didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 161**
Data wydania: luty 2021
DOI: 10.34762/w58m-xc77
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/wyjsc-z-teatru-i-w-nim-pozostac

/ JEWREINOW

Wyjść z teatru i w nim pozostać

Nikołaj Jewreinow – spojrzenie z XXI wieku

Katarzyna Osińska | Instytut Slawistyki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie

Stepping Out of the Theater and Remaining in It: A 21st Century Retrospective on the Art of Nikolai Evreinov

Nowadays the growing interest in the work of Nikolai Evreinov, especially in the idea of the theatralization of life, provokes the question: Was Evreinov really ahead of his time, as Erika Fischer-Lichte suggests? What do his ideas mean today, in the era of *performance studies*? The article discusses Evreinov's most important concepts – such as the theatralization of life (on the example of human sex life, among others), monodrama, theater for oneself – as well as his works on the origins of theater which he saw in the scapegoat rituals, folk rituals, and public executions. Evreinov's ideas are juxtaposed with his work as a director (as the co-creator of the Ancient Theater in St. Petersburg, and the director of the mass spectacle *The Storming of the Winter Palace*) and with his dramatic works (on the example of the following dramas: *The Beautiful Despot*, *In the Stage-Wings of the Soul* [also known as: *Theatre of the Soul*], the parody *The Inspector General* [also known as: *The Government Inspector*] and *The Chief Thing*).

Keywords: Nikolai Evreinov, theatralization of life, the scapegoat ritual, drama therapy, *performance studies*

Od Schechnera do Jewreinowa

Richard Schechner w książce *Performatyka: wstęp* przywołuje Nikołaja Jewreinowa tylko jeden raz – na marginesie rozważań o oddziaływaniu sztuki na sferę życia. Zauważa, że już przed latami sześćdziesiątymi XX wieku wielu artystów i teoretyków interesowało się sytuacją zatarcia granicy między „fikcją" a „rzeczywistością". Do artystów tych amerykański badacz zalicza Nikołaja Jewreinowa, umieszczając go między Luigim Pirandellem a Johnem Cage'm i Allanem Kaprowem (Schechner, 2006, s. 148). Zastanawiające, że Schechner tak niewiele uwagi poświęca rosyjskiemu twórcy; można odnieść wrażenie, że nie słyszał o pojęciach „teatralność" czy „teatralizacja życia". Inna rzecz, że Jewreinow był znany w przedwojennej i tużpowojennej Europie i Stanach Zjednoczonych przede wszystkim jako dramaturg, między innymi autor dramatu *To, co najważniejsze* (*Samoje gławnoje*) porównywanego do dzieł Pirandella. I mimo że w 1927 roku ukazała się w języku angielskim książka *The Theatre in Life*, w której znalazły się ważne tytuły z jego dorobku: *Wwiedienije w monodramu* (Wprowadzenie do monodramatu, 1909), *Tieatr kak takowoj* (Teatr jako taki, 1912) i *Pro scena sua* (1915), to widać nie zwróciła na siebie uwagi, a jej autor nie budził większego zainteresowania badaczy aż do lat osiemdziesiątych XX wieku (zob. Golub, 1984). Książka Jewreinowa została wznowiona w USA w roku 2013, niewykluczone, że pod wpływem coraz popularniejszych badań z zakresu *performance studies*, do rozwoju których przyczynił się między innymi Schechner. Gdyby Richard Schechner, pracując nad *Performatyką*, wiedział więcej o Jewreinowie, a przede wszystkim, gdyby mógł zapoznać się z jego tekstami w języku rosyjskim, w tym z głównym jego dziełem, nieprzetłumaczoną na angielski trylogią *Tieatr dla siebia* (Teatr dla siebie, 1915-1917), byłby zapewne zaskoczony, jak wiele jego idei i odkryć

koresponduje z problematyką *performance studies*.

Nikołaj Jewreinow (1879-1953), podobnie jak Richard Schechner (ur. 1934), łączył twórczość artystyczną (był dramaturgiem, reżyserem, założycielem teatrów) z ambicjami badacza. Przez Rosjan nazywany jest teoretykiem teatru, „twórcą teorii teatru" lub „autorem prac teoretycznych" (Stachorskij, 2007, s. 239; Dżurowa, 2010, s. 4; Ryżenkow, 2013, s. 5). Teoretykiem w ścisłym znaczeniu trudno go jednak nazwać, bowiem nie chodziło mu o systematyzowanie wiedzy w obrębie jakiejś dziedziny. Język angielski podsuwa termin *theatre practitioner*, oznaczający kogoś, kto łączy tworzenie przedstawień z teoretyczną refleksją na temat własnej praktyki teatralnej. Jednak termin ten również nie objaśnia dążeń Jewreinowa, ponieważ nie zajmował on się teoretycznym komentowaniem własnych praktyk. Nie wypracował metody teatralnej (jak Stanisławski czy Meyerhold), nie objaśniał własnych odkryć reżyserskich czy aktorskich. Związek jego przemyśleń z praktyką miał inny charakter: traktował on niektóre swoje dzieła (dramaty oraz reżyserowane przez siebie przedstawienia) jako ilustracje dla swoich idei, takich jak „monodrama" czy „teatr dla siebie". A poza tym – teoretyzował i filozofował na temat teatralnej natury ludzkich zachowań. Swoje poglądy wykładał w formie swobodnej, udramatyzowanej, obrazowej, angażując się emocjonalnie. Prawdopodobnie świadomie zacierał granicę między twórczością artystyczną a działalnością, którą prezentował jako naukową.

W programowych publikacjach dowodził, że człowiek instynktownie dąży do przemiany rzeczywistości zewnętrznej w rzeczywistość przez niego kreowaną. Przekonany był, że „teatralność", definiowana jako „instynkt przeciwstawienia obrazom odbieranym z zewnątrz – obrazów dowolnie tworzonych przez człowieka" (Jewreinow, 2008, s. 188), jest wszechobecna i

ma charakter przedestetyczny. Teatralność rozumiał jako działanie, w wyniku którego przeobrażeniu podlega ten, który działa, a także rzeczywistość, na którą oddziałuje; dostrzegał w niej podstawową funkcję kulturotwórczą.

Argumenty dla swoich rozważań czerpał z obserwacji życia oraz szerokiego spektrum lektur; korzystał obficie z dorobku historyków, historyków teatru, antropologów, etnografów, psychologów, lekarzy. Nawet skrócony wykaz artykułów i książek Jewreinowa daje wyobrażenie o rozległości jego zainteresowań, pomysłowości, erudycji, a także pracowitości. Wiele z nich (choć nie wszystkie) bezpośrednio lub pośrednio nawiązywało do jego głównych idei: „teatralizacji życia", „monodramy", „teatru dla siebie". Jako absolwent prestiżowej Cesarskiej Szkoły Prawniczej przygotował w 1901 roku pracę dyplomową *Istorija tielesnych nakazanij w Rossii* (Historia kar cielesnych w Rosji – publikacja w 1913); w problematyce, jaką podjął, można dojrzeć jego przyszłe zainteresowania, które dziś zaliczylibyśmy do antropologii kulturowej. Do historii teatru odnoszą się jego artykuły: *Starinnyj tieatr. Ob aktiorie sriednich wiekow* (Stary teatr. O aktorze wieków średnich, 1907), *Ispanskij aktior XVI-XVII wieka* (Hiszpański aktor XVI-XVII wieku, 1909), *Ispanskij tieatr XVI-XVII wieka* (Hiszpański teatr XVI-XVII wieku, 1911), książeczka *Kriepostnyje aktiory. Popularnyj istoriczeskij oczerk* (Aktorzy pańszczyźniani. Popularny szkic historyczny, 1911, drugie wydanie 1925).

Pisał też o współczesnym teatrze, jego problemach i jego twórcach: *Rieżyssior i diekorator* (Reżyser i dekorator, 1909), *Chudożniki tieatra W. F. Komissarżewskoj* (Scenografowie teatru Wiery Komissarżewskiej, 1911). W 1911 roku ukazał się pod jego redakcją zbiór artykułów poświęcony problemowi nagości na scenie: *Nagota na scenie* (Nagość na scenie). W

książce tej opublikował trzy artykuły swojego autorstwa: *O nagotie na scenie* (O nagości na scenie), *Sceniczeskaja cennost' nagoty* (Wartość sceniczna nagości), *Jazyk tieła* (Język ciała). Powstały one z inspiracji rosyjskich występów Isadory Duncan. Jewreinow rozróżniał w nich pojęcie „golizny" i „nagości"; jego zdaniem gołe ciało, w odróżnieniu od nagiego, ma prowokować pożądanie, natomiast ciało nagie jest w istocie swej niewinne, ponieważ staje się materią sztuki. Warto tu dodać, że swoje rozumienie nagości próbował przedstawić na scenie w spektaklu *Nocznyje plaski* (Nocne tańce) według Fiodora Sołoguba (1909). Zaangażowane aktorki nieprofesjonalne, żony i siostry poetów, współautorów spektaklu, nie występowały jednak całkiem nago, lecz w półprzezroczystych trykotach, tańcząc boso – za przykładem Duncan (Dżurowa, 2005, s. 12). Nic innego nie było rzecz jasna możliwe z uwagi na obyczajowe bariery tamtego czasu. Istotne jest tu samo postawienie problemu, przy czym obrona nagości w wydaniu Jewreinowa nie ma wiele wspólnego z dążeniem do radykalnego przekraczania norm obyczajowych. Jewreinow pragnął wyzwolić teatr z estetycznych ograniczeń, wyrwać go z dominujących konwencji, uczynić bliższym innym rodzajom sztuki.

Na wydaną w 1915 roku książkę *Pro scena sua* złożyły się między innymi rozważania poświęcone aktorstwu w jego historycznych kontekstach: artykuły o średniowiecznych „komediantach", o hiszpańskich aktorach Złotego Wieku, tańcach andaluzyjskich, ale też refleksje dotyczące współczesnych problemów sceny, aktorstwa i filmu. W dwustronicowej notatce zatytułowanej *Aktior w kinematografie* (Aktor w kinematografie[1]) Jewreinow wyraził radość z faktu, że taśma filmowa utrwali dla przyszłych pokoleń aktorów i ich kreacje: z gestami, mimiką, stylem; „Kocham kinematograf za to *przezwyciężenie śmierci*, jakie się w nim kryje" – pisał (Jewreinow, 1915, s. 123).

Szerokie zainteresowania Jewreinowa przyniosły w efekcie wiele artykułów i książek poświęconych ludziom sztuki: aktorom, malarzom, poetom. Pod jego redakcją ukazał się w 1912 roku tom poświęcony Nikołajowi Kulbinowi – jednemu z najciekawszych i najbardziej wszechstronnych artystów i teoretyków sztuki z przełomu XIX i XX wieku (a z zawodu – lekarzowi wojskowemu); w 1922 wydał monografię malarza Nikołaja Niestierowa. Poza tym pisał w różnych okresach o twórcach takich jak: Émile Jaques-Dalcroze, kompozytor Ilja Sac, malarze Félicien Rops i Aubrey Beardsley. Problemom sztuki portretowej poświęcił pracę *Originał o portrietistach* (Oryginał o portrecistach, 1922), w której mierzył się z psychologicznym aspektem relacji między portretującym a portretowanym: zastanawiał się, czy osobowość artysty, jego świat wewnętrzny mają wpływ na to, w jaki sposób przedstawia on osobę portretowaną. Co ciekawe, analizował własne portrety wykonane przez Ilję Riepina, Mścisława Dobużyńskiego, wspomnianego Nikołaja Kulbina, Dawida Burluka, Władimira Majakowskiego i innych[2]. W swojej działalności pisarskiej nie omijał tematów sensacyjnych, choćby w osiemdziesięciostronicowej książeczce *Tajna Rasputina* (Tajemnica Rasputina). Wydana w 1924 roku, w niemałym jak na ówczesne czasy nakładzie siedmiu tysięcy egzemplarzy, wznowiona została w postaci reprintu w roku 1990 – tym razem w nakładzie trzystu tysięcy. Podejmował się popularnych, mogących przynieść pewien dochód zadań, jak książka dla dzieci *Czto takoje tieatr* (Czym jest teatr, 1924). Wreszcie na początku lat dwudziestych wydał trzy prace poświęcone rytualnym źródłom teatru. A poza tym, przez cały okres kariery teatralnej w Rosji wydawał (i wznawiał) tomy dramatów własnego autorstwa.

Najważniejsze swoje idee zawarł we wspomnianych wyżej, wydawanych między rokiem 1909 a 1915 książkach: *Wprowadzenie do monodramatu*, *Teatr jako taki*, *Pro scena sua*, *Teatr dla siebie*. Jego ówczesne przemyślenia

znalazły odzwierciedlenie oraz nową argumentację w późniejszych pracach, między innymi w artykule *Tieatroterapija* (Teatroterapia, 1920), w broszurze *Tieatr u żywotnych. O smysle tieatralnosti s biołogiczeskoj toczki zrienija* (Teatr w świecie zwierząt. O sensie teatralności z biologicznego punktu widzenia, 1924). W pracach tych stworzył system pojęć: „monodrama", „teatralizacja życia", „instynkt teatralności", „teatr dla siebie", „wola teatru", za pomocą których opisywał ludzkie działania, relacje społeczne (choć także świat zwierząt, a nawet roślin). Uniwersalizujący charakter jego odkryć (przy tym chętnie akcentował swoje pierwszeństwo w nadaniu sprawczego znaczenia pierwiastkowi teatralności) miała wyrażać idea „teatrokracji". Oczywiście, nie on wymyślił *theatrum mundi*; literackie maksymy („Świat jest teatrem, aktorami ludzie…") oddawały powszechne przekonania o tym, że ludzie w życiu grają role, a świat niekoniecznie jest miejscem prawdy. Metaforyka teatralna od wieków towarzyszy namysłowi nad różnymi przejawami ludzkiej aktywności: w życiu też, podobnie jak w teatrze, mamy tragedie, komedie, farsy, a wielkie konflikty rozstrzygają się w teatrach działań wojennych. Jewreinow nie tyle dokonał jakiegoś fundamentalnego odkrycia, ile próbował dowieść, że ogólne przeświadczenia o graniu ról w życiu mają podstawy naukowe.

