

ELŻBIETA HURNIK

(Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza
w Częstochowie)

PRZESTRZEŃ W WYBRANYCH UTWORACH ARTHURA SCHNITZLERA I TADEUSZA RITTNERA

Przestrzeń w niniejszym szkicu rozumiana jest, by odwołać się do słownikowej definicji, jako „jeden z elementów świata przedstawionego, zawierającego zawsze wyobrażenia przestrzenne z tej racji, że wchodzące w jego obręb postacie, zdarzenia, sytuacje są w pewien sposób umiejscowione. Umiejscowienie to jest bądź przedmiotem osobnego opisu, bądź też czytelnik poznaje je pośrednio”¹. Przedmiotem mojej uwagi są sposoby określania miejsc, w jakich toczy się akcja w wybranych dramatach i nowelach Arthura Schnitzlera i Tadeusza Rittnera. W przedsięwzięciach tego rodzaju przydatne są narzędzia stosowane w badaniach nad przestrzenią, w której ulokowani zostali bohaterowie literaccy i która ustanawia ich relacje ze światem, określa status oraz postawę wobec rzeczywistości. Rozumienie przestrzeni nie jest jednorodne, na co zwracają uwagę badacze, ponadto definiowane przez odrębne dyscypliny. Różnymi sposobami doświadczenia przestrzeni, między innymi w dziełach wybranych pisarzy, zajmuje się Hanna Buczyńska-Garewicz w pracy o charakterze filozoficznym *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*². Badania nad przestrzenią podejmują badacze koncentrujący się na literackich obrazach określonych miejsc, jak Elżbieta Dutka, autorka pracy o wizerunkach Śląska w literaturze³. Od kilku dekad związki pomiędzy literaturą i przestrzenią są przedmiotem badań geopoetyki, geografii kulturowej, antropologii miejsca i przestrzeni⁴, co

¹ *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław-Warszawa-Kraków 1976, s. 353 (hasło "Przestrzeń w dziele literackim", opr. M. Głowiński).

² H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006.

³ E. Dutka, *Zapisywanie miejsca. Szkice o Śląsku w literaturze przetomu wieków XX i XXI*, Katowice 2011.

⁴ Por. E. Rybicka, *Geopoetyka (o mieście, przestrzeni i miejscu we współczesnych*

dowodzi ożywionego zainteresowania zagadnieniami wiążącymi się z doświadczaniem i opisywaniem przestrzeni, a także z wpływem literatury na postrzeganie miejsc rzeczywistych.

Przyglądając się sposobom przedstawiania (i nazywania) przestrzeni w twórczości Schnitzlera i Rittnera, skupiam się na wybranych aspektach tego zagadnienia, takich jak jej topograficzne wyznaczniki, konkret geograficzny, nazwy własne, relacje pomiędzy bohaterem literackim a miejscem. W przypadku dramatów pomijam traktowanie przestrzeni jako elementu całej konstrukcji dzieła, które podlega literackiej teorii dramatu.

Próby porównywania twórczości Schnitzlera i Rittnera pod względem określonych rozwiązań artystycznych wydają się w pełni uzasadnione, wszak takie badania były już podejmowane. W pracach na temat Rittnera pojawiały się ustalenia dotyczące związków pisarza z polską oraz z wiedeńską kulturą i jej wybitnymi przedstawicielami, co jest nieuniknione w przypadku twórcy żyjącego w obrębie dwóch kultur – polskiej i austriackiej. Zbigniew Raszewski pisał o dramatach pisarza: „Nie dlatego należą one do naszej kultury, że mają polskie tematy [...], ale dlatego, że mamy polskie oryginały tych sztuk”⁵. Roman Taborski, autor prac na temat obecności i różnych form działalności Polaków w Wiedniu oraz polsko-austriackiego pogranicza literackiego, stwierdzał, że Rittner był pisarzem polsko-niemieckim i stopniowo stał się autorem niemiecko-polskim⁶. Stefan H. Kaszyński pisze o Rittnerze: „austriacko-polski dramaturg”⁷. Kwestię tę rozpatrywała Anna Milanowski w artykule *Czy Tadeusz Rittner był pisarzem polskim czy austriackim?* – stawiając pytanie, czy pisarza można uznać za reprezentanta literatury austriackiej. Autorka wskazała konieczność uwzględnienia w próbie odpowiedzi na to pytanie wielokulturowości formacji modernistycznej: „Jedynie w tym kontekście – wielokulturowości – można mówić o literaturze austriackiej i miejscu w niej Tadeusza Rittnera – pisarza polskiego”⁸. Powołując się na pracę Mo-

teoriach i praktykach kulturowych), w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006, s. 477–482.

- ⁵ Z. Raszewski, *Wstęp. Sprawa Tadeusza Rittnera*, w: T. Rittner, *Dramaty*, t. 1, Warszawa 1966, s. 11–12. Informacje biograficzne podają za: Z. Raszewski, *Wstęp. Życie Rittnera*, tamże, s. 32–51.
- ⁶ R. Taborski, *Polacy w Wiedniu*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992, s. 113–114. Zob. także tego samego autora: *Z problematyki polsko-austriackiego pogranicza literackiego. Od Tadeusza Rittnera do Oskara Jana Tauschinskiego*, Lublin 1983.
- ⁷ S.H. Kaszyński, *Legenda wiedeńskiej kawiarni literackiej*, w: tegoż, *W cieniu habsburskich krajobrazów. Trzyście esejów o literaturze austriackiej*, Poznań 2006, s. 79.
- ⁸ A. Milanowski, *Czy Tadeusz Rittner był pisarzem polskim czy austriackim?* w: *Recepcja literacka i proces literacki. O polsko-niemieckich kontaktach literackich*

ritza Csáky'ego, kulturoznawcy z Grazu, badaczka stwierdza: „Elementem łączącym monarchię habsburską, »paradoksu, który stał się państwem«, była właśnie jej pluralistyczna różnorodność”⁹. To za sprawą przyjęcia szerokiej perspektywy oglądu zjawisk literackich można dostrzec istotne cechy pisarstwa nie tylko Rittnera, ale i innych twórców, którzy wywodzili się z różnych rejonów monarchii austro-węgierskiej.

Próba usytuowania Rittnera w obrębie określonej kultury nieuchronnie pociąga za sobą określenie źródeł twórczej inspiracji autora *Wilków w nocy*. W wydanych w roku 1974 wspomnieniach Alfreda Wysockiego czytamy: „Wychowany w Wiedniu w Akademii Terezańskiej ulegał w młodości wpływom Schnitzlera, Bahra, Altenberga, ale wnet znalazł własną drogę, po której kroczył do końca”¹⁰. We *Wstępie* do wydania dramatów z roku 1966, opracowanego przez Zbigniewa Raszewskiego, wskazane zostały jeszcze inne związki: „Największy wpływ na jego twórczość wywarli obcy dramatopisarze: Czechow, Austriacy (Hofmannsthal, Schnitzler), Wedekind, Shaw. Ogromne wrażenie sprawił na nim Dostojewski, z poetów (największe) Rilke”¹¹. Nie sposób ustalić prostych zależności pomiędzy utworami Rittnera i Schnitzlera, łatwo tu o ryzykowne porównania i interpretacje; równie zawodne mogłyby się okazać odwołania do wzajemnych relacji obu pisarzy. Pisał o nich Stefan Simonek¹².

