

Marek Białoła

Mickiewicz Redutowców

Spośród dwóch założycieli Reduty starszy Mieczysław Limanowski, urodzony w 1876 roku, znacznie wcześniej od młodszego o dziewięć lat Juliusza Osterwy znalazł się w kręgu kultu Mickiewiczowskiego. Po latach wspominał, że już jako ośmiolatek „pożerał Goethego, Mickiewicza, Sienkiewicza”¹.

W roku 1901 napisał pierwszą recenzję teatralną. Była to ocena prapremierych *Dziadów*, wystawionych 31 października 1901 roku w krakowskim Teatrze Miejskim w inscenizacji Wyspiańskiego i reżyserii Adolfa Walewskiego. Młody recenzent bardzo krytycznie osądził przedstawienie. Twierdził, że „dopuszczono się barbarzyństwa artystycznego”, skreślając zbyt ważne i liczne fragmenty tekstu Mickiewicza. Wyspiański dał inscenizacji podtytuł *Sceny dramatyczne* i licząc się z możliwościami sceny krakowskiej, chciał zamknąć przedstawienie w granicach jednego wieczoru i około czterech godzin. Dokonał rzeczywiście daleko idących skrótów tekstu Mickiewicza. Zrezygnował ze sceny VI i VII *Dziadów drezdeńskich*, a w liście do Szymona Matusiaka pisał, że wykreślił „prawie dwie trzecie istniejącego tekstu Mickiewiczowskiego”².

W ważnym wywiadzie udzielonym Wilhelmowi Feldmanowi Wyspiański wyjaśniał zasady układu tekstu scenicznego *Dziadów* w swojej inscenizacji:

dla dramatu trzeba było ocalić przede wszystkim dramat, więc nie deklamację, nie czystą refleksję, lecz ogniwa psychiczne, stanowiące ruch duszy, akcję wypadków [...] *Dziady* dla perspektywy scenicznej konieczne wymagają pewnych skrótów, a po ich poczynieniu są wielkim, potężnym dramatem tylko³.

¹ Cyt. za: *Ważniejsze daty z życia i twórczości Mieczysława Limanowskiego (1876–1948)*, [w:] M. Limanowski, *Był kiedyś teatr Dionizosa*, wstęp, wybór i opracowanie Z. Osiński, Warszawa 1994, s. 47.

² Cyt. za: L. Płoszewski, *Dodatek krytyczny*, [do:] S. Wyspiański, *Inszenizacje*, [w:] *Dziela zebrane*, t. 12, Kraków 1961, s. 239. Według obliczeń L. Płoszewskiego skróty objęły około 46% tekstu.

³ [Wilhelm Feldman], *St. Wyspiański o inscenizacji „Dziadów”*, „Słowo Polskie” 1901, nr 256 (10 XI); cyt. za: L. Płoszewski, *Dodatek krytyczny...*, s. 240–241. Po latach W. Brumer pisał w studium *Dwie*

Skracając tekst Mickiewicza, Wyspiański kierował się swoją wizją teatralną⁴, dążył do plastyczności i konkretyzacji obrazów scenicznych. Jego koncepcja inscenizacyjna różniła się z oczekiwaniami Limanowskiego, który w lekturze arcydramatu budował inny jego kształt teatralny:

Dziadów ani obcinać, ani skraćć nie można – pisał z oburzeniem – Wolno to zrobić z *Kordianem*, z *Faustem*, z *Manfredem*, gdyby je grać chciano, ale z *Dziadami* nie! Bo tu każde słowo jest czymś żywym i każde drgało w życiu Mickiewicza [...] Nie znaczące dla nas w pierwszej chwili słowa przy bliższym wniknięciu w życie poety nabierają życia, strzelają iskrami, mówią głośno o sobie. Za każdym czytaniem *Dziadów* mamy wrażenie, że otworzono nam nowe okna, przez które wlewa się moc światła, i że to światło uwidacznia wspaniale zharmonizowane barwy, nie dostrzeżone przez nas poprzednio. Czy można wyrzucić choćby słówko z *Improwizacji*, uronić choć jeden akord z tej wspaniałej gamy, rosnącej w szal, w rozpęd, a ginącej w śmiechu szatana?⁵

Drugi najpoważniejszy zarzut Limanowskiego dotyczył „zbożenia od szlaku mistycznego”, zagubienia mistycznego charakteru przedstawienia. Iluzjonistyczna koncepcja inscenizacyjna, jego zdaniem, zagubiła właściwą relację dwu planów zdarzeń dramatycznych: tego „realnego, złudnie prawdziwego”, z tym drugim, „pełnym wizji i światła, dla Mickiewicza bezpośredniejszym od tamtego, a zarazem prawdziwszym i bliższym jego duszy”⁶. Protest młodego krytyka teatralnego dotyczył też układu scen arcydramatu w inscenizacji krakowskiej:

Zamiast samotnego pokoju, którym rozpoczynają się *Dziady*, pokoju z dziewczyną pełną des ewig Weiblichen i ze świecą, która gasnąc pogrąża wszystko w ciemności, ujrzałszy cmentarz, a na nim Starca, Guślarza i Chór. Dziewczyna wchodzi na cmentarz i tu, między grobami, wypowiada swe skargi. Od strony przeciwnej ukazuje się Gustaw. Maryla spostrzega go i przemawia słowami Strzelca z *I Części*. Dlaczego taki bigos? Dlaczego zlepieno obraz z okrucichów tu i ówdzie wyłowionych? Ten Gustaw, polujący zamiast w lesie na cmentarzu, był wprost komicznym⁷.

inscenizacje „Dziadów”, Warszawa 1937, s. 7: „Układ Wyspiańskiego był wybitnym czynem teatru, który realistycznymi środkami udowodnił, że poemat Mickiewicza ma charakter dramatu. Było to już bardzo dużo. Inscenizacja bowiem Wyspiańskiego zniweczyła przesąd o rzekomej niescenicznosci utworu”.

⁴ Terminy „wizja teatralna” i „kształt teatralny dramatu” rozumiem w tym zakresie, jaki występuje w pracach I. Sławińskiej, *Sceniczny gest poety. Zbiór studiów o dramacie*, Kraków 1960 i *Współczesna refleksja o teatrze. Ku antropologii teatru*, Kraków 1979.

⁵ M. Limanowski, „*Dziady*” w *Krakowie*, „Prawda” 1901, nr 47 (10 XI): cyt. za: M. Limanowski, *Duchowość i maestia. Recenzje teatralne 1901–1940*, zebrał i opracował Z. Osiński, Warszawa 1992. Ocenę Limanowskiego podzielało wielu recenzentów, ale oni wychodzili na ogół z założenia, że *Dziady* nie są dziełem dającym się zrealizować na scenie, zob. np. recenzję J. Tretiaka w „Czasie” nry 252, 253, 254 i W. Bogusławskiego w „Kurierze Warszawskim” nr 305.

⁶ M. Limanowski, *Duchowość i maestia...*, s. 33.

