

Otwarte teksty

Nina Taylor-Terlecka

Droga teatralna niedoszłego dramaturga – Józef Wittlin i jego *Barabasz*

I Gdy ojciec przekonywał pięcioletniego Józefa Wittlina, że nie może go zabrać na *Lohengrina*, bo to „bardzo smutna” rzecz, w której „występują same straszysła, same »bobaki« i przez cały czas płacz”, dziecko nawiedziły koszarne wizje. „W mgnieniu ujrzałem tzw. oczyma duszy – karnawałowe maskary, wywieszane w oknie pewnego sklepu przy placu Trybunalskim. Słyszałem wyjące straszysła i zmory”. „Teatr bowiem kojarzyłem zawsze z maskami i nie wyobrażałem sobie, żeby aktorzy mogli grać bez masek” stwierdził po latach¹. Na nic jednak troska ojcowska. Duch Ryszarda Wagnera dopadł młodzieńca niewiele lat później, gdy wtajemniczyła go partytura *Tristana*, grana na fisharmonii przez przyjaciela w kinie „Lux” w pasażu Mikolascha we Lwowie. Wagnerowi pozostał wierny do samego końca, a pierwszy spektakl, jaki oglądał, to pokaz cyrkowy braci Truzzi na placu Solarni. W tych pierwszych latach – jak później wspominał – zabierano go nie na umoralniające produkcje patriotyczne dla uczniów, ale na czysto rozrywkowe i nieco pustawe widowiska rodem z ducha wiedeńskiej operetki.

Dwie takie sztuki wspominał po latach, choć już nie miał pewności, „czy *Słodka dziewczyna*², czy *Posłaniec 6666*³, gdyż obie widziałem w tym samym mniej więcej czasie, w świeżo wybudowanym Teatrze Miejskim”. Jak stwierdził, ze *Słodkiej dziewczyny* zapamiętał tylko jedno słowo: „Ziller, Zillerthal”⁴, za to utkwiała mu w pamięci scenografia, „jakiś bajeczny ogród, oświetlony lampionami.

¹ J. Wittlin, *Pierwsze wrażenia z teatru* (Odpowiedź na ankietę „Wiadomości”), „Wiadomości” 1952, nr 2 (302), s. 3.

² *Słodka Dziewczyna*, operetka w 3 aktach Alexander Landesberg i Leo Stein. Muzyka Henryk Reinhard. Tłum. Kirschman, 1902.

³ *Posłaniec 6666* – tytuł oryginału *Der Fremdenführer*. Operetka w 3 aktach z prologiem. Libretto Leopold Krenn i Carl Lindau. Muzyka: Carl Michael Ziehrer Lwów 1903, 1906.

⁴ Ziller: rzeka na austriackim Tyrolu, Zillerthal: dolina nad tą rzeką.

Snują się po nim słodko śpiewające damy z parasolkami w sukniach, sięgających stóp i w kapeluszach, jak rzeszota, na których piętrzą się ogrody Semiramidy”⁵. Utwór polecał się łagodną aurą „dobrych, starych czasów”, łatwo wpadającą w ucho melodią „O Wien, mein liebes Wien” („O Wiedniu, kochany mój Wiedniu”), wpajał miłość do Austrii, celebrując *die Wiener Gemütlichkeit*, stanowił właściwie tajemny hymn miasta. Natomiast o *Posłańcu 6666* Wittlin pisał, że to „raczej krotchwila niż operetka. Więcej w niej krzyku niż śpiewu. Rozkoszna błazenada”, ze znakomitymi aktorami w rolach.

[Andrzej] Lelewicz, komik operetkowy dużej klasy, grał rolę tytułową. W cywilnym palcie mierzył do Feldmana z olbrzymiej rury od pieca. Nie wiem już, który z nich co pewien czas wznosił jedyny, jaki zatrzymałem w pamięci, okrzyk: „Sakramenckie zatracenie powidło!”. Z akcentem na pó⁶.

W roli austriackiego kaprała, „łysy brzuchacz” Ferdynand Feldman „szalał po prostu”.

Poza tym z *Posłańca 6666* pamiętam jeszcze olbrzymi efekt, jaki wywołał u mnie Feldman, zapalając na scenie prawdziwego papierosa prawdziwymi zapalkami i z prawdziwego nosa puszczając kłęby prawdziwego dymu. Było to jawne pogwałcenie moich wyobrażeń o teatrze, gdzie wszystko powinno być sztuczne i dziać się na niby⁷.

W tychże latach w Teatrze Miejskim, za dyrekcji Tadeusza Pawlikowskiego, odbywały się te wiekopomne inscenizacje Tadeusza Pawlikowskiego, które tak olśniewały parę lat starszego odeń Jana Chmielińskiego. I tak Wittlinowi nie zabrakło przeżywania „dreszczów metafizycznych”, które „trzęsły mną i na widowni i za sceną”. Na jego teatralnych fascynacjach w dużym stopniu zaważyło czarodziejstwo architektury.

Urzekał mnie sam gmach Teatru Miejskiego i to nie tylko w dzieciństwie. A wolnoż pominąć kiczowatą wspaniałość kurtyny Siemiradzkiego, no i tej żelaznej z wymalowaną na niej panoramą Lwowa? Toczyła się ta kurtyna w górę i w dół powoli, z pomrukiem złowrogim, jakby sam Dzeus na lwowskim Olimpie chmury gromadził. Tajemne fluidy emanowały z budki suflera. Więc wspomnę ów mistyczny prawie moment, gdy na widowni gasną światła, a zapalają się kinkiety u rampy. Bije ostatni gong i z zaziemskim szumem podnosi się kurtyna tak brzemienista magią, iż na samo jej wspomnienie przechodzą mnie ciarki. Irytowało mnie, że gong bił tak samo uroczyście, baśniowo, niby dzwon zatopionej katedry, zwiastując rozpoczęcie *Dziadów* lub *Legionu*, jak na *Zażartym automobiliście* lub na farsie „Ach, to Zakopane”⁸. Bywały w teatrze takie wieczory, kiedy jedyną tam sprawą na serio, pełną godności i piękna była praca maszynisty. I ten gong i ciemność na sali i szum kurtyny⁹.

⁵ J. Wittlin, *Pierwsze wrażenia z teatru*, dz. cyt.

⁶ Tamże.

⁷ Tamże.

⁸ *Ach, to Zakopane*, krotchwila w 3 aktach autorstwa Adolfa Walewskiego, wydana u H. Altenberga w serii Biblioteka Teatrów Amatorskich, 1908.

⁹ J. Wittlin, *Pierwsze wrażenia z teatru*.

Przy tym *Dziady* mógłby obejrzeć w 1906 r., kiedy z Teatru Miejskiego w Krakowie do Teatru Miejskiego we Lwowie przeniesiono cały spektakl w inscenizacji Wyspiańskiego i w reżyserii Adolfa Walewskiego. Rozpisując się z animuszem o „piramidach absurdu” cechujących *Zażartego automobilistę* Kurta Kraatza, Kornel Makuszyński spuentował sprawę: „Doprawdy, pomysłowy reżyser, gdyby chciał u publiczności polskiej zapewnić powodzenie *Rosmersholmu*, w takim razie powinien sprawić Ibsenowi w polskim teatrze zamiast »białych koni Rosmersholmu« – »białe automobile«”¹⁰. W związku z tym warto wspomnieć Karola Adwentowicza, który za dyrekcji Tadeusza Pawlikowskiego grał w *Dzikiem kacze* w 1903 r., i wcielił się w rolę Oswalda w *Upiorach* w 1907 r. Wittlin opowiada, jak to wraz z kolegami szkolnymi:

widywaliśmy go wszak i podziwiali – zarówno na sobotnich popołudniówkach, jak i na dozwolonych przez Wysoką C. K. Radę Szkolną przedstawieniach wieczornych... uwielbiały go we Lwowie nie tylko sfery materialnie uprzywilejowane, ale i klasa pracująca, nade wszystko zaś młodzież, której bóstwem został definitywnie po premierze *Peer Gynta* w r. 1911... Ledwo załłysnął w *Upiorach*, już czekał nań *Peer Gynt*. Ledwo oczarował *Peer Gyntem* – już Kasprowicz przygotował tłumaczenie *Branda*¹¹.

Jego kreacja Peera w Teatrze Miejskim – pisze Wittlin – stanowiła „arcydzieło sztuki aktorskiej”¹². Jeszcze inne wielkie przeżycie estetyczne – prawdziwe „święto wiosny”, teatralne *sacre du printemps* – rozpamiętywał kilkadziesiąt lat później. Wiosną 1913 roku przybył do Lwowa krakowski Teatr Miejski pod dyrekcją Ludwika Solskiego, który wystawił *Legion Wyspiańskiego* „z wielkim przepychem” i sam występował w roli Mickiewicza.

Wrażenie jakie odniosłem z tego widowiska było oszołamiające, jak pierwsza miłość. Pamięć tego upojenia jeszcze dziś trwa we mnie w swej dziewiczej świeżości... Słyszę jeszcze nosowy głos Solskiego, który stoi na kamiennych (z tektury) ławach pustego, światłem sztucznego księżycy zalanego, Colosseum w Rzymie i dźwięcznym wierszem polemizuje z Zygmuntem Krasińskim na polityczne tematy... Po dziś dzień... Słyszę chóry pielgrzymów, legionistów, skandujące wiersze w głębi bazyliki i słyszę rozśpiewane bóstwa pogańskie, boginki, litewskie Świtezianki, które pod wodzą Guślarza z *Dziadów* przywlokły się tutaj, aby odstraszyć Mickiewicza od ryzykownej krucjaty na carat.¹³

Zamiast stanowczo zleconego przez ojca *Klubu Pickwicka* czy Bolesława Prusa, krnąbrny nastolatek namiętnie zaczytywał się w Wyspiańskim i Przybyszewskim, a także od paru lat zaczynał kreślić swoje pierwsze próby dramatyczne. Był to przecież okres pierwszych papierosów, i wraz z tym

¹⁰ Kornel Makuszyński, *Dusze z papieru*, Tom II, 1911.

¹¹ J. Wittlin, *Niezapomniany Peer Gynt*, [w:] *Karol Adwentowicz 1899–1934*. Red. E. Świerczewski, Warszawa 1934.

¹² Tamże.

¹³ J. Wittlin, *Kilka słów o magii*, [w:] *Wyspiański Żywy*. Ksiąka zbiorowa wydana staraniem Zwi'zku Pisarzy Polskich na Obczy nie pod red. Herminii Naglerowej, Londyn 1957. Przedr. jako *O magii w Orfeusz w piekle XX wieku*, Paryż 1963, s. 600–607.

obowiązkowej melancholii, której symbolem była długa, czarna peleryna, i... najplatoniczniejszej miłości. I oto jest źródło dramatów, eposów i liryk (*Psyche*, *Odchłanie*, *Miraze*), które – zebrane w kilkadziesiąt grubych kajetów – dały różnym piecom – już w klasie siódmej – spory dorobek „pism zbiorowych Józefa Wittlina”¹⁴.

Niewykluczone, że macocha Wittlina, Róża, niemiecka aktorka, nie pozostała bez wpływu na rozwój pasierba i jego pasji teatralnych – w jej pokoju stał kufer z kostiumami scenicznymi. Zapewne rozpamiętywała swoje występy w zespole Maxa Reinhardta, może nastolatkowi podrzucała lektury. A że nigdy nie nauczyła się poprawnej polszczyzny, język domowy stanowił niemiecki. Po latach Wittlin wyznał, ile zawdzięczał dramatowi niemieckiemu.

... który od *Krippenspielen* i *Faustnachtspielen* aż po dziś dzień roztrząsa w formie wizyjnej najzawilsze trudności ludzkiego istnienia, jest nieodstępnym towarzyszem moim. Od Niemców nauczyłem się rozumieć tragiczność. Hebbel, Grabbe, Kleist, Buchner, z nowszych Wedekind i Kaiser – oto pisarze, których czytuję, ilekroć uciekam zde gustowany od współczesnej szmiry teatralnej. Zwłaszcza Hebbel był moim wychowawcą w dziedzinie tragedii. *Via* Niemcy – miałem szczęście dotrzeć do Greków (język grecki, którego uczono mnie w szkole, raczej mnie od nich oddalił). *Narodziny tragedii* Nietzschego, były w moim życiu wydarzeniem przełomowym¹⁵.

