

*Irina Lappo*

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

---

ORCID: 0000-0001-6913-9789

## **„SAMARSKI SMUTEK” OSTERWY**

**Osterwa’s “Samara Sadness”**

**Abstrakt:** Artykuł jest próbą interpretacji znaczenia pobytu Juliusza Osterwy w Samarze (od lipca 1915 do lutego 1916) w procesie jego artystycznego rozwoju. Podstawę interpretacji stanowi literatura dokumentu osobistego: *Zeszyt samarski* i list do Kornela Makuszyńskiego z 1915 oraz wspomnienia artysty z lat trzydziestych. Obraz samarskiego życia Osterwy uzupełniają prace rosyjskich historyków rekonstruujących losy polskich uchodźców podczas I wojny światowej. Konfrontacja obrazu Samary wyłaniającego się z prac historycznych z obrazem nakreślonym w zapiskach Osterwy umożliwia ukazanie mechanizmu przesłaniania bolesnych doświadczeń konstrukcjami mentalnymi w autonarracjach artysty. W artykule postawiono hipotezę, że pobyt w Samarze wiązał się z poważnym kryzysem egzystencjalnym przezwyciężonym w grudniu 1915 dzięki zrealizowanemu razem z Wincentym Drabikiem widowisku jasełkowemu. Samarski smutek pozwolił Osterwie zdobyć się na dystans wobec własnego statusu gwiazdy. Zderzenie z obcością wyostrzyło świadomość kulturową i uruchomiło nową perspektywę widzenia. Bożonarodzeniowe przedstawienie pomogło lepiej zrozumieć społeczną funkcję teatru jako miejsca przezwyciężania kryzysu tożsamościowego.

**Słowa kluczowe:** Juliusz Osterwa, Wincenty Drabik, uchodźcy w Samarze, teatr polski 1914–1918, jasełka, teatr przemiany, nekroperformans

**Abstract:** The article offers an interpretation of the significance of Juliusz Osterwa's stay in Samara (July 1915 to February 1916) for his artistic development. This interpretation is based on a reading of personal papers: the *Samara Notebook*, a letter to Kornel Makuszyński, dated 1915, and Osterwa's memoirs from the 1930s. The picture of the artist's time in Samara emerging from these sources is complemented by the findings of Russian historians, reconstructing the fate of Polish refugees during the First World War. The juxtaposition of the image of Samara found in historical works with the image sketched in Osterwa's notes reveals a mechanism of concealing painful experiences with mental constructs in the artist's auto-narratives. The article puts forth the hypothesis that Osterwa's stay in Samara engendered a serious existential crisis, which was overcome in December 1915 thanks to a nativity play produced together with Wincenty Drabik. The Samara sadness allowed Osterwa to distance himself from his star status. The clash with foreignness sharpened his cultural awareness and gave him a new perspective. The Christmas performance enhanced his understanding of the social function of the theatre as a place of overcoming an identity crisis. (*Transl. Z. Ziemann*)

**Keywords:** Juliusz Osterwa, Wincenty Drabik, Samara refugees, Polish theatre 1914–1918, nativity play, theatre of transformation, necroperformance

W e współczesnej humanistyce coraz większym zainteresowaniem cieszą się badania warunków i sposobów integracji artystów z teatralnym środowiskiem w obcym kraju oraz powiązana z tym kwestia transferu kulturowego. Trzyletni pobyt Osterwy na wschodzie (od lipca 1915 do sierpnia 1918) niewątpliwie mieści się w kategorii takich doświadczeń. Badania nad tym okresem wymagają uwzględnienia różnych perspektyw. Nie brakuje dowodów na to, że polscy uchodźcy teatralni nie zintegrowali się z rosyjskim środowiskiem<sup>1</sup>. Transfer kulturowy, jaki dzięki tym wędrownikom nastąpił, uznaje się jednak za udany. Uważa się bowiem, że pobyt polskich artystów w Rosji zaowocował przeniesieniem tradycji: w działalności Osterwy na przykład do dziś tropi się wpływy Stanisławskiego, chociaż twórca Reduty dystansował się od takich inspiracji<sup>2</sup>. Wanda Świątkowska w znakomitym studium *Wschodnie peregrynacje i praktyki Juliusza Osterwy*, uważnie przyglądając się tej „wędrownicy wymuszonej”, inaczej jednak rozkłada akcenty i sugeruje, że podczas moskiewskiego pobytu zanurzenie się w studyjnej atmosferze czy zacieśnienie stosunków z Limanowskim było ważniejsze od spotkań ze Stanisławskim<sup>3</sup>.

„Wschodnie peregrynacje” Osterwy rozpoczęły się w roku 1915, gdy jako poddany austriacki otrzymał nakaz wyjazdu w głąb Rosji i razem z rodziną udał się na wygnanie. Józef Szczublewski podaje nawet datę – 4 lipca<sup>4</sup>. W swojej wędrownicy Osterwa nie był osamotniony, co podkreślali Jerzy Szaniawski i Józefa Hannelowa:

---

<sup>1</sup> Por. K. Osińska, *Polskie teatry w Moskwie (1915–1918)*, „Pamiętnik Teatralny” 2017 z. 1–2, s. 67–121. Osińska podkreśla, że mimo dość licznych recenzji polskich spektakli w rosyjskiej prasie teatr polski w Moskwie pozostał teatrem dla Polaków, publiczność rosyjska raczej go nie odwiedzała.

<sup>2</sup> Por. ze znanym fragmentem z *Notatek do wspomnień*, w którym Osterwa opowiada, jak po spotkaniu ze Stanisławskim czytał Limanowskiemu swoje zapiski, by później ten mógł poświadczyć, że nie jest naśladowcą Stanisławskiego. „Nie o pierwszeństwo mi chodzi ani o prawo własności – tylko o to, że gdy wrócę do Polski Niepodległej, nawet bliscy moi towarzysze zawodu teatralnego będą twierdzili, że pomysł konstrukcji, organizacji i wyrazu polskiej sceny «wziąłem» z Moskwy, jako jeden z listków lauru Stanisławskiego”, J. Osterwa, *Notatki do wspomnień*, [w:] idem, *Reduta i teatr. Artykuły, wywiady, wspomnienia 1914–1947*, oprac. Z. Osiński, Wrocław 1991, s. 242.

<sup>3</sup> Por. W. Świątkowska, *Wschodnie peregrynacje i praktyki Juliusza Osterwy*, „Performer” 2011 nr 3, <https://grotowski.net/performer/performer-3/wschodnie-peregrynacje-i-praktyki-juliusza-osterwy> [dostęp: 15 VI 2020].

<sup>4</sup> J. Szczublewski, *Żywot Osterwy*, Warszawa 1973, s. 106.

„Ten sam los spotkał wielu innych artystów polskich, co pozwoliło im na bardzo żywą i płodną w skutki działalność na nowym terenie”<sup>5</sup>. Jednak Osterwa nie od razu mógł włączyć się w polską twórczość teatralną na terenie Rosji, gdzie życie kulturalne koncentrowało się w stolicy. Trzy lata wygnania dzielił między trzema miastami – Samarą, Moskwą i Kijowem. Na kolejnych etapach wędrówki sprawy teatralne odgrywały coraz większą rolę w jego wygnańczym życiu. W Samarze Osterwa został niemal całkowicie oderwany od zawodu, a jedyną formę styczności z teatrem stanowiły długie rozmowy z Wincentym Drabikiem. Przez cały samarski okres w życiu Osterwy nic teatralnego się nie działo, dopiero koniec pobytu został zwieńczony spektaklem według *Betlejem polskiego* Lucjana Rydla, wystawionym z pomocą licznych amatorów. Następny przystanek – Moskwa – otworzył możliwość zanurzenia się w burzliwym życiu teatralnym (cudzym i własnym, rosyjskim i polskim). Był to czas spotkań ze Stanisławskim, zawarcia przyjaźni z Limanowskim, współpracy z Szyfmanem, a także obserwowania pracy studyjnej. W Moskwie Osterwa próbował swoich sił w samodzielnej reżyserii i mógł wystąpić w zupełnie innym repertuarze niż dotychczas<sup>6</sup>. W Kijowie pierwiastek teatralny przesłonił już całkowicie inne aspekty życia wygnańczego: Osterwa został kierownikiem artystycznym tutejszego Teatru Polskiego, dużo reżyserował, stworzył zespół nieformalnie nazywany „komuną Osterwy”, w którym testowane były późniejsze zasady i reguły redutowe<sup>7</sup>.

Wypełniając hipotezami luki w materiale źródłowym i zaznaczając z góry hipotetyczność własnych konstrukcji, chciałabym zaproponować kolejne przesunięcie akcentów w refleksji nad pobytom Osterwy w Rosji. Do tej pory w perspektywie biograficznej największą uwagę przyciągał okres moskiewski i spotkanie ze Stanisławskim, a w perspektywie teatrologicznej – aktorska i reżyserska działalność w Kijowie z „komuną Osterwy” jako prototypem Reduty. Tymczasem proponowane tu hipotezy dotyczyć będą okresu samarskiego.

