

*Jarosław Cymerman*

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

---

ORCID: 0000-0002-6494-505X

**OSTERWA PO WOJNIE**  
**albo Pięknosłużca w Polsce Ludowej**

**Osterwa after the War**  
**or, the Servant of Beauty in People's Poland**

**Abstrakt:** Artykuł jest poświęcony działalności Juliusza Osterwy po II wojnie światowej, w latach 1944–1947. Autor charakteryzuje społeczną i artystyczną postawę Osterwy wobec nowej rzeczywistości i przypomina rolę, jaką odegrał on w odbudowywaniu polskiego teatru po wojnie. Rysuje także obraz jego skomplikowanych relacji z komunistyczną władzą, pokazując, że wymykają się one jednoznacznym klasyfikacjom i ocenom. Tekst koncentruje się w głównej mierze na przedstawieniach zrealizowanych w tym czasie przez twórcę Reduty: *Uciekła mi przepióreczka* Stefana Żeromskiego (1945) w Krakowie, *Fantazy* Juliusza Słowackiego (1945) w Łodzi, *Lilla Weneda* Słowackiego (1946) i *Papuga* Kazimierza Korcelliego (1946) w Warszawie, wreszcie *Fantazy* w Krakowie (1946) z ostatnią rolą Osterwy. Na podstawie prasowej recepcji tych spektakli tworzy obraz nadziei i napięć towarzyszących powojennej działalności wybitnego aktora, reżysera i pedagoga w ostatnich latach jego życia. Wspomina także o niezrealizowanych pomysłach, których śmiertelnie chory Osterwa nie zdołał urzeczywistnić.

**Słowa kluczowe:** Juliusz Osterwa, Reduta, teatr polski po 1945, komunizm, teatr i polityka

**Abstract:** The article discusses Juliusz Osterwa's activity between 1944 and 1947. The author describes Osterwa's social and artistic stance towards the new reality and his role in rebuilding Polish theatre after the war. It also addresses his complicated relations with the communist authorities; it is argued that they escape any clear-cut categorisation or evaluation. The article focuses mainly on Osterwa's stage productions from this period: Stefan Żeromski's *Uciekła mi przepióreczka* [My Quail Has Fleed] (1945) in Kraków, Juliusz Słowacki's *Fantazy* in Łódź (1945), Słowacki's *Lilla Weneda* (1946) and Kazimierz Korcelli's *Papuga* [Parrot] (1946) in Warsaw, and finally *Fantazy* in Kraków (1946), Osterwa's last stage performance. Based on the critical reception of these productions in the Polish press, the author reconstructs the picture of the hopes and tensions accompanying the post-war activity of the outstanding actor, director and educator in his final years. Osterwa's plans that remained unrealised due to his terminal illness are also mentioned. (Transl. Z. Ziemann)

**Keywords:** Juliusz Osterwa, Reduta, Polish theatre after 1945, communism, theatre and politics

**J**acek Popiel, omawiając wybór zapisków Juliusza Osterwy dokonany przez Ireneusza Guszpita i Dariusza Kosińskiego, pisał:

Czytając *Przez teatr – poza teatr* można tylko żałować, że Osterwie nie dane było w sposób bardziej znaczący wpłynąć na dzieje teatru polskiego po 1945 roku. Choroba i śmierć w maju 1947 roku oszczędziła temu wielkiemu artyście udziału w naradach, między innymi w Belwederze w sprawie inscenizacji *Dziadów*, czy w Oborach, gdzie ludzie teatru „powszechnością poparcia udzielonego postulatami partii”, związanym z realizacją programu realizmu socjalistycznego „zdystansują poprzedzając ją konferencje literatów i plastyków”. Trudno teatrologowi snuć wizje zdarzeń, które z racji wyroku losu nie mogły stać się rzeczywistością. Ale, jako czytelnik tekstów Osterwy i opracowań poświęconych temu artyście, mam prawo wierzyć, że Osterwa – w odróżnieniu od Schillera – nawet w tych najbardziej skomplikowanych latach powojennej rzeczywistości potrafiłyby z godnością bronić swojej koncepcji teatru i nie podjąć z ówczesnymi władzami opisanej przez Czesława Miłosza w *Zniewolonym umyśle* gry, w której artysta skazany był nie tylko na porażkę, ale i utratę własnej twarzy<sup>1</sup>.

Rzeczywiście, biorąc pod uwagę powszechnie znane fundamenty postawy ideowej Osterwy, trudno nie zgodzić się z opinią Popiela. Niemniej jednak, jeśli przyjrzeć się bliżej ostatnim latom życia twórcy Reduty, można zauważyć, że jego postawa w tym czasie nie była konsekwentna. Zdarzały się momenty, w których wyraźnie podejmował pewne kompromisy, pozwalał się wykorzystywać, czasem grzeszył naiwnością w kontaktach z nową władzą. Wydaje się, że wynikało to z przekonania, że rządzący Polską podzielają przynajmniej w części społecznikowskie idee przedwojennej lewicy, a także poczucie, że bez względu na wszystko trzeba po wojennej katastrofie podjąć trud odbudowy polskiego teatru i polskiej kultury. Tym bardziej że w pierwszych latach po 1944 komuniści robili wiele, by przekonać Polaków, że w gruncie rzeczy to oni są naturalnymi spadkobiercami najlepszych postępowych tradycji, a ich celem jest jedynie reforma i korekta, a nie całkowita przebudowa tożsamości narodowej.

---

<sup>1</sup> J. Popiel, *Z zapisków Juliusza Osterwy*, „Didaskalia” 2005 nr 65–66, s. 128.

Trzeba także pamiętać, że lista teatralnych prac Juliusza Osterwy po 1944 nie jest długa. Co więcej – patrząc na ten okres jego działalności, łatwo można stwierdzić, że jego powojenne dokonania to w sporej części powroty do tekstów i ról sprzed 1939. Tak było w przypadku inscenizacji *Uciekła mi przepióreczka* Stefana Żeromskiego, *Teorii Einsteina* Antoniego Cwojdziańskiego, *Fantazego* i *Lilli Wenedy* Juliusza Słowackiego czy *Domu otwartego* Michała Bałuckiego. W zasadzie jedynym nowym tekstem, po który sięgnął, była wyreżyserowana przez niego w maju 1946 w warszawskim Teatrze Polskim satyra na rzeczywistość przedwzrzesniową, czyli *Papuga* Kazimierza Korcellego. Odbiór powojennych prac Osterwy trafnie podsumował Ireneusz Guszpit:

Różnie na ów dwuletni dorobek reagowano. Oczywiście najczęściej opinii odnosiło się do działalności strictly teatralnej. *Uciekła mi przepióreczka*, *Lilla Weneda*, także krakowski *Fantazy*, a więc trzy przedstawienia, w których brał udział jako reżyser i aktor, były tymi, które – choćby ze względu na ilość wypowiedzi – krytyka potraktowała najpoważniej. Chwalono i ganiono na przemian: a to wybór dramatu, sposób jego odczytania oraz przystawalność do nowej sytuacji społecznej, a to uleganie przez inscenizatora określonej typowi estetyki, także konwencjom gry scenicznej, podkreślano „sprawność i fachowość warsztatową”, sugerowano anachroniczność postawy twórczej, na ogół doceniano wielkość Osterwowego aktorstwa<sup>2</sup>.

Lata drugiej wojny światowej były w życiu Juliusza Osterwy czasem szczególnym – w tym swego rodzaju „okresie mistycznym”, przymusowo oderwany od teatru, w poczuciu ciągłego zagrożenia opracowywał projekty Dali i Genezji czy Teatru Społecznego, które miały stanowić podstawę jego przyszłych działań w nowej, powojennej Polsce. W słynnym liście do Stefana Jaracza, pisany podczas okupacji, pytał: „Cóż teraz, po tej straszliwej wojnie wniesiemy do skarbcza narodowego Dobra?”<sup>3</sup>. Pytanie to padło zaraz po krótkim wspomnieniu pierwszej wojny światowej, w czasie której kształtowały się przeciwieństwowe i praktyczne założenia Reduty oraz podstawy myślenia Osterwy o aktorstwie. Wyraźnie zatem także ta wojna miała według niego stanowić w dziejach teatru nowy początek, dzięki któremu scena polska miała zerwać z dawnymi grzechami. Pisał o tym już w 1940:

Nie będziemy odbudowywali domu zniszczonego przez huragan wojny. Nie będziemy „naprawiali Sztuki pospolitej” – musimy wystawić domostwo nowe. Stanie ono na tym samym miejscu. Nie żałujcie. BOGU dziękujemy, że huragan, zniszczywszy starą, niepocziwą budę, oszczędził – jednak – drogie – cenne pamiątki – i że żyjemy<sup>4</sup>.

We wspomnianym liście do Jaracza Osterwa myśl tę nie tylko podtrzymał, ale i skonkretyzował:

<sup>2</sup> I. Guszpit, *Przez teatr – poza teatr. Szkice o Juliuszu Osterwie*, Wrocław 1989, s. 51.

<sup>3</sup> J. Osterwa, *List do Stefana Jaracza*, oprac. D. Kosiński, „Dialog” 2008 nr 12, s. 113.

<sup>4</sup> Idem, *Przez teatr – poza teatr*, wybór i oprac. I. Guszpit, D. Kosiński, Kraków 2004, s. 152.

