

## WSPOMNIENIA O REDUCIE I JULIUSZU OSTERWIE Spisane przez Redutowców w latach 1947–1949

Teczka ze wspomnieniami o Juliuszu Osterwie i Reducie została przekazana Muzeum Historycznemu Miasta Krakowa w darze w 1993 przez Jerzego Zajączkowskiego.<sup>1</sup> Historia tych materiałów nie jest do końca jasna. W teczce znajduje się dwadzieścia dokumentów, z których wybrane, jak wspomnienie Izy Kunickiej *Reduta w Spale* (opublikowane pod tytułem *Wakacje Reduty w Spale*) czy *Teatr Szkolny Reduty* Kazimiery Jeżewskiej, ukazały się w publikacji zbiorowej *O Zespole Reduty 1919–1939. Wspomnienia*.<sup>2</sup> W tomie umieszczono również zmienione wspomnienie Jana Ciecierskiego (zatytułowane *Praca nad „Teorią Einsteina”*), którego wstępną wersję, w formie listu do Matyldy Osterwiny, decydujemy się tu dołączyć. Inne wspomnienia, w tym odpowiedzi Redutowców na bardzo ciekawą ankietę, nie trafiły do tomu.

Po śmierci Juliusza Osterwy w 1947 jego spadkobiercy, przede wszystkim Matylda Osterwina, porządkująca i dbająca o spuściznę po mężu oraz jego córka, Elżbieta Osterwianka, która wraz z Edwardem Krasieńskim opublikowała w 1968 *Listy Juliusza Osterwy*<sup>3</sup>, starali się ocalić to, co pozostało, zebrać rozproszone pamiątki, listy, wspomnienia, by zachować pamięć o działalności Reduty. Wobec spalenia podczas powstania warszawskiego zbiorów Reduty, przechowywanych w siedzibie teatru przy ul. Kopernika 36/40 w Warszawie<sup>4</sup>, każda taka inicjatywa była niezwykle cenna. Przejmujące są zamieszczone poniżej odpowiedzi na pytanie 17. kwestionariusza: „Czy posiadam jakieś materiały, źródła jak listy J. Osterwy, jego notatki, rozprawki, egzemplarze reżyserskie, opracowania scen, pamiątki?”, na które trzy ankietowane osoby odpowiadają identycznie: nie mam, spłonęło, przypadło podczas powstania.

---

<sup>1</sup> Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, sygn. R. 1581/1–20.

<sup>2</sup> Warszawa 1970.

<sup>3</sup> Wstęp J. Zawiejski, listy zebrała E. Osterwianka, red. E. Krasieński, Warszawa 1968.

<sup>4</sup> Od 1931 pod tym adresem, w podziemiach Powszechnego Zakładu Ubezpieczeń Wzajemnych, działał Instytut Reduty. W dniach 5–6 IX 1939 w tym miejscu trwały silne walki, w wyniku których została zniszczona zabudowa. Części kamienic nigdy nie odbudowano. W miejscu tym obecnie jest pl. Juliusza Osterwy, upamiętniający artystę.

Prawdopodobnie z inicjatywy Matyldy Osterwiny po śmierci Osterwy ukazał się w prasie następujący apel:

#### Historia Reduty

W związku z zamiarem opracowania dziejów teatru Reduta założonego i kierowanego przez Juliusza Osterwę wszyscy, którzy wiedzą coś o dziejach tego teatru, proszeni są, aby spisali swoje wspomnienia i te, zarówno jak posiadane materiały fotograficzne, skierowali pod adresem: Matylda Osterwina, Kraków, ul. Pijarska 5, m. 3.

Maleńki wycinek gazetowy zachował się w teczce w Muzeum Historycznym, niestety bez adnotacji, w jakiej gazecie i kiedy dokładnie został opublikowany.

Na powyższy apel odpowiedzieli Redutowcy. Prezentowane tu wspomnienia pochodzą z lat 1947–1949. Najwcześniejszym jest list Włodzimierza Chełmickiego z 31 sierpnia 1947, a więc zaledwie trzy miesiące po śmierci założyciela Reduty, najpóźniejszym (z datowanych) – *Wspomnienie o Juliuszu Osterwie* Andrzeja Rybickiego z 17 października 1949. Wartością tych wspomnień jest to, że powstawały w momencie, kiedy współpracownicy mieli jeszcze przedwojenne wydarzenia w pamięci i kiedy nie zatarł ich czas. Większość listów i wspomnień, które napisano w odpowiedzi na apel prasowy, kierowano bezpośrednio do Tili, czyli Matyldy Osterwiny i adresowano na ul. Pijarską.

W zbiorze wspomnień znajdują się trzy opisowe odpowiedzi na rozbudowany kwestionariusz (27 pytań) dotyczący Reduty i Osterwy. Nie wiadomo, kto stworzył te pytania: czy była to Osterwina, czy któryś z pomagających jej badaczy? Na szczęście w jednym maszynopisie ktoś przepisał pytania, które dzięki temu się zachowały. Na pytania z ankiety odpowiedziały Halina Gall i Aleksandra Rostkowska (obie w 1948). Tożsamość trzeciej osoby trudno ustalić, gdyż kwestionariusz nie został podpisany. Być może autorką jest Kazimiera Jeżewska, która przesłała również wspomnienie o teatrze szkolnym, ale nie można tego jednoznacznie potwierdzić.<sup>5</sup> Pytania dotyczą zarówno pracy w Reducie, premier, sposobu reżyserowania Osterwy, jak i tego, jakim był człowiekiem w życiu prywatnym, co sądził o muzyce, plastyce czy „na czym polegała tajemnica uroku osobistego Osterwy?”. Odpowiedzi – czasem skrótove, czasem rozbudowane – zdradzają stosunek trzech współpracowniczek do Osterwy, a jednocześnie obiektywnie i w tonie oczywistości prezentują pewne nieznanne dotychczas fakty.

Forma pozostałych ośmiu wspomnień jest zróżnicowana, zindywidualizowana. Niektórzy woleli opisać to, co pamiętali w formie listu do Osterwiny, czasem opierając się na pytaniach z ankiety, jak na przykład Jan Ciecierski. Inni zaś stworzyli osobne teksty, dłuższe bądź krótsze, skomponowane jako pewna całość. Najobszerniejszym z prezentowanych tu wspomnień jest tekst Adama Bunscha *Garść wspomnień o Osterwie i jego warszawskiej Reducie* (z 14 marca 1948).

<sup>5</sup> Można postawić taką hipotezę na podstawie zachowanych w teczce kopert adresowanych tą samą ręką.

W 1950 autor rozbudował go do sześćdziesięciu stron maszynopisu i zatytułował *Autor w Reducie* (tekst znajduje się w zbiorach Instytutu Sztuki PAN i nie był dotychczas publikowany). Tu mamy zachowaną wersję wcześniejszą.

Wartość faktograficzna tych wspomnień pozostaje niekwestionowana. Z nieznanых powodów nie ujrzały one dotąd światła dziennego, a wydaje się wskazane, by z zakurzonymi, pomiętymi tekstami z zapomnianej teczki zapoznać dziś czytelnika.

#### NOTA EDYTORSKA

Teksty zdecydowałyśmy się podzielić na dwie grupy: wspomnienia (osiem tekstów) i odpowiedzi na kwestionariusz (trzy ankiety). Prezentujemy je w układzie alfabetycznym, by nie wprowadzać hierarchii. Do tekstów dołączamy także listy do Matyldy Osterwiny, jeśli takie im towarzyszyły. Jak zostało napisane wyżej, dwa teksty są anonimowe (jedno wspomnienie i jedna odpowiedź na ankietę). Wspomnienie (opublikowane jako ostatnie w pierwszej części) napisane w formie listu do Matyldy Osterwiny (datowane: Międzyzdroje–Wrocław, 29 VIII 1947) udało się zidentyfikować dzięki zachowanej w teczce kopercie adresowanej tą samą ręką. Jego autorką jest Irena Netto, która niestety nie podpisała się w liście.

Teksty opublikowano za zgodą i dzięki uprzejmości Muzeum Historycznego Miasta Krakowa, gdzie są przechowywane. Pisowni nie uwspółcześniano, zachowano układ graficzny tekstów, oczywiste błędy pióra i interpunkcję poprawiono bez zaznaczania; uzupełnienia edytoerek pojawiają się w nawiasach kwadratowych.

*Ewa Dulna-Rak, Wanda Świątkowska*

## I. WSPOMNIENIA

## 1

*Adam Bunsch*<sup>6</sup>

GARŚĆ WSPOMNIEŃ O OSTERWIE I JEGO WARSZAWSKIEJ REDUCIE<sup>7</sup>

Pamiętam odwiedziny w Reducie jakiegoś teatrologa czy dziennikarza wło- skiego, który wyraził się, że pierwszy raz widzi teatr, w którym wszystkie apar- tamenty i urzędnia pozasceniczne są – jeżeli nie z większym, to równym wy- siłkiem i wkładem pracy artystycznej urządzone jak to, co się publiczności poka- zuje, a więc scena i widownia. Była to świadoma i celowa dążność Osterwy, aby stworzyć wszędzie, gdzie się przedstawienie przygotowuje, atmosferę, w której mogłoby rósć i dojrzewać to, co potem ma promieniować ze sceny. Nieraz narzekał na urzędnia teatrów zawodowych, na ciasne korytarze, na zaniedbane malutkie garderoby, na brudne kulisy: „Oni chcą, aby w takiej ciasnej, brudnej przestrzeni rodził się król czy bohater, w którego mają potem wierzyć”.

Istotnie, sala prób, czytelnia, nawet skład kostiumów i rekwizytów w Reducie były podobne do wykwintnych salonów czy muzealnych sal z dziełami sztuki, szkicami kostiumów do różnych sztuk. Pamiętam Norwida z brązu, piękne meble i makaty na ścianach, różne pamiątki Reduty. Kostiumy ze szlachetnych materia- łów, jak samodziały wileńskie, zajmowały okazały apartament.

Osterwa miał bardzo swoisty, określony stosunek do dekoracji. W zasadzie nie uznawał ozdób niebiorących udziału w akcji. Raczej tylko „dramatis res” były dla niego ważne. Ale to, co miało być na scenie, musiało być prawdziwe, a przynaj- mniej z szlachetnego materiału i z całym pietyzmem i nakładem artystycznego wysiłku wykonane. Opowiadał mi raz o przygotowaniu sztuki (nie pamiętam już jakiej, czy w końcu zrealizowanej), że poszukuje dekoracji i ma właśnie upa- trzony do jednego aktu puchar z czerwonego kryształu – to miało być wszystko. Kostium u Osterwy nie był przebraniem, maskaradą. Kostium to było ubranie, szata, coś liturgicznego, czy coś jak mundur żołnierski. Charakteryzacji właści- wie nie uznawał. Nie nosił rzeczy, które mają jedną stronę ozdobną, a drugą, tę właśnie, którą grający ogląda, bezwartościową, zaniedbaną, brudną... Dekoracja i sprzęt na scenie jest przede wszystkim dla aktora, a dopiero w drugim rzędzie dla widza. Stąd ten wysiłek i nacisk na urządzenie rzeczy, które nigdy albo tylko przypadkiem mają być oglądane przez publiczność. W czasie przerwy miała pu- bliczność w Reducie dostęp do sceny, nawet w swoim czasie przy niektórych sztu- kach otwierał Osterwa dla publiczności dalsze apartamenty, aby ludzie pooglądali wszystko z bliska i z każdej strony. „Ja nie mam nic do ukrywania” – mawiał czę-

<sup>6</sup> Adam Bunsch (1896–1969) – malarz, grafik, dramatopisarz, autor sztuk wystawianych w Reducie: *Koń parowy* i *Haneczka i duch*.

<sup>7</sup> Maszynopis, osiem kart formatu A4, zapisanych jednostronnie; tekst datowany i podpisany, z odręcznymi poprawkami autora.

sto Osterwa. I ludzie korzystali z tego dostępu do sceny. Więc na przykład biorą do ręki telegram, który leży na stole na scenie pozostawiony po akcie i czytają, ciekawi, czy to prawda, co aktor właśnie czytał przed chwilą, czy nie udawał, że czyta, i nabierają zaufania do wszystkiego, co widzą na scenie, gdy się przekonają, że to była prawda w takim drobnym szczególe. Aktor ma się na scenie czuć „u siebie”. Jeżeli mu – jak we wszystkich teatrach – ktoś inny urządzi to miejsce jego scenicznego życia, bez jego udziału, wtedy aktor jest jak na obczyźnie, nie ma żadnego osobistego stosunku do tego wszystkiego, czym gra i operuje, i dlatego powinien nawet coś do tej sceny przynieść czy wykonać.

Stosunek Osterwy do aktora był z zasady nacechowany pedagogicznym ciepłem. Osterwa właściwie nigdy nie ganił. Zasadniczo było wszystko dobrze – on tylko kazał szukać i szukał jeszcze lepszego. Myślę, że to był jeden z powodów, który ludzi teatru do niego tak przykuwał... mimo że w tym teatrze właściwie ani osobistych laurów, ani wielkich materialnych korzyści trudno się było spodziewać... Sam robił tylko to, w co wierzył i wszyscy o tym wiedzieli. Inna sprawa, że nieraz wierzył w rzeczy i w teatrze, i w życiu, w które trudno było innym uwierzyć. Opowiadał mi nieraz z głębokim przejęciem, jak widział na jawie tego czy innego z ludzi dawno zmarłych. Gdy sam grał na scenie, grał nie tylko za siebie. Może nie wiedzą o tym nawet jego dawni partnerzy, że zmieniał czasem rozmyślnie własne sytuacje na przedstawieniu, aby zmusić partnerów do nieszablonowych reakcji. Był zawsze pewien, że to się powiedzie, bo tak przygotowywał aktora do sztuki. U Osterwy nie powtarzało się ustalonych sytuacji na tej samej próbie. Próbowano aż do uzgodnienia zadowalającego rozwiązania, ale nie ćwiczono ustalonej sytuacji. Wychodził z tego założenia, że rolę należy budować jako autonomiczną, czynną osobowość i ona wtedy w każdej, nawet zmienionej sytuacji scenicznej zagra siebie... Sytuacje na scenie nie są jednakie na każdym przedstawieniu. Właściwie sytuacje dokładnie nie powtarzają się na scenie, bo i aktor, i jego partner nie jest każdego wieczora taki sam i publiczność jest rozmaita... Dlatego nie ma sensu budować roli z szeregu ustalonych, spetryfikowanych, choćby w danym momencie doskonałych, rozwiązań sytuacyjnych. Osterwa grał na partnerach, ale grał też i na publiczności. Mówił mi o różnych typach widowni – zależnie od składu, ludzi młodych, starych, zależnie od zawodu, od wyrobienia teatralnego. Nie znosił znudzonych malkontentów, którzy żalują aktorowi trochę entuzjazmu. Raz w patetycznej scenie dramatu Słowackiego pewien typ widowni stale przerywał mu w pół wiersza śmiechem bez dającego się przewidzieć powodu. „Teraz znalazłem sposób – powiedział – przebiegam tak szybko ten wiersz, że nie mają czasu w krytycznym miejscu na reakcję, a potem już jest za późno się śmiać”.