Pisząc swoje rozprawy i książki, zwłaszcza te, w których podejmował próby udowodnienia, że świat jest zorganizowany na podobieństwo teatru oraz że ludziom (i zwierzętom) przyrodzony jest „instynkt teatralności", wskazywał na przykłady z różnych obszarów życia i nauki. Znajdujemy w nich setki cytatów i odwołań do prac naukowych (często nieopatrzonych odsyłaczem), dzięki którym ogrom przytaczanych faktów układa się we wzór dowodzący funkcjonalności stosowanych przezeń terminów.

Trudno zgodzić się z opinią współczesnego teatrologa Siergieja

Stachorskiego, że „dla współczesnych był Jewreinow figurą marginalną” (Stachorski, 2007, s. 240). Z pewnością był jedną z najbardziej rozpoznawalnych postaci w rosyjskim świecie teatru początku XX wieku. Jego niespożyta energia, styl bycia i styl pisania przyciągały uwagę środowiska artystycznego. Był płodnym dramaturgiem, reżyserem wystawiającym na wielu scenach, przede wszystkim petersburskich, przy czym największy rozgłos przyniosła mu działalność w teatrzyku Krzywe Zwierciadło; był też współzałożycielem Starego Teatru, wreszcie twórcą najsłynniejszego widowiska masowego *Zdobycie Pałacu Zimowego* (1920).

Oryginalność i rozmach jego działań nie mogły pozostać niezauważone – wzbudzały dyskusje i polemiki, mało kogo pozostawiały obojętnym. Prowokował krytykę, ale też inspirował swoich współczesnych. Między innymi Wsiewołoda Meyerholda, choć ten nie zawsze się do tego przyznawał (por. Kupcowa, 2001). Zwraca uwagę przeplatanie się ich dróg artystycznych po roku 1905, kiedy Meyerhold przyjechał do Petersburga i objął stanowisko reżysera w Teatrze Wiery Komissarżewskiej. Po odejściu Meyerholda jego miejsce w teatrze zajął Jewreinow. Meyerhold polemizował z Jewreinowem, krytycznie odnosił się do idei rekonstrukcji dawnego teatru, ale w poszukiwaniach prowadzonych przezeń około 1910 roku można dostrzec wiele elementów zbieżnych z propozycjami Jewreinowa. Choćby w idei szukania w minionych epokach pierwiastka czystej teatralności.

Międzynarodowy rozgłos Jewreinow zyskał po emigracji z Rosji Radzieckiej w 1925 roku, zwłaszcza dzięki licznym wystawieniom dramatu *To, co najważniejsze*, a także wydaniom jego książek. W świat udał się przez Polskę, szczegóły tej wizyty opisali Wiktoria i René Śliwowscy (Śliwowscy, 1980). O tym, jak wielka była popularność Jewreinowa w Polsce, świadczą liczne artykuły w prasie oraz wydana w 1924 roku broszura poświęcona jego

twórczości autorstwa Eugeniusza Świerczewskiego (Świerczewski, 1924; zob. też: Sielicki, 1974; Węgrzyniak, 2008; Masłowski, 2020[3]). Rosyjski artysta, który przybył do Warszawy wraz z żoną Anną Kaszyną-Jewreinową, był przyjmowany przez polskie środowiska artystyczne z honorami, wręcz triumfalnie.

Po emigracji Jewreinow nie został całkowicie wymazany z historii teatru rosyjskiego, choć przypominano o nim sporadycznie i najczęściej z krytyczną, czy wręcz napastliwą oceną (szerzej na temat recepcji jego działalności teatralnej w Rosji i Związku Radzieckim – Ryżenkow, 2013, s. 8-28). Na Zachodzie natomiast został niemal całkowicie zapomniany. Najprędzej przypomniano sobie o nim we Francji, gdzie w 1980 roku wydano numer zasłużonego kwartalnika „Revue des études slaves" w całości poświęcony artyście (*Evreïnov…*, 1980)[4]. Dopiero na przełomie XX i XXI wieku latach jego nazwisko zaczęło pojawiać się w artykułach zachodnich badaczy. Nic dziwnego, że zainteresowała się nim Erika Fischer-Lichte, gdyż idea teatralizacji życia i kategoria „teatralności" w takim ujęciu, w jakim wprowadzał je Nikołaj Jewreinow, wydają się wyprzedzać performatywność (Fischer-Lichte, 2018, s. 35-40)[5]. Wobec rosnącego zainteresowania osobą Jewreinowa i jego dorobkiem, należałoby nie tylko przypomnieć jego sylwetkę, skomentować jego dokonania, ale też zadać pytanie: czy istotnie wyprzedził on swój czas, jak sugeruje Fischer-Lichte? Co znaczą jego idee dzisiaj – czy można do nich podejść jak do odkrywanej na nowo spuścizny po burzliwych pierwszych dziesięcioleciach XX wieku? Czy też odesłać je, podobnie jak to się stało z jego dramatami, do lamusa historii?

Jewreinow na scenie. Monodrama i parodia

Nikołaj Jewreinow już jako dziecko pisał dramaty i nie porzucił twórczości dramaturgicznej w późniejszych latach. Wcześnie też zajął się reżyserią oraz organizacją zespołów teatralnych. W 1902 roku zadebiutował jako dramaturg: jego komedia *Fundamient sczastja* (Fundament szczęścia) została wystawiona w prywatnym Nowym Teatrze z udziałem właścicielki teatru i gwiazdy ówczesnych scen petersburskich Lidii Jaworskiej. Opublikowana w 1912 pod tytułem *Szczęśliwy grabarz*, stanowiła ilustrację paradoksu szczęścia jednostki budowanego na nieszczęściu innych. W Teatrze Aleksandryjskim Jewreinow zadebiutował trzy lata później komedią *Stiopik i Maniuroczka* (1905) – o starzejącej się parze małżeńskiej, która wyznaje sobie „grzechy" młodości (zdrady małżeńskie) i wybacza je sobie. Po tych dość konwencjonalnych próbach przyszedł czas na bardziej niecodzienne propozycje. W 1907 roku na scenie Teatru Aleksandryjskiego miał miejsce benefis pięćdziesięciolecia pracy artystycznej aktorki Warwary Strielskiej. Z tej okazji odbyła się premiera specjalnie na tę okazję napisanego przez Jewreinowa utworu *Babuszka* (Babcia). Tekst powstał na podstawie materiałów przedstawionych autorowi i reżyserowi przez aktorkę. Grała ona „samą siebie", opowiadając o swojej karierze oraz scenicznych partnerach. Zamiast opowiadania o zdarzeniach widzowie otrzymali zatem zdarzenie opowiadania, czyli – sytuację o właściwościach performatywnych. Prawdopodobnie właśnie *Babuszkę*, przygotowaną na konkretną uroczystość i niegraną w późniejszych latach, należy uznać za najbardziej wyprzedzające swój czas sceniczne dokonanie Jewreinowa.

Za jedno z ważniejszych dramaturgicznych osiągnięć Jewreinowa przed rewolucją uznawany jest *Krasiwyj despot* (Piękny despota, 1905), wystawiony przez autora w 1906 w petersburskim Małym Teatrze znanym

też jako Suworinskij tieatr, czyli Teatr Suworina (Ryżenkow 2013, s. 43). Rzecz dzieje się współcześnie, czyli około 1905 roku. Bohater *Pięknego despoty*, nazwany po prostu Panem czy też Dziedzicem (z ros. Barin), niegdysiejszy liberał, socjaldemokrata, przeniósł się do swojego majątku, w którym zaprowadził porządki przypominające epokę sprzed stu lat. Kreuje się na swojego pradziada i czerpie inspiracje z jego pamiętnika pisanego w 1808 roku. Wzorowanie się na przeszłości obejmuje wystrój wnętrz, przedmioty codziennego użytku (na stoliku w salonie leżą gazety z 1808 roku), stroje, styl życia wszystkich osób zamieszkujących majątek: państwa, czyli Pana i jego przyjaciółki Mani, oraz służby. Do majątku przybywa pisarz, dawny przyjaciel tytułowego „despoty" i po krótkiej rozmowie z pokojówką rozpoznaje w niej swoją znajomą – baronową Nordmann, niedawną uczestniczkę ruchu feministycznego, którą zaledwie rok wcześniej spotkał na zebraniu „kółka socjologicznego". Indagowana przez zdumionego gościa pokojówka nie wypada z roli ani na chwilę, okazuje się bowiem, że nie wie o istnieniu kolei żelaznej ani o tym, że prawo pańszczyźniane zostało zniesione w 1861 roku („ale teraz jest rok 1808" – mówi zdumiona). Baronowa dobrowolnie przyjęła rolę chłopki pańszczyźnianej Gruszy i oddała się Panu w poddaństwo. Z rozmowy z Barinem pisarz dowiaduje się, że ten, rozczarowany życiem, jakie dotąd prowadził, urządził się w przeszłości wygodnie i „pięknie" – to właśnie piękno minionej epoki pociąga go najbardziej. Spędza czas na polowaniach, spacerach, gospodarzeniu, smażeniu konfitur i innych przyjemnościach, dzięki którym uwalnia się od teraźniejszości. A teraźniejszość, w którą był zaangażowany, uwierała go swoja trywialnością: „nie mogłem już dłużej znosić tych wulgarnych postępowców" – mówi (Jewreinow, 1907, s. 27). Był współpracownikiem pisma socjaldemokratów, ale doszedł do wniosku, że każdy system polityczno-społeczny rodzi w końcu tyranię, dlatego postanowił zostać

„pięknym despotą” dla najbliższego otoczenia, które chętnie mu się podporządkowało. W tym obie towarzyszące mu kobiety: przyjaciółka oraz pokojówka, niedawna feministka, która – jak twierdzi Barin – udręczona była życiem w atmosferze równych praw i którą przygnębiały perspektywy wolnej miłości. „Piękny despota” jest świadomy, że przeszłości nie da się wskrzesić, że zostały z niej wyłącznie „pozy” i „frazy”, jednak woli żyć naśladowaniem owych póz i fraz niż bezpłodnymi – jak sądzi – staraniami o zmianę świata na lepszy. Czy jednak tak zaprojektowany „teatr życia” miałby być skuteczną formą ucieczki od trudów codzienności? W rozmowie z gospodarzem jego przyjaciel, który na chwilę poddał się czarom „pięknej przeszłości”, oświadcza, że izolacja od teraźniejszości oznacza śmierć. Sam jednak uświadamia sobie własne ograniczenia, pospolitość swojej egzystencji w kontraście z zadowolonym z siebie i swojego wyboru „despotą”.

W tej frywolnej, ekscentrycznej komedii (z sukcesem wystawionej w Petersburgu, dzięki czemu trafiła ona na scenę w Anglii – Ryżenkow, 2013, s. 43) Jewreinow nawiązuje do rozmaitych tropów literackich, także do tych najnowszych: kamerdyner, zadowolony ze swojego poddaństwa, przypomina Firsa z *Wiśniowego sadu*, wspominającego piękną przeszłość sprzed zniesienia pańszczyzny. W grze erotycznej między Panem a jego przyjaciółką i pokojówką słychać echa Sacher-Masocha. Przedstawiony tu teatr życia wydaje się ironicznie nawiązywać do sytuacji kulturowej Petersburga początku XX wieku z jego kultem teatru, estetyzacją codzienności, tęsknotą za przeszłością obecną również w sztuce (przykładów dostarczała twórczość artystów skupionych wokół ugrupowania Mir iskusstwa), a także z nowymi zjawiskami społecznymi i obyczajowymi, w tym rodzącym się feminizmem.

Przed rewolucją 1917 roku Jewreinow należał do najaktywniejszych reżyserów Petersburga. W 1909 roku współtworzył działającą jeden sezon

kabaretową scenkę Wesoły Teatr dla Starych Dzieci. Wystawił na niej między innymi tragifarsę własnego autorstwa *Wiesiołaja smiert*' (Wesoła śmierć). Jednak największą popularność w szerokich kręgach widzów przyniosła mu działalność w teatrzyku Krzywe Zwierciadło, założonym w 1908 roku przez krytyka Aleksandra Kugla, jego żonę, aktorkę Zinaidę Chołmską oraz ich przyjaciół. Na zaproszenie Kugla Jewreinow od 1910 do 1916 był głównym reżyserem tego teatru małych form, w którym – jak sam twierdził – przygotował sto premier (informacja ta nie została zweryfikowana). Największy rozgłos przyniosły mu inscenizacja „monodramy" *W kulisach duszy* (1912) oraz parodii *Rewizor* (1912).

Krótkie (zaledwie parostronicowe) dziełko *W kulisach duszy* Jewreinow określił z właściwą sobie megalomanią jako „najoryginalniejszą sztukę w światowej historii teatru" (Jewreinow, 1998, s. 281)[6]. Buńczuczne stwierdzenie nie było pozbawione racji, zwłaszcza jeśli weźmiemy pod uwagę, że sztuczka ta powstała kilkanaście lat przez opusami Charmsa i innych członków awangardowego ugrupowania OBERIU, zapowiadającymi teatr absurdu. Już spis postaci oraz informacje o czasie i miejscu akcji wskazują na brawurę autora. Otóż występują w niej trzy „Ja" człowieka: racjonalne, emocjonalne i podświadome, Żona i Szansonistka – obie w dwóch obrazach – Konduktor oraz Profesor; akcja toczy się w duszy człowieka, jej czas trwania – pół minuty. Wprowadzenie stylizowane na wykład naukowy wygłasza Profesor; informuje on widzów, że przed kilkoma dniami zjawił się u niego autor dramatu z prośbą o lekturę. Podejrzewając, że ma do czynienia – „jak to bywa w teatrze" – z „pustym wodewilem", po lekturze manuskryptu poczuł się zobligowany do oświadczenia:

> […] było mi przyjemnie przekonać się, że *W kulisach duszy* – to dzieło w ścisłym sensie naukowe, odpowiadające najnowszym

> danym psychofizjologii. Badania Wundta, Freuda, Théodule'a Ribota i innych dowodzą, że ludzka dusza nie jest czymś, co nie da się podzielić, lecz składa się na nią kilka „Ja". Czy to jasne? Fichte sądzi, że jeśli „ja" to „ja", to świat nie jest „ja". Jasne? No tak. Ale zgodnie z najnowszymi danymi, choć świat nie jest „ja", to „ja" też nie jest „ja". Jasne? „Ja" nie jest „ja"", ponieważ w „ja" mamy kilka „ja". A mianowicie „ja" składa się z trzech „ja" (Jewreinow, 1923, s. 33).

