didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 190**
Data wydania: grudzień 2025
DOI: 10.34762/f0cj-5r84
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/dromena-theatron-albo-cos-somatycznego-zmyslowego-i-fizjologicznego

/ USTANAWIANIE HISTORII TEATRU

Dromena, theatron albo „coś somatycznego, zmysłowego i fizjologicznego”

Teatr jako przedmiot refleksji i badań w rosyjskiej/radzieckiej nauce w latach dwudziestych XX wieku

Katarzyna Osińska | Instytut Slawistyki PAN, Warszawa

Dromena, Theatron, or ‘something somatic, sensual, and physiological’. Theatre as a subject of reflection and research in Russian/Soviet scholarship in the 1920s.

The early 1920s witnessed the establishment of theatre studies as an independent academic discipline. A novel approach to theatre history was developed under the influence of German research, primarily that of Max Herrmann. Meanwhile, theatre theory has benefited significantly from the research conducted by Russian Formalists. The article evokes the role of Alexei Gvozdev as an intermediary between German and Russian scholarship, as well as his role in the establishment of a school of theatre researchers (termed the ‘Gvozdev school’) operating in Petrograd/Leningrad. A more diverse approach to theatre research, incorporating psychology, was represented by researchers associated with the Moscow State Academy of Artistic Sciences (GAKhN). Between the Leningrad and Moscow circles is positioned the figure of Vsevolod Vsevolodsky-Gerngross, author of the pioneering textbook *History of the Russian Theatre* (1929). Vsevolodsky defined theatre as the art of action, thereby broadening the boundaries of a concept reserved for stage art only. He included examples of carnival performances, religious rituals, and Masonic ceremonies in his textbook. He drew on ethnographic materials relating not only to the past, but also to contemporary rural rituals (from the 1920s). Vsevolodsky-Gerngross's forgotten textbook

anticipates the performative turn in theatre studies at the turn of the 20th and 21st centuries.

Keywords: theater studies; theatre history; performance studies; Vsevolod Vsevolodsky-Gerngross; Alexei Gvozdev

W 1923 roku w petersburskim wydawnictwie Academia wyszła książka Aleksieja Gwozdiewa *Z historii teatru i dramatu* (*Iz istorii tieatra i dramy*). Ten znawca teatru zachodnioeuropejskiego pierwszy rozdział publikacji poświęcił niemieckiej nauce o teatrze (*Giermanskaja nauka o tieatrie*). Podtytuł rozdziału obiecywał zapoznanie czytelnika z teoretycznymi podstawami ustanawianej właśnie na nowych podstawach historii teatru. W rok później w artykule *Wyniki i zadania naukowej historii teatru* (*Itogi i zadaczi naucznoj istorii tieatra*) pisał: „Tylko wola metody [podkreślenie autora] nadaje charakter naukowy tej czy innej gałęzi wiedzy i tylko dobrze uświadomiona metoda wyprowadza badania ze stanu przednaukowego i przenosi w sferę prawdziwej wiedzy”[1] (Gwozdiew, 1988, s. 121). W cytacie tym zastanawia użycie sformułowania „wola metody”. Gwozdiew mógł wybrać inne słowo, by podkreślić znaczenie metodologii w nauce o teatrze. Wybór „woli” nie musi oczywiście wskazywać na intencjonalne nawiązanie do filozoficznych koncepcji Schopenhauera czy Nietzschego; trudno byłoby też dowieść bezpośredniej korelacji „woli metody” z Jewreinowowską „wolą teatru”. Jewreinow za pośrednictwem tego określenia nadawał moc sprawczą teatrowi w odniesieniu do życia, traktując teatralność jako siłę napędową kultury, a w jego koncepcie można dostrzec przede wszystkim nawiązanie do *Świata jako woli i przedstawienia*. W przypadku Gwozdiewa należy jednak pamiętać o rewolucyjnym woluntaryzmie głoszonym między innymi przez Aleksandra Bogdanowa, głównego ideologa Proletkultu, którego poglądy na początku lat dwudziestych bliskie były samemu Gwozdiewowi i badaczom z

jego kręgu. Wyprowadzenie historii teatru ze stanu „przednaukowego” miało zatem dokonać się dzięki mobilizacji badaczy, którzy powinni nadążać za rewolucyjnymi zmianami dokonującymi się w życiu politycznym i społecznym, a także kulturalnym – na radykalnym skrzydle teatru reprezentowanym przez Wsiewołoda Meyerholda oraz jego uczniów i współpracowników. To właśnie Meyerhold, twórca biomechaniki, szukający metody opartej na naukowych teoriach z takich dziedzin, jak fizjologia, neurologia, pragmatyzm Williama Jamesa czy naukowa organizacja pracy (tayloryzm) inspirował badaczy do wysiłku przewartościowania utrwalonych wyobrażeń na temat aktorstwa, reżyserii, inscenizacji teatralnej oraz teatru jako takiego.

Bezpośrednim impulsem do zrewidowania podejścia do historii teatru stały się dla Gwozdiewa – jeszcze przed rewolucję 1917 roku – badania niemieckiego germanisty i historyka teatru Maxa Herrmanna[2]. Postulując studiowanie historii teatru jako historii spektakli teatralnych, Gwozdiew czerpał z prac niemieckiego uczonego, przede wszystkim z jego metodologii rekonstrukcji dawnych form teatralnych zawartych w książce *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance* (Berlin, 1914). Warto w tym miejscu podkreślić, że niemiecka nauka wywierała znaczący wpływ na rosyjskich myślicieli i badaczy różnych dziedzin co najmniej od XIX wieku. W Rosji dobrze orientowano się w niemieckiej filozofii i socjologii, a po rewolucji socjologicznemu podejściu do zjawisk w dziedzinie literatury czy właśnie teatru patronowały nie tylko ustalenia Karola Marksa, ale i Maxa Webera, wydawanego w Rosji bolszewickiej już w latach dwudziestych XX wieku.

Urodzony w Petersburgu Aleksiej Aleksandrowicz Gwozdiew (1887-1942) był szczególnie predestynowany do roli pośrednika między kulturą oraz nauką

niemiecką i rosyjską. Absolwent słynnego petersburskiego gimnazjum św. Piotra – Peterschule, w którym językiem wykładowym był niemiecki, nauki pobierał na uniwersytetach w Lipsku i Monachium, następnie, w 1908 roku, rozpoczął studia na Wydziale Historyczno-Filozoficznym Uniwersytetu w Petersburgu. Po ukończeniu studiów zajął się twórczością dramaturgiczną Gozziego, Cervantesa, Szekspira i dopiero około roku 1920 zaczął publikować artykuły poświęcone problematyce teatrologicznej (pierwszy artykuł z 1920 roku nosił tytuł *Nauka o teatrze*). Teatrem jednak interesował się już wcześniej, początkowo jako krytyk, i choć z czasem stał się sojusznikiem Meyerholda, to pierwszy jego artykuł krytyczny z 1914 roku skierowany był przeciwko Meyerholdowi, a konkretnie przeciwko wolnej adaptacji bajki Carla Gozziego *Miłość do trzech pomarańczy* dokonanej przez Wsiewołoda Meyerholda, Władimira Sołowjowa i Konstantina Wogaka w Studiu na Borodinskiej. Gwozdiew, występując z pozycji filologa-literaturoznawcy, negatywnie odniósł się przeróbki utworu Gozziego opublikowanej na łamach wydawanego przez Studio pisma pod zaczerpniętym z Gozziego tytułem „Miłość do Trzech Pomarańczy", na co autorzy adaptacji odpowiedzieli krytykowi, że zamiast trzymać się zasady wierności tekstowi literackiemu, powinien zwrócić uwagę na sceniczne aspekty przeróbki (zob. Stankiewiczius, b.d.). Pod wpływem swych oponentów Gwozdiew podjął badania nad historią teatralnych form i konwencji, z których wyłoniła się twórczość Gozziego – i przeszedł na ich stronę. Mając reputację wybitnego literaturoznawcy, specjalisty od dramaturgii zachodnioeuropejskiej, w 1920 roku zainicjował utworzenie Sekcji Historii Teatru w ramach Rosyjskiego Instytutu Historii Sztuk w Piotrogrodzie[3]. W skład zespołu badawczego weszli między innymi: początkujący wówczas reżyser Siergiej Radłow, wybitny uczony, znawca zachodnioeuropejskiej literatury, przede wszystkim francuskiej i hiszpańskiej

dramaturgii – Dmitrij Pietrow, znawca komedii dell'arte Władimir Nikołajewicz Sołowjow. Wszyscy trzej byli bliskim współpracownikami Meyerholda. Nie dziwi to, jeśli weźmiemy pod uwagę, że Meyerholda od około 1910 roku interesowały dawne konwencje i style teatralne, co znalazło wyraz w jego działalności w Starym Teatrze (*Starinnyj tieatr*), w którym eksperymentował w poszukiwaniu metod rekonstrukcji dawnych form teatralnych oraz inspirował się nimi powołując do życia program „teatralnego stylizatorstwa". Ponadto sam publikował artykuły poświęcone zarówno teatrowi współczesnemu, jak i jego formom historycznym (choćby w *Budzie jarmarcznej* z 1912 roku), a znajomość dawnych konwencji należała do podstaw kształcenia adeptów aktorstwa w Studiu na Borodinskiej. Stąd zabiegi Meyerholda o pozyskanie do współpracy z pismem i Studiem – obok poetów, dramaturgów, kompozytorów, krytyków – naukowców, w tym historyków i filologów, jak właśnie Gwozdiew[4].

