

Tak się złożyło, że *Reduta i teatr. Artykuły – wywiady – wspomnienia 1914-1947* Juliusza Osterwy, podobnie zresztą jak obszerny, liczący ponad siedemset stron druku tom *Duchowość i maestria. Recenzje teatralne 1901-1940* Mieczysława Limanowskiego, ukazały się dokładnie czterdzieści cztery lata po śmierci każdego z obu założycieli Reduty. Osterwa zmarł 10 maja 1947, a Limanowski – 25 stycznia 1948 roku; *Reduta i teatr* opublikowana została w 1991, a *Duchowość i maestria* – w 1992 roku. W ten sposób książki te raz jeszcze nakazują przywołać tak ważnego dla Limanowskiego i Osterwy, jak i dla powołanej przez nich Reduty – Adama Mickiewicza i jego „czterdzieści i cztery” wraz z całą symboliką tej liczby. Przypadek to jedynie, czy też ukrywa się za tym jakiś głębszy sens i znaczenie? Zadowolającej odpowiedzi na to pytanie nie uzyskamy już chyba nigdy.

Ważne jest to, że ani Juliusz Osterwa, ani Mieczysław Limanowski nie napisali takich książek. Zostały one zrobione (w najbardziej dosłownym tego słowa znaczeniu) z tekstów opublikowanych wcześniej w różnych czasopismach i okolicznościowych drukach przez ich redaktora i obie oficyny: w wypadku *Reduty i teatru* było to wydawnictwo Wiedza o Kulturze we Wrocławiu, a w wypadku *Duchowości i maestrii* – Wydawnictwo Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Także tytuły obu książek pochodzą ode mnie.

Sześć lat czekał na druk *Był kiedyś teatr Dionizosa* Mieczysława Limanowskiego, zawierający eseje o teatrze i dramacie oraz teksty wspomnieniowe. Tom ten jeszcze w 1988 roku złożyłem w Wydawnictwie Literackim, które jednak, dokonawszy już składu w Drukarni Polskiej w Krakowie, zrezygnowało z książki z powodów finansowych. W roku 1994 wydał ją Instytut Sztuki PAN, dzięki czemu dysponujemy wreszcie niemal wszystkimi tekstami związanymi z teatrem, jakie obaj twórcy Reduty przeznaczili kiedyś do druku.

* Zarys pierwszej wersji tego tekstu, a może należałoby powiedzieć jego wstępny, nieco rozbudowany konspekt ukazał się w wydawnictwie okolicznościowym Państwowego Teatru im. Juliusza Osterwy w Gorzowie Wielkopolskim, opublikowanym w pięćdziesiątą rocznicę śmierci współtwórcy Reduty i patrona gorzowskiej sceny: Państwowy Teatr im. Juliusza Osterwy, Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne ARSENAŁ, Gorzów Wielkopolski 1997. Niniejszy tekst zawiera jedynie niektóre fragmenty tamtej wersji, został on również zmieniony i dopracowany.

Po raz pierwszy podjąłem rozważania pod tym tytułem podczas promocji książki: Juliusz Osterwa, *Reduta i teatr. Artykuły – wywiady – wspomnienia, 1914-1947*. Teksty zebrali Zbigniew Osiński i Teresa Grażyna Zabłocka. Opracował i przygotował do druku Zbigniew Osiński, wydawnictwo Wiedza o kulturze Fundacji dla Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1991. Promocja odbyła się 5 maja 1992 roku w Sali Estradowej Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, wprowadzenie do dyskusji wygłosił prof. Edward Krasieński, a teksty Osterwy odczytali Maja Komorowska i Zbigniew Zapasiewicz. Por. Książka o Osterwie, *Życie Warszawy* 5 V 1992, nr 105

ZBIGNIEW OSIŃSKI

Samotność Osterwy. Co dalej w badaniach nad Redutą?*

Pamięci Ireny i Tadeusza Byrskich

Nie bez powodu użyłem tutaj określenia „niemal wszystkimi”, ponieważ jest prawdopodobne, że jakieś teksty Osterwy i Limanowskiego zostaną jeszcze kiedyś odnalezione w starych czasopismach. Osobom niewprowadzonym w ten rodzaj pracy należy się w tym miejscu wyjaśnienie, że przy braku jakiegokolwiek bibliografii zawartości polskich czasopism sprzed roku 1945 (dopiero od tego roku zaczęły się bowiem ukazywać *Polska bibliografia literacka* i *Bibliografia zawartości czasopism*) odszukanie interesujących nas tekstów przypomina zazwyczaj przysłowiowe poszukiwanie igły w stogu siana. W takiej sytuacji właściwie nigdy nie można być pewnym, że dotarło się już do wszystkiego. Jest to więc praca wymagająca dyspozycji, jakie dawniej kojarzono z cnotami benedyktyńskimi. W dodatku były to zawsze prace u nas niedoceniane w każdym znaczeniu tego słowa.

Jeśli chodzi o teksty Osterwy, to przypomnę, że do roku 1991 znaliśmy tylko jego wydane w 1968 roku nakładem Państwowego Instytutu Wydawniczego Listy, zebrane przez Matyldę Osterwę i Elżbietę Osterwiankę oraz zredagowane przez Edwarda Krasieńskiego. Dzisiaj tamtą edycję można by co najmniej podwoić: w roku 1987 PIW opublikował jako osobną książkę odnaniezoną korespondencję między dwoma twórcami-założycielami Reduty, niektóre ich listy do innych osób ukazały się w czasopismach, ale wiele spośród odnalezionych po roku 1968 znajduje się w różnych zbiorach biblioteczno-archiwalnych i czeka jeszcze na druk.

W roku 1991 nieistniejące już dzisiaj wrocławskie wydawnictwo Wiedza o Kulturze opublikowało książkę złożoną z rozproszonych tekstów Osterwy: *Reduta i teatr. Artykuły – wywiady – wspomnienia, 1914-1947*. Punkt wyjścia dla tej publikacji stanowiła praca magisterska Teresy Grażyny Zabłockiej *Teksty publikowane Juliusza Osterwy*, napisana pod moim kierunkiem na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego w latach 1982-1984.¹ Zabłocka zebrała 55 tekstów,

książka *Reduta i teatr* zawiera ich 83, w której to liczbie znajduje się: 20 tekstów autorskich, 48 wywiadów, 7 wypowiedzi w ankietach, 3 listy do redakcji czasopism, 3 omówienia odczytów i 2 teksty z obszernymi przytoczeniami wypowiedzi.² Siedemdziesiąt sześć tekstów zostało opublikowanych za życia Osterwy, siedem – po jego śmierci. Spośród tych ostatnich wszystkie teksty (z jednym tylko wyjątkiem) ukazały się bądź wkrótce po śmierci Osterwy, bądź w jej kolejne okrągłe rocznice: dziesiątą i dwudziestą. Ta prawdziwa mania jubileuszowości, związana z kolejnymi rocznicami, jest zresztą dla całej polskiej recepcji Osterwy i Reduty faktem charakterystycznym.

