

KRZYSZTOF KUREK

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
Poznań

Mieczysław Limanowski jako współtwórca Reduty

Współczesna legenda Reduty związana jest przede wszystkim z postacią Juliusza Osterwy jako jednego z najwybitniejszych aktorów okresu międzywojennego. Badaczowi redutowych dziejów nie wolno jednak zapomnieć o Mieczysławie Limanowskim, którego Osterwa – w jednym ze swoich listów do Marii Dulęby – nazwał „tchnieniem redutowości”:

Jeżeli tak jest od 20-tu lat, że ja jestem ten, przez którego przepływa idea redutowości – i jestem tym, który tej redutowości nadaje kształt widzialny i puszcza ten kształt w ruch, i kieruje działaniem tego kształtu i ruchu. Jeżeli Liman [Limanowski – przyp. K. K.] jest tchnieniem redutowości – to Ty, moja Droga, jesteś od początku Sercem Reduty¹.

Uważne wczytanie się w korespondencję Osterwy i Limanowskiego oraz wnikliwa analiza artystycznej drogi Reduty doprowadzić muszą do wniosku, że to właśnie Mieczysław Limanowski był nieustrudzonym inspiratorem twórczych poczynąń Osterwy, a przede wszystkim – współtwórcą redutowej ideologii.

Dzieje Reduty związane są nierozzerwalnie z osobą Mieczysława Limanowskiego. Jak stwierdził Zbigniew Osiński, „bez spotkania się Osterwy z Limanowskim, i bez twórczego współdziałania drugiego z nich... byłyby to zupełnie inna Reduta niż ta, a być może – nie byłoby jej wcale”².

¹ J. Osterwa, *Listy*, zebrał E. Osterwianka, pod red. E. Krasińskiego, wstępem opatrzył J. Zawieyski, Warszawa 1968, s. 237.

² Z. Osiński, *Wstęp*, [w:] M. Limanowski, J. Osterwa, *Listy*, oprac. i wstępem opatrzył Z. Osiński, Warszawa 1987, s. 12.

Poznali się najprawdopodobniej w styczniu 1914 roku w Warszawie w trakcie obrad Sekcji Teatralnej przy Stowarzyszeniu Literatów i Dziennikarzy Polskich, w których obaj brali aktywny udział. W ramach jednego ze styczniowych spotkań Mieczysław Limanowski „zademonstrował sposób wystawienia *Krakusa* Norwida na arenie cyrkowej”³. Jest wielce prawdopodobne, że w maju 1915 roku Juliusz Osterwa obejrzał przedstawienie *Cyda* Corneille’a – Wyspiańskiego w warszawskim Teatrze Powszechnym w inscenizacji i reżyserii Mieczysława Limanowskiego i Aleksandra Zelwerowicza. W przedstawieniu tym Limanowski zadebiutował jako reżyser. Inscenizacja *Cyda* była przedsięwzięciem pod wieloma względami nieudanym. Dla Limanowskiego miała jednak znaczenie szczególne. Szesnaście lat później – 9 maja 1931 roku na łamach wileńskiego „Słowa” – z okazji jubileuszu trzydziestolecia pracy scenicznej Aleksandra Zelwerowicza, wspominając swój reżyzerski debiut, napisał:

Sam w swoich pierwszych (zresztą katastrofalnych) wysiłkach teatralnych byłem podparty przez Zelwerowicza. Było to w pierwszym roku wojny, kiedy powstał Teatr Powszechny na Oboźnej, jak go nazywano w Warszawie, „apostolski”, co miało być aluzją złośliwą do jego charakteru trochę odmiennego niż ówczesne teatry spekulacyjne. Nie była to odpowiednia pora na Sztukę [...].

Artystycznie Zelwerowicz zostawił nam *carte blanche*. Nie chciał nam psuć inspiracji i wszelkich improwizacji na tle *Cyda* Corneille’a. Słiśmy dobrą drogą, ale nierealną, skoro trzeba było przecież prędko grać. Prób w nieskończoność nie można było prowadzić, a co do utrwalenia zdobytych przeżyć, nie wiedzieliśmy, jak to robić. Tego miał nas nauczyć największy majster teatralny świata, Stanisławski w Moskwie.

Tymczasem szliśmy po omacku, broniąc się przed sztampami. Zelwerowicz objął batutę i ortodoksyjnie zważał, aby pomysłów naszych nie studzić. W ostateczności poszliśmy do ataku i przegraliśmy bitwę. Stało się to dlatego, że co innego było na próbach, co innego wyrosło na scenie. Na próbach była prawda. Na scenie wywietrzała potem i zjawiała się forma bez życia [...]. Lepiej jednak, że położyliśmy się wtedy. *Idealy* Teatru Powszechnego zjawily się z powrotem w związku z Osterwą i *Redutą warszawską*, już bez kompromisu i z solidną podstawą aktorskiego utrwalonego „przeżywania”.

