EUGENJUSZ ŚWIERCZEWSKI

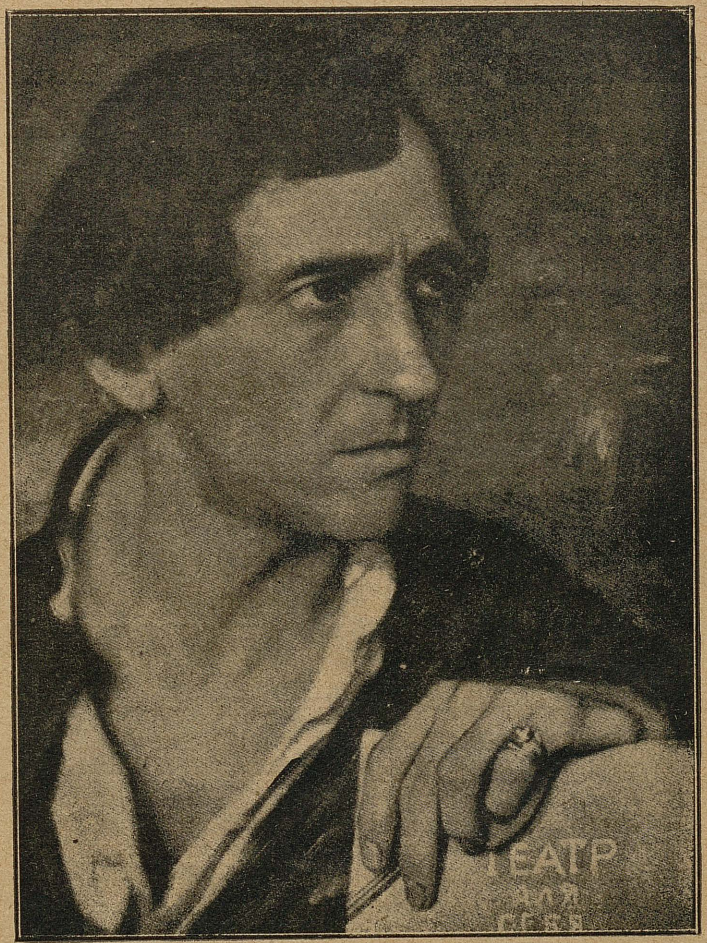
JEWREINOW

WARSZAWA — 1924
NAKŁADEM „ŻYCIA TEATRU".

A

18 S. SIERP 1977

Termin zwrotu
Pu-B-188 2247|DW|On 7PI 14|75 250000



JEWREINOW

EUGENJUSZ ŚWIERCZEWSKI

TEATR ROSYJSKI

I.

JEWREINOW

WARSZAWA — 1924
NAKŁADEM „ŻYCIA TEATRU".

Wytłoczono 30 egzemplarzy na papierze czerpanym

1

KSIĄŻNICA PODLASKA im Łukasza Górnickiego Nr 5919 A KS. ARCHIWALNY w Białymstoku

WOJEWÓDZKA I MIEJSKA BIBLIOTEKA PUBLICZNA w BIAŁYMSTOKU 9770

492.071(47+57)

Druk Wacława Maślankiewicza, Nowogrodzka 17.

K.R. 225 7-X-50

Osterwie.

Z okazji wystawienia w Warszawie sztuki Jewreinowa „To, co najważniejsze“ uwydatniło się dość jasno, że z roli i działalności Jewreinowa w Rosji niezbyt wyraźnie zdają sobie sprawę sfery artystyczno-teatralne i literackie polskie. Sztukę Jewreinowa potraktowano w oderwaniu od przewodniej linji całej jego dwudziestoletniej blizko pracy artystycznej i podziwiano jej walory jako „wonnego i barwnego kwiatu na tym cmentarzu z łez, krwi i błota“, jakim jest współczesna Rosja bolszewicka. Tymczasem, jak się to z dalszych rozważań okaże, sztuka Jewreinowa wiąże się integralnie z naczelnemi hasłami jego estetyki teatralnej i stanowi niejako sceniczny komentarz do jego, od wielu lat snutych, refleksyj na temat teatru i jego stosunku do otaczającego życia. Jest to jakby popularyzacja myśli, rozwijanych w wielu błyskotliwych, paradoksalnych książkach, w niezliczonej ilości artykułów, w realnej wreszcie pracy reżyserskiej i kierowniczo-teatralnej.

W ocenach sztuki Jewreinowa z niemałem zdziwieniem podkreślano niespodziewaną świeżość, zapał i entuzjazm, z jakimi Jewreinow walczy o dobroczynny, kojący wpływ sztuki na człowieka, podkreślano jego porywającą wiarę w moralno-społeczną doniosłość teatru.

Ci wszyscy, którzy działalność Jewreinowa znali oddawna, w sztuce jego ujrzeli zrealizowanie w formie scenicznej tych postulatów, o które w wywodach teoretycznych i w pracy reżyserskiej walczył od lat z wielkim temperamentem, talentem i pasją. Wśród rosyjskich działaczy teatralnych zajmuje on wybitne miejsce w gronie takich ludzi, jak Stanisławskij, Majerhold, Tairow. Oczywiście w realnych rezultatach pracy teatralnej nie posiada on za sobą tego dorobku, co Stanisławskij z jego olbrzymim trudem dwudziestopięcioletnim około budowy Teatru Artystycznego, lub choćby co Tairow w blizko dziesięcioletnim dziele pracy około Teatru Kameralnego.

I.

Działalność reżyserska.

Działalność reżyserska Jewreinowa biegła po linji poszukiwania nowych form i nowych metod reżyserskich oraz drogą rekonstrukcji zamarłych kształtów teatru.

Jako materjałem posługiwał się on początkowo amatorami, ponmy na niezmierne walory czystego ukochania sztuki, jakie wnoszą w pracę teatralną elementy miłośnicze, poddające się bez zastrzeżeń wszelkim nowatorskim tendencjom kierującego nimi reżysera-twórcy. W rozwijanych wielokrotnie artykułach (np. „Lekcja zawodowcom-aktorom“ w tomie „Teatr dla siebie“ i tygodniku „Teatr i iskustwo“, N. 51, z roku 1913) Jewreinow z zapałem pisze o swej pięcioletniej pracy

w kole miłośników sceny, zorganizowanem w Petersburgu przez baronową Budberg, gdzie po raz pierwszy w Rosji wystawiono „Candidę“ Shawa i gdzie dokonano szeregu prób nowych inscenizacyj w zakresie stylizacji życia, wolnego pozakulisowego przedstawiania („Franceska z Rimini“), symbolistycznej schematyzacji („Snieg“), i „czystej teatralności“ („Wachlarz lady Windermeere“). Amatorzy, oddający teatrowi najlepszą część swego życia i najistotniejsze walory duszy, tworzą w pracy teatralnej nastrój wysokiego napięcia uczuciowo-duchowego, w którym przedstawienia są pięknem świętem wyzwolenia, osiągnięcia i próby ze strony tych, co w imię sztuki dobrowolnie i radośnie biorą na siebie brzemię pracy, męki twórczej i wyrzeczenia. Jest to prawdziwe poświęcenie się sztuce teatru, ofiara złożona w imię najgłębszego powołania. Atmosfera pracy zbiorowej (nie zaś indywidualnej, egoistycznej, jaka przeważnie jest dogmatem zawodowców) stwarza w takich warunkach nieograniczone możliwości w zakresie rezultatów artystycznych dla dobra sztuki, autora i kierunku teatru. Jewreinow przekonywująco dowodzi na wielu przykładach, zaczerpniętych zarówno z historji teatru rosyjskiego (np. Stanisławskij), jak i europejskiego, że w dziele nowej budowy teatru, odrodzenia jego zwietrzałych form, zrealizowania nowych skarbów scenicznych niema nieomal większych przeszkód, aniżeli ze strony aktorów-zawodowców, czarujących często swą magją aktorskiego przeobrażania, lecz,

wskutek swych metod twórczości i nałogów, wiecznych niewolników zwycięskiej Rutyny.

Z pomiędzy prac reżyserskich Jewreinowa w arystokratycznem kółku amatorskiem baronowej Budberg jednem z najbardziej interesujących było przedstawienie tragedji d'Annunzia „Franceska z Rimini". Prasa teatralna rosyjska z owego czasu (Tieatr i Iskustwo, N. 17, z r. 1913) pisze o tem przedstawieniu, które odbyło się w sali Konserwatorjum petersburskiego, jako o widowisku, któremu reżyserja Jewreinowa nadała cechy niezwykle interesujące pod względem artystycznym. Tragedja d'Annunzia była odegrana całkowicie poza jakiemikolwiek ramami zwykłej teatralnej warunkowości, na pomoście, wzniesionym pośrodku sali, bez kurtyny, bez dekoracji, bez światła rampy, z niezbędnemi jeno rekwizytami. Publiczność była umieszczona po obu stronach pomostu, zaś w antrakcie aktorzy, nie czyniąc tajemnicy ze swej sztuki, spokojnie spacerowali wśród widzów, gwarząc ze znajomymi. Była to inscenizacja oryginalna, jasna, naiwna a pociągająca.

Ponieważ publiczność siedziała po obu stronach pomostu, wykonawcy musieli grać „na dwa fronty", co czynili, w myśl wskazówek reżyserskich, bez jakiegokolwiek wysiłku. Było to jakgdyby studjum przygotowawcze do przedstawień „starego teatru", w którem Jewreinow kontrolował swe pomysły reżyserskie, jak wypadnie przedstawienie przy rekonstrukcji widowisk z czasów Moljera, kiedy to było przyjęte nietylko siadywanie widzów po obu stronach sceny, lecz i na samej

scenie. Eksperyment Jewreinowa wywarł bardzo silne wrażenie dzięki ścisłemu zbliżeniu dwu światów, zawsze ostro rozgraniczonych: świata widzów, realnego, i świata tamtej strony, świata iluzji scenicznej. Co więcej nawet, krytyka (wspomniany wyżej artykuł w „Tieatrie i iskustwie") uznała ten eksperyment za szczególnie interesujący właśnie z punktu widzenia znamienitej scenicznej iluzji. Teatr normalny codzienny ze wszystkich sił zawsze dążył, nie gardząc żadnemi skrajnościami naturalizmu, do stworzenia jaknajpełniejszej iluzji świata teatralnego, wogóle świata wszelkich przedmiotów, rekwizytów, gdy tymczasem, całkowicie wystarcza iluzja wewnętrznych przeżyć, by osiągnąć na scenie to wrażenie, jakiego pragnął dramaturg.

Cała poezja jednej z najbardziej wzruszających legend ujawniła się w tem przedstawieniu, wyreżyserowanem przez Jewreinowa, w czystym kształcie bez jakichkolwiek specjalnie pomocniczych środków; widowisko teatralne nic nie straciło w swem duchowem pięknie z powodu przeniesienia go na pomost w środek publiczności, i d'Annunzio musiałby być niewątpliwie zadowolony, widząc reżyserję Jewreinowa, gdyż widzowie byli pochłonięci jeno nim samym, poetą, autorem, który napisał tragedję o Francesce i Paolo, utwór namiętnej miłości; widzowie, których uwagi nic nie rozpraszało, widzieli jeno bohaterów poety i słuchali jego słów; w tym kierunku była skoncentrowana cała ich uwaga, i niewątpliwie właśnie ta koncentracja uwagi spowodowała to, że widzowie, opuszczając ten

teatr w prymitywie, czuli wysokie podniecenie uczuciowe. Eksperyment Jewreinowa był ze wszechmiar ciekawy, zarówno jak i całość widowiska, w którem czuwał on również nad kolorytem muzyki, śpiewami chóralnemi i tańcami.

Utalentowany a jadowity pisarz, Jewreinow (należący notabene do arystokracji dworskiej i rozporządzający wielkiemi środkami pieniężnemi) w duchu swych postulatów teoretycznych i nieukojonej tęsknoty poszukiwacza nowych form, zainicjował, zorganizował i prowadził tak zwany „Stary (starinnyj) teatr“ w Petersburgu w latach 1907/8. Znaczenie tego teatru jako artystyczno-teatralnego instytutu, powstałego z inicjatywy i przy kierowniczem współdziałaniu miłośników sztuki teatru, jest wybitne jako czynnika odświeżającego w historji inscenizacji ostatnich lat (metoda artystyczno-rekonstruktywna).

Monografista „Starego teatru“, E. A. Stark (w książce pod tym tytułem, wyd. „Sowremiennawo Iskusstwa“) rozważa wszelkie walory artystyczne, jakie instytucja ta wniosła w życie teatralne rosyjskie. Zadaniem tego teatru, powstałego z idei, ducha, inicjatywy i funduszów Jewreinowa przy organizacyjnem współdziałaniu innego wybitnego działacza teatralnego bar. N. W. Drizena, było rekonstruowanie widowisk scenicznych w retrospektywnem ujęciu *całokształtu* widowiska tak pod względem rozwoju techniki scenicznoaktorskiej, jak i fizjonomji widowni danej epoki. Nie był to więc przegląd literatury dramatycznej, demonstrowany na scenie, lecz odtworzenie ducha teatru w określonej chwili historycznej, teatru, a więc zarówno widowni, jak i sceny.