Warto wspomnieć, że Józef Szczublewski jako autor *Pierwszej Reduty Osterwy* (1965), a potem *Żywota Osterwy* (1971) znał tylko czternaście tekstów zamieszczonych w *Reduta i teatr*, co stanowi około piętnastu procent. Zatem ponad cztery piąte tekstów zebranych w *Reduta i teatr* ukazało się po raz pierwszy od czasu ich pierwodruków; nie były one znane nawet czołowemu historykowi Reduty. W roku 1992 wydawnictwo Wiedza o Kulturze opublikowało wybór tekstów pochodzących z rękopisów Osterwy dokonany przez Ireneusza Guszpita, w jego również opracowaniu, a trzy lata wcześniej inna wrocławska oficyna wydała książkę Guszpita *Przez teatr – poza teatr. Szkice o Juliuszu Osterwie*.³

Jeśli zaś chodzi o Mieczysława Limanowskiego, to dopiero czterdzieści lat po jego śmierci, czyli w roku 1987, ukazała się odnaleziona wtedy korespondencja z Osterwą (w zamierzeniu obu autorów nie przeznaczona do druku), w 1992 – *Duchowość i maestria. Recenzje teatralne 1901-1940* oraz w 1994 – zbiór *Był kiedyś teatr Dionizosa*. Były to pierwsze w ogóle jego książki o teatrze, jakie ukazały się drukiem. Warto tu wspomnieć, że już na początku roku 1925 wydawnictwo Towarzystwa Przyjaciół Reduty pod nazwą „Biblioteka Reduty” zapowiedziało publikacją odczytu *Na drogach tworzenia nowego aktora*, którym 21 grudnia 1924 roku Limanowski otworzył serię osiemnastu wykładów publicznych z dziedziny teatru, wygłaszanych w niedzielne południa w salach redutowych Teatru Wielkiego w Warszawie. Publikacja nie doszła wówczas do skutku, a rękopis uważano za zaginiony, dopiero w latach dziewięćdziesiątych odnalazł się on wśród materiałów Mieczysława Limanowskiego znajdujących się w zbiorach Muzeum Ziemi Polskiej Akademii Nauk (wcześniej dysponowaliśmy jedynie sprawozdaniami prasowymi z odczytu).⁴

W latach dziewięćdziesiątych pamięć Reduty, między innymi poprzez publikacje książek, stała się swoistym wyzwaniem, niemal prowokacją dla ludzi decydujących o losach polskiej kultury, w tym również polskiego teatru. Przy oczywistych różnicach czasu i okoliczności wydawały się wtedy pod niektórymi względami zadziwiająco podobne do tych, w jakich powstała i działała Reduta. W siedemdziesięciolecie powstania

Reduty, 29 listopada 1989 roku, ówczesny prezes Związku Artystów Scen Polskich Andrzej Łapicki ogłosił w prasie, radiu i telewizji okolicznościowy *List otwarty*, w którym możemy między innymi przeczytać:

„Dzień dzisiejszy jest dla teatru polskiego wielkim świętem. Siedemdziesiąt lat temu w salach redutowych Teatru Wielkiego w Warszawie [...] rozpoczęła swoją działalność Reduta, jedno z najistotniejszych przedsięwzięć artystycznych w dziejach polskiej sceny. [...] Działalność Reduty dała początek naszemu nowoczesnemu teatrowi. [...] W swych peregrynacjach po kraju realizowała Reduta postulat teatru ideowego i artystycznego, którego tradycja jest wciąż żywa i inspirująca”.⁵

Warto przy tym zauważyć, że przytoczony list okazał się w ostatnich kilkunastu latach bodaj jedynym oficjalnym dokumentem polskiego środowiska teatralnego, w którym przypomniano Redutę.

W *Reducie i teatrze Osterwy* przyjąłem chronologiczny układ tekstów, aby w trakcie lektury łatwiej można było śledzić ewolucję myśli artysty.

Aneks wypełniają trzy statuty, pochodzące z lat 1923, 1938 i 1946, oraz uwagi O *Statucie Reduty* z roku 1937. Dokumenty te, spośród których tylko jeden – Statut z roku 1938 – został wcześniej ogłoszony drukiem, pozwalają prześledzić ewolucję założeń, jaka dokonała się od zorganizowania Towarzystwa Polskich Artystów Teatru „Reduta” do Stowarzyszenia Społeczno-Artystycznego pod nazwą „Zespół Reduty” z siedzibą w Warszawie, a potem w Krakowie.

Przyjętym i w miarę możliwości konsekwentnie zrealizowanym przeze mnie założeniem było: ocalić wszystko, co jest jeszcze możliwe do ocalenia, niezależnie od literackiej wartości tych tekstów. Za klasyczną w tym względzie można chyba uznać opinię zawartą w tekście z roku 1984, autorstwa jednego z ówczesnych słuchaczy Wydziału Wiedzy o Teatrze warszawskiej PWST, dzisiaj reżysera teatralnego – Krzysztofa Kopki:

„[...] na czym polegała metoda twórcza Osterwy i Reduty? Próba odpowiedzi nastęrczy tu niemało kłopotów. Genialny aktor i świetny reżyser – w przeciwieństwie do Stanisławskiego, Brechta czy Craiga – nie posiadał Osterwa zdolności pisarskich. Nie pozostawił po sobie teoretycznych rozpraw i dzisiaj o jego metodzie mamy jedynie blade pojęcie, czerpane albo ze sprzecznych relacji krytycznych, albo z rażących – raz patosem, raz oschłością – a zawsze nie tykających istoty zjawiska wspomnień ludzi, którym dane było z Osterwą współpracować”.⁶

Powyższy tekst, napisany – jak dość często zdarza się to młodemu autorom – z dużą pewnością siebie, interesuje mnie przede wszystkim jako zbiór obiegowych stereotypów na temat Osterwy i Reduty, powtarzanych właściwie do dzisiaj wśród zdecydowanej większości polskiego środowiska teatralnego. Najprościej mówiąc, stosunek ten jest oparty na szczególnego rodza-

ju hipokryzji: ogólnikowe i do niczego nie zobowiązujące uwielbienie, powtórzone zapewne za którymś z pedagogów („genialny aktor i świetny reżyser”), bez jednak rzetelnej znajomości i przemyślenia tekstów (to ostatnie wymagałoby bowiem rzetelnego wysiłku i niezależności sądów), czego wyrazistym przykładem może być zdanie, że żaden ze współpracowników Osterwy nie dotknął nawet „istoty zjawiska”, gdyż wszystkie bez wyjątku wspomnienia o Reducie grzeszą patosem lub oschłością. Stwierdzenie to jest na tyle ogólne, że nie da się z nim właściwie polemizować.

