ledwie do wieczora.
Taki... ot trochę ryb, kołaczy...
Różności. Towar mieszany
I w biedzie-m żył.

Kramarstwo jest nietylko społecznym, lecz i duchowym obliczem osobowości Judasza — zarazem świadczy o jego materialnej i duchowej nędzy. Biada tym,

którzy zwróceni chciwą twarzą
w stronę trochy ryb, kołaczy,
kupczą, liczą, mierzą, ważą,
gdy za plecami w gwiazd świeczniku,
ostatni płomień się dopala,
i życie, jako morska fala,
przechodzi mimo nieprzeżyte!

Nic dziwnego, że ten człowiek, niezdolny do wzniesienia się na poziom nauki Mistrza, naukę tę ściąga do siebie, do mizernego zakresu swoich pragnień i możliwości.

I oto przyszedł On...
Królestwo Boże na tej ziemi.
I wezwał mnie. Skąd się wziął?
Nie wiem. Widziałem blask dokoła
Widziałem tylko złoty tron,
a na nim siebie apostoła.

I pomstuje na bogaczy!
I na możne wciąż narzeka!

że czy dasz, czy nie dasz,
byle dusza była zbożna,
nawet z najpodlejszym mianem
możesz być... arcykapłanem!

Tylko że ta „zbożność duszy" nie jest przez Judasza rozumiana zbyt trudno; wyraża ją dostatecznie dobra opinia sąsiadów, staje się więc synonimem spokojnej, pewnej siebie miernoty.

Lecz ten „węszący ziemskie królowanie" Judasz jest naturą zbyt tchórzliwą i słabą, by samemu podjąć o swoim losie decyzję. „Ja nie chciał, mnie zmuszono siłą" — powie później. Zdecyduje o nim jedynie zatajony instynkt kupiecki, nadzieja zysków i strach — nie głos serca czy siła argumentów. Ten człowiek „za prawdą szedł dla chleba" — nie znalazł więc ani prawdy, ani chleba. Klęską Judasza jest właśnie ta małość, ta „jałowość duszy" która sprawi, że ten apostoł stanie się ciurą idei, której zostać ma zdrajcą. Zamknięty dla przeżyć i przemian wewnętrznych, stanowiących istotę nauki Mistrza, uporczywie domagać się będzie cudów, chce nawet dopomóc Bogu w ich reżyserii!

Dusza, dusza!
Duszę do wiary... się przymusza!
A siłą! pięścią! Dając znak,
aby się imać mogła czego!

Cud to przecież świadectwo siły, ten „znak" — co przymusza nieufnych i słabych — aby uwierzyć musieli! Mistrz odmawia jednak cudów „dla oka", namacalne zaś świadectwo powodzenia nauki — dobrobyt jej apostołów — nie pojawia się również. Instynktowne wyrachowanie i kramarstwo zostają więc zawiedzione, a Judasz ślepnie na światło nauki, skoro nie widzi z niej zysków.

Dramat Rostworowskiego rozpoczyna się właśnie tu, w momencie zachwiania Judaszowych nadziei. Judasz nie dorósł do apostolstwa — więc zwątpił! A że cofnąć się już nie mógł z obawy prześladowań — więc zdradził!

Przełomem psychologicznym Judasza stanie się uroczysty wjazd do Jerozolimy. Judasz po raz ostatni ogniskuje w tym momencie wszystkie swoje oczekiwania i nadzieje, pragnie zarzucić na barki Mistrza płaszcz monarszy, gromadzi tłumy obietnicą cudów. Lecz Mistrz znowu odmawia cudów „dla oka" i zgromadzona przez Judasza gawiedź doznaje uczucia zawodu. Po nieudanym, w jego przekonaniu,

wjeździe do Jerozolimy, Judasz, nie będący dotąd wyznawcą nauki Chrystusa, staje się wewnętrznie jej wrogiem. Tak postawiony w obliczu sprawy, której sprostać nie zdołał, cofnąć się już nie może. Intryga zewnętrzna, zmuszająca Judasza do zdrady, była już tylko koniecznością logiczną tej postaci. Sam nie został wyznawcą, sam nie zdołałby swej zbrodni dokonać.

