

**EWA DULNA-RAK**

Uniwersytet Warszawski, Warszawa

## **STRATEGIE KOMUNIKACYJNE W ZESPOLE REDUTY JULIUSZA OSTERWY<sup>1</sup>**

Słowa kluczowe: teatr polski, komunikacja, leksyka, neologizm, zespół Reduty.

### **STRESZCZENIE**

Artykuł powstał w wyniku pracy badawczej w ramach grantu NCN. Celem szeroko zakrojonych badań naukowych jest zestawienie leksyki teatralnej pięciu reformatorów teatru polskiego dwudziestolecia międzywojennego, w tym m.in. Juliusza Osterwy, którego dotyczy powyższa publikacja. W badaniach posłużono się metodą korpusową. Z tekstów twórcy, zarówno opublikowanych, jak i archiwalnych, zestawiono korpus, który posłużył jako źródło do analiz jakościowych i ilościowych. Artykuł jest potwierdzeniem tezy, że Juliusz Osterwa świadomie kształtował i wdrażał strategię zarówno na poziomie idei, jak i języka, co wykazały prowadzone badania.

Teatr Reduta to dziś mocno zapomniane doświadczenie w teatrze polskim. Po drugiej wojnie światowej echa tradycji reductowej brzmiały w Teatrze Rapsodycznym Mieczysława Kotlarczyka, Teatrze 13 Rzędów Jerzego Grotowskiego i Ludwika Flaszena czy w Teatrze Gardzienice Włodzimierza Staniewskiego. Obecnie na wykładach historii teatru polskiego dla studentów akademii teatralnych czy teatrologii są podawane wyłącznie suche fakty o tym niezwykle oryginalnym zjawisku teatralnym w dwudziestolecu międzywojennym. W 1977 r. w czasopiśmie „Teatr” pojawiło się nawet następujące stwierdzenie: „Osterwa został wyrzucony poza żywą tradycję współczesnego teatru. Znalazł się wśród dziwaków i poszukiwaczy absolutu, gdzie oczywiście miejsce dla niego mogłoby się znaleźć, jak dla każdego prawie szczerego artysty, ale gdzie zarazem mieściłby się on zaledwie cząstką swej osobowości [...] Reduta stała się wstydliwym zakamarkiem życia teatralnego” (Greń 1977: 4). A przecież w szeregach Reduty kształciło się wielu znanych artystów, wśród nich zaś: Edmund Wierciński, Aleksander Żabczyński czy Damian Damięcki. Liczni aktorzy mieli też bezpośredni kontakt z Osterwą, a trzeba wiedzieć, że reżyser każdą okazję wykorzystywał do tego, aby upowszechniać swoje idee pedagogiki teatralnej. Jak wspomina jedna z reductówek Hanna Małkowska: „Reduta ukształtowała mój stosunek do sztuki, do pracy nad rolą, do zagadnień teatru w tej jedynej niepowtarzalnej atmosferze, której nigdzie indziej nie

---

<sup>1</sup> Projekt został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2012/05/N/HS2/00589.

można było znaleźć” (Małkowska 1976: 102). Z kolei w piśmie „Życie Teatru” z 1923 r. nr 1. pojawiło się stwierdzenie, które w pełni oddaje to nowe reformatorskie przedsięwzięcie: „Jedynie Reduta [...] okazała, że dąży do stworzenia nowych wartości w teatrze” (Życie Teatru 1923: 1).

Celem poniższego artykułu jest przedstawienie różnych wymiarów świadomie kształtowanej komunikacji Juliusza Osterwy jako nie tylko człowieka teatru, lecz także jako lidera zespołu Reduty, w pierwszej kolejności ze środowiskiem teatralnym, a następnie z innymi kręgami artystycznymi. W trakcie prowadzonych analiz można doskonale wychwycić tę ewolucję myśli, która znalazła swoje odzwierciedlenie w zapisach, a przede wszystkim w podjętych decyzjach i konkretnych działaniach tego wybitnego twórcy. W badaniach zastosowano metodę korpusową: z tekstów Juliusza Osterwy, zarówno opublikowanych, jak i archiwalnych, zestawiono korpus, który posłużył do analiz jakościowych i ilościowych.

Warto chociaż w kilku słowach przybliżyć historię narodzin teatru Reduty. Pod koniec 1919 r. już wówczas uznany aktor i reżyser Juliusz Osterwa oraz geolog Mieczysław Limanowski założyli zespół teatralny pod nazwą „Reduta”. Nowością, która budziła zdziwienie ówczesnego środowiska teatralnego, było dążenie do przebudowy, do zmiany myślenia aktorów, członków tegoż zespołu. Aktorstwo zaczęło być definiowane jako misja, posłannictwo, powołanie życiowe. Ten nowy sposób postrzegania całkowicie kwestionował i burzył dotychczasową tradycję teatralną, z mocą obnażał wszelkie słabości bractwa Tęspisowego. W tym działaniu Osterwa nie był osamotniony. Podobny postulat formułował inny wielki reformator teatru Leon Schiller, który podkreślał ogromną rolę teatru:

Właściwe znaczenie teatru, jego związek funkcjonalny z całokształtem życia społecznego, jego rola jednokrotnie na odcinku kulturalnym tego życia przodująca nie zostały przez jednych docenione, nie przeniknęły do świadomości drugich. A przecież teatr nierzadko bywał sumienia narodowego sędzią, obraz prawdziwy czasów swoich przedstawiał, niekiedy nawet silniej niż inne sztuki wpływał na ukształtowanie się pojęć i upodobań estetycznych, żywiej ze sztuką się sprzęgał, a najsłabsze aspiracje rodzimej trafniej odgadywał i urzeczywistniał (Schiller 1983: 221).