Dla Juliusza Osterwy słowo miało być przede wszystkim przekąźnikiem treści, które zamierzał przekazać. Trzeba jednak powiedzieć jasno, że jego teksty były i pozostały również i dla nas ważne przede wszystkim ze względu na rolę i znaczenie ich autora w historii polskiej sztuki teatralnej. Nie da się wydestylować z tekstów Osterwy znakomitej literatury. W moim przekonaniu byłby to wysiłek daremny, a troska o czytelnika zupełnie fałszywie pojęta.

Przyjęte przeze mnie założenie posiada swoje zalety, zwłaszcza dla badaczy. Ma również wady, spośród których najważniejszą jest brak selekcji materiału, co w efekcie nie oszczędza niekiedy pisarstwa Osterwy. Na coś musiałem się jednak zdecydować, zaś – jak wiadomo – dążenie do kompletności i selekcja materiału wykluczają się wzajemnie.

Teksty zebrane w *Reducie i teatrze* nie były też nigdy podręcznikiem dla aktorów i reżyserów. Nie znajdziemy w nich na przykład uwag o charakterze technicznym ani zapisu ćwiczeń aktorskich.

Książka jest przede wszystkim zapisem śladów drogi twórczej Juliusza Osterwy, pozostawianych przez niego samego przez trzydzieści trzy lata. Jego przemyśleń, niepokojów, walki, złudzeń i nadziei, zmęczenia, zniecierpliwienia, pasji, cierpliwości, oddania, wierności. Aktor, reżyser, współtwórca Reduty i jej przywódca, działacz teatralny, wielki rozdział historii i żywej inspiracji. W końcu każdy autentyczny polski zespół teatralny musi skonfrontować się z doświadczeniem Reduty: na „tak” lub na „nie”, co na jedno wychodzi. Po prostu nie da się inaczej, jeśli pracę w teatrze traktuje się z powagą. Z tego właśnie powodu tak ważne było dla mnie ocalenie możliwie wszystkiego, co Osterwa napisał czy powiedział w wywiadach, których zresztą z reguły wówczas nie autoryzowano. Nigdy przy tym nie wiadomo, co, kiedy i dla kogo może okazać się wartościowe.

Miałem pełną świadomość, że na całe dziesięciolecie będzie to najpewniej jedyna możliwość wydania tych tekstów. Można zresztą grymasić na literacki poziom tekstów Osterwy, ale warto sobie uświadomić, że ten ich zbiór jest pracą absolutnie podstawową, niezbędną dla wszelkich interpretacji. Odnosi się to również do Reduty. Utrwaliły się u nas od lat pewne stereotypy w jej recepcji. Jak na przykład, powtarzana do dzisiaj opinia, że najciekawsza i najważniejsza była

Pierwsza Reduta Warszawska z lat 1919-1925. A dlaczego nie Reduta w Wilnie, Instytut Reduty w podziemiach przy ulicy Kopernika lub okupacyjne projekty bractw teatralnych „Dal” i „Genezja”? Inny taki stereotyp to powszechne przekonanie, że Reduta grała wyłącznie polski repertuar.⁷ Tymczasem założenie takie dotyczyło jedynie Pierwszej Warszawskiej. Ostatecznie każda ocena będzie zależała przede wszystkim od przyjętych kryteriów. Lektura *Reduty i teatru* uświadamia, że jedną ze stałych właściwości zespołu Osterwy i Limanowskiego była jego gotowość i otwartość na zmiany, że znajdował się on w ciągłym *statu nascendi*. Pokazują to również wspomniane Statuty Reduty.

W tomie znalazły się wyłącznie teksty zaakceptowane przez Osterwę do druku, przeznaczone przezeń do wiadomości publicznej. Wydaje się to szczególnie ważne w przypadku twórcy, który konsekwentnie twierdził: „Wszelki zamiar wyjawiony publicznie traci na swej sile”.⁸

Z tego też powodu wcale nie zależało mu na ujawnianiu, a tym bardziej na publikowaniu wszystkiego.

Lektura *Reduty i teatru* uświadamia raz jeszcze odrębność Juliusza Osterwy w całej historii polskiego teatru i polskiej kultury teatralnej. Był on w istocie jedyny i nie do powtórzenia, pomimo że można oczywiście wskazywać na różne analogie w bliższej i dalszej przeszłości.

Podczas akademii zorganizowanej w maju 1972 roku w Państwowym Instytucie Sztuki w Warszawie z okazji ćwierćwiecza śmierci artysty (znów okrążyła rocznica i akademie!) Jerzy Grotowski mówił o tym, że niektóre wypowiedzi Osterwy bardzo łatwo jest wyśmiać, wykipić. Sam twórca Teatru Laboratorium dobrze poznał ten śmiech w wiele już lat po jego śmierci.⁹

Z obecnej perspektywy zdaje się wyglądać na to, że podstawową „naiwnością” obu twórców Reduty była ich głęboka wiara w zespół jako fundament każdego twórczego teatru. Paradoksalnie wróciliśmy bowiem w Polsce do epoki teatru gwiazd, jakby w międzyczasie nie było Wielkiej Reformy, a potem „drugiej reformy teatru”.¹⁰ A może obecny, tak zaskakujący na pozór kult gwiazd w teatrze, któremu sprzyja kultura masowa i związane z nią współczesne media, jest również jakąś reakcją na obie reformy teatru? Jeśli tak, to tym bardziej niemal wszystkie pytania pojawiające się na kartach *Reduty i teatru* wydają się nadal aktualne i żywe, nawet jeśli język tej książki należy do czasów Osterwy i może być już dla wielu czytelników (zwłaszcza nieprzygotowanych do lektury) anachroniczny. Oto najważniejsze z tych pytań:

1. Czym jest właściwie twórczy zespół w teatrze?
2. Co to naprawdę znaczy „etos zespołu”?
3. Jaka jest rola przywódcy/przewodnika zespołu teatralnego?
4. Współpraca reżysera z aktorem?
5. Praca aktora nad sobą i nad rolą?
6. Co to dzisiaj znaczy „społecznikostwo” w sztuce, teatr pojmowany i praktykowany jako służba społeczeństwu, ro-

dem z *Przepióreczki* Żeromskiego, będącej niejako jednym z utworów kanonicznych Reduty?

Nie przypadkiem mówiono o Osterwie: „brat duchowy Stefana Żeromskiego”.¹¹ Który z teatrów i/lub czołowych polskich aktorów miałby na przykład potrzebę i odwagę, aby systematycznie (to jest przynajmniej raz do roku) jeździć do dzisiejszych Łap i Turmontów z repertuarem takim, jak: *Księżę Niezłomny*, *Przepióreczka*, *Wesele*?

