

Teatr, alegoria, komercja. O „Ogrodzie młodości” Tadeusza Rittnera

Sabina Brzozowska

SABINA BRZOZOWSKA Uniwersytet Opolski

TEATR, ALEGORIA, KOMERCJA O „OGRODZIE MŁODOŚCI” TADEUSZA RITTNERA

Tadeusz Rittner w felietonie *Z Wiednia* napisanym w 1901 roku – na przykładzie dramatów Carla Karlweisa *Der kleine Mann* i *Die neue Simson* – zdefiniował prawdziwą, niesfałszowaną „wiedeńszczyznę”, a przy okazji specyfikę wiedeńskiej publiczności, jej potrzeb i przyzwyczajęń kulturalnych, ekonomicznych i towarzyskich, publiczności unikającej niewygodnych prawd¹. Rittner skrupulatnie odnotował:

Wiedeń powiada zawsze o sobie, że ma „złote serce” – Carlweiss nigdy serca tego nie zranił, a ilekroć zdawało się, że w którejś sztuce jakby mierzył w nie prosto, tyle razy w ostatnim akcie zatrute, ostre strzały przemieniały się w strzały Amora i „satyra” Carlweissa kończyła się uśmiechem przebaczenia, a sztuka, jak się należy – małżeństwem².

Wydaje się, że autor *Sąsiadki*, trafnie unikając złośliwości, sformułował swoje spostrzeżenia o twórcy ściśle związanym ze scenami wiedeńskimi, niechętnym jakiegokolwiek prowokacji artystycznej bądź obyczajowej, oportunistycznym, niedrażnianym, piszącym sztuki *zum Lachen*, który – oddajmy prawo pointy Rittnerowi – był „zanadto wiedeńczykiem, żeby być w większym stylu artystą”³. Dobroduszość, naiwność, niewinna gra półprawd stanowiły źródło sukcesów Karlweisa na scenach Volkstheater czy Burgtheater. Zresztą Rittner – jakby dla usprawiedliwienia artystów – konstatował:

Jeżeli w Wiedniu w ostatnich czasach pojawia się ochota do wygrywania rzeczy banalnych na wybornych, delikatnych instrumentach, jeżeli aktorowie Burgu występują w *Trójce hultajskiej* Nestroya, a walc Straussa rozbrzmiewa w operze, to nie można jeszcze mówić o degeneracji opery i Burgu, a fakty takie ilustrują raczej chwilowe usposobienie całego społeczeństwa, którym nieraz w sztuce rządzi kaprys, tak jak *Fee Caprice* Burgiem, które starając się uznać, wyszukać i podnieść piękność drobnych rzeczy w sztuce, zapomina nieraz o wielkiej sztuce⁴.

Felietonista „Czasu” dostrzegł problem w „italianizacji” scen wiedeńskich – „we Włoszech nie ma właściwie teatrów, tylko są aktorzy” – polegającej na zatarciu różnic między poszczególnymi teatrami. Deutsches Volkstheater, Burgtheater, nawet Theater an der Wien, „gdzie mieszkała wesołość, muzyka Straussa i owa sław-

¹ T. Rittner, *Z Wiednia*. „Czas” 1901, nr 262, s. 1.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*. Autor przywołuje jako przykład sztukę O. Blumenthala *Die Fee Caprice. Lustspiel in drei Akten* (1901).

na czy osławiona »*Gemütlichkeit*« [...]» – zdaniem Rittnera – upodobniły się reper-tuarowo, a owa rezygnacja ze specyfiki, z przypisanego poszczególnym teatrom „stylu i ducha” wiązała się z ciągłymi zmianami w zespołach aktorskich, również z zapraszaniem trup na gościnne występy, przekształceniem teatrów w – jak to określił felietonista – „hotele teatralne”⁵.

Trudno jednak nie zauważyć, że Rittner z dużą dozą pobłażliwości pisze i o let-nim temperamencie wiedeńczyków, i o wiedeńskim przedsięwzięciu kabaretowym Jung-Wiener Theater zum lieben Augustin:

Będzie to coś w rodzaju *Ueberbrettln* z wiedeńskim sosem. Der liebe Augustin nie może przynieść wiele niespodzianek tym, którzy znają inspiratorów i założycieli wiedeńskiej „nadszceny”; będzie to tylko maskarada, w której każdy będzie się starał bawić tym, czym nie jest, lecz będzie, niestety, nudził tym, czym jest⁶.

Rejestrował Rittner przenikanie się różnych zjawisk kulturowych, tak naprawdę bez wielkiej dezaprobaty pisał o kulturze popularnej i przekraczaniu granic kiczu. Rozpознаwał szyfry prowadzące do gustów wiedeńskiej publiczności. Niewymuszona, spokojna radość, wygoda i swoboda – owa *Gemütlichkeit* – i niewinność płytkiej maskarady musiały swą wszechobecnością, niejaką oczywistością uwodzić Rittnera. We fragmencie felietonu poświęconym „teatrykowi nad Wiedenką” konstatował on:

Tam mieszkała właściwa dusza wiedeńska, tam po kupletach śpiewanych przez ulubieńców wiedeńskich szumiały czasem burze entuzjazmu, a scena była echem publiczności, publiczność echem sceny⁷.

Rittner dobrze orientował się w potrzebach wiedeńskiego rynku teatralnego. W drugiej dekadzie XX wieku jego nazwisko znajdowało się na liście kandydatów na dyrektora Burgtheater⁸, toteż gdy w roku 1916 pisał – zdaniem nie tylko Zbigniewa Raszewskiego – swą najgorszą sztukę, *Ogród młodości*, płacił, jak można odnieść wrażenie, swoisty haracz rozpoznanej przez siebie widowni Burgu, publiczności trzymającej w nim abonamenty na łoża. Władysław Rabski na łamach „Kuriera Warszawskiego” przywołał istotny fragment swojej rozmowy z dramaturgiem:

Gdy mi niegdyś Rittner opowiadał treść swej nienapisanej wówczas jeszcze bajki, miałem wrażenie, że będą to melancholijne szelesty jego własnej, srebrzącej mu już włosy jesieni, rozpaczyliwa tęsknota za wiosną odlatującą. Ale już wtedy rzucił mi jakieś słowo o Burgu, o jego ludziach i smaku, jakby się z czegoś tłumaczył, jakby skrzydeł lękać się zaczynał...