Nauka o teatrze nie rodziła się w próżni i wiele zawdzięczała zagranicznym, głównie niemieckim wpływom (nie tylko Herrmann, ale też Georg Fuchs z jego ideą teatralizacji teatru inspirował Gwozdiewa do formułowania własnych poglądów[5]), a także rodzimym teoriom językoznawczym i literaturoznawczym. W rosyjskiej humanistyce od lat dziesiątych XX wieku dokonuje się głęboki przełom, a nowa myśl teoretyczna powstająca w ramach „szkoły formalnej" inspiruje Gwozdiewa i krąg jego sojuszników (którym z czasem nadano nieoficjalny status „szkoły Gwozdiewa") do poszukiwania metod i narzędzi, jakich można by użyć już nie tylko w odniesieniu do badań historycznych, ale też do pisania o teatrze współczesnym. To właśnie Gwozdiew na początku lat dwudziestych zaczyna zadawać fundamentalne pytania: co stanowi przedmiot nauki o teatrze? W jaki sposób można poddać analizie spektakl, skoro przestaje on istnieć jako dzieło? (zob. *Iz istorii sowietskoj nauki o tieatrie. 20-je gody*, 1988, s. 261-262). Ta ostatnia kwestia

nie niepokoiła badaczy z kręgu formalistów, zajmujących się językiem i literaturą, i choćby już z tego powodu nie należy stawiać znaku równości między rosyjską szkołą formalną a badaczami z kręgu piotrogrodzkiej, a potem leningradzkiej szkoły teatrologicznej (o szkole tej pisał Nikołaj Piesoczinskij, 2004). Jednak odchodzenie od metodologii genetyczno-historycznej w badaniu historii teatru oraz od pozytywistycznego podejścia do dzieła na rzecz analizy jego stylu i formy to niewątpliwie odkrycia dokonane pod wpływem formalistów. Już samo pytanie zawarte w słynnym artykule Borisa Eichenbauma *Jak jest zrobiony „Płaszcz" Gogola?* z 1919 roku inspirowało zmianę perspektywy teoretycznej w badaniu dzieła teatralnego. „U źródeł szkoły Gwozdiewa odnajdujemy analityczne właściwości rosyjskiej awangardy: manifesty artystyczne i książki teoretyczne wydawane przez reżyserów" (Piesoczinskij, 2004).

Do najważniejszych kwestii, z jakimi mierzyli się badacze u początków nowej nauki o teatrze, należało pytanie o związki między teatrem a dramatopisarstwem. Na przykładzie Gwozdiewa można prześledzić odchodzenie od literaturocentrycznej historii teatru. Doszedł on do przekonania, że dramat powinien interesować badacza nie jako twór czysto literacki, lecz jako materiał, z którego można wyprowadzić wnioski odnoszące się do historii teatru, bowiem dramaturg pisał swoje dzieło z uwzględnieniem warunków scenicznych, jakie w danej epoce panowały. To po pierwsze, a po drugie – badacz powinien rozpatrywać dramat jako część repertuaru, a zatem napisana w pośpiechu współczesna sztuka, niekoniecznie odznaczająca się walorami literackimi, może okazać się dla badacza ważniejsza, niż wielkie dzieło światowej dramaturgii (Gwozdiew, 1923, s. 9). Jednym z głównych celów nowo powstającej dziedziny jest zatem wyprowadzenie teatrologii poza pole literaturoznawcze, co stanowi rezultat przekonania, że teatr rządzi się własnymi prawami. Nowe tendencje są

pochodną fundamentalnej zmiany, jaka nastąpiła w teatrze (nie tylko rosyjskim) na początku XX wieku: wzrostu znaczenia reżysera. Umacnia się świadomość autonomii dzieła scenicznego – przestaje być ono traktowane jako ilustracja dramatu. W teatralnej praktyce stanowiska w odniesieniu do relacji reżyser–dramaturg różnicują się, wystarczy przypomnieć dwóch koryfeuszy ówczesnej sceny: Stanisławskiego i Meyerholda. Wśród teoretyków krystalizuje się pogląd o dwukierunkowych zależnościach między dramatem a teatrem, a nawet – w niektórych przypadkach – o podporządkowaniu dramatu teatrowi. W okresie tym zarysowują się kontury teatralnej teorii dramatu, którą od końca lat czterdziestych będzie rozwijać na polskim gruncie Stefania Skwarczyńska (zob. *Problemy teorii dramatu i teatru*, 2003, t. 1, s. 229-248; 287-294; 310-318).

Już w pierwszej części niewielkiej książeczki zapomnianego dziś historyka teatru Władimira Filippowa[6] pojawia się tytuł rozdziału: *Dramat jako część literatury i jako część teatru*. I nie byłoby powodu, by przypominać o tej jednej z wielu prac, w jakich podjęta została próba określenia przedmiotu i granic nowej nauki, gdyby nie uwagi o dramacie. Otóż Filippow zauważa, że zaliczanie dramatu do literatury jest nieuzasadnione (*daleko nie wierno*). „Dramat jako utwór literacki może nie mieć żadnego znaczenia dla teatru, póki nie zostanie odtworzony na scenie” (Filippow, 1924, s. 15). Nie pomija kategorii dramatów do czytania, zwracając jednocześnie uwagę na fakt, że istnieją utwory dramatyczne niemające z literackiego punktu widzenia większej wartości, a jednak wystawiane, a do tego niekiedy wywierające wpływ na życie teatru. Nie głosi całkowitej niezależności dramatu od literatury, podkreśla jednak jego ścisły związek z teatrem, bowiem, z jednej strony, w większości przypadków utwory dramatyczne uzyskują pełnię wyrazu na scenie („dramat stanowi materiał przeznaczony do scenicznej realizacji”; tamże, s. 16), a z drugiej – na ich powstanie wpływ ma teatr danej

epoki wraz z jej konwencją, a nawet możliwościami technicznymi – wszystko to rzutuje na kształt literacki dramatu i jego styl.

Książeczka Filippowa w znacznej mierze nawiązywała do ustaleń Gwozdiewa, ale – jak pisał jej autor – przeznaczona była dla czytelników zainteresowanych teatrem, niekoniecznie zaś dla badaczy zaangażowanych w spory teoretyczne. Zatem w połowie lat dwudziestych nowe wyobrażenie o miejscu dramaturgii w procesie teatralnym przenika do świadomości szerszego kręgu odbiorców. Autor nie należał do przedstawicieli nowej myśli teoretycznej, wywodzących się z Piotrogrodu-Leningradu. Po rewolucji związał się z nowo powstałą (w 1921 roku) moskiewską instytucją naukową: Państwową Akademią Nauk Artystycznych (Gosudarstwiennaja akademija chudożestwiennych nauk – w skrócie GAChN), w której od roku 1923 pełnił funkcję przewodniczącego Sekcji Teatralnej. Działalnością Akademii, zapomnianą po likwidacji tej placówki w 1931 roku, zajęła się w ostatnich latach Wioletta Gudkowa. Rosyjska badaczka przypomniała, że inicjatorami powołania Akademii byli między innymi tacy wybitni przedstawiciele świata sztuki i nauki, jak Wasilij Kandinski i Gustaw Szpet (filozof), a także na podstawie badań archiwalnych zrekonstruowała pola zainteresowań badawczych poszczególnych sekcji oraz ich współpracowników. Interesowała ją „historia idei i ludzi" związanych z Akademią (Gudkowa, 2019).

W latach 1925-1928 w sekcji teatralnej Akademii odbył się szereg spotkań, których uczestnicy dyskutowali o pojęciach fundamentalnych dla kształtującej się nauki o teatrze, nazywanej już wówczas – w dosłownym przekładzie – teatroznawstwem (*tieatrowiedienije*). Polemiki toczyły się przede wszystkim wokół tez wysuniętych przez Wasilija Sachnowskiego[7] i Pawła Jakobsona[8]. Jedna z najgoręcej dyskutowanych kwestii dotyczyła samego pojmowania teatru. Czym jest teatr? Jak określić jego istotę? W

przebiegu dyskusji można zaobserwować ewolucję: od wątpliwości, czy da się na to pytanie odpowiedzieć sensownie: „Nikt dotąd nie określił istoty sztuki teatru z uwzględnieniem całej jej głębi. Teatr sam z siebie jest czymś zagadkowym" – twierdził Sachnowski (tamże, s. 439), poprzez sprzeciw Lubow' Guriewicz wobec pomijania prób zdefiniowania teatru: „nie wolno odrzucać pojęcia «teatr». Trzeba zbudować takie pojmowanie teatru, które pozwoli ujawnić jego naturę"[9] (tamże, s. 444), po stwierdzenie, że: „Przedmiot teatru jest bardziej złożony niż ma to miejsce w innych sztukach, ale w swojej istocie niczym zasadniczym się od nich nie różni" (tamże, s. 440) – to opinia Pawła Jakobsona, odrzucającego definiowanie teatru jako sztuki syntezy.

