

Sabina Brzozowska

Uniwersytet Opolski

ORCID: 0000-0003-4891-4429

Opium nieszkodliwe teatru, czyli o *Tragedii Eumenesa* Tadeusza Rittnera

Abstract

Theater's Harmless Opium: *The Tragedy of Eumenes* by Tadeusz Rittner

According to Zbigniew Raszewski, *Tragedia Eumenesa* (The Tragedy of Eumenes) was one of Tadeusz Rittner's worst plays. The present article engages polemically with this opinion. It evokes favourable reviews that followed the play's 1920 premiere at the Juliusz Słowacki Theater in Kraków, as well as Lesław Eustachiewicz's positive assessment from 1961. It also revisits the reviews of the 1922 flop at the Reduta Theater, which, paradoxically, reveal the text's potential, namely the possibility of staging it in various conventions. The chief basis for the polemic, however, is a close

reading of the manuscript. Rittner's comedy employs a poetics of the grotesque, farce, and irony, and, above all, uses overt theatricality and the category of dream as quasi reality. The author of the article identifies the theoretical foundations of this late drama in Rittner's programmatic essay *O snach i bajkach* (On Dreams and Fairy Tales, 1909), where he does not renounce kitsch or fairy-tale props. The analysis leads to the conclusion that in *The Tragedy of Eumenes*, Rittner consciously engages in a dialogue with the aesthetics characteristic of the decline of the Habsburg monarchy—with its fascination with masquerade and Spanish theatre, as well as the poetics of dream and adventurous fairy-tale—and at the same time opens his text to multiple staging possibilities.

Keywords

Tadeusz Rittner, comedy, Polish drama, Polish theater 1918–1939, Zbigniew Raszewski

Abstrakt

Zbigniew Raszewski uznał *Tragedię Eumenesa* za jedną z najgorszych sztuk Tadeusza Rittnera. W artykule podjęto próbę polemiki z opinią Raszewskiego. Uwzględniono życzliwe recenzje po premierze w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie w 1920 i pozytywną opinię Lesława Eustachiewicza z 1961, a także recenzje po niepowodzeniu sztuki na deskach Reduty w 1922 roku, które paradoksalnie odsłoniły potencjał tekstu *Tragedii Eumenesa*, czyli możliwość wystawiania go w różnych konwencjach. Podstawą polemiki jest uważna lektura rękopisu. Komedia Rittnera posługuje się poetyką groteski, farsy, ironii, przede wszystkim jednak operuje jawną teatralnością oraz kategorią snu jako niby-rzeczywistości. Autorka znajduje podstawy teoretyczne tego późnego dramatu Rittnera w jego programowym artykule *O snach i bajkach* (1909), w którym pisarz nie odżegnuje się od kiczu i baśniowej rekwizytorni. Analiza utworu prowadzi do wniosku, że w *Tragedii Eumenesa* Rittner świadomie dialoguje z estetyką schyłku monarchii habsburskiej, z jej fascynacją maskaradą i teatrem hiszpańskim oraz poetyką snu i awanturniczej baśniowości, a zarazem otwiera tekst na liczne możliwości inscenizacyjne.

Słowa kluczowe

Tadeusz Rittner, komedia, dramat polski, teatr polski 1918–1939, Zbigniew Raszewski

Poeci są jak czternastoletni chłopcy w życiu;
nie mogą sobie dać z nim rady.¹

Pecha miał Rittnerowy Eumenes. Surowo osądził go Zbigniew Raszewski i to wystarczyło, żeby dramat polsko-wiedeńskiego pisarza popadł w niemal całkowite zapomnienie. Opinia Raszewskiego była jednoznaczna i bezwzględna: zakwalifikował *Tragedię Eumenesa* do najsłabszych – obok *Don Juana* i *Ogrodu młodości* – sztuk Tadeusza Rittnera, wskazując na biograficzno-afektywną genezę dramatu, czyli widoczną w nim skłonność artysty do „rozczulania się nad sobą”² i „odsłaniania własnych urazów”³; a przecież ta forma artystycznego ekshibicjonizmu nierzadko kończy się na mieliznach lirycznego banału. Próby stylizacji historycznej i operowania cudownością nie tylko nie ratują, zdaniem Raszewskiego, *Tragedii Eumenesa*, ale wręcz pogłębiają wrażenie jej nieoryginalności i stereotypowości. Autor *Teatru w świecie widowisk* swój wywód spuentował bez skrępułów: „Gdyby Rittner nie był napisał innych sztuk, można by przypuścić, że był człowiekiem nie tylko bez większej kultury osobistej i artystycznej, lecz także bez talentu”⁴.

Raszewski najwyraźniej zignorował opinię Lesława Eustachiewicza, który w roku 1961 na łamach „Dialogu” ogłosił artykuł pod znaczącym tytułem *Pochwała „Tragedii Eumenesa”*. Eustachiewicz, akcentując wątki autobiograficzne w dramacie, dostrzegł w nim „autoportret nostalgii”⁵ wiedeńskiego pisarza, który wykreował w tym późnym tekście postać najbardziej reprezentatywną dla swojej twórczości: przypominającą doktorową z *W małym domku*, niezdolnego do kompromisu Jakuba czy uciekającego przed odpowiedzialnością Torupa⁶. Krytyk dopowiada z przymrużeniem oka, że w *Tragedii Eumenesa* „dylemat psychologiczny *Lata* znalazł [...] harmonijne, jesienne rozwiązanie”⁷, ani za bardzo naturalistyczne (Ibsen), ani za bardzo melancholijne (Czechow). Tymczasem zakończenie dramatu jest dość przewrotne: artysta Eumenes ożeni się

¹ Tadeusz Rittner, „List z Wiednia”, *Czas*, nr 83 (1903): 4, <http://www.mbc.malopolska.pl/dlibra/docmetadata?id=37323>.

² Zbigniew Raszewski, „Sprawa Tadeusza Rittnera”, w: Tadeusz Rittner, *Dramaty*, wstęp i oprac. Zbigniew Raszewski, t. 1 (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1966), 21.

³ Raszewski, „Sprawa Tadeusza Rittnera”, 22.

⁴ Raszewski, 22.

⁵ Lesław Eustachiewicz, „Pochwała *Tragedii Eumenesa*”, *Dialog*, nr 9 (1961): 146.

⁶ Bohaterów dramatów *Głupi Jakub* i *Lata*.

⁷ Eustachiewicz, „Pochwała *Tragedii Eumenesa*”, 148.

z piękną Titelją i odtąd najprawdopodobniej będzie wiódł bogate życie towarzyskie z regularnymi „wieczorami estetycznymi”, bo przecież „Kobieta ukochana łączy nas z ludźmi”⁸. Wydaje się, że trafniej skomentował ten „happy end” już w roku 1921 Jerzy Koller:

Tutaj kończy się komedia o tragedii Eumenesa. Najsluszniej, bo tutaj zaczęłyby się prawdziwy dramat poety, który będzie kochał młodą małżonkę, przyjmował na kolacjach znajomych [...] tylko tragedii nie napisze...⁹

Rok po premierze w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, kilka miesięcy po śmierci dramaturga Koller przyznał utworowi „jedno z najszczytniejszych miejsc w dziale komedii Rittnera, a nawet polskiego repertuaru lżejszego w ogóle”¹⁰, i orzekł: „*Tragedia Eumenesa* nadaje się do najrozmaitszego sposobu traktowania scenicznego. Jest cudownym polem do eksperymentów dekoracyjno-reżyserskich i aktorskich”¹¹. Eustachiewicz najwyraźniej zachwyił właśnie potencjał inscenizacyjny *Tragedii Eumenesa*: zabawa w kolory, światła, sztylety spiskowców, wrzaski piratów, w „czysty nonsens”, „w poezję parodystycznych nieprawdopodobieństw”, jak w *Piotrusiu Panu*¹².

1.

Wbrew utrwalonym później opiniom pierwsze recenzje *Tragedii Eumenesa* były życzliwe. Wystawiony w 1920 dramat¹³ wienczył zarówno ewolucję młodopolskich estetyk teatralnych, jak i przemiany w twórczości Rittnera: od tendencji realistyczno-naturalistycznych, poprzez próby liryzacji, czyli ryzykowne zda-

⁸ Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki PAN, nr inw. 582, Tadeusz Rittner, *Tragedia Eumenesa*, rkps, 39, 129. Wszystkie cytaty podaję według rękopisu, kolejne – lokalizuję w tekście głównym poprzez wskazanie numeru karty. Maszynopis dramatu – we fragmentach całkowicie wypłowiały i nieczytelny – znajduje się w Bibliotece Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, Ossol. 12260/III, Tadeusz Rittner, *Tragedia Eumenesa*, mps.