Raz, na próbie mojej sztuki *Haneczka i duch*<sup>8</sup>, zaszła pewna wątpliwość co do planu sprzętów ułożonego przeze mnie od początku, chodziło o miejsce ciężkiej

<sup>8</sup> Premiera sztuki A. Bunscha przygotowana przez Instytut Reduty odbyła się 25 III 1939 w siedzibie Reduty przy ul. Kopernika w Warszawie.

szafy. Nie pamiętam już, skąd ta wątpliwość się zrodziła, czy ją Osterwa sam wysunął, czy też ktoś z grających, dość, że dyskutowano tę sprawę w zespole jak zawsze. Zrobiliśmy krótką przerwę, aby poprzesuwać meble. Dodać tu trzeba, że w Reducie zasadniczo nie było funkcji pomocniczych jako wyłącznego zajęcia, ale wykonywali wszystko sami grający. Dekorację przedstawiali więc i teraz sami aktorzy. Rozmawiałem z Osterwą, przechadzając się na boku i podtrzymywałem swoją pierwotną koncepcję z rozstawieniem sprzętów. „Ja wiem, proszę pana – powiedział Osterwa – że tak jest dobrze i że tak będzie z powrotem ustawione, jak pan zaprojektował, ale... niech pan popatrzy, jak ten były dyrektor teatru dźwiga tę szafę. On próbuje w tej nowej sytuacji, przekona się, że jest gorzej albo w ogóle niemożliwe, przeniesie jeszcze raz szafę na dawne miejsce i dopiero wtedy naprawdę będzie wierzył, że tak musi być, a inaczej być nie może”.

Osterwa mawiał, że tekst sztuki jest dla niego jak Pismo Święte. Nie ważył się niczego skreślać, ani tym mniej – zmieniać. Oczywiście mowa o sztukach, które uznał za sztuki z jego świata. Jeżeli sztukę uznawał, to uznawał jako całość. Żądał jednak od autora współpracy przy realizacji. Żądał informacji dodatkowych o postaciach, o sytuacji, o topografii. Było to dla mnie wielką i cenną w skutkach nowością, kiedy mi kazał szukać dat i „dokumentów” dla moich postaci, ustalać rozkład mieszkania, klatki schodowej, podwórca, pór roku, pór dnia. Na próbie *Haneczki* powiedział raz o postaciach dramatu: „Szklarczyka wszyscy znamy, moglibyśmy na pewno wskazać kogoś takiego pośród naszych znajomych albo przynajmniej widzianych kiedyś ludzi. To samo można powiedzieć o sąsiadce, o Józefie, o rzeźbiarzu. I na tych znajomościach musimy budować nasze role. Ale Haneczka jest postacią, której nie było dotychczas na świecie – wiemy to na pewno. Dlatego tę postać jest tak trudno zbudować, choć jest najbardziej prawdziwa. Tekst sztuki prawie nic nam nie mówi o jej rodzicach, bo tylko jedno zdanie o nieboszczyku ojcu i absolutnie ani słowa o matce. Ale my to musimy wiedzieć. My dojdziemy do tego, ale najlepiej, żeby nam to powiedział autor”. Tymczasem autor sam nie wiedział, to znaczy nie wiedział, pisząc sztukę, ale pomyślał i w końcu się dowiedział.

Próby w Reducie miały swój porządek według stylu Osterwy, ale ten styl mógł czasem uchodzić za nieporządek czy bezplanowość. Przede wszystkim te ogromne okresy czasu, absolutny brak jakiegokolwiek pośpiechu. Zaczynało się od zbiorowego czytania w zespole, z którego miał się wyłonić zespół sztuki. Osterwa „zaszczepiał” – jak to nazywał – sztukę. Najchętniej zostawiał po czytaniu sprawę na jakiś czas, aby zapadła w dusze i zaczęła kiełkować – czasem w ciągu kilku tygodni. Po tym czasie, ustalając prowizorycznie obsadę, zaczynał analizę sztuki. Analiza była szczegółowa i dogłębna. Osterwa umiał w zadziwiający sposób odkrywać sprężyny ukryte działań. Była to praca wybitnie intuicyjna, trafiająca w sedno sprawy, bez żadnych wnioskowań. Osterwa nie był umysłem logicznym, na drodze logicznego myślenia nie dochodził do sformułowań. Nieraz próbowałem wyciągnąć go na takie sformułowania odnośnie różnych spraw teatralnych,

o których ze mną rozmawiał, ale zawsze bez pozytywnego rezultatu – na przykład o przestrzeni teatralnej. Ale świadomość i pewność rzeczy osiągniętych intuicją była niepojęta – ta świadomość i pewność, na której potem opierały się jego reżyserskie decyzje i koncepcje. Struktura duchowa pragmatyczna, a nie teoretyczna. Analiza była przeprowadzona przez dyskusję. Autor był tu zawsze pożądanym i wiele sam się dowiadywał. Opanowanie pamięciowe tekstu poprzedzało wszelkie dalsze prace przygotowawcze. Suflera, jak wiadomo, w Reducie nie było. Skarżył mi się raz, że już teraz trudno mu uczyć się na pamięć, a nie mógł tworzyć roli, zanim nie opanował tekstu „jak papuga”. Na próbach nie używał egzemplarza, nie wiem, czy w ogóle sporządzał jakiś scenariusz reżyserski. Nie narzucał aktorom ruchów, póz czy gestów – to musiało zawsze wynikać samo z wewnętrznej sytuacji i to nie musiało być zawsze jednakie. Nie wyznaczał z góry terminu premiery, do którego by przygotowanie miało zmierzać. Opowiadał mi raz, że w ogóle nie uważa tego za konieczność, aby sztuka, którą się przygotowuje zaczyna, musiała być grana i tak przerwał jakąś pracę po szeregu prób.

Specjalną trudność czy też nowy problem formalny stanowiły w Reducie warszawskiej antrakty. Jak wiadomo – nie było kurtyny, zatem sceny zaczynające się i kończące obecnością aktorów musiały być poprzedzone wprowadzaniem aktorów (względnie wyprowadzeniem po scenie). Radziłem, jak tę sprawę skomponować w *Haneczce*, w rezultacie akt zaczynał się gongiem i przy świetle na widowni – wychodzili na scenę aktorzy, jak zawodnicy na boisko, zastygali na moment w pozach początkowych, na drugi gong rozświełtały się reflektory, a gasło światło na widowni. Koniec aktów odwrotnie: końcowa poza, gong, światło na widowni, wygaszenie reflektorów i wyjście aktorów. Efekt był bardzo dodatni przez jakąś niespotykaną w teatrach naturalność i szczerość. Była ewentualność inna, która na pewno znalazłaby zastosowanie we wszystkich innych teatrach w takiej sytuacji: wejście i wyjście aktorów w zupełnej ciemności. Ale to nie było w stylu Osterwy.

Nie było w Reducie żadnych ukłonów aktora w odpowiedzi na oklaski. Nie było wywoływania autora.

Pamiętają wszyscy, że teatr Reduty w Warszawie, przy ul. Kopernika 36/40 w podziemiach, nie miał właściwie sceny i widowni. Była to tylko owalna sala z prostokątną płytką wnęką, niezbyt wysoka, o równej posadzce, z białym stropem. Przy każdym przedstawieniu był więc problem urządzenia sceny i widowni, określenie miejsca i sposobu działania – problem, który w stale urządzonych teatrach nie istniał. Sprawę tę trzeba było do każdej sztuki rozwiązywać oddzielnie w związku z dekoracją i akcją sztuki. Oświetlenie sceny stanowiły dwa stojące na stojakach reflektory. Jedno było wejście dla publiczności. Dla aktorów na scenę było właściwie też jedno wejście z korytarza, po schodach w dół, drugie zaraz obok można było urządzić, otwierając szklane drzwi z sąsiadującej czytelnicy. Sytuacja ta zmuszała do bardzo określonych rozwiązań. Podział na scenę i widownię mógł iść albo wzdłuż osi wielkiej, albo małej, lub też skosem. W pierwszym wypadku wejście było tylko z lewej strony, w drugim tylko w środku sceny.

Osterwa miał jakieś osobliwe wycucie przestrzeni teatralnej. Chciałem się czegoś dowiedzieć dokładniej i kilka razy wyciągałem go na bliższe określenia i uzasadnienia. Osterwa jednak uzasadniać nie umiał i po prostu nie wdział potrzeby. Dla niego były to sprawy oczywiste, jak to, co się widzi i dotyka. Nie była to fantazja bez pokrycia, bo wiele spraw praktycznych sceny, wynikających z tych wycutych założeń, potwierdzało słusność i trafność tego wycucia. Może czasem doczepiało się do tego coś z przesądu czy z fantazji. Dla pewnych charakterów czy pewnych sytuacji dramatycznych były określone kierunki wejścia i wyjścia (co zresztą w warszawskiej Reducie nie mogło być stosowane). Z tym łączy się sprawa podziału miejsc na scenie i ich nazw (jak bliż, dal, głąb, bocznia itd., spełnia – scena). Strona prawa od widza była „męską”, lewa – „żeńską”, podobno tak, według niepisanego prawa, nawet garderoby były urządzone we wszystkich teatrach. Nie były to jednak sprawy umowne jak w teatrze greckim. Sam tłumaczyłem sobie tę sprawę tym, że w teatrze pozycja widza jest stała i w zasadzie gra aktora ma kierunek stały: na widza, że zatem w tej określonej, zamkniętej przestrzeni wytwarza się pewna, również bardzo określona topografia antropomorficzna.

Dziwiłem się nieraz, jak to być mogło, że Osterwa z takim entuzjazmem i oddaniem przyjął i opracowywał tak różne dwie moje sztuki, jak *Koń parowy*<sup>9</sup> i *Haneczka i duch*. *Haneczka* to było coś całkowicie w duchu Reduty, i w formie, i w treści. Ale *Koń parowy* grany w Krakowie w r. 1933 (właściwie też pod firmą Reduty, przynajmniej w rozumieniu Osterwy) był sztuką daleką od wszelkiego mistycyzmu czy romantyzmu. Temat: człowiek i maszyna, forma: groteskowa, postaci: uproszczone w formach i gestach, sprowadzone prawie do symbolów, czas: całkowicie abstrakcyjny, a dekoracja mojego projektu i wykonania, o tych nieszczęsnych dwóch stronach: jednej dla publiczności – kłamliwa, a drugiej dla aktora – prawdziwa, ale za to brudna i zaniedbana, reżyseria po linii zupełnie odwrotnej: obrazy ruchome, grupowane i obliczane z zewnątrz przez reżysera, notowane i ściśle zorganizowane. Co prawda były to moje koncepcje reżyserskie, które jednak jemu odpowiadały i które rozwijał. Właściwie w sumie zaprzeczenie wszystkich zasad Reduty, z wyjątkiem jednej: szczerości sztuki. „W panu widzę źródło czystej sztuki – powiedział mi raz. – Nie ma tu tych ukłonów w niczyją stronę. To nie jest plotka, to jest sprawa”. Ale kiedy raz przyniosłem mu egzemplarz komedii *Dolary pana Signaca* o typie farsowym, granej zresztą później w teatrze katowickim<sup>10</sup>, przejrzał parę kartek, skrzywił nosem i oddał mi egzemplarz ze słowami: „To nie. Pan nie powinien takich rzeczy pisać”.

Tych trochę uwag podaję w przekonaniu, że – jeżeli nawet nie zawsze rzeczy przytoczone w cudzysłowie są dosłowne – to wyrażają myśli i intencje Osterwy...

<sup>9</sup> Premiera debiutanckiej sztuki A. Bunscha miała miejsce 28 stycznia 1933 w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie za dyrekcji J. Osterwy. Instytut Reduty wystawił *Konia parowego* rok później.

<sup>10</sup> Prapremiera komedii A. Bunscha odbyła się w Teatrze Polskim w Katowicach w 1935.



Obserwacji moich generalizować nie można: odnoszą się one do mojego punktu obserwacyjnego i do okresu, w którym z Osterwą się stykałem.

*Adam Bunsch*

Kraków, dnia 14 marca 1948

2

*Włodzimierz Chelmicki*<sup>11</sup>

LIST DO MATYLDY OSTERWINY<sup>12</sup>

Lublin – Nowa 11 m. 1  
31 VIII 47

Szanowna Pani!

Tak dużo już napisano o mężu Sz. Pani śp. Juliuszu i tak już wiele zatarło się w pamięci, że spełniając życzenie Sz. Pani, słów kilka tylko dorzucić mogę.

Zdumiewająca była Jego intuicja. Komentarze Jego do sztuk budziły podziw autorów, ba, wie więcej ode mnie i lepiej wypowiedzieć to potrafi ode mnie – miał niejedną. Intencje autora odgadywał z wielką przenikliwością.

Autor na próbach nie miał wiele do powiedzenia. I nie tylko – młody, początkujący. Obserwowałem Żeromskiego na próbach *Ponad śnieg bielszy*. Nie słyszałem, by się odezwał. Widziałem tylko w pewnych chwilach jego łzy – niemych świadków głębokiego wzruszenia. Czasy były bardziej sentymentalne od dzisiejszych...

P. Juliusz żądał od aktora jak najbardziej aktywnego stosunku – żądał współpracy z autorem i reżyserem. To nie było wykucie słów popartych mało przekonującą mimiką.

Kiedy kilkakrotnie zamiast banalnej repliki negacji lub afirmacji stawiałem kreskę – p. Juliusz radośnie to podchwytował. Najwięcej takich kresek – niech aktor będzie zmuszony stać się współtwórcą tego pełnego dzieła, jakim dopiero na scenie staje się utwór.