Zadanie, jakie sobie postawił „Stary teatr“, miało pod względem teatrologicznym olbrzymie znaczenie, gdyż wymagało zorganizowania całej wielkiej machiny pomocniczej, którąby, drogą poszukiwań laboratoryjno-badawczych, pozwoliła na zbadanie całego splotu materjału historyczno-obyczajowego w najszerszem znaczeniu. Kilkudziesięciu ludzi z pośród najwybitniejszych działaczy teatralnych, jak teatrologów, historyków, aktorów, reżyserów, plastyków i literatów, stanowiło zwarte grono badaczy. Czyniono również poszukiwania za granicą. Ustalono jako niezbędne, odtworzenie typów widowiskowych następujących: dramatu liturgicznego, miraculum, pastorałki, moralitetu i farsy. Ogarnięto pięć wieków z dziejów kultury teatralnej. Po ujednostajnieniu przekładów na język francuski (na który przełożono wszelkie materjały literackie), przetłumaczono je na rosyjski. W celu wykształcenia i odpowiedniego przygotowania aktorów zorganizowano dla nich specjalne trzymiesięczne kursy z zakresu historji średniowiecznej, literatury, muzyki, malarstwa i sztuki aktorskiej. Po półrocznej pracy, która miała charakter nawskroś badawczo-laboratoryjny, zrealizowano eksperyment Jewreinowa w dwu wieczorach o różnych programach, które powtarzano w ciągu miesiąca. Znaczenie „Starego teatru“ jako czynnika, ożywiającego atmosferę teatralną, miało głęboki sens i cel w sprawie unaocznienia,

że podobna rekonstrukcja widowisk teatralnych ma doniosłość zapładniającą. Zrozumiano jakie bezcenne skarby kryją się w tej dziedzinie, ile żywotnego materjału dla rozwoju teatru dostarczyć może to obejrzenie się wstecz, wniknięcie w pozornie zamarłe kształty sztuki scenicznej, ilu niewyzyskanych impulsów i inwencyj może być ta dziedzina źródłem. Wydobycie pierwiastków czystego teatru i czystej teatralności z przyprószonych wiekiem prymitywów wskazało wielu działaczom teatralnym nowe drogi i zmusiło ich do szukania blizkich związków między tradycją a współcześnie rozwijającemi się poczynaniami.

Poza „cyklem średniowiecznym“ w sezonie 1907—1908, Jewreinow dał jeszcze „cykl hiszpański“ w sezonie 1911—1912. W świeżo wydanej książce pod tytułem „Teatralne inowacje“ (Petrograd, 1922, str. 118) Jewreinow w osobnym artykule p. t. „Metoda artystycznej rekonstrukcji widowisk teatralnych“ broni swego systemu twórczego wskrzeszania historycznych przedstawień, których przykłady były przezeń zademonstowane właśnie w widowiskach petersburskiego „Starego teatru“.

Metoda, którą Jewreinow stosował w „Starym teatrze“, miała—poza wielu zwolennikami również i zdecydowanych przeciwników. Tak np. W. Majerhold w swem studjum „O teatrze“ (Petersburg, 1913, str. 117—120), zastanawiając się nad rekonstrukcjami Jewreinowa i oddając wielkie pochwały jego zamierzeniom, dochodzi do wniosku, że nie było jednolitego tonu i charakteru w jego przedstawieniach, gdyż „Stary teatr“, posługując się oryginalnemi tekstami prymitywów literackich (nie zaś: stylizowanemi współczesnemi transpozycjami, snutemi na dany temat w pryzmacie dzisiejszego odczuwania), nie poszedł do końca po linji prymitywizmu, ponieważ dekoratorsko nie odtwarzano architektonicznych właściwości starych scen, lecz dawano dekoracje stylizowane, zaś w technice aktorskiej reżyserja również zaniedbała, zlekceważyła i pogardziła techniką starodawną aktorską. Mianowicie w inscenizacjach Jewreinowa wyczuwało się — wedle Majerholda — że aktorzy cechy prymitywizmu techniki aktorskiej podkreślali z jawną ironją, co wywoływało wrażenie parodji. Metoda prymitywizmu nie była zastosowana z objektywizmem, wobec czego kompleks tradycyjnych gestów i reagowań nie był przekonywujący w warunkach dzisiejszej sali widzów.

Zaznaczam gwoli ścisłości ten głos protestu ze strony Majerholda, w którego sądzie wszakże tkwi może przewrażliwienie subjektywne (Majerhold bowiem użala się we wspomnianym artykule, że aktorzy Jewreinowa jak gdyby przedrzeźniali i parodjowali niedawną jego, Majerholda, inscenizację „Siostry Beatryks“ w „Teatrze Dramatycznym“); oczywiście w niczem nie zmniejsza to doniosłości artystycznej eksperymentu, jakim było powołanie do życia „Starego teatru“ przez Jewreinowa. Krótkotrwałe jego istnienie należy zapisać w historji teatru europejskiego, jako jeden z najciekawszych, najbardziej celowych, skończonych i twórczych eksperymentów wogóle.

Wśród zajęć pedagogicznych na rozmaitych kursach teatralnych i w wielu szkołach dramatycznych, Jewreinow wykładał między innemi w szkole M. A. Rigler-Woronkowej. Popisy tej szkoły, urządzone w roku 1909 i 1910, wykazały niepoślednie zdolności dydaktyczne Jewreinowa, jak stwierdziła prasa fachowa („Tieatr i iskusstwo", Nr. 1, z 1910). Uczniowie i uczennice we fragmentach z utworów Hofmansthala, Wilde'a, Maeterlincka, fragmentach wystawionych bez żadnego tła dekoracyjnego, — wykazali zdolność wyczulonego czytania w związku z plastyką. Wyrazistość, jaką zademonstrowali uczniowie, oraz ekspresja dramatyczna świadczy o umiejętności Jewreinowa: rozbudzenia nerwu teatralnego w młodych adeptach sceny...

W roku 1910 Jewreinow łącznie z Komisarzewskim prowadził „Wesoły teatr", gdzie wystawiał sztuki z ulubionego przez siebie typu parodji.

Jewreinow, wyodrębniający przedewszystkiem w swych koncepcjach reżyserskich *czystą teatralność*, drogą naturalną natrafił na jej pierwiastki w groteskowej arlekinadzie małych teatrzyków, a przedewszystkiem „Krzywego Zwierciadła". Powstały one wprawdzie na wzór zachodnio-europejskich cabarets i Ueberbrettlów, miały wszakże specjalne znaczenie na gruncie rosyjskim jako reakcja przeciw męczącо-ponurym utworom ówczesnej, przedwojennej rosyjskiej dramaturgji, która budowała sztuki wzorem Hauptmana, Ibsena, Czechowa i innych genjalnie przez teatr Stanisławskiego zaszczepianych naturalistów.

Zwalczając teatr naturalistyczny zarówno sam w sobie, jak i jako supremację nad innemi kierunkami teatru w Rosji, Jewreinow zwrócił się do „Krzywego Zwierciadła", by tam, znalazłszy szerokie możliwości reżyserskie, zwłaszcza w kierunku groteski, toczyć walkę ze znienawidzonym naturalistycznym teatrem Stanisławskiego.

Rozpoczął tedy Jewreinow swe próbę z „monodramatem", rozpoczął zażartą walkę ze Stanisławskim, walkę, o której z dumą pisze obecnie w artykule „Apologja teatralności" (miesięcznik rosyjski „Tieatr", Berlin, Nr. 1, styczeń 1923), wspominając między innemi swą parodję inscenizacji „Rewizora" przez Stanisławskiego i przypisując sobie skłonienie jednego z najzdolniejszych reżyserów Teatru Artystycznego, niedawno zmarłego Wachtangowa, ku kierunkowi antirealistycznemu, będącemu w rozumieniu Jewreinowa „apologją teatralności". Jewreinow wierzy, że działalność jego przyczyniła się do całkowitej likwidacji realizmu w teatrze Stanisławskiego, o czem świadczą najlepiej ostatnie inscenizacje „Eryka XIV" Strindberga i „Księżniczki Turandot" Gozziego.

Specjalny okres w reżyserskiej działalności Jewreinowa stanowi praca jego w „Krzywem zwierciadle", gdzie od r. 1910 był głównym reżyserem w ciągu kilku lat (do wojny). Popularny ten teatr, dzięki pracy Jewreinowa, zyskał zdecydowane oblicze, zrodził własnych pisarzy, stworzył własny typ repertuaru.

Teatr złośliwych parodyj i groteskowych satyr dawał Jewreinowi szereg niezliczonych

inwencyj i możliwości reżyserskich, które też obficie rozrzucał w każdem widowisku. Z najbardziej znanych wymienić należy satyrę Jewreinowa na „Rewizora“ w koncepcji Stanisławskiego, gdzie Jewreinow zabójczo złośliwie i ironicznie wykpił i sparodjował realistyczne metody Stanisławskiego. Krytyka twierdziła, że utwór Jewreinowa i jego reżyserja tej satyry były jednym z najcelniejszych strzałów, wymierzonych w serce teatru Stanisławskiego przez jego przeciwników.

Ciekawe w pomyśle autorskim i inscenizacyjnym były również jednoaktowe „Kulisy duszy“, gdzie Jewreinow dał śmiałą i czarującą ostrym i błyskotliwym pomysłem satyrę na elementy, targające duszę ludzką.

W inscenizacji dokonał Jewreinow ciekawych eksperymentów, tworząc ze sceny plastyczny przekrój ludzkiej klatki piersiowej i wprowadzając personifikację szeregu sił, tworzących rozdźwięki w duszy człowieka (np. Ja—rozumowe, Ja—uczuciowe, Ja—podświadome i kolizja między niemi).

Z innych reżyserskich prac Jewreinowa z okresu „Krzywego zwierciadła“ wymienić należy głośną „Wampukę“, „Międzynarodowy konkurs bystrości czyli kuchnia śmiechu“ (parodja na sceniczną bystrość i ironję różnych narodowości), „Pod władzą Pana“ (satyra na współczesnych ludzi, których mitologiczny faun uczy języka natury; wiele śmiałych inwencyj i rozwiązań reżyserskich) i szereg innych błyskotliwych utworów i inscenizacyj, w których Jewreinow dał dowód pomysłowości, oryginalności w reżyserowaniu tych wszelkich parodyj, arlekinad i buffonad. Opanowanie teoretyczne problemów formy aktorskiej Jewreinow wyzyskiwał w sensie praktycznym, rzucając niezliczone inwencje i wydobywając z aktorów najbardziej paradoksalne możliwości aktorsko-wykonawcze. Ukochanie starego teatru w jego nieogarnionych bogactwach aktorskich Jewreinow w pracy reżyserskiej przetwarzał na nowe wartości, dając widowiska pełne wyrazu, stylu, oryginalności, bogactwa motywów reżyserskich i odtwórczych. Błyskotliwy, płynny, lotny jego umysł znalazł doskonały teren w „Krzywem zwierciadle“ do rozwijania i eksperymentowania najdziwaczniejszych pomysłów.

Poza reżyserją w „Krzywem zwierciadle“ Jewreinow był przez pewien czas reżyserem w teatrze Komisarzewskiej, gdzie, po Majerholdzie, usiłował z tego teatru stworzyć „Teatr poszukiwań“, zresztą niezupełnie skutecznie, teatr ten bowiem równocześnie usiłował być teatrem dla szerokiej publiczności i dzięki tej dwulicowości przedwcześnie skończył swe istnienie.

W okresie wojennym Jewreinow, poza pracą reżyserską, przedewszystkiem oddał się bujnej i obfitej działalności teoretyczno-książkowej. Ostatnio, w przeszłym roku wystawił Jewreinow w Petersburgu w teatrze „Wolnej Komedji“ (Wolkom) sztukę swą „To co najważniejsze“, która zdobyła olbrzymie powodzenie (przeszło 100 przedstawień). Pozatem w ostatniem półroczu zaproszony został do Berlina i Paryża dla reżyserji pewnych sztuk rosyjskich. Do Paryża zaprosił Jewreinowa

Jakób Copeau, który zapragnął dać szereg inscenizacyj w duchu „Starego teatru". Fakt zaproszenia Jewreinowa jako reżysera rosyjskiego na scenę francuską, dotychczas nienotowany w kronikach teatralnych, świadczy o zainteresowaniu, jakie działalność reżyserska Jewreinowa i jej kierunek wywołały wśród najwybitniejszych działaczy teatralnych w Europie. Pozatem w teatrze „Vieux Colombier" w sezonie 1921/22 wystawiono sztukę Jewreinowa „Wesoła śmierć". W „Wesołej śmierci", jednoaktowej arlekinadzie, Jewreinow błyskotliwie wystylizował ulubione swe postaci commedii dell' arte: umierającego w pogodnie ironicznym i błazeńsko-sentymentalnym nastroju Arlekina, płochą Colombinę, zdradzonego i mściwego Pierrota, pociesznego Doktora, wreszcie Śmierć. Skrystalizowane schematy tych postaci Jewreinow ożywił w anegdocie, która pozwoliła mu w retrospektywnym skrócie naświetlić każdą z postaci analitycznie zindywidualizowanem zabarwieniem historycznem, jakiem podmalowane są te nieśmiertelne typy ze starego teatru.

Dodać należy, że we wspomnianym wyżej teatrze „Wolnej Komedji" (Wolny teatr) w Petersburgu sztuki Jewreinowa stale zajmują najwybitniejszą pozycję w repertuarze teatru.