⁹ Jerzy Koller, „Scena poznańska pamięci Rittnera”, *Dziennik Poznański*, nr 209 (1921): 2. We wstępnej części artykułu Koller pisze: „Dziś chcę pomówić o *Tragedii Eumenesa*, ostatnim scenicznym dziele przedwcześnie zmarłego autora, które teatr poznański wybrał słusznie na oddanie hołdu pamięci Rittnera. Nie kusząc się w obecnych warunkach o urządzenie «Tygodnia Rittnerowskiego» [...], Poznań przedstawi utwór, którym zamyka się końcowa faza rozwoju talentu i poglądu na świat Rittnera”.

¹⁰ Koller, „Scena poznańska pamięci Rittnera”, 2.

¹¹ Koller, 2.

¹² Eustachiewicz, „Pochwała *Tragedii Eumenesa*”, 147.

¹³ *Tragedia Eumenesa* Rittnera, reż. Teofil Trzcziński, prem. 9 października 1920, Teatr Miejski im. Juliusza Słowackiego, Kraków.

niem Raszewskiego „wzloty w dziedzinę czystej poezji”¹⁴ czy też kombinacje wiedeńskiej bez troski i melancholii, aż po próby – dziś powiedzielibyśmy – metateatralne, odwołujące się do wizji świata jako złudzenia czy teatru marionetek. Wpisywał się także w charakterystyczne dla autora łączenie rozmaitych estetyk i konwencji, realistycznej, modernistyczno-symbolistycznej i groteskowej, oraz w jego ciągle balansowanie między przejaskrawieniem a zdystansowaniem, między bezwzględnością baczego obserwatora życia a pobłażliwością wyrafinowanego ironisty¹⁵.

Przypomnijmy, że Rittner tylko na początku kariery pisał sztuki najpierw po polsku, od 1906 pierwotne wersje dramatów powstawały w języku niemieckim; tworzył z myślą o teatrze i zwykle z nadzieją na szybką realizację¹⁶. *Die Tragödie des Eumenes* datowana jest na 1918, *Tragedia Eumenesa* – na 1919 rok. Pod koniec I wojny światowej napisał zatem Rittner komedię o losach artysty, któremu spiskowcy-patrioci, kobiety i piraci uniemożliwiają pracę twórczą. Splot biograficznych uwarunkowań i historycznych okoliczności powstania dramatu skomentował w recenzji prapremierowego, krakowskiego przedstawienia Karol Irzykowski:

Eumenes piszący bez troski swą tragedię, podczas gdy jego rodacy spiskują przeciw tyranowi, może jest konterfektem samego autora, który w Wiedniu pisał swoje utwory, podczas gdy na świecie „szalała” wojna światowa, rodacy robili różne N.K.N., P.O.W., spiskowali i przekraczali granice, aby zabić tyrana.¹⁷

Irzykowski położył akcent na trzy kwestie obecne w komedii, które – w jego przekonaniu – Rittner rozbroił swoją zbyt subtelną ironią. Pierwsza kwestia to zagadnienie mobilizacji nieprzygotowanych do walki inteligentów, artystów czy szaleńców-marzycieli. Irzykowski przywołał szereg zdarzeń z Warszawy i z Krakowa, odsłaniających hipokryzję i pustosłowie części inteligencji na ziemiach polskich¹⁸, by stwierdzić, że „lekka» ironia Rittnera jest za słaba,

¹⁴ Raszewski, „Sprawa Tadeusza Rittnera”, 20.

¹⁵ Zob. Sabina Brzozowska, „«Jak gdyby to była prawda...»: Podejrzany realizm i podejrzany modernizm Tadeusza Rittnera”, *Wielogłos*, nr 3 (2020): 35–55, <https://doi.org/10.4467/2084395XW1.20.021.12829>.

¹⁶ W liście do Alberta Heinego, dyrektora Burgtheater, z 13 lipca 1919 Rittner dziękował za szybkie przyjęcie dramatu do realizacji i przedłożył propozycje obsadowe. Zob. Stanisław Kaszyński, program do przedstawienia *Prawdziwa miłość Eumenesa* (Łódź: Państwowy Teatr Ziemi Łódzkiej, 1976), 6.

¹⁷ Karol Irzykowski, recenzja *Tragedii Eumenesa*, *Nowy Przegląd Literatury i Sztuki*, nr 4 (1920): 119, <http://cyfrowa.chbp.chelm.pl/dlibra/doccontent?id=6158>.

¹⁸ Irzykowski przywołuje fakty: „Przypomina mi się tu niedawny alarm dni lipcowych i sierpniowych, kiedy inteligenci Warszawy i Lwowa agitowali się wzajemnie, kiedy nawet literacki komitet propagandy uważano za azylum tchórzów, kiedy w Krakowie pewien poeta napisał ładny i mocny wiersz zaczynający się od słów: «Do broni, psiakrew,

za niewyraźna wobec tych wypadków”¹⁹, toteż – jak łatwo wywnioskować – uniemożliwia ich identyfikację. Druga kwestia to wizerunek „poety-pechowca, któremu wszystko przeszkadza skończyć tragedię”²⁰ jako egzemplifikacja artysty „w wirze wypadków świata” i człowieka genialnego jako przedmiotu komizmu. Zdaniem Irzykowskiego jednak także i tu autor oszczędza tę postać. Trzecia kwestia to problem polityczny wpisany w obraz tyrauna odgrodzonego od świata, a w rzeczywistości tyranizowanego przez okrutnego i żądnego władzy dworaka. W tym wątku również zabrakło krytykowi wyrazistszych politycznych aluzji. Chociaż Irzykowski uznał filozoficzno-estetyczną strategię pisarską Rittnera za źródło niepowodzeń na scenie, podszedł do jego najnowszego dramatu bez uprzedzeń i oddał pisarzowi sprawiedliwość:

Ale i w tej niedokształconej postaci *Tragedia Eumenesa* jest sztuką interesującą. Pokazuje ona daleką możliwość użycia motywów politycznych na motywy farsowe. [...] Napisał ją obserwator życia, który wie, jak dziwacznie szczęście płącze się z nieszczęściem i jak ostatecznie jako *tertius gaudens* wygrywa proza.²¹

Na łamach „Głosu Narodu” z 14 października 1920 recenzja *Tragedii Eumenesa* autorstwa Karola Huberta Rostworowskiego znajduje się obok informacji o uratowaniu niepodległości, demobilizacji wojsk i zniszczeniach poczynionych przez bolszewików w Grodnie. Rostworowski nie nawiązał jednak do aktualnej sytuacji politycznej, lecz napisał Rittnerowi laurkę, podkreślając uniwersalne i ponadczasowe przesłanie jego tekstu. Ze swadą scharakteryzował codzienność poety, na którą składają się: „hałas życia” uosobiony przez Centuriona, czyli przedstawiciela władzy, „komplikacje życia” – jako powabna, ale przede wszystkim ambitna Waleria, „nuda” – wcielona w postać zakochanej i nadopiekuńczej Titelii, wreszcie – „życiowy czyn”, uosobiony przez spiskowców z towarzystwa patriotycznego²². Entuzjazm recenzenta wzbudziła scenografia: „Bajka! – Prawdziwy

do bronix (ale sam nie tylko nie zginął, ale nawet nie walczył)”, Irzykowski, recenzja *Tragedii Eumenesa*, 119. Do kwestii politycznych odniósł się również Raszewski. Stwierdził, że nie można Rittnera posądzić o oportunizm, ponieważ był on rozczarowany polityką, „opieszali w sprawach intryg politycznych, nawet kiedy go osobiście dotyczyły”. Podczas wojny Rittner, mający poparcie przedstawicieli austriackich władz, wydawał się natomiast idealnym „łącznikiem między tronem i jednym z ludów monarchii”, Raszewski, „Sprawa Tadeusza Rittnera”, 12–13.

¹⁹ Irzykowski, recenzja *Tragedii Eumenesa*, 119.

²⁰ Irzykowski, 119.

²¹ Irzykowski, 121.

²² Zob. Karol Hubert Rostworowski, recenzja *Tragedii Eumenesa*, *Głos Narodu*, nr 244 (1920): 2–3, <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/170662/edition/162302>.

okręt kołysał się i pływał po scenie, kwitnęły pęki kwiatów”²³. Wystawiono zatem *Eumenesa* zgodnie z instrukcją zawartą w tekście pobocznym, wprowadzono całą fantastyczność, ułudę, nieprawdopodobieństwa literatury i „pełną cudu bajkę”²⁴ teatru. Rittner-marzyciel mógł się poczuć spełniony.

Tadeusz Boy-Żeleński wpisał się w przyjęty w krytyce teatralnej sposób myślenia o Rittnerze, gdy dyskretnie wytknął literackość dramatu:

rzecz sama jest chłodna w dotknięciu, inteligentna, bardzo literacka; mimo to, dzięki umiejętnemu połączeniu intelektualnemu treści z oryginalnym tłem środowiska oraz efektami ożywionej groteski, umiała trafić do zainteresowania wszystkich warstw widowni.²⁵

Przy tym jednak arcytrafnie uchwycił triadę kluczowych zagadnień sztuki: poezja, czyn/życie i wyobraźnia. Pozytywne oceny *Tragedii Eumenesa* eksponowały zatem ponadczasowy charakter kolizji między życiem duchowym artysty a prawami rzeczywistości. Krytyczne recenzje potwierdzały natomiast usankcjonowany pogląd, że Rittner „nie powinien” pisać tekstów „maka-brycznych” czy modernistycznych, lecz raczej uważnie obserwować świat „przez okienko małego domku”²⁶. Innymi słowy, powinien skupić się – jak jednoznacznie po latach podsumował Raszewski – na „małych dramatach małych ludzi”²⁷.

