

MIECZYŚLAW LIMANOWSKI – DZISIAJ¹

Życie i twórcza działalność Mieczysława Limanowskiego (ur. 6 stycznia 1876 r. we Lwowie – zm. 25 stycznia 1948 r. w Toruniu) doczekały się kilku syntetycznych artykułów, których autorami są, co znamienne, bez wyjątku przedstawiciele nauk przyrodniczych.² Również autorem hasła w „Polskim słowniku biograficznym” jest przyrodnik-geolog Zbigniew Wójcik. W książce wspomnieniowej poświęconej Limanowskiemu³, wydanej w Toruniu w roku 1950, a także we wspomnieniach pośmiertnych⁴, też przeważają nazwiska przyrodników. Nie oznacza to oczywiście, że reprezentanci dyscyplin humanistycznych w ogóle się nim nie zajmowali i nie zajmują. We wspomnianym wydawnictwie toruńskim znajdują się cenne szkice: Konrada Górskiego *O stosunku Mieczysława Limanowskiego do dzieł literackich*, Stefana Srebrnego *Limanowski w Reducie* oraz Marii Znamierowskiej-Prüfferowej *Limanowski – twórca widowiska baśniowego*. Artykuły wspomnieniowe opublikowali wtedy również m.in. Walerian Charkiewicz, Józef Maśliński, Stefan Narębski i Jerzy Wyszomirski⁵. Nie zmienia to faktu, że znacznie więcej zrobili w tym zakresie przyrodnicy.

Zorganizowane zostały ponadto dwie sesje naukowe o życiu i twórczości Mieczysława Limanowskiego, obie w Toruniu, który od maja 1945 roku stał się ostatnią jego przystanią, a Uniwersytet Mikołaja Kopernika ostatnim miejscem pracy naukowej. Pierwsza z nich odbyła się na początku lutego 1948 roku, a jej efektem było wspomniane toruńskie wydawnictwo⁶, druga⁷ – w dniach 25 i 26 kwietnia 1970 r. Podczas tej ostatniej Tadeusz Byrski wygłosił jeden z referatów, który pod tytułem *Liman* opublikował potem na łamach „Więzi” (1971, nr 7–8). Rok wcześniej zostały wydrukowane zbiorowe wspomnienia *O Zespole Reduty 1919–1939*. Znaleźć w nich można, podobnie jak w książkach Hanny Małkowskiej (*Wspomnienia z Reduty*, Warszawa 1960) i *Teatr mojego życia*, Łódź 1976), Stefani Kornackiej (*Opowiadania aktorki*, Warszawa 1970), a także innych autorów związanych z Redutą, wiele informacji o Mieczysławie Limanowskim. W roku 1973 ukazał się nakładem PWN *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, zawierający hasło osobowe i podstawową bibliografię. W sierpniu 1975 „Miesięcznik Literacki” (nr 8) zamieścił artykuł Ryszarda Olczaka *Mieczysław Limanowski jako człowiek teatru*. Wreszcie w początku 1987 roku Państwowy Instytut Wydawniczy opublikował odnalezioną w ostatnich latach korespondencję Osterwy i Limanowskiego, oraz artykuł programowy Limanowskiego *O duchu i zamierzeniach Polskiego Studio Sztuki Teatru im. Adama Mickiewicza*, ze wstępem i w opracowaniu niżej podpisanego.

Twórczą inspirację w działalności teatralnej Limanowskiego znajdowali i znajdują przede wszystkim praktycy – aktorzy i reżyserzy. Oni też najczęściej się do niego odwołują, a są to zazwyczaj twórcy największego formatu, jak Stefan Jaracz, Leon Schiller czy Wilam Horzyca, spośród współczesnych Jerzy Grotowski oraz jego były uczeń, twórca i animator Ośrodka Praktyk Teatralnych „Gardzienice” Włodzimierz Staniewski.

Materiał traktujący o działalności Limanowskiego jest bardzo obszerny i wszechstronny, choć zarazem ogromnie rozproszony. Podobnie zresztą wygląda sprawa z jego własnymi tekstami, których nigdy nie uporządkował w jakąś całość, a których bibliografia licząca obecnie blisko pięćset pozycji obejmuje przede wszystkim kilkadziesiąt tytułów czasopism (zwłaszcza dzienników, poprzez tygodniki i miesięczniki, po specjalistyczne wydawnictwa przyrodnicze i teatralne) oraz różnego rodzaju wydawnictwa zbiorowe, jak dwutomowe *Wilno i Ziemia Wileńska, Zarys monograficzny*, Wilno 1930 i 1938 lub *Ferdynand Ruszczyc – życie i dzieło*, Wilno 1939. Jednym z kilku zaledwie wyjątków jest praca doktorska opublikowana w roku 1909

w Lozannie.⁸ Podstawowym źródłem biograficznym (od urodzenia aż po rok 1928) pozostają do dzisiaj cztery tomy *Pamiętników* Bolesława Limanowskiego⁹, który najstarszemu z czterech swoich synów poświęca wiele uwagi i miejsca.

W pracach historyków teatru jego nazwisko pojawia się oczywiście w związku z Redutą i Juliuszem Osterwą, jakby było tłem dla tego drugiego. Klasycznym przykładem mogą tu być książki Józefa Szczublewskiego *Pierwsza Reduta Osterwy* i *Żywot Osterwy*, których wartość dokumentacyjną trudno zresztą przecenić.¹⁰ A przecież, jak dobrze wiadomo, Limanowski był osobowością zupełnie różną niż Osterwa, i bez niego – jak i bez Osterwy – nie byłoby Reduty, a jeśli nawet by powstała, to z całą pewnością byłaby zupełnie odmienna od tej, która istniała w latach 1919–1939. Spotkanie tych dwóch równie silnych osobowości nie polegało na tym, że jeden był cieniem drugiego, ale na tym przede wszystkim, że przy całej odmienności temperamentów, charakterów i doświadczeń znakomicie się uzupełniali, co pozwoliło im stworzyć i wspólnie prowadzić placówkę twórczą pozostającą do dzisiaj czymś niepowtarzalnym, nie tylko w dziejach polskiego teatru i polskiej kultury artystycznej, mimo że jak każde zjawisko artystyczne i każdy twórca – Reduta i jej przewodnicy w niejednym czerpali zarówno z dorobku bliższej i dalszej przeszłości jak i swojej teraźniejszości.

* * *

Dotychczasowe omówienia działalności Mieczysława Limanowskiego znamionuje pewien zasadniczy brak czy defekt. Polega on na tym, że przyrodnicy raczej niechętnie i marginalnie lub ogólnikowo piszą o nim jako o człowieku teatru i w ogóle sztuki, ludzie teatru zaś, zwłaszcza historycy, pomijają jego prace w dziedzinie geologii, geografii, czy nawet etnologii. W efekcie traktuje się o nim, można by powiedzieć, niejako do połowy, pozostawiając tę drugą połowę komuś innemu. Niewiele może też wynikać z mechanicznego „sklejania” tych obu „połówek”. Szczególny przypadek tego „dziwnego człowieka”, jak go nazywał Horzyca¹¹, a zarazem trudność zrozumienia i wyjaśnienia Limanowskiego polega właśnie na tym, że stanowi on nierozrwalną jedność i jako przyrodnik i jako artysta. Jego wiedza przyrodnicza żywiła się również tym, czego doświadczał w kontakcie ze sztuką i jej wytworami, ale i odwrotnie – w swoim podejściu do dzieł sztuki i do człowieka, czy to podczas redutowych analiz tekstów dramatycznych, czy też jako recenzent teatralny i plastyczny, nie przestawał być przyrodnikiem, nie odrzucał swojej rozległej wiedzy o tajemnicach natury.

Już w roku 1904 Limanowski napisał doniosłe w konsekwencji słowa: „Zdaje się, że w nauce geologia najbardziej się odwołuje do sztuki [...]. Na odwrót, ludzi wielkiej wyobraźni zawsze pociągały warstwy i cementarzyska ziemi: Ajschylos, Dante, da Vinci, Goethe, Słowacki.”¹² Przekonaniu o podstawowym związku przyrody i sztuki pozostał wierny przez całe życie, wielokrotnie je rozwijając i uzasadniając. Najpierw w roku 1917, gdy w moskiewskim „Echu Polskim” pisał o wielkim polskim botaniku Marianie Raciborskim (1863–1917), który „był poetą, choć poezji nigdy nie pisał” oraz „namiętnie kochał naturę – nie mógł zatem namiętnie nie kochać sztuki”¹³. W dyskusji nad referatem Władysława Witwickiego *O stosunku nauki do sztuki*, wygłoszonym podczas I Zjazdu poświęconego zagadnieniom organizacji i rozwoju nauki polskiej, który odbył się w dniach 7–10 kwietnia 1920 w Warszawie, uzasadniał swój pogląd, że przeżywanie (termin wzięty przez niego z teorii gry aktorskiej) „stanowi [...] podstawę tak twórczości artystycznej, jak i naukowej”:

„Kryteria w sztuce należą do kryteriów wewnętrznych, opartych na przeżywaniu – ale to samo jest w nauce. Gmach Lemarcka lub Darwina,

Newtona lub Maxwella, Kopernika lub Galileusza, Humboldta lub Suessa czar swój pełny zawdzięczając nie sylogizmom dialektyki umysłowej, lecz przeżytym prawdom twórców tych gmachów, tajemnicom ich wewnątrz, które pozwalały im być, aby tak powiedzieć, bardziej rozbudzonymi niż inni ludzie dla pewnych tajemnic Bytu, które to tajemnice [...] dla nich i konsekwentnie dla nas są tylko wtedy dostępne, kiedy pogrążymy się sami w ten Byt, zatracając się w nim, aby nagle odnaleźć w nim — przez taniec jakis wnętrza — już syntezę siebie samego i Bytu, wielką Jedność.”¹⁴

Dziesięć lat później, w referacie na temat *Istota kultury*, który zainaugurował XIII Konferencję Oświatową, w sposób najpełniejszy sformułował swój pogląd, odwołując się jak czynił to zazwyczaj — przede wszystkim do własnych doświadczeń i przeżyć:

„Może właśnie dlatego, że jestem przyrodnikiem i że dotykałem globalnych prawd, globalnych rytmów i awatar naszej ziemi, zatem rzeczywistości materialnej pod naszymi nogami, i to bez zastrzeżeń pograżając się po uszy w tej rzeczywistości i tej globalności, właśnie może dlatego obudził się we mnie mocno zmysł ten drugi już dopełniający do rzeczy nieglobalnych, pozaglobalnych, zmysł, który stanowi właściwą atmosferę rzeczywistości ponadmaterialnych, zatem duchowych. [...]”

W stosunku do ludzi, którzy jedynie i bez reszty uznają rzeczywistość materialną i przed tą niby jedyną rzeczywistością czynią wciąż nieustające nabożeństwo, możemy mieć zawsze wątpliwości, czy tę rzeczywistość materialną naprawdę ogarniają, zatem widzą jej granice. Zazwyczaj tkwią oni w materii po uszy, jak elementarny korzeń w ziemi. Nie potrzeba się dziwić, że ludzie tacy powołują się na to jedyne przeżywanie, które znają, że nie wiedzą, że są inne przeżywania, związane z rzeczywistością ducha. Mają błędne wyobrażenie o tym, co jest ponadzmysłowe, nie tak, jak artyści, którzy bez spojrzeń w światy duchowe nie mają co robić. Faktem jest, że nie znamy wielkiego poety, muzyka, malarza, architekta, rzeźbiarza, aktora, który by nie gruntował w rzeczywistości poza materią objawionych i z tych to rzeczywistości nie czerpał swojego natchnienia.”¹⁵

I wreszcie — w 1937 roku — we wspomnieniu poświęconym mistrzowi swojej młodości, jednemu z najwybitniejszych geologów tamtej epoki, profesorowi Maurice Lugeon, w półwiecze jego pracy naukowej i czterdziestolecie nauczania na Uniwersytecie Łozańskim, napisał znamienne zdanie: „Był dla nas, którzy jesteśmy jego uczniami, człowiekiem nauki, ale też artystą”. Dowodził, że „sprawa zdzierania „sztamp” jest motywem przewodnim nauki, jak sztuki” — i pokazał to na przykładzie siebie samego, gdy w roku 1903, podczas Międzynarodowego Kongresu Geologicznego w Wiedniu, zaczęły się także w Tatrach walki o architekturę tych gór:

„Wycieczkę Kongresu zaczęto okólnie, jadąc najpierw do Pienin, aby stamtąd dopiero ruszyć do Zakopanego. Pamiętam wczesny, chłodny ranek w Nowym Targu i pojazdy przed dworcem, które czekały na pociąg z Krakowa. Znalazłem się w jednym powozie z Lugeonem i nie zdawałem sobie sprawy, że spotkało mnie szczęście. Pukałem tam w tych Tatrach miotkiem, chodząc zresztą, jak Piętaszek za Robinsonem, to jest za Uhligiem, który pierwszy w sposób nowoczesny opracował geologicznie te góry. Lugeon natomiast znalazł Tatry tylko z mapy i uderzyło mnie, że z większym tupetem o nich mówi, niż mistrz, który im oddał dobrych parę lat życia.

Zaledwie wyjechaliśmy za obręb miasteczka, już zaczęły się starcia. [...] Nie wiedziałem wtedy, że Tatry, sposób w jaki je interpretowałem za Uhligiem, to była jakaś wielka „sztampa”. Byłem za młody i za mało doświadczony, aby zrozumieć obiektywnie, że to, co działo się ze mną w powozie, to było właśnie zdzieranie tej „sztampy”. Jak aktor, który fałszywie nauczył się interpretować rolę, ciska się, niemal płacze, kiedy mu się tę rolę przewraca, tak moja skromna osoba po kilku godzinach zaczęła czuć, że Lugeon ma rację. [...] Lugeon spiętymi powiedzeniami przyprowadzał mnie właściwie do porządku. Miałem wrażenie, że się wszystko rwie we mnie, że cały budynek, z którym nosiłem się przez lata, zaczyna się rozklejać i że kawały tego gmachu pograżają się we mnie w nicość.”¹⁶

W tym miejscu trzeba przywołać ważne słowa Goethego, nie tylko ze względu na łatwe do zaobserwowania analogie, lecz i z tego przede wszystkim powodu, że Mieczysław Limanowski jest jednym z bardzo nielicznych w polskiej kulturze, a z całą pewnością jedynym w polskim teatrze kontynuatorem postawy poznawczej wielkiego weimarczyka:

„Wręcz niewiarygodne, jak wiele zawdzięczam zdobytej w pocie czoła wiedzy o płodach przyrody, które człowiek wyzyskuje przeciw jako surowiec i z takim pożytkiem z nich korzysta; dzięki niej lepiej potrafi ocenić pracę artysty i rzemieślnika; podobnie ma się rzecz z wiedzą o górach i wydobywanych w nich kamieniach, tak bardzo ułatwiającą mi studiowanie sztuki.”¹⁷

Kalendarium życia i twórczości Limanowskiego pokazuje do wniósł, że był on zarazem przyrodnikiem i człowiekiem sztuki, nie rezygnując nigdy ani z jednego, ani z drugiego. Kiedy nie pisał o teatrze, jak w latach 1902–1913 (nie udało się do tej pory

odnaleźć żadnego jego tekstu teatralnego z tych lat), wygłaszał na ten temat odczyty w Zakopanem i Krakowie, oglądał przedstawienia, śledził odpowiednią literaturę, był w stałym kontakcie z ludźmi, reprezentującymi różne dziedziny sztuki. Gdy nie miał znów warunków do pracy naukowej jako geolog (jak w Warszawie w latach 1914–1915, a potem w Moskwie 1915–1918), nie zapomniał, że jest przyrodnikiem: od czasu do czasu wygłaszał odczyty na tematy przyrodnicze, studiował literaturę, utrzymywał kontakty osobiste z przyrodnikami. Intensywność publikacji była oczywiście różna w różnych latach, ale jedno pozostawało z drugim w ścisłym związku. Można powiedzieć, że wzajemnie się sobą u niego żywiło i nawzajem dopełniało, nadając jego wypowiedziom i publikowanym tekstom specyficzny styl i swoistą jedność.

