

ANNA SOBIECKA

(Akademia Pomorska w Słupsku)

TEATRALIZACJA ŚWIATA JAKO MODEL POWIEŚCI „DUCHY W MIEŚCIE” TADEUSZA RITTNERA

Porównanie twórczości Tadeusza Rittnera i koncepcji „teatralizacji życia” Mikołaja Jewreinowa wydaje się zabiegiem nieprzypadkowym. Na podobieństwo obu teorii zwrócił uwagę po raz pierwszy Witold Wandurski w studium zatytułowanym *Magiczny namiastek życia (Światopogląd teatralny Tadeusza Rittnera)*¹. Wyjaśniając przyczyny niedoceniaenia twórczości „poety teatralnego instynktu”, pisał bez ogródek: „Tadeusz Rittner jest dotychczas niedoceniony. Dzieje mu się krzywda. Operowany nieudolnie przez »krytyków zawodowych« za życia – po śmierci dostał się na stół sekcyjny profesorów literatury. Po cichu uważa go się za trupa – bardzo czcigodnego truposzka. Pokrajany i nabalsamowany olejkami oficjalnego zachwytu – Rittner spoczywa w mauzoleum drugorzędnych znakomitości narodowych. Ma odpowiedni numer i tabliczkę: »symbolista«. Od czasu do czasu wywleka się czcigodny zewłok na scenę – i galwanizuje według recepty wiedeńskiej”².

Polemizując z poglądem, że twórczość Rittnera reprezentuje nurt realizmu, za jej dominantę Wandurski uważał „nieprzeparty instynkt teatralny” oraz umiejętne posługiwanie się „potęgą teatralności”³. Rozumiał ją jako czynnik na wskroś „biopsychiczny”: „Konflikty rittnerowskie – to starcia samozachowawczego instynktu teatralnego ludzi życiowo słabych – dziwaków, maniaków, marzycieli – z brutalnym zmysłem »rzeczywistości« przeciętnych matołków. Rzekomy »symbolizm« Rittnera – to jeno doskonale zamaskowana »teatralność«. Pozorna realność środowiska, w którym zazwyczaj toczy się akcja sztuk rittnerowskich – jest tylko odskocznią dla wyobraźni poety (z małymi wyjątkami – jak *Głupi Jakub* – i to pozornie). Ilekroć konkretyzuje się »realność« scenicznych postaci Rittnera, ilekroć podkreśla się »rzeczywi-

¹ W. Wandurski, *Magiczny namiastek życia (Światopogląd teatralny Tadeusza Rittnera)*, „Listy z Teatru” 1924, nr 1, s. 9–15.

² Tamże, s. 9.

³ Tamże, s. 10.

stość« w jego sztukach – zbiednia się artystę, wydobywając na jaw niektóre jego »niedobory« literackie”⁴.

Dramaty wyobraźni, przepełnione instynktem teatralnym, porównane przez Wandurskiego do „nieprzepartego pędu do świadomej »błagi«, która fikcją wzbogaca i dopełnia życie realne, która daje często namiastek magicznej życia w pełni”⁵, stawiały utwory Rittnera na równi z twórczością Jewreinowa i Luigiego Pirandella. W zainteresowaniach teatralnych Rittnera mieściła się nie tylko twórczość dramatyczna, ale także krytyka teatralna autora *Listów z Wiednia* (posada stałego recenzenta teatralnego wiedeńskiego dziennika „Fremdenblatt”, współpraca z czasopismami polskimi: „Życiem”, „Czasem”, „Słowem”, „Gazetą Lwowską”, „Kurierem Warszawskim” i „Naszym Krajem”), udział w konkursach dramatycznych (pierwsza nagroda na łódzkim konkursie im. Henryka Sienkiewicza za *Maszynę* w 1903 r.), współpraca z polskim zespołem teatralnym w Wiedniu, który tworzyli aktorzy ewakuowani z Galicji w 1915 roku i podejmowane próby reżyserskie (inscenizacja *Śniegu* Stanisława Przybyszewskiego w 1915 roku i późniejsze o rok wystawienie szekspirowskiego *Hamleta*, z dekoracjami debiutującego Iwo Galla⁶), a także nieudane starania o dyrekcje teatrów – wiedeńskiego Burgtheater (w 1912, 1917 i 1918 r.), a po wojnie warszawskich Teatrów Rządowych (1920) i sceny lwowskiej (1921)⁷. Osobliwy kształt przybrały także próby literackiego zdefiniowania sposobu w jaki prawidła teatru wkraczają czy też mogą wkroczyć w fikcjonalną rzeczywistość dramatu *Człowiek z budki suflera* (1913) i powieści *Duchy w mieście* (1921). Dla podjętych rozważań znamienne pozostają ramy czasowe dzielące oba teksty, na które przypadają narodziny, a następnie polska recepcja koncepcji Jewreinowa.

Teatralizacja według Jewreinowa

Wyrastająca z antynaturalistycznej teorii teatru i dramatu przełomu XIX i XX wieku teoria Jewreinowa akcentowała istnienie odwiecznego instynktu teatralnego, dającego możliwość transformacji i przeobrażenia, nazwanego „teatralnością”, którą twórca rozumiał jako działanie, w wyniku którego przeobrażeniu podlega ten, który działa, ale także rzeczywistość, na

⁴ Tamże.

⁵ Tamże.

⁶ Zob. R. Taborski, *Teatr polski w Wiedniu w latach 1914–1916*, w: *Wśród wiedeńskich poloników*, Kraków–Wrocław 1983, s. 170–189.