Tchórz! — Tchórz! — Przed tchórzem niech ucieka
sam Bóg — To zdrajca dziwnie chory,
co jeśli męka go zaskoczy,
to wytrzyma. Ale spojrzeć męce...
Nie! Nie potrafi! Brak mu siły!

Ten lichy człowiek, co władać tak pragnął, zdatny jest tylko na zbrodnicze narzędzie! Groźby Kaifasza złamią jego tchórzliwą istotę zupełnie: zdradzi, bo kocha swoje robacze istnienie, chce żyć! A zdradza nietylko osobę Mistrza, której pojąć nie zdołał, lecz zniszczy potwornym czynem tchórzostwa i słabości samego siebie w swym najgłębszym człowieczeństwie.

Jakież uczucia budzi w nas straszny w swym czynie, nędzny w swym bycie los arcy-zdrajcy?

Zważmy: — zbrodnia Judasza odsłania nam pełnię ludzkiej słabości i nędzy. Tej nędzy, którą w sobie czujemy, tej słabości, której ulegamy tak często. Rozumiemy więc tragiczny okrzyk Judasza: „Panie, ja także człowiek". Dopiero ten okrzyk, z głębi nędznego serca zdrajcy dobyty — chociaż usprawiedliwić go nie zdoła — sprawi, że pełni litości spojrzymy na jego słabość, aby nie stała się naszą.

Nędzę ludzkiego bytu odsłania nam zarówno zdrada kramarza z Galilei, jak los Cezara Kajusa Kaliguli. Bo pod łachmanem biedaka i purpurową togą władcy jednakowo bije ludzie serce.

Wiemy ze Swentoniusza, że Kaligula wstąpił na tron jako młodzieniec dwunastoletni, by zadziwić współczesnych i potomnych, naprzód obrazem cnót wielkich, po tym zaś objawami znikczemnienia i krwawego szaleństwa.

Kaligula Rostworowskiego posiada świadomość swego człowieczeństwa, dlatego w znikczemniałym Rzymie czuje się tak samotny.

Te puste piersi osłonięte togą,
by świat podbity widział senatory,
konsule i pretory, gdy niema nikogo?!

Nieustannie doświadczając podłości swego otoczenia, nieszczęsny władca wytęża chciwy słuch, by usłyszeć „głos ludzki". Taki głos usłyszy on zaledwie dwa razy w życiu. Kiedy w Galii w przebraniu Jowisza kazał złożyć sobie cześć boską, jakiś chłop nazwał go „wielkim błaznem". Później, gdy młody Regulus ośmielił się krzyknąć „Cezarze"! Wara!" na jego bluźnierstwa przeciwko świętościom narodowym Rzymu, Kaligula wyzna mu „...że

Przez cały ten czas
spotkałem tylko dwóch ludzi:
jego i ciebie. — Reszta?... Trupy.
Skorupy, z których ślimaka wyjęto.
Dlatego każdy się łudzi,
Kto myśli, że zabijam. Nie — Ja tylko grzebię".

Tak — cnotę zastępują jedynie jej pozory, dostojeństwa państwowe skrywają nikczemność pełniących je ludzi.

Ja wam z pysków te maski cnoty i zasługi
zedrę! — i stać będziecie wobec potomności
nadzy! —

Czujemy już że krwawy Cezar, który mówi te słowa, był dawniej marzycielem, kochał ludzi i świat. Lecz marzenia jego przerosły jego siły moralne.

Żebyś jak Nike wołał: „do broni, do broni!"
nie ruszą się, od misek nic ich nie odgoni
a ty widząc, że jesteś na świecie jedyny,
zwątpisz w siebie i w końcu staniesz się jak oni!