Jak poeta, wielki imiennik, pragnął przemienić ludzi w aniołów, tak on pragnął przemienić swych podkomendnych w artystów wielkiej miary.

Tak wielką była jego wiara w swoją moc dokonania tej cudownej transformacji i wiara w swych stowarzyszonych (członków Reduty), że popełniał nieraz rażące błędy przy obsadzie ról. Pamiętam powierzenie roli młodej żony w *Małym domu* starszej aktorce. Może pragnął też dać starzejącej się kobiecie iluzję powrotu młodości. Lubił ludzi ten czarujący twórczy człowiek.

Proszę przyjąć wyrazy prawdziwego poważania i szacunku

*Włodzimierz Chelmicki*

<sup>11</sup> Włodzimierz Chelmicki (1887–1968) – pisarz; w Reducie miała swoją premierę 2 II 1921 jego debiutancka sztuka *Wojna i kobieta*, która na afisz trafiła pod tytułem *Wojna i miłość*.

<sup>12</sup> List odręczny, jedna karta formatu B5, zapisana obustronnie; rękopis datowany i podpisany.

PS: Czy Sz. Pani znalazła w „Robotniku Warszawskim” recenzję z *Wojny i miłości* ogłoszoną w lutym lub początku marca 1921?

3

Jan Ciecierski<sup>13</sup>

LIST DO MATYLDY OSTERWINY<sup>14</sup>

Józefów, 1 III 48

Wielce Szanowna Pani!

Już wiele razy siadałem do pisania odpowiedzi na przesłany mi kwestionariusz i zawsze wspomnienia o Panu Juliuszu były tak intensywne, a zarazem tak trudne dla mnie do ujęcia w formę odpowiedzi na pytania, że siedziałem pogrążony w rozmyślaniach i wspomnieniach – ale nic nie wychodziło z pisania. Kwestionariusz poznałem dobrze i spróbuję teraz pisać bez niego – ale na temat. Wypowiedzi te będą bardzo skromne, gdyż stosunkowo krótko pracowałem z Panem Juliuszem. Tym niemniej będą szczere, gdyż taki warunek stawia właśnie kwestionariusz.

Urok i czar Pana Juliusza był wielki, a dawał z siebie tak wiele, iż jestem przekonany, że każdy aktor, który pracował z Nim, nosi w sobie cząstkę Jego osobowości. Wielu aktorów chodziło po scenie jakby odbitki postaci przez Niego stworzonych. Byli po prostu urzeczeni interpretacją sceniczną Osterwy. I gdy mieli odtworzyć rolę graną przedtem przez Osterwę – urok zaczynał działać z taką siłą, że nie wyobrażali sobie inaczey granej postaci, inaczey poruszającej się – inaczey żyjącej – niż właśnie widziana postać stworzona przez Niego.

Natomiast reżyserując sztukę, Pan Juliusz absolutnie nie narzucał aktorowi swej interpretacji. Wydobywał z aktora przyrodzone jego cechy, potrzebne do danej postaci sceniczej i w każdym aktorze, lepszym czy gorszym, potrafił znaleźć te cechy i potrafił je wydobyć na wierzch. Aktor nieraz, nie spodziewając się nawet, był sobą, a już był kimś innym – a zawsze tym, jakim miał być na scenie. Często nawet brał On człowieka spoza teatru, wcielał w towarzystwo aktorów i po wielu próbach człowiek ten żył na scenie równie dobrze jak aktor zawodowy.

Nie znosił Pan Juliusz słowa „grać” – każdy z aktorów „żył” na scenie. Pojęcie to obecnie jest zupełnie proste i zrozumiałe. Ale proszę sobie wyobrazić, jakie uśmiechy sceptyczne wywoływało pojęcie to u aktorów w czasach, kiedy Pan Juliusz zakładał fundamenty Reduty.

Pan Juliusz był w każdej roli jakby ten sam, a właściwie zupełnie inny. Działo się to dlatego, że zmieniał postacie sceniczne nie zmianami dokonywanymi

<sup>13</sup> Jan Ciecierski (1899–1987) – aktor, związany z Redutą w latach: 1931, 1934–1935, 1936. Zmienione wspomnienie J. Ciecierskiego ukazało się pod tytułem *Praca nad „Teorią Einsteina”* w zbiorze *O Zespole Reduty 1919–1939. Wspomnienia*, Warszawa 1970.

<sup>14</sup> List odręczny, dwie karty formatu A4, zapisane obustronnie; rękopis datowany i podpisany.

w twarzy, lecz zmieniał zupełnie charakter postaci. Czyli wzywał się głęboko w psychologię tworzonej przez siebie, a przecież zawsze różnej postaci scenicznej, zmieniał ubiór, lecz pozostawiał twarz. Czasem podkreślił więcej oko, czasem dał trochę rumieńca policzkom – lecz twarz była ta sama – a jednak inna. Bo inny duch, inne pobudki wewnętrzne malowały się na niej. Wyjątek Ślaza podkreśla regułę, a zarazem zamiłowania Pana Juliusza.

Największe wrażenie wywoływał we mnie rolami w *Przezióreczce* i *Orlęciu*.

Największy wkład przemyśleń artystycznych widziałem i czułem w *Fantazym*. Oprócz tego z wymienionych w punkcie szesnastym ról widziałem Zygmunta Augusta, Przechodnia, Szeligę i Wacława z *Zemsty*. Oprócz ostatniej wszystkie zostawiły niezatarty ślad. Do dziś dnia nie wiem, lecz jestem przekonany, że Katerwa napisał *Przechodnia* pod wpływem osobowości i czaru Pana Juliusza i specjalnie dla Niego.

Grałem z Panem Juliuszem tylko w dwóch sztukach (lecz dziękuję losowi i za to). W *Horsztyńskim* Słowackiego i *Ladnej historii* Caillaveta i de Flersa. W *Horsztyńskim*, zawsze po skończeniu swego Sforki, biegłem słuchać wielkiego przemówienia Szczęsnego. Mówił go Pan Juliusz świetnie i porywająco. W *Ladnej historii* Walenty i Walery mieli wspólne dialogi w trzecim akcie. Mimo różnicy wieku i hierarchii aktorskiej, bawiliśmy się na scenie jak para przyjaciół, postawionych przez los w bardzo zabawnej sytuacji. Zaliczam te dwie role do najlepiej granych przeze mnie ról.

Żyłem jednak prawdziwie na scenie dopiero w *Teorii Einsteina*, którą to sztukę upodobał sobie Pan Juliusz i reżyserował z zapalem. Chciał pokazać nowego wówczas autora, który wyszedł z Reduty, jak również chciał pokazać w niej pełny naturalistyczny sposób życia scenicznego, czyli naturalizm Reduty. Naturalizm ten nazwałbym nasyconym – taki był pełny w każdym szczególe dekoracyjnym i aktorskim. Sztuka ta, grana przed wojną w podziemiu Reduty na Kopernika, jak pamiętamy doskonale, robiła niezatarte wrażenie nie tylko na tłumnie uczęszczającej publiczności z całej Polski, ale i na licznych cudzoziemcach. Wynosili oni wrażenie najciekawszego teatru w Polsce właśnie dzięki reżyserii przemyślanej, sali, dekoracji i grze aktorskiej oraz nawet tematyce, świetnie napisanej, sztuki Cwojdziańskiego. A jak po macoszemu była wówczas traktowana Reduta przez tzw. czynniki miarodajne – nie potrzebuję pisać. Pan Juliusz nie zrażał się trudnościami – umiał je pokonywać nie tylko urokiem swym na ludzi, ale i charakterem, który wiedział, do czego dąży. W sercu miał wypisane dla kultury Polski [!].

Podczas prób z tej sztuki Pan Juliusz nauczył mnie różnicy między aktorstwem i artystem. I od tej chwili rozszerzył mój horyzont i zdwoił mój wysiłek w pracy teatralnej. Wkład Pana Juliusza i metod Jego pracy nad aktorem, w moich poczynaniach aktorskich jest ogromny i pozostanie takim na zawsze. Nie mogę (proszę mi darować) pisać o Panu Juliuszu śp. – żyje On stale w sercach Jego współpracowników. Gdy nas zabraknie – będzie żył wiecznie w historii Teatru. Niestety żadnych pamiętek ani materiałów źródłowych nie posiadam.

Najserdeczniejsze wyrazy poważania i pozdrowienia, jak również dla Elżuni, łączę – z głębokim szacunkiem.

*Jan Ciecierski*

4

*Halszka Kamocka*<sup>15</sup>

[BEZ TYTUŁU]<sup>16</sup>

Halszka Kamocka  
Sandomierz  
ul. Krępianki 1

Sandomierz, 9 VII 1947 r.

25 lat, ćwierć stulecia przeminęło od tamtych lat, w tym siedem koszmarnych lat wojny, które należałoby liczyć już nie podwójnie, ale potrójnie, a ciągle jeszcze rośnie we mnie i kwitnie owa złota legenda Reduty, mojego w niej trwania i udziału. Okres najpiękniejszych, najbardziej bezinteresownych i najsilniejszych wzruszeń. Superlatywów do kwadratu.

A było to tak: na początku 1923 r. po jednorocznym kursie jakiejś prywatnej szkoły dramatycznej, po półrocznych, także prywatnych, lekcjach u jednego z najcelniejszych aktorów warszawskich, dzięki poparciu Jana Kochanowicza<sup>17</sup> dostałam wezwanie z Instytutu Reduty, podpisane przez nieżyjącego dziś Porembę<sup>18</sup>, o stawienie się w dniu i godzinie oznaczonej, na przedwstępną rozmowę celem wypowiedzenia się, co jest we mnie jako człowieku teatru. Inaczej mówiąc: czy posiadam dość silne umiłowanie teatru, bo to właściwie było jedynym warunkiem przyjęcia w poczet członków Instytutu, tego zakonu sztuki teatralnej i tego żądał od nas umiłowany jej Apostoł – pan Juliusz.

Pobiegłam z radością! Wszak pewną byłam, że temu warunkowi odpowiadam w zupełności, i oto jak się rozpoczęła ta moja praca.

Zajęcia trwały od dziewiątej do dwunastej i od piątej do siódmej z przerwą na obiad, który można było jeść wspólnie w pięknych salach Reduty i któremu prezydował pan Juliusz, kraszając go perłami swego złotego uroczego humoru. „Zajęcia”! Mój Boże! Przewijały się koło nas wielkości: z literackich – z Żeromskim na czele, z profesorskich – porywający, wiecznie młody Mieczysław Limanowski, z reżyserskich – wielki już wtedy Schiller, z aktorskich – Jaracz, który grał z nami

<sup>15</sup> Halszka (Elżbieta) Saryusz-Kamocka (1902–1995) – autorka tomików wierszy; związana z Sandomierzem.

<sup>16</sup> Maszynopis, trzy karty formatu A4, zapisane jednostronnie – ostatnia do połowy; tekst datowany i podpisany.

<sup>17</sup> Jan Kochanowicz (1879–1969) – aktor, w Reducie w latach 1919–1924 i 1938–1939.

<sup>18</sup> Józef Poremba-Jaracz (1895–1923) – aktor, brat Stefana Jaracza.

w *Judaszu*<sup>19</sup> Tetmajera, nie oni jednak uczyli nas, szarą brać reductową; ci wielcy, o których wyżej wspomniałam, byli jakby naszym natchnieniem, jakby światłem, ale my uczyliśmy się sami, dawkując dowolnie czas, wybierając sobie kolegów i koleżanki, od których bądź to czerpaliśmy, bądź też im przekazywaliśmy naszą wiedzę, nasze rzemiosło. Dykcji uczyliśmy się nie tylko ze specjalnych podręczników, ale i na *Promethidionie* Norwida, i ani w setnej części szkoła dramatyczna, ani ów wielki aktor nie dali mi tego w zakresie dykcji, co wyniosłam już po kilku miesiącach pobytu w Reducie. A *Promethidion* stał się dla nas modlitwą dnia codziennego...

O godzinie siódmej pustoszały sale Reduty, trzeba było przyjść na godzinę przedstawienia, o ile się miało dyżur na widowni bądź też za kulisami. Do mnie wtedy należały wszystkie dzwonki przeznaczone dla publiczności bądź też do garderoby dla poszczególnych aktorów. Z tekstem sztuki w ręku dbać musiałam o punktualność, o dokładność, o tempo!

W Reducie statystowali słuchacze Instytutu. Szła wtedy piękna sztuka Szaniawskiego *Lekkoduch*.<sup>20</sup> Przy końcu drugiego aktu pan Juliusz porywająco przemawiał z balkonu do rozfalowanego tłumu! Tym tłumem właśnie byliśmy my, usadowieni wysoko nad sceną, na podniebnym stryszku, niewidoczni dla oka publiczności, i krzyczeliśmy, co wlezie, każdy co innego, każdy co chciał, jeden przez drugiego, głośniej! Była to wielka radość! Wszak byliśmy wszyscy wtedy bardzo młodzi... Te tzw. przez nas „krzyki” tak wbiły mi się w pamięć, że dziś jeszcze, po 25 latach dokładnie powiedzieć mogę, że trwały w okresie przedstawień *Lekkoducha* od godz. 10. min[ut] 10 do 10. min[ut] 20.

Nie trzeba było być skończonym, „dyplomowanym” aktorem, żeby porwać się na rolę celniejszą, trzeba było być tylko „na poziomie”. W Reducie nie było protekcji, nie było sztucznie stwarzanych trudności, ale nie było i kompromisów. Tyle że słuchacz Instytutu nie miał prawa drukować nazwiska na afiszu, zastępował go trzema gwiazdkami, ale grać mógł... Trzeba było rolę opracować dokładnie i... zgłosić się. Snuły się więc po salonach Reduty postacie młodych adeptów z tekstami roli w ręku, kując niezmordowanie, prosząc o wskazówki naszego kierownika Porembę, żeby przy pierwszej okazji zdublować w już ogranej sztuce bądź też we wznowieniu jaką wybraną przez siebie rolę.

Może w miesiąc po zaciągnięciu się moim w szeregi Reduty zapytał się pan Juliusz, czy byłam na scenie. Dowiedziawszy się, że nie, zaprowadził do reżysera Tetmajerowskiego *Judasza* i polecił wieczorem wprowadzić przed publiczność. Doznałam olśnienia! I oto już w parę godzin, z istic semicką żarliwością zachwalałam kupującemu palestyńskie oliwki. Na razie nie miałam żadnej tremy, odwrócona tyłem do publiczności nie spojrzałam w oczy widowni i przeżywałam w myśl naszej szkoły swój nowy fach kupiecki prawdziwie i głęboko...