Wypisałem tylko przykładowy zestaw problemów pojawiających się w tekstach Osterwy, zebranych w książce *Reduta i teatr* lub zainspirowanych przez te teksty. Przedstawię teraz propozycje tematów do opracowania przez badaczy:

1. Reduta Wileńska 1925-1929. Pomimo istniejącej już na ten temat książki, której krytyczne omówienie zamieściłem na łamach „Pamiętnika Teatralnego” wkrótce po jej ukazaniu się.¹²
2. Instytut Reduty 1931-1939, nazywany również Drugą Redutą Warszawską.
3. Objazdy/Wyprawy Reduty 1924-1939. Reduta Objazdowa.
4. Reduta i redutowcy. Książka taka mogłaby między innymi twórczo wykorzystać najważniejsze spośród istniejących obecnie prac o towianizmie i towiańczykach.¹³
5. Reduta jako pierwsze w Polsce laboratorium teatralne i pierwszy polski teatralny zespół alternatywny, jak powiedzielibyśmy dzisiaj.
6. Powstałe podczas okupacji projekty stowarzyszeń artystyczno-społecznych „Dal” i „Genezja” jako wielkie utopie Juliusza Osterwy.
7. Teatr jako przedsięwzięcie a teatr jako „przedsięwzięcie”, zarówno w samej Reducie, jak i historii teatru i kultury teatralnej.
I w związku z tym: czym jest poważnie pojęta edukacja poprzez teatr, zaczynając od małych dzieci, a kończąc na widzach dorosłych?
8. Język Reduty. Byłaby to okazja do twórczej współpracy teatrologa i językoznawcy o zainteresowaniach teatrologicznych.
9. Reduta w teatrze polskim i europejskim pierwszej połowy dwudziestego wieku.
10. Tradycje Reduty. Reduta jako tradycja.

W pierwszej kolejności są to oczywiście zadania dla polskiej teatrologii i teatrologów. I nie są to tylko zadania akademickie. Od czasu i jakości ich wypełnienia będzie zależeł również poziom kultury teatralnej w Polsce.

Tytułując niniejszy tekst *Samotność Osterwy*, z całą świadomością nawiązałem do tytułu ważnego, a dotychczas nieprzetłumaczonego na język polski artykułu Wsiewołoda Meyerholda z roku 1921: *Odino- czystwo Stanisławskiego* (*Samotność Stanisławskiego*).¹⁴

Za takim odwołaniem tkwi niewątpliwie moje głębokie przekonanie, że zamierzenia Osterwy i Reduty były na tle polskiego teatru i polskiej kultury artystycznej swoich czasów wysiłkiem w istocie osamotnionym, co jednak na szczęście nie oznacza, że był to wysiłek daremny. Wprost przeciwnie: jak okazało się po latach, był on ważny, miał niebagatelne konsekwencje.

Dlatego też nie od rzeczy będzie przypomnienie w tym miejscu wypowiedzi ludzi, którzy Osterwę znali naprawdę dobrze. Przywołam tu fragmenty dwóch tekstów napisanych bezpośrednio po jego śmierci, a opublikowanych na łamach poświęconego artyście numeru „Tygodnika Powszechnego” z 22 czerwca 1947 roku. Pierwszy z nich to obszerny fragment świetnego, a zupełnie niesłusznie potem zapomnianego przemówienia nad grobem artysty, wygłoszonego przez księdza Konstantego Michalskiego:

„Trzy co najmniej główne myśli głosi mistyka chrześcijańska od wielu wieków: jedną o podwójnym obliczu duszy, drugą o jej tajni, trzecią o cudach łaski Bożej, jakie się w tej tajni dokonują. Dwa oblicza posiada ludzka dusza, by jednym z nich zwracać się do wieczności, drugim do ziemi i do tego wszystkiego, co na niej mija razem z czasem. Mówi się o powierzchni duszy i o jej tajni, bo na jej powierzchni mogą się zmieniać bezustannie wrażenia po wrażeniach, emocje po emocjach, ale w tajni może panować pokój, ten pokój, co się utrzymuje w głębinach morskich, choć tam gdzieś u góry szaleją burze. Dzieją się w tajni duszy cuda łaski bożej, które chyba najpiękniej, a przynajmniej najbardziej obrazowo wypowiedział kiedyś średniowieczny mistyk, Mistrz Eckhart: jak słońce prowadzi ożywcze soki w drzewie szlachetnym od jego korzeni, poprzez pień, gałęzie i różgi, by wreszcie na różgach wytrysły barwne kwiaty, tak Bóg z dna duszy wyprowadza siły swej łaski poprzez wszystkie władze, poprzez wszystkie dyspozycje jakby przez różgi, by wreszcie z nich wykwitły najpiękniejsze z uczuć ludzkich i zapaliły się najjaśniejsze przedzie myśli.

Trzy myśli mistyki średniowiecznej urzeczywistniają się w niejednym człowieku bez względu na to, jaką posiada konstytucję i typ psychiczny. Typy psychiczne będą różne, ale w duszy będzie zawsze podwójne oblicze, utrzyma się jej głębina czy tajnia i zawsze w głębinie będą się spełniały cuda bożej łaski.

Miał śp. Juliusz Osterwa własną konstytucję i własny typ psychiczny, ale też u niego uwidaczniały się wyraźniej aniżeli u człowieka przeciętnego trzy główne myśli z mistyki chrześcijańskiej. Jedno oblicze jego duszy zwracało się ciągle w wieczność, zwracało się jakby w świat idei platońskich, w świat bożych myśli, drugie zwracało się nie tyle do ziemi, ile raczej do synów ziemi i do ich losów, zwracało się do teatru, gdzie aktor na scenie odtwarzał i tworzył ludzkie dramaty. Jakoś zawsze światła z oblicza pierwszego przechodziły u Osterwy w oblicze drugie, by sięgnąć aż do dna jego

duszy, do jej istoty, jej tajni i odbić się tam, jak się odbijają gwiazdy w głębinach czystych wód; w czystych, a nie innych wodach najlepiej odbijają się czyste gwiazdy [...].

Nie był Osterwa doskonałą figurą geometryczną, lecz człowiekiem żywym, co miał duszę i ciało, więc też nic dziwnego, że ulegał rozwojowi i przemianom. [...] Każde życie ludzkie, przynajmniej bogate życie, spełnia dwie funkcje, bo chłonie i tworzy. Jeden ze współpracowników Osterwy z Reduty wileńskiej opowiada, jak jego ukochany Mistrz miał tygodnie i miesiące, kiedy chłonał, a inne tygodnie i miesiące, kiedy tworzył.