Jeszcze jedno pamiętne widowisko, jakie Wittlin obejrzał w Teatrze Miejskim przed I wojną, to w 1909 roku *Elektra* Hofmannsthal, ze Stanisławą Wysocką w roli tytułowej¹⁶. Nie wspomina natomiast o występach gościnnych innej gwiazdy, za to Irena Solska sama poświadcza, jak to we Lwowie „Ról grałam bardzo dużo: *Wachlarz lady Windermere*, *Pigmalion*, *Lady Frederick*, *Eros i Psyche*, *Aglawena i Selizetta*, *Idiota*, *Cierpki owoc*”¹⁷. Było to w maju 1914 roku, nad głową wisiała nie tylko matura.

Teatr Wiedeński 1914–1916

Nie wiadomo, co Wittlin – „ewakuowany” w 1914 r. do Wiednia – zdążył oglądać w tamtych teatrach. Za to zastał tam swoisty „mały Lwów” – przede wszystkim świat pod wezwaniem Talii i Melpomene. Z pewnością był obecny na niejednym przedstawieniu Teatru Polskiego¹⁸, gdzie grano m. in. *Fredrę* (*Śluby pańskie*, *Damy i huzary*), Wyspiańskiego (*Warszawianka*) i Zapolską (*Moralność*

¹⁴ *Jak się uczyli współcześni pisarze polscy?*, „Wiadomości Literackie” 1926 nr 2.

¹⁵ *Co zawdzięczają pisarze polscy literaturom obcym?*, „Wiadomości Literackie” 1927 nr 48.

¹⁶ List J. Wittlina do T. Terleckiego z 8 października 1961. Stanisława Wysocka (1877–1941), aktorka dramatyczna, reżyserka. W Kijowie założyła eksperymentalny Teatr Studia na wzór Studiów MchAT.

¹⁷ Irena Solska, *Pamiętnik*. Wstęp i opracowanie Lidia Kuchtówna, WaiF, Warszawa, 1978, s. 142.

¹⁸ Roman Taborski, *Teatr Polski w Wiedniu*, [w:] tegoż, *Wśród wiedeńskich poloników*. Wydanie drugie zmienione i powiększone, Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 170–189. Por. tegoż *Polacy w Wiedniu*, Wrocław: Ossolineum 1992, s. 173–175.



Józef Wittlin, 1936 rok. (NAC)

Pani Dulskiej), dano także *Hamleta*. Wśród ważniejszych imprez zorganizowanych przez dyrekcję teatru, nieobojętne dla Wittlina było wystawienie w dniach 6 i 8 kwietnia 1915 r. *Dla szczęścia* i *Złotego Runa* z okazji jubileuszu dwudziestolecia pracy pisarskiej Stanisława Przybyszewskiego. Wittlin z pewnością zachodził nieraz do tzw. Gospody, kawiarni urządzonej przez Zofię Czaplińską. Niemal 40 lat później jego nieco starszy rówieśnik, syn aktora Józefa Chmielińskiego, osiedlony w Ugandzie pod Górą Księżycowymi, tak rozpamiętywał ten lokal-instytucję:

I kiedy dziś myślę o tych dawnych czasach, zdaję sobie dokładnie sprawę, że te wspomnienia o skromnej bezpretensjonalnej Gospodzie Czaplińskiej, do której zaszedłem, aby zaspokoić głód, kojarzą się w umyśle z doznaniem fantastycznej przemiany, jaka następuje w przypadkowo zebranym gronie pod dotknięciem czarodziejskiej różdżki¹⁹.

I jeszcze jedna refleksja Chmielińskiego: „We Lwowie byłem zżyty z teatrem zastałym, z teatrem-pomnikiem. A tam w Wiedniu, na wygnaniu, byłem świadkiem jego narodzin. Widziałem, jak maleńkie, nikłe ziarno rozkwitło w bukiet wielobarwny”²⁰. Tymczasem, między maturą a przystąpieniem do wojska austriackiego, coś w powietrzu naddunajskim sprawiło, że Wittlina znowu ogarnął zapęd do pisarstwa dramatycznego. Opisał spotkania z najbliższymi przyjaciółmi.

Były to niezapomniane wieczory. Czytaliśmy nasze prace literackie. Brudziński studiował historię sztuki i archeologię. Napisał piękne rozprawy z tego zakresu. Roth czytał na tych zebraniach swoje wiersze i opowiadania, ja – dramaty nigdy niewydane i nigdzie niegrane. Brudziński był idealnym krytykiem²¹.

I znowu szpargały padły ofiarą *auto-da-fé*. Ale pasja go nie opuszczała.

W sierpniu 1918 r. sezon teatralny rozpoczęto od przedstawienia *Sarmatyzmu* Zabłockiego, niebawem jednak zawieszono²², a kolejny spektakl, komedię

¹⁹ Jan Chmieliński, *Teatr polski w Wiedniu i Róža*, „Wiadomości” 1953 nr 14/15 (366/367) z 12 kwietnia.

²⁰ Tamże.

²¹ J. Wittlin, *Wspomnienie o Josephie Rothcie*, [w:] *Orfeusz w piekle XX wieku*, Paris, 1963, s. 506–513.

²² Na podstawie Małgorzata Lisowska, *Teatr lwowski w latach 1918–1939*, „Semper Fidelis” 1995 nr 1.

Piosenki ułańskie Witolda Bunikiewicza, również zawieszono – z braku prądu²³. W grudniu z kolei, po odepchnięciu pierwszego szturmu Ukraińców, dano *Kościuszkę pod Racławicami* Władysława Ludwika Anczyca, jednak w dniach przedświątecznych małe grupy partyzanckie zaczęły atakować, i w noc sylwestrową teatr ponownie zamknięto²⁴. Znamienna to rzecz, że w czasie wojny polsko-ukraińskiej i oblężenia Lwowa, mimo nieustającego ostrzeliwania miasta, Teatr Miejski dzielnie się bronił i już dnia 25 stycznia 1919 r. wznowił działalność, wystawiając *Straszny dwór*²⁵. Znowu 10 lutego urządzono uroczyste przedstawienie z okazji rozpoczęcia obrad Sejmu²⁶, a pięć dni później, dnia 15 lutego w Teatrze Ludowym Towarzystwa „Ukrajinska Besida”, można było słuchać *Zaporożca za Dunajem*. Dnia 24 marca była premiera *Kościuszko pod Racławicami* Anczyca, „z udziałem żołnierzy-statystów”²⁷. Tuż po wyparciu Ukraińców (29 IV 1919) odbyły się obchody Konstytucji 3 maja²⁸, po czym w Teatrze Miejskim szedł Tydzień Moniuszki (5–11 V), kończący się na premierze *Halki*. Kolejną uroczystą akademię urządzono dnia 6 sierpnia z okazji obchodów Święta Żołnierza Polskiego. Dnia 9 sierpnia odbyła się premiera komedii *Gorąca krew* Mieczysława Fijałkowskiego²⁹, dnia 23 sierpnia sztuki *Na sprzedaż* Jana Adolfa Herza w reżyserii Frączkowskiego³⁰, a dnia 11 września, w reżyserii Henryka Barwińskiego, dramatu *Jeszcze wczoraj* Zofii Wójcickiej – „granego niestety jeszcze dzisiaj”, jak to pokwitował Wittlin³¹.

Dokładnie dwa tygodnie później, dnia 25 września, doszło do premiery *Sułkowskiego* Stefana Żeromskiego w reżyserii Franciszka Frączkowskiego w Teatrze Miejskim³², a 15 października również w Teatrze Miejskim, spektakl ten uświetnił obchody rocznicy śmierci Tadeusza Kościuszki. Wittlin tę inscenizację powitał z radością. Komentując poziom życia artystycznego we Lwowie, wciąż jeszcze obolałym po wojnie ukraińskiej, notował psychiczny marazm rozpolitykowanego miasta, „siedziby paskarstwa”, oraz brak wyższych aspiracji i ambicji artystycznych czy duchowych mieszkańców, skupionych na trywialnych sprawach materialnych. Pisał:

Po częstokrotnych *Konstytucjach*, *Obronach Częstochowy* i innych częstochowskich poematach: *Sułkowski!* Dzięki starannej i z prawdziwym kunsztem prowadzonej reżyserii pana Frączkowskiego i dzięki dyscyplinie nawykłego już do błaznowania

²³ Agnieszka Biedrzycka, *Kalendarium Lwowa 1918–1939*, Universitas, Kraków 2012, s. 5.

²⁴ Biedrzycka, s. 7.

²⁵ Tamże, s. 12.

²⁶ Tamże, s. 14.

²⁷ Tamże, s. 20.

²⁸ Tamże, s. 24.

²⁹ Tamże, s. 33.

³⁰ Tamże, s. 34.

³¹ J. Wittlin, *Garść pytań*, zob. przyp. poniżej.

³² Biedrzycka, s. 35.

aktorstwa – tragedia zrobiła wrażenie. Jakie? Oto sztuka dostojna obchodziła wystawieniem *Sulkowskiego* święto odnowienia. Znowu – po długich latach – poruszyły się serca lwowskich widzów, ogłupiane sztuczydlami do głębi³³.

Jesienią tego roku w Teatrze Miejskim szły kolejne premiery – dnia 23 października *Kawiarenka* Tristana Bernarda³⁴, dnia 4 listopada *Tosca* Giacomo Pucciniego³⁵, dnia 6 listopada komedia *Polityka* Włodzimierza Perzyńskiego, 11 listopada *Królowa Korony Polskiej* Stanisława Wyspiańskiego w reżyserii Michała Tarasiewicza, a 4 grudnia *Aida* Giuseppe Verdiego³⁶. Przez cały ten okres różne żydowskie instytucje czy grupy społeczne we Lwowie – Żydowski Klub Sportowy, Żydowska Mensa Akademicka, Żydowskie Koło Mandolinistów, Młoda Scena, Żydowska Scena Robotnicza im. Jakuba Gordina, przyczyniały się do animacji życia kulturalnego i artystycznego, urządzały wieczory kabaretowe, rewie, składanki, w szeregu lokali – „Casino de Paris” na ulicy Rejtana, w „Domu Narodnym”, w teatrze ukraińskim, czy też w Teatrze Wodewilowym na ulicy Ossolińskich³⁷.

Tymczasem Wittlin niemal codziennie spotykał się z Ostapem Ortwinem, któremu przez rok pomagał w redagowaniu „Tygodnia Literackiego”, dodatku „Kuriera Lwowskiego”, a od którego – stwierdził po latach – „nauczyłem się znacznie więcej, jak to dziś widzę – niż z czytanych w tych latach książek”³⁸, „dawały mi one [rozmowy] więcej do myślenia niż moje własne argumenty pacyfistyczne”. Ortwin, teatroman-obrazoburca, „na lwowskim partykularzu żył życiem Europy” – pisał o nim Tymon Terlecki. Wielka zażyłość, długie przesiadywanie z nim w kawiarni „Roma” nie mogło się odbywać bez wzbogacających i prowokacyjnych rozmów o teatrze, nie mogło też w jakiś sposób nie rzutować na teatralną refleksję młodego Wittlina. Ten pozornie niesprzyjający okres okazał się wielce zapładniający. Powstawały *Hymny*. Kolegując od najmłodszych szkolnych lat z Janem Sturem, niespokojnym, buntowniczym duchem, mógł niejedno zawdzięczać rozgorączkowanej fantazji przyjaciela.

Wittlin poznawał ważne kręgi literackie i artystyczne. W połowie lata 1919 r. był pierwszy raz w Warszawie, poznał tam Kazimierza Wierzyńskiego, który dzielnie przyczynił się do jego debiutu literackiego: przedstawił go kolegom Pikadorczykowi-Skamandrytom, pokazał *Hymny* Tuwimowi i Horzycy i przekazał rękopisy Hulewiczowi w Poznaniu – tak Wittlin wspominał po latach. Miał niezłą koniunkturę literacką – koleżeństwo ze Skamandrytami, wydawcę w Poznaniu, czyli jakieś zaplecze „pozaterytorialne” (stał się też przedstawicielem „Zdroju” na terenie Galicji) oraz pewność, że *Hymny* miały się wkrótce ukazać. Tymczasem

³³ J. Wittlin, *Ruch artystyczny we Lwowie*, „Zdrój” 1919.

³⁴ Biedrzycka, s. 39.