<sup>19</sup> Ogółem wystawiono osiemdziesiąt przedstawień tej sztuki. Prapremiera odbyła się 23 V 1922.

<sup>20</sup> Premiera sztuki odbyła się 12 I 1923.

Niestety w parę dni potem przyszło „potknięcie”. Szedł *Ponad śnieg* Żeromskiego z panem Juliuszem. Wpadłam na scenę jako jedna z tłumu podburzonych kobiet, spojrzalam w czarną otchłań widowni i... odjęło mi mowę. Nie mogłam odnaleźć trzech zdań kolejnych w pustce mózgu, wyratowały mnie koleżanki, zaczęte, poplątane zdanie zakończyły za mnie... Pamiętam do dziś przerażone oczy pana Juliusza, dziś już rozumiem, że przeraziło go wtargnięcie motłochu, wtedy jednak pewna byłam, że to mój niefortunny występ tak go zabolął. Cierpiałam długo potem nad – jak mi się wówczas zdawało – „kompromitacją” ukochanego teatru. A publiczność nic nie zauważyła!

Później tańczyłam jeszcze na jakimś weselu (ciągle na scenie), później śpiewałam z aniołami Panu Jezusowi w *Wielkanocy*<sup>21</sup>, przeżyłam wtedy jedno z najsilniejszych wzruszeń religijnych. A później odeszłam od Ciebie, Reduto, zostawiając Ci niepośledni kawałek serca, bo taka już była magia tego teatru, że urzekała na zawsze...

Po dziesięciu latach do jakichś studiów teatrologicznych potrzebna mi była pomoc Reduty, mieściła się ona już wtedy na małej scenie w podziemiach na ul. Kopernika. Przygarnęła mnie jak marnotrawnego syna, otworzyła skarby swojej biblioteki, swojego cudownego muzeum. Podobno zbiory te spłonęły w wojnie, ale pamięć w ludzkich sercach trwa i wspomnienia ponad śnieg czystsze.

## 5

*Aleksandra Rostkowska*<sup>22</sup>

LIST DO MATYLDY OSTERWINY<sup>23</sup>

Kopaniec–Zalesie, 17 III 1948

Szanowna Pani!

Serdecznie dziękuję za list oraz nadesłany kwestionariusz, który jak mogłam, tak wypełniłam. Jeżeli nie napisałam obszerniej, proszę mi wybaczyć, ale wielu szczegółów nie pamiętam.

Przy nadchodzących Świątach Wielkiej Nocy zasyłam najserdeczniejsze życzenia zdrowia.

<sup>21</sup> *Wielkanoc* według Mikołaja z Wilkowiecka, premiera odbyła się 2 IV 1923.

<sup>22</sup> Aleksandra Rostkowska z d. Trzeciak (1879–1954) – aktorka, związana z Redutą w latach 1919–1924, po 1930 uczestniczyła w przedstawieniach objazdowych. Wcześniej, od 1906, była zaangażowana w zespole dramatu Warszawskich Teatrów Rządowych, gdzie pracowała do 1919 (także po przekształceniu w Teatry Miejskie). Występowała pod nazwiskiem Uszyńska, w 1918 wyszła za mąż za dyrektora teatru Bronisława Rostkowskiego i odtąd używała jego nazwiska.

<sup>23</sup> List odręczny, połówka karty formatu zeszytowego, zapisana jednostronnie; rękopis datowany i podpisany.

REDUTA OSTERWY<sup>24</sup>

On ją stworzył, to było jego wielkie dzieło, On ją ukochał. Jak Chrystus z pogan uczynił chrześcijan, tak On uczynił świątynię sztuki tu – swym głosem jak dźwięk harf derwidowych – wołał do czynu, do wielkiej pracy. Umiał swymi dobrymi oczami spojrzeć w głąb naszej duszy i wydobyć z niej tak wielką miłość i wiarę w siebie samych, i w swą pracę. Więc my wszyscy, starzy jego słudzy, uczniowie jego, nie zaniedbujmy tej wielkiej Jego myśli, budujmy ją dalej, by nie zginęła w gruzach przeszłości. Niech odżyje znowu w sercach naszych i w czynie, zapalmy znicz wiecznego światła, by płonął dla przyszłych pokoleń, nie przerwajmy jej biegu, pracujmy dalej, a duch Jego wskaże nam, jak mamy to czynić.

Ja, stara redutówka, nie mogę już sama tam w niej pracować, lecz młodzi niech zastąpią, niech głoszą hasła Jego jeszcze młodszym. Jego już nie ma, lecz pragnęłabym bardzo choć raz w życiu mym starym wstąpić do tej Jego ukochanej Reduty, by zobaczyć tych, co mu są wierni, i wspomnieć dawną pracę. Teraz już nie mogę brać czynnego udziału z braku sił i słabego wzroku. Nieraz wspominam: *Przechodnia* (służąca), *Pomstę* (Jagnieska) i moją ukochaną Salome<sup>25</sup> (Norwid), wtedy z Nim byłam razem, gdzie On dał tyle radości i szczęścia, słuchając Jego, czułam, że żyję.

*Aleksandra Rostkowska*

## 6

*Andrzej Rybicki*<sup>26</sup>

LIST DO MATYLDY OSTERWINY<sup>27</sup>

Kraków, 17 X 1949

Wielce Szanowna Pani,

Żał mi niezmiernie, że tak bardzo późno przynoszę spisanych kilka wspomnień... proszę wybaczyć łaskawie szarą i skromną ich wymowę.... Trudno niekiedy przejść przez szarą falę życia promieniom Tego, co świeci w sercu i w pamięci blaskiem niezmiennym.

Składam wyrazy czci głębokiej

*Andrzej Rybicki*

<sup>24</sup> Rękopis, jedna karta formatu zeszytowego, zapisana obustronnie; tekst niedatowany i podpisany.

<sup>25</sup> Aleksandra Rostkowska grała Salome w *Pierścieniu wielkiej damy* Norwida (prem. 26 III 1936).

<sup>26</sup> Andrzej Rybicki (1897–1966) – poeta, tłumacz, dramaturg, autor sztuki *Kostium Arlekin*a wystawionej w Reducie pod tytułem *Okno* (prem. 4 XI 1927).

<sup>27</sup> List odręczny, jedna karta formatu A4, zapisana jednostronnie; rękopis datowany i podpisany.

WSPOMNIENIE O JULIUSZU OSTERWIE<sup>28</sup>

Ujrzałem Go po raz pierwszy we Lwowie, w roku 1927. Byliśmy podówczas już w korespondencji. On – wielki artysta, promienisty pięknem ducha nowym dla oka, lecz dobrze znanym ludzkiej tęsknocie – ja, pisarzyna początkujący, na którego nikt jeszcze nie zwrócił uwagi. Grał Osterwa Księcia Niezłomnego. Los kazał, bym w ciągu dwu pierwszych spotkań naszych przeszedł już to drgnienie uczuć, które niekiedy staje się ziarnem prawdziwej przyjaźni: oczarowanie połączone z atomem rozczarowania. Nie mogło stać się inaczej: poznałem niemal równocześnie twórcę – i człowieka. Jak to możliwe, aby potężna, wstrząsająca zjawia sceniczna była tylko człowiekiem, podobnym do innych? Nie umiałem jeszcze rozwiązać tego zagadnienia; dopiero później, po wielu latach, zacząłem przeczuwać, ile smutku tai w sobie wielki artysta.

Siedziałem w łoży Teatru Wielkiego – wpatrzony, wsłuchany. Serce biło mi mocno: za chwilę zapadnie kurtyna – i dłoń Księcia Niezłomnego dotknie mojej ręki. Umówione było zawczasu listownie, że po trzecim akcie zejść na scenę i odnajdę Pana Juliusza.

Zabawne to: zabłądziłem w tłumie postaci scenicznych i nie mogłem Go odnaleźć. Widocznie po zagaśnięciu scenicznej wizji, po rozbłyśnięciu okolnego życia, po burzy oklasków – gdy zanikną dziwy oddalenia, gdy ponad teatralnym pięknem rozplynie się mdła fala powszedniości... po prostu mówiąc: w antrakcie, za kulisami – wielki aktor kryje się dla oczu ludzkich. Nic dziwnego: przecie ma w sobie piękno, które trzeba bohatersko i ostrożnie przenieść nad życiem – tak, jak święty Krzysztof niósł Chrystusa.

Dostrzegłem Go wreszcie. Stał niedaleko mnie, patrzył na mnie z miłym, trochę smutnym uśmiechem. Zdawało mi się, że muszę stanowczo powiedzieć coś, ponad wszelką miarę niepowszedniego: jakieś słowa, godne granitowego ciosu – słowa na miarę słuchacza. I powiedziałem, że wrzesień jest piękny, że babie lato ładnie wygląda na błękicie – i że chciałbym Panu Juliuszowi powiedzieć wiele innych rzeczy jeszcze, tylko jakoś mi trudno. Osterwa uśmiechnął się i odrzekł:

– Przyjdę do pana jutro przed południem. Powiedzmy... o godzinie jedenastej: Pójdziemy na daleką przechadzkę. Dobrze?

Skłoniłem się. Dzień był nazajutrz niezwykle ładny, białe przędze pajęcze unosiły się nad głowami ludzkimi – mówiłem wiele, lecz... Pan Juliusz milczał. Słowa moje (jakie? o czym? tego już dziś nie pomnę) grzechotały ponad jedwabiem jego uwagi. Ogarnął mnie smutek: wielki artysta milczał. Dlaczego?

Nie rozumiałem jeszcze, jak wielkiej był pełen prostoty. Na szczytach tego dostojństwa dzieje się dziwo niezwykle: słowa milkną, a zaczyna mówić milczenie. To Osterwa mówił, nie ja.

---

<sup>28</sup> Rękopis, siedem kart formatu A4, zapisanych jednostronnie – ostatnia do połowy; rękopis datowany i podpisany.



\*

Nie, nie piszę bynajmniej panegiryku pochwalnego na cześć czyjaś. Na Juliusza Osterwę patrzę trzeźwo: widzę w nim i rzeczy wielkie, i rzeczy drobne, wspólne wszystkim. Gdyby człowiek wielki nie miał w sobie znamion małych, to jedno z dwojga: albo nie byłby wielki, albo nie byłby człowiekiem. Nie ma zjawiska bez tła.

A Osterwa był dwurytmiczny.

\*

W kilka dni później Pan Juliusz siedział u mnie na twardej kanapce, w niewielkim pokoiku, późną nocną porą. Rozmawialiśmy o potrzebie autentyzmu. Poglądy Osterwy na to zagadnienie są zbyt dobrze znane, bym zdołał rzec o tym cokolwiek nowego. Przypadek zdarzył, że namiętna miłość Juliusza do... iden-tyczności wyglądu i treści, i równie namiętna niechęć do wszelkich falsyfikatów miała tej jeszcze nocy przejawić się w sposób trochę zabawny. W przyległym pokoju gwarzyło kilka głosów męskich (takie artystyczno-literackie „nocne rodaków rozmowy” bywały zjawiskiem dość częstym we Lwowie). W pewnym momencie ozwały się ciche, przytłumione dźwięki fortepianu – i prześliczny głos kobiecy, sopran koloraturowy, rozpląnął się w powietrzu nad tymi dźwiękami. Zdziwiony, powiedziałem:

– Jakaś pani przyszła. O tej porze? Nie pojmuję, kto to może być? Panie Juliuszu, pójdźmy tam się przywitać...

Ale Osterwa znał lepiej ode mnie sprawy tego świata. Machnął ręką uspokajająco i rzekł:

– Ech! To Trzeciński...

W istocie, to Teofil Trzeciński śpiewał francuską piosenkę z XVII wieku. Osterwa położył mi rękę na ramieniu; rozmawialiśmy dalej.

\*

W listopadzie 1927 roku znalazłem się w Wilnie. Osterwa uwiadomił mnie listem – jednym z niezapomnianych, pełnych czaru swych listów, w których leciutka mgła ironii rozbijała światło powszedniego dnia na kolory bajki – że scena Reduty otwiera się dla utworu człowieka zupełnie dotąd nieznanego, dla mojej sztuki *Kostium Arlekina*. Baśnią wydała mi się wieść o bliskim debiucie autorskim – pisana ręką Juliusza! Niemniej, czarodziejstwo to miało urzeczywistnić się niebawem. Osterwa żądał obecności mej przy próbach, którymi kierował sam, przy pomocy Mieczysława Limanowskiego. Stało się zatem tak, że pewnego poranka, po całej prawie dobie spędzonej w pociągu, zadzwoniłem niezbyt śmiało do wrót starego domu Ślizieniów przy ulicy Zawalnej, gdzie mieszkał Osterwa wraz z częścią sporą Redutowego zespołu. Byłem tak zmęczony podróżą, że żądza snu górowała we mnie potężnie nad namiętym pragnieniem uj-rzenia własnych myśli, przyoblekających się w ciało sceniczne. Byłem pewny, że długich parę godzin będzie mi wolno odpocząć. Ręka Osterwy przekreśliła

jednak inaczej ster wydarzeń owego rana. Chwila orzeźwienia, zmycia z siebie pyłów pielgrzymich – potem chwila śniadania – i młody autor powędrował różnym krokiem w stronę teatru na Pohulance. Dziś – po upływie lat przeszło dwudziestu – przychodzi mi dopiero na myśl, że owo drobne wydarzenie, które opowiadam, nie było może dziełem przypadku. Osterwa nie chciał, aby oczekujące mnie wrażenia – wrażenia pierwszego zetknięcia z sceną! – były zbyt silne. Młodzi autorzy, nieotrząskani jeszcze z magią sceny i nieświadomi przepaści, jaka dzieli widok próby od widoku premiery, kapryszą niekiedy rozpaczliwie – „ależ mistrzu, ja sobie to inaczej wyobrażałem! ja to inaczej widziałem w natchnieniach pisarskich! ja nie mogę oswoić się z pańską interpretacją!”... Krótko mówiąc, dźwięczy w takich jeremiadach tuzin łzawych „ja” – tam, gdzie wszelkie „ja” powinno być milcząco ofiarowane pięknu. Czy nie lepiej zaprowadzić na pierwsze próbne widowisko autora, który jest zamglony zmęczeniem nie gorzej od gazeli ściskanej przez pytona? Może Osterwa myślał, że dla mego artystycznego dobra lepiej będzie, abym zdrzemnął się słodko w półprzycmionej teatralnej sali i nie wszczynał jałowych buntów, nie podnosił nieokrzęsanej motyki przeciwko rodzącemu się światłu. Stały się jednak dwie wielkie niespodzianki: po pierwsze, widok Pana Juliusza rzeźbiącego dramat wzruszył mnie tak, że łzy zakręciły mi się w oczach i nie byłbym sprzeciwiał się bynajmniej, gdyby na scenę wszedł krokodyl zamiast średniowiecznego pazia w liliowym berecie. Po wtóre, Osterwa, w sposób do dziś dla mnie niepojęty, pierwszym chwytem reżyserskim odtworzył wiernie to, com widział, pisząc. Czy pozwolisz mi, Panie Juliuszu – teraz, dziś, na chwilę megalomanii? Powiem, że w owej, jakże już dawnej wileńskiej godzinie byliśmy obaj jednakowo autentyczni: Ty, jako wizjoner, prorok scenicznego kształtu i twórca – ja, jako widz i przechodzień zdumiony tym, iż ktoś mu prawdziwie wejrzał w głąb duszy.