Dalej Profesor wyjaśnia, że główne „Ja" (w dawnym rozumieniu – dusza) rozpada się na „Ja" racjonalne, „Ja" emocjonalne i „Ja" podświadome (w dawnej terminologii – „wieczne"). Odniesienie do Freuda jest tu oczywiste, choć sam Jewrienow przechwalał się, że wpadł na ten podział, zanim Freud opublikował – w 1923 roku – *Das Ich und das Es*, czyli *Ego i Id* (Jewreinow, 1998, s. 285). Profesorska tyrada wprowadza ton komiczny, który charakteryzuje całą przedstawioną sytuację dramatyczną. Otóż pierwsze i drugie „ja" spierają się o wybór między żoną a kochanką – wspomnianą Szansonistką. „Ja" racjonalne przytacza argumenty za pozostaniem w związku małżeńskim, a „Ja" emocjonalne wyrywa się ku realizacji ukrytych pragnień. Jednak przedmiot pragnień, ponętna uroda Szansonistki, okazuje się – co obnaża „Ja" racjonalne – iluzją; zamaskowała ona swój wiek i niedostatki strojem, makijażem, peruką. Oba „ja" nie mogą dojść do porozumienia, konflikt narasta, wreszcie „Ja" emocjonalne dusi pierwsze „Ja", a następnie, odrzucone i przez żonę, i kochankę oraz niekontrolowane przez „Ja" racjonalne dzwoni do bohatera (w duszy którego toczy się walka), błagając go o skrócenie cierpień. Pada strzał i „Ja" emocjonalne osuwa się na ziemię. Co w tym czasie porabia „Ja" podświadome? Otóż pogrążone jest we śnie – zasnęło w pociągu. Budzi je odgłos wystrzału. W tym momencie do

przedziału wchodzi Konduktor, obwieszczając: „Nowa Iwanowka… Kto się przesiada?… Panie Podświadomy, panie Podświadomy… Będzie Pan łaskaw wysiąść… Ma pan przesiadkę… Nowa Iwanowka…". „Ja" podświadome powtarza: „Nowa Iwanowka? Dobrze… Nowa Iwanowka", nakłada kapelusz, bierze walizkę i „ziewając, wychodzi za konduktorem" (Jewreinow, 1923, s. 41).

Jako że akcja dramatu miała toczyć się w klatce piersiowej bohatera (czyli tam, gdzie „według naiwnego wyobrażenia domorosłych psychologów mieści się dusza" – Jewreinow, 1998, s. 281), to dekoracje zostały dowcipnie pomyślane (i wykonane) jako reprezentacja wnętrza człowieka. Miejscem akcji autor uczynił wypukłość przepony, „otoczonej z prawej i lewej strony kurtynami płuc, wzdymającymi się od czternastu do osiemnastu razy na minutę", między nimi umieszczono na aorcie i żyle głównej górnej – ogromne serce. A wszystko to na tle kręgosłupa wraz z żebrami, na których wisiał telefon w kolorze żółci; przed przeponą widać było naciągnięte jak struny nerwy (tamże). Pomysł został efektownie zrealizowany, dekoracje imitowały wewnętrzne organy, przedstawione, na ile było to możliwe, w zgodzie z ich anatomią, scenę zalewało krwisto-fioletowe światło (tamże, s. 285).

Jewreinow określił *W kulisach duszy* jako „monodramę"; w jego interpretacji termin ten wykraczał poza definicję monodramatu rozumianego jako utwór przeznaczony do wykonania przez jednego aktora. W napisanym w 1909 roku *Wprowadzeniu do monodramy* wyjaśniał, że chodzi mu o rodzaj przedstawienia dramatycznego, który zakłada ukazanie świata przedstawionego takim, jakim postrzega go postać dramatu w każdym momencie jej scenicznej obecności. Widz ma patrzeć na świat jej oczami i w ten sposób utożsamić się z postacią, postawić się na jej miejscu, żyć jej życiem. Monodrama to – według Jewreinowa – dramat, który utracił swój

obiektywizm. Jego zdaniem wartość dla teatru ma wyłącznie narracja subiektywna, tak potrzebne współczesnemu teatrowi „skażone" spojrzenie. Trzeba tu jednak zauważyć, że nie był pierwszym twórcą wysuwającym ideę dramatu subiektywnego; mógł go zainspirować choćby Strindberg.

Ideę monodramy Jewreinow propagował także jako reżyser, na przykład w spektaklu *Francesca da Rimini* d'Annunzia (1908) wystawionym przezeń w Teatrze Wiery Komissarżewskiej z założycielką teatru w roli głównej; dążył w nim do ukazania zdarzeń i postaci dramatu przez pryzmat świadomości bohaterki. Trudno na podstawie świadectw ocenić, na ile mu się to udało; krytyka zwracała uwagę na inne aspekty spektaklu – stylizowane na renesans dekoracje (autorem był Mstisław Dobużyński) inspirowane malarstwem prerafaelitów.

Zastanawiające, że pisząc *W kulisach duszy* Jewreinow odbiera powagę swojemu zamysłowi. Czymże jest owo subiektywne spojrzenie w sytuacji, gdy w duszy człowieka toczy się walka między różnymi „ja", a rzeczywistość (personifikowana przez Żonę i Szansonistkę) odsłania krańcowo odmienne oblicza, w zależności od tego, które „ja" jej się przygląda? „Monodrama" w tym wariancie staje się parodią założeń wykładanych we *Wprowadzeniu do monodramy*. Jewreinow słynął z poczucia humoru, z zamiłowania do arlekinady (rysunki nóg spadającego głową w dół Arlekina zdobią pierwsze wydanie jego książki *Teatr jako taki*). Wydaje się, że zarówno tu, jak i w innych przedsięwzięciach artystycznych prowadzi grę z własnymi konceptami, bierze je w cudzysłów. Jak gdyby tym gestem chciał zasiać wątpliwości co do samej idei subiektywnej narracji w teatrze (choćby dlatego, że zawsze można zapytać: kto jest jej podmiotem? Autor, postać, reżyser? A może aktor?).

Parodią już nie własnych, lecz cudzych idei był *Rewizor* (1912) wystawiony z

wielkim powodzeniem w Krzywym Zwierciadle. Obiektem parodii stały się tu rozpowszechnione na początku XX wieku style i konwencje teatralne oraz jedna filmowa. Spektakl był dziełem autorskim Jewreinowa: napisał on tekst w oparciu o dwie pierwsze sceny pierwszego aktu komedii Gogola i wystawił go w pięciu wariantach. W pierwszym naśmiewał się z teatrów prowincjonalnych z ich manierycznym aktorstwem, marną scenografią, rutynową reżyserią. Drugi wariant – jak się zdawało – uderzał w jeden z największych ówczesnych autorytetów teatralnych, w Moskiewski Teatr Artystyczny. Przed rozpoczęciem tej części spektaklu postać nazwana „urzędnikiem od zadań specjalnych" przekazywała widzom szczegółowe informacje na temat reżysera – w domyśle Jewreinowa. Zmistyfikowana biografia podawała takie „fakty", jak ukończenie przez reżysera studiów agronomicznych, porzucenie zajęć rolniczych i decyzja zostania artystą pod wpływem usłyszanego nad Wołgą śpiewu słowika; udanie się do Moskwy i oddanie pod opiekę „wielkiego mistrza", czyli Stanisławskiego. Nauki (obejmujące: półtoraroczne studiowanie atmosfery, dwuletnie studia nad koncepcją teatru jako życia, a po nocach – pracę nad pauzami) zakończone zostały dysertacją *Półpauza i pauza nastroju* z tezą, że „nastrój do kwadratu jest odwrotnie proporcjonalny do odległości teatru od życia" (Jewreinow, 1976, s. 617). Dalej następowała analiza dramatu pod kątem ustalenia okoliczności założonych. Za miejsce akcji „Bliskiej życia inscenizacji w duchu Stanisławskiego" uznano Mirgorod na Ukrainie (z uwagi na pochodzenie Gogola oraz tytuł jednego ze zbiorów jego opowiadań). Dla dodania wiarygodności przedstawianym realiom aktorzy mówili z ukraińskim akcentem, zza sceny było słychać szczekanie psów, muczenie krów itp.

„Groteskowa inscenizacja w manierze Maxa Reinhardta" zakładała wykorzystanie literackiego opracowania komedii Gogola autorstwa Hugona von Hofmannsthala (wierszem) do muzyki Engelberta Humperdincka. Z kolei

didaskalia do „Misteryjnej inscenizacji w stylu Gordona Craiga” przewidywały co następuje:

> Scena przedstawia przestrzeń bez granic otoczoną suknami. Na tylnym planie wznosi się symboliczna wieża i dwie ogromne rury zalane martwym światłem. Na awanscenie Swistunow i Dzierżymorda pod postacią skrzydlatych aniołów trąbią w stronę publiczności, potem w drugą stronę, następnie w kulisy, wreszcie na siebie nawzajem. Z dali rozlega się muzyka organowa, w takt której na scenę z lewej strony wolno wchodzi Horodniczy…” (tamże, s. 629-630).

Wreszcie przedstawiano wariant filmowy – w stylu niemego kina. Sam Jewreinow komentował cały pomysł jako „przyjacielską parodię na skrajności reżyserskiej samowoli następców Stanisławskiego, Maxa Reinhardta, Edwarda Gordona Craiga i innych, bowiem następcy ci doprowadzili do tego, że inscenizacja sceniczna stała się celem samym w sobie, przesłaniając utwór dramatyczny” (Jewreinow, 1998, s. 324). Sugerował zatem, że parodia była wymierzona w epigonów, a nie w koryfeuszy ówczesnej sceny. Jednak komentarz ten powstał po latach – we wspomnieniach poświęconych Krzywemu Zwierciadłu. A sam Jewreinow nigdy nie ukrywał krytycznej postawy wobec dominujących w teatrze jego czasów tendencji: naturalizmu Stanisławskiego z jednej strony, a z drugiej – teatru nawiązującego do estetyki symbolizmu.

Teatralizacja teatru

Historia efemerycznego przedsięwzięcia, jakim był petersburski Stary Teatr (Starinnyj tieatr) – jego działalność przypadła na dwa zaledwie sezony: 1907/1908 i 1911/1912 – dziś budzi zainteresowanie przede wszystkim z powodu podjętej w nim próby rekonstrukcji teatru dawnych epok. Jego współzałożycielem – obok Jewreinowa – był baron Nikołaj Drizen, urzędnik państwowy, cenzor, a jednocześnie fanatyczny wręcz, jak pisano, wielbiciel teatru, mający za sobą doświadczenie współpracy z teatrami amatorskimi, a także redaktor „Rocznika Teatrów Imperatorskich". Jewreinow pragnął realizować program reteatralizacji teatru, obejmujący „Zbadanie wszystkich najbardziej teatralnych epok, kiedy teatr był w rozkwicie, i nie tylko badanie ich, lecz również praktyczne wykorzystanie" (Jewreinow, 1955, s. 388). Przy czym realizacja programu zakładała konieczność rekonstrukcji dawnych gatunków i typów widowisk, miała zaś ona polegać na:

> […] maksymalnym przybliżeniu się do dawnej rzeczywistości z uwzględnieniem dwóch stron sprawy. Po pierwsze, chodzi o odnalezienie wszystkich danych historycznych, które mogą dać do rąk gotowy materiał, po drugie zaś, co wynika z założenia pierwszego, o uzupełnienie brakującego materiału dzięki twórczej fantazji, czyli o odgadywanie z większym bądź mniejszym talentem wszystkich właściwości stylu. Przy czym znaczna część tego zadania zdejmowana jest z odpowiedzialności reżysera i przenoszona na aktora, na jego intuicyjną zdolność do odbierania wszystkich subtelności tej sztuki, której formy odeszły w przeszłość (Stark, 1911, s. 37).

Jewreinow planował przygotowanie w Starym Teatrze pięciu programów, obejmujących teatr antyczny (grecki i rzymski), teatr epoki średniowiecza i odrodzenia, a także czasy Szekspira i Moliera. W efekcie, wskutek różnego rodzaju przeszkód, w tym finansowych, zostały zrealizowane dwa programy. W pierwszym sezonie 1907/1908 przygotowane zostały różnego typu widowiska z XII-XVI wieku, w tym *Le jeu de Robin et de Marion* (Gra o Robinie i Marion) truwera Adama de la Halle z XIII wieku oraz *Miracle de Théophile* (Cud o Teofilu) Rutebeufa z tego samego okresu. W sezonie drugim (1911/1912)[7] wystawiono repertuar hiszpański XVI i XVII wieku, prezentowany w trzech programach (nazywanych wieczorami). Pierwszy wieczór obejmował inscenizację *Owczego źródła* Lopego de Vega oraz intermedium Cervantesa *Los habladores* (Gaduły). Do programu drugiego wieczoru weszły: prolog do dramatu Lopego de Vega *El gran duque de Moscovia y emperador perseguido* (Wielki Książę Moskiewski albo prześladowany Imperator) prezentowany pod hasłem „Restauracja dworskiego spektaklu w parku królewskim Buen Retiro" oraz Tirso de Moliny *Marta la piadosa* (Pobożna Marta) w trzech jornadach, pokazywana jako: „Restauracja wędrownej trupy aktorskiej XVII wieku". Widzowie trzeciego wieczoru obejrzeli *El Purgatorio de San Patricio* (Czyściec Świętego Patryka) Calderona wystawiony jako „Restauracja dworskiego spektaklu XVII wieku".