2.

Rittnerowski dramat niepozornych ludzi – *W małym domku* – wystawiony w Reducie 17 lutego 1920 stał się laboratorium realizmu na scenie i odniósł spektakularny sukces²⁸. Trudno się dziwić, że pragnieniem autora było wystawienie

²³ Rostworowski, recenzja *Tragedii Eumenesa*, 2.

²⁴ Tadeusz Rittner, „Moje życie”, *Listy z Teatru*, nr 1 (1924): 9, <https://rcin.org.pl/dlibra/publication/31192/edition/34727>.

²⁵ Boy [Tadeusz Boy-Żeleński], recenzja *Tragedii Eumenesa*, *Czas*, nr 243 (1920): 2.

²⁶ M. Sz. [Marian Szykowski], recenzja *Tragedii Eumenesa*, *Ilustrowany Kurier Codzienny*, nr 282 (1920): 2, <http://mbc.malopolska.pl/dlibra/publication/81817>.

²⁷ Zbigniew Raszewski, wstęp do: Tadeusz Rittner, *W małym domku*, wstęp i oprac. Zbigniew Raszewski (Wrocław: Zakład im. Ossolińskich, 1956), xxiii.

²⁸ Raszewski pisał: „Pracowicie przygotowane, realistyczne przedstawienie było jednym z najwyższych osiągnięć Reduty, a jednocześnie najciekawszym chyba przedstawieniem w scenicznych dziejach tego utworu”. Do powodzenia sztuki przyczyniła się znakomita obsada: Jan Kochanowicz, Maria Dulębianka, Antoni Różycki, Józef Poremba, Wanda Osterwina. Zob. Raszewski, wstęp do: Rittner, *W małym domku*, Lxxiv.

w Reducie również *Tragedii Eumenesa*. Rittner warszawskiej premiery spektaklu nie dożył²⁹. W październiku 1922 roku – czyli tuż po niepowodzeniu reductowej inscenizacji – na łamach prasy można było zauważyć sygnały zarówno nieustającej wiary w potencjał dramaturgiczny Rittnera, jak i zawiedzionych nadziei:

A jakąż wymarzoną sztuką dla kameralnej sceny jest *Tragedia Eumenesa*! Jak gdyby była napisana dla teatru pp. Osterwy i Limanowskiego.³⁰

Wykonanie „Reduty” zniszczyło czar ślicznego wypracowania rittnerowskiego.³¹

Pomysł Rittnera jest doskonały, a przeprowadzenie go na płaszczyźnie pseudo-starożytnego *milieu* sprzyja racjonalnemu skomponowaniu komedii i uchronieniu jej przed trywialnością groteski współczesnej.³²

Skoro wszystko zapowiadało się tak dobrze, dlaczego aż tak źle się skończyło? Lektura recenzji spektaklu może początkowo wprowadzić w lekki ambaras – przez nagromadzenie zróżnicowanych, nierzadko sprzecznych opinii. Zarazem jednak nasuwa kilka możliwych tropów.

Recenzenci dosyć zgodnie poddali krytyce obsadę: tytułową rolę powinien grać Juliusz Osterwa, a nie Jan Kochanowicz. Wprawdzie Władysław Zawistowski chwalił Kochanowicza, choć przekonany był, że to rola „jakby stworzona dla p. Osterwy”³³, ale Juliusz Kaden-Bandrowski narzekał:

Zamiast rozbrającego poety pokazano nam nieszkodliwego wrzaskuna, zamiast kochanej pospolitości *das ewig Weiblichen* krzykliwą gospodynię domową, zamiast byronowskiego kapitana okrętu – obojętną postać wysokiego wzrostu.³⁴

Zdaniem Stanisława Pieńkowskiego z kolei interpretacja partii tytułowej i męskich postaci nie dorównywała wykonaniu ról kobiecych:

²⁹ *Tragedia Eumenesa* Rittnera, reż. Jan Kochanowicz, prem. 21 września 1922, Teatr Reduta, Warszawa. Rittner zmarł 19 czerwca 1921 w Bad Gastein w Austrii.

³⁰ Zob. Edward A. Domański, recenzja *Tragedii Eumenesa*, cz. 1, *Przegląd Teatralny i Kinematograficzny*, nr 40 (1922): 13, <http://cybra.lodz.pl/dlibra/publication/12498/edition/9624>.

³¹ Juliusz Kaden-Bandrowski, „Teatr”, *Przegląd Warszawski* 2, nr 14 (1922): 293, <http://mbc.cyfrowemazowsze.pl/dlibra/docmetadata?id=27455&from=publication>.

³² Władysław Zawistowski, recenzja *Tragedii Eumenesa*, *Kurier Polski*, nr 261 (1922): 8.

³³ Zawistowski, recenzja *Tragedii Eumenesa*, 8.

³⁴ Kaden-Bandrowski, „Teatr”, 293.

Przyrodzoną swoją wytwornością i miękkością kobiety mimo woli wносиły na scenę właśnie rittnerowską skalę i harmonię barw oraz subtelność jego rysunku, a ze strony ról męskich napotykały nie kontrast uwypuklenia i oparcia, ale jaskrawy zgrzyt, który je głuszył i zacierał. W szczególności rola Eumenesa wymaga uważnego [...] opracowania [...]. Cóż uczyniono z tej tytułowej roli? Wpuszczono ją w tło, mieszano z postaciami drugo- i trzeciorzędnymi.³⁵

Krytyków i widzów najbardziej zaskoczyła jednak scenografia Romualda Kamila Witkowskiego. To nowoczesne i zarazem dowcipne rozwiązanie, określane jako kubistyczne albo futurystyczne, wywołało dezorientację i różne reakcje:

Szach-mach! – dekoracje w jaskrawym stylu szynkowego kubizmu, który kolorem swym zagryza stonowane kostiumy, na scenę puszcza się kilkoro rozbieganych źrebiąt i komedia gotowa.³⁶

Zewnętrzzną oprawę sztuki i dekoracje (Witkowskiego) utrzymano bardzo celowo w kubistycznej stylizacji z wielkim smakiem i rozsądkiem.³⁷

Trudno na przykład odgadnąć związek między dziełem Rittnera a futurystycznymi dekoracjami Witkowskiego.³⁸

W artykule pod znamiennym tytułem *Teatr i geometria* Hanna Zahorska sugeruje, że futurystyczne dekoracje powinny pociągnąć za sobą zmianę konwencji gry aktorskiej, niejako odczłowieczenie, „zmaszynienie”, „usymetryzowanie”, „zmarionetkowanie” aktorów:

Jeżeli się więc wyprowadza geometrię w dekoracjach, należy uzgodnić z nią grę aktorów [...]. Bo właściwe geometryczne stylizowanie kształtów jest wydobywaniem z rzeczy ich szkieletów. [...] Więc i aktor musi, odrzuciwszy skórę i powłokę mięśni, dać szkielet, geometryczny kościec wyobrażanych sobą znaczeń. Bez modelacji, bez cieniowania – samą ideę.³⁹

³⁵ Stanisław Pieńkowski, recenzja *Tragedii Eumenesa*, *Gazeta Warszawska*, nr 259 (1922): 6, <https://crispa.uw.edu.pl/object/files/145132>.

³⁶ Pieńkowski, recenzja *Tragedii Eumenesa*.

³⁷ Kaden-Bandrowski, „Teatr”, 293.

³⁸ Zawistowski, recenzja *Tragedii Eumenesa*, 8.

³⁹ Hanna Zahorska, „Teatr i geometria”, *Przegląd Wieczorny*, nr 242 (1922): 3, <https://crispa.uw.edu.pl/object/files/149991>.

