

Tomasz Weiss

"W małym domku", dramat w trzech aktach, Tadeusz Rittner, opracował Zbigniew Raszewski, Wrocław 1954, Zakład imienia Ossolińskich - Wydawnictwo, Biblioteka Narodowa...: [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 49/4, 572-580

1958

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

widzenia pewnych konwencji gatunkowych, które zazwyczaj same narzucają autorowi jakąś strukturę kompozycyjną.

Typowość społeczną bohatera udowadnia Maciejewski zestawieniem danych o gospodarstwie Bartka ze statystyką zamieszczoną w książce Juliana Marchlewskiego *Stosunki społeczno-ekonomiczne w ziemiach polskich zaboru pruskiego* (Lwów 1903). Nie wydaje się, aby takie bezpośrednie wiązanie ekonomii z literaturą miało praktyczne znaczenie. Nawet stwierdzenie na tej podstawie braku typowości Bartka o niczym by jeszcze nie świadczyło.

Maciejewski słusznie zauważa, że na postaci Bartka koncepcja chłopstwa w twórczości Sienkiewicza zostaje zamknięta. Jest wynikiem pewnego konserwatyzmu pisarskiego, że postać ta została stworzona według uogólnień o psychice i poglądach chłopstwa w Kongresówce, do których doszedł pisarz w latach 1872—1875. Maciejewski pisze: „to uogólnienie, zastosowane do chłopstwa wielkopolskiego, którego układ psychiczny uformowany został inaczej wobec dawniej tam zaszytych zmian ekonomiczno-ustrojowych i wobec dość długich już tradycji oświatowych, to uogólnienie stawało w sprzeczności z konkretnymi przykładami i z pewnymi narzucającymi się syntetycznymi wnioskami“ (s. 141).

Duże znaczenie dla kwestii przejścia od problematyki współczesnej do historycznej w twórczości Sienkiewicza (z *Bartkiem* jako utworem pogranicza) ma uwaga o decentrycznej budowie części pierwszej noweli. Maciejewski w opisie bitwy pod Gravelotte dostrzega te elementy obrazu batalistycznego, które znajdują się później w powieściach historycznych¹⁵.

Rozdział o *Bartku Zwycięzcy* kończy się omówieniem współczesnych recenzji i uwagami o przyjęciu noweli w Wielkopolsce, które — ze względu na pesymistyczne tendencje utworu — nie było przychylnie.

Problematyka rozprawy Maciejewskiego przerosła znacznie początkowe założenia. Braki polskiej sienkiewiczologii i faktyczna marginesowość zagadnienia niemieckiego w rozdziałach o nowelach *Z pamiętnika poznańskiego nauczyciela* i *Za chlebem* spowodowały, że ujęcia badacza są częstokroć monograficzne. Jednakże ta rozbieżność między założoną jednorodnością tematu rozprawy a jej monograficzną realizacją zdecydowała o pewnych usterkach.

W sumie książka Maciejewskiego przynosi rzetelne wzbogacenie wiedzy o Sienkiewiczu.

Tadeusz Bujnicki

Tadeusz Rittner, *W MAŁYM DOMKU*. Dramat w trzech aktach. Opracował Zbigniew Raszewski. Wrocław (1954). Zakład imienia Ossolińskich — Wydawnictwo, s. LXXIX, 1 nlb., 144, 4 nlb. Biblioteka Narodowa. Seria I, nr 116.

Tadeusz Rittner, *GLUPI JAKUB*. Komedja w trzech aktach. *WILKI W NOCY*. Komedja w trzech aktach. Opracował Zbigniew Raszewski. Wrocław (1956). Zakład imienia Ossolińskich — Wydawnictwo, s. CLI, 1 nlb., 331, 5 nlb. Biblioteka Narodowa. Seria I, nr 160.

¹⁵ Zwrócił już na to uwagę Piotr Chmielowski w pracy *Henryk Sienkiewicz w oświetleniu krytycznym*. Lwów 1901.

Cenną właściwością prac Zbigniewa Raszewskiego jest ich sumiennosc. Raszewski nawiązuje do dobrej — niestety, często dzisiaj lekceważonej — tradycji filologicznej rzetelności, przejawiającej się w szacunku dla źródeł oraz dla interpretowanego tekstu. Prace jego powstają w wyniku drobiazgowych poszukiwań źródłowych, nie dziw więc, że zalecają się erudycją i staranną motywacją wysuwanych tez i propozycji. Równocześnie zainteresowania teatrologiczne autora otwierają nowe a ciekawe tereny badań. Dzięki temu postaci Rittnera i Zapolskiej wzbogacają się w jego ujęciu o cechy dotąd przez badaczy nie dostrzegane.

