

Paweł Płoski

Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie

ORCID 0000-0001-7608-2856

**ZESPÓŁ TEATRALNY JAKO MIT
Wokół książki *Czy tylko Reduta?***

**Theatre Company as Myth
Reflections on the Book *Czy tylko Reduta?***

Abstrakt: Internetowa książka *Czy tylko Reduta? Wspólnota – zespół – spółdzielnia twórcza – kolektyw w teatrze* zbiera część referatów wygłoszonych na konferencji zorganizowanej w ramach IV Zjazdu Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych w Spale (20–22 września 2019). Artykuł jest nie tyle jej recenzją, ile zapisem refleksji, które zrodziła lektura poszczególnych tekstów. Książka stanowi bowiem wielogłosową próbę opisanego zespołowości i zespołu. Chociaż jest to podstawowe zjawisko życia teatralnego, dopiero w ostatnich latach stało się przedmiotem namysłu badaczy. Fenomen Reduty jest w publikacji punktem wyjścia do analiz i badań znacznie szerszych, obejmujących ogólne zasady funkcjonowania zespołów oraz studia przypadków teatrów polskich i zagranicznych. Autor artykułu komentuje przeprowadzone w książce analizy, opisując różne sposoby mitologizacji kategorii zespołowości.

Słowa kluczowe: Reduta, Juliusz Osterwa, zespół teatralny, zespołowość

Abstract: The electronic publication *Czy tylko Reduta? Wspólnota – zespół – spółdzielnia twórcza – kolektyw* [Only Reduta? Community – Ensemble – Creative Cooperative – Collective] brings together selected papers from a conference organised as part of the 4th Congress of the Polish Society for Theatre Research in Spała (20–22 Sept. 2019). The article is not so much a review of the edited volume as a record of the author's reflections inspired by the reading of particular essays. The book constitutes a polyphonic attempt at describing the phenomenon of the theatre collective. Fundamental as it is for theatre life, it has only recently drawn the attention of researchers. In this publication, the phenomenon of Reduta is a starting point for much broader research and analysis that address both general principles of the functioning of theatre ensembles and particular cases of Polish and foreign theatres. The author of the article comments on the analyses contained in the volume, describing various mythologisations of collectivity. (*Transl. Z. Ziemann*)

Keywords: Reduta, Juliusz Osterwa, theatre ensemble, collectivity

Czy tylko Reduta? Wspólnota – zespół – spółdzielnia twórcza – kolektyw w teatrze. Referaty wygłoszone na konferencji zorganizowanej w ramach IV Zjazdu Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych w Spale, 20–22 września 2019. Wybór, red. Dorota Buchwald, Janusz Legoń, Encyklopedia Teatru Polskiego, Warszawa 2020

Czy zespół to teatralny mit organizacyjny XX wieku? Taka myśl pojawiła się, gdy czytałem kolejne teksty z tomu *Czy tylko Reduta? Wspólnota – zespół – spółdzielnia twórcza – kolektyw w teatrze*. Każda z prac opublikowanych w tej internetowej książce rzuca nowe światło na temat, który wydaje się tak oczywisty i podstawowy, że przyjmuje się go jako niewymagający analizy pewnik – zespół teatralny. A jest o czym myśleć.

Porządek mojego artykułu wyznacza lektura referatów czytanych w kolejności ustalonej przez redaktorów tomu. Dodać należy, że na razie tekstów jest sześć, ale redaktorzy zapowiedzieli, że książka będzie uzupełniana publikacjami kolejnych wystąpień.

1.

Powtórzę: zespół jako teatralny mit XX wieku?

Wiemy, że refleksja nad zespołowością stała się jednym z fundamentów myślenia o teatrze współczesnym (począwszy od tego opisywanego przez Juliusa Bába), a zespół to ważny element reformy teatru. Dragan Klaić właśnie w zespołowości MChT-u widzi jedno ze źródeł nowoczesnego teatru publicznego¹.