No! A potem dał tego króla, który ma lat 55, ale dzięki sztuce swego lekarza zatrzymał czas i stanął na 35⁹.

Warto dodatkowo przytoczyć sugestywną i godną uwagi charakterystykę autor-

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*. Podkreśl. S. B. „*Ueberbrettln*”, czyli „*Überbrettln*” – superkabaret (nadkabaret, „nadszcena”), to berliński kabaret literacki, powstały w 1901 roku.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Rittner po raz pierwszy kandydował na stanowisko dyrektora Burgu w sierpniu 1912; kolejne próby ubiegania się o to stanowisko podjął jeszcze w latach 1917–1918. Ambicję pisarza podsycały dowody uznania dla jego dokonań. Sezon teatralny 1912/1913 w tymże Burgu otwierała premiera dramatu *Lato (Sommer)* Rittnera. Spektakl odniósł sukces. Zob. P. Szarota, *Wiedeń 1913*. Gdańsk 2021, s. 201.

⁹ W. R. [W. Rabski], *Teatr „Maska”: „Ogród młodości”. Komedia fantastyczna w 4-ch aktach Tadeusza Rittnera. Ilustracja muzyczna F. Szopskiego*. „Kurier Warszawski” 1922, nr 30, s. 14.

stwa Stefana Zweiga dotyczącą Burgu jako cesarskiej instytucji: „Każdy pisarz wiedeński marzył, by wystawiano jego sztuki w Burgtheater; oznaczało to jak gdyby otrzymanie szlachectwa i związane było z szeregiem zaszczytów [...]”¹⁰.

Jeśli w przypadku *Człowieka z budki suflera*, *Don Juana* czy *Tragedii Eumeneasa*, nieco późniejszej od *Ogrodu młodości*, również zauważyć można Rittnerowską pokusę poetyczności, fantazji, romantyzmu, ale i metateatralności, to w sztuce z roku 1916 dominuje cukierkowa maskarada, zaludniona „korowodem porcelanowych figurek”¹¹, będąca prawdopodobnie aluzją do barokowej „powieści” komicznej. Paradoksalnie jednak trywialna historia o męskiej pogoni za młodością i o kobiecej determinacji w ratowaniu małżeństwa, łączącej wyrozumiałość z intrygantwem, obrazuje w uproszczeniu główne motywy, tematy i sensy solidnych dramatów realistycznych, tyle że banalne sytuacje przedstawia w mylących, baśniowych kostiumach. Ale trudno zarazem wykluczyć, iż stworzona dla Burgtheater komedia w czterech aktach jest „wołaniem do poetyczności”, formą „wywczasów po znakomitych rzeczach z codziennego życia”¹², sposobem odmłodzenia pisarstwa przez autora kojarzonego z realizmem, po prostu ukłonem w stronę ludycznej magii komercji teatralnej¹³.

Ogród młodości odniósł sukces w Burgu (porównywany do rynkowego sukcesu *Bliźnich siostr* Ludwika Fuldy), wiedeński teatr sprostął wymogom scenograficznym, inscenizacyjnym i technicznym. Lekki dramat z rozsądnym happy endem trafił do publiczności teatru, w którym wcześniej oceniano przecież *Norę* (*Dom lalki*) Henrika Ibsena i zażądano od dramaturga, aby zmienił „niemoralne” zakończenie sztuki. Przypomnijmy: Burgtheater odrzucił też dramat Rittnera *W małym domku*.

Natomiast polska premiera *Ogrodu młodości* we wrześniu 1919 w Teatrze Miejskim im. Juliusza Słowackiego w Krakowie skończyła się klapą. Anachroniczność pomysłu Rittnera opisał Tadeusz Boy-Żeleński:

Był król. Taki król z bajki: dobry i stary. Ale ten król zbuntował się przeciw tradycjom bazarzy: nie chciał być stary. Przy pomocy swego lekarza stworzył sobie eliksir młodości, dzięki któremu włos jego nie siwiał, a twarz nie miała zmarszczek. I dusza (o co, niestety, łatwiej) pozostała młoda; toteż tłukła się w biednym, starym królu i nie dawała mu spokoju. Jakkolwiek kochał żonę Biankę, piękną mimo dorosłego syna, dobrą i wierną, trapiły go niespokojne sny: śniły mu się jakieś kwitnące, pełne zapachu ogrody, jakieś niescałowane dotąd usta; i śnił mu się on sam, ale taki, jakim był niegdyś, jurny, szumny, niespożyty. Puścił się tedy król w podróż, przez góry i rzeki, aby szukać przygód, a w nich dawnego siebie; napotkał młode, śliczne dziewczę. I wobec talizmanu prawdziwej młodości jego talizman okazał się czczą złudą: dobry król uczył się starym, i, z białym jak mleko włosem, wrócił do kochającej go zawsze królowej. [...]

Oto treść symbolicznej komedii Rittnera.

I był pisarz dramatyczny. Stary i dobry. Stary nie wiekiem, ale myślą, doświadczeniem, kunsztem swego rzemiosła. I był stary, gdyż był dzieckiem swojej epoki, ach, jak bardzo starej epoki, która więcej żyła w mrokach bibliotecznych niż na swobodzie hal i łąk; więcej poila się atramentem, niżeli rosą polnych kwiatów; która zanim cokolwiek zdąży odczuć, już wie, jak to samo czuli inni, począwszy od Hin-

¹⁰ Cyt. za: Szarota, *op. cit.*, s. 201.

¹¹ W. Pr. [W. Prokesch], *Teatr Miejski im. Słowackiego*. „Nowa Reforma” 1919, nr 357, s. 1.

¹² Z. Jachimiecki, *Teatr Miejski im. Juliusza Słowackiego*. „Ogród młodości”, komedia Tadeusza Rittnera. „Głos Narodu” 1919, nr 221, s. 2.

