

Lato Tadeusza Rittnera

„Ostatnie dni starej Europy” i nowoczesny teatr uczuć

Sabina Brzozowska*

DOI 10.24425/rl.2021.138742

ruch literacki • R. LXII • 2021 • Z. 4 (367) PL

PL ISSN 0035-9602

Tadeusz Rittner stopniowo – najpierw na łamach „Świata” w roku 1906, potem w „Kurierze Warszawskim” w roku 1911 – ogłaszał śmierć tragedii jako gatunku dramatycznego, podkreślając przy tym przypadkowość, banalność i ambiwalencję ludzkiego losu, wpłatanego w sieć codziennych zależności. Tragedia jako gatunek – zdaniem Rittnera – nie odzwierciedla „prawdy” ani o przyczynach życiowych katastrof, ani o motywacji działań jednostki¹. Rittner eksponując brak pierwiastka wzniosłości w ludzkiej kondycji przyznał wśród gatunków dramatycznych prymat swoiście rozumianej komedii, łączącej wesołość i smutek, śmiech i płacz, wygrywającej teatralnie „kolorystyczny chaos”, „barwną niekonsekwencję” życia². Taka komedia-niekomedia, „tragikomedia” w stylu Wedekinda czy Shawa

* Sabina Brzozowska – dr hab., prof. UO, Instytut Nauk o Literaturze, Uniwersytet Opolski. <https://orcid.org/0000-0003-4891-4429>

1 T. Rittner, *Komedia*, „Kurier Warszawski”, 1911, nr 285, s. 5-6.

2 T. Rittner, *O teatrze „wesołym” i „smutnym”*, „Świat” 1906, nr 17, s. 10. Za Zbigniewem Raszewskim można odnotować, że Rittner zaczął pisać swoje komedie dopiero w roku 1910 (*Głupi Jakub, Człowiek z budki suflera, Lato, Wilki w nocy*). Sytuacje, w jakich znajdują się postaci dramatów Rittnera, nie są pozbawione pierwiastka tragizmu, natomiast sami bohaterowie są jednak postaciami nietragicznymi. Zob. Z. Raszewski, *Wstęp*, [w:] T. Rittner, *Dramaty*, t. I, oprac. Z. Raszewski, Warszawa 1966, s. 28. Warto jednak dopowiedzieć, że już *Czerwony bukiet*, komedię z roku 1905 można potraktować jako przykład młodopolskiej „dark comedy”.

nie zawsze jednak trafia – jak pisze Rittner – do „przeciętnej inteligencji”³, szerokiej publiczności, której oczekiwania zwykle są rozpięte między biegunami różnych emocji, wrażeń i zdarzeń, pomiędzy estetycznym „albo-albo”, tymczasem sztuka powinna posługiwać się koniunkcją, łączyć wesołość i smutek, odkrywać spójność sprzeczności. Autor *W małym domku* zdaje się projektować pewien typ odbiorczej wrażliwości, uwolnionej od mimetycznej, naturalistyczno-realistycznej dosadności:

I może kiedyś dojdzie do tego, że istotnie sztukę będzie się kochać jako piękny sen, a nie jako mniej lub więcej udatną imitację świata. Sztuka – to także świat, ale świat dla siebie, a nie księżyc tej podłej ziemi, na której my załatwiamy ciężko i chmurnie »nasze codzienne sprawy«.⁴

Teoretyczne artykuły Rittnera *O teatrze „wesołym” i „smutnym”* oraz *Komedia* stanowią wyjątek w młodopolskiej myśli teatralnej. Młoda Polska komedię ignorowała, chociaż wiele mówiła o dramacie i teatrze⁵. Zauważyć zatem można u Rittnera dyskretnie przekraczanie *fin de siècle’owych* mód i szablonów. Równocześnie trudno byłoby zaprzeczyć, że autor smakowicie wręcz odtwarza pełną napięć i zmysłowości, a zarazem pustą i hedonistyczną atmosferę przełomu wieków; atmosferę charakterystyczną przecież nie tylko dla Cekanii.

Grą ambiwalencji, wieloznacznością oceny postaci mieni się „sanatoryjna” komedia *Lato*⁶. Utwór ten – jak większość sztuk Tadeusza Rittnera – miał swoją premierę po niemiecku⁷. Sztuka rozpoczęła właściwy sezon teatralny 1912/1913 w wiedeńskim „Burgtheatrze”, w którym po śmierci Alfreda Bergera objął kierownictwo Hugo Thimig. Na łamach „Gazety Lwowskiej” można było przeczytać:

3 T. Rittner, *O teatrze „wesołym” i „smutnym”*, s. 10.

4 Tamże.

5 Zob. D. Ratajczakowa, *Komedia w epoce Młodej Polski*, [w:] taż, *W kryształach i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, t. 1, Wrocław 2006, s. 306.

6 Wybór uzdrowiska na miejsce akcji wydaje się znaczący. E. Partyga odnotowuje: „Uzdrowiska bywały najczęściej scenerią autokreacyjnych performansów, o jakich pisał w swoich felietonach *Liberum veto* Aleksander Świętochowski [...]”, rozdział swej monografii *Wiek XIX. Przedstawienia* poświęcony krotkowi Adolfa Nowaczyńskiego *Było to nad Bałtykiem* z roku 1914 autorka zatytułowała znacząco „*Było to nad Bałtykiem*”, czyli *elity*. E. Partyga, *Wiek XIX. Przedstawienia*, Warszawa 2016, s. 508.

7 Przypomnijmy: jednoaktówka *Sąsiadka* (1902) i najbardziej znany dramat *W małym domku* (1904) powstały najpierw po polsku, *Czerwony bukiet* (1905) zaś miał tylko wersję polską.

Zaciekawienie było też ogólne. O bilety ubiegano się na wiele dni przed przedstawieniem, wieczór zaś premiery zgromadził cały Wiedeń, wśród którego nie brakło licznych i gorących zwolenników talentu autora.⁸

Polska premiera odbyła się w listopadzie 1913 r. we Lwowie. Tuż po niej w recenzjach dostrzec było można dominację problematyki kierującej uwagę na siłę oddziaływania modernizmu austriackiego na twórczość Rittnera, a także bezpośrednio związaną z mapą wpływów polskich bądź austriackich interpretację głównych kręgów tematycznych dramatu *Lato*.

Co ciekawe, Anna Milanowski w inspirującym artykule *Czy Tadeusz Rittner był pisarzem polskim czy niemieckim?* odnotowała pewną prawidłowość: wpływy Wiednia uznano w Polsce za „zgubne dla kariery Rittnera, która nie sprostала, jak sądzono, możliwościom, sprzeniewierzając się literackiej tradycji przede wszystkim polskiego dramatu realistycznego i polskiej komedii szlacheckiej”⁹, równocześnie wykluczono działanie zwrotne, nie uwzględniano dwukierunkowości przepływu inspiracji, czyli promieniowania polskiej tradycji literackiej na wiedeńskość Rittnera.

