

Satyra na cudzą wolność, czyli *Wrogowie bogaczy* Tadeusza Rittnera

Sabina Brzozowska*

DOI 10.24425/r.2023.146704

ruh literacki • R. LXIV • 2023 • Z. 2 (377) PL • w głąb siebie

PL ISSN 0035-9602

Rittner (a)polityczny

Zestaw tytułów (i problematyki) dzieł napisanych przez Tadeusza Rittnera w czasie Wielkiej Wojny – wystawionych i wydanych bądź niewydanych, pozostających w rękopisach (często jedynie we fragmentach) – daje do myślenia: *Kinder der Erde* (1914), *Wilki w nocy* (1916), *Ogród młodości* (1917/1918), *Das Zimmer des Wartens* (1917), *Der Tragödie der Eumenes* (1918)¹. Wniosek nasuwa się sam: Rittner unikał wielkiej polityki i patosu historii².

* Sabina Brzozowska – dr hab., profesor UO, Wydział Filologiczny Uniwersytetu Opolskiego. ORCID: 0000-0003-4891-4429

1 Powstałe wówczas utwory odwołują się albo do konwencji realistyczno-obyczajowej, albo groteskowo-baśniowej, stanowiącej nawiązanie do modernizmu wiedeńskiego.

2 Na łamach „Wiedeńskiego Kuriera Polskiego” w latach 1914–1915 publikował jednak felietony o zabarwieniu patriotycznym. W numerze 2 z 2014 roku m.in. czytamy: „Bo kto dziś stracił ziemię, dom, majątek, a mimo to wszystko jeszcze nie stracił nadziei, ten ma stokroć więcej niż dom, niż ziemię, niż majątek – ten ma zasługę przed Bogiem i Polską, bo sobie i nam buduje przyszłość. Ten nie zginie, tak jak wedle słów pieśni naszej zginąć nie może Polska”.

Przez lata kariery twórczej zyskał opinię artysty elitarnego, który wypracował własny pogląd na życie i dzieje. Nie potrafiłby patrzeć na nie inaczej niż jako zaciekawiony, ale niezaangażowany obserwator na teatralną scenę³. Zresztą na łamach „Gazety Lwowskiej”, omawiając sztukę Bernarda Shawa *Druga wyspa Johna Bulla*, autor *Małego domku* bezkompromisowo, ale chyba i nieco infantylnie stwierdził: „Polityka nic mnie nie zajmuje”⁴. W tymże artykule sformułował jednak program przetwarzania na sztukę polityki, obserwacji socjologicznych i spraw najbardziej bieżących. Rittner wczytując się w twórczość Shawa wyeksponował znaczenie niedocenianej często przez krytyków spostrzegawczości artysty, dziennikarskiego sprytu, trzeźwości, sceptycyzmu i mądrości, pozwalającej w milionie „banalnych szczegółów” dostrzec całość, „zawsze to, co najważniejsze”⁵. Rittner przewrotnie podsumował specyfikę pisarstwa irlandzkiego dramaturga: „Mimo wszystko jest poetą”⁶. Czytamy zatem o autorze *Pigmaliona*:

Ma inteligencję technika, polityka, jurysty – inteligencję wszystkich „pozytywnych” (dla poety przeważnie tak niesympatycznych) zawodów. [...] Aktualność wcale go nie brzydzi, ale przeciwnie podnieca go – tak, jak Schillera podniecał zapach zgniłych jabłek. Rozum jego to nie kwitnąca oaza, ale peron londyńskiego dworca.⁷

Artykuł *Komedia dwu wysp* operuje antynomicznymi kategoriami: „dynamiką faktów” i symbolem, narodową specyfiką i uniwersalizmem poezji, dziennikarskim zacięciem i snem. Rittner krytycznie odniósł się do ówczesnej publiczności teatralnej i do recenzentów, zauważając ich stereotypowy i anachroniczny sposób postrzegania artysty, odrzucający koniunkcję inteligencji z „ogniem twórczym”. Shaw w takiej optyce zostaje sprowadzony do pozycji nienowatorskiego „zimnego kpiarza”⁸. Wydaje się, że w tekście tym Rittner zarysował strategię zdystansowanego pisania o polityce i historii w dziele artystycznym. Czy jednak może się ona sprawdzić w sytuacji, która dotyka samego autora? Czy zawsze dystans jest uprawniony? A jeśli tak, czy spotka się ze zrozumieniem współczesnych odbiorców? W portrecie Rittnera, artyści apolitycznego, pojawiają się w końcu pewne „rysy”.

³ Zob. Z. Kisielewski, *Powieść na tle rewolucji rosyjskiej*, „Robotnik” 1921, nr 299, s. 2.

⁴ T. Rittner, *Komedia dwu wysp*, „Gazeta Lwowska” 1909, nr 255, s. 5.

⁵ T. Rittner, *Komedia dwu wysp*, „Gazeta Lwowska” 1909, nr 254, s. 5.

⁶ „W olbrzymiej dzisiejszej maszynie albo w aeroplanie jest nie tylko »inteligencja«, ale i piękność. Pomimo że wszystko to jest, bo być musi, wszystko tu jest celowe, mądre, praktyczne. [...] Dobra maszyna jest tak samo organizmem – tak samo częścią naiwnego świata – jak drzewo albo ciało ludzkie. Inteligencja ludzka może być jak doskonała maszyna”. Tamże.

⁷ Tamże.

⁸ Tamże.