⁷ Ibidem, s. 34–35. E. Miodońska-Brookes w studium *Stanisława Wyspiańskiego wizja „Dziadów”*, [w:] eadem, *Mam ten dur bowiem: patrzę się inaczej*. *Szkice o twórczości Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1997, s. 125, interesująco interpretuje ten ramowy układ cmentarny w koncepcji Wyspiańskiego:

O tym, że Limanowski miał już w roku 1901 dokładniej skryształowaną interpretację *Dziadów*, świadczyć może chociażby jego odczytywanie *IV Części* w perspektywie scenicznej realizacji. Skonfrontował ją z prapremierowym przedstawieniem arcydramatu Mickiewicza:

Część IV, najsztubtelniejsza, najbardziej nastrojowa, jedyna w swoim rodzaju na świecie [...], z trzema świecami, które jedna po drugiej gasną, powodując na scenie coraz większą ciemność, a na końcu zupełną noc, może wywołać niezmiernie wrażenie. Mickiewicz, o ile widać z tekstu, nie inaczej rozumiał wydobyć całego nastroju. Zresztą w tej *Części* świece są widzialnym motywem przewodnim. Oto między Gustawem a Księdzem stanowią widomy znak nadprzyrodzonych tajemnic. Natomiast w inscenizacji krakowskiej rozpoczęła się gra, która była wprost męką dla widza. Gustaw recytował obcięte kawałki. Książd toż samo. Brakło całych scen [...]. A potem te świece. Czego z nich nie zrobiono! Naprzód były tylko dwie, następnie obie przy pierwszym uderzeniu zegara zgasyły, a przynajmniej tak się zdawało, gdyż druga świeciła odtąd niezmiernie słabym płomieniem. Trzeciej zupełnie nie było, ani też owego powolnego ściemniania⁸.

Podstawowe zarzuty Limanowskiego podzielała większość recenzentów teatralnych krakowskiego przedstawienia, ale niewielu usiłowało odczytać nadrzędną wykładnię ideową inscenizacji Wyspiańskiego, gubiąc się w analizie poszczególnych scen dramatu, najczęściej w konfrontacji: tekst Mickiewicza – tekst sceniczny prapremiery. Na uwagę zasługuje przede wszystkim pogłębiona analitycznie recenzja Feliksa Konecznego, który pisał w „Przełądzie Polskim”:

Czy Dziady zyskują na scenie, czy tracą i czy są zrozumiałe ze sceny? Skoro opuszcza się szereg ustępów zasadniczych, skoro na pierwszy plan występuje to, co w poemacie jest drugorzędnym, przez to samo musi się gubić zasadnicza myśl dzieła [...]. Teatr należy bowiem do sztuk plastycznych i tylko przez zmysły działać może na umysł [...]. Gustaw jest w teatrze tylko nieszczęśliwym obłąkanym; przepadają zupełnie owe trzy godziny „miłości, rozpacy, przestrogi”, a świece gasną tylko ot tak – dla cudowności [...]. Z *Dziadów* da się zrobić rzeczywiście tylko szereg „scen”, które razem zebrane nie dają należytej całości, o ile zaś dają, to nie tę samą, nie taką, jaka jest w oryginale. *Dziady* to poemat pomyślany na jak największą skalę – na skalę bodaj czasem większą od *Fausta* – o życiu ludzkim, o stosunku człowieka do ludzi, do przyrody i nadprzyrodzonego świata; to wielka i wspaniała rzecz o obowiązkach względem siebie, bliskich, społeczeństwa i Boga, o wszelkich życia ideałach, od miłości kobiety do miłości ojczyzny

„Sprowadzając cmentarz do swoistego motywu pejzażowego, można by powiedzieć, iż dla Wyspiańskiego cmentarz-pejzaż jest pryzmatem koniecznym dla poznania i zrozumienia «innego świata», dla postawienia człowiekowi pytania: «czyli zaś człowiek sam nie może tej władzy dwóch światów skupić w sobie jedynym?»” W koncepcji Wyspiańskiego wyjątkową wagę nabrały więc słowa Starca w Scenie I: „Kto w dzień błdzi i żywych nie słyszy / Widzi w nocy, zna język grobowych zaciszy”.

⁸ M. Limanowski, *Duchowość i maestia...*, s. 35–36. Limanowskiego poniosła pasja polemiczna. Jak wiadomo, w tekście Mickiewicza są dwie świece. Trzecim źródłem światła jest lampa pod obrazem Matki Boskiej Ostrobramskiej, gasnąca w finale sceny. Wyspiański był wierny tekstowi Mickiewicza, zob. *Adama Mickiewicza „Dziady”. Sceny dramatyczne. Tak jak były grane w teatrze krakowskim dnia 31 paźdz. 1901*, Kraków 1901, s. 68, 85, 95, 102, [w:] S. Wyspiański, *Inszenizacje...*

i miłości Stwórcy. To filozofia całokształtu życia, przybrana w poetyczną szatę; cóż z niej ostaje się wobec materializmu sceny? Scena jest tylko dla ułamków życia⁹.

Boleśnie rozczarowany przedstawieniem Limanowski stwierdzał w konkluzji swojej recenzji teatralnej:

Jeżeli jednak *Dziady* tak zagrane, tak wykoszlawione i skrócone mogły zbudzić tyle uczuć nowych, tak bardzo rozszerzyć duchowe widnokreśli i taką powagą napelnić duszę; jeżeli w nią wlały snopy nowych kojarzeń, nowych myśli, to co by się stało, gdyby były zagrane lepiej, bez obcinań, ściskań, obstrzygiwań sceny za sceną? Co by było, gdyby dyrekcja teatru zamiast dostrajać *Dziady* do jednego wieczoru, była je grała od południa choćby do nocy, jak Niemcy Wagnera w Bayreuth.

Szkoda dobrej woli pp. Kotarbińskiego i Wyspiańskiego, szkoda efektów miejscami wspaniałych, dekoracji oryginalnych, wieczoru, który mógł się rozszerzyć w wielki, wzniosły dzień. Prawda, że w ten sposób grane *Dziady* utrzymują się w repertuarze na długi może czas, że rozszerzą kult dla wieszczą i zrozumienie dla niego, ale wszystko kosztem sztuki. Bo te *Dziady* nie były prawdziwymi *Dziadami* Mickiewicza. Nie były tym arcydziełem, które świeci szeroko w całej literaturze świata, odosobnione, jedyne¹⁰.

Do pogłębionej interpretacji *Dziadów* Limanowski dochodził przez długie lata, prawie w ciągu całego swojego życia. Arcydzieło Mickiewicza fascynowało go obok licznych dzieł ezoterycznej myśli europejskiej, dzieł innych romantyków i neoromantyków polskich, a z dramaturgii światowej przede wszystkim tragedii greckiej i szekspirowskiej.

W czerwcu 1914 roku planował wspólnie z Franciszkiem Siedleckim i Stanisławą Wysocką zainaugurowanie sezonu teatru ludowego, „z cenami niskimi, ale wysokim repertuarem”, właśnie *Dziadami*¹¹. Wybuch wojny pokrzyżował te ambitne plany. Limanowski znalazł się wśród wybitnych aktorów polskich internowanych w głębi Rosji, skupionych później w Moskwie. Tu spotkał między innymi Osterwę, którego poznał kilka lat wcześniej. Nie mógł go oglądać w krakowskiej inscenizacji *Konfederatów barskich* Mickiewicza w roli hrabiego Adolfa w listopadzie 1905 roku, bo wówczas był za granicą. Być może widział Osterwę grającego Sobolewskiego w poznańskich fragmentach *Dziadów* z 1 listopada 1906 roku¹².