¹³ Dostrzegalne jest podobieństwo konwencji między sztuką Rittnera a operą R. Straussa z librettem H. von Hofmannstahla *Kawaler srebrnej róży* (prapremiera: 1911). Odnosząca ogromne sukcesy na europejskich scenach komedia opierała się na schemacie bogatej intrygi miłosnej z ukrywaniem się, przebierankami, sekretnymi schadzkami i pogonią za młodością.

dusów i Greków, aż do symbolistów i futurystów. I, przy pomocy swego wielkiego talentu, pisarz ów stworzył eliksir, dzięki któremu płodził dzieła; utwory żywe i młode. Ale temu pisarzowi to nie wystarczało: zapragnął sam być młodym; zapragnął wyjść z kręgu plotek i konszachtów swego dworu i iść hen, w uroczy i świeży świat baśni; chciał, aby serce jego zabiło naiwnym wzruszeniem i aby tym samym młodym wzruszeniem zadrgało łono tej najmiłszej, tej jedynej – poezji!

Tym pisarzem jest Tadeusz Rittner, a *Ogród młodości* można by pojąć jako mimowolną satyrę na niego samego i na... komedię jego *Ogród młodości*¹⁴.

Lektura dramatu – którego akcja rozgrywa się na zamku oraz w malowniczym dworze otoczonym różanym ogrodem, a bohaterami są Król Artur, Królowa Blanka, ich syn Konrad, Sylwiusz będący lekarzem Króla oraz Laura, dawna miłość Króla, i Juliana, jej 16-letnia córka – pozostawia, zwłaszcza w aktach pierwszym i czwartym, wrażenie sztuczności, nieprzystawalności „barokowych” dekoracji do realistycznych dialogów. *Ogród młodości* otwiera banalna, ale i dosyć prawdziwa scena małżeńska: sankcjonująca stereotypy demonstracja damsko-męskiej gry, której reguły wydają się od lat uporządkowane i sprawdzone przede wszystkim – takie można odnieść wrażenie, czytając dramata – doświadczeniami pokoleń kobiet. Pozornie tylko upodrzedniona Królowa, starająca się czytać w myślach niespokojnego Króla, stanowi dosyć konwencjonalny model żony „lampartującego się” męża. W tym „bajkowym” dramacie Rittner pozostaje baczny obserwatorem ludzkich zachowań, a jego spostrzeżenia obejmujące damsko-męską grę gestów, spojrzeń i domowych intryg wpisują się w schemat spostrzeżeń badaczy realizmu i naturalizmu. Pasywna kobieta – Królowa – tak naprawdę w sposób mistrzowski rejestruje spojrzenia mężczyzny, czyta jego intencje, jest, sięgnijmy po podpowiedź Krystyny Kłosińskiej, „owym »miejscem«, z którego można widzieć patrzenie Innego”¹⁵. W tekście pobocznym dramatu czytamy:

Królowa siedzi beczynnym spoglądając niekiedy jakby ukradkiem na Króla, który chodzi niespokojnie, zamysłony, tam i z powrotem. Przez jakiś czas niema gra. [R 1]¹⁶

Król nie patrzy już na żonę. Owo niedostrzeżenie jej wynika po prostu z narcyzmu, uruchamiającego w dramacie wymiar komiczny. Rittner stworzył przejawskrawiony portret mężczyzny niedojrzałego i egocentrycznie skupionego na samym sobie, który bezmyślnie zadaje kobiecie cierpienie swą obojętnością¹⁷, w zamian wręcz maniackalnie, z rosnącym niepokojem śledzi własne odbicie w lustrze. Pisarz nie pozostawił miejsca na niedopowiedzenia, co akurat wydaje się chwytem trafionym, generującym potencjał humorystyczny i uruchamiającym maszynę interpretacyjną. Kwestie Króla to miała autoanaliza własnej cielesności, zdekomponowanej na fragmenty – włosy, zęby, zmarszczki, oczy – i sprowadzonej do młodzieńczej jurności. Antynomiczne zestawienia młodości i jesieni życia (również młodości udawanej, fałszywej) ze starością mentalną, jak to ma miejsce w *Czerwonym bu-*

¹⁴ Boy [T. Boy-Żeleński], „*Ogród młodości*” T. Rittnera. „Czas” 1919, nr 239, s. 2.

¹⁵ K. Kłosińska, *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*. Kraków 1999, s. 40.

¹⁶ Skrótom R odsyłam do: T. Rittner, *Ogród młodości. Komedia w 4 aktach*. Mpis. Bibl. Ossolineum, nr inwent. 12262/III. Liczby po skrócie wskazują numery kart. W cytatach uwzględniłam naniezione przez autora poprawki interpunkcyjne i leksykalne.

¹⁷ Tworzy zatem Rittner odwróconą sytuację, zwykle bowiem to patrzenie sprawia ból, obnaża, reifikuje.

kiecie, to motywy powtarzające się w twórczości Rittnera, lecz dopiero w tej sztuce można usłyszeć jednoznaczną deklarację:

KRÓL: [...] dałbym chętnie nasze dwie korony, przepraszam, także i twoją, za dwa lata młodości. [R 4]

To jasne, że Król myśli o dodatkowych dwu latach młodości tylko dla siebie. Rittner uniknął melodramatyzmu i patosu. Zbudował nieskomplikowaną, papierową postać niesympatycznego mitomana, w finale sztuki poskromioną przez wytrwałą, wyrozumiałą i po prostu sprytną żonę:

KRÓL: [...] jestem jeszcze za młody na takiego syna. (*wspaniałomyślnie*) No i ty poniekąd. [...]

KRÓLOWA: (*z uśmiechem*) Sam jesteś jeszcze królewiczem. [R 6-7]

Królowa chytrze toczy grę z mężem, szermuje sentencjami godnymi staromodnego wzorca żony idealnej: „Moja młodość to mój Artur” (R 2), „Zdaje mi się, że nie potrzebujesz cudownych środków, bo jesteś zawsze takim, jakim byłeś” (R 3), „Tak, jeśli inaczej być nie może, radzę dalszą podróż. Tak jak chce mój król” (R 5). Podszyte mieszaniną smutku i rozsądku kwestie Królowej przeplótł Rittner z naiwnymi eksplozjami narcyzmu Króla:

KRÓL: Czy mam zmarszczki? Nie? Więc powiedz, co cię razi? [...] Co się we mnie zmieniło?