Wbrew utartym poglądom na twórczość polsko-austriackiego pisarza prowadzi swój wywód recenzent „Gazety Lwowskiej” stawiając dosyć radykalne tezy:

Kiedy Rittner zasilał jako Tomasz Czaszka łamy „Życia” i „Gazety Lwowskiej” felietonami pisanymi językiem zgoła odmiennym od przeciętnej gwary dziennikarskiej, można było jeszcze w tych prawdziwych pieścidelkach stylu

⁸ A. Wysocki, „*Lato*” Rittnera w *Burgteatrze*, „Gazeta Lwowska” 1912, nr 240.

⁹ A. Milanowski, *Czy Tadeusz Rittner był pisarzem polskim czy niemieckim?* [w:] *Recepcja literacka i proces literacki. O polsko-niemieckich kontaktach literackich od modernizmu po okres międzywojenny*, red. G. Matuszek, G. Ritz, Kraków 1999, s. 64. J.F. Battaglia w rekonesansowym tekście odnotowuje: „Polacy wiedeńscy zarazem tworzyli swoją kulturę narodową i współtworzyli bujną i różnorodną, jakby ponadnarodową kulturę starej Austrii i metropolii naddunajskiej, która również wpłynęła na ich twórczość, umożliwiając rozszerzenie światopoglądu. J.F. Battaglia, *Między Wiedniem a Galicją, Austria a Polska. Kalejdoskop stosunków kulturalnych od XVIII do XX wieku*, na stronie: [http://dspace.uni.lodz.pl:8080/xmlui/bitstream/handle/11089/23368/\[165\]-183%20Forst-Battaglia.pdf;jsessionid=185915DA9C910A200364463ACF7E6AA4?sequence=1](http://dspace.uni.lodz.pl:8080/xmlui/bitstream/handle/11089/23368/[165]-183%20Forst-Battaglia.pdf;jsessionid=185915DA9C910A200364463ACF7E6AA4?sequence=1) [data dostępu: 13.09.2020]. Słuszny wniosek wysunął Raszewski, sytuując twórczość Rittnera z lat 1910–1914 w ramach wiedeńskiego modernizmu, jednak jego ocena dokonań pisarza z tego okresu wydaje się zbyt surowa; wyłączenie wpływów pozawiedeńskich czy raczej wykluczenie synkretyczności kulturowej, a przede wszystkim potraktowanie dosyć pobieżnie potencjału teatralnego, tkwiącego w sztukach Rittnera, musiały zaważyć na bezwzględności tejże opinii. Zob. Z. Raszewski, *Wstęp*, [w:] T. Rittner, *Głupi Jakub. Wilki w nocy*, wstęp i oprac. Z. Raszewski, Wrocław, s. XCVIII–XCIX.

i nastroju odczuć pewne powinowactwo duchowe ich autora z Altenbergiem, a czasem i z Hermannem Bahrem. W twórczości dramatycznej nie ma już natomiast ani śladu kultury wiedeńskiej. Rittner związany tysiącem węzłów z królestwem polskich dusz, nie zerwał z nim nigdy kontaktu. Przeciwnie, polski świat intelektualny był mu zawsze wzorem i źródłem natchnienia.

Czy ludzi Rittnerowskich można nazwać Niemcami? Czy te sensytywne mimozy, czy ci poeci życia codziennego, ci wszyscy Turupi i Jakubowie, mogli wyrósć z twardej gleby materializmu niemieckiego? Porównajmyż konflikty dramatyczne Schnitzlera i Rittnera, światopoglądy jednego i drugiego.

Rittner ma tylko język z nimi wspólny, którym włada istotnie jak rodowity Niemiec. Podłoże zaś jego twórczości jest czysto polskie, a właściwie słowiańskie.¹⁰ (wyróżn. S.B.)

Z kolei w roku 1913 można było napotkać utyskiwania na mdłe i pozbawione głębi kreowanie świata przedstawionego, na uzależnienie od ulotności, frywolności i gry pozorów, charakterystycznych dla operetkowej wiedeńskości:

I gdyby tak twórca *Lata* chciał zapomnieć na chwil kilka o swej przynależności wiedeńskiej, gdyby zapragnął wyrwać się z tej atmosfery, przesiąkniętej miazmatami walców Straussovskich, gdyby zapragnął potargać silniej duszą ludzką, a nie ograniczać się tylko na odmałowrywaniu stanów nerwowych – ileżby przez to zyskały utwory jego na wyrazistości. [...] a przecież po wysłuchaniu jego sztuk wychodzi się z teatru z sądem jednakowym: oto miły autor, umiejący zabawić, zainteresować... jak utalentowany felietonista wiedeński.¹¹

Jeszcze dalej w krytyce posunął się Józef Flach, który wprost zarzucił Rittnerowi epigonizm wobec twórczości Arthura Schnitzlera. Według recenzenta autor *W małym domku* bezpośrednio od austriackiego „kolegi” zaczerpnął „nowoczesne psychologiczno-beletrystyczne traktowanie problemu śmierci”, mieszanie zagadnień arcyważnych z błahostkami codziennego życia, „co wytwarza umyślną dysharmonię [...] à la Schnitzler”¹².

Wsluchując się w głosy ówczesnych recenzentów trudno oprzeć się wrażeniu, że Rittner po prostu wiernie oddał klimat kosmopolitycznego towarzystwa w strojach z przełomu wieków, ale przecież nie odtworzył jedynie *belle époque* w pigułce; powtarzają się w krytycznych wobec pisarza recenzjach takie słowa jak „nowoczesność”, „ironia” czy „dysharmonia”, *de facto* niedeprecjonujące dzieła polsko-austriackiego autora. Zamknięte środowisko pensjonariuszy sanatorium, zarządzanego przez antypatycznego

¹⁰ A. Wysocki, dz. cyt.

¹¹ [Gbr] B. Gubrynowicz, „Gazeta Lwowska” 1913, 257, s. 4.

¹² J. Flach, „Przegląd Polski” 1913, tom 189, s. 307.

lekarza i dyrektora, przywodzić może na myśl najbardziej znane literackie, „czarodziejskie” sanatorium, Berghof Thomasa Manna, lecz z wyeksponowaniem pierwiastków romansowych, zagadki kobiecości, przewrotnej, a może i nieco karykaturalnej, gry miłości i śmierci, bez rezonerskich tyrad, bez filozoficznych szarż, bez skrajności i patosu, za to z całą gamą – jakby wyjętych z epoki biedermeieru – urokliwych przyziemności.

