

SABINA BRZOZOWSKA

(Uniwersytet Opolski)

NOWA KOMEDIA, NOWY REALIZM
„CZERWONY BUKIET” TADEUSZA RITTNERA

Wystawiona pod koniec 1905 roku – najpierw we Lwowie, potem w Krakowie – komedia *Czerwony bukiet* Tadeusza Rittnera ukazała się drukiem na łamach „Dialogu” dopiero w roku 1978. Rittner pisał ją najprawdopodobniej w pierwszych miesiącach 1905 roku, tuż po sukcesie scenicznym dramatu *W małym domku*¹. Komedia z 1905 roku nie spotkała się z przychylnymi opiniami ówczesnej krytyki. Recenzenci byli zgodni: sztuka robiła wrażenie pozbawionego akcji „powieściowego odcinka” ze schematycznymi postaciami², „czegoś połowicznego i niedokończonego, czegoś w czym brak i początku, i środka i końca”³; odnotowywano, że „całości zbywa na linii kompozycyjnej, która by dobrze obmyślanym szczegółom nadać mogła wyraz scenicznej jednolitości”⁴. Innymi słowy: dramaturgii Rittnera przypisywano felietonowość, epickość, nieokreśloność gatunkową i powierzchowność: „ani to komedia, ani dramat, ani farsa, bo na komedię *Czerwony bukiet* za płytki, na dramat za mało poważny, na farsę zanadto nudny”⁵.

Na łamach „Dialogu” w słowie wstępnym do dramatu redakcja napomyna o klapach teatralnych sztuki, zarazem jednak sugeruje antycypacyjny jej charakter wobec chociażby dramaturgii Jerzego Szaniawskiego, równocześnie, wskazując na „dobry dialog”, „zgrabną konstrukcję”, „dobre role”, zalicza ją „między tak zwane sztuki do grania”⁶.

¹ Przypuszczalnie jest to ostatni dramat napisany najpierw w języku polskim.

² Zob. K. Makuszyński, *Czerwony bukiet. Komedia w trzech aktach Tadeusza Rittnera*, „Słowo Polskie” 1905, nr 538, s. 3–4.

³ H. Cepnik, „*Czerwony bukiet*”, *komedia w 3 aktach Tadeusza Rittnera*, „Dziennik Polski” 1905, nr 529, s. 2.

⁴ K. Rakowski, *Czerwony bukiet, komedia w trzech aktach Tadeusza Rittnera*, „Czas” 1905, nr 277, s. 3.

⁵ H. Cepnik, dz. cyt.

⁶ Zob. *Uwagi redakcji*, w: T. Rittner, *Czerwony bukiet. Komedia w trzech aktach*, „Dialog” 1978, z. 7, s. 5. Wszystkie cytaty za tym wydaniem oznaczam w tekście głównym numerem strony. Warto nadmienić, że Raszewski, dokonując oceny

Oceny z 1978 roku różnią się znacznie od tych z epoki Rittnera, pisanych wszak po realizacjach teatralnych. A i w tych recenzjach – trzeba przyznać – podkreślano błyskotliwość Rittnera, umiejętność dobierania przez niego słów, charakterystyczną jednak dla „felietonowego dowcipu”, a nie utworu scenicznego⁷. I właśnie na przecięciu literatury i teatru zdaje się znajdować źródło nieporozumień. W najbardziej zwięzły sposób próbował ująć to zagadnienie Kornel Makuszyński: „*Czerwony bukiet* nie wniesie niczego do literatury, bo jest robiony na deski sceniczne, a nie miał powodzenia na deskach scenicznych, bo za wiele w nim literatury”⁸.

Krytykę Makuszyńskiego osłabia anachroniczny już w 1905 roku argument, odwołujący się do nieobecności w sztuce „graficznego schematu dramatycznego działania”⁹, czyli *de facto* do nierespektowania przez autora Freytagowskiej „teorii piramidalnego rozwoju akcji” z wyraźną ekspozycją, momentem kulminacyjnym, „tragicznym węzłem inicjującym »spadek czynności«” i końcową katastrofą¹⁰. Schemat ów wciąż spełniał oczekiwania niewybrednej, szerokiej publiczności, co nie zmienia faktu, że estetyka *pièce bien faite* u schyłku XIX wieku mogła się kojarzyć jedynie z mechanicznym przebiegiem zdarzeń na scenie, z „wzorkami dramatycznymi”¹¹.

Zabrakło *Czerwonego bukietu* w wydaniu zbiorowym dramatów Rittne-

i klasyfikacji dramatów Rittnera (ale także i Zapolskiej), negatywnie wartościował tzw. teksty dla teatru w hierarchii dokonań artystycznych. Zob. M. Sugiera, *Konstelacje: Raszewski jako twórca kanonu sztuk Zapolskiej i Rittnera*, w: *Raszewski dzisiaj czytany*, red. A. Adamiecka-Sitek, D. Buchwald, Warszawa 2014, s. 135.