Wspomniane tu właściwości prac Raszewskiego stanowią m. in. o wartości przygotowanych przez niego tomików Biblioteki Narodowej, zawierających trzy znane dramaty Rittnera: *W małym domku*, *Głupi Jakub* i *Wilki w nocy*. Ich edytor jest bez wątpienia pionierem jako badacz twórczości autora *Don Juana*. Rittner bowiem do dziś nie doczekał się żadnego poważniejszego studium, zaś jego spuścizna literacka była, jak świadczą badania Raszewskiego, wydawana nie tylko w sposób przypadkowy i fragmentaryczny, lecz także niedbały lub nawet niechlujny. Wydawca obecny stanął tu zatem od razu wobec konieczności uporządkowania materiałów źródłowych, przedarcia się poprzez teksty rękopiśmienne oraz materiał publicystyczny i krytycznoliteracki, na koniec zaś — wobec konieczności ustalenia właściwych tekstów i naszkicowania pierwszej w dziejach badań nad Rittnerem syntezy jego twórczości. Wypadnie odpowiedzieć na pytanie, jak się badacz wywiązał z tych wszystkich trudności i kłopotów.

Trudność wstępna, mianowicie zebranie i wyzyskanie materiałów źródłowych, została przez Zbigniewa Raszewskiego pokonana znakomicie. Zresztą już w studiach nad Zapolską dowiódł on zarówno dużej wnikliwości badawczej i talentu poszukiwacza, jak pasji i sumiennosci w gromadzeniu materiałów. Studia nad Rittnerem potwierdzają raz jeszcze wspomniane umiejętności Raszewskiego. W omawianych tu tomikach zgromadzono bowiem rozległy materiał źródłowy, który razem z rozprawą *Rittneriana*¹ stanowić może podstawę do dobrego, syntetycznego opracowania dorobku literackiego autora *W małym domku*. Dobra szkoła filologiczna łączy się tu z pasją teatrologa. Skrupulatnie ustalone teksty, wykaz źródeł, szeroka motywacja genetyczna poszczególnych utworów Rittnera, drobiazgowo komentarze biorące za podstawę dorobek krytycznoliteracki pisarza, przedarcie się przez rękopisy, wreszcie tło porównawcze zachodnioeuropejskie — zostały dopełnione i zaokrąglone badaniami wydawcy nad historią realizacji teatralnych poszczególnych dramatów, nad wybitnymi kreacjami aktorskimi itd.

Raszewski stanął jednakże od razu przed niełatwym do rozwiązania dylematem. Pojemność studium wstępnego do takiego wydawnictwa jak Biblioteka Narodowa jest z konieczności ograniczona. Umiar i stonunkowo skromne proporcje wszystkich części składowych wstępu są tu postulatem zarówno czytelności, jak i aktualnej przydatności, celowości rozprawy wprowadzającej. Głównym jej zadaniem powinno być osadzenie drukowanego dzieła w kontekście historycznym i literackim oraz dobra

¹ Z. Raszewski, *Rittneriana*. Pamiętnik Teatralny, V, 1956, nr 1.

analiza utworu od strony jego walorów artystycznych, problematyki, a wreszcie ideologii.

Tymczasem Raszewski pokusił się o ujęcie syntetyczne całej twórczości Rittnera, ujęcie tym trudniejsze, że nie poprzedzone przez nikogo studiami analitycznymi. Inaczej mówiąc, edytor zmuszony został, a raczej zmusił się sam do odrabiania pracy podwójnej: do stworzenia zaplecza, a następnie do zbudowania syntezy. Takie przedsięwzięcie prowadzi jednak nieodwołalnie do zachwiania proporcji i odbija się niekorzystnie na klarowności całego wywodu. W obu wstępach Raszewskiego proporcje zostały zachwiane na rzecz analitycznych studiów źródłowych. Autor chciał przedstawić za dużo: rozwój twórczości Rittnera, dzieje inscenizacji poszczególnych dramatów, zasady wydawania tekstów itd., równocześnie motywując ważne dla omawianych dramatów tezy teoretyczne pisarza i dochodząc po tych wszystkich zabiegach do pewnych uogólnień interpretacyjnych. Zwicznęło to, rzecz prosta, schemat i układ całości, a uogólnienia interpretacyjne zostały przytłoczone przez motywację źródłową, która w obu wstępach zajęła miejsce czołowe, nie należące się jej choćby ze względu na sam charakter tego typu studium.

