

SABINA BRZozowska

(Uniwersytet Opolski)

„CO JEST PRAGNIENIE MOJE?” O „DON JUANIE” TADEUSZA RITTNERA



„Wielce Szanowny Panie, *Don Juanem* jestem ZACHWYCONY”¹ – pisał do Tadeusza Rittnera w 1909 roku Aleksander Moissi, jeden z najsłynniejszych aktorów niemieckich, któremu międzynarodową sławę przyniosły występy z zespołem Maxa Reinhardta. Siła sprawcza znanego aktora okazała się na tyle duża, że dramat znalazł się w repertuarze wiedeńskiego Deutsches Volkstheater, teatru silnie propagującego twórczość – wysoko cenionego przez polskiego dramaturga – Henrika Ibsena. Wiedeńska prapremiera pierwszej napisanej od razu po niemiecku sztuki odbyła się 13 marca 1909 roku². Opinia Moissiego na temat dramatu Rittnera nie była odosobniona, chociaż – dodajmy – wystawienie sztuki *Unterwegs. Ein Don Juan-Drama in drei Akten* zawdzięczał autor tak naprawdę swemu uporowi. Dopiero po odrzuceniu dramatu przez dyrekcję Deutsches Volkstheater w Wiedniu i Lessing Theater w Berlinie przesłał tekst bezpośrednio do gwiazdy niemieckich scen.

Moissi w 1909 roku zapewniał Rittnera: „W nadchodzącym sezonie będę grał Hrabiego [w *Unterwegs*] u Reinhardta”³. Sam autor również wykazywał pewność co do scenicznej przyszłości swego *Don Juana*. W liście z 24 listopada 1910 roku pisał do Kornela Makuszyńskiego – który pochlebnie recenzował na łamach „Słowa Polskiego” *Głupiego Jakuba*, wystawianego wówczas we Lwowie: „Chciałem zaraz po powrocie do Wiednia przesłać Panu mego, na razie tylko po niemiecku wydanego *Don Juana* (*Unterwegs*), ale niestety mogę to uczynić dopiero po berlińskiej premierze tej sztuki u Reinhardta, bo w tej chwili nie mam w domu ani jednego egzemplarza”⁴.

¹ Cyt. za: Z. Raszewski, *Rittneriana. Materiały do monografii twórczości dramatycznej Tadeusza Rittnera*, „Pamiętnik Teatralny” 1956, z. 1, s. 150.

² Zob. Z. Raszewski, *Wstęp*, w: T. Rittner, *Głupi Jakub, komedia w trzech aktach. Wilki w nocy, komedia w trzech aktach*, oprac. i wstęp Z. Raszewski, Wrocław 1956, s. IX-X.

³ Cyt. za: Z. Raszewski, *Rittneriana*, s. 150.

⁴ Cyt. za: P. Obrączka, *Drobiazgi epistolograficzne Rittnera, Staffa, Reymonta*, w: tegoż, *W kręgu Młodej Polski. Szkice i materiały*, Opole 1994, s. 65.

Rok 1909 nie należał jednak do Rittnerowskiego *Don Juana*, Moissi po raz pierwszy zagrał zaś Barona w *Unterwegs* dopiero 7 czerwca 1911 roku w Monachium⁵. Sztuka nie przeszła bez echa, znalazła się w repertuarze teatrów w Wiedniu, Monachium, Norymberdze, Zurychu i Hamburgu. Jak podaje Roman Taborski, w latach 1909–1927 odbyły się w samym Wiedniu 43 jej przedstawienia⁶. Jednak u Maxa Reinhardta w *Kammerspiele des Deutschen Theaters* w Berlinie została wystawiona dopiero w 1919 roku, dziesięć lat po zapowiedziach Moissiego.

Zbigniew Raszewski nazwał *Don Juana* modernistyczną recydywą Rittnera. O ile bowiem na początku swej drogi twórczej pisarz oddalił się od programu modernistycznego i skłaniał raczej ku pogłębionemu realizmowi, czego przykładem jest jeden z najlepszych jego dramatów *W małym domku*, o tyle kolejny dramat – *Don Juana* właśnie – można potraktować jako nieudany powrót do konwencji modernistycznej – jak sugeruje Raszewski. *Causus Don Juana* jest także najdobitniejszym przykładem różnego odbioru dzieł jednego pisarza w dwu obszarach językowych. Operujący kombinacją stylistyki dramatu obyczajowego i modernistycznej nastrojowości utwór Rittnera nie odniósł sukcesu na scenach polskich⁷, zdecydowanie lepiej sprzedał się na deskach teatralnych Młodego Wiednia⁸.

Sam Rittner stanowił przykład łączenia sprzeczności nie tak rzadkich wówczas w stolicy Austro-Węgier: był urzędnikiem i dramatopisarzem, mieszczaninem i artystą, podobnie jak wysoko ceniony wówczas Arthur Schnitzler, który łączył solidną profesję lekarza z sukcesami artystycznymi. Polak-*Ministerialsekretär* przynależał zatem z jednej strony do urzędniczego establishmentu Wiednia, z drugiej zaś wtopił się w atmosferę „europejskiej stolicy okresu przełomu wieków”⁹, miasta Hugona von Hofmannsthała, Stefana Zweiga, Hermanna Bahra, Ottona Weiningera i Sigmunda Freuda¹⁰. Autor *W małym domku* obrazowo komentował ambiwalencję sytuacji ówczes-

⁵ Zob. R. Taborski, *Dramaty Tadeusza Rittnera na wiedeńskich scenach*, w: tegoż, *Pożegnanie Wiednia. Szkice literackie i teatralne*, Warszawa 2003, s. 77.

⁶ Tamże, s. 89.

⁷ Polska premiera odbyła się 6 grudnia 1913 roku w Krakowie.

⁸ Aczkolwiek – jak zauważa Raszewski – *Don Juan* nie był tam uznawany jednoznacznie za dobrą sztukę. Tenże, *Wstęp*, w: T. Rittner, *Dramaty*, t. 1, oprac. Z. Raszewski, Warszawa 1966, s. 19.

⁹ Walter Benjamin przyznał prymat Paryżowi jako stolicy wieku XIX, ale tak zwany *fin de siècle* – zdaniem filozofa – należał już stolicy Austro-Węgier.

¹⁰ Błyskotliwie konstatuje Jan Tomkowski: „[...] przecież w tym samym czasie, gdy Tadeusz Rittner uczył się w elitarnym wiedeńskim Theresianum, Zygmunt Freud otwierał już swój gabinet w kamienicy przy Berggasse 19” (J. Tomkowski, *Szkice młodopolskie*, Warszawa 2016, s. 184).

nych artystów i ambiwalencję postaw niestroniących wszak od zbytku i ekstrawagancji mieszczan:

Spółczesność mieszczańskie wykazuje intuicyjną niechęć w stosunku do ludzi bez praktycznego zajęcia [...]. Dlatego też społeczeństwo to jest w gruncie rzeczy przeciw artystom. Chociaż ostatecznie toleruje się ich, tak jak kanarki w klatce czy figurki porcelanowe w lepszym pokoju. Bo zbytek należy poniekąd do atrybutów dobrobytu, a więc znosi się artystów.¹¹

Po wiedeńskiej premierze sztuki *Unterwegs* na łamach „Czasu” ukazał się artykuł Ignacego Rosnera *Trzy wieki Don Juana*, dający płynnie wkomponowane w myśl epoki, a zatem dosyć przekonujące, alibi dla ponowienia motywu znanego, czyli z jednej strony narażonego na spetryfikowanie i strywalizowanie, z drugiej zaś pobudzającego fantazję, prowokującego do twórczej i zgodnej z duchem czasów reinterpretacji: „[...] prawda wewnętrzna postaci Don Juana jest tak wielka, że nigdy ludzkość nie uwierzy, iżby Don Juan fizycznie nie istniał. [...] Patrząc głębiej, doszłoby się może do przekonania, że właśnie wobec Don Juana jak wobec Fausta *principium individuationis* zawieść musi [...]”¹².

Nietzscheańska zasada przełamania *principium individuationis*, zakładająca wszak dionizyjskie spotęgowanie doznań, upojenie i finalnie – zanik podmiotowości, samozapomnienie, przeczarowanie¹³ wydaje się sprzeczna z ideą zinstrumentalizowanej przyjemności, hedonistycznie pojmowanego erotyzmu czy sztucznej perwersji.

Potraktujmy schyłek pruderyjnego wieku XIX paradoksalnie jako czas Don Juana – bohatera, który „w literaturze i muzyce tyłu i tak wielkich twórców wodził na pokuszenie”¹⁴ i spójrzmy na przełom XIX i XX wieku nie tylko przez pryzmat filozofii Schopenhauera i Nietzschego, powieści psychologicznej Bourgeta, rewelacji Freuda czy radykalnych gestów Weiningera, ale także poprzez kontekst skandalizujących dzieł Rachilde, Marcela Schwoba i Alfreda Jarry’ego¹⁵; dramaturgii Franka Wedekinda albo Bernarda Shawa¹⁶. Niebezpieczne okazałoby wówczas nazwanie *fin de siècle’u* czasem rewolucji seksualnej, odkrywającej (kontr)kulturowy i perwersyjny, a nie

¹¹ Cyt. za: Z. Raszewski, *Wstęp*, s. XIII.