Więc Kaligula stał się podobnym do podłych ludzi swej epoki, sam należy już do tej „ludzkości przepodlonej", którą chce zgubić. Zapomniał, że wielkie ideały jedynie wielką wolą realizować można. W tym sensie tragedia Kaliguli jest klęską człowieka bez woli. Widząc kontrast swych ideałów z rzeczywistością, doszedł do przekonania, że wcielić ich w życie nie podobna — nie warto!

„Ma się bowiem pod koniec starożytnemu światu". Nad „przepodloną ludzkością" gaśnie obojętnie niebo:

Trzeba czegoś... czegoś więcej...
jakiejś — nadziei dziecięcej...
jakiejś wiary... odpowiedzi...
. . .

— Dotąd milczeli Bogowie
— nie przemówią, jak się zdaje
— więc tylko śmierć pozostaje.

Toteż Kaligula czeka tej śmierci, sam prowokuje sztylety spiskowców, którzy mordują go w panice na wieść o zbliżaniu się straży. Tak zginął w życiu i śmierci swej samotny Cezar.

„Nie otwieraj mu zamkniętych powiek,
niech spoczywa, bo to był...
— Potwór!!!
Tylko człowiek".

Rostworowski pisze: „że Kaligula jest niektórym ludziom sympatyczny, to nie moja wina. Że nad Kaligulą większość się lituje, to moja chluba. Bo litości nie trzeba umieszczać tam, gdzie duch spokojny, a umysł na straży godności ludzkiej, ale tam, gdzie brak życiowego dogmatu krwią serdeczną mózg zalewa, a mózgiem serce oziębia.

„Kaliguli bynajmniej nie bronię tak samo jak nie broniłem Judasza. I w jednej i w drugiej sztuce mojej osobą dramatu jest etyka chrześcijańska, której to dzieje, o ile życia i sił mi starczy, w cyklu dramatów zamknąć pragnę. I słusznie zauważa prof. Sinko, że po zamordowaniu Kaliguli pozostaje etyczna pustka, gdyż tę pustkę etyczną wprowadziłem na scenę przed podniesieniem kurtyny".

IV

Wojna zastała twórcę Kaliguli w momencie, gdy zamierzał cykl utworów dramatycznych, odzwierciadlających ewolucję idei Chrystusowej w ciągu wieków. W oczach poety rozlało się morze łez i morze nienawiści. Misterium w trzech obrazach z prologiem i epilogiem „Miłosierdzie" odsłoni społeczne oblicze współczesności w oczach wierzącego poety. Forma misterium pasyjnego była naturalną reakcją w odniesieniu do grozy religijnej zjawisk idącego dnia.

Pamiętamy, że forma sceniczna misterium doszła do swej doskonałości w średniowiecznych widowiskach francuskich. Podczas gdy „Miracles" dotyczyły zazwyczaj cudów, — niezwykłej ingerencji Bożej w porządku świata — tematy misteriów dotyczą problemów życia nadprzyrodzonego; podają dramat liturgiczny wcielenia i zmartwychwstania. W Pasii w Arraz, Eustachy Marcadé, zmarły w 1440 roku, wprowadza jako działające na scenie osoby Sprawiedliwość i Miło-

sierdzie, Pokój i Prawdę, wiodące przed tronem Bożym „proces Raju' przesądzony Jezusową ofiarą.

Podobnie misterium Rostworowskiego jest właściwie oratorium pasyjnym — przedstawia Golgotę Miłosierdzia, które, jako upostaciowanie Bożej miłości — „Chrystusowe ma oblicze".