⁷ K. Rakowski, dz. cyt. Sam Rittner zaś, charakteryzując dialogi w sztukach G.B. Shawa, zauważał: „Ma, jako dziennikarz, dobry wzrok i słuch. Wie bardzo dobrze, »jak ludzie mówią«... i jeżeli potrzeba, to umie to zrobić w komedii. Ale przyszedł do przekonania, że – nie potrzeba. Jako dobry felietonista poświęca konsekwentnie dla dobrego dowcipu – brzydką prawdę. I ma słuszość, bo »piękny dowcip« jest w swoim rodzaju prawdą. Nazywa się sztuką” – T. Rittner, *O „dialogu” dzisiejszym*, „Kurier Warszawski” 1904, nr 113, s. 3.

⁸ K. Makuszyński, dz. cyt.

⁹ Tamże.

¹⁰ Zob. S. Brzozowska, M. Dybizbański, *Wprowadzenie*, w: *Myśl teatralna doby postyczniowej. Antologia*, wybór i oprac. S. Brzozowska, M. Dybizbański, Opole 2016, s. 18. Najsylniejszym wykładem budowania zamkniętej, skończonej akcji była rozprawa Gustava Freytaga *Die Technik des Dramas* (1863), przez Wilhelma Diltheya uznana za współczesny odpowiednik *Poetyki* Arystotelesa. Gdy w 1887 r. Teodor Jeske-Choiński zaprezentował tę teorię na łamach „Echa Muzycznego, Teatralnego i Artystycznego”, okazała się już wówczas przebrzmiała. Tezy Freytaga były bowiem znane na ziemiach polskich wcześniej – czy to z wersji oryginalnej, czy z przekładów, czy z omówień.

¹¹ Zob. M. Sugiera, dz. cyt., s. 145.

ra, przygotowanym przez Zbigniewa Raszewskiego w roku 1966; nie ma o tej sztuce nawet wzmianki we wstępie. Oznacza to, że Raszewski nie oceniał jej dobrze; *Czerwony bukiet* znalazł się zatem w jednym rzędzie z utworami określonymi jednoznacznie jako słabsze czy wręcz złe: *Don Juanem*, *Tragedią Eumenesa*, *Ogrodem młodości*; z dramatami skazanymi na zapomnienie¹². Ustalenia autora *Teatru w świecie widowisk* miały rozstrzygającą i zarazem zabójczą moc.

Raszewski wskazał i docenił wszak ewolucję Rittnera od realizmu i nastrojowości do zaprawionej dialektyką komedii, osadzając początki tejże w twórczości autora *Sąsiadki* dopiero około 1910 roku. Istotne wydaje się także spostrzeżenie wskazujące na odejście w konstruowaniu komedii od Fredrowskiej dobitności na rzecz „pogłębienia wyrazistości języka”¹³. Zarzykowałam tutaj pewne dopowiedzenie, zakładające wszelako i refleksję nad oczekiwaniami publiczności w pierwszych latach XX wieku, i pewną korektę arbitralnych rozstrzygnięć Raszewskiego.

Warto przede wszystkim założyć, że Rittner do swej koncepcji komedii dochodził stopniowo, czyli artykuł *Komedia* (1911) stanowił efekt nie tylko wcześniejszych przemyśleń¹⁴, ale także prób realizacji teatralnych¹⁵. Nawet pobieżny ogląd przebiegu akcji, kształtowania postaci, sytuacyjnego i językowego potencjału dialogów w *Czerwonym bukiecie* odsyła do bezpośrednio

¹² Adam Grzymała-Siedlecki w poczet najważniejszych dramatów Rittnera wpisał *Maszynę*, *W małym domku*, *Głupiego Jakuba*, *Don Juana*, *Człowieka z budki suflera*, *Lato*, *Wilki w nocy*, *Ogród młodości*, *Tragedię Eumenesa*. Krytyk nadto skonstatował: „W całości jego dorobku można dostrzec dwie jakby postacie inspiracji, dość wyraźnie od siebie oddzielone. Po jednej stronie utwory, takie jak *Don Juan* lub *Ogród młodości*, które powstały z przemyślenia, z teorematu, które jakieś zagadnienia mają udowodnić cyframi i znakami poezji. Po drugiej stronie *W małym domku*, *Głupi Jakub*, *Wilki w nocy*, *Człowiek z budki suflera*, *Lato*, igraszki krążące koło bezinteresownej osi komediowej. Tu nic nie ma z teorematu, wszystko jest opowieścią o tym, jak dziwny jest ten świat, w którym ludzie miotają się na to, by umrzeć i przestać się miotać [...]. Upodobania, zaprawione na niemieckiej szkole gustu, uznawały w Rittnerze przede wszystkim ten pierwszy rodzaj jego twórczości, to też właśnie *Don Juan* i *Ogród młodości* doznały na scenach niemieckich największego powodzenia. Natomiast w Polsce publiczność umiała się poznać na nieporównanej poetyczności komediowej *Głupiego Jakuba*, *W małym domku*, *Człowieka z budki suflera*, *Lato* [...]” – A. Grzymała-Siedlecki, *Tadeusz Rittner*, „Listy z Teatru” 1924, z. 1, s. 4–5.

¹³ Z. Raszewski, *Sprawa Tadeusza Rittnera*, w: T. Rittner, *Dramaty*, t. 1, oprac. Z. Raszewski, Warszawa 1966, s. 31.

¹⁴ Zob. też wcześniejszy artykuł: T. Rittner, *O teatrze „wesółym” i „smutnym”*, „Świat” 1906, nr 17.