Zgodnie z deklaracjami założycieli Starego Teatru, premierę hiszpańskiego sezonu poprzedził program badawczy. Jewreinow podjął współpracę z młodym filologiem Konstantinem Miklaszewskim (1885-1944), pragnącym wypróbować swe siły w teatrze (z czasem stanie się reżyserem i aktorem, współtwórcą kabaretu Bezpański Pies, a także autorem podstawowej monografii włoskiej komedii dell'arte). Zimę 1910/1911 roku Jewreinow spędził w Neapolu, gdzie szukał materiałów o teatrze hiszpańskim (Ryżenkow, 2013, s. 64). Zafascynowany Hiszpanią, uważał ja za kraj

„ultrateatralny”. W epoce Złotego Wieku – jak pisał – „wszystko obróciło się w teatr” (Jewreinow, 1912, s. 43). Wszystko, czyli: inkwizycyjny sąd, autodafe, rytuał pojedynku, corrida, wszelkiego rodzaju procesje – królewskie, karnawałowe, kościelne. Zdaniem Jewreinowa, w „ultrateatralnej” Hiszpanii nawet język podlegał prawom teatralizacji – choćby w przypadku kultystycznego języka Gongory. W nawiązaniu do idei uzasadnienia teatralności jako określonej podstawy sztuki scenicznej i życia, pisał:

> W istocie, w żadnej feerii nikt nie doszedł do tak fantastycznych pochodów, jakimi były procesje smoka Taraski – wędrowne przedstawienia w Hiszpanii XV-XVII wieków. To nie był teatr! To było samo życie, dążące do teatralności, życie, które przyozdabiano w brzęczący strój Arlekina i które chciano dostrzec pod maską straszną, wzruszającą i pobożną” (Jewreinow, 2002, s. 85).

Warto zaznaczyć, że to właśnie Hiszpania, jej teatr, jej święta i uroczystości stały się dlań głównym punktem odniesienia w kształtowaniu się jego koncepcji „teatralizacji życia”, ale też w szukaniu w teatrze minionych epok impulsu do reteatralizacji sceny współczesnej, która – zdaniem Jewreinowa – wpadła w sidła naturalizmu bądź symbolizmu.

Dwaj współpracownicy Starego Teatru, Nikołaj Drizen i Konstantin Miklaszewski, tej samej zimy 1910/1911 wyjechali do Hiszpanii, gdzie – według relacji krytyka Eduarda Starka – zbierali ikonografię, oglądali współczesne przedstawienia, „zaznajamiali się z hiszpańskimi tańcami, tak ważnymi dla hiszpańskiego teatru oraz oddychali atmosferą Hiszpanii” (Stark, 1911, s. 42). Ich badania nie miały systematycznego charakteru;

poznawali tradycje hiszpańskiego teatru przez pryzmat współczesnych widowisk. Potwierdzeniem tego może być fakt, że w żadnym ze źródeł pochodzących z okresu przygotowywania sezonu hiszpańskiego nie natrafiłam na informację o architekturze *corrali de comedias*, choć przecież istniała na ten temat literatura hiszpańska z końca XIX wieku, a w 1909 roku ukazało się pierwsze opracowanie tematu w języku angielskim: *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega* Hugo A. Rennerta. Na tę pozycję powoływał się w tym okresie Wsiewołod Meyerhold. W krytycznym artykule na temat pierwszego sezonu Starego Teatru datowanym na 1907 rok, a opublikowanym w zbiorze *O teatrze* w roku 1913, Meyerhold pisał, że nie da się odtworzyć historycznego widowiska bez zbudowania sceny według zachowanych materiałów ikonograficznych albo wedle danych ogłoszonych przez badaczy scen tradycyjnych (Meyerhold, 1988, s. 126). Zdaniem Meyerholda, architektura sceny narzuca rozwiązania przestrzenne związane z treścią wystawianych utworów (np. misteriów), a także dyktuje sposób gry aktorów. Tymczasem, według niego, Stary Teatr nie poszedł w swym pierwszym sezonie ani drogą archeologicznej rekonstrukcji, ani stylizacji – w odniesieniu do tekstów dramatów.

Być może pod wpływem krytyki Meyerholda Jewreinow zdecydował się na staranniejsze studia nad teatrem hiszpańskim, lecz ich wynikiem nie mogła być deklarowana przezeń „rekonstrukcja". Podobnie jak w sezonie pierwszym, o formie scenicznej przedstawień decydowali dekoratorzy-stylizatorzy: Nikołaj Roerich, Iwan Bilibin, Aleksandr Szerwaszydze, Nikołaj Kałmakow, czyli najwybitniejsi malarze epoki, przeważnie związani ugrupowaniem Mir iskusstwa oraz – jako scenografowie – z Baletami Rosyjskimi Siergieja Diagilewa. Uznana za najbardziej interesującą inscenizacja *Owczego źródła* rozpoczynała się od trzykrotnych dźwięków trąb i uroczystego odczytania prologu (Rudnickij, 1990, s. 138). Dążąc do

wykreowania atmosfery widowiska prezentowanego pod gołym niebem, Jewreinow zrezygnował z kurtyny, z rampy, a na widowni nie wygasił świateł (Stark, 1911, s. 40). Spektakl grany był na gołej scenie (bowiem – jak pisał Stark – dekoracji w hiszpańskim teatrze nie było), a w charakterze tła użyte zostały malarskie dekoracje Nikołaja Roericha z „hiszpańskim krajobrazem": malowniczymi skałami, zamkiem na górze. Kostiumy Iwana Bilibina cechował przepych oraz stylizacja, podobnie jak bogate, fantastyczne kostiumy Nikołaja Kałmakowa do *Wielkiego Księcia Moskiewskiego* inspirowane malarstwem portretowym Velázqueza. Przedstawienia były grane w sali udekorowanej „pod Hiszpanię XVI-XVII wieku". We foyer na ścianach rozwieszono ogromne hiszpańskie herby (Mgiebrow, 1932, s. 105). Do udekorowania pomostu, na którym występowali aktorzy, Kałmakow użył czarnego aksamitu. Aby uzyskać w *Owczym źródle* efekt „hiszpańskości", wprowadzano w interwałach między aktami tańce w choreografii baletmistrza Walentina Priesniakowa, które wnosiły „dużo ekspresji, namiętności, dzikiej wesołości, efektownych wzlotów" (Rudnickij, 1990, s. 138).

Jewreinow zdawał sobie sprawę, że najtrudniejszą rzeczą w realizacji programu rekonstrukcji starych form jest dotarcie do zasad gry aktorskiej. W artykule *Hiszpański aktor XVI-XVII wieku* wysunął hipotezę, że sztukę aktora minionych epok można zrekonstruować dzięki temu, że bazuje ona na dziedziczeniu; że wybitny aktor zostawia ślad swoich ról w „duszach młodych widzów – przyszłych aktorów" (Jewreinow, 1915, s. 77). Jednak działania aktorskie w „hiszpańskich" spektaklach Starego Teatru oparte były na fantazjach reżysera, na przykład dotyczących tempa gry. W *Owczym źródle* reżyser narzucił aktorom dynamiczne tempo, przejawiające się także głośnym, szybkim, pozbawionym niuansów mówieniem (z ros. *skorogoworka*). Dokonał też skrótów w tekście dramatu, aby „nic nie

hamowało rozwoju wydarzeń” (Mgiebrow, 1932, s. 61). Zatem idea „rekonstrukcji”, dość swobodna w realizacji, czerpała przede wszystkim z wyobraźni reżysera, ukształtowanej po części przez materiały źródłowe, a po części przez rozmaite stereotypy kulturowe oraz wyobrażenia „hiszpańskości”.

Możemy tu zatem mówić nie tyle o „rekonstrukcji” w dosłownym sensie, ile o grze w rekonstrukcję. Jewreinow niczym Barin z *Pięknego despoty* odnajduje w minionych epokach piękno. Potępia teatr współczesny zarówno za jego naturalizm (spod znaku Stanisławskiego), jak i wyszukaną umowność. W przeszłości szuka źródeł odnowy teatru – takiego, w którym widz będzie naiwnie „wierzył” w przedstawianą fabułę i zaangażuje się w nią bez dystansu.

Teatralizacja życia: autokreacje i życie seksualne ludzi

Jewreinow aspirował nie tylko do roli teoretyka, ale też filozofa teatru. Jedna z najważniejszych jego książek, zatytułowana *Teatr dla siebie* (1915-1917), podzielona została na trzy części: teoretyczną, praktyczną i pragmatyczną, przy czym najobszerniejszy podrozdział części pierwszej nosi tytuł *K filosofii tieatra* (W stronę filozofii teatru). W pracy tej odwoływał się do wielu badaczy z różnych dziedzin, w tym do etnografów, archeologów, historyków, historyków teatru, ale też do filozofów. Pod wpływem rozpowszechnionych (a w związku z tym – uproszczonych) idei Schopenhauera i Nietzschego doszedł do wniosku, że człowiek obdarzony silną wolą, wiedziony przyrodzonym mu instynktem teatralności może sam ukształtować siebie i swoje życie. Zatem „teatralizacja życia” może dojść do skutku dzięki czynnikowi woluntarnemu,

określanemu przezeń jako „wola teatru". Z rozważań Jewreinowa wynika, że choć skłonność do teatralizacji życia cechuje wszystkich ludzi, to nie wszyscy czynią z niej użytek.

Jewreinow doszukuje się teatralności we wszystkich przejawach życia: jego zdaniem człowiek ma wrodzoną skłonność do teatralizowania swoich zachowań, do realizowania wymyślonych scenariuszy, do przywdziewania masek. Fascynują go ludzie zdolni do autokreacji: dandysi, postaci historyczne (Ludwik Bawarski), czy aktorzy, którzy nawet poza sceną tworzą „teatr dla siebie". Sarah Bernhardt zachwyca go swą sztuką aktorską, ale też „aktorstwem" w życiu: kiedy kupuje trumnę służącą jej za łoże lub kiedy gromadzi w domu dzikie zwierzęta. Niecodzienne zachowania aktorki stanowią w jego oczach najlepsze przykłady „teatru dla siebie" (Jewreinow, 2002, s. 184).

W swych rozważaniach wiele miejsca poświęca rozmaitym ekscentrykom, jak generałowie naśladujący strojem, gestami, sposobem bycia wielkich wodzów, na przykład Napoleona, jak arystokraci czy ziemiaństwo z ambicjami stworzenia we własnych posiadłościach imitacji dworu królewskiego. Bierze w obronę dziwaków, którym nierzadko przylepiano etykietę szaleństwa i wskazuje na nieostrość granicy między normalnością a patologiami. Choć zatem uzasadnienia dla swych teorii szuka we wszystkich przejawach życia ludzi, to ekscytują go przypadki świadomego realizowania przez nich wymyślonych scenariuszy wobec widzów (np. najbliższego otoczenia), albo i bez ich udziału, a przede wszystkim – dla siebie samych.

Zwracając się ku różnym dziedzinom życia, Jewreinow nie pominął sfery seksualnej. W obszernym podrozdziale książki zatytułowanym *Erotyczny „teatr dla siebie"* twierdził, że „instynkt płciowy korzysta z teatralności nie tylko na zasadzie prostej konfortatywy [środka pobudzającego – K.O.];

teatralność bowiem stanowi *conditio sine qua non* zaspokojenia tego instynktu" (tamże, s. 216). Podając liczne przykłady z życia, sztuki, ale też z zakresu medycyny (najczęściej przywoływał prace austriackiego psychiatry i seksuologa Richarda von Kraffta-Ebinga oraz brytyjskiego lekarza i seksuologa Havelocka Ellisa), czy wreszcie z „kroniki skandali", zmierzał ku udowodnieniu, że *ars amandi* od czasów najdawniejszych posługiwała się teatralnymi środkami i atrybutami. I właśnie erotyczna gra stanowiła jeszcze jeden argument na rzecz tezy, że teatr przenika wszystkie sfery naszego życia.

W swoich rozważaniach Jewreinow powoływał się na różne kultury i tradycje: Japonię z jej gejszami, tańce erotyczne z różnych epok i kultur, w tym także na napisany w sanskrycie późniejszy odpowiednik *Kamasutry* znany pod tytułami *Ratirahasaya* lub *Koka shastra*. W owym podręczniku sztuki miłosnej uderzyły go „czysto reżyserskie" wskazówki: w jaki sposób doprowadzić do satysfakcjonującego zbliżenia (tamże, s. 218). Sam zaproponował podział na trzy warianty możliwego zaangażowania w grę: widza, uczestnika, czyli aktora, oraz połączenie tych dwóch (widz będący zarazem uczestnikiem). Podział ten zilustrował przytaczanymi za źródłami naukowymi, w tym autorstwa wspomnianych seksuologów, przykładami voyeuryzmu, fetyszyzmu, masochizmu i sadomasochizmu. Nie wdawał się w próby oceny opisywanych przypadków w kategoriach normy i jej zaburzeń (nie przypisywał sobie kompetencji specjalisty), bowiem interesował go wyłącznie „teatralny" aspekt owych gier, których uczestnicy lub/i widzowie przyjmują na siebie określone role, przywdziewają kostiumy, używają rozmaitych przedmiotów w charakterze atrybutów, tworzą dekoracje. Nie pomijał skrajnych zachowań z pogranicza seksualności i religijności w części poświęconej patomimii (symulowaniu stanów chorobowych, w tym stygmatów), nazywając ją „okrutną formą teatralnej hiperbulii" (w polskiej

psychiatrii określanej jako „napęd psychoruchowy”) oraz przykładem „ekscesywnego «teatru dla siebie», kiedy człowiek składa w ofierze własne ciała poddawane mękom, kiedy stawia on na jedną kartę swoje własne zdrowie, a w końcu – i własne życie” (tamże, s. 236). W efekcie doszedł do wniosku, że „instynkt teatralności bywa silniejszy od instynktu samozachowawczego” (tamże, s. 237). A zaspokojenie tego instynktu możliwe stanie się pod warunkiem przyjęcia postawy aktywnej: zaangażowania wolicjonalnego i cielesnego.

