

Sabina Brzozowska

Uniwersytet Opolski

 <http://orcid.org/0000-0003-4891-4429>

„Jak gdyby to była prawda...”
Podejrzany realizm
i podejrzany modernizm
Tadeusza Rittnera

Abstract

“As If It Were True...”: Tadeusz Rittner’s Dubious Realism and Dubious Modernism

This paper is an attempt at redefining selected plays written by Tadeusz Rittner in the modernist and symbolist convention. In the 1950s, they were evaluated by Zbigniew Raszewski as among the playwright’s lesser achievements. I have analysed three texts: the one-act plays *Sąsiadka* (“The Neighbour”) and *Odwiedziny o zmroku* (“A Visit at Dusk”) as well as the play *Don Juan*. There is no doubt that the author did not avoid stylistic exaggeration in his modernist works, but one can also find some distance from the conventions of the Young Poland period as well as the use of the grotesque, theatrical sham, and the poetics of intimate drama in these plays. Rittner’s Viennese character is an alibi for his aesthetic choices and the manner of staging emotions. The evaluation of these plays, which were written in the symbolist and modernist convention, was affected by the theatrical reception, the artists’ superficial reading of the instructions included in the stage directions, and the pigeonholing of the works as realism with a hint of Romantic mood.

Słowa kluczowe: dramat, teatr, modernizm, realizm, Tadeusz Rittner

Keywords: drama, theatre, modernism, realism, Tadeusz Rittner

Zbigniew Raszewski w 1956 roku wyznaczył Tadeuszowi Rittnerowi miejsce między twórcami dramatu realistyczno-naturalistycznego – tuż po Gabrieli Zapolskiej, ale przed Włodzimierzem Perzyńskim i Janem Augustem Kisielewskim¹. Autor opracowań i wstępów do jedynych dotąd wydań dramatów Rittnera w Bibliotece Narodowej² nie miał wątpliwości, że polsko-wiedeński pisarz był obdarzony talentem, wrażliwością i kulturą artystyczną, a zarazem – dodajmy – miał wysoką pozycję towarzyską w zamożnym i ekskluzywnym środowisku. I trudno się z Raszewskim nie zgodzić. Rittner zdołał się wykazać jako wnikliwy recenzent, trafnie ocenił twórczość Bernarda Shawa, Henrika Ibsena czy Franka Wedekinda; celnie analizował grę aktorską; błyskotliwe i precyzyjne były jego spostrzeżenia na temat kondycji niemieckiego teatru. Kochał teatr i teatr zaopiekował się jego spuścizną. A jednak jego twórczość naznaczona jest ambiwalencją. Jeden z rozdziałów wstępu do dwutomowego wydania dramatów polsko-austriackiego autora Raszewski opatrzył tytułem *Sprawa Tadeusza Rittnera*, suponując tym samym problematyczny i niejednoznaczny charakter jego twórczości. Wybitny znawca teatru skrupulatnie uмотywował swoje spostrzeżenia, osadzając je na Rittnerowskiej autocharakterystyce: „stoję zawsze jedną nogą tu, a drugą gdzie indziej”³. Raszewski słusznie wyeksponował bowiem dualizm „życiotwórczości” pisarza, w nim upatrując źródeł pisarskich niedociągnięć.

Po pierwsze, Rittner każdą ze sztuk pisał dwa razy, po polsku i po niemiecku:

[...] pobytowi na Zachodzie zawdzięczał swoją kulturę (jak Norwid), uległ jednak pokusie bezpośredniego uczestnictwa w obcej kulturze, pisania w drugim języku [...]. Szkody, jakie z tego wynikły, trudno zmierzyć. W Austrii został ostatecznie pisarzem drugiej klasy [...]. W Polsce nie spełnił wszystkich nadziei [...]⁴.

Stosunkowo niewielki zasób leksykalny swojej polszczyzny – jak orzekł Raszewski – kompensował Rittner chwytami teatralnymi. Za pomocą szyku

¹ Z. Raszewski, *Rittneriana: materiały do monografii twórczości dramatycznej Tadeusza Rittnera*, „Pamiętnik Teatralny” 1956, z. 1, s. 134.

² Kolejno ukazywały się: *W małym domku* (Wrocław 1954), *Głupi Jakub. Wilki w nocy* (Wrocław 1956).

³ T. Rittner, *Moje życie*, „Listy z Teatru” 1924, nr 1, s. 7.

⁴ Z. Raszewski, *Wstęp* [w:] T. Rittner, *Dramaty*, oprac. Z. Raszewski, Warszawa 1966, t. I, s. 31. Z kolei na wartość przynależności Rittnera do dwóch literatur jednocześnie wskazuje Anna Milanowski, odnotowując dotychczasową niechęć polskich historyków literatury do uznania pozytywnego wpływu austriackiego modernizmu na twórczość autora *W małym domku*. Zob. A. Milanowski, *Czy Tadeusz Rittner był pisarzem polskim czy austriackim?* [w:] *Recepcja literacka i proces literacki. O polsko-niemieckich kontaktach literackich od modernizmu po okres międzywojenny = Literarische Rezeption und literarischer Prozess. Zu den polnisch-deutschen literarischen Wechselbeziehungen vom Modernismus bis in die Zwischenkriegszeit*, red. G. Ritz, G. Matuszek, Kraków 1999, s. 66–67.

zdania oraz interpunkcji próbował różnicować tempo wypowiedzi, stawiał na wyrazistość języka, sprytnie operował powtórzeniami, obnażając pustkę komunałów. Udało mu się dramatyzować zjawiska, zdawałoby się, niedramatyczne „przy pomocy jak najzwyczajniejszych słów”⁵.

Po wtóre, rozdarcie pomiędzy dwoma biegunami: pragnieniem realizowania się w sztuce i presją pracy urzędniczej, ambicjami artystycznymi a machiną społecznych uwarunkowań w Cekanii – nie przywiódło pisarza do wyboru którejś z dróg. Rittner obył się bez patosu przełomowej decyzji, zanurzając się jednocześnie w dwa wciągające kręgi – naturalnej dla dramatopisarza potrzeby szybkiego sukcesu artystycznego i mniej typowej dla artysty potrzeby kariery urzędniczej⁶. Nie ulega jednak wątpliwości, że Rittnera zużyła praca w wiedeńskim Ministerstwie Oświaty⁷, był męczennikiem pozaartystycznej profesji, ale wytrwał jako radca sekcyjny do 1918 roku, koniec jego ministerialnej ścieżki uwieńczył Order Korony Żelaznej III klasy. Tym bardziej niepokojąco i przewrotnie brzmi pierwsze zdanie fragmentu powieściowego *W obcym mieście*: „*Io voglio avere piena libertà*” („Chcę pełnej wolności”)⁸, wypowiedziane przez – wyjaśnia pierwszoosobowy narrator – „najpiękniejszą kobietę na świecie”, której twarz była gładka „jak z różowego wosku”, a „zamiast palców miała świecące pierścionki”⁹. Rittner zgrabnie powiązał w tym fragmencie sprzeczności: wołanie o wolność z uwięzieniem w konwencjonalnej formie, w masce luksusu i doskonałości.

⁵ Z. Raszewski, *Wstęp* [w:] T. Rittner, *Dramaty*, t. I, s. 17.

⁶ Rittner stanowił przykład łączenia sprzeczności nie tak rzadkich wówczas w stolicy Austro-Węgier: był urzędnikiem i dramatopisarzem, mieszczaninem i artystą, podobnie jak wysoko ceniony wówczas Arthur Schnitzler, który łączył solidną profesję lekarza z sukcesami artystycznymi. Polak *Ministerialsekretär* przynależał zatem z jednej strony do urzędniczego establishmentu Wiednia, z drugiej zaś wtopił się w atmosferę „europejskiej stolicy okresu przełomu wieków”, miasta Hugona von Hofmannsthal’a, Stefana Zweiga, Hermanna Bahra, Ottona Weininger’a i Sigmunda Freuda. Karierę urzędniczą miał również kontynuować już w II Rzeczypospolitej. Zob. Z. Raszewski, *Rittneriana...*, s. 147–149.