W Moskwie, w zorganizowanym przez Szyfmana w marcu 1916 roku Teatrze Polskim, od 21 do 30 maja 1916 przedstawiono Wieczór poezji Mickiewiczowskiej. W programie był *Epilog Pana Tadeusza*, fragmenty *Ksiąg narodu polskiego* i *Ksiąg pielgrzymstwa polskiego* oraz *Dziadów*, zatytułowanych *W celi Konrada*. Grali: Wojciech Brydziński – Konrad, Osterwa – Książdz Piotr i Stefan Jaracz – Kapral.

⁹ F. Koneczny, *Teatr krakowski. Sprawozdania 1896–1905*, przedmowa, wybór i opracowanie K. Gajda, Kraków 1994, s. 223–224.

¹⁰ M. Limanowski, *Duchowość i maestia...*, s. 36–37.

¹¹ M. Limanowski, *Był kiedyś teatr Dionizosa...*, s. 57.

¹² J. Szczublewski, *Żywot Osterwy*, Warszawa 1973, s. 42, 47.

Grę Osterwy w obecności Konstantego Stanisławskiego opisał w późniejszym wspomnieniu Limanowski:

Osterwa grał tego wieczoru Księdza Piotra. Wyszedł na scenę cichutki, pokorny, bla-
dziutki. Widać było jego sylwetkę w mroku, dzięki temu, że towarzyszyły mu z reflektoro-
rów rzucone światła, zresztą dość niezgrabnie i prymitywnie. Mnie raziło to światło,
zwłaszcza kiedy zaczęło latać dokoła głowy, chcąc oświetlić oczy.

Ciepłe, pełne uwielbienia słowa Stanisławskiego były nie tylko wysoką afirmacją dla gry
tego wielkiego aktora, ale również i przejściem do porządku nad światłem, które zamiast
pomagać, przeszkadzało [...] Entuzjazm wielkiego mistrza dla Osterwy wywołał się,
nie ulega wątpliwości, z tego, że Ksiądz Piotr na scenie wypruty był z taniego patosu.
W naszych polskich temperamentach posiadamy tyle odziedziczonych gestów wielkiego
kalibru, że nawet nie wyobrażamy sobie, że dopełnienie Konrada, to jest Ksiądz Piotr
w *Dziadach*, mógłby być pozbawiony efektów działających na oczy.

Osterwa nie mówił do widowni. Zgodnie z głębią zawartą u Mickiewicza była modlitwa
i rozmowa z Bogiem. Oczy Stanisławskiego, aktora i reżysera, świetnego w ogóle arty-
sty, w mig chwyciły, że mają przed sobą czyste przeżywanie.

Prostota bezmierna Księdza, skupienie, które nie da się sztucznie osiągnąć, już od razu
pouczyły, że nie było aktorskiego udawania. Przyszło widzenie. Oczy Osterwy rozwie-
rały się coraz szerzej, zapatrzone w coś, co pozbawiało nas oddechu¹³.

O wielkim wzruszeniu, udzielającym się aktorom i widzom podczas recytowa-
nia przez Osterwę *Litanii pielgrzymstwa*, wspominał po latach Stefan Jaracz:

Na sali znaleźli się przedstawiciele wszystkich warstw społeczeństwa polskiego oraz
wielu jeńców wojennych, widownia była – Polską w miniaturze. Gdy Osterwa jako
Ksiądz Piotr mówił litanie „wybaw nas, Panie, z niewoli austriackiej” – publiczność
powstała z miejsc i dalszego ciągu recytacji słuchała stojąc. Teatr przestał wówczas być
teatrem i stał się kościołem, wszyscy aktorzy skupieni na scenie oraz publiczność na wi-
downi szlochali bezustannie. Także Osterwa nie mógł opanować wzruszenia i łzy stru-
mieniem spływały mu po twarzy. Była to najwyższa ekstaza. Dowiedziałem się wów-
czas, czym być może teatr, pomimo że nie było w nim żadnych dekoracji, kostiumów ani
rekwizytów¹⁴.

Te lata moskiewskie to okres dalszego pogłębiania studiów nad Mickiewiczem
przez Limanowskiego. W Moskwie opublikował w roku 1916 ważny tekst *Rok Polski
i dusza zbiorowa*. Problematykę teatru ujął w nim w szerokim kontekście kulturo-
wym, etnologicznym i religioznawczym. Analiza historii kultury narodowej, zda-
niem Limanowskiego, jednoznacznie dowodzi, że polska twórczość zbiorowa,
w której uczestniczyły wszystkie warstwy społeczne, skończyła się u schyłku XV
stulecia. Renesansowy klasycyzm rozwijał kulturę Złotego Wieku jedynie w kręgu
warstw wyższych, niższe cofnęły się, aby „zamknąć się zupełnie i tylko przeżuwać

¹³ M. Limanowski, *Ze wspomnień o Stanisławskim*, „Słowo” 1938, nr 313 (13 XI).

¹⁴ J. Szczublewski, *Żywot Osterwy...*, s. 111 (Wspomnienie Stefana Jaracza opublikowała „Republika” 28 III 1933).

obrzędy przeszłości”¹⁵. Jedynie jasełka „miały wśród ludu względną siłę rozwoju, tylko one przetrwały wieki”.

W przekonaniu Limanowskiego nową epokę nie tylko teatru polskiego ale i całej rodzimej kultury, ponownie integrującej naród, rozpoczyna Mickiewicz, dzięki temu, że „odnalazł na tle *Jasełek* koncepcję Teatru Polskiego; odwołał się sercem i intuicją do zbiorowości, dobył raj, piekło i czyściec duszy polskiej na świat w tytanicznej wizji”¹⁶.

Za Mickiewiczem, przede wszystkim za jego arcydramatem i *Lekcją XVI z 4 kwietnia 1843*, ogłosił Limanowski pilną potrzebę powrotu teatru do formy misterium narodowego opierającego się na rodzimych obrzędach, łączącego motywy prasłowiańskie z chrześcijańskimi w nadrzędny synkretyzm kulturowy. Wzorzec doskonały takiego teatru widział głównie w *Dziadach*, ale także w innych dziełach wielkiej dramaturgii romantycznej i jej twórczego kontynuatora Wyspiańskiego. Pisał:

Prawdziwy Teatr, który obcuje z utworami wielkiego natchnienia, zatem z pełnym życiem Duszy na tle muzyki z wewnątrz usłyszanej jest zawsze najpełniejszą formą twórczości zbiorowej [...]. Z symbolami Roku Polskiego wschodziłyby w samym Teatrze i pod niebem misteria polskie – od *Marzanki do Sobótek*, od *Sobótek do Dziadów*, od *Dziadów do Jasełek*. Misteria paschalne wskrzeszone [...] opiewałyby ziemię polską, weselącą się z oglądania Zmartwychwstałego [...]. Pomiędzy tymi słupami naczelnych misteriiw ziemi samej zawieszano by w Teatrze girlandy z kwieciami i owoców indywidualnej twórczości owych, którzy się tak głęboko ziemi polskiej dotknęli, jak Mickiewicz, Słowacki, Norwid i Wyspiański¹⁷.

Wnikliwie interpretując *Dziady* w ich głębszej strukturze misteryjnej, pisał w swoim studium:

Kult umarłych w *Dziadach* nie jest jakimś hołdowaniem śmierci. Wypływa on ze serc i jest koniecznością serc, zatem boskością w naturze człowieka.