W 1924 r., czyli w roku wydania *Czarodziejskiej góry*, Adam Grzymała-Siedlecki frapująco podsumował dzieło Rittnera

W wytwornej i definitywnej postaci zamknął życie swoich czasów... Jego figury nie należą do żadnego narodu i nie niosą w sobie żadnej odrębnej etniczności, ale każda z nich jest odbiciem tej nowoczesności, w której żyją wszystkie społeczeństwa.¹³

Zdawać by się mogło, że z perspektywy międzywojnia fikcje kreowane przez Rittnera, zwłaszcza wydarzenia przedstawione w dramacie *Lato* – podobnie jak niektóre wątki *Czarodziejskiej góry* – przypominają zastygłe w bursztynie fragmenty przeszłości; miniony na zawsze świat sprzed cezury pierwszej wojny światowej: nerwowo, melancholijny, wysublimowany i już anachroniczny. A jednak nie do końca. Adam Grzymała-Siedlecki podkreślił jednak nowoczesną wielokulturowość, „głębię nowożytnych konfliktów” (s. 2) oraz ponadczasowość opisywanych przez Rittnera lęków (6), przede wszystkim – jak to jest w *Lecie* – po prostu lęków przed wyzwaniem samego życia¹⁴, dodałabym do tej listy jeszcze – potrzebę ciągłego udawania oraz utrwalanie prowizoryczności międzyludzkich relacji w miejscu naznaczonym luksusem tymczasowości. Pisano wówczas o potencjale tkwiącym w sztukach Rittnera. Kwestię doprecyzował Witold Wandurski, a dostrzegając aktualność twórczości autora *Wilków w nocy* w jego instynkcie teatralnym, podkreślił i zastrzegł równocześnie, że

Dzieł Rittnera nie powinno się czytać: trzeba je oglądać ze sceny. Z dobrej nowoczesnej sceny.¹⁵

Postulat „nowoczesnej”, przekraczającej mieszczańską estetykę gry i inscenizacji współgra z uwagami Witolda Piotrowicza po premierze *Lata* w Teatrze Reduta w roku 1929. Recenzent podjął próbę sprecyzowania specyfiki rzemiosła teatralnego Rittnera, starał się oddać sedno jego este-

¹³ A. Grzymała-Siedlecki, *Tadeusz Rittner*, „Listy z Teatru” 1924, z.1, s.7.

¹⁴ W schyłkowym klimacie przełomu wieków dojmujący był lęk przed śmiercią, ale – co warto przypomnieć – przede wszystkim zainfekowanie i fascynacja śmiercią.

¹⁵ W. Wandurski, *Magiczny namiastek życia. (Światopogląd teatralny Tadeusza Rittnera)*, „Listy z Teatru” 1924, z.1, s. 12.

tycznych wyborów, czyli balansowanie między tonacją serio a przechodzącą w groteskę ironią, między realizmem a przerysowaniem, wobec których bezradna okazała się polska krytyka teatralna. Nic bowiem u polsko-austriackiego pisarza nie jest jednoznaczne, definitywne i bezsporne:

Nie mogąc zaś w skrócie ująć twórczości Rittnera, nie mogąc ustalić granicy, gdzie się kończy świat bajki i ułudy, a zaczyna realna rzeczywistość, życie samo, gdzie autor ironicznie się uśmiecha lub świadomą daje groteskę, gdzie zaś kładzie głęboki, współczujący akcent uczuciowy, krytyka literacka analizowała szczegóły [...] ¹⁶ (wyróżn. S. B.)

Kilkadziesiąt lat później Zbigniew Raszewski we wstępie do dramatów Rittnera trafnie odnotował tę cechę jego utworów, która raz mogła działać jak wabik na publiczność, innym razem negatywnie zaskakiwać: to właśnie rytm przeskoków ze świata ułudy do rzeczywistości, wymiana fikcji i „twardych realiów” w życiu postaci ¹⁷.

Didaskalia komedii *Lato* obfitują w szczegóły dotyczące zarówno scenografii, jak i gry aktorskiej: gestów oraz predyspozycji psychologicznych postaci, sugerować mogą tym samym realistyczno-naturalistyczną konwencję sztuki, kuszącą dla twórców teatru i – o czym pisze recenzent „Słowa” – „uwypukloną przez wykonawców Reduty do monstrualnych kształtów” ¹⁸; w spektaklu Reduty utracony został, tak ważny dla Rittnera, efekt bajki i ułudy:

To grube naturalistyczne wyjaskrawienie owej menażerii histeryczek w *Lecie*, ten monstrualnie podkreślony fizjologizm Dyrektora zakładu w stosunkach z żoną, ta pogoń za efektem płciowości bohaterów *Lata* – wszystko to przesłoniło istotę komedii: postać Torupa i stosunek jego do Dyrektorowej. ¹⁹

A przecież Rittner prowokuje odbiorcę subtelną gamą mylących poszlak, oddziałuje poprzez różne bodźce, zmaca jednoznaczność estetyk i – co istotne – przecież jakby od niechcienia podsuwa niepewne tropy. Puszcza zatem do widza/czytelnika perskie oko jak rasowy modernista i wytrawny gracz konwencjami.

W *Lecie* scenerię stanowi nie salon bardziej lub mniej zamożnego mieszczaństwa, lecz sala jadalna w nadmorskim sanatorium, zarządzanym przez żonę dyrektora, Maję – smukłą, wielkooką, bladą i nerwową dwudziestoosmioletką, oraz – w akcie drugim – sanatoryjny ogród z hamakami,

¹⁶ W. Piotrowicz, „Wrażenia teatralne”: „*Lato*”, komedia w trzech aktach Tadeusza Rittnera w *Reducie*, „Słowo” 1929, nr 95.

¹⁷ Zob. Z. Raszewski, *Wstęp*, [w:] *Dramaty*, t. 1, s. 27.

¹⁸ W. Piotrowicz, dz. cyt.

¹⁹ Tamże.

fotelami ogrodowymi, budkami kąpielowymi. Czas akcji rozpięty jest między lipcem a wrześniem, akt pierwszy rozgrywa się o dziewiątej rano, akty drugi i trzeci o osiemnastej. Kobieco-dziecięcą introdukcję dramatu – oprócz Mai w jadalni obecne są jej dzieci Miecio i Muszka, daleka krewna Karolina, służące Kasia i Róża – zakłóca obecność młodego pensjonariusza Torupa, sprowadzonego w pierwszych dialogach do roli dziecka:

MAJA *do Rózi*

Dlaczego dzieci nie dostały jeszcze mleka? Niezadługo zejdą się goście na śniadanie – prędko, Róziu, trzy szklanki mleka...

RÓZIA *z uśmiechem*

Także dla pana Torupa?