Idea zespołu była jednak żywa także w innych sferach. W tym samym czasie na dobre zaczęły rozwijać się gry zespołowe. Coraz większą popularność

¹ Por. D. Klaić, *Gra w nowych dekoracjach. Teatr publiczny pomiędzy rynkiem a demokracją*, przeł. E. Kubikowska, Warszawa 2014, <http://www.encyklopediateatru.pl/ksiazka/462/gra-w-nowych-dekoracjach-teatr-publiczny-pomiedzy-rynkiem-a-demokracja> [dostęp 21 VI 2020].

zyskiwały: piłka nożna, piłka ręczna, siatkówka, koszykówka. Formowały się profesjonalne ligi. W 1905 George „King” Shafer zorganizował w północnej Pensylwanii pierwszy obóz dla chłopców – Camp Susquehannock. W czasie trzy-, czterotygodniowego pobytu chłopcy z dużych miast (przede wszystkim Filadelfii) całymi dniami uprawiali gry zespołowe. Chodziło oczywiście o nabranie tężyzny fizycznej, ale sport miał być też szkołą etycznej współpracy, pracy w zespole. Niespełna dwa lata później w Anglii, lord Robert Baden-Powell zorganizował na wyspie Brownsea pierwszy obóz skautowy. Wymyślona przez lorda generała metoda opierała się na pracy małych grup – najważniejszy był zastęp, potem drużyna, szczerp, hufiec, chorągiew. Susquehannock od blisko stu dwudziestu lat pozostaje lokalną ciekawostką, ponieważ King nie uczynił ze swego pomysłu powszechnej idei. Baden-Powell swoje idee spisał. Książka poszła w świat i skauting stał się modelem pracy z młodzieżą rozpoznawalnym pod każdą szerokością geograficzną, choć dostosowywanym do lokalnych warunków i tradycji. Polskie harcerstwo – co niektórych zniechęca – sięgnęło po sznyt militarny: musztra, karność, ekwipunek z demobilu wojskowego, wreszcie mundury.

Właśnie, mundury. Wanda Świątkowska w nadzwyczaj ciekawym artykule *Zespołowość Reduty* wydobyla intrygujący program zawarty w niepublikowanych dotąd zapiskach Juliusza Osterwy z roku 1939, dotyczących organizacji Okopu, uczelni Instytutu Reduty.

W *Przygotowaniach [Redutowych]* ujawniają się również talenty menadżerskie i PR-owe założyciela Reduty. Projektując stroje, odznaki Redutowe (otoki na płaszczach, typy brosz, medalionów, kolory nici, którymi mają być wyszyte herby na kieszonkach, czy kolory opasek na ramię dla dyżurnych), Osterwa buduje identyfikację wizualną Zespołu, tworzy spójny i konsekwentny wizerunek – dba o rozpoznawalność marki².

To tylko fragment większego planu marketingowego. Osterwa w najmniejszych szczegółach projektował sposób komunikacji Reduty – kształt afiszy, papieru listowego, ulotek, treść „Wiadomości Redutowych”. Rozmach myślenia, ale też świadomość warunków funkcjonowania, budzą uznanie.

Przyznam jednak, że projektowane stroje organizacyjne wywołały mój niepokój. Przytoczony opis przywodzi na myśl raczej mundurki niż słynne habitę. A przecież dobrze wiemy, że lata międzywojnia to czas rozmaitych koszul. Oczywiście są to na przykład czarne koszule klubu piłkarskiego Polonia czy właśnie

² *Czy tylko Reduta? Wspólnota – zespół – spółdzielnia twórcza – kolektyw w teatrze. Referaty wygłoszone na konferencji zorganizowanej w ramach IV Zjazdu Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych w Spale, 20–22 września 2019. Wybór*, red. D. Buchwald, J. Legoń, Warszawa 2020, s. 15, <http://www.encyklopediateatru.pl/ksiazka/774/czy-tylko-reduta-wspolnota-zespol-spoldzielnia-tworcza-kolektyw-w-teatrze> [dostęp 21 VI 2020]. Zob. też artykuł W. Świątkowskiej w tym zeszycie „Pamiętnika Teatralnego” (przyp. red.).