¹² I. Rosner, *Trzy wieki Don Juana*, „Czas” 1909, nr 108 (2), s. 1.

¹³ Zob. F. Nietzsche, *Narodziny tragedii, czyli pesymizm i hellenizm*, przeł. L. Staff, postł. T. Macios, Kraków 2003, s. 21 i 41.

¹⁴ W.Pr. [W. Prokesch], *Teatr miejski. „Don Juan”. Dramat w trzech aktach Tadeusza Rittnera*, „Nowa Reforma” 1913, nr 565.

¹⁵ Por. np.: A. Jarry, *Supersamiec*, [b.m.] 1902.

¹⁶ Tadeusz Rittner cenił twórczość zarówno Franka Wedekinda, jak i Bernarda Shawa. Zob. Z. Raszewski, *Wstęp*, w: T. Rittner, *Dramaty*, t. 1, s. 18.

biologiczny i prokreacyjny wymiar miłości – wbrew filozoficznemu patronowi dekadentów, Arturowi Schopenhauerowi, który – przypomnijmy – ujmował miłość w kategoriach deterministycznych jako uwikłanie w błędne koło konieczności. Ten najbardziej znany z europejskich scen Don Juan wyłania się z ducha muzyki Mozarta, ale przekształcenia motywu i szerokie konteksty uruchomiły grę punktów widzenia, podejrzliwości i czasami pochopnych rozczarowań rozwiązaniami inscenizacyjnymi, zwłaszcza – gdy jak u Rittnera: „Rzecz dzieje się na wsi hrabiego w naszych czasach”¹⁷. Tymczasem *Don Juan* Rittnera wpisuje się i w epokę rozwoju prozy psychologicznej, i narodzin kina, a także początków awangardy.

Nie o tym jednak pisze Ignacy Rosner. Recenzent „Czasu” stworzył zgrabną uwerturę dla intelektualnej podróży (*Unterwegs*) z Don Juanem Rittnera, po prostu zrekonstruował literackie perypetie i metamorfozy tej postaci, wiążąc je z przemianami obyczajowymi, społecznymi i kulturowymi kolejnych epok: od pierwotnej – zdaniem autora – czysto teologicznej idei *Zwodziciela sewilskiego* Tirsa de Moliny, poprzez eksponowany w XVIII wieku motyw miłosnej intrygi, wyrachowanej gry, jak to ma miejsce w *Klaryssie* Samuela Richardsona czy w – docenionych przez Rosnera – libertyńskich *Niebezpiecznych związkach* Pierre’a Choderlosa de Laclos, po typ uwodziciela nowożytnego rodem z *Dziennika uwodziciela* Sorena Kierkegaarda. Dość zdawkowo Rosner potraktował Molierowskiego *Don Juana*, orzekając, że „autor *Tartuffa* w postaci Don Juana połączył libertynizm moralny z hipokryzją religijną, to wobec nieprzebranej ilości modeli tej kombinacji we Francji XVII wieku u wielkiego realisty dziwić nie może”¹⁸. Zdroworozsądkowość i konformizm, przeciwstawione wzniosłym ideałom miłości, stanowią zatem dominującą cechę Molierowskiego uwodziciela. Zbrutalizowana wersja Don Juana, odartego „z wszelkiej poezji, wszelkiego wdzięku”¹⁹, jako manifestacja przeciw purytanizmowi pojawia się z kolei u Thomasa Shadwella.

Można śmiało orzec: postać Don Juana jako fenomen kultury jest zatem żywym odbiciem swoich czasów²⁰. Dramat Rittnera wpisał imię słynnego

¹⁷ T. Rittner, *Don Juan. Dramat w 3 aktach*, Stanisławów 1916, s. 2. Wszystkie cytaty z dramatu Rittnera podaję według tego wydania (numery stron – w nawiasie w tekście głównym). Cytat w tytule artykułu – s. 82.

¹⁸ I. Rosner, dz. cyt.

¹⁹ Tamże. Zob. także S. Münch, *Metamorfozy Don Juana. Studia z historii opery XVIII i XIX wieku*, Lublin 2010.

²⁰ José Ortega y Gasset trafnie zdiagnozował tę sytuację: „Nastanie każdej nowej epoki oznacza wytworzenie sobie przez człowieka bardziej skomplikowanych i dokładnych pojęć co do tego, czym są rzeczy i czym być powinny, to znaczy pojęć rzeczywistości i ideału. A więc tradycyjny temat powinien sprostać wymaganiom stawianym przez nowe, pełniejsze poznanie. Tylko wtedy ma on sens dla danej

uwodziciela we współczesny kontekst, zgodny z modernistyczną konwencją i ukazał go jednocześnie w realistycznych dekoracjach.

Aktualizacje tematu nie odbierają mu sensu uniwersalnego: utrwalonej historii o odwiecznym wędrowcu, podróżniku w czasie i wolnomyślicielu. „Bajka o Don Juanie” to wymarzony temat dla teatrów marionetek i bud jarmarcznych i tu – pisał Rosner – „spotyka się z inną bajką, równie popularną i równie jak ona nieśmiertelną: z bajką o Doktorze Fauście”²¹. W postaci Fausta odbija się dysonans metafizyczny, Don Juan zaś odzwierciedla dekonstrukcję porządku społecznego: rozpad małżeństwa, rodziny, zburzenie społecznych form miłości²². Do bezpośredniego spotkania obu charakterów doprowadził Christian Dietrich Grabbe w sztuce *Don Juan i Faust* (1829); poszukiwaniom szczęścia w miłości w obu przypadkach towarzyszą różne motywacje i oczekiwania, dla Fausta to źródło siły, natomiast „Don Juan w miłości chce tylko miłości, nie panowania nad światem”²³ – konstatuje autor recenzji.

Kontaminacji postaci Don Juana i Fausta dokonał również przywołany przez Rosnera Kierkegaard; w rozprawie *Stadia erotyki bezpośredniej, czyli erotyka muzyczna*, poprzedzającej *Dziennik uwodziciela* w pierwszym tomie *Albo-albo*. Warto zatrzymać się przy spostrzeżeniach filozofa. Kierkegaard uznał obie postaci za genialne i demoniczne, odseparował jednak demoniczność zmysłową Don Juana od duchowego demonizmu Fausta, przyznał też, że obie idee – Fausta i Don Juana – łączy obecność w ludowych przekazach, dzieli natomiast – i to wysuwa się na plan pierwszy w jego rozważaniach – medium. Miłość zmysłowa jest niewierna i momentalna, niewyczerpana i niepoświęcona jednej osobie; niewierność sprowadza się jedynie do kolejnych powtórzeń²⁴. Czytamy u Kierkegaarda: „Faust jest ideą, która w istocie jest zarazem istotą ludzką [...]. Don Juan istotnie jest zawieszony w locie pomię-

epoki, a to właśnie sens odróżnia symbol, wartość intelektualną czy estetyczną od powszednich zdarzeń, z których utkana jest nasza egzystencja i które tylko dlatego są w określony sposób uporządkowane, że następowały jedno po drugim. Trzeba więc w tematach symbolicznych widzieć absolutne przeciwieństwo tematów będących tworem kaprysu czy też szeregiem przypadkowych zdarzeń” (J. Ortega y Gasset, *Wprowadzenie do Don Juana*, w: tegoż, *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, wstęp i wybór S. Cichowicz, przeł. P. Niklewicz, Warszawa 1980, s. 111).

²¹ Tamże.

²² I. Rosner, *Trzy wieki Don Juana*, „Czas” 1909, nr 109 (2), s. 1.

²³ I. Rosner, *Trzy wieki Don Juana*, „Czas” 1909, nr 110 (2), s. 1.

²⁴ S. Kierkegaard, *Stadia erotyki bezpośredniej, czyli erotyka muzyczna*, w: tegoż, *Albo-albo*, t. 1, przeł. i wstępem opatrzył J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1982, s. 104–105.

dzy byciem ideą (tzn. siłą, życiem) a bytem indywidualnym. Ten lot jest falowaniem muzyki”²⁵.