MAJA

Naturalnie.²⁰

Początek sztuki zbyt łatwo może narzucać i realistyczny, i mieszczańsko-farsowy, na pewno komediowy schemat odbioru, tym bardziej, że już w pierwszym akcie traktowany raz protekcyjnie, to znów troskliwe Torup sam ma okazję powiedzieć, że jest rówieśnikiem Mai, uruchamiając sekwencję iskrzących dwuznacznościami sytuacji:

MAJA

[...] To są, panie łaskawy, historie małżeńskie... Co pan wie o tym!... Taki młody, jak pan –

TORUP

Mam dwadzieścia osiem lat. (126)

Mleko – należące wszak do „diety regresywnej”²¹, a zaoferowane Torupowi – z jednej strony wskazuje na jego dziecięctwo, z drugiej zaś na stan przejściowy, na fazę liminalną. Nie trzeba być wytrawnym teatromanem, by w duecie Maja-Torup dostrzec sceniczny potencjał przedstawiania nie tylko typowych, podszytych erotyzmem, relacji damsko-męskich, wszelkich odcieni nieśmiałości bądź bardziej odważnego flirtu, ale też grę przekomarzań i niezręczności. Próbkę tych ostatnich warto zacytować:

MAJA

[...]

²⁰ T. Rittner, *Lato. Komedia*, [w:] tegoż, *Dramaty. Tom II*, oprac. Z. Raszewski, Warszawa 1966, s. 120. Wszystkie cytaty z dramatu Rittnera podaję za tym wydaniem (w nawiasie – numery stronic).

²¹ Zob. interesujące spostrzeżenia na temat znaczenia diety mlecznej w literaturze M. Litwinowicz-Drożdź, *Zmiana, której nie było. Trzy próby czytania Reymonta*, Warszawa 2019, s. 220 i nast.

A więc... dwadzieścia osiem – to dziwne. My dwoje bylibyśmy w jednym wieku!...

TORUP

Nie byłbym nigdy myślał...

[...]

MAJA

Czy miał mnie pan za starszą od siebie?

TORUP

Tak! Właśnie.

MAJA *oburzona*

Pan jest uprzejmy... (127)

Zwykły towarzyski zgrzyt traci na banalności dzięki dopowiedzeniu:

TORUP

Mam uczucie, jakby wszystkie kobiety były starsze ode mnie. (130)

Nieco żartobliwa i pozornie tylko lekka tonacja zostaje w dramacie zagęszczona poprzez wprowadzenie utrzymanych w modernistycznej manierze sygnałów nerwowości, niepokoju, zniecierpliwienia, roztargnienia i lęków, przede wszystkim jednak poprzez wprowadzenie postaci nieprzysotowanego nadwrażliwca – trochę Pierrota, trochę Don Juana – Torupa:

to człowiek-mimoza, jakiś przeżytek z czasów złotowłosych paziów i zaklętych królewien, poeta kryjący w piersiach przestworza uczuć, pragnień i dążeń, ale nieumiejący ani jednego z tych pragnień urzeczywistnić. Biedny niedołęga życia, którego nie zna i którego się lęka.²²

Tymczasem męska tożsamość w dziewiętnastym i pierwszych dekadach dwudziestego wieku kształtowała się zgodnie z rytmem rozwoju kapitalizmu i przemian obyczajowych, mody na tężyznę fizyczną i sport²³. W biografie mężczyzny powinny być zatem wpisane pewność siebie, żądza zwycięstwa i wreszcie – sukces ekonomiczny; paradoksalnie miarą jego atrakcyjności mogły być również egoizm oraz – co bardziej zrozumiałe – brak lęków przed przyszłością. Torup nie spełniał żadnego z tych warunków, ponadto jego wrażliwość, samoświadomość i lęk przed życiem wymykały się wszelkim ówczesnym sankcjom i regulacjom nałożonym na męską emocjonalność²⁴. Ignorowany przez innych pensjonariuszy, jakby przezroczysty Torup jest

²² A. Wysocki, dz. cyt.

²³ W *Lecie* będzie to uprawiane przez Goldersa wioślarstwo.

²⁴ Zob. H. Sussman, *Męczyzna ekonomiczny i powstanie klasy średniej*, przeł. T. Kaliściak, [w:] *Formy męskości 3. Antologia przekładów*, red. A. Dziadek, Warszawa 2018, s. 298.

dostrzegany jedynie przez Maję, która początkowo mu matkuje, widzi w nim bratnią duszę i – wbrew zachowaniom kamuflującym nie tylko „matczyne” zainteresowanie – przecież także męczyznę. A chorobliwie nieśmiały Torup w doktorowej się kocha.

Rittner operuje skrótami myślowymi, metaforami, unika naturalistycznej dosadności, tym samym sztuka zyskuje intelektualny powab, pewną lekkość. Symboliczna rekwizytornia Rittnera: otrzymany od matki pierścionek Torupa, cerowany przez doktorową jego sfatygowany surdut, paryski kapelusz pani Pouchard, wreszcie rękawiczki Mai ukryte w kieszeni młodzieńca – tworzy spójny, ale i niepokojąco kruchy obraz rzeczywistości. Rittner z wprawą gra teatralną scenografią. Wprowadzane przedmioty oddają i nietrwałość świata, i jego przyziemność. Można w owej żonglerce rekwizytami dostrzec nie tyle wygaszanie dekadenccko-modernistycznej nastrojowości, ile oswojenie jej lekko ironicznym komentarzem, przymrużeniem oka, wprowadzeniem zarówno elementów anachronicznych, jak i przynależących już do kultury masowej, świadczących o merkantylizacji i amerykańizacji międzyludzkich więzi, o znaczeniu mody i wystudiowanych – choć nierzadko naiwnych – gestów:

LILI [...] *wzdycha głęboko i mówi głupio-filozoficznie – jednym tchem*

[...] Dużo jest niesprawiedliwości na świecie. Po co na przykład taka Pouchard potrzebuje prawdziwych kapeluszy paryskich? Co ma z tego taka stara baba? [...] Gdybym miała tyle pieniędzy, co Pouchard... zobaczylibyście dopiero, co to są toalety... Golders ma rację. Właściwie całe szczęście nasze zależy od nich... (163)

Rittner konstruuje zatem świat czasowego pogranicza, budzącej się dwudziestowieczności, jeszcze niesprecyzowanej, raczej niegroźnej, oswojonej przez ciągle udawanie.