Niewątpliwie w pierwszych dniach pokoju odżyje Związek (ZASP), lecz i to nie ulega wątpliwości, że będzie musiał ulec zasadniczej i głębokiej przemianie – już choćby z tego względu, że jego dotychczasowy cel: „obrona interesów moralnych i życiowych” przestanie być celowym, skoro – przedsiębiorstwo teatralne w tym znaczeniu jak istniało do 39 r. – jest nie do pomyslenia. Jak to? znowu jakiś „prywatny przedsiębiorca”? znowu jakieś „TKKT”? znowu na wniosek magistratu miasto mianujące dyrektora artystycznego i administratora?<sup>5</sup>

### „SPOJRZEĆ DUCHOWI WIEKÓW W TWARZ”

Z takim właśnie nastawieniem Osterwa w 1945 wracał do teatru. Był głęboko przekonany o konieczności głębokiej reformy sceny – nawet na poziomie języka. Potwierdzeniem tego jest opublikowany w pierwszym numerze „Tygodnika Powszechnego” swego rodzaju manifest, w którym sformułował swoje pomysły, posługując się słownictwem używanym wcześniej w prywatnych notatkach, nie bacząc na to, że naraża się na śmieszność:

Przyjrzyjmy się wzorom gdzie indziej urzeczywistnionym. Najwyższe szczyty osiągnął teatr w Rosji Radzieckiej. Walnie do tego przyczyniło się państwo, w którym rozmiłowanie do teatru jest w całym świecie znane i dziejowo bezprzykładne, gdzie

„kamieniarz, mularz, cieśla, snycerz,  
wreszcie poeta, męczennik i rycerz”

odnoszą się do tej dziedziny duchowego odpoczynku w sposób najwłaściwszy i najgodniejszy.  
[...]

I u nas może to nastąpić – i nastąpi – ale do tego trzeba dwóch okoliczności: po pierwsze, aby nasze czynniki rządzące były tak nastawione do żywego słowa, jak w państwie radzieckim, po drugie, aby nasi żywośłowcy rozpoczęli w sobie pracę nad własnym przeobrażeniem i na tej drodze zbliżali się ku wzorowi zespołów radzieckich. Znałem aktorów moskiewskich w czasie przeszłej wojny, znałem zespoły Stanisławskiego, Tairowa, Wachtangowa, Meyerholda i niczego im tak nie zazdrościłem, jak tej ich zespołowej żarliwości w oddawaniu siebie na żertwę *Deo Ignoto* – Pięknku!

To nie byli ani przedsiębiorcy, ani najmici, to byli prawdziwie i czarująco dobrzy pięknośłowcy, niezależni, równi i braterscy. Więc, jeśli i my zrzucimy z siebie jarzmo przedsiębiorców, to może i w nas przemieni się osobnicza żarliwość w zespołową.

Tworzywo mamy, zdolności są, są odbiorcy i są wielkie możliwości. Trzeba szczerze i odważnie spojrzeć Światu i Duchowi Wieków w twarz, by potem utrwalić i pokazać postać ich i piętno<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Idem, *List do Stefana Jaracza*, op. cit., s. 113.

<sup>6</sup> Idem, „*I ja tak widzę przyszłą w Polsce sztukę...*”, „Tygodnik Powszechny” 1945 nr 1, przedruk w: idem, *Reduta i teatr. Artykuły – wywiady – wspomnienia 1914–1947*, oprac. Z. Osiński, Wrocław 1991, s. 256–257.

Jak widać, Osterwa potrafił nakreślić wizję teatru przyszłości, zgrabnie łącząc fragmenty *Promethidiona* Norwida oraz cytaty z Shakespeare'a i Wyspiańskiego z pochwałą osiągnięć teatru radzieckiego. Nie uchroniło go to jednak przed krytyką, a nawet kpinami ze strony części środowiska bliskiego nowej władzy. Podrażniony uduchowionym patosem i słowotwórstwem Osterwy Stanisław Dygat pisał na łamach „Odrodzenia” o „potężnym bujaniu, które przyprawiło nas o wyjątkowo przykre mdłości” oraz o „nowopotworach językowych, które mistrz Osterwa albo sam wymyślił, albo nauczył się ich od innego mistrza, ośmieszonego literacko jeszcze przed wojną rzeźbiarza Szukalskiego”, będących „świadcstwem pożałowania godnej ignorancji ducha i możliwości języka polskiego”. A na koniec poprosił „mistrza”, żeby „żadnych członnictw nie przeczłaniał, odpoczął porządnie po napisaniu tego artykułu i pięknie upulchniony jak najczęściej pokazywał się nam na scenie i nigdy, nigdy nie chwycił więcej za pióro”<sup>7</sup>.

Co prawda po artykule Osterwy pojawiły się i inne głosy. Czesław Miłosz nieco ironicznie, ale jednak rozgrzeszał inwencję językową wielkiego aktora. Stwierdził nawet: „im dłużej powtarzam te słowa, tym więcej mi się podobają i tym śmieszniejsze są wyrazy, używane zamiast nich potocznie”, a na koniec dodał, że „żenujące w tej sprawie jest tylko to, że Osterwa jest osamotniony w swoim wysiłku pionierskim”<sup>8</sup>. Trzeba jednak pamiętać, że przyszły noblista czynił to na łamach pisma satyrycznego „Lajkonik”. Prawdopodobnie nie o taki rezonans chodziło twórcy Reduty, choć zachował się brulion jego listu do Miłosza z zachętą, by poeta przyłączył się do wysiłków na rzecz „oczyszczenia, wyplenienia chwastów z grzęd polmowy”<sup>9</sup>.

Na atak Dygata Osterwa nie odpowiedział publicznie. W jego zapiskach zachował się natomiast komentarz do sprawy i coś w rodzaju szkicu odpowiedzi, w której nie tylko bronił swoich pomysłów na reformę polszczyzny, ale także przeciwstawił „żywosłowie” (czyli teatr) „literatom”, którzy nie są „ogrodnikami mowy”, tylko zbierają „gotowe” kwiaty i „czynią” z nich „bukiety orch-idealne dla garści «burżujów», «sybarytów»”. Odpowiedź zakończył deklaracją: „Jeden z panów życzył sobie, żebym nie chwycił za pióro... Więc będę mówił. Liczę na to, że może się ktoś znaleźć, kto lepiej wyrazi to słowem pisanym niż ja słowem

<sup>7</sup> S. Dygat, *Mieszaniny*, „Odrodzenie” 1945 nr 19, s. 8. Krytyczną wzmiankę dotyczącą pomysłów językowych Osterwy można znaleźć także w artykule wybitnego językoznawcy Stanisława Rosponda, który pytał: „Po co nam ozdabiacza, zarządnika, gęźbiarza p. Osterwy, skorośmy się przyzwyczaili do plastyka, muzyka i zarządcy?!”, S. Rospond, *Nowotwory czy nowopotwory językowe?*, „Język Polski” 1945 nr 4, s. 103.

<sup>8</sup> C. Miłosz, *Reforma języka*, „Lajkonik” 1945 nr 1 (dodatek do „Dziennika Polskiego” 1945 nr 56), przedruk w: idem, *W cieniu totalitaryzmów. Publicystyka rozproszona z lat 1945–1951*, wybór i oprac. M. Antoniuk, S. Bill, K. Jarzyńska, E. Kołodziejczyk, M. Woźniak-Łabieniec pod kier. A. Fiuta, Kraków 2018, s. 85.

<sup>9</sup> J. Osterwa, *Z zapisków*, wybór i oprac. I. Guszpit, Wrocław 1992, s. 191.

głośnym”<sup>10</sup>. Szybko miało się jednak okazać, że i ta forma przekazu nie do końca odpowiada duchowi czasu. Dygat w swoim napastliwym tekście skupił się wyłącznie na specyficznym „słowotwórstwie” Osterwy, pominął zaś jego propozycje ideowe i poradził, by zajął się wyłącznie pracą sceniczną. Całej sytuacji towarzyszyło wymowne milczenie środowiska. Można więc przypuszczać, że w 1945 niemal nikt nie potraktował serio tego, co mówił i o czym pisał twórca Reduty.

### POWRÓT PRZEŁĘCKIEGO

Jeszcze kilka miesięcy wcześniej właśnie Osterwa wydawał się kandydatem na patrona odradzającego się po wojnie polskiego teatru. W 1946 Kazimierz Wyka w artykule podsumowującym pierwszy powojenny sezon w polskim teatrze pisał:

Kiedy za okupacji rozmawialiśmy w Krakowie, jakim spektaklem teatr krakowski natychmiast uczci niepodległość, nie ulegało wątpliwości, że będzie nim *Księżę Niezłomny*. [...] Kiedy w Warszawie od placu Saskiego zachodziło się na wypalone i wyburzone tyły Teatru Wielkiego, chwaliliśmy sobie plac, który tam powstał. Miał służyć widowiskom plenerowym, które natychmiast, nim Teatr Wielki zostanie odbudowany, miały wzorem Reduty wyzyskać jego ruinę<sup>11</sup>.

Co ciekawe, przekonanie to podzielali zarówno reprezentanci obozu związanego z Armią Krajową i rządem londyńskim, jak i ci, którzy współpracowali z władzami Polski lubelskiej. Od tych pierwszych w kwietniu 1944 Osterwa najprawdopodobniej otrzymał nominację na przyszłego dyrektora krakowskiego Teatru im. Juliusza Słowackiego<sup>12</sup>. Z kolei w październiku 1944 na łamach lubelskiego „Odrodzenia” Stefan Jaracz bardzo stanowczo wskazał właśnie na Redutę jako na model działalności teatralnej, który powinien stanowić wzorzec dla odnowionej po wojnie polskiej sceny narodowej. Jaracz uznał, że u progu powojennej Polski „należy wrócić do tego, co tak świetnie zapoczątkowała Reduta”, gdyż „teatr studyjny to droga do Narodowego Teatru”, bowiem „doświadczenie Reduty pokazuje, że nie należy realizować od razu wielkich planów, nie wychowawszy najpierw ludzi”<sup>13</sup>.

Warto także przypomnieć, że jednoznacznie kojarzona z Osterwą *Uciekła mi przepióreczka* Żeromskiego w pierwszym powojennym (czy raczej ostatnim wojennym sezonie) 1944/45 zagrana została aż siedmiokrotnie, z czego aż cztery razy na inaugurację działalności polskich scen po okupacyjnej przerwie: w Białymstoku, Wilnie, Krakowie (w reżyserii i z udziałem samego Osterwy) i Pozna-

<sup>10</sup> Ibidem, s. 185–186.

<sup>11</sup> K. Wyka, *Renesans Zapolskiej, czyli omdlenie teatru*, „Twórczość” 1946 nr 3, s. 146.