Tak był Zelwerowicz Aniołem Stróżem przez pewien czas praredutowej, jeszcze mocno mglistej ideologii i wysiłków też mglistych, jeśli chodziło o grę i przeżycie. [podkr. – K. K.]⁴

Z zacytowanego wyżej fragmentu wynika, że praca nad *Cydem* stała się pierwowzorem tego, co miało zdarzyć się zaledwie kilka lat później w *Reducie*. Nazwisko Aleksandra Zelwerowicza stanowiło swoistą „osłonę” dla przedsięwzięcia, które zdecydowanie odbiegało od dotychczasowych metod pracy w polskim teatrze.

Początków prawdziwej i szczerzej przyjaźni, jaka związała Limanowskiego i Osterwę, należy doszukiwać się w trakcie ich przymusowego pobytu w Rosji,

³ Zob. J. Szczublewski, *Żywot Osterwy*, Warszawa 1973, s. 96.

⁴ M. Limanowski, *Teatr na Pohulance. Jubileusz Aleksandra Zelwerowicza*, [w:] tenże, *Był kiedyś teatr Dionizosa*, wstęp, wybór i oprac. Z. Osiński, Warszawa 1994, s. 197.

w latach 1915–1918, związanego z wydanym przez władze rosyjskie nakazem ewakuacji wszystkich poddanych austriackich w głąb Rosji wobec zbliżającego się do Warszawy frontu niemieckiego. Osterwa zmuszony został „porzucić warszawskie mieszkanie, prawie cały dobytek materialny ostatnich lat, już bliską szansę dyrektorowania nad najlepszą polską sceną, szanse przemienienia tego teatru”⁵. Po kilkumiesięcznym pobycie w Samarze Osterwa przybył do Moskwy na zaproszenie Szyfmana organizującego zespół aktorski pod nazwą Teatru Polskiego. W Moskwie Osterwa spotkał wielu swoich warszawskich znajomych, m.in. Mieczysława Limanowskiego, który na łamach moskiewskiego „Echa Polskiego” publikował swoje artykuły i recenzje teatralne. Bez wątpienia najważniejszym wydarzeniem tzw. „okresu moskiewskiego” było spotkanie Limanowskiego i Osterwy ze Stanisławskim oraz udział pierwszego z nich w próbach *Siela Stiepanczykowo* Dostojewskiego, spektaklu realizowanego na prowadzonej przez Stanisławskiego scenie Teatru Artystycznego⁶. W trakcie spotkań ze Stanisławskim ukształtował się ostatecznie pogląd przyszłych twórców Reduty na istotę twórczości aktorskiej oraz na aktora jako centralną postać w teatrze. Niezwykła atmosfera panująca w trakcie prób i przedstawień oraz wielogodzinne rozmowy z członkami zespołu MChAT-u uwrażliwiły ich na problem postrzegania sztuki aktorskiej w kategoriach etyki. Prawdopodobnie w Moskwie, w umysłach Limanowskiego i Osterwy dojrzał ostatecznie projekt założenia własnej sceny, podporządkowanej metodom pracy nie spotykanym dotychczas w polskim teatrze. Po wielu latach, wspominając swoje uczestnictwo w próbach prowadzonych przez Stanisławskiego, Limanowski napisał:

Te dwie godziny czy trzy były inicjacją, schodzeniem w najgłębsze sekrety duszy ludzkiej. [...] Dzięki Stanisławskiemu miałem szczęście wejść w zamknięte koło, do którego nikt obcy się nie dostaje. Dostałem się do laboratorium, w którym się wydobywa aktorską twórczość wypróbowanymi, nie tylko przypadkowo w jakiejś improwizacji odkrytymi, metodami⁷.

⁵ J. Szczublewski, *Żywot Osterwy*, s. 106. Chodzi tu o Teatr Rozmaitości. Szczublewski pisze: „W czerwcu [1915 r. – przyp. K. K.] prezes warszawskich Teatrów Rządowych płk Burman bliski jest dokonania zamachu stanu w swoim księstwie teatralnym: chce powierzyć Osterwie – zaledwie dobiegającemu lat trzydziestu – dyrekturę Rozmaitości; obaj snują plany reorganizacji, artystycznej odnowy, uzdrowienia atmosfery i w ogóle przemiany tej pierwszej sceny narodowej”.