Notując wspomnianą skazę kompozycyjną wstępów doskonale rozumiemy jej genezę, a tym samym swego rodzaju bezwyjściowość sytuacji, w jakiej się znalazł Raszewski. Zastrzeżenie nasze sprowadza się jedynie do tego, że z jednej strony, jak to postaramy się udowodnić, Raszewski przecenił niejednokrotnie potrzebę motywacji źródłowej, z drugiej — nie próbował uwypuklić uogólnień interpretacyjnych, świadomie jakby wtapiając je w szczegółowe studia analityczne. Cechująca Raszewskiego rewerencja dla źródeł, skłonność do wierzenia na słowo autorowi wygłaszającemu pewne teoretyczne tezy, jest z kolei przyczyną pewnych potknięć interpretacyjnych, które chcemy wskazać w dalszych wywodach.

*

Pierwszą wątpliwość budzi znaczenie, jakie przypisuje Raszewski nowatorskiej jakoby teorii komedii Rittnera. Nowatorstwo to ma polegać na odrzuceniu schematu komedii rozrywkowej na rzecz utworu dramatycznego, którego podstawą jest specyficzny pogląd na istotę zjawiska humoru czy komizmu. Po prostu idzie o to, aby oddać w tak pojętej komedii całą skomplikowaną wielostronność życia ludzkiego. W związku z tak scharakteryzowanymi założeniami programowymi Rittnera nasuwają się dwa pytania. Pierwsze: o ile założenia te były naprawdę oryginalne na tle literackiej tradycji i literackiej współczesności? Drugie: czy i o ile udało się Rittnerowi zrealizować je we własnej twórczości?

Na pierwsze z tych pytań odpowiada wydawca przecząco. Rittner nowatorem nie był ani wśród współczesnych, ani w stosunku do dawniejszej literatury. Ze współczesnych mu dramaturgów — nie tylko Zapolska i Perzyński (te nazwiska bowiem wymienia Raszewski), ale i Kisielewski, i Nowaczyński — każdy na swój sposób, świadomie, a bez wątplenia niejednokrotnie głębiej i lepiej niż Rittner — starali się być „kolorystami“, widzieć ową „barwną niekonsekwencję“ życia, jak również to, „że bohater się jęka

i że jego kucharka pije w kuchni wódkę z żołnierzem..." (s. XXXII).

W sumie więc nie o to idzie, że Rittner miał szczytne ambicje, ale o to, jak je realizował. Warto sobie uświadomić, że Rittnerowska teoria komedii nie dotyczy jedynie i wyłącznie walki z formalnym schematem gatunku literackiego. Teoria ta sięga głębiej — do podstaw filozoficznych, światopoglądowych, jest sformułowaniem najogólniejszych przesłanek filozoficznych, którymi kierował się autor w swej twórczości. Realizacja takich założeń jest jednakże uzależniona w pierwszym rzędzie od możliwości intelektualnych autora. Niewielu pisarzom udało się dostrzec i ukazać wszystkie zaskakujące często paradoksy otaczającego ich życia. Dlatego warto tu przypomnieć nazwiska najświetniejszych w tym względzie praktyków — Żeromskiego i Reymonta. Tylko bowiem w zestawieniu z nimi można sprowadzić wyniki realizacji literackiej teorii Rittnera do proporcji właściwych i wypowiedzieć to, czego nie powiedział Raszewski. Rzeczywistą skalę porównań dla Rittnera będzie stanowiła bodajże Zapolska, a od Nowaczyńskiego i Kisielewskiego będzie dzielić pisarza już nie jeden, ale wiele kroków.