<sup>12</sup> Zob. J. Szczublewski, *Żywot Osterwy*, Warszawa 1973, s. 522.

<sup>13</sup> S. Jaracz, *O Teatr Narodowy*, „Odrodzenie” 1944 nr 6–7, przedruk w: idem, *O teatrze i aktorze*, oprac. i wstęp W. Natanson, Warszawa 1962, s. 108.

**TEATR IM. JULIUSZA SŁOWACKIEGO**

Od poniedziałku, 19 lutego 1945 r. codziennie  
o godzinie 15-tej

**STEFAN ŻEROMSKI**

**UCIEKŁA MI  
PRZEPIÓRECZKA...**

komedya w 3 aktach  
z udziałem  
**JULIUSZA OSTERWY**

**OSOBY:**

Sosnóg, asystent wójtki	.....	Jacek Karbowicki
Dorota, jego żona	.....	Jadwiga Żelicka
Kajłaneczka Salma Słomkówna	.....	Hanna Czechowska
Regent, administrator	.....	Kazimierz Świątek
Przemysław, ówczesny dyktant	.....	Juliusz Osterwa
Włazek, historyk	.....	Lelek Ruszczyński
Ciekoci, inżynier	.....	Władysław Włodan
Radobłotnie, gość	.....	Włodzisław Machert
Młody, sekretarz	.....	Tadeusz Matuszewski
Kłopotliwy, asystent	.....	Kazimierz Świątek
Kłopotliwy, gość	.....	Włodzisław Machert
Zabójca, historyk sztuki	.....	Zdzisław Matuszewski

**Oprawa dekoracyjna Karola Gajewskiego**

Bilety do nabycia w kasie teatru od godz. 9—13 i 14—16.

Wydawnictwo Państwowe, Kraków, ul. Mikołajska 14.

Afisz *Uciekła mi przepióreczka* Żeromskiego w reż. J. Osterwy, Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie, prem. 19 II 1945, Biblioteka Narodowa

niu. Przy okazji tych realizacji nawiązywano do idei i praktyki teatralnej Reduty, przypominano jej osiągnięcia i wskazywano na konieczność kontynuowania tej tradycji. Ten spektakularny „powrót Przełęckiego” na polskie sceny dość szybko zakłóciła krytyka pod adresem sztuki Żeromskiego, jak i samego Osterwy. Autorami najsurowszych ocen byli Jan Kott i Stanisław Witold Balicki, którzy na łamach „Odrodzenia” stwierdzili między innymi, że widzowie w 1945 dość „mają wskrzeszania dramatów o rozdarciu duchowym inteligenta, o jego słabości ma-



skowanej kultem dla mocy i siły<sup>14</sup> oraz że *Przepióreczka* stanowi jedynie „uroczy zabytek ideologii cierpiętnictwa i ofiary, ideologii romantycznej, mówiącej tylko o jednostce, ideologii, w której siłą fatalną tkwił twórca *Ludzi bezdomnych*”<sup>15</sup>. Samemu Osterwie wypomniano przy okazji (przywołując recenzję Boya z 1935), że jego Przełęcki nosił na palcu „sygnet herbowy wielkości małego talerzyka”<sup>16</sup>. Krytyka ta sprawiła, że w kolejnych sezonach *Przepióreczka* w zasadzie zniknęła z polskich scen. Zdaniem Dariusza Kosińskiego felieton Kotta odsyłał do lamusa historii Żeromskiego i Wyspiańskiego, był także „w zasadzie otwartym atakiem zarówno na reżysera spektaklu Juliusza Osterwę, dyrektora Teatru im. Słowackiego Karola Frycza, jak i na całą, reprezentowaną przez nich, formację artystów wychowanych na ideach Młodej Polski”<sup>17</sup>. Poza tym trzeba pamiętać, że jak pisała Wanda Świątkowska:

Osterwa traktował dramat Żeromskiego jako coś więcej niż „sztukę teatralną” [...]. Idea przedstawiona w dziele – etos pracy, ofiarnicze poświęcenie, odpowiedzialność, wierność raz obranym ideałom, bez względu na cenę – była najpełniejszym wyrazem jego własnych przekonań. *Przepióreczka* zmobilizowała artystę do działania – porzucenia kariery w stolicy i wyjazdu na prowincję – oraz traktowana była jako programowy tekst Reduty, w której wierność idei, troska o dobro wspólne powinny dominować nad jednostkowym interesem<sup>18</sup>.

Osterwa znów – podobnie jak w przypadku ataku Dygata – odpowiedział krytykom *Przepiórki* (jak tytułował sztukę Żeromskiego) jedynie w prywatnych zapiskach, podkreślając, że wbrew twierdzeniom „Kottów” sztuka Żeromskiego „działa – więc żyje” i „oddziaływa na żyjących” „przyjemnie i ujemnie”. Z tym, że jego zdaniem „jak zwykle w Polsce, przyjemnicy milczą o swoich rozkoszach, ujemnicy natomiast dają wyraz swemu niezadowoleniu w słowie czcionkowanym”<sup>19</sup>. Jak zauważył Kosiński, „Osterwa używa [...] tej samej broni, po którą sięgał Kott: wartość dzieła sztuki mierzy stopniem praktycznej skuteczności jego społecznego oddziaływania”<sup>20</sup>. Warto jednak dodać, że twórca Reduty kolejny raz wyraźnie przeciwstawił sobie opinię „tłumów, co chodzą do teatru i zapełniają izby-widownie” oraz „oceniaczy wartości pisarskich” zdolnych „zachwiać trzcinią, żywiącymi się drukowanym słowem”<sup>21</sup>. Jego zdaniem rację mieli ci

<sup>14</sup> J. Kott, *Uciekla nam przepióreczka*, „Odrodzenie” 1945 nr 16, przedruk w: idem, *Po prostu. Szkice i zaczepki*, Warszawa 1946, s. 145–148.

<sup>15</sup> S. W. Balicki, *Teatr krakowski*, „Odrodzenie” 1945 nr 14.

<sup>16</sup> Zob. J. Frühling, *Jeszcze „Przepióreczka”*, „Odrodzenie” 1945 nr 20. Zob. też J. Cymerman, *Uciekające „Przepióreczki”*, „Teatr” 2019 nr 9.

<sup>17</sup> D. Kosiński, *A ja za nią, nieboraczek, boso...*, „Dialog” 2004 nr 9, s. 5.

<sup>18</sup> W. Świątkowska, *Koncepcje teatru społecznie zaangażowanego według Juliusza Osterwy*, „Pamiętnik Teatralny” 2018 z. 3, s. 153, <https://doi.org/10.36744/pt.423> [dostęp 15 VI 2020].

<sup>19</sup> J. Osterwa, *Z zapisków*, op. cit., s. 196.

<sup>20</sup> D. Kosiński, op. cit.

<sup>21</sup> J. Osterwa, *Z zapisków*, op. cit., s. 193.

pierwsi, żywo reagujący i przeżywający dylematy Przełęckiego. Zdaniem Osterwy „obojętną jest sprawą, co kto myśli, mówi i pisze o *Przepiórcie*”, gdyż „nie po to Żeromski pisał, pisał po to, żeby ludzi zachęcać do roboty, do pracy”<sup>22</sup>. Jednocześnie trudno oprzeć się wrażeniu, że krytyka ze strony Kotta, Dygata i innych mogła wyrzucić zasadniczy wpływ na jego późniejszą postawę. Być może przekonała Osterwę, że wojna w gruncie rzeczy nie zmieniła zasad rządzących polskim teatrem. Z dużym prawdopodobieństwem można też przypuszczać, że to właśnie te przeżycia znalazły wyraz w gorzkiej notatce z lata 1945, w której pisał:

Huragan wojny przeszedł przez kulę [...], a u „nas” nic się nie zmieniło.

Mówi się o wielkich przewrotach społecznych – o wielkich przemianach pojęć i znaki tych przeobrażeń są namacalnie widoczne – a u „nas” – w naszym świecie – nie ma tych przemian innego śladu ponad te, które się spostrzega w bycie materialnym. [...]

Słowem – teatr jest stary, starodawny – przeznaczony dla tych, co mają pieniądze (grubsze) i chcą się w teatrze bawić: nowa zadowolona burżuazja i nowa niezadowolona elita.

Teatr nie spełnia swego przeznaczenia określonego przez Szekspira, nie ukazuje światu i duchowi wieku postaci ich i piętna.

Starość jak i dawniejszość teatru uwidacznia się również w sposobie oceniania go przez społeczeństwo. Społeczeństwo milcząco zapełnia widownię, a narzuceni teatrowi jego przedstawiciele – tzw. recenzenci, ogłaszają swoje oceny po każdej premierze<sup>23</sup>.

Podobnie jak w tekście opublikowanym w marcu na łamach „Tygodnika Powszechnego” pojawia się tu kryptocytat z *Hamleta* – tym razem jako postulat, który nie jest realizowany i na którego realizację Osterwa traci nadzieję. W świetle tej notatki „żywoślowie” trafia w pustkę milczącej widowni, w jej imieniu – jak dawniej – zabierają głos „ujemnicy”, „oceniacze”. Nowa jest jedynie „burżuazja” i „elita”. Warto o tym wpisie pamiętać, przyglądając się powojennej działalności twórcy Reduty i jego stosunkowi do nowej władzy. Można bowiem zadać pytanie: czy widząc, że spodziewany przełom w życiu teatralnym nie nastąpił, Osterwa postanowił działać według sprawdzonych przedwojennych wzorców i szukać swojego miejsca w starej/nowej rzeczywistości, by w ten sposób zrealizować przynajmniej część swoich planów.

## POZA GRANICĄ „KRAINY TEATRALNYCH CZARÓW”

Kiedy pisał te słowa, był już po kilkutygodniowym pobycie w Łodzi, gdzie w Teatrze Wojska Polskiego – wówczas najbardziej prestiżowej polskiej scenie – wyreżyserował *Fantazego* Juliusza Słowackiego, którego premiera odbyła się

<sup>22</sup> Ibidem, s. 197.