¹⁵ Szczytowe osiągnięcie tegoż gatunku, *Głupi Jakub*, powstało w 1910 roku.

sformułowanych w 1911 roku założeń nowej komedii (respektującej reguły artystycznie, z tzw. „kolorytem”, pojmowanego realizmu). Rittner w sposób nieszablonowy wskazał cechy utworu idealnego. Ten kierujący się zasadą *Per studium animae humanae ad auream rerum veritatum* (poprzez studium duszy ludzkiej do złotej prawdy o rzeczywistości) i niechętny przecież naturalizmowi pisarz uznał grę kontrastów, przemienność skrajnych nastrojów i rezygnację z „czystości stylu” za główne wartości nowej komedii; komedii, która jeszcze nie istnieje. Rittner posłużył się metaforą obserwacji prowadzonych „z wysokiego pagórka”, czyli takiego postrzegania rzeczywistości, które zakłada „widzenie całego obrazu jednocześnie”, „boską ironiczną wszechstronność”. Dramaturg pisał: „Niech przynajmniej w sztuce będą te chwile, w których jest tysiąc zapachów, w których są te anioły, co płaczą i te diabliki, co się śmieją. Jednocześnie, mimo wszystko, jednocześnie”¹⁶.

W 1911 roku Rittner, pisząc, że „nie trzeba kłamać dla czystości stylu”¹⁷, wpasował się w porządek ewolucji dramatu – zarówno tragedii, jak i komedii – polegający na uwalnianiu kategorii estetycznych z ograniczeń gatunkowych¹⁸, a zarazem wyraźnie wskazujący na mariaż z realizmem. Skutkiem artystycznym tych przemian było pojawienie się na przełomie wieków wielu utworów, które Dobrochna Ratajczakowa określiła mianem *dark comedy*¹⁹. Niewątpliwie taką zmaconą, mroczną postać gatunku tworzył Rittner²⁰.

Nazwijmy *Czerwony bukiet* punktem wyjścia dla nowej komedii, w której cechą charakterystyczną stanowi jednoczesność skrajnych emocji oraz współwystępowanie obok siebie „na równych prawach” różnych postaci: he-

¹⁶ T. Rittner, *Komedia*, „Kurier Warszawski” 1911, nr 285.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Dobrochna Ratajczakowa – przywołując spostrzeżenia Gawalewicza, Chmielowskiego, Feldmana – zrekonstruowała proces „poważnienia i posępnienia komedii”; trafnie autorka odnotowała, iż dzięki teatrowi komedia cieszyła się większą niezależnością niż tragedia, a co za tym idzie, dłużej broniła się przed rozpadem. Ratajczakowa wyrokuje, że komedia zaczęła ulegać przemianom wskutek zbliżenia do literatury. Do tego procesu należy dodać kolejne, uwikłane w diachronię, zjawiska: „poczucie anachronizmu tradycyjnych kodów gatunkowych”, „transformacje dramatycznej narracji” czy „sposoby działania artystycznego, ekstremalne w stosunku do utrwalonej pozycji teatru mieszczańskiego” – D. Ratajczakowa, *Komedia w epoce Młodej Polski*, w: *Stulecie Młodej Polski. Studia*, pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1995, s. 520.

¹⁹ Wśród nich znalazły się utwory Kisielewskiego (*W sieci i Karykatury*), Perzyńskiego (*Lekkomyślna siostra, Szczęście Frania, Aszantka*), Jaroszyńskiego (*Sąsiadka*), Krzywoszewskiego (*Edukacja Bronki*) i in. Zob. tamże, s. 521.

²⁰ Należy tu wymienić *Czerwony bukiet, Lato, Wilki w nocy, Człowieka z budki suflera i Głupiego Jakuba*.

roicznych, naiwnych, megalomańskich, niefrasobliwych i po prostu głupich, ale reprezentujących – działające unifikująco – jedno środowisko. Wydaje się, że autor podjął próbę „zsumowania” pewnych cech, ukazania naraz pozornie różnych, ale jednak podobnych typów literackich, wziętych jakby „żywcem” z rzeczywistości, nieco tylko wyolbrzymionych i celowo stłoczonych na scenie, tym samym proces demaskacji postaci – przeszkadzających sobie wzajemnie – ujęty został w ramy ironii.

Wstępne didaskalia *Czerwonego bukietu* stanowią instrukcję nie tylko do wystawienia teatralnego, ale i czytania dramatu. Akcja utworu rozpoczyna się w „najętym mieszkaniu” Dudusia Wierzby-Golewskiego, urządzonym niczym świątynia tymczasowości w stylu hotelowej secesji, w czerwieniach i z kopią *Narodzin Wenus* Botticellego na ścianie; obraz traktowany jak synekdocha wielkiej sztuki zachodnioeuropejskiej pełni zarazem funkcję prezentacji ideału kobiecej urody i – tu warto podkreślić antycypacyjny charakter zabiegu Rittnera – kanonu pop kultury²¹. Wenus Botticellego ewokuje zatem wieloznaczne sensory: jest arcydziełem i iluzją arcydzieła, synonimem kultury popularnej z ambicjami i/ lub kulturową wielkością podlegającą poprzez popularyzację demistyfikacji; opisuje nie tylko „zepsuty świat”²² Dudusia Golewskiego, ale też rzeczywistość sztuczną i skomercjalizowaną. Ową grę dwuznaczności uzupełnia „ogromny portret Dudusia”, przywołujący na myśl portret apodyktycznego doktora w sztuce *W małym domku*. Obraz pana domu jako znak hierarchii, mieszczańskiej stabilizacji i solidności dopełnia ironiczną ramę dramatu. Wszak Duduś żadnego domu już nie ma.