KRÓLOWA: Ależ nic, nic takiego, co mógłby spostrzec ktoś obcy. Tylko twoje serce.

KRÓL: Ach, serce –

KRÓLOWA: Zmieniło się tak, że aż przykre.

KRÓL: Uspokój się, Blanko. Serce moje kocha cię. Jeżeli mówiłem do ciebie ostrzej, gwałtowniej niż zwykle, zapomnij o tym zaraz. To nic. Jesteś moim wszystkim, moją panią, królowa. – Czy nie ma tu gdzie zwierciadła? Nie, siwym nazwać mnie nie można. [...]. [R 4]

W realistyczną międzyludzką relację wprowadził autor motyw snu, pozornie neutralizującego trywialną dwuznaczność męzowskich intencji, snu Króla o „ogrodzie młodości”, o tajemniczej kobiecie z dawnych lat:

KRÓL: [...] Ta kobieta to szczegół podrzędny. Tylko drobny epizod, nic więcej. Zresztą, w rzeczywistości nic między nami nie było.

KRÓLOWA: Nic?

KRÓL: Nie. Wieraj mi, jakoś tak się złożyło, że nigdy...

KRÓLOWA: Może właśnie dlatego śnisz o niej tak często? [R 3]

Wprowadzenie tematu śnienia do komedii wyznacza linię dramatyczną i uruchamia akcję romansowo-przygodową. Baśniowa, naiwnie pretekstowa, wydawać by się mogło, nieprawdopodobna motywacja działań pary protagonistów, z jednej strony, rozprzega porządek realistyczny dramatu, z drugiej zaś – wprost przeciwnie: pokazuje po prostu nieograniczoną zdrowym rozsądkiem męską zdolność do konfabulacji, aby spełnić pragnienie o użyciu, a także kobiecą umiejętność wpisania się w każdą, nawet najbardziej absurdalną narrację w imię obrony szańców małżeństwa. Obiegowe, staroświeckie, powierzchowne poglądy Rittner splótł z podszytym lekką ironią wątkiem onirycznym oraz jawnie literackimi akcesoriami: królewskim sztafżem, motywem zwierciadła i peregrynacji do ogrodu młodości. Niepoprawny uwodziciel ruszy oczywiście w podróż w poszukiwaniu pożądanego i użycia, wtórować mu będzie lament dam dworu, ale zapobiegliwa żona wyśle za nim ich

syna, Konrada, wejdzie również w komitywę z medykiem Sylwiuszem, aplikującym wszak Królowi eliksir młodości. Zakończenie tej nieco farsowej etiudy na temat małżeństwa jest zatem przewidywalne.

Nośny i literacko, i teatralnie motyw starzejącego się światowca oraz „walki, jaką podejmuje męskość w przededniu nadchodzącego zmierzchu [...]”, zamienił Rittner w „barokową” maskaradę: „żeby się podobać” – przede wszystkim wiedeńskiej publiczności¹⁸. Recenzenci wskazywali antenatów Rittnerowego Króla: Fausta i Don Juana. Jednak nie uszła ich uwadze – zwłaszcza po premierze w Teatrze „Maska” w roku 1922 – mieszczańska podszełka komedii. Ze swadą pisał Zygmunt Kisielewski:

Tę pradawną, gorzka jak prawda, że gdy siwe włosy zaproszą głowę, nie wypada myśleć o pensjonarkach, sentencję, obserwację podniósł poeta na poziom fantastyczności. Uczynił to wcale prostym i tak samo starym sposobem. Tatusia zamienił na króla, mamę ustroił na królową, panicza na królewicza. Ten środek pozwolił mu [tj. Rittnerowi] sztukę z poziomu mieszczańskiego wznieść na koturny królewskie, olśnić barwami strojów, oczarować blaskiem dworu, a wszelkim rekwizytom urzędowej poezji błysnąć świeżością. Rzetelny obserwator ludzkich słabości z podejrzliwej i chytrej połowicy, która np. w szatach pani Dulskiej wyglądałaby bardzo pospolicie, uczynił pełną taktu i godności dame. Pensjonarka Julia pachnie tu niby kwiatek rajski, nieprzypominający zwykłej pensjonarki¹⁹.

Trudno nie przyznać Kisielewskiemu racji. W melanzu mieszczańskiej problematyki z baśniową fantastycznością przynajmniej pierwszy akt zdominowały sceny małżeńskich gier, zaprawione odrobiną melancholii, całkowicie zaś pozbawione niezbędnej i ożywczej ironii czy oczywistej kontrowersji. Kostiumy postaci z nieokreślonej przeszłości przywołać również mogą na myśl dziwaczne (ale chyba też nieco perwersyjne) przebieranki, w komedii Rittnera służące tylko alegoryzowaniu i ekstrawaganckich pragnień, i przyziemnej codzienności, aby nie za bardzo i nieszkodliwie poruszyły zmysły widzów-urzędników, przedstawicieli austriackiej hofterii. Kisielewski dostrzegł jednak w utworze pewien potencjał:

Zespół może grać wszelkimi barwami dworu królewskiego, co na tle komnat pałacowych, dam dworskich, strojów pysznych sprawia, iż z sypialni wiedeńskiego mieszczaucha przeniesiono nas w bezkres i beczas „czystej” poezji²⁰.

W akcie drugim temat spotkania starości z młodością zostaje zwizualizowany, usceniczniony na kilku płaszczyznach. Król w poszukiwaniu dawnego siebie trafia do dworku, w którym również przeglądają się w sobie różne etapy życia:

Juliana, 16-letnie dziewczę, i Regina, stara panna, siedzą na niskich stołkach [...]. [R 22]

Wątek ten dodatkowo wzmocniają dialogi, w których pojawia się katalog zakazów, praw i przywilejów, bezdyskusyjnie przypisanych określonej momentowi ludzkiej egzystencji. Odizolowaną od świata dorosłych niewinność dziewczęcego dzieciństwa, karmioną fikcjami, fantazją i marzeniami, symbolizują kolorowe gobeliny, „przedstawiające Królewicza w niebieskim stroju [...]” (R 22). Motyw miłości

¹⁸ J. Pietrzycki, „Ogród młodości”. *Komedia w 4 aktach Tadeusza Rittnera*. „Goniec Krakowski” 1919, nr 251, s. 2.