<sup>23</sup> Ibidem, s. 199.

**TEATR WOJSKA POLSKIEGO**  
CEGIELNIANA 27

---

Od wtorku, dnia 19-go czerwca 1945 r. o godzinie 18 minut 30

**JULIUSZ SŁOWACKI**

# FANTAZY

czyli

# NOWA DEJANIRA

Dramat w 5 aktach (6 odsłonach)

O S O B Y:

Hrabia Respekt, były marszałek powiatowy Hrabina Respektowa, jego żona Dianna   Ich córki Stella Hrabia Fantazy Dafnicki Rzecznicki, marszałek powiatowy jego przyjaciel Hrabina Idalia, rozwódka, sąsiadka Respektów Ksiądz Loga, Kapelan Wołdemar Hawrytowicz, rodem Czerkles, stary major rosyjski Jan, zesłany na Sybir Kajetan, kamerdyner hr. Respektów Helenka, pokojowa Idalii Lokaj hr. Idalii	GUSTAW BUSZYŃSKI JANINA GODLEWSKA ELŻBIETA BARSZCZEWSKA ZOFIA MROZOWSKA JAN KRECZMAR STANISŁAW GROLIICKI JANINA ROMANÓWNA WOJCIECH BRYDZIŃSKI WŁADYSŁAW KRASNOWIECKI KAZIMIERZ WICHNIARZ MARIAN WYRZYKOWSKI KAZIMIERZ SZUBKA HALINA CZENERY ANDRZEJ BOGUCKI JANUSZ KOZŁOWSKI
--	--

Rzecz dzieje się na Podolu około r. 1841 - w trzech pierwszych aktach w domu hr. Respektów, w obu ostatnich - w majątności hr. Idalii

Inscenizacja i reżyseria: **JULIUSZ OSTERWA**  
(opracował scenariusz: Ryszard Potoczny - Adam Jankowski)

Dekoracje: **STANISŁAW TEISSEYRE**      Kostiumy: **ADAM GERŻĄBEK**      Ilustracja muzyczna: **M. MIERZEJEWSKI**  
(opracowanie w oparciu o T.R.P. i Kierownictwo L. Krasnowiecki)

Efekty świetlne: **HENRYK GŁOWACKI**      Orkiestra T. W. P. pod dyrekcją E. WEJMANA.

**Dyrektor Teatru Wojska Polskiego: Władysław Krasnowiecki**

---

Kasa Teatru czynna od godz. 10 rano do 14 i od 16 do początku przedstawienia. Początek przedstawienia punktualnie o godzinie 18.30.  
Z chwilą rozpoczęcia nikt ze spóźniających się nie będzie wpuszczony na salę.

Afisz *Fantazego* Słowackiego w reż. J. Osterwy, Teatr Wojska Polskiego w Łodzi, prem. 19 VI 1945, Biblioteka Narodowa

19 czerwca 1945. Tym razem inscenizacja i kreacja Osterwy spodobały się nawet Janowi Kottowi. Jego zdaniem twórca Reduty sięgnął po tekst bliższy barykadom Paryża niż Okopom św. Trójcy, który dodatkowo był „obrachunkiem podwójnym: z reakcją szlachecką i z romantycznym gestem”. Kott, piszący tym razem na łamach łódzkiego codziennego organu PPR, nie bawił się w subtelności i stwierdził wprost, że *Fantazy* powstał w czasie, gdy „dążenia narodowo-wyzwoleńcze przybierają charakter klasowy: międzynarodowy”, stąd „mitomanom i kabotynom jak *Fantazy*,

rajfuirom jak Rzecznicki, znikczemniałym obszarnikom jak Respektowie – przeciwwstawia Słowacki rosyjskiego dekabrystę i schłopiałego szlachcica”. Wobec takiego rozłożenia akcentów nie powinna dziwić niezwykle wysoka ocena całego spektaklu („wielki triumf Teatru Wojska Polskiego”, „najlepsze przedstawienie obecnego sezonu”, które „równać się może z najwyższymi osiągnięciami polskiego teatru przed wojną”) oraz reżyserii Osterwy – na tyle przeźroczystej, że nieprzesłaniającej wymowy dramatu: „Stary mistrz pokazał najtrudniejszy rodzaj reżyserii – kiedy nie znać ręki reżysera. Wydawało się, że sztuka gra się sama, że nie może być inaczej, że sam tekst obleka się w ciało i gesty”<sup>24</sup>. Podobną opinię o *Fantazym* wyraził recenzent „Przekroju”: sztuka Słowackiego to „świetnie narysowany dramat chylących się ku upadkowi romantyków-posiadaczy i zwycięstwo romantyzmu rewolucyjnego”, który przemawia „prosto i wyraźnie”, nie pozostawiając „w widzach żadnych wątpliwości co do tendencji czy ideologii autora, nawet bez dodatkowych komentarzy”<sup>25</sup>. Inaczej, choć również pozytywnie, ocenił *Fantazego* Czesław Miłosz na łamach „Odrodzenia”. Podobnie jak Kott uznał go za „dobre przedstawienie”, jednak nie z powodu przesłania zgodnego z marksistowską wykładnią dziejów, ale dlatego że był to jego zdaniem pierwszy po wojnie spektakl przekraczający „granicę krainy teatralnych czarów”<sup>26</sup>. Innymi słowy, Miłosz docenił przede wszystkim walory teatralne tej inscenizacji, w której doświadczył „uczucia nasycenia i rozkosznego upicia się rytmem i barwą, gestem, muzyką słów”<sup>27</sup>.

Podczas pobytu w Łodzi Osterwa próbował nawiązać bliższe relacje ze środowiskiem nowej władzy, czasami zachowując się przy tym dość zaskakująco. W czerwcu 1945 otrzymał od Adama Ważyka dramat *Stary dworek*, w którym autor gloryfikował partyzantkę komunistyczną, a ostro krytykował ziemiaństwo i podziemie związane z rządem londyńskim. W diariuszu Osterwa zanotował o tej sztuce: „świetnie napisana”<sup>28</sup>, a później w liście do żony z 17 czerwca 1945 wspominał:

Proponują mi tu dalszą pracę w lipcu – na znacznie i zadowalająco lepszych warunkach niż dotychczas. Chodzi o reżyserię nowej sztuki Ważyka [*Stary dworek*]. Z powodu tej sztuki wybuchły tu niezwykle burzliwe roztrząsania zagadki: wystawiać ją czy nie. Cała Rada Artystyczna tutejszego teatru wypowiedziała się przeciw. Ja jeden, po przeczytaniu – orzekłem, że to jest tworzywo nadające się do opracowania artystycznego. Wobec tego – i autor, i dyrekcja, tj. Krasnowiecki, namawiają mnie do reżyserii<sup>29</sup>.

<sup>24</sup> J. Kott, „Fantazy” Słowackiego w *Teatrze Wojska Polskiego*, „Głos Robotniczy” 1945 nr 23, s. 2.

<sup>25</sup> J. M. S., „Fantazy” w *Teatrze Wojska Polskiego*, „Przekrój” 1945 nr 17, s. 6.

<sup>26</sup> C. Miłosz, *Na „Fantazym”*, „Odrodzenie” 1945 nr 33, przedruk w: idem, *W cieniu totalitaryzmów...*, op. cit., s. 100.

<sup>27</sup> Ibidem, s. 98.

<sup>28</sup> J. Szczublewski, op. cit., s. 538.

<sup>29</sup> *Listy Juliusza Osterwy*, oprac. E. Krasieński, wstęp J. Zawieyski, Warszawa 1968, s. 297.

I choć ostatecznie nie podjął się tej realizacji, to jego pozytywna ocena tekstu Ważyka budzi co najmniej zdziwienie. *Stary dworek* to sztuka tendencyjna, szeleszcząca papierem, w przewidywalny sposób wieszcząca zmierzch dawnej Polski i fałszująca rzeczywisty obraz walki zbrojnej z Niemcami (dzielni, liczni i popierani przez większość komunistów walczą z okupantem, podczas gdy dwór i związani z nim partyzanci stoją z boku, piją i hamletyzują). Nic dziwnego, że nawet w zespole Teatru Wojska Polskiego nie wzbudziła ona entuzjazmu. Co takiego dostrzegł w niej Osterwa? Być może widział w niej echo bliskich mu przecież dylematów Żeromskiego. Mógł się dopatrzeć w *Starym dworku* nawiązań do *Ponad śnieg bielszym się stanę*, a komunista Piotr Galiniec (architekt i oficer Armii Ludowej) mógł mu się wydać nowym wcieleniem idealisty budującego porozumienie pomiędzy inteligencją a chłopami. Warto zwrócić uwagę na inny ciekawy fragment w tym samym liście do Matyldy Osterwiny, wskazujący na gotowość podporządkowania się nowym regułom, jakie zaczęły wówczas obowiązywać – nie tylko w teatrze:

Dziś odbyło się zebranie zespołu w obecności przedstawicieli pisarzy, prasy itd., na którym przedstawiciel Zarządu wojskowego wychowania politycznego pułk. [Mieczysław] Wągrowski w dłuższym przemówieniu wyłożył zadania, jakie stoją przed Teatrem Wojska Polskiego – zadania w związku z obecną rzeczywistością, i wprost zażądał od Teatru, żeby tę sztukę [*Stary dworek*?] wystawił i to czym prędzej. W zespole po tym przemówieniu powstał popłoch. Wyobrażano sobie bowiem, że nazwa Teatr Wojska Polskiego zawiera w sobie tylko przymiotnik jeden z takich, jak teatr „miejski”, „powszechny”, „polski”, „narodowy”, przymiotnik nieobowiązujący. Okazuje się, że ten przymiotnik obowiązuje. Pułkownik niezwykle inteligentny i uprzejmy człowiek przemówienie miał twarde, jak do żołnierzy. Aktorzy chyba nigdy nie słyszeli takiego przemówienia skierowanego do siebie. Aktorstwo dotychczasowe to staw lekko się marszczący i szmerzący, ilekroć wiatr wydarzeń nad nim wieje. Dziś to się zakotłowało – od spodu.