\*

Średniowiecznym paziem w liliowym berecie i w polśniewającej zielonawo pelerynie była Marysia Zarembianka. Jawiła się w półmroku – tańcząc, chwyciła ostrzem szpady rzadkie promienie słońca, zabłąkane na strychu przydrożnego domu. Osterwa przeszukał całe Wilno, aby znaleźć szpadę... autentyczną. Miałem niejednokrotnie w rękę to dziwo z końca XVI czy z początku XVII wieku.

\*

Wieczór. Osterwa siedzi w fotelu. Ja – chodzę niespokojnie po pokoju. Stało się coś strasznego. Osterwa zaatakował tytuł mej sztuki:

– To niemożliwe, panie Andrzeju. – „Kostium”? – słowo obce. „Arlekin”? – słowo obce. Proszę wymyślić inny tytuł.

Chodzę z kąta w kąt i myślę głośno:

– Ludzie smutni?

– Mdłe, mówi pan Juliusz.

- Ludzie przy oknie?
- Lepiej, ale to literatura.
- Okno?

Osterwa zerwał się z fotela, podbiegł ku mnie:

- Okno! – Pańska sztuka ma tytuł *Okno*. Proszę narysować projekt afisza.

Narysowałem. Czarny obwód gotyckiego okna. Skośna smuga błękitnego światła, u dołu duże ręce, błagalnie wyciągnięte...

- Żle! – Iwo! Gdzie jest Iwo?

Rysunek afisza stworzył Iwo Gall. Stworzył go prawdziwiej ode mnie: bez dłoni wyciągniętych. Bo nie wolno poza sceną tworzyć tego, co ma dać scena.

Nie wolno, aby polska sztuka zwała się niepolsko... Tego wymaga... autentyczność ducha, wyższa, a zarazem subtelniejsza od materialnej.

\*

Pisano wiele o duchu Reduty Osterwy. Gloryfikowano i zwalczano prawo, iż na scenie nie wolno jawić się niczemu, co by nie zrodziło się z psychicznego przeżycia. Nie przydam ani słowa do tych hymnów i polemik, gdyż wywodzą się one z niezupełnie właściwego ujęcia problemu reżyserii i gry scenicznej: Osterwa mówił wiele o przeżyciu wewnętrznym – ale nie poprzestawał na tym wcale. Przecie najbanalniejszy gest najlichszego aktora rodzi się z przeżycia równie dobrze jak najwspanialsze drgnienie dłoni Moissiego czy powieki Kainza. Osterwa chciał inaczej. Chciał, aby przeżycie wewnątrz, rodzące jaką bądź wartość sceniczną, było godne, czyste i ... bliskie mistycznej bierności. Pracował nie nad faktem wewnętrznej akcji, bo fakt to nieomijalny – ale nad jego wartością. Chciał go uczynić świętym, omytym z ziemskości, nadprzyrodzonym. Chciał go wywieść z nadczłowieczej łaski piękna, kruszącej w aktorze człowieka starego, iżby aktor przyoblekł się w człowieczeństwo nowe. Był na tym bojowym, reformatorskim dążeniu Reduty język ognisty, żar Ducha Świętego.

\*

Przedostatni raz spotkałem Pana Juliusza w Krakowie, u pp. Gallów. Imieniny Iwa, miód osiemdziesięcioletni... Osterwa był uśmiechnięty, blady, smutny. Był wielomówny... i samotny. Unosiło się nad nim coś niewidzialnego.

\*

W domu Franciszkostwa Potockich dokonało się spotkanie za życia ostatnie. Długa, może dwugodzinna rozmowa – słów Juliusza słuchał cały salon. Osterwa wyrzucał mi niechęć do niektórych przejawów sztuki nowej. Mówiąc ściślej, niechęć do nowości nieprawdziwej, pozornej. Twierdził, że z tego narodzi się wartość wielka, istotnie nowa...

Nie moją jest rzeczą sądzić to. Myślę, że w Jego słowach było wiele świętości. Oczywiście, jak wszelka świętość – nieomylniej.

\*

Na dzień przed pogrzebem Osterwy spotkałem w tymże domu księdza Konstantego Michalskiego.<sup>29</sup> Wywiązała się długa rozmowa o duchu Pana Juliusza. Ksiądz Michalski pozwolił mi rzec, co myślę.

A myślę o tym duchu wiele, do dziś dnia. Była w nim przedziwna walka natchnienia i natury, wielkości i oporu, wizji i realizacji. Walka, podobna do oddechu. Osterwa miewał okresy chłonięcia, a po nich okresy urzeczywistniającej ekspansji. Z wizjonera, mistycznie biernego zmieniał się nagle w człowieka praktycznych działań. Był „dwurytmiczny” – brał z nieba, dawał ziemi.

Łączył artyzm z apostołstwem.

Aż przeszedł z niespokojnych walk ziemskich w odpocznienie wszechogarniające, trwałe i niezmienne.

*Andrzej Rybicki*

Kraków, październik 1949

7

*Alfred Szymański*<sup>30</sup>

[BEZ TYTUŁU]<sup>31</sup>

Poruszane w ankiecie sprawy dotyczące twórczości Juliusza Osterwy na pewno zostaną wyczerpująco naświetlone przez Redutowców, Jego najbliższych współpracowników.

Jako jeden z wielu aktorów spoza „Reduty”, pragnę podkreślić niezwykle bogactwo inwencji artystycznej Osterwy i jako reżysera, i jako aktora.

Praca z Osterwą reżyserem była dla nas pasjonująca i pełna emocji. Nie miał nic z owych rutyniarzy, operujących szablonami, nic z tych upartych, narzucających swoje koncepcje, nie liczące się z naturą uzdolnień aktorskich, nic z reżysera-kaprala, musztrującego aktorów-rekrutów i obrzydającego im zawód. Osterwa zawsze uwzględniał psychofizyczne cechy i możliwości zespołu, opracowującego daną sztukę. Nie narzucał, lecz wydobywał maksimum przyrodzonych danych z każdego. Aktor, współpracując z O[sterwą], nie czuł się zmaltretowany i zniechęcony do siebie i roli, ale palił się do pracy, z utęsknieniem czekając godzin próby. Jeżeli aktor czuł się źle w jakiejś sytuacji scenicznej, Osterwa na poczekaniu proponował parę innych rozwiązań, zawsze frapujących. Błyskotliwa pomysłowość poparta świetną techniką aktorską pozwalała mu mistrzowsko cy-

<sup>29</sup> Ks. Konstanty Michalski odprawił uroczystości pogrzebowe i wygłosił przemówienie nad grobem Osterwy. Tekst przemówienia został opublikowany w 25 (118) numerze „Tygodnika Powszechnego” z 22 VI 1947. Przedruk: „Performer” 2011 nr 3: [grotowski.net/performer/performer-3/juliusz-osterwa-przemowienie-nad-grobem](http://grotowski.net/performer/performer-3/juliusz-osterwa-przemowienie-nad-grobem).

<sup>30</sup> Alfred Szymański (1896–1959) – aktor.

<sup>31</sup> Rękopis, dwie karty formatu A4, zapisane obustronnie; rękopis datowany i podpisany.

zelować dialog sceniczny. W razie potrzeby, dla zilustrowania swej koncepcji – potrafił w paru ruchach i słowach dać soczysty, lekko rzucony szkic danej postaci i sytuacji, który zastępował długie komentarze. Toteż na próby prowadzone przez Osterwę uczęszczali z entuzjazmem także niegrający w danej sztuce aktorzy. Atmosfera stwarzana przez Niego była czymś jedynym w swoim rodzaju!

Ten znakomity, pełen zniewalającego wdzięku, sławny aktor, zdumiał mnie niezwykłą umiejętnością świeżego, nowego spojrzenia nawet na tak popularną swoją rolę, jak Przełęcki. Grał ją tyle razy na wszystkich scenach polskich, porwał tłumy widzów. I po wielu latach tryumfów, skromnie, bez szumnych zapowiedzi – pokazał innego Przełęckiego! Było to na objeździe Reduty we Lwowie – o ile się nie mylę w r. 1937. Do owego czasu widziałem Osterwę w tej roli z kilkanaście razy. Utkwiły mi w pamięci – poza wewnętrznym nurtem – owe fircykowane, pełne gracji giesty [!] i uśmiechy popsutego powodzeniem młodego docenta. I oto – zdumiony – ujrzałem i usłyszałem Przełęckiego skupionego, opanowanego. Zniknęły pyszne, efektowne ruchy i tonacje. Oszczędność i prostota środków wyrazu imponująca. Aby w pełni ocenić ową niespodziewaną inność, należy uświadomić sobie, że ów dawny, podziwiany Przełęcki, kreowany tylekroć, stał się niemal organiczną częścią Osterwy. Aby porzucić dawne sławne ujęcie i opracować nowe, trzeba być artystą o bardzo rozległej skali technicznej, umieć bystro obserwować siebie samego – i przede wszystkim mieć pełne entuzjazmu i bezinteresowne umiłowanie teatru.

*Alfred Szymański*

Kraków, 20 II 1948

8

[*Irena Netto*]<sup>32</sup>

LIST DO MATYLDY OSTERWINY<sup>33</sup>

Międzyzdroje, 29 VIII 1947

(Wrocław, Państwowy Teatr Dolnośląski)

Szanowna Pani!

Dopiero teraz stawiam się na wezwanie Pani. Proszę darować, że tak późno, ale nie było czasu ani sił do opracowania moich wspomnień o Panu Juliuszu. Te, które podam, nie są wypracowane – bo nie chcę dłużej odkładać – są takie, jakimi przechowała je pamięć moja, ale – są jakby dwie części – i tu właśnie była cała moja trudność w ujęciu i przekazaniu ich, bo jak się Pani sama będzie mogła przekonać, nie wszystkim można mówić o rzeczach bardzo subtelnych, przekra-

<sup>32</sup> Irena Netto (1899–1992) – aktorka; z Redutą związana w latach 1922–1923 (Instytut), 1923–1924, 1925–1926, 1930–1932. Rękopis nie jest podpisany, identyfikacja autorki na podstawie zachowanej koperty adresowanej tą samą ręką do Matyldy Osterwiny.

<sup>33</sup> List odręczny, dwie karty formatu A4, zapisane obustronnie; rękopis datowany, niepodpisany.

czających granice normalnego, „zdrowego” sądu. – Zaczę od tych codziennych, a jednak bardzo charakterystycznych:

Lekcja w Szkole Dramatycznej. Opracowuje się jeden z tragicznych momentów własnej poezji dramatycznej. Pan Juliusz bardzo skupiony, jakby poddający się głębokiemu wrażeniu, jakie robi na Nim ta scena – milczy i słucha. Nagle zza drzwi, daleko przed dzwonkiem – rozlega się jakiś nieopisany śmiech, gwałt, tumult. – Akurat w tym momencie skończyła się przerabiana scena. Pan Juliusz poderwał się, szarpnął drzwi, wybiegł na korytarz, by ukrócić tę swawolę. Wrócił i bardziej do siebie niż do słuchaczy półgłosem powiedział: „Tu się serce ludzkie na kawały rwie i dusza roztwiera, a tam takie nieposzanowanie pracy!”.

W Reducie (W-wa) nagła choroba jednej z koleżanek. Spektakl świąteczny, sprzedany, sytuacja więc trudna do wybrnięcia i wywołuje konsternację. Józio Poręba, który wówczas prowadził Instytut Reduty, bierze na swoją odpowiedzialność i bez próby, bez przesłuchania żadnego wypuszcza na scenę – w tej bardzo mocnej roli – jedną ze słuchaczek Instytutu, o której tyle tylko wiedział, że się tej roli uczyła.

Nikt dziewczynie nie zdradził, że na widowni siedzą Obaj – i P. Juliusz, i „Limanek”.<sup>34</sup>

Na drugi dzień, na zwykłym przedpołudniowym zebraniu ogólnym, Pan Juliusz szczerze wzruszony podziękował młodej za jej pracę i skończył słowami: „Tak się powinno pracować w Reducie!”.

Takim oto był Pan Juliusz w poszanowaniu pracy młodzieży.

A w stosunku do starszych:

Idzie *Przechodzień*.<sup>35</sup> Akcja rozwija się pięknie. Prowadzę spektakl od strony kulis – uważam bacznie, bo wkrótce ma nastąpić moment gry na fortepianie. Sprawdziłam, że Szuster<sup>36</sup> siedzi przyszykowany przy pianinie i czeka świetlnego znaku, który ma dostać ze sceny. I nagle – dębieję – P. Juliusz jeszcze na środku sceny, a pianino już gra. Sprawy, pomyłki, które często zdarzają się w każdym teatrze – tylko co potem za awantury i tragedie o „zerwane sceny”.

Pan Juliusz, najpiękniejszym gestem podniósł głowę, zasłuchał się, dając mi błyskawiczny znak oczami, by Szuster grał dalej – a po dłuższej chwili uważnego przysłuchiwania się, prawie rozplynięcia w zasłuchaniu, wolno, dobitnie rzekł: „Widzi Pani – jakie to dziwne, chciałem Pani zagrać właśnie to, co akurat grał mój sąsiad – ale... niech Pani posłucha, ja to gram trochę inaczej...”.