W środowiskach teatralnych na Limanowskim zaciążyła na długie lata i chyba ciąży do dzisiaj, opinia przedstawiona przez Leona Schillera w artykule *Gdy Bolesławski przyjechał do Warszawy*, którego pierwodruk ukazał się w „Scenie Polskiej” w roku 1937:

„Limanowski uchodził w kołach teatralnych za stuprocentowego dyletanta. Naukowcy, świetnie zapowiadającego się kiedyś geologa uważali za dziwaka o prymitywnym i niebawale mętnym umyśle. Literaci twierdzili, że na mentalność jego złożyły się wpływy lektury ezoterycznej — Annie Besant, Schurégio, Micińskiego itp. — plus stąd i zowąd polapane wiadomości z religiofilii i etnologii oraz swoiście naciągane teorie polskich mesjanistów. Sceptycy kawiarzani wysyłali go do Goetheanum Steinerowskiego, by tam swe cudowne pomysły inkarnował, lub na Wschód, gdzie tacy jak on włóczą się po bazarach i karawanserajach.”¹⁸

Nieprzypadkowo na tę właśnie opinię powołał się Antoni Słonimski jeszcze w roku 1975.¹⁹ Oddziaływania zaś Słonimskiego na czytelników trudno nie doceniać. Toteż nie omylę się, jeśli powiem, że z tego, co zostało dotychczas napisane o Mieczysławie Limanowskim, słowa zacytowane powyżej oraz te, które opublikował Słonimski w swoim *Alfabecie wspomnień*, stały się najczęściej powtarzaną i niejako obowiązującą polskiego inteligenta opinią na jego temat. Nie podobna im zresztą odmówić sugestywności, pozostają w pamięci, a dla nie wtajemniczonych mogą brzmieć przekowywająco. Tym bardziej, że czytelnik przywiązuje się do anegdoty i wiadomo, że właśnie zręcznie powiedziana anegdota ma zazwyczaj decydujący wpływ na jego poglądy. Łatwo można ją powielić, popisać się nią w towarzystwie. Sam Limanowski, wówczas profesor zwyczajny geografii fizycznej na Wydziale Matematyczno-Przyrodniczym Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie, nie zareagował na przytoczone przez Schillera złośliwości. Nie reagował zresztą, tak jak i Osterwa, nigdy w takich sytuacjach, uważał bowiem za niegodne uczestniczenie w targowisku na swój temat. Można mieć mu to za złe lub uznawać taką postawę za krótkowzroczną z punktu widzenia doraźnych interesów jednostki (kariery, sławy itp.), ale też niepodobna nie mieć dla niej szacunku czy udawać, że jej się nie rozumie, zwłaszcza że był w tym przez całe życie konsekwentny.

Pozostaje w końcu odpowiedzieć na proste pytanie: czy opinia zrelacjonowana przez Leona Schillera, którego stosunek do Limanowskiego, a także do Reduty i Osterwy, był ambiwalentny i dość chimeryczny, była słuszna i sprawiedliwa? Pozostaje również pytanie: jakie były rzeczywiste źródła myśli i światopoglądu Mieczysława Limanowskiego, których on sam nigdy nie ujawnił w publikowanych tekstach i odczytach publicznych?

Zdanie, że Limanowskiego naukowcy uważali „za dziwaka o prymitywnym i niebawale mętnym umyśle” stanowczo nie znajduje potwierdzenia. Owszem, niektórzy uważali go za „dziwaką”, co nie może być jednak w żadnym stopniu dyskredytujące, natomiast opinie największych autorytetów naukowych tak polskich jak i zagranicznych na temat jego zdolności i kwalifikacji były zawsze więcej niż pozytywne. Ich stanowisko jest zgodne: Limanowski odegrał jako uczonego rolę nieprzeciętną, był po prostu wybitnym geologiem i geografem, chociaż rzecz jasna nie zawsze i nie we wszystkim miał rację; w każdym razie dokonał tu ważnych odkryć, z jego stanowiskiem poważnie się liczone.²⁰

Związki osobiste z Tadeuszem Micińskim są niewątpliwie.

Najpierw w Zakopanem (1900–1913), potem – w Warszawie – w Sekcji Teatralnej Towarzystwa Literatów i Dziennikarzy Polskich (1913–1915) i wreszcie w Moskwie (1915–1918), gdzie zresztą obaj należeli do najbardziej aktywnych w dziedzinie kultury polskich zesłańców. Trudniej wykazać bezpośrednie wpływy Micińskiego na twórczość Limanowskiego, choć obaj byli dziećmi tej samej epoki i bez większego trudu można by wskazać na wspólne fascynacje, którym ulegali. Pewne jest natomiast, że artykuły Limanowskiego *O wspaniałej przeszłości Tatr*, publikowane w „Przeglądzie Zakopiańskim” (dwadzieścia siedem odcinków: od 4 lipca 1901 do 18 grudnia 1902), stały się źródłem inspiracji dla poetyckiego obrazu Tatr, jaki Tadeusz Miciński przedstawił w powieści *Nietota. Księga tajemna Tatr* (1910).²¹

Książkę sławnego podówczas myśliciela Edouarda Schurého (1841–1929) pod tytułem *Wielcy wtajemniczeni. Zarys tajemnej historii religii. Rama – Kriszna – Hermes – Mojżesz – Orfeusz – Pitagoras – Platon – Chrystus*, której „pierwsze polskie wydanie uzupełne z 52-ego wydania francuskiego, w autorzonym tłumaczeniu Róży Centnerszwerowej” ukazało się w druku w roku 1923, u Hulewicza i Paszkowskiego w Warszawie (pierwotny *Les Grands initiés* został wydany w roku 1889), poznał Limanowski znacznie wcześniej w oryginale, podobnie zresztą jak niektóre inne dzieła tego autora, należącego i dzisiaj do podstawowego kanonu lektur w zakresie wiedzy ezoterycznej. Cenił dzieło to na tyle, że niektóre fragmenty studiowano w Reducie. Jedną z redutowek, Stanisława Winiarska (późniejsza Zbyszewska), zanotowała w swoim dzienniczku podczas słynnych redutowych wakacji w Spale, pod datą 8 sierpnia 1923: „Po kolacji czytaliśmy o Instytucie Pitagorejskim, o 1 stopniu wtajemniczenia: Edward Schuré, *Wielcy wtajemniczeni*.”²² Znamienne jest, że fakt ten ujawnił dopiero Józef Szczublewski w roku 1965.

Obaj twórcy Reduty celowo zacierali tutaj ślady, gdyż książka Schurého, zawierająca jednoznaczny krytykę oficjalnego Kościoła, cieszyła się zdecydowanie złą opinią w kołach klerykałnych. Wiadomo zaś jak przemożny był wpływ tych kół w międzywojennej Polsce.

Zdaje się nie podlegać przy tym wątpliwości fakt, że zbiorowa lektura fragmentów z podstawowego dzieła Schurého w Reducie była spowodowana bezpośrednio przez Limanowskiego. Jednocześnie lat wcześniej, 6 września 1912 roku, zwierzył się on Tekli Goreckiej po lekturze tej właśnie książki:

„Przeszedłem szaloną skalę w ostatnich czasach. Wtopiłem się w książkę Schurého *Les Grands initiés*. [...] radziłbym tę książkę dostać, kupić i czytać się w nią. Szalony świat otwiera, który musi być wzięty przez każdego, który dziś wpływa sam na drogi nowe. Schuré daje wprost wizję olbrzymiej budowli, którą ludzkość zdramatyzowała w religiach. Polecam gorąco tę książkę. Wizja Hermesa z nabitymi klejnotami sfer jest przecież na dnie Dantego, gdzie świeci tylko inaczej. Tam pod czarnym Saturnem są ci, co kontemplują, pod błękitnym Jowiszem ci, co rządzą sprawiedliwie, pod czerwonym Marsem męczennicy, pod złotym słońcem [ci] co wiedzą. «teologowie», tu – miejsca są wypełnione analogicznymi punktami. Czytając wizję Hermesa, czary indyjskiej powieści Kriszny, pracę Mojżesza, który Żydów rzeźbił jak Michał Anioł marmur, ma się świat tak dziwnie zbudowany, że nam wyrazów braknie. Jest to Piękno, choć ludziom wydawało się, że to Prawda. Myślę, że Prawda jest niedostępna zawsze, zawsze jest zasłona z Saïs na obliczu bogini; to co się wydaje Prawdą, jest tylko wielkim Pięknem.

I zawsze wszystkie barwy rodzą się ze światłości i ciemności. Kiedy światłość wnika w ciemność jej etapy kolejne idą przez żółtą barwę do purpury, kiedy ciemność zapanuje nad refleksiem światła idą przez błękit do fioleto. Cały świat jest jak eksperyment z płytkami mlecznego szkła. Kiedy na słońce jedną płytką patrzeć słońce jest złote, kiedy dwoma lub trzema – czerwone, az wreszcie czarne się robi. Kiedy na ciemności patrzeć przez płytkę oświetlaną dniem, to płytka jest fioletowa. Im więcej płytek, tym błękit bielszy, az wreszcie białosc mleczna kończy. Dwie drogi, dwa kierunki, tajemnica dziwna.

Piszę o tym, co mnie zajmuje, aby pokazać gdzie siedzę, w czym jestem. Dużo pracuję, wtedy jest dobrze.”²³

Zapoznanie się Limanowskiego z książką Schurého pozostawało w oczywistym związku z późniejszą organizacją Reduty jako zespołu i poglądami na tę sprawę obu jej twórców.

Wbrew sugestii Leona Schillera nic nie wskazuje jednak na to, aby Limanowski specjalnie wyróżniał głośną wówczas teozofkę

i spirytystkę rosyjskiego pochodzenia Helenę Pietrowną Bławat-ską (1831–1891), a także jej duchową kontynuatorkę – Annie Besant (1847–1933). Zarówno w jego opublikowanych artykułach jak i pozostających w rękopisie notatkach nie znajdujemy jakiegokolwiek śladu wpływu lektury ich tekstów, a tym bardziej fascynacji nimi.

Poglądy Mieczysława Limanowskiego wykazują natomiast wyraźne związki z myślą romantycznego teozofa Antoine Fabre d'Olivet (1767–1825), którego zasadnicze dzieło, dwutomowa *Histoire philosophique du genre humain* (Historia filozoficzna rodzaju ludzkiego), jak i rozprawy o muzyce są wielokrotnie bezpośrednio przywoływane w jego rękopiśmiennych notatkach teatralnych z pierwszych miesięcy 1919 roku, czyli tuż przed powstaniem Reduty.²⁴ Ponadto organizacja Reduty wykazuje wiele podobieństw i głębokich analogii ze Związkiem Pitagorejskim²⁵, tak jak go widzieli Fabre d'Olivet, jako autor *Les Vers Dorés de Pythagore expliqués* i *Histoire philosophique...*, a po nim Edouard Schuré w *Les Grands initiés* oraz Rudolf Steiner w wydanej w roku 1902 w Berlinie książce *Das Christentum als mystische Tatsache und die Mysterien des Altertums* (Chrześcijaństwo jako fakt mistyczny i misteria starożytne).

Wypada tu zaznaczyć, że zapoznanie się z dziełem Fabre d'Olivet wywarło wielki wpływ na koncepcje Schurého i że ten ostatni był również jednym z najbliższych przyjaciół Steinera. To właśnie Schuré przetłumaczył wspomnianą książkę o misteriach, zmieniając zresztą (w porozumieniu ze Steinerem i za jego zgodą) tytuł na bardziej odpowiadający treści – w przekładzie francuskim brzmi on: *Le Mystère chrétien et les mystères antiques*. Poprzedził też to wydanie (Librairie Académique Perrin, Paris 1913) obszernym wstępem, datowanym: „Paryż, maj 1908”.

Zastanawiające jest, że *Histoire philosophique du genre humain* była również lekturą szczególnie wyróżnianą przez Antonina Artauda (1896–1948)²⁶, autora *Le Théâtre et son Double* (1938); polski przekład tej jednej z najważniejszych i najbardziej wpływowych książek o teatrze, jakie zostały napisane w XX wieku, ukazał się w roku 1966: *Teatr i jego sobowtór*, tłumaczenie Jana Błońskiego (wydanie drugie: 1978). Zachodzi oczywiście pytanie: czy ta wyraźnie uprzywilejowana pozycja dzieła Fabre d'Olivet wśród lektur Limanowskiego i Artauda to zwykły przypadek, czy też zachodzi tu co innego? Otóż wydaje się, że w tym przypadku można mówić o „znaczącej koincydencji”, czyli równoległym pojawieniu się dwóch zdarzeń powiązanych ze sobą nie na zasadzie przyczynowo-skutkowej, lecz związanych znaczeniem, co według psychologii analitycznej Carla Gustawa Junga należy objaśniać zasadą synchronicności.²⁷ Pojęcia „synchroniczność” używam tutaj w szczególnym znaczeniu: jako jednoczesne pojawienie się dwóch lub więcej zdarzeń nie związanych przyczynowo, a mających tę samą znaczącą treść czy też podobny sens – w odróżnieniu od „synchronizmu”, który wskazuje tylko na równoległe pojawienie się dwóch zjawisk.

W liście z 9 września 1933 Osterwa proponował Limanowskiemu wspólną, konspiracyjną wyprawę do Goetheanum (Freie Hochschule für Geisteswissenschaft) w Dornach koło Bazylei w Szwajcarii, założonego przez Rudolfa Steinera:

„Otóż – cokolwiek będę wyczytniał w Krakowie, będę się zbliżał do misteriów – choćby konspiracyjnie. – Dla pewnych porównań – trzeba by mi pojechać do Dornach. Po spaleniu się teatru Steinera – wybudowano po jego śmierci gmach nowy. – Myślę, że to będzie dla mnie tym, czym Studio Stanisławskiego dla odwagi założenia Reduty.

Gdybyśmy mogli obaj tam jechać jednocześnie! Pomyśl! Tylko cicho! – Sza! – Nie ploszyć tej myśli – ale ją dostać w siebie. – Mam tak już gotowy pogląd na organizację naszą, że tylko trzeba zaczerpnąć odwagi.”²⁸

Pierwszy to zapisany przez Osterwę ślad zainteresowania Rudolfem Steinerem i dziełem jego życia: światowym centrum antropozoficznym, w którym były prowadzone – i odbywają się do dzisiaj – zajęcia z eurytmii oraz wystawiane są misteria zarówno samego Steinera, jak i innych autorów (m.in. Faust Goethego) w jego opracowaniu, inspirowane wiedzą o starożytnych misteriach, zwłaszcza o misteriach eleuzyjskich.²⁹ Wiemy

skądinąd, że w ośrodku tym przebywało wielu ludzi sztuki, wśród nich Andriej Biely, wielki aktor rosyjski Michaił Czechow, a z Polaków — Franciszek Siedlecki. Wpływ idei antropozoficznych na twórczość każdego z nich był wyraźny i przez nich samych potwierdzony. Nie znamy, niestety, odpowiedzi Limanowskiego na propozycję Osterwy. O ile wiadomo, projekt ten nie doszedł do skutku. Z jakich powodów — nie wiemy.

Pozostaje faktem, że jeden z podstawowych wątków tradycji Reduty, znaczone nazwiskami Antoine Fabre d'Olivet, Yvon Le Loupa (znanego bardziej pod pseudonimem Paula Sédira), Edouarda Schurého, Rudolfa Steinera i innych przedstawicieli wiedzy ezoterycznej, był maskowany przez obu jej twórców na tyle skutecznie, że dopiero po blisko czterdziestu latach po śmierci Osterwy i Limanowskiego zaczynamy domyślać się rusztowań tego gmachu. Uwidacznia się w tym niewątpliwa zgodność z całą wielką tradycją wiedzy ezoterycznej, której jedno z pierwszych przykazań stanowi arystokryzizm i strzeżenie jej w ten sposób przed różnego rodzaju nadużyciami. Ale też Limanowski i Osterwa zdawali sobie aż nadto dobrze sprawę, że przyznanie się do tej własnej tradycji może być niebezpieczne i w końcu zwrócone przeciwko Reducie i nim samym.³⁰ Toteż nigdy nie mówiło się o tym publicznie. Owszem, między wierszami. Kto miał uszy ku słuchaniu, a oczy ku widzeniu — mógł się, w końcu czegoś domyślać. Limanowski jak i Osterwa uparcie milczeli: ani nie zaprzeczali, ani nie potwierdzali. I wiedzieli, co robią. Inne źródła tradycji mogły być ujawnione i objaśnione, ale te, miały pozostać i pozostały ukryte.

U początku zainteresowań i fascynacji ezoteryzmem był Limanowski. Oto pierwszy z brzegu przykład. Od 28 sierpnia (10 września) do 19 października (1 listopada) 1916 roku opublikował on na łamach moskiewskiego dziennika „Gazeta Polska” cykl artykułów zatytułowanych *Moskwa przez pryzmat polskiej duszy*. W jednym z nich możemy przeczytać:

„Niech cię prawdy, które my ludzie XX wieku dziś czerpiemy z ezoterycznych objawień, będących przeciwieństwem tylko fundamentem i macierzą wszystkich powstałych religii na świecie, nie przestraszają i nie razią. Wypowiadamy tylko innymi słowami i innymi porównaniami tę samą żywą i nieśmiertelną treść, którą zawsze człowiek odczuwał, kiedy całym sobą pogrążał się w tajemniczy narodzenia Świata.