Porównując dorobek obu pisarzy, podkreślić należy, że tworzyli oni w czasie, kiedy – jak pisał Kazimierz Wyka, uściślając pojęcie „Europy literackiej” – „oddziaływali wszyscy na wszystkich”, a w zakresie powszechnych wpływów wskazać można zarówno zależności, jak i podobieństwa niezależne¹³. Zachodziły one również w obrębie literatury polskiej i niemieckiego obszaru językowego. Piotr Obrączka w pracy o młodopolskiej recepcji Arthura Schnitzlera dowodził, że był on wówczas najbardziej znanym twórcą z kręgu Młodego Wiednia; dzieła austriackiego pisarza przekładano na język polski, wystawiano je na polskich scenach¹⁴. Równie istotna jak analogie wydaje się jednakże

od modernizmu po okres międzywojenny. Literarische Rezeption und literarischer Prozess. Zu den polnisch-deutschen literarischen Wechselbeziehungen vom Modernismus bis in die Zwischenkriegszeit, hrsg. G. Ritz, G. Matuszek, Kraków 1999, s. 82.

⁹ Tamże, s. 84.

¹⁰ A. Wysocki, *Sprzed pół wieku*, Kraków 1974, s. 285–286.

¹¹ Z. Raszewski, *Wstęp. Sprawa Tadeusza Rittnera*, dz. cyt., s. 18.

¹² S. Simonek, *Tadeusz Rittners literarisches Debüt im Rahmen der Wiener Moderne*, w: *Recepcja literacka i proces literacki...*, s. 97–98.

¹³ K. Wyka, *Młoda Polska*, t. 1: *Modernizm polski. Struktura i rozwój*, Kraków 1987, s. 274–275.

¹⁴ P. Obrączka, *Z dziejów polskiej recepcji Artura Schnitzlera (1889–1914)*, w: tegoż, *W kręgu Młodej Polski. Szkice i materiały*, Opole 1994, s. 98.

różnorodność ujęć artystycznych w dokonaniach pisarzy, stąd zamiar przyjęcia się jednej z cech świata przedstawionego w wybranych utworach, jaką jest sposób określania przestrzeni. Ważny trop w tego rodzaju refleksji badawczej wyznaczają uwarunkowania biograficzne, które w dużej mierze kształtują świat przedstawiony w utworach.

Arthur Schnitzler¹⁵ urodził się w Wiedniu w 1862 roku, w zamożnej rodzinie o korzeniach żydowskich; ojciec był profesorem uniwersytetu, specjalistą w dziedzinie laryngologii. Syn zamierzał początkowo pójść w jego ślady, ukończył studia medyczne, zdobywał doświadczenie w wiedeńskich szpitalach i klinikach, otworzył własną praktykę. W końcu jednak odkrył w sobie powołanie literackie i postanowił poświęcić się pisarstwu (mimo sprzeciwu ojca)¹⁶. W rodzinnym domu zetknął się ze środowiskiem artystycznym, korzystał też ze wszystkich możliwości życia towarzyskiego, jakie oferował Wiedeń epoki Ringstrasse. Istniało wówczas wiele instytucji kulturalnych i form życia zbiorowego zamożnego mieszczaństwa, do których należały teatr i opera, słynne wiedeńskie kawiarnie, bale, koncerty; „oprawę” dla tego stylu życia stanowiła architektura – reprezentacyjne budowle wzdłuż Ringu, parki (Volksgarten), pomniki, tworzące scenerię „placu zabaw nowego społeczeństwa”¹⁷.

W utworach Schnitzlera pojawiają się przedstawiciele tej warstwy społecznej, do której pisarz należał – osoby z wyższych sfer i klasy średniej (książe, hrabia, hrabianki, urzędnicy i wojskowi wysokiej rangi, lekarze, artyści), ale także postacie z obrzeży wielkiego świata, z przedmieścia, ze środowiska, które poznał dzięki zmysłowi obserwacji i zdobytemu doświadczeniu, ludzie wykonujący różne zawody (służący, pokojówki, sprzedawczynie, pracownicy teatru, ogrodnicy). W głośniejszej, otoczonej aurą skandalu sztuce Schnitzlera *Korowód* spotykają się, jak pisze Maciej Ganczar we wstępie do dwutomowej polskiej edycji dramatów z 2014 roku, przedstawiciele „nie-malże wszystkich warstw społeczeństwa”, od prostytutki i żołnierza, po hrabiego i mieszczan; autor zwraca uwagę na powiązanie postaci, par ukazanych podczas schadzek, z miejscami odpowiadającymi ich pozycji i sta-

¹⁵ Na temat twórczości Arthura Schnitzlera pisałam m.in. w pracy: *W Cekanii i gdzie indziej. Studia i szkice o literaturze i kulturze austriackiej i polskiej*, Częstochowa 2011; rozdział: *Bez maski. „Anatol” Arthura Schnitzlera na tle literatury i kultury przelomu wieków*, s. 91–108.

¹⁶ C.E. Schorske, *Die Seele und die Politik: Schnitzler und Hofmannsthal*, w: tegoż, *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle*, aus dem Amerikanischen von H. Günther, München-Zürich 1994, s. 10.

¹⁷ M. Bernhard, *Spielplatz einer neuen Gesellschaft*, w: taż, *Zeitenwende im Kaiserreich. Die Wiener Ringstraße Architektur und Gesellschaft 1858–1906*, Regensburg 1992, s. 303–308.

tusowi (taką funkcję pełni również język, jakim się posługują)¹⁸. Scena pierwsza rozgrywa się przy moście Augartenbrücke, miejscu przygodnych schadzek, inne w mieszczańskim wnętrzu przy Schwindgasse czy w „*cabinet particulier w Riedhofie*”¹⁹. Za pośrednictwem postaci literackich autor wyrażał swój sąd o ówczesnym społeczeństwie. Był baczny obserwatorem życia i ludzkiej natury, świadomym istnienia dwóch powierzchni doświadczenia – form oficjalnego życia oraz sfery prywatności; tworzył w sztukach sytuacje, które ujawniają postawy bohaterów wobec prawdy i kłamstwa, wierności i zdrady, uczciwości i winy.

Są to postacie osadzone w określonej scenerii. Nazwy ulic i lokali wskazują miejsce spotkań bohaterów, a czasem, zwłaszcza gdy są przywoływane w dialogach bądź objaśnieniach, wyznaczają szerszą przestrzeń miejską, na przykład w scenie pierwszej *Korowodu*, gdzie padają kwestie: „Pamiętasz – z kawiarni na Schiffgasse poszłicie razem”; „Dasz wiarę, jesteśmy w centrum Wiednia”, i gdzie podane jest objaśnienie w nawiasie: „(*wyciąga rękę w stronę Dunaju*)”²⁰. Sposób użycia nazw własnych stwarza wrażenie, że miejsca, o których mowa, są dobrze znane bohaterom, czują się w nich za domowieni. Niektóre można traktować jako synonim „wiedeńskości”, jak legendarny lokal u Sachera, w którym odbywa się pożegnalna kolacja bohatera cyklu jednoaktówek *Anatol* z aktualną partnerką. Miejsce to określone jest w didaskaliach: *Chambre séparée u Sachera*²¹. O lokalu mowa jest też w innych miejscach (np. w *Hrabiance Mizzi*).