Miał Osterwa tygodnie i miesiące, kiedy chłonał, zamykał się w sobie, milczał i rozmyślał. Drogą do poznania człowieka intelektualisty jest jego biblioteka. Na półkach biblioteki Osterwy z pierwszego okresu znajdziemy czterech naszych wieszczów, ale nie tylko, znajdziemy tam Towiańskiego, Hoene-Wrońskiego, Trentowskiego, bo to wszystko go interesowało, to wszystko chłonał. Chłonał to, co miało minąć, i to, co miało pozostać. Pozostać miały poglądy Libelta na piękno, pozostać miały myśli Calderona, a przede wszystkim styl wyczuwania i tworzenia Cypriana Norwida. W *Estetyce* Libelta podkreślił w tekście ołówkiem te myśli, gdzie artysta naśladuje Stwórcę i staje się Jego narzędziem. Naśladuje Stwórcę przez to, że uzewnętrznia swe myśli w kształtach materialnych; staje się narzędziem Stwórcy przez to, że sztuka przez całą swą istotę staje między religią a filozofią, by z religii wynieść to, co zlaknioną piękną duszę najwięcej uderzy i podbije. Z Calderona, a jeszcze bardziej z Norwida wyniósł ich mistyczne zapatwienie w Boga przez pierwsze oblicze duszy.

Były tygodnie i miesiące, kiedy Osterwa chłonał i rozmyślał, a były inne, kiedy tworzył. Tworzył w żywym słowie, w geście, we wszystkich wyrazach dostępnych dla aktora, ale w całej jego działalności przejawiało się to, co widziało pierwsze oblicze. Głosił [...], że coś świętego musi spoczywać na dziele literackim, na dramacie; coś świętego musi żyć na dnie duszy autora i coś świętego musi się znajdować w całej istocie aktora, który ma wygrać na scenie losy ludzkich dziejów. Czysty był świat, w który wpatrywał się Osterwa i dlatego powtarzał, że czystym musi być piękno aktorskie, czystym bez wszelkiej przymieszki niepotrzebnego rekwizytu i balastu. [...]

Jakim był Osterwa w Reducie wileńskiej, takim był w warszawskiej. [...] Znał jego usposobienie Żeromski i dlatego jakby dla niego napisał *Przepióreczkę*. [...]

Także w drugim okresie [Reduty warszawskiej z lat 1932-1939] Osterwa chłonał i tworzył, choć już inaczej. Spojrzec na półki jego biblioteki z tego okresu, a zauważy się na nich *Summę* św. Tomasza z Akwinu, *Żywoty* [Żywoty świętych, 1579] księdza Piotra Skargi, dzieła św. Jana od Krzyża i autobiografię [Dzieje duszy] Mniejszej św. Teresy [Teresy z Lisieux; 1898, wydanie polskie 1902], znajdzie się tam czterotomową liturgię

arcybiskupa Nowowiejskiego, ale nie to jeszcze charakteryzuje dni i tygodnie, kiedy chłonał w tym okresie. Najbardziej mówi do nas jedna, najukochańsza wtenczas jego książka, a tą książką jest *Mszał*. Ciągłe się w nim rozczytywał, podziwiał przede wszystkim jego kolekty, tłumaczył z niego raz po raz wielkie ustępy, bo był dlań źródłem radości w życiu.

Chłonał jeszcze inaczej. Poszedł w jednym Wielkim Tygodniu na rekolekcje zamknięte do klasztoru oo. Dominikanów krakowskich, a w innym Wielkim Tygodniu do klasztoru oo. Benedyktynów w Tyńcu. Przede wszystkim Wielki Tydzień razem ze swą głęboko wzruszającą liturgią w tyńcekim klasztorze pozostał aż do końca życia w duszy Osterwy niezatarte ślady. Powtarzał często, że się nigdy nie modlił tak, jak się modlił w Tyńcu.

Chłonał i marzył, i tworzył. Dla artysty bez marzenia nie ma niemal twórczości. Marzył Osterwa o tym, jakby pierwiastki liturgiczne przenieść w dyskretny sposób w twórczość aktorską; marzył o tym, jakby z opowieści Tobiasza stworzyć wielkie misterium, które by odgrywano na dziedzińcu klasztoru w Szczyrzycu.

Marzył i tworzył. Grał rolę Księdza Piotra w *Dziadach*, a wtedy z głębin jego duszy, z jej dyspozycji jakby z żywych różg wytryskały najpiękniejsze kwiaty jego natchnienia, wydobywały się potężne impulsy, które mu szły w całą jego postać, że aż ludziom się zdawało, jakoby z Księdzem Piotrem w mistyczne zapadał zachwyty.

Marzył jeszcze o jednym. Wyczytał kiedyś, jak to nadwornego aktora cesarskiego nawiedziła nagle łaska Boża w chwili, kiedy przedrzeźniał obrzędy chrześcijańskie dla zabawy Dioklecjana. Z ulubieńca cesarskiego stał się oskarżonym więźniem. Wśród tortur powtarzał: «Możecie tysiąc razy zabić, a Chrystusa z duszy mi nie wydrzecie». Spodobała się Osterwie postawa niezłomnego wyznawcy. Zaczął marzyć o swych dawnych i przyszłych Redutach, zaczął marzyć o tym, żeby piękno w duszach ich aktorów oddać w opiekę zapomnianego towarzysza w purpurze męczeńskiej. Było już za późno.

Nadeszła okupacja niemiecka i już nie mógł grać jako aktor, ale zaczął uczyć artystycznej dykcji w dwóch seminariach duchownych, krakowskim i częstochowskim, budząc entuzjazm w tamtejszej młodzieży, bo pokazywał naocznie, jak potrafi się wypowiedzieć w materialnych, widocznych kształtach i ruchach, i głosach to, co mieszka na dnie duszy i co wchodzi w liturgiczne teksty. Zapłonęły dusze młodych seminarzystów, a od nich zapaliły się dusze młodych księży, którzy zaczęli przychodzić prywatnie na specjalne rozmowy i komunikacje.