W Samarze Osterwa spędził prawie osiem miesięcy, od 4 lipca 1915 do końca lutego 1916. Po tym pełnym smutku i niepewności okresie wymuszonej bezczynności pozostało niewiele świadectw: przede wszystkim pisany bezpośrednio w czasie zesłania *Zeszyt samarski* i list do Kornela Makuszyńskiego (z 4 stycznia 1916), w którym Osterwa informuje autora o wykorzystaniu fragmentu jego dzieła w spektaklu bożonarodzeniowym, a ponadto pisana ponad piętnaście lat

<sup>5</sup> J. Hannelowa, J. Szaniawski, *Juliusz Osterwa*, Warszawa 1956, s. 9.

<sup>6</sup> W teatrze Szyfmana Osterwa reżyseruje: *Wesele*, *Fantazego*, *Lekkomyślną siostrę* i *Bolesława Śmiałego*; gra Pana Młodego w *Weselu*, *Fantazego*, *Nieśmiałowskiego* w *Klubie kawalerów* Bałuckiego, *Ślaza* w *Lilli Wenedzie*, *Księdza Piotra* w *Wieczorze poezji Mickiewicza*.

<sup>7</sup> Por. J. Szczublewski, op. cit. Szczublewski wymienia m.in. dążenie do uproszczenia dekoracji, ograniczenie repertuaru do dzieł twórców rodzimych, zakaz reagowania na oklaski, podział prac gospodarczych i administracyjnych między aktorów.

później notatka wspomnieniowa *Boże Narodzenie w Samarze* (1933) i odrobine obszerniejszy, poświęcony pamięci Stanisławskiego i ułożony na wieść o jego śmierci tekst *Notatki do wspomnień* (1938). Dzięki pracom rosyjskich historyków rekonstruujących losy polskich (i nie tylko) uchodźców w czasie pierwszej wojny światowej<sup>8</sup> można pokusić się o uzupełnienie obrazu samarskiego życia Osterwy o znaczące tło. Wykorzystując ten niezbyt obfity materiał badawczy, chciałabym podjąć wątki zainicjowane przez Wandę Świątkowską i zastanowić się, w jakiej mierze „smutek samarski”, interpretowany tu jako graniczne doświadczenie egzystencjalne, zaważył na dalszych teatralnych losach Osterwy, zwłaszcza zaś na późniejszej koncepcji Reduty oraz wędrówek redutowych.

### SMUTEK I ZGROZA

W pierwszym okresie zesłania Osterwa nie ma nic do roboty, więc kupuje sobie *obszczuju tietrad*<sup>9</sup>, czyli gruby zeszyt w kratkę, i wypełnia go melancholijnymi zapiskami. „Wiersze odbijają stan ducha niezrealizowanego poety – tęsknotę, pewnego rodzaju «zawieszenie», brak poczucia celu i wyczekiwanie na «coś»”<sup>9</sup>, pisała Wanda Świątkowska. Bezczynność wzmacnia w Osterwie poczucie klęski i samotności, utrwała przekonanie, że po wybuchu wojny stracił wszystko. „Już się muszę rozstać z radością życia”<sup>10</sup> – stwierdza artysta i próbuje nadać swojej męce kształt poetycki.

Tu waruj, jak pies  
tu znaczy się kres  
woli twej ludzki robaku  
W męczarniach się wuj<sup>11</sup>.

Pochylony, zgarbiony chodzę wciąż  
Oczu w przyszłość nie podnoszę

<sup>8</sup> E. N. Vialtseva, V. V. Kutiavin, „*Being the Pole*”: *National identity of the Poles in Samara province since the middle of the 19th to the early 20th century*, „Uchenye Zapiski Kazanskogo Universiteta. Seriya Gumanitarnye Nauki” vol. 158, 2016 nr 3, s. 699–706 (in Russian); L. V. Hramkov, *Vvedenie v samarskoe kraevedenie*, Samara 2003; A. N. Kurcev, *Bezhency Pervoj mirovoj vojny v Rossii*, „Voprosy istorii” 1999 nr 8, s. 98–113; E. Y. Semenova, *Vzaimodejstvie gorozhan i bezhencev na territorii tylovogo goroda v gody Pervoj mirovoj vojny (po materialam Povolzhya)*, „Izvestiya Samarskogo nauchnogo centra Rossijskoj akademii nauk” 2014 nr 3; E. N. Vialtseva, *Polskie bezhency v Samarskoj gubernii v gody Pervoj mirovoj vojny*, „XX vek i Rossiya: obshestvo, reformy, revolyucii” 2014 nr 2, s. 315–321; K. Frolova, M. Cherkasova, *Samara v 1914–1915 gg. Vospominaniya A. G. Yelshyna*, „XX vek i Rossiya: obshestvo, reformy, revolyucii” 2017 nr 5, s. 358–364.

<sup>9</sup> W. Świątkowska, op. cit.

<sup>10</sup> J. Osterwa, *Zeszyt samarski*, „Performer” 2011 nr 3, k. 16, <https://grotowski.net/performer/performer-3/zeszyt-samarski> [dostęp: 16 VI 2020].

<sup>11</sup> Ibidem.

Cichemu oddają się żalowi  
 Zdławiłem swoją wolę sam  
 Skargi niszcę w zarodku i tem  
 – sędzę – los swój – udobrucham...  
 Na próżno!<sup>12</sup>

Tam! na gwiazdach jest szczęście  
 Tu go nie ma. Jest smutek. Jest kres  
 Śmierć<sup>13</sup>.

Jeden z dominujących motywów *Zeszytu samarskiego* to temat śmierci. Autora trawi lęk przed śmiercią na obczyźnie, myśli o nieżyjącej matce, na jednej z kartek zamieszcza nekrolog dziesięcioletniego chłopca, który zmarł w Samarze w 1915:

Spojrzyj przechodniu! Oto mogiła  
 Gdzie ciało małego Polaka  
 Burza wojenna zagnała ptaka  
 Aż tutaj i tu go dobiła<sup>14</sup>.

Wydaje się, że samarskie zapiski są świadectwem przeżycia z rodzaju tych, które zmieniają coś na zawsze. Podobne cezury nierzadko rozdzielają życie ludzi twórczych na dwie części, rzadko jednak mają konkretną nazwę. „Samarski smutek” Osterwy można by porównać ze „zgrozą arzamaską” (*arzamaskij užas*), która przydarzyła się Lwu Tołstojowi w mieście Arzamas. W nocy pisarza ogarnął nagle niewytłumaczalny, paraliżujący lęk przed śmiercią, który sam później nazwał „zgrozą arzamaską” i opisał w nieukończonych *Zapiskach wariata*:

Całą noc cierpiałem nieznośnie... Żyję, żyłem, powinienem żyć, i nagle – śmierć, zniszczenie wszystkiego. Po co wtedy to życie? Umrzeć? Zabić się natychmiast? Boję się. A więc mam żyć dalej? Po co? By umrzeć. Nie mogłem wyjść z tego koła, byłem sam, sam ze sobą<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> Ibidem, k. 32.

<sup>13</sup> Ibidem, k. 48.

<sup>14</sup> Ibidem.

<sup>15</sup> L. Tołstoj, *Zapiski sumasshjedshjegho*, [w:] idem, *Sobranije soczinienij*, Moskwa 1982, t. 12. [jeśli nie podano inaczej, przekład z rosyjskiego – I. L.]. Tołstoj wykorzystał to doświadczenie w *Zapiskach wariata*, które Michaił Bachtin tak streszcza w swoich wykładach: „Jest to utwór autobiograficzny. Bohatera uważa się za wariata. Jego obłęd polega na tym, że zrozumiał przypadkowość życia i nie zaakceptował go. Najpierw żył automatycznie, tak jak wszyscy. Jego „ja dla siebie” usnęło. Lecz nagle pojawił straszliwe niezakorzenie, pustkę życia i zaczął poszukiwać dla niego uzasadnienia. Doszedł do ortodoksyjnego chrześcijaństwa, lecz zrozumiał, że i tu wszystko jest przypadkowe. Pewnego razu podczas polowania zablądził w lesie i przeżył uczucie szczególnego strachu. To błędzenie stało się symbolem całego życia. Poczuł, że jest człowiekiem bez drogi, że wokoło wszystko jest niezrozumiałe i przypadkowe. Pewność pozostała tylko w «ja dla siebie»”, M. Bachtin, *Lew Tołstoj*, przeł. B. Żyłko, „Przestrzenie Teorii” 2005 nr 5, s. 306–307.