Dramaturg poukładał tę rzeczywistość w uporządkowane sekwencje, by naruszać je sygnałami rozpadu, ukazaniem wyobcowania postaci oraz pęknięć osobowości. Niejasna, pełna gaf relacja delikatnego, nieśmiałego Torupa i żony „niezrozumianej”, Mai, budzi zazdrość doktora, który obmyśla dosyć perwersyjną zemstę: mając świadomość, że Torup go słyszy – diagnozuje u niego śmiertelną chorobę serca, zapowiada, że oto trwa jego ostatnie lato, jak sam to określa: „truje moralnie człowieka” (207). Wiadomość o nieuleczalnej chorobie miała zaszczerpić w młodzieńcu paraliżujący strach, zniechęcić do życia, bo zdaniem doktora „on będzie bezwzględny, gdy wyzdrowieje” (184). Doktor zatem nie wypędza, płacącego wszak za pobyt w sanatorium, rywala; najprawdopodobniej zdaje mu się, że uniknie w ten sposób skandalu; tym samym zazdrosny mąż przypadkowo staje się reżyserem nieco zwariowanej komedii pomyłek o jednym lecie w sanatorium, uruchamia bowiem jakiś wewnętrzny mechanizm w Torupie, potrzebę nieskrepowanego hedonistycznego użycia. Bo przecież to jego ostatnie lato.

Gra dwóch światów – zewnętrznego i wewnętrznego – została zilustrowana w dramacie sugestywnym tańcem zasłon. Torup dowiaduje się o swej rychłej śmierci, leżąc na trawie i mając twarz przykrytą „cienkim, jedwabnym” szalem Mai, powstanie i odrzucenie zasłony przypomina w dramacie swoiste przebudzenie, odzyskanie wzroku, przemianę czy wręcz zmartwychwstanie, ale *de facto* oznacza danie wiary w zwykłe kłamstwo. Rittner gra kontrastowymi tonacjami, podszytemu komizmem lękowi Karoliny sekunduje pozornie nonsensowna radość pacjenta; fałszywe informacje przekazane w udawanej tajemnicy skutkują nieudawaną, spontaniczną i nieprzewidzianą reakcją Torupa:

KAROLINA *patrzy ze strachem niesłychanym na zasłoniętą twarz Torupa leżącego na ziemi; szepce*

Boże... (Torup rusza się. Karolina widzi ten ruch i cofa się z lękiem)

Boże... (stoi patrząc na leżącego, nieruchoma, w strasznym oczekiwaniu. Torup po chwili rusza się więcej; powoli, stopniowo się podnosi, najpierw kłęczy – twarz i piersi zasłonięte – potem nagle prostuje się całkiem, rzuca szal na ziemię. Twarz jego jest pogodna, uśmiechnięta, wprost promieniejąca. Od tej chwili jest całkiem innym człowiekiem. Pełen życia, energii i młodzieńczego uroku [...]) (185)

Zmyślona historia o śmiertelnej chorobie uruchomiła pokłady odwagi i animuszu Torupa, nastąpił zatem rozbrat intencji brutalnego, ale tak naprawdę bezradnego prestidigitatora z efektem jego działań. Smutnego dotąd, jakby pozbawionego wszelkich złudzeń, Torupa ukoili wiara w definitywność, podszyte dziecięcą niefrasobliwością podejście do nieuchronności własnych losów:

KAROLINA

Co pan słyszał?

TORUP

Cuda, droga pani, cuda! Że dostanę lato – a mimo to potem nie pójde do szkoły. [...] Wierzę, że z tym latem skończy się wszystko. I ta pewność wprost mię upaja... (186)

Torup nawiązuje jawny romans z Mają, mówi wszak: „nie mogę przecież zrezygnować nawet z jednej godziny szczęścia” (188). Dialogi Rittnera opalają wieloznacznościami. Torup raz trzeźwo ironizuje: „czy to nie znakomite, że jej mąż zna moje serce” (188), to znów ucieka w baśniową uludę, dziecięce fantazjowanie; raz jest wiarogodny, to znów traci na wiarygodności, ale w tej grze sprzecznych postaw postać Torupa paradoksalnie zachowuje spójność; Rittner w drugim akcie dramatu ukazał moment, w którym emocje biorą górę nad konwenansami i wyraźnie wybrzmiewa wypowiedziane ostentacyjnie przez Torupa słowo „ty”, pozornie niwelujące międzyludzki dystans, tak naprawdę jednak nieuwalniające spod klosza urojeń:

TORUP *tonem dojrzałego mężczyzny z uśmiechem pobłażliwym*

Dziecko, co ty wiesz o śmierci?

MAJA *ośupiła*

Co?... Teraz nagle mówi pan do mnie „dziecko”!...

Pan jest nagle starszy ode mnie... Pan jest nagle (*prawie przerażona*) mężczyzną... (*boleśnie*) [...] O! pan ma nagle inny głos! Czy dlatego, że jest ciemno? Nic nie wiem, nic... Tu ogród, a tam z tyłu dom – a przecież wszystko inne, wszystko...

TORUP *klękając znowu przy niej*

Bo się kochamy... (196)

Torup przechodzi metamorfozę; jego stawanie się mężczyzną utożsamiać można z jednej strony z mieszaniną teatralnej arogancji oraz podszytej mrzonkami pewności siebie, z drugiej zaś – również z balansującą na granicy fałszu i blagi demonstracją namiętności, jakiegoś zapamiętania. Mleko zatem powinno przeistoczyć się w wino, napój radosnego użycia.

Rittner subtelnie podświetlił mechanizm wzajemnego uzależniania się od poglądów, postaw i zachowań w zamkniętej społeczności, oddziaływania różnych charakterów na jednostkę, a także niejako „stadnych” zmian w postrzeganiu jednej osoby; w dialogi wpisał ironię, komizm, odzwierciedlił ludzką nijakość, bezmyślność i bezwzględność. Wraz z ewolucją Torupa – od niewidzialnego albo wręcz wyśmianego młodzieńca do mężczyzny impulsywnego – zmienia się jego pozycja towarzyska, wzrasta atrakcyjność²⁵. Amplitudę nastrojów sugestywnie ukazują dialogi, oddające dynamikę interakcji pomiędzy postaciami, uruchamiające ciąg intryg:

TORUP *radośnie*

O, pani droga, wie pani, co zrobiłbym najchętniej w tej chwili, gdybym był jej narzeczonym? Podziękowałbym pani tak... (*całuje ją szybko, ogniście w obie ręce*) tak – za jej cudowne serce... Gdybym był pani narzeczonym...

GOLDERS *oburzony*

Monsieur!...

ERNESTYNA *naiwnie, wahając się, z pewnym lękiem*

Nie, wie pan – właściwie pan Golders nie jest moim narzeczonym... Jeszcze nie, właściwie... (200–201)

²⁵ W pojęcie męskości pojmowanej jako podlegający zmianom konstrukt socjokulturowy wpisuje się cały system dyspozycji na przełomie XIX i XX wieku kojarzonych z siłą, przemocą, rywalizacją, prestiżem. Na temat męskości oraz męskiej rywalizacji o kobiety zob. M. Skucha, *Męskość fabrykowana. Rzecz o homospołeczności*, [w:] *Formy męskości I*, red. A. Dziadek, F. Mazurkiewicz, Warszawa 2018, s. 82–87.