Wydaje się, że Zahorska chciała uchwycić tę cechę, która – jej zdaniem – mogła drażnić odbiorców; rzeczowo opisała niespójność spektaklu, dysonanse, które nie układały się – według wielu krytyków – w harmonijny akord. „Wszystko na opak” – pisał Edward A. Domański – sofka „z saloniku mamy Dulskiej”, fiordy, zorza polarna, forteczne mury⁴⁰. Chyba jednak najwięcej emocji, ale i prób dopowiedzeń, wzbudził okręt korsarski, a właściwie jego fragment na scenie, doposażony „w zwoje lin, jakieś koła i dziwaczne akcesoria”⁴¹. Hanna Małkowska odniosła się we wspomnieniach do konwencji spektaklu:

I całość przedstawienia została potraktowana jak wspaniała zabawa. Patrioci i korsarze byli ogromnie groźni na zasadzie „ja cię straszę, ty się bój”. [...] Korsarze na przykład zachowywali się tak jak dzieci, które się bawią w okręt. Mieli cały szereg działań, które dowodziły, że są „naprawdę” na morzu. Nie przerywając dialogu, kręcili bez sensu, ale bardzo serio, koło sterowe, ciągnęli jakieś liny, opuszczali „do morza” tam i z powrotem wiaderka. Tylko te czynności nie miały żadnych znamion prawdopodobieństwa. [...] Były zabawą w okręt, traktowaną serio przez bawiących się. Jest to gatunek humoru więcej zbliżony do humoru czystego nonsensu niż do znanych elementów teatralnej farsy.⁴²

Piracki okręt Witkowskiego zainspirował całkiem trafne w kontekście prac Reduty inscenizatorskie pomysły krytyków. Na łamach „Przeglądu Teatralnego i Kinematograficznego” pojawiła się myśl, że „kiedy autor każe piratom przybić do brzegu”⁴³, załoga statku powinna wejść na widownię; ucieczka Titelii również odbywałaby się przez widownię. Pomysł ten rymował się z usytuowaniem aktorów Reduty na poziomie pierwszego rzędu, co wzmacniało wrażenie „świadkowania” zdarzeniom. Taka aranżacja przestrzeni przyniosła pozytywny efekt w inscenizacji *W małym domku*: utworu kameralnego, ukazującego mechanizm nieświadomych kłamstw, stopniowego dochodzenia do prawdy i spektrum tłumionych emocji. W przypadku *Tragedii Eumenesa* jednak niewielka scena i takąż widownia potęgowały wrażenie ciągłego hałasu: zgiełku, wrzasku, stąpanięć i szczęku przedmiotów⁴⁴, kotłowanie rąk i nóg⁴⁵. Tyle dziś

⁴⁰ Zob. Domański, recenzja *Tragedii Eumenesa*, cz. 1, 14.

⁴¹ Hanna Małkowska, *Wspomnienia z „Reduty”* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960), 158.

⁴² Małkowska, *Wspomnienia z „Reduty”*, 158–160.

⁴³ Zob. Edward A. Domański, recenzja *Tragedii Eumenesa*, cz. 2, *Przegląd Teatralny i Kinematograficzny*, nr 41/42 (1922): 10, <http://cybra.lodz.pl/dlibra/publication/12499/edition/9625>.

⁴⁴ Zob. Zawistowski, recenzja *Tragedii Eumenesa*.

⁴⁵ Zob. Pierkowski, recenzja *Tragedii Eumenesa*.

możemy wywnioskować ze świadectw epoki⁴⁶. Osterwa był jednak zadowolony z efektu prac zespołu nad ostatnią komedią Rittnera. Całe wydarzenie zaś dowcipnie spuentowała Zahorska: „Publiczność warszawska to spiskowcy z *Tragedii Eumenesa*”⁴⁷.

3.

Pojęcia farsy, groteski, „zoffenbachizowanej groteski”⁴⁸, ironii powtarzały się w omówieniach spektaklu. Rittner, autor artykułów programowych o komedii⁴⁹ i znawca teatru, zaprojektował swój dramat starannie i dosyć przewrotnie. Już określenie „tragedia” w tytule komedii mogło niektórych dezorientować⁵⁰, chociaż zapowiadało zabawę konwencjami. Pisarzowi nie zależało na tworzeniu portretu świata i uwiarygodnieniu scenicznych działań postaci. Akcją dramatu przeniósł do – jak wyjaśnia w didaskaliach – „trochę fantastycznej (może nieprawdopodobnej) Grecji starożytnej” (1), a właściwie na Sycylię, do rządzonych przez Rzymian Syrakuz. Na scenę wprowadził poetę, tyrana, piękne kobiety, spiskowców i piratów – sugerując od razu parodię oficjalnych postaw i norm oraz grę z gatunkami i jawną teatralnością.

Rittner od początku aktywności twórczej głosił apoteozę teatru i umowności⁵¹. Jednak wydaje się, że dopiero w studium *O snach i bajkach* – powołując się na powieść *Die andere Seite (Po tamtej stronie)* malarza i grafika Alfreda Kubina – w pełni odsłonił swój pogląd na postrzeganie rzeczywistości. Wątek szczególnej dyspozycji psychicznej artystów ujął w tym tekście poprzez kategorię „świata bez granic” powiązaną z naturalną skłonnością człowieka do „wycieczek w... tamtą

⁴⁶ O scenografii *Tragedii Eumenesa* w Reducie pisała Wanda Świętkowska: „Nie wiemy, jak przebiegała współpraca scenografa z reżyserem. Wydaje się jednak, że radykalna forma plastyczna [...] zdominowała inscenizację”. Wanda Świętkowska, „Scenografia jako praktyka przestrzenna: Reduta – od sceny kameralnej do przestrzeni napowietrznych i z powrotem”, w: *Zmiana ustawienia: Polska scenografia teatralna i społeczna xx i XXI wieku*, red. Dorota Buchwald i Dariusz Kosiński, t. 1: *Od dekoracji do konstrukcji* (Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszelewskiego, 2021), 180, <https://encyklopediateatru.pl/książka/847/zmiana-ustawienia-polska-scenografia-teatralna-i-spooleczna-xx-i-xxi-wieku-t-1-od-dekoracji-do-konstrukcji>.

⁴⁷ Zahorska, „Teatr i geometria”.

⁴⁸ Pieńkowski, recenzja *Tragedii Eumenesa*.

⁴⁹ Zob. Tadeusz Rittner, „O teatrze «wesołym» i «smutnym»”, *Świat*, nr 17 (1906): 9–10, <http://mbc.cyfrowemazowsze.pl/dlibra/docmetadata?id=65860>; „Komedia”, *Kurier Warszawski*, nr 285 (1911): 5–6, <https://crispa.uw.edu.pl/object/files/240094>.

⁵⁰ Sztukę wystawiano pod różnymi tytułami, m.in. *Seine wahre Gelibte (Jego prawdziwa ukochna)*, *Prawdziwa miłość Eumenesa*.

⁵¹ Tadeusz Rittner, „O dialogu dzisiejszym”, *Kurier Warszawski*, nr 113 (1904): 2–3, <https://crispa.uw.edu.pl/object/files/258370>.

stronę⁵². Równocześnie zaznaczał, że „świat wyobraźni i «rzeczywisty» – świat snu i «jawy» – to tylko pozorne kontrasty⁵³. Dla artysty – ale chyba i dla każdego (nad)wrażliwego człowieka – nie istnieje wyraźna granica między iluzją a realnością, bo w snach jest „niby... rzeczywistość”, „prawda senna”. Rittner pisał zatem o prawie do kreowania własnych światów i konieczności pielęgnowania w sobie dziecka, o swoistej „aeronautyce psychicznej⁵⁴. Niby nic nowego. A jednak w tej wypowiedzi z 1909 roku można usłyszeć co najmniej interesujący głos o radzeniu sobie w „odczarowanej” rzeczywistości pierwszych dekad xx wieku: buchalteryjnej, industrializującej się, pragmatycznej i unaukowionej. Schyłek myślenia baśniowego Rittner powiązał z twórczością Edgara Allana Poeego, autora „bajki nerwów, liczb, zbrodni, tortur, brzydoty⁵⁵. Tymczasem dorośli potrzebują „bajek” – i to dla nich pisali Andersen, Grimmowie i Hoffmann, ponieważ pierwiastki baśniowości i fantazji są niezbędne, by rozszerzyć spętany świat i lepiej rozpoznać życie. Głosząc pochwałę baśniowej rekwizytorni oraz apoteozę prerafinowanej wschodniej estetyki nadmiaru „orientalnych róż haremowych i pachnących cukrów⁵⁶, Rittner nie odżegnywał się od kiczu⁵⁷. Ułożona po wojnie *Tragedia Eumenesa* ma zatem teoretyczne zaplecze w przedwojennym studium *O snach i bajkach*.

Baśniowe i fantastyczne chwytty Rittner wpisał tym razem w konwencję splecioną z farsą komedii z elementami jawnej teatralności. Komedia daje całościowy ogląd natury ludzkiej, odsłania „niejednoznaczność postaci, sytuacji i problemu⁵⁸, farsa zaś pozwala na przerysowania i nonsens. W takiej formie mógł Rittner zrealizować myśl o wykreowaniu baśniowej krainy, świata „Aryelów i Kalibanów”, „Tytanji, no i... osłów”, jak pisał Adam Grzymała-Siedlecki, otwierając jeszcze jeden obszar skojarzeń⁵⁹. W didaskaliach *Tragedii Eumenesa* autor przestrzega, że jego utwór nie zawiera żadnej tendencji, chodzi w nim tylko „o muzykę życia” (1). Gdzie indziej zadeklarował zresztą: „Teatr jest [...] zawsze jeszcze czymś

⁵² Tadeusz Rittner, „O snach i bajkach”, *Kurier Warszawski*, nr 350 (1909): 7, <https://crispa.uw.edu.pl/object/files/248631>.