Badacze uważają, że „zgroza arzamaska” była dla Tołstoja Rubikonem, którego przekroczenie doprowadziło go ostatecznie do zerwania stosunków z Cerkwią (nie z Bogiem)<sup>16</sup>. Dla Osterwy „samarski smutek” staje się Rubikonem, którego przekroczenie doprowadziło do stworzenia teatru dla tych, którym nie wystarczał Kościół. Ireneusz Guszpit i Dariusz Kosiński we wstępie do przygotowanych przez Osterwę scenicznych opracowań *Antygony*, *Hamleta* i *Księgi Tobiasza* właśnie w doświadczeniu samarskim dostrzegają „głęboko przeżyta i zapamiętana, swoista i szczególna inicjację teatralnej świadomości”<sup>17</sup>. Nadzwyczaj ważny jest jednak fakt, że żywy teatr wkracza w samarskie życie Osterwy prawie pod koniec pobytu, wraz z Bożym Narodzeniem – miesza się z domowym ciepłem polskiej wigilii obchodzonej na obczyźnie i owocuje wielkim sukcesem awanturniczo-amatorskiego teatralnego przedsięwzięcia. Jeśli zapiski prowadzone w grubym zeszyte w kratkę można uznać za świadectwo kryzysu duchowego, to wydaje się, że kryzysu tego nie pomagał przezwyciężyć prowadzony na kartach brulionu dialog z polską tradycją literacką. Pisane kilkanaście lat później wspomnienia pozwalają przypuszczać, że samarski smutek zakończyło dopiero bożonarodzeniowe teatralne objawienie. Nową drogę pomógł odkryć teatr doświadczony w sposób zupełnie odmienny niż kiedyś, w Warszawie. Być może jednak amatorskie przedstawienie nie wywołałoby takiego efektu, gdyby nie padło na głebę przygotowaną przez doświadczenie wojny, pół roku bezczynności, męki i smutku w szczególnych warunkach, w jakich artysta przebywał w Samarze. Osterwa i Drabik 2 stycznia 1916 zagrali *Betlejem polskie*, powtórzyli jasełka trzy razy i nim zdążyli otrząsnąć się ze zdumienia sukcesem, Szyfman wezwał ich do Moskwy. Pod koniec lutego wyjechali, by zacząć tam zupełnie inne życie. Burzliwe. Artystyczne. „Ciągłe przymusowe święto”<sup>18</sup> – jak określił je Osterwa w rozmowie ze Stanisławskim. Doświadczenia moskiewskie zyskują jednak szczególną wartość właśnie na tle bezruchu samarskiego.

---

<sup>16</sup> „Zgroza arzamaska” przydarzyła się czterdziestoltniemu Tołstojowi w momencie największej sławy i życiowego spełnienia. Napisał już najważniejsze powieści, które rozstawiły go na cały świat, był szczęśliwym mężem i ojcem wielodzietnej rodziny, sprawnym gospodarzem. W jednym ze swoich listów z tego okresu pisze wprost: „Jestem niezmiernie szczęśliwy”. Jednak „zgroza arzamaska” sprawiła, że wszystko naraz straciło sens. Ciężko pracujący przez całe życie Tołstoj poczuł wstręt do pisarstwa i swoich zajęć, wspierającą go żonę zaczął postrzegać jako obcą osobę, los dzieci wzbudzał w nim obojętność. Tołstoj odczuł ogromną pustkę Niebytu jako ogólnoludzki los. Wielka tajemnica śmierci zabiła tego człowieka, jakim był wcześniej. Od tego czasu stawiał przed sobą cel (który przystoi raczej prorokowi, niż pisarzowi) – wskazać ludziom wyjście z błędnego koła istnienia. Por. P. Basinskij, *Lev Tołstoj. Begstwo iz raja*, Moskwa 2012.

<sup>17</sup> I. Guszpit, D. Kosiński, *Ku Teatrowi Społecznemu*, [w:] J. Osterwa, „*Antygona*”, „*Hamlet*”, „*Tobiasz*” dla Teatru Społecznego, wstęp, oprac. i red. I. Guszpit, D. Kosiński, Wrocław 2007, s. 6.

<sup>18</sup> J. Osterwa, *Notatki...*, op. cit., s. 238.



Dworzec w Samarze



Polscy bieżący w Samarze, 1916



## SAMARA 1915

Czym była Samara w roku 1915? To stolica guberni, duże kupieckie miasto nad Wołgą, dzięki której bogaciło się i rozwijało. Centrum handlowe i komunikacyjne. Ważny węzeł kolejowy. Właśnie z tego powodu Samara szczególnie ucierpiała podczas pierwszej wojny światowej, najpierw ze względu na napływ tureckich jeńców, później – polsko-litewskich uchodźców. W latach pierwszej wojny światowej do guberni samarskiej ewakuowano w sumie dwadzieścia siedem tysięcy Polaków<sup>19</sup>.

Co się działo latem 1915, kiedy Osterwa z żoną i roczną córką przybył do Samary? W tle rozgrywał się tak zwany wielki odwrót: pod koniec czerwca rosyjskie dowództwo przyjęło plan wycofania wojsk z Galicji, Litwy i Polski. Osterwa zjawił się w Samarze z rodziną razem z pierwszą wielką falą uchodźców, która napłynęła właśnie w lipcu 1915<sup>20</sup>. Przed 1 listopada 1915 do guberni samarskiej skierowano już sto dziesięć tysięcy trzysta czterdzieści cztery osoby, a bezpośrednio w stolicy zamieszkało siedem tysięcy dziewięćdziesiąt dwoje ewakuowanych, zesłanych bądź przesiedlonych z terenów działań wojennych. Rosyjska prasa i urzędnicy nie wnikali w przyczyny tej wymuszonej wędrówki i wszystkich – a byli to uciekinierzy opuszczający tereny przyfrontowe, osoby przymusowo ewakuowane z Królestwa Polskiego oraz internowani obywatele wrogich państw, w tym poddani austriaccy – określali terminem *bieżency*, czyli uchodźcy. „«Bieżenice» my niby to... zesłańce, cywilne jeńcy...”<sup>21</sup> – zauważa Osterwa w swoich notatkach nie bez goryczy, bo między uchodźcą a zesłańcem różnica jest jednak ogromna. Chyba nieprzypadkowo w oficjalnych źródłach jest ona zacierana.

W lutym 1916 – w momencie, gdy Osterwie uda się zrealizować marzenie czechowskich sióstr i przenieść się „do Moskwy, do Moskwy” – liczba uchodźców wzrasta prawie pięciokrotnie i szacowana jest na trzydzieści pięć tysięcy osiemset trzydzieści cztery osoby. W większości były to kobiety i dzieci<sup>22</sup>. W grudniu 1915 – kiedy Osterwa z Drabikiem szykują Rydlowskie jasełka – uchodźcy stanowią trzydzieści procent mieszkańców Samary<sup>23</sup>.

Nie tylko uchodźcy byli dodatkowym obciążeniem dla miasta, w Samarze grupowano bowiem także rekrutów i rezerwowych przed odesłaniem na front. Nie mieścili się w przeznaczonych dla nich budynkach i latem „spali na podwór-

<sup>19</sup> L. V. Hramkov, op. cit., s. 72.

<sup>20</sup> W Samarze i okolicach w lutym 1916 przebywało 9176 uchodźców Polaków, z których większość przybyła do miasta w 1915. L. V. Hramkov, op. cit.

<sup>21</sup> J. Osterwa, *Notatki...*, op. cit., s. 231.

<sup>22</sup> A. N. Kurcev, op. cit., s. 109. Narodowy skład uchodźców zamieszkałych w Samarze wyglądał następująco: Rosjanie i Ukraińcy – 16302, Polacy – 2760, Litwini – 2135, Żydzi – 3347, Niemcy – 1578, Estończycy – 42 osoby.

<sup>23</sup> E. Semenowa, op. cit.



Transport rannych na rowerach, Samara

kach, prosto na ziemi lub na chodnikach wokół gmachów, które zajmowali”<sup>24</sup>. Z frontu natomiast przysyłano tu rannych. Prawie wszystkie pomieszczenia użytku publicznego przekształcono w szpitale, opracowano nawet metodę transportu rannych z dworca do szpitali na dwóch połączonych rowerach<sup>25</sup>. Jeszcze przed przybyciem polskiej fali miasto poważnie ucierpiało z powodu nieroztropnej decyzji kierownictwa wojskowego, które w ramach wielkiego odwrotu między styczniem a marcem 1915 skierowało do Samary liczne transporty z jeńcami tureckimi. W podanych niedawno do druku wspomnieniach Aleksandr Jelszyn, lokalny działacz społeczny, pisał:

Jeńców tureckich wiozą, jak opowiadają pracownicy kolei, w strasznym stanie: są chorzy, mają dur brzuszny, tyfus, umierają w drodze, zanieczyszczają tory, nie mają obuwia, są wycieńczeni. Po prostu koszmary jakiegoś opowiadali. Później to wszystko nie tylko się potwierdziło: w rzeczywistości koszmar okazał się jeszcze gorszy<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> K. Frolova, M. Cherkasova, op. cit.

<sup>25</sup> Ibidem.

<sup>26</sup> Ibidem.

Szpitala były przepełnione, na dworcu stały pociągi z chorymi Turkami, wiosną 1915 w mieście wybuchła epidemia tyfusu, szczęśliwie zażegnana przez lipcem. Pozostał jednak strach przed przybyszami, którzy przywożą zarazę. Epidemia tyfusu spowodowała wybuch paniki i ksenofobii w mieście. Kierownik Miejskiego Leczniczko-Sanitarnego Oddziału w lutym pocieszał mieszkańców, jak umiał:

Jak już powiedziałem, pojawienie się w Samarze tyfusu jest bezpośrednio związane z ewakuacją Turków. Jeśli więc nie zostaną wznowione transporty z Turkami, nasilenie epidemii wydaje się mało prawdopodobne, tym bardziej że w tym momencie obserwujemy już tylko pojedyncze przypadki. Jednocześnie nie można zagwarantować, że tyfus nie będzie przenoszony przez jeńców niemieckich i austriackich w wypadku ich masowej ewakuacji do Samary. Tej okoliczności nie wolno lekceważyć<sup>27</sup>.