W referacie *Teatr jako przedmiot teatroznawstwa* (wygłoszonym 5 listopada 1925 roku) Wasilij Sachnowski podjął jednak próbę zmierzenia się z zagadką, wskazując na konfliktową naturę teatru. Teatr to przestrzeń konfrontacji, walki czterech sił: aktora, tekstu, reżysera i scenicznej przestrzeni: „jeśli na scenie nie ma walki, to nie ma również tych sił" (tamże, s. 443). A co z piątą siłą, czyli widzem? Widz w takim ujęciu pozostaje co prawda na zewnątrz spektaklu jako nieobojętny obserwator, zarazem jego obecność, jego reakcje pozwalają dopełnić definicję. A zatem teatr – według Sachnowskiego – to „coś somatycznego, zmysłowego i fizjologicznego" (tamże). Dążąc do uchwycenia istoty teatru jako sztuki naznaczonej wewnętrznymi napięciami i walką, a zarazem wskazując na cielesny aspekt jego tworzenia (w odniesieniu do aktorstwa) i odbioru, Sachnowski uwzniośla teatr: „w ostatecznym rachunku teatr porusza temat miłości i śmierci", a zatem: „w teatrze zawsze uczestniczymy w ostatecznym boju i przychodzimy doń patrzeć na śmierć i możemy o nim mówić, że «zdarza się tu sztuka» wówczas, gdy na scenie dostrzegamy straszliwe zdarzenia" (tamże, s. 443). Takie postrzeganie istoty teatru bliskie jest przedrewolucyjnym dążeniom do

nadania sztuce najwyższej rangi – tak rozumowali twórcy i twórczynie reprezentujący tzw. Srebrny Wiek rosyjskiej kultury, poeci teatru, jak Aleksander Błok, ale też reżyserzy, jak Meyerhold czy Aleksandr Tairow z ich spektaklami sprzed 1917 roku. Jednak patos stwierdzeń o teatrze jako polu bitwy i miejscu doświadczania spraw ostatecznych łączył się w latach dwudziestych z dążeniem do badania sztuki teatru pod względem formalnym i nie zwalniał krytyka i teoretyka z analizy „linii i form" oraz stylu, który przejawia się w kostiumach, architekturze sceny, dekoracjach. Badanie powinno objąć „scenometrię" (jak Sachnowski nazywa wizualne składniki spektaklu łącznie z jego architekturą), ale także dźwięk, kolor, ruch (gesty i mimikę aktorów oraz ich związek z intonacją). W podejściu reprezentowanym przez Sachnowskiego dawna, zakorzeniona w modernizmie wizja teatru jako żywiołu, jako miejsca, w którym widz zderza się z tajemniczą siłą wywołującą u niego/u niej cielesne reakcje, spotyka się z potrzebą systematyzowania, rozbierania spektaklu na czynniki pierwsze. Do tego dochodzi podejście socjologiczne; Sachnowski podkreśla konieczność uwzględniania okoliczności, w jakich powstaje spektakl i odkrywania „filozoficznego sensu spektaklu w powiązaniu z duchem czasu" (tamże, s. 444). Na marginesie warto zaznaczyć, że ów „duch" nie niesie już metafizycznych skojarzeń, lecz sprowadzany jest do konkretnych społecznych uwarunkowań. „To bardzo ważne, by wiedzieć, co «uduchowia» czas. Przykładowo, w 1919 roku duch czasu obejmował przydział jednej czwartej funta chleba, a w tym samym okresie w teatrze pokazywano *Brambillę*[10]. […] Spektakl zawsze jest w konsonansie albo w dysonansie wobec ducha czasu. A jeśli tego brak, to spektakl nie ma sensu" – pisze Sachnowski (tamże, s. 444).

W połowie lat dwudziestych w teatrologii rosyjskiej podejmowane są próby wielostronnego spojrzenia na to, czym jest w istocie spektakl teatralny, co

się nań składa, jakie relacje łączą go z innymi sztukami, wreszcie – jakie jest jego miejsce w życiu społecznym. W analizie poszczególnych komponentów spektaklu, jak słowo, gest, intonacja, scenografia, kostium, dźwięk można dostrzec wpływ szkoły formalnej. Zmienia się także postrzeganie roli widza: z pasywnej na aktywną. Wasilij Sachnowski w końcu 1928 roku w tezach przedstawionych podczas zebrania Sekcji Teorii Teatru Akademii Nauk Artystycznych wskazywał – z jednej strony – na „pozaestetyczną" stronę teatru: „sztuka ta zrosła się ściśle z twórczością, u źródeł której napotykamy na sferę podświadomości, na religijne, włączając w to przesądy, nastawienia człowieka" (tamże, s. 453), a z drugiej twierdził, że widz, który „nauczył się rozpoznawać formę spektaklu, czyli elementy, z których powstaje całość […], odkryje znaczenie artystycznego obrazu spektaklu i będzie w stanie rozpoznać dla siebie jego sens" (tamże, s. 453). Trzeba tu jednak dodać, że wysunięte przez Sachnowskiego sugestie na temat roli widza w tworzeniu sensów przedstawienia napotkały na wątpliwości czy wręcz sprzeciw innych dyskutantów. Lingwista i psycholog Nikołaj Żynkin[11] twierdził, że widz nie uczestniczy w powstawaniu spektaklu, a jedynie stanowi wskazówkę dla jego twórców (tamże, s. 455). Pawieł Jakobson oceniał, że rola widza jest istotna jedynie w aspekcie oddziaływania jego emocji na aktorów. Warto zwrócić uwagę na fakt, że w środowisku moskiewskim, gdzie nadal ważne miejsce zajmował teatr Stanisławskiego, głos zabierali między innymi (nie związani bezpośrednio z MChAT-em) psychologowie (jak wspomniani Żynkin czy Jakobson – specjalista od psychologii emocji), inaczej niż w środowisku skupionym wokół Gwozdiewa, inspirowanym teatralną i literacką awangardą, która z kolei przyczyniła się do wypracowania nowych teorii, stanowiących podstawę szkoły formalnej.

Dyskusjom towarzyszyły próby wypracowania metodologii służącej badaniom historii teatru, choć jednocześnie większość badaczy (zarówno z kręgu

moskiewskiego, jak i piotrogrodzkiego) już wówczas bardziej była zainteresowana teatrem współczesnym niż jego historią. W tym miejscu warto przypomnieć postać Pawła Nowickiego[12], który dokonał wstępnej rekapitulacji „systemów teatralnych", znajdujących odzwierciedlenie w praktyce teatralnej od początku XX wieku do początku trzydziestych. Otóż wyróżnił on i scharakteryzował: „system teatru subiektywno-psychologicznego", „system teatru estetyzującego", „system teatru konstruktywistycznego" oraz „system teatru proletariackiego" (Nowickij, 1933, s. 22-103). To, co łączyło wszystkich uczestników dyskusji o teatrze, to mocno już utrwalone przekonanie o jego autonomii. I nie chodziło wyłącznie o wydobycie teatru spod władzy literatury, ale o poszerzenie granic tego, co teatralne.

W 1929 roku ukazała się dwutomowa *Historia rosyjskiego teatru* autorstwa Wsiewołoda Wsiewołodskiego (Gerngrossa). Początkowo przyjęta przychylnie, następnie, w latach 1931-1932 poddana surowej krytyce przez większość środowiska teatrologicznego, książka Wsiewołodskiego nigdy nie stała się lekturą obowiązkową dla badaczy teatru, a wręcz została zapomniana, mimo – a może raczej dlatego – że oparta była na zupełnie nowym podejściu do tego, co ma stanowić przedmiot badań teatrologicznych. Jej autor doszedł do wniosku, że kategorią, która objaśnia istotę pojęć „teatr" i „teatralność", jest „działanie" i włączył do *Historii* rozdziały o obrzędach, zarówno religijnych, jak i zlaicyzowanych, rozmaitych świętach, procesjach, demonstracjach, karnawałach itp. Źródła takiego podejścia nietrudno odnaleźć w koncepcjach Nikołaja Jewreinowa czy Wiaczesława Iwanowa; Wsiewołodski jednak wyprowadził z idei rozwijanych na początku XX wieku praktyczne wnioski i zastosował je do całościowego, syntetycznego ujęcia historii teatru w Rosji, przy czym teatr potraktował jako samodzielny rodzaj praktyki scenicznej, a nie jako dodatek do historii dramatu. Jednocześnie

dowodził, że teatr w jego estetycznym wymiarze oraz rozmaite (choć nie wszystkie) spektakle (dziś powiedzielibyśmy: performanse) społeczne, religijne, polityczne mają wspólne podstawy i powinny być badane w jednym porządku. A do tego – co też było nowością – w rozdziałach poświęconych *stricte* sztuce scenicznej uwzględnił wszystkie jej rodzaje: dramatyczny, operowy, baletowy, a także teatr amatorski.

Kim był autor *Historii*?[13] W okresie, gdy ją pisał, miał już mocną pozycję historyka teatru, krytyka, ale też praktyka: aktora i reżysera. Urodził się w 1882 roku w Kamieńcu Podolskim jako Wsiewołod Gerngross[14] w rosyjskiej rodzinie szlacheckiej (co mu wypomniano w latach trzydziestych), wywodzącej się z Niderlandów. Studiował w Petersburskim Instytucie Górniczym i równolegle na Wyższych Kursach Dramatycznych. Po ich ukończeniu w 1908 roku został przyjęty do zespołu Teatru Aleksandryjskiego, gdzie występował pod pseudonimem „Wsiewołodski"; pseudonim ten stał się z czasem częścią jego nazwiska. Po odejściu z Teatru Aleksandryjskiego występował na scenie Teatru Korsza (w Moskwie) oraz w antrepryzie Niezłobina.