W niektórych utworach dramatycznych pojawia się nazwa miasta, co budzi oczywiste pytanie o jej funkcję w tekście przeznaczonym do wystawienia na scenie. W didaskaliach w akcie pierwszym sztuk (niekiedy także w kolejnych aktach) objaśnione są sposoby przedstawiania wnętrza (umeblowanie, fortepian, bibeloty, etc.), które świadczą o zamożności ich mieszkańców bądź lokali i hoteli dla bogatej klienteli. Odzwierciedlają one status społeczny i towarzyski bohaterów, natomiast nazwa miasta – naddunajskiej stolicy – stanowi określenie topograficzne, odgrywające rolę przede wszystkim w tekście drukowanym (podobnie jak zdanie w *Korowodzie* zawierające nazwę rzeki). Miejsce i czas wydarzeń wymieniane są na ogół pod rejestrem osób występujących w sztuce. W trzyaktowej *Bajce*, prezentującej środowisko artystów,

¹⁸ M. Ganczar, *Diagnozy wiedeńskiego lekarza albo dramaturgia Arthura Schnitzlera*, w: A. Schnitzler, *Dramaty wybrane*, t. 1, red. i wstęp M. Ganczar, Warszawa 2014, s. 18.

¹⁹ A. Schnitzler, *Korowód*, przeł. B.L. Surowska, w: tegoż, *Dramaty wybrane*, t. 1, s. 349, 360, 378.

²⁰ Tamże, s. 349–350.

²¹ A. Schnitzler, *Anatol*, przeł. B.L. Surowska, tamże, s. 78.

lekarzy, urzędników, jest to „Wiedeń. Współcześnie”²². W *Afektach*, gdzie spotykają się przedstawiciele warstwy średniej, obok nazwy miasta podana została data roczna: „Wiedeń. Rok 1896”; ponadto jedna z osób powiązana jest ze znanym wiedeńskim obiektem kulturalnym: „skrzypek w Josefstädter Theater” (w przypisie do tej nazwy w cytowanym wydaniu podano wyjaśnienie: „Najstarszy do dnia dzisiejszego istniejący wiedeński teatr muzyczno-dramatyczny, założony w roku 1788”)²³. W sztuce *W matni*, w której występują reprezentanci różnych środowisk i grup zawodowych – wojskowi, ludzie teatru, lekarz, kobiety odgrywające rozmaite role w tej społeczności – miejsce i czas akcji są określone jako: „Mały kurort niedaleko Wiednia. Teraźniejszość”²⁴. W jednoaktówce *Partnerka*: „Akcja toczy się na letnisku nieopodal Wiednia, pewnego jesiennego wieczoru”²⁵. W komedii *Intermezzo*, sztuce z życia sfer wyższych i artystów, miejsce i czas akcji to: „Wiedeń dzisiaj”²⁶. W tragikomedii *Tajemnicza kraina* wydarzenia rozgrywają się w dwóch miejscach: „Baden pod Wiedniem; w trzecim akcie hotel Völser Weiher”²⁷. W komedii *Profesor Bernhardi*, oprócz analogicznych jak w innych sztukach objaśnień – „Wiedeń około 1900 roku” – w wykazie osób podane są nazwy obiektów przypisane do występujących tu postaci: Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego (urząd znajdujący się w Wiedniu, który był centrum administracyjnym monarchii austro-węgierskiej), a także kościół pod wezwaniem Świętego Floriana i szpital Elisabethinum²⁸.

Do sztuk sytuujących wydarzenia w Wiedniu należy też jednoaktówka *Godzina prawdy* – „Akcja rozgrywa się w mieszkaniu doktora Eckolda w Wiedniu” – w której zawarta została w didaskaliach znacząca uwaga: „Wystrój przytulny, w starym stylu”²⁹. Jest to jeden z przykładów przedstawiania przez pisarza starych wnętrz; stanowią one relikty przeszłości, które w różnych postaciach pojawiają się w sztukach. W jednoaktowej komedii *Hrabianka Mizzi albo dzień z rodziną* w didaskaliach zamieszczony jest opis następujący: „Z przodu po lewej widać front jednopiętrowej willi, która kiedyś była zam-

²² A. Schnitzler, *Bajka. Sztuka w trzech odstępach*, przeł. S. Lisiecka, tamże, s. 138.

²³ A. Schnitzler, *Afekty. Sztuka w trzech aktach*, przeł. K. Bikont, tamże, s. 226.

²⁴ A. Schnitzler, *W matni. Sztuka w trzech aktach*, przeł. J. Kaduczak, tamże, s. 278.

²⁵ A. Schnitzler, *Partnerka. Sztuka w jednym akcie*, przeł. M. Ganczar, tamże, s. 419.

²⁶ A. Schnitzler, *Intermezzo. Komedie w trzech aktach*, przeł. M. Ganczar, w: tegoż, *Dramaty wybrane*, t. 2, s. 16

²⁷ A. Schnitzler, *Tajemnicza kraina. Tragikomedie w pięciu aktach*, przeł. R. Sadowski, tamże, s. 124.

²⁸ A. Schnitzler, *Profesor Bernhardi. Komedie w pięciu aktach*, przeł. S. Lisiecka, tamże, s. 232.

²⁹ A. Schnitzler, *Godzina prawdy* (z cyklu trzech jednoaktówek *Komedie słów*), przeł. M. Ganczar, tamże, s. 370–371.

kiem łowieckim, zbudowanym przed stu osiemdziesięcioma, a odrestaurowanym przed trzydziestoma laty”³⁰. Szczegóły tego rodzaju mają znaczenie, podobnie jak nazwa miasta, w wersji drukowanej utworu; nie sposób wszak przełożyć tak precyzyjnego określenia – wieku budynku i daty jego odrestaurowania – na scenografię teatralną. Jest to zapewne wyraz postawy nostalgicznej wobec przeszłości, właściwej wiedeńczykom, potwierdzanej w utworach literackich i w felietonach³¹. Daniel Spitzer, popularny felietonista końca XIX wieku, publikował niemal w każdą niedzielę w „Die Presse” (potem w „Neue Freie Presse”) swoje słynne *Wiener Spaziergänge*. W felietonie *Elegia (Eine Elegie)* opiewał uliczki i domy starego miasta, łączące się ze wspomnieniami młodości³². „Król wiedeńskiego felietonu” – Ludwig Speidel – tworzył nacechowane lokalnym kolorytem obrazki rodzajowe, ukazujące pejzaż Wiednia, jego ulice, pomniki (Schuberta, Haydna), lokale (kawiarniane stoliki stałych gości)³³.

Wiedeń (lub pobliski kurort) stanowi określone topograficznie miejsce akcji w sztukach Schnitzlera; obszar ten poszerzają niekiedy wypowiedziane przez bohaterów kwestie wprowadzające nazwy lokalne, które odnoszą się do dzielnic lub najbliższych okolic miasta. W utworze *Samotna droga* jedna z postaci, Irena, zdaje relację ze swego spaceru, przywołując powszechnie znane nazwy: „Zapuściłam się głębiej w las, dojechałam aż do Neustiftu i Salmansdorfu. Tam wysiadłam i poszłam ścieżką, zapamiętaną z dawnych czasów. [...] Odpoczęłam sobie na ławeczce, na której przed wieloma laty siadywałam z pewnym bliskim znajomym. [...] Cudowny stamtąd widok. Łąki i całe miasto aż pod Dunaj”³⁴.

Neustift i Salmansdorf były kiedyś (jak informuje przypis) podmiejskimi gminami leżącymi na północ od Wiednia, w końcu XIX wieku zostały przyłączone do miasta³⁵. Takich miejsc, położonych niegdyś na obrzeżach stolicy, jest w dramatach Schnitzlera więcej. W *Hrabiance Mizzi* w dialogach padają nazwy Ottakring (gdzie jedna z bohaterek ma posiadłość rodo-

³⁰ A. Schnitzler, *Hrabianka Mizzi albo dzień z rodziną. Komedia w jednym akcie*, przeł. M. Ganczar, tamże, s. 91.