Ignacy Rosner w rozbudowanej recenzji dramatu docenił bohatera poematu dramatycznego Nikolausa Lenaua z 1844 roku, będącego z kolei inspiracją dla poematu symfonicznego Richarda Straussa²⁶; tęsknotę za wcieleniem kobiecości w sztuce Lenaua mąci obrzydzenie, spowodowane odkryciem prawdy, że w ciągłej gonitwie nie można odnaleźć spełnienia, kobiety-ideału. Konkluduje Rosner:

Chciałby móc kochać kobiety wszystkich światów i wszystkich czasów! W takiej jednej przelotnej chwili, zdaje się jakby Lenau odczuł właściwe znaczenie Don Juana jako zjawiska tylko, będącego odbiciem idei poza formami intuicji ludzkiej, poza czasem i przestrzenią. Chwila to tylko, błysk geniuszu – ale ona sama wystarcza, by zapewnić postaci tego Don Juana wybitne miejsce w rozwoju legendy.²⁷

Zasygnalizowane w artykule Rosnera rozczarowanie kobiecością, tym nieziszczonym ideałem, naprowadza na krzyżujące się ze sobą tropy. Jeśli przyjmiemy za José Ortegą y Gassetem, że Don Juan nie neguje istnienia ideału tylko dla samego aktu negacji, ale świadomie odrzuca to wszystko, co nie spełnia jego oczekiwań i jego działanie nie tylko jest podyktowane instynktem i emocjami – wówczas negacja zyskuje sens, daje się uzasadnić w kategoriach negatywnego heroizmu:

[...] każdy ideał, jakkolwiek byłby doskonały, ma w sobie pewne niedoskonałości i przez to rozmija się z najgłębszymi odczuciami naszego serca, a więc może być obiektem heroicznej negacji. Lecz wówczas Don Juan nie jest błaznem, ale budzącym grozę symbolem tragicznego ziarna, które mniej lub bardziej rozwinięte kielkuje w każdym z nas; obawy, że ideały nasze nie są w pełni doskonałe, że czegoś im brakuje, że są jedynie złudą godziny upojenia, przechodzącej w rozpacz na podobieństwo radośnie podejmowanych wypraw na statkach w pełnej gali, które zawsze w końcu idą na dno.²⁸

Drugi trop prowadzi na obszar dobrze rozpoznany w literaturze Młodej Polski, obszar antykobiecego dyskursu przełomu XIX i XX wieku²⁹, eskalo-

²⁵ Tamże, s. 103.

²⁶ Pomiął jednocześnie najbardziej znane i tytaniczne kreacje Don Juana u Wolfganga Amadeusa Mozarta, E.T.A. Hoffmanna, George’a Byrona, Aleksandra Puszkina i José Zorilli.

²⁷ I. Rosner, *Trzy wieki Don Juana*, nr 110 (2), s. 2.

²⁸ J. Ortega y Gasset, dz. cyt., s. 112-113.

²⁹ Zob. m.in. G. Borkowska, *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996; W. Gutowski, *Kobieta fatalna czy fatum natury?*, w: tegoż, *Nagie dusze i maski (o młodopolskich mitach miłości)*, Kraków 1992; K. Kłosińska, *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*, Katowice

wanego przez prace Schopenhauera, Durkheima, Freuda, Weiningera oraz dramaty Strindberga czy Wedekinda, a sprowadzającego się – powiedzmy w wielkim uproszczeniu – do potwierdzania demoniczności kobiecego instynktu płci i gatunku, niższości intelektualnej, moralnej, a nawet biologicznej kobiet oraz męskich lęków przed matriarchatem i związanym z nim regresem kultury i cywilizacji; dążenia emancypacyjne kobiet traktowano jako naruszenie utrwalonego ładu i spójnego obrazu świata, mającego boską, historyczną i społeczną sankcję³⁰. Dodajmy: prapremiera sztuki Rittnera odbyła się w Wiedniu, mieście Ottona Weininger (i Mozarta)³¹. Rosner w niewinny sposób przywołuje autora *Płci i charakteru*: „[...] nie ma na świecie bardziej zawikłanego problemu nad miłość mężczyzny. Weininger nazwał ją «zjawiskiem projekcji» psychicznej. Znaczy to, innymi słowy, że mężczyzna kocha właściwie zawsze samego siebie, ale poza sobą»³².

Nie da się ukryć, że historia Don Juana wśród różnorodności grasujących wówczas idei staje się i niejednoznaczna, i rozmyta. Jakie niepokoje ludzkiej duszy na progu XX wieku odzwierciedla zatem ten mieszkanioc zbiorowej wyobraźni? Modernistyczny kostium nie upodobni go do napędzanego młodością i prawami biologii Don Juana Tirsa de Moliny. Wydaje się, że raczej dyplomatyczne gry w stylu Valmonta wpisywałyby się w sceptycyzm i „rozpaczliwy hedonizm” „wieku nerwowego”, zaś ambiwalencję moralną pogłębiłby motyw uwiedzionej niewinności³³. Byłaby to wersja legendy przy-

1999; G. Matuszek, *Kultura contra natura? O mizoginizmie fin de siècle'u*, w: tejsze, *Maski i demony wczesnego modernizmu*, Kraków 2014; M. Podraza-Kwiatkowska, *Salome i Androgyne. Mizoginizm i emancypacja*, w: tejsze, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994.

³⁰ A. Schopenhauer, *Psychologia miłości*, przeł. A.L. [A. Lange], Warszawa 1901; É. Durkheim, *The Division of Labor In Society* (1893); O. Weininger, *Płeć i charakter. Rozbiór zasadniczy*, przeł. O. Ortwin, Warszawa 1911 (*Das Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*, Wien 1903).

³¹ Tadeusz Rittner w swych felietonach pisanych dla „Czasu”, „Gazety Lwowskiej”, krakowskiego „Życia” uchwycił osobliwości Wiednia. Pisze zatem: „Wiedeń to w ogóle atmosfera dla ludzi bez pewnych tematów. Nie wiem, jak to określić, ale obok Wiednia wymieniłbym może Wenecję, miasto stojących zegarów i ludzi drzemiących nad stojącą wodą. Wiedeń liczy także coś około półtora miliona lazzaronich. I pomimo pozornego ruchu i słonecznego życia jest pod pewnym względem także miastem stojącego czasu. Dużo tu młodzieńców z bladym, melancholijnym uśmiechem, dla których «wczoraj» znaczy mniej więcej tyle, co «dzisiaj» albo i «jutro». Młodzieńców, dla których nie ma pewnych tematów. Albo też i przeciwnie; nie ma życia i wszystko jest tylko tematem”. T. Rittner, *Z Wiednia*, „Czas” 1905, nr 123 (2), s. 1.

³² I. Rosner, *Trzy wieki Don Juana*, „Czas” 1909, nr 111 (2), s. 1.

³³ Maria Podraza-Kwiatkowska, sygnalizując temat uwiedzenia niewinnej, wskazu-

znająca prymat świadomości, intelektualnej kontroli pożądania. Wróćmy na chwilę do rozprawki Rosnera. Recenzent „Czasu” kieruje uwagę odbiorcy w stronę Maurice’a Barrèsa i jego zbioru szkiców *Du Sang, de la Volupté et de la Mort*. W Don Juanie francuski pisarz dostrzega odzwierciedlenie odwiecznego splotu rozkoszy i śmierci, namiętności i ascezy; w postaci tej widzi poszukiwacza szczęścia, który uświadamia sobie, że sieje dokoła siebie nieszczęście. Wpływ Barrèsa na ówczesne prądy ideowe był znaczący. Piewca indywidualizmu i autor książki pod znaczącym tytułem *Un homme libre* (1889) inspirował między innymi Paula Bourgeta.

Robert Greslou – Bourgetowski Don Juan – uwodzi z badawczej ciekawości, poddaje swą ofiarę psychologicznej wiwisekcji, czerpiąc intelektualną przyjemność z wymazywania i unieważniania jej dotychczasowych przeświadczeń i wiar; modeluje świadomość młodej kobiety. *Uczeń* Bourgeta to opowieść o duchowej deprawacji, eksperymencie moralnym i uprzedmiotowieniu relacji międzyludzkich. Wydzźwięk powieści Bourgeta był jednak ambiwalentny³⁴, a wpływ na niejednoznaczną recepcję miała przedmowa do powieści, przedmowa-przestroga.

Do Młodzieńca. Przedmowa Bourgeta do powieści „Uczeń” została opublikowana na łamach „Prawdy” w 1889 roku w tłumaczeniu Leo Belmonta (pod właśc. nazwiskiem Leopold Blumental). Autor *Nowych szkiców z psychologii współczesnej* podjął próbę zdiagnozowania „epoki zachwianego sumienia i sprzecznych doktryn”³⁵ i zaaplikowania uniwersalnego, ponadczasowego antidotum; orzekł, że Miłość i Wola mogą uchronić jednostkę przed zepsuciem moralnym schyłku XIX wieku. Bourget stworzył sugestywne portrety typów ludzkich, sztukmistrzów idei:

Dwa typy postrzegam wśród młodzieży doby obecnej [...]. Jeden jest cyniczny i świadomie jowialny. W dwudziestym roku zrobił on już obrachunek życia i religia jego zawiera się w jednym słowie: używać – które tłumaczy się przez inne: mieć powodzenie. [...] Ten młody człowiek jest potworem – nieprawdaż? Albowiem jest potworem, kto w dwudziestym piątym roku życia posiada zamiast duszy maszynę do liczenia na usłudze maszyny do używania.³⁶

je *Bez dogmatu* Sienkiewicza, *W wieku nerwowym* Belmonta, *Homo sapiens* Przybyszewskiego, *Dzieje grzechu* Żeromskiego. Przywołuje też *Ucznia* Bourgeta i *Dziennik uwodziciela* Kierkegaarda. Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Wolność i transcendentja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001, s. 132-133.