mundurki harcurskie, ale także koszule bojówek czy formacji paramilitarnych w faszyzujących krajach ówczesnej Europy. W najbardziej operetkowej wersji widać to w stylu Stacha z Warty i jego Szczepu Rogate Serce – choć idee wyznawane przez Szukalskiego mają już znacznie mroczniejszy wymiar. Wiem, że na myśl o tym kontekście cierpnie skóra. Jednak tak też wyrażał się duch czasów. Myślę więc, że nie tylko marketingowa, lecz także społeczno-polityczna perspektywa jest uprawniona w analizie pomysłu na stroje organizacyjne.

Swoją drogą ciekawe, czy przez przypadek Osterwa nie ustanowił pewnego wzorca taktyki przetrwania zespołów teatralnych. Regularnie w swych działaniach zabiegał o wysoko postawionych patronów – począwszy od prezydenta Wojciechowskiego, przez wojewodę Raczkiewicza, aż po związki z OZON-em w późnych latach trzydziestych. Kolejne teatry z reductową koniczynką w herbie wpisywały się w podobny schemat działania. Członkostwo aktorów Teatru Laboratorium w PZPR stało się już anegdotą. Podobnie do anegdoty przeszły rządowe lance parkujące pod Teatrem Wierszalin za czasów koalicji AWS-UW.

Trzeba jednak pamiętać, że stawka na ogół była wysoka. W 1978 sam Grotowski tłumaczył swoje zaangażowanie partyjne – był wówczas członkiem Komitetu Miejskiego PZPR we Wrocławiu – młodemu wtedy rosyjskiemu reżyserowi Walerijowi Fokinowi:

o zwierzchnikach nie wolno wyrażać się z lekceważeniem. Ich też trzeba ustawić sobie na posługi. Innego wyjścia nie ma. [...] Ale gdyby nie to moje zasiadanie w prezydium, to kto by mi wybaczył posiadanie teatru, który kompletnie wypada z oficjalnej polityki teatralnej, nie przynosi absolutnie żadnego dochodu, pracuje jak NII [samodzielny instytut naukowo-badawczy], trzymając się li tylko swoich celów poznawczych? Trzeba było przekonać władze miasta i cały szereg innych instancji...³.

Wypada dodać, że sam Fokin, kierując sceną narodową, Teatrem Aleksandryjskim w Sankt Petersburgu, zbiera współcześnie pochwały od Władimira Putina za wzorową rozbudowę teatru oraz – co jeszcze istotniejsze i właściwie w rosyjskich warunkach nieprawdopodobne – za zaoszczędzenie części przeznaczonych na remont pieniędzy.

2.

Skupiłem się na szczególnie wyczytanym w artykule Wandy Świątkowskiej, jednak jest to tekst, który działa przede wszystkim jako całość. Precyzyjny i wielostronny opis „wypracowywania zespołowości” stanowi kompendium wiedzy o tej stronie funkcjonowania Reduty. A przy tym może służyć nieomal jako instrukcja

³ W. Fokin, *Nauki Grotowskiego*, „Notatnik Teatralny” 1992 nr 4, s. 109.

dla tych, którzy zastanawiają się, jak prowadzić swoje zespoły. Daje też wspaniały punkt wyjścia do zastanowienia się nad „kwestią pamięci Reduty, pamięci zapisanej we współczesnych praktykach teatralnych i performatywnych” – jak to określono w *Słowie wstępnym* tego tomu.

Czy zespołowość Reduty może być dziś atrakcyjna? Czy procedury tam stosowane mogą być wykorzystane przez współczesnych twórców teatru – aktorów, reżyserów, dramaturgów, menedżerów? Imponującej, wielowymiarowej działalności Reduty – objazdom, teatrowi szkolnemu i systemowi pracy, który może dziś inspirować na wielu poziomach – towarzyszył przecież dryl oraz wezwanie do posłuszeństwa i skromności. Czy dziś jesteśmy w stanie się zgodzić na dyscyplinę większą niż ta, którą narzucały samoograniczające warunki Mikro Teatru w Komunie Warszawa (16 minut, 4 reflektory, 2 mikrofony, 4 osoby, 1 rzutnik, 1 rekwizyt)?