Zakres obserwacji społecznej Rittnera jest bardzo ograniczony; w gruncie rzeczy obejmuje mikroproblematykę społeczną i obyczajową, marginesy życia ówczesnej prowincji, dworu ziemiańskiego itp. Struktura fabuły dramatycznej także nie jest oryginalna. Zarówno *Głupi Jakob*, jak i *W małym domku* — to sztuki oparte na wcale banalnych pomysłach, napisane jednakże ze świetnym znawstwem sceny, co zapewnia im wysoką rangę artystyczną. Nowaczyński czy Kisielewski biją Rittnera na głowę swym nowatorstwem konstrukcyjnym i zupełnym odrzuceniem utartych „wzorków“ dramatycznych. Na przykład *Karykatury* i *W małym domku* — to sztuki o niemal identycznie zawiązanym konflikcie. I tu, i tam dwie nieprzeciętne indywidualności męskie — ludzie obdarzeni wielkimi talentami, uwikłani w pęta obłudnej mieszczańskiej moralności ponoszą konsekwencje swych nieopatrnych czynów. Relski, podobnie jak Doktor, kryje się ze swą życiową klęską do „małego domku“, podobnie jak Doktor dąży do całkowitego odcięcia się od ludzi. Ale w tym właśnie momencie zaczynają się różnice między dramatami Kisielewskiego i Rittnera. W ciasne ściany mieszkania Relskiego i Zosi wciska się świat, od którego bohater bezskutecznie chciał się uchronić. Tymczasem tragedia Doktora ma charakter kameralny, rozgrywa się niemal wyłącznie w obrębie „małego domku“, a właściwie — wewnątrz psychiki bohatera. Pociąg 10⁰⁵, kabotyński uwodziciel z wielkiego miasta i pani sędzina jako współpartnerzy tragedii mają w gruncie rzeczy bezpośredni udział tylko w przebiegu historii Marii. Samobójstwo Doktora dokonuje się w wyniku anonimowego nacisku opinii małomiasteczkowej „socjety“, która zrywa stosunki z formalnie uniewinnionym zabójcą.

Kisielewski natomiast konfrontuje sytuację Relskiego z szerokim tłem spraw, którymi jego bohater żył, ze środowiskiem, w którym się obracał, z perspektywami przyszłości, które odrzucił — a konfrontacja ta odbywa się na oczach widza. Losy Relskiego w miarę rozwoju akcji przestają być zdarzeniem o charakterze indywidualnym, nabierają cech społecznej typowości. Utwór zaskakuje szerokimi perspektywami zagadnień moralnych, społecznych, obyczajowych, znakomitymi studiami środowiskowymi. Pisarz osadził dramat swego bohatera tak mocno w epoce, że *Karykatury* mają dziś dla

historyka kultury i obyczajowości wartość niemal dokumentarną. Kisielewski góruje nad Rittnerem także większą subtelnością charakterystyki i umiejętnością dostrzegania szerszej skali przeżyć psychicznych swego bohatera. Jeśli ocena wartości moralnych i treści psychiki Doktora jest sprawą dość prostą, to przy próbie jednoznacznej oceny Relskiego napotykamy poważne trudności. Kisielewski pokazuje nam swego bohatera na tle wielu i różnych środowisk, każe nam się zastanawiać nad skomplikowanymi motywami jego postępów w każdej nowej sytuacji życiowej, piętrzy przed nim coraz nowe zasadzki moralne, naraża na upokorzenia, stwarza pokusy itd.

Mistrzostwo psychologiczne Kisielewskiego, wielostronność charakterystyki i jej subtelność są wysokiej próby, i na pewno również w tym punkcie Kisielewski-psycholog przerasta Rittnera. Doktor jest charakterem jednolitym, suma jego przeżyć moralnych i motywów postępowania jest ograniczona. Natomiast postęпки Relskiego, tragedia, którą przeżywa, i proces przemian moralnych, jakie się w nim dokonują, pokazane zostały przez Kisielewskiego w sposób tak subtelny i wielostronny, że nie przeszło niezauważone nawet najbardziej wstydlive przeżycie wewnętrzne bohatera, nawet takie, które on sam pragnął ukryć przed sobą. Na dowód wystarczy przypomnieć mistrzowskie sceny z aktu II, związane z wizytą kolegów Relskiego w jego i Zosi mieszkaniu „na Grzegórkach [...] na czwartym piętrze nowo zbudowanych koszar mieszkalnych, *recte* na poddaszu [...]”.