Mickiewicz odnalazł się sercem w tej uroczystości, znalazł w niej objawiony pomost, który pozwala się złączyć umarłym i żywym w wielką Jedność. Umarli są przyzywani do stołu napełnionego mlekiem i miodem i wynagradzają łaskę serca sownic, otwierając własne tajniki i przeżycia. Błogosławione jest wielkie Jedno, gdy pozwala ciągnąć nauki z przeszłości i przez to stawiać przyszłość pod wyższym znakiem, głęboko zakorzenionym w przeszłości.

Nakryty stół dla umarłych jest wyrazem do szczytu przeprowadzonej gościnności, hojności i boskości w słowiańskiej naturze duszy polskiej. Stół ten po raz ostatni najmystyczniej zastawiony jest w wigilię Bożego Narodzenia: 24 grudnia. Ze śpiewaniem kolęd zaczyna się wysoki rytuał. Chrystus się rodzi, prasłowiański Lel, syn Łady – Syn Boży – pełen światła i słodczy. Nie jest zapewne przypadkiem, że Mickiewicz urodził się też na wilię i że szczyt jego twórczości, *Dziady* trzecie, powstał na tle wigilijnych *Jasełek*¹⁸.

¹⁵ M. Limanowski, *Był kiedyś teatr Dionizosa...*, s. 133.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem, s. 135.

¹⁸ Ibidem, s. 132.

Limanowski, wyjątkowo zorientowany na wszelką myśl ezoteryczną i nurty mistycyzujące, dał w swojej interpretacji wykładnię mesjanizmu w arcydramacie Mickiewicza:

Lud polski odnalazł światło, które pozwoliło mu wierzyć, że Zło wszelkie minie. Lud ten kolędami ululał w jasełkach wschodzące światło – Dzieciątko Boże. Ale Chrystusem najgłębszym ludu polskiego stał się powoli nie Jezus *Jasełek* – dawny Lel – ale Chrystus, o którym nie mówił, a przed którym padał na kolana z płaczem – Chrystus rozpięty na krzyżu – Chrystus umęczony, w którym czuł coś więcej niż bliskiego, więcej niż swojego.

Mickiewicz tajemnicę polskiego chłopca rozpostarł przed zdumionym światem jako symbol całego narodu. Ujawniony został mistyczny klucz między całym narodem a Ukrzyżowanym – głęboki klucz, który tylko Polak do dna przejrzeć zdoła. Mesjanizm stał się klarownym źródłem Pełnego Światła dla duszy polskiej, nie omotanej przez racjonalizm i pozytywizm¹⁹.

W życiu Polonii moskiewskiej Limanowski brał żywy udział, uczestniczył m.in. w cyklu wykładów z problematyki teatru i twórczości dramatycznej, zorganizowanym od stycznia 1916 roku pod tytułem *Prądy i zadania nowoczesnego teatru*. Mówił o *Dziadach* Mickiewicza²⁰ i misteriach polskich²¹. Tegoż roku 18 czerwca w sali biblioteki Domu Polskiego wygłosił odczyt *Adam Mickiewicz*²². W 1918, w ostatnim roku pobytu w Moskwie, Limanowski prowadził prace studyjne nad *Dziadami* z grupą kilku stawiających pierwsze kroki aktorów polskich i wygłosił cykl odczytów o Mickiewiczu.

Po powrocie do Warszawy pod koniec grudnia 1918 roku wznowił próby *Dziadów* i wiosną 1919 kontynuował je w sali Szkoły Dramatycznej na Ordynackiej. Uczestniczyli w nich m.in.: Józef Poręba, młodszy brat Stefana Jaracza, Mieczysław Szpakiewicz, Halina Kacicka (Gallowa), Stefan Lochman, Jarosław Miciński, syn Tadeusza. Limanowski opisał te prace w 1933 roku w artykule *Jak powstała Reduta przed trzynastu laty*:

Siedzieliśmy dokoła stołu, aby formować scenicznie *Dziady* [...], siedzieliśmy skupieni w pokoju, mając przed sobą garnuszki pełne ziarna czy miseczki, ponadto kądziel i świecę zapaloną [...]. Zapaliliśmy świece i spoglądaliśmy na palące się przedziwo lecące do góry. Józio Poręba zaklinał umarłych jak Guślarz, Lochman obok sekundował jako Starzec, który był pomocnikiem w obrzędzie i równocześnie przodownikiem Chóru. W powietrzu dawały się głosy dzieci słyszeć. Potem ogień buchał i rozlegało się szczekanie psa. Gardlany głos, którym Miciński operował, tocząc oczy i mając pianę na ustach,

¹⁹ Ibidem, s. 133. Na rolę myśli ezoterycznej i poszukiwanie formy mistycznej przez Limanowskiego pierwszy uwagę zwrócił E. Świerczewski w artykule *Mieczysława Limanowski*, „Przegląd Teatralny i Kinematograficzny” 1922, nr 17 (13 IV). Problematykę tę rozwinął i pogłębił Z. Osiński w swoich pracach o Limanowskim.

²⁰ *Kursy naukowe*, „Echo Polskie” 1916, nr 4 (24 I).

²¹ *Kursy naukowe*, „Echo Polskie” 1916, nr 16 (17 IV). Odczyt miał tytuł *Misteria Polski*.

²² M. Limanowski, *Był kiedyś teatr Dionizosa...*, s. 59.

szedł do pary z pochrząstem łańcucha. Był jeszcze wianek zapalony, z którego leciał dym i śwąd. Z nim razem nuta melancholijna, zawroźnienie gdyby na harfie. Przez cały czas obrzędu Chór myślał o umarłych. Rodziło się pole niesamowitego, astralnego działania, w którego sferze działo się to wszystko, co Mickiewicz był odkrył. To nie było tylko czytanie, dyskusowanie, próbowanie. Teksty pełne zakłęb i enigmatycznych potrąceń rozdziły w nas fluidy [...]. Szedł trans od Chóru, stanowiąc magnetyczne pole niezrównanego obrzędu. Okno było szeroko rozwarte, wiosna łała się orgiastycznie ze wszystkich stron, a nasze *Dziady* listopadowe zamieniliśmy w *Dziady* wiosenne, jak je kiedyś obchodzono w Polsce z nowym słońcem, nowymi Godami [...]

Na twarzy Józia Poręby pojawił się uśmiech jedyny na świecie. Ręce jego, rozwierając się nad zbożem, prosiły, zaklinały widma niewidzialne, aby zstąpiły, pochyliły się przyjaźnie nad ziarnem. Józio Poręba ogarniał wzrokiem ziarno i już miał w sobie to „coś”, co miał jego ojciec, dziad, pradziad, długi sznur antenatów chodzących po roli. Wyrała nagle pod nami ziemia święta i prawda zetknięcia serca ze zbożem. Skupiała się myśl, na chwilę schodziła w głąb, mając siłę nawet nad tym niewidzialnym światem, który nas zewsząd otacza [...]. Czytając *Dziady kowieńskie*, ów obrzęd tajemniczy w kaplicy, któż wie, że w tekście pełnym transu żywiołowego jest zawarta owa tajemnica, do której Józio Poręba się przedarł [...]. Takie oczy jak Józio musieli mieć kiedyś ci, co w Eleusis schodzili pod ziemię, gdzie był też kult tajemniczy, związany ze zbożem [...]. To nie był żaden teatr [...] To był więcej niż seans. Chór utworzony był tylko gwoli tego zdumiewającego świata, o którym Mickiewicz wiedział, mając cudowne serce zewsząd łączące umarłych i żywych w kosmos wieczyście toczący się w odrodzeniach bez końca²³.