Znak świetlny dopiero teraz. Podbiegam do zdetonowanego Szustra i proszę, by zagrał raz jeszcze, ale „trochę inaczej”. Szuster nadrobił swoje poprzednie gapiostwo – wprost koncertowo.

<sup>34</sup> Mowa oczywiście o współzałożycielu Reduty Mieczysławie Limanowskim (1876–1948).

<sup>35</sup> Sztuka Bohdana Katerwy, która miała premierę 5 IV 1921 w warszawskiej Reducie.

<sup>36</sup> Karol Szuster (1881–1940) – dyrygent, pianista-wirtuoz, akompaniator, współpracował z Redutą w latach 1920–1924.

Po akcie czekał skruszony wymówek, a Pan Juliusz podszedł do niego z wyciągniętą ręką: „Nigdyś nie grał równie pięknie jak dziś!”.

Jeden z pierwszych wyjazdów Reduty. Wyjątkowa chwila bezczynności, bo pociąg w biegu. W przedziale Pana Juliusza tłok. Odbywa się dodatkowe „przedstawienie”, w czasie którego Pan Juliusz się zaśmiewa. Oto pozwolił, aby malec, jakiś przybłąda bosi i obdarty, który ubłagał, by go wziąć w drogę do „osobistych posług” (koniecznie!) P. Juliusza – patrzący w Niego jak w gwiazdę – ten dziesięcioletni chłopak recytuje role Pana Juliusza. Ale jak! *Fircyk w zalotach* to jego popis. No i do złudzenia imituje P. Juliusza, który zaśmiewając się, ma w oczach szczerze rozbawionych – uwagę, czujność i – widzę to – myśli, jak i co dałoby się jeszcze podciągnąć. Ale nikomu o tym nie powiedział.

Prowadzę zza kulis *Turonia*.<sup>37</sup> Wiem, jakie mogą być trudności. Ale to, co się od razu w I akcie dzieje, nie pozwala mi na nic innego, jak tylko na własną odpowiedzialność spuścić zasłonę.

Pan Juliusz, przecuciem wiedziony – zjawia się, jakby wyrósł spod ziemi. Kiwnął mi głową na znak aprobaty i z jakimś smutkiem dał hasło do wyprowadzenia nieszczęsnego chorego.<sup>38</sup> „Boże, Boże!” – ani słowa więcej. Ani cienia wymówki, a bólu dużo. Wystarczyło i pomogło na jakiś czas.

Reduta w Wilnie. Teatr jeszcze nieuruchomiony. Z fundamentami b[ardzo] krucho. Koleżanka, która prowadzi gospodarstwo, ma coraz trudniejsze zdania – a przecież tyle ludzi w pracy artystycznej i technicznej. Stoi biedaczka z jakąś zbolałą miną i medytuje o cudzie widać. Wyrasta skądś Pan Juliusz, z uśmiechem pytając, co się stało. „Nie ma pieniędzy na obiad”. „Ile?” – pyta Pan Juliusz i tak szereg dni z własnej kieszeni żywi całą naszą gromadę.

Na tym pierwszą część kończę.<sup>39</sup>

<sup>37</sup> Prapremiera dramatu Stefana Żeromskiego odbyła się w Reducie 24 IV 1923.

<sup>38</sup> W ten zawołowany sposób autorka prawdopodobnie pisze o pijackim incydencie podczas spektaklu. Być może odnosi się do Stefana Jaracza, który grał w *Turoniu* Jakuba Szeleę.

<sup>39</sup> Dalszej części rękopisu brak.

II.  
ODPOWIEDZI NA KWESTIONARIUSZ

1

*Halina Gall*<sup>40</sup>

ODPOWIEDŹ NA KWESTIONARIUSZ

1. [Co skłoniło mnie do wstąpienia do Zespołu Reduty?]

Do wstąpienia do Reduty skłoniła mnie artystyczna metoda pracy zespołowej, której brak było w Teatrze Krakowskim, w którym 5 lat pracowałam po przyjeździe z Rosji.<sup>41</sup>

2. [Co skłoniło mnie do opuszczenia Zespołu Reduty?]

Do wystąpienia z Reduty skłoniła mnie zmiana założenia Reduty, to jest Teatr czysto objazdowy, prowadzony podówczas nie przez Osterwę.<sup>42</sup>

3. [Jaki był osobisty stosunek Juliusza Osterwy do członków Zespołu Reduty na terenie pracy zawodowej i życia prywatnego?]

Stosunek Osterwy do Zespołu był pełen zaufania, życzliwości i wielkiej cierpliwości.

4. [Jakie motywy ideowe łączyły mnie z Nim, a które różniły?]

Żadne idee mnie nie dzieliły. W sprawach Sztuki byłam pełna zrozumienia.

5. [Jakim pamiętam Go podczas prób, podczas przedstawień i w życiu prywatnym?]

Podczas prób Osterwa był pełen zapału i fantazji. W czasie przedstawień – skupiony. W antraktach spokojny i opanowany – lubiał [!] być sam. W życiu prywatnym pełen uśmiechu i uprzejmości.

6. [Jak Osterwa reagował na recenzje odnoszące się do teatru w ogóle i do Jego osoby?]

Nie lubił, gdy go krytykowano i wiele sobie z tego robił. Czytał w tajemnicy, aby wiedzieć. Nam czytać zabraniał.

7. [Jakie sztuki wystawiano w Reducie w czasie mojej współpracy?]

*Dom otwarty, Pastoralka, Wielkanoc, Wyzwolenie, Głaz graniczny, Mały domek, Ponad śnieg, Nowy Donkiszot, Dożywocie, Wesele, Sułkowski, Fircyk, Eros i Psyche, Rycerz z La Manchy, Lato, Wilki w nocy, Sen, Wąsy i peruka, Złota*

---

<sup>40</sup> Rękopis, dwie karty formatu A4, zapisane obustronnie; rękopis datowany i podpisany. Tekst zawiera odpowiedzi na przygotowany wcześniej i przesłany członkom Reduty kwestionariusz, brak przepisanych pytań – uzupełnione na podstawie innej wypowiedzi.

<sup>41</sup> Halina Gall (1890–1974) w sezonach 1919/20–1922/23 była aktorką Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie. Do Reduty wstąpiła wraz z mężem I. Gallem w połowie 1923.

<sup>42</sup> Gallowie pracowali w Reducie do 1929.



*kaczka, Okno, Judasz, Uśmiech losu, Adwokat i róże, Murzyn warszawski, Krąg interesów, Ptak, Cyd, Car Paweł, Tamten, Sędziowie, Turoń, Księżę Niezłomny, Zaczarowane koło, Wesele Fonsia, Polka w Ameryce, Betlejem, Romantyczność.*

Grałam w Reducie:

Wanda – *Mały domek* – Rittner

Harfiarka – *Wyzwolenie* – Wyspiański

Rachela – *Wesele* – Wyspiański

Wójtówna – *Głaz graniczny* – Zegadłowicz

Różia – *Dożywocie* – Fredro

Psyche – *Eros i Psyche* – Żuławski

Dziewczynka – *Sen* – Kruszevska

Dorotea – *Rycerz z La Manchy* – Łopalewski

Joas – *Sędziowie* – Wyspiański

Helenka – *Ponad śnieg* – Żeromski

Feniksana – *Księżę Niezłomny* – Słowacki

Księżniczka – *Przepiórka* – Żeromski

Łucja – *Okno* – Rybicki

8. [Którą z tych realizacji scenicznych uważam za szczytowe osiągnięcie pod względem artystycznym? Dlaczego?]

Za szczytowe osiągnięcia uważam *Mały domek* – pierwszy raz w Polsce prawda w teatrze doprowadzona do szczytu.

*Wyzwolenie* – pierwszy raz w Polsce rozwiązane jako zagadnienie nie tylko artystyczne, ale społeczne, gdyż wszystkie warstwy spotykały się na jednej platformie – taka była i inscenizacja – estrada, na której budowano Katedrę. II akt był szczytem wykładu społecznego – przez głęboko przekonującą postać Osterwy-Konrada w rozmowie z zespołem aktorów na widowni – na proscenium, w zwykłych, codziennych strojach siedzących lub opartych o schody.

9. [Jak Osterwa wmontowywał własne kreacje w całość przedstawień bez naruszenia postulatu zespołowości?]

Osterwa postać swoją budował w Zespole – wyprowadzał ją z analizy zespołowej.

10. [Wypowiedzi Osterwy, które utkwiły mi tak mocno w pamięci, że mogę je przytoczyć.]

Rola – dlatego nazywa się rolą, że trzeba ją przeorać pługiem jak ziemię. To są słowa, które powtarzał często z pasją.

11. [Czy Osterwa zwierzał się otoczeniu ze swoich projektów artystycznych?]

Projekt każdy swój – jak mówił: „musi się skąpać w Zespole”.

12. [Czy Osterwa miał swoje ulubione kreacje (które i jak motywowował, dlaczego były mu one najbliższe)?]

Ulubione jego postacie to:

Konrad – *Wyzwolenie*  
Przełęcki – *Przepiórka*  
Książę Niezłomny – i  
Hamlet, o którym całe życie marzył,  
a także Don Miguel Mañara z Miłosza.

13. [W których rolach widziałem J. Osterwę.]  
Widziałam Osterwę we wszystkich rolach, jakie grał.
14. [Które z nich wywarły na mnie szczególnie silne wrażenie i dlaczego?]  
Książdz Piotr, Konrad, Książę Niezłomny, Przełęcki – to postacie Osterwy, które wywarły na mnie największe wrażenie.
15. [Czy byłem kiedy partnerem Osterwy lub czy grałem z Nim w jednej sztuce?]  
Grałem z Osterwą: Feniksanę, Rachelę, Rózię, Księżniczkę w *Przepiórce*.
16. [Czy widziałem Osterwę w której z wyżej wymienionych ról?]  
Widziałam Osterwę we wszystkich rolach, jakie grał w Warszawie, Kijowie, Moskwie – Reducie.
17. [Czy posiadam jakieś materiały, źródła jak listy J. Osterwy, jego notatki, rozprawki, egzemplarze reżyserskie, opracowania scen, pamiątki?]  
Nie posiadam żadnej pamiątki – wszystkie listy spłonęły.
18. [Na czym – moim zdaniem – polegała tajemnica uroku osobistego Osterwy. Jego wpływu na otoczenie i współpracowników.]  
Świadome podejście do człowieka przez uśmiech.
19. [Co we własnej i cudzej pracy dawało Mu radość, a co nie zadowalało lub irytowało?]  
Denerwowało Go lekceważenie pracy i Sztuki – a radość sprawiał Mu entuzjazm Zespołu.
20. [Jaki był osobisty stosunek Osterwy do własnych poczynań i planów artystycznych: niewzruszony, kompromisowy czy chwiejny?]
21. [Czy Osterwa liczył się z głosem doradczym i argumentami osób drugich, czy też trwał przy swoim zdaniu bez względu na jego słuszność?]<sup>43</sup>  
Stosunek do własnych poczynań i planów artystycznych był bezkompromisowy. Uparty, ale łatwo było przez nieufność wytrącić Go z powziętej linii.
22. [Czy Osterwa ulegał w swej pracy artystycznej oraz ideologii i obcym wpływom i jakim?]  
W swojej ideologii miał wyraźną linię – rdzennie polską, wysoko wartościową Sztukę.

---

<sup>43</sup> Autorka udziela wspólnej odpowiedzi na pytania 20 i 21 kwestionariusza.

23. [W jaki sposób Osterwa reagował na muzykę, jaki dawał zewnętrzny wyraz tej reakcji? Których kompozytorów szczególnie lubił? Jak odczuwał i jak interpretował sam ich utwory?]

Muzykę lubił i lubił wprowadzać jako tło wrażeń.

24. [Jak Osterwa odczuwał sztuki plastyczne?]

Sam niejednokrotnie mówił, że na plastyce i kostiumie się nie zna.

25. [Czy nie narzucają mi się jakieś trafne, istotne refleksje związane z postacią Osterwy jako artysty i człowieka – a nie objęte powyższymi punktami?]

Moim zdaniem za mało doceniony w Polsce jako twórca pierwszego artystycznego Zespołu Teatralnego w Polsce.

*Halina Gall*

Gdynia, Państwowy Teatr „Wybrzeże”, 8 X 48

#### LIST DO MATYLDY OSTERWINY<sup>44</sup>

Gdynia, 8 X 48

Droga Pani Tilu –

wstydę się, że dopiero dziś odpowiadam na ankietę przysланą mnie tak dawno – ale tak jakoś z losu wynikło – jeśli się na coś przyda, proszę przeczytać.

Z serca Panią drogą i kochaną ściskam – Marysię i Elżunię także

*Halina Gall*

2

*Aleksandra Rostkowska*

#### ODPOWIEDZI NA KWESTIONARIUSZ<sup>45</sup>

1. [Co skłoniło mnie do wstąpienia do Zespołu Reduty?]

Ciekawość nowej pracy.<sup>46</sup>

2. [Co skłoniło mnie do opuszczenia Zespołu Reduty?]

Nie opuszczałam Reduty, pracowałam w niej do końca<sup>47</sup>.

<sup>44</sup> List odręczny, jedna karta formatu A4, zapisana jednostronnie; rękopis datowany, podpisany.

<sup>45</sup> Rękopis, dwie karty: jedna formatu A4, jedna połówka, zapisane obustronnie; rękopis datowany i podpisany. Tekst zawiera odpowiedzi na przygotowany wcześniej i przesłany członkom Reduty kwestionariusz, brak przepisanych pytań – uzupełnione na podstawie innej wypowiedzi.

<sup>46</sup> Rostkowska przystąpiła do Zespołu Reduty w 1919.

<sup>47</sup> W sezonie 1924/25 Rostkowska odeszła do zespołu Teatru im. W. Bogusławskiego. Później na pewien czas usunęła się ze sceny, a po 1930 brała udział w przedstawieniach i objazdach Instytutu Reduty.

3. [Jaki był osobisty stosunek Juliusza Osterwy do członków Zespołu Reduty na terenie pracy zawodowej i życia prywatnego?]

Stosunek Osterwy przy pracy był b[ardzo] serdeczny. Umiał wydobyć ukryte wartości człowieka.

4. [Jakie motywy ideowe łączyły mnie z Nim, a które różniły?]

Motywy ideowe Osterwy i moje były wspólne, tzn. tworzenie na scenie żywego człowieka.