³⁴ Zob. M. Jauksz, *Bolesław Prus czyta Bourgeta. Emancypacja, spirytyzm i teoria powieści*, „Porównania” 2013, t. 13, s. 143-155.

³⁵ *Do Młodzieńca. Przedmowa Bourgeta do powieści „Uczeń”*, przeł. L. Blumental, „Prawda. Tygodnik Polityczny, Społeczny i Literacki” 1889, nr 48, s. 569.

³⁶ Tamże, s. 568.

Współczesna wersja barbarzyńcy, „brutalny epikurejczyk zmysłowy”, wydaje się jednak mniej groźna niż arystokratyczny, oschły i wyrafinowany „epikurejczyk umysłowy” – nihilista, dla którego dusza ludzka jest „jedynie uczonym mechanizmem”, „zajmującym przedmiotem badania”. Bourget – powołując się na *L’Homme libre* Barrèsa – podsumowuje: „Jest on subtelnym i wyrachowanym egoistą, którego cała ambicja [...] zawiera się w «uwielbieniu mojego ja», dla którego poszukuje coraz nowych wrażeń”³⁷.

Szkatułkowa powieść Bourgeta nawiązuje do napisanego ponad czterdzieści lat wcześniej *Dziennika uwodziciela* Kierkegaarda, utworu, który mógłby z powodzeniem uchodzić za typową powieść w listach z bohaterem – bulwarowym dandysem-estetą w roli tytułowej. Johannes de Silentio inicjuje eksperyment, podczas którego sam raz jest obserwatorem, to znów uczestnikiem gry zmysłów i refleksji³⁸. Realizuje podstawowy dla dandysa wymóg panowania nad sobą i swym wizerunkiem, aranżuje i reżyseruje przemysłane wcześniej sytuacje. Uwodzi dziewczynę słowami, wciąga w zasadzki, manipuluje nią, by osiągnąć zamierzony efekt: „Słucha mnie, pojmuje. Słucha uskrzydłonych słów, pojmuje je w lot; słucha mowy innego, a rozumie ją jak własną [...]”³⁹.

W finale wybrankę porzuca. Dzieło Kierkegaarda z 1843 roku zostało opublikowane na łamach „Życia” w 1899 roku. Można by je potraktować jako kolejne odzwierciedlenie kryzysu wartości, duchowego zastoju, buntu przeciw utylitarystycznej etyce, ale i jako obraz dandysowskiej maniery, pomieszania nudy, ironii, melancholii, relatywizmu: „Etyka jest tak samo nudziarstwem w wiedzy, jak w życiu. Cóż za różnica z niebem estetyki, która sprawia, że wszystko staje się lekkie, piękne, płynne, a kiedy pojawia się ta etyka, wszystko staje się twarde, kanciaste, ogarnięte nieskończoną nudą”⁴⁰.

Dziennik uwodziciela czytany w oderwaniu od kontekstu *Albo-albo* prowokuje do uproszczonej interpretacji, odbiorca przede wszystkim dostrzeże w nim studium cynicznej gry miłosnej albo opowieść o wyalienowaniu jednostki z natury. Lektura przywołanej już w kontekście Faustowskim rozprawy, będącej wszak apoteozą *Don Giovanniego* Mozarta – *Stadia erotyki bezpośredniej, czyli erotyka muzyczna* – nie tylko odślania dodatkowe sensory pod banalną historią uwiedzenia niewinnej przez kopenhaskiego dandyśa, ale i buduje fundament pod modernistyczne, uwikłane w symbolizm re-

³⁷ Tamże.

³⁸ Okazuje się, że Johannes de Silentio i Victor Eremita, odkrywca korespondencji Johannaesa i Kordelii, to jedna i ta sama osoba, pod którą ukrywa się autor *Albo-albo*. Zob. S. Kierkegaard, dz. cyt.

³⁹ S. Kierkegaard, *Dziennik uwodziciela*, w: tegoż, *Albo-albo*, t. 1, s. 452.

⁴⁰ Tamże, s. 525.

alizacje tematu Don Juana oraz podsuwa subtelny komentarz: „kobieta jest snem mężczyzny”⁴¹ – dla ostentacyjnie mizoginicznych zarówno wyobrażeń, jak i filozoficznych konstatacji czy artystycznych konkretyzacji motywów miłosnych. *Don Giovanniego* Kierkegaard obejrzał między 1841 a 1842 rokiem w Berlinie⁴². W 1843 roku ukazuje się obszerny esej poświęcony operze Mozarta. Dla duńskiego filozofa Don Juan stanowi wcielenie idei genialności zmysłowej, którą wyrazić można w sposób doskonały jedynie za pomocą medium asemantycznego, jak uzasadnia Kierkegaard – bezrefleksyjnej, bezpośredniej, a zarazem tajemniczej muzyki, wyrażającej to wszystko, co niewyraźalne za pomocą innych sztuk i nieuchwytnie dla języka. Kierkegaard pisze:

Oto kiedy mamy muzyczny portret Don Juana, słyszę w nim całą nieskończoność namiętności, ale i zarazem całą jej nieskończoną potęgę, której nic oprzeć się nie zdoła; słyszę rozpasaną żądzę, ale zarazem pewność jej zwycięstwa, przed którym nic się nie osto. Przeszkoda, przed którą myśl się czasem zawaha, nie powstrzymuje namiętności, lecz przeciwnie, podnieca ją wzmagając rozkosz, zwiększając pewność zwycięstwa, a przeszkoda staje się podnietą. Takie pełne pierwotnych sił życie, nieprzewyciężone i demoniczne, czuję w Don Juanie. Taka jest jego idealność, taką się bez przeszkód mogę cieszyć, ponieważ muzyka NIE PRZEDSTAWIA MI GO JAKO OSOBĘ CZY JEDNOSTKĘ, LECZ JAKO SIĘ. ⁴³

I w innym miejscu rozprawy czytamy:

Don Juan pożąda zmysłowo i przy pomocy demonicznej potęgi zmysłów uwodzi, uwodzi wszystkie. Słowo, replika nie jest jego udziałem; mówienie zmienia go natychmiast w indywidualium refleksyjne, a on w ogóle nie zna trwałego bytu, zawsze widzimy go tylko w przemijaniu, właśnie jak muzyka, która także przemija, skoro zamrą dźwięki, a odradza się na nowo z dźwiękami.⁴⁴

„Nieuchwytnego”, „lotnego” Don Juana charakteryzuje wprawdzie hedonizm, ale wysuwająca się na plan pierwszy zmysłowość odsłania w jego działaniu irracjonalną, „muzyczną” stronę istnienia, obecną w ludzkiej naturze seksualność odseparowaną od miłości. To wersja przyznająca prymat instynktowi, działaniom nieświadomego. Don Giovanni nie uwodzi zatem słowami?⁴⁵ Raczej uderza do głowy jak wino. Jego formą istnienia okazuje

⁴¹ Tamże, s. 502. A miłość – wróćmy do Weininger’a – „zjawiskiem projekcji” psychicznej.

⁴² Zob. K. Kucia, *Kierkegaard słucha Don Giovanniego Mozarta. Muzyka a inne media*, „Konteksty Kultury” 2013, nr 10 B, s. 326.

⁴³ S. Kierkegaard, *Stadia erotyki bezpośredniej, czyli erotyka muzyczna*, w: tegoż, *Albo-albo*, t. 1, s. 120–121.

⁴⁴ Tamże, s. 115.

⁴⁵ U Kierkegarda zatem raz słowa (*Dziennik uwodziciela*) zyskują prymat, to znów

się muzyka, a uwodzenie jest tożsame z chęcią panowania nad kobietą. Czy uwodzi, by udowodnić dominację⁴⁶? A może uwodzi, by pokazać ludzkie zniewolenie? Lektura obu tekstów Kierkegaarda pokazuje w całej ostrości bogactwo znaczeń oraz ambiwalencję postaci Don Juana; jego sytuacja jest paradoksalna, zawiła i wypełniona sprzecznościami nie do pogodzenia, nie tylko zderzającymi wyrafinowany, podszyty okrucieństwem, hedonizm z samozapomnieniem: wszak przystojny i uroczy arystokrata budzi niechęć, zawsze ma „złą prasę”. José Ortega y Gasset wskazał źródła owej niechęci w opisanym przez Nietzschego resentymencie. Warto oddać głos hiszpańskiemu eseiście: „Postać Don Juana ucierpiała jak żadna inna od uraz i zawiści niewydarzeńców. My, mężczyźni, zawsześmy mu zazdrościli, a kobiety nie śmiały go bronić, ponieważ [...] równałoby się to ujawnieniu tajemnic kobiecości”⁴⁷.