Wyraziste rekwizyty stanowią tło dla kontrastowo przedstawionych postaci: Dudusia i Hrabiego. Różnice ujawniają się już w ich wyglądzie, dokładnie zaprezentowanym w otwierających akt I didaskaliach:

Na kozetce siedzi Hrabia, dosyć mały, elegancki, już mocno siwy pan we fraku, z czarnymi, na dół szczesanymi wąsami i z łagodnym, prawie smutnym wyrazem twarzy. Obejście skromne, delikatne, mówi wyraźnie, ale cicho, niekiedy w chwilach pewnego zakłopotania lub wzruszenia lekko się jąka. W rękę trzyma cygaro. Naprzeciw niego, obrócony profilem do widzów, stoi Duduś, wysoki, świetnie zbu-

²¹ W latach 30. i 40. XX w. *Narodziny Wenus* były objazdowym hitem europejskich galerii. Wenus Botticellego można uznać za „twarz” wczesnego renesansu, galerii Uffizi i nowożytnego kanonu urody, postać wykadrowana z obrazu znalazła się u schyłku XX w. i w XXI w. na torbach, sukienkach, koszulkach, przyciskach do papieru, magnesach. Zob. A. Arendt, „*Botticelli*” albo co zrobiłby anachronizm?, „Dialog” 2021, nr 2, s. 160–161.

²² A. Krechowicki, „*Czerwony bukiet*”, komedia w 3 aktach Tadeusza Rittnera, przedstawiona po raz pierwszy na scenie lwowskiej d. 14 listopada b.r., „Gazeta Lwowska” 1905, nr 264, s. 5.

dowany blondyn, w tym samym mniej więcej wieku co Hrabia, ale wyglądający znacznie od niego młodziej, ma ruchy szybkie i głos młody, frak z bardzo efektowną talią, przy koszuli (prawdziwe czy fałszywe) perły, wąs podkreślony trochę zanadto do góry, w butonierce duży, biały goździk. (6)

Wąsy w dół i kozetka, wąsy podkreślone „zanadto do góry” i frak „z bardzo efektowną talią” – to farsowe zderzenie dwóch fizjonomii dookreśla typy charakterologiczne, ale i zdaje się odsłaniać jedną z konwencji sztuki. A przecież, jak zauważył krytyk w 1905 roku, dramat ten jest „na farsę zanadto nudny”²³.

Wynajęte mieszkanie Dudusia staje się przystanią dla różnych rozbitków życiowych, postaci, których cechy charakteru, należące do nich fragmenty przeszłości odbiorca będzie mógł ułożyć w obraz tylko pozornie nieprzewidywalnego, ale uwikłanego w grę iluzji i deziluzji świata oraz w opowieść o nieciekawej, rozmytej, pozbawionej właściwości kondycji ludzkiej. Losy bohaterów dramatu projektuje i reżyseruje jedna ze scenicznych postaci, Duduś Golewski – blagier i aferzysta, o którym wszyscy zgodnie mówią, że nie można go nie lubić²⁴. Przybliżmy splot intryg: oto marzyciel Hrabia dzięki nadzwyczajnemu darowi perswazyjnego Dudusia może spełnić się jako opiekun dziewczyny – w jego mniemaniu – niewinnej, o płci „jak ta Daphne z kości słoniowej” i potencjale wielkiej artystki; tejże dziewczynie, Adzie, wyznaczył zaś Duduś rolę nie tylko naiwnej protegowanej, ale przede wszystkim teatralnej gwiazdy i lwicy salonowej; aspiracje znajomego Redaktora – zdaniem Dudusia – powinny sięgać elitarnego pisma publikującego recenzje teatralne, zawsze pochlebne dla Ady; wiodący monotonne życie mieszczanin Kurka za sprawą Dudusia odkrywa w sobie demona kapitalizmu i postanawia przeistoczyć się z oszczędnego kamienicznika we właściciela luksusowego hotelu, w którym wszyscy przyjaciele Dudusia znajdują – ku swemu ostatecznemu rozczarowaniu – zatrudnienie; prowincjonalny nauczyciel gry na fortepianie, Józio Mielski, szybko daje się przekonać, że jest „rewolucjonistą w muzyce” (36), która przecież „Od dwudziestu lat [...] żyje z trupa Wagnera” (36).

Fabuła *Czerwonego bukietu* wydaje się zatem prosta: nietrudno ją potraktować jako ciąg epizodów o opłakanych w skutki działaniach pewnego hochsztaplera. Ale już pierwsze sceny odsłaniają dodatkowe sensory.

W 1904 roku na łamach „Czasu” Rittner opublikował recenzję opowiadania Antona Czechowa; jego bohaterem jest zasłużony profesor medycyny,

²³ H. Cepnik, dz. cyt.

²⁴ „Na Dudusia nie można nic złego mówić” (9) – stwierdza Ada; „Broń Boże... Ja go sam lubię” (9) – asekuracyjnie zastrzega Hrabia; zresztą sam Duduś obwieszcza: „...odkąd świat światem jeszcze nikt nie zgniewał się na Dudusia Golewskiego” (10).