Doświadczenia sceniczne łączył z zainteresowaniami historyka. W 1910 roku opublikował pierwsze artykuły poświęcone historii budynków teatralnych w Rosji XVII i XVIII wieku. Zajmował się dawnym teatrem w Rosji i przed rewolucją wydał dwie książki: o teatrze epoki francuskiej inwazji na Rosję 1812 roku (*Tieatr w Rossii w epochu Otieczestwiennoj wojny*, 1912) oraz historię teatralnej edukacji w Rosji (*Istorija tieatralnogo obrazowania w Rossii*, 1913) – już wówczas, w 1913 roku, zastanawiał się nad związkami między obrzędem a teatrem. W 1918 roku założył w Piotrogrodzie Instytut Żywego Słowa[15] (kierował nim do 1924 roku), w którym rozwijał swoje dawne zainteresowania mową sceniczną, a w szczególności intonacją, będącą –

według niego – równie ważnym co słowo środkiem komunikacji między ludźmi. Instytut, w którym wykładało wielu specjalistów z różnych dziedzin, kształcił nie tylko aktorów, ale też lektorów i przedstawicieli innych zawodów, a Wsiewołodski poświęcił zagadnieniom żywego słowa dwie prace: *Teoria intonacji rosyjskiej mowy* (*Tieorija russkoj rieczewoj intonacyi*, 1922) oraz *Sztuka deklamacji* (*Iskusstwo diekłamacyi*, 1925)[16]. W 1923 roku powołał do życia Państwowy Teatr Eksperymentalny (w skrócie – GET), działający do roku 1928. Deklaracje programowe teatru nie zapowiadały eksperymentów w duchu porewolucyjnej awangardy, lecz raczej nawiązywały do przedrewolucyjnych idei teatru zbiorowych działań i „wiecznych problemów kosmicznych" (Wsiewołodskij, 1924). Uniwersalistyczny patos programu oraz poszukiwania nowej tragedii i wielkiego stylu szły w parze z dawnymi marzeniami Wsiewołodskiego, sformułowanymi jeszcze w 1908 roku, o „teatrze wychowania społeczeństwa", teatrze, w którym dojdzie do połączenia nauki i sztuki, w którym aktorzy staną się prorokami i nauczycielami, a „widz nie tylko otrzyma estetyczne wrażenia, ale i satysfakcję intelektualną, a teatr swój nazwie *alma mater*" (*Iz istorii sowietskoj nauki o tieatrie*, s. 320). W programie pierwszego sezonu teatru odnotować trzeba premierę *Nie-Boskiej komedii* Zygmunta Krasińskiego (15 listopada 1923), dramatu (podobnie jak inne z romantycznego polskiego repertuaru), w Rosji nieznanego i dotąd nie wystawianego – o spektaklu tym pisała u nas po wojnie Stefania Skwarczyńska (1966)[17]. *Nie-Boska* cieszyła się sporym powodzenie, jednak największe zainteresowanie wzbudził spektakl *Obrzęd rosyjskiego ludowego wesela* (*Obriad russkoj narodnoj swad'by*, 1924) – Wsiewołodski opracował scenariusz i przygotował inscenizację w oparciu o materiał etnograficzny pochodzący z północnych rejonów Rosji (*Iz istorii sowietskoj nauki o tieatrie*, s. 320). Spektakl był próbą rekonstrukcji obrzędu: „Elementy etnograficzne i

historyczne wyraźnie dominowały nad teatralnymi" (Markow, 1976, s. 181). Zainteresowaniom folklorem reżyser dał wyraz organizując przy Muzeum Rosyjskim w Leningradzie Teatr Etnograficzny – placówkę efemeryczną, działającą zaledwie dwa lata (1930-1932). Zarówno przywiązanie do głoszonych przez symbolistę Wiaczesława Iwanowa idei teatru zbiorowych działań, jak zainteresowanie zbiorowymi deklamacjami oraz ludowymi obrzędami złożyły się na wypracowanie przez Wsiewołodskiego nowego podejścia do badania historii teatru w Rosji. Podjęciu tego zadania sprzyjały jego akademickie zajęcia; od 1920 roku pracował w leningradzkim Państwowym Instytucie Historii Sztuki, z czasem obejmując stanowisko profesora w dziale teatrologicznym kierowanym przez Aleksieja Gwozdiewa i Adriana Piotrowskiego.

Znamienne, że choć wiele z postulatów Wsiewołodskiego: zwrócenie się ku ludowym korzeniom teatru, ku formom obrzędowym, ku widowiskom, w których zacierała się granica między wykonawcą a widzem, zbliżało go do teatru rewolucyjnego, do idei rozwijanych przez Adriana Piotrowskiego[18], Aleksieja Gwozdiewa, a nawet Proletkult (z uwagi na dowartościowywanie teatru nieprofesjonalnego), to krytyka, jaka nań spadła po wydaniu *Historii teatru rosyjskiego*, pochodziła ze strony tych właśnie środowisk. Dwutomowa *Historia* została wydana w roku 1929, a początek lat trzydziestych to czas, gdy dotychczasowi radykałowie wycofują się ze swoich pozycji i zaczynają atakować przeszłość, którą sami współtworzyli. Zmiana ta dokonuje się nie tylko na polu sztuki, ale też nauki, w tym nauki o teatrze. W okresie powojennym Wsiewołodski-Gerngross mieszkał i pracował w Moskwie – w Instytucie Historii Sztuki oraz w GITIS-ie, Państwowym Instytucie Sztuki Teatralnej. Nie ominęła go kampania przeciwko kosmopolityzmowi, rozpętana przez stalinowskie władze przeciwko środowisku badaczy teatru. Jak pisał współczesny komentator: „Na ironię losu zakrawa fakt, że o

płaszczenie się przed Zachodem obwiniony został uczony, który wiele sił poświęciła na udowodnienie, że rosyjski teatr jest zjawiskiem oryginalnym" (*Iz istorii sowietskoj nauki o tieatrie*, 1988, s. 322).

Po długim okresie zapomnienia został na nowo odkryty przez rosyjską teatrologię w latach osiemdziesiątych XX wieku. Zdaniem historyka nauki Siergieja Stachorskiego *Historia teatru rosyjskiego* należy do najważniejszych osiągnięć radzieckiej nauki o teatrze w latach dwudziestych XX wieku (tamże, s. 250). Dodać wypada, że jest ona prekursorska wobec tendencji w badaniach teatrologicznych z przełomu wieków XX i XXI. Wsiewołodski zdefiniował teatr jako sztukę działania (*iskusstwo diejstwowanija*) i dzięki temu poszerzył granice pojęcia dotąd – przynajmniej w oficjalnej wykładni – zarezerwowanego dla sztuki scenicznej w różnych jej odmianach. W rozważaniach na temat źródeł teatru wskazywał na etymologię greckiego *theatron*, konstatując, że słowo to pochodzi od czasownika *theaomai*, oznaczającego patrzenie (Wsiewołodski, 1929, t. 1, s. 52)[19]. Twierdził, że choć rdzeń słowa *theatron* odsyła do czynności patrzenia, to jego formant *tron* wskazuje na lecznicze działanie sztuki teatru, bowiem *hiatros* (tak u Wsiewołodskiego; w transkrypcji współczesnej: *íatrós*) – to lekarz[20]. Zwracając się ku antycznej Grecji, doszedł do wniosku, że w swej istocie teatr był zjawiskiem, które oddziaływało na patrzących widzów poprzez swoją widowiskowość, że teatr to „działające widowisko" (*diejstwowatielnoje zrieliszcze*). A zatem kluczowym, definiującym teatr czynnikiem jest działanie – *dromena*. I właśnie działanie nie ograniczone do sceny, lecz obejmujące również widownię stało się kategorią, która pozwoliła mu połączyć w jednym porządku wydające się wówczas odległe względem siebie zjawiska, jak balet wystawiany na carskiej scenie i wiejskie obrzędy weselne lub pogrzebowe.

Zastanawiając się nad ewolucją rosyjskiej terminologii, Wsiewołodski przeciwstawiał zapożyczony z Zachodu „teatr" rodzimym grom i zabawom. Przypominał o docierających do Rosji – za pośrednictwem rosyjskich posłów – na początku XVII wieku wieściom o komediowych widowiskach prezentowanych na polskim dworze królewskim. W Rosji teatralizowane widowiska nazywano zabawami albo „uciechami" (*potiechi*). Natomiast termin „teatrum", oznaczający scenę, pojawił się dopiero na samym początku wieku XVIII i zarezerwowany został dla teatru dworskiego. W swoich rozważaniach Wsiewołodski akcentował związek komediowych widowisk, „uciech" z grą, jaką zajmowali się „igriecy", czyli – w późniejszym rozumieniu – aktorzy. „Igriec" – to ktoś, kto gra, rozśmieszając ludzi, ktoś pokrewny „spielmannowi" oraz bliski krewny skomorocha. Dla rozważań badacza wokół kwestii: czym jest teatr, kluczowe okazuje się słowo „grać" (*igrat'*) oraz wyrazy pochodne. Na Rusi mówiło się o „graniu" pieśni (*„izgranie" piesni*), „grać" można było także ludowe obrzędy weselne. Wsiewołodski budował przemyślne łańcuchy semantyczne, by dowieść swojej tezy, że istnieje związek między dawną zabawą ludową (po rosyjsku: *igriszcze*) a graniem spektaklu, i że słowem łączącym te dwie sytuacje jest czasownik grać (*igrat'*), a zatem ktoś, kto gra – działa, a stąd już blisko do charakterystyki teatru jako działania (*diejstwowanija*). Przy czym akcentowanie czynności patrzenia w rozpowszechniających się od XVIII wieku terminach „widowisko" (*zrieliszcze*) oraz „teatr", nie unieważniało działania:

> u podstaw zjawiska pozostaje jakieś działanie lub to, co u Greków nazywało się *dromena*. […] te właśnie *dromena* otoczone zaciekawionymi widzami przekształcały się w *theamata*, czyli w widowiska. Podstawową cechą widowiska teatralnego jest działanie.