W jakimś stopniu niski poziom w dziedzinie teatru był pokłosiem działania przez długie lata cenzury, która nie akceptowała sztuk wychowawczych czy podniosłych, co nieuchronnie prowadziło do zwiększenia liczby fars czy krotoczwil wystawianych na scenach teatralnych. Stosunek do aktora, „komedianta” powoli się zmieniał. Jak podkreślał Adam Grzymała-Siedlecki, minęły już czasy, kiedy „ludzi teatru nie wolno było chować w «poświęconej ziemi», ale zawód aktorski ciągle jeszcze nie przestawał być profesją moralnie dwuznaczną. Częstym zwyczajem bywało, że wstępujący do teatru aspirant przyjmował pseudonim [...] by nie «kalać» swego prawdziwego nazwiska” (Grzymała-Siedlecki 1973: 71).

W historii Reduty zasadniczo wyróżnia się trzy okresy: pierwszy warszawski (1919–1925), wileński (1925–1929) i drugi warszawski (1931–1939). Formułując ocenę, można by stwierdzić, że najbardziej efektywny był pierwszy okres, kiedy zespół

przygotował inscenizacje najważniejszych polskich dramatów. Mimo to nie wolno lekceważyć okresu drugiego, gdy Reduta zdecydowała się na objazd kraju z przedstawieniami (w ramach właśnie misji szerzenia kultury polskiej na prowincji). Nawet dziś ogromne wrażenie wywiera opis przedstawień plenerowych do *Księcia Niezłomnego*<sup>2</sup>. Ten okres jest oceniany krytycznie ze względu na problemy finansowe, które przeżywał zespół, i warunki, w których przyszło pracować aktorom. Z kolei trzeci okres, warszawski, to praca laboratoryjna w ramach Instytutu Reduty i rozwijanie tzw. Teatru Szkolnego, który miał formować nowe pokolenie młodzieży polskiej i dzieci. Kres działalności Reduty wyznaczył wybuch wojny. Mimo to w latach 1939–1945 nieustannie trwała praca projektowa i koncepcyjna nad kształtem teatru, który miał wznović swoją aktywność tuż po zakończeniu wojny<sup>3</sup>. Był to okres przygotowawczy do nowej misji, w kraju o zmienionym obliczu, gdzie wszystko, co złe, oczyścił ogień wojennej pożogi.

W literaturze przedmiotu formalnie się wymienia Osterwę i Limanowskiego jako twórców Reduty, ale faktycznie to Juliusz Osterwa w dużym stopniu wypracowywał różne koncepcje, które następnie wspólnymi siłami, w ogromnym trudzie były wcielane w życie. Autor opracowania o teatrze polskim, wydanego w 1932 r., zaznaczał: „Że te dwa pojęcia, tj. Osterwa-artysta i Reduta-sztuka, związane są z sobą niepodzielnie i nierozzerwalnie, wynika z samego założenia i powstania Reduty” (Orlicz 1932: 153).

Wymiar komunikacyjny Reduty, którą nazwano z racji znaczenia „republiką redukową” (Orlicz 1932: 139), można postrzegać wieloaspektowo. Po pierwsze, jako idee, które zostały sformułowane przez twórców zespołu czy też, pozostając precyzyjnym, przez Juliusza Osterwę. To czytelny sygnał, wysłany w stronę środowiska aktorskiego i całej generacji artystów, że trzeba zmienić kształt teatru, gdyż w tej formie zmierza w stronę nieuchronnej klęski. Innym rodzajem komunikatu, pieczołowicie opisanym na kartach diariuszy i raptularzy, było podjęcie zadania wychowywania nowego pokolenia odbiorców, nawiązania unikalnego kontaktu z publicznością. Kolejne wyzwanie stanowił kontakt z prasą czy też trudny dialog z krytyką teatralną, tak bardzo kontestującą pomysły Reduty. Były to zabiegi ze wszech miar nakierowane na zewnątrz zespołu.

W Reducie można również zauważyć aspekt komunikacji wewnętrznej: strategia działania, codziennej pracy, spisana i uświadamiana zarówno wszelkim adeptom sztuki, starającym się o przyjęcie do zespołu, jak i członkom zespołu.

Środowisku teatralnemu Osterwa przekazał czytelny i konkretny przekaz, poniekąd nową definicję teatru. Twierdził bowiem, że teatr „jest to tajemnicze miejsce, gdzie się odbywa tajemnicze nabożeństwo podobnie jak w kościołach, bożnicach, synagogach i w świątyniach pogańskich. Jedna grupa tam się modli, odprowadzając nabożeństwo, druga grupa modli się przez swoją obecność i przytomność. Tak i w teatrze jest scena i widownia” (Guszpit, Kosiński (oprac.) 2004: 99). Dodawał również: „Teatr stworzył Bóg dla tych, którym nie wystarcza kościoł” (tamże: 109). Te słowa mocno akcentują kie-

<sup>2</sup> Na przykład udział w przedstawieniu 400 aktorów, 300 statystów, 300 koni.

<sup>3</sup> Należy wyróżnić dwa kluczowe projekty: Dal i Genezję (bractwo religijno-artystyczne).

runek myślenia o teatrze jako sferze sacrum. Kolejnym słowem drogowskazem w słowniku Osterwy, definiującym pracę, było pojęcie „zespołu” i „zespołowości”, budowanej rzetelnie i żmudnie, w pełnym poszanowaniu przekazanych zasad. Manifest Reduty, podkreślający cel działania zespołu, wyrażający fundament idei artystycznej, ukazał się, według datowania badaczy Reduty, ok. 1922 roku. W swej wymowie ten dokument dookreśla zespół i konkretnie wskazuje kierunek jego rozwoju. Według zapisu celem Reduty jest oddanie czci Sztuce, użyteczność społeczeństwu polskiemu i realizacja swojego powołania, misji życiowej (tamże: 104). W drugim dokumencie zostały sformułowane podstawowe zasady grupy, dla której najwyższymi wartościami duchowymi były życzliwość, wzajemny szacunek, serdeczność i miłość, z kolei wartościami fizycznymi — rygor, porządek, posłuszeństwo, zaangażowanie. Dążenie do wykształcenia w sobie tych postaw tworzy prawdziwego redutowca (tamże: 105).