¹⁹ Z. Kisielewski, *Teatr „Maska”*. „Ogród młodości”, *komedia fantastyczna w 4 aktach T. Rittnera, ilustracja muzyczna F. Szopskiego*. „Robotnik” 1922, nr 31, s. 6.

²⁰ *Ibidem*.

pojawia się jednak poza kontekstem abstrakcyjnych rojei o księciu, starość zaś zostaje po prostu skontaminowana z dorosłością, czyli – paradoksalnie – z czasem swobody, flirtów, zabawy, muzyki, folgowania sobie:

JULIANA: [...] Gdybyś chciała, mogłabyś pójść do starych.

REGINA: *(poprawiając)* Do dorosłych.

JULIANA: Cóż masz z tego, że ci już wszystko wolno, kiedy ciągle siedzisz przy mnie! Idź tam, gdzie gra muzyka.

REGINA: Już nie słychać muzyki.

JULIANA: Zaraz znowu się zacnie. Schowała się tylko na chwilę za chmurę. *(Muzyka zaczyna znowu grać)*. A co, nie mówiłam, znowu jest.

REGINA: Jest. Świeci jak słońce.

JULIANA: Cóż, nie pójdziesz do drugiego pokoju?

REGINA: Przecież muzyka jest tu tak samo, jak tam!

JULIANA: O nie! Mój Boże, jakże inna musi być tam! Teraz znowu śmiech. Dlaczego starzy ludzie tak często się śmieją?

REGINA: Z różnych powodów.

JULIANA: A ja mówię, że zawsze jest tylko jeden powód: miłość.

REGINA: Skądże?

JULIANA: Tak, ten obcy pan, który wczoraj przyjechał, powiedział do niej „ty, różo kwitnąca”.

REGINA: Do kogo?

JULIANA: Do mamy. [R 22–23]

Matka Juliany wydaje się kobiecym sobowtórem Króla:

twarz naróżowana i upudrowana, ale głos i temperament jeszcze młody, nie bez wdzięku, mimo pewnych sztuczności i komicznej afektacji, naiwna mimo czterdziestu kilku lat [...]. [R 24]

Rittner dodał jej orszak podstarzałych, zazdrosnych wielbicieli:

LAURA: [...] Burza! Wszędzie, gdzie jestem, szaleje dzika burza między mężczyznami. O, piękności, nie jesteś szczęściem! *(do Króla)* Wybacz mi, drogi gościu, że widzisz wybuchy obłąkanej zazdrości w moim domu. *(nagle się śmieje)* Ach, Cyprian! Jak śmiesznie wytrzeszczył oczy! [R 26]

Przede wszystkim jednak ukazał ją jako narcystyczną wyznawczynię kultu młodości:

KRÓL: Pokój dziecinny?

CYPRIAN: *(tłumacząc)* Córki pani Laury.

LAURA: Mojej córeczki, całkiem małej, maleńkiej. [R 25]

Autor i w przebiegu akcji, i w charakterystyce postaci wprowadził sekwencję kontrastowych zestawień, operując przy tym sugestywną, bezceremonialnie przekraczającą granice kiczu plastycznością obrazów i czytelną symboliką barw. Oto Juliana spotyka najpierw Króla w purpurach, a potem królewicza w błękitach jak z gobelinu; w ogrodzie, który jest miejscem wchodzenia dziewczyny w dorosłość, kwitną białe i czerwone róże. Niczym w czarodziejskich dramatach postępuje proces starzenia się Króla, u dojrzałej zaś i ponętnej przecież jeszcze Laury uwidacznia się kłamstwo pudrów i szminek. Przeciwwstawiony im obraz młodości autor poddał alegoryzacji, wyidealizowanemu uproszczeniu – wszak ukazana na tle ogrodu

dziewczyna w bieli, cierpliwie czekająca na wymarzonego księcia przypomina nieco śpiącą królową czy „wiosenną wróżkę”²¹ – ale i melancholijnej refleksji:

KRÓL: (*drżącym głosem*) Spójrz! Taka biała, słiczna, młodziutka... Aż boli, aż razi wzrok. O, ja, stary człowiek, o mało nie płaczę. Co za cudna dziewczyna! Pierwiosnku mój, dlaczego patrząc na ciebie, tak strasznie cierpię? [R 33]

Rittner odwołał się do tradycji teatralnych, opierających komizm na ciągu mistyfikacji, pomyłek i kłamstw, na demonstracyjnej sztuczności gestów:

LAURA: [...] Tomaszu, czemu tak bezczelnie patrzycie na króla! (*przy słowie „króla” Król robi gest rozpaczliwy, Laura krzyknęła i jak dziecko wsadziła palec do ust. Cyprian, który dotychczas biegł na scenie, naraz staje, a po chwili on i Tomasz kłaniają się Królowi głęboko, fantastycznie i komicznie. Sylwiusz przechodzi w głąb sceny, pod okno, skąd daje Królowi jakieś tajemnicze znaki, których tenże nie widzi*). [R 29–30]

Tyle że wszystkie mistyfikacje i niby-misterne intrygi bardzo szybko wychodzą na jaw, jakby nie miały za długo trzymać w napięciu publiczności teatralnej. W aktach drugim i trzecim rozmowy całkiem rezolutnej Juliany z goniącym za młodością i otumanionym swym narcyzmem Królem, który – chcąc zostać sam na sam z młodą dziewczyną – nieopatrznie przepędził swojego medyka Sylwiusza, prezentują kamuflowany, osłabiony naiwnym komizmem żywioł erotyczny:

JULIANA: O cóż chcesz prosić?

KRÓL: O pocałunek.