Zderzenie z faktami

W 1920 roku, czyli po październikowej rewolucji rosyjskiej i w trakcie (albo tuż po) kampanii Armii Czerwonej na Polskę, Rittner jednoznacznie sprecyzował swoje poglądy polityczne. W kwietniu i maju tego roku pracował nad powieścią o ustroju totalnym *Duchy w mieście*, już w czerwcu drukuje ją w „Tygodniku Ilustrowanym”. Wersję niemiecką *Geister in der Stadt* ukończył w listopadzie 1920 roku. Temat mechanizmów rewolucji społecznej poruszył również w prozie *Die andere Welt*, przerobionej wiosną 1921 roku na dramat *Die Feinde der Reichen*; wersję polską powieści *Między nocą a brzaskiem* ukończył wiosną 1921 roku i opublikował na łamach „Nowego Przeglądu Literatury i Sztuki”, natomiast wersja polska dramatu w tłumaczeniu Zofii Rittnerowej została wystawiona w Krakowie 27 września 1924 roku. Dodajmy, że 12 maja 1920 roku Rittnera owacyjnie witano na zjeździe literatów w Warszawie, był również obecny na dwóch ważnych przedstawieniach swoich sztuk: w Teatrze Polskim na *Głupim Jakubie* i w teatrze Reduta na *W małym domku*. W lipcu 1920 roku premier Władysław Grabski zaproponował mu objęcie stanowiska szefa sekcji w Ministerstwie Kultury. Rittner jednak, podobno na żądanie żony, wrócił do Wiednia. W liście do przyjaciela datowanym na 14 sierpnia 1920 roku pisał:

Mam takie przykre uczucie, jakbym dał drapaka w chwili, kiedy u was najgorzej.⁹

Jacek Trznadel w wydaniu powieści *Duchy w mieście* i *Między nocą a brzaskiem* z roku 1995 nazwał oba utwory powiastkami filozoficznymi o ustroju totalnym, wyprzedzającymi wymową i *Nowy wspaniały świat* (1932) Aldousa Huxleya, i *Rok 1984* (1949) George’a Orwella¹⁰. Autor *Hańby domowej* podkreślił prowadzącą do symbolicznego uogólnienia Rittnerowską grę zwykłości, klasycznej prostoty i lekkości nieco naiwnej ironii z groteską, oniryczną teatralnością i fantastyką, która poraża realnością. Ze wstępu do wydania dwu powieści Rittnera wyłania się portret diagnosty, bezbłędnie opisującego rewolucyjne struktury. Trznadel zdaje się rozpoznawać i uznawać umotywowanie stylu pozbawionego dosadności, pisze zatem o Rittnerze:

Spójrz, drogi czytelniku, zdaje się mówić autor, to wszystko dzieje się jeszcze i u ciebie, choć i u ciebie stać by się mogło. Ale takie są właśnie reguły powiastki filozoficznej, sprawiające, że nawet trzęsienie ziemi w Lizbonie, oglądane przez Wolterowskiego Kandyda, nie ma rzeczywistej ludzkiej grozy [...].¹¹

⁹ Z. Raszewski, *Życie Rittnera*, [w:] T. Rittner, *Dramaty*, t. 1, oprac. Z. Raszewski, Warszawa 1966, s. 48–49.

¹⁰ Trznadel przywołuje także *Nienasycenie* S.I. Witkiewicza, *Ciemność w południe* A. Koestlera.

¹¹ J. Trznadel, *Rewolucja – „wróg bogatych i biednych” czyli od Rittnera do Orwella*, [w:] T. Rittner, *Między nocą a brzaskiem*, *Duchy w mieście*, Warszawa 1995, s. 10–11.

W inny sposób zinterpretowali w latach dwudziestych XX wieku strategię twórczą Rittnera recenzenci zarówno powieściowej dylogii o rewolucji, jak i sztuki teatralnej *Wrogowie bogaczy*. Z jednej strony cezura Wielkiej Wojny przesłoniła założenia filozoficzno-estetyczne zawarte w felietonach Rittnera o dramacie, teatrze, artystach i historii, z drugiej zaś skala wydarzeń politycznych – wojna, rewolucja bolszewicka, kampania Armii Czerwonej na Europę – uniemożliwiła odbiór tych tekstów w sposób ponadczasowy. Toteż w recenzjach pojawiały się konkretne nazwiska i fakty, nieobecne wszak u pisarza. Sprzeniewierzenie się zasadzie niepodejmowania tematów bieżących przy zachowaniu stanowiska eskapistycznego i wierności własnemu stylowi dostrzegł w powieści *Między nocą a brzaskiem* Zygmunt Kisielewski:

I tak stało się, że jeden z najsubtelniejszych literatów, niewychodzący dawniej poza ramy teatru i salonu polsko-wiedeńskiego, zmarły niedawno T. Rittner – poświęcił swoją powieść ostatnią właśnie najbardziej aktualnemu zagadnieniu – rewolucji rosyjskiej. Nigdzie zresztą autor nie powiada, że akcja powieści odbywa się dzisiaj w Rosji. Ale nikt nie zaprzeczy, że „Niemy” to Lenin, że „Sprawiedliwy” – to Trocki.¹²

Zwrot ów w twórczości Rittnera wzmocnił jeszcze, zdaniem Kisielewskiego, sceptycyzm i sarkazm autora *Głupiego Jakuba*, niebezpiecznie zbliżając jego postawę twórczą do nihilizmu.

Właśnie w podejmowaniu aktualnej tematyki politycznej upatrywali przyczyn klapy *Wrogów bogaczy* recenzenci teatralni. Bolesław Pochmarski konstatował:

[...] w sztuce Rittnera „ziemię rzeczywistości” aż nadto wyraźnie odczuwamy pod naszymi nogami. Wiemy, że miejscem akcji, tym „krajem, należącym przynajmniej geograficznie do Europy”, jest niewątpliwie Rosja, że pod postacią dwóch głównych osób, Niemego i Sprawiedliwego, nawet nie tak bardzo, ukrywają się dwie potężne, czołowe do niedawna indywidualności Rosji sowieckiej (Lenin i Trocki), że cała sfera działania, życia, represyj i atmosfera ogólna ma być odbiciem rosyjskiego kataklizmu.¹³

Na łamach „Kuriera Wieczornego” można było przeczytać:

Przewrót, jaki dokonał się w Rosji, widocznie tak silnie uderzył w społeczny światopogląd Rittnera, że wyprowadził go z równowagi, a w każdym razie z równowagi artystycznej. [...] I okazało się raz jeszcze, że aktualne zdarzenia nadają się do roztrzą-

¹² Z. Kisielewski, dz. cyt., s. 2.