⁷ Zob. Z. Raszewski, *Życie Rittnera*, w: Tadeusz Rittner, *Dramaty*, oprac. Z. Raszewski, Warszawa 1966, t. 1, s. 32–51, tenże, *Tadeusz Rittner 1873–1921*, w: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku. Literatura okresu Młodej Polski*, red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska, Warszawa 1967, t. 2, s. 327–340.

którą ona oddziałuje⁸. Autor *Teatru jako takiego* (1912) i zawartych tam rozważań zatytułowanych *Teatralizacja życia* pisał:

Człowiekowi właściwy jest instynkt, o którym, mimo jego niewyczerpanej żywotności, ani historia, ani psychologia, ani estetyka nie wspominały dotąd ani słowem. Mam na myśli instynkt przeobrażania, instynkt przeciwstawienia obrazom odbieranym z zewnątrz – obrazów dowolnie tworzonych przez człowieka, instynkt transformacji widzialnych obrazów Przyrody, dość jasno odkrywających swoją istotę w pojęciu „teatralności”.⁹

Konsekwencją przyjętego założenia o „teatralizacji życia” stało się pojmowanie ludzkiego bytu w kategoriach teatralnych – życie to teatr, który ze swej natury wymaga sztuczności i umowności, zaś w teatrze życia wszyscy stajemy się aktorami, pozostając spętani grą konwencji, pozorów i wyobrażeń, ponieważ, jak dopowiadał Jewreinow: „Nie być samym sobą! – to pierwsza dewiza teatralności...”¹⁰. Zdaniem rosyjskiego reżyseria i dramaturga jednym z naturalnych przejawów teatralizacji była „praca marzenia sennego” oparta na procesie przetworzenia „ukrytych w nas myśli w jawną treść snu”¹¹. Jewreinow podkreślał: „To samo w istocie skłonni jesteśmy nieustannie robić także na jawie, dlatego że wiecznie niezadowoleni z teraźniejszości, zamieniamy nasze pragnienie przyszłej jej zmiany w pewnego rodzaju fakt teraźniejszy, efemeryczny, ale »przekonujący«, jak powstanie snu. Ta zamiana jest właśnie teatralizacją – prawidłową reakcją krytykującego ducha na »świat sam przez się«, który jest dla niego nie do przyjęcia!”¹².

Przyjęcie teatralnej koncepcji życia, postrzeganego w kategoriach dokonujących się nieustannie zmian i przeobrażeń, wiązało się z kolejnym założeniem, że życie to nie tylko gra i kreacja oraz wynikające z nich zmiany, ale także proces przywdziewania masek tworzących podwaliny umowności. W rozumieniu Jewreinowa zakładanie maski gry nie oznaczało jednak usztywnienia, a jedynie realizację naturalnego instynktu „przeobrażania”, stanowiącego „podstawę życia”¹³, bo jak podkreślał dramaturg: „Twierdzę i na-

⁸ W ciekawy sposób teorię Jewreinowa lokuje Katarzyna Osińska, nazywając twórcę *Teatru dla siebie* prekursorem *Performance studies*. Zob. K. Osińska, *Wyjść z teatru i w nim pozostać. Nikołaj Jewreinow – spojrzenie z XXI wieku*, „Didaskalia” 2021, nr 161, <https://didaskalia.pl/pl/artukul/wyjsc-z-teatru-i-w-nim-pozostac> [dostęp: 2021-05-24].

⁹ N. Jewreinow, *Teatralizacja życia. Ex Cathedra*, przeł. N. Woroszyńska, „Dialog” 2008, nr 7/8, s. 188.

¹⁰ Tamże, s. 193.

¹¹ Tamże, s. 203.

¹² Tamże, s. 204.

¹³ Zob. N. Jewreinow, *W stronę filozofii teatru*, przeł. J. Holewińska, „Konteksty” 2006, nr 2, s. 172.

legam na to, że nie tyle scena powinna przejmować od życia, ile życie od sceny”¹⁴.

Idea przekształcania życia za pomocą teatru Jewreinowa wywarła szczególny wpływ na teatr polski dziesięciolecia 1922–1932, co podsumowali już wcześniej Rafał Węgrzyniak¹⁵ i Mateusz Masłowski¹⁶. Popularność autora *Wprowadzenia do monodramatu* (1909) wiązała się pośrednio z popularnością jego sztuk wystawianych w Krakowie, Lwowie i Warszawie, ale także w mniejszych ośrodkach teatralnych (w Poznaniu, Łodzi, Lublinie, Toruniu, Wilnie, Grodnie, Białymstoku, Katowicach i Łucku)¹⁷. Zainteresowanie budziły także rozważania teoretyczne rosyjskiego dramaturga. Na łamach „Sceny Polskiej” z 1923 roku przedrukowano fragmenty *Teatru dla siebie* opatrzone tytułem *Teatr w przyszłości*¹⁸. W kolejnym roku nakładem „Życia Teatru” opublikowano osiemdziesięciostronicowe studium monograficzne Eugeniusza Świerczewskiego¹⁹, z którego poglądami polemizował Wacław Rogowicz²⁰. Zanim Jewreinow wyemigrował do Francji, od lutego do kwietnia 1925 gościł w Warszawie. W tym czasie zorganizowano występy jego teatru miniatur i parodii *Krzywe Zwierciadło*, zaś w „Życiu Teatru” przedrukowano artykuł *Naturalność na scenie*²¹. Zorganizowano także dwa pu-

¹⁴ N. Jewreinow, *Apologia teatralności*, przekł. S. Wysocka, „Listy z Teatru” 1924, nr 3, s. 83.

¹⁵ R. Węgrzyniak, *Jewreinow w polskim teatrze*, „Dialog” 2008, z. 7/8, s. 214–223. Zob. także: F. Sielicki, *Mikołaj Jewreinow w Polsce*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” nr 194: „Slavica Wratislaviensia IV” 1974, z. 4, s. 63–76, W. i R. Śliwowsy, *Mikołaja Jewreinowa związki z Polską*, „Pamiętnik Teatralny” 1980, z. 3–4, s. 393–412, P. Mitzner, *Hasło: Jewreinow. Patrz również: zbawienie ludzkości*, „Dialog” 2008, nr. 7/8, s. 118–121.

¹⁶ M. Masłowski, *Arlekin zza kordonu. Z recepcji Nikołaja Jewreinowa w Polsce (1921–1932)*, „Pamiętnik Teatralny” 2020, nr 1 (273), s. 71–144, <https://www.czasopisma.ispan.pl/index.php/pt/article/view/20> [dostęp: 2021–05–24].