Już w styczniu 1919 roku Limanowski opracował tekst programowy, zatytułowany *O duchu i zamierzeniach Polskiego Studio Sztuki Teatru im. Adama Mickiewicza*. Na początku tego programu czytamy, że celem Towarzystwa Polskiego Studio Sztuki Teatru jest „podniesienie sztuki scenicznej w Polsce przez stworzenie drogą pracy zbiorowej i filomatycznej, nowoczesnego aktorsko-symfonicznego zespołu, mogącego oddawać podniośle i nieskażenie wielkiego ducha utworów natchnionej poezji dramatycznej, w pierwszym rzędzie polskiej”²⁴.

Kolejnym punktem tego programowego tekstu towarzyszą etyczne formuły Filomatów – „zgranie się” jednostek w prawdzie, szczerości, współpracy nad sobą, gotowości do ustępstw i ofiar na rzecz zbiorowości. Tekst wspierają cytaty z *Ody do młodości* jako naczelną dewizy Towarzystwa. „Towarzystwo zdaje sobie doskonale sprawę – czytamy – że hasła filomatyczne pozwoliły utworzyć atmosferę wysoce współpomocną dla rozwoju polskiej poezji romantycznej, tak i dziś nie mogą one nie być podstawowym fundamentem nowoczesnych zamierzeń w Sztuce, która musi być w teatrze przede wszystkim i z konieczności zbiorowym czynem”²⁵.

W maju 1919 roku z grupą Limanowskiego pracującą nad *Dziadami* spotyka się Osterwa. Limanowski wspominał:

²³ M. Limanowski, *Był kiedyś teatr Dionizosa...*, s. 223–225.

²⁴ O duchu i zamierzeniach Polskiego Studio Sztuki Teatru im. Adama Mickiewicza zob. *Mieczysław Limanowski, Juliusz Osterwa, Listy*, opracował i wstępem opatrzył Z. Osieński, Warszawa 1987, s. 158.

²⁵ *Ibidem*, s. 160–161.

Jednego dnia przyszedł do nas Osterwa. Siadł cichutko i w miarę rozwijania się całego zdarzenia siedział coraz bardziej nieruchomy. Osterwa jest przede wszystkim artystą. Jego istota nie mogła nie pochwycić w mig tego, cośmy już chwyтали. Mieliliśmy kontakt ze zbożem, z umarłymi. Było to dla niego niespodziane, że można dzięki tekstowi Mickiewicza przedrzeć się w pewien świat, który jest tysiącrotnie pełniejszy niż teatr najbardziej wybujałej fantazji, że dzięki tekstowi, mając prawdziwe ziarno, mogą oczy zaświecić anielsko poprzez sakralny gest rąk jako wyraz rozwierającego się serca aż po brzegi, że może być teatr mający za fundament transy [...]. Osterwa wpadł nagle w obrzęd, stał się częścią Chóru. Siedział cichutko skupiony, wzruszony. Nawet nie zdołał zatrzymać łzy, która się potoczyła niechcąc. Tej to chwili głos szepnął matczyny Osterwie, że trzeba tę gromadę skupioną dokoła stołu wziąć w opiekę. Tyle się już tułano. W Moskwie, w jednej ze sal jadalni polskiej, na Twerskiej ulicy te same *Dziady* studiowano. Ta sama Halinka, ten sam Józio rozpoczęli wtedy egzegezę, mającą się tu w Warszawie, pogłębić. Mickiewicz już w Moskwie był w programie. Uważaliśmy, że jest to fundament, na którym budować warto. Szukano formy, aby realnie już iść dalej do skupionej, zwartej i zaciszonej sceny. Tej godziny zatem [...] urodziła się myśl utworzenia Domu. To jest Reduty²⁶.

Jak wiadomo, inauguracja działalności teatralnej tej placówki nastąpiła 29 listopada 1919 roku prapremierą *Ponad śnieg bielszym się stanę* Żeromskiego. Program działalności Reduty zakładał trzy etapy pracy w zakresie repertuaru. Pierwszy obejmował „realizm, sztuki pisane prozą” (Żeromski, Orkan, Rittner), drugi – komedie wierszowane (Zabłocki), dopiero trzeci przewidywał wielką dramaturgię romantyczną. Wprawdzie w okresie Pierwszej Reduty Warszawskiej w repertuarze pojawiły się inscenizacje misteryjne (*Judasz Tetmajera*, *Pastorałka* i *Wielkanoc*), ale *Dziady* Osterwa planował dopiero na szósty rok istnienia sceny²⁷.

W maju 1924 roku zespół utracił scenę w Salach Redutowych, w których pozostał tylko Instytut Reduty. Pracował pod kierunkiem Limanowskiego i Wiercińskiego, sporadycznie konsultowany przez Osterwę. Instytut dał w styczniu 1925 roku pierwszy, zamknięty pokaz swojej pracy mając w programie m.in. inscenizację *Ody do młodości* i finałową scenę *Wesela* Wyspiańskiego. Początkujący aktorzy, wśród nich Jadwiga Chojnacka, Jacek Woszczerowicz, Dobiesław Damięcki, zachwycili swą grą m.in. Stefana Żeromskiego. Odbierając *Odę do młodości* jako „wstrząsające misterium” wielki pisarz dostrzegał w grze Redutowców połączenie „wzruszenia religijnego, natchnienia muzycznego i słowa w jednię z ruchem i gestem, tworzącą zadatki sztuki nowej, jeszcze nieznannej na świecie”²⁸. Drugi pokaz Instytut Reduty dał 27 czerwca 1925 roku. W programie ponownie była *Oda do młodości*, a zamiast

²⁶ M. Limanowski, *Był kiedyś teatr Dionizosa...*, s. 226–227.

²⁷ J. Szczublewski, *Żywot Osterwy...*, s. 163. Osterwa planował *Dziady* w scenografii Z. Pronaszki, a także pastorałkę Limanowskiego *Bóg się rodzi*.

²⁸ S. Żeromski, *Odpowiedź na ankietę „Przeglądu Warszawskiego”*: *Organizacja i program Teatru Narodowego w Warszawie*, „Przegląd Warszawski” 1925, nr 42 (III), cyt. za: S. Żeromski, *Elegie i inne pisma literackie i społeczne*, przygotował do druku W. Borowy, Warszawa–Kraków 1928, s. 117.

Wesela pierwszy akt *Wyzwolenia* Wyspiańskiego. Recenzentka teatralna „Expressu Filmowego i Teatralnego” pisała o wykonaniu *Ody* przez młodych Redutowców:

Pokaz zaczęto pięknie i pomysłowo zainscenizowaną *Odą do młodości*. Układ sceniczny *Ody* prosty w pomysłe a artystyczny w wykonaniu. Małe wzniesienie o kilkustopniowej kondygnacji. Grupa postaci o twarzach natchnionych, w szarych, niemal zakonnych habitach. Wspólny wzlot poezji, na którego tle głos kryształowy bije jak dzwon strofami *ody*. Echem odpowiada chór, którego zbiorowe serce bije w takt dzwonu²⁹.