Obecnie marzeniem jest zespół demokratyczny, polityczny (w sensie: postępowy), w którym wszystko podlega nieustającym negocjacjom. Joanna Krakowska w kolejnym tekście opublikowanym w tomie, *Utopia kolektywu*, punktuje kłopoty, jakie wynikają ze zderzenia tego marzenia z rzeczywistością; wskazuje na „kulturowe sprzeczności kolektywizmu (teatralnego)”. W ostatnich latach w środowisku teatralnym tylko sformułowanie „teatr publiczny” zrobiło większą i szybszą karierę. „Kolektyw” potrzebował więcej czasu – ale też to słowo zostało zużyte w PRL-u i wracało z czyścica. Publiczność kabaretu Dudek wybuchała gromkim śmiechem podczas skeczu *Przyjęcie* autorstwa Eryka Lipińskiego, w którym powitanie dwóch rodzin było parodią rytualnych politycznych spotkań na najwyższym szczeblu. Gospodarze witali gości przemówieniem: „Jesteśmy szczęśliwi, że gościmy was u nas [...], że na ciepłe danie dostaniecie nieco świętego, gorącego bigosu, którego narobił specjalnie dla uczczenia waszego przybycia nasz rodzinny kolektyw” (goście odwzajemniali się, powtarzając niemal słowo w słowo wcześniej wygłoszone przemówienie). Dziś kolektyw ma sens pozytywny, polityczny, promocyjny, dobrze pozycjonujący we współczesnym *art world*. Przymiotnik „kolektywna/kolektywny” wartościuje dodatnio pracę czy instytucję. Kolektyw współcześnie niekiedy staje się wręcz wartością samą w sobie – prawdziwszym sposobem uprawiania sztuki niż inne. Jednak trzeba zadać to kłopotliwe pytanie: czy kolektyw może pracować źle? No właśnie może...

Dlaczego? Tu Joanna Krakowska zwraca uwagę na kluczowy czynnik w pracy artystycznej – na relacje międzyludzkie: napięcie między podmiotem a zespołem. Ilustruje to przykładem zmagania Haliny Mikołajskiej – co dowodzi, że to problemy nienowe. W zasadzie można je określić jako problemy strukturalne. Krakowska wskazuje, że „nawet dzisiaj stanowią temat tabu – gdyż obnażenie złożoności relacji międzyludzkich mogłoby zagrozić utopijnej niewinności nowych

kolektywów”⁴. Tak, to grząski grunt. Utopia dobrze wygląda, ma swój powab, jest powodem do dumy oraz zachwytów, lepiej więc wygładzić kanty, a stany zapalne (mieszczące się w granicach prawa) przemilczeć raczej niż rozdmuchać. Dla dobra sprawy. By nie dawać paliwa przeciwnikom. Bo przecież nikt nie jest doskonały. Utopiści powinni jednak wyciągnąć lekcję z historii i mieć na względzie ludzką naturę (oraz kodeks pracy).

Niektórych kusi brak złudzeń – na wzór Paula Johnsona, który w słynnej przeszło dwie dekady temu książce *Intelektualiści* z werwą pokazywał, jak najśłynniejsi myśliciele swoim życiem zaprzeczali ideom, które głosili i propagowali⁵. Ci, którzy widzą, że kultywowane wartości kolektywne nie znajdują odbicia w konsekwentnych działaniach, wołają jednak obserwacje i komentarze zachować dla siebie, bo przecież gdzieś (i z kimś) trzeba pracować.