Należy zaznaczyć, że od samego początku Reduta była traktowana jako dziwactwo w środowisku teatralnym. W nowo utworzonej grupie sprzeciwiono się bowiem dotychczasowym ramom funkcjonowania aktora i teatru. Środowisko aktorskie nie było w stanie wybaczyć takiego afrontu, jakim była krytyka i eliminacja w Reducie gwiazdorstwa, podobania się publiczności, ulegania nałogom, braku punktualności, chimer różnego rodzaju. Artysta mógł robić to, co chciał, lub częściej to, czego chciała publiczność, a Osterwa całkowicie się odcinał od takiego postępowania i nazywał takie zachowanie „publikotropią” czy „kelneryzowaniem”. Skoro piętnował dotychczasową „tradycję”, musiał narazić się na krytykę, tym silniejszą od niego, że jako zespół Reduty stanowił niewielką część środowiska. Mimo uznania dla Juliusza Osterwy jako aktora środowisko nie przebierało w słowach i nie szczędziło mu ataków. Osterwa zyskał miano szaleńca, a Limanowski — dziwaka.

W tej sytuacji Osterwa postanowił jak najmniej mówić o swojej pracy, organizacji i działalności grupy. Zakaz ten bezwzględnie obowiązywał również wszystkich członków zespołu. W tym wypadku obrano strategię milczenia i to milczenia znaczącego<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Zagadnienie milczenia w przestrzeni społecznej analizuje Kwiryna Handke w opracowaniu *Socjologia języka*. Autorka zwraca uwagę na kilka kwestii, które są istotne w odniesieniu do casusu zespołu Reduty. Po pierwsze, potwierdza powszechne przekonanie, że mówienie jest czynnością łatwiejszą, naturalniejszą, a ponadto zdradza i zobowiązuje, może być zatem mniej bezpieczne niż milczenie. Po drugie, wskazuje na intencję nadawcy, który „decyduje o treści i rozmiarze komunikatu słownego oraz o zawartości warstwy pozostawionej w głębi milczenia. To on również decyduje o ich segmentacji zależnie od okoliczności, sytuacji aktu komunikacji oraz wybranych przez siebie odbiorców. I tu dochodzimy do intencji nadawcy, która tworzy określone rozmiary warstwy milczenia. Może być ona: pozytywna [...], neutralna — bez wyraźnego założenia racjonalnego czy emocjonalnego; co może też znaczyć odmowę współuczestnictwa w akcie komunikacji; negatywna [...]”. Zob. Handke 2009: 31. Z pewnością J. Osterwa niejednokrotnie obserwował wymianę zdań w swoim środowisku, nieprowadzącą do żadnych rezultatów (jak np. w wypadku Leona Schillera, który na łamach pism toczył długie, ale nieefektywne dysputy). Traktował to wyłącznie jako działanie rozprasające, nadmiernie i niepotrzebnie angażujące energię aktorów, w związku z czym oceniał je negatywnie i eliminował z codziennej pracy. Ponadto Osterwa nie zamierzał wchodzić w dyskusję na temat zasad obowiązujących w Reducie. Wizję teatru, którą wcielał w czyn, nie zamierzał poddawać zewnętrznej analizie. Zasada brzmiała prosto: „Uświadamiać wewnątrz. Na zewnątrz milczeć” (Guspi i, Kosiniński (oprac.) 2004: 321).

Aby zmniejszyć prawdopodobieństwo ujawnienia informacji na zewnątrz, w Reducie obowiązywały kręgi i stopnie wtajemniczenia na wzór loży masońskiej<sup>5</sup>. To miało zabezpieczyć na wypadek odejścia grupy osób i plotek w środowisku teatralnym. A tych nie brakowało pod adresem Reduty. Przejście do wyższego kręgu stanowiło miarę zaufania Osterwy do poszczególnych członków. Cel działania był jasny, precyzyjny, potwierdzony m.in. w liście Osterwy do Orkana: chodziło o wyznaczanie nowych szlaków życia artystycznego, teatralnego: „Nie dojdziemy my — to inni po nas, my może dostrzeżemy, którądy droga” (Zawieyski (oprac.) 1968: 52). W zespole narzucono restrykcyjne zasady: obowiązywała tajemnica, milczenie, wspólnota bycia i pracy, zakaz wychodzenia po spektaklu na oklaski, zakaz publikowania na plakatach nazwisk (pojawiał się tylko napis Zespół Reduty), zakaz gromadzenia recenzji i wykonywania fotografii. Nikt nie mógł opowiadać o zespole i jego działaniach na zewnątrz, aby nie dawać krytyce nieustannych okazji do ataków. Wystarczyło to, z czym musiał się mierzyć artysta na co dzień. Jak pisał Osterwa w jednym z listów: „Wysiłki nasze artystyczne na zewnątrz będą nosiły nazwę teatru (Reduta), wewnątrz będą traktowane jako «Studio»” (Zawieyski (oprac.) 1968: 52). Teatralne studio to połączenie pedagogiki z teatralnym eksperymentem, zachowywanie kodeksu etycznego, całkowite oddanie wykonywanej pracy<sup>6</sup>. Osterwa podkreślał: „Jestem brzemienny w pomysłury urzeczywistnienia tych snów — takie to proste, jasne, takie to pożyteczne dla... innych. Chodzi tylko o teren, o warunki... Jeden warunek zewnętrzny, najważniejszy: ...niezależność. — Jeden wewnętrzny, najważniejszy: zespół zespolony... szacunkiem dla współpracowników” (Limanowski, Osterwa 1987: 28). Osoby, które nie podporządkowywały się komunikowanym regułom, musiały odejść z zespołu, były traktowane jak zdrajcy. Posłuszeństwo zaś niezwykle surowo egzekwowano. Jerzy Zawieyski w artykule z 1923 r. pt. *Odnowiciel teatru*, opublikowanym w „Życiu Teatru”, podkreślał: „Osterwa przeczuwał, że istotną więzią zespołowości jest nie zawodowość, lecz więź natury moralnej i ideowej” (Zawieyski 1923: 3). Ta strategia się sprawdziła. Już Michał Orlicz zaznaczał w swoim opracowaniu, że „element pochodzący z Reduty miał i ma wśród wszystkich dyrektorów i środowisk teatralnych w Polsce największe wzięcie” (Orlicz 1932: 131).