„radca tajny i kawaler orderów”²⁵, Europejczyk o nienagannych manierach, który zręcznie ukrywa „tragedię swej starości”²⁶. Rittner krótko i celnie ujął zarówno fabułę, jak i poetykę opowiadania: „Temacik dosyć prosty. Właściwie nie śmierć, tylko umieranie. Technika opisywania wcale nie straszna, tylko raczej ironiczna”²⁷. *Nudna historia* – pod takim właśnie tytułem w roku 1902 zostało po raz pierwszy przetłumaczone na język polski opowiadanie Czechowa z 1889 roku – mogła stać się inspiracją dla głównego wątku *Czerwonego bukietu*, a także dla późniejszego *Głupiego Jakuba* (1910)²⁸. Nawiązanie sprowadza się do powtórzenia motywu miłości arystokratycznego protektora do młodej dziewczyny, która u Czechowa pewnego dnia postanawia zostać aktorką, u Rittnera zaś stanie się bardziej obiektem kreowania na ambitną artystkę.

Rittner dostrzegł w opowiadaniu Czechowa przede wszystkim symboliczny potencjał tej więzi: „Tworzyli coś w rodzaju małej wysepki przyjaźni w dużym domu, który żył całkiem inaczej [...]. Ta miłość starego, bardzo rozumnego mężczyzny z małą, żywą dziewczynką, to coś niesłychanie epicznego”²⁹. Dramatopisarz zauważa, że uczony „na nią działa jak uosobiony spokój, uosobiona harmonia myśli. Słowem: jak starość”³⁰. Radosną i ufną młodość Czechow skonfrontował z narastającą obojętnością i egoizmem wieku dojrzałego³¹.

Czechowowską sytuację umieścił Rittner pod szkiełkiem mikroskopu. Dla hrabiego z *Czerwonego bukietu* sensem życia stała się Ada Anielska. Czuwał nad jej wykształceniem, wrażliwością, artystycznym rozwojem. O ile u Czechowa mądry człowiek stał się ofiarą własnej kariery i ambicji, a młoda dziewczyna okazała się po prostu jedyną słuchającą go uważnie i zwierającą się mu osobą, o tyle u Rittnera relacja hrabiego z Adą podszyta jest sztucznością zaaranżowania, egoizm zaś wpisuje się w prawa młodości. Autor *Czerwonego bukietu* stanął przed zadaniem przetworzenia tej schematycznej opowieści w dramat podporządkowany wymogom teatru.

Wejście Ady – smukłej, rudowłosej, wielkookiej, zaczesanej à la Cleo de

²⁵ A. Czechow, *Nieciekawa historia. Z notatek starego człowieka*, przeł. M. Mongirdowa, w: tegoż, *Opowiadania i opowieści. Wybór*, oprac. R. Śliwowski, Wrocław 1989.

²⁶ Zob. T. Rittner, Czechowa „Cienie śmierci”, „Czas” 1904, nr 179, s. 1.

²⁷ Tamże.

²⁸ Zob. Z. Raszewski, *Wstęp*, w: T. Rittner, *Głupi Jakub. Komedia w trzech aktach. Wilki w nocy. Komedia w trzech aktach*, oprac. Z. Raszewski, Wrocław 1956, s. XXXIX–XL. Przypomnijmy: wersja niemiecka *Der dumme Jacob* powstała w 1909 r., a została wystawiona w 1910 r. w Wiedniu.

²⁹ T. Rittner, *Czechowa...*, s. 1.

³⁰ Tamże, s. 2.

³¹ Ten schemat powtórzy Rittner w *Głupim Jakubie*.

Merode – i poprzedzająca je rozmowa pomiędzy hrabią a Dudusiem stanowią znakomite źródło napięć dramatycznych, ewokują sprzeczne wrażenia, dodatkowo naświetlają skontrastowane obrazy męskości i tworzą finalny efekt, przesycony gorzką ironią. Samo przywołanie francuskiej tancerki, światowej gwiazdy, *fin de siècle*'owej *pin up girl*, jako wzorca urody i mody, stanowi świadome nawiązanie do schematów kultury popularnej. Postaci w *Czerwonym bukietcie* nie spotykają się przypadkowo, a odbiorca szybko rozpoznaje wiążące je zależności oraz kolejne warstwy kłamstw. Bo wydaje się, że bohaterem dramatu jest kłamstwo: mechanizm wmówień, kreowanie alternatywnej rzeczywistości, mistyfikacje, stylizowanie sytuacji życiowych. Recenzent „Wędrowca” orzekł: „Szczera jest tylko jedna istota – aktorka. Albowiem ta jako hecarka powinna udawać, a jeżeli udający udaje, to w rezultacie otrzymujemy szczerłość”³². I faktycznie Ada jest szczerą, ale również czujną i świadomą swej sytuacji: „Proszę, żadnych wspomnień...” (11).