Wypadnie więc odpowiedzieć, w jaki sposób ratuje Rittner banalność problematyki i — co tu dużo mówić — małą inwencję w zakresie konstrukcji fabuły. Odpowiedź będzie brzmiała nieco paradoksalnie: ratunkiem jest zużyty chwyt w postaci wyposażenia głównych bohaterów w cechy niezwykłości. W momencie, gdy Rittner zrezygnował z szerszego tła społecznego, zamykając tragedię Doktora w ścianach „małego domku“, z chwilą gdy o ambicjach bohatera, o jego czynnym życiu społecznym dowiadujemy się tylko z relacji osób postronnych, gdy nie możemy skonfrontować siły przeżywanych przez Doktora konfliktów z nie ukazanim na scenie ich społecznym tłem — musimy uwierzyć wraz z autorem w potężną indywidualność jego bohatera i w to, że jego przeżycia i tragedie są do niej wprost proporcjonalne.

Indywidualność Doktora rzeczywiście rozsada ściany „małego domku“, postać jego ma cechy lwa zamkniętego w klatce. Niełatwo jednak wyzbyć się wątpliwości, czy nie jest to tylko wynik doboru partnerów bohatera: głupiej żony, jej kabotyńskiego kochanka i małomiasteczkowej damulki — sędziny; przy czym warto zauważyć, że pierwszoplanowymi stają się u Doktora cechy biologiczne — niezwykła tężyzna fizyczna i bujna zmysłowość.

Rittner był jednak mistrzem charakterystyki; tu z kolei nasuwa się podobieństwo, ale zarazem i różnica między nim a Zapolską. Autorka *Stiza* w taki sam sposób ratowała banalne intrygi swoich powieści i dramatów: wystarczy przypomnieć choćby bohaterские gesty Kazimierza Wielhorskiego (*Tamten*) czy demonizm Wiśki (*Rajski ptak*). Tylko o ile Rittner robił to inteligentnie i zręcznie (biologiczny demonizm Doktora jest świetnie umotywowany i przekonywający), o tyle Zapolska „szarżowała“ i uzyskiwała — niezamierzone efekty humorystyczne.

Jednakże z niezwykłości Doktora nie wynika wcale wyższość koncepcji ideowej *W małym domku* nad *Moralnością pani Dulskiej*. Niezwykłość Dokto-

ra służy jedynie uwypukleniu, wyostreniu wszystkich zaobserwowanych przez Rittnera właściwości mieszczańskiego świata oraz podkreśleniu jego zabójczej obłudy, i działa w sztuce tak samo skutecznie jak naiwna głupota pani Dulskiej, demaskującej się co chwila w dialogach z bardziej inteligentnymi partnerami.

Wspomniana rewerencja Raszewskiego dla źródeł prowadzi też do pewnej luki interpretacyjnej w związku z analizą *Głupiego Jakuba*. Wydawca wskazuje na zainteresowanie się Rittnera życiem i psychiką Rockefellera, twierdząc, że ciekawiący pisarza problem — psychika i mentalność finansowego potentata, poczucie władzy wynikające z posiadania pieniędzy itd. — był jednym z bodźców do napisania *Głupiego Jakuba*. Raszewski nie dostrzega jednakże interesującej ewolucji, przez jaką przeszedł ów temat od przypuszczalnego pierwowzoru Rockefellera do postaci Szambelana.

Cechy charakteru amerykańskiego milionera w Rittnerowskiej transpozycji zostały pozbawione wszystkich elementów drapieżności, rozmachu i wielkości. W stwierdzeniu tym nie ma pretensji pod adresem autora sztuki: rzecz prosta, ani Galicja, ani nawet c. k. monarchia austro-węgierska nie obfitowały w Rockefellerów. Warto jednak zauważyć, że wybór tła dla tej, wcale nie schematycznej przecież w pomysle, postaci potentata finansowego dokonał się w sposób schematyczny. Rittnerowski władca pieniądza bliższy jest postaciom Fredry (*Dożywocie*) i Bliźnińskiego (*Pan Damazy*) niż swemu amerykańskiemu pierwowzorowi. Tego zaś wniosku Raszewski nie dopowiedział, choć nasuwa się on z całą oczywistością, potwierdzając raz jeszcze ograniczoność horyzontów i doświadczeń społecznych Rittnera oraz jego zasadniczą nieumiejętność zrozumienia i oddania psychiki takich postaci, które wielkością swoją przerastały wąskie podwórko Galicji i wiedeńskiego świata urzędniczego.