⁷ Materiału dowodowego dostarczają teksty autobiograficzne, listy, wspomnienia, ale także wczesny dramat *Maszyna* (powst. 1902), powieści *W obcym mieście* (powst. 1906; wyd. Lwów 1912) oraz *Drzwi zamknięte* (wersja niemiecka powst. 1916/1917, *Das Zimmer des Wartens*), a także niedokończony utwór dramatyczny *Śmiech* (wersja niemiecka powst. 1919/1921, *Lachen*). Badania nad twórczością Tadeusza Rittnera prowadzone przez Raszewskiego w latach 50. i 60. XX wieku właściwie korespondują z propozycją badawczą Magdaleny Popiel, postulującą przywracanie głosu artystom. Zob. *eadem*, *Świat artysty. Modernistyczne estetyki tworzenia*, Kraków 2018, s. 155 *passim*.

⁸ T. Rittner, *W obcym mieście. Fragment powieściowy* [w:] *idem*, *W obcym mieście*, Lwów 1912, s. 3. Cytat ten przywołuje także Raszewski. Zob. *idem*, *Wstęp* [w:] T. Rittner, *Głupi Jakub: Komedia w trzech aktach. Wilki w nocy: Komedia w trzech aktach*, oprac. Z. Raszewski, Wrocław 1956, s. LXXXVII.

⁹ T. Rittner, *W obcym mieście...*, s. 3.

Trzecią kwestię Raszewski układa w ostrą dychotomię. To sprawa warsztatu dramatycznego. Zmysł obserwacyjny Rittnera predysponował go do tworzenia „małych dramatów małych ludzi”¹⁰, toteż w wielkim uproszczeniu można orzec, że żywiołem autora powinna pozostać estetyka realizmu w teatrze. Jednak „sposób podania [był] nie taki, do jakiego przyzwyczajaliśmy się w naszej literaturze, idącej od gawędy w górę”¹¹. Z jednej strony usytuowanie pisarza pomiędzy wiedeńskim wyrafinowaniem i ulotnością habsburskiego mitu a pozostawioną w przeszłości polskością pozwala oczekiwać niejednoznaczności i psychologicznego zniuansowania problematyki, z drugiej zaś – kosmopolityczny blichtr, atrakcyjność modernistycznej nastrojowości i nieukrywane pragnienie scenicznych sukcesów działały uwodzicielsko na dramaturga i mogły zaprowadzić na manowce teatralnej schematyzacji oraz przerysowań stylistycznych. Raszewski część spuścizny Rittnera ocenia bezwzględnie: „Rittner napisał także kilka bardzo złych sztuk”¹². Posypały się na autora gromy za fantastykę, symbolizm, epigońską nastrojowość, próby stylizacji.

Zanim podejmę próbę przewartościowania wybranych dramatów Tadeusza Rittnera, balansujących na granicy kilku konwencji: realistycznej, modernistyczno-symbolistycznej i groteskowej, a ocenionych w latach 50. XX wieku przez Zbigniewa Raszewskiego jako słabsze, nieco przewrotnie odwołam się do Witkacego.

*

Sięgnijmy do dwu zakończeń dramatu *W małym dworku*:

ANETA

Tak jest. Kolacja na stole. Nie ma już widm między nami. Są tylko trupy i ludzie żyjący. Zaczynamy nowe życie.

Idzie na lewo, trzymając pod rękę Kuzyna. Za nimi idzie jak automat Kozdroń. Za nimi Maszejko. Za nimi Marceli Stęporek, łamiąc upaprane w cieście ręce. Przez chwilę scena pusta. Dwa trupy dziewczynek i dwie świece.

19 I 1921

Scena mimiczna. Na progu drzwi na prawo staje Widmo pod rękę z Nibkiem, ubranym w białe prześcieradło. Wchodzą i o trzy kroki od drzwi stoją. Widmo

¹⁰ Z. Raszewski, *Wstęp* [w:] T. Rittner, *W małym domku. Dramat w trzech aktach*, oprac. Z. Raszewski, Wrocław 1954, s. XXIII.

¹¹ A. Grzymała-Siedlecki, *Tadeusz Rittner*, „Listy z Teatru” 1924, nr 1, s. 2.

¹² Z. Raszewski, *Wstęp* [w:] T. Rittner, *Dramaty*, t. I, s. 21.

kiwa ręką w kierunku dziewczynek. Dziewczynki wstają jak automaty i idą ku duchom rodziców, którzy robią zwrot i wychodzą. Dziewczynki za nimi.

Zakończenie z roku 1925, VIII¹³

Badacze twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza zgodnie orzekli, że geneza sztuki *W małym dworku* wiąże się z niespodziewanym i – zdaniem autora *Wstępu do teorii Czystej Formy* – całkowicie niezasłużonym sukcesem realistycznego, czyli już anachronicznego, dramatu Tadeusza Rittnera *W małym domku* na scenie teatru Reduta w lutym 1920 roku. Janusz Degler w *Nocie do dramatów* Witkacego odnotowuje, że najprawdopodobniej autora *Szewców* rozsierdził hołd oddany zespołowi Reduty przez grupę Skamandra za „mi-strzowskie wykonanie” sztuki Rittnera¹⁴.

Tadeusz Rittner po roku 1918 był na scenach polskich wystawiany i trudno byłoby jego obecności nie zauważyć; już w styczniu 1918 roku w Teatrze Polskim w Warszawie wystawiono *Don Juana*¹⁵, w Krakowie bardzo dobrze przyjęto dramat *Lato*. Świetnie rozpoczął się dla Rittnera rok 1919, po dziesięciu latach oczekiwań wreszcie zaspokojone zostały jego ambicje: sam Max Reinhardt wystawił dramat *Unterwegs (Don Juan)* w Kammerspiele des Deutschen Theaters w Berlinie¹⁶; w Poznaniu zaś zagrano *Wilki w nocy*. No i wreszcie rok 1920. Zbigniew Raszewski odnotowuje:

W Warszawie najznakomitsze przedstawienie *W małym domku* („Reduta”, w roli Marii – Dulębianka, reż. Osterwy) i świetne przedstawienie *Głupiego Jakuba* (Teatr Polski na scenie Teatru Małego, w roli Szambelana Kamiński, w roli Jakuba Jaracz)¹⁷.

Wypowiedź samego Juliusza Osterwy nie pozostawia wątpliwości, że dramat Rittnera miał być laboratorium realizmu na scenie i przede wszystkim

¹³ S.I. Witkiewicz, *W małym dworku* [w:] *idem, Dzieła zebrane*, wstęp J. Błoński, red. J. Degler, B. Michalski, A. Micińska, L. Sokół, t. VI: *Dramaty II*, oprac. J. Degler, Warszawa 1998, s. 60.

¹⁴ J. Degler, *Noty do dramatów* [w:] S.I. Witkiewicz, *Dzieła zebrane*, s. 516.

¹⁵ *Der Mann im Soufflerkasten* w Norymberdze; *Wölfe in der Nacht* we Frankfurcie nad Menem i w Karlsruhe; *Garten der Jugend* w Bremie, w niemieckim teatrze w Pradze i w Brnie; *Der dumme Jakob* w Hanowerze, *Wölfe in der Nacht* w Hamburgu, *Garten der Jugend* w Hamburgu, w Moguncji, w Norymberdze i w Oldenburgu. Zob. Z. Raszewski, *Wstęp* [w:] T. Rittner, *Dramaty*, t. I, s. 46–48.

¹⁶ Zob. P. Obrączka, *Drobiazgi epistolograficzne Rittnera, Staffa i Reymonta* [w:] *idem, W kręgu Młodej Polski. Szkice i materiały*, Opole 1994, s. 65.

¹⁷ Z. Raszewski, *Wstęp* [w:] T. Rittner, *Dramaty*, t. I, s. 48.

sprzyjać „wyrobieniu się aktorskiemu”: „Bo właśnie w realizmie jest najłatwiej zorientować się, czy aktor służy tej zasadzie, że ma przeżywać, czy też kłamać i udaje”¹⁸.