Kwestią podstawową dla Osterwy, nieustannie rozważaną i rozwijaną na kartach diariuszy, był kontakt z publicznością, sposób nawiązywania relacji z odbiorcami. Jaką strategię w tym zakresie kreował artysta? Przede wszystkim zmieniono układ sceny, zlikwidowano rampę teatralną, aktor był znacznie bliżej publiczności i co ważne —

---

<sup>5</sup> I krąg (1 stopień — zasady reductowe należą: zgłoszeni, przyjęci, przyjaciele Reduty — sympatycy); II krąg (2 stopień: zbliżający się — obserwowani, zbliżeni; 3 stopień: czynni — badani — próbowani); III krąg (4 stopień: przesiani — wybrani — uznani; 5 stopień: przodownicy [emisariusze]; 6 stopień: szczególności); IV krąg (7 stopień: wtajemniczeni) (oprac. Guszpit, Kosiński 2004: 107).

<sup>6</sup> Podobne studio teatralne założył reductowy scenograf, jeden z najbardziej zaufanych współpracowników Juliusza Osterwy — Iwo Gall. Wielokrotnie Gall w swoich artykułach programowych i wspomnieniach odwoływał się do tradycji reductowej i zasad działania wcielanych przez Osterwę. Zob. G a l l 1963; 1993.

miał występować wobec publiczności, a nie przed publicznością<sup>7</sup>. Jak pisał Osterwa w swoim raptularzu w 1920 r.: „Z aktora wychodzą na scenie trzy rodzaje promieni kontaktu: promienie w stronę partnera, w stronę postaci, w stronę publiczności. Promienie te wydobywają się przy poruszaniu i spojrzeniu” (Guszpit, Kosiński (oprac.) 2004: 115). Widownia miała być świadkiem przeżywania aktora, a nie udawania czy grania<sup>8</sup>. Artysta przestrzegał też przed zgubnym działaniem ze strony aktora, który „na scenie nie może oglądać się na to, jak w tej chwili odbija się jego działanie w lustrze spojrzeń publiczności. Musi mieć świadomość, że ona jest przytomna, ale nie powinien na nią reagować” (tamże: 115).

Osterwa również niejednokrotnie wnikliwie opisywał relację publiczności z aktorem czy widowni ze sceną. Najczęściej odwoływał się do obrazowania za pomocą metafor i porównań: scena była mężczyzną, który miał przed sobą kobietę — widownię, tajemniczą, nieodgadnioną, nieprzewidywalną. W innym miejscu stwierdzał:

Możemy mówić o istotnym obcowaniu sceny z widownią, skoro stwierdzimy, że miejsce (teatr) jest odpowiednie i wygodne. Ale i w nieodpowiednim, i niewygodnym miejscu może nastąpić Akt. Na kobietę można patrzeć z dwóch punktów: obserwacyjnego i subiektywnego, z punktu zdobywającego mężczyzny. Dziś chcę mówić o publiczności z punktu widzenia sceny — z punktu mężczyzny. Mam przed sobą kobietę szczupłą lub pełną, dziś np. była szczupła. Otworzyła się kurtyna — wchodzi: — milczenie, lekkie poruszenie, deszcz pada, pochmurno. Leży przede mną nieznaną, cicha — poruszam się, żyję. Milczenie coraz bardziej tajemnicze — kończy się akt pierwszy. Publiczność klaszcze. Te oklaski mówią: dobrze, przyjmuję, dziękuję, proszę jeszcze. Zaczyna się spokojny gwar. Mężczyzna wypoczywa, zmienia pozę; zmieniają się dekoracje. Publiczność opuszcza na chwilę salę — może krąży po foyer, może zapala papierosa, może co inne załatwia, rozmawia spokojnie, cicho — dobra publiczność. Przyśpieszają do drugiego aktu. [...] Ona milczy, cichutko. Czuję jej wzruszenie. W pewnym momencie wystygła w milczeniu — jakby jakiś skurcz przeszedł po jej ciele, jakiś rozkoszny dreszcz — na chwilę wychodzę — ona się wstrząsa, oddycha głośno i znów pokorna żyje (tamże: 134).