Trudno też zgodzić się z tezą, że losy Hani i Jakuba mają ilustrować problematykę społecznego awansu. Jeśli nawet wiązał się z nią załączek takiego pomysłu, to w toku realizacji rozwinął się on w dramat psychologiczny, pozbawiony akcentów społecznych. Mimo że drogą społecznego awansu idzie i Jakub, i Hania, nie interesuje Rittnera w biografii jego bohaterów żaden problem socjologiczny. Zatarta jest także niemal całkowicie społeczna ocena dwu różnych klas, zwłaszcza zaś tej wyjściowej — klasy Jakuba i Hani.

Problem socjologiczny ustępuje miejsca konfrontacji dwu różnych postaw moralnych w tej samej sytuacji społeczno-obyczajowej. Rittner buduje charakterystykę wymienionej pary na podstawie ostrych kontrastów, chciałoby się powiedzieć, czarno-białego schematu. Prostolinijny Jakub to bohater pozytywny, Hania, która przyswoiła sobie moralność dworu Szambelana, to czarny charakter. Cóż tu więc pozostało z problematyki awansu społecznego? Czy można w jakikolwiek sposób przeciwstawić klasę Hani i Jakuba klasie Szambelana? Rittner nie stwarza żadnych podstaw do społecznej interpretacji swojego dramatu, skoro przez cały czas punkt ciężkości spoczywa na psychologicznych i moralnych konfliktach wynikających z zetknięcia dwu różnych charakterów ludzi zamieszkujących dworek Szambelana. Społecznego sensu dramatu nie uratują fumi Marty, dla której Hania jest „klasowo obca“, ani niechęć Szambelana do prostactwa Jakuba.

Jak widać więc, mocną stroną pisarstwa Rittnera jest przede wszystkim charakterystyka, nie zaś nowe schematy strukturalne czy skomplikowana głębia problemów. W grupie wydanych dramatów jedynie *Wilki w nocy* są utworem, gdzie pisarz usiłuje zrealizować swoje „kolorystyczne“ ambicje właśnie poprzez niezwykłość fabuły i sposobu stawiania konfliktów.

Warto się zastanowić, na jakiej zasadzie odbywa się w *Wilkach w nocy* poszerzenie płaszczyzn, powiększenie ilości Rittnerowskich „kolorów“. Na pytanie to odpowiada Raszewski: akcja komedii rozgrywa się na przecięciu dwu światów — realnego świata życiowych zasad i poglądów Prokuratora oraz fantastycznego świata, w którym żyje Morwicz. Na przecięciu tych dwu światów znajduje się żona Prokuratora i przy jej biernym zresztą współudziale dokonuje się przewartościowanie sprzecznych ze sobą zasad etycznych, światopoglądowych itp., związane z konfliktem prozy życia i rozwichrzonej fantazji.

Raszewski wspomina, że *Wilki w nocy* nie są jedynym dramatem Rittnera opartym na podobnym schemacie konstrukcyjnym i przeprowadzającym podobną tezę filozoficzną. Sprawa ta frapowała już wielu krytyków, zdania na temat interpretacji tego filozoficznego założenia były podzielone.

Na ślad właściwej interpretacji zdaje się prowadzić artykuł Witolda Wandurskiego², w którym autor zajmuje się *Człowiekiem z budki suflera*, stwierdzając, że założenia filozoficzne i artystyczne Rittnera idą w tej sztuce w kierunku uniezwyklenia ludzi „niby zwykłych“ przy pomocy uroku sceny. Pospolity kabotyn — Henryk nabiera na scenie uroków poetycznych, banalność w świetle kinkietów staje się pięknem. Romantyczna ironia rozprasza z kolei uludę teatralną — po to jednak, aby ostatecznie tym silniej, wypuklić potęgę magicznej namiastki życia, jaką jest teatr.

Ta oryginalna koncepcja nie jest obca i współczesnej literaturze. Realizował ją skutecznie Szaniawski — i sądzę, że właśnie *Dwa teatry* pozwolą nam dotrzeć do rdzenia filozoficznych założeń Rittnera w *Wilkach w nocy*.