JULIANA: (*zdziwiona*) To wszystko? Rzeczywiście? Nie, ty ze mnie żartujesz –

KRÓL: Odkąd ujrzałem cię po raz pierwszy, tylko o tym myślę. Czy wiesz, że tylko dlatego zostałem tutaj, zamiast udać się z twoją matką nad morze?

JULIANA: (*ju.*) Co, tylko dlatego, by mnie pocałować? To dziwne. (*prędko, dziecinnie*) A więc pocałuj mnie. (*schyla głowę*)

KRÓL: W czoło?

JULIANA: Mama zawsze tak całuje.

KRÓL: Ja całuję w usta.

JULIANA: To dziwne. (*podnosi głowę*) Mnie wszystko jedno. [R 47–48]

Motyw pocałunku zostanie w komedii powtórzony, ale w innym układzie, z ostentacyjnie steatralizowanym wątkiem rywalizacji w tle. Wszak Konrad i jego kompania dokonali już rozpoznania terenu. Książę zdażył zobaczyć Julianę i wprawdzie stwierdził początkowo, że pozostaje wierny swojej Beatrycze, pannie utożsamionej w dramacie z zapachem jaśminu, jednak trudno mu się oprzeć urokowi dziewczyny z różanego ogrodu, ukazanej jako typ baśniowej – ale też rezolutnej, XIX-wiecznej – śpiącej królowy i pensjonarki zarazem, trzymanej w ukryciu przed pokusami dorosłości aż do momentu debiutu-inicjacji:

KONRAD: [...] Jesteś cudna jak ten ogród.

JULIANA: (*prędko, aby pokryć swoje uzruszenie*) Ogród jest całkiem zwykły [...]. Drzewa wyglądają tego roku całkiem tak, jak w zeszłym. A woda w studni płynie zawsze tak samo. A kamienny człowiek na studni nigdy nie chce mówić. Tu nie ma nic, ale może chcecie zobaczyć króliki, tam, po tamtej stronie ogrodu?

KONRAD: Nie, poproszę cię o coś innego. Daruj mi...

²¹ Pietrzycki, *loc. cit.*

JULIANA: (*przerwywając szybko*) Wiem, wiem. Powiecie, że to jest stokroć piękniejsze od wszystkiego w ogrodzie, powiecie, że to pocałunek i że wy nie lubicie całować w czoło, tylko zawsze w same usta. Ale błagam was, nie czyńcie tego. Nie, nie, bo nie zniosę tego nigdy. Mówię wam, że z pewnością zemdleję. Zachoruję, umrę, nie pozwalam wam.

KRÓL: (*głosem bardzo donośnym*) Nie pozwalam!!

KONRAD: (*wyciąga szpadę i pędzi najpierw na prawo, potem na lewo. Wraca*) [...]. [R 54–55]

Alegoryczne uproszczenie akcji i rezygnacja z wieloznaczności poskutkowały osiągnięciem efektu dosadności, ale i powiązaniem go z funkcją ornamentacyjną. Rittner wątki dojrzewania, inicjacji seksualnej skontaminował z kiczem alegorii scenicznej:

JULIANA: O, ręce moje! Przyjdź, królewiczu, bo ogród nie chce zasnąć! Przyjdź, bo jest noc, a róże płoną.

CZERWONE RÓŻE: To my, róże czerwone. Zerwij nas, bo jesteśmy już pełne i rozwarte.

KAMIENNY DZIADEK: (*potężnym głosem*) Już jesteś dorosła, Juliano!

JULIANA: Ale dlaczegoż ja tak się boję, kamienny dziadku, dlaczego?

KONRAD: (*okazuje się na murze; i radosnym głosem*) Juliano! (*zeskakuje z muru do ogrodu*)

JULIANA: (*zbliżając się do Konrada*) Ty, mój!

(*zastona spada*) [R 62]

Dialog w ogrodzie, ostatnią scenę aktu trzeciego, trudno byłoby chyba wybronić. Ów „alegoryczny festyn” – zdaniem recenzentów spektaklu z roku 1922 – został skrojony według gustu niemieckiej publiczności, która szczególnie upodobała sobie podawaną w ten sposób „filozofię na codzienny użytek”²². Zakłopotanie recenzentów wywołał też trick, za pomocą którego zaprezentowano na scenie moment odkrycia przez dziewczynę cudu życia i białe róże w jej dłoniach zaczęły się różowić – dzięki ukrytej w bukicie czerwonej lampce elektrycznej. Kornela Makuszyńskiego zdeprymowało obnażenie teatralności świata przedstawionego. Recenzent pisał:

Pomysł ten fatalnie brutalny jest grzechem przeciwko czystej wierze widza, któremu nagle ukazało, jak się robi czarodziejską sztuczkę [...]. Jest to szczegół, lecz i w sztuczności światła tego szczegółu stała się nagle widoczna sztuczność wysiłona poetyczności tej komedii [...].

I dalej czytamy o wypadkach scenograficznych nowego teatru:

zbyt bliski oczom stał się teatralny szych i zbyt jaskrawy; purpura okazała się drelichem; tylko chwile półmroku czyniły z ogrodu młodości ogród bajeczny. Fantastyczność jego jednak uległa niezłomnym prawom optycznym i stała się wesoła, kiedy wskutek źle zastosowanego oświetlenia kontury dziwacznych ruin odbijały się cieniem aż na niebie²³.

Koniec aktu trzeciego polscy recenzenci uznali za arcyniemiecki, „jak owe kolorowane koboldy i karzelki z żółtymi brodami, jakie widzi się porozmieszczane wśród zieleni w niemieckich ogródkach”²⁴. Aluzje do dramy czarodziejskiej – anachronicznej czy wręcz śmiesznej w teatrze europejskim już w połowie XIX wieku – najwyraźniej trafiały jednak do gustu publiczności wiedeńskiego Burgu, technicz-

²² K. Makuszyński, „Ogród młodości”, komedia fantastyczna w czterech aktach Tadeusza Rittnera; ilustracja muzyczna F. Szopskiego. – *Otwarcie teatru „Maska”*. „Rzeczpospolita” 1922, nr 30, s. 5.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Boy [Boy-Żeleński], *loc. cit.*

nie wszak świetnie przygotowanego na wystawianie sztuk Ferdinanda Raimunda i w stylu Ferdinanda Raimunda²⁵.