Trudno powiedzieć, czy tego rodzaju wypowiedzi sprzyjały sanitarno-medycznym zabezpieczeniom, jednak przyjaznej atmosfery wokół uchodźców z pewnością nie stwarzały. Uprzedzenia wzmocniła podsycana przez władzę szpiegomania, a miejscowi odczuwali niechęć do uchodźców, którzy korzystali z zasiłków i różnego rodzaju pomocy społecznej. W lutym 1916 w gazecie „Wołzskoje słowo” pojawił się obszerny artykuł *W zaszczytu bieżencew* [W obronie uchodźców]. Dziennikarz pisał, że „z miast i wsi dochodzą skargi na uchodźców”, którzy odmawiają podjęcia pracy, a organizacje społeczne im pomagają, „wspierając pasożytnictwo”. Rdzenni mieszkańcy nie rozumieli, dlaczego ich nowi sąsiedzi są gotowi głodować, żyć w okropnych warunkach, ale nie chcą pracować, choćby za skromną zapłatę. Autor tłumaczył:

Należy wziąć pod uwagę doświadczenia uchodźcy, który przeszedł przez okropności wojny, często na własne oczy widział zniszczenie gniazda rodzinnego. Przeżył trwające miesiącami podróże koleją, głód, chłód, wśród chorych i umierających, dotknęła go utrata bliskich, nie wie, czy żyją czy nie. Jego dzisiejsze życie toczy się wśród ludności obcej językowo i kulturowo, nie ma najmniejszego zabezpieczenia dnia jutrzejszego, brak mu nadziei na lepszą przyszłość. Wszystko to jest w stanie wytrącić z równowagi nawet chłopca. Nie można przecież założyć, że 118 tysięcy osób osiedlonych w samarskiej guberni nic nie robiło w swojej ojczyźnie i utrzymywało się z dobroczynności<sup>28</sup>.

W próbie rekonstrukcji atmosfery panującej w Samarze w tamtych latach nieprzypadkowo staram się skierować uwagę na widowisko „śmiertelnych konwulsji szczątków”, jak doświadczenia Wielkiej Wojny określiła Dorota Sajewska

<sup>27</sup> „Volzhskoye slovo” 25 II 1915. Wywiad korespondenta gazety „Volzhskoye slovo” z dyrektorem Samarskiego Miejskiego Leczniczko-Sanitarnego Oddziału A. W. Matulskim.

<sup>28</sup> K. Frolova, *Bezheny Pervoj mirovoj vojny w samarskoj gubernii (1914–nachalo 1920 gg.)*, „XX vek i Rossiya: obshchestvo, reformy, revolyuci” 2017 nr 5, s. 85.



Transport rannych, Samara 1915

w swoim studium nad jej kulturowym archiwum<sup>29</sup>. Zdaniem badaczki pierwsza wojna światowa, która na Zachodzie została poddana dogłębnej analizie filozoficznej i artystycznej jako totalna katastrofa cywilizacyjna i kulturowa, w polskiej kulturze została przesłonięta doświadczeniem legionowym i opowiedziana w perspektywie odzyskania państwowości<sup>30</sup>. W *Nekroperformansie* Dorota Sajewska śledzi, w jaki sposób zmieniał się język artystyczny, którym mówiono o wojennej rzeczywistości. Podkreśla, że polscy artyści raczej odwoływali się do wzorców romantyczno-modernistycznych, niż atakowali widzów realistycznymi obrazami martwego czy okaleczonego ciała. Podobne zanurzenie w kontekstach metafizycznych i ucieczkę do sfery duchowości oddzielonej od materii odnajdujemy

<sup>29</sup> D. Sajewska, *Nekroperformans. Kulturowa rekonstrukcja teatru Wielkiej Wojny*, Warszawa 2016.

<sup>30</sup> „Dla Polaków I wojna światowa to przede wszystkim data jej zakończenia, radość z odzyskania niepodległości oraz duma z legionów, które stały się źródłem późniejszego mitu romantycznej wojenki”, *Nekropolityka teatru*. Z Dorotą Sajewską rozmawia Katarzyna Niedurny, „Dwutygodnik” nr 199 (2016) <https://www.dwutygodnik.com/artykul/6877-nekropolityka-teatru.html?print=1> [dostęp: 15 VI 2020]. Podobnie jest zresztą z rosyjskim dyskursem historycznym wokół Wielkiej Wojny, który zdominowała najpierw rewolucja 1917 i zmiana ustrojowa, później zaś – państwowotwórcza narracja o Wielkiej Wojnie Ojczyźnianej, która, nawiasem mówiąc, zawłaszczyła nawet przymiotnik „wielka”.

w *Zeszytach samarskim*. Uwikłana w wydarzenia geopolityczne biografia artysty nie zawsze znajduje bezpośrednie odbicie w autonarracji. Doświadczenia samarskie są poszarpane, nieliniarne, wyparte, zapomniane, przesłonięte wcześniejszą romantyczno-modernistyczną lekturą, późniejszymi moskiewskimi wrażeniami, kijowskimi sukcesami i wreszcie sprawami Reduty, której powstanie umożliwiła Osterwie niepodległość. Tymczasem właśnie tymi obrazami rozgrywającego się na ulicach, a przede wszystkim na dworcach Samary teatru śmierci, z którym artysta musiał się stykać, mógł być podszyty kryzys egzystencjalny. Wyparte doświadczenie ciała zastępowały „źle zapamiętane” obrazy osadzające pobyt samarski w przestrzeni mentalnej, która – o czym za chwilę – szybko stała się przestrzenią Syberii. Teksty pisane po latach można uznać nie tyle za świadectwo tego, co się w Samarze wydarzyło naprawdę, ale tego, jak te doświadczenia były przepracowywane i wmontowywane w różne autonarracyjne projekty Osterwy. Artysta uwewnętrznia obraz pierwszej wojny jako obraz narodowego odrodzenia, wypierając tę Wielką Wojnę, której doświadczył nad Wołgą. Samara jednak powraca do Osterwy w snach i myślach w latach kolejnej wojny. Odnotowuje on w diariuszu sen-widzenie: „Śni się Samara; tam zastępca komendanta mówiący o tysiącach jeńców umierających w obozach”<sup>31</sup> (2 III 1941). Powraca razem z niepokojem o byt, o „zgryzoty materialne”<sup>32</sup>, w stanach depresyjnych ponownej wymuszonej beczynności. W liście z Nawojowej Osterwa zwierza się: „Czuję się jak ongiś w Samarze. Do Warszawy było równie daleko jak teraz” (25 VII 1943)<sup>33</sup>.

### UCHODŹCA CZY ZESŁANIEC?

Wanda Świątkowska pisze: „Nie wiemy, jak ciężkie było życie zesłańców w Rosji”<sup>34</sup>. Elena Wialcewa, zajmująca się dziejami samarskiej Polonii, rekonstruuje sytuację polskich uchodźców, uwzględniając realia miejsca i czasu. W Samarze działało kilka narodowych komitetów wspierających swoich rodaków: żydowski, litewski, polski. Komitet Polski został założony przez amerykański konsul w Moskwie i zajmował się przydzielaniem zasiłków Słowianom-katolikom<sup>35</sup>. Działali w nim członkowie katolickiej parafii, z księdzem Ignacjuszem Łapszym na czele. Komitet współpracował z innymi miejskimi komitetami narodowy-

<sup>31</sup> Cyt. za: J. Szczublewski, op. cit., s. 484.

<sup>32</sup> W czasie II wojny światowej będzie w listach odwoływał się do doświadczeń wojny poprzedniej: „Może Bóg da, że się jakoś przebrnie przez zgryzoty materialne, tak jak się przebrnęło Samarę, Moskwę, Kijów i Tietierów” (8 XI 1939), cyt. za: J. Szczublewski, op. cit., s. 463.

<sup>33</sup> Cyt. za: J. Szczublewski, op. cit., s. 513.

<sup>34</sup> W. Świątkowska, op. cit.

<sup>35</sup> E. N. Vialtseva, op. cit., s. 317.

mi, rozwiązując liczne problemy związane z urządzaniem się *bieżenców* w Samarze. W lipcu 1915, gdy do Samary zaczęły przyjeżdżać przepelnione pociągi z zachodu, przedstawiciele Komitetu po kolei dyżurowali na dworcu, by powiadamiać polskich uchodźców o istnieniu organizacji oraz udzielać niezbędnych informacji pozwalających zorientować się w nowym, obcym mieście<sup>36</sup>. Przybyszom z Galicji, często niezającym rosyjskiego, od razu doradzano, jak się zarejestrować, gdzie można otrzymać jedzenie.