¹⁷ Ważniejsze inscenizacje: *To, co najważniejsze* w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie w reżyserii Teofila Trzczińskiego (1922) i w Teatrze Polskim w Warszawie w reżyserii Karola Borowskiego, ze scenografią Karola Frycza (1923), prapremiera *Okrętu sprawiedliwych* w Teatrze Polskim w Warszawie w reżyserii Karola Borowskiego, ze scenografią Karola Frycza (1925), *Teatr wieczystej wojny* w Teatrze Polskim w Poznaniu w reżyserii Stanisławy Wysockiej (1930), *Miłość pod mikroskopem* w Teatrze Nowym w Warszawie w reżyserii Ludwika Solskiego, z dekoracjami Karola Frycza (1932).

¹⁸ N. Jewreinow, *Teatr w przyszłości*, „Scena Polska” 1923, nr 7–12.

¹⁹ E. Świerczewski, *Teatr rosyjski. N. Jewreinow*, Warszawa 1924.

²⁰ W. Rogowicz, *Teatralizacja życia*, „Życie Teatru” 1924, nr 8–10.

²¹ N. Jewreinow, *Naturalność na scenie. Druga natura*, przeł. Śnieg, „Życie Teatru” 1925, nr 9.

bliczne odczyty, podczas których Jewreinow zaprezentował wykłady *O teatralizacji życia* i *Kino jako teatr przyszłości*.

Teatralizacja według Rittnera

Program artystyczny Rittnera obejmował, według typologii zaproponowanej przez Zbigniewa Raszewskiego, wypowiedzi teoretyczne o sztuce, charakterystyki wybranych twórców (Aleksandra Fredry, Henrika Ibsena, Bernarda Shawa, Franka Wedekinda), sprawozdania teatralne oraz reportaże, z wyodrębnioną grupą „opowieści wiedeńskich”²². Poglądy dotyczące sztuki teatru autor *Duchów w mieście* zaprezentował w kilku artykułach, między innymi: *O „dialogu” dzisiejszym* (1904)²³, *O teatrze „wesołym” i „smutnym”* (1906)²⁴ i *Komedia* (1911)²⁵. Pisarz ogłosił zmierzch dawnego modelu tragedii rozumianej jako sztuka „jednostronna”, pisana z pozycji „ja” bohatera, widzącego „zawsze tylko część obrazu”²⁶ i wkroczenie na sceny nowego typu komedii opierającej się na grze kontrastów, łączącej pierwiastki „wesołe” i „smutne”, komedii, którą ma charakteryzować „równoczesność” i „boska, ironiczna wszechstronność”²⁷. Dramaturg domagał się urzeczywistnienia komedii idealnej, odzwierciedlającej „dramat rozdarcia”, mającej uświadamiać i odbijać „jak w zwierciadle” sprzeczności i niekonsekwencje ludzkiego życia, ich „kolorystyczny chaos”, a dzięki temu przybliżać do „prawdy”²⁸. Rittner podkreślał umowność sztuki teatru, jak i siłę oddziaływania instynktu teatralnego, w czym jego poglądy były bliskie teorii Jewreinowa:

Na czym polega wypoczynek w teatrze? Na tym, że przez kilka godzin nie żyjecie czynnie, tylko siedząc na miękkich fotelach, przypatrujecie się czemuś bardzo podobnemu do życia. Gdyby to „coś” na scenie było naprawdę życiem – nie byłoby wypoczynku. [...] A więc widowisko na scenie jest zawsze czymś innym jak życie. [...] Sztuka – to konsekwencja pod względem tonu i kolorytu, podczas gdy życie składa się (przynajmniej pozornie) z ciągłych i przeróżnych niekonsekwencji krytyki i wychowana przez nią „inteligentna” publiczność, pogardzająca – w imieniu „prawdy” – komedią, powinna z tej samej racji pogardzać dramatem. A ideałem ich

²² Zob. Z. Raszewski, *Rittneriana. Materiały do monografii twórczości dramatycznej Tadeusza Rittnera*, „Pamiętnik Teatralny” 1956, z. 1, s. 135.

²³ T. Rittner, *O „dialogu” dzisiejszym*, „Kurier Warszawski” 1904, nr 113, s. 2-3.

²⁴ T. Rittner, *O teatrze „wesołym” i „smutnym”*, „Świat” 1906, nr 17, s. 9-10.

²⁵ T. Rittner, *Komedia*, „Kurier Warszawski” 1911, nr 285, s. 5-6.

²⁶ Tamże, s. 5.

²⁷ Tamże. s. 6.

²⁸ T. Rittner, *O teatrze „wesołym” i „smutnym”*, s. 10.

powinien być teatr, w którym, jak w zwierciadle, odbijały się kolorystyczny chaos, śmiałyby się barwna niekonsekwencja.²⁹

Prezentując różnice między dramaturgią dawniejszą a współczesną – „stylizowaną życiem” i opartą na „prawdopodobieństwie życiowym” – Rittner uważał zmiany dokonujące się w sposobie prezentowania dialogu dramatycznego. „Najsilniejsze wrażenie sceniczne osiąga się dziś przez to, że ludzie nie mówią wcale. Nie wiem, kto to »wymyślił«, ale to dobre”³⁰ – pisał. Dodawał jednocześnie, że naturalizm „jest o wiele naturalniejszy niż – natura”³¹ i jako forma artystyczna uległ wyczerpaniu³²: „Dzisiejszy dialog, »prosto od krowy«, jest nie tylko pełen laseczników, ale pachnie wszystkim, prócz literatury. Na przykład danym »środowiskiem«, danym człowiekiem. I składa się z samych strzępów, kawałków, fragmentów. Ciągłe przychodzą – wielokropki. Nerwowe, niespokojne kropki, które sprawiają wrażenie elektrycznego dreszczu”³³. Krytyczny stosunek pisarza wobec „fotografującego życie” naturalizmu powodował potrzebę sztuki, która „jest zawsze czymś innym jak życie”³⁴, ponieważ „sztuka jest od tłumaczenia całej treści życia”³⁵.

Symboliczne spotkanie obu twórców nastąpiło jedynie na łamach prasy. Krakowskie „Listy z Teatru” w numerze pierwszym z 1924 roku zgromadziły teksty dedykowane pamięci zmarłego trzy lata wcześniej dramatopisarza i jego autobiograficzne wspomnienie *Moje życie*³⁶, w numerze trzecim rocznika zamieszczono tekst *Apologia teatralności* Jewreinowa w przekładzie Stanisławy Wysockiej³⁷.