> Poza działaniem nie ma teatru.
> Spieszymy zauważyć, że pod działaniem (procesem) rozumiemy – w odróżnieniu od powszednich, przypadkowych działań człowieka – zorganizowany kompleks działań, formalnie przejawiających się pod postacią dźwiękową i ruchową, albo choćby w jednej z tych postaci (Wsiewołodski, 1929, t. 1, s. 56-57).

Dążenie do definiowania pojęć i terminów, nawet tych, które z powodu powszechnego użycia wydają się oczywiste, a następnie ich systematyzowania, stanowi istotę rodzącej się jako odrębna dyscyplina nauki o teatrze. Niemała część jej przedstawicieli miała *background* w postaci teatralnej praktyki. Wsiewołodski nie był wyjątkiem. Przy czym jego zainteresowanie obrzędami nie wyczerpało się w studiowaniu ich historii, a następnie rekonstruowania ich w Teatrze Etnograficznym, bowiem wykonał następny krok: doszedł do wniosku, że nie istnieje wyraźna granica między obrzędem a teatrem, bądź – jakbyśmy dziś powiedzieli – między dramatem społecznym a dramatem estetycznym. W swoim podręczniku, w części zatytułowanej *Teatr wspólnoty rodzinno-plemiennej*, omawiał dawne formy obrzędowe: od obrzędów powiązanych z uprawą ziemi czy sposobami zdobywania pożywienia i innych dóbr (myśliwskich lub tkackich) po odnoszące się do cyklu życia (narodzin, zaślubin, śmierci) oraz do praktyk religijnych. Opierając się na materiałach etnograficznych, rekonstruował – dla przykładu – przebieg obrzędów weselnych, podkreślając ich archaiczne pochodzenie, ale też ich żywotność w czasach jemu współczesnych oraz różnice w ich przebiegu w zależności od regionu. Co znamienne, przytaczając obszerną literaturę etnograficzną i ilustrując swoje wywody starymi rycinami, włączał do materiału ilustracyjnego również fotografie, przedstawiające współczesne wiejskie ceremonie z lat dwudziestych XX

wieku, jak choćby zdjęcie epizodu z wesela we wsi Kojnasy w guberni archangielskiej z roku 1927 (tamże, s. 56). Wskazując na ewolucję dawnych tradycji, na zjawiska rodzące się na styku kultury wiejskiej i miejskiej, na przenikanie folkloru do dramaturgii w XVIII i XIX wieku, wreszcie wykorzenianie form „starego bytu" przez komunistyczne władze, nie odnosił się krytycznie do tych procesów. Bo to, co interesowało Wsiewołodskiego przede wszystkim, to wskazanie na „teatralność" zdarzeń o charakterze obrzędowym: „nawet z tradycyjnego punktu widzenia nasze rodzinno-plemienne wiejskie działania obrzędowe i zabawy okazują się niczym innym, jak teatrem" (tamże, s. 191).

W latach osiemdziesiątych XX wieku „performatywność" zaczęła zastępować „teatralność". Dziś określenie „teatralny" może nieść negatywne konotacje jako synonim czegoś sztucznego, oderwanego od życia, zarezerwowanego dla sceny z jej tradycyjnym oddzieleniem od widowni. W Rosji na początku XX wieku Jewreinow poszerzył znaczenia „teatralności", dostrzegając w niej funkcję kulturotwórczą. Przy czym Jewreinow z jego koncepcją teatralizacji życia traktował teatr jako antidotum na życie realne, podczas gdy Wsiewołodskiego pod koniec lat dwudziestych nie interesował „teatr dla siebie" – dążenie do kreowania rzeczywistości. Podobnie jak Jewreinow zwracał uwagę na obecność pierwiastka gry w kulturach pierwotnych czy zabawach dziecięcych, jednak teatr w jego rozumieniu to narzędzie oddziaływania na społeczeństwo. A historię teatru (do którego zaliczał, na równi ze sztukami scenicznymi, inne rodzaje ludzkiej aktywności) wpisywał w życie społeczne i polityczne, czyli – w stosunku do Jewreinowa – zmieniał wektory i w pewnym sensie obniżał symboliczny prestiż teatru: to nie teatr ma moc zmieniania życia, lecz sytuacja społeczna, ekonomiczna, polityczna wywierają wpływ na teatr, na zmiany w nim zachodzące.

Takie podejście wynikało z przyjętej – jako ramowa – koncepcji przedstawienia historii rosyjskiego teatru w powiązaniu z procesami ekonomicznymi. Teatr jest produktem życia społecznego – twierdził, cytując Nikołaja Bucharina – które z kolei rządzi się prawami ekonomicznymi. Odwołując się do Plechanowa, różnicował powiązania między ekonomią a sztuką w zależności od stopnia rozwoju społeczeństwa: od bezpośredniego wpływu działalności wytwórczej człowieka na sztukę przezeń tworzoną w społeczeństwach pierwotnych po sytuację społeczeństw rozwiniętych, w których związek ten ma charakter pośredni (tamże, s. 38). W ogólnym ujęciu ewolucja teatralnych rodzajów i stylów stanowi pochodną zmieniających się warunków społeczno-ekonomicznych. W takim widzeniu procesu historycznego dwór i arystokracja odnajdywały siebie w klasycznym teatrze i balecie, wielka szlachta (*dworianstwo*) w tragedii, średnia szlachta i burżuazja w romantycznym dramacie i melodramacie, wielka burżuazja ciążyła ku formom arystokratycznym, drobna ku realistycznej komedii obyczajowej, proletariat zaś „prawdopodobnie dąży do teatru syntetycznego" (tamże, s. 48). Mamy zatem w książce Wsiewołodskiego do czynienia z uproszczeniami, wynikającymi z mechanicznego przełożenia ekonomicznej teorii marksistowskiej na procesy dokonujące się w sferze społeczno-kulturowej[21]. Jest to zauważalne w języku, jakiego autor używa w swym pomyślanym jako podręcznik dziele. Spektakl to „produkt" , aktor – „wytwórca", widz – „konsument" (*potriebitiel*) itp.

Wsiewołodski opracował podstawy metodologiczne, które pozwoliłyby mu całościowo przedstawić dzieje widowisk i teatru w Rosji od pierwotnych obrzędów po teatr proletariacki. We wstępie do pierwszego tomu *Historii* wymienił trzy zadania, jakimi kierował się, rozpoczynając pracę nad podręcznikiem. Po pierwsze, pisał, trzeba zdecydować się na przyjęcie określonej metodologii historiograficznej. Po drugie, „określić zasięg pojęcia

«teatr»" i po trzecie, wyjaśnić, jaki teatr nazywamy rosyjskim" (tamże, s. 15). Tej ostatniej kwestii (do dziś niełatwej do rozstrzygnięcia, choć z innych powodów niż sto lat temu[22]) poświęcił wiele uwagi, poczynając od wspomnianych wyżej rozważań etymologicznych po poszukiwanie narodowej odrębności mimo świadomości, że żadna kultura nie rozwija się w izolacji. „W rosyjskim teatrze mamy do czynienia z szeregiem obcych wpływów, które systematycznie odkładały się w nim na podobieństwo iłu na dnie zbiornika wody; osady te odkładały się w naszym samobytnym teatrze, tworząc w efekcie organizm skomplikowany pod względem chemicznym i fizycznym" (tamże, s. 79). Dalej zauważał, że osadzając się na dowolnym gruncie: „obca forma asymiluje się i nabiera lokalnego charakteru" (tamże). Wsiewołodski miał świadomość migrujących kultur, osobne rozdziały poświęcał wpływom na rosyjską kulturę teatralną tradycji bizantyjskiej, polskiego teatru „szkolnego", teatru niemieckiego, włoskiego, francuskiego. Jednocześnie szukał tego, co można by nazwać pierwiastkiem „rosyjskim", a jego wcześniejsze etnograficzne zainteresowania doprowadziły go do konstatacji, że pierwiastek ten odnaleźć można w kulturze pogańskiej.