Początki pobytu Osterwy w Samarze były trudne. Najpierw zamieszkał wraz z rodziną w hotelu, później w jakiejś prymitywnej podmiejskiej dacy, którą opisuje jako „przez nikogo przedtem niezamieszkałą i tanią, ale bez mebli. Spało się na siennikach wypchanych dość kłującym (z początku) sianem”<sup>37</sup>. We wrześniu przeniósł się do pensjonatu, w którym stacjonował też Drabik. „Przestrzeń ogromna, wycie psów i wron krakanie złowieszcze”<sup>38</sup> – tak widzi austriacki poddany ten „przedsiónek Sybiru”, tę „zapadłą prowincję rosyjską”, która kojarzy mu się bardziej z Tuchowem niż z Krakowem<sup>39</sup>. W późniejszych zapiskach *Boże Narodzenie w Samarze* miasto sportretowane jest w stylu tyleż oszczędnym, ile precyzyjnym. Osterwa uchwycił i utrwalił najbardziej charakterystyczne cechy geolokacyjne i architektoniczne:

Samara. Wołga szeroka. Nad brzegiem luksusowe wille, za nimi wśród mnóstwa niskich drewnianych domków piętrzyły się gmachy rządowe, banki i pałace milionerów – kupców. Za miastem: step<sup>40</sup>.

W podobnym stylu szkicuje Osterwa obraz miasta w *Notatkach do wspomnień*:

Samara. Spichrze – olbrzymy, cerkwie złociste, milionerskie „dace” i domki drewniane – chaty. Rosjanie. Żydzi, Tatarzy. Kolonia Polaków. Kościół – parafia<sup>41</sup>.

Ten skrótowy opis niemal pozbawiony jest czasowników i przymiotników oceniających, dominują w nim przymiotniki jakościowe: Wołga szeroka, wille luksusowe, domki niskie, chaty drewniane, gmachy rządowe. Obraz zastygły w pamięci jest pełen kontrastów, ale statyczny. I jakby wyjęty z czasu. O warunkach bytowych, w jakich wraz z rodziną egzystował na zesłaniu, pisze Osterwa bardzo

<sup>36</sup> Ibidem.

<sup>37</sup> Cyt. za: J. Szczublewski, op. cit., s. 106.

<sup>38</sup> J. Osterwa, *Zeszyt...*, op. cit., k. 31.

<sup>39</sup> W *Zeszytach samarskim* śmieje się z zawiałości losów: „Zieliński z Tuchowa nad Wołgą łowiący ryby... ha ha – ha. Zieliński z Tuchowa łowiący ryby... nad Wołgą. Z zapadłej galicyjskiej prowincji w zapadłej prowincji rosyjskiej” (k. 21). Wspólnym mianownikiem dla Tuchowa i Samary jest tu określenie „zapadła prowincja”. Nawiasem mówiąc, przywołany przez Osterwę Tuchów w okresie I wojny światowej liczył ok. 500 mieszkańców, zaś Samara – ok. 150 tysięcy. Wanda Świątkowska o wiele bardziej zasadnie porównuje ówczesną Samarę pod względem liczby mieszkańców i rozwoju gospodarczego do Krakowa. Por. eadem, op. cit.

<sup>40</sup> J. Osterwa, *Boże Narodzenie w Samarze*, [...] idem, *Reduta i teatr...*, op. cit., s. 174.

<sup>41</sup> Idem, *Notatki...*, op. cit., s. 231.



Ulica Dworianska w Samarze

lapidarnie i przejmująco: „Pensjonacik, pokoik. Głodno-chłodno, śnieg. [...] Warszawa wzięta przez Niemców. Ciemno”<sup>42</sup>. To ciekawy zapis, ponieważ Warszawa została zajęta przez Niemców piątego sierpnia, więc w Samarze z pewnością nie było jeszcze zimno<sup>43</sup>. Na pewno nie spadł jeszcze śnieg. Nie było też ciemno. Jednak dla Osterwy Samara to „przedsionek Sybiru” – nie w znaczeniu geografii czy klimatu, lecz w sensie mentalnym. Prawdopodobnie dlatego spisywane po latach wspomnienia oscylują wokół takich określeń jak: „głodno-chłodno”, „ciasno”, „śnieg”, „ciemno”. Śnieg jest łącznikiem narracyjnym scalającym obie opowieści Osterwy o przeżyciach samarskich, tę snutą w *Zeszytach samarskich* na bieżąco i tę spisana po latach. Osterwa żyje w zasadzie w obrazach mentalnych – to, co rzeczywiste, nakłada się na to, co kiedyś zobaczone, wyobrażone, przeczytane etc. Jeden z niedatowanych tekstów *Zeszytu samarskiego* (karta 19) rozpoczyna się od zwrotu do przyjaciela „Drogi Stasiu!”, lecz szybko traci wszelkie cechy epistolograficzne, przekształcając się w obszerny panegiryk na cześć śniegu. Punktem wyjścia jest zapewne wydarzenie faktyczne – pierwszy śnieg w Samarze, lecz dla Osterwy to tylko pretekst, by się przenieść do ziem, które kocha, by myśleć

<sup>42</sup> Ibidem.

<sup>43</sup> Temperatura w sierpniu waha się tam od +20 do +40 stopni.

o polskich jeziorach i rzekach, które odpoczną pod śniegiem, bo „śnieg jest przyjacielem ziemi, dobrym, cichym i błogosławionym”, śnieg darzy ukojeniem i odpoczynkiem, nawet „śnieg sybirski” nie jest taki zły, bo gojący rany.

Śnieg – pierwszy śnieg. Pokrywa, niejako zasłania białą kurtyną jeden okres dramatu ziemi. Przeszły: Akty Wiosny, Akt Lata i Akt Jesieni, jak trzy sceniczne obrazy.

– Śnieg już pokrył te płaszczyzny, na które patrzę i wszystko, co się na płaszczyznach znajduje, okiem w Niebo wpatrzone – wszystko!

– Śnieg, wiem, że pokryje te ziemie, które kocham i te, które znam i którym życzę, aby odpoczęły.

– Śnieg wreszcie pokryje strumienie najwarsze, nasze jeziora najszerze i najprądlwsze rzeki tak, że na drugi brzeg będzie mógł przejść każdy śmiertelnik bez opłaty i bez ludzkiej pomocy.

– Śnieg jest przyjacielem ziemi, dobrym, cichym i błogosławionym. Nie straszy grzmotami, nie zabija piorunami.

– Burza w wnętrzu człowieka zasypana śniegiem zasypia na zawsze.

– Śnieg jest tak kojąco-biały, jak kojąco-złote są gwiazdy.

– Jak ludzka myśl – modlitwa przez gwiazdy najprościej trafia do Boga, tak boskie ukojenie po śniegu najciszej dojdzie ludzkiego serca, które za nim tęskni.

– Takto dawniejszym; jednym Śmierć słodka (*O quam dulce...*) drugim śnieg sybirski goił rany zaszczytne.

– Takto dla dzisiejszych śnieg jedynie szczodry i błogosławiony

Ukojenie – odpoczynek – odpoczynek<sup>44</sup>.

Zdrobnienia („pensjonacik”, „pokoik”) raczej nie są sygnałem oswojenia przetrzeni, lecz znakiem biedy. Osterwa sprzeciwia się swojemu oficjalnemu statusowi: „«Bieżeńce» my niby to... zesłańce, cywilne jeńce...”<sup>45</sup>. Nie podoba mu się powszechnie stosowane określenie *bieżeńcy*, widzi się nie jako uchodźcę, lecz zesłańca. Dlatego w *Zeszytach* tak mocno wybrzmiewa temat Wielkiej Emigracji, tak rezonują tułaczki Mickiewicza, Słowackiego<sup>46</sup>. W jednym z najbardziej przejmujących i osobistych wierszy w *Zeszytach samarskim* Osterwa nie filozofuje w duchu młodopolskim i nie próbuje naśladować romantyków, tylko rozgląda się dookoła i poprzez opis krajobrazu oddaje stan swojego ducha:

<sup>44</sup> J. Osterwa, *Zeszyt...*, op. cit., k. 19.

<sup>45</sup> Idem, *Notatki...*, op. cit., s. 231.

<sup>46</sup> Powiązania te dość szczegółowo analizuje we wstępie do *Zeszytu samarskiego* Wanda Świątkowska: „Osterwa jawi się w tych wierszach jako post-romantyk – spadkobierca Mickiewicza i Słowackiego, co wyraźnie podkreślają parafrazy ich utworów. Na karcie 23. znajdziemy wiersz stylizowany na Mickiewiczowskie *Polaty się lzy me czyste, rzęsiste...*, z aluzjami do biografii poety, odwołaniem do mitologizowanego raju *Pana Tadeusza*, w końcu wspomnieniem o towarzyszach, tych prawdziwych – Zanie, Czeczocie, Odyńcu, jak i literackich – Gustawie czy Tadeuszu. Refleksje kończy smutne: «Co się z Maryli zostało?». Wszyscy umarli, znikli – i przyjaciele, i sam Adam: «D.O.M.» – *Deo Optimo Maximo* – Osterwa wystawia Mickiewiczowi – a w domyśle chyba i sobie – poetycki nagrobek. Wiersz z kolejnej karty poświęcony jest Słowackiemu i jego ostatnim chwilom. Autor odnajduje się w roli konającego poety, który zaczyna dyktować *Testament mój*”, W. Świątkowska, *Cudze śmiecie*, [w:] J. Osterwa, *Zeszyt...*, op. cit.