Należymy dziś do epoki, która inaczej patrzy na świat, niż ta twoja, gdyż wiemy dziś, że ziemia jest bryłą nikłą we wszechświecie i że słońce jest tylko jedną z mijających gwiazd, fazą żółtą gwiazdy, po której następuje faza czerwona. Właśnie może dlatego, że świat cały przedstawia się nam jako budowla rozpoczynająca od stadium mgławicy, a rozwijająca się pod skrzydłami nieskończonej długich eonów, zaczynamy rozumieć, czym jest Chrystus, Adam Kadmon, świetlany pierwszy punkt na niebie każdej przebudzonej duszy, kolumna pełnego i scałkowanego światła cudem zjawiona, z której — poprzez odbicia i tysiąckrotne załamania w morzu nieprzeliczonych zjawisk materii — objawia się hierarchie Cherubinów, Serafinów, Archaniołów, które Dante wiązał w nieśmiertelne chorały swoich tercyn *Commedia Divina*.”³¹

Dalej — w tym samym cyklu artykułów — Limanowski zapisał wielce znamienne zdanie:

„W ciszy nocnej mówiliśmy sobie rzeczy jeszcze bardziej tajemne, których jednak nie trzeba na światło wywlekać, które są jak ziarno schowane i mają zazielenić się szmaragdem w słońcu pierwszej wiosny.”³²

Trudno było Limanowskiemu powiedzieć to jaśniej. W etymologicznym znaczeniu grecki termin *esōterikós* (ezoteryczny) oznacza: wewnętrzny, sekretny, tajemny, dostępny tylko dla wtajemniczonych. Jego przeciwieństwem jest *egsōterikós* (egzoteryczny): zewnętrzny, dostępny, przeznaczony dla ogółu.

Niewątpliwie, wątki ezoteryczne występują zarówno w przedredutowych tekstach Mieczysława Limanowskiego jak i w jego wypowiedziach po 29 listopada 1919 roku, kiedy to nastąpiło publiczne otwarcie działalności Reduty przedstawieniem *Ponad śnieg bielszym się stanę* Stefana Żeromskiego. Zdaje się nie podlegać również wątpliwości ezoteryczny charakter samej Reduty, która, stanowiąc swoistą szkołę inicjacyjną, miała wiele cech „tajnego bractwa”, i w której — wedle sformułowań wewnętrznego dokumentu z dnia 28 marca 1919 roku, zatem osiem miesięcy przed oficjalną inauguracją działalności — zalecono każdemu spośród jej członków „zachowanie ścisłej tajem-

nicy co do prac [...], zarówno jako do stosunków wewnętrznych, a to w celu odgradzenia siebie od możliwych wpływów zewnętrznych i ochronienia przed plotkami, mogącymi do pewnego stopnia paraliżować działalność [...]”. Trzeba w tym miejscu wyjaśnić, że „zalecenie” lub nawet „prośba” kierownictwa Reduty były w codziennym życiu tego zespołu równoznaczne z rozkazem.

Sprawozdawca „Kuriera Wileńskiego” tak relacjonował odczyt Osterwy i Limanowskiego o zadaniach Reduty w dniu 1 listopada 1925 roku, w lokalu Klubu Inteligencji Pracującej przy ul. św. Anny 2 w Wilnie:

„Byliśmy w niedzielę na prelekcjach pp. Limanowskiego i Osterwy, którzy mówili nam o takim dziwnym zreszeniu ludzi, o tym dziwnym zespole naiwnych śmiałków, którzy właśnie w okresie największej nędzy, największej apatii i marazmu powojennego, zapragnęli budować to nowe życie, przyszli hodować róże w szalejącej wokół szarugę jesienią, przyszli z hasłami szukania nowych dróg nie ku łatwemu wzbogacaniu się i tanim zyskom, nie ku bardziej wyrafinowanemu użyciu, a ku lepszemu, piękniejszemu życiu.

A nie są to apostołowie jacyś i święci pańscy, ani moralizatorzy na obraz armii zbawienia, ale zwykli artyści, dotychczasowi komedjanci życia. I przyszli ci właśnie komedjanci, żyjący zazwyczaj z poklasku i dla poklasku tłumu, szukać w swej pracy istotnej prawdy życia, w prawdzie zaś i istocie życia doszukiwać się odwiecznych prawd piękna i harmonii, by je z ukrytych głębin wydobyć i rzeszom ludzkim podać.

I jak dawniej asceci i święci łączyli się w zgromadzenia, by w swoich wysiłkach ku osiągnięciu zbawienia nie być samotnymi, by się wzajem wspierać, pogłębić, przeświecić wyżej osiągniętym stopniem uduchowienia wybranych, tak i ci luzem chodzący dotąd artyści związali się w «zakon Reduty», by wspólnym życiem przygotować i pogłębić tę harmonię zespołową przy wydobywaniu z siebie swej treści duchowej w tworzeniu piękna. Bo malarz, muzyk może tworzyć samotnie, aktor tworzy w zespole. Zespół ten więc ma stać się jednością — całością architektoniczną — tumem — świątynią.

I przyszli tworzyć nie dla tłumu i tak zwanej publiczności, nie na pokaz i nie dla oklasków. Przyszli szukać środków wypowiedzenia się najszczerzego w akcie twórczym prawdy i piękna. Przyszli, jak za dawnych starożytnych czasów, grać święte misterium swoich dusz i mieć tych misterioŹw świadków i współuczestników.

Jak misterium religijne jest aktem wspólnym kapłana i modlącego się tłumu, duchowo z nim współuczestniczącego w ofierze, tak owo misterium teatralne ma być przeżyciem wspólnym twórców i świadków stającej się na ich oczach prawdy artystycznej.

I choć odgradzają się od tłumu — gawiedzi, chcą być jak najbliżzej duchowo do tłumów — świadków. Odgradzając się od tak zwanej publiczności, kasują przedział i barierę oddziałając dotychczas scenę od widowni. Tworzą ogromną wspólną scenę, gdzie grający i widz — świadek są uczestnikami takimi samymi wspólnego misterium sztuki.

Odgradzając się od kuglarstwa i reklamy, idą jednocześnie do społeczeństwa, niosą doń swe doświadczenia i zdobyte prawdy: szukają z nim kontaktu, przenikają do wszystkich warstw, obejmują wszystkie kręgi, dając swe umiłowanie prawdy i piękna, i lepszego życia. Traktują swą misję jak posłannictwo i apostołstwo, za ewangelistów swej dobrej nowiny mając: Mickiewicza (Mateusza), symbolem którego człowieczeństwo, Krasieńskiego (Marka), symbolem którego lew, Słowackiego (Jana), o locie orla, i Norwida (Łukasza), który, jak pracowity wół, wytrwale, niedoceniony i nie uznany, torował nowe drogi życia.

Marzą o nowym polskim teatrze, który zrzuciwszy z siebie konwencjonalne szaty francuskie, stałby się wyrazem polskiej pracy duchowej, wyrazem polskiego ducha. Marzą o nowym typie aktora polskiego jako o typie nowego człowieka.

Marzą o posłannictwie polskiego ducha na tych rozstajnych drogach polsko-litewsko-białoruskich, na których ze splotu najlepszych pierwiastków tkwiących w psychice wszystkich zamieszkujących tu ras etnicznych, wykwitły postacie o tak przedziwnej duchowej sile jak Mickiewicz [...].

A z całej Polski za siedzibę swą obrali Wilno. Przemówiły do dusz ich kamienie, przemówiła przedziwna architektura, mająca ten swoisty rozmach wyrwywającego się w szale i ekstazie ku niebu baroku wileńskiego, przemówiła precudna przyroda, łącząca w swoisty tu sposób martwe kamienie z czarem zieleni wzgórz i rzeki, przemówiły kontrastem swym pogańskie tradycje i zmagania ideowe czasów późniejszych, tradycje Uniwersytetu Wileńskiego i puścizna filaretów i filomatów.

Tu zapragnęli tworzyć nową Sztukę, splatając ją z urocznym życiem, wcielając sztukę w prawdę i życie prześwietlając prawdą płynącą z piękna.

Tu założyli Instytut Reduty jako laboratorium naukowe w poszukiwaniu nowych form i nowej treści, dla którego scena będzie doświadczeniem i sprawdzianem wypracowanych wartości, a jednocześnie środkiem oddziaływania.

Przyszli szczerzy, prości, z ogniem w duszach.

Przyszli z wiarą w kamienie, przyrodę i ludzi.”³³

Wyraźnie widać z tej relacji, że ezoteryzm, który wyznawali i starali się praktykować w zespole Reduty obaj jej twórcy, miał charakter w swojej istocie chrześcijański. Było to przy tym

chrześcijaństwo w znaczeniu najdosłowniej i najszerzej ekumenicznym. W takim również duchu były w Reducie analizowane i interpretowane teksty dramatyczne i poetyckie, zwłaszcza teksty wielkich polskich romantyków. Ale prototyp takiej analizy odnajdujemy w dwóch artykułach Limanowskiego, pochodzących z roku 1914: „*Krakus*” Norwida na arenie cyrkowej i – przede wszystkim – „*Balladyna*” Słowackiego jako mistyczne zwierciadło świata. Próba inscenizacji. Stąd też nie przypadkiem w czasie pobytu w Moskwie Limanowski przywoływał „Chrystusa, Adama Kadmona” jako „światłany pierwszy punkt na niebie każdej przebudzonej duszy”. Nowoczesne komentarze żydowskie do tajemnic kabały ukazują Adama Kadmona, „czyli pierwszego kosmicznego Adama niebieskiego, przed rajem, jako figurę o wymiarze kosmicznym, zbudowaną z dziesięciu sefirotów”.³⁴ W starej mistyce hebrajskiej był on identyfikowany nawet z samym Bogiem. Rudolf Steiner przypomni to znaczenie w swoim berlińskim wykładzie z 1911 roku: „jeśli zwrócimy się do tego, co w dawnych czasach nazywano «Adam Kadmon», a co potem przestoczyczo się w pojęcie «Chrystus»”.³⁵ W ten oto sposób Limanowski odwołał się wprost do „archetypu człowieka kosmicznego, kosmicznego Adama, zbudowanego z członków «świata» lub, wedle głębszych systemów mistycznych, budujących świat ze swoich własnych organów”³⁶, a zatem – do alchemicznej i gnostyckiej wiedzy o człowieku kosmicznym, o jego upadku i zmartwychwstaniu.

W Reducie Limanowskemu i Osterwie chodziło o swoistą syntezę sztuki, nauki i religii, a równocześnie – o realizowanie w codziennej praktyce zespołu i każdego z jego członków zasad braterstwa i tolerancji, bez czego nie może być w ogóle mowy o wzajemnym zrozumieniu się, życzliwości i prawdziwym szacunku. Tą drogą zamierzano przygotować się aktywnie do „wielkiego rozbłysku – Odrodzenia Duchowego Ludzkości – przez Wiedzę, Natchnienie i Czyn”; przywoływano przy tej okazji Słowackiego – „rozświetlenie świata błyskawicami wiedzy”³⁷. Nietrudno zauważyć, że w tych sformułowaniach pojawia się nieomal katalog podstawowych wartości etycznych postulowanych i kultywowanych w Reducie.

Jednak w przeciwieństwie do Juliusza Osterwy, Limanowski nigdy nie należał do żadnego tajnego bractwa czy stowarzyszenia, a przynajmniej nic o tym nie wiadomo. Dzięki badaniom Leona Chajna i Ludwika Hassa wiemy dzisiaj, że Osterwa był członkiem otwartej 24 kwietnia 1920 roku wolnomularskiej Łoży – Matki „Kopernik”. „Nie udało się ustalić, co było przyczyną «pokrycia» (przez niego) warsztatu [...]”. Według rozpowszechnionych, ale nie sprawdzonych pogłosek, miało to nastąpić wskutek zawarcia małżeństwa (ponownego) z Matyldą, siostrą kardynała Sapiehy.³⁸ Ale nawet i po „pokryciu warsztatu” mieszkanie Osterwy było miejscem spotkań członka Łoży – Matki Henryka Kołodziejskiego, który w polskim wolnomularstwie odgrywał znaczną rolę, z kardynałem ks. Adamem Sapiehą. Zostało to ujawnione dopiero w roku 1972 na podstawie relacji „Tomasza Rysia”, byłego członka Łoży „Kopernik”. Fakt ten może rzucić jeszcze wiele światła na Redutę, panującą w niej stosunki, jej ideologię, a zwłaszcza na stosunek do tego, co znajdowało się „na zewnątrz”. Skądinąd wiadomo, że na różnych zakrętach Reduty przychodzili Osterwie z pomocą, przyznając różne subwencje w najmniej oczekiwanych momentach, właśnie członkowie łóż wolnomularskich. Czy był to tylko przypadek? Wątpliwe, skoro właśnie do nich Osterwa udawał się w pierwszej kolejności, żądając realnej pomocy – i przeważnie ją otrzymywał, co u postronnych obserwatorów wywoływało zazwyczaj zdumienie. Ci ostatni przypisywali to przede wszystkim jego wdziękowi osobistemu oraz jakiemuś niezwykle talentowi dyplomatycznemu.

Mieczysław Limanowski wiązał do końca nadzieję z kulturą europejską i odrodzonym wewnątrz chrześcijaństwem. Polemizując z poglądami Oswalda Spenglera, sformułowanymi w głośnej książce *Der Untergang des Abendlandes* (1919), nie podzielał przeświadczenia o definitywnym upadku Europy i jej kultury, dostrzegając zarazem jej „rozbieżności, [...] kolosalne

sprzeczności [...], które dziś grożą rozsądzeniem życia.”³⁹ Pozwala to stwierdzić, że czuł się on – i był w rzeczywistości – przede wszystkim dzieckiem europejskiej tradycji kulturowej. Nie wykluczało to jednak jego otwarcia na inne, pozaeuropejskie tradycje. Fascynowała go zwłaszcza Japonia, „która jest najbardziej artystycznym krajem na świecie.”⁴⁰ Miejsce Limanowskiego jest jednak stanowczo w Polsce i w Europie, a nie – jak chcieli „sceptycy kawiarniani” – na jakimś mitycznym Wschodzie. W przytoczonym już szkicu *Istota kultury* znajdujemy jednoznaczny wyraz takiego właśnie stanowiska:

„Spengler w Niemczech, przepowiadając ostateczny zmierzch, który idzie na nas, zwątpił o przyszłości europejskiej kultury. Mogą przyjść inne rasy, kolorowe i twórcze, ta nasza się skończyła i jesteśmy już wśród walących się gruzów. Pesymizmy te, związane z wojną i powojenną psychiką, możemy odrzucić lub przyjmować zależnie od wiary, która nas niesie, lub niewiary, która nas kładzie. Tak czy owak, problem jest postawiony odważnie i mówi, że jesteśmy w mroku, w epoce ściemnienia, oddaleni od rozkwitu i pełnej kultury. [...]”

Zyjemy dziś starym kapitałem. Ściągamy ze wszystkich kultur, jakie kiedykolwiek były, nie tylko materie bardziej dotykające do tej nowej kultury, która przygotowuje się wśród sprzeczności, walk i kryzysów wewnętrznych. Czytamy bowiem Cezara, Tacyta albo Curtiusa Rufusa od czasów renesansu ze zdwojoną energią. Poza tym bierzemy malarstwo z Japonii, rzeźbę i budownictwo z Iranu, taniec z Afryki, który nas rozkłada. W każdym razie tkwimy po uszy w rzeczach, które nie nasza epoka stworzyła i nawet nie najbliższa ziemia. [...]”

Przed nami jest kultura jakaś wymarzona i więcej w tęsknotach antycypowana, niż już stawiana i realizowana. Rodzi się ona ze wszystkiego i kształtuje potencjalnie w głębinach naszych nieświadomych. [...] Rozumiemy nawet, że przyjscia jej nie można przyspieszyć. [...]”

Jednak zwożenie i zbieranie gruzów z kultur, które były, nie pozwoli nam nowej kultury urodzić. [...] Nowa kultura, która idzie wbrew krakaniu Spenglera, może się narodzić tylko z ognia twórczego. Przepalici się musi niejedno, co uważamy zupełnie słusznie za fatalne. Kultura jest wyrazem krzyku wewnętrznej duszy, która się chce odnaleźć, aby kwitnąć.”⁴¹

Trudno nie zauważyć, że zawarta jest tutaj aktualna diagnoza i postawione są pytania, na które i dzisiaj szukają odpowiedzi najbardziej światli przedstawiciele różnych dziedzin nauki i sztuki.