⁵³ Rittner, „O snach i bajkach”, 7.

⁵⁴ Rittner, 7.

⁵⁵ Rittner, 8.

⁵⁶ Rittner, 8.

⁵⁷ Zbigniew Raszewski, wstęp do: Tadeusz Rittner, *Głupi Jakub, Wilki w nocy*, wstęp i oprac. Zbigniew Raszewski (Wrocław: Zakład im. Ossolińskich, 1956), LXXVI.

⁵⁸ Zob. Dobrochna Ratajczakowa, „Światoobraz komedii”, w: *W kryształach i w płomieniu: Studia i szkice o dramacie i teatrze* (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2006), 243.

⁵⁹ Adam Grzymała-Siedlecki, „Tadeusz Rittner”, *Listy z Teatru*, nr 1 (1924): 3, <https://rcin.org.pl/dlibra/publication/31192/edition/34727>.

tak uroczystym i pełnym cudu, jak za moich lat chłopięcych”⁶⁰. Witold Wandurski nazwał jednak tę sztukę „groteską filozoficzną”, sugerując równocześnie podobieństwo jej problematyki do idei *Człowieka z budki suflera*, ponieważ Eumenes, podobnie jak Henryk z wcześniejszego dramatu, wykazuje zdolność teatralizowania własnej osoby i „stwarzania wokół siebie efektownych *mise en scène’ów*”⁶¹.

4.

Sztukę otwiera wyidealizowany obraz południowych krain, gotowy materiał na parodię „bogactw raju”⁶². Z okien pokoju artyści – fikcyjnego poety greckiego Eumenesa – widać „młodą zieleni winnicy, owocowe drzewa w kwiecie i kawałek błękitnego morza” (1–2). Ale właśnie przez otwarte okna i drzwi za chwilę zaczną zaglądać i wkraczać posłańcy codzienności. Można by powiedzieć, że to znany i przewidywalny chwyt zderzenia poetyckości/teatralności z realnością, snu/iluzji z jawą, nawiązujący do Calderonowskiego *Życia snem*, Goethowskich *Dichtung und Wahrheit*, kolejny wariant Rittnerowego „życia we śnie”⁶³ (koncepcji rodzącej się w okresie rosnącej popularności Sigmunda Freuda). Eumenes leży na sofie pod oknem „w takiej pozie, jakby głęboko myślał albo śnił z otwartymi oczyma” (2). Ostentacyjne rozmyślanie i kulturowanie samotności zakłóca mu „głowa Centuriona” pojawiająca się „w otworze lewego okna” (2). Pierwszy akt dramatu to na pozór jedynie inscenizacja zwidów, marzeń i snów bohatera, jednak już pierwsza scena w groteskowy sposób przedstawia zderzenie antagonistycznych postaw i związany z nim ciąg nieporozumień obnażających głupotę żołnierza oraz megalomanię, mizantropię, w końcu – „tragedię” poety:

EUMENES Nie śpię i nie spałem. Tylko leżę. Dawnym zwyczajem moim –
Ale widzę, że dalsze leżenie nie miałoby sensu... (*chce ponownie
wstać z sofę*)
[...]

⁶⁰ Rittner, „Moje życie”, 9.

⁶¹ Witold Wandurski, „Magiczny namiastek życia (Światopogląd teatralny Tadeusza Rittnera)”, *Listy z Teatru*, nr 1 (1924): 13, <https://rcin.org.pl/dlibra/publication/31192/edition/34727>. Raszewski komedie Rittnera z lat 1910–1914 uznał także za ilustrację jego fascynacji snami i bajkami. Zob. Raszewski, wstęp do: Rittner, *Głupi Jakub*, xc–xc1.

⁶² Por. Domański, recenzja *Tragedii Eumenesa*, cz. 2, 10.

⁶³ Idea ta pojawia się w recenzji z występów Sady Yacco: „W japońskim teatrze mamy nieraz tę samą iluzję, co we śnie [...], że mamy przed sobą rzeczywistość, choć brak tej silnej świadomości życia, co na jawie”. Tadeusz Rittner, „Z Wiednia (Teatr japoński)”, *Gazeta Lwowska*, nr 45 (1902): 1, <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/24113/edition/18643>.

- CENTURION Czy nie wstydzisz się próżnować, tak otwarcie, przy otwartych oknach.
- EUMENES Nie.
- CENTURION Człowiek młody, silny, zdrow—
- EUMENES Natomiast wstydzilibym się kraść. A także prawo potępia ten brzydki nałóg –
- CENTURION Kraść? Co chcesz przez to powiedzieć? Kogo masz za złodzieja?
- EUMENES Ciebie.
[...]
- CENTURION Cóż ja tobie skradłem?
- EUMENES Skradłeś mi trochę życia. [...] – Może nawet całą scenę albo cały akt tragedii –
- CENTURION A więc książkę? To kłamstwo, na Herkulesa, wierutne kłamstwo!
[...] Udowodnię, że nie przestąpiłem progu twego pokoju.
- EUMENES Ale mówiłeś do mnie. (4–6)

Rittner nie darzył sympatią wojskowych. Rzymski żołnierz został zatem przedstawiony jako „stworzenie beznadziejnie trzeźwe”⁶⁴, czyli po prostu głupie.

Po wyjściu Centuriona do otwartej na oścież samotni poety zagląda kolejna osoba: córka żołnierza, Waleria, kobieta o wysokiej pozycji społecznej, a przy tym piękna, ambitna, pragmatyczna i – jak się okaże – zdeprawowana. W didaskaliach czytamy: „myśląca, mówiąca dziwnie trzeźwo, jak na kobietę” (9). Rittnerowskie kreacje postaci kobiecych stanowią potwierdzenie stereotypowych opinii o uwarunkowanych płcią cechach charakteru i potrzebach. Bohaterki Rittnera w tradycyjny sposób pojmują karierę albo szczęście, jedyną ścieżką utrzymania miejsca na drabinie społecznej lub – co tym bardziej pożądaną – awansu jest dla nich dobre zamążpójście. Wedle tego schematu działają Hania z *Głupiego Jakuba* i Ada z *Czerwonego bukietu*. Waleria właściwie oświadcza się Eumenesowi:

- WALERIA Muszę zostać małżonką twoją.
- EUMENES [...] Hm – małżonką –
- WALERIA (*gwałtownie*) Czy to cię przeraża?
- EUMENES Nie – tylko dziwi. I tylko słowa. Nie wiesz, jak mię niekiedy drażnią pewne słowa. (13)

⁶⁴ Rittner, „O snach i bajkach”, 7.



Janusz Nowacki jako Eumenes i Leokadia Pancewicz jako Titelja w *Tragedii Eumenesa* Rittnera, Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, 1920

Są to jednak oświadczenia – jak się później okaże – zależne od sukcesu poety. Córka Centuriona od początku kieruje się jasną strategią życiową, jest w niej więcej „ambicji niż czułości” (15) – co nie bez wyrzutu stwierdza zakochany Eumenes. To w jej usta wkłada Rittner gorzką diagnozę kultury: „Od kogóż dostaniesz kiedyś wawrzyny? Właśnie od tych, którzy nic nie czytają. Innymi słowy: od tych, którzy rządzą światem” (15).

Z kolei sam Eumenes, będący groteskowym, wyraźnie dwudziestowiecznym wcieleniem poety wyobcowanego, separującego się od tłumu i codzienności, w dialogu z Walerią uderza w tony przywodzące na myśl Pana Młodego z *We-sela* – tyle że już w wersji parodystycznej – marzącego o „gajku spokojnym”:

Myślałem już nieraz o tym, jakby to było pięknie, gdybyśmy mieszkali razem, we dwoje. Powiedzmy: na wsi. Co? Na wsi najlepiej, bo tam nie przeszkadzałby

mi nikt w pracy. Potrzebuję spokoju – no i małego ogródka, w którym rosłyby najzwyklejsze kwiaty – wiesz takie ordynarne, chłopskie, jak malwy, rezedy, bratki, maki – Pasjami to lubię. (13)