Z utworów Jewreinowa wystawionych ostatnio w „Wolnym teatrze" (Petrograd 1922) wymienić jeszcze należy: „Wszechświatowy konkurs złośliwości", (cztery oddzielne parodje na humor angielski, niemiecki i francuski) „Stepnik i Maniuroczka", „Szkoda Gwiazd",

balety z muzyką Jewreinowa, „Muzyczne grymasy" (w jego własnem wykonaniu) i t. d.

Ostatniego okresu (jesień 1922) tyczą się wiadomości, iż w teatrze Michajłowskim w Petrogradzie otworzono sezon „Uprowadzeniem z Seraju" Mozarta, w reżyserji Jewreinowa, który, wedle zasad „Starego teatru", postanowił zrekonstruować w tem widowisku teatr z czasów Mozarta, wprowadzając na scenę plastyczny portal, loże i t. d. Reżyser wraz z malarzem w ciągu trzech lat ostatnich przygotowywali sensacyjne widowisko. Z innych wiadomości zaznaczyć należy, że miano z powrotem otworzyć w Petrogradzie „Krzywe zwierciadło" z Jewreinowem na stanowisku głównego reżysera.

II.

Działalność teoretyczna.

W swych książkach Jewreinow stara się dać filozoficzne i estetyczne uzasadnienie swych zapatrywań na teatr. Podstawową formułą, na której Jewreinow buduje swój system, jest stwierdzenie w człowieku, równorzędnie z instynktem samozachowawczym, płciowym i innymi instynktami, instynktu przekształcania, przeobrażania, t.j. instynktu przeciwstawiania obrazom, przyjmowanym zzewnątrz obrazów, świadomie stwarzanych przez człowieka — *„instynktu teatralności"*. Ten instynkt teatralności jest dla Jewreinowa podstawowym elementem nietylko sztuki scenicznej, lecz i życia.

Uzasadnieniu tych założeń poświęcone są książki Jewreinowa *„Teatr jako taki“* i *„Teatr dla siebie“*. Książka „Teatr jako taki“ dzieli się na 3 części: teoretyczną, pragmatyczną i praktyczną.

Bada w niej Jewreinow element teatralności w różnych dziedzinach życia i bytu (podkreśla, naprzykład motyw przestępstwa jako atrybut teatru) i dochodzi do wezwania, by tworzyć teatr w życiu, dając szereg praktycznych wskazań o tworzeniu „teatru dla siebie“. We *„Wstępie do monodramatu“* (Petersburg, 1909 str. 30) i w *„Pro scena sua“* (Petersb.) Jewreinow rozwija teorję monodramatu t. j. tego rodzaju utworu dramatycznego, który dążąc do najbardziej pełnego ujawnienia widzowi stanu duchowego osoby działającej, przedstawia na scenie otaczający świat takim, jakim wyczuwa go postać działająca w dowolnej chwili swego bytu“. Pozatem Jewreinow wprowadza czytelników w krąg swych zapatrywań na reżysera i aktora.

Teorja monodramatu, jaką w początkowym okresie swej działalności rozwijał Jewreinow, miała, jak wiele innych jego koncepcji teatralnych, błyskotliwy urok w rozważaniu teoretycznem, jednak przy dokładniejszej analizie nie wytrzymała krytyki. Ważniejsze z niedomagań, dobitnie zobrazowane przez krytykę (między innemi Borysa Brazola, p. t. „W kunstkamerze impresjonizmu“, „Tieatr i iskusstwo“, Nr. 20, 1910 r.), są następujące:

W zbiorze p. t. „Studjum impresjonistów“, we wstępie do swego monodramatu

p. t. „Przedstawienie miłości“, Jewreinow mówi: „Dusza nasza ograniczona jest w swych zdolnościach i możliwościach; podstawą zdolności nabywania poznań estetycznych bezpośrednio przez zmysły — jest skupienie uwagi na określonym, indywidualnym przedmiocie, przyczem zmiana przedmiotów naszego skoncentrowania wywołuje zmęczenie działalności duchowej i wskutek tego osłabienie zdolności odbierania wrażeń“. Ta zasada jest tak bezsporna, że nie wymaga nawet powoływania się na Wundta i inne autorytety psychologji naukowej. Lecz ten właśnie argument zadaje śmiertelny cios monodramatowi, gdyż—biorąc praktycznie — przedstawienie monodramatyczne sprowadza się do kalejdoskopowej, przytem czysto formalnej, zmiany wrażeń wzrokowych. „Przekształcić widza w illuzorycznie działającą osobę — oto główne zadanie monodramatu“ — mówi Jewreinow. Dlatego cała gamma kolejnych przeżyć widza winna rozłożyć się, rozplanować na otaczające go przedmioty, t. j. dekoracje. Jewreinow tak komentuje tę myśl: „Rewolwer, którym zachwycam się, jako piękną zabawką, nie jest już tym, który służbowo czyszczę dla swego pana i oczywiście nie tym, który biorę do rąk, by odebrać sobie życie“. Tym sposobem, im szybsza zmiana przeżyć widza, tem częstsze będzie tempo elektrotechnicznego migania, tem jaskrawsze złączenie idei teatru z ideą kinematografu, idei twórczości z ideą mechaniki, tem bardziej męczące jest widowisko teatralne, tem, wreszcie, konieczniejsza jest praca dynamomaszyny i tem zbędniejsza gra akto-

ra, jego sztuka, natchnienie i talent. Stąd niewątpliwy jest wniosek, że monodramat osłabia, raczej wogóle przekreśla naszą zdolność do wrażeń.

Ten pierwszy i zasadniczy błąd teorji Jewreinowa komplikuje się przez drugi, niemniej zasadniczy. W każdej danej chwili w psychice ludzkiej zauważyć można nie jedno, lecz kilka jednocześnie różnorodnych przeżyć, całą gamę sprzecznych wzajemnie czuć, idei i impulsów; słowem—„miljon udręczeń“ jednocześnie, bezschematycznie i bezsystemowo, danych wręcz jako fakt psychologiczny. Zgodnie z tem i stosunek widza do otaczającego świata w każdej danej jchwili jest niejednakowy i nieschematyczny; est to szalony wodospad barw, form, zarysów. Jak ma dać sobie radę monter z tak nierozwiązaną zagadką? Wszak poboczne uwagi nie wystarczą. Dobrze, gdy można ograniczyć się do tego, że monodramaturgowi ktoś zamknie oczy ni stąd ni zowąd i „nastąpi ciemność“. Elektrotechnik natychmiast zagasi światło i, gdy oczy monodramatopisarza się otworzą, da znowu pełne światło. Lecz sytuacja reżysera, aktora i całego personelu technicznego jest wręcz bez wyjścia, gdy autor daje taką informację: „jej (bohaterki) ciało, całkiem młode, gibkie, lecz już kobiece ciało—o niem powiedzieć można tylko westchnieniem“.

Trzeci błąd Jewreinowskiej teorji jest niemal najważniejszy, gdyż wręcz sprzeczny z istotą teatru. Wedle niego: „ja“ — jest centrem, ośrodkiem monodramatu, ośrodkiem,

od którego wszystko się rozchodzi i do którego wszystko wraca; lecz wszak na równi z tem „ja“ istnieje i „ona“ i mój rywal i szereg innych *działających* osób. „Ja i ona“, oboje siedzimy nad brzegiem morza; ona — pasywna, ja—jedno drgnienie, jedno pragnienie. W wyobraźni mojej nagle wskrzesa motyw mazurka szopenowskiego, tego samego mazurka, który „ona“ w przeddzień grała na fortepianie. Wedle Jewreinowa, orkiestra za sceną winna grać mazura, zaś „ona“ znajduje się we wręcz drastycznej sytuacji: ma minę, że nic nie słyszy i nic wogóle nie wie o jakichkolwiek mazurkach i Szopenie. I tu właśnie jest pięta Achillesowa Jewreinowskiej teorji monodramatu: monodramat jest wszak mimo wszystko dramatem, a więc i kolizją t. j. dysharmonją, walką, nierównością wrażeń i przeżyć; albowiem tam, gdzie panuje harmonja, gdzie wszystko dzieje się zgodnie, gdzie wszyscy wszystkim współczują, tam słowem, gdzie rządzi idylla arkadyjska, niema miejsca na kolizję, niema miejsca na dramat. Technika monodramatu poprostu wyklucza kontrasty, a więc wyklucza ona tem samem i sam dramat; pozostaje „ja“—ośrodek, wokół którego bezczynne są działające postaci.

Podstawowemi dziełami Jewreinowa jako teoretyka teatru, jako apologety „czystej teatralności“, są książki „Teatr jako taki“ i „Teatr dla siebie“ (trzy tomy).

W książce „Teatr jako taki“ Jewreinow wypowiedział nieomal kwintesencję swych zapatrywań na teatr, które jeno rozwijał i naświetlał z różnych stron w następnych dzie-

łach. W książce tej najznamienniejsze są rozdziały „Apologja teatralności“ i „Teatralizacja życia“, w których rozwija podstawową swą myśl, że teatralność jest instynktowną potrzebą naszego ducha, że teatr jest „estetycznym objawem wyraźnie tendencyjnego charakteru“, że ten „objaw“ nie musi posługiwać się ramami teatralnego gmachu, dekoracji, sztuki napisanej i t. d.

Zasada Jewreinowa nie jest nowa i myli się on, skoro przypuszcza, że o instynkcie teatralności do owego czasu nie mówiły nic ani historja, ani psychologja, ani estetyka. Nie mówiąc już o Tardzie, Geoffroy, Groosie („Die Spiele der Menschen“), wspomnieć należy o nowszych badaczach w tym kierunku, np. o Konradzie Lange.

Fanfaronada aforystyczna (którą zresztą Jewreinow wręcz zapożyczył od Nietzschego) nie zmniejsza wszakże w niczem przekonywującej siły argumentów naukowych, które Jewreinow zestawił błyskotliwie i umiejętnie.

Zapatrywania Jewreinowa należy rozważyć szczegółowiej, oświetlając je krytycyzmem, jakiego mu nie szczędził przedewszystkiem A. Kugel („Tieatr i iskusstwo“, № 10, rok 1913).

Przez apologję teatralności Jewreinow rozumie taką metodę inscenizacji, reżyserji i wystawy, która równie różni się od naturalizmu scenicznego, t. j. prostego powtarzania życia i od warunkowo-stylizacyjnych poszukiwań. Jewreinow dąży do ustalenia teatralności jako takiej. Odpowiedzią na to ma być rozdział pod tytułem „Teatralizacja życia“,

który wszakże przy całej błyskotliwości poszczególnych myśli i przy całej obfitości cytowanych przez Jewreinowa faktów, daje podstawę do wątpienia, czy zasada „czystej teatralności“ może wyprowadzić na jasne tory dyskusyjne.

„Teatralizować życie“ znaczy w istocie „ogarnąć nieogarnione“. Jewreinow dosłownie teatralizuje życie, wykazując, że od wieków wszyscy ludzie, zarówno najprymitywniejsi, jak i najbardziej kulturalni, dążyli do „przeobrażania“. Lecz słowo „przeobrażenie“—wedle Jewreinowa—o wiele jest węższe od pojęcia „teatralizacji życia“. Dzikus, przetykający przez nos ość rybią — teatralizuje swoją powierzchowność. Z epoki ludzi jaskiniowych łącznie ze szczątkami człowieka jaskiniowego odnajdywane są rzeczy—zabawki, które Jewreinow gotów jest nazwać „rekwizytami epoki dyluwialnej“. Tatuowanie, mody i kostjumy, perły i guzy, chińskie ceremonje i wreszcie — „pierwsza rewolucja“ zmieniła tylko mise en scéne i zmieniła role, doprowadzając to wszystko do jednego mianownika scenicznego: wyobrażać „równych sobie“ (str. 45)—wszystko to jest teatrem. Lecz jeśli to wszystko „teatr“, to życie jest teatrem, teatr jest życiem, i znaleźć klucz do teatru jest równie niemożliwie, lub równie łatwo, jak znaleźć klucz do życia. Jest to sprowadzenie różnorodnych zjawisk do jednego elementu, która to definicja raczej ma wartość sofistycznej djalektyki, aniżeli istotnie coś wyjaśnia.

A. Kugel twierdzi dalej, że „pojmując

instynkt przeobrażenia w tem najszerszem znaczeniu, jakie nadaje mu M. M. Jewreinow, należałoby wszelkie dążenie do ideału, do czegoś nowego, niezbadanego, do transformacji i rozwoju — uznać za teatr. „Przeobrażenie“ t. j. przejście z jednej formy w inną, wszystko, co nazywa się „varia“ i co stanowi różnicę, wszystko, co wyobraża zmianę formy, każdy akt i każdy ruch — należałoby uważać za teatr. Szewc, przerabiający szerokie buciki na wązkie—przekształca. Cieśla, heblujący drzewo t. j. zmieniający jego formę—„teatralnie przeobraża“ i t. d. „Instynkt przeobrażenia“ staje się, wogóle, instynktem życia. Jest to—samo życie; jest to—samo działanie. Jedynem ograniczeniem i przeciwstawieniem tak pojmowanego „przeobrażania“ będzie wszak tylko — bezczynność, nirwana.