Parodystyczny żywioł dzieła Witkacego uderzył bezpośrednio w autora *Wilków w nocy*; nie tylko wszak kojarzonego z poetyką dramaturgii realistyczno-naturalistycznej, mieszczańskiej, obyczajowej, melodramatycznej, ale także wiązane go z nastrojowością modernistyczną, przede wszystkim jednak wciąż po Wielkiej Wojnie – wystawianego. Tymczasem – jak głosił Witkacy – formuły dziewiętnastowiecznego teatru uległy już wyczerpaniu. Z jednej strony na pewno trudno byłoby – przynajmniej w pierwszym odruchu i mając na uwadze przede wszystkim twórczość z kręgu realizmu – przypisać Rittnerowi rewolucyjne nowatorstwo, temperament prowokatora żonglującego estetyką groteski czy chociażby współtworzenie podwalin polskiego modernizmu, z drugiej zaś, dramat *W małym dworku* Witkacego – pośrednio parodiujący *W małym domku* – dzięki nieskomplikowanej konwencji „dramatu rodzinnego” zyskał miano utworu, który „dobrze wprowadza w świat Witkiewiczowskiego teatru”¹⁹, a jednocześnie – dodajmy – pokazuje mechanizm kwestionowania tradycyjnych, dezaktualizujących się i przewidywalnych form. Alternatywą dla tradycji jest bowiem eksperyment²⁰. Negatywne tło dla dramatu Witkacego stanowił zatem już nieoryginalny artystycznie, ale wciąż nośny i popularny wśród teatromanów wzorzec dramatu realistycznego, opierający się wszak na odbiorczych przyzwyczajeniach. Czy *W małym dworku* doszło do spotkania Witkacego z Rittnerem? Tak, jak w sali luster. I to nie tylko o niepodlegający dyskusji żywioł karykatury tutaj chodzi. Wydaje się, że Witkacy dodatkowo podświetlił dramaturgię autora *W małym domku*, po kolejnych stu latach można zatem dostrzec dosyć wyraźne i dotąd ignorowane tropy interpretacyjne: grę między przejaskrawieniem a zdystansowaniem, między realizmem a subiektywizmem i symbolizmem w utworach Tadeusza Rittnera.

Kariera sceniczna sztuki Witkacego zaczęła się „ostrożnie” – od „premiery towarzyskiej” u Dzieduszyckich na Bystrem w Zakopanem. Na scenie profesjonalnej utwór zaistniał w Teatrze Miejskim w Toruniu w 1923 roku, ale i tu przyjęto wobec niego dosyć asekuracyjną strategię i obwarowano wydarzenie ograniczeniami: dyrektor teatru, Mieczysław Szpakiewicz, wprowadził wprawdzie tę sztukę do repertuaru, jednak przedstawienie miało

¹⁸ J. Osterwa, *Reduta i teatr. Artykuły, wywiady, wspomnienia 1914–1947*, oprac. Z. Osiński, T.G. Zabłocka, Wrocław 1991, s. 33 *passim*. W „Reducie” wystawiono również *Tragedię Eumenesa*, dramat kojarzony z poetyką symbolizmu.

¹⁹ J. Degler, *op.cit.*, s. 526.

²⁰ Zob. J. Sławiński, *Prace wybrane*, red. W. Bolecki, t. I: *Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej*, Kraków 1998, s. 248.

„charakter półoficjalny oraz eksperymentalny”²¹, niedostępny dla szerokiej publiczności; stało się ono swoistym poligonem warsztatu aktorskiego i próbą czystej formy w teatrze. Aktorzy zatem chcieli, jak czytamy na łamach „Słowa Pomorskiego”:

[...] stworzyć sobie poza oficjalnym programem możliwość wypróbowania swych sił w nowych, jeszcze nieutartych kierunkach i dążeniach twórczych, aby tym lepiej je poznać, zmierzyć i ocenić²².

Jedyna recenzja spektaklu potwierdza, że przedstawienie nawiązywało do konwencji realistycznej. W 1925 roku Teatr Formistyczny w Zakopanem rozpoczął swą działalność właśnie premierą *W małym dworku*. Dopisana przez Witkacego scena finałowa wyeksponowała motyw pomieszania światów – „na prawo staje Widmo pod rękę z Nibkiem”²³ – i podkreśliła efekt groteski.

Przywołanie znanej w kręgu historyków literatury i historyków teatru anegdota związanej z genezą dramatu *W małym dworku* ukazuje być może siłę oddziaływania stereotypu – etykieta zachowawczego realisty przyłgnęła wszak do Rittnera – ale też prowokuje do refleksji. Przeciwwstawieniu antagonistycznych dzieł dwu autorów nierzadko towarzyszy wyeksponowanie różnic pomiędzy samymi twórcami, jakby wnioski z analizy samego tekstu pociągały za sobą automatyczną charakterystykę wrażliwości artystów czy ich doświadczeń twórczych. Przecież nie tylko dla Witkacego sztuka była „światem i sposobem istnienia”²⁴, również nie straciły na wiarygodności słowa parającego się dwoma zawodami – dramatopisarza i ministerialnego urzędnika – Tadeusza Rittnera:

Teatr jest czymś istotnym w moim życiu; jest zawsze jeszcze czymś tak uroczystym i pełnym cudu, jak za lat moich chłopięcych. I uważam to za prawdziwą łaskę, że z tą bajką stykam się tak często, a jednak nie przestaje ona być dla mnie pełną cudu bajką.

[...] A najszcześniejszy jestem, gdy mogę zapaść się całkiem w tamtym świecie, w tym innym, który jest takim, jakim go mieć pragnę. Gdy wolno mi pisać to, co mi się tylko zachce²⁵ [podkr. S.B.].

²¹ J. Degler, *op.cit.*, s. 529.

²² *Sympatyczna inicjatywa*, „Słowo Pomorskie” 1923, nr 151 z 6 lipca, s. 3. Cyt. za: J. Degler, *op.cit.*, s. 529.

²³ S.I. Witkiewicz, *op.cit.*, s. 60.

²⁴ Zob. M. Popiel, *op.cit.*, s. 17.

²⁵ T. Rittner, *Moje życie...*, s. 9.

„Czy było dwóch Rittnerów?”²⁶. Skazany na teatralny sukces realista i niepotrafiący przekroczyć findesieclowych szablonów nastrojowy symbolista? Lektura dramatów uznanych za słabsze daje do myślenia.

*

W roku 1902 na scenach Lwowa i Krakowa odbyły się premiery jednoaktówki *Sąsiadka*. Zgodnie z receptą na modernistyczny dramat jednoaktowy pisarz maksymalnie ograniczył fabułę, skoncentrował się na ukazaniu sytuacji granicznej – śmierci dwóch młodych ludzi na paryskim poddaszu, a zdarzenie zamknął w niewielkiej przestrzeni jednego pokoju, eksponując tym samym bierność postaci oraz rządzący nimi determinizm; zbudował nastrój w duchu *décadence*, uchwycił tendencje ówczesnej kultury. Reakcje recenzentów były dosyć zgodne. Na łamach „Echa Muzycznego, Teatralnego i Artystycznego” można było przeczytać: „Autor hołduje przesadnie modernistycznej modzie [podkr. – S.B.], ale dowiódł mimo to talentu prowadzenia dialogu i potrafił w kilku scenach wywołać dramatyczne napięcie”²⁷. Podobny komentarz sformułował Włodzimierz Perzyński w recenzji opublikowanej w „Głosie Narodu”: „W intencji autora miała to być rzecz przejmująca widzów dreszczem grozy – w rzeczywistości jest jakby nieudaną parodią na nowsze manierę literackie”²⁸.

Pojawiały się także konstatacje, że Rittnerowska nastrojowość utrzymana jest raczej w guście Poego niż Maeterlincka, blisko jej do stylu *macabre*; symbolizm wydaje się nieskażony „fałszywymi ornamentami”, „podrabianymi akcesoriami «poetycznej» alegorii”, estetyką nawiązuje do plakatów Henriego Toulouse-Lautreca lub akwafort Féliçiena Ropsa²⁹.

Trudno też dzisiaj polemizować z tymi recenzjami, które zarzuciły Rittnerowi długi dialog i zwykle przynudzanie: „Nie wiadomo, jak grać ludzi, którzy nie tylko umierają z głodu, ale są nadto gadatliwi”³⁰.

Dialog między postaciami jednoaktówki – Janem i Tomaszem – potwierdza modernistyczną kliszę: dychotomię pomiędzy samotnią pokoju na poddaszu a hałaśliwą metropolią: „Już dzwonią tramwaje”, „Wywołują gazety...

²⁶ Z. Raszewski, *Wstęp* [w:] T. Rittner, *Dramaty*, t. I, s. 22.

²⁷ -m-, [notatka bez tytułu], „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1902, nr 39, s. 369.