¹³ B. Pochmarski, *Teatr im. Słowackiego „Wrogowie bogaczy”*. Sztuka w 8 obrazach Tadeusza Rittnera. Reżyser: Antoni Piekarski, „Nowa Reforma” 1924, nr 223, s. 1.

sania w prasie, w rozprawach i książkach, w propagandowym filmie wreszcie, ale nie mogą stanowić tworzywa dla twórczości artystycznej.¹⁴

„Zaangażowane” politycznie teksty Rittnera potraktowano jak „wytworzony kaprys” człowieka teatru, który nie był w stanie oddać grozy „potężnego wstrząśnienia”, jakie wydarzyło się „we wschodniej połaci Europy”¹⁵. Może jednak ów balansujący na granicy nihilizmu sceptycyzm dotyczący powtarzalności historii, a przede wszystkim skupienie się na mechanizmach międzyludzkich relacji oddaje gorzką prawdę o świecie, po prostu o wszechwładzy narzuconego pozoru.

(Nie)rzeczywiste państwo

Dramat Rittnera składa się z ośmiu scen-obrazów, prawie każda z nich rozgrywa się w innym miejscu: na placu budowy, w willi Genowefy, prezydentki sądu (obraz drugi i siódmy), w mieszkaniu Niemego, w szynku „Pod Czerwonym Ptakiem”, na dnie groty, w małym młynku, czyli w rewolucyjnym, totalitarnym sądzie (obraz szósty i ósmy). Przestrzenie te – realistyczne, groteskowe i symboliczne – tworzą uniwersalne tło dla serii przedstawionych epizodów w świecie na opak. Ernst Heilborn na łamach „Listów z Teatru” zaakcentował właśnie nierzeczywistość tego świata, „odśrodkową” siłę poszczególnych motywów i śmiałość satyry. Siłą *Wrogów bogaczy* nie miałyby być zatem rekonstrukcja dziejowego wstrząsu, a wprost przeciwnie: oderwanie od historycznych konkretów na rzecz uniwersalności bajki. Niemiecki krytyk dodaje: „jest to satyra na obłądki teorii ludzkich”, na „głupstwo nowej ideologii”¹⁶.

W porządek konstruowany przez ideologię wprowadza już pierwsza scenka „Na placu budowy”. Oto w didaskaliach czytamy:

*Na rusztowaniu nowego budynku roi się od pracujących kobiet i mężczyzn. Kobiety z menażkami siedzą i czekają na głos syreny oznajmującej południe [...]. Środek ulicy jest zupełnie pusty. Inspektor policji i dwóch policjantów chodzą w środku tam i na powrót.*¹⁷

W otwierającym dramat szkicowo, kilkoma kreskami zarysowanym, ale i sugestywnym obrazku państwa policyjnego Rittner scharakteryzował

¹⁴ (wt.), *Teatr Miejski. Tadeusz Rittner „Wrogowie bogaczy”*, „Kurier Wieczorny” 1924, 222, s. 4.

¹⁵ B. Pochmarski, dz. cyt.

¹⁶ E. Heilborn, *Wrogowie bogaczy*, „Listy z Teatru” 1924, nr 1, s. 18.

¹⁷ T. Rittner, *Wrogowie bogaczy*, „Dialog” 1990, z. 10, s. 7. Wszystkie cytaty podaje według tego wydania, w nawiasie za cytatem wskazując numery stronic.

świat, który „przewrócił się do góry nogami” (70): lordowie zostali lokajami, arystokratki i właścicielki ziemskie robotnicami, zaś prosty chłop – a pisarz nie pozostawia złudzeń, że i zwykły cham – kanclerzem; szaleje korupcja, wykształcenie i religia okazują się zbędne, instytucja rodziny zaczęła podlegać programowemu demontażowi, promuje się za to wolną miłość, wspólną kuchnię, kolektywizm¹⁸. W dramacie następujące po sobie sceny-obrazy konsekwentnie oddają ziszczalność sytuacji anormalnych, kwestie poszczególnych, także drugoplanowych, postaci celnie definiują porządek totalitarny: „Nie pytać – tylko słuchać!” (7), „[...] teraz ludzie giną jak szpilki” (8), „Nie wolno krzyczeć? I to ma być wolne państwo!” (9), „[...] zaraz tu będą przejeżdżać wasi ojcowie – obydwie głowy potężnej partii «Wrogowie bogaczy» [...]”. Byłoby nietaktownie i niedelikatnie w takiej chwili mówić o głośdzie [...]. Mogliby się czuć bardzo urażeni [...]. Trzeba ich entuzjastycznie przyjąć” (9).

Niesprawiedliwe wydają się oceny zarzucające Rittnerowi skrajną naiwność, opisana przez niego rewolucja jest groźna. Autor zarówno tragizm, jak i potworność rewolucji rozbroił zdystansowaniem i nacechowaniem groteskowym sytuacji mieszczących się w granicach realizmu, opisującego historyczny determinizm i poczucie beznadziejności, ale nieodbierającego wiary w człowieka, jakby – przywołajmy raz jeszcze Hailborna – jednak „nierzeczywistego”¹⁹. Komizm sztuki jest i zaskakująco prosty, i paradoksalnie subtelny. Wprowadzenie na scenę postaci uosabiających rewolucyjny reżim, Sprawiedliwego i Niemego, czyli prezydenta i kanclerza, dramatopisarz ułożył w formie gry z tradycją teatralną, współczesnej wariacji z elementami parabazy oraz ironii:

INSPEKTOR

(do publiczności, jak reżyser do komparserii, którą chce zachęcić do entuzjazmu, sam zimny i obojętny) Niech żyje! Sprawiedliwy i Niemy – niech żyją!

POJEDYNCZE GŁOSY

Niech żyje!

(Na scenę wjeżdża samochód z obydwoma dostojnikami – i naraz staje. Coś się popsło [...])

SPRAWIEDLIWY

(średniego wzrostu, prawie mały, żywe, nerwowe ruchy rąk – ciemne włosy, mała kozia bródka, szkła, które mówiąc ciągle poprawia: mówi szybko, namiętnie i pluje przy tym, co poznać z zachowania Niemego; do szofera)

¹⁸ Bartosz Soloch w tomie *Prawo i literatura* zauważył: „Opisując sposób, w jaki przez wprowadzenie zmian w prawie nowa władza próbuje stworzyć nowe społeczeństwo, pisarz trafnie uchwycił wiele węzłowych problemów”. Zob. B. Soloch, *Tadeusz Rittner: nie taka polska rewolucja*, [w:] *Prawo i literatura. Szkice drugie*, red. Jarosław Kuisz i Marek Wąsowicz, Warszawa 2017, s. 175.