³⁵ Tamże, s. 40.

³⁶ Tamże, s. 44.

³⁷ Za: Mariola Szydłowska, *Z dziejów żydowskich widowisk rozrywkowych we Lwowie przed 1945*, „Pamiętnik Teatralny” R. LXIII, 2014, zesz. 1–2 (249–250), s. 77–152.

³⁸ J. Wittlin, *Ze wspomnień byłego pacyfisty*, 1929.

coś w nim kipiało. Dni świąteczne spędził w Zakopanem, w willi Kazimiery Żuławskiej, obcując z kumplem z czasów wiedeńskich, Janem Chmielińskim, uczestnicząc w słynnych „orgiach” w towarzystwie także Witkacego, Augusta Zamoyskiego, Tymona Niesiołowskiego. To, o czym artyści zażarcie dyskutowali między sobą, ulotniło się w oparach obfitych libacji. Z pewnością rozmowa zahaczyła nieraz o teatr. Witkacy już miał w dorobku *Macieja Korbowę i Bellatrix*, *Pragmatystów*, na ukończeniu był *Tumor Mózgowicz*. Wnet – w pierwszym numerze „Skamandra” z 1 stycznia, ukazała się pierwsza część jego *Wstępu do teorii Czystej Formy w teatrze*. Oburzony niechlujną korektą, odgrażał się, że w kwietniu pojedzie do Warszawy, aby „wywołać jakiś skandal teatralny”³⁹.

Z tą samą datą, 1 stycznia 1920, na łamach poznańskiego „Zdroju”, młody gniewny Wittlin przystąpił do ataku. Po umiarkowanym tonie poprzedniego artykułu, w *Requiem aeternam – lwowskiej sztuce* wypalił z grubej rury⁴⁰. Nie przebierając w słowach. Za zgon sztuki obwinia lwowską publiczność: niby dopuszczając ją do głosu. Wtem odzywa się motłochowaty chór, wrogo nastawiony do spraw artyzmu i intelektu, żądając tylko zaspokojenia brzucha i tłustego śmiechu. „My chcemy się śmiać! Albo oglądać parady! – Niech zakipi wesołość, jak mięso w garnkach! Niech pachnie jak pieczeń cieleca! Dość nam tragizmu! – Nie dla nas gorzkawe migdały! Chcemy bobu i mięsa!”. I dalej:

Niech lichy porwie całą tzw. sztukę, jeśli nam nie daje zadowolenia! Jeśli nas nie bawi! nie huśta! Krotochwile nasze muszą być wewnątrz puste, a z wierzchu tłuste a posolone! ...

Zaprawdę: fałszywi to prorocy, u których nawet radość nie jest wyuzdana! ...

Niech pioruny biją w tych, co wąż się na głos wymieniać Imię Boże! Boga nikt na oczy nie widział, przeto niech nie lżą samozwańcy błazenkowie, że Go widują w swych snach! A jeśli widują? – co nas to obchodzi?! – To ich prywatna rzecz! A tak! Prywatą zajmują się oni, a nie sprawami Rei publicae! Rzeczpospolita zagrożona, a oni grzebią w lamusach tzw. „duszy!”

Niedziela musi być taka, jaką ją chcemy!

W niedzielę – witajcie nam mili pieśniarze radosnej naszej niemocy! Dla was otwarte mamy podwoje!... Tak! Teraz dobrze! Sztuka nas utwierdzi w posiadaniu naszym! ...

Niech giną gwałciciele naszej wygody!... Potośmy wojen nie prowadzili krwawicą naszych rąk, aby nam stali tacy nad uchem i o „wieczności” niestworzone pletli androny!

– Co nas obchodzi wieczność, – kiedy mamy (chwała Bogu) jeść?! Precz z patosem wielkiej twórczości!⁴¹

³⁹ *Kronika życia i twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Opracowali Janusz Degler, Anna Micińska, Stefan Okołowicz, Tomasz Pawlak. PIW, Warszawa 2017, s. 283. Warto tu przytoczyć ocenę Osterwy: „Uwzględniając jego erudycję, pracę, nawet brak talentu, jego zdenerwowanie, »szarpanie się« jego nawet, jego »tęsknotę za czymś lepszym, wyższym, mimo całe uznanie dla jego wysiłków, muszę z żalem stwierdzić, że są one próżne, bo płaskie, płytkie i od rzeczy. P[an] Witkacy nie zna istoty, nie zna duszy teatru ani o anatomii teatru nie słyszał. Nie podoba mu się garb człowieka i słusznie, ale nie rozumie, że żadna ślina, żaden nóż, ani rewolwer nie pomoże na to, żeby garbu nie było, trzeba urodzić człowieka bez garbu, to się zaś odbywa przed urodzeniem nowego człowieka itd.” Tamże, s. 284.

⁴⁰ J. Wittlin, *Requiem aeternam – lwowskiej sztuce*, „Zdrój” nr z 1 stycznia 1920.

⁴¹ Tamże.

Wittlin tu dookreśla: „Ten luby chór uderza w uszy piszącego te słowa, omalże z każdej cegły miasta, w którym żyję. Sztuka w tym mieście umarła. Cześć jej pamięci!”

Druga część polemiki pod tytułem „garść pytań”, skierowanych do lwowskiego Teatru Miejskiego, to długi rejestr autorów niegranych na lwowskiej scenie, a jednocześnie petycja o przywrócenie odpowiedniego repertuaru. Jak Wittlin twierdzi, nie gra się starożytnych tragików, Szekspira, ani hiszpańskiego *Siglo de oro* czy francuskich klasyków, niemieckich romantyków, albo chociażby polskich romantyków. A z młodszych pokoleń –

Gdzie Przybyszewski?... gdzie się zatracił Kisielewski? (Jak wiadomo nieboszczyk, przeto kult może być już rozpoczęty). Gdzie Kasprowicz? [...] Gdzie Staff, Rostworowski, Morstin?! I Skandynawów, i modernistów. A Ibsen?! A Hauptmann? A Strindberg? [...] Gdzie Maeterlinck?! De Curel, Romain Rolland, Claudel?! Gdzie Wilde, B. Shaw, Galsworthy! I Tołstoj i Sem Benelli, D'Annunzio?! ... Gdzie Wedekind, Karol Sternheim, Jerzy Kaiser, Hasenclever i Unruh?! [...] Tego wszystkiego nie ma. Zastąpić dzieła tych autorów pragną *Wąsy i Peruka* [Korzeniewskiego].

Jako pokaz sił, brawurowe złożenie życzeń noworocznych w postaci manifestu teatralnego można uznać za typowo młodzieńczy bunt, czy osobistą batalię o *Hernaniego*, stanowiło też niezłą autoreklamę przed wyjściem *Hymnów*. Protest nie przekreślał dobrych stosunków z reżyserami, nie przeszkadzał w przyszłej współpracy z nimi, może był im na rękę. Póki co Wittlin zarabiał na życie jako nauczyciel języka polskiego w prywatnym Gimnazjum Męskiego Żydowskiego Towarzystwa Szkoły Ludowej i Średniej przy Zygmuntońskiej 17, gdzie dyrektorem był jego sąsiad z ulicy Hoffmana. O teatrze nie zapominał, czytał na bieżąco nowe publikacje – na przykład Juliusa Babskiego *Das deutsche Dramenjahr 1910–1917*⁴². Gdy 11 października 1921 r. w Instytucie Muzycznym przy ul. Sobieskiego otwarto Szkołę Dramatyczną pod dyrekcją Franciszka Frączkowskiego, Wittlin prowadził zajęcia, opracowując i ćwicząc z uczniami m. in. chóry *Ptaków* Arystofanesa. Miewał także gościnne prelekcje dla młodzieży maturalnej. Tymon Terlecki szczególnie zapamiętał jeden tzw. „poranek” w kinie Apollo.

W jakiejś chwili pod tym białym nieboskłonem stanął drobny, asteniczny pan, nie tak bardzo od nas starszy i – jeśli coś się nie mąci w wewnętrznym widzeniu – już zagrożony łysiną. Zaczął mówić cichym, śpiwnym głosem. Przez cud czy kaprys wyostrejzonej emocją pamięci zapamiętałem do dziś jego pierwsze słowa: „Tragedia grecka była obrzędem jak msza święta...” Od tych słów na *Antygonę* i jej cudownej piękności chóry, które mozolnie rozgryzaliśmy z pomocą profesora Szczerbańskiego, padło przenikliwe światło⁴³.

⁴² List J. Wittlina do S. Żeromskiego z 17 czerwca 1921, [w:] J. Wittlin, *Listy* – Pełny tytuł brzmi: Julius Bab, *Der Wille zum Drama: Neue Folge der Wege zum Drama; Deutsches Dramenjahr, 1911–19*, Berlin 1919.

⁴³ T. Terlecki, *Wittlin i Lwów*, „Wiadomości” 1976, nr 51 (1603).

W Łodzi

Niedługo po tym, wraz z Henrykiem Barwińskim, od 1910 r. aktorem i reżyserem nadpółwiankich teatrów, Wittlin wyjechał ze Lwowa, aby objąć stanowisko kierownika literackiego Teatru Miejskiego w Łodzi i bez reszty zaangażował się w życie teatru. Był kontraktowo obciążony licznymi obowiązkami: m.in. było „projektowanie repertuaru na cały rok”, „opracowywanie sztuk do inscenizacji”, „czytanie, kwalifikowanie, ewentualnie poprawianie tekstów”, ponadto: „śledzenie repertuaru scen stołecznych, w całym kraju i scen zagranicznych”, „referowanie ciekawszych sztuk w pismach miejscowych”, „wygłaszanie prelekcji dla aktorów” i „zabieranie głosu w sprawach reżyserskich” oraz „przygotowywanie odczytów dla publiczności teatralnej”⁴⁴.

W Łodzi, dnia 1 sierpnia 1922 r., inauguracyjny spektakl nowego sezonu teatralnego, inscenizację *Sułkowskiego Żeromskiego* ze scenografią Andrzeja Pronaszki, Wittlin poprzedził uroczystym przemówieniem pod tytułem *Bohaterstwo na scenie*⁴⁵. Repertuar tego pierwszego sezonu obejmował dzieła klasyków (Szekspira, Moliere, Słowackiego i Fredry) i „modernistów”, m. in. *Peer Gynt* Ibsena z Karolem Adwentowiczem w roli głównej (28 przedstawień), grano także Benaventego, Rollanda, Jewreinowa i komedie Perzyńskiego, Rittnera, Szaniawskiego i Shawa⁴⁶. Da się więc stwierdzić, że w dużej mierze wcieliły się marzenia Wittlina sprzed paru lat o wystawieniu autorów wartościowych.

Pełniąc inne jeszcze funkcje, Wittlin w styczniu 1923 roku był obecny na I Zjeździe Nauczycielstwa Teatralnego w Warszawie⁴⁷. Jego wrażliwość na grę aktorską – w tym przypadku Ireny Solskiej – wspominała po latach Maria Morska.

Jak zajmująca, jak czysta jest linia jej gry. Weźmy drobny przykład: Lady (z jakiejś komedii Wilde’a – Mrs Erlynne w *Wachlarzu lady Windermere*)⁴⁸ jest wzburzona. Zrywa szal z ramion i rzuca go na poręcz fotela – ale jak! Wychodzi do ogrodu. Wraca uspokojona, lecz wyczerpana emocją. Osuwa się na fotel, drży z zimna. I oto szal, jak gdyby czekał na drobny gest omdlełej ręki – opada na jej ramiona”⁴⁹.

⁴⁴ Helena Karwacka, *Łódzki epizod Józefa Wittlina*, „Tygiel Kultury” (Łódź) nr 1–2 (13–14) 1997, s. 58–66.

⁴⁵ J. Wittlin, *O »Sułkowskim« Stefana Żeromskiego*. Mowa inauguracyjna, wygłoszona przed wykonaniem *Sułkowskiego* w Teatrze Miejskim w Łodzi, dn. 1 sierpnia 1922, „Skamander” 1922, t. 3, z. 25–26, s. 520–525. Przedr. pt. *Bohaterstwo na scenie*, [w:] tenże, *Wojna, pokój i dusza poety*, Zamość 1925, s. 107–119. Tam data inauguracji podana jako dn. 1 września 1922.

⁴⁶ H. Karwacka, dz.cyt.