Odbiorca zaś dostaje zapis różnych sposobów jej postrzegania. Hrabia zdaje się wierzyć i w Adę, i w sztukę. Ale przecież to właśnie on trzeźwo konstatuje: „To jest gorąca fabryka... w której, między innymi, robi się sztukę” (9), gorzknieje i wycofuje się. Próbuje popełnić samobójstwo. Józio Mielski, nauczyciel muzyki z prowincji, który przyjechał z żoną do miasta na krótki urlop, zaczyna postrzegać Adę jako ucieleśnienie sukcesu, jakiejś wyidealizowanej, niesprecyzowanej przyszłości-mrzonki. Przewrotnie brzmią jego słowa:

Józio (*nie słysząc, do Ady*)

Mam takie uczucie, jakby pani była tym wszystkim, co mnie czeka. (15)

Dla redaktora Ada jest współniczką w grze zwodzenia młodego małżeństwa Mielskich, oboje oplatają prowincjuszy siecią obietnic bez pokrycia, kuszą mirażami sławy, powodzenia i dostatku. A robią to dla Dudusia, ale przede wszystkim dla zabawy. Tunio, który raz po raz pojawia się na scenie z tytułowym czerwonym bukietem róż, widzi w Adzie Anielskiej uosobienie dziewczęcych pragnień i strywalizowanego seksapilu, bez troski i sprytu, naiwności i wyrachowania, kobietę i łatwą, i nieuchwytną; typ, który zna się od zawsze: „Ach!... jak to było miło, w tych dwóch pokoikach na ulicy Długiej, gdzie panie mieszkały z Mamą!... Było czasem tak wesoło...” (11). Dla kamienicznika Kurki Ada jest synonimem luksusu i elegancji – jak fortepian.

Galeria postaci dramatu: hrabia, redaktor, Józio i Lili Mielscy, Kurka – to figury poddające się manipulacjom Dudusia i przegrywające swe życie.

³² B. Gorceżyński, [rec.] *Czerwony bukiet*, „Wędrowiec” 1906, t. 1, s. 10.

Redaktorowi przecież marzyła się „mała gazetka, całkiem mała gazetka”. „Może się nawet nazywać «Zorza»... Dlaczego nie? Może wychodzić na prowincji”; Redaktor wyznaje „z prawie płacziwym gniewem Ja nie potrzebuję prenumeratorów z najwyższych sfer towarzyskich!” (40); Lili w końcu również trzeźwo konstatuje: „Jesteśmy w nędzy [...] nie mamy nikogo i jesteśmy w obcym mieście” (35).

Ale i sama Ada wydaje się „ofiara nieokiełznanej fantazji Dudusia”³³, bo przecież nie sztuka była jej marzeniem, „lecz spokojne życie, poziome życie w dostatkach” i sakrament: „małżeństwo dla samego małżeństwa” (38).

Rittner tworzył dla sceny, miał świadomość teatralnych zadań postaci, podkreślał znaczenie teatralnej urody, ale i siły złudzenia w życiu. Sugestywnie meandry jego poetyki ujął Adama Grzymała-Siedlecki: „Zadumany i uśmiechnięty, autor *Głupiego Jakuba* chodził po świecie, patrząc oczyma Andersena w ludzi i ich zdarzenia. Zdarzenia i... zderzenia. I oczy te, poza ścianą rzeczywistości, widziały świat drugi, [...] świat Arielów i Kalibanów, świat Tytanii, no i osłów”³⁴.

W *Czerwonym bukacie* dramaturg zgromadził na scenie tłum, z którego wyłączył jedną postać – obdarzoną samoświadomością i najbardziej refleksyjną – hrabiego i jego „nudną historię” rozczarowań. Pozostaje zatem zwarta drużyna Dudusia. Rittner skomasował kontrastowe cechy osób w niewielkich fragmentach dialogów, zróżnicował nastroje, zastosował oszczędne dozowanie napięcia (postaci odkrywają szalbierstwa Dudusia), by odsłonić nijakość odprężenia (postaci nie mają innego pomysłu na życie, brak im sił, by postawić na swoim); wprowadził powtórzenia kwestii, ale ze zmienną intonacją, innym natężeniem siły głosu, wygrywaniem pauz i zmianami tempa wypowiedzi, pokazując momenty wahania, rozczarowania i bezkrytycznego entuzjazmu: Lili nieświadomie powtarza kwestie Ady, Duduś poglądy Kurki, który tak naprawdę przytacza wcześniej usłyszane rady samego Dudusia, Ada próbuje się nauczyć roli Szekspirowskiej Julii, powtarza ją zatem, prowadząc równocześnie nerwową konwersację z wielbicielami, z matką i z Lili. Wymowa recytacyjna miesza się zatem z tokiem rwanym, wyrażającym bezsilność, rozpacz, rozdrażnienie. Wsłuchajmy się w teatr Rittnera:

[...] Ada Anielska w jasnym dekolowanym szlafroku, ręce w przejrzystych koronkowych rękawach, czoło obwiązane białą chustką. Widać, że boli ją głowa, w rękę trzyma rolę, której się uczy raz głosem bardzo leniwym, zbolalym, to znowu patetycznym, a wreszcie i tak jak dzieci uczą się lekcji.

³³ A. Krechowiecki, dz. cyt.

³⁴ A. Grzymała-Siedlecki, dz. cyt., s. 3.

ADA

Będę się bawić kośćmi ojców moich?

Wyrwę z całuna krwawy trup Tybalta?

I wściekła mego pradziada piszczelem... (*innym głosem*) Ach, ta głowa!

... I wściekła mego pradziada piszczelem...