A. Kugel twierdzi, że ten „monizm“ Jewreinowa t. j. chęć sprowadzenia wszelkich zjawisk życia do jednego pojęcia teatralności, jest niewątpliwie teoretycznym błędem. Podobnie—pisze Kugel—jak marksiści z punktu widzenia materjalizmu ekonomicznego sprowadzają wszystko istniejące do elementu pracy (w tej liczbie i sztukę, wyprowadzając, naprzykład, muzykę z rytmu, ułatwiającego pracę), tak ze swej strony Jewreinow, „teatralizując życie“, tworzy jasną teorję uniwersalną, która raczej przeszkadza wyjaśnieniu i ujawnieniu faktów teatru, aniżeli temu sprzyja. Jedność pierwiastków nie jest wręcz potrzebna, nawet gdyby były one całkowicie uzasadnione. Możliwe jest—powiada Kugel,—że cały świat w swej bezmiernej różnolitości,

składa się z jednej jedynej materji, zmieniającej się wskutek ruchu, lecz wszak dla poznania świata rzeczywistego, jego pochodzenia i składu, teorja ta nie daje nic.

Druga omyłka teoretyczna Jewreinowa — wedle A. Kugela — tkwi w tem, że instynkt teatralności t. j. teatralnego przeobrażenia oddziela on od estetyki. To twierdzenie — że teatr jest zjawiskiem przedestetycznem,—również nie jest konieczne, nawet gdyby było słuszne. Jest kwestją, oczywiście, czy nie są estetyczne mętne dążenia człowieka pierwotnego do przeobrażenia, t j. obce dążeniu ku ideałowi, a rekwizyty czyli „rzeźba“ okresu dyluwialnego, jakieś kloce czy niedźwiedzie zęby, zastępujące zabawki — są estetyczne. Przedewszystkiem jeśli wszystko jest rekwizytem, to tem samem obce jest estetyce. Oderwanie teatru od estetyki jest potrzebne Jewreinowi dla następującego wyznania: „W „teatrze“ najważniejszem, czego pragnę, jest nie być sobą, zaś w „sztuce“ właśnie naodwrót — znaleźć samego siebie, wylać najświętszą cząstkę mego „ja“, mego „autatos“ w jaknajszczerszej, najbezpośredniejszej formie! Cóż tu wspólnego“.—Tak pisze Jewreinow. A. Kugel w następujący sposób rozważa argumenty Jewreinowa: „Jeżeliby nawet przypuścić — a przypuścić tego nie można—że twórczość człowieka z siebie, jako z materjału aktorstwa, nie ma nic wspólnego z twórczością z materjału obcego, co jest „sztuką“, nie jest zrozumiałe ku czemu dąży Jewreinow. Wszak dbając o to, by aktor był szlachetny w swej grze, by słowa, które wy-

głaszą, były piękne, wytworne, artystyczne, by dekoracje odpowiadały malarskim ideałom epoki i t. d., Jewreinow nie zrywa z estetyką, lecz naodwrót tworzy coś teatralnego w estetycznem znaczeniu tego słowa. Dlatego też cała ta dedukcja Jewreinowa, oddzielająca, w znaczeniu metafizycznem, teatr od estetyki, jest przy całej swej błyskotliwości i wszystkich powołaniach i cytatach, ujawniających niewątpliwą erudycję autora, pozbawiona jasnego celu". A. Kugel domyśla się, dlaczego Jewreinow tak gorąco broni tak zwanego przezeń „przed-estetyzmu" teatru, i tak wiele mówi o elementach teatru u człowieka pierwotnego. M. M. Jewreinow pragnie ustalić autonomję teatru, jego prawo do swobodnego samookreślenia i samostanowienia. Nie może on zgodzić się z podporządkowaniem teatru prawom i ustawom innych dziedzin sztuki. I to jest jakgdyby „instynktem" książki Jewreinowa.

Kugel komentuje w ten sposób dalej stanowisko Jewreinowa: „Istotnie teatr nie jest wcale sługą literatury: Istotnie, teatr starszy jest od misterjów religijnych i działań kultu. Istotnie teatr jest sam dla siebie panem. Lecz zbudować podstawę teoretyczną dla podobnej autonomji teatru można tylko w tym wypadku, jeżeli znajdziemy istotnie autonomiczny, jedyny, nieodparty i jednocześnie oczywisty element, czynnik, pierwiastek teatru. Jest to — aktor, *actor*, działający. Wystarczy uznać ten jedyny słuszny punkt widzenia — i wszystkie teoretyczne i metafizyczne trudności, niemal niezwalczone przy określaniu istoty teatru, jako samodzielnej sztuki, — znikają.

Problem jest jasny i prosty — powiada Kugel. W człowieku tkwi aktor jako zasadnicza potrzeba. Nie jest to wszakże instynkt „przeobrażania życia", gdy „przeobrażanie życia" jest podstawowem dążeniem każdego człowieka we wszelkich warunkach jego istnienia: przekształcać życie znaczy — żyć i każdy nasz ruch i każdy akt jest swego rodzaju „przeobrażeniem" życia. Instynkt aktorski jest początkiem „mimikrizmu" t. j. naśladowania i reprodukowania sobą, swem ludzkiem „ja", natury i otaczających ludzi. Przyjmując tę tezę, można — twierdzi Kugel — najspokojniej odgrodzić się od tych „sztuk", które swemi roszczeniami starają się pomniejszyć znaczenie teatru. Dla zadośćuczynienia tej swej podstawowej potrzebie, tego instynktu aktorskiego, człowiek posługuje się, czem może — zębem niedźwiedzia, — malarzami, poetami, rzeźbiarzami.

W konstrukcji teatru posługiwać się należy — utrzymuje Kugel — wszystkiem w imię aktora, dla tryumfu instynktu aktorskiego, który stał się złożoną i zagadkową sztuką, gdy tymczasem, z punktu widzenia N. N. Jewreinowa, dość jest „uteatralnić" dowolny kawał życia dla tego, by uzyskać teatr. Lecz na tej drodze twórca teatru nie będzie wolny i nieuchronnie — jakkolwiekbądźby oddzielał teatr od estetyki — M. M. Jewreinow znajdzie się we władzy którejś z gałęzi sztuki.

W jednym ze swych błyskotliwych aforyzmów Jewreinow mówi: „Mojem zaprzysię-

żonem marzeniem jest odziać życie w odświętne szaty. Stać się krawcem Jego Królewskiej Mości Życia—oto karjera, ponad którą nie znam godniejszej zazdrości". Marzenie to zasadniczo jest piękne, lecz to samo, w tych samych słowach, mogą powiedzieć o sobie: poeta, malarz, muzyk, rzeźbiarz. Wszyscy wszak oni odziewają życie w odświętne szaty — każdy w swoim zakresie. Wszyscy są „Krawcami Jego Królewskiej Mości". Jedynie aktor jest tym, który przyodziewa życie na obraz i podobieństwo człowieka. Marzenia, bardziej godnego pozazdroszczenia, teatr nie zna.

Książka Jewreinowa, przeniknięta jak stwierdził Kugel w wyżej cytowanym artykule, przedewszystkiem dumą teatru, co głównie jest dla niej symptomatyczne, stała się jednakże — dzięki arlekinadzie pewnych krańcowych argumentów fanatyzmu teatralności — bronią w rękach wrogów i sceptyków teatru jako takiego.

Za podstawę swych rozważań wrogich teatrowi jako sztuce wogóle, wziął właśnie książkę powyższą Jewreinowa J. J. Ajchenwald w odczycie swym „O zaprzeczeniu teatru", który wszedł następnie w tom rozpraw p. t. „W sporach o teatr" (Moskwa 1913, str. 11 — 38, specjalnie Jewreinowa tyczą się str. 36 — 38). Na powyższy odczyt Ajchenwalda odpowiedział Jewreinow specjalnym artykułem, który wszedł do 2 tomu „Teatru dla siebie" i który również na tem miejscu omówimy.

Pierwszym punktem, który Ajchenwald atakuje u Jewreinowa, jest stwierdzenie Jewreinowskie „Wierzymy tylko naszym oczom;

stąd wymowność wszystkiego widzialnego, widowiskowego, t. j. teatralnego". Ajchenwald dowodzi, że słowu poety równie towarzyszy wiara czytelników i że ludzkość w nic tak głęboko nie wierzyła, jak właśnie w rzeczy i myty, których nie widziała. Dusza słyszy, nie zaś widzi. Widowisko przekonywujące jest dla wzroku, lecz do ducha bezpośrednio przemawia Słowo.

Ajchenwald paradoksalnie, choć przekonywująco dowodząc, że ludzkość współczesna przerosła teatr t. j. wyrosła z okresu, w którym teatr był jej potrzebą estetyczną, umacnia się w tem przeświadczeniu właśnie—jak twierdzi — przez książkę Jewreinowa „Teatr jako taki". „Teatralności" Jewreinow wyczerpująco nie określa, twierdząc, że nie można zmieścić „oceanu w misce od zupy". Bez dokładnej definicji, wiadomo — pisze Ajchenwald — co Jewreinow rozumie przez termin „teatralności". Jest to świadome zmienianie zewnętrznych stron życia, dążenie, by coś mu dodać, by życie przebrać. W pojęcie teatralności wchodzi wszelka obrzędowość, rytuał, parada, ubiór, gra gestów, procesja, uroczystość, świąteczne obchody i pogrzeby, ustawianie i urządzanie—słowem, wszystko, co dekoruje naszą szarą codzienność. „Teatralność jako pożądliwość jadła" — oto nazwa jednej z „inwencyj" Jewreinowa, który twierdzi, że apetyt to jedno z kryterjów przyjemności lub nieprzyjemności. Dekoracyjność i czar teatralności każe tak przyrządzać kuchmistrzowi potrawę, by „wydawała się" smaczną, zaś „wydawać się" w takim wypadku znaczy więcej, niż „być" (Jewr. str. 108).

Nawet zmiany pór roku świadczą, że przyroda dąży do ustawicznego przekształcania, co jest jej „teatralnością".

Jewreinow stwierdza, że w człowieku istnieje konieczność samoprzemiany, radość samoprzemiany, instynkt „transformacji" równie silny, jak instynkt samozachowawczy lub płciowy. Wynika on z żądzy rozbicia krępujących więzów własnej fizycznej ograniczoności i jest podstawą i racją wszelkiego aktorstwa. Jakkolwiekbądź, to ciążenie ku teatralności, żądzę maskarady, Jewreinow uważa za moment przed-estetyczny: teatr nie jest sztuką, poprzedza ją raczej, wszakże estetyczną kategorją się nie pokrywa. Być może jest czemś większem, skażonym odłamem czegoś większego.

Pojęcie teatru jako syntezy wszystkich sztuk nie zachwyca Jewreinowa. Mówi on „Teatr winien być przedewszystkiem teatrem t. j. samowystarczającą wielkością artystyczną, której istota estetyczna polega na syntezie wszystkich sztuk, lecz przytem tak obliczonych, by nie wyrządzić szkody samodzielnemu znaczeniu scenizmu".

Wśród błyskotliwych paradoksów, które tak szczodrze rzuca Jewreinow, znajduje się w książce „Teatr jako taki" zdanie następujące, wynikłe zresztą logicznie z całokształtu jego rozważań: „W teatrze główną rzeczą, której żądam, jest nie być sobą, w „sztuce" zaś właśnie naodwrót:—znaleźć samego siebie. Cóż tu wspólnego"? Apologeta teatralności, Jewreinow zapomina, że pryzmat indywidualności, poprzez który dokonywa się wszelka istotnie artystyczna twórczość, obowiązuje

wszak w każdej dziedzinie artyzmu, czy to literatury, czy malarstwa, muzyki lub sztuki scenicznej. Indywidualne koncepcje poszczególnych ról, tworzone zarówno przez wielkich potentatów sztuki aktorskiej, jak i przez średnie talenty aktorskie, świadczą, że odnalezienie siebie w danej postaci, przeżycie jej w ramach własnej indywidualności, jest podstawą sztuki aktorskiej jako sztuki, jest elementarnym punktem wyjścia w aktorstwie twórczem, jak i we wszelkiej innej dziedzinie twórczości artystycznej. Oczywiście problem poruszony przez Jewreinowa dotyczy zagadnienia dwóch typów aktorskiej twórczości: aktorów przedstawiania, udawania i aktorów przeżywania. Ideałem dla Jewreinowa będzie niewątpliwie aktor formy, której mocno skonstruowana wizja jest naczelnem zadaniem w jego twórczości. Teatr jest wszak dla Jewreinowa królestwem formy, będącej zarówno celem, jak i środkiem. Po tej linji poszedł rozwój teatru rosyjskiego w ostatnich latach, zwłaszcza w okresie rewolucyjno-powojennym, kiedy zagadnienia formy realizowane są we wzrastającej nieustannie ilości teatrów studjo, pracowni i laboratorjów teatralnych, gdzie wystawiane są bufonady, parodje, komedjo-opery, komedje buffo, arlekinady i t. d. i gdzie wskrzeszane są retrospektywnie najrozmaitsze kształty zamarłych form dawnego teatru.