Dwuznaczność ludzkich zachowań wynika z ograniczonego repertuaru gestów, które różnie można interpretować oraz poddawać zjadliwym komentarzom. Odtworzenie demonizmu zmysłów wymaga żonglerki estetykami.

Don Juan Rittnera nie jest utrzymany w jednorodnej konwencji. W dramacie tym przestrzeń, pałac hrabiego, przenika niepokojąca, lubieżna wręcz aura, co wychwytyują przebywające w nim postacie. Ów nastrojowo-symboliczny i „erotyczny” podtekst rozbroił zatem autor komediową lekkością dialogów:

PROFESOR

Mój brat jeszcze nie wrócił?

SEKRETARZ

[...]

O nie, to byłoby niemożliwe według mego obliczenia...

PROFESOR

(*siedząc powoli na fotelu przed altaną*) Co za gorąco. Znowu nie zasną tej nocy. – Będę jak najdłużej siedział tu w ogrodzie.

SEKRETARZ

A może służyć panu profesorowi poduszczką?

PROFESOR

Owszem – dziękuję. (*sekretarz kładzie mu poduszkę pod głowę*) Nawet ta poduszka ma jakiś zapach... podejrany... u was wszystko jest podejrane. [...]

(3–4)

Pierwsza scena z humorystycznym dystansem wprowadza w przewidywalny schemat fabularny. Właściciel pałacu to najwyraźniej rasowy poże-

muzyka (*Stadia erotyki bezpośredniej*) ma przewagę swą pozasemantyczną siłą oddziaływania.

⁴⁶ Zob. J. Adamski, *Świat jako niespełnienie albo samobójstwo Don Juana*, Warszawa 2000, s. 40.

⁴⁷ J. Ortega y Gasset, dz. cyt., s. 129.

racz niewieścich serc, donżuan, casanova, rozpustnik budzący i niechęć, i podziw; należące do niego przestrzenie – pałac i ogród – oraz miejsca, w których się po prostu pojawia, emanują zatem zmysłowością, atmosferą duszną, „niezdrową”; atmosferą, która przywabia kobiety. Ogród hrabiego jest przesycony „denerwującym” aromatem róż. „Ja tu spać nie mogę, panie łaskawy” – zrzędzi profesor i po chwili dodaje: „A w nocy słyszy się ustawicznie, z wszystkich stron... jakieś szepty, chichoty... I to ma być spokój?!... Wieś?!” (4–5). Nieobyčajność i niejednoznaczność miejsca zaakcentował autor poprzez ukazanie niestałości domowych zwyczajów: „U nas wszystko zależy od przypadku” (6), sprzecznych cech postaci: naiwności profesora-doktrynera oraz wielofunkcyjności sekretarza, który – o czym odbiorca dowiaduje się już na początku drugiej sceny – ma świadomość, że posiadłość Don Juana to pułapka; on sam jest i pomocnikiem krzątającym się wokół spraw codziennych hrabiego, i uważnym obserwatorem jego „genialnych” poczynań; jest powiernikiem aranżującym hrabiemu miłosne spotkania i chroniącym swą prywatność mężem. Jego żona, Zuzanna, łamie podjęte pod wpływem męża zobowiązanie i pojawia się w pałacu arystokraty. Sytuacja wyjściowa zapowiada zatem trójkąt małżeński z oddanym rządcą jako ofiarą sytuacji i pryncypialnym profesorem w tle.

Rittner rozpiisał jednak swój dramat na sześć postaci: hrabiego (w wersji niemieckiej z 1909 roku – barona), jego brata profesora i sekretarza oraz Zuzanny, żony sekretarza, „kasztelanki” Krystyny i córki ogrodnika, nastoletniej Hani (w wersji niemieckiej Lizki). Autor wykreował trzy różne typy kobiece, odpowiadające różnym narracjom miłosnym i męskim fantazmatom. Wydaje się, że rację miał recenzent „Czasu”, pisząc, że indywidualizujące postaci cechy charakteru są jedynie „socjalnymi naleciałościami ich kobiecości – że z nich one sobie czynią pancierz, pod którym się ich kobiecość ukrywa”⁴⁸. Jakie to typy? Innymi słowy: w jakie „naleciałości socjalne” ubrał swe postaci dramaturg? Na pewno zręcznie stworzył komediowy, a zarazem wiarygodny portret mieszczyki. W didaskaliach precyzuje:

[...] Typ „femina domestica” – niegłupia zresztą, żywa, przyjemna, o szczerych, czysto kobiecych instynktach, ale nie bez pewnej przesady burżuazyjnej co do „godności” wobec obcych osób. W rozmowie z obcymi jest komicznie sztywną ceremoniantką, zaznacza niejako, że jest z „dobrej rodziny” i wie, co wypada i nie wypada, ale w chwilach gorętszego afektu, oburzenia itd. zapomina o wszystkim i staje się znowu najmiłszym stworzeniem na świecie. Jest duża, pełna, zajmuje przez ową suknię (w rodzaju krynoliny) dość dużo miejsca, niby forteca, którą fizycznie dość trudno jest zdobyć [...]. (11)

⁴⁸ I. Rosner, *Trzy wieki Don Juana*, „Czas” 1909, nr 112 (2), s. 1.

Portretując Zuzannę, Rittner uchwycił istotny rys mieszczańskiej kondycji, „majestatycznej w swej [...] godności” (62). Wierna rygorystycznym zasadom (albo tę wierność natrętnie deklarująca) kobieta-forteca wpisuje się w burżuazyjną definicję godności, w której na plan pierwszy wysuwają się zasługi, postawa, cnoty, a nie linia znamienitych antenatów, jak to bywa w warstwie szlacheckiej. Bohaterka ruguje ze swego zachowania „niskie instynkty”, niepokoi ją i dezorientuje wszechogarniająca zmysłowość, separuje się od natury, tłumi afekty, „mówi z sztucznym spokojem, godnie przeciągle” (13), przeźornie też unika hrabiego, ufa mieszczańskiemu kodeksowi moralnemu: „W mojej rodzinie... (*swym godnym tonem*) jestem z bardzo znanej, bardzo dobrej rodziny, panie profesorze, ceniło się mężczyznę wdług jego pracy, pilności” (20)⁴⁹. Stara się zdeprecjonować arystokratę i – trzeba przyznać, że przewrotnym i mocnym chwytem posłużył się tutaj Rittner – wręcz odmawia mu męskości: „Mężczyzna, który nic nie robi, jest niczym. Nie jest mężczyzną. Na miłość boską, jakżeż to możliwe, żeby próżniak...” (19). W monolitycznym i steoretyzowanym systemie aksjologicznym Zuzanny pojawia się jednak rysa, miejsce na irracjonalne uzupełnienie: „Ale, że to dziwne, bardzo dziwne, trzeba przyznać, że kobiety tak go kochają! – (*patrzy jakiś czas prawie marzącym wzrokiem przed siebie [...]*)” (21).

Zredefiniowanie męskości z romantycznego rycerza na „mężczyznę ekonomicznego”⁵⁰, kierującego się „racjonalną kalkulacją zysków” pozostało w zawieszeniu, zastępyło w formie pustej deklaracji, wyuczonego katechizmu mieszczyki⁵¹. Tak samo jak oczekiwanie od mężczyzny powściągliwości, seksualnego umiarkowania. Rittner nie narzucił Zuzannie purytańskiego rygoru zmowy milczenia, wszak temat hrabiowskich podbojów miłosnych

⁴⁹ Ambiwalencje seksualności Zuzanny wpisują się w ustalenia Freuda, natomiast jej uwagi o „niemęskości” hrabiego zdają się odwoływać do Marksowskiej teorii wartości, opartej na pracy. Zob. S. Freud, „*Kulturowa moralność seksualna a współczesna nerwowość*”, przeł. R. Reszke, w: tegoż, *Pisma społeczne*, przeł. A. Ochocki, M. Poręba, R. Reszke, Warszawa 1998, s. 8. Por. także K. Marks, *Teorie wartości dodatkowej*, cz. 1, w: tegoż, *Kapitał*, t. 4, przeł. C. Grabowski, F. Romaniukowa, W. Sadowski, Warszawa 1969, s. 142.

⁵⁰ H. Sussman, *Mężczyzna ekonomiczny i powstanie klasy średniej*, przeł. T. Kaliściak, w: *Formy męskości 3. Antologia przekładów*, red. A. Dziadek, Warszawa 2018, s. 289. Postrzeganie mieszczaństwa w kontekście etosu pracy musiało być oczywiste dla Tadeusza Rittnera.