Wydaje się, że Rittner raz po raz dyskretnie przekracza granicę groteski, sytuując swoje postaci między Czechowem a Witkacym:

GOLDERS

[...]

Czy pani musi się śmiać tak głośno? To denerwuje.

PANI GIANETTI *dotknięta*

Ja się już nie śmieję. (*prawie ze łzami*) Jak pan mówi do mnie tym tonem...

TORUP *z świętym ogniem oburzenia*

Czy człowiek taki nie zasługuje, żeby go zastrzelić? Kto powie kobiecie „nie śmiej się” – ten jest jak ten łotr, który zabija słowiki, który bije dzieci w twarz, który rzuca kamieniami na bzy kwitnące...

PANI GIANETTI *zachwycona*

O! – panie...

Chwyta Torupa mimo woli za rękę.

TORUP *jak wyżej*

A zwłaszcza jeśli ta kobieta śmieje się tak cudnie, jak pani Gianetti – tak jasno, czerwono, jak życie [...]

PANI GIANETTI *trzymając rękę Torupa*

O, dlaczegoś wcześniej pana nie poznałam?... (202)

Dialogi odzwierciedlają zmienność i subiektywizm cielesnych wręcz związków między bohaterami oraz przelotność ocen, przede wszystkim jednak prezentują aspekty scenicznego funkcjonowania danej postaci. Torup „ekstatyk i neurastenik”²⁶ demonstruje narastającą kontrastowo siłę uczuć: od egzystencjalnej niewydolności poprzez miłosną radość życia po rezygnację; balansuje między afirmacją a abnegacją. Po premierze w Teatrze Nowym a Poznaniu w roku 1956 recenzent trafnie skonstatował:

Cudaczna i bajkowa nieledwie postać Torupa jest w tym układzie sił scenicznych największą metaforą filozoficzno-poetycką Rittnera. Torup jest więc jakby umownym „medium” teatralnym, ucieleśniającym naszą ekstazę nad ulotną, przemijającą jak lato i młodość – miłosną radością samego życia!²⁷

Rittner pokazuje teatrzyk uczuć, odsłania mielizny (nie)skomplikowanych, opartych na życiowym pragmatyzmie damsko-męskich relacji.

Romans Mai z Torupem, w który wpisane były nawet romantyczne plany wspólnej ucieczki, zakończył się tak nagle, jak rozkwitł. Przerwało go

²⁶ B. Danowicz, *Realizm, metafora, publiczność*, „Nowy Świat. Tygodniowy dodatek Głosu” 1956, 17, s. 1.

²⁷ B. Danowicz, dz. cyt., s. 1.

odkrycie prawdy przez Torupa o swoim stanie zdrowia; powróciły dawne lęki przed podejmowaniem decyzji:

MAJA *z szyderczym spokojem i chłodem*

I... co? Ciekawa jestem, co teraz zrobisz z rozpacz, ze strachu?

TORUP *jak wyżej*

Ukończę przygotowania do naszej podróży.

MAJA

Ha, ha – i przy tym będziesz się trząsł, trząsł ze strachu... (232)

Lato Torupa zamienia się w *Nachsommer*²⁸: „liście więdną i opadają” – w późne lato, które zwiastuje też powrót do codzienności, „do szkoły”, do stanu chłopięcego, liminalnego. Ucieczka od szarzyzny egzystencji, ale i od chaosu walki o przetrwanie wiązała się z przeświadczeniem o rychłym końcu, o tym, że dalej już nic nie będzie²⁹. Prawdziwa diagnoza doktora wywołała zachowania regresywne aż po nieudaną próbę samobójstwa. Rittnerowskie dialogi rozbrajają tragizm decyzji Torupa i wolne są od melodramatyzmu:

PANI GIANETTI

Nic mu się nie stało. Golders natychmiast wyciągnął go z wody. Tak, jak raz już przed kilkoma tygodniami.

[...]

MAJA

Nic mu się nie stało! Wiem (*bezdźwięcznie, z uśmiechem*) Jakie to pochlebne dla kobiety, jeśli mężczyzna ze strachu przed nią rzuca się do wody!

Lato Mai zatoczyło koło: dom – ogród miłości – dom; linia wiodła między życiem a tym, co się jedynie życiem wydaje. Pojawienie się Torupa naświetliło relacje między Mają a jej mężem. Brak porozumienia i ciepła w związku – zdaniem młodopolskich recenzentów – uczyniły z żony „zwierzątko złe, kłamliwe i przewrotne”³⁰. A przecież w dramacie Rittnera oschły doktor kocha swoją żonę, zawieszoną między obowiązkami gospodyni a młodzieńczą chęcią przeżycia przygody: „Nie ma takiej drugiej jak ty. To moje nieszczęście! Ty – mój los – tylko ty!”(148); jest o nią

²⁸ Nawiązuję do powieści Stiftera *Nachsommer*, będącej pochwałą uroków monotonnej codzienności.

²⁹ Postawa ta przypomina lęk przed życiem ostatniego z rodu Buddenbrooków, małego Hanno z powieści Thomasa Manna.

³⁰ A. Wysocki, dz. cyt. Dodam: w zakończeniu dramatu Maja diametralnie zmienia front, wycofuje wszystkie miłosne deklaracje wobec Torupa, z jej wypowiedzi nie sposób wynioskować, kiedy kłamie, a kiedy mówi prawdę.

zazdrosny, próbuje nawet siłą sugestii zabić rywala, w końcu zaczyna z nonsensowną ostentacją uwodzić interesowną kokietkę Lili:

DOKTÓR [...]

Niech pani nie płacze... *(po krótkim wahaniu się, z przymusem)* Ja panią kocham...

LILI *łkając*

Naturalnie! Tylko dlatego, żeby pańska żona...

DOKTÓR *jak wyżej, gwałtownie*

Niech pani nie płacze! *(prędko)* Kupię pani kapelusz.

Lili przestaje natychmiast płakać; podczas słów następnych cofa się stopniowo razem z Doktorem w tył, ku drzwiom lewym; tonem cichego zachwyty, mając niejako wizję kapelusza

Kapelusz?...

DOKTÓR *jak wyżej, bardzo prędko*

Kapelusz.

[...]

LILI *jak wyżej*

Z Paryża?...

DOKTÓR *jak wyżej*

Z Paryża.

LILI *z entuzjazmem*

Doktorze – pan jest przecież interesującym mężczyzną! (166–167)

Wydaje się zatem, że romans Mai z Torupem nie tylko uwolnił mieszkańców pensjonatu od konwenansu oraz pomógł odsłonić ukrywane pragnienia i kompleksy, ale przede wszystkim wyzwolił zachowania dziwaczne i – biorąc pod uwagę ograniczenia obyczajowe epoki – skrajne. Rittner w spięciach między postaciami pokazał grę ukrywanych zwykle, ale przecież ponadczasowych emocji:

PANI GIANETTI [...]