Wsiewołodskiemu daleko było do badań kulturowych czy antropologicznych, ale jednak znamienne, że na poszerzenie definicji teatru i teatralności wpływ miały- obok Jewreinowa czy Iwanowa – jego zainteresowania etnograficzne. Podsumowując jego dorobek, Siergiej Stachorski pisał:

> Pozycja Wsiewołodskiego jako krytyka łączy różne kierunki myśli estetycznej. Dystansując się od obozu akademickiego, nie identyfikując się z żadnym z lewicowych, walczących między sobą, kierunków, Wsiewołodski-Gerngross łączył swój ideał estetyczny z rekonstrukcją najstarszych , źródłowo narodowych form rytualnego i obrzędowego „teatru" (*Iz istorii sowietskoj nauki o tieatrie. 20-je*

gody, s. 320)

Rzecz jednak w tym, że interesowały go nie tylko rekonstrukcje, ale także współczesne mu zjawiska, zarówno ze sfery kultury ludowej, jak i miejskich rewolucyjnych „świętowisk” , których bywał świadkiem i uczestnikiem. Dlatego można zaryzykować tezę, że droga od etnografii do teatru definiowanego przez słowo *dromena* poprzedziła przełom, jaki dokonał się w teatrologii w latach osiemdziesiątych XX wieku dzięki antropologicznym odkryciom m.in. Victora Turnera i ich konsekwencji dla badań teatrologicznych. Przy czym słowo „poprzedzać” nie oddaje precyzyjnie istoty rzeczy, bowiem nie mamy tu do czynienia z kontynuacją. *Historia rosyjskiego teatru* Wsiewołodskiego nie tylko została zapomniana w Związku Radzieckim, ale przede wszystkim nie stała się znana poza jego granicami. Z rosyjskiej myśli przetrwały przede wszystkim badania spod znaku „szkoły formalnej”. Aczkolwiek prowadzone były one przede wszystkim w odniesieniu do języka i literatury, to jednak przyczyniły się do rozwoju badań semiotycznych, także w teatrologii. Natomiast antropologia widowisk, zwrot performatywny, czy inne współczesne kierunki rozwijały się bez wyraźnego związku z ich zapomnianym historycznym zapleczem. Nie należy wyciągać zbyt daleko idących wniosków z faktu, że Wsiewołodskiego, podobnie jak dzisiejszych badaczy, interesowało to, w jaki sposób widowiska oddziałują na życie społeczne i polityczne, bowiem jego socjologiczne, z ducha marksistowskiego, ujęcia całkowicie wykluczające istnienie i rolę w pisaniu historii podmiotu poznającego, czynią z niej relikt przeszłości. Mimo to idee i pomysły badaczy sprzed stu lat, w tym Wsiewołodskiego, mogłyby zainteresować współczesnych teatrologów i performatyków, gdyby nie przerwana ciągłość. Zarówno w latach trzydziestych, jak i powojennych znaczna część dorobku radzieckich teatrologów została wymazana z historii.

W przypadku Wsiewołodskiego opór napotykało pominięcie przezeń dramaturgii w jego ujęciu dziejów teatru w Rosji, co z czasem przerodziło się w zarzut braku ideowości. Wysunięta przez badacza koncepcja teatru jako działania napotykała na krytykę ze strony niedawnych sojuszników. W wartościowym z uwagi na bogactwo faktograficzne pierwszym tomie *Historii teatru radzieckiego* (*Istoria sowietskogo tieatra*), wydanym w 1933 roku i obejmującym historię teatrów w Piotrogrodzie w latach 1917-1921 (kolejne tomy tej publikacji już się nie ukazały) autorzy rozdziału *Piotrogrodzkie teatry i widowiska w epoce komunizmu wojennego* (*Pietrogradskije tieatry i prazdniestwa w epochu wojennogo kommunizma*) Adrian Piotrowski i Aleksiej Gwozdiew przypuścili bezpardonowy atak na Wsiewołodskiego, zarzucając mu nawiązywanie do „reakcyjnych" idei z początku XX wieku oraz przecenianie dawnych „prymitywnych" form, jak występy skomorochów czy obrzędy na pogańskiej Rusi, co ich zdaniem doprowadziło do „walki z teatrem nasyconym ideami", a nawet zaczęło grozić likwidacją teatru jako nosiciela ideologii (*Istoria sowietskogo tieatra*, 1933, s. 136). Co ciekawe, nawet Adrian Piotrowski, po 1917 roku wielki zwolennik widowisk masowych oraz teatru amatorskiego (zapewniającego uczestnikom bezpośredni udział w tworzeniu widowiska), w 1933 wraz z Gwozdiewem inkryminuje Wsiewołodskiemu bezkrytyczne kopiowanie idei Wiaczesława Iwanowa i Nikołaja Jewreinowa:

> Już na początku 1919 roku W.N. Wsiewołodski, występując z referatem na miejskim posiedzeniu przedstawicieli teatru robotniczo-chłopskiego, dowodził, że „trzeba stworzyć taki teatr, w jakim lud nie pozostawałby wyłącznie pasywnym obserwatorem, lecz uczestniczyłby w twórczym procesie". […] „Co należy zaproponować ludowi, żeby traktował teatr jako ojczysty [nie

> podlegający obcym wpływom – K.O.]? Żadnych *Rewizorów*; nie pomogą w tym żadni Ostrowscy. Lud powinien tworzyć teatr, sięgając do obchodzonych przezeń niegdyś rytualnych obrzędów. U podstaw przyszłego teatru dla ludu powinno znaleźć się działanie chóralne. Bowiem teatr dziś istniejący dokonał swego żywota, lud go nie potrzebuje, nie jest nim zainteresowany" (tamże, s. 140).

Dalej autorzy konstatowali (wbrew – należy to podkreślić – własnym niedawnym przekonaniom):

> Doprowadzona tu została do skrajności reakcyjna tendencja do uchylenia specyfiki sztuki oraz zastąpienia rzeczywistości społecznej „ponadartystyczną realnością" – z jednej strony, a z drugiej – propagandą skrajnego prymitywizmu, przedstawianego jako „teatr ludowy" (tamże).

Krytyczna ocena koncepcji Wsiewołodskiego, w której nie brakowało absurdalnych zarzutów o „burżuazyjny idealizm" czy negowanie dziedzictwa kulturowego, była pochodną toczącej się walki politycznej przeciwko siłom kojarzonym z rewolucją, a w sztuce przeciwko awangardowym eksperymentom, a także przeciwko wszelkim odmianom teatru aktywizującego widzów. Po okresie poszukiwań nastawał czas kostnienia form, czas teatru, w którym rola widza została ograniczona do pasywnego odbioru ideologicznych treści. Książka Wsiewołodskiego nie miała szans na wzbudzenie zainteresowania w epoce stalinowskiej nie tylko z uwagi na jej oryginalność, wynikającą z przyjętego przez autora założenia, że teatr to nie tylko scena i skonwencjonalizowane widowisko. W drugim tomie *Historii* jej autor przedstawił dzieje scenicznych realizacji, obejmujących różne gatunki,

poruszył takie kwestie, jak sztuka aktora, edukacja teatralna, muzyka w teatrze, scenografia itd. Nie pominął rzecz jasna repertuarów, jednak nie skupiał się na przesłaniu danego dzieła; interesowało go nie tyle, o czym jest spektakl, ile – jak jest zrobiony. A takie podejście stanowiło podstawę do oskarżenia o formalizm. Ofiarami tych oskarżeń padli zarówno Wsiewołodski, jak i jego krytycy. Skutki publicznego potępienia były rozmaite; najbardziej ucierpieli rewolucyjni aktywiści (do których Wsiewołodski nie należał), jak Adrian Piotrowski rozstrzelany w 1937 roku. „Szkoła Gwozdiewa" przestała istnieć, a jej twórca zmarł przedwcześnie w 1939 roku. Z powodu agresywnych ataków na Wsiewołodskiego – w prasie nazywano go apologetą feudalnej, popowskiej Rosji (*Iz istorii sowietskoj nauki o tieatrie. 20-je gody*, s. 321) – zaprzestał on badań, niemal przestał publikować. Od 1944 roku mieszkał i pracował w Moskwie, ale i tu dosięgły go, podobnie jak innych teatrologów, ataki prowadzone pod hasłem kampanii przeciwko kosmopolityzmowi.

Rosyjska teatrologia poniosła w okresie stalinowskim niepowetowane straty. Podczas gdy badania nad teatrem w pierwszych trzech dziesięcioleciach XX wieku prowadzono w oparciu o nowe teorie i metodologie, a badacze teatru nie ustępowali badaczom literatury ze szkoły formalnej, to po stalinizmie teatrologia odrodziła się niemal wyłącznie jako dyscyplina historyczna, osiągając w niektórych przypadkach znakomite rezultaty jako tradycyjnie rozumiana opisowa historia teatru, czerpiąca z pieczołowicie wydawanych źródeł.

Niniejszy artykuł nie pretenduje do kompletnej prezentacji wszystkich badań i poglądów badaczy teatru sprzed niemal stu lat, a stanowi jedynie próbę zwrócenia uwagi na niektóre aspekty rodzącej się wówczas nauki o teatrze oraz na jej nowatorstwo.

Wzór cytowania:

Osińska, Katarzyna, *Dromena, theatron albo „coś somatycznego, zmysłowego i fizjologicznego" Teatr jako przedmiot refleksji i badań w rosyjskiej/radzieckiej nauce w latach dwudziestych XX wieku*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2025, nr 190, DOI: 10.34762/f0cj-5r84.