Dyrektor Drugi w sztuce Szaniawskiego mówi:

„Teatr mój bywa często przekorny. Do wielu spraw podchodzi inaczej. (po chwili) Panie Dyrektorze Małego Zwierciadła, Pański teatr ma niewątpliwie przewagę nad teatrem moim. Ma swoje trzy wymiary mądre, praktyczne, celowe, wystarczające w zupełności do budowy domu, w którym człowiek bytuje, dla wytyczenia drogi, po której pcha się taczka przez życie, dla uszpania kopczyka, gdy już się nie pcha tej taczki. Teatr ten ma ludzi wyrażnych i wyrazistych, którzy mówią jasno i rzeczowo. Mowa wasza ma mnóstwo uroku, takie powiedzenie, jak »gromada — to wielka siła« albo »chodźmy na jednego« — to dla nas jest wprost czarujące. [...]”

„Ale w rzeczach niektórych teatr mój Pańskie Małe Zwierciadło przewyższa. Jeżeli trzeba wykryć ukryte uczucie — my to potrafimy jak nikt inny. [...]”

„Nie wszystko się kończy po zapuszczeniu kurtyny“³.

² W. Wandurski, *Magiczny namiastek życia*. Światopogląd teatralny T. Rittnera. Listy z Teatru, 1924, nr 10.

³ J. Szaniawski, *Most i Dwa teatry*. Kraków 1947.

W tym stwierdzeniu tkwi zasadnicza idea *Dwu teatrów*. I tu rozważa się problematykę etyczną, i tu idzie o wprowadzenie owego czwartego wymiaru, który wzbudzi w widzu wątpliwość, czy zbudowany dom etycznych zasad, „w którym człowiek bytuje“, oparty jest na dość mocnych fundamentach, czy droga, po której „pcha się taczka przez życie“, jest rzeczywiście prosta. Czwarty wymiar, wymiar teatru snów, odkrywa przed widzem nowe, nieoczekiwane perspektywy, budzi wątpliwości, niepokoi sumienie. W dramacie Szaniawskiego brak ironii. Przecinanie się trzech ludzkich „mądrych, praktycznych, celowych“ wymiarów etycznych z tym czwartym, dopowiadającym ciąg dalszy do spraw zdawałoby się zamkniętych i zakończonych, odbywa się przy całkowitej aprobacie autora.

W *Wilkach w nocy* również istnieją trzy wymiary „mądre, praktyczne, celowe“, dom etycznych zasad, „w którym człowiek bytuje“, zbudowany na niewzruszonych fundamentach. Jednakże sposób, w jaki Rittner usiłuje podważyć wiarę w trwałość tych fundamentów, a więc w trwałość „praktycznych“ trzech wymiarów, jest z gruntu odmienny. Siła antypatii, jaka cechowała stosunek pisarza do środowiska mieszczańskiego, zadecydowała, że w dramacie wypowiedział się przede wszystkim Rittner-ironista. Wszystkie dźwignie konfliktów, które całkowicie podważą pozornie niezachwiane zasady etyczne, na jakich oparte jest życie Prokuratora, trzyma w rękach charakterystycznie dobrana trójka postaci: żona Prokuratora, Żaneta i Morwicz. Ta pierwsza to w gruncie rzeczy głupiotka, znudzona mieszczańska gąska — i w tym też tkwią powody jej zainteresowania się niezwykłą postacią i niecodzienną sprawą Morwicza, wnoszącą w monotonię życia dreszczyk sensacji; nie ma w niej śladu świadomości, że czyni i sprawa Morwicza zawierają w sobie coś więcej niż zwykle morderstwo. Charakter Żanety określił wyczerpująco Raszewski: to zwykła awanturnica, nie pozbawiona sprytu i inteligencji, w gruncie rzeczy także płytka, choć w inny sposób niż żona Prokuratora.

I wreszcie — najtrudniejsza do zdefiniowania z tych trzech postaci, Morwicz. Próba szukania w nim cech „pozytywnych“ czy bohaterskich byłaby wielką pomyłką: Morwicz jest przez całe życie aktorem, świat jest dla niego sceną, a ludzie współpartnerami gry. Taki właśnie stosunek Morwicza do świata i ludzi pozwala Rittnerowi na przeprowadzenie skomplikowanego rachunku z etyką Prokuratora i jego środowiska. Autor zdaje sobie sprawę z kabotyństwa Morwicza. Dowodem na to jest właśnie charakterystyka bezpośrednich partnerów Morwiczowego aktorstwa — żony Prokuratora i Żanety. Na bohaterstwo Morwicza daje się nabrać jedynie żona Prokuratora, ale już Żaneta uświadamia sobie doskonale niebezpieczeństwo, jakie kryje się w kabotyństwie jej kochanka, i stara się za wszelką cenę sprowadzić go ze świata fantazji w granice rzeczywistości. Morwicz jest bowiem niebezpieczny: świat fantazji, w którym żyje, nakazujący mu traktować życie jak scenę, powoduje, że kieruje się on wyłącznie nieodpowiedzialnymi impulsami. Ludzie przedstawiają dla niego tylko doraźną wartość współpartnerów; gdy ideał poszarzeje, a partner wielkiej gry stanie się zwykłym zjadaczem chleba, należy się go pozbyć — trzeba go usunąć.