³¹ Na temat felietonu wiedeńskiego pisałam szerzej m.in. w pracy: *W kręgu wiedeńskiej moderny. Z zagadnień polsko-austriackich powinowactw literacko-kulturowych*, Częstochowa 2000, s. 92–112.

³² D. Spitzer, *Eine Elegie*, w: *Wien von gestern. Ein literarischer Streifzug durch Kaiserstadt*, gesammelt und erzählt von H. Gerstinger, Wien 1991, s. 167–171.

³³ L. Speidel, *Fanny Elsslers Fuss. Wiener Feuilletons*, hrsg. von J. Schreck, Berlin 1989.

³⁴ A. Schnitzler, *Samotna droga*, przeł. E. Drozdowska, w: tegoż, *Dramaty wybrane*, t. 1, s. 585.

³⁵ Tamże.

wą), a także Mauer i Rodaun, dokąd hrabia, starszy pan o postawie i zachowaniu świadczącym o wojskowej przeszłości, posługujący się „austro-węgierskim żargonem oficerskim”, jeździ konno³⁶.

Należy podkreślić, że autor wprowadza topograficzne realia tylko w niektórych utworach (ponadto akcja kilku sztuk rozgrywa się w innych miastach, w Berlinie czy w Paryżu w 1789 r.). Tego rodzaju zabiegi, do których należą również uwagi o języku postaci (dr Witte w *Bajce* ma „lekki wiedeński akcent”)³⁷, służą ich powiązaniu z miejscami, które określają styl życia, światopogląd, relacje z otoczeniem. W sztuce *Profesor Bernhardi*, której akcja rozgrywa się w środowisku lekarskim na przełomie wieków, podjęta została problematyka antysemityzmu, aktualna i żywo dyskutowana w tym czasie. Na odniesienia do ówczesnej sytuacji i antysemickich nastrojów, a zarazem na autobiograficzny charakter dramatu wskazuje Ewa Kuryluk w eseju o Schnitzlerze. Powołuje się przy tym na wypowiedź pisarza w liście do Georga Brandesa z 1913 roku, która dotyczy związku przedstawionych wydarzeń z Wiedniem: „Moja sztuka nie zawiera żadnej innej prawdy poza tą, że jej akcja, dokładnie tak, jak ją wymyśliłem, mogła się była rozegrać w Wiedniu u schyłku zeszłego stulecia”³⁸. Kiedy Schnitzler wprowadza do utworów przedstawicieli niższych warstw, nazwa miejscowa określa ich status społeczny. Tak jest w przypadku postaci kobiecych stworzonych przez pisarza, wśród których szczególną rolę odgrywał typ „słodkiego dziewczęcia”; postać ta wywodziła się najczęściej z uboższych dzielnic, z przedmieścia, i pojawiała epizodycznie w życiu mężczyzn. W jednej ze scen w cyklu *Anatol*, rozgrywającej się w wieczór wigilijny – „Na ulicach Wiednia prószy leciutki śnieg” – bohaterka, dama z eleganckiego towarzystwa, kpi z upodobań Anatola do dziewcząt niższego stanu, podsuwając mu tandetnie wyglądające ozdoby i kapelusz na prezent dla »małej«: »To dopiero zrobi wrażenie w Hernalshausen!«³⁹. Pada tu nazwa dzielnicy zamieszkiwanej głównie przez robotników, rozrastającej się w okresie uprzemysłowienia, oferującej, przy całej biedzie, także życiowe przyjemności⁴⁰.

Sytuując wydarzenia i postacie sztuk w obrębie Wiednia i okolic, posłu-

³⁶ A. Schnitzler, *Hrabianka Mizzi albo dzień z rodziną*, s. 91, 114.

³⁷ A. Schnitzler, *Bajka*, s. 139.

³⁸ Cyt. za: E. Kuryluk, *Arthur Schnitzler*, w: teje, *Wiedeńska apokalipsa. Eseje o kulturze austriackiej XX wieku*, Warszawa 1999, s. 65. Autorka cytuje tu fragment listu z 27 II 1913 roku, opublikowanego w książce: G. Brandes, A. Schnitzler, *Ein Briefwechsel*, Bern 1956, s. 106.

³⁹ A. Schnitzler, *Anatol*, s. 49, 52. Na temat *süße Mädel* pisało wielu badaczy, w tym m.in. C.E. Schorskie, dz. cyt., s. 10.

⁴⁰ M. Kinz, *Damals in Hernalshausen...*, Wien 1993, s. 5–9.

gując się topograficznymi realiami, Schnitzler wykorzystuje własną wiedzę o społeczności wiedeńskiej i mieście. Jan Koprowski pisał przed laty: „Kto chciałby wyobrazić sobie, jak wyglądało wówczas, na przełomie XIX i XX wieku, życie w Wiedniu, nie mógłby pominąć w studiach swoich bogatej spuścizny dramatycznej i powieściowej Artura Schnitzlera” – dodając: był on „tak austriacki, a właściwie tak wiedeński, że gdzie indziej już tylko w części zrozumiał”⁴¹. Wprowadzając realia ówczesne do prozy, odtwarza pisarz środowisko, w jakim żyją bohaterowie utworów, reprezentujący styl życia klasy średniej. W recenzji polskiego wydania opowiadań Schnitzlera z 1971 roku Stefan H. Kaszyński pisał:

Tematycznie związane są te opowiadania z warstwą społeczną, której ich autor był wytworem, krytykiem i orędownikiem. Wiedeńska inteligencja schyłku stulecia, sfery lekarskie i wojskowe – oto tło, na którym rysuje Schnitzler subtelne impresje, towarzyskie skandale i psychologiczne studia ludzi secesyjnej epoki. [...] U Schnitzlera wszystko to osadzone jest w autentycznych realiach epoki, gdzie wśród fasadmieszczkańskich domów, wśród saloników, pluszowych kanap i całej tej zagęszczonej atmosfery rozgrywały się nieraz prawdziwe ludzkie tragedie.⁴²

W utworach prozatorskich Schnitzlera elementy przestrzenne wyznaczają obszar egzystencji bohaterów, służą określeniu ich postawy wobec świata. W noweli *Mój przyjaciel Igrek* narrator, będący jednocześnie bohaterem utworu, przedstawia los głównej postaci – swojego przyjaciela, młodego poety, skupiając się na ostatnim rozdziale jego życia. Igrek kocha się w pięknej dziewczynie – postaci, jaką stworzyła jego wyobraźnia; wymyśla dla niej i zarazem dla siebie samego tragiczny los. Życie w świecie fantazji uniemożliwia mu normalną egzystencję, skazuje na całkowitą izolację od rzeczywistości i w efekcie na samobójczą śmierć. Natomiast przyjaciel, pragnący wyrwać Igreka z tego stanu i przywrócić do normalnej egzystencji, próbuje zatrzymać go w przestrzeni rzeczywistej. Zabiera poetę pewnego dnia na spacer przez podmiejskie dzielnice pełne pachnących ogrodów, na śniadanie do kawiarni, wreszcie na przejażdżkę powozem do Lasku Wiedeńskiego. „Czy tu nie pięknie?” – pyta narrator, chociaż Igrek szedł „niby przez martwy krajobraz”⁴³. To, co bliskie, swojskie, piękne w oczach opowiadającego (pod-

⁴¹ J. Koprowski, *Z południa i północy (Odwiedziny u pisarzy)*, Katowice 1963, s. 56.