Farsowe napięcie tworzy pojawienie się na scenie drugiej kobiety, opiekunicy wdowy, u której mieszka poeta. Titelja „wchodzi przez drzwi prawe niemal bez szelestu i jakby z pewnym wahaniem się” (17). Rittner w didaskaliach wyeksponował jej „łagodność, słodycz, pokorę” oraz to, że Eumenes aż do ostatniego aktu przede wszystkim dostrzega jej rozmiary: „Ach, Titeljo, znowuż stoisz przede mną, ogromna jak wieża, i męczysz” (18), „Naraz widzę ciebie – I jakże małym wydaje mi się ten okręt korsarski, jakże małym otwarte morze, jak małym cały świat! – Bo ty stoisz przede mną, Titeljo, wielka jak góra!” (97). Titelja przytłacza Eumenesa nie tylko obfitością kształtów, lecz także aktywnością, zapobiegliwością, a nawet brawurą. Poeta reaguje na jej obecność wyraźnym zniecierpliwieniem lub roztargnieniem. Nawet gdy Titelja zorganizuje Eumenesowi ucieczkę do Attyki, a kapitan piratów uzna ją za najcenniejszy łup i najpiękniejszą kobietę na świecie, pozostanie dla bohatera ucieśnieniem codzienności, nudy i krzątaniny. Jej dążenia są w jego oczach przyziemne: chodzi o usidlenie artysty, a miłość nie jest żadnym usprawiedliwieniem. Ten – dziś powiedzielibyśmy – antifeministyczny obraz kobiecości Rittner oparł w ramę teoretycznego wywodu już w pierwszym okresie swojej twórczości:

kobiety trzymają się bardzo dokładnie i pedantycznie granicy między marzeniami wszelkiego rodzaju a codziennym życiem, i w tym życiu okazują nieraz więcej trzeźwości i „zdrowego sensu” niż najpraktyczniejsi mężczyźni. Kto zwariuje kiedykolwiek *in puncto* jakiejś nierealności, jakiegos „przywidzenia”, snu itd., ten jest prawie zawsze rodzaju męskiego.⁶⁵

W jego ukończonej w 1913 roku sztuce *Człowiek z budki suflera* motyw sprowadzania bohatera-marzyciela na ziemię przybiera formę dosłownego ściągania go w dół przez kobiety. „Zabiegi trzeźwych opiekunek w dramatach Rittnera są skuteczne i ratują obywateli fikcyjnego świata z ich największych ziemskich opresji”⁶⁶ – dopowiada Raszewski w opracowaniu utworu. Lektura pierwszego aktu *Tragedii Eumenesa* pozwala przypuszczać, że Titelja będzie

⁶⁵ Rittner, „O snach i bajkach”, 7.

⁶⁶ Raszewski, wstęp do: Rittner, *Głupi Jakub*, xciii.

tego rodzaju skuteczną zwyciężczynią. W akcie drugim właśnie ona „ratuje” fantastę przed czynem:

- EUMENES [...] Jakże można w twoim śmiesznym towarzystwie wkraść się niepostrzeżenie do obcego ogrodu! Nie sztylet, który mam przy sobie, ale ty będziesz moją zgubą.
- TITELJA (*łagodnie*) Bardzo wątpię, Eumenesie.
[...]
- EUMENES Że też ty zawsze musisz zjawić się przypadkiem, Titeljo [...]. Czy podobna, żebym widział i słyszał ciebie – a potem zabił tyrana! – Chyba sama przyznasz –
- TITELJA Przyznaję, ale... może ty jednak nie musisz...
- EUMENES Co? Co?
- TITELJA Nie musisz zabić tyrana – (40–42)

Wydaje się, że to jednak nie kobiety są najbardziej niebezpiecznymi emisariusz-(k)ami rzeczywistości. Trudno byłoby zresztą – pomimo mnóstwa anachronizmów – posądzić autora o mizoginizm w stylu Weiningera czy Przybyszewskiego. Pierwszy akt jego komedii kończy się wkroczeniem jeszcze bardziej opresywnych sił: patriotów-spiskowców, przyjaciół-prześladowców. Eumenesa tyranizują zatem historia, polityka, „życiowy czyn”, powinności wobec ojczyzny, fałszywi przyjaciele. Autor w sposób farsowy wprowadził do dramatu wielkie słowa-licznany, patetyczne zawołania:

- LEONIDES [...] Ojczyzna nie prosi, lecz żąda –
- KALIMACHOS No, no, no – Po dobremu, Leonidesie, po dobremu – Po co straszyć z góry ojczyznę i żądaniai – Przygotujmy go powolutku –
- EUMENES (*jakby dopiero w tej chwili poznał przyjaciół i domyślił się, że przychodzą do niego niejako oficjalnie, jako „stowarzyszenie”; z pewnym strachem*) Ach, już wiem – Przypominam sobie – Towarzystwo patriotów –
- TIMANDROS (*śmiejąc się*) Ave! Nie mówiłem? Dopiero teraz sobie przypomniał – Dotąd zdawało mu się, że tylko śnił raz o nas w nocy – (21–22)

Pojawiająca się w tym dialogu sugestia śnienia – „zdawało mu się, że [...] śnił” – skonstruowana jest niczym podwójne zaprzeczenie, staje się więc potwierdzeniem. A może teraz Eumenes śni swój sen o „napaści” przez patriotów,

z którymi zetknął się w przeszłości naprawdę? Czy rzeczywiście składał im przysięgi? Rittner stworzył prześmiewczy obraz świata, balansujący na granicy absurdu, ale też odsłaniający mechanizmy manipulacji, wmówień oraz teatralizacji zdarzeń, która odbiera życiu piętno autentyku i działa jak samospełniająca się przepowiednia:

EUMENES Być może – Byliśmy wszyscy zamaskowani – i zesłiliśmy się w dużej, na pół ciemnej sali –

TIMANDROS To wie – kostiumy i dekoracje sobie spamiętał. (22)

Eumenes bierze udział w historii-mystyfikacji. Zdrowy rozsądek podpowiada, że jego „czyny” powinny mieć charakter literacki: „przecież jestem chwilowo w drugim akcie mojej tragedii – Diokastesie, nie mam teraz czasu” (25), ale skoro już raz odegrał jakąś rolę na scenie historii, skoro złożył przysięgę, to być może powinien dograć rolę patrioty do końca? Spiskowcy aranżują intrygę w dosyć typowy sposób: informują go o rzekomej schadzce Walerii z Tyranem, by zazdrosny Eumenes stał się mścicielem zamachowcem. Co ciekawe, gdy bohater orientuje się w sytuacji i, dostrzegając jej absurd, odwołuje się do dawnych ustaleń:

A losowanie? Przecież uradziliśmy, że wykonawcą naszej woli będzie ten, na którego padnie los – [...]. Skoro skradliście mi najlepszy nastrój do pracy – co najmniej jedną scenę z drugiego aktu – niechże przynajmniej odbędzie się wszystko porządnie, uczciwie, jak należy! (26)

– spiskowcy-patrioci stwierdzą, że wszelkie umowy są tylko wytworem jego poetyckiej wyobraźni. W ten sposób przeszłość staje się niby-rzeczywistością, a terażniejszość zyskuje gotowy scenariusz i postać bohatera mimo woli. Eumenes daje się wciągnąć w awanturniczą akcję: „Ach, jakżeż daleko do jutra! Ach, gdybym mógł zabić go natychmiast!” (33).

Akt drugi, rozgrywający się w „fantastyczno-południowym, nie tyle rzeczywistym, co kolorowym” (34) ogrodzie Centuriona, oparty jest na schemacie komedii pomyłek i zabawy w przebieranki. Eumenes przecież nie ma pojęcia, jak wygląda Tyran. A „delikatny, prawie wąty, o twarzy bladej, melancholijnej, bardzo nerwowy, ubrany naumyślnie jak człowiek z gminu” (34), przepełniony lękami rzymski władca okazuje się mentalnym sobowtorem Eumenesa i budzi jego sympatię. W „fantastycznym” ogrodzie poeta jest stroną dominującą i pewną siebie, Tyran natomiast przytakuje mu albo powtarza jego słowa. Obaj są samotni, przewrażliwieni, nieporadni życiowo, niesieni falą wypadków i podporządkowani



Janusz Nowacki jako Eumenes i Tadeusz Białkowski jako Tyran w *Tragedii Eumenesa* Rittnera, Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, 1920

wplywom otoczenia. Obaj dysponują pozorną władzą. Mogą przyglądać się sobie nawzajem, jakby przeglądali się w lustrzanym odbiciu:

EUMENES [...] Wiem zawsze od razu, z kim mam do czynienia. Prawda, że jesteś często sam?

TYRAN Tak... właściwie.

EUMENES Z pewnością. Jesteś zawsze sam. Dlatego mówisz tak nieśmiało. Zresztą przyznam ci się, że i ja nie odznaczam się wymową. Tylko w tej chwili rozgadałem się, to pochodzi z niepokoju wewnętrznego i niecierpliwości, która mię dręczy –

TYRAN Tak... rozumiem.