Autor/ka

Katarzyna Osińska

Katarzyna Osińska (katarzyna.osinska@ispan.edu.pl) – prof. Instytutu Slawistyki PAN. Zajmuje się teatrem rosyjskim XX i XXI wieku, relacjami między awangardą historyczną i neoawangardą w teatrze i sztukach plastycznych; twórczością Tadeusza Kantora; problematyką transferu kulturowego w odniesieniu do związków rosyjsko-hiszpańskich. Autorka m.in. monografii: *Klasztory i laboratoria. Rosyjskie studia teatralne: Stanisławski, Meyerhold, Sulerżycki, Wachtangow*(2003); *Teatr rosyjski XX wieku wobec tradycji. Kontynuacje, zerwania, transformacje* (2009; przekład na angielski: *Twentieth Century Russian Theatre and Tradition. Continuities, Ruptures, Transformations*, https://ispan.waw.pl/ireteslaw/handle/20.500.12528/84). ORCID: 0000-0003-4142-040X.

Przypisy

1. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie cytaty w przekładzie autorki artykułu.
2. Rolę, jaką odegrał Max Herrmann w ukształtowaniu podstaw teatrologii jako odrębnej nauki przypomnieli Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera we *Wstępie do polskiego wydania* książki Eriki Fischer-Lichte (zob. Fischer-Lichte, 2012, s. 7-15).
3. Warto tu dodać, że Gwozdiew był także autorem książki poświęconej teatrowi niemieckiemu po I wojnie światowej, w której dużo miejsca poświęcił twórczości Erwina Piscatora, Friedricha Wolfa i Bertolta Brechta oraz rozmaitym przykładom teatru masowego i proletariackiego; Gwozdiew, 1932.
4. W dokumentach z 1913-1914 roku, dotyczących powstającego przy Studiu na Borodinskiej pisma „Miłość do Trzech Pomarańczy" znajduje się spis osób, których obecność Meyerhold uznał za „pożądaną w czasopiśmie dra Dapertutto [ówczesny pseudonim Meyerholda – K.O.]". W spisie zwracają uwagę nazwiska niekojarzone z kręgiem Meyerholda, jak Umberto Boccioni (nic nie wskazuje na to, że do takiej współpracy doszło), czy słynny profesor medycyny, lekarz terapeuta, specjalista w dziedzinie anatomii patologicznej Siergiej Botkin (zob. *Meyerhold i drugije*, 2000, s. 362).
5. Przekład na rosyjski książki Fuchsa *Rewolucja teatru*, wydanej w Niemczech w 1909 roku, ukazał się w Rosji w 1911.
6. Władimir Aleksandrowicz Filippow (1889-1965) – historyk teatru, krytyk, reżyser, aktor, pedagog. W 1912 roku ukończył Wydział Historyczno-Filozoficzny Uniwersytetu

Moskiewskiego. Łączył zainteresowania badawcze z praktyką teatralną oraz pedagogiką. Jak badacz zajmował się głównie dramaturgią, historią teatru rosyjskiego, a także problematyką mowy scenicznej. Wspomniana tu książka *Biesiedy o tieatrie* (1924) została pomyślana jako „próba wprowadzenia do teatroznawstwa", jak głosi jej podtytuł.
7. Wasilij Grigorjewicz Sachnowski (1886-1945) – reżyser, pedagog, krytyk i teatrolog. Studiował w Niemczech (Uniwersytet we Fryburgu) oraz w Moskwie. Związany z wieloma teatrami Piotrogrodu i Moskwy; od 1926 z MChAT-em. Wykładał m.in. w moskiewskim Państwowym Instytucie Sztuki Teatralnej (GITIS).
8. Pawieł Maksimowicz Jakobson (1902-1979) – psycholog specjalizujący się w dziedzinach twórczości artystycznej (w tym psychologii uczuć aktora), motywacji człowieka oraz uczuć i emocji. W 1960 roku obronił pracę habilitacyjną *Psychologia uczuć*, w której przedstawił wyniki badań emocjonalno-uczuciowej sfery u dzieci. W interesującym nas okresie wykładał psychologię m.in. w moskiewskich instytucjach naukowych o profilu artystycznym: w Państwowej Akademii Nauk Artystycznych (GAChN) oraz w Państwowym Instytucie Sztuki Teatralnej (GITIS).
9. Lubow' Jakowlewna Guriewicz (1866-1940) – pisarka, krytyczka literacka i teatralna, tłumaczka z języka francuskiego. Na początku XX wieku aktywna uczestniczka ruchu feministycznego; była m.in. delegatką na Pierwszy Wszechrosyjski Zjazd Kobiet. Po 1917 roku współpracowała z instytucjami teatralnymi w Piotrogrodzie i – od 1920 – w Moskwie, w tym z Państwową Akademią Nauk Artystycznych (GAChN). Przyjaźniła się z Konstantinem Stanisławskim, pomagała redagować pierwsze rosyjskie wydania jego książek, była autorką szkicu *K.S. Stanisławskij* (wydanego w formie broszurowej w 1929 roku).
10. *Księżniczka Brambilla* – spektakl z 1920 roku na motywach twórczości E.T.A. Hoffmanna w reżyserii Aleksandra Tairowa w Teatrze Kameralnym. Ikonografia spektaklu wystawionego w scenografii Gieorgija Jakułowa wskazuje nie tylko na inspiracje komedią dell'arte, ale przede wszystkim na bogactwo środków użytych w dekoracjach i kostiumach. Spektakl ten wyróżniał się wizualnym przepychem, stąd Sachnowski sugeruje dysonansową zależność między nim a ówczesną sytuacją materialną społeczeństwa.
11. Nikołaj Iwanowicz Żynkin (1893-1979) – lingwista, psycholog, pedagog, jeden z twórców radzieckiej psycholingwistyki, interesował się problemami intonacji, autor prac na temat mechanizmów mowy. W latach dwudziestych związany z Państwową Akademią Nauk Artystycznych (GAChN), w której w latach 1927-1929 kierował pracami działu filozoficznego. W późniejszych latach stał się znany jako teoretyk kina.
12. Pawieł Iwanowicz Nowicki (1888-1971) – teatrolog, literaturoznawca, specjalista od architektury, krytyk, pedagog. Człowiek o burzliwej biografii i wielu zainteresowaniach. Przed rewolucją relegowany z Uniwersytetu Petersburskiego za działalność polityczną; w pierwszym okresie po 1917 roku związany z Krymem jako działacz polityczny (lider krymskich mieńszewików); szef Wydziału Edukacji przy Ludowym Komisariacie Oświaty Krymskiej Autonomicznej Republiki Socjalistycznej. Od 1922 roku mieszkał w Moskwie; był inicjatorem i organizatorem instytucji artystycznych i naukowych. Zwolennik konstruktywizmu; współorganizował Stowarzyszenie Współczesnych Architektów (*Objedinienije sowriemiennych architiektorow* – w skrócie OSA). W latach 1926-1930 rektor Wchutiemasu (następnie Wchutieinu). W połowie lat trzydziestych wykluczony z partii. Po 1945 był kierownikiem literackim w Teatrze im. Wachtangowa w Moskwie. Wykładał w moskiewskich szkołach wyższych, w tym w GITIS-ie.
13. W Polsce nazwisko Wsiewołodskiego jest prawie nieznane; w ostatnich latach przywołała je parokrotnie autorka książki o teatrze misteryjnym, wskazując na jego zainteresowaniem

wpływami bizantyjskimi w kulturze dawnej Rusi oraz dramatem liturgicznym (zob. Lechowska, 2015). Z prac samego Wsiewołodskiego po polsku ukazały się jego rozważania na temat staroruskich widowisk (zob. Wsiewołodskij-Gerngross, 1960).
14. Większość danych biograficznych Wsiewołodskiego-Gerngrossa podaję za Siergiejem Stachorskim (zob. *Iz istorii sowietskoj nauki o tieatrie. 20-je gody*, 1988, s. 318-322). Jego podwójne nazwisko bywało zapisywane w rozmaity sposób: z łącznikiem: Wsiewołodskij-Gerngross, bez łącznika, oraz z drugim członem nazwiska ujętym w nawias: Wsiewołodskij (Gerngross). W niniejszym artykule posługuję się pierwszym członem nazwiska badacza, drugi dodaję wówczas, gdy odwołuję się do konkretnych źródeł.
15. Instytut Żywego Słowa działał w Piotrogrodzie w latach 1918-1924. Wsiewołodski oraz inni badacze i wykładowcy, w tym lingwista, członek OPOJAZ-u Siergiej Bernsztejn, zajmowali się w Instytucie badaniem ludzkiej mowy z punktu widzenia filologii, deklamacji, lingwistyki, muzyki, fizjologii, socjologii, psychologii. Wpływ na zainteresowanie żywym słowem, w tym praktykami deklamacji, miała zapewne poezja, której rozkwit przypada w Rosji na początek XX wieku, a sprzyjało badaniom pojawienie się możliwości rejestrowania dźwięku, a także wzrost znaczenia „wyrazistego czytania" w praktyce pedagogicznej (zob. szerzej: Vassena, 2007; Dworik, 2015).
16. Warto tu dodać, że historia Instytutu, a także problematyka „żywego słowa" przyciąga w ostatnich latach uwagę badaczy (zob. Vassena, 2007; *Żywoje słowo. Logos – gołos – dwiżenije – żest*, 2015; *Raboty kabinieta izuczenija chudożestwiennoj rieczi*, 2018; Zołotuchin, 2024).
17. Skwarczyńska korzystała z wielu omówień i recenzji, jakie ukazały się w prasie rosyjskiej i polskiej, dzięki czemu szczegółowo opisała spektakl, zwracając uwagę na oszczędność dekoracji, na scenę-arenę, zespołową grę, zintegrowaną z tekstem oprawę muzyczną, chóralną deklamację, co – jej zdaniem – zbliżało spektakl do estetyki teatru Tairowa. Jednocześnie cytowała krytyków, podkreślających „świetną grę" Wsiewołodskiego jako Pankracego oraz – co istotne – nadanie spektaklowi rewolucyjnego sensu poprzez zmianę zakończenia – odrzucenie sceny finałowej i zwycięstwo Pankracego. Ta kwestia oburzyła niektórych polskich recenzentów spektaklu (Skwarczyńska, 1959, s. 316-318; Skwarczyńska, 1966).
18. Adrian Iwanowicz Piotrowski (1898-1937) – tłumacz, dramaturg, krytyk teatralny i filmowy. Syn Tadeusza Zielińskiego, przysposobiony i wychowany przez rodzinę matki, ukończył petersburskie gimnazjum Peterschule, studiował filologię klasyczną na Uniwersytecie w Petersburgu. Po 1917 roku angażował się w organizację widowisk masowych; stworzył teoretyczne podwaliny pod ideę masowego teatru amatorskiego. Był autorem uznanych za wybitne przekładów Arystofanesa i Ajschylosa. Tłumaczył również współczesną dramaturgię niemiecką; ku stylistyce ekspresjonistycznej ciążyła jego własna twórczość dramaturgiczna. Związany jako kierownik literacki z teatrami Piotrogrodu/Leningradu. Wykładał w Rosyjskim Instytucie Historii Sztuki. Interesował się kinem, pisał scenariusze; w latach 1928-1937 sprawował artystyczne kierownictwo wytwórni Sowkino (przemianowanej na Lenfilm). W 1937 roku aresztowany i rozstrzelany (na temat jego idei teatru masowego i amatorskiego, zob. Osińska, 1997).
19. Był to prawdopodobnie rozpowszechniony pogląd. Wspominany wyżej Władimir Filippow również wywodził „teatr" od greckiego *theatron* rozumianego jako miejsce do oglądania (Filippow, 1924, s. 10).
20. Wsiewołod Wsiewołodskij (Gerngross), *Istorija*, t. 1, 52.
21. Choć trzeba tu podkreślić, że Wsiewołodski nie nadużywał pojęcia „walka klas", bardziej