Jewreinow, w swej walce z teatrem naturalistycznym Stanisławskiego, przewidywał jego upadek („Teatr dla siebie", cz. II, str. 73) i wierzył, że reforma teatru, odrzuciwszy ide-

ologję realistyczną, pójdzie drogą czystej teatralności. W wyżej wspominanym i ogłoszonym artykule o zmarłym znakomitym reżyserze, Wachtangowie, („Teatr", Berlin, 1923, str. 6 i 7, „Apologja teatralności"), Jewreinow przypisuje sobie poniekąd rolę inicjatora zwycięstwa nad realizmem teatru Stanisławskiego, czego dopatruje się między innemi w reżyserji i inscenizacji „Księżniczki Turandot" Gozziego na scenie 3-go studjo Teatru Artystycznego*). Jewreinow twierdzi, że, gdy „jest wiele podstaw do mówienia o kryzysie i śmierci teatru, niema jednak żadnej, aby podejrzewać o to teatralność... Poczuciu teatralności zawdzięcza swe powstanie teatr, a nie odwrotnie. To, że dany teatr jest zbędny, dowodzi tego tylko, że potrzebny jest teatr inny".

Tkwi w tym ostatnim poglądzie niewątpliwie myśl słuszna. Przekształcanie form teatru świadczy równocześnie o jego nieśmiertelnej trwałości. Zmieniają się zewnętrzne kształty widowiska scenicznego, zmienia konstrukcja dramatyczna utworów, zmieniają się formy zainteresowywania publiczności widowiskiem — nie ulega zmianie instynkt teatru, potrzeba teatru. Jewreinow twierdzi, że „za każdym razem, kiedy w historji teatru daje się zaobserwować tendencja deteatralizowania

*) Istotnie artykuł Jewreinowa „Apologja teatralności" umieszczony był po raz pierwszy w piśmie „Utro" w roku 1908 t. j. w dziesięć lat po otwarciu teatru Stanisławskiego, gdy kult dla tego teatru osiągnął swój szczytowy moment i gdy rozpoczynała się przeciw niemu silna reakcja w pewnych sferach artystycznych rosyjskich.

w ten czy inny sposób przedstawienia scenicznego, objekt podobnego eksperymentu zaczyna chylić się ku upadkowi, Teatr Menandra, Kwintusa Rosciusa Gallusa, „prawdziwy" teatr Cervantesa, dydaktyczna „comedia erudita", obyczajowy teatr Ostrowskiego, nawet symboliczny teatr Ibsena — wszystko to, wywoławszy stosunkowo krótkotrwałe zainteresowanie czysto teatralnej publiczności, wiodło wprost do opustoszenia sali widowiskowej, pustyni, której lodowaty oddech ścinał w lód wysiłki najbardziej utalentowanych komedjantów, najbardziej utalentowane dzieła literackie".

Ajchenwald, w przeciwieństwie do Jewreinowa, utrzymuje, że instynkt teatru jest zjawiskiem przejściowem, a więc nie jest czemś, na czem możnaby było budować coś niezbędnego i nieodwołalnie koniecznego. Transformacyjność znika, życie nietylko się nie teatralizuje, lecz, przeciwnie, staje się coraz bardziej naturalne i proste. Dekoracyjność jest coraz mniejszą potrzebą, ludzkość odwraca się od wspaniałych rytuałów, formy i formalności tracą swe dotychczasowe znaczenie, koturnowa deklamacyjność milknie, z rozwojem kultury słabnie kult, świat się pogłębia, upadek teatralnych efektów zewnętrzności wywołany jest wzrostem świadomości i uduchowianiem dusz.

Wysubtelnione światy duszy ludzkiej, otoczonej przerafinowanemi aromatami kultury psychicznej, rozszerzają się i pogłębiają, nie dążą zaś do samoprzemiany.

Ajchenwald twierdzi, że duchowość, obcowanie psychiczne, mowa duszy z duszą — to

są właśnie wzajemne przeobrażenia, to najlepsze z form transformacji. Świat myśli. Ludzkość ucieka od rozgwaru teatru, by wejść w siebie. Bezmierne dale ducha dostępne są jeno w ciszy i powadze pracy, czemu przeszkadza teatr, nie zaś sztuka. Teatr rozprasza, sztuka skupia. Ajchenwald twierdzi, że Jewreinow wyczuwa to, utrzymując, że istota teatru, prymitywna i dostępna, — to transformacja, zaś istota sztuki estetycznej—formacja. Podporządkować życie teatrowi—jest, wedle Ajchenwalda, obrazą życia, tego życia, które wszak sam Jewreinow nazywa „Jego Wysokością Życiem".

Życie jest ponad sztuką. Bez życia, bez myśli, bez cierpień sztuka traci swą wartość. Jeśli tedy sztuka, nawet sztuka jest mniej doniosła od życia, to czyż może być mowa o pierwszeństwie teatru przed życiem? Ajchenwald twierdzi, że w tym fakcie, iż teatr odszedł od życia a nie stał się sztuką, jest głębokie wskazanie: jak niedorzecznie jest dążyć do teatralizacji życia.

Tak tedy wywody Jewreinowa, apologety i fanatyka teatru, stały się bronią w ręku doktrynerów przeciwnego obozu, wrogów sztuki teatru. Świadczy to najlepiej, że interesująca, błyskotliwa książka jego „Teatr jako taki", pełna wysoce artystycznych kart, pełna wielu głębokich myśli i spostrzeżeń, grzeszy fanfaronadą i paradoksalnością wielu wniosków, opartych zresztą na najsłuszniejszych przesłankach. Oszałamiające bogactwo jego argumentacji odznacza się nietyle słusznością poglądów, ile świeżością i werwą inteligencji i djalektyki błyskotliwego autora.

Misterjum teatralności nazwano uscenizowaną rozprawę Jewreinowa „*To, co najważniejsze*". Istotnie teorja Jewreinowa znalazła w tym utworze dramatycznym niemal całkowite uzasadnienie. Wola przemiany, będąca najistotniejszym impulsem wszystkich czynów ludzkich i stanowiąca oś życia, została tu, zgodnie z założeniami Jewreinowa, przetransponowana na „instynkt teatralności", człowiek — na reżysera teatru dla siebie, na reżysera swego życia, Bóg — na reżysera teatru dla innych, na reżysera wszechświata. Słusznie nazwano ową transpozycję, dokonaną przez Jewreinowa, mistyką teatralności, mistyką w najistotniejszej formie. Złuda teatru, która w „Tem, co najważniejsze" przekształciła się w rzeczywistość, jest rzeczywistością równie realną jak ta, w której żyjemy życiem codziennem. Misterjum teatru, misterjum sztuki teatru dokonało się. Zatraciła się świadomość udawania, gry, powstała najpiękniejsza rzeczywistość, rzeczywistość sztuki, realność przeżyć w sztuce. Przezwyciężenie teatru staje się tryumfem teatralności. Przenikliwie zauważono (Stern), że jest to ukrytym celem, marzeniem teatru, najistotniejszym wyrazem jego woli.

Celem Jewreinowa jest tedy „teatr—życie, teatr krańcowo i anarchistycznie indywidualistyczny, teatr, w którym prymitywne arystotelesowskie Katharsis zmieniło się w wyrafinowaną przesadę teatru dla siebie" (Stern).

Dzięki „Temu, co najważniejsze", jako

widowisku podziwianemu przez masy, Jewreinow postawił problem teatru i jego stosunku do życia społecznego i indywidualnego jako jedno z podstawowych zagadnień, nieobojętnych dla najszerszych sfer. Specjalnie na terenie współczesnej bolszewickiej Rosji, gdzie czynione są olbrzymie wysiłki w kierunku nadania sztuce teatru najszerszych możliwie warunków rozwoju i rozkwitu, utwór Jewreinowa ma znaczenie kapitalnego argumentu. Popularnie (jak chcą niektórzy, nawet nazbyt popularnie) i przejrzyście wykazał Jewreinow jakich cudów uszczęśliwienia ludzkości i człowieka dokonać może sztuka. Ta elementarna prawda, głoszona w sztuce przez Parakleta, Ducha-Pocieszyciela, wyrażona jest wręcz w wielu dytyrambach, wielbiących życiodajną moc teatru i jego iluzji.

Naiwna jest może ta filozoficzna i etyczna strona tezy Jewreinowa, która głosi, że szczęście życia w złudzeniach, ponieważ zaś teatr daje złudzenia najdoskonalsze, przeto niechaj będzie nieśmiertelny! To łatwe uproszczenie zagadnień życia i sztuki, to sprowadzenie najbardziej nieogarnionych zjawisk życia i perypetji duszy ludzkiej do kilku sofistycznych sylogizmów tłumaczy się nietylko zacięciem nieco doktrynerskiem Jewreinowa, lecz i tą atmosferą, w której powstać mogła ta nowa religja dla zbolałego powojennego świata.

Akordem jasnej pogody rozbrzmiewa końcowy akt „Tego, co najważniejsze", utworu, którego taki rozważny badacz, jak prof. Roman Dybowski, nie wahał się porównać z szekspirowskim „Snem nocy letniej". Istotnie, w zestawieniu z renomowaną przesadnie rosyjską negacją i nihilizmem nowszej literatury, dzieło Jewreinowa wywołuje uczucie ulgi swą żywą i namiętną wiarą w doniosłość teatru, jego żywotność i niezachwianą potrzebę w życiu, jako czynnika kojącego i błogosławionego. Zwycięstwo fikcji teatru nad rzeczywistością, tryumf czaru sztuki nad codziennością nieubłaganą życia — jest podstawową intencją Jewreinowa, którą zrealizował on z najbardziej chwalebnym rezultatem artystycznym. Sztuka Jewreinowa była niewątpliwie dla sponiewieranego społeczeństwa rosyjskiego wytchnieniem, ulgą, uzasadniła swem istnieniem problem „teatru miłosierdzia", czy „teatru życia".

W „Tem, co najważniejsze" Jewreinow głosi tryumfalne zwycięstwo duszy ludzkiej nad cierpieniem i nędzą, zwycięstwo jasnej radości nad ponurą troską i szarzyzną. Nie jest to rozgoryczone „pokłócenie widza z życiem" — jak chcą niektórzy hypochondrycy krytyczni, przeciwnie, przewodnią jest nuta ukochania życia, optymizmu, wiary w wolną wolę człowieka, która władnie przekształca warunki bytu, by osiągnąć szczęście osobiste i dać je otoczeniu twórczą inicjatywą i ekspansją sił żywotnych. Przekształcanie życia drogą naturalnej ekspansji uczuciowej, skierowanej celowo ku zamierzeniom konstrukcyjnym, — oto co głosi Jewreinow jako „to, co najważniejsze".

Wiara Jewreinowa w oczyszczającą moc teatru wiąże się pewnemi nićmi z ideologją teatralną Wyspiańskiego. „To, co najważ-

niejsze", utwór powstały w atmosferze wielkiej tragedji historycznej narodu rosyjskiego, był świadectwem i dowodem, że tysiące widzów, patrzących nań w ciągu paruset wieczorów w teatrach rosyjskich, zapominało o męce swego istnienia, przenosiło się w obręb tego życia i tych zdarzeń, które miały miejsce na scenie, poczuło się znowu ludźmi, w których poruszono wszelkie ludzkie uczucia, w których dusze rozedrgały jakimś błogim spokojem i oczyszczającem zapomnieniem.

Dokonywał się w owych chwilach w widzach rosyjskich niewątpliwie ów cud teatru, o którym pisze Wyspiański w swem nieśmiertelnem „Studjum o Hamlecie", tej ewangelji najgłębszych prawd o istocie teatru, a o którym słusznie powiedział jeden z krytyków (Brumer), że „wiara w posłannictwo sztuki jako tej wielkiej siły, która nie naśladuje, lecz poprawia i uszlachetnia życie, ta wiara przepaja utwór Jewreinowa".

W zasadniczych swych intencjach idzie Jewreinow po linji, którą dla teatru i sztuki aktorskiej wykreślił Wyspiański, widzący jedyną prawdę aktora: w wyzwalaniu innych, twórczo przed nimi siebie przeżywając. „Przedstawienie teatralne jest ofiarą, jest aktem odkupienia jedynie możliwego przez przeżycie i wyzwolenie. Tak pojmuje Wyspiański teatr i tak tworzy. Wie on, że kto tworzy dla teatru, chce prawdą dusz aktorów przemówić do prawdy dusz publiczności. Publiczność przestaje być tłumem rozproszonych jednostek, staje się zborem duchów, Kościołem twórczym i „wyzwalającym" (Brzozowski).

Znieprawione kłamstwem społeczeństwo odkupić się może w misterjum teatru, „którego przeznaczeniem jak dawniej tak i teraz było i jest służyć niejako za zwierciadło naturze, pokazywać cnocie własne jej rysy, złości żywy jej obraz a światu i duchowi wieku postać ich i piękno".

Stwierdzenie tych prawd o teatrze u Wyspiańskiego jest obnażeniem jego istoty w świetle ostatecznem. Tak pojęty teatr zmienia się na miejsce kultu wielkich misterjów ducha. Tworzenie aktorskie nie jest tylko środkiem, lecz także celem; równocześnie musi aktor sam walczyć ze swoimi własnymi problemami, zdobywać własną prawdę. Ten akt wyzwalania się przez własną twórczą wolę, — będąc dziełem artyzmu — równocześnie staje się odkupieniem dla współuczestników misterjum, świadków, widzów.