* * *

Oceny roli i znaczenia Mieczysława Limanowskiego w kulturze polskiej cechują się skłonnością do ujęć krańcowych. Jedni dostrzegali w nim przede wszystkim „ekscentryka”, „wspaniałą typ oryginała”, jednym słowem – dziwaka⁴². Inni natomiast – zwłaszcza ci, którzy znali go bliżej i przez czas dłuższy – stwierdzili „znamiona genialności jego ducha [...] przejawiającej się jednakowo na wszystkich polach jego wszechstronnej działalności.”⁴³

Pouczające będzie przytoczenie przynajmniej niektórych spośród tych opinii, zarówno z jednej jak i z drugiej strony. Zaczniemy od tych, którzy najbardziej zdecydowanie negowali wartość jego działalności. Należeli do nich przede wszystkim dwaj skamandrycy, Jan Lechoń i Antoni Słonimski, oraz profesor historii literatury Julian Krzyżanowski.

Jako pierwszy wystąpił Antoni Słonimski. 10 stycznia 1921 ukazał się „pamflet dwutygodniowy nr 1” autorstwa grupy „Skamander” zatytułowany „Dziura”, wydany w małym nakładzie (część nakładu miała tytuł „Dupa”), wydrukowany za granicą, prawdopodobnie w Niemczech.⁴⁴ W rubryce *Lista lokatorów „Dziury”* znalazł się rejestr jedenastu aktualnych antagonistów grupy, a wśród nich Mieczysław Limanowski. Jednak głównym obiektem ataku „Dziury” stała się Reduta, której Słonimski poświęcił pamflet pt. *Wysadzona Reduta*. Oto fragment traktujący o Limanowskim:

„Eksperymenty” polegające na tym, że huzar śmierci, pani Hohenzollern, gra rolę Nelly w *Papierowym kochanku*, albo że pan Maliszewski grać będzie Panne Maliszewską, a p. Dakowski Króla Lira, służą chyba do tego, aby pan Mieczysław Nęcza-Limanowski podglądał przez swoje zawsze niezapięte spodnie, kto przeżywa «naprawdę», a kto tylko «udaje». Ten niechlujnie ubrany mężczyzna, odgrywający rolę przełożonej w szkółce p. Osterwy, jest zwyczajnie chory i należałoby go kilka razy uderzyć w głowę jego własnym ex-geologicznym młotkiem, ażeby raz wreszcie doszedł do siebie i oprzytomiał albo zmarł bezzwłocznie”.

Nikt z Reduty nie zareagował publicznie na zamieszczony w tygodniku paszkwil, którym ekscytowała się cała ówczesna „warszawka”.

W pół wieku później Słonimski nie napadał już na Redutę i Osterwę, lecz jego uczulenie na Limanowskiego pozostało trwale, skoro potrafił w nim dostrzec jedynie „liczego mistyfikatora” i „demoną, choć mniejszego kalibru”, aniżeli na przykład Andrzej Towiański. W tym nowym – z 1971 roku – ujęciu: „tak świetny aktor i reżyser jak Osterwa” stawał się tylko ofiarą „poddając się balaмутnym wskazaniom byłego geologa.”⁴⁵

W podobnym tonie wyraził się Lechoń w swoim pisanym na emigracji *Dzienniku*: 26 maja 1950 – „prawdziwy zresztą wariat Mieczysław Limanowski”. Na temat zaś Reduty, przy okazji uwag związanych z lekturą korespondencji Mickiewicza, czytamy pod datą 23 stycznia 1955:

„Listy Mickiewicza z czasów Towiańskiego czytam po nie wiem który raz ze ściśniętym sercem – chwilami ze wstrętem. Jest w nich komizm mimowolny, który nas śmieszył w misteriach Julka Osterwy z jego redutowcami. [...] Niewątpliwie ten okres był czasem zaćmienia jego umysłu, zaćmienia, co do którego należałoby pytać o zdanie nie tylko psychiatrów ale i teologów.”⁴⁶

Według opinii Juliana Krzyżanowskiego natomiast Limanowski był:

„niekoniecznie szczęśliwym przedstawicielem naszej nauki poza granicami Polski”, czego koronnym dowodem miało być to, że gdy wczesną wiosną roku 1934 jako profesor Uniwersytetu Wileńskiego znalazł się w Rydze, po której oprowadzał go historyk literatury: „interesował się nie osiągnięciami nauki lotewskiej, lecz nocnymi córami Koryntu na bruku ryskim”. Nie bez znaczenia jest w tym wszystkim fakt, że Krzyżanowski opublikował te „rewelacje” blisko trzydzieści lat po śmierci Limanowskiego, powołując się na rozmowę przeprowadzoną ze swoim kolegą Łotyszem.⁴⁷

Bardziej jeszcze bolesny niż paszkwil Słonimskiego był napastliwy artykuł byłego redutowca, Jarosława Micińskiego, który 14 czerwca 1925 roku zamieścił na pierwszej stronie poczytny tygodnik skamandrytów „Wiadomości Literackie”. Artykuł zatytułowany *Z tajemnic Reduty*, z podtytułem *Garsć wspomnień i ostrzeżeń*, sprowokowany czy też nie, był w końcu atakiem od wewnątrz, gdyż jego autor, syn Tadeusza Micińskiego, uczestniczył w studyjnych zajęciach prowadzonych przez Limanowskiego jeszcze w Moskwie, potem w Konserwatorium na Okólniku i w kilku mieszkaniach aktorów warszawskich, następnie brał udział w narodzinach i pracach Reduty, jeszcze w czwartą rocznicę jej powstania – 29 listopada 1923 roku, po 212-tym spektaklu *Ponad śnieg* – właśnie on przemawiał zaraz po Osterwie i Limanowskim wobec zespołu i grona przyjaciół Reduty, po czym – od jesieni 1924 roku – występował jako aktor w Teatrze im. Wojciecha Bogusławskiego, objętym właśnie przez Leona Schillera.

„Osterwa został tu przedstawiony jako „czarujący wesolek [...] sugestionujący zespół lśniącym patosem obłej wymowy, tępiący najzdolniejszych. Reduta z początku była jeszcze coś warta jako plagiat Stanisławskiego, potem stała się azylem flirtu, blagi, wykładów zatopionych w bagnisku ignorancji, a jedyną jej wartością była smakowita kuchnia. Przeżyłem ten okropny koszmar redutowy, ten sam, który podszeptał Józiovi Porembe śmierć samobójczą, innym zaś kazał gangrenować serca, truć się w czarne dwunastogodzinne bezrobotnego dnia roboczego (z wiarą w jutrzejszy pajacowski uśmiech Osterwy), napawać się sztucznym patosem i purchawkowym frazesem Limanowskiego. [...] Osterwa wolno i celowo urabiał ludzi na powolne sobie narzędzia, w których nie można było dopatrzeć się ani krzty własnej woli, ani odrobiny krytycyzmu. Po ucieszczeniu najzdolniejszych została w Reducie grupa [...] donosicieli Osterwy, niedouków i snobów [którzy] „przejadają grosz publiczny [...] drapując się płaszczem natchnienia i apostołstwa artystycznego [...]”. Drgnięcia twórczości natchnionej miało wywoływać wpatrywanie się milczące w portret Norwida, lub też godzinne milczenie w Spale. [...] W pracy ściśle teatralnej gnębiła Redutę beznadziejność prób analitycznych, doprowadzanych zawsze do niemożliwego absurdu. Niezapomniane będą studia nad *Weselem* Wyspiańskiego, gdy kłócono się zawzięcie za inicjatywą i pod przewodnictwem Limanowskiego, jako że różnica pomiędzy szopą a stodołą. Klótnie podobne zdarzały się prawie codziennie, trwały dwie do trzech godzin, zależnie od stanu gardła mówców, i kończyły się zwykle przerwą na śniadanie. [...] Reduta jako placówka twórcza w zakresie teatru dawno już się skończyła. To, co dziś istnieje, jest fikcją i mydleniem oczu, jest rozsądnikiem zła i fałszu”. Reduta w takim kształcie nie ma prawa prowadzić Instytutu. „Zas najwyższy, aby sfery powołane, zamiast używać pokrycia dotychczasowej formie Reduty, wglądem w sto-

sunki i doradą rzeczową dopomogły instytucji – o ile jest ona w ogóle potrzebna – do wydobycia się z obecnego marazmu i bezwładu.”⁴⁸

Przeczytawszy to, Osterwa podobno rozplakał się. Ale ani on, ani Limanowski i tym razem nie zniżył się do polemiki czy odpowiedzi. Natomiast w opublikowanym w roku 1933, na łamach „Wiadomości Redutowych”, wspomnieniu *Jak powstała Reduta przed 13 laty* Limanowski odda autorowi oskarżycielskiego artykułu pełną sprawiedliwość, omawiając lojalnie jego udział w pracach nad *Dziadami* wiosną 1919 roku. Jakby o niczym, co później nastąpiło, nie chciał pamiętać. A przecież musiał o tym pamiętać!

Na szczęście, wbrew popularnemu powiedzeniu, nie zawsze prawda znajduje się po środku.

W roku 1948 profesor Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, znakomity architekt Stefan Narębski, zatytułował swoje wspomnienie poświęcone Mieczysławowi Limanowskiemu: *Ojciec i syn weszli do polskiego panteonu*.⁴⁹ Profesorowie Edward Passendorfer, Jerzy Remer, Stefan Srebrny i Konrad Górski, każdy ze swoich pozycji, zgodnie podkreślali: „Był to geniusz poznania intuicyjnego, wsparty ogromną, choć nie usystematyzowaną pracą.”⁵⁰ Józef Maśliński, próbując wyjaśnić *Kim był Mieczysław Limanowski*, kończył swoje wyrażenia takimi słowami: „Był przyjacielem całego świata, bezinteresowny, życzliwy, z całym entuzjazmem serca i wyobraźni stający do współpracy wszędzie, gdzie mógł powstać pożytek dla dobra kultury polskiej i ogólnoludzkiej”⁵¹, a jeden z krytyków napisał o nim: „Samotny, twórczy, wielki Duch.”⁵²

Nie był postacią tak popularną, jak można byłoby się spodziewać. Mówi o tym ankieta zatytułowana *Najzasłużeńsi wilnianie*, którą na początku 1933 roku ogłosiła redakcja „Słowa”. Jako uczonego Limanowskiego uzyskał w niej 13 głosów, co dało mu miejsce 37–41 (pierwszy był Marian Zdziechowski z 2506 głosami, drugi doktor wszech nauk lekarskich Stanisław Władyczko – 1194 głosy, trzeci Stanisław Pigoń – 423). Jako pisarza z jednym głosem dzielił 60–80 pozycję (Stanisław Mackiewicz uzyskał 1537 głosów, drugi był Walery Charkiewicz – 820). Wreszcie w dziale artysty teatru z 2 głosami zajął miejsce 38–47 (bezkonkurencyjny okazał się tu Osterwa, który otrzymał 2371 głosów.⁵³ Podobne były wyniki ankiety w roku 1934. Pomimo że tak niskie pozycje Limanowskiego wywołały zdumienie samych inicjatorów ankiety⁵⁴, była ona niewątpliwie jakimś sprawdzianem popularności wśród szerszych kręgów ówczesnego społeczeństwa. A przecież wielu autorów wspomnień i pamiętników podaje nam do wierzenia, że Limanowski był jedną z najpopularniejszych postaci międzywojennego Wilna. Rezultaty ankiety każą o tym powątpiewać.

Jego artykuły i odczyty były po prostu za trudne dla szerszej publiczności. Dla młodzieży zaś był już w latach trzydziestych staroświecki jako przedstawiciel innej epoki, z którą gwałtownie walczyli. Sam Limanowski doskonale o tym wiedział, ale nigdy nie zrobił nic, aby się im przypodobać; nie kokietował młodych. Przede wszystkim jednak nie mógł być dla nikogo wzorem sukcesu i powodzenia. W przeciwieństwie do Osterwy czy Zdziechowskiego, uznawanych bezspornie za gwiazdy pierwszej wielkości. Za nieporównanie lepszego od Limanowskiego w oczach szerszej publiczności uchodził na przykład publicysta „Słowa” Walery Charkiewicz (którego Tadeusz Byrski scharakteryzuje po latach: „prawa ręka Cata-Mackiewicza we wszystkich nieuczynnych przedsięwzięciach prasowych”⁵⁵). Z tym można było się dogadać, a choćby i pokłócić, a z Limanowskim już nie. Odczuwano go jako „obcego”, należało do innego czasu, inne też były jego fascynacje niż ówczesnej młodzieży. Potwierdza się na tym przykładzie to, co jedna z wileńskich uczennic Limanowskiego, Ludmiła Roszko, napisała na temat jego niezależności i nieliczenia się z karierą: „Limanowski nie tylko nie gonił za nią, ale najzupełniej o nią nie dbał, jeśli nie powiedzieć, że ją ignorował.”⁵⁶ Kariera, sukces, sława – nie miały dla niego żadnego prawie znaczenia. Również dlatego właśnie Limanowski wyzwał reakcje krańcowe: od dezaprobaty, niechęci czy jawnej lub ukrytej wrogości aż po fascynację, oczarowanie, uwielbienie, któremu ulegali jego współpracownicy i uczniowie.

Przytoczone już oceny zawarte w tekstach Schillera i Stomimskiego miały przemożny wpływ na opinię publiczną. Zapomniano nawet o znakomitym, z pasją napisanym wystąpieniu Stefana Jaracza *Czego nauczyła mnie Reduta?*, zamieszczonym w 1925 roku na łamach „Wiadomości Literackich”. Zapomniano również o wielu innych artykułach sprzed 1939 roku, i o tym, co sam Schiller pisał o Limanowskim w dalszych partiach szkicu *Gdy Bolesławski przyjechał do Warszawy* oraz w innych swoich tekstach. Bardzo krytycznie oceniając Redutę po swoim z niej odejściu w roku 1924 i objęciu Teatru im. Wojciecha Bogusławskiego (który w planach Osterwy miał być filią Reduty), przyznawał jednak, że Limanowski:

„[...] umiał w jakiś dziwny, może trochę śmieszny, jemu tylko znany sposób w aktorach najobojętniejszych rozpalać ogień entuzjazmu, a najsłabszych technicznie do takiej chwili prawdy (do ich wewnętrznej prawdy) zmuszał, że grali siebie, co zawsze było mniejszym niebezpieczeństwem, niż gdyby za pomocą wyświechtanych «sztańp» (szablonów) udawali obce, niezrozumiałe dla siebie postacie; miał także dar — niekiedy jakże niebezpieczny — wnikania w głąb tekstu dramatycznego, wdzierania się w jego zakulisie, zataczania dokoła jego obwodu coraz szerszych kręgów, co niewątpliwie na czas pewien (przed próbami scenicznymi, które następowały po analizach i dyskusjach «przy stole», oraz po szeregu tzw. «prób kontaktowych») oddalało aktora od głównego ogniska dramatu, przenosiło w sfery innych uczuciowych i myślowych zainteresowań, lecz zarazem pobudzało cały jego aparat tworzenia do gorączkowego poszukiwania prawdy, tej jednej jedynej, o jaką w dramacie chodziło, i do wyrażenia jej na scenie w jeden jedyny sposób, w kształcie nie mogącym już ulec żadnej zmianie.

Nie można sobie było wyobrazić lepszego aliansu niż obydwaj twórcy Reduty. Osterwa górował nad Limanowskim fachowością, ustępował mu zaś, gdy ten encyklopedię swej wiedzy, fantastycznie źle paginowaną, dał na strzępy i rozsypując na stole dyskusyjnym wyobrażenie aktorów doprowadzał do temperatury wrzenia; czasem, gdy tego za dużo było, trzeźwy aktor ścigał na ziemię ekstatycznego dramaturga. Ten ostatni zaś wyrobił sobie «węch prawdy» w Moskiewskim Teatrze Artystycznym, gdzie przez czas dłuższy metodę Stanisławskiego studiował, choć dla Osterwy jako dla artysty żywił kult balwochwalczy, niejednokrotnie z pazurami skakał mu do oczu, gdy zauważył coś szablonowego w grze jego lub w podejściu reżyserskim.”⁵⁷

Jaracz tak ujął istotę słynnych prób analitycznych w Reducie, nie dostrzegając w nich zresztą tych niebezpieczeństw, które sugerowała przytoczona wypowiedź Schillera:

„Otóż, czytelnicy, Reduta była tym skromnym miejscem, gdzie zaczęto próbować pracować. A odbyło się to w niesłychanie prosty sposób. Sztukę się najpierw po prostu w obecności wszystkich czytało. Potem się o niej mówiło. Jeden gorzej, drugi lepiej, ten i ów zupełnie głupstwa nawet, a Osterwa i Limanowski mieli cierpliwość wysłuchiwanie tego, bo wiedzieli dobrze, że jeżeli wszyscy nie będą, przynajmniej w przybliżeniu, wiedzieli, o co chodzi — nie może być mowy o graniu sztuki. Zdawałoby się, że to są rzeczy elementarne. A jednak ileż szyderstw powiedziano na ten temat.