Artysta przeciwstawiał się twierdzeniu, że publiczność ma zawsze rację. To również był element polemiki z dotychczasową tradycją teatralną, wyrażoną przez Alojzego Żółkowskiego i Ludwika Dmuszewskiego w *Dykcyonarzyku teatralnym* w 1808 r.: „Publiczność jest Matką, wszechwładną Panią i sprawiedliwym Sędzią teatru” (Dmuszewski 1808: 33). Osterwa twierdził, że skoro publiczność jest jak dziecko, to należy ją wychowywać, opornym zaś widzom, niepodatnym na edukację, należy utrudniać nabycie biletów. Wnikliwie umiał zaobserwować zachowanie widowni: „Publiczność jest jak dziecko, dopóki jest pod czarem, jeśli się czar przerwie z jakiego bądź powodu, staje się tak przykra, jak stróż w nocy dzwonkiem obudzony. Jeśli przerwa nastąpi z winy aktora, staje się wrogiem aktora, jeśli z winy teatru, staje się dla teatru tyranem” (Guszpit,

<sup>7</sup> Por. na ten temat wypowiedź M. Orlicza: „Sam fakt, że w wielu sztukach aktorowie Reduty wychodzili bądź to przez scenę na widownię, bądź przechodzili przez widownię na scenę, dowodzi, że scena w Reducie rozciągała się często na cały teren budynku teatralnego” (Orlicz 1932: 141).

<sup>8</sup> Por. „Zniósł słowo «grać», które się równało w jego pojęciu «udawać», natomiast apostołował słowo «być» jako postulatowi sztuki aktorskiej” (Zawieyski 1923: 3).

Kosiński (oprac.) 2004: 137). Powodem przerwania tego czaru mogą być następujące problemy: 1) niedokładność techniczna (zasłona, światło, źle ustawiona dekoracja); 2) nieściśłość logiczna; 3) zauważenie wypadku (spóźnienie się z wyjściem aktora, światła); 5) monotonia, brak tempa; 6) niezrozumienie (za duże tempo); 7) widoczna trema u aktora; 8) antrakty. Dlatego też te przeszkody próbował eliminować w pierwszej kolejności. Nadrzędnym celem reductowca, wyznaczonym przez Osterwę, nie była więc gra aktora przed publicznością dla publiczności, ale równość wobec publiczności. Przede wszystkim zaś należało zbudować kontakt z postacią, gdyż to miało być gwarancją osiągnięcia najwyższego stopnia aryzmu. Osterwa wyróżniał trzy stopnie wejścia w rolę: najniższy, nacechowany negatywnie, to naśladowanie, udawanie. Drugim stopniem zdolności było przeżywanie:

Ta zdolność polega na właściwości wyobraźni, która dozwala wzbudzić w sobie stan uczuciowy i wzruszenie czynne takie, jakie się już w sobie miało w przeszłości. Jeśli więc np. wypowiadam słowo: „kocham”, to nie udaję człowieka zakochanego — lecz przy wypowiedzeniu słowa „kocham” — wzbudzam w sobie uczucie miłości, które miałem w przeszłości, odnoszące się wówczas do szczerze umiłowanej istoty (Guszpit, Kosiński (oprac.) 2004: 201).

Najwyższym zaś stopniem osiągnięcia doskonałej komunikacji z odtwarzaną postacią było zjednoczenie się z nią, przeobrażenie czy też przeistoczenie się w daną postać:

Zdolność trzeciego stopnia — polega na umiejętności mówienia w siebie, że jestem tą postacią, którą poznałem — że jej Los jest moim losem, że jej słowa są moimi słowami, jej sposób wyrażania się wyraża moje myśli i moje uczucia, które się teraz we mnie zebrały, jak we śnie, i że dusza tej postaci ma moją duszę, moją wolę, że ta dusza znajduje się obecnie w moim ciele — i porusza moim ciałem (tamże: 201).

Widzowie, do których aktor wysyłał promienie kontaktu, mieli być w tym momencie *świadkami* tego aktu na scenie. Osterwa nazywał również tych widzów, którzy podawali się urokowi, *czynnikami*, w odróżnieniu od nacechowanych pejoratywnie *bierników*, którzy nie reagowali na nic i nie ulegali temu czarowi emanującemu ze sceny.

Kwestią ostatnią, ale dla językoznawcy najważniejszą, będzie sprawa języka, którym posługiwano się w Reducie, czyli obranie konkretnej strategii w komunikacji językowej. Po tym wszystkim, co zostało zasygnalizowane wyżej, jest oczywiste, że Osterwa i w tym obszarze nie mógł pozostać obojętny; konsekwentnie dotknął i tej sfery życia teatralnego: słownictwa. Przemiana dotyczyła dosłownie wszelkich terminów i pojęć. Jak twierdzi T. Piotrowski:

Opis słownictwa od strony znaczeniowej jest niejako też opisem kultury, ponieważ słownictwo można traktować jako zbiór znaków odnoszących się do tych aspektów kultury, które dana społeczność traktuje jako stabilne i ważne dla jej funkcjonowania. Słownictwo jako całość zawsze wykracza poza doświadczenia pojedynczego człowieka, ponieważ nikt nie pełni wszystkich społecznych funkcji na raz [...]. Słownictwo dlatego jest w pewnym sensie opisem świata danej społeczności, a słownik można nazwać swoistym przewodnikiem po tym świecie” (Piotrowski 2001: 602).

W analizowanym zasobie leksykalnym uwagę zwraca znaczny procent neologizmów słowotwórczych i neologizmów znaczeniowych (neosemantyzmów).

Osterwa *teatr* nazywał *Żywosłownią* lub *Słowopelnią* (*Słowiopelnią*):

„Na skutek pewnych myślowych, pojęciowych skojarzeń można by teatr — nazwać Słowopelnią — czyli miejscem Słowa pełnego — bo nie tylko pisanego, nie tylko wygłaszanego — ale i pełnie pełnionego. Wydobywającego się z żywych, prawdziwych, istniejących postaci trzechwymiarowych, poruszających się wedle swych myśli, czuć i woli. Stawionych w jakimś rzeczywistym miejscu, na jakimś rzeczywistym tle, wśród rzeczywistych przedmiotów, w obecności ludzi myślących i czujnych” (Guszpit, Kosiński (oprac.) 2004: 178).