Żałuję, że tylko drobna część aktorstwa słyszała to wstrząsające przemówienie<sup>30</sup>.

Widocznie Osterwa – jako twórca dość surowych przecież zasad reżyserskich – był bardziej niż inni aktorzy skłonny zaakceptować wojskową dyscyplinę w teatrze. Z całą pewnością był to moment jego największego zbliżenia do radykalnych zwolenników nowej władzy i akceptacji jej działań. W cytowanym liście pobrzmiwa nadzieja, że może dzięki wojskowej dyscyplinie uda się wreszcie wypełnić z teatru dawne grzechy. Wydaje się jednak, że wybór *Lilli Wenedy* jako kolejnej inscenizacji nieco nadwerżył zaufanie środowisk komunistycznych do Osterwy<sup>31</sup>.

<sup>30</sup> Ibidem, s. 297–298.

<sup>31</sup> Jak pisał w liście do M. Limanowskiego z 8 XII 1945, realizacja *Lilli Wenedy* stanowiła jeden z elementów „zaprawiania się” do obchodów setnej rocznicy śmierci Słowackiego w 1949. Zob. M. Limanowski, J. Osterwa, *Listy*, oprac. i wstęp Z. Osiński, Warszawa 1987, s. 139–140.

DLACZEGO *LILLA WENEDA*?

Pod koniec września 1945 Jadwiga Chojnacka – dawna słuchaczka Instytutu Reduty w Warszawie i aktorka Reduty w Wilnie, członkini PPR od 1943 – pisała zaniepokojona do Osterwy:

Dlaczego *Lilla Weneda*? Jak ją Pan rozwiąże? Przecież niemożliwe tak jak dawniej. [...] Myślę, Panie Juliuszu, że powinien mnie Pan mieć przy sobie jako doradcę politycznego, łącznika między sobą a nową Polską, to jest ludźmi nowymi, których większość jest moimi towarzyszami partyjnymi. Proszę się zastanowić nad moją propozycją. Ja wprawdzie mam ambicje – samodzielnie, ale myślę, że taka kombinacja by mi bardzo odpowiadała, bo mogłaby przynieść dużo korzyści<sup>32</sup>.

Osterwa z tej propozycji dawnej uczennicy nie skorzystał, pozostał twórcą osobnym. Co nie przeszkodziło mu bardzo aktywnie działać: uczestniczył w wielu spotkaniach, współpracował z najważniejszymi scenami w kraju, obejmował kierownicze stanowiska, spotykał się z wysokimi urzędnikami państwowymi, zasiadał w różnych szacownych, choć niezbyt wpływowych gremiach. W liście do Kazimierza Korcellego z 10 czerwca 1946 tak na przykład pisał o swoich kontaktach z ówczesnym ministrem kultury (a wkrótce marszałkiem Sejmu) Władysławem Kowalskim i jego żoną:

Sam nie wiem, do czego porównać radość z poznania domu Państwa Kowalskich. Tak się złożyło, że Ministra poznałem w czasie, kiedy doszła mnie wiadomość, że mój cioteczny brat, Tadeusz Kowalski zmarł w Teheranie. Bardzośmy się kochali. Tym się tłumaczy mój wybuch serdeczności przy pożegnaniu przed wyjazdem z Warszawy<sup>33</sup>.

W 1946 przedstawiciele najwyższych władz poprosili Osterwę o przygotowanie w warszawskim Teatrze Polskim akademii pierwszomajowej, podczas której raz jeszcze wcielił się w postać Konrada z *Wyzwolenia*. Wspomniany minister Kowalski usilnie namawiał go wówczas do pozostania w Warszawie, później osobiście za dbał o umieszczenie go w lecznicy rządowej. Osterwa nie był więc twórcą marginalizowanym, wręcz przeciwnie, można bez większego ryzyka stwierdzić, że u progu Polski Ludowej należał do teatralnego mainstreamu. Ta obecność – jak się wydaje – nie dawała mu jednak realnego wpływu na wyznaczanie kierunków rozwoju polskiego teatru. Z jednej strony pozwalano Osterwie korzystać z dawnej sławy, a jednocześnie utrudniano mu realizację niektórych zamierzeń, na przykład inscenizację *Dziadów* Adama Mickiewicza<sup>34</sup>. Przedłużano też odbudowę Reduty, dzięki której miało się odtworzyć unikatowe środowisko kształtujące polskie sceny. Schorowanemu artyście ofiarowano co prawda dyrekcję teatrów krakowskich, ale trudno

<sup>32</sup> J. Szczublewski, op. cit., s. 545.

<sup>33</sup> *Listy Juliusza Osterwy*, op. cit., s. 362.

<sup>34</sup> Zob.: ibidem, s. 368; J. Osterwa, *Ostatni pamiętnik*, [w:] idem, *Reduta i teatr...*, op. cit., s. 333.



Juliusz Osterwa jako Śláz w *Lilli Wenedzie* Słowackiego, Teatr Polski w Warszawie, prem. 17 I 1946. Fot. Franciszek Myszkowski, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego w Warszawie

sobie wyobrazić, by mu pozwolono na urzeczywistnienie planów, jakie układał sobie latem 1946 w Krynicy. Przypomnijmy – w sezonie 1946/47 planował wystawienie między innymi *Dziadów* Adama Mickiewicza i *Pierścienia Wielkiej Damy* albo *Krakusa* Cypriana Norwida. W kolejnym sezonie w repertuarze Teatru im. Juliusza Słowackiego miały się znaleźć między innymi: *Lilla Weneda*, *Noc listopadowa*, *Nie-Boska komedia*, *Mazepa*, *Kain* George’a Byrona, *Bolesław Śmiały*, *Ballady*, *Irydion*, *Sen srebrny Salomei* oraz *Księżę Niezłomny*. Osterwa zdążył jeszcze otrzymać nominację na dyrektora Państwowej Szkoły Dramatycznej w Krakowie (która mogła w przyszłości stać się wymarzoną przez niego Akademią Teatru), jednak w tym samym czasie na znaczeniu zyskały środowiska, które gdzie indziej niż w tradycji Reduty szukały fundamentów ideowych powojennej sceny w Polsce.

Realizacja *Lilli Wenedy* Juliusza Słowackiego wywołała podobną niechęć wobec Osterwy jak wcześniejsza *Przepióreczka* w krakowskim Teatrze im. Juliusza Słowackiego. Premiera miała miejsce w Teatrze Polskim 17 stycznia 1946, czyli

w pierwszą rocznicę zajęcia Warszawy przez wojska polskie i radzieckie<sup>35</sup> i anon-sowano ją w prasie jako „pierwszą premierę teatru państwowego w Warszawie”<sup>36</sup>. Sztuka odniosła ogromny sukces frekwencyjny – do końca kwietnia 1946 zagra-no ją ponad sto razy, zwykle przy pełnej widowni<sup>37</sup>. Obejrzeni ją między innymi Bolesław Bierut i Josip Broz Tito. Biorąc pod uwagę popularność, było to z całą pewnością jedno z najważniejszych wydarzeń teatralnych powojennych sezonów. Jak zauważył Grzegorz Niziołek, w tym przypadku

konfrontacja teatru z rzeczywistością, prawdziwych ruin miasta ze scenicznymi harfami, pamięci o rzeczywistej zagładzie Warszawy ze scenicznym lamentem chóru Wenedów nad zagładą narodu, „łśniącego” teatru ze „zwalonymi domami”, była prawdopodobnie doświadczeniem bardzo silnym, mającym znaczny wpływ na odbiór spektaklu<sup>38</sup>.

Zdaniem Niziołka jednak „sztuka Słowackiego w inscenizacji Osterwy wywoły-wała u niektórych widzów” „poczucie niestosowności”. Razić miał „patos, nad-mierna poetyckość, rozkoszowanie się nastrojami grozy i zagrożenia”, a „celebro-wanie plemiennych mitów” kojarzyło się z ustawami norymberskimi<sup>39</sup>.

Trzeba tu dodać, że owi „niektórzy widzowie” to przede wszystkim publicyści „Kuźnicy” i „Odrodzenia”. Na łamach tego pierwszego pisma „A. S-r” (najpewniej Andrzej Stawar) w „korespondencji z Warszawy” dziwił się, że właśnie ten dramat wybrano na „otwarcie teatru państwowego” „w uroczystą i znamioną rocznicę”. Uznał *Lillę Wenedę* za „sztukę jedną z najbardziej pesymistycznych w polskiej lite-raturze dramatycznej – sztukę fałszywą w swej koncepcji historiozoficznej, której wznowianie dziś musi mieć ujemny aspekt polityczny”. Pisał dalej:

Osobliwość *Lilli Wenedy* stanowi nie obfitość krwawych scen, ale specyficzne czulenie się, roz-pływanie, rozsmakowywanie się niezdrowe w zjawiskach śmierci, grobu, rozkładu – słowem jakaś atmosfera nekrofilstwa, oblepiająca wszystko.

Romantyzm wiele ponurości i grozy posiał w literaturze, ale w *Lilli Wenedzie* mamy coś, co zdaje się przelicytowywać najbardziej ponure obrazy. Tu geniusz romantyczny nie tylko, by tak rzec, z lubością wietrzy zapach krwi, ale zaciąga się z upojeniem strasznym, słodkawym zaduchem cielesnego rozkładu<sup>40</sup>.

<sup>35</sup> Pierwotnym terminem była druga rocznica utworzenia Krajowej Rady Narodowej, czyli 31 XII 1945.

<sup>36</sup> Zob. A. S-r [Andrzej Stawar?], „*Co myślisz starcze o ludach zachodnich?*” (*Z powodu wystawie-nia „Lilli Wenedy”*), „*Kuźnica*” 1946 nr 5, s. 7. Co prawda na inaugurację działalności Teatru Polskiego po wojnie gościnnie zagra-no 26 XI 1945 *Zemstę* Aleksandra Fredry z Teatru Miejskiego w Lublinie (notabene w reżyserii reductowca Zygmunta Chmielewskiego), niemniej jednak to *Lilla Weneda* była pierwszą realizacją przygotowaną i graną potem regularnie przy ulicy Karasia po 1945.