Pani mówi, że Golders to dobra partia. Pani namawia panią Pouchard, żeby wydała za niego Ernestynę...

[...] niech pani tego nie robi. On zgubi, zniszczy dziecko pani...

PANI POUCHARD *z pewną satysfakcją*

Miałam co do niego zawsze złe przeczucia. Niech pani powie szczerze wszystko, co pani wie o Goldersie.

PANI GIANETTI *namiętnie*

Jest brutalny. Jest zły. Jest głupi. Tchórz. Prostack... Ja... *(łkając)* go kocham...

[...]

MAJA

A jeżeli Ernestyna żyć bez niego nie może...

PANI POUCHARD *prawie zawzięcie*

A jak ja żyję bez męża! To trudno. Trzeba wiele znieść w życiu. Wiele, wiele...
Ach, te komary!... (174–175)

Rittner realizuje równocześnie postulat precyzyjności i skrótu, uzyskując efekt psychologicznej wiarygodności postaci, jakby niedomówienia decydowały o totalności obrazu. Trafnie zauważa Adam Grzymała-Siedlecki, że „Ariele bywali u niego zawsze nieco humorystyczni, humorystyczni na rzewno [...]. Kalibani pozbyli się swego demonizmu zoologicznego, byli tylko tępi i trzeźwi – i przeto znów śmieszni”³¹.

Kontrast dla Torupa stanowi postać Goldersa – wysportowanego, obcesowego znawcy mody, samochwały i bożyszczą dam. Idący z duchem czasów Golders staje się w dramacie Rittnera synonimem merkantylizacji, zasady obrachunku i użyteczności każdej sfery życia. Co ciekawe: jest również sprowadzony do roli fotografowanego modelu, przedmiotu obserwacji i obiektu seksualnego dla znudzonych pensjonariuszek³². Sugestywnie to zderzenie różnych racji i postaw u Rittnera opisuje Witold Wanurski:

Konflikty Rittnerowskie – to starcia samozachowawczego instynktu teatralnego ludzi życiowo słabych – dziwaków, maniaków, marzycieli – z brutalnym zmysłem „rzeczywistości” przeciętnych matolek.³³

To jednak Golders dwukrotnie ratuje życie niedoszłemu samobójcy Torupowi, to Golders nazywa go nowicjuszem, debutantem (199) i chce się nim „zaopiekować”, a to wciągając w świat sportu, a to zapraszając do restauracji „Pod Śledziem” (158). Odzwierciedla zatem typ męskości zuchwałej i trywialnej, formy nie do przyjęcia dla przewrażliwionego Torupa:

TORUP *blady i drżący z irytacji i wstrętu*
[...] Ja gwizdzę na pana towarzystwo wioślarskie, gwizdzę na pana restaurację „Pod Śledziem”, gwizdzę...
Upada na krzesło, jakby zemdlął
[...]
ERNESTYNA *ironicznie*
Zemdlął? Mężczyzna? (Golders odchodzi na prawo)
Miałam ciotkę, której się to czasem zdarzało... (159–160)

Jednakże Torup po metamorfozie z łatwością skonfliktuje Goldersa z Ernestyną i oczaruje wszystkie damy, znudzone, a zarazem odczuwające niedosyt życia, otwarte na przygody uczuciowe. Młody mężczyzna jakby od

³¹ A. Grzymała-Siedlecki, dz. cyt., s. 3.

³² A przecież patrzenie i ocenianie były wówczas domeną męską.

³³ W. Wandurski, dz. cyt., nr 1, s. 10.

niechcenia zakłada maskę patriarchalnego wzorca męskości, by po chwili ją odrzucić, teatralizuje siebie i stwarza „efektowne *mise en scen'y*”³⁴. Finał ekscesu miłosnego, powrót do „niemęskiej” słabości, jest przewidywalny, antycypuje obyczajowe ograniczenia. Okręt, którym mieli odpłynąć Maja i Torup, ostatecznie zabiera na pokład Maję i jej męża, odbudowujących swoje małżeństwo. Ponadczasowe, aktualne i realistyczne to rozwiązanie. W końcu wszyscy muszą rozjechać się do domów, lato dobiega końca, kuracja – jak mówi Lili: „[...] zachowuję dietę, przecież dają się masować” (131) – też nie potrwa wiecznie.

Galeria postaci kobiecych: Maja, Lili, pani Pouchard, Ernestyna, pani Gianetti, Karolina – nerwowych poządlivych, znudzonych codziennością wyzwała w utworze Rittnera efekty komediowe i wzmacnia wrażenie groteskowości.

Warto jednak przywołać jeszcze jedną postać kobiecą, uwalniającą już na początku sztuki żywioł groteski, a obecną jedynie w dialogach: rzekomo chorą babkę Mai, na której pogrzeb dyrektorka cały czas się wybiera; przyszły pogrzeb jest pretekstem do wyrzutów wobec męża: „Leon nigdy nie zrozumie, że i dzieci muszą być na pogrzebie” (124), „Muszę zamówić suknie żałobne, nie tylko dla siebie, ale i dla dzieci” (146), ale i jako temat zastępczy odwraca uwagę od urojonych lęków: „A Torup każdym razem wybrał sobie Karolinę... To anioł. (*nawiasem*) Szyje teraz rzeczy żałobne dla moich dzieci” (172). W pierwotnej wersji niemieckiej cała i zdrowa babcia pod koniec sztuki wkracza oczywiście na scenę. Zbigniew Raszewski sugeruje, że tak pewnie było też w obu polskich autografach Rittnera, w jednym jednak brak zakończenia, drugi został spalony w 1944 roku³⁵. Uśmiercenie babci w dramacie na pewno byłoby „nietaktem” wobec Mai, która stara się wiarygodnie grać z troską przed mężem, dziećmi i pensjonariuszami sanatorium.

Nie mam wątpliwości, że sztukom Rittnera bliżej i do Czechowa, i do Witkacego niż do mieszczańskiej farsy³⁶. Pomieszanie znużenia z rozdrażnieniem, udawania z niespodziewanym odsłanianiem emocji, małostkowości, potrzeby manipulacji z melancholią tworzy ponadczasowy mentalny pejzaż człowieka, człowieka zarówno dwudziestego, jak i dwudziestego pierwszego wieku. Przecież Torup wymyka się utrwalonym emocjonalno-psychicznym wzorcom męskości. Pozbawiony złudzeń marzyciel stanowi krzywe zwierciadło dla samoograniczającego się doktora czy zwycięskiego wszak bufona samochwały Goldersa, podlegających w dramacie instru-

³⁴ Zob. tamże, s. 13.

³⁵ Zob. Z. Raszewski, *Komentarz tekstowy*, [w:] T. Rittner, *Dramaty*, s. 371.