¹⁹ Heilbron, dz. cyt.

Co jest? Co się stało?... Pneumatyka? Co – nie? Czy mamy wysiąść?... Co? [...] (*do Niemego*) Co robić, wysiadźmy. Popatrzymy na budowę. Co – nie? (*do ludu*) Dzień dobry! Dzień dobry!

Niemy – olbrzymi wzrost, jasne włosy i oczy, dziwny wyraz twarzy, czasem idiotycznie sztywny, nieprzytomny, potem znowu prawie ironiczny, podstępny i złośliwy. Mówi z trudnością, niezręcznie, z ogromną powagą – najchętniej wcale nie. Tym razem nawet nie kiwnie głową, tylko wstaje ociężale, wysiada, potem klęka przy sofoferze i chce mu pomagać. Wszyscy się patrzą z zainteresowaniem.

GŁOSY PATRZĄCYCH

[...] Popatrzcie, Niemy pomaga... Popatrzcie – Niemy jak zwykły człowiek! (10)

Wydaje się, że cały repertuar gestów, słów-kluczy, haseł wywodzący się z autokratycznej rzeczywistości, a ukazany w lustrze ironii/parodii wskazuje na obecność zdystansowanego autora, dla którego historia ostatnich lat jest gotowym scenariuszem. Rewolucyjni przywódcy zdają się pomniejszeni, strywalizowani, a tłum – przynajmniej w niektórych momentach – zrehabilitowany. Wobec zachęt do entuzjazmu zachowuje ostentacyjną obojętność:

INSPEKTOR

(*zwraca się jak przedtem do ludu i komenderuje*)

Sprawiedliwy, Niemy niech żyją!

Jeszcze mniej głosów niż przedtem powtarza: „Niech żyją”, niektórzy zupełnie apatycznie, nie przeszkadzając sobie w jedzeniu ani rozmowie.

Rittner domknął tę scenę efektem slapstickowym:

Samochód rusza z miejsca z hukiem i trzaskiem.

Zastona spada. (11)

Władza

Osoby dramatu obrazowo scharakteryzował Karol Hubert Rostworowski. Przywódcy rewolucji dzielą się według niego na trzy kategorie: łajdaków, prostaków i straszne dzieci. Rittner powiązał z sobą postaci oczywistymi z punktu widzenia fabularnego motywami: władzą, miłością/erotyzmem i sztuką/fantazją. W dramacie wątki te splatają się, meandrują i tworzą nie zawsze wiarygodne konfiguracje; w końcu zanikają przegadane.

Pisarz – zgodnie z zasadami prawdopodobieństwa – zrekonstruował polityczne piekło. W świecie podzielonym na masy zrównane w nędzy i wąską kastę uprzywilejowanych zainscenizował konflikt pomiędzy przywódcami, prezydentem i kanclerzem, konflikt enigmatyczny, bez wyraźnie wskazanej przyczyny – z jednej strony niejako wygenerowany przez pozaracjonalny

wyбір ludu, z drugiej zaś umotywowany mętną ideologią egalitaryzmu, uzmysławiający, że historia i polityka są kołowrotkiem, machiną rotacyjną. Dla Sprawiedliwego tłum to widownia jego demagogicznych popisów, część historycznego widowiska:

SPRAWIEDLIWY

[...] (*do Niemego*) Słuchaj – czy nie byłoby dobrze, żebyśmy się tak razem pokazali ludowi? Ten balkon jest na to stworzony. Staniemy tam ramię przy ramieniu, jak dwaj bracia i przyjaciele...

NIEMY

Nie.

SPRAWIEDLIWY

Co – nie? Dlaczego? Niech lud sam zobaczy, jak my dwaj trzymamy razem – jak my...

Co pani na to?

KATARZYNA

Mój mąż tak nie umie.

SPRAWIEDLIWY

Nie umie? Co to znaczy nie umie? Mówić ja będę. A on będzie tylko stał koło mnie. Ja będę odczytywał telegramy. Najnowsze wiadomości o zwycięstwie. [...] Chodź! (*dobitnie*) Tu chodzi o sprawę. Tylko chwilę. Aż zawołają: „Niech żyje Sprawiedliwy, niech żyje Niemy!”

Wychodzą razem na balkon. [...] Po chwili słysząc okrzyki ludu.

KATARZYNA

Co krzyczą?

SPERO (*z uśmiechem*)

Niech żyje Niemy!

Coraz głośniejsze okrzyki – Niemy wraca do pokoju – po chwili przychodzi także i Sprawiedliwy, zmieszany, upokorzony i bez szkieł. (21)

Sprawiedliwy wiarygodnie prezentuje typ despoty: chciwego, skorumpowanego, zdemoralizowanego doktrynera, skrzętnie ukrywającego swoje słabości – chorego na tajemniczą przypadłość żołądkową. Walka o władzę została w dramacie sprowadzona do serii pomyłek i komediowo-kryminalnego *qui pro quo*, o co wszak nietrudno w państwie unifikującym i numerującym poddanych. Sprawiedliwy w szynku „Pod Czerwonym Ptakiem” zleca po prostu zamach na Niemego, ale na wykonawcę zlecenia wybiera pijanego żołnierza-rewolucjonistę, który jednak myli zleceniodawcę z jego prawie sobowtorem Inspektorem i oczywiście demaskuje samego siebie. Ciąg dalszy perypetii nieszczęsnego żołnierza nastąpi już przed obliczem sądu.