⁵¹ Aniela Dulska w dramacie Zapolskiej strofuje Zbyszka: „Jeszcze jesteś tutaj? Czy ci nie wstyd? Ojciec twój pracuje, ja pracuję – siostry...”; dookreśla w ten sposób swój mieszczański status, wskazuje cechy identyfikujące ją ze zbiorowością: „my ludzie pracy, a próżniacy to...” (G. Zapolska, *Moralność pani Dulskiej*, oprac. T. Weiss, Wrocław 1986, s. 55).

występuje w jej wypowiedziach, Zuzanna nie przemilcza zatem tematu tyleż bulwersującego, co ekscytującego, a jej spotkanie z hrabią nie tyle przypomina starcie przeciwstawnych wartości, co raczej jest próbą pokazania dominacji moralnej. Kobieta broni swej godności, odwołuje się do usankcjonowanych społecznie i religijnie pewników obyczajowych. Hrabia – natrętny, cierpliwy, nieco nudny – gra dysonansami: rozum a uczucia, miłość legalna a nielegalna, prawdziwe pragnienia a sieć nieświadomych kłamstw; zostawia miejsce dla tak potrzebnego kobiecie-fortecy udawania, że romans jest dziełem przypadku:

Jeżeli wrzucisz gałązkę przez okno, nikt tego nie zauważy, a i ty sama, Zuzanno, nie potrzebujesz o tym wiedzieć, żebyś nie musiała się wstydzić. Będzie tak, jakby wiatr zerwał ją z drzewa i zaniósł do tego pokoju. (78)

O „lekkie realistycznych konturach figur” i „rzeczywistości życiowej pozorowanej, narzuconej logiką myśli”⁵² w *Don Juanie* – pisał Tadeusz Konczyński w 1913 roku. Rittner nie tworzy portretów psychologicznych, buduje raczej modelowe sytuacje, które są nośnikami określonych sensów i bez trudu pozwalają się uogólnić. Dramaturg posługuje się kontrastami oraz – co chyba warto od razu odnotować – żongluje konwencjami, inicjuje zabawę kolorytem lokalnym. Ponadto Rittner daje swym postaciom prawo do udawania, do kryjących popędy i lęki sztucznych gestów. W dramacie Rittnera przeciwieństwem Zuzanny jest „kasztelanka” Krystyna:

[...] młoda arystokratka [...] wchodzi z energią podkreśloną, tylko zewnętrzną, chcąc niejako pokazać, że nikogo się nie boi i że wszystko jest jej obojętne [...], Krystyna odsłania TWARZ GESTEM TROCHĘ TEATRALNYM. Hrabia poznaje ją NIBY dopiero teraz [...]. (45–46, wyróż. – S.B.)

Arystokratyczny i odważnie ekstrawertyczny model kobiecości portretuje hrabia: „[...] Bo to jest typ, który się nie wstydzi. Typ bezwzględny – mści się natychmiast – nic nie ukrywa przed światem – na cały głos krzyczy z gniewu. – Co ludzie powiedzą – o to nie dba. Lubię ten rodzaj bajecznie” (31). W dalszej części dialogu z profesorem hrabia ze spokojem odsłania motywy swych czynów, teatralny potencjał miłosnych podbojów; odbywa podróże w czasie, przeżywa wieczne powroty:

PROFESOR

Co za niegodziwość. Nie pojmuję po prostu. Jeśli się uwzględni, że to narzeczona...

⁵² T. Konczyński, *Wiekuiasty uwodziciel (Felieton teatralny: „Don Juan”, dramat w 3 aktach Tadeusza Rittnera)*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1913, nr 285, s. 2.

HRABIA

(z uśmiechem) Właśnie! Ten szczegół jest ważny – ogromnie podnosi jej wartość. – Wziąłem ją drugiemu! *(wzdycha)* Niestety wiem z doświadczenia, że jej już nigdy nie zobaczę. [...]

(Lokaj gasi lampę w altanie i odchodzi, od tej chwili jest na scenie tylko światło księżycy)

Bo już raz się zdarzyło mi coś podobnego... Dawno, bardzo dawno... Nazywała się Donna Anna... I także była narzeczoną... Była taką, jak Krystyna... Miała także twarz dumną, usta gorące, a oczy zimne... I noc była duszna... powietrze pachniało oddechem róż i włosów kobiecych... *(szybkim dziwnym tonem)* Byłem przebrany za narzeczonego Anny. Potem w ogrodzie zesłał na mnie los jej ojca, Don Gonzala, komandora. (37)

Uwiedzionej prawie sprzed ołtarza szlachciance muszą zatem towarzyszyć atrybuty romansowej dawności: „Porwanie w nocy, na koniu, światło księżycy... las czarny, gęsty...” (25). Romans hrabiego i kasztelanki autor poddał uporządkowaniu w duchu egzotyizmu historycznego z elementem awanturniczym i nieco operetkowym. Odrzucona kochanka wraca do hrabiego uzbrojona w sztylet, nierówny pojedynek hrabiego z kobietą toczy się jednak na słowa, na steatralizowane gesty oddające kolizję bezdusznej chęci użycia z huraganem gwałtownych uczuć: od pogardy i agresji wobec hrabiego po gotowość do poniżenia i rezygnację z siebie. Wszak „stałość przystoi burżuazji” (56) – nie omieszka skwitować miłosnej przygody swego mocodawcy modernistyczny Leporello. Hrabia odrzuca Krystynę, nie jest w stanie zachować się inaczej: „jej pokora będzie mnie prześladowała jak upiór” (56). Rittner pokazał donżuanerię jako współistnienie zwierzęcego wdzięku i wytrwałości, monotonii miłosnych podchodów, pewnej dozy kabotynizmu i okrucieństwa, ale i jako „zmysłową genialność”, której nie można się oprzeć.

W dramacie Tadeusza Rittnera pojawia się także kobiecość niedorośla: „Dziewczyna najwyżej czternastoletnia, bosa w krótkiej spódniczce z czarnymi warkoczami [...]” (41), która – komunikuje sekretarz – czeka na hrabiego „jak piesek”. Epizod z nastoletnią Hanią stanowi zgrabne domknięcie drugiego aktu dramatu i zarazem popis zdrożnej i bezlitosnej wobec naiwnej dziewczyny teatralnej gry. Hania w dramacie zostaje uprzedmiotowiona:

HRABIA

A czy nie chciałybyś, Haniu, sprowadzić się do mnie zamiast siedzieć pod drzwiami? Czy nie chciałybyś zawsze ze mną mieszkać, zostać moją żoną?

HANIA

(Jw.) Tak.

(W tej chwili wlatuje do pokoju biała gałązka Zuzanny przez okno pokoju)

HRABIA

(Widząc gałązkę z uciechą ogromną i szczerą)

Tak? (*podnosi gałązkę, przyciska ją do ust; głośno z radosnym okrzykiem*) Ach!
Jakże jestem szczęśliwy! (98)

To Hania zapowiada pojawienie się arystokratki Krystyny: „A tam ... (*pokazuje na lewo od widza*) takie drzewa jak w raju. A pod drzewami stoi duża, duża... pani w kapeluszu z piórami” (43). Hania też staje się „rekwizytem”, przed którym hrabia gra, że „umie się oświadczyć”; jej niewiedza i „psie” od-danie mogą stanowić swoiste krzywe zwierciadło dla kobiecości dorosłej. Hania nie kokietuje, nie broni się, nie pogardza, zapytana – od razu deklaruje miłość. Jest obiektem prowokacji duetu hrabia – sekretarz. Rittner dodatkowo wpisał w zaaranżowaną sytuację siatkę nieporozumień oraz podświetlił ją ironicznymi znaczeniami: wszak finał sprowokowanej przez sekretarza sceny – wpadająca do pokoju biała gałązka akacji – jest zapowiedzią wiarołomstwa jego żony.

Rittner umiejętnie dozuje ironię. W dramacie i przestrzeń, i postaci są zarysowane kilkoma mocnymi kreskami, sensualną atmosferę, ów zmysłowy, niepokojący nastrój, przenika sceptycyzm uosobiony przez postać profesora, lekarza ginekologa, czyli – jak sam o sobie mówi – znawcę kobiet. Przewrotnie zatem – by nie powiedzieć z właściwą wiedeńcykom dozą dystansu i nonszalanckiego humoru – prowadzi Rittner akcję swego dramatu. Ignacy Rosner relację hrabia–profesor odczytał w sposób jednoznaczny i dwubiegunowy, wyeksponował przesłanie serio. Oto zderzają się z sobą „wyższość duchowa mistrza życia nad mistrzem nauki, intuicji nad erudycją, geniusza nad rozsądkiem”⁵³. Autor obszernej recenzji zignorował lekkość słownych utarczek:

HRABIA

[...] Czuję jakiś dziwny niepokój. (*chce nalać profesorowi wina*) Można?

PROFESOR

Pod żadnym warunkiem.

HRABIA

Nie nalegam. (*wypija wino duszkiem*) Mam pragnienie.

PROFESOR

(*Wyjmując zegarek z kieszeni*) Pozwól – zobaczę, czy masz gorączkę.