Autor *Teatru dla siebie* za złe ma komentatorom i badaczom opisywanych zjawisk, że nie dostrzegają w nich czynnika teatralności („słowo «teatr», jak wiemy, z rzadka trafia na usta «uczonych» jako słowo «objaśniające»” – tamże, s. 236). Sam dostrzega teatralność w elementach służących zaspokojeniu instynktu płciowego (scenariusz, role, kostiumy, dekoracje, rekwizyty), a zarazem dokonuje rozróżnień gatunkowych: w grach erotycznych wyróżnia dramaty, scenki rodzajowe, pantomimy, ale – co podkreśla – nie komedie, gdyż „śmieszne jest wrogiem orgazmu” (tamże, s. 229). Wyczuwa granicę, poza którą akt seksualny przestaje być teatrem; zdaje sobie sprawę (choć nie rozwija tego spostrzeżenia), że podmiot nie może wyjść z siebie i obserwować siebie z zewnątrz; jeśli mu się to przydarzy, to akt seksualny staje się niemożliwy, ponieważ ujawnia się jego śmieszność[8].

W *Teatrze jako takim* Jewreinow forsuje swoją koncepcję pod hasłem: „wszystko jest teatrem”, ale wie – i w kilku miejscach swojej pracy przyznaje się do tego – że nie wszystko nim jest. Mimo to szuka argumentów, by uzasadnić tezę, że istnieje coś takiego jak instynkt teatralny i że poddanie się temu instynktowi sprawia, iż możliwe staje się osiągnięcie większej satysfakcji z życia, uczynienie własnej egzystencji atrakcyjniejszą, a co

najmniej znośniejszą. „Teatr dla siebie” miał być sposobem na wyzwolenie z ciężarów i nudy życia. Dzięki woli i sile wyobraźni człowiek jest w stanie przezwyciężyć ograniczenia narzucane przez codzienność. Zatem wyzwalająca od lęku przed śmiercią sztuka nie ma polegać na kantowskiej kontemplacji, lecz na działaniu.

Trudno jednak nie zauważyć, że życie podporządkowane wymyślonemu scenariuszowi to efekt przezwyciężania realności w jej najgłębszych, traumatycznych przejawach. Tak się dzieje w planie indywidualnym. Natomiast koncepcje Jewreinowa przeniesione do życia zbiorowego zapowiadały epokę, kiedy widowisko zaczyna zastępować rzeczywistość. Najbardziej znane przedsięwzięcie reżysera – widowisko masowe *Zdobycie Pałacu Zimowego* zniekształciło realne zdarzenie, jakim był szturm na Pałac Zimowy 7 listopada 1917 roku, a zarazem przyczyniło się – niezależnie od intencji Jewreinowa – do mitologizacji aktu założycielskiego nowej porewolucyjnej rzeczywistości.

Zdobycie Pałacu Zimowego i jego krytycy

Zdobycie Pałacu Zimowego zamykało cykl widowisk masowych 1920 roku, organizowanych w Piotrogrodzie w intencji uczczenia świąt nowego, „czerwonego kalendarza”: 23 lutego – *Miecz mira* (Miecz pokoju – z okazji Dnia Armii Czerwonej); 18 marca – *Gibiel Kommuny* (Zagłada Komuny – widowisko poświęcone Komunie Paryskiej); 1 maja – *Mistierija oswobożdionnogo truda* (Misterium Pracy Wyzwolonej); 19 lipca – *K mirowoj kommunie* (Ku światowej komunie – z okazji II kongresu Trzeciej Międzynarodówki). Jewreinow był organizatorem i głównym reżyserem *Zdobycia Pałacu Zimowego*, widowiska poświęconego trzeciej rocznicy

rewolucji. W przygotowaniach pomagali mu: Jurij Annienkow – pisarz, reżyser i scenograf (odpowiadał za artystyczny kształt całości, w tym za scenografię)[9], Aleksandr Kugel – znany i wpływowy przedrewolucyjny krytyk, Nikołaj Pietrow – reżyser i współpracownik Jewreinowa (m.in. przy organizacji teatru Wolna Komedia) oraz Konstantin Dierżawin – literaturoznawca, tłumacz (z języka hiszpańskiego), krytyk teatralny i reżyser. Administracyjną stroną przedsięwzięcia kierował Dmitrij Tiomkin – przedstawiciel kierownictwa politycznego piotrogrodzkiego okręgu wojskowego oraz kompozytor[10].

Sam Jewreinow nie należał do tych przedstawicieli kręgów artystycznych, którzy jednoznacznie poparli przewrót bolszewicki; nie angażował się politycznie po żadnej ze stron. Tuż po wydarzeniach z końca 1917 roku wyjechał z Piotrogrodu; przebywał na Ukrainie, potem w Gruzji i dopiero jesienią 1920, po zasięgnięciu opinii przyjaciół, powrócił do Rosji Radzieckiej. W Piotrogrodzie został entuzjastycznie powitany przez dawnych artystycznych sojuszników, między innymi wspomnianego już Jurija Annienkowa oraz poetę Michaiła Kuzmina, którzy w czasopiśmie „Żyzń iskusstwa" (Życie sztuki) opublikowali artykuł informujący o jego dawnych zasługach dla teatru, niedawnych sukcesach w Gruzji, wreszcie o najbliższych planach (Ryżenkow, 2013, s. 148). Podejmując się realizacji kluczowego pod względem politycznym zdarzenia w festiwalu widowisk 1920 roku, Jewreinow odwoływał się do idei rekonstrukcji – tym razem chodziło o powtórzenie wydarzeń historycznych sprzed zaledwie trzech lat. Biorąc na siebie rolę rekonstruktora, stosował metody znane nam dziś z teatru dokumentalnego: poza researchem prasy i innych dokumentów przeprowadzono – jak sam twierdził po kilku latach – rozmowy z uczestnikami historycznego wydarzenia (Jewreinow, 1925, s. 7). Aleksiej Gwozdiew i Adrian Piotrowski w *Historii teatru radzieckiego* (*Istorija*

sowietskogo tieatra) twierdzili, powołując się na nieopisany tytuł prasowy, że Jewreinow chciał zaangażować prawdziwych uczestników zdarzeń, że dał do prasy ogłoszenie, w którym wyrażał zamiar włączenia do widowiska „realnych uczestników październikowego szturmu" oraz zaangażowanych po stronie białych „inwalidów wojny imperialistycznej" (czyli I wojny światowej) w celu stworzenia „natchnionego twórczego oblicza pierwszej ośmiotysięcznej teatralnej armii świata" (Gwozdiew, Piotrowskij, 1933, s. 280). Widowisko rozpoczęło się dokładnie w trzecią rocznicę rewolucji, o godzinie 21.00 od wystrzału armatniego.

Zgromadzona publiczność (dane co do jej liczebności są sprzeczne: od kilku do stu tysięcy) obserwowała zainscenizowane sceny z wydarzeń poprzedzających rewolucję oraz sam atak na Pałac Zimowy. Przed budynkiem Sztabu Generalnego (naprzeciw Pałacu Zimowego) ustawiono dwie platformy przeznaczone dla dwóch stron konfliktu: białych i czerwonych. Sceny na pierwszej z nich reżyserował Aleksandr Kugel (przedstawiciel starej inteligencji), a na drugiej – Nikołaj Pietrow (zwolennik nowego porządku i współtwórca nowego teatru). Tak opisywał widowisko sam Jewreinow:

> Gruchnął wystrzał armatni. Na białej platformie rozbłysło światło i oświetliło podniszczone ściany zabytkowej sali. Na podwyższeniu Rząd Tymczasowy z Kiereńskim[11] na czele odbiera – przy dźwiękach fałszywie brzmiącej *Marsylianki* – dowody zaufania ze strony byłych dostojników, generałów i finansistów. Na platformie dla czerwonych z ceglanymi ścianami fabryk w tle przysłuchuje się czemuś niezorganizowany póki co proletariat. Słychać nieśmiałe dźwięki *Międzynarodówki*, przy których z tłumu zaczynają dobiegać okrzyki, najpierw pojedyncze, potem wyrywające się z setek piersi: „Lenin!

> Lenin!”. Podczas gdy na platformie dla białych czas upływa na wszelkich możliwych posiedzeniach, na platformie czerwonej proletariat zbiera się wokół swoich przywódców… Przedstawiony zostaje kryzys lipcowy i pucz Korniłowa[12]. Następnie Rząd Tymczasowy, ochraniany tylko przez junkrów i batalion kobiecy[13] ucieka do Pałacu Zimowego. I oto rozświetlają się okna tej ostatniej cytadeli Kiereńskiego. Czerwoni uszeregowani w drużyny bojowe pokazują sobie nawzajem Pałac Zimowy. Spod łuku triumfalnego Sztabu Generalnego ruszają samochody opancerzone i cała czerwona gwardia ówczesnego Piotrogrodu. Od strony Mojki – Pawłowcy[14]. Od strony ulicy Admirałtiejskij projezd – uzbrojeni marynarze. Ich wspólny cel – Pałac Zimowy. […] Zaczyna się historyczny bój, w którym uczestniczy widoczny z oddali krążownik Aurora. W oświetlonych oknach Pałacu widać sylwetki walczących… Terkotanie karabinów maszynowych, wystrzały karabinków, huk artylerii… Dwie-trzy minuty nieustannego huku… A oto wystrzeliła rakieta – i wszystko w jednej chwili cichnie, by wypełnić się nowymi dźwiękami *Międzynarodówki* wykonywanej przez czterdziestotysięczny tłum. Nad pałacowymi oknami, w których zgasły światła, zaświeciły się czerwone pięcioramienne gwiazdy, a nad samym Pałacem wzleciał ogromny czerwony sztandar… (cyt. za: Gwozdiew, Piotrowskij, 1933, s. 279-280).

W widowisku wykorzystano realną przestrzeń, obejmującą Pałac Zimowy i plac przed nim oraz dwie sceny umowne; podczas gdy na platformie dla czerwonych ukazywano zdarzenia utrzymane w – nazwijmy to tak – paradokumentalnym stylu: jednolity tłum, do którego przemawia wódz; masy śpiewające *Międzynarodówkę*, to sytuacje przedstawione na platformie dla

białych miały cechy widowiska karnawałowego, nawiązywały do tradycji buffo – tak ukazane zostały postaci burżujów, bankierów taszczących wielkie wory z narysowanymi nań symbolami dolara, dam wspierających stary reżim itp. Wskazując na kontrast między dwiema platformami, komentatorzy krytycznie ocenili sposób prezentowania zdarzeń:

> […] akcja na obu platformach nie rozwijała się jednocześnie i nieprzerwanie, lecz w zmieniających się sekwencjach, a każda z nich, oświetlana przez rząd lamp umieszczonych przy rampie, wypływała z ciemności, by pogrążyć się w mroku. I tak, dynamiczna zasada wypracowana w choćby nawet prymitywnych widowiskach przygotowanych przez czerwonoarmistów, tu posłużyła stworzeniu feerycznego spektaklu, przypominającego music-halle na kapitalistycznym Zachodzie (tamże, s. 280).

Obaj cytowani autorzy, poświęcający widowiskom masowym artykuły analityczne (Piotrowski był też ideologiem i teoretykiem twórczości amatorskiej – zob. Piotrowskij, 1926; *Iz istorii sowietskoj…*, 1988; Osińska, 1997; Osińska, 2011) pisali o nowych, rewolucyjnych misteriach i rytuałach. Pierwsze widowiska masowe, przygotowywane w Piotrogrodzie na przełomie 1919 i 1920 roku w Teatralno-Dramaturgicznych Warsztatach Armii Czerwonej, w założeniu powinny były wywierać wpływ na wszystkich uczestników zdarzenia, do których zaliczano też widzów. Branie udziału w widowisku prowadzić miało do afirmacji rewolucji jako centralnego w historii wydarzenia, do akceptacji nowego porządku politycznego i społecznego, czyli do zmiany postrzegania świata. Cel ten – w założeniach, jakie reprezentował Piotrowski – miał być osiągany w odmienny sposób niż w innych akcjach propagandowych. Spektakle uliczne typu żywa gazeta, kroniki filmowe,

plakaty rewolucyjne, miejskie graffiti z rewolucyjnymi hasłami, nowe pomniki, agit-pociągi kształtowały poglądy i zachowania za pomocą słowa, obrazu, symbolu. Uczestnictwo w widowiskach masowych oznaczało zaangażowanie cielesne i emocjonalne setek, a nawet tysięcy wykonawców – aktorów, ale też widzów, którzy – w ideale – mieli włączać się do widowiska w ich finałowej części: w zbiorowych śpiewach, tańcach, karnawałowych pochodach. W swoich artykułach programowych Piotrowski nawoływał do odchodzenia od form teatralizowanych i zastąpienia ich rewolucyjnymi „misteriami" rozumianymi jako zdarzenia, podczas których dochodzi do inicjacji w rewolucyjną rzeczywistość, do przeistoczenia człowieka „starego" w „nowego", do połączenia się ze wspólnotą. *Nie ku teatrowi, a ku świętu* – głosił tytuł jednego z jego artykułów (Piotrowskij, 1925). Poglądy Piotrowskiego podzielali niektórzy działacze rewolucyjni; w oficjalnych dokumentach można znaleźć podobne postulaty; wedle nich rewolucyjne święta „nie powinny odtąd nosić oficjalnego charakteru […], lecz powinny mieć głęboki, wewnętrzny sens: masy powinny ponownie przeżyć rewolucyjny poryw" (*Agitacionno-massowoje iskusstwo…*, 1984, s. 56).