²⁸ W. Perzyński, [rec. bez tytułu], „Głos Narodu” 1902, nr 209 z 12 września (wyd. poranne), s. 5.

²⁹ Zob. R. Starzewski, *Głód w dramacie. „Sąsiadka”, dram. w 1 akt. Tad. Rittnera*, „Czas” 1902, nr 212 z 16 września (wyd. wieczorne), s. 2.

³⁰ W. Perzyński, *op.cit.*

krzyczą”³¹. Dodatkowy efekt tworzą „łoskot za ścianą”³² i demoniczny śpiew „jak spod ziemi, jak z grobu”³³. Zderzenie klaustrofobicznej przestrzeni poddasza z wrzeniem nowoczesnej metropolii opisuje sytuację człowieka uwięzionego i uwiedzionego przez miasto; chwytów zastosowane przez Rittnera w dramacie – raczej dezorientujące ówczesnych recenzentów – odsyłają do nowatorskich rozwiązań fabularnych, przede wszystkim do powieści Knuta Hamsuna *Głód* z 1890 roku, w której próbie odtworzenia subiektywnej, fragmentarycznej świadomości anonimowego bohatera towarzyszy żonglowanie ironią, poetyką groteski, teatralizacją³⁴.

Hipnotyzujący urok Paryża zostaje w jednoaktówce Rittnera utożsamiony z uwodzicielską i niszczącą siłą kobiecości – raz z upojeniem i frywolnością, to znów z grozą śmierci. Mizoginistyczne ujęcie kobiecości w tekście Rittnera nawiązuje do antykobiecego dyskursu przełomu XIX i XX wieku, eskalowanego przez prace Arthura Schopenhauera, Émile’a Durkheima, Freuda, Weininger’a oraz dramaty Augusta Strindberga czy Wedekinda, a sprowadzającego się – powiedzmy w wielkim uproszczeniu – do potwierdzania demoniczności kobiecego instynktu płci oraz męskich lęków przed dążeniami emancypacyjnymi kobiet, traktowanymi jako naruszenie utrwalonego ładu i spójnego obrazu świata, mającego boską, historyczną oraz społeczną sankcję³⁵; pojawienie się sąsiadki w pokoju studentów uruchamia sekwencję zdarzeń z pogranicza jawy i snu. Kobieta jest jednocześnie i piękna, i brzydka, ironiczna i kokieteryjna, realna i przynależąca do świata imaginacji:

JAN (narusz cicho, zachryplym głosem)

To... tamta...

³¹ T. Rittner, *Sąsiadka. Dramat w 1 akcie*, k. 12r, 13v-14r. Rps Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, sygn. 13909/II, dokument cyfrowy, <https://www.dbc.wroc.pl/dlibra/doccontent?id=14472> [dostęp: 30.12.2019].

³² *Ibidem*, k. 10v.

³³ *Ibidem*, k. 19v.

³⁴ K. Tunkiel przywołuje fragment korespondencji między Hamsunem a Brandesem, w którym „pisarz nalegał, aby jego tekst nazwać po prostu «książką», a nie powieścią; odżegnywał się w ten sposób od tradycji genologicznej, od „referującego, epickiego typu prozy”. Zob. *eadem*, *W potrzasku Kristianii. „Głód” Hamsuna jako modernistyczna powieść miejska*, „Teksty Drugie” 2014, z. 6, s. 103. Z kolei A. Milanowski nazwała *Sąsiadkę* Rittnera „udramatyzowaną nowelą”. Zob. *eadem*, *op.cit.*, s. 64.

³⁵ Zob. np. A. Schopenhauer, *Psychologia miłości*, przeł. A.L., Warszawa 1901 (1. wyd. niemieckie jako *Metaphysik der Geschlechtsliebe* [w:] *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Leipzig 1819); E. Durkheim, *O podziale pracy społecznej*, przeł. K. Wakar, red. E. Tarkowska, Warszawa 2011 (1. wyd. francuskie: *De la division du travail social*, Paris 1893); O. Weininger, *Płeć i charakter. Rozbiór zasadniczy*, przeł. O. Ortwin, Warszawa 1911 (1. wyd. niemieckie: *Das Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*, Wien und Leipzig 1903).

TOMASZ
 Kto?
 JAN
 Ta, która...
 TOMASZ
 ...umarła?³⁶

Rittner osiągnął efekt „jedności wrażeniowo-nastrojowej”³⁷ przez wprowadzenie niewielu rekwizytów i gestów: studenci otwierają okno, sąsiadka je zamyka, Paryż zdaje się oddychać, w pokoju wraz z wejściem sąsiadki unosi się duszący, słodki zapach tuberozy, jasność poranka kontrastuje z wizją czarnych ścian i całunu zasłon w oknie, a i sam głód ma przeciwwagę w posądzeniach o nocne ucztowanie:

JAN
 Tak, to ona... Wróciła pewnie z zabawy... odurzona winem... wesola.
 [...]
 TOMASZ
 Mężczyźni karmią je jak cudne, rzadkie ptaszki. Karmią je pasztetem, kawiozem.
 [...]
 JAN
 Pewnie pijana... Te kobiety upijają się za darmo. Najlepszym winem...³⁸

W innym miejscu zaś czytamy:

SĄSIADKA
 Znam was... Z pewnością bawiliście się tej nocy aż do rana. Po hulance jesteście tak błądzi.
 [...]
 TOMASZ
 Tak, może... hm... Pasztet, kawior³⁸.

Rudolf Starzewski zawyrokował: „[...] głód, doprowadzający do śmierci głodowej, nie może być – jak sądzę – z natury swojej tematem scenicznym”³⁹. Tymczasem Rittner głód spersonifikował. Statyczny i „przegadany” dramat ożywia wejście na scenę sąsiadki. Gryzетка łapczywie wcinająca chleb na oczach zgłodniałych studentów, którzy – zanim sami opadną z sił i po prostu umrą z głodu – wykazują mordercze zapędy:

³⁶ T. Rittner, *Sąsiadka...*, k. 33r.

³⁷ M. Wojdak, *Gdy zabrakło happy endu, czyli o jednoaktówce przelomu XIX i XX wieku* [w:] *Stulecie Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995, s. 541.

³⁸ T. Rittner, *Sąsiadka...*, k. 11r-v, 17v.

³⁹ R. Starzewski, *op.cit.*

TOMASZ

Zabij ją!⁴⁰

– wydaje się postacią teatralizującą nieteatralny temat. I właśnie przejawskrawienia, balansujące na granicy groteski, współcześnie najbardziej intrygują. Albo mamy do czynienia z niezamierzoną parodią dekadencej estetyki, albo celowy zabieg artystyczny nie wybrzmiał wiarygodnie wśród retorycznych dłużyzn. Zarówno relacje między Janem a Tomaszem, jak i pojawienie się tajemniczej kobiety współtworzą świat trochę demoniczny, trochę śmieszny. Mikrokosmos społecznych relacji dopełnił Rittner antynomicznymi kategoriami – zderzył dosadność realistycznej sytuacji z nastrojowością modernistycznej wizji, rozbrojonej wszakże trywialnością dialogów, utrzymanych – trudno byłoby zanegować nieprzypadkowość chwytu – w tonacji żartobliwej, oraz sugestią fantazmatyczności zdarzeń. Dramaturg odtworzył tym samym „«dziwność» istnienia”⁴¹, rzeczywistość łączącą śmiech i płacz; powiązał naturalizm z oniryzmem.

A może warto przyjrzeć się dramatom Rittnera, w tym jednoaktówce *Sąsiadka*, przez pryzmat typowej dla dramaturgii przełomu XIX i XX wieku zasady intymizacji dramatu⁴², będącej konsekwencją rosnącej popularności badań nad ludzką psychiką, a co za tym idzie – odwołań literatury do psychoanalizy, do rewelacji Freuda oraz eksponowania przede wszystkim atmosfery, emocji między postaciami, a nie środowiskowego, czyli naturalistycznego charakteru przestrzeni i relacji. Wszak w tym samym czasie, „gdy Tadeusz Rittner uczył się w elitarnym wiedeńskim Theresianum, Zygmunt Freud otwierał już swój gabinet w kamienicy przy Berggasse 19”⁴³.