W prologu misterium występują trzy — jakże ludzkie — figury symboliczne. W oczach Kaznodziei będącego symbolem wiary martwej, wiary bez miłości. — Bogacz nieszczerze czyni jałmużnę, którą z zawiścią przyjmuje Żebraczka. Dziadówka

Leon Bloy pisze: „Każdy człowiek, który z wolnej woli swej działa rzutuje osobowość swoją w nieskończone. Jeżeli złym sercem da ubogiemu grosz, grosz przepali rękę żebraka, upadnie, przeniknie ziemię, przebije słońca, przeleci przez firnament i oskarży świat!" Tak samo oblicze Miłosierdzia staje się niemym, dotkliwym wyrzutem dla wszystkiego co żyje w misterium Rostworowskiego. Miłosierdzie „przeszkadzało" ludziom i w białej szacie stawione jest przed sędziego i osądzone winnym śmierci. Problem społeczny misterium wyrażają wspomniane już postacie symboliczne Bogacza (egoizm kapitalizmu), Kaznodziei (słowo Boże bez ducha Bożego), będącego parodią ludzkiej władzy Tyrana i Dziadówki. Uczestniczą za tym w akcji niebianie jak Miłosierdzie, — ziemianie, jak Dziadówka czy Bogacz; wreszcie piekielnicy jak Włóczęga czy Tyran. Bo na świecie:

Chciwiec na złoconym tronie,
chciwiec na jednym zagonie,
chciwiec na pobojowisku,
na urzędzie, na śmietnisku...

Ci oto ludzie oskarżą Miłosierdzie. Daremnie Bogacz odda Dziadówce jeden ze swoich płaszczy. Nie zmaże tem swej winy:

Nie byłem z człowiekiem razem.
Nigdy! — Człowiek był obrazem
jak te pola, jak te chaty,
jak pies, co za kołem szczeka —
Czasem orał, czasem w szmaty
otulony stał przy krowie —
Czasem widziałem człowieka,
jak noclegu szukał w rowie —
i nigdy mię nie dziwiło,

że widzę takiego brata,
bo tak od początku było
i będzie do końca świata.

Okryta drogim płaszczem dziadówka poczuje się posiadaczem, równie nędznym jak jej dawny dobroczyńca.

Oto na trzech krzyżach zawiśnie Miłosierdzie, Kaznodzieja bez Boga i Bogacz bez litości. A świat, który ukrzyżuje Miłosierdzie podda się władzy Antychrysta - Włóczęgi. („Ja?... nie jestem z ludzi. Czego dotknę to się zbrudzi"). Tłum, wyjący pod panowaniem Tyrana, pod Włóczęgą już tylko skomli...

„Miłosierdzie" jest wynikiem gorzkiej zadumy nad błędnym kołem ludzkich szamotań... Przeglądając kiedyś stary druk z XV w., wydany w 1495 w Strasburgu traktat Hemmerleina, znalazłem ciekawy drzeworyt. Przedstawiał on „rota fatalis" — koło losu, którego promienie otaczały sześć przeplatających się na wzajem mniejszych kółek, cech sobie naprzemian przeciwstawnych. Więc z pokory wynikał pokój — z pokoju bogactwa — z bogactwa pycha — z pychy wojna — z wojny ubóstwo — z ubóstwa pokora! Tak dopiero wyrażone naiwnym obrazem średniowiecznego rysownika koło było zamknięte, toczyło się znowu z powrotem... Czyż ludzie i czasy skazane są na to, aby krążyły w błędnym kole ułudy i rozczarowania, nadziei i zawodu, zbrodni i kary?

Z błędnego koła losu jedno jest wyjście dla wierzących: wyjście w górę, w dziedzinę Bożej miłości i łaski. Tłumy w „Miłosierdziu" wybłagały ją hymnem „De profundis" lecz nie zdołały w swych sercach Łaski Bożej zachować wiernie. I najbardziej gorzkim jest epilog „Miłosierdzia". „Misterium ludzi nie zmienia". Ten sam bluźnierczy w obliczu Miłosierdzia akt jałmużny powraca na scenę bez zmiany i misterium cofa się „da capo al fine", by toczyć się w koło. Nie tylko przykłady, ale i własna nędza niczego ludzi nie uczy...