W kontekście podjętych rozważań warto porównać ideę teatralizacji życia Jewreinowa i koncepcję świata zorganizowanego na podobieństwo teatru zaprezentowaną w ostatniej powieści Rittnera *Duchy w mieście*³⁸. Motyw

²⁹ Tamże.

³⁰ T. Rittner, *O „dialogu” dzisiejszym*, s. 2.

³¹ Tamże.

³² Podobnie o poglądach Rittner pisała Gabriela Matuszek. Zob. G. Matuszek, *Naturalistyczne dramaty*, Kraków 2001, s. 409.

³³ T. Rittner, *O „dialogu” dzisiejszym*, s. 2.

³⁴ T. Rittner, *O teatrze „wesołym” i „smutnym”*, dz. cyt., s. 10.

³⁵ T. Rittner, *O „dialogu” dzisiejszym*, s. 3.

³⁶ Zob. T. Rittner, *Moje życie*, „Listy z Teatru” 1924, nr 1, s. 7–9.

³⁷ Zob. N. Jewreinow, *Apologia teatralności*, przekł. S. Wysocka, „Listy z Teatru” 1924, nr 3, s. 79–84. Redakcja czasopisma informowała także o pracach Wysockiej nad edycją wyboru pism z różnych etapów twórczości Jewreinowa, choć ostatecznie projektu tego nie udało się zrealizować.

³⁸ O teatralizacji świata przedstawionego *Drzwi zamkniętych* pisała Maria Brylińska. Zjawisko to łączyła badaczka z elementami kultury wiedeńskiego modernizmu przełomu wieków. Zob. M. Brylińska, *Tadeusz Rittner jako prozaik nie-*

życia w dwóch różnych rzeczywistościach – realnej i urojonej – pojawia się w twórczości Rittnera już wcześniej w dramacie *Człowiek z budki suflera*³⁹. Jego główny bohater Henryk Wizelin nocami, na scenie teatru, odgrywa, a właściwie przeżywa, gdyż każdorazowo żyje w kreowanym przez siebie świecie, nienapisane dramaty. Jego życiowym mottem staje się wezwanie „Ach! Scena to świat bez granic...”⁴⁰. Kiedy przez zakochaną w nim aktorkę Ewelinę Corelli zostaje zmuszony do wejścia w prawdziwą rzeczywistość teatralną, następuje moment konfrontacji realności (dyrektor, aktorzy, publiczność, repertuar) z „dziwnym światem” teatru. Henryk traci zdolność tworzenia iluzji i talent dramatyczny. W powieści *Duchy w mieście* proces teatralizacji życia wnika w dominantę kompozycyjną fikcjonalnej rzeczywistości. Świat przedstawiony powieści postrzegany jest w kategoriach teatralnych: świat, a w szczególności przestrzeń miasta, w której rozgrywa się akcja utworu to teatr, teatr to spektakl, w którym toczy się nieustanna gra, a bohaterowie – aktorzy i mieszkańcy – odgrywają określone role.

Schemat fabularny *Duchów w mieście* zbudowany jest na zasadzie kontrastu między przeszłością (światem pełnym natury, kultury, sztuki i literatury) i współczesnością (rzeczywistością po kataklizmie, czasami panowania „muskulów i finansów”) oraz między światem realnym i wyimaginowanym. Zdarzeniowość powieści osadzona zostaje w przestrzeni miasta, którego burmistrzem jest Szymon Pałka, dawniej piekarz, który „po wielkiej wojnie tak się wzbogacił, że zaczął używać”⁴¹. Jest on postacią osobliwą i symbolizuje „zwycięstwo ludzi pierwotnych”⁴². Za kamerdynera ma księcia, za szofera inżyniera z uniwersyteckim wykształceniem, a wśród służby, którą traktuje pobłażliwie i „po ludzku”, znajdują się także profesorem, urzędnicy i inteligenci. Pod rządami Pałki w mieście dominuje kultura materialistyczna, wyzwolona z wpływów religii, nauki i sztuki, w której nie ma miejsca dla teatru. Sztuka gdzieś znikła, „bo ludzie silni prze-

przeczytany, w: *Literatura niewyczerpana. W kręgu mniej znanych twórców polskiej literatury lat 1863-1914*, red. K. Fiołek, Kraków 2014, s. 485-497. Z kolei Raszewski motyw teatralizacji życia łączył z fascynacją Rittnera twórczością wiedeńczyka Petera Altenberga, autora tomu impresji *Jak ja to widzę* (1896). Zob. Z. Raszewski, *Tadeusza Rittnera „Jedna chwila. Dwie sceny podług Piotra Altenberga”*, „Archiwum Literackie”, Wrocław 1957, t. 2, s. 456-462.

³⁹ O teatralizacji świata przedstawionego i autotematyzmie dramatu pisał Radosław Sioma. Zob. R. Sioma, *Niewinność i doświadczenie. O komediopisarstwie Jerzego Szaniawskiego*, Toruń 2009, s. 74-79.

⁴⁰ T. Rittner, *Człowiek z budki suflera*, w: tegoż, *Dramaty*, t. 2, oprac. Z. Raszewski, Warszawa 1966, s. 47.

⁴¹ T. Rittner, *Duchy w mieście*, Warszawa 1921, s. 5.

⁴² Tamże, s. 7.