⁴⁷ Sprawozdanie złożone Wydziałowi Oświaty i Kultury w Łodzi. Informacja wedle H. Karwackiej, tamże.

⁴⁸ Pisze Solka: „Razem z kolegami krakowskimi wyjechałyśmy do Lwowa na dzień 13 sierpnia 1923. Pamiętny miesiąc i rok! Grałyśmy tam: *Cyda* w przeróbce Wyspiańskiego, *Romans* Sheldona, *Czarownicę* Jensena, *Wachlarz lady Windermere* Wilde’a. Wieleż to wspomnień!”. [w:] I. Solka *Pamiętnik*. Wstęp i opracowanie Lidia Kuchtówna, WaiF, Warszawa, 1978, s. 142.

⁴⁹ Rozmowa z Józefem Wittlinem. „Wiadomości Literackie” 1936 nr 6. Rozmawiał Mariusz Dawn (właśc. Maria Morska).

Na łamach „Wiadomości Literackich” Witold Wandurski, kolega teatralny Wittlina, informował o jego działalności kulturalnej w Łodzi – że na scenie teatru miejskiego zainicjował poranki literackie, i że wykłada w szkole dramatycznej i na kursach dokształcających⁵⁰. Na uroczystą akademię poświęconą Stanisławowi Wyspiańskiemu w piętnastą rocznicę jego śmierci „złożyły się recytacje utworów lirycznych, rapsodów i dramatów oraz prelekcja poety Józefa Wittlina”⁵¹. Karwacka tu uściśla: w sezonie 1922/23 Wittlin zorganizował siedem poranków literackich poświęconych m. in. Szekspirowi, starej komedii jarmarcznej, poezji greckiej i najnowszej poezji polskiej, i że zapraszał na prelegentów Wandurskiego i Wilama Horzycę, którego „pojmowanie teatru budziło w nim »najwyższy szacunek«”⁵².

Szkoła teatralna

Z wykładów w Szkole Dramatycznej przy Teatrze Miejskim Wittlin bodaj najwyższej cenił żywe ćwiczenia i próby ze słuchaczami.

Pracowałem nad wskrzeszeniem greckich chórów tragicznych i udało mi się we Lwowie i Łodzi wystawić *Agamemnona* Ajschylosa – jako oratorium. Podzieliłem tragedię na solistów i chóry i dyrygowałem zespołem czterdziestu najróżniejszych głosów ludzkich jak orkiestrą. Do tego pomógł mi mój absolutny słuch i moje zamiłowania muzyczne⁵³.

Tym chętniej opowiadał o chórach *Agamemnona*, gdyż zamierzał „wykonać [je] w tej formie także w Warszawie”⁵⁴. Za *Agamemnona* zdobył uznanie krytyki i dyplom honorowy konserwatorium⁵⁵. Spektakl powtarzano parokrotnie w Łodzi, we Lwowie wystawiono w grudniu 1923 r.⁵⁶. W reminiscencjach spisanych niemal 60 lat później Maria Lilien przywołuje swoje ówczesne wrażenia.

Wittlin jako wspaniały dyrygent chórów greckich. Chciałabym, by ktoś mi przypomniał którą tragedię odegrano: czy to był Ajschylos czy Sofokles? Pamiętam tylko głębokie wrażenie, kiedy w Sali Lwowskiego Towarzystwa Muzycznego, a więc w najlepszej Sali koncertowej

⁵⁰ W. Wandurski, *W dymach fabrycznych Łodzi. Bawełna, weksle a sztuka*, „Wiadomości Literackie” 1924 nr 7 z 17 lutego.

⁵¹ Tamże. Zob. J. Wittlin, *Stanisław Wyspiański*, „Scena Polska” 1923 nr 1, s. 3.

⁵² H. Karwacka, dz. cyt.

⁵³ *Nowy przekład „Odysei”*. Rozmowa „Wiadomości Literackich” z Józefem Wittlinem. „Wiadomości Literackie” 1924 nr 12.

⁵⁴ O *Agamemnonie* Karwacka pisze, iż „przedstawiany był także w Warszawie, gdzie Wittlina wraz ze słuchaczami łódzkiej szkoły zaprosili w czerwcu 1923 roku Juliusz Osterwa, Stanisława Wysocka i redaktor „Sceny Polskiej” Michał Orlicz. Dwa „poranki literackie poezji greckiej”, jakie przedstawiono w łazienkowskiej Pomarańczarni, spotkały się z wysokim uznaniem świata teatralnego i krytyki. Było to niewątpliwie największe osiągnięcie teatralne stawiającego dopiero pierwsze kroki w przybytku Melpomeny poety...”. H. Karwacka, dz. cyt.

⁵⁵ W. Wandurski, dz. cyt.

⁵⁶ W. Wandurski, dz. cyt. Karwacka podaje inną datę: „Udało się tego dokonać w styczniu 1924 roku, gdzie dla Młodej Sceny we Lwowie przygotował fragmenty *Agamemnona* ze słuchaczami Szkoły Dramatycznej Franciszka Frączkowskiego”. Karwacka, dz. cyt.

miasta, Wittlin dał wyraz swojej idei o greckim chórze dramatycznym. Zamiast zwykłego skandowania, był to rodzaj śpiewu: głosy zawodzące na wszystkich tonach, to znów przechodzące w basy; ale z ciągłą infleksją tak, że był to raczej śpiew wyrażający wszystkie emocje i nastroje: rozpacz, strach, radość. Wrażenie niezapomniane. Było to dzieło twórcze, głęboko muzykalne; wrażliwość Wittlina na muzykę ukazała się tu w całej pełni, i dziwi mnie tylko, że nigdzie potem ta prezentacja nie została powtórzona⁵⁷.

Żałując, że nie został muzykiem, Wittlin nie oddalał się jednak od muzyki, stanowiła integralną część jego tożsamości artystycznej. Różnie opisano jego głos – wypomina Kazimierz Wierzyński, jak to w pierwszych latach ich koleżeństwa „zwierzał mi się, że ma pełne fantazji zamiary, aby wskrzesić zwyczaj trubadurów i recytować swoje wiersze przy muzyce”⁵⁸. W Pławowicach u Ludwików Morstinów stwierdzono, że ma głos muezzina. Ostatecznie pojęcie o Orfeuszu łączy się z poezją śpiewaną, nierozdzieloną symbiozą poezji i muzyki. Mimo że Wittlin nie spełnił się jako muzyk-instrumentalista, solista czy kompozytor, w pracy z chórami najbliższej mu było do wykonania zawodu muzycznego – czy to reżysera, dyrygenta, aranżera, lub kapelmistrza, a jednocześnie najbliższej pra-dramatu, zgodnie z założeniem, że tragedia antyczna powstała właśnie z chóru tragicznego. Wyznał potem, że w czasie realizacji chórów tragicznych Ajschylosa

przekonałem się, że moja uczona teoria, będąca wynikiem gabinetowych rozważań, nie wytrzymuje moich własnych praktycznych inwencji. [...] Rezultaty, osiągnięte przy pracy nad chórami tragicznymi podyktowały mi całkiem nową teorię, która, jako wynik doświadczenia, bije na łeb wszystko, com sobie na zimno wykalkulowałem⁵⁹.

Wynika z wyżej przywołanego wywiadu, że Wittlin wówczas tworzył *Requiem za poległych na wojnie* na solistów i chóry, oraz „w formie nowoczesnej epepej *Powieść o piechurze cierpliwym*”⁶⁰. Niewiele wcześniej Wandurski zdradził tajemnicę, że na warsztacie Wittlina leży „trylogia dramatyczna, osnuta na zaktualizowanych motywach biblijnych, praca, zapoczątkowana przed kilku laty”⁶¹. Znalazło to teraz potwierdzenie. „Zdaje mi się, że najbardziej odpowiada mi jednak forma dramatyczna. Nęci mnie teatr, ale nie ten, do którego dziś zmuszony jestem chodzić”. Wittlin teatr swój widział ogromny – bowiem „Marzy mi się teatr wielkich widowisk tragikomicznych, który by w formie jak najbezpośredniejszej oddawał mit naszej współczesności”.

⁵⁷ Maria Lilien-Czarnecka, *O Józiu Wittlinie – wspomnienia lwowskiej młodości*, „Wiadomości” 1979 nr 1756 z 25 listopada s. 3.

⁵⁸ K. Wierzyński, *Pamiętnik poety*, s. 149.

⁵⁹ J. Wittlin, *Pusty teatr*, „Życie teatru” 1924 nr 49, 50; przedr. *Wojna, pokój i dusza poety; Orfeusz w piekle XX wieku*.

⁶⁰ *Nowy przekład „Odysei”*. Rozmowa „Wiadomości Literackich” z Józefem Wittlinem. „Wiadomości Literackie” 1924 nr 12.

⁶¹ W. Wandurski, dz. cyt.

Zwierzę się panu, że od kilku lat obcuje już poufnie z szeregiem postaci, które pojawić się mają w cyklu utworów dramatycznych – może już w niedalekiej przyszłości. Nie mogę jeszcze panu dokładnie powiedzieć, co to będzie, ale zdaje mi się, że wątek zasadniczy już mam. Będą to zaktualizowane tematy biblijne⁶².

W połowie września tego roku Wittlin udał się do Wiednia na *Musik und Theaterfestival der Stadt Wien*. Jak wynika z jego reportażu,⁶³ „najlepszy teatr wiedeński, bo mający najświetniejszych dekoratorów i muzyków”, to opera wiedeńska, która „wciąż żyje i oddycha tradycją Gustawa Mahlera”. Pochwalił scenografię Oskara Strnada, „najlepszego dziś dekoratora wiedeńskiego”, wskazując na ogromny potencjał jego wizji plastycznej dla kreacji filmowej. Za to zawiódł go ówczesny poziom teatru, publiczności i pisarstwa. Burgtheatr, czyli „mauzoleum pohabsburskie”, „bronił się przed każdą nowością – od Nestroya po Kaisera”. Zawiodły najnowsze dzieła sceniczne, czy to *Biały zbawiciel* (*Der weisse Heiland*, premiera: Berlin 1920) Gerharda Hauptmanna⁶⁴, czy to „komedia współczesna” z życia arystokracji austriackiej pt. *Der Schwierige* (*Trudny*) Hugo na Hofmannsthała, autora przecież *Elektry*, *Edypa i Sfinksa*, czy też *Jedermann*. Miał żal do Maxa Reinhardta, że były rewolucjonista sceniczny nie szukał własnego stylu w duchu modernistycznym. Uchodził za „rzecznika dawności”, „utrafił w sedno zachwytów wiedeńskiej publiczności”, unikając „niekompromisowych reprezentantów współczesności, jak Kaiser, Unruh, Goll, Sterheim”.

„Utwór, reżyseria, gra – wszystko imponujące” – takiej pochwały doczekał się „Deutsches Volkstheater”, ale dopiero po inscenizacji *Literatury brukowej* Georga Kaisera, „niemiłosiernej parodii dramatu kinowego z życia sfer arystokratycznych”. Wittlin uważał Kaisera za „stanowczo najtęższego dramatystę współczesnych Niemiec”, gdyż zdołał wyrazić to, co próbowali przekazać ekspresjoniści i konstruktywiści „dla uratowania mitu naszej współczesności”. Jego zdaniem dramaturgię Kaisera cechuje intelektualizm i „wyrachowana konstrukcja”; cała akcja dramatyczna wynika z dynamiki rozmów, z siły dialogu, a autor „umie, gdzie trzeba, uwolnić się od tyranii »konieczności psychologicznej«, aby dać nieprawdopodobieństwo, które w poezji bardziej przekonywa od prawdy z zakreślonymi psychologią granicami”, stąd też „orgia groteskowych sytuacji”. A Kaiser miał jeszcze taką zasługę, że „bije burżuja jego własną bronią”.

Omówienie wiedeńskiego festiwalu pozwoliło mu skrystalizować swoje dotychczasowe doświadczenia i refleksje nad istotą teatru, a przy tym złożyć samokrytykę za własne teoretyzowanie. W *Pustym teatrze*⁶⁵, ogłoszonym wkrótce po

⁶² Nowy przekład „*Odysei*”, jw.

⁶³ J. Wittlin, *Festiwal muzyczno-teatralny w Wiedniu*, „Wiadomości Literackie” 1924 nr 44.