Warto podkreślić śmiałe nowatorstwo sceniczne Karola Huberta Rostworowskiego w obrębie misterium; trudnej i poniechanej już formy teatralnej. Tłum jest właściwie jedynym aktorem „Miłosierdzia". Wahania i odruchy ludzkich zbiorowości: Chórów mężczyzn, kobiet, Nędzarzy i Zbrodniarzy jedynie posuwają tu akcję. Na tej drodze teatru tłumów stoją przed widowiskiem teatralnym nowe, nietknięte drogi ekspresji scenicznej. Nie widziałem „Miłosierdzia" na scenie, ale przypuszczam, że chociażby jako widowisko wielkopostne. stanowić może przedstawienie w swoim rodzaju jedyne.

Wśród wszystkich sztuk Rostworowskiego „Straszne dzieci" wywołały być może najwięcej nieporozumień. Przede wszystkim atakowano sztukę jako „dziwną mieszaninę realizmu i alegorii". W przekonaniu autora, według komentarza podanego na afiszu przedstawienia, sztuka posiada kilka możności interpretacji.

W sensie dosłownym treścią sztuki jest zdarzenie że król Cacy ożenił się z Dusią, miał dwóch synów i dwie służebnice. Rodzice pokłócili się o jabłko, synowie o łopatkę, panienki o serce. Wszyscy gonić zaczęli „bańkę mydlaną" Fufę. Poważnieni na nowo, podpalili swój dom, a ponieważ drzwi były zamknięte, spalili się wszyscy. A gdy umarli Klucznik Niebieski wpuścił ich do nieba.

A za tym bezpretensjonalna bajka? Ostrożnie! Bo w tej bajce dostrzec możemy symbol dziejów piewszych rodziców i ludzkości — od wygnania z raju do ostatnich wojen. W trzecim zaś alegorycznym senciom trzy dary: serce do kochania, łopatkę do pracy i jabłko dla nagrody. Diabeł przeinaczył jednak kolejność; ludzie uzyskali naprzód niezasłużony owoc nagrody, po tym narzędzie pracy w końcu zaś serca, które na tym podłożu szarpały się i raniły...

Czy ten alegoryczny sens posiada swą wymowę sceniczną? Przy lekturze wydaje się to wątpliwe, lepiej brać „Straszne dzieci" po prostu, pamiętając, że „całość powinna robić wrażenie bogatego, jakby cyrkowego, względnie ochronkowego widowiska: jedno olbrzymie świecidełko". Ta bajka sceniczna „Straszne dzieci" jest misterium żartobliwym i pogodnym, powstałym z wytchnienia autora. Zamiast ludzi mamy na scenie „laleczki". Los jednak tych laleczek jest ironicznym symbolem naszych losów „na arenie raju", za kulisami życia", „przed trybunałem" nieba. Laleczki, jak ludzie, trawią czas na daremnych sporach.

— „Moje!" — „Twoje!" — Tak! A Boże
tylko chwasty na ugorze!
Tylko ten dziadyga wsiowy,
co nie ma gdzie skłonić głowy.

Padają najważniejsze słowa bajki: „Człowiek musi być człowieczy", w ten dopiero sposób

Zdobywa duszną stronę
Krzykiem: „Pod Twoją Obronę"...
Bo ten krzyk w ciemnościach świeci
moje stare, straszne dzieci.

Bajka sceniczna Rostworowskiego, mimo swoich słabości zasługuje na przedruk w następnych wydaniach pism zbiorowych — by wejść na stałe do tak ubogiego obecnie repertuaru naszych teatrów marionetkowych!

Wystawione w 1923 roku „Zmartwychwstanie" jest „fantazją dramatyczną ku czci Adama Mickiewicza". Zapewne nie ma w „Zmartwychwstaniu" wielkiej poezji, lecz jest wysoka kultura artystyczna i poważna troska o przyszłość budzącego się do życia narodu. Oto przed pomnikiem Mickiewicza gromadzą się tłumy: czerwony, biały i amarantowo - biały — trzy sztandary na czele trzech grup. Słychać wkrótce wrzask nienawiści „trzy młynki na strudze" mielą plewy „swoje i cudze" — wreszcie dyskusje przeistaczają się w bójkę. Zapada noc i powoli odsłania się cud: na piedestale posągu stoi Mickiewicz poeta nad poetami — nie z marmuru czy z bronzu — lecz natchniony i żywy! Stoi wobec powszedniego dnia wyzwolonego narodu, wobec chorób na które Polska kiedyś zmarła. Poucza ułamkami swych poematów: piętnuje narodową swarliwość i nieufność.