⁶ F. Dostojewski, *Siela Stiepanczykowo*, adaptacja W. M. Wolkensztejn i Niemirowicz-Danczenko. Reżyseria K. S. Stanisławski i Niemirowicz-Danczenko. Pierwsza próba odbyła się 11 stycznia 1916 r., premiera – po 198 próbach – 26 września 1917 r. Zob. Z. Osiński, *Mieczysław Limanowski (1876–1948). Kronika życia i twórczości*, Pamiętnik Teatralny 1990, z. 1–2, s. 46.

⁷ M. Limanowski, *Stanisławski*, [w:] tenże, *Był kiedyś teatr Dionizosa*, s. 240.

Należy dodać, że bezpośrednio po powrocie z Moskwy w 1918 roku do wyzwolonego kraju, Limanowski założył w Warszawie Pierwsze Polskie Studio Sztuki Teatru im. Adama Mickiewicza, z którego kilka miesięcy później wyłoniła się Reduta⁸. Wraz z grupą aktorów, w użyczonej przez Lorentowicza sali Szkoły Dramatycznej przy ul. Ordynackiej, odbywał próby Mickiewiczowskich *Dziadów*. Do dzisiejszego dnia zachował się napisany przez Limanowskiego tekst *O duchu i zamierzeniach Polskiego Studio Sztuki Teatru im. Adama Mickiewicza*. W pierwszym punkcie tego dokumentu czytamy:

Celem towarzystwa „Studio” jest podniesienie sztuki scenicznej w Polsce, przez stworzenie, drogą pracy zbiorowej i filomatycznej, nowoczesnego, aktorsko-symfonicznego zespołu, mogącego oddawać podniosłe i nieskażenie wielkiego ducha utworów natchnionej poezji dramatycznej, w pierwszym rządzie polskiej⁹.

Z dzisiejszej perspektywy cytowany wyżej dokument można potraktować jako pierwszy sformułowany zarys redutowej ideologii. Powstał prawdopodobnie na przełomie lutego i marca 1919 roku, a więc ponad osiem miesięcy przed pierwszą premierą Zespołu Reduty.

Reduta rozpoczęła swoją oficjalną działalność 29 listopada 1919 roku, premierą sztuki *Ponad śnieg bielszym się stanę* Stefana Żeromskiego. Jej prace zostały przerwane przez wybuch II wojny światowej. Wszelkie próby „wskrzeszenia” Reduty po 1945 roku nie przyniosły jakichkolwiek efektów. Na pierwszym premierowym afiszu Reduty nie zostało odnotowane nazwisko reżysera. Osterwa został wymieniony jako kierownik artystyczny przedstawienia, Limanowski – jako kierownik zespołu¹⁰. Zacytowany wyżej fragment listu do Marii Dulęby w pełni ukazuje podział zadań wewnątrz „redutowej kapituły”¹¹. Limanowski był „tchnieniem redutowości”, stwórcą idei, której Osterwa „nadawał kształt widzialny i puszczał ten kształt w ruch”. W ciągu blisko dwudziestoletniej historii działalności Zespołu Reduty ów podział zadań był bardzo ściśle określony. Mieczysław Limanowski prowadził w Zespole i Instytucie Reduty czytanie i analizę dzieł przeznaczonych do scenicznej realizacji oraz ćwiczenia kontaktu pomiędzy aktorami. Osterwa podejmował pracę

⁸ Zob. A. Karpowicz, *Początki Reduty w dokumentach ówczesnych*, Pamiętnik Teatralny 1961, z. 1; M. Limanowski, *Jak powstała Reduta przed trzynastu laty*, Wiadomości Redutowe 1933, nr 2–4, s. 3–7.

⁹ M. Limanowski, *O duchu i zamierzeniach Polskiego Studio Sztuki Teatru im. Adama Mickiewicza*, [w:] M. Limanowski, J. Osterwa, *Listy*, oprac. i wstępem opatrzył Z. Osiński, Warszawa 1987, s. 158.

¹⁰ Zob. J. Szczublewski, *Żywot Osterwy*, s. 147.

¹¹ Kapituła był to „rodzaj rady nadzorczej zespołu, wyłonionej z grona ludzi ideowo z sobą najbardziej związanych. Na czele jej stali Osterwa i Limanowski”. Zob. M. Orlicz, *Polski teatr współczesny. Próba syntezy*, Warszawa 1932, s. 122.

z aktorem dopiero w „drugim etapie”, przekładając niejako wnioski z analiz na język sceny. Także wtedy korzystał często z cennych uwag Limanowskiego.