Wątpliwości co do możliwości przeżycia „rewolucyjnego porywu" przez wykonawców i widzów *Zdobycia Pałacu Zimowego* leżały u podstaw krytyki tego widowiska. Adrian Piotrowski, chwaląc Jewreinowa za wykorzystanie realnych miejsc naznaczonych historycznymi wydarzeniami, krytykował go za odstąpienie od idei łączenia się aktorów i widzów we wspólnym przeżyciu na rzecz spektakularnych efektów teatralnych. Podkreślał też – w publikacjach z lat dwudziestych – że przeszkodą na drodze do „misterium" stał sam proces przygotowań do widowiska: uczestnicy podzieleni na grupy musieli wytrenować swoje wejścia i wyjścia, stawali się zatem statystami, a nie prawdziwie zaangażowanymi uczestnikami zdarzenia. Pisząc o „przeżyciu", miał na myśli uczestniczenie w widowisku nie na zasadzie

„odgrywania roli”, lecz udziału w doświadczeniu.

Piotrowski marzył o stworzeniu nowych, rewolucyjnych rytuałów (postulował powołanie nowej dyscypliny, na wzór związanej ze świętami religijnymi heortologii, której zadaniem byłby opis rytuału nowych widowisk), prowadzących – dzięki głębokiemu przyswojeniu nowej ideologii – do zwiększenia jedności wspólnoty. Chodziło mu zatem – jeśli użyjemy języka wypracowanego kilkadziesiąt lat później – o stworzenie takiego procesu, dzięki któremu powstałyby nowe *communitas*. Dlatego proponował rezygnację z widowisk masowych jako nieskutecznych i przeniesienie rewolucyjnych „misteriów” do amatorskich klubów robotniczych. Ich skuteczność miałaby zatem polegać na wytworzeniu pewnej praktyki w wielu klubach, a nie na jednorazowych gigantycznych spektaklach.

W opinii krytyków *Zdobycia Pałacu Zimowego* zastosowanie teatralnych efektów, wyraźne odgrodzenie uczestników od widzów osłabiało bądź wręcz negowało skuteczność (performatywną – jak byśmy dziś powiedzieli) widowiska. Zarzucali oni Jewreinowowi, że zamiast rewolucyjnego „misterium”, którego oddziaływanie polegać miałoby na przemianie jego uczestników (zarówno wykonawców, jak i obserwatorów), przygotował spektakl teatralny, w którym na plan pierwszy wysuwały się walory estetyczne. Jednak Jewreinowowi nie chodziło o „misterium” (sam nie był wyznawcą nowej ideologii), a rekonstrukcja, którą deklarował, była przykrywką dla stworzenia atrakcyjnego widowiska, które miało dostarczyć widzom ekscytujących wrażeń (te strzały armatnie, ten huk dział i efektowne sceny teatru cieni w oknach Pałacu!) i być może – paradoksalnie – pozwolić im zapomnieć o nowej rzeczywistości. Skuteczne pod względem propagandowym okazały się natomiast wizualne rejestracje widowiska rozpowszechniane już po emigracji Jewreinowa. Sceny ataku na Pałac

Zimowy utrwalone na papierze fotograficznym oraz taśmie filmowej zaczęły funkcjonować jako prawdziwy obraz zdarzeń z 7 listopada 1917 roku[15].

Kozioł ofiarny i szafot

28 sierpnia 1918 roku Jewreinow wygłosił w Odessie wykład *Teatr i szafot*, (opublikowany dopiero w 1996 roku przez Władisława Iwanowa – Jewreinow, 1996, s. 14-44). Reżyser powracał do tego tematu w publicznych wystąpieniach parokrotnie w tym i w kolejnym roku, również w Kijowie oraz podczas pobytu na Kaukazie. Wykłady przyciągały szeroką publiczność (Jewreinow w jednym z listów chwalił się, że dobrze płacono mu za te wystąpienia), prasa informowała o szalonym sukcesie, ale pojawiały się również krytyczne opinie. Znany krytyk Samuił Margolin zarzucał Jewreinowowi epatowanie publiczności okrucieństwem; twierdził, że mógłby on równie przekonująco dowodzić, że teatr reprezentuje idee altruizmu, poświęcenia, miłosierdzia, mesjanistycznej wiary w raj. Tymczasem „paradoksalny umysł" Jewreinowa każe mu ulec fascynacji szafotem: „jego wykład brzmi niczym monolog sadysty, jakiegoś współczesnego markiza de Sade, dla którego Ewangelia jest szafotem, a pulpit – toporem" (tamże, s. 17).

Tymczasem sama idea Jewreinowa to nic nowego; już u Puszkina możemy znaleźć uwagi na temat ludowych źródeł teatru: „Dramat zrodził się na placu i był rozrywką ludu. Lud jak dziecko żąda atrakcji i dziania się. […] Lud domaga się silnych wrażeń, dla niego i kaźń jest widowiskiem" (cyt. za: *O dramacie…*, 1983, s. 398). Jewreinow jak gdyby w nawiązaniu do tej myśli (chociaż nigdzie nie powołuje się na Puszkina) rozpoczyna swój wykład od opisu zdarzenia, którego był świadkiem jesienią 1917 roku:

> W Petersburgu zdarzyło mi się być obecnym przy haniebnej scenie samosądu dokonanego przez naszych mieszczan z placu Siennego nad pewnym rzeźnikiem. Co prawda nie bito go i nie męczono, nie dręczono fizycznie, ale to, co z nim zrobiono, było prawie tym samym. Wywalono mu na ramiona góry stęchłego mięsa, a na piersiach powieszono tabliczkę z napisem „Spekulant". I w takiej postaci, na stojąco, wożono go, sędziwego ojca rodziny, na furmance, wożono powoli, zarówno po Siennym, jak i po przylegających do placu ulicach, na pokaz wszystkim mieszczanom. I mieszczanie tłoczyli się, by się nasycić tym mrocznym widowiskiem. Nigdy nie zapomnę wyrazu oczu u niektórych widzów. I nie byli to po prostu gapie, niewinni wałkonie-gamonie! Byli to, sądząc po badawczym wyrazie ich rozpalonych spojrzeń, prawdziwi widzowie dramatyczni, czyli współprzeżywający pewne działanie po to, by rozkoszować się owym współprzeżywaniem. Takie spojrzenia widywałem tylko u widzów Domu Ludowego[16] podczas przedstawień „rozdzierających duszę dramatów" (Jewreinow, 1996, s. 21).

Przeprowadzając analogię między teatrem a szafotem, autor wykładu podkreślał, że tłum pragnie widowisk będących „zamaskowanym szafotem", a nie teatru rozumianego jako świątynia sztuki (*chram iskusstwa*). Wyjaśniał też, że w tym przypadku interesuje go teatr rozumiany jako instytucja publiczna, a nie „teatr w czystej postaci", „teatr oznaczający sposób postrzegania świata", o źródłach którego pisał w wydanych wcześniej książkach (tamże, s. 21). Szafotem zaś określał dowolny rodzaj publicznego wymierzenia kary.

Znaczną część wykładu poświęcił kultowi kozła ofiarnego. „W centrum gier

obrzędowych, z których genetycznie wywodzi się teatr, znajduje się zwierzę ofiarne, zazwyczaj kozioł” (tamże, s. 22) – pisał, rozwijając ideę pochodzenia teatru od kultu kozła ofiarnego, przy czym nie zatrzymywał się dłużej przy ogólnie znanych dionizyjskich źródłach tragedii, lecz sięgał do innych obrzędów, jak rzymskie Luperkalia, święto Jom Kippur, a wreszcie do chrześcijaństwa, w którym na miejscu składanego w ofierze kozła pojawiło się jagnię. Do tych kwestii, a zwłaszcza do kultu kozła będzie powracał w publikacjach z początku lat dwudziestych. W wykładzie natomiast sięgnął do innych przykładów „teatru okrucieństwa”: do widowisk liturgicznych, obrzędów ludowych (na przykład święto niedźwiedzia kultywowane przez Ajnów), pierwszych tekstów dramatów wystawianych w teatrze rosyjskim XVII wieku, wreszcie do zabaw dziecięcych, w których jakże często można obserwować przemoc (zarówno wobec lalki, której odrywa się głowę, jak i wobec rówieśników w rozmaitych grach wojennych). W rezultacie doszedł do wniosku, że u początków teatru znajdujemy „jawne bądź ukryte symptomy szafotu, kiedy kat i ofiara (człowiek lub zwierzę) jako pierwsi u zarania sztuki dramatu uzasadniają swoimi działaniami atrakcyjność tej nowej dla tłumu instytucji, która dopiero w przyszłości stanie się teatrem” (tamże, s. 37).

Jego rozważania – trzeba to podkreślić – miały charakter teoretyczny, w żaden sposób nie odnosiły się one do jego praktyk teatralnych: ani jego dramaty, ani reżyserowane przezeń spektakle nie miały nic wspólnego z „teatrem okrucieństwa”. I chociaż sam temat „teatru i szafotu” interesował go w latach późniejszych, już na emigracji, czego dowodzi odnaleziona w jego archiwum teczka z wycinkami prasowymi, wśród których znalazła się notatka o Antoninie Artaudzie (pozostawiona jednak bez komentarza Jewreinowa – tamże, s. 20), to w jego twórczości dramaturgicznej i reżyserskiej nie ma niczego, co mogłoby wskazywać na próby szokowania widza. Jewreinow na scenie chce ludzi bawić; jego pomysł na teatroterapię to

leczenie śmiechem.

Zainteresowanie Jewreinowa rytualnymi i obrzędowymi źródłami teatru datują się na lata dziesiąte XX wieku, kiedy to (w 1914 roku) wziął udział w wyprawie etnograficznej w głąb Rosji w celu poszukiwania obrzędowych źródeł teatru. W guberniach Kurskiej, Orłowskiej i Tambowskiej interesował się ludowymi obrzędami, zapisywał pieśni, jednak nie uczynił bezpośredniego użytku z zebranych materiałów – planowana książka o obrzędowym teatrze w Rosji nie została opublikowana (Ryżenkow, 2013, s. 116). Natomiast na początku lat dwudziestych wydał trzy prace, odnoszące się do początków teatru w różnych kulturach: *Proischożdienije dramy. Pierwobytnaja tragiedija i rol kozła w istorii jejo wozniknowienija. Folkłoristiczeskij oczerk* (Pochodzenie dramatu. Zaczątki tragedii i rola kozła w historii jej powstania. Szkic folklorystyczny, 1921), *Pierwobytnaja drama giermancew. Iz istorii giermano-skandinawskich narodow* (Prehistoryczny dramat Germanów. Z historii germańsko-skandynawskich narodów, 1922) oraz *Azazel i Dionis. O proischożdienii sceny w swiazi s zaczatkami dramy u semitow* (Azazel i Dionizos. O pochodzeniu sceny w związku z początkami dramatu u Semitów, 1924).

Zatrzymajmy się na chwilę przy ostatniej z wymienionych publikacji. W obszernej, liczącej dwieście stron rozprawie Jewreinow nawiązywał do odkryć słynnego i wpływowego na przełomie XIX i XX wieku archeologa i historyka Hugona Wincklera oraz jego następców, w tym Ernsta Curtiusa, którzy szukali źródeł greckich kultów i mitów w kulturze Babilonii. Przy czym Jewreinow w swych dociekaniach poszedł dalej niż Winckler, bowiem twierdził, że również źródeł greckiego teatru należy szukać u Semitów. Hipoteza ta, szerzej nieznana, nie została podjęta przez historyków teatru. Dokonania Jewreinowa, w których występował jako autor wywodów

naukowych, nie znalazły oddźwięku w pracach innych badaczy. Za wyjątek można uznać etnografa (oraz aktora i absolwenta studiów teatrologicznych w Leningradzie w latach 1924-1927) Arsenija Awdiejewa. We wspaniale ilustrowanym dziele *Proischożdienije tieatra* (Pochodzenie teatru, 1959)[17] czytamy, że choć Jewreinowa nie zalicza on w poczet badaczy w ścisłym tego słowa znaczeniu, to niektóre jego uwagi w *Pochodzeniu dramatu* i *Prehistorycznym dramacie Germanów* zasługują na uwagę i „mogłyby się stać punktem wyjścia do dalszych badań problemu" (Awdiejew, 1959, s. 14). Zarazem Awdiejew całkowicie odrzucił najważniejsze przypuszczenie wysunięte przez Jewreinowa w rozprawie *Azazel i Dionizos*: że istnieje związek między ofiarą kozła w tradycji judaistycznej i starożytnej Grecji.

Jewreinowa zainteresował kult kozła ofiarnego u Semitów i na długo przed Walterem Burkertem (por. Kocur 2001, s. 147) zaczął podejrzewać, że obecność kozłów w orszaku Dionizosa może dowodzić, że składano z nich ofiarę. Pisał, powołując się na swoje wcześniejsze prace, że grecka tragedia narodziła się z ofiary kozła jako „zoomorficznego emblematu Dionizosa" (Jewreinow, 1924, s. 12), a jednocześnie zwracał uwagę na składanie przez Żydów kozła w ofierze Azazelowi w święto Jom Kippur, dochodząc do wniosku, że: „właśnie u Żydów możemy znaleźć genetyczne ogniwa między początkami dramatu w Babilonii a jego powstaniem w Grecji i że ogniw tych należy szukać w dramatycznym obrzędzie kozła ofiarnego" (tamże, s. 37)[18].

Jewreinow sam nie prowadził badań źródłowych; posługiwał się dostępnymi publikacjami, wykazywał przy tym rozeznanie w literaturze przedmiotu (niemieckiej, francuskiej, anglojęzycznej) i wyciągał z nich wnioski. Choć pretendował do bycia uczonym, w swoich wywodach mieszał język cytowanych prac ze swobodnymi komentarzami, w których odwoływał się do różnych tekstów kultury, często dla ubarwienia narracji. Chętnie stosował

parabazę – jako autor wychylał się ze swoich tekstów, by zwrócić się wprost do czytelnika z wypowiedzią łączącą się z tematem wywodów, ale mającą żartobliwy, niekiedy parodystyczny charakter. Jak w passusie o tym, że mało kto rozumie sens i rolę kozła ofiarnego, czego przykładem mogą być rozważania „oświeconego" Voltaire'a w jego powiastce filozoficznej *Biały byk*:

> Biedny Voltaire byłby rzecz jasna bardzo zdziwiony, gdyby dowiedział się, że „kozioł ofiarny" stał się w Izraelu ofiarą demona Azazela, podobnie jak sam Voltaire stał się ofiarą swojej błyskotliwości, z tą różnicą, że „kozioł ofiarny" jako ofiara Azazela ginął, strącany w przepaść, a Voltaire jako ofiara swojego dowcipu pozostaje do dziś nieśmiertelny (tamże, s. 38).