U nas bratu brat nie wierzy.
Zanim starszy raz poczuje,
młodszy dwakroć skrytykuje,
i zamąci źródła wiary,
i zamieni czyn w zamiary.

Mimo żywych efektów scenicznych, gdy np. duch poety pojawia się na balu kostiumowym wśród postaci przebranych za bohaterów Pana Tadeusza, fantazja dramatyczna ma partie nad wyraz słabe. Niebezpieczeństwem jest tu także siłą rzeczy narzucająca się w umyśle czytelnika analogia z „Wyzwoleniem" Wyspiańskiego.

„Antychryst" (1925) — również nie włączony do pierwszego zbiorowego wydania Pism — jest także wyrazem troski pisarza w obliczu problemu narodowego: sprawy komunizmu i stosunków polsko-żydowskich. Sztuka jest nierówna. Akt pierwszy w karczmie Lejby Bienenstocka sięga szczytów ekspresji scenicznej, w następnych aktach napięcie słabnie. Sam autor przyzna później, że tej sztuce powstałej pod wrażeniem listopadowej rewolucji w Krakowie brak było oddalenia i perspektywy. „Zacząłem pisać odrazu, na gorąco pod świeżym wrażeniem, no i nie udało się".

V

Pierwsza część trylogii o losach Franka Szywały, „Niespodzianka“ jest „zdarzeniem prawdziwym w czterech aktach“. Podobnie sucha dziennikarska notatka „Z sali sądowej“ dała Wyspiańskiemu całą fabułę jednej z najbardziej antycznych duchem jego tragedyj „Sędziowie“.

Więc zechciejcie w tej godzinie
Zapomnieć o wsi, o mieście,
A myślami się przenieście
W tajemniczą głąb człowieka,
Co różnie się przyobleka,
Lecz, pomimo tych różności,
Jest człowiekiem z krwi i kości.

— głosi prolog „Niespodzianki“. Podkreślano już wielokrotnie doskonałą budowę, żywość dialogu, znakomity koloryt lokalny tej świetnej sztuki. Rostworowski śmiało przebił się przez tradycjonalistyczne ujęcie ludu wiejskiego. Jakże nieznana, jakże tragicznie odległa mimo pozornej bliskości jest „tajemnicza głąb człowieka“ w chłopie wsi podkrakowskiej. Ta Szywalina — „matka“ — ma przecież w sobie znużenie bez granic; samotność, która w niebie nawet każe jej widzieć tylko pustkę, i gorzką pogardę dla swego „chłopa“, co pije z nędzy i nędzuje, że pije. Musi rodzić i grzebać — nie pamięta już nawet imion pomarłych dzieci — musi karmić, oprać, odchować te dzieci, które mimo nędzy wyżyły. W tej egzystencji wszystko co jest nadzieją przenosi na młodszego syna Franka. Tym czasem starszy syn emigrował do Ameryki; zostawił w chałupie zły czar nieoczekiwanie, bez trudu przychodzących pieniędzy — nadzieję dolarów — widomego symbolu szczęścia, możności ziszczenia wszystkich marzeń, odwetu za całą nędzę. Będąc w Ameryce pomagał, potem pomagać przestał. Zaważy to na losach jego brata. Franek przedzierał się przez gimnazjum, aby wyrwać się z nędzy, zdobyć nauką upragniony świat panów. Teraz stracił już siły. Zagrożony przerwaniem studiów, do rodzinnej chałupy cofnąć się już nie zdoła. Zamierza samobójstwo i grozi nim rodzicom. A przecież całe życie matki skupione jest w tym synu! Więc gdy do chaty wejdzie bogaty przybysz z dolarami, los jego jest przesądzony. Zwierzęcy instynkt macierzyński przezwycięży chłopską rezygnację, popchnie „matkę“ do zbrodni. I tu Szywałów spotyka szybko straszliwa niespodzianka: zamordowany przybysz okazuje się ich sy-