Dokonuje się wówczas owo wielkie zestrzelenie dusz, w którem aktor promieniami swej duszy trafia w duszę słuchaczy, w którem ujawniają się i pogłębiają najistotniejsze impulsy twórcze teatru, w którem poczyna się wielki proces oddziaływania teatru na społeczeństwo. Wówczas dopiero „będzie to teatr prawdę głoszący, teatr pod opieką tych praw i tych sądów, którymi kieruje boża ręka".

Nie ulega wątpliwości, że owa najgłębsza mistyka i etyka teatru, jaką wykłada Wyspiański w dziele o Hamlecie, jest tym niedoścignym ideałem, o którym prawdopodobnie marzy Jewreinow. Nie posiada on oczywiście tak skrystalizowanej precyzyjnie idei teatru

jako kazalnicy i konfesjonału, jako owego przedziwnego miejsca, gdzie co wieczora dokonuje się wielka ofiara odkupienia zarówno na scenie, jak i na widowni.

Najwyższe wzloty ideologji Wyspiańskiego są mu niedostępne, zresztą porusza się on w innych regjonach zagadnień teatru. Nie definjuje on aktora, jako „człowieka, którego na to powołano, by biorąc na się maskę i udanie, mówił prawdy wiecznej przykazanie".

Jakkolwiekbądź, Jewreinow w swych marzeniach o teatrze przyszłości niewątpliwie na drodze swej dotknął podstawowych praw teatru jako sztuki oczyszczającej i psychicznie wyzwalającej biorących w niej udział: twórców i świadków. Obdarzenie widowni wolą teatru i przyjmowania zbiorowych wzruszeń, o czem Jewreinow niejednokrotnie mówi jako o jednem z podstawowych konieczności przedstawienia teatralnego, świadczy, że przemyślał on niewątpliwie i problem aktywnego udziału widzów w zdarzeniu scenicznem, bez czego misterjum teatru dokonać się nie może. Genetycznie sięga fakt ten źródeł teatru wogóle; nie dziw też, że Jewreinow, szukając początków tragizmu teatralnego w kulcie djonizyjskim, zwrócił swe zainteresowania również do źródłowego zbadania „*Pochodzenia dramatu*" [1]). Książka ta jest plonem erudycji, która u Jewreinowa przy znanej jego paradoksalnej i błyskotliwej arlekinadzie stylu i nieporównanej werwie pisarskiej nie daje się zupełnie we znaki suchem filologizowaniem.

[1]) (Petersburg 1923, str. 58).

Rozważając olbrzymią literaturę przedmiotu, poświęconą dociekaniom początków tragedji, Jewreinow opiera się na danych folklorystycznych i dochodzi do wniosku, że bakchanalje, rozwijając się na gruncie agrarno-erotycznej wesołości, jaką kończyła się pierwotna tragedja, nie miały nic wspólnego z tem pojęciem wzniosło-mistycznej, pięknej i dzikiej orgji, jakie nadawane im było w następstwie przez poetów i filologów, stojących, włączając i Nietzschego z jego „Narodzinami tragedji", zdala od metod badania, podyktowanego folklorem porównawczym. Rozpatrując szczegółowo wszystkie szczegóły zwyczajów rytualnych, jakie towarzyszyły kultowi Djonizosa i związanych z tem obrządków, Jewreinow podkreśla ich teatralność i widowiskową interesującość wielu momentów obrzędowych, których jedynym celem było wciągnięcie bezpośrednie widzów w krąg wydarzeń, wynikłych z przebiegu kultu. Szereg zabiegów rytualnych był poprostu reżyserskiem rozplanowaniem akcji w ten sposób, by silnie wzmocnić momenty zjednoczenia się wierzących z bóstwem i uwydatnić akty wzajemnego obcowania boga i jego wyznawców, gdy bóstwo i ludzie rownocześnie usiłowali utrwalić wspólny związek. W dalszych swych wywodach Jewreinow dochodzi do wniosku, że rozwój sztuki naśladownictwa t. j. mimiki i gestykulacji, równocześnie z rozwojem sztuki maskowania i kostjumowania się, pochodzących, jak Jewreinow wykazuje, bezpośrednio od kultu kozła, że rozwój ten był przyczynowym momentem w Attyce dla dyferencjacji

t. j. dla wyodrębnienia dramatu z pośród gier i zabaw synkretycznych. Rozpatruje Jewreinow w omawianej książce szereg innych przyczyn, które wpłynęły na podstawę dramatu greckiego nietylko w sensie jego tekstu, masek i gry imitacyjnej, lecz również w znaczeniu rozwoju orkestycznej techniki t. j. sztuki plastyczno-choreograficznej, mającej tak wyjątkowe znaczenie zarówno w greckiej tragedji, jak i dramacie satyrycznym i komedji.

W jednej z ostatnio wydanych książek w „*Teatralnych inowacjach*“ (Petrograd, 1922, str. 118) Jewreinow, zaprawiony badawczo poszukiwaniem źródeł pochodzenia dramatu greckiego, zwraca się ku prapoczątkom teatralności rosyjskiej. Dotyka Jewreinow tych zagadnień w sześciu szkicach następujących: „O sztuce dekoracyjnej zdobnictwa staro-rosyjskiego“, „Sztukmistrzostwo teatralne duchowieństwa prawosławnego“, „Metoda artystycznej rekonstrukcji teatralnych urządzeń“, „Naturalność na scenie“ i „Wspomnienie o W. Komisarzewskiej“. Wedle W. Rakinta („Tieatr“, Berlin, № 1, 1923 rok) Jewreinow, chcąc odkryć źródła rosyjskiej teatralności, radośnie podchwytuje wypowiedzianą przeszło przed stu laty przez historyka Jełagina śmiałą hypotezę, że na przyjęcie wiary greckiej przez świętego Włodzimierza decydująco wpłynęło widziane przezeń przedstawienie pięcioaktowego dramatu, przedstawionego przez pewną greczynkę — mniszkę. Z punktu widzenia Jewreinowa już sam obrzęd uroczystego i wspaniałego teatralnego nabożeństwa w Konstantynopolskiej św. Zofji, na którem, wedle ogólnie znanej legendy latopiśmiennej, obecni byli posłowie Włodzimierza i którego opis, wedle tegoż podania, odegrał taką rolę w sprawie wyboru religji państwowej przez Kniazia kijowskiego, obrzęd ten, w oczach posłów nie był niczem innem, jeno swoistem widowiskiem teatralnem, (podobnie w szkicu „Teatralne mistrzostwo duchowieństwa prawosławnego“ Jewreinow rozpatruje tradycyjno — bizantyjski „Ceremonjał umycia nóg w Wielki Czwartek“ jako sztukę). Wedle Rakinta, Jewreinow analizuje następnie pierwsze rosyjskie świadectwo o rzeczywistem przedstawieniu teatralnem, mianowicie o misterjum widzianem we Florencji w roku 1437 przez biskupa Suzdalskiego, Abrahama, gdzie uwaga widza rosyjskiego znowu skupiła się wyłącznie na zewnętrzno-dekoracyjnej stronie widowiska. Następnie Jewreinow daje przegląd dekoracyjnych, kostjumowych i rekwizytorskich momentów najstarszej (sięgającej początków XVI wieku) rosyjskiej inscenizacji, zapożyczonej z Bizancjum, lecz wzbogaconej w Rosji w sensie inscenizacyjnym: „Sztuki wypiekania“. Szczegółowiej zatrzymuje się Jewreinow na historji pierwszego rosyjskiego, dokładnie znanego z dokumentów i opisów współcześników, teatru, gdzie przedstawienia odbywały się podług wzorów zachodnio-europejskich, w znakomitem „Komedjowem domostwie“ cara Aleksego Michajłowicza (wzniesionem w roku 1672) i u przypuszczalnych lub historycznie stwierdzonych poprzedników, w misterjach, odgrywanych w Moskwie przy Dymitrze Samozwańcu i w szkolnych widowiskach Kijow-

skiej Akademji Duchownej (bezpośrednio związanych z zachodnim i polskim szkolnym teatrem jezuickim), a również i w ludowym teatrze marjonetek (małoruski Bożenarodzeniowy „wertep“ i białoruska „betlejka“, spokrewniona z polską szopką*). Pierwsze przedstawienie „Esfir“ w „Komedjowem Domostwie“ dane było przez cudzoziemca, pastora Gregori przed 250 laty, dnia 17 października 1672 roku st. st.—historyczna data w dziejach teatru rosyjskiego, który wówczas po raz pierwszy wyszedł poza granice murów cerkiewnych. W końcowym rozdziale tego szkicu Jewreinow dotyka ostatniego etapu teatru staro-ruskiego - teatralnych nowinek Rosji z czasów Piotra Wielkiego, po zamknięciu przez cara Fiodora Aleksiejewicza „Komedjowego Domostwa“.

„Sceniczny genjusz Piotra“, wedle wyrażenia Jewreinowa, wyczerpał się w przestrajaniu i przedekorowywaniu azjatyckiej Rusi i dlatego „genjalnemu reżyserowi życia“ nie starczyło już energji i uwagi na teatr w wązkiem znaczeniu słowa: tem wedle przekonania Jewreinowa, tłumaczy się krótkotrwały i wątpliwy sukces „Komedjowego Domostwa“, zbudowanego wielkim kosztem przez Piotra w Moskwie i egzystującego niespełna 4 lata (od 1702 do 1706 r.); kierownikami byli również cudzoziemcy—Niemcy: Kunst i Fürst.

*) Dużo ciekawych szczegółów porównawczych w tym kierunku znaleźć można w rozprawie W. N. Peretza: „Teatr marjonetek w Rosji“ (Rocznik Teatrów Cesarskich, Petersburg 1895, Dodatek I, str. 85 — 186, zwłaszcza str. 127 — 135)

Badając dociekliwie początki teatru rosyjskiego, Jewreinow w następnym rozdziale „O teatrze rosyjskim pochodzenia nierosyjskiego i nierosyjskiego zdobnictwa“ daje podtytuł: „w poszukiwaniach samorodnego teatru rosyjskiego“. Poszukiwania te doprowadzają do niezbyt pochlebnego (wedle Rakinta we wciąż cytowanym artykule) dla rosyjskiej ambicji narodowej wniosku, że teatr rosyjski i nawet dramaturgja rosyjska od czasów Elżbiety aż do naszych czasów nie były teatrem i dramaturgją samorodnie rosyjskiemi, lecz mniej lub więcej utalentowanemi (często genjalnemi) przeróbkami i przyswojeniami wpływów zachodnich, sposobów i wzorów (zaś wyłącznie cudzoziemskie źródła teatru rosyjskiego do czasów Elżbiety były ujawnione przez autora w poprzednim rozdziale). Tem niemniej, własny teatr t. j. teatr zarówno pochodzenia rosyjskiego, jak i ludowy egzystowały. Takim wspaniałym teatrem, teatrem najsłodszych obietnic, teatrem największych możliwości jest dla Jewreinowa rosyjski teatr obrzędowy. Dowody na to obiecuje Jewreinow dać w drugiej książce, przygotowywanej do druku—jak pisze Rakint w dosłownie cytowanym powyżej artykule.

Tymczasem, przed ukazaniem się książki o teatrze obrzędowym rosyjskim, Jewreinow wydał w roku ubiegłym 1923 drugą edycję „Teatru jako takiego“ (wydawnictwo „Czasu“, Moskwa 1923 pod redakcją P. Jarosławcewa, stron 111), w którą weszły również częściowo dwie broszurki, wydane w r. 1922, „Teatralne inwencje“ (Moskwa 1922, str. 14)

i „Teatralizacja życia“ (Moskwa 1922, str. 15); w tej ostatniej, feljetonowo pisanej książeczce Jewreinow daje sylwetę Wasyla Kamieńskiego, „poety, teatralizującego życie“, który napisał entuzjastyczną książkę o Jewreinowie jako apologecie teatralności, przepowiadającym teatralizację życia. W broszurze o Kamieńskim, Jewreinowa zachwyca w tym poecie, że zwiastuje on życie, pozbawione niezdrowych uwarunkowań, więzów, nudy filisterstwa, życie, pełne radosnej świadomości swego słonecznego bytu, pełne twórczości, przemalowującej na jasne barwy nietylko domy, lecz i całe ulice, pełne wielkiego rozmachu w imię nowego piękna! Oto fascynujące pierwiastki, które zainteresowały i porwały Jewreinowa w Kamieńskim, które poruszyły go czystością serca poetyckiego i mocą swego twórczego rozmachu we wszelkich okolicznościach swego bytu na naszej grzesznej ziemi.

Fanatyk pozytywnego wysiłku, intensywności, energetyzującej przedsiębiorczości, odmładzającej i śmiałej odwagi przekształcania życia, Jewreinow zatrzymał się na chwilę przy postaci Kamieńskiego, jako poety, skupiającego w sobie te właśnie pierwiastki w dużej dozie zarówno w życiu, jak i w twórczości, integralnie u Kamieńskiego z jego prywatnem życiem związanej.