³⁶ P. Zaremba w recenzji spektaklu telewizji z 18.10.2018 r. w reż. J. Englerta przywołał nazwiska Felliniego i Sorentino. Zob. <https://wpolityce.pl/kultura/421664-rittner-fellini-englert> (dostęp: 15.09.2020).

mentalizacji, zamkniętych w szablonie swojej płci, bezrefleksyjnie podających się samodeformacji. Torup zaś dojrzewa w otoczeniu neurasteniczek, które wewnętrzny niepokój maskują egzaltacją³⁷, żyją w świecie małych marzeń, daremnych gestów, zawoalowanych porażek³⁸. Zakończenie dramatu, *Nachsommer*, czas wyjazdów, to pragmatyczny powrót do codzienności, interesowna negacja miłosnych utopii, bo – jak podpowiada Witold Wandurski – iluzja nie może zastąpić twardej rzeczywistości³⁹.

Data akceptacji do druku: sierpień 2021 r.

³⁷ Zob. A. Grzymała-Siedlecki, dz. cyt., s. 3.

³⁸ Zob. S. Hebanowski, „*Lato*” Rittnera w Zielonej Górze, „Nowy Świat”, dodatek do „Głosu Wielkopolskiego”, 1956, nr 15, s. 6.

³⁹ W. Wandurski, dz. cyt., s. 11.

Sabina Brzozowska

Institute of Literary Studies, University of Opole

ORCID.ORG/ 0000-0003-4891-4429

Tadeusz Rittner's *Lato* (*Summer*): a timeless drama of human emotions

Summary

This is a reassessment of the work of Tadeusz Rittner, a bilingual Polish/German writer and dramatist from Galicia who won much acclaim in the early decades of the last century. This article examines his narrative and dramatic strategies by focusing on his drama *Lato* (*Summer*), published in 1913. It is a story about a timid young man who, after hearing from his doctor that he will not live much longer, turns suddenly into a bold and shameless seducer. This could be the stuff of a conventional, farcical exposure of middle class hypocrisy, yet in Rittner's drama it becomes a fascinating study, never far from Czechov and Witkacy, tapping all the resources of realism, irony and grotesque to show the whole spectrum of human emotions. The article argues, contrary to the traditional consensus, that his art owes a great deal to Vienna, where he spent most of his life. The peculiar combination of lightness and earthiness, the essence of the Viennese spirit, is crucial for his achievement – the creation of convincing and timeless dramas of human emotions, which expose the precariousness of interpersonal relations. This interpretation of *Lato* sets it free from the realistic-naturalistic straitjacket imposed upon it by a succession of theatre directors who thought of it as an anachronistic farce rather than a comedy of manners with sparkling dialogue and intelligent alteration of tragedy and comedy, seriousness and buffoonery.

Key words

Polish literature of the early 20th century – drama – comedy – tragicomedy – realism – Polish-German (Austrian) literary connections – Vienna – Galicia – Tadeusz Rittner (1873–1921)

Słowa kluczowe

Rittner, dramat, teatr, realizm, modernizm, groteska, komedia

Bibliografia

- Battaglia J.F., *Między Wiedniem a Galicją, Austria a Polska. Kalejdoskop stosunków kulturalnych od XVIII do XX wieku*, na stronie: [http://dspace.uni.lodz.pl:8080/xmlui/bitstream/handle/11089/23368/\[165\]-183%20Forst-Battaglia.pdf;jsessionid=1CFJq-TYi75eiUnEqUoHP2py9x7qphGpMHZ?sequence=1](http://dspace.uni.lodz.pl:8080/xmlui/bitstream/handle/11089/23368/[165]-183%20Forst-Battaglia.pdf;jsessionid=1CFJq-TYi75eiUnEqUoHP2py9x7qphGpMHZ?sequence=1) [data dostępu: 13.09.2020].
- Danowicz B., *Realizm, metafora, publiczność*, „Nowy Świat. Tygodniowy dodatek Głosu” 1956, nr 17.
- Flach J., „Przegląd Polski” 1913, tom 189.
- Grzymała-Siedlecki A., *Tadeusz Rittner*, „Listy z Teatru” 1924, z. 1.
- [Gbr] Gubrynowicz B., „Gazeta Lwowska” 1913, nr 257.
- Hebanowski S., „Lato” Rittnera w Zielonej Górze, „Nowy Świat”, dodatek do „Głosu Wielkopolskiego”, 1956, nr 15.
- Litwinowicz-Drożdżel M., *Zmiana, której nie było. Trzy próby czytania Reymonta*, Warszawa 2019.
- Milanowski A., *Czy Tadeusz Rittner był pisarzem polskim czy niemieckim?*, [w:] *Recepcja literacka i proces literacki. O polsko-niemieckich kontaktach literackich od modernizmu po okres międzywojenny*, red. G. Matuszek, G. Ritz, Kraków 1999.
- Partyga E., *Wiek XIX. Przedstawienia*, Warszawa 2016.
- Piotrowicz W., „Wrażenia teatralne”: „Lato”, komedia w trzech aktach Tadeusza Rittnera w Reducie, „Słowo” 1929, nr 95.
- Raszewski Z., *Wstęp*, [w:] Rittner T., *Dramaty*, t. I, oprac. Z. Raszewski, Warszawa 1966.
- Raszewski Z., *Wstęp*, [w:] Rittner T., *Głupi Jakub. Wilki w nocy*, wstęp i oprac. Z. Raszewski, Wrocław 1956.
- Ratajczakowa D., *Komedia w epoce Młodej Polski*, [w:] *W kryształ i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, T. 1, Wrocław 2006.
- Rittner T., *Komedia*, „Kurier Warszawski”, 1911, nr 285, s. 5–6.
- Rittner T., *Lato. Komedia*, [w:] idem, *Dramaty. Tom II*, oprac. Z. Raszewski, Warszawa 1966.
- Rittner T., *O teatrze „wesołym” i „smutnym”*, „Świat” 1906, nr 17, s. 10.
- Skucha M., *Męskość fabrykowana. Rzecz o homospołeczności*, [w:] *Formy męskości I*, red. A. Dziadek, F. Mazurkiewicz, Warszawa 2018.
- Sussman H., *Męczyzna ekonomiczny i powstanie klasy średniej*, przeł. T. Kaliściak, [w:] *Formy męskości 3. Antologia przekładów*, red. A. Dziadek, Warszawa 2018.
- Wandurski W., *Magiczny namiastek życia (Światopogląd teatralny Tadeusza Rittnera)*, „Listy z Teatru” 1924, z. 1.
- Wysocki A., „Lato” Rittnera w Burgteatrze, „Gazeta Lwowska” 1912, nr 240.
- Zaremba P., *Rittner? Fellini? Englert!* „wPolityce”. <https://wpolityce.pl/kultura/421664-rittner-fellini-englert> [dostęp: 15.09.2020].