Miał niemal w każdym dniu Osterwa specjalną chwilę, kiedy chłonał miłość i piękno bezpośrednio z Boga. Komunikował się z Chrystusem sakramentalnie i wtenczas, kiedy był zdrow i wtenczas, kiedy się znalazł na łożu strasznego cierpienia. Chłonał i – tworzył. Jeszcze w cierpieniu tworzył, już nie jako aktor,

lecz jako człowiek o niezłomnym charakterze moralnym, jako wierzący i kochający katolik. Należał już jakby do innego świata, ale jeszcze ciągle pozostawał artystą i patrzył w tamten świat jako w ojczyznę piękną. Piękną swą duszę oddał ze spokojem w ręce Chrystusa, prosząc tylko o to, aby go pogrzebano na Cmentarzu Zwierzynieckim [...]. Juliusz Osterwa, sługa Boga na ziemskim posterunku”.¹⁵

Nie ulega wątpliwości, że ksiądz Konstanty Michalski jako autor tej krótkiej biografii duchowej zdawał sobie doskonale sprawę z tego, co i o kim pisze. Znał w końcu bohatera swojej opowieści jak mało kto. Był wszakże jego spowiednikiem, i to właśnie on został poproszony, aby udzielił Osterwie ślubu z jego drugą żoną – Matyldą Sapieżanką, bratanicą metropolity krakowskiego, najmłodszą córką księcia Pawła Sapiehy i Matyldy księżnej Sapieha, z domu księżniczki węgierskiej Windisch-Grätz. Ślub ten odbył się w czerwcu 1937 roku w kościółku przyklasztornym (kaplicy Zgromadzenia Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny) w Szymanowie pod Sochaczewem – w obecności jedynie najbliższej rodziny panny młodej i pana młodego.¹⁶

Jest oczywiste, że przytoczona biografia Osterwy została ujęta z perspektywy kapłana katolickiego. Ale po pierwsze – trudno byłoby oczekiwać innej perspektywy od księdza i myśliciela reprezentującego w końcu instytucję Kościoła katolickiego, i po drugie – właśnie w wypadku Juliusza Osterwy jego religijność i stosunek do Kościoła wydają się po prostu konieczne dla rzeczywistego, możliwie pełnego zrozumienia jego twórczości; w moim przekonaniu unikanie tego problemu byłoby nie tylko równoznaczne z metodologicznym redukcjonizmem, lecz oznaczałoby przede wszystkim ucieczkę od problematyki zupełnie tutaj podstawowej i esencjalnej. Notabene przemówienie nad grobem Osterwy było ostatnim tekstem księdza Konstantego Michalskiego opublikowanym za jego życia. Ten wybitny filozof i zarazem ówczesny rektor Akademii Papieskiej w Krakowie zmarł nagle niespełna dwa miesiące po śmierci twórcy Reduty.¹⁷

Drugi fragment zaczerpnąłem z artykułu Tadeusza Kudlińskiego, zamieszczonego w tym samym numerze „Tygodnika Powszechnego”:

„Dlaczego Reduta nie stała się trwałą placówką w rozwoju naszej sceny. Czemu nie istnieje dziś jako warsztat, ale staje się dla jednych zwolna legendą, dla innych wiarą, wspomnieniem młodości, otuchą może? – Dlaczego rozsiała swych ludzi szeroko po kraju, a każdy z osobna swój teatr tworzył. Może w tym właśnie jej powołanie? Wielkiego ożywienia i zapłodnienia?”

Powiadają, że to wina Osterwy – jako kierownika. Że był zmienny, czasem niezupełnie sprawiedliwy i nie zawsze dość zręczny. Zapewne, ulegał błędom ludzkim. Ale każdemu z nas, znających go, pracujących z nim w teatrze – zostawił coś cennego w duszy. I zobowiązał nas niepisany testament”.¹⁸

Na koniec przypomnienie kilku mało znanych i w zdecydowanej większości nieopublikowanych dotychczas wypowiedzi samego Osterwy – wszystkie pochodzą z tak zwanego Raptularza kijowskiego. Pierwszą z nich wydawca Ireneusz Guszpit datuje na luty 1921 roku:

„Nie zapowiadaj nigdy nic! Jeśliś zmuszony, zapowiedz jedną dziesiątą tego, co zamierzasz.

Nie zginie ci nic.

Nie patrz na lewo ani na prawo, tylko w swój cel i... pod nogi”.¹⁹

Po raz pierwszy usłyszałem te słowa od Grotowskiego w opolskiej restauracji Pająk w styczniu 1963 roku. Siedzieliśmy tam sami przy stoliku. Grotowski uznał za celowe, aby już podczas mojego pierwszego przyjazdu do Teatru Laboratorium 13 Rzędów powiedzieć mi właśnie te słowa Osterwy, dodając do nich zresztą swój własny komentarz. Zapamiętałem je i potem zapisałem następująco:

„Jeśli naprawdę musisz i nie masz już żadnego innego wyjścia, to powiedz tylko dziesiątą część tego, co zamierzasz zrobić. I tak będziesz o tyle zubożony”.

Wracając zaś do Osterwy, to badacz jego twórczości i Reduty powinien wyciągnąć praktyczne konsekwencje z przytoczonego wyżej poglądu samego artysty. Rzeczywiście jest bowiem tak, że znacznie ważniejszym źródłem niż jego opublikowane artykuły i wywiady, w których ogłaszał przeważnie ową „dziesiątą część” tego, co naprawdę miał do powiedzenia, są jego prywatne listy oraz zapiski w dziennikach.

Kolejne wypowiedzi Osterwy odnoszą się do wewnętrznych spraw teatru. 13 maja 1920 roku, po drugim pokazie *Papierowego kochanka* Szaniawskiego, a pierwszym z drugą obsadą do tego przedstawienia, zapisał:

„Żeby czar widowiska był pełny, należy zharmonizować energię wewnętrzną. Wśród maszynistów musi być ten sam zapał, co wśród artystów. Nieodpowiednich trzeba bezwzględnie usuwać.

Publiczność wtedy tylko panuje nad sceną, kiedy sama słabnie [...], ale publiczność trzeba też umieć «normować». Którą, jaką publiczność?”²⁰

Za takim sądem stała, rzecz jasna, wyprowadzona z wielkiego już wtedy doświadczenia praktycznego, świadomość pracy z widownią i nad widownią.

Kolejna uwaga odnosi się do tego, co od kilkudziesięciu lat uważa się za jedno z największych „dziwactw” Osterwy. Było to jego przekonanie, że teatr powinien działać dosłownie wszystkim, co znajduje się w jego zasięgu, zatem nie tylko muzyką i światłem, ale również „zapachem, temperaturą i... bufetem celowo urządzonym”. Przytoczę tu fragment tych zapisków, odnoszący się do tego, czym może i powinien stać się dla widzów bufet w teatrze:

„[...] bufet traktowany był tylko z punktu korzyści materialnej, administracyjnej, więc oczywiście nigdy



Juliusz Osterwa, Wilno ok. 1908

Juliusz Osterwa, Krynica 1946

Wyprawa Zespołu Reduty z *Księciem Niezłomnym*, na dworcu w Poznaniu, pierwszy po prawej Osterwa



Wyprawa Zespołu Reduty z Księciem Niezłomnym Calderona - Słowackiego, Pszczyna 16. 07. 1927. Z tego samochodu zapraszano na przedstawienia w rynku

Osterwa w gabinecie Kierownictwa Reduty, Wilno ok. 1927. Fot. Jan Bułhak

nie był traktowany jako pewien możliwy czynnik wrażeń artystycznych widza.