Dziś brzozy i dęby szepczą między sobą o jesieni,  
która na nie po raz pierwszy spojrzała z pochmurnego nieba.  
Zaiste ciężkie są uderzenia serca i nie wiedzieć,  
czy to ta szeroka Wołga, czy smutne ruchy gałęzi,  
czy obwisłe chmury, czy smutne zawodzenia nowobrańców-żołnierzy...  
... daleko stąd, daleko dzieją się okropne rzeczy.  
Chmury przygania wiatr południowo-zachodni – z Polski.  
Gdyby się nie czuło nie wiedziało,  
że serce jest wśród dwóch najserdeczniejszych –  
zdawałoby się, że serce przestało bić,  
że to jemu te śpiewy smutne, te szумы brzóz i dębów,  
prześczeń ogromna, wycie psów i wron krakanie złowieszcze<sup>47</sup>.

Ten wiersz o jesieni, o pochmurnym niebie z obwisłymi chmurami, o smutnych ruchach gałęzi (zapewne już nagich, skoro je widać i „szepczą między sobą o jesieni”), wiersz, w którym prześczeń ogromną wypełnia „wycie psów i wron krakanie złowieszcze”, jest datowany. I nie jest to „listopad dla Polaków niebezpieczna pora”, tylko 3 sierpnia 1915. Atmosfera jednak listopadowa i okropne rzeczy dzieją się daleko stąd, opowiada o nich wiatr z Polski – za dwa dni Niemcy wejdą do Warszawy. A sam Osterwa jest na obczyźnie, otaczają go cudze rozmowy, cudze uczucia, cudze myśli:

Rozum mój c u d z y c h rozmów dotyka  
zmysłami i natchnie[nie]m żyje  
i c u d z e czucie sądzi

Serce moje czucia moje rodzi i do serc innych stuka [lub puka – poprawione]

zmysłami się kieruje  
przezuciom się poddaje  
i c u d z e myśli waży.

To jest początek zeszytu, karta nr 4, zaś na karcie 21 podsumuje dosadnie: „Samara – cudze śmiecie”. Doświadczenia uchodźcy (w oczach świata) i skonfrontowanego z losem zesłańca (w oczach własnych) Osterwa utrwala na kartkach *Zeszytu samarskiego*, „który oddaje stan ducha przymusowego emigranta-zesłańca”<sup>48</sup>. Bez zahamowań daje wyraz swoim smutom i lękom. Zapisuje te kartki trzydziestoletni ojciec rodziny obarczony odpowiedzialnością za roczne dziecko i żonę, znany warszawski aktor, którego na rosyjskiej prowincji nikt nie rozpoznaje, który nie ma możliwości pracy w obcym języku. W Polsce zostawił „warszawskie mieszkanie,

<sup>47</sup> J. Osterwa, *Zeszyt...*, op. cit., k. 22.

<sup>48</sup> W. Świątkowska, *Cudze śmiecie*, op. cit.

prawie cały materialny dobytek ostatnich lat, już bliską szansę dyrektorowania nad najlepszą polską sceną<sup>49</sup>. To człowiek, który nie wie, że już niedługo ucieknie z tej zapyziałej Samary do Moskwy, gdzie porwie go wir pracy, że później będą Kijów, niepodległa Polska, Reduta... W tym momencie ma prawo myśleć, że sukcesy i powodzenie ma już za sobą. Nic go nie przekona do Samary, lecz pocieszenie znajduje w tym, że „możemy tu marzyć, możemy tu gwarzyć, Wicusiu”<sup>50</sup> – tak mówił podobno do Wincentego Drabika, towarzysza niedoli.

Drabik znacznie lepiej adaptował się do życia zesłańca, brał aktywny udział w życiu parafii katolickiej i był członkiem wspomnianego Komitetu<sup>51</sup>. Kościół i parafia katolicka stanowiły oczywiste centrum polskiego życia w Samarze: trafiając do nieznanego miasta, Polacy-uchodźcy szukali pomocy właśnie tam. Wielokrotne, chociaż i krótkotrwałe powiększenie się samarskiej parafii znacznie rozszerzyło pole działalności kulturowej<sup>52</sup>.

## BOŻE NARODZENIE

Właśnie za sprawą Drabika prawie półroczny pobyt Osterwy w Samarze kończy się mocnym teatralnym akordem, który nadaje nowy sens „samarskim smutom”. Bożonarodzeniowa inscenizacja była jedną z pierwszych kulturalnych inicjatyw środowiska skupionego wokół parafii<sup>53</sup>. Z umieszczonego w *Zeszytach samarskim* brudnopisu ogłoszenia dowiadujemy się, że przygotowania ruszyły już na początku listopada:

W OKRESIE ŚWIĄT BOŻEGO NARODZENIA  
odbędzie się  
staraniem Samarskiego Towarzystwa Dobroczynności  
sceniczne przedstawienie  
„Żłobka Polskiego”  
(jasełek)  
kto zechce wziąć udział w wykonaniu tego widowiska  
raczy się zgłosić we wtorek 10 listopada b.r. o g. 7 wiecz.  
do Komitetu Teatralnego  
(Sala Szkoły polskiej)<sup>54</sup>.

<sup>49</sup> J. Szczublewski, op. cit., s. 106.

<sup>50</sup> J. Osterwa, *Notatki...*, op. cit., s. 231.

<sup>51</sup> Por. „Prezesem Komitetu został ksiądz Lapszys, zaś członkami – niemiecki poddany Polak S. Kaszyński i austriacki poddany Polak W. Drabik”, E. N. Vialtseva, op. cit., s. 320.

<sup>52</sup> B. Turczyński, *Wspomnienie z Samary*, „Przegląd Pruszkowski” 2002 nr 2, s. 44–45, [http://mazowsze.hist.pl/autor/4768/Boleslaw\\_Turczynski](http://mazowsze.hist.pl/autor/4768/Boleslaw_Turczynski) [dostęp: 15 VI 2020].

<sup>53</sup> E. N. Vialtseva, V. V. Kutiavin, op. cit., s. 702.

<sup>54</sup> J. Osterwa, *Zeszyt...*, op. cit., k. 22.



Teatr miejski w Samarze

Inicjatywa Osterwy i Drabika spotkała się z zaskakującym odzewem, a rozmach przedsięwzięcia niekoniecznie rymuje się z utrwalonym we wspomnieniach określeniem „głodno – chłodno”. Gdy do kancelarii proboszcza „raczyło zgłosić się” ponad sto pięćdziesiąt osób chętnych wziąć udział w jasełkach (ostatecznie wystąpiło tylko sto dziewiętnaście), fundusze na przedsięwzięcie wydzieliła Rada Zjazdów Polskiej Organizacji Pomocy Ofiarom Wojny w Moskwie (1915–1918)<sup>55</sup>. Napisana w 1904 spolszczona historia betlejemska Rydla („Urodził się tu między nami wśród polskiej mroźnej zimy”) została wystawiona w Samarze w sposób dość spektakularny. Właśnie ten rozmach dobrze zapamiętał Osterwa, który po latach wspominał:

Drabik „machnął” potężną dekorację. [...] Wynajęto duży „Gorodskoj teatr”. Bilety rozchwyta-  
no na 3 przedstawienia. – Nabywali je i Rodacy i Rosjanie i Żydzi. Na tle fascynującego widoku Szopki krakowskiej pojawiło się na scenie ogółem 119 osób, w tym około 60 anielic z długimi włosami i aniołków w białych satynach ze skrzydłami. Chóry sprawiały się znakomicie. Krako-

<sup>55</sup> Idem, *Boże Narodzenie...*, op. cit., s. 175.

wiaki i mazura tańczono siarczyście. Prócz teatralnej orkiestry brała udział i kameralna, złożona z bieżęców<sup>56</sup>.

Dlaczego podstawą samarskich jasełek stał się tekst Rydla? Ciekawe, że w Moskwie w tym samym czasie Teatr Polski (jeszcze za dyrekcji Bolesława Szczurkiewicza, nie Szyfmana) również przygotował *Betlejem* Rydla na pierwsze Boże Narodzenie polskich uchodźców (ale znacznie skromniej, bez setki statystów i dwóch orkiestr)<sup>57</sup>. Moskiewskie przedstawienie reżyserował Stefan Jaracz, który podobnie jak Osterwa znał sztukę jeszcze z czasów krakowskich<sup>58</sup>. Wydaje się, że w 1915 Osterwa nałożył na tekst Rydla swoje uchodźcze przemyślenia. Wprowadzone zmiany korespondują bowiem z zapiskami z *Zeszytu samarskiego*, w znacznej mierze pochodzą z tego samego kręgu skojarzeń, w którym obracały się myśli autora w okresie bezruchu i beznadziei. Do tekstu jasełek włączono fragmenty z *Pana Tadeusza*, modlitwę Konrada z *Wyzwolenia* (właśnie ją recytował Osterwa), wiersze Konopnickiej (w recytacji Osterwiny i Daczyńskiego) oraz *Prolog* Kornela Makuszyńskiego. W liście do Makuszyńskiego Osterwa tak opisuje pracę nad *Prologiem*: „Kol. Daczyński uczył się go ze łzami w oczach, wbrew Diderotowi i Coquelinowi ze łzami w oczach wygłosił i dzięki Panu publiczność do łez wzruszył”<sup>59</sup>.