Prowadzone przez Limanowskiego analizy tekstów stanowią jeden z najważniejszych elementów współczesnej legendy Reduty. To właśnie one zadecydowały o niepowtarzalnej atmosferze w trakcie prób i przedstawień Zespołu. Niestety do dzisiejszego dnia nie zachowały się egzemplarze reżyserskie lub bardziej szczegółowe notatki uczestników reductowych analiz. Jedynymi świadectwami tamtych chwil są teksty samego Limanowskiego, będące w istocie interpretacjami tekstów dramatycznych analizowanych przez Zespół Reduty w trakcie prób. Przykładem tego jest tekst zatytułowany *Jak przygotowywano sztukę Maurycego Rostanda?*, przedstawiający kolejne etapy pracy nad dramatem *Człowiek, którego zabiłem*. Jednak niezwykle metaforyczny i w swojej istocie intymny język Limanowskiego uniemożliwia jakikolwiek „przekład” tego tekstu na potrzeby naukowego dyskursu.

Zdaniem Juliusza Osterwy istota „metody prof. M. Limanowskiego” polegała na „zastanawianiu się przy każdej myśli autora, dlaczego ją ta czy inna *dramatis persona* wygłasza i jaki ma to związek z całością utworu, czyli ze światem poety...”¹². Edmund Wierciński pragnąc uchwycić istotę tych analiz napisał:

Analiza — zespołowe uzgodnienia w pojmowaniu danego utworu i postaci. Zrozumienie sensu (w starym teatrze tego brak) nie intelektem, lecz czuciowym wnikaniem przy pomocy fantazji artystycznej, umotywowanej ustalonymi punktami zasadniczymi intencji autora tekstu.

Upodobanie stanu twórczego aktora do stanu twórczego autora.

Proces odwrotny — od słowa do wewnątrz, w głąb, do momentu twórczej konieczności urodzenia go. Od tej chwili — twórczość fantazji korygowana nakazami woli artystycznej, świadomej rezultatu zrealizowanego słowa, skonstruowanego działania.

Dzięki temu schematyczne sygnalizacje autora nabierają żywej treści wewnętrznej¹³.

Odmienny od dotychczasowej praktyki w polskim teatrze sposób analizowania tekstu dramatycznego był ściśle związany z nowym rozumieniem procesu twórczego reductowego aktora i reżysera. Limanowski wielokrotnie podkreślał, iż każdy autentyczny proces „budowania roli” przez aktora-reductowca miał charakter procesualny i organiczny. Analiza tekstu dramatycznego w Reducie miała za zadanie zainspirować aktora do samodzielnej pracy, rozbudzić w nim

¹² J. Osterwa, *Reżyseria Ruszczycowej „Balladyny”*, [w:] tenże, *Reduta i teatr. Artykuły, wywiady, wspomnienia 1914–1947*, oprac. i przyg. do druku Z. Osiński, Wrocław 1991, s. 219.

¹³ Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki PAN. Zbiory Marii i Edmunda Wiercińskich, tom 59, s. 1–4, 6. Cyt. za Z. Osiński, *Analiza tekstu dramatycznego w Reducie (1919–1939) Juliusza Osterwy i Mieczysława Limanowskiego*, [w:] *Dramat i teatr dwudziestolecia międzywojennego*, Wrocław 1992, s. 200.

pełną świadomość i poczucie psychicznego kształtu roli, zrekonstruować wszelkie charakterystyczne cechy i motywy zachowań bohaterów dramatu, stać się podstawą do poszukiwania emocjonalnych relacji ze scenicznym partnerem.

Sztuka powinna dojrzewać biologicznie — pisał Limanowski — reżyser powinien tylko dopomagać temu urodzeniu, kierować niejako rozwojem. Nie wyobrażam sobie pełnej reżyserii inaczej, jak od wewnątrz na zewnątrz — po zdobyciu prawdy wewnętrznej ustaleniem dla niej widomego zewnętrznego wyrazu¹⁴.