Potem następowała owa wymiana w prasie i przez aktorów a n a l i z a. Prowadził ją Limanowski. Bóg mu chyba zapłaci za to, że z taką bezinteresownością, zaparciem się siebie, bez sławy, bez pieniędzy, tłumaczył na jabłkach, śliwkach, orzechach, co się kryje w tym czy innym zdaniu autora. Obdarzony jakąś dzieciinną intuicją, czuł na każdy fałsz teatralny, na stęchłą rutynę, rzucił się, dyskutował, pobudzał fantazję, zapalał, dawał przykłady z geologii — tak, z geologii — nie śmieć się, panowie, i wierzyć mi, wierzyć nam to dawało niż «fachowe» uwagi różnych przysięgłych reżyserów.

Następnie uczyliśmy się dosłownie tekstu. Tak, aby móc mówić bez upokarzającego aktora podpowiadania.

Reduta była pierwszym w Polsce teatrem, gdzie mówiono z pamięci tekst tak, jak był napisany przez autora.”⁵⁸

Takie oto świadectwo pozostawił człowiek, który w całej historii polskiego teatru uznawany jest zgodnie za jednego z najświetniejszych jego przedstawicieli i najznakomitszych aktorów.

Przypomnijmy jeszcze zakończenie pięknego eseju Stefana Srebrnego – *Limanowski w Reducie*:

„Kto znał bliżej Limanowskiego, ten rozumiał doskonale, że wymagać od niego trzeźwego i zrównoważonego sądu byłoby to samo, co wymagać, aby się wyzbył najwyższych wartości swojej natury, aby zatracił w sobie to, co tylko on jeden posiadał i co było tak nieocenione jako zaczyn ruchu, życia, twórczości dokoła niego. Owszem, zdarzało się, że mówił «głupstwa»; ale ktoś oprócz niego potrafił czasem powiedzieć coś tak «mądrzego», że się nagle, jak w świetle błyskawicy, otwierały nieznane horyzonty? W Limanowskim był chaos: ale z chaosu tego raz po raz rodziły się gwiazdy”.⁵⁹

Ostatnie zdanie przywołuje *Tako rzecze Zaratustra* Nietzschego: „Powiadam wam, trzeba mieć chaos w sobie, by porodzić gwiazdę tańczącą.”⁶⁰

Nie bez powodu Eugeniusz Świerczewski wskazywał na nietscheańskie źródła twórczej postawy i światopoglądu Mieczysława Limanowskiego:

„Równoległe do swych badań naukowych Limanowski żyje ustawicznie w sztuce i sztuką, upatrując, śladami Nietzschego, w napawaniu się estetycznym i w artystycznej twórczości, a więc w sztuce — wybawienie z udręczeń woli i tęsknoty, wznoszenie się człowieka ponad niego samego i ponad jego cierpienia, namaszczenie go stygmatem szlachetności, dobra, a nawet świętości. Idealem życiowym człowieka wolnego i wyzwolonego jest artysta”.

i dalej:

„Stwierdzenie życia aż do głębin i niezachwiana wola istnienia — oto co widzi Limanowski, wzorem Nietzschego, w sztuce dramatycznej greckiej [...]. Zrozumienie orgiastycznego stanu, w jakim odbywa się twórczość artystyczna, będąca wyzwoleniem żywiołowych mocy w człowieku, przywiodło Limanowskiego ku misterium średniowiecznemu, ku Szekspirowi, ku Mickiewiczowi, Słowackiemu, Krasińskiemu, Norwidowi, Wyspiańskiemu. Doszedł on do przeświadczenia, że dramata u wszystkich prawdziwych twórców rodzi się z «obsessją», z opętania. Stąd twórczość artystyczna jest dlań równie odurzającym narkotykiem jak chwile ekstazy, wywołanej przez żywiołowe zjawiska przyrody [...]. Grecki mit, tragedia, taniec, muzyka — to wybuchy duszy, to okrzyki tryumfu, to chwile twórczego napięcia, kiedy człowiek przez artystyczne tworzenie przeżywa okrucieństwo Wszczęstworzyciela.”⁶¹ Staje się on wtedy na moment równy Bogom.

Zwięzłe ujęcie znaczenia Limanowskiego w polskim teatrze zawiera przemówienie Wilama Horzycy, wypowiedziane 29 stycznia 1948 roku na toruńskim cmentarzu św. Jerzego:

„Stoimy u mogiły dziwnego człowieka, człowieka, w którego sercu łączyły się dwie wielkie miłości, rzadko sąsiadujące ze sobą: miłość nauki, która nie była mu przybranym dzieckiem, i gorąca, czynna miłość teatru, nie opuszczająca go po ostatek jego dni. Ta druga miłość była nieraz tak przemożna, że usuwała w cień nawet ukochania naukowe tego więcej niż wybitnego geologa. I ona to sprawiła, że nastąpiły dni, kiedy śp. Mieczysław Limanowski niemal całkowicie poświęcił się sprawom polskiej sceny, znalazłszy w Juliuszu Osterwie najbliższego i najwierniejszego druha, by z nim wspólnie założyć Redutę. Z ukochaną Redutą dzielił też niemal do wojny wspólny los, stanowiąc jej niezachwiany filar, współdziałając we wszystkich jej pracach, tworząc jej idee. Był nieustraszoną jej Bayardem.

Jak dziwnym był człowiekiem, tak dziwną też grał rolę w teatrze. Nie był przecież ani aktorem, ani reżyserem, ani dekoratorem, ni nawet kierownikiem teatru w ścisłym tego słowa znaczeniu. Był czymś mniej, ale i czymś niepomiernie więcej. Był żywym twórczym sumieniem swego teatru, a błądząc wśród ludzi sceny chodził wśród nich jak apostoł, prostujący drogi pańskie, które wieść mają przez tę czarodziejską, ale jakże pełną złud i mirażów krainę, jaką stanowi teatr. W kręgu ludzi urzeczonych tylko grą blasków i światła swej sztuki, on był tym, któremu blaski i światła nie wystarczały, jeżeli nie były wyrazem i emanacją czegoś więcej niż sam instykt igraszk. Dlatego teatr chciał on widzieć warsztatem, w którym dokonują się *gesta Dei*, gdzie dochodzi do pełni wyrazu i umacnia się świadomość plemienna i społeczna, gdzie dokonuje się ostateczność naszych ziemskich przeznaczeń. Do takiego teatru należało jego serce i dla takiego gorzało ono po ostatek.

I próżno by szukać wśród wielkich i małych naszej sceny kogoś podobnego, dla kogo by teatr był po prostu służbą Bożą. W tym swoim rozumieniu spraw sceny był on niemal jedynym... i samotnym.”⁶²

Wydaje się być zupełnie jasne, że ten rodzaj przeniknięcia i rozświetlenia jednego człowieka przez innego możliwy jest tylko wówczas, gdy pomiędzy tymi ludźmi zachodzi szczególne „poczwiniactwo z wyboru”, tak jak rozumiał je Goethe. Ta duchowa więź zachodziła niewątpliwie między dwoma „więcej niż wybitnymi ludźmi w polskim teatrze”, Mieczysławem Limanowskim i Wilamem Horzycą, pomimo że nigdy wspólnie nie pracowali nad żadnym przedstawieniem oraz, co oczywiste, mimo występujących między nimi istotnych różnic w ich poglądach na sztukę teatru i zupełnie odmiennych poetyk, jakie obaj praktykowali w teatrze.

Bez wątplenia miał rację Jerzy Szaniawski, gdy stwierdzał: „Takiego człowieka jak Limanowski nie miał prawdopodobnie żaden teatr na świecie.”⁶³

Ostatnie słowo spośród tych, którzy znali go osobiście, oddajmy jednemu z największych uczonych polskich, Eugeniuszowi Romerowi, który na wiadomość o śmierci młodszego od niego o pięć lat Limanowskiego wysłał 27 stycznia 1948 roku z Krakowa na ręce ówczesnego rektora Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, profesora Ludwika Kolankowskiego, telegram następującej treści:

„Świętej pamięci Mieczysławowi — synowi rewolucjonisty — rewolucjonście — twórcy z Łaski Bożej — uczniowi nikogo, mistrzowi wszystkich

– wyrazy bólu, z uczuciami holdu, przesyła przez chwilę nauczyciel, całe życie wdzięczny uczeń – profesor Romer.”⁶⁴

Dzisiaj do Mieczysława Limanowskiego, jako do swojej podstawowej tradycji, odwołuje się animator „Gardzienic” Włodzimierz Staniewski, który współtwórcę Reduty uważa wprost „za swojego ojca duchowego”:

„Właśnie jego, światowej sławy geologa i trochę zwariowanego wieszczarza teatralnego. Trzeba powiedzieć, że z krążeń wokół Limanowskiego idei ludowości zrodziła się u nas idea Teatru Ziemi, która kształtuje charakter naszych Wypraw do społeczności tubylczych z ostatnich lat. Limanowski jako jeden z nielicznych chyba w polskim teatrze (a może jedyne) miał system czucia podobny Mickiewiczowi i Wyspiańskiemu. Jego intuicje i wyobrażenia szły tym samym torem – po kręgu wiążącym zjawiska nieba i ziemi. Ten krąg biegnący po obrzeżach horyzontu to scena.”⁶⁵

U progu działalności Ośrodka Teatralnego „Gardzienice”, obok lektury książki Michaiła Bachtina *Twórczość Franciszka Rabelais’a a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, czytany był opublikowany w Moskwie podczas I wojny światowej szkic Limanowskiego. Staniewski, który zapoznał się z nim w roku 1976, „odwoła się do niego po ośmiu latach w kontekście swoich rozważań o enklawach kulturowych, pojmowanych jako miejsca na ziemi, w których ludzie zachowali specyficzną więź ze środowiskiem naturalnym i w których wiąże ich pewien rodzaj wzajemności z ziemią i gdzie „przeobrażenia w naturze zbiegają się jakoś szczególnie z rytmem życia”:

„O takim wartościowaniu sensów zdarzeń pozostających w zespoleniu z rytmem natury pisał Limanowski w szkicu *Rok Polski i dusza zbiorowa* z 1916 roku. Widział w tym zespoleniu szansę dla teatru. My widzimy tę szansę w takim działaniu, które nazywamy «Wyprawą».”⁶⁶

A sam Limanowski ciągle pozostawia nam wyzwanie trudnej, ale zarazem radosnej afirmacji życia. Słowa, które poświęcił Marianowi Raciborskiemu, odnoszą się w równym stopniu i do niego samego:

„Bezpośredniość wiązania się z przyrodą – cecha każdego twórcy – czyniła z Raciborskiego żywego człowieka, dla którego wszystko było bliskie i [jak] gdyby swoje własne. Na takiej drodze zbliżał się do Tajemnic... Nie odgradzał się od niczego, co żywe, nie pelzał jak robak po ziemi. [...] W życiu, które przed nami w tej chwili wschodzi, mają nauka i sztuka głos. Cóż dziwnego, że te dwie dziedziny ludzkiej twórczości szukają za najmniejszą okazją, aby podwoić lot? Na pewno idziemy do lotu większego niż przeszłość, która zszarzała i zostaje za nami.”⁶⁷

Jeszcze w lipcu 1940 roku, w związku z propozycją założenia w Wilnie muzeum wierzeń religijnych miasta i regionu, pisał:

„Budując nowe życie, zakładając zręby pod dom przyszłości bardziej sprawiedliwy, czyż mamy być nieczuli na to wszystko, co zahaczało o serce i pozwalało człowiekowi przyjąć skrzydła, aby nie pelzał jak robak po ziemi. [...] W życiu, które przed nami w tej chwili wschodzi, mają nauka i sztuka głos. Cóż dziwnego, że te dwie dziedziny ludzkiej twórczości szukają za najmniejszą okazją, aby podwoić lot? Na pewno idziemy do lotu większego niż przeszłość, która zszarzała i zostaje za nami.”⁶⁸

Był tym przekonaniom wierny do końca. Świadczą o tym jego powojenne listy do Osterwy. W ostatnim z nich, z 21 stycznia 1947, czytamy:

„Nie dajemy za wygraną, mimo klęsk i wojny, mordów i krwi, lejącej się zaciekle. To wszystko powoli uchodzi w tył, skrywa się, a my znowu zaczynamy myśleć o wystąpieniu naprzód i o locie, który już był i dalej będzie. [...] Jesteśmy w tej chwili już nie sami. W naszym narodzie budzą się siły i ci nasi stanowią zbiornicę i w wielkiej sztuce potęgę i loty ogromne. Trzeba pchnąć Redutę wprzód i dać jej zdrowe krążenie krwi, rzeczy, które Tobie są potrzebne jak świeże powietrze i słońce na błękitach. Całuję Cię, Drogi mój, i wszystkich zebranych dokoła Ciebie – Redute.”⁶⁹

W ten sposób Limanowski uczony spotykał się z artystą.

W historii kultury są twórcy, którzy pozostawiają po sobie wielkie dzieła. Ale są i tacy, którzy zapisują się w niej w inny sposób, będąc przede wszystkim zacnym źródłem inspiracji, żywym źródłem, ogniskiem idei. Mieczysław Limanowski należał do tych ostatnich, co wcale nie oznacza, że nie pozostawił po sobie ważnych dzieł. Trafnie powiedział o nim Stefan Srebrny: w i e l k i i n s p i r a t o r. W tym sensie Osterwa przyrównywał go do e l e k t r y c z n o ś c i: „tej, co może być oślepiającą błyskawicą, groźnym piorunem walącym w drzewa, stodoły, krowy i w ludzi, a jednocześnie oczyszczającym powietrze – i tej, co wywoływana, ujarzmiona, porusza motory, dźwigi, wozy, koleje, przyrządy, aparaty albo rozprasza mroki ku wygodzie ludzkości.”⁷⁰ W ich wzajemnym kontakcie był przez 20 lat „tchnieniem redutowości”.⁷¹ Gdziekolwiek Limanowski się znalazł, u wszystkich, którzy

znajdowali się w zasięgu jego oddziaływania, wyzwał gwałtowne reakcje, zmuszał do zajęcia stanowiska na „tak” albo na „nie”, w akceptacji lub sprzeciwie, co na jedno w końcu wychodzi. A że był człowiekiem czynu, zatem aktywnie działał w środowiskach naukowych i artystycznych, jak i na zwyczajną publiczność, dla której miał setki odczytów i wykładów. Trudno jest przecenić jego oddziaływanie w polskim życiu kulturalnym pierwszej połowy XX wieku.