Prawdopodobnie Witold Hulewicz pisał o deklamacji, która wywarła duże wrażenie wyeliminowaniem pozy i fałszywego patosu dzięki harmonii gestu i artystycznej dykcji, a szczególnie przez „pomysłowe skomponowanie części monologicznych z partiami chóralnymi i mocnym zakończeniem”³⁰.

Po przeniesieniu Reduty do Wilna latem 1925 roku zespół objął scenę na Pohulance dopiero w grudniu. Wcześniej Osterwa i Limanowski zorganizowali objazdy, podczas których dawano inscenizację zatytułowaną *Hold Mickiewiczowi*, czyli, jak podawano na afiszu, „zbiór poezyj plastycznie podanych dla młodzieży i jej opiekunów”. *Hold* miał swoją premierę 18 października 1925 roku w wileńskim gimnazjum imienia Joachima Lelewela³¹. Podczas listopadowego objazdu pokazano go w ośmiu miastach. Były to: Suwałki, Białystok, Brześć nad Bugiem, Kobryń, Baranowicze, Grodno, Wołkowysk i Lida³². W programie oprócz *Ody do młodości* były fragmenty *Pana Tadeusza*, *IV Części Dziadów* oraz *Ksiąg narodu polskiego* i *Ksiąg pielgrzymstwa polskiego*, niektóre *Sonetów krymskich* i dwie bajki (*Golono, strzyżono* oraz *Lis i koziele*).

W późniejszych latach Mickiewicz sporadycznie gościł w repertuarze Reduty z okazji różnych uroczystości rocznicowych. Najgłośniejszą z nich była Akademia Mickiewiczowska zorganizowana 4 listopada 1928 roku podczas ogólnokrajowego Zjazdu Literatów w Wilnie, z udziałem m.in.: Zofii Nałkowskiej, Karola Irzykowskiego, Ferdynanda Goetla, Karola Ludwika Konińskiego, Antoniego Słonimskiego, Kazimierza Wierzyńskiego. Stanisław Klaczyński twierdził:

Była to jedna z najpiękniejszych i najciekawszych akademii w Wilnie, ciągle utrzymująca w napięciu uwagę słuchacza, cała na wysokim poziomie artystycznym, pełna powagi i szlachetności [...]

Otworzył uroczystość *Odą do młodości* p. Juliusz Osterwa. Jak mówił – nie potrzebujemy dodawać, wystarczy wiadomość „kto”. Jako prezes wileńskiego Oddziału Związku Zawodowego Literatów przemówił prof. Pigoń ze zwykłą sobie erudycją, a ciekawe momenty wysuwając. [...] Jakby obroną romantyczności był wiersz Kazimierza Wierzyńskiego, wypowiedziany przez autora *Dzieje i śmierć księżycy* [...]. Wzruszał Kaden-

²⁹ H.C. Wilczyńska, *Pokaz Instytutu Reduty*, „Express Filmowy i Teatralny” 1925, nr 8 (1 VII).

³⁰ [W. Hulewicz?], *Pokaz Instytutu Reduty*, „Tygodnik Wileński” 1925, nr 14 (12 VII).

³¹ B. Nycz, *Teatr czy uniwersytet?* [w:] *O Zespole Reduty 1919–1939. Wspomnienia*, Warszawa 1970, s. 196. Nycz był wówczas członkiem Reduty.

³² *Ibidem*, s. 204 i passim.

Bandrowski nowelą *Mickiewicz wraca do kraju*, odczytaną przez p. Karbowskię z Reduty, doskonale zgrany i dźwięczny chór Echa zakończył część pierwszą programu.

Po przerwie rozpoczął p. Vorbrodt wierszem Mickiewicza *Nad wodą wielką i czystą*, mówiąc jak zwykle dźwięcznie ze szlachetnym patosem i wielkim zarazem umiarem [...]. Wielkie wrażenie zrobił p. Antoni Słonimski swoim pełnym silnych akcentów wierszem *Mickiewicz*. Na koniec przemówił rektor prof. Zdziechowski [...]. Zakończył stwierdzeniem potrzeby uzbrojenia się na powitanie czasów, które idą w „największy heroizm”, jak go nazywa Mickiewicz – heroizm ducha³³.

Już po rezygnacji przez Redutę ze sceny na Pohulance Limanowski aktywnie uczestniczył w wileńskim życiu literackim, systematycznie brał udział w Środach Literackich jako prelegent i żarliwy dyskutant. W siedemdziesięciopięciolecie śmierci Mickiewicza kolejny raz mówił o *Dziadach* w Związku Literatów 26 listopada 1930 roku. Zdaniem Heleny Romer-Ochenkowskiej rozpoczął „z górnego tonu, w którym się utrzymał przez cały czas, ulegając pod koniec żywemu wzruszeniu”³⁴. Mówił o walce Zła z Dobrem, „o tej walce szatanów z aniołami, którzy tu, w tych murach, o duszę Mickiewicza, a może o duszę narodu bój wiedli”.

Nie wiadomo, jak Limanowski przyjął wileńską inscenizację scen dramatycznych *Dziadów* w układzie Wyspiańskiego, na inaugurację dyrekcji Zelwerowicza wyreżyserowanych przez Ryszarda Wasilewskiego w scenografii Witolda Małkowskiego 20 września 1929 roku. Etat stałego recenzenta teatralnego w „Słowie” Limanowski objął od 29 września 1929, a jego opinii nie ma w jakichś zapisanych czy pośrednich wzmiankach.

Obszerną recenzję teatralną poświęcił natomiast *Dziadom* w inscenizacji i reżyserii Leona Schillera oraz w „kompozycji terenu i dekoracjach” Andrzeja Pronaszki, wystawionych w Teatrze Miejskim na Pohulance 18 listopada 1933 roku. Wileńska inscenizacja była powtórzeniem układu z premiery lwowskiej, zrealizowanej 18 marca 1932. Inscenizacja Schillera w założeniu programowym była zerwaniem z dominującym dotąd kanonem *Dziadów* w ujęciu Wyspiańskiego³⁵. Swoje założenia podał w artykule opublikowanym w dniu premiery lwowskiej w „Słowie Polskim”:

Po szeregu eksperymentów technicznych, po różnych etiudach formalnych droga wiodąca od *Pastoralki*, *Pasji* i *Misterium wielkanocnego* do Mickiewiczowskiej koncepcji z „teatru słowiańskiego” przyszłości wydała się Schillerowi najwłaściwsza. W tym duchu wystawione będą *Dziady* – w duchu największej prostoty, gardzącej trickiem teatralnym. Pokonanie tradycji Wyspiańskiego, który inscenizację *Dziadów* potraktował jako

³³ S. Kl. [Stanisława Klaczyński], *Ze Zjazdu Literatów w Wilnie. Akademia Mickiewiczowska*, „Kurier Wileński” 1928, nr 254 (6 XI); zob. też *Zjazd Literatów w Wilnie. Akademia Mickiewiczowska w Reducie*, „Słowo” 1928, 254 (4 XI).