Niemy jest częścią wspólnoty obywatelskiej się bez wykształcenia i religii, dlatego przypuszczalnie część ludu opowiada się po jego stronie. To on niebawem znajdzie się na szczycie władzy. Rittner przemycił temat społecznego awansu w swych najlepszych sztukach: W *małym domku*, w *Głupim Jakubie*, ale również w słabszym *Czerwonym bukiecie*; postaci niższego stanu

charakteryzował wnikliwie, z dużą dozą chłodnej pobłażliwości, a nierzadko życzliwości (Maria, Jakub, Ada). Zadaniem nuworyszowskich bohaterów było wywołanie aksjologicznego zamieszania, stawali się oni źródłem dezorientacji odbiorców (i pozostałych postaci dramatu), generowali stan niepewności, rozdrażnienia, rezygnacji bądź nostalgii za minionym. Tak też reaguje Sprawiedliwy na Niemego, odgrzebuując bezwiednie zasady przedrewolucyjnego ładu:

SPRAWIEDLIWY

[...] To nie jest dobry człowiek. Całkiem przeciwnie – on jest popularny u ludu. A oprócz tego jest idiotą – albo geniuszem, jak kto chce. Nigdy się nie wie, co sobie myśli i jakie ma plany. On sam nie wie. To nazywają intuicją. To chłop. A ja jestem właściwie doktorem medycyny. Mógłbym praktykować, gdybym chciał. [...] (15)

Wydaje się, że teatralną machinę wprowadza w ruch dziwaczna, nieco „drewniana”, wmanewrowana w grę kontrastów oraz podświetlona ironią postać Niemego. I nie chodzi tutaj o proste zestawienie z narcystycznym, bezwzględnym, wykształconym, ale i dosyć nieporadnym politycznie Sprawiedliwym. Inscenizacyjny potencjał tkwi również w przedstawieniu relacji z najbliższymi: z sarkastyczną żoną, wciąż wierzącą w stary świat i Boga, oraz z zakochanym w funkcjonariuszce reżimu synem, marzącym równocześnie o karierze aktorskiej. Rittner zestawił zatem rewolucjonistę z wiarą i snem o sztuce; intrygująco i w sposób niejednoznaczny rozegrał milczenie postaci kanclerza: nie wiadomo do końca, czy jest to przejaw ignorancji, zwykłej głupoty – wszak pyszałkowaty Sprawiedliwy przypisuje sobie polityczne wyedukowanie i wykreowanie Niemego:

[...] Musiałem mu długo tłumaczyć, zanim zrozumiał, o co chodzi. Z początku był jak tabaka w rogu – ale nie ustąpiłem, tak długo gadałem, gadałem, gadałem... (20) –

czy oznaka samokontroli, przemyślanej gry chytrego i rządneho absolutnej władzy dostojnika, który po prostu zbiera informacje o otoczeniu i wie więcej niż się pozornie może wydawać:

SPRAWIEDLIWY

[...] To by zrobiło złe wrażenie w Europie. Tu już i tak jest jeden poseł, który szalenie wykorzystuje sytuację. W swoich sprawozdaniach, które raz wyłapałem, nie umie ukryć swojej radości, że nasi obywatele opuszczają nas masowo. A więc nie za granicą, powiadasz... (*niecierpliwie*) Dobrze, ale ostatecznie, gdzie tkwią do diabła?

NIEMY

(*którego niecierpliwść Sprawiedliwego pobudza znowu do robienia głupstw, tryumfującym tonem*) Pochłonęła ich ziemia! (20) [wyróżn. S.B.]

Obraz piąty ukazuje uciekinierów z totalitarnego państwa ukrywających się „na dnie groty”, żyjących w podziemnym labiryncie, odwiedzanym

przez nie tyle duchy, co zombie z sąsiadującego z nim cmentarza. Być może Niemy wie wszystko o uciekinierach, ale równie dobrze do nieostrożnych zachowań prowokuje go po prostu gadulstwo Sprawiedliwego. Wydaje się, że Niemy balansuje na granicy obłędu, jest przekonany, że aby przeżyć, nie powinien kierować się sercem, równocześnie odrzuca rozumową analizę faktów: „tłucze sercem o mózg, a mózgiem o serce”²⁰. Czyżby dlatego przestał mówić? Dramat kończy się obaleniem Sprawiedliwego i oddaniem władzy Niememu, który tym samym staje się symbolem pozornej politycznej odwilży.

Autor w niemniej frapujący sposób ukazał prezydentkę sądu – „straszne dziecko”. Wszak filarem każdego państwa – także o ustroju totalitarnym – jest sądownictwo. Mechanizm (nie)sprawiedliwości sofistycznie opisuje Sprawiedliwy:

My nie jesteśmy odpowiedzialni za tę krew, która płynie. Słyszysz? A w każdym razie nie za całą krew. Małe młynki pracują same – skazują na śmierć nie pytając się nas. Czy nie tak? [...] (11)

Małym młynkiem – sama nazwa wskazuje mechaniczność, doraźność i odhumanizowanie trybunału – kieruje w dramacie młoda kobieta o twarzy dziecka i „czystym dziewczęcym głosie”, Genowefa, kochanka Sprawiedliwego. Krytycy teatralni dosyć zgodnie uznali trafność decyzji autora w ukształtowaniu tej postaci, w ten sposób uwydatniony został prawie erotyczny urok rewolucji. Sądowy „Mały młynek numer 4” pokazał Rittner balansując między absurdem a realizmem/teatralnym naturalizmem w stylu Antoine’a. Sądowa publiczność

siada plecami do budki suflera, to znaczy do teatralnej publiczności. Na przodzie po prawej i po lewej stronie zasłonięte firankami «łoże», w których nie można nikogo zobaczyć. Wejście do łóż z przodu. (34)

Przesłuchiwany żołnierz jest zafascynowany prezydentką, nie tylko się z nią zgadza, ale nawet pomaga jej uciszyć publiczność na sali. Po wysłuchaniu wyroku śmierci za próbę zamachu na kanclerzu 24 skazany – jak informują didaskalia – trwa w swoim niedorzecznym zachwycie:

GENOWEFA

Wystarczy, jeżeli powiesz: chciałem zastrzelić Niemego.