Pomimo to, mimo wielokrotnych odwołań do niego Jerzego Grotowskiego, mimo wreszcie przywoływania jego nazwiska – coraz rzadziej, trzeba to przyznać – przez różnych autorów, nie od rzeczy będzie stwierdzenie, że Mieczysław Limanowski jest postacią prawie nieobecną w świadomości dzisiejszej inteligencji polskiej. Odchodzą ostatni świadkowie, którzy spotykali się z nim osobiście. Młodzi nie wiedzą o nim zupełnie nic lub znają tylko nazwisko (myląc zresztą syna z ojcem) oraz anegdotę o krowie w wersji podanej przez Słonimskiego. Można oczywiście wskazać niektóre przynajmniej przyczyny takiego stanu rzeczy. Bezinteresowność i całkowite oddanie temu, co robił, nie są w zgodzie z praktycystycznym duchem czasu. Stąd jeśli nawet przyznaje się Limanowskiemu tu i ówdzie rację, kończy się to tylko na słowach. Śmieszność niektórych jego zachowań i cech osobowości również nie może być akceptowana w czasach, kiedy nikt nie ma odwagi narażać się na wyśmianie i szyderstwo. To także musi się dzisiaj opłacać, a jeśli się nie opłaca – wówczas nie warto. Właściwa mu, można powiedzieć, przyrodzona, ekstatyczna krańcowość reagowania stanowczo nie jest w zgodzie z czasami, które wymagają bądź uładzenia kojarzonego z „dobrym wychowaniem” bądź też krańcowości „zagranej”, wymyślonej, dobrze zawniesi wykalkulowanej, aby się w efekcie opłacała i uzyskała poklask. Zaś Mieczysław Limanowski nie pytał o cenę i o to, czy mu się to opłaci. Bywał w tym niekiedy rzeczywiście śmieszny. Z nikogo chyba spośród ludzi teatru nie wyśmiewano się tyle i w sposób tak dokuczliwy jak z Limanowskiego, Osterwy i Reduty. Lepiej nie przypominąć epitetów, którymi ich obdarowywano. Było ich wiele i miały być dowcipne, licytowano się w dowcipach na ich temat, nie oddzielając zazwyczaj dzieła od człowieka. W blisko pół wieku po Stefanie Jaraczu odda im sprawiedliwość Grotowski w swojej wypowiedzi w 25 rocznicę śmierci Osterwy, a także w związku z podobnymi reakcjami na działalność prowadzonego przez siebie Teatru Laboratorium. Jesienią 1971 roku podczas otwartej konferencji prasowej w sali Teatru Ateneum powie:

„Od 12 lat pracy naszej towarzyszy jakiś taki duch, taki współtowarzysz. Ten duch – towarzysz, to śmiech innych, ich przeświadczenie, że «to, panie, w ogóle kpiny, to, co pan robi». Z tym się stykałem od samego początku. Pamiętam, jak w roku 1960 byliśmy w Warszawie i odbyła się tu taka wspaniała prasowa nagonka. Wtedy dostałem list od Byrskich, którzy napisali mi (nie znalazłem ich jeszcze osobiście): «nie bójcie się, nie reagujcie, będą się z Was śmiali, jak człowiek robi coś naprawdę, to inni pękają ze śmiechem». Bardzo ważne zdanie. Od lat towarzyszy wszystkiemu, co robimy, a także – muszę powiedzieć – mojej osobistej działalności ów osobliwy fenomen. Jawnie to powiedziane albo mniej jawnie, ale to samo: hochsztapler, szarlatan. [...] Można i tak. Myślę, że już nie zmienię towarzysza. Nie sądzę, żebym musiał się dziwić. Należy to przyjąć.”⁷²

Limanowski z pokorą znosił szyderstwa na swój temat oraz niósł odwagę niereagowania na te szyderstwa i złośliwy śmiech. Nie żądamy dowodów na to, że jest on postacią stanowczo nie „na czasie”. Jest to zupełnie oczywiste.

Mieczysław Limanowski jest dzisiaj rzeczywiście nieobecny w polskiej kulturze. Nadszedł chyba czas, aby chcieć to sobie przynajmniej uświadomić.

* * *

Dlaczego warto dzisiaj przypomnieć jego teksty o dramacie i teatrze?

Po pierwsze: ze względów historycznych. Udział Limanowskiego w tworzeniu Reduty i całej jej działalności w okresie międzywojennym, a Reduty w historii teatru i kultury artystycznej w Polsce, był tego rodzaju, że jest to wystarczającym powodem dla przypomnienia jego nieznanych lub znanych tylko specjalistom (i to w niewielkiej części) szkiców. Nie ulega żadnej

wątpliwości fakt, że bez niego byłaby to zupełnie inna Reduta niż ta, którą znamy, lub — co wydaje się najbardziej prawdopodobne — nie byłoby jej wcale. Można się z tekstów Limanowskiego również wiele dowiedzieć o teatrze, i szerzej, o kulturze XIX-ego i pierwszej połowy XX-ego wieku, a także o ludziach, z którymi ich autor był tak czy inaczej związany w różnych okresach życia.

Analizy literackie i teatralne *Krakusa*, *Balladyny*, *Cyda*, *Dziadów*, *Księcia Niezłomnego*, *Wesela*, *Człowieka, którego zabilem* Maurycego Rostanda — mają wartość dokumentu, pozostając świadectwem poszukiwań interpretacyjnych, a przede wszystkim przywołują warsztat analizy proto-redutowej i redutowej, prób czytanych i sytuacyjnych.

Po drugie: Limanowski był rzadkim przypadkiem uczonego, reżysera i pisarza, człowieka nauki i sztuki równocześnie, który opisywał, analizował i interpretował naturę procesu twórczego reżysera, poety, a przede wszystkim — aktora. Jest to przy tym pisarstwo krańcowo upodmiotowione (nieprzypadkowo powoływał się na Stanisława Brzozowskiego, z którym zresztą przyjaźnił się i którego uważał za najwybitniejszego spośród współczesnych prozaików polskich, tak jak w Tadeuszu Micińskim widział pierwszego poeetę), a zarazem wychylone ku maksymalnej obiektywizacji, znamiennej dla przyrodnika. Znosząc dychotomię „subiektywne” — „obiektywne”, „wewnętrzne” — „zewewnętrzne”, Mieczysław Limanowski reprezentuje bardzo szczególny rodzaj pisarstwa. Uzewewnętrznia się to we wszystkich jego tekstach, łącznie z prywatną korespondencją. Na przykład w liście do Tekli Goreckiej z 2 października 1913 roku tak sam charakteryzował tę swoją jedność w dwoistości i podwójność w jedności:

„Ostatnie dni moje są tu na wsi, już za parę dni będą w Warszawie. [...] Dużo się, dużo tu pracowało. Jestem teraz w scenach, które nie tyle piszę, ile gram. Po prostu wychodzi ze mnie aktor i wydziwia, że nic o sobie nie wiedział. Cieszę się, gdy jest coś nie napisane, ale w słowach rozegrane. I tak, krok za krokiem, bo nigdy nie wiem, co wypadnie mi czynić, mówić, działać na scenie. Żywi są we mnie ci ludzie [...] i oni prowadzą, często sam uśmiecham się, gdy widzę, że w zakamarki i zakątki życia.

Dla Towarzystwa Krajoznawczego nadto tu fotografowałem i zdobyłem dużo ciekawego materiału geograficznego, tak że widzisz, pracowałem na dwóch rękach. To i tamto, idzie wszystko jak jedna całość: bóg Janus miał dwie twarze, takie dwie twarze ja mam teraz. Jeszcze rok temu zaprzeczałem jednej twarzy, ale teraz, gdy ta druga stała się rdzenną, i ta pierwsza jest, i swoje czyni.”⁷³

To Janusowe oblicze stało się jego właściwą naturą, uwalniając go jeszcze bardziej na zagadnienia związane z istotą twórczości i tworzenia. Stąd też sam proces twórczy, prowadzący do dzieła lub nie, był dla niego nie mniej ważny albo i ważniejszy niż gotowe dzieło — produkt, mające stanowić rezultat. Pogląd ten znajduje wyraz w wielu tekstach, chyba najwyraźniej i najpełniej doszedł on do głosu w *Jak powstała Reduta przed 13 laty*. Opisane tu próby *Dziadów* były po prostu jednym z najważniejszych i najgłębszych ludzkich doświadczeń dla każdego spośród tych, którzy brali w nich udział. Pomimo że nigdy nie doszło do skończonego dzieła — spektaklu, a jedynym zaproszonym widzom — świadkiem był Osterwa. Podobnie w projektach inscenizacji *Krakusa* i *Balladyny*, obu z roku 1914, do których realizacji teatralnej również nigdy nie doszło ani przed powstaniem Reduty, ani w niej samej.

Wylania się oczywiście pytanie: czy Limanowski nie celebrował niepotrzebnie *Dziadów*, *Balladyny*, *Krakusa*, jak i innych utworów, które szczególnie ceniił? Otóż, nie — wbrew pomówieniom o to, z jakimi się spotykał. Dla niego często doświadczenie wewnętrzne, doświadczenie procesu twórczego było ważniejsze od artystycznego wytworu czyli pokazywania spektaklu na zewnątrz. Konsekwencją takiego stanowiska było również to, że gdy dochodziło do premiery w Reducie nie była ona traktowana jako koniec tworzenia, lecz jako początek nowego okresu pracy. W ten sposób proces twórczy trwał tutaj aż do momentu zejścia spektaklu z afisza. Wystarczy w tym miejscu odesłać choćby do tekstu *Jak przygotowano sztukę Maurycego Rostanda*.

Wszystko to stanowiło bezpośrednią konsekwencją traktowania przez Limanowskiego kultury. W jego rozumieniu, które zaszczerpił Osterwie i Reducie, była ona przede wszystkim kulturową człowieka, jego szczególną uprawą, tak jak rolnik upra-

wia swą ziemię. Doszedł do tego na wiele lat przed założeniem Reduty i był w tym konsekwentny. Często porównywał swoją pracę do pracy oracza. Wszystko u niego — studia, lektury, praca, kontakty z ludźmi, także życie osobiste — zostało podporządkowane temu naczelnemu, podstawowemu zadaniu: kultywowaniu, uprawianiu siebie samego. Wtedy i tylko wtedy można dać z siebie coś innemu, jeśli jest się samemu zbudowanym i zarazem jest się w rozwoju, w żywym procesie. 21 sierpnia 1912 roku zwierzał się Goreckiej w liście napisanym w posiadłości Malczewskich koło Tarnopola:

„Dnie są długie na stepie. Zdaje mi się chwilami, że oczy moje zbłękitniały, tyle błękitu nad sobą pily. Ziemia jest zaorana, zboża ścięte dawno, idzie zapach, płynie jesień.

Pierwsze tygodnie były nieznośne. Dużo ludzi — gości, dwór mały. Nie miałem ani swojego pokoju ani spokoju. Teraz jest lepiej: uciekam na pola, do lasu, na step, a i pisać mogę swobodnie i pracować w pokoju.

Cały ten czas wytracony z równowagi jednak zużytkowałem na czytanie. Przede wszystkim na *Stary Testament*, który ma szalone piękności, cudowne rzeczy, misternie zdramatyzowane. Przez książki *Testamentu* zobaczyłem inne religie. W ogóle zrozumiałem, że wszelkie religie są zdramatyzowaniem tego, co w danym czasie i na danej ziemi dany naród twórczo ze swojej duszy dobył jako naczelne momenty i zasadnicze istotnych, zawsze tych samych przeżyć. Religia jest zawsze najszerszym zdramatyzowaniem tego, co jest.

Równocześnie czytałem Szekspira. Symfoniami są naprawdę jego historyczne dramaty, jego *Ryszardy* i *Henryki*. Tępy główne, tępy oznajmiające, tępy prowadzące zbrodnię do wyświelenia, tępy wdzierające się w najskrytsze ciemności — wszystko skupione, gra w ruchu. Przechywałem to już dawniej w Szekspirze, teraz istotnie zobaczyłem. Tylko nie wiedziałem, że symfonie mogą być tak bogato prowadzone.

To wszystko rozszerzyło mnie, kazało w siebie wejść i ponownie zdobywać połączenia, które ukryte czaiły się w mroku czarnych kątów. Byłem naiwny jeszcze w Sorrento w tych rzeczach.”⁷⁴

W innym liście do tej samej adresatki wyznał:

„To, co piszę, jest mierzone życiem, wypróbowane życiem, nie ma w tym słów”.⁷⁵

Ostatnie zdanie wydaje się być poddane przez Limanowskiego kluczem do całej jego twórczości, w tym również do jego pisarstwa. Niezależnie właściwie, o czym pisze, ciągle wywnętrza się z własnych, najbardziej osobistych spraw, zwłaszcza tych, które dotyczą twórczości i procesu twórczego. Jest to również idea naczelną jego tekstów o dramacie i teatrze. Dlatego pełno w nich skrótów, metafor. Często przypominają one „hieroglify” i wymagają rozszyfrowania, odczytania, interpretacji.

A równocześnie prawdą jest, że w tym wszystkim — jak to scharakteryzował Edward Krasiński — ujawnia się „pisarz z innej epoki, starszościwiecki, manierycznie młodopolski w stylu i słownictwie, mało precyzyjny, kołujący wokół tematu, opętany snami, marzeniami, zjawami. [...] Czytelnik musi przedzierać się przez wielosłowie, stylistyczne zakola, tropić zawikłane skojarzenia i wizje, by z tego gigantycznego chaosu wyłowić prawdziwe gwiazdy i dzisiaj jeszcze jasno świecące”⁷⁶. Prawdą jest i to, że pełno w tekstach Limanowskiego meandrów i mielizn, jego upadki są czasami podejrzenie bliskie grafomanii, ale za to wloty bliskie są geniuszu. Jedno z drugim stanowi w tym pisarstwie całość i jedność, czasami w sąsiadujących ze sobą zdaniach, a nawet wewnątrz jednego zdania. Dlatego trzeba go przyjmować w całości, takim jakim był, razem z tymi jego upadkami i wzlotami.

Limanowskiego usprawiedliwia jednak to, że nikt nie przecierał mu dróg. Przynajmniej w Polsce. Dlatego też płacił za swoje pionierskie, bezkompromisowe poszukiwania cenę, jaką płać zazwyczaj prekursorzy.

Niewątpliwie w jego życiu zachodziło coś uderzająco zbieżnego z tym, o czym Jerzy Grotowski — na swoim przykładzie — opowiedział uczestnikom konferencji w York University w Toronto w październiku 1980 roku:

„W mojej pracy zawsze istniały dwa wątki: pierwszy mniej czy bardziej publiczny, drugi wyłącznie osobisty. Ten drugi wątek był nieprzerwany. Ciągnąłem go sam albo z paroma osobami. Nigdy jednak nie mówiłem o nim publicznie.

Kiedy jeszcze pracowałem w teatrze przedstawieć, wątek publiczny był bardzo eksponowany. Wątek osobisty pozostawał nieomal niewidoczny, a wiązał się po prostu z próbami. Próby nigdy nie były dla mnie poszukiwaniem efektu, lecz miały wartość same w sobie — wartość czegoś, co wydarzyć się może między istnieniami, kiedy przekraczają potoczność.

W okresie teatru uczestnictwa, kiedy naszą działalnością publiczną stały się staże parateatralne, sam prowadziłem prace z bardzo małą grupą współpracowników. W tych pracach też nie było poszukiwania efektu, mimo że one właśnie były punktem wyjścia dla działalności stażowej, bo moi koledzy prowadzili równolegle swoje własne prace otwarte. Wtedy właśnie wyprowadziłem się z naszej sali warszawskiej i przenieśliśmy za miasto, gdzie mogłem się zupełnie odizolować.

W końcu przyszła chwila, kiedy powiedziałem sobie, że być może czas już, aby moja osobista praca stała się czymś bardziej otwartym, publicznym, ale nie w sensie urzędowania pokazu, tylko po prostu, aby poinformować ludzi, że prowadzę takie poszukiwania. Tak właśnie wyłonił się Teatr Źródeł, który jako przedsięwzięcie zacząłem w roku 1976, a który jest programem permanentnym. Nazwa jest zwykłym kodem. Można było znaleźć inną nazwę. Apollinaire powiedział: w naszych czasach chodzi o to, «żeby wszystko miało nowe miano».⁷⁷

Gdy się to czyta, trudno nie odwołać się do takich tekstów Limanowskiego, jak na przykład: *Sztuka aktora, Jak powstała Reduta przed 13 laty, Jak przygotowywano sztukę Maurycego Rostanda?, Stanisławski, czy Argumenty Juliusza Osterwy*. Obecność obu wątków, egzotycznego (na zewnątrz) i ezoterycznego (wewnętrzny i „całkiem osobisty” — według słów Grotowskiego), występuje w tych jak i w innych tekstach zupełnie wyraźnie, choć oczywiście w różnym stopniu są one ujawnione.

Podczas tej samej konferencji mówił Grotowski w Toronto:

„Kiedy zdałem maturę, musiałem się zdecydować na jakieś studia. Zdecydowałem się na trzy kierunki: szkołę teatralną z zamiarem kontynuowania studiów reżyserskich, akademię medyczną z myślą o psychiatrii, orientalistykę z zamysłem studiowania tradycyjnych technik Wschodu. Kolejność egzaminów wstępnych była taka, że najpierw odbywały się egzaminy do szkoły teatralnej. To tylko zdecydowało, że zostałem — nazwijmy to — posiadaczem dyplomu uprawniającego mnie do pracy w teatrze.