Broszurka „Teatralne inwencje“ weszła jako ostatni rozdział do nowego wydania „Teatru jako takiego“. Wydanie to jest znacznie rozszerzone w stosunku do edycji pierwszej z przed lat przeszło dziesięciu. We wstępie Jewreinow z dumą stwierdza, że święci

zwycięstwo swej teorji teatralności, gdyż zarówno szereg teoretyków rosyjskich, jak i działaczy teatru (Stanisławskij, Majerhord, Tairow) uznał postulaty Jewreinowa co do czystej teatralności. Pozatem pierwszeństwo sprecyzowania postulatu teatralności również Jewreinow przypisuje sobie—przed Craigiem, Fuchsem, Reinhardtem, dotykającymi tychże problemów. Co do słuszności jego zapatrywań w innych dziedzinach, przekonano się — jak twierdzi Jewreinow — co do ich nieomylności. Tak np. sceptycyzm, z jakim początkowo przyjęto ideę Jewreinowa: rekonstrukcji dawnych widowisk, przekształcił się następnie, po zrealizowaniu tej idei w „Starym teatrze“, w uznanie i całkowitą aprobatę dla form i celów takiej rekonstrukcji.

To samo, utrzymuje dalej Jewreinow, stało się z jego ideą monodramatu t. j. architektoniki dramatu na zasadzie scenicznej jedności jego z wyobrażeniem działającej osoby. Do niedawna jego teorja monodramatu i metoda monodramatyzacji wydawała się niedorzecznością, o której niewarto było mówić poważnie, dzisiaj zaś — konstatuje Jewreinow — pojęcie monodramatu weszło w obieg elementarnego wykształcenia scenicznego, o znaczeniu monodramatyzacji powstała obszerna literatura i cały szereg praktycznych doświadczeń potwierdził artystyczno-psychologiczną doniosłość uczynionego przez Jewreinowa odkrycia.

Również i zasada wychowania rytmicznego na podstawie ścisłej odpowiedniości gestu i tonu muzycznej jedności, wykładana przez

Jewreinowa w jego „Dramatycznem Studjo“ na długo przed tem, aniżeli sceniczna eksploatacja sztuki rytmu stała się zdobyczą szkół zachodnich i rosyjskich, — była powodem w swoim czasie do złośliwych określeń, że szkoła Jewreinowa jest objawem dekadencji. Jewreinow przypomina, że po raz pierwszy sformułował zagadnienie teatralności w mowie wygłoszonej jesienią 1908 roku do trupy teatru Wiery Komisarzewskiej, gdzie, po ustąpieniu W. E. Mejerholda, objął stanowisko reżysera, a następnie w prelekcjach o monodramacie, w Moskwie i Petersburgu w r. 1908 i 1909, oraz w ankiecie książki „Dokąd idziemy“ (wyd. „Zorzy“, 1910 r.). W tej ostatniej książce Jewreinow dał zwięzłe i znamienne credo teatralności:

„Jesteśmy świadkami ostatniego wybuchu poszukiwań sensu życia poza pięknem, w czysto estetycznem znaczeniu. Blizka przyszłość zwiastuje nam powszechne uznanie sensu utworu artystycznego wyłącznie w jego formie; niedługo będzie należało czekać, by najupartsi czcili formę jako istotną treść sztuki, a wszystko pozostałe (pozaartystyczną ideę, fabułę i t. d.) jedynie jako balast pochodzący „ode złego“.

Usprawiedliwienie, obrona i apologja życia przez piękno, przez sztukę, utrwali się głęboko i mocno. Gdy zaś w sztuce forma stanie się treścią, przekształcimy szkaradną zewnętrzność życia w niewidzianą i niesłychaną piękność. Teatr będzie nowym nauczycielem. Uteatralnić życie—oto co będzie obowiązkiem każdego artysty.

Zjawi się nowy rodzaj reżyserów, — reżyserów życia. Perykles, Neron, Napoleon, Ludwik XIV—oczekuje ich jeszcze nowa ocena w historji,—ocena teatralno-reżyserska“.

Podobne poglądy Jewreinow—przed wydaniem w roku 1913 „Teatru jako takiego“—rozwijał w pismach: „Teatr i sztuka“, „Apollon“, „Teatr“, „S. Petersburskie Wiadomości teatralne“, „Roczniki Teatrów Cesarskich“, „Dzień teatralny“, „Przeciw prądowi“, „Maski“ i t. d., stojąc odtąd nieugięcie na straży podstawowości czystego scenizmu w teatrze, t. j. samowystarczającej teatralności.

Odtąd zadaniem Jewreinowa było stopniowe krystalizowanie przeciwstawności problemu estetycznego problemowi absolutnie — teatralnemu t. j. coraz przejrzystsze i coraz bardziej wnikliwe rozgraniczanie zasadnicze samych dziedzin twórczości estetycznej i teatralnej.

III.

ZAKOŃCZENIE.

W ciągu swej przeszło 15-letniej działalności teoretyczno-reżyserskiej Jewreinow całkowicie skrystalizował swe zapatrywania na teatr, ostatecznie zdefinjował—w swojem przeświadczeniu — istotę teatralności, wykazał jej najrozmaitsze przejawy w teatrze, życiu, przyrodzie, socjologji, historji. Nie ulega wątpliwości, że śmiałym, błyskotliwym swym tem-

peramentem wzmocnił, uprzystępnił i spopularyzował istotę zagadnienia, którego nieomal nikt przed nim nie roztrząsał równie barwnie, żywo, z pasją i tupetem. Oczywiście, wpłynęło to na pewne osłabienie argumentacji w zakresie ugruntowania filozoficzno-estetycznego samego problemu teatralności, którym z całą dowolnością Jewreinow żonglował i przystosowywał go do najryzykowniejszych koncepcji, całkiem luźno i odległe związanych z istotą zagadnienia.

Jedno nie może podlegać dyskusji: apologja nasycenia teatralnością życia i teatru jest niewątpliwie wynalazkiem Jewreinowa, który odkrył istotną rozległość pojęcia „teatralizacji“ i, wprawdzie nie będąc — jak przypuszcza w cytowanej przedmowie do drugiego wydania „Teatru jako takiego“ — odkrywcą nowych dróg dzisiejszego teatru, stał się jednym z tych, którzy natchnęli twórców nowego teatru rosyjskiego w kierunku określonych tendencji artystycznych i ujawnili nieogarnione bogactwo tkwiących w tym teatrze inwencyj.

Odwalczanie w teatrze teatralności w przeciwieństwie do realistycznego wyzbywania się teatralności na rzecz prawdy życiowej, słowem problem formy jako naczelne zadanie w twórczości teatralnej—oto drogi, jakimi poszedł teatr rosyjski w ostatnich latach, zwłaszcza w okresie wojennym i rewolucyjnym, a jakie niewątpliwie Jewreinow w całej rozciągłości jeden z pierwszych przewidywał.

Jest on niewątpliwie również jednym

z pierwszych, którzy zagadnienie teatru z kwestji czysto akademicko-estetycznej uczynili zagadnieniem życiowem o wielkiej i doniosłej żywotności. W niedawno ogłoszonym artykule „Teatroterapja“ (berliński rosyjski „Tieatr“, Nr. 11 z 1922 r.) z całą błyskotliwością raz jeszcze w syntetycznym rzucie Jewreinow rozwinął swój pogląd na teatr, pogląd sprowadzający czary teatru do woli życia.

„Teatr leczy aktora, teatr leczy i publiczność. Już wielki Arystoteles, pouczając w swej „Poetyce“ o katharsis (t. j. o oczyszczeniu duszy u widza teatralnej tragedji z namiętności, strachu i współcierpienia), wskazywał tem samem na leczący charakter dobrej tragedji, dobrze przedstawionej... Trzeba sobie wreszcie zdać jasno sprawę, jak wielki jest przypływ sił, którym obdarza nas piękne przedstawienie na scenie... Zagadnienia teatroterapji zaledwie są szkicowane. Zwrócić jeno należy uwagę na tę metodę leczenia lekarzom i działaczom scenicznym, w których rękach znajduje się jeden ze sposobów i, być może—potężnych—uzdrowienia ludzkości“.

W stanowisku podobnem tkwi oczywiście swoista mistyka teatru, której Jewreinow służy z pasją i teoretycznym uporem fanatyka i dogmatycznego doktrynera. Toteż teorja jego przy całej swej różnobarwności i lotnej fantazji jest jednostronnem ujęciem zagadnienia teatru, jest uchwyceniem pewnych ogólnikowych i zasadniczych rysów, grzeszy wszakże feljetonową dowolnością i nierzadko sztucznem naginaniem pozornie analogicznych fak-

tów ku apriori przez autora wykoncypowanej konstrukcji. Relatywizm tej błyskotliwej teorji jest tem oczywistszy, że Jewreinow nigdzie w istocie nie analizuje gruntownie podstaw filozoficznych, estetycznych i psychologicznych twórczości aktora, nie dociera do źródeł tych tajemnych związków i elementów psychicznyh, z jakich dusza aktorska dobywa niewyczerpaną ilościowo i nieogarnioną co do jakości sumę przeżyć, stanowiących dla sztuki aktorskiej tworzywo zasadnicze i do obecnej chwili gruntownie niezbadane. Dziedzina ta leży odłogiem i teoretycy teatru w swej znakomitej części zaledwie jej tykali. Jewreinow również prześlizguje się po niej jako po czemś oczywistem, danem, drugorzędnem. Psychologja twórczości aktorskiej, której badanie rozpocząć należy od wręcz ustalania dla niej swoistej terminologji i podstaw badawczych (czego nie dokonali naogół nawet uczeni teatrologowie niemieccy), zbliżonych niewątpliwie do metod psychologji doświadczalnej i opierających się na materjale wyznań i autoanaliz aktorskich jako jedynych autentycznych dokumentów i miarodajnych wskaźników, — psychologja twórczości aktorskiej w rozważaniach Jewreinowa zajmuje miejsce dość skromne i nie jest przedmiotem szczegółowszego analitycznego zainteresowania. Teoretyzowanie Jewreinowa posiada wdzięk i urok swoisty dzięki błyskotliwemu talentowi świetnego pisarza i dzięki suggestywnej wierze, z jaką propaguje swe myśli. W tym kierunku posiada Jewreinow niewątpliwe zasługi, gdyż dzięki swym książkom zagadnienie teatru, nietylko on w pewnej dziedzinie pogłębia, lecz je popularyzuje, talentem swym rozpłomieniając wyobraźnię czytelników ku dalszym poszukiwaniom i rojeniom na temat teatru i stosunku jego do otaczającego życia i na temat tkwiącego w nas potencjalnie instynktu teatralizacji życia. Postawa Jewreinowa wobec życia jest bojowa i zwycięska, wierzy on, że może ono stać się w rękach człowieka materjałem przekształcania dla swoistego „teatru“ i że ulegać musi przemianom stosownie do władnej i wolnej woli człowieka.

Tak pojmowany przez Jewreinowa teatr stać się może i musi czynnikiem potęgowania w widzu energji żywotnej i w tym kierunku Jewreinowa działalność wiąże się niejako z wielkim odłamem twórczości powojennej, odłamem żarliwie propagującym postulat optymizmu, witalizmu, żywotnej odporności na nieprzyjazne życiu wpływy, słowem—z kierunkiem przyświadczania życiu.

Jewreinow niewątpliwie traktuje teatr nie jako *cel* sam w sobie podobnie jak każdy inny odłam sztuki, lecz jako *środek*, potężny środek oddziaływania na życie, przekształcania go, transponowania jego wartości na wartości teatralne. Forma teatru t. j. zbiorowego oddziaływania na zbiorową psychikę widzów, forma ta wydaje mu się jedyną i najskuteczniejszą do zastrzykiwania energetyzujących impulsów w dusze widzów. Stąd rozumie on doskonale, że dzięki misterjum teatru t. j. cudownemu zestrzeleniu się promieni dusz autora poprzez aktorów z promieniami duchowemi widzów-świadków, wpływ teatru i skala jego dociekliwości jest niepomiernie szersza,

istotniejsza, głębsza i żywsza, aniżeli książki czy obrazu, a nawet i muzyki, gdzie sugestja zbiorowa pod wpływem nastrojów muzycznych może wprawdzie być wielka, spontaniczna i żywiołowa, gdzie wszakże nieistnienie skonkretyzowanego słownie i ideowo wyrazu odbiera całą możliwość celowej i świadomej propagandy określonych koncepcji: filozoficzno-etycznych czy artystycznych.

Zrozumiałą jest rzeczą, że Jewreinow w okresie panowania w literaturze dramatycznej rosyjskiej ostatnich lat przygniatającego nastroju pesymizmu i beznadziejności, musiał wysunąć w swych koncepcjach reżyserskich, zarówno jak i w teoretycznych, hasło anttrealizmu, stylizacji, warunkowości, że problemy formalne wysunął jako jedno z naczelnych zadań, by tym sposobem oderwać zainteresowania ogółu od zwalczanego przezeń naturalizmu, którym promienfował na całą Rosję przez wiele lat teatr Stanisławskiego. Stąd jego niezmordowana praca reżyserska pod sztandarem antirealizmu, od kilkunastu lat na wielu placówkach rozwijana: i w kółku amatorskiem bar. Budberg, i w „Starym teatrze", i w „Wesołym teatrze", i „Krzywem zwierciadle", i w teatrze Komisarzewskiej, i w „Wolnym teatrze", i w „Michajłowskim teatrze" i t. d. i t. d. Jewreinow nie ujawnił wprawdzie tej genjalności reżyserskiej, którą posiada jedyny Stanisławski, nie ujawnił tej wytrwałej lotności eklektycznej, co Tairow, nie specjalizował się tak uparcie w ekstrawagancjach formy, co Majerhold, w każdym jednak razie zajmuje jako reżyser stanowisko wśród działaczy teatru rosyjskiego wybitne i indywidualne. Przez wszystkie te dziedziny formy aktorskiej, które leżą poza granicami naturalizmu, przedzierał się Jewreinow przez wiele lat wytrwale, celowo i świadomie, badał je skrzętnie, odtwarzał w „Starym teatrze" z fanatycznym uporem, spiętrzał olbrzymi dorobek formy aktorskiej, by z dumą i zaciekłością przeciwstawić go wąskim koncepcjom teatru naturalistycznego.