Joanna Krakowska jasno wskazuje, że podstawowym problemem były pieniądze. Wspomniane wcześniej szukanie mocnych politycznych protektorów stanowiło zawsze warunek przetrwania zespołu. Dzieje nowych inicjatyw teatralnych zawsze wiązały się ze źródłami finansowania – organizacjami studenckimi, instytucjami edukacyjnymi, lokalnymi estradami czy towarzystwami kulturalnymi. Spektakle Cricot 2 powstawały w nietypowym wówczas kilkuletnim rytmie, jednak począwszy od pierwszego przedstawienia zawsze zdobywały dotację z ministerstwa lub magistratu, czasem z obu źródeł. Z kolei Jerzy Grotowski, przenosząc Teatr Laboratorium do Wrocławia pod opiekuńcze skrzydła Towarzystwa Miłośników Wrocławia, natychmiast postawił warunek osobnej księgowości. To dawało większą niezależność od zarządu Towarzystwa, dzięki temu także ministerialne dotacje dla Laboratorium nie rozpraszały się w całości budżetu.

Uważam więc, że interpretacji arcydzieł nie przeszkadza analiza warunków pracy nad arcydziełem. Jedno drugiego nie wyklucza. Więcej, nawet jeśli pewne praktyki są nie do powtórzenia, to jednak coś mówią o czasach, o artystach. Myślę, że wielcy twórcy pracujący w najważniejszych polskich teatrach repertuarowych z pewnym zdumieniem obserwowali losy teatrów Kantora czy Grotowskiego. W miarę jak te teatryki z marginesu stawały się nurtem głównym, ich własne osiągnięcia, wielkie premiery, wspaniałe zespoły stały się materiałem do przypisów.

3.

Joanna Krakowska traktuje dzieje Reduty jako punkt wyjścia do refleksji nad współczesnymi problemami. Swoimi rozważaniami poniekąd przygotowuje grunt pod kolejny tekst w omawianym tomie: *Zbójcy, psy i kolektywy Franka Castrofa*

⁴ *Czy tylko Reduta...*, op. cit., s. 30.

⁵ P. Johnson, *Intelektualiści*, przeł. A. Piber, Poznań 1998.

w *Volksbühne w latach 1992–2017* Artura Dudy. Po namyśle nad ogólnymi zasadami działania, po analizie reguł, z którymi zespół/kolektyw się zmagają, dostajemy konkret. I to jaki! *Volksbühne*. Teatr-legenda, teatr-mit, teatr niezwykłych arcydzieł. Postenerdowski moloch, który grał na nosie zadowolonym z siebie Niemcom Zachodnim. I na czele on, Frank Castorf.

Trudno ująć losy tej sceny w spójną narrację o jednym zespole. Artur Duda proponuje inną perspektywę – opisuje przypadek artysty, któremu udało się

wytworzyć zespół w ściślejszym tego słowa znaczeniu: dynamiczną, gdyż zmieniającą się w czasie, grupę twórczo nastawionych artystów, których łączyła nie tyle idea (jak na przykład w *Reducie Osterwy* i *Limanowskiego*), ile wspólny cel artystyczny⁶.

Na ten zespół składało się właściwie kilka grup: Castorf i najbliżsi współpracownicy, Castorf i krąg reżyserów *Volksbühne*, Castorf i aktorzy. Autor zwraca uwagę na dynamikę zmian – szczególnie zespołu aktorskiego. To rzecz typowa, ale często umyka w analizach. Wybitne zespoły teatralne w pamięci widzów stają się niemal monolitami, tymczasem warto przyjrzeć się szczegółom, choćby latom pracy poszczególnych aktorek i aktorów, by zrozumieć, kto pracował na największe sukcesy, a kto pierwszy odszedł – wyczuwając pierwsze sygnały kryzysu.