Wszakże to nie gry miłosne, sekwencje nieporozumień, intrygi czy epatowanie scenicznymi trickami wysuwają się w komedii na pierwszy plan, ale satyrycznie ujęty temat filozoficzny: obsesyjny lęk przed starością i obramowany tonami uczuciowymi sens, że zwycięzcą teatralnych potyczek będzie – nieprzynoszący rozczarowań – zdrowy rozsądek. Ów *leitmotiv* splatający schemat baśniowy i melancholię z realizmem raz po raz znika z oczu odbiorcy w zderzeniu z kiczem inscenizacyjnych rekwizytów (ogrodowy dziadek, gobelinowi książę i księżniczka), w szumie niekontrawersyjnych dialogów. Kontrastujący z tytułem dramatu motyw starzenia się powraca w komedii w kilku odsłonach i za każdym razem Rittner zdaje się ujawniać bezwiedne okrucieństwo młodości, pojawiające się we wcześniejszych jego dramatach. Konrada i jego kompanów Rittner ukazał w konwencji humorystyczno-awanturniczej, nieco łotrzykowskiej – jako pełnych witalizmu, wysportowanych, przekrzykujących się i prześmiewczych młodzieńców. Również „biała” Juliana zdolna jest do bezdusznych zachowań, przedrzeźnia ruchy starzejącego się Króla:

JULIANA: [...]. Przecież nie mówiłam, że jest dzieckiem. (*naśladując chód króla w poprzedniej scenie*) Dzisiaj był taki smutny, a ręce mu się trzęsły, wyglądał całkiem tak, jak kulawy Onufry.

KONRAD: Kto to jest?

JULIANA: Kataryniarz, nie znasz go? Czasem przychodzi do mnie i dostaje kaszy. [R 52]

Podążający tropem ojca książę wypowiada się o Królu w wyraźną pobłażliwością:

KONRAD: [...] kazała mi królowa potajemnie pilnować króla.

KRÓL: (*w altanie, niewidzialny, półgłosem*) O!

KONRAD: Jechać za nim i czuwać, żeby mu się nie zdarzyło nic złego. Bo to nadzwyczajny człowiek, ale strasznie dziecinny i lekkomyślny.

KRÓL: (*juw. głośno*) Do stu piorunów!

(*Konrad i Juliana rozglądają się szybko dokoła, a potem patrzą na siebie pytającym wzrokiem*). [R 50–51]

Cały konflikt w dramacie jest pozorny, ukartowany, niegroźny, niezwiastujący rewelacji, zmierzający do przewidywalnego, szczęśliwego finału. Tym finałem jest oczywiście powrót Króla do domu, w dramacie poprzedzony wejściem Sylwiusza:

SYLWIUSZ: Król wysłał mnie naprzód, żeby was przygotować, pani.

KRÓLOWA: Przygotować mnie na co? Jeżeli jest zdrow, jeżeli mnie kocha...? Czy boi się, że nagła radość z jego powrotu mogłaby mnie zabić?

SYLWIUSZ: Boi się, w istocie boi się bardzo.

KRÓLOWA: (*innym tonem, bez łez i wzruszenia*) Dlaczego? Co się stało? Co on ma na sumieniu?

²⁵ W. Prokesch (W. Pr., *Teatr im. J. Słowackiego: „Ogród młodości”. Komedia w 4 aktach Tadeusza Rittnera*. „Nowa Reforma” 1919, nr 356, s. 3) po krakowskiej premierze konstatował: „Piękna poetycka baśń do sukcesu scenicznego, który jej przypadł w udziale w wiedeńskim Burgu, wymaga wspaniałego ła i dostosowanej odpowiednio wystawy.

Teatr im. Słowackiego mógł w drobnej zaledwie cząstce tym wymaganiom zadość uczynić zarówno pod względem wystawy, jak i inscenizacji. Toteż ogólnym wrażeniem sztuka Rittnera nie zdobyła tego powodzenia, na jakie miała prawo liczyć po sukcesie wiedeńskim. Główne role znalazły bardzo dobrych wykonawców w paniach Bednarzewskiej, Czarneckiej i Hryniewiczównie, i w panach Nowackim, Bialkowskim, Orwidzie i Guttnerze”.

[...]

SYLWIUSZ: [...] Król nie ma nic na sumieniu. Ale... (z dumą) To jest, nie chwałąc się, przeważnie moja zasługa.

KRÓLOWA: (oburzona) Co, co mówisz?

SYLWIUSZ: Król wraca w takim stanie, jak sobie tego życzyłaś, miłościwa pani. Wraca jako stary człowiek. [R 66–67]

Z jednej strony, wydaje się, że starość w komedii Rittnera jest czymś wstydliwym, szpetnym, właściwie wykluczającym z aktywnego życia, ośmieszonym także przez ukazanie obsesyjnego pędu za młodością; z drugiej zaś – zakończenie dramatu: powrót i Króla, i królewicza Konrada z narzeczoną do domu, mają walor porządkujący, przywracający zachwiany ład. Przybycie królewicza we właściwym momencie można rozumieć jako otwarcie perspektywy na świetlaną przyszłość, na sukcesję. Rittner jednak dopowiada „mieszczkański” morał. W zakończeniu dramatu czytamy:

KRÓL: (do Juliany) Czy widziałaś mnie już kiedy, moje dziecko?

JULIANA: (z wahaniem) Wasz głos... nie, nigdy go nie słyszałam. (pewnie) Nie, nigdy nie widziałam tak ślicznego mężczyzny, jak wy.

KRÓL: (spogląda najpierw z komiczną dumą na Królową, potem mówi do Juliany) Ponieważ tak mi pochlebiasz, Juliano...

JULIANA: (powtarzając, jakby słyszała jakąś znaną melodię)

Juliano! (głośno) Ja was znam! (stąbszym głosem) Nie, nie znam...