skupiał się na zależnościach ekonomicznych. Nietrudno wskazać w literaturze tamtego okresu pozycje z zakresu historii teatru pisane przez autorów, dla których walka klasowa stanowiła klucz do rozpoznania procesów historycznych zachodzących w teatrze Rosji i innych krajów i kultur, przede wszystkim zachodnich. Zwulgaryzowana socjologia odcisnęła piętno na pracach takich wszechstronnie wykształconych erudytów, jak Pawieł Siemionowicz Kogan (1872-1932), autor m.in. historii teatru zachodnioeuropejskiego (Kogan, 1934).

22. Dla Wsiewołodskiego, podobnie jak dla innych badaczy tamtego okresu, wielonarodowość imperium rosyjskiego, a następnie Rosji Radzieckiej i Związku Radzieckiego nie stanowiła problemu badawczego, co nie znaczy, że nie istniały obszary w teatrze identyfikowane z innymi niż Rosjanie narodami. Po 1917 roku powstawały na terenie Rosji Radzieckiej studia i teatry, mające w nazwie: żydowski, ormiański, cygański (nie używano wówczas przymiotnika „romski", nazywano Romów Cyganami, co miało neutralną konotację). Jednak kwestie narodowej odrębności, tożsamości i miejsca w wielonarodowym państwie nie były poddawane refleksji naukowej.

Bibliografia

Dwornik, Filipp, *Itogi issledowanij W. N. Wsiewołodskiego-Gierngrossa w obłasti deklamacyii i ich swiaz' s diejatielnostju Ekspierimientalnogo tieatra*, [w:] *Żywoje słowo. Logos – gołos – dwiżenije – żest. Sbornik statjej i matieriałow*, red. W. Fieszczenko, Nowoje litieraturnoje obozrienije, Moskwa 2015, s. 105-114.

Filippow, Władimir, *Biesiedy o tieatrie. (Opyt wwiedienija w tieatrowiedienije)*, Moskowskoje tieatralnoje izdatielstwo, Moskwa 1924.

Fischer-Lichte, Erika, *Teatr i teatrologia. Podstawowe pytania*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2012.

Gudkowa, Wioletta, *Tieatralnaja sekcyja GAChN. Istorija idiej i ludiej. 1921-1930*, Nowoje litieraturnoje obozrienije, Moskwa 2019.

Gwozdiew, Aleksiej, *Itogi i zadaczi naucznoj istorii tieatra*, [w:] *Iz istorii sowietskoj nauki o tieatrie. 20-je gody. Sbornik trudow*, red. S. Stachorskij, GITIS, Moskwa 1988, s. 121-159.

Gwozdiew, Aleksiej, *Iz istorii tieatra i dramy*, Academia, Pietierburg 1923.

Gwozdiew, Aleksiej, *Tieatr poslewojennoj Giermanii*, LENGIChŁ, Leningrad 1932.

Istorija sowietskogo tieatra, tom 1: *Pietrogradskije tieatry na porogie Oktiabria i w epochu wojennogo kommunizma. 1917-1921*, Leningradskoje otdielenije Gosudarstwiennogo izdatielstwa chudożestwiennoj litieratury, Leningrad 1933.

Iz istorii sowietskoj nauki o tieatrie. 20-je gody. Sbornik trudow, red. S. Stachorskij, GITIS, Moskwa 1988.

Kogan, Pawieł, *Oczerki po istorii zapadno-jewropiejskogo tieatra*, Academia, Leningrad 1934.

Lechowska, Marta, *Teatr misteryjny w kulturze rosyjskiej*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2015.

Markow, Pawieł, *O tieatrie*, tom 3, „Iskusstwo", Moskwa 1976.

Meyerhold i drugije. Dokumenty i matieriały, red. O. Feldman, O.G.I., Moskwa 2000.

Nowickij, Pawieł, *Sowriemiennyje tieatralnyje sistiemy*, Gosudarstwiennoje izdatielstwo chudożestwiennoj litieratury, Moskwa 1933.

Osińska, Katarzyna, *Tradycje Grecji antycznej w radzieckiej praktyce i teorii teatralnej lat dwudziestych. Adrian Piotrowski i Siergiej Radłow*, [w:] *Siew Dionizosa. Inspiracje Grecji antycznej w teatrze i dramacie XX wieku w Europie Środkowej i Wschodniej*, red. J. Axer, Z. Osiński, Wydawnictwo DiG – Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 1997, s. 55-72.

Piesoczinskij, Nikołaj, *O leningradzkoj tieatrowiedczeskoj szkole*, „Pietierburgskij tieatralnyj żurnał" 2004, nr 35, https://ptj.spb.ru/archive/35/historical-novel-35/oleningradskoj-teatrovedcheskoj-shkole/ [dostęp: 30.09.2025].

Problemy teorii dramatu i teatru, tom 1, *Dramat*, red. J. Degler. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2003.

Raboty kabinieta izuczenija chudożestwiennoj rieczi (1923-1930), red. W. Zołotuchin, W. Schmidt, Tri kwadrata, Moskwa 2018.

Skwarczyńska, Stefania, *Leona Schillera trzy opracowania teatralne „Nieboskiej komedii" w dziejach jej inscenizacji w Polsce*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1959.

Skwarczyńska, Stefania, *W kręgu wielkich romantyków polskich*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1966, s. 431-438.

Stankiewiczius, Władisław, *Gwozdiew i Meyerhold: k problemie wzaimowlijanija rieżyssury i tieatrowiedienija*, „Tieatrołogija", http://teatrologia.ru/teoriya/9 [dostęp: 30.09.2025].

Vassena, Raffaella, *K riekonstrukcyii istorii i diejatielnosti Instituta żywogo słowa (1918-1924)*, „Nowoje litieraturnoje obozrienije", 2007, nr 4, https://magazines.gorky.media/nlo/2007/4/k-rekonstrukczii-istoriii-deyatelnosti-instituta-zhivogo-slova-1918-1924.html [dostęp: 30.09.2025].

Wsiewołodskij (Gerngross), Wsiewołod, *Istorija russkogo tieatra*, t. 1-2, Tiea-Kino-Pieczat', Leningrad–Moskwa 1929.

Wsiewołodskij Gerngross, Wsiewołod Nikołajewicz, *O staroruskich widowiskach herodowych: z dziejów wertepu*, „Pamiętnik Teatralny" 1960, nr 3-4, s. 511-518.

Wsiewołodskij, Wsiewołod, *Leningradskij Gosudarstwiennyj Ekspierimientalnyj tieatr*, „Chudożnik i zritiel” 1924, nr 2-3, s. 35.

Zołotuchin, Walerij, *Gołos i wosk. Zwuczaszczaja chudożestwiennaja riecz’ w Rossii w 1900-1930-je gody. Poezija, zwukozapis’, performans*, Nowoje litieraturnoje obozrienije, Moskwa 2024.

Żywoje słowo. Logos – gołos – dwiżenije – żest. Sbornik statjej i matieriałow, red. W. Fieszczenko, Nowoje litieraturnoje obozrienije, Moskwa 2015.

Źródło:
https://didaskalia.pl/artykul/dromena-theatron-albo-cos-somatycznego-zmyslowego-i-fizjologicznego