W leksykonie nie pojawiał się również *aktor* tylko *spełnik* [„Jeden z nas czyni to z większą, inny z niniejszą zdolnością, ale każdy z nas stara się, żeby to Słowo pełnić jak najsumienniejsz, jak najlepiej. My to Słowo nie pełnimy, my je Spełniamy. Tak jak się spełnia — czyjs rozkaz. Stajemy się Słowa — spełnikami” (tamże: 178)] czy *żywo-słowca* [„Aktor — żywo-słowca, od — Żywosłowiący” (tamże: 178)]. Z kolei *scena* to *spełnia* [„Stąd — «scenę» rad bym nazwać: Słowospełnią — i, prawdę mówiąc, tak już ją nazywaliśmy w Reducie, krótko: spełnią” (tamże: 178)] lub *złudnia* [„Wkraczając na nową drogę ku miejscom — Wielkiej Przemiany — musimy nowym rzeczom i sprawom nowe nadać nazwy — inaczej — w najlepszym razie — «Scena» przemianowałaby się na «Złudnię»” (tamże: 178)]. Inna ważna osoba — *reżyser* — również otrzymał nowe miano: *słowostawca* [„Reżyser — Słowostawca, od — Słowo stawiający” (tamże: 178)]. Osterwa, co ciekawe, zupełnie inaczej wyobrażał sobie codzienną organizację pracy teatru. Żeby udoskonalić to działanie, pojawiły się nowe funkcje, np. *ładnika* [„Ładnik = członek zarządu zajmujący się ładem — wyglądem, porządkiem” (Muzeum Teatralne, Osterwa 115: 17)]. Jak wynika z analizy materiału językowego, Juliusz Osterwa nieustannie weryfikował słownik z nowymi pojęciami. Jeżeli tylko znajdował brzmienie precyzyjniejsze, to wypierało ono dotychczasowe. Działanie to towarzyszyło artyście do ostatnich chwil życia.

Argumenty przemawiające za zmianą nazewnictwa były oczywiste. Po pierwsze, zmiana miała nastąpić we wszystkich obszarach i nie mogły w słownictwie pozostać nazwy nacechowane negatywnie, przypisane dotychczasowej tradycji, toteż źle kojarzone (teatr to „obca nazwa prześladowająca nas od czasów greckich — jest dziś brzmieniem drażniącym pojęcie o przeznaczeniu i celowości pracy — którejśmy się poświęcili” (Guszpit, Kosiński (oprac.) 2004: 175); „Nie chcemy być teatrem, tyjatem, ale wrócić do przeznaczeń teatru greckiego, pójść dalej, wzbić się wyżej. Poświęcić się Słowu, które było na Początku, i wielbić Piękno tego Słowa” (tamże: 347). Po drugie, zastana terminologia brzmiała mało dostojnie i nie była precyzyjna. Nowe nazwy miały zmienić ten stan: „Zauważyliśmy nawet, że wypełnienie polecenia — przeniesienie ten stół na spełnię — było jakieś poważniejsze, niż po powiedzeniu — Przenieś to na scenę” (tamże: 178); „Tego, który się tym stawieniem zajmuje, który to stawienie przygotowuje, można by nazwać Słowostawcą. Brzmi to poważnie i odpowiada istotności rzeczy — i mniej wywoła nieporozumień w wyobraźni niż cudzoziemska nazwa «re-



żyser»” (tamże: 178). Po trzecie, Osterwa był purystą językowym i wielkim miłośnikiem mowy polskiej. Jak zapamiętała go Hanna Małkowska: „kochał mowę polską, zachwycał się jej barwnością i bogactwem i z gorącą pasją oddawał się codziennym ćwiczeniom dykcji. Do nas mówił, że kto nie kocha swego języka, nie umie rozsmakować się w jego pięknie” (Małkowska 1976: 107). Artysta nie życzył sobie używania obcych słów, był gorącym zwolennikiem odchwaszczania mowy polskiej. Wiele czasu podczas okupacji spędził na przeszukiwaniu słowników języka polskiego<sup>9</sup>, ewidencjonowaniu obcych słów, które należy niezwłocznie usunąć i zastąpić czysto polskimi:

Gwara Dali — jest utworzona z mowoczonów oczywiście rasowo polskich, odwiecznie istniejących lub niedawno powstałych. Są w Dalogwarze mowoczony „pierworodnicowe”, są od nich pochodzące, z tych zaś pochodników ze sobą skrzyżowanych — ukazały się nowotwory — czasem złożenia nieszczególnie brzmiące (nie-ładne) — ale swoje! — Stokroć droższe niż obcy wyraz, choćby Apollińskiej urody, cudze słowo, choćby olimpijskiego wyglądu. Każde słowo Dali, każdy Dalowyraz, każdy człon Dalogwary zawiera w sobie istotność znaczenia (Guszpit, Kosiński (oprac.) 2004: 343).

Członkowie Reduty i w tym wypadku mieli wykazać się daleko idącą powściągliwością i zachować na zewnątrz tajemnicę:

W Reducie od dawna używano mianownictwa nowego: nie życzyłem sobie, żeby je ujawniano na zewnątrz. Cóż kogo to obchodzi, jakiego używamy — w porozumiewkach zawodowych. Na zewnątrz umieściliśmy napisy: „Dolnia” zamiast „parter” — „Górnia” zam[iast] „balkon” — i miała być „szczytnia” — zam[iast] „galeria”. Znając Wilno, wiedziałem, że się to przyjmie (tamże: 390).