stali udawać”, a „ludzie rządzący światem posunęli szczerą do ostatnich granic” i „dali zginać wielkim teatrom, operom, galeriom obrazów”⁴³. Nieoczekiwanie zjawia się tu dziwny młodzieniec Hipolit – wagabunda i poeta, chudzielec z błyszczącymi oczami, romantyczny obdartus z jeszcze dziwniejszą cudowną laską, odnaniezoną przypadkowo w lesie. Od tego momentu w mieście zaczynają dziać się rzeczy nadzwyczajne, ponieważ Hipolit chce osiedlić się w miasteczku i założyć tu pewne tajemnicze przedsiębiorstwo „na wielką skalę”⁴⁴, do którego nie jest potrzebny żaden kapitał. W ciągu zaledwie jednej nocy powstaje budynek teatru przy ulicy Bankowej. Stuknięcie czarodziejską laską o bruk powoduje pojawienie się, spod ziemi, teatru, gmachu wysokiego i strzelającego pod niebo, pięknego jak „pałac z bajki”. Początkowo nikt nie dostrzega budynku, bo mieszkańcy, spacerujący wśród uliczek, zawsze patrzą tylko w dół, „żeby się nie zabłócić”⁴⁵. Zauważa go dopiero brat burmistrza Nikodem Pałka, prosty człowiek ze wsi, który przyjeżdża do miasta raz na kilka lat. Nikodem różni się od przeciętnych mieszkańców. Jest wykształcony, czyta książki, żyje wedle dawnych zwyczajów i jest przywiązany do tradycji, której inni wstydzą się lub boją do tego przyznać. Teatr zyskuje nieoczekiwane powodzenie, pomimo tego, że powstaje w tajemniczych okolicznościach i w równie tajemniczych okolicznościach funkcjonuje. Zdaniem większości teatr ma początkowo nieciekawą repertuar oparty na dramacie, jego dyrektor nie zabiega o reklamę w prasie, nie wywiesza afiszy, nie przewidziane są też spotkania z dziennikarzami promujące premierę. W teatrze panują dziwne pustki, nie odbywają się próby, nie są przygotowywane dekoracje. Jediną osobą snującą się po pustym budynku jest Hipolit, autor i dyrektor dziwnego teatru, „który wydawał się «rzeczywistym», dopóki trwało przedstawienie. A który zaraz potem zapadał się w noc, w głęboką noc ludzkiej duszy. Tak jak sny, o których zapomina się przy wschodzie słońca”⁴⁶.

Pomimo krótkiego czasu funkcjonowania instytucja z ulicy Bankowej od razu zyskuje wroga, dziwnego nieznanego, który postanawia zdemaskować uludę świata teatru. W rozmowie z redaktorem „Pioruna” Goldstaubem tajemnicza postać zdradza istotny szczegół:

– Jesteście ślepi, beznadziejnie tępi – unosił się nieznanomy – jesteście tak głupi, że nie imponują wam najdziwniejsze zjawiska. Naprawdę nie warto być czarno-

43 Tamże.

44 Tamże, s. 14.

45 Tamże, s. 18.

46 Tamże, s. 55.

księżnikiem w waszych nędznych czasach. Ale chodź ze mną! Dam ci jeszcze jeden dowód, że w tym domu mieszkają upiory a nie ludzie.⁴⁷

Dowodem tego ma być rozmowa dyrektora teatru z nieistniejącymi aktorami, którym Hipolit rozkazuje i przydziela role zgodnie z teatralnym *emploi*:

– Trzymajcie się tego, co wam powiedziałem. Rozkazałem: ma być teatr. Taki, jak dawniej. Bo tęskniłem od dziecka. A teraz musi się spełnić. Pamiętam, chłopcem byłem, ukradkiem do teatru, z Kaśką, sługą, rodzice nie wiedzieli. Ślicznie było. Jak się weszło na górę, to jakiś zapach tajemniczy. – Śmierdzi – powiedziała Kaśka, ale była czerwona z radości. Strasznie było daleko od sceny, a kiedy się podniosła kurtyna... Dosyć o tym. Już wam sto razy opisywałem. Co do sztuk, to moje własne. Te same, których nigdzie nie przyjęli. Ale musi być teatr śliczny, wspaniały. Jak ten, za którym tęskniłem. Jak ten, który mi zwracał manuskrypty. Bo inaczej nie będzie mnie cieszyło, nie uwierzę, że rzeczywiście... Łoże, orkiestra, wielki pajak, kulisy, zapach tajemniczy. Także afisze, a na nich: osoby, a przy każdej osobie nazwisko aktora... Dlatego musicie się koniecznie jakoś nazywać. Rozkazuję! Odezwały się inne głosy. Goldstaub wyraźnie słyszał: – Spełnimy twoją wolę.⁴⁸

Program teatralny Hipolita zakłada wystawianie jego własnych sztuk odrzuconych przez inne teatry, a także tytułów, będące realizacją zapomnianych marzeń mieszkańców miasta o dawnych czasach i teatrze, któremu na myśl powracały wspomnienia o wielkim repertuarze, *Kordianie*, *Nie-Boskiej*, Szekspirze i Wyspiańskim. Oczekiwana premiera *Złotej góry* Hipolita wywołuje niezapomniane emocje, choć przestrzeń teatru wygląda zwyczajnie – łoże, budka suflera, galerie, wielki pajak pod sufitem, kurtyna i muzyka. Ale kiedy zasłona podnosi się – „Ze sceny zawitało coś dziwnego. Wiatr z innego świata”⁴⁹. Emocje udzielają się wszystkim, wywołując oszołomienie i „zbiorowe zatrucie” teatrem. Nikt nie potrafi opowiedzieć treści obejrzanego spektaklu. Zapamiętane zostają jedynie emocje towarzyszące wizycie w teatrze: zachwyt, radość i towarzysząca jej euforia połączona z płaczem. Duże wrażenie na publiczności wywiera jedna z aktorek, panna Amanda Płomińska, którą wkrótce zainteresuje się burmistrz Pałka. Dzień po premierze ukazują się pierwsze recenzje, choć krytycy mają problem z określeniem treści i wymowy przedstawienia, do którego nie udaje się zdobyć nawet jednego afisza. Prasa podaje zlepek informacji o dyrektorze teatru, dla którego wystawianie wzgardzonych niegdyś dramatów oznacza początek urzeczywistniania marzeń młodości. Jedynie w recenzji redaktora Gold-

⁴⁷ Tamże, s. 36–37.

⁴⁸ Tamże, s. 38.

⁴⁹ Tamże, s. 46.

stauba przywołany zostaje opis sytuacji z nieznanym konkurentem i wrogiem Hipolita, bojącym się jego tajemniczej laski, która może wróżyć kłopoty dla dalszego funkcjonowania „niemożliwego” teatru.