Inna sprawa, że tworząc teatr, trzeba mieć z kim rozmawiać, spierać się, także konkurować. W pierwszej dekadzie pracy przy *Rosa-Luxemburg-Platz*, Castorf współpracował z Kresnikiem, Marthalerem, Schlingensiefem. Ten kwadrumwirat nie przetrwał, jednak w krótkim czasie zbudował imponującą instytucję. To nieco zapoznany temat – mniej lub bardziej niesformalizowany kolektyw twórców wpływający na kształt teatru. W repertuarowych teatrach z ambicjami wysokich lotów taki system pracy stanowi coś w rodzaju teatralnej „trójpolówki” dla zespołu, gwarantującej różnorodność zadań przy jednoczesnych zaletach regularnej pracy aktorek i aktorów z danym reżyserem. W Polsce było kilka takich przypadków. *Horzyca*, *Schiller* i *Zelwerowicz* w *Teatrze im. Bogusławskiego*. *Axer* i *Kreczmar* w *Teatrze Współczesnym*. *Jarocki*, *Swinarski* i *Wajda* w *Starym Teatrze*. *Jarzyna* i *Warlikowski* w *TR Warszawa*.

Po rozstaniu z Berlinem Christoph Marthaler na własnej skórze przekonał się, jak trudno w pojedynkę prowadzić podobną instytucję i osiągnąć sukces. Ledwo zdołał dokończyć swoją trzyletnią kadencję w *Schauspielhaus Zurich* (2000–2003)⁷, ponieważ okazało się, że jego ambitny i radykalny plan nie spotkał się z aprobatą ani publiczności, ani krytyki, ani władz. Warto pamiętać, że w teatrze efekty kolektywnej pracy należy jeszcze pokazać i odpowiednio długo grać przy

⁶ *Czy tylko Reduta...*, op. cit., s. 46.

⁷ Por. M. Brengartner, *Artist or Manager: Who Should Lead the Swiss City Theatres?*, [w:] *Global Changes – Local Stages: How Theatre Functions in Smaller European Countries*, eds. H. van Maanen, A. Kotte, A. Saro, Amsterdam 2009.

możliwie największym zainteresowaniu widowni... A Castorf przez ćwierć wieku prowadził instytucję, która prezentowała kilkadziesiąt przedstawień miesięcznie, niemal codziennie grając na co najmniej dwóch scenach.

Kluczowy dla stworzenia zespołu wydaje się sposób pracy, w ramach którego – jak pisze autor artykułu – „niemiecki reżyser starał się zawsze ustanowić pole wolności, na którym jego współpracownicy, nie tylko aktorzy, mogli uruchamiać swoją inwencję twórczą, nade wszystko zaspokajając, jak nieraz mówił, narcystyczne czy hedonistyczne potrzeby”⁸. I tu wracamy do wątku relacji międzyludzkich, na które trzeba brać poprawkę w pracy artystycznej.

4.

Drugą część książki stanowią studia przypadków współczesnych polskich grup teatralnych. Autorki opisują działalność trzech teatrów niepublicznych, dwóch zawodowych i jednego amatorskiego. To łódzki Teatr Szwalnia i poznański Teatr Usta Usta Republika oraz Teatr Naumiony z Ornontowic w województwie śląskim.

Przypadkiem wyjątkowym i fascynującym jest Teatr Naumiony. Iwona Woźniak, dyrektorka artystyczna, odpowiada za zmianę tradycyjnego wiejskiego teatru amatorskiego (gdzie zarówno repertuar, jak i sposób gry, jest inspirowany działalnością scen zawodowych) w teatr lokalnych opowieści, który zgłębia okoliczne historie i tradycje. Teatr, w którym proces dochodzenia do przedstawienia staje się równie ważny jak premiera. Długotrwała praca nad przedstawieniem opiera się na licznych spotkaniach i rozmowach, na studiach etnografów i antropologów. Zaowocowała licznymi nagrodami, uznaniem na Sejmiku Teatrów Wiejskich, udziałem w programie „Teatr Polska”. Zdaje się, że udało się osiągnąć cel – pokazać „jako piykno ta nasza śląsko godka”.