<sup>37</sup> Zob.: „*Lilla Weneda*” w *światle cyfr*, „*Rzeczpospolita*” 1946 nr 63; 48987 widzów oglądało „*Lillę Wenedę*”, „*Robotnik*” 1946 nr 62.

<sup>38</sup> G. Niziołek, *Polski teatr Zagłady*, Warszawa 2013, s. 151.

<sup>39</sup> Ibidem.

<sup>40</sup> A. S-r [Andrzej Stawar?], op. cit.



Jak widać, recenzent „Kuźnicy” chciał raczej zdyskredytować tradycję romantyczną – przypominając między innymi, że czasy romantyzmu „stanowiły okres najsilniejszego natężenia wpływów niemieckich na środowisko intelektualne polskie” – niż zaatakować przedstawienie, które zresztą jego zdaniem „poszło w jednym po linii łagodzenia ostrych tonów, pewnego rozładowywania nastrojów na rzecz umiarkowanego realizmu”<sup>41</sup>.

Nieco inaczej rzecz ocenił Balicki w „Odrodzeniu”. Zgodził się wprawdzie z opinią recenzenta „Kuźnicy”, że *Lilla Weneda* nie była dobrym wyborem na inaugurację powojennej działalności Teatru Polskiego, przypisując Osterwie intencję promowania „cierpiętnictwa”. Jednocześnie – co ciekawe – przeciwstawił warszawskiej inscenizacji głośną *Elektrę* Jeana Giraudoux w reżyserii Edmunda Wiercińskiego, by na koniec stwierdzić:

Odwiedziny teatralne w Łodzi (nie samą *Elektrą* Łódź żyje) przekonują, że tu najżywszy i najciekawszy jest nurt teatralny, najlepsze zapowiedzi na przyszłość (Schiller! Schiller!!), że przeciwko Kraków, który miał wielkie apetyty i także możliwości na stworzenie najbogatszego i najpracowitszego ośrodka ruchu teatralnego, sam ze swych zadań zrezygnował<sup>42</sup>.

To wyróżnienie Łodzi i Schillera w kontekście krytyki Osterwy wyraźnie wskazuje na sympatie środowiska „Odrodzenia”. Trudno się zatem dziwić, że gdy kilka miesięcy później twórca Reduty rozważał przyjęcie dyrekcji w Krakowie, w liście do żony pisał o królewskim mieście: „Straszna atmosfera. Balicki – «Odrodzenie»”<sup>43</sup>.

Pozostali recenzenci oceniali spektakl znacznie lepiej. Chętnie przyjmowali dość niewyszukaną interpretację, według której dumni, okrutni, bezwzględni, ale i trochę nierozgarnięci Lechici to późniejsza szlachta i polskie elity, a szlachetni, choć nieco bezradni Wenedzi to chłopci i robotnicy, którzy zgodnie z wizją Rozy Wenedy wkrótce powstaną z popiołów i odzyskają wolność. W takim duchu wypowiadał się zarówno Jan Nepomucen Miller w PPS-owskim „Robotniku”, jak i Jan Szczawiej na łamach PSL-owskiej „Gazety Ludowej”<sup>44</sup>. Obydwaj zresztą czynili to zgodnie z wykładnią Eugeniusza Sawrymowicza zawartą w broszurze wydanej przy okazji tej realizacji wspólnie przez Teatr Polski i Kuratorium Okręgu Szkolnego Warszawskiego:

<sup>41</sup> Ibidem.

<sup>42</sup> S. W. Balicki, *Odwiedziny teatralne. Rozkochanie się w cierpiętnictwie*, „Odrodzenie” 1946 nr 9, s. 10.

<sup>43</sup> *Listy Juliusza Osterwy*, op. cit., s. 352.

<sup>44</sup> Zob.: J. N. Miller, *Państwowy Teatr Polski. Juliusz Słowacki „Lilla Weneda”*, „Robotnik” 1946 nr 21, s. 3; J. Szczawiej, *Premiery warszawskie. „Lilla Weneda” w Państwowym Teatrze Polskim*, „Gazeta Ludowa” 1946 nr 25, s. 2.



Juliusz Osterwa jako Ślaza w *Lilli Wenedzie*, Teatr Polski w Warszawie,  
Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego w Warszawie

Proroctwa Rozy rzucają światło na pogląd Słowackiego o przyszłości Polski: państwo Lechitów upadnie, bo „bez jutra” jest państwo kierowane przez ludzi pokroju Lecha. Przyszłość należy do mściciela z rodu Wenedów, a więc do ludu. Tak się zaznaczyły w utworze demokratyczne tendencje autora<sup>45</sup>.

Warto zwrócić uwagę na to, że „niepoprawny «cierpiętnik»” (jak nazwał Osterwę Balicki) pojawia się w tym spektaklu w nietypowej dla siebie roli Ślaza. Twórca Reduty wcielał się w tę postać wcześniej już w Moskwie w 1916 i w Krakowie w 1934. Zdaje się, że ta druga inscenizacja mogła mieć duży wpływ na kształt spektaklu w Teatrze Polskim w 1946. Już przed wojną Osterwa zrezygnował z „deklamacji” na rzecz jak najbardziej naturalnego mówienia wiersza Słowackiego i już wtedy potraktował chóry harfiarzy w „operowy” sposób. Jak zauważył Tadeusz Sinko, w 1934 Osterwa odszedł od „fatalistycznej tragedii narodu, ginącego przez brak wiary w zwycięstwo”, by stworzyć „tragedię córki, ratującej po trzykroć ojca od śmierci i ginącej (wraz z narodem i jego królem) wskutek przypadkowego kłamstwa marnej mrówki ludzkiej”. Ta „ariostyczna” (jak chciał Sinko) interpretacja sprawiła, że „centralną osobą tragedii stał się

<sup>45</sup> E. Sawrymowicz, *Juliusz Słowacki. „Lilla Weneda”*, Warszawa 1946, s. 3.

Ślaza” – „przedhistoryczny Papkin, synteza wszystkich późniejszych chytrych a niewiernych niewolników i lokai z komedii, figura tak rozkoszna w łajdackich akcentach, że widziało się w nim całą przewagę niskiej sfery życia nad wszystkimi szlachetniejszymi pierwiastkami”<sup>46</sup>.

W 1946 kontekst *Lilli Wenedy* był już oczywiście zupełnie inny, wobec realnej „fatalistycznej tragedii narodu” Osterwa nie mógł pozostać obojętny. Niemniej jednak chyba nie było jego intencją stworzenie spektaklu pełnego patosu i wzniosłości. W liście do Arnolda Szyfmana z 17 października 1945 prosił o możliwość „wypożyczenia z Łodzi Henryka Modrzewskiego”, by z jego pomocą „rozbić przestarzałą sztaampę chórów”<sup>47</sup>. Również postać Ślaza mogła stanowić istotny ślad przedwojennej „ariostycznej” wersji *Lilli Wenedy*. Jarosław Iwaszkiewicz wspominał, że w 1946 „kreacja Osterwy jako Ślaza [...] odbiegała nieco od reżyserkiej koncepcji”<sup>48</sup>. Uruchomienie dzięki tej postaci (oczywiście w ograniczonym stopniu) ironii Słowackiego mogło umknąć zarówno tym, którzy zarzucali reżyserowi i sztuce rozmiłowanie w cierpiętnictwie i śmierci, jak i tym, którzy chcieli zobaczyć w spektaklu zapowiedź narodzin przyszłej wielkiej ludowej Polski. Ironia wybrzmiewa szczególnie mocno, gdy ów „przedhistoryczny Papkin” dokonuje oceny „szlachetczyzny”:

Czy ja Lechita... Cóż to? Czy mi z oczu  
Patrzy gburostwo, pijaństwo, obżarstwo,  
Siedem śmiertelnych grzechów, gust do wrzasku,  
Do ukwaszonych ogórków, do herbów?<sup>49</sup>

Osterwa ucharakteryzowany, zgarbiony, zmienionym głosem musiał mówić te słowa bardzo sugestywnie, skoro dwu recenzentów nie tylko zwróciło na ten fragment uwagę, ale i postanowiło go zacytować w swoich tekstach<sup>50</sup>. Pamiętajmy też, że wypowiadał je aktor, którego jeszcze niedawno do spółki z Żeromskim oskarżano o to, że kreuje „fałszywych bohaterów, którzy gotowi są zawsze poświęcić wszystko i wszystkich, aby ratować wyimaginowaną czystość wewnętrzną”<sup>51</sup>. Oczywiście nie każdy z bardzo licznego grona widzów *Lilli Wenedy* tę ironię mógł dostrzec, trudno jednak wyobrazić sobie, by sam odtwórca nie był jej świadom.

<sup>46</sup> T. S. [Tadeusz Sinko], *Z ariostycznym uśmiechem*, „Czas” 1934 nr 277, s. 2.

<sup>47</sup> Zob. T. Mościcki, *Teatry Warszawy 1944–1945. Kronika*, Warszawa 2012, s. 800.

<sup>48</sup> J. Iwaszkiewicz, *Teatr Polski w Warszawie 1938–1949*, Warszawa 1971, s. 26.

<sup>49</sup> J. Słowacki, *Lilla Weneda*, [w:] idem, *Dramaty*, t. 1, Warszawa 1972, s. 518–519.

<sup>50</sup> Zob.: B. Wójcicki, *Państwowy Teatr Polski – Juliusz Słowacki „Lilla Weneda”*, „Życie Warszawy” 1946 nr 20, s. 3; J. Szczawiej, op. cit.

<sup>51</sup> J. Kott, *Uciekła nam przepióreczka*, op. cit., s. 148.