Adam Grzymała-Siedlecki chyba słusznie zauważył: „Rittner w żarcie kochał ułudę teatru, owe niby sceny, ten świat zapadni, kulis, płócien, udających pałace”⁴⁴, sekundował mu Witold Wandurski: „Rzekomy «symbolizm» Rittnera – to jeno doskonale zamaskowana «teatralność»”⁴⁵.

Wydaje się, że zaproponowaną zasadę: prymat teatralności nad symbolizmem, warto jednak uzupełnić o kategorię zwrotną. Teatralność wymaga

⁴⁰ T. Rittner, *Sąsiadka...*, k. 36v.

⁴¹ R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 249. Zob. także L.B. Jennings, *Termin „groteska”*, przeł. M.B. Fedewicz [w:] *Groteska*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2003, s. 55.

⁴² Zob. D. Sajewska, *Zapis na wstędze nieświadomości. O dramacie Jana Augusta Kisielewskiego „W sieci”* [w:] *Dialog w dramacie*, red. W. Baluch, L. Czarторыńska-Górska, M. Żółkoś, Kraków 2004, s. 19–27.

⁴³ J. Tomkowski, *Pieniądze i miłość. O galicyjskich nowelach Tadeusza Rittnera* [w:] *idem, Szkice młodopolskie*, red. A.P. Lesiakowski, Warszawa 2016, s. 184.

⁴⁴ A. Grzymała-Siedlecki, *op.cit.*, s. 4.

⁴⁵ W. Wandurski, *Magiczny namiastek życia (Światopogląd teatralny Tadeusza Rittnera)*, „Listy z Teatru” 1924, nr 1, s. 10.

bowiem symbolicznego uogólnienia. W tym przypadku owo uogólnienie przywodzi na myśl pewien dystans wobec młodopolskich konwencji, być może potwierdził się przypisywany Rittnerowi „pęd do świadomej «błagi», która fikcją wzbogaca i dopełnia życie realne”⁴⁶.

Wyrazista postać sąsiadki – energicznej gryzетки – uruchomiła teatralny żywioł. Rittnerowi udało się podać właściwy ton potencjalnej wykonawczynie roli, stworzyć coś w rodzaju partytury teatralnej; w każdym razie po premierze recenzenci zgodnie orzekli „Tu niespodzianką było zjawienie się p. Mrozowskiej [odtwórczyni tytułowej roli w obu inscenizacjach – przyp. red.], która wstrząsnęła audytorium tragicznym gestem”⁴⁷, była „piękną wizją”⁴⁸, „pierwiastkiem ożywym na scenie, po nużących szeptach głodomorów”⁴⁹. W tym kontekście owa retoryczna redundancja pełniłaby funkcję rekonstrukcji stanów psychicznych postaci, współznacząc z oszczędnymi dekoracjami, grą światła i ciemności, wreszcie wtargnięciem sąsiadki-śmierci.

Czy Rittner zaprojektował perspektywę odbiorczą? Wydaje się, że tak. Wprowadził wiele sygnałów destabilizujących znaczenia, a tym samym odbiór dramatu modernistycznego, balansował między przerysowaniem konwencji a zdystansowaniem wobec niej:

TOMASZ (*cicho do Jana*)

Podoba ci się?

JAN (*tak samo*)

Hmm... nie wiem. Zamknęła okno⁵⁰.

I relacje międzyludzkie, i zależność „ja” wobec świata naznaczone są w sztuce Rittnera sztucznością, wymuszoną przez ograniczenia języka; można by powtórzyć za Ryszardem Nyczem; „albo marzenie teatralizuje rzeczywistość, albo też rzeczywistość inscenizuje fikcję”⁵¹.

*

Nastrojowość *milieu* eksponująca grę emocji między postaciami pojawia się w jednoaktówce *Odwiedziny o zmroku*⁵². Interpretacja Radosława Siomy tekstu Rittnera opiera się na spostrzeżeniu o powściągliwości autora *W małym domku* wobec młodopolskiego psychologizowania. Sioma pisze:

⁴⁶ *Ibidem*. Podkr. W.W.

⁴⁷ tc. [T. Czapelski], *Echa lwowskie*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1902, nr 24 (976), s. 248.

⁴⁸ W. Perzyński, *op.cit.*

⁴⁹ -m-, *op.cit.*

⁵⁰ T. Rittner, *Sąsiadka...*, k. 24r-v.

⁵¹ R. Nycz, *op.cit.*, s. 252.

⁵² Wystawiona w Wiedniu w 1909 r.

Kategorią nadrzędną jednakże, umożliwiającą ten dystans, której służą zarówno obiektywne, jak i subiektywne elementy świata przedstawionego (osłabiona, ale ciągle obecna zdarzeniowość oraz ujawniana nastrojem sfera psychiczna), jest tu pojmowana przede wszystkim psychologicznie (emocje czy, dokładniej, napiętności) komunikacja międzyludzka⁵³.

Już sam początek dramatu narzuca temat niemożności porozumienia, kryzysu w relacjach damsko-męskich oraz nudy, będącej synonimem podrażnionych nerwów, niespełnionych oczekiwań, emocjonalnej pustki:

PANI (*ironicznie*)

... a więc mówmy o czym innym.

PRZYJACIEL

Czyż ja jestem temu winien, że ty się nudzisz?⁵⁴

Wydaje się, że konflikt w *Odwiedzinach o zmroku* odbywa się w psychice postaci, a dialogi odzwierciedlają wewnętrzne zmagania bohaterów, poczucie samotności i bezradność wobec drugiego⁵⁵.

Zarówno w *Sąsiadce*, jak i w *Odwiedzinach o zmroku* można mówić o symbolizmie, eksponującym raz sytuację graniczną, to znów dramat wewnętrzny. *Odwiedziny o zmroku* koncentrują się na przypadkowym epizodzie: do mieszkania znużonej kochankiem kobiety omyłkowo zachodzi pogrążony w żalobie młody mężczyzna. Prosta, potraktowana szkicowo fabuła pozwoliła skondensować fragmentaryczność akcji z nastrojowością, natężeniem emocji, głodem prawdziwych przeżyć. Niespodziewane najście powinno wyrwać kobietę z uczuciowego bezwładu i buduarowej nudy:

PANI

Jakim sposobem wszedł pan tutaj?

PAN

Drzwi były otwarte... Myślałem, że to drzwi mojego mieszkania...

PANI

Ach tak, pan mieszka na tym samym piętrze, tuż obok. Zdaje mi się, już od czterech lat.

⁵³ R. Sioma, *Autotematyczne komedie atmosfery Tadeusza Rittnera* [w:] *idem, Niewinność i doświadczenie. O komediopisarstwie Jerzego Szaniawskiego*, Toruń 2009, s. 71.

⁵⁴ T. Rittner, *Odwiedziny o zmroku* [w:] *idem, Dramaty*, t. I, s. 167.

⁵⁵ Co ciekawe, w teatralnych realizacjach ulegało rozmyciu zniuansowanie psychologiczne: „Ludzie Rittnera [...] nie mają imion i nazwisk, są symbolami, marionetkami, które można odróżniać po ubraniu i samym wyglądzie: oto «Pani w różowej sukni», «Przyjaciel w starszym wieku», «Pan w żalobie»... Więcej o nich wiedzieć nie trzeba” – konstatuje recenzent przedstawienia z 1939 roku, podsuwając Maeterlinckowski trop interpretacyjny z apsycho logiczną koncepcją gry aktorskiej. R. Kołoniecki, *Wieczór trzech poetów*, „Pion” 1939, nr 7, s. 5.

PAN (*roztargniony, smutno*)

...od czterech lat...

PANI

I mimo to... nie rozumiem... (*patrzy na niego badawczo*)

Mimo to pomylił się pan.

PAN

Tak... to jest... moja żona umarła... [podkr. S.B.]

Pauza.

PANI (*cicho, dziwnie wzruszona, bo ktoś w ciemnym pokoju powiedział: „moja żona umarła”*)

Teraz rozumiem.

PAN (*klaniając się*)

Przepraszam, nie będę przeszkadzać dłużej. (*zmusza się do konwencjonalnego tonu, nawet uśmiecha się, nie chcąc obcych wtajemniczać w swoje nieszczęście, ale w głosie jego czuć niedawne łzy*) Niech mi pani wybaczy... zrozumie... okoliczności... [...]