⁶⁴ Hauptmann należy do autorów, o których Wittlin upominał się jeszcze we Lwowie. Na 70-lecie urodzin dramaturga, dn. 10 marca 1933, wygłosił przemówienie na premierze *Doroty Angermann* w Teatrze Nowe Ateneum. Druk: „Wiadomości Literackie” 1933 nr 16. Przekład – Józef Brodzki; reżyseria – Leon Schiller; dekoracje – Władysław Daszewski, premiera – 10 III 1933 r.

⁶⁵ J. Wittlin, *Pusty teatr*, dz. cyt.

reportażu z festiwalu, nawiązuje również do tamtych imprez; zwrócił uwagę na „mnogość form realizacji scenicznej przygotowanych, jak pieluszki dla dziecka, mającego się dopiero urodzić”. „Najrozmaitsze widziałem projekty: widowni, scen, maszynerii, a wszystko to dla jakiegoś mistycznego noworodka”. Najprawdopodobniej Wittlin zwiedził towarzyszącą festiwalowi awangardową wystawę Friedricha Kieslera pod nazwą *Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik*. Przedstawiano tam kilkaset projektów teatralnych: dekoracje, kostiumy, plakaty i makiety z Rosji, Włoch, Francji i Austrii, umożliwiając dialog między artystami futurizmu, konstruktywizmu, Bauhaus oraz De Stijl. Ale *Pusty teatr* to przede wszystkim wyznanie wiary – czym jest teatr, oraz określenie roli artysty – twórcy. Stąd smutny wniosek: „głęboki tragizm i wielką samotność wszystkich twórców na tym świecie”, ale także zasada, że „należy publiczność zignorować, ilekroć ma się poczucie ważności artystycznego zadania”⁶⁶.

... od początku świata aż po dziś dzień wielka sztuka jest zajęta samym tylko obnażaniem. Nie wytrzymała widoku obnażającej się prawdy. I teatr jest pusty. W takich chwilach poeta tragiczny osiąga swój największy triumf. W pustym teatrze ucieleśnia się doskonale cała wizja poety, którego prawda styka się już bezpośrednio z najwyższą racją, z jedyną racją, z Bogiem.

W pustym teatrze jedynie (przy wypełnionej widowni) możliwe jest odegranie owego misterium i tej tragikomedii o człowieku, kiedy konflikty i perypetie mają już jeden niedwuznaczny sens. Ale ktokolwiek pragnie wyjść z przybytku Melpomeny, z słodkim balastem poezji, musi być przygotowany na to, że ujrzy tam błazeństwo będące najwyższą mądrością, lub najwyższą mądrość, będącą błazeństwem.

Teatr poezji tragicznej, teatr dla ludzi, był i będzie przybytkiem tajemniczych obrzędów, gdyż teatr, w którym widzem i sędzią wszystko rozumiejącym jest Bóg, musi być pusty.

Cały świat jest olbrzymią sceną, na której odgrywamy tragikomiczne misterium naszego życia przed jednym, jedynym widzem. Ten Widz przygląda się nam od wieków ze swej samotnej, królewskiej łoży. On nas nie oklaskuje⁶⁷.

I tak, nie bez Calderona i nie bez Szekspira, Wittlin wyczuwał los artysty-dramaturga, stojącego samotnie wobec Boga. Zdawałoby się, że proza i dramat walczą u niego o lepsze, bowiem parę lat później mówi nie o konkretnych planach, lecz bardziej ogólnikowo o pragnieniach:

Chciałbym w szeregu utworów powieściowych i scenicznych opowiedzieć jak najprościej i tragikomicznie dzieje zagadkowego stworzenia, z którym codziennie się spotykam, a które, jak mi wmówiono nosi zbiorową, i to dość niejasną dla mnie, nazwę człowiek⁶⁸.

Na jesieni 1928 r. wyjechał do Paryża, gdzie zajęły go badania archiwalne i intensywna praca przekładowa, przełożył m. in. kilka powieści Josepha Rotha. Dopadały go coraz nowe koncepcje, nie opuszczało go myślenie o teatrze. Pisząc o moralności w teatrze zastanawiał się nad rozwojem spektaklu od czasów św. Augustyna, który

⁶⁶ Tamże.

⁶⁷ Tamże.

⁶⁸ Józef Wittlin o sobie. Wywiad własny, „Wiadomości Literackie” 1928 nr 10.

nawet nie przeczuwał możliwości narodzin nowego teatru, którego ojcem miał zostać osiem wieków później święty Franciszek z Assyżu. Przez osiem wieków, od upadku Rzymu aż do jasełek świętego Franciszka w Greccio, na ziemiach dawnego imperium rzymskiego nie było żadnego teatru. Dopiero święty Franciszek stworzył nową moralność teatru, na którą może zgodziłby się św. Augustyn. – Albowiem w misteriach religijnych średniowiecza nie ludzkie cierpienie było przedstawiane, lecz męka Chrystusa, a współczucie okazywane tej męce pociągało za sobą praktyczne następstwa. Co się działo przez tych długich osiem wieków, pozbawionych teatru? O, bardzo wiele: w tym czasie dusza ludzka mocowała się z aniołem i z diabłem i tak bardzo była pochłonięta tą walką, iż nie stać ją było na zbytek ułudnych gier. Tych osiem wieków ascezy i pokuty wypełniły rzeczywiste a nie urojone widowiska pasyjne, a wieki, dzielące świętego Augustyna od świętego Franciszka – to okres zastygania, krzepnięcia i utrwalania się kształtów nowej mitologii, z której wyłonił się teatr chrześcijański. Generalna próba tego teatru trwała osiem wieków, zanim podniosła się kurtyna, odsłaniającą nową tragedię ludzkości⁶⁹.

Nie da się ukryć: notatniki Wittlina z lat przedwojennych zawierają liczne pomysły czy zarysy na dramaty – niech wystarczy jeden przykład. W czerwcu 1932 r. podczas pobytu w Jugosławii, w chwili zadumy, może dla zabicia czasu czekania na pociąg czy na okręt, w Splicie, Dubrowniku czy Suszaku, obok spisu wydatków na obiady i bilety, rozpisał sobie na wyrost konspekt wielotomowej edycji swych zebranych dzieł – wśród nich pojawia się około 10 utworów dramatycznych, jeden zatytułowany *Barabasz*. Na nutę autobiograficzną, Wittlin wyznał, iż po niespełnieniu się jako muzyk „Następnie marzyłem o karierze dramatopisarza i nawet pracowałem w teatrze, ale do dnia dzisiejszego nie napisałem ani jednej sztuki”⁷⁰. Stwierdzenie jego da się skorygować w minimalnym zakresie, gdyż niemal 20 lat po pierwszych inspiracjach dramatycznych fragment jego *Barabasza* ukazał się w lwowskich „Sygnałach” (1939 nr 66).

Józef Wittlin

Fragment z dramatu *Barabasz*

Scena przed pałacem prokuratora Judei

PIŁAT

Muszę powiedzieć, że ten młody fanatyk bardzo mi się podoba. Nie widzę nic takiego, co by przemawiało przeciw niemu.

⁶⁹ J. Wittlin, *Św. Augustyn i teatr*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1931 nr 21.

⁷⁰ Joseph Wittlin, „Books Abroad” Vol. 16 nr 1 (Winter 1942) s. 2–7. Przekład polski Alicji Skalińskiej, [w:] Józef Wittlin *Pisma pośmiertne i inne eseje*.

FARYZEUSZ

Mamy dowody jego działalności wywrotowej. Antypaństwowej. Mianował się królem żydowskim! My już królów nie mamy. Ostatnim naszym królem był Antigonus⁷¹. – A obecnym naszym władcą jest Cesarz.

PIŁAT

Skąd nagle taka lojalność? To mi jest podejrzané. A zresztą on utrzymuje, że królestwo jego nie jest z tego świata.

FARYZEUSZ

Co to znaczy: nie z tego świata? Więc z jakiego? Z tamtego? Czemu w takim razie nie przebywa na tamtym świecie? Król ma siedzieć tam, gdzie jest jego królestwo. Powinniśmy mu ułatwić jak najrychlejsze wstąpienie na tron. Król żydowski! Ponadto śmiał siebie nazwać synem Boga. To jest bluźnierstwo.

PIŁAT

Trudno ode mnie wymagać, żebym się orientował w stosunkach rodzinnych waszego Boga.

FARYZEUSZ

Mówmy logicznie i spokojnie. Co znaczy, syn Boga? Bóg – według naszego Zakonu – nie jest żonaty, więc nie może mieć syna. W ogóle nasz Bóg nie jest osobą, nie jest człowiekiem, chociaż stworzył człowieka na swój obraz i podobieństwo.

PIŁAT

To dla mnie nie jest jasne. Osobiście nie jestem wierzący, ale w naszej religii bogowie nie zachowują celibatu. Owszem, żenią się, mają nawet kochanki i mnóstwo dzieci z prawego i nieprawego łóża. Weźmy na przykład takiego Jowisza, tak zwanego ojca bogów i ludzi. Iluż to synów napłodził – prawych i nieprawych!

FARYZEUSZ

W znaczeniu symbolicznym wszyscy jesteście synami Boga i uważamy Boga za ojca rodu ludzkiego. Ale tylko w znaczeniu symbolicznym.

⁷¹ Antigonus II Mattathias zmarł w 37 r. p.n.e.

PIŁAT

Wyznaję, że obca mi jest i niepojęta wasza symbolika. A może to prorok? Mielicieście przecież niezliczoną ilość proroków, wieszczbiarzy, nauczycieli! A może to po prostu literat, reformator przestarzałych pojęć moralnych? . . . Bardzo zajmujące są wasze pisma. Szkoda, że nie tłumaczone na łacinę.

FARYZEUSZ

Z pewnością będą jeszcze kiedyś tłumaczone.

PIŁAT

Mogą liczyć na powodzenie u rzymskich patrycjuszek.

FARYZEUSZ

Nazarejczyk nie napisał ani jednego słowa. Ten komentator Pisma, a raczej – ten burzyciel Pisma nie ma – trzeba przyznać – żadnych ambicji literackich. Co najwyżej ma jakiś dziwny zwyczaj kreślenia na piasku niezrozumiałych znaków.

PIŁAT

No widzisz! Scripta manent – verba volant. Ale słowa, pisane na piasku, słowa, które wiatr rozwiewa, nie mogą być policzone.

FARYZEUSZ

To, co on wygłasza publicznie i zapisuje w sercach słuchaczy, groźniejsze jest od słów, zapisanych na papirusie. Możecie nam zburzyć świątynię, można nas wygnać – wszystko to nie jest tak groźne jak to, co on robi. Nauka nasza jest niewzruszona, a kto godzi w Zakon Mojżesza większą krzywdę nam wyrządza, niż ten, kto nas tępi ogniem i mieczem.

PIŁAT

Bardzo przejrzysta aluzja. Dziękuję. Więc lękacie się tego biedaka więcej niż mieczów Cesarza?

FARYZEUSZ

Izrael opiera swe istnienie jedynie na nauce Mojżesza, której nikomu nie wolno reformować! Nie wolno!

PIŁAT

Urządziliście się bardzo wygodnie. Sami nie zabijacie waszych wrogów wewnętrznych, na których żądacie wyroków śmierci. To my musimy spełniać wasze wyroki. Na nas potem spada całe odium. To my jesteśmy krwawi kaci, a wy – niewinne, łagodne owieczki, delikatny naród pasterzy i rolników. [*Po chwili*] Czemu wam tak bardzo zależy na śmierci tego jednego i właśnie tego nędzarza? Dlaczego chcecie uwolnić Barabasa, a ukrzyżować tamtego? Barabasz mordował, a ten tylko nauczał. Przypuśćmy nawet, że bluźnił.

FARYZEUSZ

On też morduje. Rzecz o wiele ważniejszą od człowieka. On morduje Thorę, morduje Sabbath, Oblubienicę Pańską, morduje porządek świata. Uzdrowia chorych w dniu Sabbath, jada razem z celnikami, nie myje rąk przed jedzeniem. [*Faryzeusz płacze*]. Myśmy Thorę nosili przez pustynię, upadaliśmy pod ciężarem Arki Przymierza! Po to, aby pierwszy lepszy przybłęda nam ją niszczył? On niszczy handel i niszczy przemysł i niszczy dobrobyt Judei. Jest spokojny i nie wzywa do gwałtu? Ale co będzie, gdy zmieni taktykę i każe swym wyznawcom ruszyć na Synhedrion i zburzyć świątynię? Przecie powiedział: „nie przynoszę pokoju, jeno miecz!” Kto on jest, żeby się przeciwstawiać nauce Zakonu? Kto on jest? Ciągłe powtarza: mówili starzy tak, a ja natomiast powiadam wam, co innego. Ja, ja, ja! Kto on jest? Syn stelmacha, syn zwyczajnego cieśli!