## „BUDOWAĆ NOWĄ RZECZYWISTOŚĆ”

Jak już wspomniałem, jedyną powojenną inscenizacją nowego tekstu przez Osterwę była *Papuga* Kazimierza Korcellego. Twórca Reduty wyreżyserował ją, podobnie jak *Lillę Wenedę*, w Teatrze Polskim w Warszawie. Sztuka ta – choć według zapewnień autora powstała przed 1939 – dobrze wpisywała się w propagowaną przez władzę ludową wizję Polski przedwrześniowej jako kraju ulegającego stopniowej faszycyzacji. Sam autor twierdził, że wniosek, jaki z niej wynika, jest prosty: „wyrwać władzę z rąk burżuazji i faszyzmu i w oparciu o masy ludowe budować nowy świat, nową rzeczywistość”<sup>52</sup>. Osterwa po przeczytaniu tej komedii stwierdził, że jest „oszałamiająca”, a w przedpremierowym wywiadzie deklarował: „*Papuga* jest bezsprzecznie jedną z najciekawszych sztuk, jakie reżyserowałem”, choć nie tyle ze względu na treść, ile na „technikę pisarską”, „charaktery bardzo skomplikowane”, „oryginalny sposób wypowiedania myśli”<sup>53</sup>.

Ostatecznie jednak – jeśli wierzyć recenzjom – przeważył w tej realizacji żywioł farsowy. Premiera odbyła się 22 maja 1946. Sztuka, jak miał przekazać Osterwie Szyfman, „chwyciła”. Spektakl, sądząc z prasowych relacji, rzeczywiście cieszył się zainteresowaniem publiczności, raczej przychylnie zareagowała także prasa, podkreślając umiejętne połączenie farsy i groteski z nastrojowym symbolizmem oraz trafną diagnozę rzeczywistości przedwrześniowej. Wyjątek stanowiły opinie Jana Szczawieja i Seweryna Pollaka. Szczawiej zarzucił autorowi między innymi zbyt farsowe i operetkowe ujęcie problemu faszyzmu i pływiczny psychologizm, z kolei reżyserowi to, że „dał się skusić niewątpliwie istniejącym ambicjom autora, stworzenia z tej farsy, czy jeśli kto woli z tej groteski widowiska na miarę monumentalną”<sup>54</sup>. Pollak skarżył się na „wrażenie niedosytu zarówno artystycznego, jak i intelektualnego”, wynikającego z „wyłącznie negatywnej postawy jej autora wobec objawów społecznych”, gdyż „nie stawia się w nim właściwie poza ostrzeżeniem żadnych tez pozytywnych”<sup>55</sup>. Recenzent „*Kuźnicy*” nie dostrzegł więc w finałowej scenie sztuki „przecucia nowego ładu, nowego sensu istnienia, który stworzą mocne ręce robotnika Bundy po tym, jak przeminie groza wojny”<sup>56</sup>. Na marginesie warto tu dodać, że w wersji *Papugi* opublikowanej w zbiorze dramatów Korcellego w 1970 miejsce robotnika Bundy w zakończeniu dramatu

<sup>52</sup> D. R., *Przed premierą „Papugi” Korcellego*, „*Robotnik*” 1946 nr 134, przedruk w: J. Osterwa, *Reduta i teatr...*, op. cit., s. 265.

<sup>53</sup> *Ibidem*, s. 264.


<sup>54</sup> J. Szczawiej, „*Papuga*”. *Premiera w Teatrze Polskim*, „*Gazeta Ludowa*” 1946 nr 144, s. 4.

<sup>55</sup> S. Pollak, „*Papuga*” *Kazimierza Korcellego w Teatrze Polskim w Warszawie*, „*Kuźnica*” 1946 nr 26, s. 5.

<sup>56</sup> B. Wójcicki, *Państwowy Teatr Polski*. „*Papuga*” *Kazimierza Korcellego*, „*Życie Warszawy*” 1946 nr 144, s. 4.

OSTERWA PO WOJNIE

PANSTWOWY



ROK ZAŁOŻENIA 1913 SEZON I-tytuł P.T.P.: 1945/46

**TEATR POLSKI**

POD DYREKCJĄ ARNOLDA SZYFMANA

ŚRODA 22-go MAJA  
PO RAZ PIERWSZY

**PAPUGA**

Komedia w 3-ich aktach  
z czasów dawniejszych: sprzed 1939 r.  
KAZIMIERZA KORCIELLEGO

Julian May . . .	Marion Wyrzykowski	Arnold . . .	Władysław Gadik
Columbus . . .	Seweryn Batym	Damas . . .	Kazimierz Wilamowski
Karol . . .	Stanisław Grudziński	Fastry . . .	Aleksander Boguski
H y c . . .	Satornin Burkiewicz	Felisiak . . .	Tytus Dymak
E w a . . .	Karolina Lubieńska	Fuks . . .	Oskwian Zawadzki
Marta . . .	Nina Andrycz	Hełka . . .	Mikołaj Wajdyński
Maryśka . . .	Janina Sokółowska	R o m . . .	Henryk Kubalski
Paulina . . .	Janina Muncingrowa	Bunda . . .	Norbert Nader
Prakurator . . .	Gustaw Buszyński	I Rudy . . .	Henryk Rzeźkowski
Gruber . . .	Henryk Małkowski	II Rudy . . .	Tadeusz Kozłowski
Sędzia . . .	Feliks Chmurkowski	III Rudy . . .	Feliks Bańkowski

Reżyseria: JULIUSZ OSTERWA  
Dekoracje: HIECZYSLAW NALEWAJSKI

Początek przedstawienia o godz. 18-ej

---

Przedprzedaż biletów zwykłych w cenie od zł. 20 do zł. 150 w kasie A w godz. od 10 do 18

Bilety ulgowe z 50% zniżką dla pracowników państwowych i przedsiębiorstw państwowych, dla wojska oraz pracowników samorządowych za okazaniem legitymacji urzędowych, wydawane będą w kasie B w p. od 10 do 16, w dniu przedst.

Bilety akademickie w cenie po zł. 10 dla studentów Wyższych Uczelni za okazaniem legitymacji akademickich, wydawane będą w kasie B na godzinie przed przedstawieniem.

Bilety zwyczajowe na przedst. organiz. przez Zw. Zaw. w cenie od zł. 5 do zł. 30 do nabycia w Radzie Związków Zawod. Targowa 15. Bilety na obładowe przedstawienia szkolne w cenie od 5-10 zł. (Organizacja Karolom D. S. W-wa)

Opłata za szeznię: Parter i I piętro zł. 2; II piętro zł. 2. Opłata za program zł. 5

L. p. nr 19  
B. 6724 Druk. „LITEX” Kraszkowa 33

Afisz *Papugi* Korcelliego w reż. J. Osterwy, Teatr Polski w Warszawie, prem. 22 V 1946, Biblioteka Narodowa

zajmuje postać nazwana po prostu „zwykłym człowiekiem z ulicy”<sup>57</sup>. Tym samym w ostatecznej wersji sztuki finał został pozbawiony istotnego kontekstu wprowadzającego ideę walki klasowej.

Bezpośrednio po tej realizacji Osterwa postanowił po raz kolejny (a drugi po wojnie) wrócić do *Fantazego*. Uczynił to już jako dyrektor teatrów krakowskich. Podczas wakacji w Krynicy na nowo opracował tekst. W liście do Wacława Borowego z 30 września 1946 napisał, że pracę nad sztuką dedykował „młodzieży, robotnikom, wojsku, urzędnikom”<sup>58</sup>. Premiera odbyła się na deskach Teatru im. Juliusza Słowackiego 10 października 1946. Tym razem – w przeciwieństwie do łódzkiej

<sup>57</sup> Zob. K. Korcelli, *Dramaty*, wstęp M. Piwińska, Warszawa 1970, s. 88.

<sup>58</sup> *Listy Juliusza Osterwy*, op. cit., s. 375.



Afisz *Fantazego* Słowackiego w reż. J. Osterwy, Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie, prem. 10 X 1946, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego w Warszawie

inscenizacji z 1945 – Osterwa nie tylko reżyserował, ale też zagrał tytułową rolę<sup>59</sup>. Jak się okazało – miała to być jego ostatnia rola w życiu. „Patrząc od zewnątrz można mówić o sukcesie, przedstawienie zbiera przyzwoite recenzje” – pisał Guszpit, pokazując, że prywatnie Osterwa uznał spektakl za „osobistą porażkę”, przede wszystkim dlatego, że „grał”, ale także dlatego, że obsada i scenografia odbiegały od jego oczekiwań, a przy tym zabrakło odpowiedniego programu czy organizacji widowni<sup>60</sup> (na popremierowym pokazie sala świeciła pustkami). Ciekawe, że

<sup>59</sup> Ciekawe, że jeszcze w lipcu 1946 w liście do T. Biłkowskiego, w którym przesyłał wzór przepisywania egzemplarza autorskiego, Osterwa umieścił swoje nazwisko nie tylko jako potencjalnego odtwórcy roli *Fantazego*, ale brał także pod uwagę to, że zagra Respekta.

<sup>60</sup> I. Guszpit, op. cit., s. 62–63.



Juliusz Osterwa w roli Fantazego, Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie,  
Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego w Warszawie

w łódzkiej inscenizacji recenzenci szczególnie docenili aktorów, którzy „owładnęli z całkowitą naturalnością cudownym wierszem *Fantazego*, zbliżonym do płynnej prostoty rozmowy”, tymczasem w Krakowie uczyniono z tego główny zarzut. Artur Maria Swinarski ironizował na łamach „Żołnierza Polskiego”, że „Osterwa (Fantazy) byłby doskonały, gdyby był zauważył, że *Fantazy* jest pisany wierszem”<sup>61</sup>. Nawet Tadeusz Peiper, zasadniczo doceniając „antydeklamatorstwo” krakowskiego przedstawienia, zaznaczył, że „nie można antydeklamatorsko traktować... deklamatorów życiowych, a właśnie u Fantazego i Idalii występuje deklamatorstwo jako

---

<sup>61</sup> A. M. Swinarski, *Krakowski Teatr Miejski im. Juliusza Słowackiego. Juliusz Słowacki: „Fantazy”*, „Żołnierz Polski” 1946 nr 41, s. 11.

znamienny rys charakterów”<sup>62</sup>. W tym czasie – jakby trochę wbrew temu „antydeklamatorstwu” – pojawia się u Osterwy myśl, by Teatr im. Juliusza Słowackiego stał się miejscem szczególnej pamięci o twórczości Wyspiańskiego. Tak jak Comédie-Française dba o czystość molierowskiej tradycji, tak scena Osterwy miała kultywować tradycje przedstawień autora *Wesela*<sup>63</sup>. Idea ta z powodu szybkich postępów choroby twórcy Reduty nie doczekała się już rozwinięcia.