Myślę, że nikomu na świecie nie przyszło do głowy, że bufet może mieć podobny wpływ na usposobienie widza, jak na przykład architektura teatru. Co prawda my tu w Polsce w ogóle bardzo mało wiemy, co kto zagranicą sądzi o problemach nie tyle sztuki teatru, co o problemach teatru – pan Kotarb[iański] uznaje, że to nam niepotrzebne. [...] Uwzględniając własną ignorancję na tle teatrologii europejskiej, sądzę, że pierwszy dotykam tego problemu i pozwalam sobie przypuszczać, że przy lada sposobności mój punkt widzenia zostanie ośmieszonym, ale śmiem twierdzić, że przy lada sposobności dojdzie mój pomysł bufetowy do wiadomości Artystów Teatru”.

Dalej następuje uszczegółowienie tego pomysłu. Z rozważań Osterwy wybieram tutaj jedynie fragment: „Podczas sztuk Słowackiego powinno się krzepić takimi napojami, owocami lub przekąskami, jakie spożywał Słowacki lub jego właśnie widziani bohaterowie. Woda, owoce, lekkie wino, a może miód staropolski w *Horsztyńskim* i herbatę w *Fantazym*.”

Publika niech nic o tym nie wie, dlaczego to, a nie co innego dostaje. Publika nigdy się nie domyśla, dlaczego *Śnieg* [Przybyszewskiego] nie robi na niej wrażenia w lipcu, tylko w zimie. I niech się nie domyśla; niech nie wie, niech nie rozumie, dlaczego wczoraj na *Fantazym* była herbata, a dziś na *Księżciu Niezłomnym* jej nie ma. Nie ma i basta. Są daktyle.

Mogę to zgłosić w Skamandrze, tytułując *Problemy nowego teatru*. Zagadnienia nowego teatru zacznę na wstępie tak: «Niedawno zastanawiał się tu, w tym piśmie, pan Ignacy Witkiewicz nad reformą teatru. Uwzględniając jego erudycję, pracę, nawet brak talentu, jego zdenerwowanie się, szarpanie się, jego nawet tęsknotę za czymś lepszym i wyższym, mimo całe uznanie dla jego wysiłków muszę z żalem stwierdzić, że są one próżne, bo płaskie, płytkie i od rzeczy. Pan Witkiewicz nie zna istoty, nie zna duszy teatru, ani natury teatru nie poznał. Nie podoba mu się garb człowieka i słusznie, ale nie rozumie, że żadna ślina ani nóż nie poradzą na to, aby garbu nie było, a trzeba urodzić człowieka bez garbu. To się zaś odbywa przed narodzeniem owego człowieka”.²¹

Powyższe uwagi Osterwa zapisał w czerwcu lub lipcu 1920 roku. Nie publikowano ich dotychczas zapewne dlatego, że uważano je za widomy znak maniactwa i/lub grafomanii autora, a zatem – w tak zwanej dobrej wierze. Owa cenzura w dobrej czy nawet najlepszej wierze, pomijając już aspekt pragmatyczny i ewentualne prekursorstwo Osterwy w tym względzie, spowodowała jednak interpretacyjny redukcjonizm we wszystkich dotychczasowych opracowaniach. Po prostu bufet teatralny jak wszystko inne podlegał tutaj rytmom kosmicznym i atmosferze pory roku, do której należała przygotowywana sztuka. Dla Osterwy i Reduty miało to zupełnie fundamentalne znaczenie.

I jeszcze ostatni wypis z tego samego raptularza:

„Są kwiaty, co wschodzą na wiosnę, pachnące w lecie, kwitnące w jesieni. = Lao-tse: *Tao* [*Tao-te-king*]. + Poremba mi dał”.²²

Dwudziestosześcioletni Józef Poremba (krzyż przed jego nazwiskiem został postawiony po 27 grudnia 1923 roku)²³ dał Osterwie książkę Lao-tse. W jakim celu i w jakich okolicznościach? Najpewniej nie dowiemy się tego już nigdy, a w każdym razie szanse na to wydają się bliskie zera. Zarazem to, że wybór tej właśnie książki i jej adresata nie były przypadkowe, wydaje się pewne. Problem zatem pozostaje.

Jest to jedna z wielu zagadek pozostawionych przez Osterwę. Nie bardzo dzisiaj wiemy, dlaczego ktoś kiedyś uznał, że wszystko zostało właściwie już powiedziane o nim i Reducie. Wiele przesłanek zdaje się jednak wskazywać na to, że jest zupełnie inaczej: Juliusz Osterwa i Reduta kryją jeszcze wiele fascynujących zagadek i tajemnic. Zdolność do tego pozostaje niewątpliwie jedną z trwałych cech żywotności tych zjawisk w zmieniających się czasach i uwarunkowaniach.

W tym kontekście warto też przypomnieć, że zupełnie niezależnie od Gurdżijewa termin „sztuka obiektywna” pojawia się w 1921 roku w osobistych notatkach Osterwy, który tak jak Gurdżijew uważał, że:

„Architektura... jest Sztuką obiektywną, najobiektywniejszą ze wszystkich. Potem muzyka. Potem malarstwo, potem słowo... literatura”.

I w konsekwencji postulował:

„Niechby teatr działał jak architektura. [...] Architektura działa najszlachetniej – zachwyt wzbudza u znawców i wrażliwych – na wszystkich zaś oddziałuje tak, iż sobie z tego sprawy nie zdają”.²⁴

Powiedział mi o tym Grotowski wiosną 1988 roku w Pontederze we Włoszech. Wówczas jeszcze przytoczone słowa Osterwy nie były nigdzie opublikowane. Twórca Teatru Laboratorium poznał je dzięki przesłanej mu do Pontedery kserokopii z rękopisu znajdującego się w zbiorach Muzeum Teatralnego w Warszawie. Tak właśnie przekazywana jest tradycja, a z nią również i pamięć.

Maj 1992, styczeń 2002

Pzypisy

- ¹ Jako promotor zaproponowałem autorce temat pracy. Udostępniłem jej również bibliografię tekstów Osterwy, którą przez wiele lat pracowicie zbierałem w czasopismach i drukach zwartych. Dwadzieścia osiem tekstów odnalazłem jeszcze sam po przyjęciu i obronie pracy, dołączając je potem do książki.
- ² Od czasu publikacji udało mi się jeszcze odnaleźć jeden nieumieszczony w niej wywiad Osterwy: Mija Pęczkowska, *Osterwa. Twórczy duch redutowych podziemi*, „Polska Zbrojna” 1 XII 1935, s. 5
- ³ Wydawnictwo ELS, Wrocław 1989. Książka jest prerעדagowaną wersją rozprawy doktorskiej obronionej w roku 1984 na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Wrocławskiego. Byłem jednym z recenzentów tego doktoratu.