Gdyby pierwszy był egzamin do akademii medycznej — prawdopodobnie zostałbym psychiatrą, gdyby to był egzamin na orientalistykę — studiowałbym wschodnie techniki tradycyjne. Jestem jednak przekonany, że tak czy inaczej znalazłbym się w końcu w tym samym miejscu, w którym jestem teraz. Oczywiście, mój słownik byłby inny, bo teraz jestem naznaczony moim doświadczeniem teatralnym; jestem naznaczony moim doświadczeniem teatralnym — nawet jeżeli teatr przekroczyłem. Przypuszczam zresztą, że wyszedłbym też poza tradycyjną psychiatrię czy filologię orientálną.”⁷⁸

Jako student Wydziału Aktorskiego w Państwowej Wyższej Szkole Aktorskiej im. Ludwika Solskiego w Krakowie (1951–1955), a następnie reżyserii (1956–1960) w tej samej uczelni, przemianowanej w tym czasie na Państwową Wyższą Szkołę Teatralną, nosił ze sobą odpis artykułu Mieczysława Limanowskiego *Sztuka aktora*, opublikowanego po raz pierwszy w inauguracyjnym zeszycie „Sceny Polskiej” z grudnia 1919 roku. W latach późniejszych, łącznie z okresem „teatru uczestnictwa” i Teatru Źródeł, twórca Teatru Laboratorium (1959–1984) będzie powoływał się na ten właśnie tekst, jak podczas spotkania w Centrum Klubowym Politechniki Warszawskiej „Riwiera-Remont” w Warszawie 5 grudnia 1976 roku oraz podczas cyklu wykładów na temat technik źródłowych w Istituto del Teatro e dello Spettacolo na Uniwersytecie Rzymskim, na zaproszenie Ferruccio Marottiego, w dniu 21 kwietnia 1982 roku.⁷⁹

Trzecim powodem, dla którego warto zapoznać się z tekstami Limanowskiego, jest ich wartość i siła inspiratorska. Dla refleksji nad teatrem i kulturą i dla samego teatru.

W szkicu „Balladyna” *Słowackiego jako mistyczne zwierciadło świata. Próba inscenizacji*, zamieszczonym w „Sfinksie” z czerwca i lipca 1914 roku, Limanowski — zdaje się, że jako pierwszy w Polsce — postulował nowy kierunek w badaniach teatrolologicznych. W jednym z przypisów do tego tekstu sformułował to następująco:

„Komentatorowie nasi, zajmujący się Słowackim, szukając wciąż (przez istne wżnienie) za źródłami, skąd Słowacki czerpać miał swoje natchnienie, natrafiają na Szekspira. W Balladynie widzą Lady Makbet, w Gopłanie Tytanię *Snu nocy letniej*; zdumiewającym jest, że tym «luminarzom» ani na chwilę nie przyjdzie do głowy, że zdradzają przez to wprost horrendalne niezrozumienie Słowackiego oraz Szekspira. Podobieństwa zewnętrzne (często pozory podobieństw), które znajdują, a które przez Hoesickowską metodę podnoszą do znaczenia integralnego, prowadzić muszą do dezorientowania, a przez to do takich parodii, jakimi stają się sztuki Słowackiego w teatrach polskich [...]. Może by krytyka raczyła raz zrozumieć, że o zapożyczeniach i reminiscencjach w twórczych naturach nie może być mowy (twórcy mają często identyczne obrazy i identyczne słowa!) [...] Może by też ktokolwiek zechciał się raz zabrać do studiów nad teatrem w Genewie, który miał Słowacki pod bokiem, pisząc swoje tragedie. Zapewniam, że to będzie daleko bardziej płodne w następstwa, niż ściąganie Słowackiego wciąż do roli zwierciadła twórczości obcej.”⁸⁰

Blisko pół wieku od napisania tych słów, w roku 1962, Zbigniew Raszewski zrealizował ten postulat Limanowskiego w rozprawie *W Szwajcarii. Słowacki na widowni teatru genewskiego*⁸¹, wykazując wpływ doświadczeń teatralnych Słowackiego na jego twórczość dramatyczną. Opublikowane w końcu lat pięćdziesiątych i w latach sześćdziesiątych wyniki badań Raszewskiego i innych dowiodły, że wiedza o przeszłości teatru daje możliwość nowego spojrzenia na kształtowanie się polskiego dramatu romantycznego.⁸² Ale u początku był tekst Mieczysława Limanowskiego, nawiasem mówiąc przeoczony czy zapomniany przez tych, którzy podjęli te badania. Przeoczyli ten tekst i nazwisko jego autora również organizatorzy i uczestnicy sympozjum, które odbyło się w Warszawie w dniach 10 i 11 grudnia 1979 roku pod auspicjami Instytutu Badań Literackich PAN, poświęconego „próbie i propozycji nowej lektury twórczości i biografii Słowackiego w okresie mistycznym.”⁸³

Pozostawił Limanowski również analizy tekstów dramatycznych, które w niejednym mogą być i dzisiaj inspirujące dla twórczego reżysera czy aktora, nie mówiąc o historyku teatru i dramatu. Nie we wszystkim, oczywiście, można się z nim zgodzić, niektóre z jego wywodów i stwierdzeń zweryfikował po prostu czas. Ale też wartość tych analiz nie polega wcale na tym, że ich autor ma we wszystkim rację. Nie są to w końcu akademickie, filologiczne studia, lecz zapisane świadectwa teatralnych analiz tekstów, oparte bardziej na nieoczekiwanych skojarzeniach, asocjacjach, zaskakujących swą oryginalnością porównaniach, niż na logiczno-pojęciowym dowodzeniu. Stefan Srebrny przypomniał, jak na jednej z prób w Reducie wileńskiej Limanowski z właściwym sobie temperamentem i rozbijającą szczerością zszokował młodą aktorkę oświadczeniem: „To ty nie wiesz, że ja naprawdę muszę powiedzieć dziesięć głupstw, aby potem powiedzieć coś mądrego.”⁸⁴ Trzeba o tym pamiętać.

„Limanowski — charakteryzował go dalej Srebrny — był uczuciowcem i intuicjonistą. Często w zdumiewający sposób dochodził do trafnych wniosków intuicyjnie, przeskakując całe szeregi wiążących punkt wyjścia z ostateczną konkluzją. I to nieraz w wypadkach, gdy przedmiot nie był mu dostatecznie znany i na zbudowanie tych ogniw brakło by mu materiału. Zdarzało się, że jeden jakiś szczegół błyskawicznie oświetlał mu drogę do końcowego wniosku, na który po dobudowaniu brakujących ogniw godzić się musieli ludzie znający przedmiot lepiej od niego. Limanowski «czuł», że tak być musi — i okazywało się często, że miał rację. Często, choć, oczywiście, nie zawsze. [...] dowodził to tylko, jak bogate i wielostronne były złoża jego zdolności inspiracyjnych, jak działały one twórczo we wszystkich niemal kierunkach, niekiedy nawet w tych, które raczej obce były jego naturze.”⁸⁵

Wiele ze swoich zdobyczy twórczych Reduta zawdzięczała bodźcom, których źródłem był Limanowski. W wielu wypadkach, gdyby wszcząć poszukiwania wstecz — od realizacji idei do jej narodzin — u początku drogi trafilibyśmy na Limanowskiego. Obiektywnie, mógł się on mylić i mylił się nie jeden raz. Jego skojarzenia „bywały czasem olśniewające i w całkiem nowym świetle ukazywały znane fakty; kiedy indziej gubiły się w istnym labiryncie urojeń i prowadziły do wniosków pozbawionych wszelkiej podstawy. Ale nawet wtedy, gdy ich wartość poznawcza była minimalna, posiadały one magiczną siłę inspiratorską.”⁸⁶ Gdy wpadał w swój zwykły „trans”, wyzwał i bezustannie pobudzał wyobraźnię otoczenia, wprowadzał ją w ruch, doprowadzał do temperatury wrzenia i taką temperaturę starał się potem utrzymywać w całym procesie twórczym.

Nie we wszystkim zestarzała się dzisiaj jego swoista filozofia i myśl teatralna. Dalej, tak jak on, tęsknimy za teatrem — laboratorium, teatrem studyjnym, teatrem — „klasztorem”, za czystą atmosferą pracy w teatrze. Tęsknimy za „zbiorową duszą”, za świętymi i niezłomnymi bohaterami, próbujemy ujarzmić „smoka” w sobie i zbiorowościach ludzkich. Rozpaczamy jak Limanowski: „Dziś jesteśmy tacy mali, bezbożni, tacy jacyś ograniczeni. Niewolnicy maszyn, które za nas myślą, czują, cierpią.”⁸⁷ Zgadzamy się z nim, że współczesna cywilizacja unifikuje ludzi i kulturę, niszczy i zabija oryginalność, twórczość, rozbija „rytmikę ziemi polskiej”, deprawuje albo ruguje zwyczaje, obrzędy, rytuały, uroczystości, wielkie święta, dionizje.⁸⁸

Mieczysław Limanowski ujawnia się także jako jeden z prekursorów tej orientacji w teatrze polskim i europejskim, która w latach siedemdziesiątych zwróciła się ku antropologii kulturowej i etnologii po to, aby poszerzać czy przekraczać „granice teatru” albo też szukać na tych terenach i w tych dziedzinach

inspiracji dla pracy w domenie samej sztuki teatru. Przytoczona uprzednio wypowiedź Włodzimierza Staniewskiego stwierdza tę jego prekursorską rolę zupełnie jednoznacznie. Oprócz przywołanego przez Staniewskiego tekstu *Rok polski i dusza zbiorowa*, zamieszczonego w tym numerze „Polskiej Sztuki Ludowej”, z tego samego obszaru tematycznego pochodzą: *Wychowawcze znaczenie teatrów ludowych* (1922), *Smok, Wilno i harcerki* (1930), *Z powodu wileńskiego smoka* (1931), *Był kiedyś teatr Dionizosa* (1937), a koresponduje z nim również ostatni tekst opublikowany za życia Limanowskiego *Pod niebem otwartym w roku 1924. Urywek ze wspomnień* (1947), omawiający pierwszą wyprawę zespołu i Instytutu Reduty. W rozpoczętym po roku 1969 okresie poteatralnym działalności Grotowskiego, a zwłaszcza w realizowanym pod jego kierunkiem Teatrze Żródeł (1976–1982), w ekspedycjach pracującego w Paryżu pod przywództwem Petera Brooka Międzynarodowego Ośrodka Badań Teatralnych (CIRT) do Afryki (1973) i Odin Teatret prowadzonego przez dawnego ucznia Grotowskiego, Eugenio Barbę, najpierw do Pulii na Południu Włoch (1974) a następnie do indiańskiego plemienia Jonomanów na pograniczu Wenezueli i Brazylii, gdzie na wsi położonej nad górnym biegiem Orinoko, w południowym zakątku wenezuelskiego terytorium Amazonii (1976), wreszcie w Wyprawach do „enklaw kulturowych” w południowej i wschodniej Polsce i w innych krajach, podejmowanych przez Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice”, a także w inspirowanej i nawiązującej do jego doświadczeń działalności „Pogranicza” i „Węgajt” – można odnaleźć wątki i idee korespondujące z tymi, które Limanowski rozwijał czy których intuicję zapisywał w swoich tekstach.

Ostatni wreszcie, chociaż wcale nie najmniej ważny, powód, dla którego zdecydowałem się podjąć wysiłek ocalenia i przypomnienia tych tekstów, jest moja fascynacja ciekawą choć przecież do dzisiaj kontrowersyjną – osobowością ich autora. Ten uczony, myśliciel i działacz teatralny, inspirator i prekursor zarówno w nauce jak i w sztuce, umysł wybitnie twórczy, jeden z ciekawszych w swoich czasach, które na co jak na co, ale na brak wybitnych indywidualności nie mogły się uskarżać – z całą pewnością nie zasługują na zapomnienie. Byłaby to wręcz wyjątkowa lekkomyślność i krótkowzroczność. Przeciwnie: Mie-

czyśław Limanowski zasługuje na rzetelną monografię, która powinna stać się pasjonującym dokumentem z historii polskiej kultury. Na wielkie bogactwo i zarazem komplikację jego osobowości wskazują wszyscy, którzy go lepiej znali. Przywołam tu jednak tylko świadectwa Stefana Srebrnego i Konrada Górskiego:

„Limanowski był naturą niezwykle skomplikowaną; w jego psychice krzyżowały się elementy bardzo różnorodne, często sprzeczne. [...] Te sprzeczności wyrastały jednak ze wspólnego podłoża, które w pracy teatralnej prowadzić mogło w tym lub innym konkretnym wypadku do pomyłek, ale ogólnie biorąc było w skutkach swoich dobroczynne. Podłoże owo – to żądanie prawdy i szczerości przeżycia; żądanie, by w sztuce aktora nie było tylko nie było blagi i taniego efekciarstwa, ale aby nic nie było «pomysłem», na zimno obmyślanym «chwycem», a wszystko – czy to będzie reakcja psychiczna na codzienną sytuację «życiową», czy wyraz uczucia metafizycznego lub religijnego – pełną prawdą wewnętrzną. I pod tym względem posiadał Limanowski wyjątkową czułość na wszelką nieszczerą w grze, na choćby najlżejszą próbę ułatwienia sobie zadania sztuczkami i «nagrywaniem». Można się było nim posługiwać jak precyzyjnym, wysokoczułym instrumentem do wykrywania fałszu aktorskiego. Wystarczyła jedna nuta fałszywa, jeden drobny szczegółik martwy, «sztampowy», by Limanowski syknął, zerwał się z krzesła, zaczął krzyczeć i szarpać swoją bujną czuprynę.”⁸⁹

„Limanowski był swego rodzaju geniuszem poznania intuicyjnego. Stąd też w sferze twórczości artystycznej nie liczył się z argumentacją wyłącznie pojęciową. [...] Limanowski przedstawiał połączenie cech niezmiernie rzadkie i przedziwne. Była tam olbrzymia intuicja i wyobraźnia obok znakomitych cech intelektu i wszechstronnej wiedzy. Było niesłychane napięcie życia uczuciowego i stąd gwałtowność reakcji uczuciowych obok ciepła, dobroci i humoru. Była życiowa bezradność dziecka i abnegacja obok zaprzatania się w straszliwe, oszalałające bogactwo rzeczywistości, którą chłonał w siebie wszystkimi zmysłami.

Złączenie w jednym człowieku tylu możliwości i kontrastów dawało w wyniku jedną z najciekawszych i najbardziej kolorowych indywidualności, jakie się przesunęły przed oczami ludzi dzisiejszej epoki.”⁹⁰

Niewątpliwie należał do tych, którzy wytyczają nowe drogi. Formułował to, oczywiście, w języku swojej epoki. Jego język i styl rzeczywiście bywają staroświeckie. Należą do epoki, której nie ma już od dawna. Osobliwi paradoks polega jednak na tym, że Mieczysław Limanowski wraz z całą towarzyszącą mu aurą staroświecczości ma nam jeszcze ciągle znacznie więcej do powiedzenia o teatrze, kulturze i w końcu o nas samych, niż wielu spośród tych, którzy uważają się za awangardę naszych czasów.

Jesień 1986 – zima 1987

PRZYPISY

¹ Tekst tu publikowany, zamierzony był przez autora jako wstęp do książki Mieczysława Limanowskiego *Był kiedyś teatr Dionizosa*, wybór, wstęp i opracowanie: Z. Osiński. Książka czeka od 1987 r. na publikację w Wydawnictwie Literackim, i trudno spodziewać się, by się w niedługim czasie ukazała.