W tekstach wspomnieniowych Osterwa skupia się na tym, kto i w jaki sposób w przedstawieniu uczestniczył, interesuje go tożsamość aktorów-amatorów i tożsamość widzów. Po dwudziestu latach, sporządzając *Notatki do wspomnień*, akcentuje z jednej strony społeczną różnorodność widowni, z drugiej zaś wspólnotę jej egzystencjalnego doświadczenia:

Zgłosiło się 120 osób — Inżynier z Syberii z córką, kelner od Lourse’a z Warszawy, właściciel wędliniami z Brześcia, architekt z Kongresówki, fabrykant konserw z Rygi, księża i oficerowie z Przemysła, wygnani muzycy, tancerze, śpiewacy, aktorzy: Bielicz i St. Daczyński, różni samotni, smutni i biedni<sup>60</sup>.

W tekście *Boże Narodzenie w Samarze* uwypukla z kolei emocje, które łączyły aktorów i widzów. Daczyński uczył się roli „ze łzami w oczach”, publiczność słuchała aktorów z rosnącym wzruszeniem: „Na sali już nie szloch, ale wręcz

<sup>56</sup> Ibidem.

<sup>57</sup> Na łamach wydawanego po polsku w Moskwie „Echa Polskiego” zrecenzował to przedstawienie M. Limanowski, który pochwalił dekoracje i odnotował wpływ Teatru Kameralnego. Przedruk w: idem, *Duchowość i maesteria. Recenzje teatralne 1901–1940*, zebrał i oprac. Z. Osiński, Warszawa 1992, s. 143.

<sup>58</sup> W 1905 w Teatrze Ludowym „Juliusz grał Pastuszka w I akcie i Husarza w III akcie. Sam sobie kleił husarskie skrzydła”, J. Szczublewski, op. cit., s. 33–34.

<sup>59</sup> List datowany 4 (17) I 1916, w którym Osterwa informuje Makuszyńskiego o włączeniu *Prologu* do *Betlejem* Rydla i zwraca się ze spóźnioną prośbą o zezwolenie, opublikowano w: „Świat” 1969 nr 13, s. 12–13.

<sup>60</sup> J. Osterwa, *Notatki...*, op. cit., s. 231.

płacz głośny...”<sup>61</sup>. W *Notatkach do wspomnień* pozostawia bardziej rozbudowany, aluzjami do *Pana Tadeusza* i do *Mojej piosnki* Norwida opis tej publiczności, ustanawiając monolog Konrada z *Wyzwolenia* jako kulminacyjny punkt emocjonalnego poruszenia:

Przyszli. Przyszli Polacy i zruszczeni Polacy, Rosjanie, Żydzi i Tatarzy. Przyglądali się i słuchali w skupieniu psalmu nostalgicznego o Ojczyźnie, która jest jak zdrowie, o kraju, gdzie kruszynę chleba podnoszą przez uszanowanie... o latach tułaczycy i przebytej pokucie...

„Daj nam poczucie siły i Polskę daj nam żywą,

by słowa się spełniły nad ziemią tą szczęśliwą”.

Po modlitwie Konrada szlochali...<sup>62</sup>

Lubiany, oklaskiwany w Krakowie i Warszawie Osterwa dopiero tu, w Samarze, doświadczył tak emocjonalnego odbioru swej gry. Na uwagę zasługuje wyrzut, który w pytaniu retorycznym pośrednio czyni publiczności warszawskiej i krakowskiej, opisując reakcje samarskiej widowni na monolog Konrada:

W III akcie scena przedstawiała profil stajenki. Wśród szpaleru aniołów stała Madonna (W. Osterwina) z naręczem kwiatów w dłoniach – Gdy weszła z aniołami do stajenki – ukazała się postać Konrada, który zaczął modlitwę od słów: „O Boże, pokutę przebyłem i długie lata tułaczę...” Gdy skończył, w ciszy słyhać było głośne szlochanie.

Więc „niezrozumiały” Wyspiański był zrozumiały w Samarze?<sup>63</sup>

We wspomnieniowych notkach pojawia się jeszcze jeden wątek. Szczególne wrażenie robiła na Osterwie reakcja zrusyfikowanych polonusów, których nie brakowało w peryferyjnych miastach Imperium Rosyjskiego:

Ludwikow, aktor, „familija Majewski, syn kataroźnika” z 31 roku, który „kazanskij kończy uniwersytet i po polski płocho gawarit”. Suman oficer gwardii, ranny na wojnie, religii prawosławnej, „wsio taki syn Polki”. Rejent Sakowicz ożeniony z Polką i jego trzy córki, krasawice ruskie, i sto innych zruszczających, i sto innych śpiących stwierdzili, że w ich „duchowej naturze wielka się stała, ogromna przemiana”...<sup>64</sup>

Po latach Osterwa konsekwentnie opisuje więc doświadczenie aktorów i widzów jako przejście od przymusowego zanurzenia w tym, co cudze, do odkrycia (i świadomego wyboru) tego, co własne. Akcentuje też współbieżność odbioru emocjonalnego i intelektualnego. Z tych notatek można wysnuć wniosek, że reakcje aktorów i widzów, a przede wszystkim stopienie w jedno potężnego emocjonalnego odzewu ze zrozumieniem dla ważkich treści społecznych i patriotycznych,

---

<sup>61</sup> Idem, *Boże Narodzenie...*, op. cit., s. 176.

<sup>62</sup> Idem, *Notatki...*, op. cit., s. 231.

<sup>63</sup> Idem, *Boże Narodzenie...*, op. cit., s. 176.

<sup>64</sup> Idem, *Notatki...*, op. cit., s. 232.



Foyer Teatru Miejskiego w Samarze

pomogły Osterwie odpowiedzieć na pytania, które musiał sobie zadawać, gdy parafrazował w *Zeszytach samarskim* Mickiewicza, Słowackiego i Wyspiańskiego. Kiedy zapełniał wierszami gruby zeszyt w kratkę, zastanawiał się zapewne nad tym samym co Wyspiański: co jest teatru „przeznaczeniem”. Utrzymane w konwencji modernistycznej zapisy w *Zeszytach samarskim* Osterwy – poczynając od rysunku na okładce zeszytu: słońce z secesyjnymi roślinnymi czerwonymi promieniami i wpisana w krąg gołębicą („Zstąp Gołębicą, Twórczy Duch”)<sup>65</sup>, poprzez graficzną formę zapisu ogłoszenia o jasełkach, rymującą się z kształtem dedykacji w *Studium o Hamlecie*, aż po otwierający opis ciepłej wigilii rodzinnej na obczyźnie cytat z modlitwy Konrada<sup>66</sup>, którą Osterwa nie tylko włączy do przygotowywanego przedstawienia, lecz także sam wykona – wszystko to świadczy o tym, że jego samarskie rozważania o zadaniach i istocie teatru wyrastają

<sup>65</sup> Trudno oddzielić to, co jest samarskie, od tego, co jest późniejsze. Kiedy powstał wykonany kolorowymi ołówkami rysunek – nie wiadomo, jednak niewątpliwie jest on wprost związany z tekstem, który otwiera zeszyt: „Nad Wszystkimi / co oczy widzą / co uszy słyszą / czego rozum dotyka / i co serce czuje / panuje rządzi i włada / na ruch i bezczynność skazuje / – DUCH. –”, J. Osterwa, *Zeszyt...*, op. cit., k. 3.

<sup>66</sup> „Bożego Narodzenia ta Noc...”, J. Osterwa, *Zeszyt...*, op. cit., k. 31.

z fascynacji twórczością Słowackiego i Wyspiańskiego. Jednak nawet uwzględniając ciężenie konwencji epoki, można czytać *Zeszyt samarski* jako wyraz stanu egzystencjalnego autora. Estetyka zapisków nie wyklucza hipotezy, że są one świadectwem dynamiki wewnętrznego przełomu, jaki dokonał się w warunkach przymusowej izolacji i beczynności. Osterwa nie próbuje ukazać niewuźnionolonej prawdy o „burzy wojennej”<sup>67</sup>, samarskie obrazy, które widzi w zatłoczonym przez bieżeńców, jeńców, rannych i rekrutów mieście, pojawiają się na marginesach, są szczątkowe, ledwie widoczne, przesłonięte modernistyczną stylistyką. Jednak właśnie *Wyzwolenie*, którego sensy – jak twierdzi Dorota Sajewska w *Nekroperformansie* – wydobyla dopiero Wielka Wojna<sup>68</sup>, pozwala mu na artystyczną artykulację napięć. W każdym razie po przeszło dwudziestu latach sugerował, że odpowiedź na pytanie – jaki jest cel teatru? – uzyskał dzięki bożonarodzeniowemu doświadczeniu:

Teraz dopiero, tutaj mamy żywą rzeczywistą odpowiedź na teoretyczne i praktyczne pytania: jaki jest cel, jaki jest sens i przeznaczenie teatru. [...] Teatr ma potężne znaczenie społeczne i wpływ, i moc<sup>69</sup>.