- ⁴ Por. Maria Wąsik, *Materiały Mieczysława Limanowskiego (1876-1948)*, w: *Materiały archiwalne twórczości naukowej geologów polskich w zbiorach Muzeum Ziemi PAN. Inwentarz spuścizny naukowych. Część I i II*. Opracowanie pod redakcją Jadwigi Garbowskiej, Muzeum Ziemi PAN, Warszawa 1996, s. 87 (Aneks 28. Sygn. j. 44. Artykuły o teatrze: 8).
- ⁵ *Siedemdziesiąt lat Reduty. List Andrzeja Łapickiego*, „Życie Warszawy” 29 XI 1989, nr 277, s. 4. Por. także: abc, *Siedemdziesiąta rocznica Reduty. O przywiązaniu*, „Kultura” 24-31 XII 1989, nr 51-52, s. 12; Juliusz Lubicz-Lisowski, *Kochać teatr*, „Życie Warszawy” 2-3 XII 1989, nr 280, s. 6; Krzysztof Pysiak, *Fludy Reduty*, „Życie Warszawy” 2-3 XII 1989, nr 280, s. 6
- ⁶ Krzysztof Kopka, *Jakiś sens, jakiś cel, jakaś czystość*, „Przegląd Katolicki” 15 VII 1984, nr 4
- ⁷ Por. Bogdan Śmigieński, *Reduta w Wilnie 1925-1929*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1989, s. 53-59
- ⁸ Juliusz Osterwa, *Pięć lat Reduty*, w: tegoż, *Reduta i teatr*, s. 31.
- ⁹ Jerzy Grotowski, *Osterwa po ćwierćwieczu*, „Dialog” 1972, nr 9, s. 115-117
- ¹⁰ Por. Kazimierz Braun, *Druga Reforma Teatru? Szkice*, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wrocław 1979
- ¹¹ Mija Pęczkowska, *Osterwa. Twórczy duch redutowych podziemi*.
- ¹² Zbigniew Osinski, *Bogdan Śmigieński, Reduta w Wilnie 1925-1929*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1989, „Pamiętnik Teatralny” 1990, z. 3-4, s. 539-552
- ¹³ Dla przykładu: Alina Witkowska, *Towiańczycy*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989; też, *Część i skandale. O emigracyjnym doświadczeniu Polaków*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1997; Dorota Siwicka, *Ton i bicz. Mickiewicz wśród towiańczyków*, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wrocław 1990; też, *Obrok duchowy. O Mickiewiczu-towiańczyku*, [w:] *Balsam i trucizna. 13 tekstów o Mickiewiczu*. Pod redakcją Ewy Graczyk, Zbigniewa Majchrowskiego, Wydawnictwo ATEXT, Gdańsk 1993, s. 107-124; Ewa Hoffmann-Piotrowska, *Teatralizacja życia w Kole Sprawy Bożej*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza” XXX, 1995, Warszawa 1996, s. 131-150
- ¹⁴ Por. Wsiewłod Meyerhold, Walerij Bebutow, *Teatralnyje listki. II. Odmoczenie Stanisławskiego (1921 g.)*, [w:] W. E. Meyerhold, *Stat'i, pisma, rieczy, biesiedy. Czast' wtoraja: 1917-1939*, Izdatel'stvo „Iskusstwo”, Moskwa 1968, s. 30-34 i 517-519. Pierwodruk w czasopiśmie „Wiestnik Teatra” 1 V 1921, nr 89-90, s. 2-3
- ¹⁵ Ks. Konstanty Michalski, *Juliusz Osterwa. Przemówienie nad grobem*, „Tygodnik Powszechny” 22 VI 1947, nr 25, s. 1
- ¹⁶ Por. Józef Szczublewski, *Żywot Osterwy*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971, s. 431-432
- ¹⁷ Por. Ks. Konstanty Michalski, *Uczony – filozof – artysta*, „Tygodnik Powszechny” 24 VIII 1947, nr 34, s. 1
- ¹⁸ Tadeusz Kudliński, *Niedopełniony żywot*, „Tygodnik Powszechny” 22 VI 1947, nr 25, s. 4
- ¹⁹ Juliusz Osterwa, *Dziennik rękopiśmienny (tzw. Raptularz), głównie z okresu Reduty Warszawskiej. Zapiski osobiste, dotyczące pracy, rachunki, szkice rysunkowe, 1918-1927*. Rękopis: atramentem i ołówkiem. Karty numerowane do 134. Muzeum Teatralne w Warszawie, sygn. D. 52 III, karta 106, s. 1. Dalej: *Raptularz*. Por. Juliusz Osterwa, *Z zapisków. Wybór i opracowanie Ireneusz Guszpit*, wydawnictwo Wiedza o Kulturze, Wrocław 1992, s. 55
- ²⁰ Juliusz Osterwa, *Raptularz*, karta 34, s. 1
- ²¹ Juliusz Osterwa, *Raptularz*, karty 63 s. 1 i 64, s. 1
- ²² W rękopisie karta 105. Krzyż postawiony przed nazwiskiem Poremby musiał zostać postawiony po 27 grudnia 1923 roku (jest to dzień samobójczej śmierci aktora), chociaż sama notatka jest niewątpliwie wcześniejsza – znajduje się ona między zapiskami z 5 i 9 lutego 1921, które wyznaczają jej terminus a quo i terminus ante quem. Por. Lao Tse, *Druga (Tao te king)*. Przekład z języka angielskiego Michał Fostowicz-Zahorski, Wydanie II. Rękodzielnia „Arhat”, Wrocław 2001
- ²³ Józef Szczublewski, *Żywot Osterwy*, s. 252-254
- ²⁴ Juliusz Osterwa, *Raptularz*, karty 103, s. 2 (3 III 1921) i 105, s. 1 (5 II 1921). Por. Juliusz Osterwa, *Z zapisków*, s. 56, oraz opublikowany ostatnio polski przekład niezmiernie ważnego tekstu Grotowskiego o Gurdżijewie: *Rodzaj wulkanu. Rozmowa z Jerzym Grotowskim. (Rozmowa odbyła się w Paryżu 8, 9 i 10 lutego 1991 roku)*. Tłumaczenie w oparciu o wydania angielskie i francuskie Grzegorz Ziółkowski. Konsultacja i redakcja tekstu Magda Złotowska, [w:] Peter Brook, Jean-Claude Carrière, Jerzy Grotowski, *Georgij Iwanowicz Gurdżijew*, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2001, s. 41-80. Polskie wydanie przygotowane zostało z okazji konferencji *W stronę esencji. Georgij Iwanowicz Gurdżijew – oddziaływanie i znaczenie*. Wrocław, 8-10 listopada 2001. Redakcja Jarosław Fret, Grzegorz Ziółkowski.