Poprzez swoje analizy Limanowski pragnął zaszczerpić w świadomości aktorów swoisty szacunek dla tekstu. Nie czynił tego jednak w sposób rutynowy i schematyczny. Zdarzało się, że tekst był w obecności autora „przerabiany” niemal od podstaw. Przykładem takich zabiegów jest *Balwierz zakochany* Zygmunta Kaweckiego, którego premiera odbyła się w Reducie 14 lipca 1921 roku. W swoich wspomnieniach Kaweckie podkreślał niezwykle aktywny i twórczy stosunek reżyserski do analizowanego na próbach tekstu. Był szczerze zdumiony dążeniem Limanowskiego do jak najbardziej precyzyjnego zrekonstruowania psychologicznej motywacji czynów i zachowań wszystkich bohaterów dramatu:

Dowiadywałem się od aktorów tyle i takich rzeczy niespodzianych o moich bohaterach i związanych z nimi osobach działających, że chwilami nie wiedziałem co odpowiedzieć [...]. Zwłaszcza reżyserski Mieczysław Limanowski dawał mi takie retrospektywne i prospektywne życiorysy postaci zaledwie naszkicowanych przeze mnie w utworze, że nie pozostawało mi nic innego, jak być dumny z siebie¹⁵.

Uczestniczenie autora dramatu w próbach analitycznych było w dziejach teatru polskiego niewątpliwą nowością. Jerzy Szaniawski, który większość swoich dramatów napisał właśnie dla Reduty, zamiast jednorazowej próby czytanej zapoznającej aktorów z tekstem, został zaskoczony zupełnie innym trybem i metodami reżyserskiej pracy:

Dowiedziałem się na wstępie, że od paru dni odbywa się czytanie mojej sztuki. Poproszono abym wszedł do sąsiedniego pokoju, w którym ujrzałem mnóstwo osób. Byli to przeważnie ludzie młodzi, zebrani koło wielkiego stołu. Zauważyłem, że jest większa ilość aktorów niż ról w mojej sztuce. Wkrótce dowiedziałem się, że w pracy bierze udział cały zespół; każdy z obecnych może zadawać pytania, robić uwagi, dyskutować. Była to niewątpliwie interesująca nowość, nie spotykana do owej pory w żadnym z teatrów polskich. [...] Jeżeli dodamy, że, jak mi powiedziano, analiza ma trwać długo, parę tygodni, a nawet miesięcy [...] — nic dziwnego, że wydawały mi się te wiadomości ciekawe, a nawet rewelacyjne¹⁶.

¹⁴ *Reżyseria, jej cechy i elementy. Ankieta*, Scena Polska 1922, nr 6–7, s. 2.

¹⁵ Z. Kaweckie, *W orbicie Osterwy*, maszynopis z 1950 r. Cyt. za J. Szczublewski, *Żywot Osterwy*, s. 190.

¹⁶ J. Szaniawski, *W pobliżu teatru*, Kraków 1956, s. 176.

Zbigniew Osiński zwrócił uwagę na dwa zakresy znaczeniowe reductowych analiz:

Analizy reductowe miały dwa zakresy znaczeniowe – węższy i szerszy. W węższym znaczeniu – w intymnym, roboczym języku tego zespołu – analizę nazywano „rozładowywaniem tekstu autorskiego w dyskusji”. Tak pojmowana, stanowiła ona nieredukowalną część całego procesu lektury i zarazem – jego podstawę. W szerszym zaś znaczeniu – analiza była w istocie synonimem lektury tekstu. W tym właśnie sensie, co podkreślał Limanowski: „Analiza nie kończy się właściwie nigdy [...]”. W obu zaś zakresach znaczeniowych proces analizy był i częścią, i zarazem synonimem pracy aktora – reductowca nad sobą, nad rolą i przedstawieniem¹⁷.

Prowadzone przez Mieczysława Limanowskiego próby analityczne stanowiły pierwszy etap przygotowań do realizacji nowej sztuki. Były zasadniczym elementem procesu kształtowania świadomości aktora-reductowca, w obrębie której nie było miejsca na sztapkę, markowanie przeżyć i niszczące zbiorowy wysiłek indywidualne ambicje. Limanowski w trakcie często wielotygodniowych analiz uczulał aktorów na poczucie prawdy scenicznej, pojmowanej w kategoriach etyki. „Otwierał” ich niejako na pełne przeżycie siebie, teatru i świata. Z przychodzących do Zespołu i Instytutu ludzi „tworzył” aktorów zdolnych do uczestnictwa w „wielkich misteriach narodu polskiego”, czyli do gry w realizacjach dramatów Norwida, Mickiewicza, Słowackiego i Wyspiańskiego. Wraz z Osterwą dążył do etycznego pogłębiania artysty i człowieka w aktorze, podporządkowując temu celowi całość prac Reduty. Etycznemu samodoskonaleniu podporządkowane były także próby analityczne, zmierzające przez nieustanne „zdzieranie sztapki” do coraz doskonalszego „przeniknięcia” istoty utworu poprzez – jak pisał Wierciński – „upodobnienie stanu twórczego aktora do stanu twórczego autora”. W tym kontekście wpływ Stanislawskiego wydaje się bezdyskusyjny. Tadeusz Byrski, wielokrotny uczestnik prowadzonych przez Limanowskiego analiz, podkreślając ich niezwykle znaczenie w procesie twórczym aktora-reductowca napisał:

Wielu mówiło: wariat, mistyfikador, szarlatan. Ale w tym obłężeniu, które stosował Liman dookoła aktora, dokonywała się laboratoryjna zmiana układów rządzących człowiekiem.