PANI (*która obserwuje go z żarłoczną ciekawością, prędko, bezlitośnie*)

Tak, tak, naturalnie... [...]⁵⁶

Zaskakująca sytuacja tylko pozornie i chwilowo podrażnia zmysły kobiety. Można zauważyć, że Rittner do swej jednoaktówki obok dialogu właściwego wprowadził „drugi język równoległy”, język gestów, mimiki, ruchów ciała, niedomówień, sygnalizowanych wielokropkami. Tradycyjną komunikację uzupełnił o dodatkowy poziom porozumienia: pozawerbalny, podskórny, „podziemny dialog dusz”⁵⁷ – jak definiował specyfikę dramatu intymnego Johannes Schlaf. Dramaturg zaakcentował nie tyle weryzm sytuacji, ile jej atmosferę, zaprojektował przestrzeń zamkniętą, z jednej strony naturalistycznie dookreśloną, z drugiej – epatującą symbolicznym potencjałem. Miejsce akcji spowija mrok: „[...] słyszę głos pani, choć nie widzę jej twarzy. Tak ciemno w pokoju”⁵⁸. Relacja pomiędzy postaciami staje się coraz bardziej napięta i zmysłowa, ale owo poruszenie ma swe źródła w psychice i wyobraźni pary bohaterów, a nie w przeszłych zdarzeniach, w przedakcji. Chwiejność, nerwowość postaci zdaje się zaprojektowana według recepty Strindberga z *Przedmowy do Panny Julii*:

Dusze moich postaci (ich charaktery) to zlepek minionych i wciąż jeszcze aktualnych stadiów kultury, fragmenty książek i gazet, kawałki ludzi, strzępy ubrań świętecznych, które stały się łachmanami – tak właśnie jak dusza złożona jest z różnych

⁵⁶ T. Rittner, *Odwiedziny...*, s. 172–173.

⁵⁷ J. Schlaf, *Von intimen Drama*, „Neuland Monatschrift für Politik, Wissenschaft u. Kunst” 1898, R. 2, t. I, s. 33–38. Cyt. za: D. Sajewska, *op.cit.*, s. 23.

⁵⁸ T. Rittner, *Odwiedziny...*, s. 178.

cząstek. Pokazałem też, jak się one kształtowały, każąc słabemu powtarzać słowa skradzione u silniejszego i każąc im zapożyczać u siebie nawzajem „idee” czy, jak to się mówi – sugestie⁵⁹.

W mroku udaje się parze bohaterów przez chwilę być kimś innym, niż są w rzeczywistości⁶⁰. Jednak wypowiedane słowa: „ból”, „namiętność”, „silne życie”, „prawdziwy człowiek” – ulegają dewaluacji, a momentalność przeżycia potwierdza i zarazem przerywa ostry dźwięk dzwonka do drzwi oraz włączenie światła elektrycznego. W ten sposób przy okazji odsłania się banalność dialogu, komunikacyjna bezradność postaci, którym w mroku udało się na moment wejść w nowe role. Jednoaktówka Rittnera pokazuje iluzoryczność chwilowego porozumienia między znudzoną kobietą a młodym wdowcem, ale ukazuje też fałsz usankcjonowanych ról społecznych i potrzebę autentyzmu uczuć, wszak pod wpływem niecodziennego przypadku znużenie zamienia się w ledwo tłumioną namiętność, a żałobny smutek ustępuje fascynacji seksapilem kobiety. Powrót Przyjaciela („*we fraku, z białą chryzantemą w butonierce, z monoklem w oku*”) przywraca dawny porządek, pokazuje jednocześnie znieruchomienie rzeczywistości; chciałoby się dodać: ukazuje nieruchomość świata austro-węgierskiego, epikurejskiego i hedonistycznego, w którym sceptycyzm, pomieszany z rezygnacją i nieco sentymentalnym blichтром, dopuszczają zdradę, ale nie pozwalają ulec miłości⁶¹. Rittner domyka jednoaktówkę efektem komediowym – powtórzeniem, potwierdzającym ulotność i anachroniczność wczesnomodernistycznej emocjonalności:

PRZYJACIEL *zdziwiony*

Kto pan jest? Co panu?

PAN *smutnym, zbolalym głosem*

Przepraszam... moja żona... umarła...⁶²

Bohdan Korzeniewski na łamach „Skamandra” wypunktował dosyć zaskakujące problemy z wystawieniem *Odwiedzin o zmroku*⁶³. Na scenie jednoaktówka Rittnera traciła „staroświecki urok” oraz delikatność ironicznego

⁵⁹ A. Strindberg, *Panna Julia. Dramat naturalistyczny z przedmową autora* [w:] *idem, Wybór dramatów*, wstęp L. Sokół, oprac. Z. Łanowski, Wrocław etc. 1977, s. 100.

⁶⁰ Zob. R. Sioma, *op.cit.*, s. 70.

⁶¹ Zob. C. Magris, *Mit habsburski w literaturze austriackiej moderny*, przeł. E. Jogała, J. Ugniewska, Kraków–Budapeszt–Syrakuzy 2019, s. 262 *passim*.

⁶² T. Rittner, *Odwiedziny...*, s. 183.

⁶³ W recenzji czytamy: „Jeszcze gorzej [niż z C. Norwidem – S.B.] obesli się reżyserowie i aktorzy z Tadeuszem Rittnerem. Właściwie nie wiadomo dlaczego, bo Rittnera teatr polski umie już grać dobrze”. B. Korzeniewski, *Przegląd teatralny*, „Skamander” 1939, z. 105–107, s. 128.

zdystansowania, „zamieniła się niespodziewanie w bezsensowny i makabryczny skecz”, na którym publiczność „bawiła się doskonale”⁶⁴. Po trzydziestu latach od wiedeńskiej premiery niejednoznaczna tonacja dramatu całkowicie umknęła twórcom spektaklu: Wilamowi Horzycy i Aleksandrowi Zelwerowiczowi. Rittner unaoczniał realną, konwencjonalną, lekko zepsutą stronę mieszczańskiego świata. Ten zdawać by się mogło banalny temat stał się jednak doskonałym poligonem dla przedstawienia antynomii pomiędzy doznawaniem świata a możliwościami języka, między autentycznością uczuć a sztucznością modernistyczno-dekadentckiej retoryki, wreszcie – między findesieclowym szablonem a jego parodią. Dodajmy: Zbigniew Raszewski – nie opisując wszakże zniuansowania estetycznych konwencji w dramacie – włączył *Odwiedziny o zmroku* do antologii dramatów Rittnera, oddał zatem sprawiedliwość tej niepozornej i źle wystawianej w dwudziestolecium międzywojennym sztuce.

*

Od czci i wiary natomiast odsądził Raszewski Rittnerowskiego *Don Juana*. Czy słusznie? Autor *Wilków w nocy* wpisał postać legendarnego uwodziciela w galicyjsko-mieszczańską obyczajowość i realia cukierkowej krainy dostatku. Rzecz dzieje się w pałacu otoczonym wielkim parkiem, uwodziciel-hrabia nie jest wolnomyślicielem rzucającym wyzwanie Bogu, a raczej nienasyconym poszukiwaczem wrażeń, który po nocnych podbojach przeżywa melancholię poranka i odczuwa pełnię życia w słońcu południa. Współistnienie wiedeńskiej, nieco operetkowej gry kaprysu i niewierności, beztroski i dekadencji, pożądań bez złudzeń i potrzeby ciągłej maskarady z modernistyczną nastrojowością istotnie tworzy estetyczną mieszkankę wybuchową. Jednocześnie budzi czujność.