W leksykonie teatralnym Osterwy pojawiają się terminy, które w dwudziestoleciu międzywojennym nie funkcjonowały w powszechnym użyciu. Z punktu widzenia językowego są to neologizmy znaczeniowe (neosemantyzmy). Jednym z takich leksemów jest *analiza* (pojęcie to jest równoznaczne z wyrażeniem *próba analityczna*).

Rozszerzyłyby się do objaśnień i wyjaśnień zarówno wewnętrznych, tj. przy analizach utworów, jak również zewnętrznych, tj. komentarzy drukowanych w programach bądź mówionych w formie prelekcji (oprac. Zawieyski 1968: 136); A potem: analiza — próby poprawkowe — syntetyczne (Guszpit (oprac.) 2010: 303).

Był to rodzaj próby, podczas której aktorzy bardzo wnikliwie omawiali każdy element treści sztuki (np. postacie, miejsce, czas). To działanie miało z góry określony przebieg, a celem było znalezienie „sprężyny działania postaci”, tego, co decydowało o jej życiu w dramacie i wyrazistości. Termin ten został przejęty od rosyjskiego reformatora teatru Konstantego Stanisławskiego przez twórców Reduty i w pełni włączony

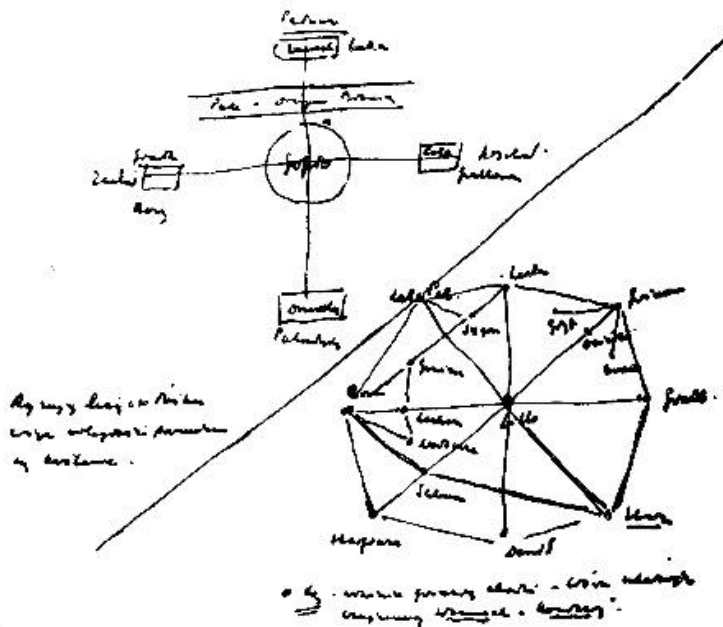
---

<sup>9</sup> Osterwa w swoich poszukiwaniach językowych korzystał z wielu słowników języka polskiego: słownika Samuela B. Lindego (L), Słownika wileńskiego (SWil), Słownika warszawskiego (SW). Jednak badania potwierdzają, że najczęściej sięgał do słowników wydanych przez Michała Arcta (*Słownik ilustrowany języka polskiego*; *Słownik wyrazów obcych*; *Słownik staropolski*) i słownika Erazma Rykaczewskiego (*Słownik języka polskiego*).

w codzienną praktykę teatralną reżyserską. Takie działanie było czymś niespotykanym w tradycji teatralnej dwudziestolecia międzywojennego, gdyż publiczność była mimo wszystko przyzwyczajona do oglądania sztuk lekkich (głównie fars) i do częstych premier, w związku z czym w teatrze nie było czasu na solidne i długie przygotowywanie sztuk. To pojęcie (i oczywiście właściwa praktyka) przetrwało w teatrach laboratoriach, np. w teatrze Jerzego Grotowskiego.

Kolejnym terminem używanym przez Juliusza Osterwę jest leksem *kontakt*, który oznaczał znalezienie właściwych relacji (zarówno pod względem uczucia, jak i myśli) z innymi aktorami na scenie w danej sztuce (komunikatywność w sztuce). Był to podstawowy warunek, żeby aktor mógł wcielić się w postać i osiągnąć pełnię aktorską: „O tę właśnie gwiazdę chodzi, która ukazuje wzajemny stosunek, «kontakty»” (Zawieyski (oprac.) 1968: 304); „Kontakty — uczucia — tony, słuchowo, bez gestów, rytmem melodyjnym” (Guszpit (oprac.) 2010: 302); „Znaleźć kontakt, treść cudzą — stosunek do współpracy” (tamże: 304).

Sieć wzajemnych *kontaktów* tworzyła *gwiazdę*. Uchwycenie tych zależności było niezwykle ważne, rzutowało bowiem na pracę nad spektaklem i aktywność poszczególnych aktorów, na to, w jaki sposób mieli się ze sobą komunikować i ze sobą współpracować.



Rys. 1. Rysunek (*gwiazda*) Juliusza Osterwy przedstawiający relacje między postaciami — *kontakty*. Źródło: Zawieyski (oprac.) 1968: 304.

W słowniku Osterwy pojawia się również wyrażenie *próba kontaktowa*. Odnosi się do czasu, kiedy aktorzy podczas specjalnej próby dzielili się swoimi spostrzeżeniami i wskazywali, jakie *kontakty* dostrzegają między poszczególnymi postaciami [„Próba kontaktowa — szukanie formy: mówić charakterystycznie — śpiewać” (tamże: 303)].