Tak rozbudzonego, wyciągniętego z pieluch delikwenta odbierał od położnej – Limanowskiego – wychowawca Osterwa¹⁸.

Wszystko to było możliwe dzięki ogromnej wiedzy i niezwykle silnej, charyzmatycznej osobowości Limanowskiego. Nie bez powodu wielu badaczy życia i twórczości „geologa opętanego teatrem” zestawia jego sylwetkę

¹⁷ Z. Osiński, *Analiza tekstu*, s. 196.

¹⁸ T. Byrski, *Liman*, *Więź* 1971, nr 7–8, s. 156–157.

z postaciami wszechstronnie uzdolnionych artystów okresu renesansu. Głęboka erudycja i wielka pasja, z jaką roztrząsał podejmowane problemy, wprawiała w podziw nawet najbardziej wysublimowane grono słuchaczy. Pod względem odczytania swoim współczesnym przypominał Stanisława Brzozowskiego. Tadeusz Byrski pisał:

Limanowski miał wielką kulturę, piekielne chyba odczytanie (przypominał St. Brzozowskiego!). Poruszał się w kulturze światowej jak po rodzinnym domu. Myślę, że doświadczenia przyrodnicze, lata liczone w setki tysięcy nauczyły go fantazji w stosunku do wąskiego skrawka kultury europejskiej. Stąd współczesność, starożytność, moderna, średniowiecze, Egipt, Toledo, Wilno, Canossa, Toulouse Lautrec, Reinhardt, Arystofanes, Napoleon, Szekspir, Tetmajer — były to naturalne spacerunki, które Liman odbywał z lekkością elfa. Ale było w tym rozbudzenie i ciekawość, i wyobraźni, która u wielu ściśnięta katechizmowymi wiadomościami szkolnymi czy nawet uniwersyteckimi doznawała szoku¹⁹.

Reduta, funkcjonująca na zasadzie teatru studyjnego, była niewątpliwie pierwszym „laboratorium teatralnym” w historii teatru polskiego. Zgodnie z założeniami jej twórców miała rozpocząć swoistą „pracę od podstaw”, mającą na celu ukształtowanie nowego aktora, który poprzez nieustanne samodoskonalenie mógłby sprostać zadaniom związanym z uczestnictwem w wielkim repertuarze narodowym. Zarówno na poziomie artystycznej ideologii, jak i w ramach teatralnej praktyki wyraźne było dążenie redutowców do harmonijnego łączenia zasad scenicznego realizmu psychologicznego z wpisana w polski dramat i teatr romantyczny tradycją misteryjną. Michał Orlicz podkreślał, że:

...potęgą istnienia Reduty i faktycznym ucieleśnieniem jej ideowego programu nie były widowiska tylko, ale przede wszystkim kształcenie nowego zespołu, urabianie nie tylko aktorów, ale myśl o nobilitowaniu pracy w tym sensie, że artyzm płynący z teatru na ulicę miał stać się zarzewiem buntu przeciwko utartym komunałom obryzgującym zawód aktorski i zakulisowe życie teatru²⁰.

Dlatego podstawą artystycznej ideologii Reduty stało się zagadnienie sztuki aktorskiej pojmowanej jako dążenie

...ku coraz wyższemu szczeblom twórczości przez pogłębianie zdobywcy duszy aktora i zbliżanie go do twórczości muzyka, poety, plastyka, by wreszcie uczynić go całkowicie zdolnym, dostojnym i dojrzałym do roli reprezentanta tych wszystkich sztuk, których syntezą jest właśnie sztuka aktorska²¹.

Jednym z zasadniczych celów prac Reduty było stworzenie polskiego stylu gry aktorskiej.

¹⁹ Tamże, s. 156.

²⁰ M. Orlicz, *Polski teatr współczesny. Próba syntezy*, Warszawa 1932, s. 130.

²¹ E. Świerczewski, *Reduta. Ideologia artystyczna i społeczna*, Scena Polska 1922, nr 3, s. 4.