PIŁAT

Rzeczywiście przerost indywidualizmu nie często spotykany.

*

Trzy miesiące później, dnia 7 lipca 1939 roku Wittlin wyjechał z Warszawy na zawsze. Po niemal 20 latach na nowojorskim wygnaniu wrócił do swego starego pomysłu i pisał do Jerzego Giedroycia w Paryżu:

W swoim czasie proponowałem przysłanie dla „Kultury” odnalezionych fragmentów dramatu *Barabasz*, który pisałem przed wojną dla Jaracza. Niestety, nie otrzymałem Pańskiej odpowiedzi na tę propozycję. Rzecz nadawałaby się do numeru wielkanocnego, choć z pewnością zgorszy świętoszków⁷².

⁷² List J. Wittlina do J. Giedroycia z 27 czerwca 1957.

Miesiąc później Giedroyć odpisał, że „musiał Pana list poprzedni zaginać, gdyż o *Barabasz* dowiaduję się dopiero teraz. Ma się rozumieć, jak najbardziej o to proszę”⁷³. Niewiadomo co Wittlin wtedy zamierzał przesłać do „Kultury”, i na tym się skończyło. Na podstawie tekstu w „Sygnałach” – pisze badaczka – „trudno dziś rozstrzygnąć, czy drukowany fragment to wyimek z przygotowywanego utworu czy może raczej świadoma decyzja, nawiązująca do praktyk romantycznych”⁷⁴. Notatnik, który zabrał ze sobą w podróż, rzuca nieco światła na tę sprawę⁷⁵. Okazuje się, że tylko ta drukowana scena – stanowiąca część Prologu – była właściwie „gotowa do druku”. Poza czystopisem notatnik zawiera dwie zaszkicowane, a niedoszlifowane, scenki do Prologu, a także ogólny zarys struktury, ułamki dialogów, krótkie wymiany zdań oraz liczne wypowiedzi samego Barabasza – wszystko tematycznie związane, ale nie ułożone w uporządkowaną całość. Najpierw więc inscenizacja: oszczędna, a istotna. Przed pałacem prokuratora pierwsze pojawienie się Piłata; krótka alterkacja Żołnierza – wartownika z dwoma Żydami; potem Chłopak (Dziecko, prawdopodobnie syn Piłata, choć Wittlin raz stawia przy nim znak zapytania) zagaduje Strażnika.

PROLOG

Skrzynia Arki z drzewa Setim. Dwaj złoci cherubini na pokrywie.

*Coś się zepsuło w maszynerii teatrum, na którym odgrywamy smutne
nasze role – tak jak nam kazał nasz reżyser. [Przekreślone]*

Kurtyna nie chce iść w górę.

– Wchodzi na wpół ukostiumowany Piłat.

PIŁAT

*(Piłat prokurator z ramienia Tyberiusa, wielbiciel Epikura, sceptyk, stale
mieszka w Cezarei Phillipini. Na Święto przyjechał do Jerozolimy i miesz-
ka w pałacu Heroda)*

Ja, Pontius Pilatus. W każdym Larousse o mnie przeczytacie. Zaczynamy. Na miłość boską!

PIŁAT (?do siebie)

Nasza polityka kolonialna jest naprawdę niemożliwa.

⁷³ List J. Giedroycia do J. Wittlina z 27 lipca 1957.

⁷⁴ Joanna Warońska, *Barabasz w kulturze XX wieku. Znaczenia postaci oraz sposób jej istnienia*, [w:] „Irydion. Literatura - Teatr - Kultura”, T. 3 ; Nr 2, 2017, s. 145–162.

⁷⁵ Notatnik literacki Józefa Wittlina z lat 20.–30 XX wieku; podarowany w 1980 r. przez Halinę Wittlin Muzeum Literackiemu imienia Adama Mickiewicza. Tam: czystopis z późniejszymi poprawkami (k. 74–76), notatki i szkic dramatyczny k. 80–90, w tym brudnopis powyższego fragmentu k. 86–87.

Do kolonii powinno się posyłać całkiem innych ludzi.
Moje nerwy tego nie wytrzymują. I w ogóle – ten klimat! Ci ludzie.
Nie, to stanowczo nie jest na moje nerwy.

ŻOŁNIERZ

Idź ty, parchu.

ŻYD

Ja jestem Rzymianem wyznania mojżeszowego.

2 ŻYD

Assymilator

SYNEK PIŁATA

A to pan zna, to jestem jeden z [parchów?]

CHŁOPAK (SYN PIŁATA?) *uczy się gramatyki.*

laudo

laudas

laudat

semideponentes

PIŁAT

Naprawdę, przeciążają dzieci tą gramatyką łacińską.

DZIECKO DO STRAŻNIKA *(który stoi nieruchomo)*

Proszę pana!

(Strażnik milczy.)

CHŁOPAK

Proszę pana! *(schodzi schodami do Strażnika)*

STRAŻNIK

Pst! Mnie na służbie nie wolno rozmawiać.

CHŁOPAK

Dlaczego?

STRAŻNIK

Pan namiestnik każe liktorom mnie wychłostać!

CHŁOPAK

A co to pan ma na głowie z żelaza?

STRAŻNIK

Nie to jest z papieru
Zwykle nakrycie głowy bohaterów.

CHŁOPAK

Jak to się nazywa.

STRAŻNIK

Hełm. Po łacinie *galea*.
Ale panicz jeszcze będzie się o tym uczył z realiów – w wyższej klasie.

CHŁOPAK

Niech mnie pan pozwoli raz włożyć na głowie.

STRAŻNIK

Nie wolno! Jeszcze ktoś zobaczy.

CHŁOPAK

No to co, – bardzo proszę, niech mi pan pozwoli.

STRAŻNIK

(upewnia się, że nikt nie widzi i daje)

CHŁOPAK

(wskazuje na dzidę)

A tym się kłuje Żydów.

STRAŻNIK

No, nie właściwie. Tym się walczy w boju.

CHŁOPAK

A Żydów to bardzo boli?

Tu mieściłaby się *Scena przed pałacem prokuratora Judei*, czyli debata Piłata i Faryzeusza, znana z druku w „Sygnałach”. Do tej dysputy można by jeszcze dorzucić parę strzępiastych rozmów.

PIŁAT

Co takiego jest Sabbath?

FARYZEUSZ

To jest dzień, w którym Pan Bóg odpoczął po 6 dniach tworzenia świata.

PIŁAT

Więc to święto próżnowania.
albo też z Prologu, mówi Faryzeusz do Piłata:

On mówi: równość!
Niech pan powie czy równość jest możliwa.
Niby że ja mam być równy, za przeproszeniem pana?

PIŁAT

Potrzebujecie kata – więc tutaj do Piłata, łasicie się.
W naszym kodeksie nie znajduję właściwie żadnego paragrafu (*Corpus juris civilis*). I zresztą – jestem przeciwnikiem kary śmierci.

Drukowany fragment *Barabasha* kończy się na komentarzu Piłata, iż „rzeczywiście przerost indywidualizmu nieczęsto spotykany”. Wchodzi w grę konflikt światopoglądowy trzech światów: „Jest rzymska prawda i jest prawda żydowska. A ten przychodzi z jakąś nową trzecią prawdą.” „Piłat – racjonalizm rzymski, Faryzeusz – konformizm żydowski, Chrystus – irracjonalizm żydowski”. Ostatnia scena Prologu przedstawia Barabasha w sądzie.

PIŁAT *każe odczytać listę skazańców:*

Barabasz i dwu łotrów.

*Przed wyborem Barabasha – wybór – ktoś rzuca jego nazwisko –
kłótnia, zarzuty.*

Barabasz – Barabasz – Barabasz
– Jezus! Dlaczego Barabasz?

(Nagle cisza. Potem chór:)

Wydaj Barabasza! Wydaj Barabasza!

(w wyższych tonacjach, aż do groźnego żądania)

PIŁAT

(każe przyprowadzić Barabasza).

PIŁAT

Kto ty jesteś?

BARABASZ

Stefan Jaracz.

(Tu aktor grający Barabasza wymienia swoje prawdziwe imię i nazwisko).

PIŁAT

Co ty mówisz? co ten człowiek mówi?

TŁUM:

Co on mówi? To Barabasz.

BARABASZ

Przepraszam. Jestem Jezus Barabasz.

PIŁAT

Co jest prawdą?

TŁUM

Barabasz!

PIŁAT

Za co cię skazano?

BARABASZ

Zamordowałem człowieka.

PIŁAT

Idź, jesteś wolny.

BARABASZ

(nie wzruszał [?] się)

TLUM

Ukrzyżuj Chrystusa! Niech żyje Barabasz!.

PIŁAT

Przyprowadźcie tego drugiego.

W naszym kodeksie nie znajduję właściwie żadnego paragrafu (Corpus juris civilis). I zresztą – jestem przeciwnikiem kary śmierci.

Ten człowiek jest niewinny. *(do Barabasza)* Przypatrz mu się jak on dzisiaj umrze na krzyżu, chociaż jest niewinny.

Żąda tego Twój naród.

Podziękuj ładnie Twemu narodowi za wolność.

BARABASZ

(się waha, nie ufa, nie jest pewny czy Piłat nie żartuje.)

PIŁAT

(ostro)

Słyszysz: podziękuj.

BARABASZ

(klęka przed Pilatem).

PIŁAT

(odrzuca go nogą)

Nie mnie – ale im!

BARABASZ

Dziękuję.

PIŁAT

A Krew tego niewinnego na was spadnie, nie na mnie.

FARYZEUSZ

Tak, tak, przyjmujemy pełną odpowiedzialność.

KAPŁAN

Naturalnie wyrzeczcie się – na nas.

TŁUM

Tak, tak, na nas.

PIŁAT

(Do straży).

Zaprowadźcie go dziś jeszcze na Golgotę. Ukrzyżować go razem z tymi dwoma łotrami.

PIŁAT

Bohaterowie!

TŁUM

(wyje z radości).

PIŁAT

Jeszcze nie koniec. *(Tłum się ucisza)*. Przynieście mi tu wodę. W miednicy. *(Pyszny [?])*. Tu! *(Piłat wskazuje miejsce)*.

Stawiają miednicę na środku sceny, tuż przed rampą.

Piłat zstępuje w wielkiej ciszy schodami i kieruje się na przód sceny.

BARABASZ

(wpatrywa się w Chrystusa).

PIŁAT

(długo myje ręce... Potem woła)

Ręcznik! Czy nikt mi nie poda ręcznika?

{ALBO: Piłat: Kto mi poda ręcznik? Gdzie do licha jest ręcznik?}

(Kapie wodą na publiczność).

Cisza.

PIŁAT

(otrzepuje wodę z rąk, opryskuje nią najpierw tłum, a potem publiczność tak jak gdyby ją skrapiał święconą wodą)

(przed wydaniem Barabasza) ciągle ogląda swoje palce.

BARABASZ

*„Wypuszczony za kaucją”. Kaucję złożył cały naród żydowski.
Ale napisane jeszcze się odbędzie.*

Zostałem uniewiniony.
Dziękuję.

Niewinna krew ciąży na jego życiu.
Jezus milczy na sądzie aż Kaifasz go pyta: „Zaklinam Cię przez Boga
żywego, powiedz czy [jesteś?] naprawdę Chrystus syn Stwórcy?”

Poseł: x.y. Łotr z lewej strony, komunista, socjalista, konwertyta
Poseł z.w. i łotr z prawej strony nacjonalista.
Legioniści najemni w czerwonych chlamidach.