W obu światach te same zasady etyczne działają w różny sposób. Gdy się traktuje świat jako wielką scenę, etyka zwykłych ludzi traci ważność,

spoza trzech zwykłych wymiarów niepokojąco wysuwa się wymiar czwarty, ujawniający powikłania życiowe.

Zabójstwo, jakiego dopuścił się Morwicz, jest w tym świetle, być może, mniejszym złem niż katusze, które musiałaby znosić Żaneta, gdyby pozostała żoną Dylskiego. Rittner-ironista prowadzi swoje rozważania w sposób konsekwentny. W świetle owego czwartego wymiaru etycznego, ujawnionego w czynie Morwicza, chwieje się cały gmach zasad moralnych Prokuratora, raz po raz rodzą się wątpliwości w czystość intencji tego człowieka, który uważał się dotąd za nieskazitelnie uczciwego. Paradoks narasta z każdą chwilą: Morwicz zjawia się na scenie i, co krok wypadając ze swej bohaterkiej roli, demaskuje się jako zwykły kabotyn, a na domiar egoista, tęsknoty pani prokuratorowej okazują się zwykłą żądzą sensacji, Żaneta występuje w całej okazałości jako awanturnica — gmach zasad etycznych Prokuratora leży w gruzach.

Właśnie teraz nadchodzi czas na interwencję zasad etycznych z kategorii zwykłych trzech wymiarów, i to w stosunku do Morwicza i Prokuratora. Morwicz „stracił ideały“, przestaje więc grać, przyznaje się do zabójstwa i w porozumieniu z Żanetą porzuca dziecko. Odarty z blasku tajemniczości i niezwykłości, czyn jego okazuje się pospolitym morderstwem. Ale Prokurator już nie interweniuje, nie stać go na to, stracił swoją moralną władzę. Zbrodniarz ucieka bezkarnie, a na scenie triumfuje Rittner-ironista, któremu tym razem rzeczywiście udało się pokazać całą wielostronność życia, zdemaskować bez reszty prawomyślną etykę zniechęconego środowiska i stwierdzić w ostatecznej konkluzji, że to wszystko nie jest takie proste.

Nie usiłujmy w dramacie szukać postaci pozytywnych. W tym dziwnym światku, powołanym przez Rittnera do życia, pozory takich postaci biorą na siebie mieszczańską gąska i kabotyn, opromieniony blaskiem niezwykłości opadającym zeń przy pierwszej konfrontacji z życiem. Sens dramatu tkwi w tych naprawdę inteligentnie pomyślanych paradoksach, a nie w pozytywnych sformułowaniach, których tu nie ma.

Nie sposób wyczerpać w recenzji wszystkich problemów nasuwających się w związku z bogatymi spostrzeżeniami Raszewskiego. Z wieloma chciałoby się jeszcze polemizować — więcej należałoby podkreślić jako wielki sukces interpretacyjny badacza. Wypada wyrazić nadzieję, że sumienne i interesujące studia Raszewskiego nad Rittnerem staną się podstawą pierwszej monografii tego na wpół zapomnianego, a wysoce interesującego pisarza.

Tomasz Weiss

Mirosława Puchalska, WŁADYSŁAW ORKAN. (Warszawa) 1957. Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, s. 211, 5 nlb. + 13 tablic.

Monografia popularnonaukowa to gatunek szczególnie trudny. W formie przystępnej, choć nie zwulgaryzowanej powinna mówić o dziejach twórczości danego autora, o całej złożoności problematyki artystycznej i ideowej, przy tym zaś nie wolno tu zapomnieć o żywym człowieku, o powszednich jego kłopotach, zwycięstwach i klęskach — sprawach, które oddziałują przecież na dzieło literackie, a specjalne znaczenie mają w emocjonalnym zbliżeniu postaci pisarza do czytelnika. Książka tego typu winna uwzględnić dzieje czło-