(*płacząc*)

Będę się bawić kośćmi ojców...

(*wchodzi mały Oleś w liberii i kładzie na stół list i kartkę*) Co to?

OLEŚ

List. I kartka z teatru. Próba o pierwszej.

ADA

(*z leniwą, płaczącą złością*) Próba o pierwszej?

OLEŚ

(*z uśmiechem*) Tu stoi. (*podaje jej kartkę*)

ADA

(*jw.*) Kiedy ja się nauczę! Pokaż list. Położyłam się o trzeciej. Głowa mnie boli. Niech Oleś powie pannie Frani, żeby to zamacała w occie... (*podaje mu chustkę*) Słyszysz Oleś, trochę octu... A gdzie bukiet?

OLEŚ

Zaraz przyniosę. (*odchodzi*)

ADA

(*z przymusem, prędko, na pamięć*) Będę się bawić kośćmi ojca... kośćmi ojców moich? Wyrwę z całuna krwawy trup Tybalta? (*czyta*) I wściekła mego pradziada piszczelem cierpiąca głowę strzaskam jak maczugą? [...] Zda się, że widzę już jak duch Tybalta... (*do Olesia*) Gdzie Frania?

OLEŚ

Zaraz (*odchodzi*)

ADA

(*siadając, monotonicznie*) ...jak duch Tybalta Romea ściga, który jego ciało orężem przeszył, wstrzymaj się Tybalcie! O, mój Romeo, na zdrowie twe piję!... (*wchodzi Frania*) Czy Frania zamacała chustkę w occie?

FRANIA

Proszę pani...

[...]

ADA

(*niecierpliwie*) Co?

FRANIA

[...] przyszedł pan hrabia...

[...]

ADA

Wyglądam jak nieszczęście... Dudaś każe mi do trzeciej pić i bawić się. O pierwszej próba... Niech Frania poprosi.

[...]

(21–22)

Scenie tej zarzucono dłużyzny, które powodują spadek napięcia, a właś-

nie w Szekspirowskie ramy zamknął autor pożegnanie Hrabiego z Adą; retardacyjność dialogów chyba jednak nie tyle zostawia uczucie „niedokończonego szkicu”³⁵, ile wrażenie celowej szkicowości samych postaci, niepewnych swych pragnień, poddających się chwili:

HRABIA

Uczysz się... prawda... Nie gniewaj się, że ci zabrałem tyle czasu, bądź zdrowa...
(*zbliża się do niej*) Bądź zdrowa, Ado... (*całuje ją w czoło*)

[...]

ADA

(*stoi jakiś czas nieruchomo i szeptem, potem idzie prędko do sofy i przewraca nerwowo kartki mówiąc coś półgłosem, potem głośno*) O wściekła mego pradziada piszczelem cierpiącą głowę strzaskam jak maczugą. (*prędko, monotonnie*) Patrz! Zda się widzę już, jak duch Tybalta Romea ściga, który jego ciało orężem przesyła...

FRANIA

(*staje we drzwiach środkowych ze zakłopotanym uśmiechem*) Niech się pani nie gniewa, ale...

ADA

Wstrzymaj się, Tybalcie!...

[...]

FRANIA

Ten pan mówi, że zostawił tu wczoraj jakieś nuty...

(24)

Bohaterowie Rittnera demaskują się w intonacji i słowie, znaczenia są cieniowane i wyostrzane. Autor *Człowieka z budki suflera* odsłonił tym samym funkcje semantyczne postaci i podporządkowanie ich koncepcji dramatycznej – naświetlenie prawdy o człowieku i o wycinku rzeczywistości, w którym przyszło mu żyć. Posłużył się przy tym realistyczną obserwacją, analizą zachowań.

Zarzucono Rittnerowi epickość i felietonowość. Felietonowy i epicki charakter ma tematyka: piramida kolejnych epizodów, bałamuctw Dudusia, by zamienić „marne życie” napotkanych osób w „czerwony bukiet” i wino. Epiczną swadą mogą też zaskakiwać didaskalia, opisujące i odcienie emocji, i po prostu miejsca akcji komedii, które w kolejnych aktach ulegają degradacji, są coraz bardziej niedbałe i tymczasowe: od hotelowego wykwintu najętego mieszkania Dudusia, poprzez lokum Ady: „*miła mieszanina różnych stylów i przeważnie darowanych przedmiotów*”, „*[...] na wpół zwiędłe kwiaty w wazonach i na obrusie, butelki*” (21), aż po mieszkanie Mielskich: „*stara kanapa, stare fotele. Na kanapie haftowane poduszki, na stolikach różne «ładne rzeczy» [...] Na ziemi w kącie kufer i torba*” (34).

³⁵ A. Krechowiecki, dz. cyt., s. 4.

Trzeci akt rozgrywa się zatem w przestrzeni zdegradowanej, staje się ona swoistą przystanią dla wszystkich, którzy czekają na cudotwórcę Dudusia; ten pojawia się, by pokazać wiecznie zadowoloną twarz i podtrzymać złudzenia. W *Czerwonym bukiecie* Rittner prezentując – jak zauważył recenzent „Wędrowca” w 1906 roku – „życie krzywe, nieharmonijne, poćwiartowane, postrzępione, pokruszone, beładne, bezkształtne, często odrażające, cuchnące, rzadko promienne [...]”³⁶, podjął próbę stworzenia komedii, rewidującej podstawowe pojęcia: szczęścia, miłości i rodziny. Będącej ich parodią. Dodatkowo uwikłał codzienność ukazanych figur w sztuczność i tandetną komercję.