Fabula

Według swej deklaracji z 1924 r. Wittlin nosił w sobie już „od kilku lat” „trylogię dramatyczną, osnutą na zaktualizowanych motywach biblijnych, pracę, zapoczątkowaną przed kilku lat”⁷⁶. Gatunkowo wykoncypował swego *Barabasz* jako tragikomiczną operę bez muzyki w trzech aktach. Z notatnika wyłania się szkieletowa struktura dramatu, pozwalając śledzić karierę bohatera po uniewinnieniu go w Jerozolimie. Po wydarzeniach z Prologu A.D. 33, Barabasz żyje jeszcze przez wieki, aż do czasów dzisiejszych. Po drodze zdążył zmienić tożsamość. Stał się wychrztą. Twierdzi: „Ja rzymski katolik. – Mam powody do wdzięczności wobec Rzymu”. Niewykluczone, że kiedyś uprawiał zawód rzeźnika. Oto zarys treści i schemat pierwszego aktu.

Firma chrześcijańska, na drzwiach „Wielki Piątek”. Barabasz prowadzi mały sklep z bronią. Sprzedaje bez pozwolenia – za grube pieniądze. Scena jest podzielona. Po jednej stronie dom, gdzie Żona i dzieci szykują obiad wielkanocny. Po drugiej – stoi sklep. Przychodzą ludzie kupować „broń”. – Co to ten – w Wielki Piątek kupuje sobie. Żebrak do sklepu wchodzi. Jest piątek. Żebracy wchodzi do sklepu. Z Bogiem! --- Z Bogiem!”. [Tu adnotacja: „Motyw: Bóg zapłać”]. Przez całą sztukę żebracy wchodzi do sklepu Z Bogiem!-- Z Bogiem!. I jeszcze jeden „motyw: Żebracy przez całą sztukę: Pomóżcie!”. Dzwony wielkanocne. Śpiew – Alleluja.

Po I akcie następuje *Interludium*:

*Mój Pan bóg ulubiony jest Mars.
Dość już, dość tych fars
Audiatur [et] altera pars!*

⁷⁶ zob. W. Wandurski, dz. cyt.

Po upływie lat Barabasz z handlarza broni stał się jej fabrykantem. Wykonano zamach na fabrykę amunicji. Barabasz po wybuchu: „a zresztą przyzwyczajam się do chemii”. W Akcie II toczy się sprawa sądowa.

Występują Oskarżony, obrońca, świadek (ja go nie znam)?

OSKARŻONY chrześcijanin Nareszcie sobie wyobraził, że przeszkodzi wojnie. Oskarżony wykonał zamach na fabrykę amunicji, w której zginęło kilkudziesięciu robotników. –

Bohater bierze dosłownie słowa Ewangelii. Chce spełnić dokładnie wszystkie przykazania, ustawy i przepisy władz świeckich i duchownych. Sumienność [?] jego wobec tych władz.

Argument oskarżonego: To wszystko jedno, czy zginęło 10 naszych ludzi, czy tysiące nieprzyjaciół. – To nie jest wszystko jedno. Wrogowie i „przyjaciele”.

Oskarżony staje przed sądem ludzi zainteresowanych: sąd państwowy. Sędzi zależy na dobrobycie państwa. Oskarżony działał dla dobrobytu całej ludzkości.

Oskarżony – podwójny paradoks. Państwo karze śmiercią człowieka, który podpalił fabrykę gdzie zginęło 10 ludzi, fabrykę, w której była przygotowywana śmierć tysięcy ludzi. Nie chodzi o ludzi – ale o pieniądze. Fabryka była ubezpieczona. Barabasz nic nie traci. [Po wybuchu: a zresztą przyzwyczajam się do chemii].

ŚWIADEK – Konfrontacja z kimś, kto może ocalić życie skazańca. Ten ktoś, ze strachu, żeby go nie posądzono o łączność, o współdziałanie z nim, mówi: Ja go nie znam. Pianie koguta w chwili gdy przyjaciel wypiera się bohatera.

Motyw: Ja go nie znam, mówi w decydującej chwili ktoś, kto stchórzy, żeby go nie posądzono o wspólnotę z skazanym. (Pianie koguta . . .)

ARJA CÓRKI BARABASZA.

*W każdym przyzwoitym dramacie
powinnam się kochać w oskarżonym.*

OBRONCA: Proszę o zajrzenie do duszy oskarżonego.

– Wnoszę o uniewinienie duszy oskarżonego.

A ciało – ? – na śmierć.

Oskarżonego skazują na powieszenie. Nie na rozstrzelanie.

– Nawet nie wart mojej kuli w łeb.

CHÓR [?]

Co chciał robić: chciał ocalić życie tysiącom ludzi obcych.
– Co on zrobił? Zabił 10 własnych kolegów?
Dlaczego sam nie zginął w katastrofie, dlaczego ocalał?
– On nie jest bohaterem, nawet w tej sztuce.
Finanse. Sprawy ekonomiczne – a morderstwa zbiorowe.
Po akcie II znowu Interludium: O sztucznym wystrzale.
Trudno wymagać, byście bili brawa
Patrząc na własną hańbę i sromotę.
To, co za chwilę – tutaj usłyszycie
Będzie wystrzałem – uprzedzam panie.
Ale każdy wie – że to nabój falszywy.
Ten, który będzie tutaj zabity –
Po skończonym akcie wstanie
Zapali fajkę – i pójdzie do domu.

Akt III *Kto mieczem wojuje od miecza ginie.*

Kryzys. Kapitalizm zagrożony i doprowadzony do absurdu.

Wartość pieniądza maleje.

Barabaszowi robi się smutno, że królestwo jego jest z tego świata.

Dożyłem tego dnia, kiedy pieniądze są już niczym [?]. Bóg [?]

Barabaszowi smutno na tym świecie.

I reflektuje:

Czemu mnie nie ukrzyżowali zamiast Niego?

I krzyczy: Tu śmierci się nie boję.

Order papieski: Pro pontifice et ecclesia

Jaki order nosił Chrystus? Jaki krzyż zasługi?

Sam był swoim własnym krzyżem.

Krzyż był jego zasługą, a zasługa – krzyżem.

Przed Górą Oliwną, czym pożywiał się Chrystus? Za co kupił chleb i wino do Ostatniej Wieczerzy? Pieniądze, kwestia ekonomiczna.

A kto ostatni wyciąga rewolwer. Tak, to mojej fabrykacji. Schowałem go dla siebie przed 20 laty. Nikogo nim nie zastrzeliłem. Chociaż owszem jednego psa i dwa koty. To się nie liczy. A może jednak?

Wizja pomordowanych zwierząt.

Barabasz zrujnowany odbiera sobie życie wystrzałem z własnego rewolweru.

Barabasz: (umierając) Życie mi się nie opłaciło.

Wszystkie pieniądze świata – to potomstwo 30 srebrników.

Gotterdammerung (Motyw z Wagnera).

Dyskurs Barabasha zapisany w notatkach stanowi rodzaj autoprezentacji, czy autoportretu moralnego, racjonalizuje jego postawę wobec świata. Tymczasem tok jego wypowiedzi można uznać za monolog wewnętrzny, dialog ze sobą; spowiedź mordercy, nie pokutnika, raczej samochwalca, póki co dumnego ze zbrodniczej kariery. Nie ma partnera do dialogu, aż prosi się o interlokutora, o koryfeusza greckiego chóru. Przedstawia się jako antytezę Chrystusa.

Królestwo moje – panowie – królestwo moje z tego, z tego, z tego –
świata!

Nie inaczej wyraża się Cham, bohater innego, nienapisanego utworu Wittlina, który jakoś przyplątał się do notatek do *Barabasha*, może jego *alter ego*.

CHÓR

Gdzie zapłata? Gdzie zapłata?

CHAM

Królestwo moje jest z TEGO ŚWIATA!

CHÓR

Kiedy się człowiek z człowiekiem pobrata?

CHAM

Królestwo moje jest (bardzo, bardzo, bardzo)
tak bardzo z tego świata
że - - - (kurtyna)

Podstawą jego „systemu” i postępowania to forsa, a siła jego racją bytu.

Mój Bóg to pieniądz. Ja też jestem apostołem. Jestem apostołem
Boga, któremu służył nie tylko nieszczęśliwa Judeja, ale cały świat.
Chrystus odkupił świat, a ja Go sprzedam.

Nie ma na tym świecie jednej rzeczy, którą można by dostać za darmo.

Wszystko ma swoją cenę – prócz życia człowieka.

Kosztuje powietrze, kosztuje ogień, kosztuje woda, kosztuje ziemia.
Lasy, pola... wszystko ma swoją cenę.

[CHÓR?] Barabasz kupuje cały świat. Gdybym miał tyle pieniędzy, zapytałbym się, co świat kosztuje?

Barabasz: Ten świat, tamten świat. Ułatwiam ludziom zdobycie królestwa na tamym świecie. Metodą przyspieszoną. Jestem na usługach eschatologii.

gdzie indziej zaś deklaruje:

Wprost przeciwnie. Ja wierzę w cuda. Tylko, że do cudów potrzebne są rzeki. Wierzę na przykład w cud nad Marną. W cud nad Wisłą. Co prawda – sam coś niecoś przyczyniłem się do tych cudów.

To, co się odbywa, jest walka w imię Chrystusa wbrew woli Chrystusa.

Zostaje puste imię Chrystusa, którym zasłaniają się możni – krzywdząc biednych.

Co za cyniczna nauka, która nie obiecuje ludziom dobrobytu na tym świecie lecz na tamym. Moje królestwo – panowie – i t.d.

Co znaczy praktykujący Chrześcijanin?

Zdawałoby się, że jest to człowiek, który żyje wedle nauki Chrystusa.

Tak nie jest. Jest to tylko człowiek biorący udział w procesjach, zapustach i chodzący do spowiedzi.

Czy człowiek, który każdej niedzieli chodzi na mszę, ma być więcej wart wobec Chrystusa, niż człowiek, który miłuje wrogów?

Nie widziałem jeszcze ani nie słyszałem o księdzu w Polsce, który głosił z ambony miłość do Niemców, Rosjan lub Żydów. Modlić się za nich to co innego, to najłatwiejsza rzecz.

Świństwo robione ludziom – zasłaniają Bogiem.

(Bogu świeczkę – diabłu ogarek)

Istotą człowieka jest gwałt. Nawet ludzie łagodni, którzy osobiście nigdy nikomu krzywdy nie zadają – posługują się gwałtem pośrednim, utrzymują specjalne instytucje gwałtu (policja, wojsko, rzeźnicy).

– Wy – pewnie – chcielibyście mieć co jeść w zimie – ciepło, w lecie – chłodno - - i zdrowo!

Chcecie być szczegółowi? (...)

Walka o chleb. O kiełbasę, o śledzie, o sznycel wiedeński [?].

Znamy to. I td.

W cieniu czynów gwałtu zażywają spokoju i skubią słodkie owoce „miłości”. Ktoś musi czuwać, by spać mógł ktoś – jak powiedział

pewien autor dramatów, lepszych od tego – w którym mnie kazano grać główną rolę⁷⁷. Nigdy człowiek sam nie zabija.

(*przycięty margines*) (...) wołu, którego mięsa spożywa z apetytem te wszystkie befsztyki, antrykoty, pulardy, Chateaubriandy? – to rzeź. Walka o byt: zrywanie roślin, niszczenie zwierząt dla ubrania, jedzenia. Ile zwłok, ile trupów noszą na sobie. O – tu jest portfel, tu – rękawiczki, guziki . . . Złupione skóry, rogi . . . etc.

A ja – ja sam mordowałem. Nikt za mnie tego nie robił. Sam popełniałem gwałty. I – mam czyste sumienie. Dlatego mam czyste sumienie. Zresztą mnie uniewinniono.

Słyszycie: ja mam czyste sumienie! Świat mnie uniewinnił, a jego [...]

Przewija się przez te karty jako lejtmotyw zagadnienie prawdy. Piłat, ale nie tylko Piłat, zapytuje: Co jest prawda? To białe, a to czarne.

Co jest prawda? To, co jest prawdą tu, za granicą jest kłamstwem.
Jest rzymska prawda i jest prawda żydowska. A ten przychodzi z jakąś nową, trzecią prawdą
[Motyw] Prawda jest w środku, ukrzyżowana między łotrem z lewej i łotrem z prawej strony.

Względność dobrego i złego. Absolutna prawda, absolutna sprawiedliwość – Chrystus.