Z biegiem czasu mieszkańcy i publiczność sceny na Bankowej wydają się coraz bardziej zdziwieni zachowaniem Hipolita i członków jego zespołu. Dyrektor bywa roztargniony, miewa dziwactwa, choć najdziwniejsze wydaje się jego przywiązanie do laski, z którą nigdy się nie rozstaje. Młodzieniec odwiedza często dom burmistrza i pozostaje pod coraz większym urokiem „krwawych ust” panny Adeli Pałkówny. Trudna do wytłumaczenia jest także nieśmiałość aktorów. Nie są widywani w mieście, ani w towarzystwie, ani w cukierniach, a Amanda Płomieńska ignoruje bukiety kwiatów wysyłane jej przez burmistrza. Najbardziej zastanawiający jest jednak fakt, że w teatrze nie odbywają się żadne próby, co Hipolit tłumaczy istnieniem „talentu scenicznego” tylko w czasie wieczoru teatralnego. Pewnego dnia mówi nawet, że jego aktorzy „w dzień nie różnią się prawie niczym od... powietrza”⁵⁰. Zaskoczeniem dla wszystkich pozostaje też podejście Hipolita do tekstów wystawianych na scenie. Początkowo nie przyjmuje żadnych manuskryptów od innych autorów. Po pewnym czasie, kiedy mieszkańcy zaczynają odczuwać potrzebę tworzenia i powierzają dyrektorowi do czytania swoje utwory, ten ocenia je krytycznie. Zastanawiające są jednak późniejsze reakcje autorów-amatorów, którzy odnoszą wrażenie, że to właśnie ich dramaty miały premiery na scenie teatru na Bankowej. Hipolit tłumaczy te odczucia bliżej niedookreślonymi „tajemnicami” teatru: „Może i ja się łudzę. Kto wie, czy i mnie samemu nie zdaje się tylko, że to, co widzę na scenie, są moje sztuki. Ale cóż na tym zależy? Używam, upijam się teatrem. Zapewne czekają mnie jeszcze dziwne rzeczy, różne niespodzianki, także przykre. Trudno. Skoro się zaczęło, trzeba iść dalej”⁵¹.

Kiedy dziwna koegzystencja świata realnego i wyimaginowanego zaczyna ciążyć wszystkim coraz bardziej, Hipolit postanawia dostosować zasady funkcjonowania teatru do rosnących wymagań społecznych. Aktorzy mają „egzystować bezustannie”, także w dzień, „ciągle i bez przerwy”, bywać w kawiarniach i domach prywatnych, spacerować uliczkami miasta. I choć nadal dziwna wydaje się ich uległość i posłuszeństwo względem dyrektora, któremu odpowiadają najczęściej „twoja wola, panie” lub „jeżeli, rozkażesz, naturalnie, usłuchamy natychmiast”⁵², w zespole pojawiają się pierwsze symptomy kryzysu. Zauroczenie Adelą zostaje odczytane przez aktorów jako przejaw słabości Hipolita i skuteczna metoda działania tajemniczego „wro-

⁵⁰ Tamże, s. 61.

⁵¹ Tamże, s. 72.

⁵² Tamże, s. 80.

ga teatru”. Mieszane uczucia wywołuje też sztuczne bratanie się aktorów z publicznością. Mieszkańcy, co prawda, zauważają ich obecność, ale nadal żyją w przekonaniu dzielącej ich granicy realności i sztuczności: „Właściwie zmieszani tylko pozornie z tłumem bogatego mieszczaństwa”⁵³, które nadal traktuje aktorów nie jak ludzi istniejących realnie, ale jak publiczność aktorów „ubranych” w swoje role w trakcie przedstawienia. Za to coraz mocniej odczuwane jest „wewnętrzne zatrucie” teatrem, który staje się instytucją społecznie konieczną i „nieodzownie potrzebną”: „Ale tu działa się inaczej. Ludzie z mózgiem nie przestali bynajmniej zajmować się teatrem. Przeciwnie. Wewnętrzne zatrucie szerzyło się coraz więcej i silniej. W wielu przypadkach można było nawet stwierdzić znaczną gorączkę. Dla mniej odpornych natur instytucja na Bankowej stała się tym samym, co morfina lub opium”⁵⁴.

Momentem przełomowym w sposobie istnienia teatru na Bankowej wydaje się spotkanie zakochanej w Hipolicie Adeli z tajemniczą wróżbitką, która uświadamia dziewczynie potęgę miłości, ale jednocześnie prosi o kradzież laski, z którą ukochany nie rozstaje się w dzień i w nocy, pochłonięty bez pamięci „twórczym obłędem” pisania. Kiedy proces tworzenia „czegoś nowego” wydaje się zakończony, Hipolit odczuwa wszechogarniającą go samotność, którą może pokonać tylko Adela. Właśnie wtedy okazuje się, że młodzieniec zgubił laskę. Kradnie mu ją tajemniczy mężczyzna i wkracza w przestrzeń „niemożliwego” teatru w momencie kolejnego przedstawienia *Złotej góry*, powodując jego upadek: „A w tej samej niemal sekundzie bohater zaczął się zbliżać do góry... I cała scena wydała z siebie jęk straszny. Aktorzy rzucili się na kolana... wyciągnęli jakby błagalnie ręce do góry. Jakby prosili: Nie czyń tego... nie czyń!... Równocześnie, niby przejęta wspólnym, nagłym strachem, zerwała się z miejsc cała publiczność. Huk nieopisany. Oślepiająca jasność na scenie... Rozpadła się góra, znikli aktorzy, znikła scena. Ciemność w całym teatrze”⁵⁵.

W czasie przedstawienia scena ulega całkowitej destrukcji, a dzień później w mieście nie ma już budynku teatru czy nawet wspomnień o aktorach i sztuce, „Jakby cały ten jeden »sezon teatralny« był snem – tylko snem krótkim”⁵⁶. Hipolit, który twierdzi, że nigdy nie było żadnego teatru, kulis i dekoracji, a aktorzy byli jedynie „duchami”, zostaje umieszczony w „sanatorium dla chorób nerwowych i umysłowych”. Rozmowy z psychiatrą przybliżają okoliczności odnalezienia tajemniczej laski (w lesie, w sierpniowy

⁵³ Tamże, s. 90.

⁵⁴ Tamże, s. 92.

⁵⁵ Tamże, s. 125.