HRABIA

(*Tonem profesora*) Pod żadnym warunkiem. (36)

Przypisywaną wczesnemu modernizmowi nastrojowość Rittner urozmaicił bowiem błyskotliwymi dialogami. Recenzent „Czasu” ujął technikę dramatyczną autora *W małym domku* w lapidarną, nieco przewrotną i jedno-

⁵³ I. Rosner, *Trzy wieki Don Juana*, „Czas” 1909, nr 112 (2), s. 2.

znacznie pochlebnią formułę: „dramat krótki, jędrny, dramat rzeczywisty a fantastyczny”⁵⁴.

Uwaga ówczesnej krytyki skupiła się przede wszystkim na owej „fantastyczności” i ponadczasowości tematu, których realizacja wiązała się bezpośrednio z zaakcentowaniem modernistycznej konwencji. Asumpt do takiej interpretacji dał sam Rittner, raz wprowadzając do dramatu nuty symbolizmu, powinowactwa łączące hrabiego z otaczającym go światem przyrody, to znów – co jest chwytem tyleż zgranym, co efektownym teatralnie – harmonijnie zestrajając pory dnia z aktywnością uwodziciela: od jego nocnych „łowów”, poprzez melancholię poranka po rozkosz pełni życia w słońcu południa – „*morze złotego światła zalewa scenę, gdy zjawia się na progu Zuzanna jak inkarnacja słońca*” (62) – i demoniczne efekty burzy towarzyszącej jego śmierci. A dodatkowo, przywołanie postaci Komandora przenosi hrabiego-Don Juana w mit, wpisuje go w ideę wiecznego powrotu, pozbawia jednostkowości. Ewokacje wieczności – splót miłości i śmierci – łatwo pozwalają się wpisać w młodopolskie szablony. Bohater staje się ideą, ale w ogniu zdroworożsądkowych replik:

HRABIA

I zabiłem komandora. – Musiałem – – trudno. Za to potem komandor mnie zabił. – Ale tylko pozornie, bracie kochany, tylko pozornie...

PROFESOR

Majaczysz!

(37)

Tytułowy bohater wciąż szuka podniet, próbuje zdefiniować tajemnicę istnienia: „w ruchu tych słodkich ciał kobiecych jest wszystko – cała muzyka życia [...]” (60), rozbiera kobiety z socjalnego kostiumu, stwarza je i odrzuca, próbując dotrzeć do istoty ich kobiecości⁵⁵. Towarzyszy mu ciągły niedosyt i poczucie niespełnienia; NIENASYCENIE (wyróżn. – S.B.) ze świadomością zdeterminowania swego losu. Don Juan nie potrafi odpowiedzieć na pytanie, kim jest: „Wiem, że kobieta jest tym, co ja kocham. Jest celem mojej gorączki, ofiarą mego pragnienia. Ale czym jestem ja? Co jest pragnienie moje? Nie wiem” (82).

Z kolei Tadeusz Boy-Żeleński skonstatował, że skoro *Don Juan* jest już właściwie sztuką historyczną „jak np. *Sobieski pod Wiedniem*” – z gotowym konwencjonalnym wizerunkiem tytułowego bohatera, to zarazem pojawia się w niej informacja – dziś powiedzielibyśmy metatekstowa⁵⁶ – bohater

⁵⁴ Tamże.

⁵⁵ Por. F. Wedekind, *Duch Ziemi. Puszka Pandory*, wstęp i przeł. G. Sinko, Kraków 1981.

⁵⁶ Teatralizacja postaci, barokowość i gra ironią wpisują się w poetykę austromo-

wiele już wie o sobie samym jako o postaci literackiej. Pisze Boy: „Rozwiązanie jedynie ulega zmianie: Don Juan ginie z ręki wiernego Leporella, mszczącego swój honor małżeński”⁵⁷.

W dramacie Rittnera oddany sługa, młodopolski Leporello, na co dzień skrupulatnie pomaga hrabiemu nie tylko „oszukiwać zacnych małżonków w szlafmocy” (81), ale też – jak wyznaje sam hrabia – pomaga „oszukiwać śmierć” (81), wyprowadza z melancholii ku życiu, a właściwie ku wiecznemu trwaniu. W ujęciu Rosnera postać sekretarza symbolizuje codzienne życie, które wyrywa Don Juana „z objęć śmierci”⁵⁸. Toteż perspektywie kolejnego podboju miłosnego Don Juana z jednej strony towarzyszy świadomość wyrzucanego powiernikowi zła – „Wino szatańskie... Wyszukana niegodziwość...” (80) – oraz zapach śmierci utożsamiony przez hrabiego z aromatem kwiatów akacji, kojarzonych jednoznacznie z Zuzanną, to znów zakłóca zdolność odczuwania przyjemności świadomość monotonnej, mechanicznej powtarzalności zdarzeń. Banalny trójkąt miłosny staje się świadomym znakiem wolności od utylitarnie pojmowanej etyki, wcieleniem zasady życia „poza dobrem i złem”:

HRABIA

[...] Wielu innych zdeptałem, jakby nic, bez najmniejszej, że tak powiem emocji. Ale on to wyjątek. Nie należy do tych licznych mężów, narzeczonych i tym podobnych przeszkód komunikacyjnych mego życia. On – to on! Mój Leporello. [...] Broni mnie jak dzień jasny, przed czarnymi upiorami nocy. – A jednak...

PROFESOR

Jednak i jego zdradziłyś bez namysłu.

HRABIA

Nie... Byłaby to zbrodnia przeciw naturze... Jeszcze nie... Któż byłby w stanie to uczynić? Któż – (*pótgłosem*) prócz mnie? (81-82)

W 1921 roku Ortega y Gasset zdiagnozował postać Don Juana, dostrzegając w niej gotowość oddania życia. Tłem hedonizmu, pozornej beztroski i uwodzicielskiego uroku jest śmierć. Don Juan Rittnera ginie z ręki zdradzonego przyjaciela. Poprzedzający tę scenę dialog hrabiego z sekretarzem ma charakter retardacyjny, wiarygodnie pokazuje szyderstwo losu, jakie dotknęło sługę, w którym – za Kiekegaardem, a u Rittnera poprzez serię replik – dostrzec można *alter ego* Zwodziciela:

dernizmu. Zob. M. Perloff, *Ostrze ironii. Modernizm w cieniu monarchii habsburskiej*, posłowie A. Lipszyc, przeł. M. Płaza, Wrocław 2018.

⁵⁷ T. Żeleński-Boy, *Teatr im. Słowackiego: „Don Juan”, dramat w 3 aktach Tadeusza Rittnera*, „Czas” 1921, nr 67, s. 3.

⁵⁸ Czyli – wedle recenzenta – w finale dramatu zabija hrabiego samo życie. Zob. I. Rosner, *Trzy wieki Don Juana*, „Czas” 1909, nr 112, s. 1-2.

HRABIA

Uwiodłem kobietę uczciwą.

SEKRETARZ

Innych kobiet uwieść nie można.

HRABIA

Jesteś cyniczny.

SEKRETARZ

Jesteś chory.

HRABIA

To była żona przyjaciela.

SEKRETARZ

Rozumie się – tak zawsze bywa.

(120)

O „prześlicznie przez autora przeprowadzonej rozmowie hrabiego z sekretarzem”⁵⁹ pisał po krakowskiej premierze Władysław Prokesch. Recenzent rzetelnie skomentował współistnienie realizmu z nastrojowością i żywiołami symbolizmu; odnotował też – pomijane zwykle przez recenzentów, a nawet późniejszych badaczy dramaturgii Rittnera – istotne rozróżnienie między utworem literackim, „literaturą teatralną” a spektaklem. Nadużycie symbolu na scenie nie wróży bowiem najlepiej. O ile przez ponad dwa akty w dramacie Rittnera dominuje konwencja dramatu mieszczańskiego, to koniec aktu trzeciego wyraźnie od tej konwencji odbiega. Zakończenie dramatu może zaś drażnić anachronizmem Maeterlinckowskich nastrojów. Na scenę wchodzi rozszepcane „dziewczęta-kwiaty-ptaszki-motyle”, które zauważają, że hrabia żyje. Ze snu na jawie hrabiego wyłania się obraz „białej Sewilli”, całość zamyka pocałunek oddany Zuzannie.

Za młodopolską nastrojowość oberwało się Rittnerowi najbardziej od recenzentów w dwudziestoleciu międzywojennym. Antoni Słonimski był bezlitosny:

Cóż on wie o kobietach? Wszystkie muszą mu się wydawać podobne. Widzi je tylko w jednej pozie, w jednym oświetleniu. Nie ma czasu poznać damy, którą uwiódł, obcuje z kobietami, stykając się, że tak powiem, ze stroną, która jest u każdej kobiety najbardziej podobna. I to ma być człowiek co szuka nowości? To jest właśnie mechanizacja ruchów, fordyzm, na który tak narzekają robotnicy amerykańscy [...].