Prace Jewreinowa nie wzbudzały za jego życia większego zainteresowania (nawet polemicznego) ani w świecie nauki, ani teatru. Historycy, etnografowie nie znali ich, a ludzie teatru nie byli zainteresowani szczegółowymi wywodami na temat kultu kozła w Asyrii i Babilonii, rytuału ofiarowania kozła u Semitów, związku tych kultów z pieśnią kozła w starożytnej Grecji czy znaczeniem kozła w różnych kulturach, także w staroruskiej. Jaki zatem jest sens przypominania o tych zapomnianych publikacjach? Otóż zainteresowanie Jewreinowa rytuałami (co zresztą nie dziwi w kontekście rozwijających się na początku XX wieku badań nad rytuałem) oraz poszukiwanie źródeł teatru łączyło się u niego z przekonaniem, że to, co nazywał teatralnością, stanowi podstawę zachowań człowieka i jego relacji z innymi. Erika Fischer-Lichte zauważyła, że Jewreinow: „Przytoczył wiele dowodów na to, że kulturę należy ujmować w kategoriach przedstawienia, gdyż postrzegamy głównie te zachowania

otaczających nas ludzi, które zostały zainscenizowane, a więc wystawione na pokaz” (Fischer-Lichte, 2018, s. 35). Dlatego nie poprzestał na badaniu rytuałów czy obrzędów, lecz sięgał do różnych obszarów ludzkiego życia, by w nich również wyodrębnić to, co nazywał instynktem teatralnym. Można zaryzykować uwagę, że miałby sporo do powiedzenia na konferencjach na temat rytuału i performansu organizowanych w latach siedemdziesiątych w USA pod wpływem badań prowadzonych przez Victora Turnera i Richarda Schechnera (Schechner, 2006, s. 32). Czy zatem należy go potraktować jako prekursora *performance studies*?

Od Jewreinowa do Schechnera i z powrotem – do początku XX wieku

W *Homo ludens* (1938) Johana Huizingi nie pojawia się nazwisko Evreinov ani Evreïnoff. Tymczasem, o czym była mowa wyżej, w 1927 roku zostało opublikowane anglojęzyczne wydanie książki Jewreinowa *The theatre in life*, a w 1930 ukazał się jej francuski wariant *Le Théâtre dans la vie*. Nie można całkowicie wykluczyć, że idee Jewreinowa mogły w jakiś sposób dotrzeć do badacza holenderskiego i go zainspirować. Niektóre definicje Huizingi wydają się nawiązywać do autora koncepcji „teatralizacji życia”, z tą różnicą, że Huizinga zawsze używa słowa „gra” lub „zabawa” (z holenderskiego *spel* – w przekładzie Marii Kureckiej i Witolda Wirpszy), a Jewreinow, choć również powoływał się na gry i zabawy, podciągał je pod kryterium teatralności. W podrozdziale *Zabawa jako czynnik kulturowy* Huizinga pisał: „zabawa jest wielkością daną kulturze, egzystującą przed samą kulturą, towarzyszącą jej i przenikającą ją od samego początku, aż po fazę jaką badacz sam przeżywa” (Huizinga, 1967, s. 15) i dodawał:

> Jeśli [badacz – K.O.] stwierdzi, iż polega ona [zabawa – K.O.] na manipulowaniu pewnymi obrazami, na pewnym swoistym unaocznieniu rzeczywistości przez przekład na kształty w żywotności swej ruchliwego życia – to taki badacz postara się najpierw sam zrozumieć wartość i znaczenie owych obrazów i unaocznienia. Będzie obserwował ich wpływ na samą zabawę i w ten sposób będzie usiłował pojąć zabawę jako czynnik życia kulturalnego (Huizinga, 1967, s. 16).

W podobnym kierunku podążała myśl Jewreinowa, który traktował teatralność jako siłę napędową kultury. Pisał o przeciwstawieniu obrazom zewnętrznym obrazów spontanicznie tworzonych przez człowieka, o zdolności do transformacji widzialnej rzeczywistości.

Huizinga polemizował z pojęciem „instynkt" w odniesieniu do zabawy. Jego zdaniem powoływanie się na instynkt oznacza podporządkowanie zabawy jakiemuś celowi: na przykład zabawa może służyć rozwojowi fizycznemu dziecka czy młodego zwierzęcia. W swojej krytyce przywoływał etnologa i archeologa Leo Frobeniusa, który stwierdzał, że mówienie o instynktach to „wynalazek bezradności wobec rzeczywistego sensu" (tamże, s. 32). Czy krytykując „fatalną tyranię przyczynowości" i przestarzałe wyobrażenie o przydatności, Huizinga nie miał przypadkiem na myśli Jewreinowa z jego przekonaniem o przyrodzonym człowiekowi instynkcie teatralności, dzięki któremu może on wpływać na swoje życie? Odpowiedź na to pytanie wymagałaby szczegółowych studiów, obejmujących lektury Huizingi. Jednak szukanie odpowiedzi nie ma większego sensu. Nawet jeśli holenderski badacz zetknął się z pracami Jewreinowa, to stwierdzenie tego faktu nie zmieniłoby pozycji rosyjskiego twórcy w historii humanistyki.

Jewreinow nie prowadził systematycznych badań, nie był socjologiem. Jako człowiek obdarzony intuicją i pomysłowością podejmował w swoich artykułach i książkach problemy, które znalazły rozwinięcie w badaniach prowadzonych w następnych dekadach, ale bez wyraźnego związku z jego odkryciami. Poza tym styl pisania lokował Jewreinowa poza światem nauki: łączył on w jednym tekście fragmenty cudzych odkryć, zestawiał swobodnie elementy z różnych porządków i wyciągał wnioski, które utwierdzały go w przekonaniu co do słuszności jego *idée fixe* o teatralności leżącej u podstaw kultury. Jewreinow uniwersalizował pojęcie teatralności, ale ostatecznie interesował go człowiek w jego indywidualnej tożsamości, a nie procesy społeczne, a tym bardziej konflikty społeczne w ich dramaturgicznym przebiegu. Posługiwał się terminologią teatralną w celu objaśnienia zachowań ludzi w życiu codziennym, ale w odróżnieniu od Ervinga Goffmana nie tyle interesowało go życie codzienne jako takie, ile to, co człowiek może z nim zrobić.

Richard Schechner w latach siedemdziesiątych XX wieku podważył istnienie wyraźnej granicy między dramatem społecznym i estetycznym. Jewreinow unieważniał ją kilkadziesiąt lat wcześniej, gdy przeprowadzał analogię między szafotem (będącym metaforą każdej sytuacji kaźni) i sceną, albo gdy poszukiwał źródeł teatru w religijnych obrzędach i rytuałach. Jednak nie interesowały go dramaty społeczne, rozgrywające się „w obrębie grup, podzielających wspólne wartości, mających wspólne interesy i tę samą – prawdziwą lub wyimaginowaną – historię" (Turner, 2005, s. 110). Docelowo interesował go człowiek skonfrontowany na scenie życia z własną historią, którą – dzięki „woli teatru" – mógłby do pewnego stopnia kształtować. Szukając w studiowanych przez siebie zjawiskach potwierdzenia przedestetycznej natury teatru, zarazem chciał uteatralnić, czyli – estetyzować życie.

Podczas gdy u współczesnych badaczy i twórców przekonanych o performatywnych właściwości kultury obserwujemy – mówiąc najogólniej – tendencję do upodabniania sztuki do życia, to Jewreinow pragnął nadać życiu formy zapożyczone z teatru. I takie nastawienie można odnaleźć w jego twórczości dramaturgicznej, łącznie z najbardziej znanym jego dramatem *To, co najważniejsze* (1921). Główną postacią jest tu Paraklet (czyli ktoś wezwany do pomocy albo pocieszyciel), występujący w różnych wcieleniach, w tym Doktora Fregoli[19] i Arlekina. Jako Doktor Fregoli pomaga – przy pomocy specjalnie zaangażowanych w tym celu aktorów – bohaterom dramatu (studentowi – niedoszłemu samobójcy, neurotycznej dziewczynie, przekonanej, że nikt jej nie pokocha, zgorzkniałej starej nauczycielce) przezwyciężyć ich niezadowolenie z życia. Pod wpływem gry, do której bohaterowie zostają wciągnięci przez aktorów (na przykład aktor, grający zazwyczaj rolę amanta, odgrywa zakochanego w neurotycznej dziewczynie), następuje przemiana: ci, co byli nieszczęśliwi, zaczynają wierzyć w siebie. Gra na „scenie życia" ma moc uszczęśliwienia wszystkich, którzy się jej poddadzą.

Pomysł Jewreinowa, w którym można odnaleźć elementy psychodramy, wydaje się dziś niewiarygodnie naiwny. Jednak pamiętajmy, że on sam chętnie przyjmował postawę ironisty; zabawa nie miała dlań takiego ciężaru powagi, jak dla Huizingi, Turnera czy Schechnera. Trzeba bowiem pamiętać, że Jewreinow przede wszystkim był artystą, i to artystą ukształtowanym przez epokę wczesnego modernizmu z jej nastawieniem na przekształcanie życia za pośrednictwem sztuki, co znalazło wyraz w określeniu „życiotworzenie" (*życznietworczestwo*). Owo rosyjskie pojęcie, ukształtowane w epoce symbolizmu, oznaczało zacieranie granicy między życiem i sztuką, czyli gotowość do przyjęcia wzorców ze sfery sztuki w celu modelowania własnego życia. „Teatr dla siebie" to zatem gra, nakładanie maski. Sam

Jewreinow przywdziewał maskę Arlekina. „Jestem Arlekinem i umrę jako Arlekin" – to ostatnie słowa jego wydanej w 1911 roku książki *Teatr jako taki*. Słowa te zamykają sentencje, paradoksy i żartobliwe spostrzeżenia zatytułowane *Inwencje o śmierci*. Jewreinow pozwala sobie na chichot nawet w obliczu spraw ostatecznych. Jest to chichot Arlekina, postaci rozdwojonej, balansującej na pograniczu bytu i niebytu, chichot ujawniający ambiwalentną naturę komizmu. Charakterystyczne dla arlekinady rosyjskich symbolistów (Jewreinow, nawet jeśli symbolistów krytykował, to jednak z formacji tej się wywodził) było „pomieszanie powagi ze śmiechem, tonacji wzniosłej z trywialną lub też klimatu rokoka z szarością egzystencji współczesnego człowieka […]" (Malej, 2002, s. 129).

Jewreinow balansuje na granicy powagi i niepowagi. Podejmując poważne tematy, ujmuje im tonacji serio za pośrednictwem parodii oraz tak chętnie stosowanej przezeń parabazy. Jego żywiołem jest gra – z czytelnikami artykułów, książek i dramatów, z widzami jego przedstawień, ale też z samym sobą. Choć niektóre jego pomysły zdumiewają dziś nowatorstwem, to sposób, w jaki je prezentuje, czyni go postacią trudną do zrozumienia w dzisiejszej sytuacji kulturowej. Współczesna kultura, określana często mianem „kultury posttraumatycznej", traumę uczyniła centralnym doświadczeniem, co znajduje wyraz także w teatrze czy w badaniach nad nim. Jewreinow żył w epoce mocno naznaczonej traumatycznymi wydarzeniami: szczyt jego twórczej działalności przypadł na lata między rewolucją 1905 roku a rewolucjami roku 1917 oraz latami wojny domowej w Rosji. Śmiech oraz kreowanie „teatru dla siebie", tej paralelnej rzeczywistości, miały stać się antidotum na rzeczywistość doświadczaną.

W „praktycznej" części *Teatru dla siebie* (1917) Jewreinow umieścił zapis rzekomego snu, w którym przyśniła mu się rozmowa gości zgromadzonych w

jego salonie: Schopenhauera, Lwa Tołstoja, Nietzschego, E.T.A. Hoffmana, Oscara Wilde'a, Fiodora Sołoguba, Leonida Andriejewa i Henri Bergsona. We śnie Jewreinowa jego gości zajmują rozważania na temat „teatru dla siebie". Nie brakuje w nich śmiechu – wybuchają nim Nietzsche, Wilde, Hoffman i Schopenhauer na pytanie gospodarza, czy teatr to „świat jako wola i przedstawienie" (Jewreinow, 2002, s. 331). Schopenhauer przyznaje, że świat jest teatrem, a pochwałę „teatru dla siebie" wygłasza Nietzsche, oświadczając, że teatr ten „rodzi się z instynktu obrony i ratowania wyradzającego się życia, które za pomocą wszelkich środków próbuje utrzymać się i walczy o swoje istnienie" (tamże, s. 331). Kapłan takiego teatru dąży do tego, by „być kimś innym", „znaleźć się w innym miejscu" (tamże). Dla Jewreinowa być kimś innym to być artystą nie tylko na scenie, ale też w życiu.

Autor/ka

Katarzyna Osińska

Katarzyna Osińska (kasiaosinska592@gmail.com), prof. Instytutu Slawistyki PAN – rusycystka zajmująca się teatrem rosyjskim XX i XXI wieku, związkami teatru ze sztukami plastycznymi oraz transferami kulturowymi w relacjach polsko-rosyjskich i hiszpańsko-rosyjskich. 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). Numer ORCID: 0000-0003-4142-040X.