### „CZEKAĆ, AŻ WICHRY USTANĄ”

Tak w pewnym przybliżeniu wygląda bilans powojennych osiągnięć twórcy Reduty. W zasadzie nie udało mu się wcielić w życie żadnego z pomysłów, nad którymi pracował w czasie wojny – na papierze pozostał projekt Teatru Społecznego, na którego potrzeby opracował *Antygonę*, *Hamleta*, *Tobiasza*. Choć wielokrotnie wspominał o tym w powojennych listach i zapiskach, czytał je także w kręgu znajomych aktorów i współpracowników – żaden z tych tekstów nie trafił na scenę. Niezrealizowane zostały również plany Genezji i Dali. Stowarzyszenie „Zespół Reduty” zarejestrowano wprawdzie na kilka miesięcy przed śmiercią Osterwy, ale on sam nie był już w stanie podjąć rzeczywistej w nim działalności. Paradoksalnie, te zrodzone w czasie wojny idee zostały publicznie sformułowane dopiero w czasie jego pogrzebu – w uproszczonej formie opowiedział o nich Leon Schiller, po czym opisał je na łamach „Kuźnicy”. W długich rozważaniach, w których Osterwę ukazał przede wszystkim jako gorliwego katolika i reprezentanta realizmu scenicznego, tak scharakteryzował ostatnie pomysły twórcy Reduty:

W czasie okupacji mętne o życiu i pracach Osterwy dochodziły do Warszawy wieści. Mówiono, że przeżywa konwersję katolicką, że stał się bigotem i że zamierza wskrzesić po wojnie Redutę, lecz nie w formie teatru czy studia. Byłoby to raczej stowarzyszenie religijne, czy rodzaj bractwa. Członkami jego mogliby być tylko czynni katolicy, a widowiska przez nich wypracowywane służyłyby jedynie propagandzie katolicyzmu w masach. [...] Zapyta ktoś: jakież związek z nami, obywatelami Państwa Ludowego, postępowymi demokratami, ludźmi myślącymi kategoriami materialistycznymi, nieufnie odnoszącymi się do idealistycznych, ba, fideistycznych omamień, jakież związek może mieć taki teatr świątynny czy klasztorny, zdolny zainteresować w najlepszym razie elitę konserwatywnych katolików?<sup>64</sup>

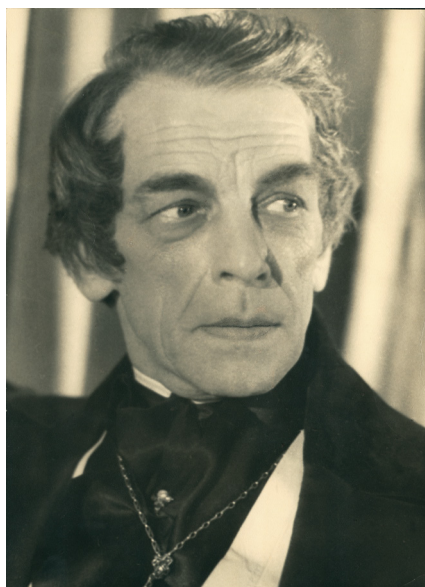
Schiller odpowiedział na to pytanie – wskazując jednocześnie na to, co jego zdaniem w twórczości Osterwy było najważniejsze i co mogło przydać się polskiej

<sup>62</sup> T. Peiper, „Fantazy” w *Teatrze im. Słowackiego*, „Odrodzenie” 1946 nr 47, s. 12, przedruk w: idem, *Wśród ludzi na scenach i na ekranie. I*, red. naukowa S. Jaworski, oprac. K. i J. Fazanowie, Kraków 2000, s. 99.

<sup>63</sup> *Rozmowa Juliusza Osterwy z Dyrektorem Osterwą*, „Dziennik Polski” 1946 nr 307, s. 5, przedruk w: J. Osterwa, *Reduta i teatr...*, op. cit., s. 269.

<sup>64</sup> L. Schiller, *Juliusz Osterwa*, „Kuźnica” 1947 nr 21, s. 4.





Juliusz Osterwa w roli Fantazego, Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie,  
Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego w Warszawie

scenie w przyszłości. „Pięknosłużcy” wykształceni w duchu reductowych zasad mieliby tworzyć zespoły „pod względem ideowym i moralnym jednolite, z heroicznym entuzjazmem robotę swą wykonujące” po to, by sprostać „olbrzymim zadaniom społecznym, jakie obecny moment dziejowy teatrom polskim narzuca”. Nagrodą za to miała być dla Osterwy cześć, „jaką otaczamy rozumnych budowniczych Sceny Narodowej – Wojciecha Bogusławskiego i Stanisława Koźmiana”<sup>65</sup>. Innymi słowy – należało wydobyć z tradycji Reduty „racjonalne jądro”, co zresztą skwapliwie przez cały okres PRL (i chyba nie tylko) czyniono<sup>66</sup>.

Wracając do zacytowanej na początku opinii Jacka Popiela, można się zastanowić, czy rzeczywiście Osterwa pozostał odporny na ukąszenie heglowskie i urok nowej władzy. Wydaje się, że mimo wszystko tak. Zdarzyło mu się co prawda w październiku 1946 w diariuszu komplementować przemówienie komunistycznego premiera Edwarda Osóbki-Morawskiego, po czym zanotować, że „wybory na pewno rząd wygra, bo mocny; w Wiśle dużo wody upłynie, nim profesoria wszyscy zapiszą się do PPR; skończyć z opozycją”. Notkę tę zakończył jednak

<sup>65</sup> Ibidem.

<sup>66</sup> Zob. D. Kosiński, [Wstęp], [w:] J. Osterwa, *List do Stefana Jaracza*, op. cit., s. 107–111.

pragmatycznym wezwaniem do „pracy wspólnej”<sup>67</sup>. Oczywiście przyglądając się postawie Osterwy wobec nowej rzeczywistości, można dostrzec w niej zarówno pewną naiwność, jak i chęć zapewnienia sobie i bliskim spokoju i bezpieczeństwa, niemniej jednak trudno znaleźć w niej akceptację dla doktryny. W ostatnich latach życia twórcy Reduty, jak ujął to Ireneusz Guszpit,

widać intensywność artystycznego życia, gotowość do podejmowania coraz to nowych obowiązków. Ot, dość typowy obrazek entuzjasty, Polaka-patrioty, który ze wszystkich sił pragnie odbudować choćby cząstkę zniszczonego przez wojnę – jak mówiono – „gmachu kultury narodowej”<sup>68</sup>.

Szczególnie wyraźnie widać to w jego powojennej korespondencji z Mieczysławem Limanowskim. Obydwaj dają w niej wyraz przekonaniu, że „na 1000 lat się dziś epoka przygotowuje”, choć jednocześnie mają świadomość, że na razie „ciągną się miesiąc za miesiącem wiry chaosu” i „trzeba cierpliwie czekać, aż wichry ustaną i skończy się mróz”. Póki co Osterwa pisał, że pracuje „«redutowo», ale bez nazwy”, czyści „na razie pomieszczenia pełne pleśni i grzyba”<sup>69</sup>. Taka postawa miała także swój rewers. Jak stwierdził Guszpit:

Lektura manuskryptów dowodzi, iż Osterwa usiłował zamieniać w czyn to, co wcześniej projektował, że nie zstępował z raz wytyczonego szlaku. Lecz dowodzi także narastającego rozczarowania, unaocznia, jak początkowy entuzjazm ustępuje miejsca refleksji o przegranej. Pracował, ponieważ nie umiał nie pracować, a równocześnie z całą pewnością zdawał sobie sprawę, że idee, które głosił, po raz kolejny przerastają współczesny mu czas oraz żyjących w nim ludzi, także tych, których uważał za bliskich<sup>70</sup>.

Z całą pewnością ta powojenna aktywność – choć obarczona licznymi kompromisami, błędzeniem, mylnym rozpoznaniem intencji władz, wreszcie poczuciem klęski i rozczarowania – pozwoliła Osterwie osiągnąć jeden bardzo istotny cel. Udało mu się bowiem przenieść w nową rzeczywistość idee i legendę Reduty, skonsolidować, przynajmniej na chwilę, dawnych współpracowników i uczniów, by pamięć o jej dokonaniach była nadal żywa. A przecież łatwo można sobie wyobrazić sytuację, w której komuniści, przypominając związki Osterwy z sanacyjnymi władzami i jego propaństwowe zaangażowanie w okresie dwudziestolecia, uznałyby tę tradycję za obcą ideologicznie i podjęli próbę jej eliminacji jako niechcianego dziedzictwa epoki przedwrześniowej. Tak się nie stało, Reduta pozostała legendą, inspirowała kolejne pokolenia aktorów i reżyserów, a jej ludzie kształtowali oblicze polskiego teatru. Świadomość tego pozwala inaczej spojrzeć na kontredanse Osterwy z nową władzą po 1945 roku i wybaczyć mu niezbyt rozsądne opinie o *Starym dworku* Ważyka czy uwagi o konieczności „skończenia z opozycją”.

<sup>67</sup> J. Osterwa, *Ostatni pamiętnik*, op. cit., s. 335.

<sup>68</sup> I. Guszpit, op. cit., s. 54.

<sup>69</sup> M. Limanowski, J. Osterwa, op. cit., s. 136–150.

<sup>70</sup> I. Guszpit, op. cit., s. 54–55.