PIORUN

(głośno, prędko) Dobrze, chciałem zastrzelić Niemego, ale *(poufale)* ja wiem do kogo to mówię. Panienka nie jest taką władzą, co chce zaraz człowieka złapać. Panienka jest

²⁰ K.H. Rostworowski, *Wrogowie bogaczy*, sztuka w 8 obrazach Tadeusza Rittnera, „Głos Narodu” 1924, nr 224, s. 4.

aniołem z nieba [...]. Panienska przecież rozumie, jak się to wszystko stało? Że ten psia kr... komisarz, co to jest inspektorem przy budowie...

GENOWEFA

Tylko nie pleć znowu o komisarzu [...] inspektor udowodnił, że był wtedy gdzie indziej... to się nazywa alibi.

PIORUN

(*powtarza zachwycony*) Alibi... cudowne. Alibi... mowa aniołów.

[...]

GENOWEFA

(*wstaje i wygłasza dźwięcznym głosem*) Sąd skazuje szeregowca Pioruna za usiłowany zamach na kanclerza państwa... na śmierć przez rozstrzelanie.

PIORUN

(*zachwycony*) Alibi! (36–37)

Rittner wyposażył Genowefę w jeszcze jedną zaskakującą cechę: dar jasnowidzenia, wróżenia „z oczu i z ręki” (12), przepowiadania przyszłości. „Morduje i wróży – jako utrzymanka Sprawiedliwego robi karierę”²¹ – pointuje tę postać Rostworowski.

Miłość i sztuka

Genowefa wiąże z sobą dodatkowymi nićmi osoby Sprawiedliwego i Niemego. Jej tajemnicą jest miłość do syna Niemego, Spera. Przypomnijmy, że Rittner wprowadzał do swych sztuk figury marzycieli, wymykające się utrwalonemu w XIX w. wzorcom męskości: mężczyzna-dziecko Torup z dramatu *Lato*, Wizelin z *Człowieka z budki suflera*, Eumenes i Tyran z *Tragedii Eumenesa*, a nawet „głupi” Jakub. Już w pierwszym obrazie dramatu o rewolucji pojawia się na scenie wrażliwy filozof Piotr, notabene też podkochujący się w Genowefie; w obrazie drugim do gry wkracza młodziutki i namiętny artysta

Spero – młody, jasnowłosy chłopak, szczupły, ładny z uczuciową twarzą aktora. Wchodzi gwałtownie przez drzwi środkowe [...] idzie wprost do Genowefy i ściska ją gorąco, zmysłowo [...]. (12)

Następnie

Padają sobie w objęcia, potem na sofę [...] (14)

W intrydze miłosnej nad rozemocjonowanym mężczyzną dominuje kobieta, która utrzymuje kontrolę nad sytuacją, intryguje i zwodzi, by zach-

²¹ Tamże.

wać pozór swej wierności. Rittner sceny damsko-męskie rozegrał w sposób filmowy, z lekkim zacięciem komediowym:

GENOWEFA

Spero! Pójdiesz teraz do siebie i będziesz głośno mówić swoje wiersze. Tak! Zaraz wszędzie księżyc. [...] nie zapominaj, że najpierw zakochałam się w twoim głosie. Gdzie pójdiesz mówić swoje wiersze?

SPERO (*ponuro*)

Na cmentarz.

GENOWEFA

Doskonale, bardzo oryginalnie! (14)

Niewinna prośba inkwizytorki zostanie spełniona. Spero powtarzający na cmentarzu fragmenty *Romea i Julii* zaniepokoi mieszkających w pobliskiej grocie uciekinierów, czyli nieakceptujących „nowego świata” przedstawicieli dawnych elit. Syn kanclerza zostanie porwany przez młodzież z podziemnego miasta. W rewolucyjnym państwie swego ojca zostanie zaś uznany za zaginionego. Zniknięcie Spera wpłynie na przemianę funkcjonariuszki-inkwizytorki. Zakończenie dramatu wywołało konsternację krytyki. „Sztuka kończy się niedorzecznością – zawyrokował na łamach „Gońca Krakowskiego” Jerzy Skoczylas – [...] Jak może kobieta, która wysyłała tysiące ludzi niewinnych na śmierć, która była prostytutką, zachować »serce dziecka« i odrodzić się moralnie? [...]”²². A przecież w obrazie trzecim *Wrogów bogaczy* ta sama Genowefa zachowuje się jak pensjonarka i panna na wydaniu w domu Niemego, jest – przywołajmy didaskalia – „coraz mniej pewna siebie, robi się coraz bardziej podobna do małej dziewczynki, która zrobiła jakieś głupstwo” (19).

Zakończenie dramatu istotnie może razić emfatycznym melodramatyzmem. Genowefa z miłości rezygnuje z wszystkich przywilejów, chce oddać się osądowi tłumy. Ratuje ją ukochany:

GENOWEFA

Ulica mnie woła.

NIEMY

Rozedrze cię. Spero, ratuj ją... ona ciebie wyratowała!

GENOWEFA

(*otwiera drzwi środkowe*) Za późno!

Widać i słyszać tłum, który chce się rzucić na Genowefę.

SPERO

(*do ludu*) Dajcie jej spokój!

²² L. Skoczylas, *Teatr im. Słowackiego, „Wrogowie bogaczy (sztuka w 8 obrazach T. Rittnera)”*, „Goniec Krakowski” 1924, nr 224, s. 7.

GŁOSY Z ULICY

Ona należy do nas.

SPERO

Nie, ona należy do mnie! (*obejmuje ją*) Jestem synem Niemego. (45)

Tonacją serio w zakończeniu dramatu Rittner przekroczył granice kiczu, ale pojawienie się w ostatnim obrazie sztuki Spera na czele zrewoltowanych ludzi z jaskiniowego miasta jest wiarygodnym chwytem w dramacie o rewolucji: pokazuje powtarzalność historii, działanie prawa cyklicznego powrotu, a także przemianę naburmuszonego i wycofanego młodzieńca w człowieka (nad)aktywnego²³.