Osterwa nic nie potrafił zrobić z głupiej roli, jaką kazano mu grać w Teatrze Narodowym.⁶⁰

Zbigniew Raszewski we *Wstępie* do jedyne go wydania dramatów Rittne-

⁵⁹ W.Pr. [W. Prokesch], dz. cyt.

⁶⁰ as [A. Słonimski], „Don Juan Rittnera” w *Teatrze Narodowym*, „Wiadomości Literackie” 1930, nr 11 (324), s. 3.

ra arbitralnie orzekł, że dramaturg „[n]ależał do pisarzy, którzy nie powinni stosować alegorii ani fantastyki, ani cudowności, natomiast powinni roztrząsać sprawy znane publiczności z doświadczenia, swoje własne przeżycia wyrażając w sposób ukryty, przy pomocy postaci i motywów pozbawionych na pozór jakiegokolwiek związku z osobowością autora”⁶¹.

Zakończenie dramatu jest tyleż zaskakujące, co i dające do myślenia. Już w 1906 roku Rittner pisał, że nie można od wiedeńskiej publiczności wymagać, aby nie śmiała się na sztukach Maeterlincka; dramaturg i felietonista obserwował przemijające mody, od podszewki znał wiedeńską publiczność, „wiedeńską apatię i wiedeńską banalność”⁶².

Trudno jednoznacznie stawiać w obronie dramatu Rittnera, ale i kategoryczność osądu Zbigniewa Raszewskiego – „sztuka bardzo zła” – wydaje się jednak nadto bezwzględna; może i – zaryzykujemy polemikę z Raszewskim – zbyt pochopna.

Symboliczno-nastrojowe zakończenie – ową poezję kiczu – poprzedza całkiem zgrabny dramat o nienasyceniu, zawołany przez galicyjsko-mieszkańską obyczajowość i realia krainy dostatku. Nastrojowe akcenty rozsadza nie tylko obecna w tekście ironia, ale i efekt przerysowania. Patetyczne rejestry mieszają się z rozwiązaniami farsowymi. Rittner przecież raz po raz niweluje tonację serio, wprowadza pierwiastek groteski:

SEKRETARZ

[...] Zuzanno (*placzkliwie jak dziecko opuszczone w lesie*) Gdzie jesteś Zuzanno? Tak długo ciebie nie wiedziałem – tak za tobą tęskniłem. (*ZE ŁZAMI; Z GESTEM PATETYCZNYM PAJACA*) He – panie hrabio – proszę mówić cośkolwiek. (*łzy mu wzrok zasłaniają*) Gdzie jest pan hrabia? [...] Nie widzę.

[...]

HRABIA

(*[...] głosem podniesionym, prawie uroczyście*) Leporello mój, Leporello, zabij mnie.

SEKRETARZ

(*TONEM PRZERAŻAJĄCO SŁUŻBISTYM*) Do usług panie hrabio. – Zaraz. [...]

HRABIA

Czekam Leporello.

SEKRETARZ

(*WBIJA KILKAKROTNIĘ Z GROTESKOWĄ WŚCIEKŁOŚCIĄ SZTYLET W PIERŚ HRABIEGO*)
(123–124; wyróżn. – S.B.)

Na plan pierwszy wysuwa się pytanie: jak to zagrać? O ile lektury dramatu nie zakłócają sprzeczne nuty, o tyle na scenie zmienność tonacji może

⁶¹ Z. Raszewski, *Wstęp*, w: T. Rittner, *Dramaty*, dz. cyt., s. 23.

⁶² T. Rittner, *List z Wiednia*, „Czas” 1906, nr 31, s. 1.

stać się źródłem problemów zarówno dla reżysera, jak i dla aktorów. W realistyczny dramat obyczajowy wmontował Rittner modernistyczną nastrojowość i elementy fantastyki, odsyłające do mitu o „odwiecznym wędrowcu”, śniącym o „białej i niebieskiej Sewilli”; równocześnie Rittner przyprawił swój dramat ironią i lekkim humorem. W przedostatniej scenie dramatu profesor, „uosobiona realność” (126), przegania Maeterlinckowskie kobiety-widziadła gromadzące się nad ciałem hrabiego niczym dyrektor szkoły stadko rozpasanych lolitek:

PROFESOR

(*Do starego kamerdynera*) A ty wyrzuć stąd wszystkie kobiety, wszystkie. – Nawet po śmierci otacza go rój tych stworzeń okropnych. (128)

Dramat kończą okrzyki zdumionej i szczęśliwej Zuzanny: „on mię także pocałował! Pocałował! Pocałował” (129), oznaczające tylko i aż tyle, że Don Juan nie umarł, Don Juan jest wieczny. Powtarzalność zdarzeń, monotonię uwodzenia w dramacie Rittnera Antoni Słonimski nazwał mechanizacją ruchów i fordyzmem. I coś jest na rzeczy.

Jerzy Adamski w esejach zatytułowanych *Świat jako niespełnienie albo samobójstwo Don Juana* omawia erotyzm jako zjawisko kulturowe, chociaż wpisane w porządek natury, to jednak będące formą niezgody wobec jej ograniczeń i formą buntu przeciwko idei finalizmu przyrodniczego. Zwycięstwo mentalności technologicznej, charakterystycznej dla XX wieku, badacz powiązał błyskotliwie z nowoczesnością, z surrealizmem, a nowe postrzeżenie erotyzmu z degradacją postaci literackiej, z estetyką groteski. Powieść *Nad-samiec* Alfreda Jarry'ego z roku 1902 zaczyna się od niedorzecznego aforyzmu: „Miłość jest bez znaczenia, skoro akt miłosny można powtarzać w nieskończoność”⁶³, w ten sposób został podany w wątpliwość ideał humanizmu. a stąd już krok do Witkacego. Z istotą człowieczeństwa zdaje się zmagać „wiekuisty” Don Juan, którego celem przecież nie jest po prostu pobicie erotycznego rekordu.

Sztuka Rittnera wpisuje się w zmiernych „pogodnego hedonizmu” Cekanii, „biedermeierowskie surduty” jeszcze komponują się z hrabiowskim ogrodem rozkoszy i udręki, uwodziciel istotnie zdaje się siać nieszczęście; w dramacie toczy się gra dominacji i zniewolenia, ale też gra pomiędzy uczestnikiem a kierującym się resentymentem obserwatorem, który wytrwale podtrzymuje aktywność Don Juana, dopóki sam nie stanie się jego ofiarą. Potencjalna drapieżność opowieści o Don Juanie została jednak przez autora wyhamowana, wyciszona. Chyba niepotrzebnie; nie tylko z dzisiejszego punktu widzenia, ale przede wszystkim z perspektywy dwudziestolecia mię-

⁶³ Cyt. za: J. Adamski, dz. cyt., s. 101.

dzywojennego. Tym bardziej, że didaskalia dramatu są rezerwuarem farso-
wych i groteskowych rozwiązań, najprawdopodobniej – co wynika z recen-
zji – niewykorzystanych na scenie. Na pytanie, jak to zagrać, chciałoby się
odpowiedzieć: z dystansem. Wydaje się bowiem, że wielbiciel Wedekinda
i Reinhardta zaprojektował sztukę, która wymagałaby antyiluzyjnej gry i ak-
torskiego zdystansowania wobec roli. Czyżby *Don Juan* Rittnera wyprzedził
swą epokę teatralną? Twierdząca odpowiedź byłaby jednak ryzykowna. Ta-
deusz Rittner był jak Wiedeń, wiązał cukierkowe klimaty mieszczańskiej *la
belle époque* z karuzelą ludzkich relacji, ich pustką i asymetrią, z poetyką
groteski, raz po raz jakby od niechcienia podająca w wątpliwość tonację se-
rio modernistycznej nastrojowości, nastrojowości, która już przed, a tym
bardziej po Wielkiej Wojnie utożsamiana była z kiczem.



Sabina Brzozowska (Opole University)

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

„WHAT IS MY DESIRE?”. ABOUT “DON JUAN”
OF TADEUSZ RITTNER

ABSTRACT

The article attempts to read a new reading of Tadeusz Rittner’s drama *Don Juan* (1909), updated with the cultural contexts of the 19th century. Therefore, they were cited, inter alia, works of Søren Kierkegaard’s *Seducer’s Diary* and *The Immediate Erotic stages or the Musical Erotic* from the volume *Either/Or* and the psychological novel by Paul Bourget; as well as motives, themes and views characteristic of the turn of the 19th and 20th centuries, both the revelations of Sigmund Freud and Otto Weininger, as well as provocations by Alfred Jarry or irony, grotesque, meta-theatricalism inherent in austromodernism. The article is an attempt at a polemic with the categorical judgment of Rittner’s drama by Zbigniew Raszewski in the 1960s.

KEYWORDS

Don Juan, drama, erotism, irony, modernism, Otto Weininger,
Sigmund Freud, Søren Kierkegaard, Tadeusz Rittner