Autor w *Don Juanie* zgrabnie żongluje stereotypami. Zarówno spetryfikowaną biedermeierowską rekwizytornię, jak i nawiązującą do symbolizmu nastrojowość rozsadza lekkimi dialogami, ironią komentarzy oraz przewrotnością finalnego rozwiązania. Tytułowy bohater jest postacią typową, pozbawioną cech jednostkowych; jest nośnikiem przypisanych mu zwyczajowo treści. Otaczające go kobiety wydają się raczej ozdobą, frywolną dekoracją tego świata. Rittner schematycznie, ale nie bez komediowego zdystansowania zarysował trzy typy kobiece: Zuzanna to cnotliwa mieszcza, wygłaszająca tyrady o etosie jej stanu, a przy okazji żona sekretarza hrabiego; Krystyna jest szlachcianką, odgrywającą rolę egzaltowanej kochanki z romansu awanturniczego, Hania zaś to kobiecość niedorośła, naiwna, szczerza, jawnie w dramacie zreifikowana. Rola moralizatora i rezonera przypadła postaci brata hrabiego, profesora, ginekologa, czyli – jak sam o sobie mówi – znawcy kobiet. Jednak osobą napędzającą machinę teatralną wydaje się w Rittnerowskim *Don Jua-*

⁶⁴ *Ibidem*.

nie oddany sługa i powiernik hrabiego, wiedeńskie i findesièclowe wcielenie Leporella: „Człowiek nieduży, trochę korpulentny, żywy, koło lat czterdziestu; ubrany bardzo starannie, dyskretnie; w butonierce popielatego surduta kwiatek; ma szybkie ruchy Włocha albo Francuza, zapala i entuzjazmuje się łatwo”⁶⁵; on przyjmuje rolę gorliwego pomocnika w oszukiwaniu „zacznych małżonków w szlafmocy”⁶⁶, ale też – jak wyznaje sam hrabia – chroni przed śmiercią, wyprowadza z melancholii ku życiu, a właściwie ku wiecznemu trwaniu. Sekretarz żyje podbojami Don Juana. Uprawnione w tym miejscu wydaje się przywołanie rozprawy Søren Kierkegaarda *Stadia erotyki bezpośredniej, czyli erotyka muzyczna*, w której – na przykładzie *Don Giovanniego* Mozarta – filozof dostrzega w oddanym słudze alter ego uwodziciela⁶⁷; u Rittnera sekretarz i charakteryzuje swego pana⁶⁸, i „dośpiewuje” w dialogach komentarze, repliki, mogące paść z ust hrabiego. Odgrywa też kluczową rolę w finale dramatu.

Tytułowemu bohaterowi towarzyszy ciągły niedosyt i poczucie niespełnienia; z nienasyceniem i świadomością zdeterminowania swego losu idzie w parze poszukiwanie coraz mocniejszych podniet – aż po „wyszukaną niegodziwość”⁶⁹: ostatnią ofiarą hrabiego jest bowiem Zuzanna, żona sekretarza. Don Juan Rittnera ginie z ręki zdradzonego męża. Poprzedzający tę scenę dialog hrabiego z sekretarzem ma charakter retardacyjny, wiarygodnie pokazuje sztyrdstwo losu, jakie dotknęło sługę:

HRABIA

Uwiodłem kobietę uczciwą.

SEKRETARZ

Innych kobiet uwieść nie można.

HRABIA

Jesteś cyniczny.

SEKRETARZ

Jesteś chory.

HRABIA

To była żona przyjaciela.

SEKRETARZ

Rozumie się – tak zawsze bywa⁷⁰.

⁶⁵ T. Rittner, *Don Juan. Dramat w 3 aktach*, Stanisławów 1916, s. 4.

⁶⁶ *Ibidem*, s. 81.

⁶⁷ S. Kierkegaard, *Stadia erotyki bezpośredniej, czyli erotyka muzyczna* [w:] *idem, Albo-albo*, przeł. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1982, t. I, s. 120–121.

⁶⁸ Również wprowadza postać Hrabiego, podobnie jak Leporello Don Giovanniego.

⁶⁹ T. Rittner, *Don Juan...*, s. 80.

⁷⁰ *Ibidem*, s. 120.

Sama scena zabójstwa zaś:

HRABIA ([...] *głosem podniesionym, prawie uroczystym*)

Leporello mój, Leporello, zabij mnie.

SEKRETARZ (*tonem przerażająco służbistym*)

Do usług panie hrabio. – Zaraz. [...] [podkr. S.B.]

HRABIA

Czekam Leporello.

SEKRETARZ (*wbija kilkakrotnie z groteskową wściekłością sztylet w pierś hrabiego*) [...] ⁷¹ [podkr. S.B.]

– ma charakter jawnie teatralny, sztuczny, karykaturalnie patetyczny. Recenzenci z pierwszych dekad XX wieku słusznie zauważyli, że bohaterowie Rittnera reprezentują przeciętność, która próbuje stworzyć namiastkę życia w pełni. Skromny sekretarz wytrwale podtrzymuje aktywność Don Juana, dopóki sam nie stanie się jego ofiarą, kreuje zatem – do czasu – nieszkodliwy „teatr dla siebie”. Witold Wandurski błyskotliwie skonstatował, że bohaterowie dramatu Rittnera „żyją stworzoną przez siebie fikcją, «jak gdyby to było naprawdę»”⁷². I dalej czytamy:

[Rittner] pokazuje nam śmierteczność żądło teatru. Kiedy, oczarowany grą Don Juana, Sekretarz sam się przejmuje „rolą” Leporella – kiedy zabawę pańską przyjmuje serio – „jak gdyby to było naprawdę” – wówczas z zadzierzgniętej intrygi z nieubłaganą konsekwencją wynika „wielka scena” zabójstwa: fikcyjny Leporello przekracza nieuchwytnie granice „teatru” i miast „markować” uderzenie sztyletem – zabija kochankę swej żony. Może bez zażycia owego opium, jakim jest „teatralność”, ten spokojny człeczyzna nie zdobyłby się nigdy na czyn straszny i stanowczy?⁷³

Wydaje się, że wielbiciel Wedekinda i Reinhardta zaprojektował sztukę, która wymagałaby antyiluzyjnej gry i aktorskiego dystansowania wobec roli. Tym bardziej że didaskalia dramatu są rezerwuarem farsowych i groteskowych rozwiązań, najprawdopodobniej – co wynika z recenzji – niewykorzystanych na scenie. „Ostentacyjne” zabójstwo Don Juana dokonane przez jego akuratnego i nadgorliwego sługę dezintegruje uporządkowany świat przedstawiony. Dodatkowo symboliczno-nastrojowe zakończenie – „poezja kiczu” z widmowymi dziewczętami gromadzącymi się nad ciałem hrabiego, by w końcu orzec, że on żyje – przywodzi na myśl raczej prowokację niż nawiązania do poetyki Maeterlincka w tonacji serio. W tym przemieszaniu światów zauważyć można

⁷¹ *Ibidem*, s. 123–124.

⁷² W. Wandurski, *op.cit.*, s. 11.

⁷³ *Ibidem*, s. 12.

próbę parodii anachronicznych konwencji, chociaż pewnie nadużyciem byłoby stwierdzenie, że scena z dziewczętami wskrzeszającymi Don Juana antycypuje Witkacowskie spotkanie Widma z Nibkiem z drugiego zakończenia *W małym dworku*. Już w 1906 roku Rittner pisał, że nie można od wiedeńskiej publiczności wymagać, aby nie śmiała się na sztukach Maeterlincka; dramaturg i felietonista obserwował przemijające mody, od podszewki znał wiedeńską publiczność, „wiedeńską apatię i wiedeńską banalność”⁷⁴. Demaskując przyziemną, ale i przesłodzoną codzienność, wykreował świat harmonijnie łączący przeciwieństwa⁷⁵, będący koniunkcją realizmu i groteski, symbolizmu i parodii symbolizmu.

*

Dodajmy: w schyłkowej fazie „austromodernizmu” zaobserwować można wzmożone zainteresowanie barokiem, zwłaszcza hiszpańskim Złotym Wiekiem⁷⁶. Sugestywnie pisze Claudio Magris:

W istocie barok oznacza ciężar skostniałej przeszłości, od której nie można się uwolnić, niemal obsesyjnej tradycji; jeśli lęk przed śmiercią był najważniejszym aspektem epoki kontrreformacji, staje się on jeszcze bardziej dojmujący i rozpaczliwy w zmurszałym dziedzictwie przełomu wieków [...] ⁷⁷.