Koncepcja nowej komedii – której zapowiedź dostrzec można w *Czerwonym bukiecie* – powiązana jest z zaproponowanymi przez Rittnera założeniami realizmu, niewiążącego się wszak z „prerażająco konsekwentnym”, „nieliterackim” i nudnym naturalizmem; „o wiele naturalniejszym niż – natura”³⁷. Rittner deklarował potrzebę powrotu do literatury w formowaniu dialogu scenicznego, wskazywał zasadność potęgowania poprzez chwytły artystyczne wrażenia zmysłowości, pełni życia, choć przecież – jak ironicznie skomentował w rozprawie *O dialogu*: „to »tylko« sztuka”³⁸.

Rittner doceniał dramaturgię egocentrycznego artysty, Oscara Wilde’a, ale i dziennikarski słuch Bernarda Shawa, który – co z aprobatą odnotował: „Jako dobry felietonista poświęca konsekwentnie dla dobrego dowcipu – brzydką prawdę. I ma słuszność, bo »piękny dowcip« jest w swoim rodzaju prawdą. Nazywa się sztuką”³⁹. Trzecim twórcą przywołanym przez Rittnera w artykule *O dialogu* jest Frank Wedekind. Autor *Głupiego Jakuba* dostrzegł teatralny potencjał w przedstawianej przez niemieckiego dramaturga niemożności porozumienia, wskazującej równocześnie na grę temperamentów i wyalienowanie postaci. Warto ponownie oddać głos samemu Rittnerowi:

Mowa jest tylko surogatem, w dodatku dość marnym. [...] Ale sztuka musi posiadać tysiąc środków do wyrażenia tej... idealnej rozmowy, która tłumaczyłaby wszystko. Bo sztuka jest od tłumaczenia całej treści życia. Najnaiwniejsza jest, robić owe sławetne kropki... Pierwszy lepszy fonograf radzi sobie tak samo. Powtarza, co słyzy... a w chwilach, kiedy nie ma czego słyszeć, robi: kr... kr... kr...⁴⁰

Rittner w swej sztuce z 1905 roku powołał całą galerię niepozornych postaci, które nie potrafią utrzymać równowagi w kuszącym mirażami wiel-

³⁶ B. Górczyński, dz. cyt.

³⁷ T. Rittner, *O „dialogu” dzisiejszym*, „Kurier Warszawski” 1904, nr 113, s. 2.

³⁸ Tamże.

³⁹ Tamże.

⁴⁰ Tamże.

komiejskim, światowym „supermarkecie”⁴¹, którym zarządza zawsze pogodny hochsztapler, Duduś. Ale – co zauważył Kornel Makuszyński i co jest zgodne z poglądami estetycznymi autora *W małym domku* – „Wszyscy [...] w sztuce Rittnera mówią pięknie, nie szukają słów, gdyż autor ma ich zapas bogaty, dobierany z wykwintnym smakiem”⁴².

Chciałoby się zadać pytanie: jak to dziś wystawić?

Można by *Czerwony bukiet* wystawić w stylu retro, jak sugerowali w latach siedemdziesiątych XX wieku wydawcy dramatu, ale można by poprosić współczesnego reżysera, by stworzył brawurowy spektakl o aspiracjach przekraczających możliwości, o banalnym celebrytym i obezwładniającym prawie społecznej mimikry, o wiecznie żywych drobnomieszczańskich marzeniach w krainie tymczasowości. Pół żartem, pół serio można by dodać: wizja pięćdziesięciopięcioletniego młodzieńca z talią osy tylko potwierdza ponadczasowość sztuki.



Sabina Brzozowska (University of Opole)

ORCID: 0000-0003-4891-4429, e-mail: sabina.brzozowska@uni.opole.pl

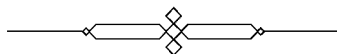
NEW COMEDY, NEW REALISM. “RED BOUQUET” BY TADEUSZ RITTNER

ABSTRACT

The paper presents a detailed analysis of a little known play by Tadeusz Rittner entitled *Red Bouquet*, staged in 1905 first in Lviv, subsequently in Kraków, and published only in 1978. Zbigniew Raszewski, an expert in Rittner’s works, presented a negative review of the play. In this paper, the author attempts to correct Raszewski’s arbitrary statements by referring to the concept of comedy and theatrical dialogue developed by Rittner and published in the magazines of his time. Rittner’s views were in line with the order of the evolution of drama in the early 20th century which consisted in the liberation of aesthetic categories from genre-related limitations. *Red Bouquet* can be considered the starting point for the new comedy a characteristic feature of which is the simultaneity of extreme emotions and the coexistence of various characters “on equal footing”: heroic and simply silly ones, yet representing one unifying community.

KEY WORDS

Tadeusz Rittner, comedy, dialogue, drama



⁴¹ O globalnym supermarkecie zob. R. Sheppard, *Problematyka modernizmu europejskiego*, przeł. P. Wawrzyszko, w: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, wstęp, red. R. Nycz, Kraków 1998, s. 137.

⁴² K. Makuszyński, dz. cyt.