⁴² S.H. Kaszyński, *Dykteryjki i skandale doktora Schnitzlera*, w: tegoż, *Summa vitae Austriacae. Szkice o literaturze austriackiej*, Poznań 1999, s. 217 [rec. A. Schnitzler, *Panna Elza i inne opowiadania*, wyb. B. Surowska, przeł. M. Wisłowska i J. Frühling, Warszawa 1971, s. 400].

⁴³ A. Schnitzler, *Mój przyjaciel, Igrek (z notatek lekarza)*, przeł. M. Gero, w: ... *tu felix Austria...* *Antologia noweli austriackiej XX wieku*, wyb., wstęp S. Lichański, Warszawa 1973, s. 28.

miejski pejzaż, kawiarnia będąca drugim domem dla każdego wiedeńczyka, przytulna gospoda w Lasku Wiedeńskim), nie jest w stanie przysłonić wytworów wyobraźni poety. Narrator wchodzi tu w rolę terapeuty chorego przyjaciela – o czym świadczy też podtytuł noweli (*z notatek lekarza*) – ale nie jest w stanie go uratować. Starcie iluzji z rzeczywistością stanowi także temat utworu z późniejszego okresu twórczości Schnitzlera – *Traumnovelle* (1926); bohaterowie w świecie nierealnym, w sferze marzeń sennych pragną zrealizować własne podświadome pragnienia erotyczne. „Życie w dwóch światach naraz wydaje się cechą charakterystyczną całej twórczości literackiej Arthura Schnitzlera” – pisze Stefan H. Kaszyński – „świat realny jego narracji jest namiastką, grą pozorów, za którą kryją się prawdziwe, ledwie uświadomione problemy człowieka wydanego na łup niszczących go namiętności”⁴⁴.

Pisarz uważany był za psychoanalityka wiedeńskiego mieszczaństwa. Dochodząc do prawdy o ludzkiej naturze, o podświadomości i popędach człowieka, zbliżał się do naukowych ustaleń Sigmunda Freuda, który w liście skierowanym do wiedeńskiego autora podkreślał wspólnotę ich zainteresowań problemami psychologicznymi i erotycznymi; Freud uzyskiwał wiedzę drogą długotrwałych badań, Schnitzler – budując wizerunki literackie bohaterów⁴⁵. Tworzył je „jak impresjoniści: z ulotnych nastrojów, gestów, ruchów – pisze Ewa Kuryluk – Ale notuje nie tylko zewnętrżność. »Podśłuchuje« człowieka od środka”⁴⁶.

Tadeusz Rittner był o ponad dekadę młodszy od Schnitzlera, jego młodość przypadła na okres, gdy kultura wiedeńska sięgała szczytu. Urodzony w roku 1873 we Lwowie, od wczesnego okresu życia (od 1884 r.) przebywał w Wiedniu, gdzie zdobył wykształcenie i pracował, uczestnicząc, jak już była o tym mowa, w życiu kulturalnym naddunajskiej stolicy oraz zajmując się działalnością dziennikarską i literacką. Rittner kulturę wiedeńską dobrze poznał, o czym świadczą jego korespondencje z Wiednia. Twórczość pisarza rozpatruje się w różnych perspektywach, zarówno pod względem podejmowanych w utworach tematów, jak i związków z kierunkami w literaturze tego czasu; dramaty sytuowane są w obrębie modernistycznych nurtów (w tym naturalizmu i symbolizmu)⁴⁷, jak i realizmu. Maria Podraza-Kwiatkowska,

⁴⁴ S.H. Kaszyński, *Krótką historia literatury austriackiej*, Poznań 2012, s. 123.

⁴⁵ S. Freud, *Brief an Arthur Schnitzler*, w: *Die Wiener Moderne, Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, hrsg. von G. Wunberg unter Mitarbeit von J.J. Braakenburg, Stuttgart 1992, s. 651.

⁴⁶ E. Kuryluk, *Dwaj pisarze*, w: *taż*, dz. cyt., s. 53.

⁴⁷ Por. L. Eustachiewicz, *Dramaturgia Młodej Polski. Próba monografii dramatu z lat 1890–1918*, Warszawa 1986, s. 191–200.

omawiając utwory Rittnera w kontekście reguł dramatu realistycznego, wskazuje na obecność w nich także tendencji modernistycznych⁴⁸.

Próby przyporządkowania dorobku pisarza do określonego nurtu prowokują pytania, jak już była o tym mowa, o inspiracje płynące z literatury austriackiej. Do znaczących przykładów poświadczających te zależności należy podejmowanie przez Rittnera wątków z Altenberga – przedstawiciela bohemy artystycznej przełomu wieków. Należy do nich „przeróbka dramatyczna” noweli wiedeńskiego pisarza zatytułowana *Alles muss seine Wege gehen...*, mająca też polską wersję (*Jedna chwila*), prawdopodobnie wcześniejszą, co wykazuje Zbigniew Raszewski w spisie dramatów Rittnera⁴⁹. Tomasz Weiss zwracał uwagę na zbieżności pomiędzy światopoglądem Schnitzlera a tematami podejmowanymi w dramatach Rittnera i „sposobami ich rozwiązywania”⁵⁰.

We współczesnych interpretacjach utworów modernistycznych ważnym narzędziem badawczym jest ironia, które pozwala na powiązanie zjawisk literackich nie tylko z tradycją (romantyczną), ale także z kontekstem europejskim⁵¹. Ironia, jak pisze Jarosław Ławski, była „postawą artystyczną, a nawet więcej: filozofią pokolenia”, przejawem „wyostrzonej samowiedzy podmiotowej” w tej epoce⁵². Maria Jolanta Olszewska prezentuje lekturę *Wilków w nocy* w takiej perspektywie; traktując dorobek dramaturgiczny Rittnera jako „ciekawą manifestację świadomości ironicznej”, wydobywa w utworze elementy „uscenizowanej ironii” i dowodzi, że w jego sztukach „ironia staje się wyznacznikiem struktury tekstu”, czynnikiem organizującym „dzieło w wymiarze treści i formy”⁵³.

Ironia formuje postawę wobec świata i wpływa na kształt artystyczny utworów austriackich pisarzy, zwłaszcza Arthura Schnitzlera. I w tym zakresie nasuwają się analogie pomiędzy wiedeńczykami a Rittnerem, chociaż należy je traktować z pewną ostrożnością, zważywszy na wcześniejsze opi-

⁴⁸ M. Podraza-Kwiatkowska, *Literatura Młodej Polski*, Warszawa 1992, s. 173.

⁴⁹ Z. Raszewski, *Spis dramatów Rittnera*, w: T. Rittner, *Dramaty*, dz. cyt., t. 2, s. 381, 385.

⁵⁰ T. Weiss, *Tadeusz Rittner a modernizm austriacki*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Z. 455. Prace Polonijne”, z. 2: *Polacy w Austrii*, Kraków 1976, s. 61–62.

⁵¹ Por. *Ironia modernistów. Studia*, red. M. Bajko, U.M. Pilch, J. Ławski, Białystok 2018; w tym: *Od Redakcji*, s. [19].

⁵² J. Ławski, *Ironia młodopolska*, w: *Młoda Polska w najnowszych badaniach*, red. E. Jakiel, T. Linkner, Gdańsk 2016, s. 29.