³⁴ H.R. [Helena Romer-Ochenkowska], *Dzień Mickiewiczowski w Wilnie. (75-letnia rocznica zgonu. Wmurowanie tablic. Środa Literacka)*, „Kurier Wileński” 1930, nr 276 (28 XI).

³⁵ Z okazji inscenizacji *Dziadów* w 1929 roku w Wilnie Stanisław Pigoń w artykule *Czy wciąż jeszcze należy grać „Dziady” w inscenizacji Wyspiańskiego*, „Dziennik Wileński” 1929, nr 230 (6 X) i 231 (8 X), opowiedział się za odejściem od kanonu prapremiery krakowskiej.

jedynie preludeum do *Wyzwolenia* – stanowi ważny krok naprzód. Wyspiański bowiem zatarł charakter misteryjny dramatu. Wiele scen silnych, o niewysłowionym pięknie lub jadowicie satyrycznych pominął [...]. Postacie fantastyczne poeta *Wesela* w sposób dla siebie typowy ucieleśnił – dał im kształt jak najbardziej ludzki, jak najbardziej teatralny [...] Duchy w inscenizacji Schillera materialnie nie ukazują się na scenie, lecz czuć wszędzie ich obecność [...]. Zdradzają to oczy i gesty wizjonerów, ascetów i opętanych. To przeniesienie punktu ciężkości z wątpliwej i często zawodnej teatraliki na emocjonalność i ekspresję aktora – uważać należy za kanon teatru monumentalnego. To drugie ważne posunięcie inscenizatora. Trzecie polega na umiejętnym dokonaniu skrótów w ten sposób, by przedstawić widzowi w normalnym czasie teatralnym całość gigantycznego poematu, dać wszystkie jego sceny, w pełnej skali rytmów, form, dźwięków i kolorów, uwypuklić bogactwo kontrastów, a zarazem dotrzeć do dna myśli Mickiewiczowskiej [...]. Po raz pierwszy może tytuł poematu stanie się dla widza zrozumiały. Obrzęd bowiem *Dziadów* snuje się przez całe widowisko, dominuje nad nim, zaczyna je i kończy³⁶.

Limanowski polemizował w recenzji z owym „drugim ważnym posunięciem inscenizatora” premier we Lwowie i w Wilnie. Pisał:

Exodus Aniołów, Archaniołów, widm, cienia i matki, zlej siły i dobrej, róż, świateł wyrósł ze względów plastycznych po prostu dlatego, że Schiller nie bardzo wiedział, jak z tego wszystkiego wybrnąć artystycznie. [...] Wylać z *Dziadów* Archaniołów widzialnych, zle siły, widma, kiedy Mickiewicz się wyraźnie upierał, aby były te rzeczy, jest okrojeniem poety, gwałtem na nim zadanym. Z punktu sztuki jest to rozwiązanie łatwiejsze [...]. Schiller ma to, co jest artystycznie najwyższe w teatrze, a nazywa się synestezją sceniczną. Wie, że widma związane są głosem i że barwa głosu odpowiadać musi kolorowi, że ten kolor trzeba chwycić i przez sonoryczne głosy podeprzeć wizję, które nie mogą nie objawiać się oku. Mickiewiczowską wizję nie mamy prawa zmieniać w abstrakcję, do której jakiś głos należy zza ściany lub podłogi³⁷.

Na podstawie własnych długoletnich przemyśleń i prób studyjnych *Dziadów* Limanowski proponował rozwiązanie sceniczne tego kluczowego dla dramatu Mickiewiczowskiego problemu. Jego zdaniem Schiller, wychodząc od przykładu swoich misteryjnych inscenizacji *Pastoralki* i *Wielkanocy* w Reducie, powinien dać w *Dziadach* właśnie widzialne chóry Aniołów i przez nie uwypuklić uczucia, a nawet „pokazać plan Boga najwyższego, hiperkonstrukcję, którą Mickiewicz wmurował w swą sztukę”³⁸. Krytycznie ocenił też pracę Pronaszki, którego scenografia opierała się na

³⁶ *Stulecie „Dziadów” w Teatrze Wielkim*, „Słowo Polskie” 1932, nr 76 (18 III). Artykuł nie był podpisany. Zob. też inne wypowiedzi Schillera, m.in. w studium *Teatr Ogromny*, „Scena Polska” 1937, z. 1–4. O inscenizacji *Dziadów* Schillera i Pronaszki pisali m.in.: E. Csátó, „*Dziady*” *Wyspiańskiego i Schillera*, „Dialog” 1966, nr 9; J. Timoszewicz, „*Dziady*” w inscenizacji Leona Schillera. *Partytura i jej wykonanie*, Warszawa 1970; M. Masłowski, *Dzieje bohatera. Teatralne wizje „Dziadów”, „Kordiana” i „Nie-Boskiej Komedii” do II wojny światowej*, Wrocław 1978.

³⁷ M. Limanowski, „*Dziady*” w interpretacji Schillera i Pronaszki na *Pohulance*, „Słowo” 1933, nr 318 (21 XI) i 320 (23 XI), cyt. za: M. Limanowski, *Duchowość i maestria...*, s. 529.

³⁸ *Ibidem*, s. 530. Podobne stanowisko zajął B. Korzeniewski w artykule *W obronie aniołów*, „Pamiętnik Teatralny” 1956, z. 1.

dominancie plastycznej, jaką stanowiły ogromne krzyże, nadające dziełu Mickiewicza w interpretacji teatralnej jednowymiarową wykładnię ludzkiej Golgoty. Limanowski pisał:

Powodem zaciemnienia wszystkiego jest „pryncypialny wapros”, który od Pronaszki poszedł, aby widzialne postacie nieziemskich zjaw dać w imię ortodoksji formistycznej. Pronaszkowa synteza, że jest Golgota cały czas, że *Dziady* są na czubku wysokiej góry męczeńskiej, żąda, aby plastycznie były tylko realistyczne figury Mickiewicza [...]. Mają być krzyże. Ma być światło tragiczne Golgoty od początku do końca [...]. Gdzież tu miejsce na Chóry Aniołów? – Gdzież tu jest miejsce wreszcie na ten wielki Sąd, po którym wszystkie te krzyże muszą zniknąć, skoro zaczęło się Zmartwychwstanie już w duchu, już wewnątrz, już w świetle, ze wszystkimi oznakami, które spadają w postaci pionów, aby przygotować już nie świat Golgoty, a wiosnę?³⁹

Mimo wyraźnego sprzeciwu wobec koncepcji inscenizacyjnej wileńskich *Dziadów* Limanowski dostrzegł zarazem ważne cechy artyzmu Schillera. Dostrzegł przede wszystkim tam, gdzie inscenizator miał swobodę wyboru środków scenicznych, nieskrępowaną tekstem Mickiewicza. Wysoko ocenił epizod spotkania Gustawa i Maryli, rozbudowany w ruchu scenicznym i gestyce, zestrojony w arcydzieło syntezy plastycznej i muzycznej.