⁵⁶ Tamże, s. 128.

dzień), która gwarantowała Hipolitowi „panowanie” nad teatrem i aktorami. Laska o nadprzyrodzonej mocy, jak twierdził, została zgubiona przez „istotę wyższą”, złego ducha, „śmiertelnego wroga tych duchów”⁵⁷, którym dyrektor zawdzięczał teatr. Wstępna diagnoza specjalisty oznacza konieczność długotrwałej izolacji Hipolita w zakładzie i początek terapii osoby „wierzącej w duchy”. Przed zamknięciem w domu wariatów ratuje ukochanego Adela, która proponuje mu małżeństwo. Hipolit musi jednak wyrzec się wiary w duchy, teatr, aktorów i nadprzyrodzoną moc laski. By przekonać wszystkich do tego planu, Adela sugeruje, że to właśnie aktorzy spowodowali wybuch i upadek teatru, chcąc zdobyć bogactwa Hipolita. Adela twierdzi, że wiara w „rzeczywiste” to jedyne rozwiązanie, które pozwoli na uwolnienie ukochanego ze szpitala: „chodzi teraz o to, żebyś mówił tak, jak oni myślą... Bo tylko w takim razie będziesz wolny i będziesz...”⁵⁸. W kłamstwie i wyrzeczeniu się prawdy młodzieniec dostrzega nowy rodzaj obłędu, któremu musi się jednak podporządkować.

Siła teatru, która w tak nieoczekiwany sposób wtargnęła w życie miasteczka, powoduje nieodwracalne zmiany. W mieszkańcach „coś się ocknęło” i na zgliszczach starego teatru zaczęły powstawać nowe, kilka, „potem może kilkanaście, kilkadziesiąt...”⁵⁹:

Niewątpliwie przekonały się kapitalistyczne sfery o rentowności przedsięwzięciach takich... Sztuka miała naraz – kredyt. (Tak jak niegdyś, niegdyś). A tym samym wzrosło także znaczenie społeczne artystów. Także znaczenie innych ludzi pracujących nie tyle rękami, co duszą.⁶⁰

Wraz z pojawieniem się kolejnych teatrów następuje odrodzenie dawnego zamiłowania do sztuki, literatury i nauki, a „tak zwani intelektualiści” zaczynają „znowu rządzić”⁶¹. Zmienia się także Hipolit, który przytył, zmężniał i – niestety – porzucił książki na rzecz piekarni. Pocieszające wydaje się tylko jedno: „Teraz wiekami trwać będzie panowanie duszy”⁶².

Próba podsumowania

Powieść Rittnera – już w momencie powstania – odczytywana była przez krytykę jako zapowiedź realizacji założeń prozy futurystycznej⁶³, choć nie

⁵⁷ Tamże.

⁵⁸ Tamże, s. 137.

⁵⁹ Tamże, s. 139.

⁶⁰ Tamże.

⁶¹ Tamże.

⁶² Tamże, s. 140.

⁶³ Zob. ks. N. Cieszyński, [rec.] T. Rittner: *Duchy w mieście* (Warszawa 1921), „Prze-

do końca udanej próby „alegorycznego ujęcia zagadnień artystycznych i społecznych w formie fantastycznej anegdoty”⁶⁴. Stefan Papée widział w *Duchach w mieście* subtelny satyrę na współczesną „pogoń za mamoną i upadek kultury”⁶⁵, a Adam Grzymała-Siedlecki ironiczny obraz społeczeństwa, które doszło do „ideału zmaterializowania i zmerkantylizowania”⁶⁶. Krytycy byli zgodni, że utwór stanowił rodzaj literackiej odpowiedzi na załamanie kultury w powojennej rzeczywistości: „Powstała ta powieść, jako wytwór duchowy wszystkich trosk, jakie w dobie obecnej, w dobie powojennej przeżywać muszą ludzie, co nie zatracili jeszcze przywiązania do wartości kulturalnych życia, a którzy widzą, jak te właśnie wartości z dnia na dzień, coraz bardziej wątleją, zagłuszane paskarstwem, dziczyzną, brutalnością instynktów, tryumfem zgrubiałej i otłuszczałej pierwotności”⁶⁷.

I choć obraz społeczeństwa współczesnego Rittnerowi nie napawał optymizmem, odzwierciedlając literackie przejawy kryzysu kultury, to jednak wymowa utworu zapowiadała zwycięstwo ducha nad ciałem i „panowanie duszy”. Początkowe „zwycięstwo ludzi praktycznych”⁶⁸, bohaterów *Duchów w mieście*, zdawało się przemijać. „Ludzie silni przestali udawać”⁶⁹, ale rozdziło to jedynie poczucie pustki i tęsknoty za przeszłością, za teatrem i sztuką wysoką, które symbolizowały szok kulturowy czasów wojny⁷⁰. Zdaniem Rittnera ważna była wiara w potrzebę prawdziwego teatru i sztuki, niezbędnych dla funkcjonowania człowieka współczesnego i kultury powojennej. Świat bez teatru, taki, jakim opisał go w ostatniej powieści, wydawał mu się niemożliwy. Jednak nowe czasy potrzebowały, jak przekonywał, nowego typu teatru. Stąd pomysł opisanie procesu teatralizacji życia, która przenika nie tylko do świata przedstawionego *Duchów w mieście*, ale staje się/może stać się dominantą życia w ogóle. Rittner uważał bowiem, że istotnym elementem życia pozostaje instynkt teatralny, oparty na świadomym zacieraniu granicy między prawdą i fikcją, która może wzbogacać i dopeł-

gląd Powszechny” 1921, t. 151/152, s. 350–353, Z. Dębicki, *Duchy w mieście*, „Kurier Warszawski” 1921, nr 146, s. 5–6.

⁶⁴ E. Breiter, *Książka. Tadeusz Rittner. Duchy w mieście*, „Skamander” 1922, z. 16, s. 38.

⁶⁵ Stef. [S. Papée], *Nowe książki*, „Dziennik Poznański” 1921, nr 135, s. 3.

⁶⁶ A. Grzymała-Siedlecki, *Pod władzą burmistrza Pałki*, „Rzeczpospolita” 1921, nr 146, wyd. poranne, s. 4.

⁶⁷ Tamże.

⁶⁸ T. Rittner, dz. cyt., s. 7.

⁶⁹ Tamże.