⁵³ M.J. Olszewska, *Straszny jest ten świat, czyli „Wilki w nocy” Tadeusza Rittnera*, w: *Śmiech i strach w literaturze i sztuce przełomu XIX i XX wieku*, red. H. Ratuszna, M. Kaźmierkiewicz i A. Łazicka, Toruń 2019, s. [143], 156–157.

nie polskiej krytyki. Anna Milanowski przypomina (anachroniczne) zarzuty pod adresem pisarza, u którego dostrzegano: „»vindobonizację« własnej twórczości, świadomą rezygnację z jej polskich źródeł w chęci zdobycia popularności w obcym środowisku [...]”, a nie uwzględniano przy tym zjawiska wielokulturowości w jego pozytywnym, szerokim wymiarze⁵⁴. Autorka przywołuje też opinie austriackich krytyków i badaczy dotyczące związków Rittnera z wiedeńszczykami:

Natomiast osławiona Rittnerowska delikatna ironia, najczystszy produkt wiedeńszczyzny, wyraz dystansu do zdarzeń, opisana zresztą przez samego Rittnera jako cecha „wiedeńskiej rasy”, „wiedeńskiej narodowości”, ironia ta wywodziła się zdaniem krytyków z Irlandii, a jej patronem był Bernard Shaw. Również w otoczeniu Rittnera [...] znaleziono źródło wpływów: Rittner to taki trochę Schnitzler, powtarzały już nawet kolejne austriackie dysertacje, nie ferując jednak ostatecznego wyroku: epigon Schnitzlera. Powodem była wspólna dla obu pisarzy wielość rzeczywistości, a raczej sposób pisania, w którym realna rzeczywistość przechodziła, jak pisano w przypadku Rittnera, w „bajkę” lub „bajka” w rzeczywistość.⁵⁵

Zbigniew Raszewski, na którego powołuje się Anna Milanowski, podkreślając wspólną dla polskiego i austriackiego pisarza „wielość rzeczywistości”, pisał o komediach Rittnera powstałych w latach 1910–1914 (*Człowiek z budki suflera*, *Lato*, *Wilki w nocy*): „We wszystkich odkrywamy pewną względność oceny, zresztą nie tyle poszczególnych postaci, ile różnego rodzaju zjawisk. Pochodzi to stąd, że główne postaci tych sztuk wiodą właściwie życie dwojakiego rodzaju. [...] Najciekawszy jest bez wątpienia rytm, z jakim rzeczywistość i fikcja wymienia się w życiu tych postaci. W Austrii to, jak wiadomo, efekt nagminnie wówczas stosowany, w Polsce – gdy Rittner wystawiał swoje sztuki – nowy, świeży i dosyć trudny”⁵⁶. Wybór przez pisarza komedii jako gatunku odpowiedniego dla wyrażenia własnego światopoglądu oraz postawy wobec rzeczywistości komentował Andrzej Z. Makowiecki w szkicu na temat sztuki *Człowiek z budki suflera*: „Rittner natomiast komedii przypisywał najistotniejsze zadania poznawcze. Operując spostrzeganiem wielopłaszczyznowym i pełnym sprzeczności, splatając wzniosłe ze śmiesznym, byłaby komedia – w ujęciu Rittnera – najdobitniejszym odbiciem dialektyki rzeczywistości. Jeśli rzeczywistość jest skomplikowana i pełna

⁵⁴ A. Milanowski, dz. cyt., s. [63].

⁵⁵ Tamże, s. 73. Autorka powołuje się tu na opracowanie i dysertację na temat twórczości Rittnera oraz na Zbigniewa Raszewskiego (zob. przypisy nr 19 i 20 w cytowanej pracy).

⁵⁶ Z. Raszewski, *Wstęp. Sprawa Tadeusza Rittnera*, dz. cyt., s. 27.

sprzeczności, nie można w naszych o niej sądach wyrażać przekonania, że coś istnieje „tylko” w jeden określony sposób”⁵⁷.

Interesujące jest zatem pytanie, w jak sposób Rittner, doświadczając i oddając w języku artystycznym złożoność ludzkiej egzystencji, posługiwał się realiami, w tym elementami przestrzennymi. Kwestii realiów poświęcił uwagę Zbigniew Raszewski, śledząc kolejne wersje *Głupiego Jakuba*. Początkowo była to jednoaktówka *Lipy pachną* (1903), w której wydarzenia rozgrywają się w środowisku mieszczańskim; druga wersja, w języku niemieckim, napisana została w 1909 roku dla berlińskiego teatru i akcja jest ulokowana na wsi (prawdopodobnie w Austrii); trzecia wersja, w języku polskim, pochodzi z roku 1910, a wydarzenia mają miejsce na wsi galicyjskiej. „Uderza w tym procederze chwiejność, wymiennność realiów” – zauważa badacz, charakteryzując też środowisko, w jakim umieszczał pisarz swoich bohaterów (głównie w sferach drobnomieszczańskich)⁵⁸.

Przyglądając się sposobom określania miejsca wydarzeń w dramatach, można stwierdzić, że mają one przeważnie charakter ogólny, odnoszą się do realiów świata drobnomieszczańskiego bądź prowincjonalnego. Pojawiają się w dialogach (np. „małe miasteczko” czy wręcz „dziura” w sztuce *W małym domku*); nazwa własna podana jest wtedy, gdy mowa jest o wydarzeniach z przeszłości, w której miały początek losy głównych postaci: „Była sobie wdowa w Krakowie... mieszkała z córeczką koło uniwersytetu i wynajmowała studentom pokoje [...]”⁵⁹. Postacie sztuki prowadzą rozmowy we wnętrzu domu, w pokojach Doktora i jego żony; w didaskaliach umieszczone są wskazówki dotyczące urządzenia mieszkania. W *Głupim Jakubie* akcja toczy się we dworze należącym do szambelana (Karola), w pierwszym i trzecim akcie we wnętrzu wypełnionym meblami, obrazami, dywanami, w drugim – na werandzie. Istotny jest tu przede wszystkim określony w didaskaliach klimat domu, w którym rozgrywa się dramat – „Chłód poważny i nudny”⁶⁰. W przedstawiającej środowisko teatralne sztuce *Człowiek z budki suflera* pod wykazem osób widnieje objaśnienie dotyczące miejsca akcji: „Rzecz dzieje się w mieście prowincjonalnym”⁶¹. Wskazówki odnośnie do scenerii małomiasteczkowej znajdują się w didaskaliach aktu pierwszego, w którym wydarzenia rozgrywają się w kawiarni Thalia leżącej naprzeciw-

⁵⁷ A.Z. Makowiecki, *Życie teatru i teatr życia. O „Człowieku z budki suflera” Tadeusza Rittnera*, w: tegoż, *Wokół modernizmu. Szkice*, Warszawa 1985, s. 17.

⁵⁸ Z. Raszewski, *Wstęp. Sprawa Tadeusza Rittnera*, s. 13–15.

⁵⁹ T. Rittner, *W małym domku*, w: tegoż, *Dramaty*, t. 1, dz. cyt., s. 67–68.

⁶⁰ T. Rittner, *Głupi Jakub. Komedia w trzech aktach*, w: tegoż, *Dramaty*, t. 1, s. [187].