Kolejnym wyrażeniem, zaświadczone w tekstach twórcy Reduty, jest *próba młynkowa* (niekiedy pojawia się leksem *młynek*). Oznacza rodzaj próby stosowanej wówczas, gdy aktor ma problem z pamięciowym opanowaniem tekstu; polega na tym, że dwaj aktorzy biorą taką osobę pod rękę i odbywają z nią rytmiczny spacer — noga w nogę — i wszyscy jednocześnie powtarzają dany tekst. Dzięki takiemu rytmicznemu chodowi tekst szybciej jest zapamiętywany [„Próba konwersacji, salonowej, ulicznej — młynkowa” (tamże: 304)]. Zamysł Osterwy w tym działaniu był czytelny: po pierwsze, artysta zakładał, że do danej roli będzie przygotowanych kilka osób (i rzeczywiście aktorzy grali role wymiennie), po drugie, dzięki tak prowadzonej pracy wzmacniał się aspekt zespołowy — aktorzy czuli się odpowiedzialni nie tylko za siebie, lecz także za innych członków zespołu i sztukę, nad którą pracowano.

Michał Orlicz w obszernym opracowaniu *Polski teatr współczesny. Próba syntezy* podkreślał, że Osterwa „Nie chciał mieć w swoim nowym teatrze ani *wirtuozów*, ani aktorów, którzy by przychodzili jedynie na próby i na przedstawienia, lecz *współbudowniczych ogniska artystycznego*, mającego być domem wspólnym, przepojonym jedną myślą, jednym programem i jedną odpowiedzialnością”. Ta strategia, wcielana mozolnie w wielu wymiarach, się sprawdziła, skoro „Członkowie zespołu, będący poza Redutą, czuli się istotnie, do dziś dnia to zresztą pozostało, członkami wielkiej rodziny ideowo-artystycznej”. Celem tak wszechstronnie wypracowanej koncepcji, można by rzec strategii komunikacyjnej rozwijanej na różnych poziomach, było, jak stwierdził teatrolog Ireneusz Guszpit: „Bojowanie o odrodzenie polskiego teatru, [które] koncentrowało się przede wszystkim na walce o odrodzenie polskiego aktora, o uwolnienie uprawianej przez niego sztuki z historycznie ukształtowanych opinii dotyczących zachowań, relacji z widzem, także praw i obowiązków” (Guszpit 2012: 37).

#### BIBLIOGRAFIA

- Handke K. 2009: *Socjologia języka*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.  
Piotrowski T. 2001: Słowniki języka polskiego [w:] Bartmiński J. (red.), *Współczesny język polski*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.

#### WYKAZ ŹRÓDEŁ

- Arct M. 1916: *Słownik ilustrowany języka polskiego*, t. 1–3, Warszawa: M. Arct.  
Arct M. 1929: *Słownik wyrazów obcych*, Warszawa: M. Arct.  
Dmuszewski L. A. 1808: *Dykcyonarzyk teatralny z dodatkiem pieśni z naynowszych oper dawanych na Teatrze Narodowym Warszawskim*, Poznań: drukował Dekker i Kompania.  
Gall I. 1963: *Mój teatr*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.  
Gall I. 1993: *Pisma o teatrze*, Wrocław: Wiedza o Kulturze.

- Greń Z. 1977: Przedsięwzięcie nie tyle ambicyjne..., *Teatr* 10, 4.
- Grzymała-Siedlecki A. 1973: *Świat aktorski moich czasów*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Guszpit I. (oprac.) 2010: Juliusz Osterwa, *Raptularz kijowski*, Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego.
- Guszpit I. 2012: *Dwa teatry, dwa światy. Opowieści*, Kraków: Towarzystwo Naukowe Societas Vistulana.
- Guszpit I., Kosiński D. (oprac.) 2004: Juliusz Osterwa, *Przez teatr — poza teatr*, Kraków: Towarzystwo Naukowe Societas Vistulana.
- Krasnowolski A., Niedźwiedzki W. 1914: *Słownik staropolski*, t. 1–2, Warszawa: M. Arct.
- L — Linde S. B., *Słownik języka polskiego*, t. 1–6, Lwów: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1807–1814/1854–1860.
- Limanowski M., Osterwa J. 1987: *Listy*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Małkowska H. 1976: *Teatr mojego życia*, Łódź: Wydawnictwo Łódzkie.
- Muzeum Teatralne w Warszawie, Zbiory Juliusza Osterwy, MT/IX/496, Teczka obejmująca 9 notatników, nr 115.
- Orlicz M. 1932: *Polski teatr współczesny. Próba syntezy*, Warszawa: Drukarnia Współczesna.
- Rydzewski E. [1866]: *Słownik języka polskiego*, t. 1, Berlin: Verlag von Neufeld&Henius.
- Schiller L. 1983: Kazimierz Junosza-Stępowski, [w:] Timoszewicz J. (oprac.), Schiller L.: *Droga przez teatr 1924–1939*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 221–243.
- SW — Karłowicz J., Kryński A., Niedźwiedzki W.: *Słownik języka polskiego*, t. 1–8, Warszawa, 1900–1927.
- SWil — Zdanowicz A. i in., *Słownik języka polskiego*, t. 1–2, Wilno: M. Orgelbrand, 1861.
- Zawieyski J. 1923: Odnawiciel teatru, *Życie Teatru* 12, 3.
- Zawieyski J. (oprac.) 1968: *Listy Juliusza Osterwy*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Życie Teatru* 1923, nr 1.

## ABSTRACT

### Communication strategies in Juliusz Osterwa's 'Reduta' theatre company

**Keywords:** Polish theatre, communication, lexis, neologism, 'Reduta' theatre company.

This article was created as a result of research work as part of NCN grant. The aim of extensive research is to compare the theatrical lexis of five Polish theatre interwar period reformers including Juliusz Osterwa to whom this publication is concerned. During research the text-corpus method was used. From the author's texts both published and archives the corpus was compared, which was used as a source of quantitative and qualitative analysis. This article is a confirmation of the thesis that Juliusz Osterwa was consciously forming and introducing strategy both on the level of idea and the language what was proved by these studies.