Tak ważny dla Limanowskiego w jego koncepcji sztuki teatralnej problem aktora rozwiązany został przez Schillera zgodnie z oczekiwaniami recenzenta i redutowymi doświadczeniami obu. Limanowski pytał:

Jak grać *Dziady*? Jaką dać tonację, aby przeżywanie było mocne, spięte i aby równocześnie szanowało ramy? [...] Dać trzeba pokłon naszemu reżyserowi, że zadziwiająco sprawnie nauczył się dobierać do aktora i na poczekaniu zmieniać go na instrument wrażliwy. Mieliśmy na scenie grę stonowaną. Była to gra misteriozna, do której wszyscy, niezależnie od siebie dochodzimy, rozproszywszy się z Reduty. Może się ta gra wydawać komuś nawet anormalną w swoim spokoju na zewnątrz statycznym [...] Zamiast iść na zewnątrz (jakże łatwo), idzie się do wewnątrz, co jest trudniejsze. Ten sposób grania zrywa z wszelkim efektem na scenie. Pauzy są zadziwiające, niesłuchanie ciekawe, muzyczne [...]. Schiller w kilku niemal godzinach w *Dziadach* nauczył aktora oszczędzać gest, aby mnożąc przeżywaną treść, zgęszczał wszystko w mocną prawdę⁴⁰.

Porównując inscenizację Wyspiańskiego z wileńskimi *Dziadami* Schillera i Pronaszki, Limanowski twierdził w zakończeniu recenzji teatralnej:

Przeogromne bogactwa Mickiewicza zostały ruszone. Ma się wrażenie, że po Wyspiańskim panowie Schiller i Pronaszko pługiem zajechali, rodząc nowe skiby urodzajne. Zapewne *Dziady* w rezultacie finalnym nie mogą być dziełem jednego reżysera. Aktor wirtuoz zginął, pokutuje spóźniony reżyser wirtuoz. Mickiewicz był zbiorowym człowiekiem i skoro ma być w teatrze dla wszystkich dziełem najwyższym, musi być zbiorowo

³⁹ M. Limanowski, *Duchowość i maestria...*, s. 529.

⁴⁰ Ibidem, s. 533.

stworzony. Schillera konstrukcja jest próbą. Po Wyspiańskim w wielu rzeczach pełniejszą. Formalizm niósł reżysera i dekoratora. Pokazały się jednak rafy. Na drodze rozwiązania widm, Aniołów, z tych sił był jednak dalej Wyspiański, tu i tam wizjoner. Wyspiańskiemu brakował aktor, aby dalej ruszyć⁴¹.

W stulecie *Pana Tadeusza* podczas IV Wieczoru Mickiewiczowskiego na Środzie Literackiej 7 lutego 1934, transmitowanego na cały kraj przez Polskie Radio, Limanowski wygłosił prelekcję *Adorujemy Ziemię Nowogródzką*. Aktorzy wileńscy przedstawiali słuchowisko *Hajże na Soplicę!* na podstawie VII księgi poematu⁴². Od października 1934 prowadził wykład i praktyczne ćwiczenia na temat *Inscenizacja „Dziadów” Mickiewicza* na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Stefana Batorego i zajęcia w wileńskim Studium Dramatycznym, kierowanym przez Irenę Szymańską-Byrską i Mieczysława Szpakiewicza⁴³.

Na kolejnym Wieczorze Mickiewicza 5 grudnia 1934 roku wygłosił odczyt *Teatr Mickiewicza*, a fragmenty *Dziadów* wykonali słuchacze Studium Dramatycznego. Józef Maśliński w streszczeniu odczytu pisał:

Limanowski rozumie teatr monumentalny, a taki jest teatr Mickiewicza – jako wynikająca spontanicznie z jakiejś przedziwnej, a pod wszystkimi bodaj szerokościami globu wspólnej symboliki. Jednym z takich najważniejszych symboli jest rozróżnienie między prawą i lewą stroną jako między dobrem i złem [...].

Zrodzony gdzieś z afektacji miłosnej kowieńskiego nauczyciela, stopniowo uświadamiany, narastający i potężniejszy dramat Mickiewicza dawał o sobie znać tylko sporadycznymi wybuchami. Te fragmenty jednak scalić, zrozumieć je tak, jak u Mickiewicza się piętrzyły – to sprawa naszej świadomości narodowej, wielkiej i oryginalnej⁴⁴.

W późniejszych latach Limanowski i Osterwa również powracają do Mickiewicza. W warszawskim Instytucie Reduty Osterwa organizuje poranki poświęcone poezji romantycznej. Na jednym z nich utwory Mickiewicza recytowali 27 stycznia 1935 roku Redutowcy: Ewa Kunina, Zofia Mysłakowska, Irena Nettówna, Maria i Edmund Wierciński, Karol Benda, Marian Wyrzykowski. Recytacje poprzedziły prelekcje członków Koła Polonistów⁴⁵.

W roku 1940 w Wilnie przy ulicy Ludwisarskiej Limanowski zorganizował z grupą amatorów studyjny teatr i kolejny raz próbował *Dziady* oraz jakiś dramat Słowackiego⁴⁶. W tym samym roku w Krakowie Osterwa w okresie Bożego Narodzenia czytał w różnych domach *Dziady* i *Księgi pielgrzymstwa polskiego*, a także

⁴¹ Ibidem, s. 534.

⁴² Zastępcza, *Środa Mickiewiczowska*, „Kurier Wileński” 1934, nr 38 (9 II).

⁴³ M. Limanowski, *Był kiedyś teatr Dionizosa...*, s. 81.

⁴⁴ jím. [Józef Maśliński], *Środa Literacka. Mieczysław Limanowski o „teatrze Mickiewicza”*, „Kurier Wileński” 1934, nr 335 (7 XII).

⁴⁵ J. Szczublewski, *Żywot Osterwy...*, s. 403.

⁴⁶ M. Limanowski, *Był kiedyś teatr Dionizosa...*, s. 85.

*Irydiona i Anhellego*⁴⁷. Jeszcze w roku 1946, już śmiertelnie chory, planował wystawienie *Dziadów*, ale napotkał zdecydowany sprzeciw Leona Kruczkowskiego⁴⁸. To trudny czas nie tylko dla romantyków Teatru. Juliusz Osterwa zmarł 10 maja 1947 roku, Mieczysław Limanowski 25 stycznia 1948.

Mickiewicz of the Reduta Theatre Followers

Abstract

The article deals with multidimensional connections of the artists from the Reduta Theatre, the leading theatre of Warsaw and Vilnius in the years 1919-1939, with the ideological and artistic tradition of Adam Mickiewicz.

The impact of social and ethical thought of the author of *Oda do młodości* and *Dziady* on the Reduta founders, that is Mieczysław Limanowski and Juliusz Osterwa was determined. A seminar study of the so-called Limanowski group of theatrical interpretation of the text of *Dziady* was analysed, as well as its influence on the formation of Reduta. In the context of the activity of Reduta followers, the study became the canon of their analytic attempts of drama.

The original statute of the Reduta was based on the idea of the Filomat Society and some of its organisational aspects.

The article also takes into account experimental settings of *Oda do młodości* at the Reduta Institute, considered by Stefan Żeromski, among others, to be an innovatory search for the theatrical implementation of poetry.

⁴⁷ J. Szczublewski, *Żywot Osterwy...*, s. 483.

⁴⁸ *Ostatni pamiętnik*, fragmenty wybrał i ogłosił J. Szczublewski; cyt. za: J. Osterwa, *Reduta i teatr. Artykuły – wywiady – wspomnienia 1914–1947*, teksty zebrali Z. Osiński i T.G. Zabłocka, opracował i przygotował do druku Z. Osiński, Wrocław 1991, s. 332–333.