Przygotowując się do pracy z nowym zespołem Osterwa i Limanowski dokonali kilku zasadniczych zmian w organizacji przestrzeni teatralnej. Jedną z nich było usunięcie budki suflera. Aktorzy zostali w ten sposób zmuszeni do pełnego opanowania tekstu sztuki. Decyzja ta zaowocowała w praktyce nie tylko spotęgowaniem tempa akcji scenicznej. Miała służyć uzmysłowieniu aktorom potrzeby pracy nad słowem i formą podawania tekstu ze sceny. Skasowano także światła ramp dolnych i bocznych. Zaprzeszono wymieniać nazwiska aktorów na afiszu, zabezpieczając się w ten sposób przed niezdrową i upokarzającą atmosferą rywalizacji i indywidualnych ambicji. Bardzo istotną decyzją Osterwy było zrównanie płaszczyzny scenicznej z poziomem widowni, umożliwiające bezpośredni kontakt z widzem. Osterwa motywował ten krok dążeniem do zrealizowania studyjnej zasady „życia wobec świadków, zamiast grania dla publiczności”²².

Tak maksymalistyczne pojmowanie artystycznej misji spowodowało, że Reduta nie była odpowiednim miejscem dla tych, którzy w teatrze szukali wyłącznie możliwości zdobycia zawodu, pojmowanego w kategoriach rzemiosła. W trosce o pozyskanie wartościowych członków zespołu Osterwa w październiku 1921 roku powołał Koło Adeptów, będące szkołą dramatyczną Reduty. Z niego z czasem wyłonił się Instytut Reduty. Formalnie pracami Instytutu kierowali wspólnie Limanowski i Osterwa. Jednak w związku z objęciem przez Osterwę od 1 września 1923 roku stanowiska kierownika artystycznego warszawskich Teatrów Miejskich, faktycznym kierownikiem i koordynatorem prac Instytutu Reduty był Mieczysław Limanowski²³. Przeprowadzał on klasyfikację osób, które pragnęły wstąpić do Instytutu. Wszyscy, którzy chcieli w przyszłości zasilić szeregi Zespołu Reduty, musieli uczestniczyć w jego pracach.

Instytut należy potraktować nie tylko jako swoisty „przedsionek” Reduty, kształtujący przyszłych członków Zespołu. W zamierzeniach Osterwy i Limanowskiego Instytut miał kształcić przyszłych „ludzi teatru”, tzn. potencjalnych dyrektorów, reżyserów, scenografów, dramatopisarzy, a także pracowników administracyjnych, którzy w przyszłości zasilią szeregi innych teatrów, zaszczepiając w nich redutowe idee. Działalność Instytutu postrzegać należy jako wyraz społecznej ideologii Reduty, zmierzającej do moralnej odnowy nie tylko aktora czy reżysera, lecz także widza, a w konsekwencji całego społeczeństwa. Dążenia te można interpretować jako próbę wcielenia w życie utopii zakonu²⁴, która dla Limanowskiego i Osterwy była równoznaczna z utopią teatru.

²² M. Orlicz, *Polski teatr współczesny*, s. 132.

²³ Zob. J. Szczublewski, *Żywot Osterwy*, s. 244.

²⁴ Zdaniem Jerzego Szackiego utopia zakonu jest typem utopii heroicznej, która wymaga przeciwstawienia się całym sobą panującemu w świecie złu. Wiąże się z tym

Dzień roboczy Instytutu rozpoczynał się o 10 rano, a kończył około 22 wieczorem. W południe następowała przerwa, w trakcie której adepci spożywali wspólny posiłek w jednej z reutowych sal. Program zajęć Instytutu był niezwykle różnorodny. Prowadzono zajęcia m.in. z muzyki, malarstwa, wymowy, gimnastyki, szermierki, historii teatru, rytmiki i plastyki ruchu. Jednym z podstawowych elementów w procesie kształcenia „ludzi teatru” były prowadzone przez Limanowskiego analizy tekstów dramatycznych. Na czas ćwiczeń adepci przywdziewali „jednolity strój, uszyty według pomysłu Galla *habit reutowy*: szarą szatę długą do kostek, w pasie sznurem przewiazaną, z rękawami kontuszowymi, przez uczniów nazwaną po prostu chałatem”²⁵. Niezwykle ważną inicjatywą było zorganizowanie cyklu wykładów naukowych o teatrze. Cykl ten zainicjowało 21 grudnia 1924 roku wystąpienie Mieczysława Limanowskiego zatytułowane *Na drogach tworzenia nowego aktora*. Wśród wykładowców znalazło się wiele naukowych znakomitości, m.in. Stefan Srebrny, Tadeusz Zieliński i Tadeusz Sinko. Pragnąc uchwycić istotę działalności prowadzonego przez Limanowskiego Instytutu Reduty Michał Orlicz pisał:

Ustalono system. Bowiem to, co dotychczas działo się na terenie wszelkich szkół dramatycznych, było pewnego rodzaju szablonem, a w najlepszym razie [...] – przypadkowością. Otóż program Instytutu Reduty przewidywał właśnie zorganizowanie takiego systemu, który by budował nie na przypadku, ale na podstawie pewnych ustalonych zasad. Szło o stworzenie teorii, która by tak mogła emocjonować adeptów i słuchaczy Instytutu, ażeby ci zmuszeni byli do inicjatywy.