Przypisy

1. Inny wariant tego tekstu zatytułowany *Radość w kinematografie* został włączony do antologii poświęconej rosyjskiej myśli filmowej – zob. *Cudowny Kinemo…*, 2001, s. 49.
2. Warto tu dodać, że na tekst Jewreinowa i wysunięte przez niego przypuszczenia zwrócił uwagę Siergiej Eisenstein – na marginesie swego pisanego w latach trzydziestych

fundamentalnego dzieła *O reżyserii* (Eisenstein 1966, s. 381). Eisenstein już od młodych lat interesował się twórczością Jewreinowa, w tym także jego koncepcją teatralizacji życia; w późnych latach życia przywoływał w swoich pamiętnikach dramat Jewreinowa *W kulisach duszy*. Zwraca na to uwagę Władimir Zabrodin, który twierdzi, że oddziaływanie Jewreinowa, jego książek i jego osobowości na formowanie się Eisensteina jako reżysera i autora ogromnej liczby publikacji, pozostaje kwestią do zbadania (Zabrodin, 2005, s. 35).
3. Artykuł Michała Masłowskiego zawiera aneks, a w nim korespondencję Jewreinowa z m.in. Julianem Tuwimem, Stanisławą Wysocką, Eugeniuszem Świerczewskim.
4. W numerze znalazły się artykuły redaktora tomu Gérarda Abensoura, a także Spencera Gołuba, Anny Kaszyny-Jewreinowej, Claudine Amiard-Chevrel, Lidii Jewstigniejewej, Sharon Marie Carnicke, a także wyżej wspomniany artykuł Wiktorii i René Śliwowskich.
5. Erika Fischer-Lichte przywołuje inne publikacje poświęcone Jewreinowowi powstałe w ostatnich dwudziestu latach w języku niemieckim (Fischer-Lichte, 2018, s. 35).
6. Źródłem cytatu są wspomnienia Jewreinowa o teatrzyku Krzywe Zwierciadło, które nie zostały wydane za życia autora. Opublikowane zostały po raz pierwszy w 1998 roku pod tytułem *W szkole ostroumija* (W szkole dowcipu albo: W szkole błyskotliwości).
7. Szerzej na ten temat zob. Osińska, 2014.
8. Sytuację tę analizował Slavoj Žižek w odniesieniu do aktów seksualnych w kinie – zob. Žižek, 2007, s. 252.
9. Jurij Annienkow był autorem wspomnień o Jewreinowie, a także jednego z najbardziej znanych jego portretów rysunkowych (Annienkow, 1991, s. 90-120).
10. Dmitrij Tiomkin (1894-1979) wyemigrował z Rosji Radzieckiej w 1921 roku. Zrobił karierę w Hollywood jako kompozytor muzyki filmowej – był twórcą muzyki do westernu *W samo południe* (1952) i wielu innych.
11. Aleksandr Fiodorowicz Kiereński (1881-1970), rosyjski polityk; od 20 lipca do 8 listopada 1917 roku stał na czele Rządu Tymczasowego, obalonego przez bolszewików.
12. Kryzys lipcowy – masowe wystąpienia antyrządowe w Piotrogrodzie w lipcu 1917 roku, podczas których demonstranci domagali się ustąpienia Rządu Tymczasowego. Pucz Korniłowa – próba obalenia rządu i zaprowadzenia wojskowej dyktatury w sierpniu (wrześniu) 1917 przez generała Ławra Korniłowa, głównodowodzącego armii rosyjskiej.
13. Jednostka składająca się wyłącznie z kobiet, utworzona po rewolucji lutowej przez Rząd Tymczasowy.
14. Pawłowski Pułk Grenadierów utworzony w 1796 roku; w 1917 przeszedł na stronę bolszewików i wziął udział w szturmie na Pałac Zimowy.
15. Tej kwestii poświęcona została wystawa w Muzeum Sztuki w Łodzi *Atak na Pałac Zimowy* (6 kwietnia – 3 czerwca 2018). Jej organizatorzy pisali: „Projekt *Atak na Pałac Zimowy* poświęcony został fotografii, która jak żadna inna stała się symbolem rewolucji październikowej. Fotografia ta nie przedstawia jednak historycznego wydarzenia, ale jego zainscenizowaną rekonstrukcję. W 1920 roku rosyjski reżyser teatralny Nikołaj Jewreinow (1879-1953) przyjął zlecenie odtworzenia zajść spod Pałacu Zimowego z okazji trzeciej rocznicy rewolucji. Wykonane podczas spektaklu zdjęcie, dające fałszywy obraz szturmu na Pałac, niedługo potem zaczęło być traktowane jak historyczny dokument, a jego reprodukcje pojawiały się w podręcznikach szkolnych, kronikach i prasie” – zob. https://msl.org.pl/atak-na-palac-zimowy-dochodzenie-w-sprawie-pewnego-obrazu/ [dostęp: 15 II 2021].
16. Domy Ludowe były w przedrewolucyjnej Rosji instytucjami kulturalno-oświatowymi, rodzajami klubów. Pierwsze powstały w latach osiemdziesiątych XIX wieku przy poparciu

rządu; finansowane były z pieniędzy miejskiego samorządu, ziemstwa, z funduszy prywatnych. W Domach Ludowych znajdowały się biblioteki, herbaciarnie, sale przewidziane do wystawiania przedstawień, organizowania wykładów; przy niektórych domach działały szkoły niedzielne. Na początku XX wieku w Petersburgu działało około dwudziestu Domów Ludowych. W ramach działalności teatralnej dominowały przedstawienia przeznaczone dla szerokiej widowni, choć niektórzy działacze teatralni starali się propagować w nich repertuar klasyczny. Informację podane za przypisem Władisława Iwanowa (Jewreinow, 1996, s. 42).
17. Książkę tę cenił Jerzy Grotowski – informację tę zawdzięczam Zbigniewowi Osińskiemu.
18. Przypuszczenie to znalazło (rzecz jasna bez związku z Jewreinowem) częściowe potwierdzenie u współczesnego badacza, filologa klasycznego Rafała Rosoła, który swój wywód oparł na badaniach tekstologicznych i językoznawczych. W artykule o pochodzeniu rytuału „kozła ofiarnego" w starożytnej Grecji doszedł do wniosku, że rytuał ten pojawił się w Grecji nie pod wpływem ludów anatolijskich, lecz jakiegoś ludu semickiego, prawdopodobnie Fenicjan (Rosół, 2006).
19. Nazwisko włoskiego aktora Leopolda Fregoli (1867-1936), znanego z niewiarygodnej wręcz zdolności szybkiej zmiany swojej powierzchowności na scenie.

Bibliografia

Agitacionno-massowoje iskusstwo. 1917-1932. Oformlenije prazdnienstw, red. W. Tołstoj, „Iskusstwo", Moskwa 1984.

Annienkow, Jurij, *Dniewnik moich wstrecz. Cykł tragiedij*, tom 2, „Iskusstwo", Leningrad 1991.

Cudowny Kinemo. Rosyjska myśl filmowa, red. T. Szczepański, B. Żyłko, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001.

Dżurowa, Tatiana, *Nikołaj Jewreinow: tieatralizacyja żyzni i iskusstwa*, [w:] Nikołaj Jewreinow, *Oryginał o portrietistach*, Sowpadienije, Moskwa 2005, s. 5-28.

Eisenstein, Siergiej, *Izbrannyje proizwiedienija w 6 tomach*, t. 4, red. S. Jutkiewicz, Iskusstwo, Moskwa 1966.

Evreïnov, l'apôtre russe de la théâtralité, red. G. Abensour, „Revue des études slaves" 1980, t. 53, z. 1.

Fischer-Lichte, Erika, *Performatywność*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2018.

Golub, Spencer, *Evreinov: The Theatre of Paradox and Transformation* (Theater and dramatic studies), UMI Research Press, Ann Arbor 1984.

Gwozdiew, Aleksiej, Piotrowskij, Adrian, *Pietrogradskije tieatry i prazdniestwa w epochu*

wojennogo kommunizma, [w:] *Istorija sowietskogo tieatra*, t. 1, *Pietrogradskije tieatry na porogie Oktiabria i w epochu wojennogo kommunizma. 1917-1921*, izd. Chudożestwiennoj litieratury – leningradskoje otdielenije, Leningrad 1933, s. 81-290.

Huizinga, Johan, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Czytelnik, Warszawa 1967.

Iz istorii sowietskoj nauki o tieatrie. 20-e gody, red. S. Stachorskij, GITIS, Moskwa 1988, s. 186-196.

Jewreinow, Nikołaj, *Azazel i Dionis. O proischożdienii sceny w swiazi s zaczatkami dramy u semitow*, Academia, Leningrad 1924.

Jewreinow, Nikołaj, *Diemon tieatralnosti*, red. A. Zubkow, W. Maksimow, Letnij sad, Moskwa – Petersburg 2002.

Jewreinow, Nikołaj, *Istorija russkogo tieatra*, Izdatielstwo imieni Czechowa, New York 1955.

Jewreinow, Nikołaj, *Krasiwyj despot: Poslednij akt dramy*, izd. A.S. Suworin, Petersburg 1907.

Jewreinow, Nikołaj, *Pjesy iz riepiertuara Kriwogo zierkała*, Academia, Piotrogród 1923, https://archive.org/details/dramaticheskiias038800/page/32/mode/2up [dostęp: 16 X 2020].

Jewreinow, Nikołaj, *Pro scena sua. Rieżyssura. Licedei. Poslednije problemy tieatra*, „Prometej", Piotrogród 1915.

Jewreinow, Nikołaj, *Rewizor*, [w:] *Russkaja tieatralnaja parodija XIX – naczała XX wieka*, red. M. Polakowa, Iskusstwo, Moskwa 1976, s. 613-632.

Jewreinow, Nikołaj, *Tieatr i eszafot. K woprosu o proischożdienii tieatra kak publicznogo instituta*, [w:] *Mnemozina. Dokumienty i fakty iz istorii russkogo tieatra XX wieka*, GITIS, Moskwa 1996, s. 14-44.

Jewreinow, Nikołaj, *W szkole ostroumija. Wospominanija o tieatrie „Kriwoje zierkało*", Iskusstwo, Moskwa 1998.

Kocur, Mirosław, *Teatr antycznej Grecji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001.

Kupcowa, Olga, *Meyerhold i Jewreinow*, [w:] *Meyerhold, rieżyssura w pierspiektiwie wieka / Meyerhold, la mise en scène dans le siècle*, red. B. Picon-Vallin, W. Szczerbakow, O.G.I., Moskwa 2001, s. 120-134.

Malej, Izabella, *Syndrom budy jarmarcznej, czyli symbolizm rosyjski w kręgu arlekinady (A. Błok i A. Bieły)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2002.

Masłowski, Mateusz, *Arlekin zza kordonu. Z recepcji Nikołaja Jewreinowa w Polsce (1921-1932)*, „Pamiętnik Teatralny" 2020 nr 1 (273), s. 71-144.

Meyerhold, Wsiewołod, *Przed rewolucją (1905-1917)*, wstęp i wybór J. Koenig, przeł. A. Drawicz, J. Koenig, noty A. Fiewralski, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1988.

Mgiebrow, Aleksandr, *Żyzń w tieatrie*, tom II, Academia, Moskwa – Leningrad 1932.

O dramacie. Źródła do dziejów europejskich teorii dramatycznych, tom II, *Od Hugo do Witkiewicza. Poetyki. Manifesty. Komentarze*, red. E. Udalska, Fundacja Astronomii Polskiej, Warszawa 1993.

Osińska, Katarzyna, *Ewolucja radzieckich widowisk masowych (do lat trzydziestych XX wieku)*, [w:] *Teatr masowy – teatr dla mas*, red. M. Leyko, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2011, s. 207-240.

Osińska, Katarzyna, *Recepción cultural del Siglo de Oro español en Russia: el caso del Teatro Viejo en Petersburgo (temporada 1911/1912)*, [w:] *Del gran teatro del mundo al mundo del teatro. Homenaje a la Profesora Urszula Aszyk*, red. K. Kumor, K. Moszczyńska-Dürst, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, Warszawa 2014, s. 209-219.

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, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych - DiG - OBTA - Towarzystwo Naukowe Warszawskie, Warszawa 1997, s. 55-72.

Piotrowskij, Adrian, *K tieorii „samodiejatielnogo tieatra"*, [w:] *Problemy sociołogii iskusstwa*, Academia, Leningrad 1926, s. 120-129.

Piotrowskij, Adrian, *Za sowietskij tieatr!*, Academia, Leningrad 1925.

Rosół, Rafał, *Pochodzenie rytuału „kozła ofiarnego" w starożytnej Grecji*, „Meander" 2006, nr 3-4, s. 280-289.

Rudnickij, Konstantin, *Russkoje rieżyssiorskoje iskusstwo. 1908-1917*, „Nauka", Moskwa 1990.

Schechner, Richard, *Performatyka: wstęp*, przeł. T. Kubikowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2006.

Sielicki, Franciszek, *Mikołaj Jewreinow w Polsce*, „Acta Universitatis Wratislaviensis" 1974, nr 194, s. 63-76.

Stachorskij, Siergiej, *Iskanija russkoj tieatralnoj mysli*, „Swobodnoje izdatielstwo", Moskwa 2007.

Stark, Eduard, *Starinnyj tieatr*, [brak wydawcy], Petersburg 1911.

Śliwowscy, Wiktoria i René, *Mikołaja Jewreinowa związki z Polską*, „Pamiętnik Teatralny"

1980 z. 3-4, s. 393-412.

Świerczewski, Eugeniusz, *Jewreinow*, nakł. „Życia Teatru”, Warszawa 1925.

Turner, Victor, *Od rytuału do teatru. Powaga zabawy*, przeł. M. i J. Dziekanowie, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 2005.

Węgrzyniak, Rafał, *Jewreinow w polskim teatrze*, „Dialog” 2008, nr 7-8, s. 214-223.

Zabrodin, Władimir, *Eisenstein : popytka tieatra*, Eisenstein-centr, Moskwa 2005.

Žižek, Slavoj, *Od wzniosłości do śmieszności: akt seksualny w kinie*, przeł. G. Jankowicz, [w:] tenże, *Lacrimae rerum. Kieślowski, Hitchcock, Tarkowski, Lynch*, Korporacja Ha!art, Kraków 2007, s. 243-275.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/wyjsc-z-teatru-i-w-nim-pozostac*