KRÓL: Nie znasz mnie. A i mnie samemu wydaje się, jakbym patrzył po raz pierwszy w twoje oczy! Ponieważ masz tak czysty wzrok, Juliano, dam ci syna za męża (głosy w tyle sceny „siwy, całkiem siwy”)

Widzicie, drodzy moi, takim do was wróciłem. Włosy moje są białe. Czy nie poznajecie waszego ojca? (głosy „Niech żyje król”) Witajcie! Nigdy nie było mi tak lekko na duszy, jak dzisiaj.

SYLWIUSZ: (powtarza ostatni, za późno) Niech żyje Król!

KRÓL: (na pół wzruszony, na pół drwiąco) Sylwiuszu! (Sylwiusz zbliża się do tronu) Mój drogi, zdaje mi się, że nie będę już tak prędko potrzebował twojej sztuki. (do wszystkich) Włosy moje są białe. A jednak jestem jak najmłodszy z was, ciekaw wszystkich dni przyszłych. Także dnia ostatniego. Tak, drodzy moi. Nawet ostatniego. [R 77]

Oprócz morału, że „młodość mężczyzny najlepiej konserwuje się w domu, przy boku żony...”²⁶, słyhać w sztuce Rittnera ton jednak gorzki, wynikający niejako ze zdroworozsądkowego, ale też książkowo przykurzonego oglądu rzeczywistości. Raz jeszcze przywołajmy sugestywny fragment recenzji Boya-Żeleńskiego: „I był pisarz dramatyczny. Stary i dobry. Stary nie wiekiem, ale myślą, doświadczeniem, kunsztem swego rzemiosła”²⁷.

Przywrócenie ładu w finale dramatu – z dodatkowym zaakcentowaniem przemiany ojca birbanta w ojca opiekuna i protektora – stanowi odzwierciedlenie baśniowej zasady pomyślnego zakończenia: „żyć razem długo i szczęśliwie aż do ostatnich dni”²⁸, i koresponduje z uniwersalnym pojmowaniem kategorii szczęścia, polegającym po prostu na uzyskaniu zarówno harmonii wewnętrznej, jak i harmonii w relacjach z innymi ludźmi. W dramacie Rittnera o tę harmonię zabiega „Królowa Dulska”, kontrolując i chytrze rozgrywając pragnienia męża. Na początku dramatu

²⁶ Jachimecki, *loc. cit.*

²⁷ Boy [Boy-Żeleński], *loc. cit.*

²⁸ B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*. Przekł., przedm. D. Danek. T. 2. Warszawa 1985, s. 128.

był on ukazany jako osoba niemająca wpływu na królestwo, pozbawiona decyzyjności, bierna, skupiona całkowicie na sobie i – co można wywnioskować z dialogów – na damach dworu oraz rozpamiętująca świetlaną przeszłość. Król z *Ogródu młodości* został zaprezentowany zgodnie ze schematem przedstawiania postaci mężów w dramacie naturalistycznym, mężczyźni niezaangażowanych, niebiorących udziału w życiu domowym. Dopiero w finale sztuki – dzięki podstępowi Królowej i Sylwiusza – Król wchodzi na ścieżkę cnoty, a przy okazji przypisuje sobie niebagatelną zasługę w uszczęśliwieniu syna:

KRÓL: [...] Ale mój duch ojcowski unosił się nad tobą, a twoje przygody podróży znane mi są wszystkie. Ha, może właśnie ten duch wyszukał ci żonę, a nie ty sam ją uwiodłeś? Jak myślisz? [R 75]

Z „bajkowej” komedii Rittnera wyraźnie wystaje podszewka realizmu. Zresztą sam autor taką sytuację obwarował teoretycznie: „Ponieważ każda bajka jest rozszerzeniem ograniczonej rzeczywistości [...]”²⁹. W *Ogrodzie młodości* Król pozostawia następcę. Sztuka kończy się sceną zbiorową z dwoma szczęśliwymi parami w centrum.

W roku 1909 na łamach „Świata” Rittner notował:

Do smutnych doświadczeń artysty należy przede wszystkim spostrzeżenie, że sztuka jest tak samo towarem, jak np. herbata lub mydło. Albo musi on zrezygnować z publiczności, albo poznać ten szczygółik twardego życia. A że publicznością *par excellence* jest ta, która siedzi w teatrze, więc uczą się tej prawdy najboleśniej aktor i autor dramatyczny³⁰.

Nie ma wątpliwości, że nad wiedeńskimi sztukami Rittnera krążyły duchy kiczu i komercji. Alegoria na scenie w XX wieku była anachronizmem. U Rittnera osłaniała oczekiwane przez odbiorców prawdy moralne, ubierała w biele i różowości nieprzyswajalny przez wymagających widzów dydaktyzm. Skontaminowana z widowiskową baśniowością, a jednocześnie osadzona w codzienności, wносиła pierwiastek zabawy o znamionach nietrudnej łamigłówki dla każdego.

Abstract

SABINA BRZOZOWSKA University of Opole
ORCID: 0000-0003-4891-4429

THEATRE, ALLEGORY, COMMERCIALISM ON TADEUSZ RITTNER'S "OGRÓD MŁODOŚCI" ("YOUTH GARDEN")

The paper depicts Tadeusz Rittner's unknown drama *Ogród młodości* (*Youth Garden*), an example of a piece written for the public of the Vienna Burgtheater. It contains allusions to at that time already outmoded aesthetics of Baroque comic "novel" with a love plot, masquerades, trysts and youth potions. Nonetheless, this trivial story of a man chasing the youth and of woman determination to save marriage, a combination of understanding with intrigue, in a simplified manner pictures the main motifs of realist dramas, except that trivial matters are clad in fairy-tale costumes. Rittner took up theatre-expressive themes of an aging man of the world and a woman falsehood of face powder and lipstick, and contaminated them with allegorical kitsch and commonsense happy end awaited by the Vienna public. *Youth Garden* achieved success in Vienna, while its Polish premiere turned out a failure.

²⁹ T. Rittner, *O snach i bajkach*. „Kurier Warszawski” 1909, nr 350, s. 7.

³⁰ T. Rittner, *Teatr niemiecki*. „Świat” 1909, nr 45, s. 8.