W działaniach omawianych w tej części teatrów można też dostrzec podobieństwa. Szwalnia i Usta Usta Republika to niewielkie, kilkuosobowe zespoły, które zależnie od potrzeb dopraszają współpracowników. Oba teatry są też miejscami, które stanowią obszar dla rozmaitych działań, prób, przedstawień, warsztatów. Można nawet mówić o „domach produkcyjnych” (choć w przypadku łódzkiej Szwalni zagrożonych). To także przestrzeń realizacji potrzeb i pasji artystów. Marcin Brzozowski o walorach Szwalni mówi jasno: „to możliwość naturalnej, normalnej oraz sensownej pracy w zawodzie”⁹. Dla niego ten teatr jest ucieczką od tandety zawodu aktora we współczesnej kulturze. Katarzyna Wielechowska, która w tekście *Stwarzanie miejsca. Idea wspólnotowości w Teatrze*

⁸ *Czy tylko Reduta...*, op. cit., s. 41.

⁹ M. Brzozowski, *Słowo o Szwalni*, [w:] *Na krańcach świata. Szkice o Teatrze Szwalnia*, red. K. Skręt, P. Terciak, Łódź – Lublin 2019. Cyt. za: *Czy tylko Reduta...*, op. cit., s. 59.

Szwalnia pokazuje subtelne procedury uruchamiania wspólnoty, korzystając z myśli Levinasa, Derridy, Ricoeura, Wodzińskiego, trafnie podsumowuje formułę pracy tej sceny: „można uznać, że podjęta przez Brzozowskiego «ucieczka od» stała się jednocześnie «drogą do», wyborem praktyki artystyczno-społecznej, której idiomem jest *communitas*”¹⁰.

Ewa Kaczmarczyk z *Usta Usta Republika* pyta żartobliwie: „czy wspólnota może się dobrze bawić? Bo my się dobrze bawimy”¹¹. Jednak w tekście *Teatr Usta Usta Republika – zespół, wspólnota, instytucja* Monika Błaszczak opowiada o tej grupie poprzez sumienne zestawienie z ideami i działaniami Reduty. I w efekcie tego porównania okazuje się, że poznański teatr doskonale wpisuje się we wzorzec ustanowiony przed stu laty. Podobnie Iwona Woźniak w artykule *Laboratorium pracy w amatorskim teatrze wielopokoleniowym na przykładzie Teatru Naumionego* pokazuje, jak idee Osterwy wpłynęły na nurt off i teatralnych amatorów. I to też nie jest zaskakujące.

Skoro Zbigniew Osiński pisał, że Reduta była „pierwszym polskim zespołem teatralnym w nowoczesnym, dwudziestowiecznym znaczeniu”¹², to naturalne, że Osterwowy model stanowi swoistą strukturę głęboką współczesnych teatrów w Polsce. Dlatego analiza działalności teatrów poprzez doświadczenia Reduty na ogół prowadzi do wniosku, że jej dziedzictwo żyje. Nawet jeśli to dziedzictwo miałyby być realizowane bezwiednie, nieświadomie. Czasem to wynajdywanie śladów reductowej tradycji przyjmuje zgoła zaskakujący wyraz. W ostatnim czasie ważnym dziedzicem Reduty okazał się objazdowy Teatr Ziemi Mazowieckiej, gdy tymczasem zapomina się, że w trzech pierwszych powojennych dekadach na terenie całej Polski funkcjonowało takich teatrów kilkanaście.

Podsumowując, tom *Czy tylko Reduta* daje kilka dodatkowych, solidnych dowodów, że wszyscyśmy z Reduty. Piszę to bez ironii. Wszędzie ta reductowa nuta jakoś rezonuje. Być może – paradoksalnie – należałoby się przyjrzeć, kto reformie zapoczątkowanej sto lat temu oparł się lub nadal opiera? W jakich sferach zmiana się nie dokonała?

¹⁰ *Czy tylko Reduta...*, op. cit., s. 60.

¹¹ *Ibidem*, s. 83.

¹² Z. Osiński, *Pamięć Reduty. Osterwa, Limanowski, Grotowski*, Gdańsk 2003, s. 46.