EUMENES Zdaje mi się, że w ogóle podobni jesteśmy do siebie. [...] Zazwyczaj unikam ludzi – Bo przez nich tracę siłę –

TYRAN (*cicho*) Otóż to.
 EUMENES Najchętniej siedzę w izbie mojej. [...]
 TYRAN Twój świat dziwnie jest podobny do mego. (48–49)

Rittner wykreował sytuacje, w których ludzie są marionetkami wierzącymi w alternatywne światy. Za rzeczywistość biorą swoje sny czy wyobrażenia o realności. Eumenesowi wydaje się, że wie, jak powinien wyglądać tyran, więc gdy tylko w ogrodzie pojawia się typ okazały, zdrowy, o „twarzy czerwonej, chłopskiej”, będącej „kombinacją silnej woli i chytryści z pewną brutalną jowialnością” (34), poeta rzuca się na niego z impetem i natychmiast zostaje rozbrojony. Nieudany zamach obnaża jego życiową dezorientację:

BRAT MLECZNY (*ciągnie Eumenesa na przód sceny, trzymając go ciągle za rękę, w której jest sztylet*) Zabawny chłopaczek (*do Eumenesa*). Nie, duszko, to ci się nie udało. To się tak nie robi. Jesteś słabszy niż ja, więc trzeba było napaść mię z tyłu – a przy tym nie krzyżeć, jak dziki osieł. [...] Przypatrz mu się, wielki tyranie! –

EUMENES Co? – On jest tyranem – on?

BRAT MLECZNY (*pogodnie*) Tak, koteczku, on. Kompromitacja pod każdym względem. On, a nie ja [...]. (56)

Czy to naprawdę kompromitacja? W steatralizowanej i awanturycznej rzeczywistości *Tragedii Eumenesa* tyrania objawia się zgodnie z wyobrazeniami odizolowanego od ludu intelektualisty: ma czerwoną, chytrą, chłopską twarz⁶⁷. Postać Brata Mlecznego, Kykilosa, nie wpisuje się w symetryczny układ biernych życiowo outsiderów, Eumenesa i Tyrana. Tymczasem to właśnie trzeźwy i skonstrastowany z Tyranem Kykilos stoi za przemocą i uciskiem w wymagowanej Grecji. Poeta zaatakował właściwą postać. Rozpoznał typ oprawcy ze swojej wewnętrznej „bajki”. W niby-rzeczywistości teatru próba zamachu ujdzie poecie na sucho. Tyran wszak jest bierny, lękliwy i łagodny, a Kykilos nie potraktuje zamachowca serio: „To, co chce uczynić, i tak mu się nie udaje. Nie jest niebezpieczny – (*puszcza Eumenesa*). Proszę – (*podaje Eumenesowi drwiąco-uprzejmie sztylet*). Mogę i tym służyć” (56). Jedynym zagrożeniem dla Eumenesa okazuje się towarzystwo patriotów. „Nie ma [...] innego wyjścia – jak tylko ucieczka” (67). Ewakuacja do Attyki, w której właśnie odbywają się

⁶⁷ Dostrzec tu można paralelę ze sposobem przedstawiania tyranii/rewolucji w *Szewcach* Witkacego.

igrzyska, wydaje się artyście rozwiązaniem atrakcyjnym. Eumenes nie jest bowiem poetą filozofującym i opętany natchnieniem, raz po raz pokazuje swoje dosyć pospolite oblicze.

Poetycko-baśniowy motyw życia porównanego do snu, poszerzony o wątki przygodowo-sensacyjne, stanowi kanwę aktu trzeciego. Niepewność granicy między jawą a snem zyskuje w tej części barwną oprawę. Eumenes, który nie odróżnia snu od rzeczywistości, dowiaduje się, że jest jeńcem na statku pirackim, a wszystko wskazuje na to, że przespał bitwę morską i porwanie: „Co za hańba! – Inni ludzie mają najdziwniejsze przygody – ja tylko wyobrażam sobie wszystko – Nigdy nie jestem przy tym” (74). W tym akcie Rittner poszerza kalejdoskop efektownych i uniwersalnych, chociaż nieco zgranych chwytów literackich. Znane z literatury popularnej motywy spisku, miłości, zdrady, ucieczki i przebieranek bierze w nawias ironii, groteski, jawnej maskarady, a równocześnie w dialogach nierzadko przemycza „głębsze znaczenia”:

KAPITAN (*żywo, sugestywnie, do wszystkich*) [...] Wydamy go przyjacio-
łom, a nie wrogom jego –

1. PIRAT (*gwaltownie*) Za darmo?

KAPITAN Ależ nie. Okup materialnie musi być – I to bardzo znaczny –
rozumie się – (*do Eumenesa, który od dłuższego czasu daje
gestami do zrozumienia, że chciałby mówić*) – Czy chcesz coś
zauważyć, przyjacielu?

EUMENES Tak... chcę zauważyć, że wolałbym, gdybyście mię wydali
rekinom niż przyjaciołom moim. (81–82)

Wśród „bajkowych” piratów artysta przeżywa kolejne przygody. Niefortunnie uwalnia brankę Kapitana:

(*rozrywa drzwi kajuty*) – wyjdź niewiasto o błękitnych oczach! – Niech cały
świat zamieni się w jeden wielki, cudowny szafir! – Potem może wieczna
zapanować ciemność! – (*z kajuty wychodzi Titelja*). Ach, – To ty? – Ty? – czy
jesteś wszędzie Titeljo?! (95)

Wdaje się w dysputy odsłaniające jego nieprzystosowanie, komedianctwo i pozerstwo:

KAPITAN [...] A chciałbym cię ocalić – dam ci pożyteczne zajęcie –

EUMENES To niemożliwe.

- KAPITAN Przeciwnie – to jedyny sposób, żeby załoga zrezygnowała z wykonania owego wyroku śmierci. Będziesz pracował dla nas wszystkich – wiesz jak? Zbierzesz nasze ustawy i spiszesz je twoim poetycznym stylem –
- EUMENES O, bogowie! – Bogowie! – dostałem się między dzikich ludzi –! (90)

Świat piratów odznacza się egzotyką i widowiskowością, toteż Eumenes zaczyna bronić się przed opuszczeniem okrętu. Piraci jednak to także prześladowcy, tyle że w innych kostiumach. Rittner wszystkie postaci w dramacie podświetlił ironią, wprowadzając do tekstu symetrie, paralele i kontrasty. Jak Tyran przypomina Eumenesa, tak sposób myślenia piratów przychodzi na myśl logikę towarzystwa patriotycznego. Piraci przedstawiają poecie pozorne alternatywy jego losu: mogą wziąć za niego okup albo go utopić. Obie grupy patrzają więc na niego przez pryzmat potencjalnego zysku i użyteczności, ale wartość tragediopisarza okazuje się dość wątpliwa w świecie realnym. Nie był przecież w stanie zabić Tyrana, a na okręcie jest mało przydatny:

1. PIRAT Cherlak w każdym razie. Ani rąk, ani nóg uczciwych. Prawie bez mięśni – klatka piersiowa jak u kanarka –
[...]
- KAPITAN A ja wam mówię: to sławny człowiek. Poeta. Znają go wszyscy wykształceni ludzie –
[...]
2. PIRAT Jakże się nazywa?
- KAPITAN To... zapomniałem przypadkiem, chwilowo [...]. (70–71)

W akcie czwartym artysta powraca do własnego pokoju. Towarzystwo patriotyczne złożyło za niego okup i przeprowadzi nad nim sąd; skutecznie broniącym go adwokatem będzie jego sobowtór, Tyran, a jedyną karą – ożenek z Titelją. Wiedeńskie, dobroduszne zakończenie ma przewrotny charakter. Nieprzypadkowo wiele lat wcześniej w recenzji *Hidalli* Franka Wedekinda Rittner odnotował: „I na tym polega farsa tej tragedii. Zamiast na krzyż, do którego tęskni, dostaje się Hetmann do domu wariatów”⁶⁸. Zamiast wieść życie tragediopisarza-samotnika, będzie Eumenes brylował na domowych wieczorach artystycznych.

⁶⁸ Tadeusz Rittner, „Wedekind i *Hidalla*”, *Świat* 2, nr 22 (1907): 12, <https://bc.radom.pl/dlibra/publication/29634>.

5.

Rittner uscenizował opowieść o poecie, któremu tworzenie uniemożliwiają okoliczności wykraczające poza codzienność i będące urzeczywistnieniem jego „snów”. Odślonił w ten sposób różne aspekty ludzkiej egzystencji, pokazał drugie „ja” artysty, poetę jako człowieka zmysłowego. *Tragedię Eumenesa* można by więc czytać przez pryzmat Freudowskich kategorii *id* i *ego*, przefiltrowanych przez narrację Bettelheima o Sindbadzie Tragarzu i Sindbadzie Żeglarzu⁶⁹. Tyle że w dramacie pisanym pod koniec drugiej dekady XX wieku materializacja snów o powodzeniu wśród kobiet, zazdrości, patriotyzmie i morskich przygodach nie kończy się baśniowo: zdobyciem fortuny, artystycznym spełnieniem, ukończeniem tragedii, czyli symboliczną integracją Tragarza i Żeglarza. A przecież w 1907 roku Rittner pisał o podobnym wątku u Wedekinda: „Co za temat, co za rys przepyszny ta «praktyczność» poety w «urzeczywistnieniu» snów, których jedynie możliwą realizacją jest – dzieło sztuki!”⁷⁰.