⁶¹ T. Rittner, *Człowiek z budki suflera. Komedia*, w: tegoż, *Dramaty*, t. 2, s. [6].

ko budynku teatralnego. Fragment przedstawiający wnętrze lokalu to niemalże opis typowych dla przełomu wieków kawiarni, jakie istniały we wszystkich dużych miastach i małych miasteczkach: „Na środku stoi bilard. Ściany pokryte są zwierciadłami i malowidłami w stylu wenecjańskim; czerwone sofy pluszowe i fotele, stoliki marmurowe. W tyle duże okna i szklane drzwi (widać pryncypialną ulicę miasta prowincjonalnego i jasno oświetloną fasadę teatru)”⁶². Scenerią w akcie czwartym jest mieszkanie jednej z bohaterek, pani Wizelin; opis kieruje uwagę na środowisko społeczne – to pokój „jadalny, urządzony gustem mieszczańskim; meble nowe, ale niemodne, mniej więcej »styl« 1880”⁶³. W sztuce *Wilki w nocy* miejsce (i czas) akcji jest określone ogólnie – „Rzecz dzieje się w naszych czasach w większym mieście prowincjonalnym, w domu Prokuratora”; w akcie drugim położenie willi jest nieco uszczegółowione: „niezbyt daleko od miasta”⁶⁴. Nazwa własna pojawia się, gdy mowa jest o przeszłości; Żaneta, obserwując śpiącą Adę, przypomina sobie pobyt w Monte Carlo: „Byliśmy tam przed trzema laty”⁶⁵. Epizod ten nie miał większego wpływu na rozwój wydarzeń, zaświadcza głównie o statusie społecznym postaci. W komedii *Lato* wydarzenia powiązane są z określonym ogólnie miejscem – to sanatorium nad morzem należące do Doktora, oraz czasem – akcja toczy się w miesiącach letnich i na początku września. Scenerię sanatoryjną tworzą elementy urzędnictwa jadalni (w pierwszym akcie) i ogrodu (w drugim akcie); w trzecim, ulokowanym również w jadalni, podany w didaskaliach francuski termin podkreśla usytuowanie akcji w środowisku bogatej klienteli: „Po *table d’hôte*, koło godziny szóstej po południu”⁶⁶. Miejsca są w sztukach Rittnera przede wszystkim sposobem prezentowania pozycji społecznej występujących w nich osób i określonego stylu życia.

W centrum uwagi w niniejszym szkicu są wersje polskie dramatów; dla pełnego obrazu przestrzeni u Rittnera istotne byłoby głębsze porównanie ich funkcji w obydwu wersjach językowych (przypomnieć tu należy przytoczone wcześniej uwagi Zbigniewa Raszewskiego o zmienności realiów w kolejnych wersjach sztuki *Głupi Jakub*). Na temat realiów w dramatach pisarza stworzonych w języku niemieckim i polskim pisała Maria Jolanta Olszewska: „Te dwie wersje: niemiecka i polska różniły się od siebie niewiele – głównie szczegółami takimi jak imiona bohaterów, miejsce akcji czy detale obyczajowe. W dodatku pojawiała się w nich problematyka na tyle ogólna, że trudno byłoby je

⁶² Tamże, s. [7].

⁶³ Tamże, s. [94].

⁶⁴ T. Rittner, *Wilki w nocy. Komedie*, w: tegoż, *Dramaty*, t. 2, s. [256, 297].

⁶⁵ Tamże, s. 341.

⁶⁶ T. Rittner, *Lato. Komedie*, w: tegoż, *Dramaty*, t. 2, s. [207].

odnieć do konkretnej przestrzeni i czasu (»tu« i »teraz«). W sumie z powodzeniem mogły rozgrywać się w każdym z krajów wchodzących w skład monarchii austro-węgierskiej”⁶⁷.

W nowelach Tadeusza Rittnera sytuacja przedstawia się analogicznie, jak w dramatach. Bohaterowie pojawiają się przeważnie w różnych miejscach, które nie są opatrzone nazwami własnymi, ale określają ich społeczną przynależność, a także kondycję psychiczną, zawieszenie pomiędzy rzeczywistością a marzeniem, światem realnym a fantazją. Przestrzeń miasta jest na ogół anonimowa, jak w noweli *Przyszłość*, w której bohater, będący jednocześnie narratorem, udziela lekcji gry na fortepianie. Przemierza miasto i przebywa w różnych miejscach, snując nieustannie refleksje na temat postaci, z jakimi się styka w trakcie swoich zajęć, znaczących dlań kobiet, a także na temat własnych przeżyć i doznań. Sceneria miasta jest ledwie naszkicowana, wrażenia i myśli płynne, nieuchwytne, obserwacje zwodnicze, co uwydatnia sposób prowadzenia narracji i stosowanie wielokropka (w całym tekście):

Szedłem wczoraj przez obcą odległą dzielnicę, koło kościoła, w którym nigdy nie byłem. Szedłem w słońcu, krokiem zmęczonym i ospałym. Zawało mi się, że jestem cały przesiąknięty słońcem. Nie myślałem w tej chwili o niczym innym i nic nie czułem, choć ludzie, którzy przechodzili koło mnie, mieli uśmiechnięte oczy, jak by cieszyli się wiosną. Naraz... przed kościołem... stanąłem i obejrzałem się za kobietą, która właśnie przeszła...⁶⁸

Zacieranie granic pomiędzy tym, co realne, a tym, co nierealne, podważające wiedzę człowieka o sobie samym i innych, wiedzę o istocie uczuć i naturze zjawisk leży u podstaw wielu utworów, w tym noweli *Epizod*. Bohater z ukochaną ukazani są podczas wycieczki – „O zachodzie słońca to było, w lesie daleko za miastem”⁶⁹ – i powrotu wieczorem do miasta (jego nazwa nie jest podana) w przepełnionym pociągu, gdy zdarza się wypadek. W finale bohater odwiedza kobietę leżącą w szpitalu, zdając sobie sprawę ze zmiany, jaka zaszła w Hani, i z tego, że jego uczucia wygasły. W utworze jest mowa o miłości i złudnym przekonaniu, że nigdy się ona nie kończy. Bohater słyszy od innych: „... twoja miłość to jak ten skarb, który posiada się we śnie... Nie poznasz jej kiedyś... Bo pomyśl, co cię łączy z ludźmi ze snu...”⁷⁰. Tytuł tej krótkiej noweli można odnieść do wypadku, który zmienia życie i relacje bohaterów, ale też pojmować jako określenie krótkotrwa-

⁶⁷ M.J. Olszewska, dz. cyt., s. 145.

⁶⁸ T. Rittner, *Przyszłość*, w: tegoż, *Nowele*, Warszawa 1960, s. 38.

⁶⁹ T. Rittner, *Epizod*, tamże, s. 85.

⁷⁰ Tamże, s. 84.

łości, epizodyczności uczuć. Ponadto termin ów kieruje uwagę na twórców wiedeńskich – na fragmentaryczność, skrótowość stosowanej przez nich formy oraz na szkicowy, impresjonistyczny sposób prezentowania świata. W *Anatolu* Schnitzlera jedna ze scen – bohater wspomina tu swoje minione miłości – nosi tytuł *Epizod*⁷¹. Wiele utworów Petera Altenberga to krótkie szkice i dialogi, refleksje ujęte w kilka zdań, oddające przelotne wrażenia, atmosferę różnych miejsc, gesty i słowa ledwie zarysowanych postaci⁷².