Można założyć, że i Rittnera, nie tylko jako autora *Don Juana*, dotknęła „barokowa” chęć żonglowania maskami, budowania „teatru wyobraźni” dla uzyskania uniwersalnych znaczeń. W tej sytuacji jego wiedeńskość, zanurzenie w c.k. modernizmie staje się atutem, decydującym o swoistości tekstów, i alibi dla poetyki nadmiaru. Na ocenie sztuk utrzymanych w konwencji symbolistyczno-modernistycznej zaciążyła recepcja teatralna, chyba jednak pobieżne wczytanie się twórców w instrukcje wpisane w didaskalia, a co za tym idzie – zaszufładowanie w realizmie z domieszką nastrojowości. Tymczasem Rittner całkiem zgrabnie inscenizował uczucia, niedomówienia, wiarygodnie oddawał bezradność języka oraz siłę teatralizacji, każąc wszak aktorom „kłamać i udawać”, pozornie działał zatem jak wiedeński urzędnik – asekuracyjnie, tak naprawdę odważnie balansował na granicy przerysowania i kiczu; zbliżał się do poetyki groteski, sprytnie odsłaniał paradoksy międzyludzkich relacji.

⁷⁴ Zob. T. Rittner, *List z Wiednia*, „Czas” 1906, nr 31 z 8 lutego (wyd. wieczorne), s. 1.

⁷⁵ Zob. M. Głowiński, *Groteska jako kategoria estetyczna* [w:] *Groteska*, s. 9.

⁷⁶ Do misteriów Calderóna de la Barki nawiązał Hugo von Hofmannsthal (*Dame Kobold* to wolny przekład *La dama duende* Calderóna).

⁷⁷ C. Magris, *op.cit.*, s. 266.

Bibliografia

- Degler J., *Noty do dramatów* [w:] S.I. Witkiewicz, *Dziela zebrane*, wstęp J. Błoński, red. J. Degler, B. Michalski, A. Micińska, L. Sokół, t. VI: *Dramaty II*, oprac. J. Degler, Warszawa 1998, s. 513–687.
- Durkheim É., *O podziale pracy społecznej*, przeł. K. Wakar, red. E. Tarkowska, Warszawa 2011.
- Głowiński M., *Groteska jako kategoria estetyczna* [w:] *Groteska*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2003, s. 5–15.
- Grzymała-Siedlecki A., *Tadeusz Rittner*, „Listy z Teatru” 1924, nr 1, s. 2–7.
- Jennings L.B., *Termin „groteska”*, przeł. M.B. Fedewicz [w:] *Groteska*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2003, s. 31–71.
- Kierkegaard S., *Stadia erotyki bezpośredniej, czyli erotyka muzyczna* [w:] *idem, Albo-albo*, przeł. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1982, t. I, s. 48–154.
- Kołoniecki R., *Wieczór trzech poetów*, „Pion” 1939, nr 7, s. 5–6.
- Korzeniewski B., *Przegląd teatralny*, „Skamander” 1939, z. 105–107, s. 124–128.
- m-, [notatka bez tytułu], „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1902, nr 39, s. 369.
- Magris C., *Mit habsburski w literaturze austriackiej moderny*, przeł. E. Jogała, J. Ugniewska, Kraków–Budapeszt–Syrakuzy 2019.
- Milanowski A., *Czy Tadeusz Rittner był pisarzem polskim czy austriackim?* [w:] *Recepcja literacka i proces literacki. O polsko-niemieckich kontaktach literackich od modernizmu po okres międzywojenny = Literarische Rezeption und literarischer Prozess. Zu den polnisch-deutschen literarischen Wechselbeziehungen vom Modernismus bis in die Zwischenkriegszeit*, red. G. Ritz, G. Matuszek, Kraków 1999, s. 63–85.
- Nycz R., *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997.
- Obrączka P., *Drobiazgi epistolograficzne Rittnera, Staffa i Reymonta* [w:] *idem, W kręgu Młodej Polski. Szkice i materiały*, Opole 1994, s. 63–68.
- Osterwa J., *Reduta i teatr. Artykuły – wywiady – wspomnienia 1914–1947*, oprac. Z. Osiński, T.G. Zabłocka, Wrocław 1991.
- Perzyński W., [rec. bez tytułu], „Głos Narodu” 1902, nr 209 z 12 września (wyd. poranne), s. 5.
- Popiel M., *Świat artysty. Modernistyczne estetyki tworzenia*, Kraków 2018.
- Raszewski Z., *Rittneriana: materiały do monografii twórczości dramatycznej Tadeusza Rittnera*, „Pamiętnik Teatralny” 1956, nr 1, s. 133–164.
- Raszewski Z., *Wstęp* [w:] T. Rittner, *Dramaty*, oprac. Z. Raszewski, Warszawa 1966, t. I, s. 5–51.
- Raszewski Z., *Wstęp* [w:] T. Rittner, *Głupi Jakub: Komedia w trzech aktach. Wilki w nocy: Komedia w trzech aktach*, oprac. Z. Raszewski, Wrocław 1956, s. III–CLI.
- Raszewski Z., *Wstęp* [w:] T. Rittner, *W małym domku. Dramat w trzech aktach*, oprac. Z. Raszewski, Wrocław 1954, s. III–LXXIX.
- Rittner T., *Don Juan. Dramat w 3 aktach*, Stanisławów 1916.
- Rittner T., *List z Wiednia*, „Czas” 1906, nr 31 z 8 lutego (wyd. wieczorne), s. 1.
- Rittner T., *Moje życie*, „Listy z Teatru” 1924, nr 1, s. 7–9.
- Rittner T., *Odwiedziny o zmroku* [w:] *idem, Dramaty*, oprac. Z. Raszewski, Warszawa 1966, t. I, s. 165–183.

- Rittner T., *Sąsiadka. Dramat w 1 akcie*, rps Biblioteki Zakładu Narodowego im. Osolińskich, sygn. 13909/II, dokument cyfrowy, <https://www.dbc.wroc.pl/dlibra/doccontent?id=14472> [dostęp: 30.12.2019].
- Rittner T., *W obcym mieście. Fragment powieściowy* [w:] *idem, W obcym mieście*, Lwów 1912, s. 3–86.
- Sajewska D., *Zapis na wstędze nieświadomości. O dramacie Jana Augusta Kisielewskiego „W sieci”* [w:] *Dialog w dramacie*, red. W. Baluch, L. Czartoryska-Górska, M. Żółkoś, Kraków 2004, s. 13–44.
- Schopenhauer A., *Psychologia miłości*, przeł. A.L., Warszawa 1901.
- Sioma R., *Autotematyczne komedie atmosfery Tadeusza Rittnera* [w:] *idem, Niewinność i doświadczenie. O komediopisarstwie Jerzego Szaniawskiego*, Toruń 2009, s. 67–80.
- Sławiński J., *Prace wybrane*, red. W. Bolecki, t. I: *Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej*, Kraków 1998.
- Starzewski R., *Głód w dramacie. „Sąsiadka”, dram. w 1 akt. Tad. Rittnera*, „Czas” 1902, nr 212 z 16 września (wyd. wieczorne), s. 2.
- Strindberg A., *Panna Julia. Dramat naturalistyczny z przedmową autora* [w:] *idem, Wybór dramatów*, wstęp L. Sokół, oprac. Z. Łanowski, Wrocław etc. 1977, s. 93–186.
- Sympatyczna inicjatywa*, „Słowo Pomorskie” 1923, nr 151 z 6 lipca, s. 3.
- tc. [T. Czapelski], *Echa lwowskie*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1902, nr 24 (976), s. 248–249.
- Tomkowski J., *Pieniądze i miłość. O galicyjskich nowelach Tadeusza Rittnera* [w:] *idem, Szkice młodopolskie*, red. A.P. Lesiakowski, Warszawa 2016, s. 177–186.
- Tunkiel K., *W potrzasku Kristianii. „Głód” Hamsuna jako modernistyczna powieść miejska*, „Teksty Drugie” 2014, nr 6, s. 102–115.
- Wandurski W., *Magiczny namiastek życia (Światopogląd teatralny Tadeusza Rittnera)*, „Listy z Teatru” 1924, nr 1, s. 9–15.
- Weininger O., *Pleć i charakter. Rozbiór zasadniczy*, przeł. O. Ortwin, Warszawa 1911.
- Witkiewicz S.I., *W małym dworku* [w:] *idem, Dzieła zebrane*, wstęp J. Błoński, red. J. Degler, B. Michalski, A. Micińska, L. Sokół. VI: *Dramaty II*, oprac. J. Degler, Warszawa 1998, s. 5–60, przyp. s. 515–554.
- Wojdak M., *Gdy zabrakło happy endu, czyli o jednoaktówce przełomu XIX i XX wieku* [w:] *Stulecie Młodej Polski Studia*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995, s. 533–548.