5. [Jakim pamiętam Go podczas prób, podczas przedstawień i w życiu prywatnym?]

Podczas prób pomagał wydobyć charakter postaci, był bardzo bezpośredni i wesoły, stwarzał nastrój miłej rozmowy. Podczas przedstawień dodawał odwagi i mawiał: „Nie bać się być sobą”. W antraktach wieszował i zachęcał, nazywał aktorów imionami z ról, cieszył się. W życiu prywatnym był ujmujący, wesoły, wierzący w posłannictwo Reduty.

6. [Jak Osterwa reagował na recenzje odnoszące się do teatru w ogóle i do Jego osoby?]

Mawiał zwykle, aby recenzjami się nie przejmować i grać tak, jak nakazuje serce. Jeśli idzie o Jego, to nie było złych recenzji odnośnie do Jego gry.

7. [Jakie sztuki wystawiano w Reducie w czasie mojej współpracy?]

Osobiście grałam w sztukach: *Balwierz zakochany*, *Papierowy kochanek*, *Mały domek*, *Pomsta*, *Przechodzień*, *Pierścień wielkiej damy*, *Ponad śnieg*. Wszystkie te sztuki były opracowane przez Niego. Próby analityczne trwały po kilka miesięcy, najmniej dwa, aż do skryształizowania postaci.

8. [Którą z tych realizacji scenicznych uważam za szczytowe osiągnięcie pod względem artystycznym? Dlaczego?]

Postać Wika w *Ponad śnieg* i *Przechodzień* oraz *Pierścień wielkiej damy*. W sztukach tych Osterwa stworzył postacie o nadzwyczajnym kontakcie z publicznością.

9. [Jak Osterwa wmontowywał własne kreacje w całość przedstawień bez naruszenia postulatu zespołowości?]

Zespół dostosowywał się do charakteru kreacji Osterwy, tak że Osterwa był zawsze postacią dominującą.

10. [Wypowiedzi Osterwy, które utkwily mi tak mocno w pamięci, że mogę je przytoczyć.]

Prócz zdania zamieszczonego w punkcie 5, innych zdań nie pamiętam.

11. [Czy Osterwa zwierzał się otoczeniu ze swoich projektów artystycznych?]

Zwierzał się, że będzie czerpać nowe wartości, tworzyć nowe posunięcia.

12. [Czy Osterwa miał swoje ulubione kreacje (które i jak motywował, dlaczego były mu one najbliższe)?]

Ulubione jego kreacje to: *Orlą*, *Przechodzień*, *Wiko* w *Ponad śnieg*, *Przełęcki* w *Uciekła mi przepióreczka*. *Wiko* odpowiadał Mu ze względów przekonania społecznych. W ogóle każda z tych postaci podzielała Jego własne zapatrywania.

13. [W których rolach widziałem J. Osterwę?]

Widziałam go w rolach: *Orlę*, *Balwierz zakochany*, *Przechodzień*, *Ponad śnieg*, *Uciekła mi przepióreczka*, *Pierścień wielkiej damy*, *Fircyk w zalotach*.

14. [Które z nich wywarły na mnie szczególnie silne wrażenie i dlaczego?]

Najsilniejsze wrażenie wywarło na mnie *Ponad śnieg* oraz *Orlę*. Postać Wika dała widzowi masę wzruszenia i bólu, widzowie z trudem wstrzymywali się od płaczu. Orlę natomiast był tak promienny, niebiański, a szczególnie wzruszająca była scena Jego śmierci.

15. [Czy byłem kiedy partnerem Osterwy lub czy grałem z Nim w jednej sztuce?]

Grałem z Nim w *Przechodniu*, bawiliśmy się wprost razem na scenie; nie czułam wtenczas, że jest to mój dyrektor, traktował mnie wtedy jak przyjaciela.

16. [Czy widziałem Osterwę w której z wyżej wymienionych ról?]

Widziałam go w *Orlęciu*, *Weselu*, *Ponad śnieg*, *Przechodniu*, *Balwierz zakochany*, *Papierowym kochanku*, *Lekko Duchu*, *Przepióreczce*, *Pierścieniu wielkiej damy*.

17. [Czy posiadam jakieś materiały, źródła jak listy J. Osterwy, jego notatki, rozprawki, egzemplarze reżyserskie, opracowania scen, pamiątki?]

Posiadałam listy, notatki i fotografie, lecz zostały one spalone podczas powstania w Warszawie.

18. [Na czym – moim zdaniem – polegała tajemnica uroku osobistego Osterwy. Jego wpływu na otoczenie i współpracowników?]

Wpływ Osterwy na otoczenie motywuję Jego ogromnym wdziękiem i czarem.

19. [Co we własnej i cudzej pracy dawało Mu radość, a co nie zadowalało lub irytowało?]

Zadowolenie dawało Mu dobre wykonanie roli, zrozumienie Jego przekonań, irytowało Go zawsze spóźnianie się na próby i hałasy oraz niepokoje podczas prób.

20. [Jaki był osobisty stosunek Osterwy do własnych poczynań i planów artystycznych: niewzruszony, kompromisowy czy chwiejny?]

Stosunek Jego do planów artystycznych był niewzruszony, niczym niezachwiany.

21. [Czy Osterwa liczył się z głosem doradczym i argumentami osób drugich, czy też trwał przy swoim zdaniu bez względu na jego słuszność?]

Osterwa nie liczył się z głosami doradczymi, przeprowadzał swoją wolę, nie zważając na radę literatów.

22. [Czy Osterwa ulegał w swej pracy artystycznej oraz ideologii i obcym wpływom i jakim?]

Osterwa szedł wytkniętą drogą, nie ulegał nigdy obcym wpływom. Wysłuchiwał zdań przeciwników, lecz przekonywał ich zwykle.

23. [Czy pamiętam jakiś epizod z życia teatralnego lub prywatnego, który by rzucał światło charakteryzujące na osobę Osterwy?]

Nie pamiętam.

24. [Czy Osterwa miał w codziennym życiu jakieś charakterystyczne i charakteryzujące gesty, powiedzenia lub przysłowia?]

Charakterystycznym u Osterwy było mrużenie oczu, chodził niezwykle prosto.

25. [W jaki sposób Osterwa reagował na muzykę, jaki dawał zewnętrzny wyraz tej reakcji? Których kompozytorów szczególnie lubił? Jak odczuwał i jak interpretował sam ich utwory?]

Osterwa specjalnie lubił polską muzykę z XVIII w. Słuchał jej w skupieniu, z przymkniętymi oczami.

26. [Jak Osterwa odczuwał sztuki plastyczne?]

Sztuki plastyczne Osterwa traktował jako niezbędne uzupełnienie żywego słowa. Wszystkie te wartości mają stanowić całość.

27. [Czy nie narzucają mi się jakieś trafne, istotne refleksje związane z postacią Osterwy jako artysty i człowieka – a nie objęte powyższymi punktami?]

Wszystkie moje wrażenia zostały zawarte w powyższych 26-ciu punktach.

*Aleksandra Rostkowska*

Kopaniec–Zalesie, 17 III 1948

3

*Anonim [Kazimiera Jeżewska?]*

### ODPOWIEDŹ NA APEL DO WSPÓŁPRACOWNIKÓW JULIUSZA OSTERWY

O DANE, UŁATWIAJĄCE NAPISANIE WYCZERPUJĄCEJ MONOGRAFII<sup>48</sup>

1. Co skłoniło mnie do wstąpienia do Zespołu Reduty?

Zaproszenie Juliusza Osterwy.

2. Co skłoniło mnie do opuszczenia Zespołu Reduty?

Byłam w Reducie do końca.

3. Jaki był osobisty stosunek Juliusza Osterwy do członków Zespołu Reduty na terenie pracy zawodowej i życia prywatnego?

Bezpośredni, prosty i przyjacielski. Na terenie pracy zawodowej okazywał dużo zainteresowania pracownikom zamiłowanym w sztuce i wkładał wiele troski w rozwój ich zdolności, powierzając im często zadania trudne, które kształciły i dawały nieraz piękne, nadspodziewane rezultaty (Buchwaldowa<sup>49</sup> jako Dorota

<sup>48</sup> Maszynopis niepodpisany, sześć kart formatu A4, zapisanych jednostronnie, brak informacji o dacie i miejscu powstania. Tekst zawiera odpowiedzi na przygotowany wcześniej i przesłany członkom Reduty kwestionariusz – wraz z 27 przepisanyymi pytaniami.

<sup>49</sup> Maria Buchwald (1910–2003) – aktorka, reżyserka, pedagog. W latach 1934–1937 grała w Teatrze Szkolnym Reduty w Warszawie, w roli Doroty Smugoniowej występowała w Instytucie Reduty, a latem 1938 uczestniczyła w objeździe po kraju z przedstawieniem *Uciekła mi przepióreczka*.

w *Przepiórcie*, Bolesław Michajło<sup>50</sup> jako jeden z najsumienniejszych, najpracowitszych, o wielkim poczuciu odpowiedzialności, bohaterko ratujący dobro Reduty w czasie wojny, człowiek o niezłomnym, nieskazitelnym charakterze, usuwający się zawsze w cień i niezwykle skromny).

Własny głęboki i poważny stosunek do Sztuki umiał przelać na zespół, wydobytując najlepsze cechy z wielu ludzi, jak bezinteresowność, wierność idei artystycznej i bezprzykładną pracowitość.

W życiu prywatnym Osterwa był czarującym znajomym, pamiętającym o drobnych upodobaniach przyjaciół, rocznicach, imieninach itp. Objawiał pamięć listami, kwiatami i zainteresowaniem, które tak wiązało z Nim ludzi.

Podkreślić trzeba dobry stosunek Osterwy do technicznego zespołu i do służby teatralnej. U ludzi prostych, biednych, upośledzonych socjalnie cieszył się wielkim szacunkiem i przywiązaniem, dzięki prostocie i dobroci w traktowaniu ich.

#### 4. Jakie motywy ideowe łączyły mnie z Nim, a które różniły?

Łączyło mnie z Nim:

Przekonanie, że Sztuka człowieka cywilizuje i umoralnia.

Że teatr ma wielką rolę społeczną, niewyzyskaną dostatecznie dla celów humanitarnych, etycznych i estetycznych.

Że praca zespołowa daje większe rezultaty niż jednostkowa.

Że zespół teatralny to nie jest skupisko ludzi rywalizujących o pierwsze miejsca na scenie i o powodzenie materialne, ale że są to ideowcy świadomi swoich celów i zadań społecznych.

Że teatr jest nie tylko miejscem zdrowej rozrywki, ale i trybuną, gdzie się wypowiada cała współczesność – jej zagadnienia, bunty, tęsknoty, osiągnięcia i klęski.

Że teatr jest syntezą sztuk: Słowa, muzyki, plastyki.

Różniło mnie z Nim:

Traktowanie teatru jako świątyni, aktora jako kapłana.

Pewne punkty ceremoniału wewnętrznego Reduty.

Terminologia słownictwa zawodowego, operująca dziwnymi nowotworami w celu zastąpienia wyrazów obcych przyswojonych i już ogólnie rozumiałych, świeżo ukutymi wyrazami polskimi, przypominającymi Trentowskiego.<sup>51</sup>

#### 5. Jakim pamiętam Go podczas prób, podczas przedstawień i w życiu prywatnym?

Podczas prób Osterwa był wielkim Magiem sceny. Pamiętam, jak nieraz przychodził znużony, ze złym samopoczuciem i jak to wszystko odpadało

<sup>50</sup> Bolesław Michajło (ur. ?–1944, zamordowany na Pawiaku) – adept Instytutu Reduty, aktor, pracował w pracowni perukarskiej (1929–1930) i dziale administracyjnym jako opiekun mienia (1932–1939). W czasie wojny był opiekunem i strażnikiem Redutowego dobytku w gmachu przy ul. Kopernika w Warszawie.

<sup>51</sup> Bolesław Trentowski (1808–1869) – pedagog, filozof, publicysta. Jego prace, a przede wszystkim *Chowanna, czyli system pedagogiki narodowej jako umiejętności wychowania, nauki i oświaty* (1842), inspirowały Osterwę do stworzenia podstaw własnej pedagogiki i terminologii teatralnej.

z chwilą przystąpienia do pracy. Szybkość orientacji, ogarnianie jednym rzutem oka czy intuicji całości, niezwykła wrażliwość na szczegóły i fałszywe uczuciowe czy sytuacyjne, wydobywanie maksimum możliwości z każdego aktora, bez narzucania mu gotowej koncepcji, tylko przez poddawanie, wydobywanie właściwego tonu. Ostateczny rezultat aktor osiągał, przy pomocy reżysera, sam.

Podczas przedstawień Osterwa był bardzo wrażliwy na porządek całego obrzędu teatralnego. Począwszy od gongu, skończywszy na najdrobniejszym rekwizycie – cały aparat musiał chodzić jak zegarek i w razie drobnej niedokładności winowajca narażał się na ostre i surowe napomnienie, które nieraz wydawało się skarconemu niewspółmierne z winą, a było wywołane wielkim poczuciem odpowiedzialności za całokształt pracy i domaganiem się tejże samej odpowiedzialności od najmniejszego kółeczka skomplikowanej maszyny, której na imię teatr.

Jeżeli Osterwa brał sam udział w widowisku, lubił przed wejściem na scenę mieć chwilę skupienia w samotności. Poza Redutą nie było to łatwe, gdyż zazwyczaj gabinet Osterwy był w czasie przerw w przedstawieniu pełny po brzegi. I nieraz Osterwa był odprowadzany przez gorliwego rozmówcę aż do drzwi sceny.

Kiedy przedstawienie już uleżało się dokładnie i nie groziło aktorom niebezpieczeństwem omyłki, Osterwa lubił robić eksperymenty. Nieoczekiwanie zmieniał plan sytuacyjny w czasie widowiska i sprawdzał, czy partner umiał szybko zastosować się do niespodzianej zmiany koncepcji sytuacyjną własną, czy tkwił martwo w dawnych ramach, do których nawykł.