[...] Wykłady w Instytucie Reduty miały charakter uniwersytecki, nie tylko dlatego, że wykładali uczeni i profesorowie Uniwersytetu, lecz przede wszystkim dlatego, że słuchacze Instytutu tworzyli sobie dopiero sami pewien światopogląd ideowy i artystyczny. Stąd pochodzi właśnie to narastanie zapału wśród adeptów do uczestniczenia w dyskusjach analitycznych²⁶.

Prowadzone w Instytucie zajęcia zmierzały w kierunku ukształtowania w adeptach poczucia własnej wartości i odkrycia szczególnej rangi sztuki teatralnej, inspirowały do nieustannego samodoskonalenia.

także zmiana dotychczasowego sposobu życia i podporządkowanie go walce o pełne urzeczywistnienie ideału. Według Szackiego „opozycja ideału i rzeczywistości przybiera tu postać opozycji ludzi praktykujących ideał i reszty społeczeństwa, która tego ideału nie chce lub nie potrafi przyjąć. W różnych wszakże sytuacjach historycznych ten akt negacji praktycznej przybiera rozmaite formy. Czasami ma on przekształcić całe społeczeństwo, czasami w taką możliwość się nie wierzy lub nie wierzy jako w możliwość bliską, wskazując w związku z tym drogę odosobnienia garstki sprawiedliwych wewnątrz zepsutego społeczeństwa”. Zob. J. Szacki, *Spotkania z utopią*, Warszawa 1980, s. 118. Zob. także I. Guszpit, *Juliusza Osterwy religia teatru*, [w:] *Dramat i teatr religijny w Polsce*, pod red. I. Sławińskiej i W. Kaczmarka, Lublin 1991, s. 329–352.

²⁵ J. Szczublewski, *Żywot Osterwy*, s. 269.

²⁶ M. Orlicz, *Polski teatr współczesny*, s. 132.

Prowadzenie prób analitycznych oraz kierowanie i koordynowanie pracami Instytutu Reduty to oczywiście bardzo niewielki fragment działań Mieczysława Limanowskiego, kształtujących oblicze Reduty w ciągu jej dwudziestoletniej działalności.

Wspólnie z Osterwą Limanowski kształtował zarówno tę „zewnątrzną”, jawną, jak i „wewnętrzną”, ukrytą przed „profanami” spoza zespołu, historię Reduty. Opublikowany przez Zbigniewa Osińskiego dokument autorstwa Osterwy²⁷, ukazujący podstawowe źródła i zasady redutowej ideologii oraz ujawniający hierarchiczny porządek w zespole według stopni wtajemniczenia udowadnia, że „Limanowski był dla Osterwy, obok niego samego, jedynym i naprawdę głęboko wtajemniczonym w misterium redutowe”²⁸.

Mieczysława Limanowskiego należy niewątpliwie potraktować jako równorzędnego Osterwie współtwórcę Reduty. Z dzisiejszej perspektywy jego wkład w kształtowanie i sceniczne urzeczywistnianie redutowej ideologii wydaje się bezdyskusyjny. Już dla swoich współczesnych był postacią kontrowersyjną. Wiele jego zachowań i wypowiedzi stawało się źródłem bezpodstawnych pomówień i szyderstw. Jednak z tej „baterii nieraz transcendentálních rzutów pogromcy szablonu teatralnego powstawała pewna rzeczywistość dla koncepcji redutowej, formowana przez Osterwę”²⁹. Niezwykle silne porozumienie duchowe z Osterwą sprawiało, że „nieraz wystarczyły im spojrzenia, aby mieć pogląd na daną rzecz”³⁰. Wyrazem tego porozumienia była Reduta.

²⁷ Zob. Z. Osiński, *Wstęp*, [w:] M. Limanowski, J. Osterwa, *Listy*, zebrał Z. Osiński, Warszawa 1987, s. 58–62.

²⁸ Tamże, s. 63.

²⁹ M. Orlicz, *Polski teatr współczesny*, s. 121.

³⁰ Tamże.