Akcja dramatu – zataczająca koło między pokoikiem Eumenesa u czulej wdowy a kolorowym (jak bukiety Makarta?) ogrodem Centuriona i pirackim statkiem, operująca poetyką snu i niekępowana rygorami geograficznymi czy regułami prawdopodobieństwa – wyraźnie dialoguje z estetyką schyłku monarchii habsburskiej i kultury sprzed Wielkiej Wojny, z jej fascynacjami barokiem, teatrem hiszpańskim, maskaradą oraz pragnieniem wymknięcia się rzeczywistości. Zakończenie komedii zatem można odczytać jako jedną z form połączenia „eleganckiej zgody na przeciętność”⁷¹ z melancholijnym determinizmem. Rzuca ono też światło na sposoby ukrywania własnej przeciętności, wypalenia, twórczej niemożności czy psychicznej dezintegracji. Rittner puszcza jednak do odbiorcy perskie oko. Sztuka operuje przecież zgrabnym dialogiem, humorem, ironią i chwytami farsowymi. Wydaje się, że miała wystarczający potencjał, by zaistnieć na scenach po I wojnie światowej⁷², skoro już Osterwa wychwylił możliwości różnych jej odczytań i realizacji.

⁶⁹ Zob. Bruno Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne: O znaczeniach i wartościach baśni*, tłum. Danuta Danek, t. 1 (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1985), 168 i nast.

⁷⁰ Rittner, „Wedekind i *Hidalla*”, 13.

⁷¹ Claudio Magris, *Mit habsburski w literaturze austriackiej moderny*, tłum. Elżbieta Jogałta i Joanna Ugniewska (Kraków: Wydawnictwo Austeria, 2019), 263.

⁷² W 1965 roku na podstawie *Tragedii Eumenesa* zostało zrealizowane słuchowisko radiowe w reż. Józefa Grotowskiego. W 1976 Teatr Ziemi Łódzkiej wystawił sztukę Rittnera pod tytułem *Prawdziwa miłość Eumenesa*, w reż. Jana Perza.

Znajomość kanonu polskiej literatury dramatycznej nie ułatwia powiązania *Tragedii Eumenesa* z Rittnerem. Raszewski wyróżnił w jego dorobku sześć realistycznych i dosyć jednorodnych stylistycznie sztuk, charakteryzujących się precyzyjną strukturą oraz – co szczególnie wyeksponował i perswazyjnie narzucił jako metodę interpretacji – kamuflujących czy tłumiących subiektywistyczne zapędy dramatopisarza⁷³. Tym samym skazał na zapomnienie wiele tekstów, które nazwać by można synkretycznymi. Ich synkretyzm nie polega wyłącznie na operowaniu różnymi estetykami, od symbolizmu po groteskę. Mieszkający w Wiedniu Rittner nie tylko rejestrował przenikanie się różnych zjawisk kulturowych, lecz także bez wielkiej dezaprobaty pisał o kulturze popularnej i przekraczaniu granic kiczu. Znał gusta wiedeńskiej publiczności. Niewymuszona spokojna radość i swoboda, *Gemütlichkeit* i niewinność maskarady musiały go uwodzić między innymi kosmopolityzmem⁷⁴. Nie ulega wątpliwości, że pisarz przynależał do kultury austriackiej, ale równocześnie był ważną postacią literatury polskiej⁷⁵. Tymczasem Raszewski, napomykając o sztukach Rittnera powstałych u progu dwudziestolecia, nazwał je „świadectwem niewątpliwej «vindobonizacji» polskiego pisarza”⁷⁶. W jego konstatacji, że Rittner „uległ jednak pokusie bezpośredniego uczestnictwa w obcej kulturze, pisania w drugim języku”⁷⁷, słychać wyraźne tony deprecjonujące część dorobku dwujęzycznego autora. Precyzyjnie i ze swadą taką strategię anektowania i – dodajmy – ograniczania Rittnera do tradycji polskiej ujęła Małgorzata Sugiera: „Dość anachroniczna wydaje się dziś ta walka o polskość Rittnera, najpierw o polskość tła obyczajowego, potem zaś walka o oryginał”⁷⁸. Wszakże modernistyczne dramaty Rittnera prowokują do poszerzenia perspektyw badawczych. Chyba największym grzechem Raszewskiego było zlekceważenie wiedeńskości pisarza i jego zabawy konwencjami, czyli *de facto* pominięcie kontekstu powstania utworów.

⁷³ Zob. Małgorzata Sugiera, „Konstelacje: Raszewski jako twórca kanonu sztuk Zapolskiej i Rittnera”, w: *Raszewski dzisiaj czytany*, red. Agata Adamiecka-Sitek i Dorota Buchwald (Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2014), 150.

⁷⁴ Przypomnijmy, że w drugiej dekadzie XX wieku nazwisko Rittnera znajdowało się na liście kandydatów na dyrektora Burgtheater. Ambicję pisarza podsycali dowody uznania dla jego dokonań. Sezon teatralny 1912/13 w Burgu otworzyła doceniona premiera dramatu *Sommer* (Lato). Sukcesem zakończyło się także wystawienie tam w 1917 sztuki *Garten der Jugend* (Ogród młodości).

⁷⁵ Zob. Anna 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*, red. German Ritz i Gabriela Matuszek (Kraków: Universitas, 1999), 66–67.

⁷⁶ Raszewski, wstęp do: Rittner, *Głupi Jakub*, LXXVVI.

⁷⁷ Raszewski, „Sprawa Tadeusza Rittnera”, 31.

⁷⁸ Sugiera, „Konstelacje: Raszewski jako twórca kanonu”, 251.

Tymczasem odrzuconą przez Raszewskiego *Tragedię Eumenesa* można i warto potraktować jako pomost pomiędzy Młodą Polską i Młodym Wiedniem a kulturą dwudziestolecia międzywojennego. Zwłaszcza że filozoficzna podszewka tekstu wydaje się uniwersalna, a autor nie narzucił artystom teatru projektu wykonawczego.



Bibliografia

- Bettelheim, Bruno. „O Sindbadzie Żeglarzu i o Sindbadzie Tragarzu: Id (to we mnie) i ego (ja we mnie)”. W: *Cudowne i pożyteczne: O znaczeniach i wartościach baśni*, tłumaczenie i przedmowa Danuta Danek, t. 1, 167–172. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1985.
- Brzowska, Sabina. „«Jak gdyby to była prawda...»: Podejrzany realizm i podejrzany modernizm Tadeusza Rittnera”. *Wielogłos*, nr 3 (2020): 35–55. <https://doi.org/10.4467/2084395XWI.20.021.12829>.
- Eustachiewicz, Lesław. „Pochwała *Tragedii Eumenesa*”. *Dialog*, nr 9 (1961): 144–148.
- Magris, Claudio. *Mit habsburski w literaturze austriackiej moderny*. Tłumaczenie Elżbieta Jogała i Joanna Ugniewska. Kraków: Wydawnictwo Austeria, 2019.
- Małkowska, Hanna. *Wspomnienia z „Reduty”*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960.
- Milanowski, Anna. „Czy Tadeusz Rittner był pisarzem polskim czy austriackim”. W: *Recepcja literacka i proces literacki: O polsko-niemieckich kontaktach literackich od modernizmu po okres międzywojenny*, redakcja German Ritz i Gabriela Matuszek, 63–85. Kraków: Universitas, 1999.
- Osterwa, Juliusz. *Reduta i teatr: Artykuły, wywiady, wspomnienia 1914–1947*. Opracowanie Zbigniew Osiński i Teresa Grażyna Zabłocka. Wrocław: Wiedza o Kulturze, 1991.
- Ratajczakowa, Dobrochna. „Światoobraz komedii”. W: *W kryształce i w płomieniu: Studia i szkice o dramacie i teatrze*, 233–256. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2006.
- Raszewski, Zbigniew. „Sprawa Tadeusza Rittnera”. W: Tadeusz Rittner, *Dramaty*, wstęp i opracowanie Zbigniew Raszewski, t. 1, 7–31. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1966.
- Raszewski Zbigniew. Wstęp do: Tadeusz Rittner, *Głupi Jakub, Wilki w nocy*, wstęp i opracowanie Zbigniew Raszewski, LXXXV–C. Wrocław: Zakład im. Ossolińskich, 1956.
- Raszewski, Zbigniew. Wstęp do: Tadeusz Rittner, *W małym domku*, wstęp i opracowanie Zbigniew Raszewski, III–XXXIII. Wrocław: Zakład im. Ossolińskich, 1956.

Sugiera, Małgorzata. „Konstelacje: Raszewski jako twórca kanonu sztuk Zapołskiej i Rittnera”. W: *Raszewski dzisiaj czytany*, redakcja Agata Adamiecka-Sitek i Dorota Buchwald, 128–153. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2014.

SABINA BRZOZOWSKA

dr hab., prof. UO, historyczka literatury. Pracuje w Instytucie Nauk o Literaturze Uniwersytetu Opolskiego. W kręgu jej zainteresowań badawczych znajdują się literatura Młodej Polski, dramat, teatr i komparatystyka.