Człowiek z prawdą gdzie ma się podziać? Zewsząd go wyrzucają.
Gazeta – to potęga na usługach kłamstwa. (Barabasz)
Pokażcie mi człowieka, który zawsze mówi to, co myśli.
Barabasz: Wolności, miłości, braterstwa!
Znam to! Liberté, égalité, fraternité! We Francji na każdym gmachu publicznym można te słowa przeczytać! Na każdym papierku urzędowym. (Na każdej monecie).
Miłości bliźniego? Nie ma bliźnich. Są tylko klienci i dostawcy.
Spróbuj powiedzieć obcemu człowiekowi: Może bliźni zechce mi pożyczyć 5 złotych?
Może „bliźni” zechce mnie przeprowadzić przez ulicę.
Nie mów do niego „pan”, lecz bliźni.

⁷⁷ Mowa o *Hamlecie* Szekspira (akt III, scena 2). Oryginał brzmi: *Why, let the stricken deer go weep,/ The hart ungalled play;/For some must watch, while some must sleep/ So runs the world away;* po polsku zaś *Niech ryczy z bólu ranny łód,/Zwierz zdrów przebiega knieje./Ktoś nie śpi, aby spać mógł ktoś,/To są zwyczajne dzieje* (tłum. Józef Paszkowski).

Bliźni: Bliźni nie ma co jeść, bliźni – się męczy – gdy pracuje, a jeszcze bardziej, gdy nie pracuje. Robotnik – w kopalni rudy i w odlew-
ni – to bliźni.

Arja Barabasha o miłości bliźniego.

Miłość bliźniego – to maksymalizm.

Ja żądam tylko przyzwoitości.

Cnota? Nie cierpię cnoty! Cnotliwy był Robespierre i Dzierżyński.
Ale Chrystus przebaczył Magdalenie.

Barabasz: Ja się sprzeciwiałem złemu!

W innym notatniku (I k. 178) znajduje się taki zapis:

scena w dramacie: Niech Was Bóg ma w swojej opiece, mówi naj-
większy bezbożnik – zbrodniarz Barabasz.

Barabasz sam streszcza swój dekalog.

Praca hańbi! Kradzione tuczy.

Trudno jest nie nienawidzić bliźniego.

Nienawidź bliźniego, jak siebie samego!

Nienawidź bliźniego, jak siebie samego!

Kradnij! Zabijaj! Cudzołóż!

Módl się i morduj!

Kto jest bez grzechu – niech rzuci kamieniem.

– Ja rzucam kamieniem! Jestem bez grzechu!

Taki już ludzkości zapisał testament moralny.

Mój, moja, moje – Twój, Twoja

Suchard, Citroën, Cadum, Olla!

Ludy zginą, miasta się spalą. Ja zostanę i wygram każdą wojnę.

Splonie Rzym, splonie Berlin. Ale na zgliszczach zawsze się znaj-
dzie taki słup, na którym umieszczą swoją reklamę dla przyszłych
pokoleń. Używajcie tylko preparatów Olla.

Dopowiedzenie

Żeby uzmysłwić sobie, jak te wypowiedzi mogły brzmieć na scenie, warto sobie przypomnieć śpiewność i modulacje głosowe Wittlina, zapamiętane przez Ma-
rię Lilien. Wittlin pisał z myślą o Stefanie Jaraczu, a kreśląc wizerunek moralny
Barabasha, był niewątpliwie inspirowany jego wcieleniem bohatera tytułowego

w *Judaszu* Kazimierza Przerwy-Tetmajera⁷⁸ – które sam Jaracz uważał za szczytową rolę swojej kariery. Po premierze w 1922 r. pisano, że to „cudowna symfonia dwu kontrastów scenicznych – wściekłego zapamiętania w świadomości i trwożliwej przezorności w podświadomości”⁷⁹. Dla innego krytyka Judasz Jaracza „urósł do wyżyn symbolu. Symbolu nieszczęścia”, stwarzając „całą symfonię cierpienia, mieniającą się najróżniejszymi barwami żalu, skruchy, złości, a przede wszystkim strasznej i bezlitosnej męki”⁸⁰. Jako kierownik literacki Teatru Miejskiego Wittlin chciał spektakl sprowadzić do Łodzi, lecz spotkał się z odmową Komisji Teatralnej. Po latach określił aktora jako „wirtuoza najwyższej klasy. [...] Oczom Jaracza towarzyszą dwa instrumenty. Są one równie precyzyjne jak oczy, gdy mają ujawnić sprawy zatajone w ludzkiej duszy. To ręce”⁸¹.

Wittlin – epik – nie spełnił się jako dramaturg, nie dotrzymał obietnicy, złożonej aż w prasie, gdy zaledwie parę lat po jego głośnym debiucie *Hymnami* zapowiadał pokaźny dorobek sceniczny. Ironia polega na tym, że sam kiedyś wzywał najświetniejsze pióra do pisania sztuk dla teatru. *Barabasz* miał być pierwszym wcieleniem marzenia o wielkim cyklu obrazującym żywą tematykę biblijną, doprowadzoną do najnowszych czasów. Mimo to zapisy w notatniku literackim udostępniają nam poniekąd jego hybrydową wizję kształtu scenicznego: odsłania naga scenę, odrzuca mechanizmy i konwencje iluzjonistycznego teatru. Jego myślenie jednocześnie cechuje powrót do źródeł – sięgając po chóry starogreckie, po tematykę biblijną, a więc i po modele kościelne, liturgiczne. Na fakturę jego tragikomicznej „opery bez muzyki” składa się nie tylko śpiew (arie), ale także interludia, kojarzone ze swoistą wersyfikacją jarmarczną i misteriami średniowiecznego teatru we współczesnym kostiumie.

Dwie nadrzędne pasje Wittlina to religia i muzyka. Obcował „od kilku lat” z postaciami biblijnymi – możliwie nawet w latach służby w wojsku austriackim, gdy miał w plecaku Homera i Biblię. Po wojnie stopniowo zbliżał się do chrześcijaństwa, w dużej mierze za sprawą św. Franciszka, o którym mówił w odczycie wygłoszonym we Lwowie niedługo po ukazaniu się *Hymnów*⁸². Niebawem zastanawiał się, czy „nie przechrzcić się i nie wstąpić naprawdę do franciszkanów. Chciałbym zostać kaznodzieją. Mam do tego powołanie”⁸³. W Nowym Jorku w audycji Radia Wolna Europa „agresywnie dowodził, że chrześcijaństwo i Stary Testament to jedno”⁸⁴.

⁷⁸ Premiera odbyła się 23 maja 1922 r. w zespole „Reduty”.

⁷⁹ Władysław Zawistowski „Kurier Polski” 9 VI 1922. Podaję za: Edward Krasieński, *Stefan Jaracz*, Warszawa 1983.

⁸⁰ Wiktor Brumer „Kurier Poniedziałkowy” 24 V 1922. za Krasieński, jw.

⁸¹ J. Wittlin, *Uwagi o „Płaszczu”*, „Wiadomości Literackie” 1934 nr 22 (549), s. 3.

⁸² J. Wittlin, *O Homerze, Biblii i św. Franciszku z Asyżu* „Kurier Lwowski” 1921 nr 173 z 25 lipca. Odczyt wygłoszony na wieczorze poezji archaicznej w Sali Muzeum Przemysłowego na jesieni 1920 r.

⁸³ List J. Wittlina do Kazimierzy Żuławskiej z 1 maja 1921.

⁸⁴ J. Lechoń, wpis z 14 grudnia 1955, [w:] *Dziennik*, t. 3, s. 747.

Tematyka Barabasza pozwalała Wittlinowi odtworzyć konfrontacyjny styk odmiennych światów i systemów duchowości: Stary Testament, stara tradycja żydowska, wraz z wiarą i rytuałami jego przodków i świat rzymski, pogański, znany mu z długich lat filologii klasycznej w gimnazjum, oba odczuwają zagrożenie przed nowym, jeszcze nieokreślonym zjawiskiem.

Co roku uobecniany w pamięci liturgicznej i oratoriach kościelnych, Barabasz należy do faktografii, kontrowersyjnego przekazu historycznego, do legendy, aż do mitu. Symbol ambiwalentny, Barabasz występuje jako główny protagonista w licznych publikacjach, nie tylko w rozprawach historycznych i teologicznych, ale w beletrystyce, jako bohater powieści i sztuk teatralnych – m. in. dramatu Michela de Ghelderode’a i powieści Pära Lagerkvista *Barabasz* (1950), która zdobyła dla swego autora Nagrodę Nobla. *Barabasz* Ghelderode’a powstał w 1927 r. – może jako *pendant* do jego sztuki o św. Franciszku. Wittlin mógł zetknąć się z nim w 1930 r., z okazji swej jedynej wizyty w Belgii; interesował się jego dorobkiem, na początku lat 60. prosił Mariana Pankowskiego o przysłanie mu dwutomowej edycji utworów teatralnych znakomitego Belga. Książkę Lagerkvista pewnie poznał z okazji jego Nobla (1951), zresztą Lagerkvist to także dramaturg i teoretyk awangardowy w duchu Wielkiej Reformy Teatralnej, który swoje powieści nieraz przerabiał na sztukę teatralną – czy jednak książki Szweda stały na półkach w Riverdale?⁸⁵. Aż prosi się o zestawienie tych różnych Barabaszów.

Antyteza św. Franciszka, bratnia dusza Antychrysta Josepha Rotha – zbrodniarz, przechrzta, kapitalista czerpiący bogate zyski z produkcji broni na skalę masową, Barabasz ma niewątpliwie swoje miejsce w widnokregu myślowym Wittlina, wśród innych dręczących go zagadnień; znanych z anatomii wojny i wojskowości dokonanej w eseju *Wojna, pokój i dusza poety*. W tym zestawieniu może uchodzić za głównego antybohatera–winowajcę, noszącego moralną odpowiedzialność za umożliwienie i ułatwienie wojny.

Po wojnie mimo nalegań Jerzego Stempowskiego Wittlin bronił się przed „poprawieniem” *Heraklidów* Eurypidesa w przekładzie Jana Kasprowicza do wydania książkowego u Jerzego Giedroycia. Czuł się jednak wciąż pod urokiem *Bachantek*, które przeczytał na nowo w przekładzie angielskim, i wyznał:

Przed wojną nosiłem się z zamiarem przetłumaczenia *Bachantek*, a raczej zrobienia takiej nowoczesnej à la Hoffmannsthal przeróbki do muzyki jakiegoś dobrego kompozytora. Ale to były marzenia, z którymi co prawda jeszcze całkowicie się nie pożegnałem⁸⁶.

Nienapisany utwór przedstawia nie lada zagadnienie, otwiera szerokie pole domyslności, a także niebezpieczeństwo zbyt dowolnych przypuszczeń. Notatki

⁸⁵ W: Katarzyna Szewczyk-Haake, *Nowoczesna literatura etyczna. Wokół twórczości Józefa Wittlina i Pära Lagerkvista*. Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2017, jest przypis dotyczący Barabasza Wittlina na s. 334.

⁸⁶ List J. Wittlina do J. Stempowskiego z 20 listopada 1954.

do *Barabasha* to materiał w stanie załączkowym, nie podporządkowany świadomym zabiegom redakcyjnym i organizacyjnym. Za to powtórzenia, potknięcia, a nawet skreślenia, stanowią dla odbiorcy rodzaj podpowiadania. Przy tym ten zaniechany projekt Wittlina wskazuje na upartą żywotność dawnych zamiarów i nadziei, pół uśpionych, lecz wciąż jeszcze tłących i wynurzających się, owianych nostalgią, ze słojów starej, a niewygasłej pamięci.

Nina Taylor-Terlecka – polonistka i rusycystka, tłumaczka: J. M. Rymkiewicza, Marka Nowakowskiego, Janusza Andermana. Studiowała rusycystykę na Uniwersytecie Oksfordzkim, polonistykę na School of Slavonic and East European Studies, doktorat uzyskała w Instytucie Badań Literackich PAN. Przez parędziesiąt lat wykładała literaturę polską na Uniwersytecie Oksfordzkim i na Polskim Uniwersytecie na Obczyźnie. Opublikowała m.in. *Tradycja krajobrazu Wielkiego Księstwa Litewskiego w powieściach Tadeusza Konwickiego*; antologię: *Gulag polskich poetów. Od Komi do Kołymy. Wiersze* (2001). Ze spuścizny po Tymonie Terleckim wydała: *Emigracja naszego czasu* (2003); *Zaproszenie do podróży* (2006) i *Listy Andrzeja Bobkowskiego do Tymona Terleckiego* (2006); *Mala Wittliniada. Epizody, przyjaciele, okolica* (2022).