Ludzie podziemni

Zawieszenie całej koncepcji dramatycznej *Wrogów bogaczy* „między ziemią a niebem: ziemią rzeczywistości a niebem symbolu”²⁴ mogło zdezorientować i zniechęcić ówczesnych odbiorców. Rittner świadomie nie sięgnął do konwencji czystego realizmu, jego „jakby realność” podziemnego świata oddaje jednak sugestywnie sytuację ucieczki od totalitaryzmu, od nonsensu biurokratycznej codzienności, od prymitywnej przepychanki o władzę, od zrównania wszystkich w nędzy. Do grotu Lord-łokaj sprowadza Piotra filozofa-kelnera, nieświadomego czyhających nań niebezpieczeństw w realnym świecie. *Wrogowie bogaczy* uzmysławiają jałowość rewolucyjnych przemian, bezsens krwawych widowisk historii. Dramaturg przedstawiając spokój i celebrę panującą w podziemiach wyeksponował marionetkowy mechanizm zamiany ról, ukazał galerię arystokratów i artystów, dla których życie to sen, „złudza złud”²⁵:

Marszałek i jego synowica hrabianka Agnieszka, wchodzą krokiem spacerowym

MARSZAŁEK

Zawsze mówię, że tu, w tej wielkiej sali, jest najlepsze powietrze. Tu pachnie po prostu kwiatami.

AGNIESZKA

Po prostu fiołkami.

MARSZAŁEK

Ale za to jest tu znowu taki młody człowiek, który wprowadza niepokój. Biega tam i na powrót [...]. Dlaczego on tak biega, kochany Lordzie?

²³ Podobna metamorfoza odbyła się w dramacie *Lato*.

²⁴ B. Pochmarski, *Teatr im. Słowackiego „Wrogowie bogaczy”*. *Sztuka w 8 obrazach Tadeusza Rittnera*. Reżyser: Antoni Piekarski, „Nowa Reforma” 1924, nr 223, s. 1.

²⁵ Z. Kisielewski, dz. cyt.

LORD

On się tu nie czuje dobrze, proszę ekscelencji, czy ekscelencja pojmuje to?

[...]

MARSZAŁEK

Nie do wiary!... Niech pan pozwoli... (*przedstawia się*) Obroński, marszałek... Pan tęskni? Za czym? Za życiem na górze? Tam przecież nie ma życia [...]. Wszystko dobre już przeszło. Teraźniejszość to po prostu – święństwo. Kiedyś wróci to co było – a wtedy nastąpi i nasz powrót na górę – rozumie pan? [...]

LORD

Widzi pan, panie Piotrze, ci Państwo czują się w grocie doskonale.

PIOTR

No tak... Tacy starzy ludzie.

LORD

[...] Ale czy pan nie zauważył, jak oni są wszyscy do pana podobni?

PIOTR

Do mnie?

LORD

No tak – nie słyszał pan? Im się zdaje, że tu głęboko pod ziemią pachną fiołki... To znaczy, że nie potrzebują rzeczywistości. (29)

Eskapizm wydaje się postawą najbardziej bezpieczną, racjonalną i przyzwolą. Rittner wyraźnie jednak zaznaczył dychotomię życiowych filozofii osób dramatu: przywiązanie do podziemia oraz wiecznego spokoju starych mieszkańców pieczary i tęsknotę za światłem, potrzebę ruchu, zaangażowania młodych. Przeświadczenie o przypadkowości, a tym samym tymczasowości nowego politycznego porządku enigmatycznie łączy jednych i drugich. Starzy arystokraci podtrzymują jednak więzi z mieszkańcami cmentarza. Wprowadzenie do dramatu nachylonego groteskowo, fantastyczno-historiozoficznego motywu spotkania mieszkańców grotu z umarłymi uruchomiło łańcuch dodatkowych znaczeń. Gość z cmentarza, który – jak czytamy w didaskaliach – „*jest dziwnym wypadkiem we fraku, twarz ma siną, miejscami jakby popsutą*” (32), diagnozuje sytuację uciekinierów:

Jesteście tutaj, bo nie chcecie, nie uznajecie tego, co się teraz dzieje na powierzchni ziemi. Wasza pieczara tak sympatycznie przypominająca nasze grobowce, jest niejako protestem przeciwko teraźniejszości. I co do tego zgadzamy się z wami zupełnie. Uznajemy, tak jak wy, tylko jedno: to, co było! (33)

Przeszłość i „wieczny spokój” utożsamiał Rittner ze śmiercią, wyeksponował ich martwość, strupieszalność, szpetotę. Można jednak dodać, że żyjący – „Oddychamy, śpimy, jemy... nieprawdaż? Mamy krew, ciało” (33) – wchodzi w przymierze z „tradycją umarłych”, z anachronicznymi, trupimi elementami przeszłości.

Podziemne miasto jest i azylem, i więzieniem. Zaaresztowanie do podziemia Spera wywołuje lawinę zdarzeń. Zakochana w nim prezydentka sądu wpada na trop „miejsca bez słońca” i wymusza na Sprawiedliwym „rozpoczęcie wielkiej, energicznej akcji” (39) przeciwko ludziom podziemnym. Wojsko prezydenta jednak przegrywa z młodymi mieszkańcami groty. W podziemiu zatem wykuwa się kontrrewolucja, czyli „ulica znowu zaczyna wieszać ludzi” (43). Plastycznie podsumował historiozoficzne przesłanie dramatu Ernst Heilborn:

Młodzi popędzą w nowy okres historii. Jakoż zwyciężyli. Otwiera się znowu dziura między jednym czasem a drugim; pauza między dwoma poważnymi punktami historii powszechnej. A władza? – Jest właśnie w garderobie, przebiera się. Jeszcze kilka chwil zajmie się własną metamorfozą. A niezapługo wyjdzie a scenę, i rozpocznie się numer następny.²⁶

Dlaczego klapa?

Wrogowie bogaczy są sztuką przegadaną, przeludnioną, ze schematycznymi – jak podkreślali ówcześni krytycy – postaciami i nieteatralnie, kalejdoskopowo zmieniającym się miejscem akcji. Trudno wybronić przegadanie i przeludnienie. Warto jednak oddać autorowi sprawiedliwość i zarysować linię obrony.