² L. Roszko, *Mieczysław Limanowski (1876–1948)*, [W:] *Z dziejów nauki polskiej. Księga Pamiątkowa Towarzystwa Naukowego w Toruniu (1875–1975)*. Pod redakcją: A. Hutnikiewicza, L. Janiszewskiego. Warszawa–Poznań–Toruń 1975 s. 277–306; Z. Wójcik, *Mieczysław Limanowski (1876–1948)*, „Wszecławiat” 1967, z. 5, s. 126–128; J. Marosz, *Mieczysław Limanowski w latach 1876–1923*, „Prace Muzeum Ziemi” nr 15, cz. I, Warszawa 1970, s. 141–155

³ *Mieczysław Limanowski*. Studia Societatis Scientiarum Torunensis. Supplementum II, Toruń 1950: E. Passendorfer, *Mieczysław Limanowski jako geolog*, s. 17–36; R. Galon, *Mieczysław Limanowski jako geograf*, s. 37–39; W. Goetel, *Mieczysław Limanowski. Wspomnienie*, s. 41–44; K. Stecki, *Wspomnienia o Mieczysławie Limanowskim z lat 1909–1914*, s. 45–50

⁴ A. Chałubińska, *Wspomnienia o prof. M. Limanowskim*, „Czasopismo Geograficzne” t. XXI/XXI/XXII, 1950/1951. Wrocław 1925, s. 529–532; B. Halicki, *Mieczysław Limanowski*, „Przegląd Geograficzny” t. XXI, 1947, Warszawa 1948, s. 348–351; C. Kuźniar, *Mieczysław Limanowski, Wspomnienie pośmiertne*, „Rocznik Polskiego Towarzystwa Geologicznego” t. XVIII, Kraków 1949, s. 318–332; S. Małkowski, *Mieczysław Limanowski*, „Chrońmy Przyrodę Ojczystą” 1948, nr 3–4, s. 24–26

⁵ S. Narębski, *Ojciec i syn weszli do polskiego panteonu. Słowo o Mieczysławie Limanowskim*, „Głos Pomorza” 2 II 1948, nr 32; J. Maśliński, *Kim był Mieczysław Limanowski*, „Gazeta Zachodnia” 9 II 1948, nr 38; W. Charkiewicz, *Liman*, „Lwów i Wilno” [Londyn] 29 II 1948, nr 61; J. Wyszomirski, *Infernalny Liman*, „Nowiny Literackie” 1948, nr 21, s. 3. Przedruk: „Lwów i Wilno” [Londyn] 1 VII 1948, nr 78

⁶ J.B., *Toruń ku czci śp. prof. Mieczysława Limanowskiego*, „Głos Pomorza” 9 II 1948, nr 38

⁷ L. Roszkówna, *Sesja naukowa poświęcona pamięci profesora Mieczysława Limanowskiego*, „Przegląd Geograficzny” t. 42, Warszawa 1970, z. 4, s. 799–801

⁸ M. Limanowski, *Sur la tectonique des Monts Péloritains dans le environs de Taormina (Sicile)*, „Bulletin de la société randoise des sciences naturelles” vol. XLV, nr 165, Imprimeries Rénnies, Lausanne 1909; *Sur la tectonique des Monts, Péloritains dans le environs de Taormina par Mieciclas Limanowski*, [w:] *Bulletin des laboratoires de géologie, géographie, physique, minéralogie et paléontologie de l'Université de Louanne*

⁹ B. Limanowski, *Pamiętniki*, oprac. J. Durko; t. 1 (1835–1870) z przedmową A. Próchnika, Wyd. I, Warszawa 1937, Wyd. II Warszawa 1957; t. 2 (1870–1907), W-wa 1958; t. 3 (1907–1919), W-wa 1961, t. 4 (1919–1928), W-wa 1973

¹⁰ J. Szczublewski: *Pierwsza Reduta Osterwy*, Warszawa 1965; *Żywoł Osterwy*, Wyd. I, Warszawa 1971; Wyd. II, Warszawa 1973

¹¹ *Przemówienie dyr. Horzycy*, [w artykule:] A.F., *Świat naukowy Torunia na pogrzebie profesora Mieczysława Limanowskiego*, „Głos Pomorza” 30 I 1948, nr 29

¹² M. Limanowski, *Wycieczka w Tatrę i Pieniny. IX Międzynarodowy Kongres Geologiczny 1903*, „Pamiętnik Towarzystwa Tatrzańskiego” t. XXV, Kraków 1904, s. 181

¹³ M. Limanowski, *Marian Raciborski. Wspomnienie pośmiertne*, „Echo Polskie” 1917, nr 118

¹⁴ „Nauka Polska” t. III, 1920, s. 60–62.

¹⁵ *Kultura wsi. Biuletyn XIII Konferencji Oświatowej, poświęconej zagadnieniom kultury wiejskiej w Polsce. Łowicz 10, 11, 12 I 1930*, Warszawa 1930, s. 20–21

¹⁶ M. Limanowski, *Maurycy Lugeon*, „Wszecławiat” 1937, nr 8, s. 227–231

¹⁷ Goethe, *Podróż włoska*. Tłum., przypisy i posłowie H. Krzeczowski, Warszawa 1980, s. 70

¹⁸ Przedruki w: L. Schiller, *Teatr Ogromny*. Oprac. i wstępem opatrzył Z. Raszewski, Warszawa 1961, s. 284; L. Schiller, *Droga przez teatr 1924–1939*. Oprac. J. Timoszewicz, Warszawa 1983, s. 368–369

¹⁹ A. Stonimski, *Alfabet wspomnień*, Warszawa 1975, s. 125–126. Pierwodruk pt. *Obrona odbiorcy*, „Tygodnik Powszechny” 1971, nr 51–52

²⁰ Por. m.in. pozycje w przypisach 3 i 4 do niniejszego tekstu.

- ²¹ Por. J. Kolbuszewski, *Tatry w literaturze polskiej*, Kraków 1982, s. 407–425 (*W kręgu „Nietoty”*).
- ²² Szczublewski: *Pierwsza Reduta Osterwy*, s. 209; *Żywość Osterwy*, s. 244
- ²³ List był pisany w Zaściance, poczta Baworów, powiat tarnopolski, gdzie Limanowski — po powrocie z kolejnego pobytu we Włoszech — przebywał w majątku Malczewskich od połowy sierpnia do pierwszych dni listopada 1912 r. — *Listy Mieczysława Limanowskiego do Tekli Goreckiej 1911–1914. Autografy*. Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki PAN
- ²⁴ Notatki rękopiśmienne Mieczysława Limanowskiego. Zbiory Julii Marosz w Warszawie. — Najwcześniejsze z tych notatek noszą datę 5 kwietnia 1919, w ogóle większość z nich pochodzi z tego roku (ostatnia zapisana data: 6 lipca 1919). W tym czasie powstały również niewątpliwie *Zasadnicze podstawy sztuki teatru ezoterycznego* i *Zasadnicze podstawy twórczości aktorskiej*. Natomiast *Słowniczek aktorski* i *Słowniczek redutowy* są z całą pewnością późniejsze.
- ²⁵ Piszę o tym obszerniej we *Wstępie* do: M. Limanowski, J. Osterwa, *Listy*, Warszawa 1987, s. 63–81
- ²⁶ A. Artaud, *Oeuvres complètes*, Gallimard, Paris 1969, t. VII (*Héliogabale ou l'Anarchiste couronné. Les Nouvelles Révélations de l'Etre*), s. 139–141, 347–350 i 419–424
- ²⁷ C. G. Jung, *Rebis czyli kamień filozofów*. Wybrał, przełożył i poprzędził wstępem J. Prokopiuk, Warszawa 1988, s. 503–567 (XIV. *Synchroniczność*).
- ²⁸ List pisany w Kosowie. Rękopis znajduje się w zbiorach Julii Marosz. Por. Limanowski, Osterwa, *Listy*, s. 123
- ²⁹ R. Steiner, *Die Weltgeschichte in anthroposophischer Beleuchtung und als Grundlage der Erkenntnis des Menschengesistes. Mysterienstätten des Mittelalters, Rosenkruzerium und modernes Einweihungsprinzip*. Dornach 1962 [14 odczytów wygłoszonych w okresie: 24.12.1923–13.01.1924]
- ³⁰ Por. M. K. Wołowski, *Antropozofia Rudolfa Steinera i jej przeciwnicy w Polsce*, Warszawa 1926
- ³¹ M. Limanowski, *Moskwa przez pryzmat polskiej duszy*. I Dzwony, „Gazeta Polska” (Moskwa) 28 VIII (10 IX) 1916, nr 236 (303), s. 2
- ³² M. Limanowski, *Moskwa przez pryzmat polskiej duszy*. II *Sen białego Kremla*, „Gazeta Polska” (Moskwa) 20 IX (3 X) 1916, nr 259 (326), s. 2
- ³³ mrs, *W obliczu idealizmu, Na marginesie prelekcji Limanowskiego i Osterwy o Reducie*, „Kurier Wileński” 4 XI 1925, nr 251, s. 2
- ³⁴ Z. Kępiński, *Mickiewicz hermetyczny*, Warszawa 1980, s. 208
- ³⁵ Steiner, *Boże Narodzenie — święto inspiracji*, s. 10
- ³⁶ Kępiński, s. 307–209
- ³⁷ Por. J. Znamierowski, *Głosy naszych czytelników. W imię Prawdy*, „Kurier Wileński” 26 II 1925, nr 47, s. 2–3
- ³⁸ L. Chajin, *Wolnomularstwo w II Rzeczypospolitej*, Warszawa 1975, s. 216; L. Chajin, *Polskie wolnomularstwo 1920–1938*, Wyd. II zmienione, Warszawa 1984, s. 188; L. Hass, *Ambicje, rachuby, rzeczywistość. Wolnomularstwo w Europie Środkowo-Wschodniej 1905–1928*, Warszawa 1984, s. 232–370
- ³⁹ Limanowski, *Istota kultury*, s. 15
- ⁴⁰ M. Limanowski, *W Wilnie głos ma urbanistyka. (IX, Mickiewicz prosił, aby figur nie naruszać)*, „Słowo” 4 VI 1937, nr 152
- ⁴¹ S. 15–18
- ⁴² J. Reychman, *Pełeryna, ciupaga i znak tajemny*. Posłowie J. Krzyżanowski, Wyd. II, Kraków 1976, s. 164–167
- ⁴³ Por. J. B., *Toruń ku czci śp. prof. Mieczysława Limanowskiego*.
- ⁴⁴ Por. J. Stradecki, *W kręgu Skamandra*, Warszawa 1977, s. 243; Szczublewski, *Pierwsza Reduta Osterwy*, s. 86–89
- ⁴⁵ Słonimski, *Obrona odbiorcy*
- ⁴⁶ J. Lechoń, *Dziennik*, t. 1, Londyn 1967, s. 246 i t. 3, Londyn 1973, s. 471
- ⁴⁷ J. Krzyżanowski, *Cenna kartka z dziejów Zakopanego*. [W:] Reychman, s. 265
- ⁴⁸ J. Miciński, *Z tajemnic Reduty. Gaśń wspomnień i ostrzeżeń*, „Wiadomości Literackie” 14 VI 1925, nr 24, s. 1. Por. Szczublewski, *Pierwsza Reduta Osterwy*, s. 265–268
- ⁴⁹ „Głos Pomorza” 1948, nr 32
- ⁵⁰ J. B., *Toruń ku czci śp. prof. Mieczysława Limanowskiego*
- ⁵¹ „Gazeta Zachodnia” 1948, nr 38
- ⁵² Je-Mi, *O Mieczysławie Limanowskim*, „Głos Wielkopolski” 7 II 1948, nr 37
- ⁵³ *Najzasłużeńsi wilnianie. Ostateczne obliczenia głosów*, „Słowo” 20 i 21 I 1933, nr-y 19 i 20
- ⁵⁴ Wysz. [J. Wyszomirski], *Nasza ankieta*, „Słowo” 14 IV 1934, nr 99
- ⁵⁵ T. Byrski, *Teatr — radio. Wspomnienia*, Warszawa 1976, s. 185
- ⁵⁶ Roszko, s. 293
- ⁵⁷ Schiller, *Droga przez teatr 1924–1939*, s. 369–370
- ⁵⁸ „Wiadomości Literackie” 1925, nr 26/78. Przedruki [w]: H. Małkowska, *Wspomnienia z „Reduty”*, Warszawa 1960, s. 209–217; S. Jaracz, *O teatrze i aktorze*. Oprac. i wstępem opatrzył W. Natanson, Warszawa 1962, s. 33–42; *O Zespole Reduty 1919–1939. Wspomnienia*, Warszawa 1970, s. 25–33 [z małymi skrótami], *Myśl teatralna polskiej awangardy 1919–1939. Antologia*. Wybór i wstęp S. Marczak-Oborski. Noty L. Kuchtówna, Warszawa 1973, s. 74–81
- ⁵⁹ [W:] *Mieczysław Limanowski*; s. 72. Przedruk w: S. Srebrny, *Teatr grecki i polski*. Wybór i oprac. S. Gąsowski. Wstęp J. Łanowski, Warszawa 1984, s. 644
- ⁶⁰ F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*. Przeł. W. Berent, Warszawa 1907, s. 12
- ⁶¹ E. Świerczewski, *Mieczysław Limanowski*, „Przegląd Teatralny i Kinetograficzny” 1922, nr 17, s. 5–8
- ⁶² *Przemówienie dyr. Horzycy*.
- ⁶³ J. Szaniawski, *W pobliżu teatru*, Kraków 1956, s. 179
- ⁶⁴ Archiwum Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Akta Mieczysława Limanowskiego
- ⁶⁵ *Rozmowa z Włodzimierzem Staniewskim. Rozmawiała Izabella Bodnar*, „Pismo Literacko-Artystyczne” 1986, nr 3, s. 141
- ⁶⁶ W. Staniewski, *O Wyprawie do Laponii — inaczej „Dialog”* 1984, nr 8, s. 107
- ⁶⁷ Limanowski, *Marian Raciborski*
- ⁶⁸ M. Limanowski, *Muzeum, którego dotąd nie było*, „Gazeta Codzienna” 1940, nr 15
- ⁶⁹ Limanowski, Osterwa, *Listy*, s. 150
- ⁷⁰ *Listy Juliusza Osterwy*. Wstęp napisał J. Zawieyski. Listy zebrała E. Osterwianka, Redaktor tomu E. Krasieński, Warszawa 1968, s. 90 (Do Romana Piotrowskiego, Wilno, 10 XI 1927)
- ⁷¹ tamże, s. 237 (Do Marii Dulęby, Siedliska, 14 VIII 1939)
- ⁷² J. Grotowski, *Jak żyć by można*, „Odra” 1972, nr 4, s. 34
- ⁷³ List wysłany z majątku Dynowskich w Istalsnie, poczta Lucyn, Witebska gubernia. — Listy Mieczysława Limanowskiego do Tekli Goreckiej 1911–1914
- ⁷⁴ Zaścianka, poczta Baworów, u Malczewskich. — Listy Mieczysława Limanowskiego do Tekli Goreckiej 1911–1914
- ⁷⁵ [Zakopane] 17 października 1911. — Listy M. Limanowskiego do Tekli Goreckiej 1911–1914
- ⁷⁶ Edward Krasieński w recenzji wewnętrznej książki, przypis 1.
- ⁷⁷ J. Grotowski, *Teatr Źródeł*, „Zeszyty Literackie” 19, [Paryż 1987], s. 105
- ⁷⁸ Tamże, s. 104–105
- ⁷⁹ J. Grotowski, *Tecniche originarie dell'attore*, Istituto del Teatro e dello Spettacolo, [Rzym b.d.], maszynopis powielony, s. 195–196
- ⁸⁰ „Sfinks” 1914, nr 7, s. 108
- ⁸¹ „Pamiętnik Teatralny” 1962, z. 1, s. 101–116
- ⁸² Z. Raszewski, *Słowacki i Mickiewicz wobec teatru romantycznego. Dwa epizody*, „Pamiętnik Teatralny” 1959, z. 1–3, s. 5–46. Przedruk w: Z. Raszewski, *Staroświecyczna i postępowość czasu. O teatrze polskim (1765–1865)*, Warszawa 1963, s. 221–269; Z. Raszewski, *O teatralnym kształcie „Balladyny”*, „Pamiętnik Teatralny” 1959, z. 1–3, s. 153–186. Por. też: J. Maciejewski, *Zagadka „Kordiana”*, „Pamiętnik Teatralny” 1959, z. 1–3, s. 102–130; J. Maciejewski, „Kordian” — *dramatyczna trylogia*, Poznań 1961, s. 105–134 [Rozdz. *Widowisko*] i 245–247; J. Maciejewski, *Trzy szkice romantyczne. O „Dziadach” — „Balladynie” — Epilogu „Pana Tadeusza”*, Poznań 1967; M. Witkowski, *Świat teatralny młodego Mickiewicza*, Warszawa 1971
- ⁸³ *Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje symposium*, Warszawa 10–11 grudnia 1979. Pod redakcją M. Janion i M. Zmigradzkiej, Warszawa 1981. Por. też: J. Tomkowski, *Juliusz Słowacki i tradycje mistyki europejskiej*, Warszawa 1984
- ⁸⁴ Srebrny, *Teatr grecki i polski*, s. 72
- ⁸⁵ Tamże, s. 63, 68
- ⁸⁶ Tamże, s. 67
- ⁸⁷ M. Limanowski, *Z powodu wileńskiego Smoka. Z przemówienia na akademii dnia 26 kwietnia b.r.*, „Słowo”, 6.V.1931, nr 103
- ⁸⁸ Na podstawie fragmentu recenzji wydawniczej Edwarda Krasieńskiego z książki M. Limanowski, *Był kiedyś teatr Dionizosa* — por. przypis 1
- ⁸⁹ Srebrny, *Teatr grecki i polski*, s. 65
- ⁹⁰ K. Górski, *O stosunku Mieczysława Limanowskiego do dzieł literackich*, [w:] *Mieczysław Limanowski*, s. 55