Czy wniosek, że za sprawą sztuki możliwa jest przemiana, a teatr może i musi wywoływać „wstrząs duchowy”, został sformułowany już w Samarze, czy dopiero później, gdy Osterwa porządkował – dla siebie i dla innych – własną historię, nie wiadomo. Odpowiedź na to pytanie musi pozostać hipotezą.

## PRZED I PO

Co było przed Samarą? Warszawa, w której Osterwa odniósł ogromny sukces, był jednym z najmodniejszych aktorów, cieszył się nadzwyczajną popularnością, zwłaszcza gdy grał amantów. Wzniósł się na wyżyny, jakie panujący w teatrze rozrywki system gwiazdorski mógł mu zaoferować. Osterwa przed Samarą to aktor, który pozostawał pod wpływem tradycyjnego, zachowawczego teatru. Co było po Samarze? Moskwa, w której Osterwa zjawia się jako ktoś, kto wyróżnia się grą nawet na tle znakomitej czołówki aktorów tamtejszego Teatru Polskiego Szyfmana<sup>70</sup>, ktoś, kto nie daje spać Limanowskiemu, próbując udowodnić nie-

<sup>67</sup> Jedna z nielicznych wzmianek o toczącej się wojnie w epitafium poświęconym zmarłemu na obczyźnie dziecku: „Burza wojenna zagnała ptaka / Aż tutaj i tu go dobiła”, J. Osterwa, *Zeszyt...*, op. cit., k. 18.

<sup>68</sup> D. Sajewska, op. cit., s. 92.

<sup>69</sup> J. Osterwa, *Notatki...*, op. cit., s. 232.

<sup>70</sup> Bardzo ciekawe uwagi na ten temat poczynili rosyjscy recenzenci. Wyimki z pracy rosyjskiej poświęconej recepcji polskiego teatru zostały zebrane, przetłumaczone i podane do druku przez K. Osińską. Por. eadem, op. cit.

zależność i oryginalność własnej wizji. Kiedy i z czego zrodziła się ta wizja? Wydaje się, że do jej narodzin przyczyniły się: samarski kryzys, samotny, zapisywany w zeszycie krótki dialog z polską tradycją, samarskie rozmowy z Drabikiem. Wydaje się również, że te marzenia i przemyślenia sprawdziły się i ziściły w widowisku jasełkowym.

Samarski smutek pomógł Osterwie zdobyć się na dystans wobec osiągnięć warszawskich, wobec własnego statusu gwiazdy. Zderzenie z obcością, innością, z „cudzymi śmieciami”, wzmocniło przekonanie o wartości wytworów własnej kultury i sile ich oddziaływania.

W Samarze teatr ukazał mu się w całej okazałości jako miejsce współdziałania i współtworzenia obejmującego widzów i wykonawców. Dlatego nie można wykluczyć, że właśnie burzliwa reakcja „zruszczałej”, „śpiącej” publiczności samarskiej leży u podstaw późniejszych wędrówek Reduty w poszukiwaniu nowego widza<sup>71</sup>. Prowincja, która nie знаła teatru, wykazywała większą podatność na wstrząsy duchowe i skłonność do „rozumienia Wyspiańskiego”, którego przesycona publiczność stołeczna, przyzwyczajona do koncepcji teatru-rozrywki, zrozumieć nie tyle nie umiała, ile nie chciała<sup>72</sup>. Iwo Gall we wspomnieniowym artykule szczególnie podkreślił zarówno misyjny charakter objazdów reductowych, jak i radość, jaką sprawiały one Osterwie:

Z całą satysfakcją występował on w tych biednych, małych miasteczkach; uważał to sobie za wielki honor i podniecał swoich aktorów do rozmówienia się właśnie w takiej pracy, służenia wszystkim obywatelom, całemu społeczeństwu, zerwania z teatrem elitarnym. Osterwa nigdy nie uznawał sztuki dla sztuki, chociaż długie lata tkwił w teatrach merkantylnych<sup>73</sup>.

Z doświadczenia kontrastu między warszawskim sukcesem a samarskim wyobcowaniem może również wyrastać późniejsza wiara Osterwy w moc kryzysów, skłonność do poszukiwania twórczego impulsu w sytuacjach ekstremalnych. Wanda Świątkowska wiąże te właściwości zachowania Osterwy właśnie z doświadczeniem rosyjskim.

<sup>71</sup> Ściśle związana z zapotrzebowaniem tego typu widowni była też polskocentryczność repertuarowa praktykowana w Reducie.

<sup>72</sup> Analizując w *Nekroperformansie* proces formowania się innej publiczności, która zadecydowała ostatecznie o kierunku przemian teatru powojennego, Sajewska pisze, jak na zamkniętej inauguracji Teatru Narodowego w 1924 Osterwa złożył ślubowanie, że za jego dyrekcji teatr ten służyć będzie „ewangelistom ducha polskiego”: Mickiewiczowi, Słowackiemu, Krasińskiemu i Norwidowi, a także Bogusławskiemu i Wyspiańskiemu. „Deklarowanego teatru pamięci o «dostojnej przeszłości» Osterwa jednak nie zrealizował. Największym sukcesem sceny narodowej stała się wkrótce nie wielka polska literatura romantyczna, lecz *Don Juan* Jose Zorilli, co wywołało zarówno oburzenie i rozczarowanie, jak i fascynację popularnością tej sztuki”, D. Sajewska, op. cit., s. 396.

<sup>73</sup> I. Gall, *Pisma o teatrze. Budowniczy tła scenicznego. Scena „Białej Ściany”*. *Wspomnienia. Szkice i notatki*, zebrała i oprac. U. Aszyk, Wrocław 1993, s. 167.



Sytuacje ekstremalne, które Osterwa nierzadko sam prowokował (jak choćby wyjazd z Redutą do Wilna w 1925 roku), wyrwanie się ze stagnacji, nawet tej naznaczonej sukcesem i stabilizacją, *prosperity*, której chyba tak naprawdę nigdy nie szukał, dawały mu nowy twórczy impuls<sup>74</sup>.

Przedstawienie, w którym wzięło udział ponad sto osób, dwie orkiestry (teatralna i polonijna), chóry, matki z dziećmi przebranymi za aniołki, unaocznilo potencjał, który tkwi w czynnym włączeniu do widowiska licznych statystów. Dzięki parafialnemu pospolitemu ruszeniu Osterwa przetestował i docenił możliwości widowiskowe, które wiążą się z angażowaniem do spektakli tłumów, co niejednokrotnie wykorzystywał później<sup>75</sup>.

Nadużyciem byłoby stwierdzenie, że w Samarze kształtuje się koncepcja Reduty, lecz niewątpliwie właśnie tu zyskuje Osterwa doświadczenie, które będzie podstawą koncepcji teatru nie obmyślanego, lecz wymarzonego – idealnego. Chyba nieprzypadkowo właśnie w Samarze Osterwa lokuje odkrycie odpowiedzi na zasadnicze pytanie: jakie jest znaczenie teatru?

– Ach! To i takie jest znaczenie teatru?...

Część widzów – po zapuszczeniu zasłony – długo, długo jeszcze siedziała, jak przykuta do krzesła, część „śmielsza” przeszła na scenę. [...] Widać było załzawione oczy te i tamte. Słychać było w zruszczonym języku rozmowę: „Ty mi więcej polskich książek już nie dawaj, bo jeśli ja stracę przywiązanie do Rosji, a nie odnajdę się jako Polka – to sobie życie odbiorę... /Odnalazła się Polka/. „Ja syn katorżnika z 31 roku. Moja familija Majewski. Praszu smatrete. Serce mi bije...” „Nazywam się Szuman. Porucznik w armii rosyjskiej, no, matka moja Polka i ja tu dziś widzę, że wsio taki ja Pałjak!”

Załzawione oczy te i tamte...

Więc to i takie może być znaczenie teatru?<sup>76</sup>

Nie wiadomo, czy tożsamościowe przebudzenie, o którym Osterwa pisze w tym wspomnieniu, rzeczywiście dotyczyło Majewskiego oraz Szumana. Jeśli jednak Osterwa sam przeżył kryzys egzystencjalny pośród samarskiego bezruchu, to wiele wskazuje na to, że również tam przeczuł, iż nie ma lepszej niż teatr drogi wychodzenia z kryzysów.

---

<sup>74</sup> W. Świątkowska, *Wschodnie peregrynacje...*, op. cit.

<sup>75</sup> Por. orkiestry i tłumy mundurowych angażowanych do poszczególnych przedstawień *Księcia Niezłomnego*.

<sup>76</sup> J. Osterwa, *Boże Narodzenie...*, op. cit., s. 176.