nem. Ostatnim aktem tego dramatu fatalizmu jest skrucha morderców. Nieszczęście daje dopiero tym łachmanom ludzkim rozeznanie swej winy — głos sumienia. Matka drze zagrabione dolary, poczem umysł jej pogrąża się w szaleństwie, wspólnik zbrodniarki „ojciec" zgnije w więzieniu. Synobójstwo zniszczy więc do szczętu życie rodziców. Lecz mordu syna nie zdołają oni odkupić ani w obliczu zgwałconych uczuć rodzinnych, ani wobec znieważonego porządku etycznego świata.

Nie szaleństwo czy więzienie morderców, lecz jedynie siła moralna ich dzieci winna odkupić tę niewinnie przelaną krew. Ktoś musi podjąć społeczną grozę czynu, musi moralne skutki dokonanej zbrodni przezwyciężyć w sobie zupełnie. Inaczej morderstwo stanie się narzędziem rodowego fatalizmu Szywałów. Zginą, jak opiewany w tragediach greckich tebański ród Lagidów!

Drugie ogniwo trylogii „Przeprowadzka" opisuje nam dalsze losy Franka Szywały i siostry jego Zośki. Franek czuje się moralnym sprawcą zbrodni; bierze więc małą siostrę do miasta, aby uciec od miejsca ponurej przeszłości. W dzień nosi cegły, nocami studiuje. W piekle ogniska domowego Ciepielów Franek traci całą energię moralną. Jest charakterem chwiejnym, bezwolnym, boleśnie rozdartym pomiędzy swą teraźniejszością wyrobnika i „pańskimi" aspiracjami Jak Kaligula czuje się zdolnym do rzeczy najgorszych i to poczucie odbiera mu we własnych oczach całą godność i prawo do życia. Franek bliski jest zgody, aby siostra jego żyła ze „Starszym panem", chociaż kocha ją uczciwy Felek — gotów jest ulec pokusie poświęcenia siostry dla własnego dobrobytu.

I chociaż Starszy pan nie osiągnął swych celów, zatruł Franka możliwościami zmian życiowych. Czując na nowo cały apetyt życiowy, bez możności jego zaspokojenia, syn Szywałów, usiłuje zniszczyć swój los i siebie samego za razem.

Od samobójstwa ratuje go mocna dłoń przyjaciela Felka. Felek z prostotą i siłą łączy w swej duszy wszystko co w człowieku jest najbardziej ludzkie — najbardziej dodatnie! W jego twardej miłości do Zośki kryje się wielka subtelność uczuć. Z jego fizycznej i moralnej siły biją źródła otuchy i radości dla bliskich. On decyduje o wyzwoleniu Franka i Zośki z koła ekspiacji i grzechu — on postanowi „Przeprowadzkę"!

„Przeprowadzka" jest jednak najsłabszym ogniwem trylogii. Sztuka stanowi komedię społeczną pełną epizodów groteskowych i komicz-

nych. Komplikacje epizodyczne handlu dziewczyną znajdują się jakby poniżej dramatu wewnętrznego Franka, są wynikiem przypadkowych, zewnętrznych okoliczności. Ta przypadkowość epizodów wprowadziła w obręb komedii wiele scen rodzajowych, godnych pióra doskonałego realisty — poważnie jednak zaciężyła na jednolitości sztuki i jej koncepcji.