W noweli Rittnera *Przyjaciel Janka* mieszkanie tytułowego bohatera, Kurnickiego, gdzie rozgrywa się akcja, nie jest wyraźnie umiejscowione; jego nieokreśloność odpowiada sposobowi postrzegania świata przez przebywającego w nim stale chorego. Mówi on do Kasi (żony Janka, która go odwiedza): „Myślę sobie czasem, że tego wszystkiego nie ma”. Na pytanie kobiety: „Czego nie ma?”, odpowiada: „– Tego, czego się nie widzi”⁷³. Nazwa własna pada w noweli wówczas, gdy Janek po powrocie z podróży zdaje Kurnickiemu relację z wyjazdu, pokazując rachunek z hotelu w Nowym Targu (s. 108), co nie ma żadnego wpływu na przebieg wydarzeń czy charakterystykę miejsca. W noweli *Dzieci* akcja rozgrywa się w przestrzeni bliżej nieokreślonego miasta, częściowo w parku, w którym przyroda obdarzona jest cechami psychicznymi. Podobnie jak w poprzednim utworze (i wielu innych), panuje tu klimat choroby i śmierci. Jedna z bohaterek, starsza osoba, żyjąca wiadomościami z prasy, informuje przybyłą do niej w odwiedzinach krewną o tragicznym wypadku dwóch osób: „Gdzieś około Radymna w Galicji zabił piorun...”⁷⁴. Nazwa miejscowości nie sytuuje bohaterów w określonej przestrzeni, charakteryzuje głównie sferę zainteresowań bohaterki skupionej na zdarzeniach opisanych w prasie (np. na ślubie arcyksiężniczki austriackiej Annuncjaty czy pożarze bazaru w Paryżu). Nowela *Mur między nami* prezentuje środowisko artystów (główne postacie to literat Ernest i aktor Grajewski) w bliżej nieokreślonym mieście. Pojawiają się tu wprawdzie nazwy ulicy Mazowieckiej oraz lokalu Pod Krową, ale nie są one powiązane z konkretną miejscowością; jako ośrodek życia literackiego przywołany zostaje Lwów: „Tylko, błagam cię, nie powieś się! [...] Bo ty jesteś w stanie naprawdę się powiesić. Dlatego, że jakiemuś X.Y. we Lwowie nie podoba się twoja sztuka”⁷⁵. W noweli *Potwór*, podejmującej problematykę

⁷¹ A. Schnitzler, *Anatol*, s. 58–71.

⁷² *Das grosse Peter Altenberg Buch*, hrsg. und mit einem Nachwort versehen von W.J. Schweiger, Wien-Hamburg 1977.

⁷³ T. Rittner, *Przyjaciel Janka*, w: tegoż, *Nowele*, s. 101.

⁷⁴ T. Rittner, *Dzieci*, w: tegoż, *Nowele*, s. 112.

⁷⁵ T. Rittner, *Mur między nami*, w: tegoż, *Nowele*, s. 146, 148, 151.

brzydoty i piękna, indywidualizmu i zbiorowości, akcja rozgrywa się w mieście, którego nazwy, jak w innych utworach, nie znamy, podana jest natomiast nazwa ulicy wraz z numerem: „Alkiewicz urodził się w naszym mieście, na ulicy Krętej nr 77, jako syn ślubny bardzo bogobojnych i uczciwych małżonków”⁷⁶. Miejską scenerię tworzą ulice, lokale, domy, kościół, ratusz, które zyskują tu znaczenie nie tylko jako wyznaczniki przestrzeni, ale przede wszystkim jako elementy kształtujące – odmienne od powszechnie wyznawanych – poglądy bohatera, Szymona Alkiewicza, na piękno (uosabiane przez symetrię i regularność) oraz brzydotę (odznaczającą się nieregularnością i krzywiznami):

Jakże brzydkie jest miasto, w którym się urodziłem!... Domy stoją sztywnie i w równych szeregach jak żołnierze i mają na głowie brzydkie, płaskie, czerwone czapki. Nie ma tu ani jednego miejsca, ani jednego budynku, nie ma tu nic, co bym lubił... I tylko lubię czasem spoglądać na fasadę ratusza, która wygląda jak twarz zajmująco nierówna, cudownie skrzywiona...⁷⁷

Miasta w nowelach Rittnera stanowią miejsce życia zamożnej inteligencji i drobnomieszczaństwa, artystów i kupców, właścicieli zakładów fryzjerskich i składu fortepianów, nauczycieli i pracowników sądu. Można stwierdzić, że utworach uwidacznia się przekrój społeczeństwa początku XX wieku, jednakże celem autora nie jest tylko ukazanie określonych środowisk. W budowanej w nowelach scenerii zacierają się granice pomiędzy autentycznymi wydarzeniami a pozorami, fikcją i marzeniami; nic nie jest jednoznaczne i nic nie podlega ostatecznemu poznaniu – ani ludzie, ani ich postępowanie, cienka jest granica pomiędzy życiem a śmiercią. Rittner nie lokuje wydarzeń w określonym, opatrzonym nazwą mieście, co można traktować jako dążenie do uniwersalizacji podjętych kwestii, do nadania im szerszego wymiaru. Stąd też interesujące wydaje się porównanie narzędzi literackich Rittnera ze sposobem traktowania realiów przez Arthura Schnitzlera. Osadzając postacie bohaterów w scenerii wiedeńskiej, pisarz uwiarygodnia niejako ich zachowania ukształtowane przez długoletnie zwyczaje związane z określonym miejscem. Opierając się na realiach, przekazuje jednocześnie uniwersalną wiedzę o ludzkiej naturze i o sposobach doświadczania rzeczywistości. Stwarza postacie, które reprezentują swoją epokę: są znużone życiem, nie mają oparcia w określonym systemie etycznym, nie posiadają wyrazistej osobowości. Schnitzler – jak pisze Alfred Doppler (w odniesieniu do opinii pisarza) – przedstawiając

⁷⁶ T. Rittner, *Potwór*, w: tegoż, *Nowele*, s. 197

⁷⁷ Tamże, s. 207.

i krytykując formy współżycia w mieszczańskim małżeństwie, stawia diagnozę obejmującą całe społeczeństwo⁷⁸.

Obaj pisarze, podejmując problematykę znaczącą dla epoki przełomu, gdy nasilały się zainteresowania jednostką ludzką, jej psychiką, instynktem, podmiotowością, posługiwali się właściwymi dla siebie środkami artystycznymi. Tym, co wydaje się łączyć Schnitzlera i Rittnera, jest koncentrowanie się na ludzkiej kondycji i konfrontacja człowieka z rzeczywistością, dostrzeganie rozdzwiewu pomiędzy tym, co realne i złudne, co odznacza się (jak już na to zwracano uwagę) dwoistością. Obaj pisarze reprezentują twórcze nurty w europejskim modernizmie, stawiają w centrum uwagi złożoną naturę człowieka i jego sposób istnienia w świecie.



Elżbieta Hurnik (Jan Długosz University in Częstochowa)
ORCID: 0000-0001-7990-726X, e-mail: e.hurnik@ujd.edu.pl

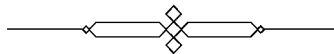
SPACE IN SELECTED WORKS BY ARTHUR SCHNITZLER AND
TADEUSZ RITTNER

ABSTRACT

Looking at the ways of presenting (and naming) space in the works of Arthur Schnitzler and Tadeusz Rittner, the author focuses on selected aspects of this issue, such as its topographical determinants, geographical concreteness, proper names, relations between a literary character and a place. What seems to connect Schnitzler and Rittner is focusing on the human condition and confronting man with reality, noticing the gap between what is real and illusory, which is characterized (as has already been pointed out) by duality. Both writers represent creative trends in European modernism, they put the complex nature of man and his way of existence in the world in the centre of attention.

KEYWORDS

Tadeusz Rittner, Arthur Schnitzler, space, literary Geography,
modernism, human condition



⁷⁸ A. Doppler, *Mann und Frau im Wien der Jahrhundertwende: die Darstellungsperspektive in den Dramen und Erzählungen Arthur Schnitzlers*, w: *Geschichte im Spiegel der Literatur. Aufsätze zur österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Innsbruck 1990, s. 95–97.