⁷⁰ W podobny sposób odczytywał *Duchy w mieście* Henryk Izidor Rogacki. Zob. H.I. Rogacki, *Mgła i zwierciadło. Obrazy teatralne w prozie, liryce i dramacie okresu Młodej Polski*, Warszawa 2001, s. 236–237.

niać życie realne. Dla autora *Duchów w mieście* teatr to spektakl, a nie cała jego otoczka (budynek, aktorzy, reżyser, kulisy, garderoby). W powieści ludzie na nowo zostają ogarnięci „chorobą teatru”, jak Hipolit, który trafia do sanatorium dla chorych umysłowo i by z niego wyjść, musi udawać, że nie wierzy w teatr prawdziwy, „teatr czucia”, oparty na iluzji, taki, jakim zapamiętał go w czasie jednego z przedstawień:

Nie wolno było nikomu z niepowołanych wiedzieć, jak tu wyglądało. Dlatego też tak surowo był „obcym wstęp wzbroniony”. Ale odezwał się sygnał. Jakiś, zdawało się, dzwonek elektryczny. A w chwilę potem wiedział Hipolit, że tak zwana kurtyna żelazna już podniesiona. Wiedział a raczej czuł. Zmieniło się niejako powietrze na scenie. Ociepliło się. Bo za kurtyną była już ludzkość. Wielki potwór o kilkuset głowach – słyszało się jak oddycha. Jak czeka. Usta jego otwarte. Krwawe z ciekawości. Jak usta Adeli. Tęsknił Hipolit. O, kiedy znajdował się tam, w mieście, za kurtyną, ciągnęło go wciąż do teatru. Ale tu w teatrze czuł nostalgię. Za ciepłem, za krwawymi ustami. Scena oddzielona już tylko lekką, cienką zasłoną od publiczności. I dopiero teraz zakwita na niej jakiś świat. Codziennie inny. To urok teatru. Że świat ciągle się zmienia. Czasem las, pole, zewsząd wszystko otwarte. Artyści mogliby wchodzić lub wychodzić, gdzie im się podoba. Kiedy indziej znowu sala, albo pokój zewsząd zamknięty. Ale są drzwi, okna. Lecz w tym osobliwym teatrze aktorzy jakoś nie korzystają ani z drzwi, ani z furtek ogrodowych, ani z leśnych i polnych ścieżek. Więc jakże wchodzi i wychodzi? Wcale nie. Tylko naraz – są na scenie. Zjawiają się w stosownej chwili. Jak podniesie się druga, lekka zasłona. I zaraz grają. Hipolit widzi ich, widzi wszystko. To jego przywilej, wyłącznie jego.⁷¹

Umowność sztuki teatru, a zarazem balansowanie na granicy między prawdą i fikcją, które tak silnie akcentował Rittner, sprawiały, że prawdopodobne, jego zdaniem, stawało się przeniesienie prawideł sztuki teatru nie tylko w fikcjonalną rzeczywistość świata przedstawionego *Duchów w mieście* (motyw *theatrum mundi*), ale także urealnienie fikcji „duchów” w życiu. Teatralna kreacja rzeczywistości miała więc opierać się na nieustannym przemieszaniu fikcji i rzeczywistości, umowności i prawdy, z założeniem, że istotnym elementem życia pozostaje instykt teatralny. Dla Wandurskiego, autora jednego z ciekawszych omówień światopoglądu teatralnego Rittnera, fikcja ta oznaczała „namiastek magiczny życia w pełni”⁷². W kontekście podjętych rozważań można wspomnieć, że dokładnie dziesięć lat po napisaniu *Duchów w mieście* powstaje powieść o innym zwariowanym mieście Jana Wiktora, w której autor, posługując się analogią do sytuacji dramatycznej *Sześciu postaci w poszukiwaniu autora* Pirandella, także wykorzystuje proces teatralizacji fikcjonalnej rzeczywistości jako dominanty kompozycyjnej

⁷¹ T. Rittner, dz. cyt., s. 78–79.

⁷² W. Wandurski, dz. cyt., s. 10.

świata przedstawionego *Zwariowanego miasta* (1931). W powieści tej Wiktor podważa jednak koncepcję teatralizacji życia w rozumieniu Jewreinowa i Rittnera⁷³.

Na koniec warto przywołać słowa Tadeusza Rittnera, odnoszące się do jego sposobu postrzegania świata teatru, sformułowane we wspomnieniu *Moje życie*, które z pewnością zaważyły na światopoglądzie teatralnym autora *Duchów w mieście*: „Teatr jest czymś istotnym w moim życiu; jest zawsze jeszcze czymś tak uroczystym i pełnym cudu, jak za lat moich chłopięcych. I uważam to za prawdziwą łaskę, że z tą bajką stykam się tak często, a jednak nie przestaje ona być dla mnie pełną cudu bajką”⁷⁴.



Anna Sobiecka (Pomeranian University in Słupsk)

ORCID: 0000-0001-5155-0393, e-mail: anna.sobiecka@apsl.edu.pl

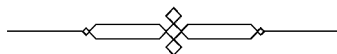
THEATRICALIZATION OF THE WORLD AS A MODEL OF TADEUSZ
RITTNER'S NOVEL "GHOSTS IN THE CITY"

ABSTRACT

The article is based on a comparison of certain threads in the work of Tadeusz Rittner and the concept of “theatricalization of life” by Nikolai Evreinov. Conventionality of the art of theatre and, at the same time, balancing on the border between truth and fiction, which Rittner so strongly emphasized, made it probable, in his opinion, to transfer the rules of the art of theatre not only to the fictional reality of the world depicted in *Ghosts in the City* (*theatrum mundi* theme), but also to make the fiction of “ghosts” real in life. The theatrical creation of reality was to be based on the constant mixing of fiction and reality, conventionality and truth, with the assumption that the theatrical instinct remains an essential element of life.

KEY WORDS

Tadeusz Rittner, theatre, fiction, Nikolai Evreinov



⁷³ Zagadnienia te analizuję w artykule *Teatralizacja świata jako wyznacznik odmiany gatunkowej powieści (Zwariowane miasto, Wtearwstąpienie, Biała noc miłości)*, „*Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica*” 2019, nr 7, s. 150–164. W artykule w analogiczny sposób odwołuję się do teorii Jewreinowa.

⁷⁴ T. Rittner, *Moje życie*, s. 9.