Dochodzimy do trzeciej części trylogii: jesteśmy już „U mety" życiowej kariery Franka. U greckich tragików, trzecią częścią całości złożonej z dwóch tragedii bywał często dramat satyrowy. Podobnie dzieje się w trylogii Rostworowskiego. „U mety" jest tęgą sztuką obyczajową o groteskowym chwilami zacięciu, pomimo tragicznego zakończenia.

Uraz psychiczny Franka nie został całkowicie pokonany, skoro zataja swe chłopskie pochodzenie zmianą nazwiska. Zrobił już karierę, jest profesorem uniwersytetu, więc dla wzmocnienia życiowej pozycji, żeni się. Wybrana jego Luda Cimkiewiczówna jest córką wzbogasonego paskarza, który nazywał się Cimek. Podobnie jak Franek ukrywa swe nazwisko i przeszłość, tai swe życie prawdziwe: prowadzi pokryjomu egzystencję kokoty.

Franek wchodzi więc do rodziny, w której wszyscy coś kryją, bo na kłamstwie oparli swe życie. Wstydząc się swej przeszłości nie chce widzieć na ślubie szofera Felka. Oburzony pominięciem przyjaciel wtargnie przemocą, by swoją brutalną szczerością zerwać niegodne śluby. Powoduje to katastrofę. Daremnie dobry Felek stara się błąd swój naprawić, załatać rozdartą sieć konwenansów; dopomóc teściowi do złączenia małżeństwa na nowo. Luda, której karty odkryto, atakuje z brutalną podłością: zrywa z mężem, skoro okazał się „chamem". Znieważony w swym uczuciu, zachwiany w pozycji społecznej, którą z takim trudem zdobywał, Franek ginie.

Jak więc widzimy, dramat społeczny trylogii wynika tu jedynie z konfliktów osobistych. Stanowi opis przegranej jednostki niezdolnej do rezygnacji i słabej do walki.

Frankowi zabrakło energii koniecznej w jego roli społecznego arywisty. Zabrakło jasnego rozeznania między dobrem i złem, czyli moralnej wartości. „U mety" jest ostatnim całkowicie dotąd ogłoszonym dziełem twórcy „Judasza". „Czerwony marsz", sztuka z dziejów rewolucji francuskiej, znana jest dotąd jedynie z kilku suggestywnych scen. Z ogłoszonych ostatnio fragmentów „Don Kiszota za kulisami" czy „Jubileuszu" (bo tak brzmiał pierwotny tytuł komedii)

wydaje się, że pesymistyczne oblicze twórczości Rostworowskiego uległo rozpogodzeniu. Sięgnięcie do osobistych przeżyć, pogodne odtworzenie zabawnych momentów własnej młodości stanowi jakby ostatni, uciszony i szlachetny, pogodny akord twórczości wielkiego dramaturga.

*

* *

Przez całą swoją twórczość z zadumy nad słabością i nędzą natury ludzkiej, dobywał Karol Hubert Rostworowski pełnię religijnej wiary. Dlatego właśnie był ostatnim w literaturze naszej spadkobiercą posłannictwa trzech wieszczów. Podobnie jak oni natchnienie swe czerpał z wiary swych ojców i z ojczystej ziemi, a szlachetne uczucia zawsze potrafił wyrazić szlachetnym, podniosłym słowem... To też w całym dziele Rostworowskiego, od Judasza z Kariothu do chłopów wsi podkrakowskiej, poznajemy nieugiętą postawę moralną wielkiego humanisty i bojowego pisarza katolickiego.

„Człowiek musi być człowieczy".

— Bo człowieczeństwo jest zagadnieniem moralnym, sprawą sumienia a wypełnienie obowiązku jest jedyną postawą dającą życiu godność. —

W moim przekonaniu podobne odczuwanie etyczne jest najwyższą miarą wartości wysiłku artysty. Pojąć twórcę „Judasza" — to wewnętrznie przeżyć jego problemy moralne...

Karol Hubert Rostworowski rozstrzyga je w swym dziele z mądrością trudniejszą nad wszystkie rozumy — mądrością serca!