Osterwa w czasie przedstawienia był tą postacią, w której osobowość się wcielał. I to tak dokładnie, że zazwyczaj pozostawał nią i w życiu prywatnym. Może to wygląda na paradoks, ale tak było. Trudno było odgadnąć, czy to styl własny narzucił postaci odgrywanej tak dalece, że był sobą na scenie, czy też rola narzucała ton rzeczywistemu człowiekowi. Zapewne była w tym łatwość wyczuwania cudzej indywidualności i tak silna indywidualność własna, że wyciskała piętno na każdej z postaci odgrywanych. W każdym razie Osterwa do tego stopnia wżywał się w sztukę odgrywaną, że świat zewnętrzny, rzeczywisty układał Mu się łatwo według stosunków panujących w sztuce. Wtedy łatwo było Mu nazywać przyjaciela z życia imieniem przyjaciela ze sztuki, podpisywać się w listach imieniem bohatera, interesować się naprawdę zagadnieniami poruszonymi w sztuce itp.

To zatarcie granicy między rzeczywistością i sztuką nie miało piętna świadomego aktorstwa. Osterwa szczerze i rzeczywiście był przepojony wielką poezją własną. Jego rozmowy, listy, styl życia harmonizowały doskonale z atmosferą pięknych ról. Gdyby Osterwę spotkało rzeczywiście coś podobnego do wydarzeń ze sztuki Żeromskiego czy Słowackiego – zachowałby się właśnie tak, a nie inaczej. Osterwa zdawał sobie z tego sprawę i nie mógł przyjąć pewnych ról, w których nie czułby się swobodnie jak w życiu. Dlatego na przykład nie zagrał nigdy Hamleta.



6. Jak Osterwa reagował na recenzje odnoszące się do teatru w ogóle i do Jego osoby?

Na ogół Osterwa nie lubił realistycznego podejścia do Sztuki. Sam traktował pracę w teatrze jako posłannictwo i chętnie widział oceny wartości teatralnych pod tym kątem widzenia. Na ogół był wrażliwy na oceny tych znawców, których cenił, szczególnie jeżeli krytyka dotyczyła sztuki, w którą włożył wiele trudu, zapału i był zadowolony z rezultatu.

7. Jakie sztuki wystawiano w Reducie w czasie mojej współpracy?

Odtworzenie repertuaru z pamięci nie będzie wiernie. Dokumenty zostały zniszczone podczas powstania. Pamiętam (bez kolejności chronologicznej): *Horsztyński* (próby częściowo i analizy psychologiczne dokładnie), Osterwa – Szczęsny, *Amelia – Sławińska*, *Niewierny Tomek* – Grabowski, *Człowiek, którego zabiłem* – Rostand, *Haneczka i duch* – A. Bunsch, *Koń parowy* – A. Bunscha, *Śnieg* – Przybyszewskiego, *Wieczór Trzech Króli* – Szekspira, *Teoria Einsteina* – Cwojdziańskiego, *Sprawa Moniki* – Szczepkowskiej, *Egipska pszenica* – Jasnorszewskiej-Pawlikowskiej, *Przepióreczka* – Żeromskiego, *Pierścień wielkiej damy* – Norwida, *Mañara* – Oskara Miłozza (przekład B. Ostrowskiej), *Pastorałki* w układzie E. Poręby. Szereg sztuk odegranych było w trzech, nieraz dwóch zespołach objazdowych.

W stworzonym przez Osterwę Teatrze Szkolnym, pod kierownictwem Ewy Kuniny i Marii Dulębianki (1933), grano: *Zmarznęte serce* Jeżewskiej, *Ci dwaj, co ukradli księżyc* – A. Maliszewskiego (według Makuszyńskiego), *Podanie o Piaście* i *Żaki krakowskie* – K. Jeżewskiej, *Cud na Powiślu* – B. Peplowskiego, *Opowieść wigilijna* według Dickensa (nie pamiętam w czyjej przeróbce).

Osterwa opracował sam: *Horsztyńskiego*, *Niewiernego Tomka*, *Haneczkę i ducha*, *Teorię Einsteina*, *Przepióreczkę*, *Pierścień wielkiej damy*, *Mañarę*, *Podanie o Piaście* i *Żaki krakowskie*.

Część tych sztuk przygotowana była przez reżyserów innych i w ostatecznej formie w szeregu prób końcowych wyczelowana, niekiedy z bardzo dużymi zmianami przez Osterwę. Pamiętam te końcowe opracowania, a nie pamiętam wszystkich reżyserów. Wiem, że byli.

8. Którą z tych realizacji scenicznych uważam za szczytowe osiągnięcie pod względem artystycznym? Dlaczego?

*Horsztyński*, *Przepióreczka*, *Pierścień wielkiej damy*, *Mañara*. Te realizacje dawały widzowi głębokie przeżycie psychiczne zadawalające (!) go pod każdym względem i związane tak nierozdzielnie z postacią Osterwy, że ta sama rola w ujęciu innego aktora wydawała się przykrym nieporozumieniem dla każdego, kto widział tę sztukę przygotowaną i odegraną (rola Przełęckiego, Szczęsnego, Szeligi, Mañary) przez Osterwę.

9. Jak Osterwa wmontowywał własne kreacje w całość przedstawień bez naruszenia postulatu zespołowości?

Osterwa nie wysuwał własnej osoby na pierwszy plan, pamiętając przede wszystkim o tym, żeby cała scena robiła wrażenie zamierzone. Do swojej roli przygotowywał zespół, odgrywając ją w czasie prób i stosując się do całości.

Tak było w Reducie i tam, gdzie Osterwa sam przygotowywał całość w atmosferze porozumienia i harmonii. Inaczej bywało, gdy był zaproszony do innego zespołu, jak na przykład do TKKT<sup>52</sup> w *Don Carlosie*. A może to był jeszcze Teatr Narodowy Krzywoszewskiego?<sup>53</sup> W każdym razie tam była obca atmosfera i Osterwa odbijał od zespołu. Brak szminki i brak patosu – robił wrażenie niezgrabnej całości. Był inny niż zespół.

10. Wypowiedzi Osterwy, które utkwiły mi tak mocno w pamięci, że mogę je przytoczyć.

„Rola Norwida w Sztuce to nie tylko rola dobrego, a niedocenianego pisarza. To przede wszystkim rola mistyka, który rozumie czar słowa i czar piękna rozciągniętego na dzień powszedni.”

„Norwid powiedział jedno z najbardziej tolerancyjnych zdań, jakie udało się powiedzieć kiedykolwiek Europejczykowi: «Nie adorować, nie bezcześcić, ale się różnić i oceniać»”.

„Kiedy się mnie pytają o to, który z poetów jest moim poetą ulubionym, jestem w niemałym kłopotcie; bo im chodzi o współczesność, a dla mnie jest to zawsze i jeszcze: Słowacki. Jeżeli koniecznie współczesność – to Staff.”

„Z wielką przykrością i przymusem grałem rolę Don Carlosa. Bo kiedy księżniczka Eboli prosi mnie o listy – to przecież bym jej dał i uznaję jej słuszne prawo do tych listów. A tam odmawiam i to jest jakiś fałsz wewnętrzny, który mi psuje smak całego przeżycia.”

„Nie mógłbym zagrać Hamleta. Nieraz pociąga mnie refleksyjność postaci i jej niepokój mistyczny. Ale ten dramat krwi i zemsty, postępowanie z Ofelią, okrutny figiel w stosunku do dawnych kolegów. Niemoralna atmosfera *Hamleta* jest nie do przyjęcia dla człowieka o jakimkolwiek poczuciu moralnym.”

„Stosunek Hamleta do matki jest wstrętny.”

„Hel jest dla mnie czymś w rodzaju pól elizejskich dla starożytnych. Ile razy jestem nadmiernie znużony – marzę – pojadę na Hel. Potrzebna mi jest jego błękitność, nieskończoność i świadomość, że to jest polska ziemia i polskie morze.”

„Najważniejszym zadaniem człowieka teatru jest wychować uspołecznionego aktora.”

<sup>52</sup> Towarzystwo Krzewienia Kultury Teatralnej działało w Warszawie w latach 1933–1939, sprawując opiekę nad teatrami państwowymi (Polskim, Małym oraz scenami Warszawskich Teatrów Miejskich). Idea scentralizowania teatrów i ustanowienie monopolu (poza którym znalazła się Reduta) oraz komercyjne nastawienie przedsięwzięcia budziły niechęć Osterwy.

<sup>53</sup> Osterwa grał tytułową rolę w *Don Carlosie* Friedricha Schillera w reż. Emila Chaberskiego w Teatrze Narodowym w Warszawie (premiera: 20 II 1932).

„Niektórzy ludzie narzekają na reformę rolną. Traktują ten fakt jako przemianę społeczno-polityczną. Nie wiem, czy przychodzi komu na myśl, że to się dopełniła sprawiedliwość i że to musiało się stać.”

Są to tylko niektóre z wypowiedzi Osterwy, częściej powtarzane, a więc utrwalone w sensie treściowym i zbliżonej formie.

11. Czy Osterwa zwierzał się otoczeniu ze swoich projektów artystycznych?

Tak.

12. Czy Osterwa miał swoje ulubione kreacje (które i jak motywował, dlaczego były mu one najbliższe)?

Książę Niezłomny, Przełęcki.

Uważał je za wyrazy bliskiej Mu idei: przekreślenia własnej osoby dla wielkiego celu ogólniejszej natury, zwycięstwa przez ofiarę. Jeśli chodzi o Przełęckiego, bliski Mu był rozmach pracy dla rzeczywistości polskiej, uczciwość w dniu powszednim i również ofiara dla ocalenia ważniejszej rzeczy niż jednostkowe szczęście.

13. W których rolach widziałem J. Osterwę.

*Orlą, Brat marnotrawny, Niewierny Tomek, Ptak, Przechodzień, Lekkoduch, Sulkowski, Kordian, Magia, Ponad śnieg, Przepióreczka, Horsztyński, Książę Niezłomny, Pierścień wielkiej damy (Szeliha), Mazepa, Don Karlos, Don Juan (Rittnera), Powrót Przełęckiego (Zawieyski), Mañara (Oskar Miłosz), Fircyk w zalotach.*

Nie wspominam o takich, jak *Noc sylwestrowa* itp., gdyż mogłabym pomylić tytuły i postacie. Nie utkwiły w pamięci.

14. Które z nich wywarły na mnie szczególnie silne wrażenie i dlaczego?

To pytanie wymaga dłuższego opracowania. Doślę je później.<sup>54</sup>

15. Czy byłem kiedy partnerem Osterwy lub czy grałem z Nim w jednej sztuce?

Nie.

16. Czy widziałem Osterwę w której z wyżej wymienionych ról?

Odpowiedź w 13.

17. Czy posiadam jakieś materiały, źródła jak listy J. Osterwy, jego notatki, rozprawki, egzemplarze reżyserskie, opracowania scen, pamiętki?

Wszystko spalone podczas powstania.

18. Na czym – moim zdaniem – polegała tajemnica uroku osobistego Osterwy. Jego wpływu na otoczenie i współpracowników.

Proporcjonalna budowa, piękne wyraziste rysy, bardzo piękne ręce, sposób bycia swobodny i wykwinny, umiejętność prowadzenia rozmowy, bardzo ładny głos, uprzejmość, dobre wychowanie, prostota i bezpośredniość, łatwość nawiązania kontaktu, interesowanie się człowiekiem i właściwość skupiania uwagi na

<sup>54</sup> Taki dokument nie zachował się lub nie powstał.

nim, wielka wrażliwość, subtelność, nawarstwienia psychiczne, inteligencja, bogactwo zainteresowań, energia w przeprowadzaniu planów i ich szerokość. Oryginalne zestawienie w jednym człowieku: kwiata, młodzieńca, kochanka, świętego i reformatora. W pięknym kształcie zewnętrznym. Talent i sława.

19. Co we własnej i cudzej pracy dawało Mu radość, a co nie zadowalało lub irytowało?

Powaga w traktowaniu artystycznego rzemiosła, rzetelny stosunek do Sztuki, służba Sztuce bez względu, a czasem wbrew celom ubocznym.

Irytowało Go karierowiczostwo, niedbalstwo, lekkomyślność w traktowaniu obowiązków. Przerost ambicji aktorskiej.

20. Jaki był osobisty stosunek Osterwy do własnych poczynań i planów artystycznych: niewzruszony, kompromisowy czy chwiejny?

O ile wiem, w planach artystycznych Osterwa był stały, ale ulegał argumentom.

21. Czy Osterwa liczył się z głosem doradczym i argumentami osób drugih, czy też trwał przy swoim zdaniu bez względu na jego słuszność?

Odpowiedź na pytanie poprzednie.

22. Czy Osterwa ulegał w swej pracy artystycznej oraz ideologii i obcym wpływom i jakim?

Mówi się zazwyczaj w związku z Osterwą o Stanisławskim i jego wpływie. O ile mogłam zaobserwować w czasie prób (a brałam udział w wielu), Osterwa nie wymagał nigdy od aktorów przekonań co do roli, którą odgrywali, tylko domagał się żywych przypomnień z rzeczywistych przeżyć, które ułatwiałyby aktorowi wiarygodne, przekonujące objawy, dotyczące jego roli. Na przykład aktor grający rolę głodnego poety nie musiał być głodny, ale dobrze było, jeżeli mógł sobie przypomnieć, jak się czuł w momentach, kiedy był głodny. To dawało przeżyciom artystycznym posmak realności.

Czy ulegał wpływowi przyjaciół? Zapewne. Miał taki wpływ Limanowski, może trochę Lutosławski. Szczególnie jeśli szło o mistycyzmy posłannictwa, natchnienia, intuicje itp.

23. Czy pamiętam jakiś epizod z życia teatralnego lub prywatnego, który by rzucał światło charakteryzujące na osobę Osterwy?

Wymaga dłuższego opracowania.

24. Czy Osterwa miał w codziennym życiu jakieś charakterystyczne i charakteryzujące gesty, powiedzenia lub przysłowia?

Gestykulację miał bardzo żywą i wymowną.

25. W jaki sposób Osterwa reagował na muzykę, jaki dawał zewnętrzny wyraz tej reakcji? Których kompozytorów szczególnie lubił? Jak odczuwał i jak interpretował sam ich twory?

Lubił Beethovena, Chopina i Szymanowskiego. Opera raziła Go nieszczerością.

26. Jak Osterwa odczuwał sztuki plastyczne?

Pytanie niejasne.

27. Czy nie narzucają mi się jakieś trafne, istotne refleksje związane z postacią Osterwy jako artysty i człowieka – a nie objęte powyższymi punktami?

Nie została nigdzie poruszona rola Osterwy jako wychowawcy, patrioty i człowieka wierzącego.

*Opracowały i do druku podały Ewa Dulna-Rak i Wanda Świątkowska*