Rittner opisał nie tyle konkretny moment historyczny – a tego oczekiwali ówcześni odbiorcy – co rządzące światem prawidłowości. Wyszedł poza program pisania o sprawach aktualnych, sformułowany w artykule *Komedia dwu wysp*: połączenie inteligencji i poezji/fantazji. Zgrabnie powiązał realizm z groteską i symbolizm z absurdem, „owo marzenie z pozoru zimne” z „prawami serca”²⁷.

Odważnie zwizualizował historiozoficzną pointę: niepokojące przymierze niepokorzonych z rewolucyjnym porządkiem starszych mieszkańców podziemnego labiryntu z umarłymi może być gorzką diagnozą tradycji/kultury/duchowości; znakiem ucieczki od teraźniejszości; to artystyczne rozwiązanie – przesuwając sztukę Rittnera wyrażnie w stronę dramatu fantastycznego.

²⁶ E. Heilborn, dz. cyt., s. 18.

²⁷ Tamże, s. 17. W powieści *Duchy w mieście* port parole autora dostrzeżono w postaci Mr. Blyte’a, donoszącego swemu rządowi o wydarzeniach w państwie totalitarnym. W dramacie Blyte również jest chłodnym obserwatorem, nagradzającym swą informatorkę z małego młynka. Blyte ma możliwość przyglądać się procesom, ukryty w specjalnej łoży.

Albo – na co wskazuje wiele tropów – utwór przekracza ramy sztuki teatru i sytuuje się wśród projektów/scenariuszy filmowych? Wszak w czasie prac nad tekstami o tematyce rewolucyjnej Rittner napisał scenariusz filmowy *Za winy brata*. Film został zrealizowany z gwiazdorską obsadą (Dulębianka, Osterwa, Jaracz) i wyświetlony w Warszawie w 1921 r., już po śmierci scenarzysty. Reasumując: może dramat o rewolucji powinien być filmem o rewolucji²⁸. Dzisiaj jednak tę żonglerkę konwencjami i polityką widziałabym na scenie.

²⁸ Tematyka rewolucyjna była dosyć popularna wśród ówczesnych scenarzystów filmowych. Na kanwie Wielkiej Rewolucji Francuskiej powstawały filmy zwłaszcza w Niemczech i we Francji. Zob. Ksenia Lebedzińska, „Wrogowie bogaczy”. Tadeusza Rittnera teatr pisany na nowo, [w:] *Dramaty zapomniane – niedoczytane – pominięte. (Re)interpretacje*, red. M.J. Olszewska i A. Skórzewska-Skowron, Warszawa 2018, 303.

Sabina Brzowska

Faculty of Philology, University of Opole

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0003-4891-4429](https://orcid.org/0000-0003-4891-4429)

A satire on the freedom of others: Tadeusz Rittner's *Enemies of the Rich*

Summary

Tadeusz Rittner steered clear of political themes in his dramas with the single exception of the *Wrogowie bogaczy* (*The Enemies of the Rich*). First performed in 1921, the play exposes the insane madness of social (Bolshevik) revolution. At the same time, though, the tragic horror is handled with ironic distance and diverted into absurd grotesque. Moreover, Rittner invests the individual scenes and exchanges between the characters with hints and references that turn the story into a playful game with the theatrical traditions, including the familiar set of plot drivers, i.e. the pursuit of power, love/eroticism and art/imagination. For all its cleverness, the play, when staged at the Słowacki Theatre in Cracow, turned out a complete failure. One simple reason for it was that Rittner's broad, generalized vision failed to meet the current demand for a more concrete reenactment of historical events.

Key words

Polish drama in the early 20th century – (Bolshevik) revolution – grotesque – Tadeusz Rittner (1873–1921)

Słowa kluczowe

Tadeusz Rittner (1873–1921), dramat polski, teatr, rewolucja, groteska

Bibliografia

- Heilborn Ernst, 1924, *Wrogowie bogaczy*, „Listy z Teatru” 1924, nr 1, s. 15.
- Kisielewski Zygmunt, 1924, *Powieść na tle rewolucji rosyjskiej*, „Robotnik” 1921, nr 299, s. 2.
- Lebedzińska Ksenia, 2018, „*Wrogowie bogaczy*”. *Tadeusza Rittnera teatr pisany na nowo*. W: *Dramaty zapomniane – niedoczytane – pominięte. (Re)interpretacje*, red. M. J. Olszewska i A. Skórzewska-Skowron, Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego.
- Pochmarski Bolesław, 1924, *Teatr im. Słowackiego „Wrogowie bogaczy”*. *Sztuka w 8 obrazach Tadeusza Rittnera*. Reżyser: Antoni Piekarski, „Nowa Reforma”, nr 223, s. 1.
- Raszewski Zbigniew, 1966, *Życie Rittnera*, [w:] T. Rittner, *Dramaty*, t. 1, oprac. Z. Raszewski, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Rittner Tadeusz., 1909, *Komedia dwu wysp*, „Gazeta Lwowska”, nr 254, s. 5.
- Rittner Tadeusz, 1909, *Komedia dwu wysp*, „Gazeta Lwowska” 1909, nr 255, s. 5.
- Rittner Tadeusz, 1990, *Wrogowie bogaczy*, „Dialog”, z. 10, s. 5–45.
- Rostworowski Karol Hubert, *Wrogowie bogaczy, sztuka w 8 obrazach T. Rittnera*, „Głos Narodu” 1924, nr 224, s. 4.
- Skoczylas Ludwik, 1924, *Teatr im. Słowackiego „Wrogowie bogaczy (sztuka w 8 obrazach T. Rittnera)”*, „Goniec Krakowski”, nr 224, s. 7.
- Soloch Bartosz, 2017, *Tadeusz Rittner: nie taka polska rewolucja*, [w:] *Prawo i literatura. Szkice drugie*, red. Jarosław Kuisz i Marek Wąsowicz, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR.
- Trznadel Jacek, 1995, *Rewolucja – „wróg bogatych i biednych” czyli od Rittnera do Orwella*, [w:] T. Rittner, *Między nocą a brzaskiem, Duchy w mieście*, Warszawa: Wydawnictwo AWM.
- (wt.), 1924, *Teatr Miejski. Tadeusz Rittner „Wrogowie bogaczy”*, „Kurier Wieczorny”, nr 222, s. 4.