Kilkanaście lat pracy pedagogiczno-reżyserskiej i kilkanaście książek, związanych z problemami teatru, to dorobek, jakim nie każdy z wybitnych działaczy teatralnych europejskich pochlubić się może. Zwłaszcza u nas, w Polsce, gdzie *ludzi teatru*, oddanych pracy dla sceny zarówno praktycznie, jak i pisarsko-teoretycznie, niema nieomal zupełnie, postać Jewreinowa winna zainteresować jako jednego z tych fanatyków teatru, którzy całkowitem oddaniem się i niewątpliwym talentem posuwają naprzód jego rozwój. Jedynie fanatyczne ukochanie sztuki teatru i propaganda jej najwyższych lotów zdoła zniweczyć stanowisko wobec teatru rozrywkowe, zdoła osłabić ten kierunek zbłazowania i uśmiechniętego dyskretnie cynizmu, jaki reprezentuje większość naszej opinji teatralnej.

To też postać Jewreinowa, który od wielu lat płonie i goreje ogniem czystego, fanatycznego ukochania spraw teatru, postać ta, niezależnie od relatywizmu jego postulatów teoretycznych, nie powinna być dla ogółu naszych działaczy teatralnych obojętna i nieznana.

Powyższy szkic, pierwszy z cyklu poświęconego teatrowi rosyjskiemu (Stanisławskiemu, Tairowowi i Majerholdowi), miał właśnie za zadanie najogólniej informacyjnie zaznajomić z postacią Jewreinowa i kierunkiem jego działalności.

IV.

NOTATKI BIO — I BIBLIOGRAFICZNE O JEWREINOWIE.

Jako uzupełnienie powyższego szkicu należy dodać kilka słów danych bio — i bibljograficznych o Jewreinowie, ściśle posługując się cennem i entuzjastycznem studjum o nim poety W. Kamieńskiego.

Urodzony 13.II. 1879 r., od dzieciństwa wychowywał się w atmosferze przedstawień teatralnych i koncertów, urządzając dziecięce zabawy, bitwy, biorąc pozatem udział—z amatorstwa — w ratownictwie pożarniczem. Już w dziecinnych latach okazując niezwykły dar muzyczny, Jewreinow grywa na 7 instrumentach, pisuje satyry na otoczenie rodzinne i profesorów, zapalczywe czytuje Mayne-Ride i podróżników, wreszcie opuszcza 3 klasę gimnazjum, występuje w cyrku pod Pskowem, jako klown i ekwilibrysta, chodzący po drucie. Następnie kończy szkołę „prawowiedów", jak większość młodzieży arystokratycznej, poświęcającej się służbie dyplomatyczno-urzędniczej. Reżyseruje i występuje w owym czasie w kółkach amatorskich. Wówczas również pisze pierwszą swą sztukę „Próba", wędruje w okolicach Moskwy jako podróżujący muzykant, wyśpiewując serenady przy akompanjamencie mandoliny. Pisze arlekinadę „Siła czasów", operę-buffo. W 1900 r. pisze duży utwór dramatyczny, osnuty na tle historji Rosji. W 1901 kończy szkołę „prawowiedów", wstę-

pując na służbę państwową i do konserwatorjum petersburskiego do klasy teorji kompozycji; probuje swych sił, jako aktor w „Nowym teatrze“ L. Jaworskiej.

W ciągu pięciu lat zajmuje się Jewreinow filozofją, specjalnie grawitując ku zagadnieniom ateizmu, nietscheanizmu i t. d., studjuje Biblję, pisze rozprawy filozoficzne.

W 1902 r. Jewreinow pisze 3 aktową komedję „Fundament szczęścia“, wystawioną w 1905 r. w „Nowym teatrze“ Jaworskiej. W r. 1905 pisze następujące utwory: jednoaktową komedję „Stepik i Maniuroczka“, wystawioną, w 1905 r. w t. Aleksandryńskim i wydaną już dwukrotnie przez pismo „Teatr i Życie“; „Piękny despota“, wyst. w Petersb. Małym teatrze w 1906 i wydaną przez A. S. Suworina i „Teatr i Życie“; i dramat „Wojna“, wyst. w Tyflisie i t. d. Do okresu 1904—1906 należą: „Babka“, wydr. w dod. do „Nowego wremieni“ 1907 r., „Plutos“, komedja Arystofanesa, przystosowana przez Jewreinowa dla teatru współczesnego; „Taka kobieta“, paradoks dramatyczny, wydany przez „Teatr i Życie“ i wystawiony na scenie Petr. Teatru Małego.

W r. 1907 wyszedł pierwszy tom „Utworów dramatycznych“ Jewreinowa, w który weszły wymienione powyżej sztuki. Jesienią 1907 r. Jewreinow inicjuje i organizuje „Stary teatr“, którego przedstawienia w sezonach 1907—1908 i 1911—12 były omawiane w tekście niniejszego szkicu.

Zimą 1908—1909 Jewreinow na zaproszenie W. Komisarzewskiej, jest reżyserem

w jej teatrze po Majerholdzie i wystawia „Franceską da Rimini“, „Wańkę Klucznika i Pazia Jeana“ Sołohuba, „Salome“ Wilde'a.

Wiosną 1909 Jewreinow łącznie z reżyserem Teodorem Komisarzewskim zorganizował w Petersburgu „Wesoły teatr dla dorosłych dzieci“, gdzie poraz pierwszy grano jego arlekinadę „Wesoła śmierć“.

W tymże roku Jewreinow zwrócił uwagę przedziwną inscenizacją („Nocne tany“ Sołohuba), gdzie poraz pierwszy zrealizował ideę nagości na scenie.

Z zamkniętych prac inscenizacyjno-reżyserskich wymienić należy jego działalność w kółku bar. Budberg.

W r. 1910 Jewreinow, porzuciwszy służbę w ministerjum, objął stanowisko głównego reżysera w teatrze „Krzywe zwierciadło“, gdzie pozostawał do wiosny 1914 r. Poza zajęciami reżyserskiemi, Jewreinow, zawsze pełen nieporównanej werwy życiowej, energji i inwencji wszechstronnej, rozwinął bujną działalność jako pedagog, muzyk-kompozytor i artysta.

Od 1908 do 1911 był kierownikiem „Dramatycznego Studio“ w Petrogradzie, gdzie zadaniem jego było rozwinięcie teatralnej inteligencji, techniki, smaku, muzykalności i plastyki u artystów „Teatru przyszłości“.

Na wystawie „Trójkąt“, urządzonej przez impresjonistów rosyjskich na czele z Kulbinem, w roku 1910 Jewreinow po raz pierwszy wystawił swe szkice do inscenizacji teatralnych. Szereg szkiców tych reprodukowany był w piśmie „Stolica i dwór“.

Z muzycznych kompozycji Jewreinowa wymienić należy: operę-buffo „Porwanie Sabinek“, liryczno-naturalistyczną operę „Słodki pierog“, wyst. w 1912 w „Krzywem zwierciadle“, i operetkę „Zbiegła“, wyst. w 1913 w Petrogradzie. Pozatem Jewreinow napisał mnóstwo parodji muzycznych, polek, romansów i pieśni.

W zakresie prac naukowo-literackich Jewreinow wydaje w owym czasie „Wstęp do monodramatu“, o czem wygłosił szereg prelekcji w Moskwie i Petersburgu, wywołując namiętne dyskusje.

Naukowe prace Jewreinowa, w owym czasie wydane, („Pańszczyźniani aktorzy“ i „Historja kar cielesnych w Rosji“) świadczą o jego znawstwie historji i encyklopedycznem wykształceniu.

W r. 1911 i 1912 wychodzą dwie książki J.: monografje o „Ropsie“ i „Beardsley'u“, w których przenikliwość psychologiczna i entuzjazm pozwoliły Jewreinowowi wydobyć istotę twórczości obu genjuszów rysunku.

W r. 1911 wyszedł pod redakcją J. i z jego artykułami zbiór p. t. „Nagość na scenie“.

W dziedzinie twórczości dramatopisarskiej w r. 1910 wyszedł jego pierwszy monodramat „Przedstawienie miłości“, który zarówno samym utworem, jak i specyficznie opracowaną doń teorją monodramatu, omówioną przezemnie szczegółowo na str. 20—23 niniejszego szkicu, wywołał zainteresowanie powszechne.

W r. 1912 powstaje nowy monodramat: „Za kulisami duszy“, wystawiony z wielkiem powodzeniem w „Krzywem zwierciadle“ i przełożony następnie na francuski, niemiecki i angielski.

W owym czasie powszechne zainteresowanie wywołała reżyserja J. „Franceski da Rimini“ D'Anunnzia, sukces zaś olbrzymi odniosła świetna buffonada reżyserska „Rewizor“, wystawiona w grudniu 1912 i wystawiana z równym sukcesem do obecnej chwili t. j. w ciągu lat dwunastu.

Wiosną r. 1913 wyszedł „Teatr jako taki“.

Jesienią r. 1913 wyszła książka Jewreinowa „Pro scena sua“, składająca się z szeregu teoretycznych i krytycznych szkiców o teatrze współczesnym, zamieszczonych poprzednio w „Apollonie“, „Tieatre i Iskusstwie“ i innych wydawnictwach teatralnych. Jewreinow rozpatruje tu sprawy zadań reżysera, powołanie aktorskie i ostatnie problemy teatru. Jewreinow, omawiając inscenizacją swą „Dziewicy Orleańskiej“ Schillera, podkreśla dobitnie, że, wedle niego, pierwszem i podstawowem zadaniem reżysera jest realizacja zamierzeń poety-dramaturga, ujawnienie specyficznej kategorji „scenizmu“ danego pisarza, odgadnięcie i wcielenie jego „teatru“, wytłomaczenie plastyczne „świętej idei poety“. Jewreinow omawia swe inscenizacje „Salome“ Wilde'a i utworów Sołłohuba, daje entuzjastyczną impresję o „Edypie“, wystawionym u Reinhardta, rozważa zagadnienie reżysera i dekoratora, przypisując reżyserowi niezachwianie kierownicze stanowisko w sztuce te-

atru. Podobne stanowisko zajmuje Jewreinow przy omawianiu książki Hagemana o „Reżyserji“ oraz zagadnienia praw własności autorskich reżysera i w szkicu „Tajemnica serca reżyserskiego“.

W tymże tomie „Pro scena sua“ Jewreinow w rozdziale o aktorach rysuje sylwety aktorów średniowiecznych, hiszpańskich z wieku 16 i 17, impresje o tancerkach andaluzyjskich i o tańcu, o Hanako, o aktorkach: Strelskiej i Wierze Kommisarzewskiej, o aktorze w kinematografie, aktorze przyszłości i t. d. W ostatnim rozdziale tegoż tomu Jewreinow mówi o ostatnich problemach teatru, o dekoratorach w teatrze Kommisarzewskiej, o nagości na scenie i jej znaczeniu scenicznem, o wyrazistości „języka ciała“, wreszcie o Dalcrozzie i jego szkole.

Tom „Pro scena sua“ jest jednym z najznamienniejszych w działalności Jewreinowa, gdyż w formie wyłącznie konkretnych definicji sprecyzował on w nim swe podstawowe poglądy na teatr, aktorów i reżyserję. Zwłaszcza ta ostatnia jest wszechstronnie oświetlona w „Pro scena sua“, gdzie zarówno znaleźć można wiele autobiograficznych wyznań Jewreinowa co do jego pracy reżyserskiej, jak i ogólnych zapatrywań na autonomję twórczości reżyserskiej.

W tymże roku 1913 wyszedł referat Jewreinowa „O wystawieniu Hilperika“, operetki Hervego (Petersb. 1913), gdzie Jewreinow ze zwykłą sobie erudycją i lotnością tłomaczy pochodzenie operetki i kwestję jej reformy oraz omawia „Hilperika“. Jest to jeden z doskonałych szkiców Jewreinowa, czującego się świetnie w najistotniejszych zagadnieniach ewolucji teatru europejskiego.

W r. 1914 wyszedł drugi tom „Dzieł dramatycznych“ Jewreinowa, gdzie, wedle wyznania J., w odróżnieniu od I tomu, literacko-teatralnego, tom 2 zawarł dzieła teatralno-literackie, jako wyrażające w określony sposób zapatrywania Jewreinowa na istotę akcji scenicznej. Tom drugi zawarł utwory: „Jarmark na indykt Św. Denisa“, „Niezdradliwa zdrada“, „Trzej mędrcowie“ (wyst. w 1907 w „Starym teatrze“) „Taka kobieta“ (wyst. 1908 w Małym teatrze), „Babka“ (1907), „Wesoła śmierć“ (wyst. 1909 w „Wesołym teatrze“, 1911—w „Litejnym teatrze“ i 1912 w teatrze Niezłobina).

Na język niemiecki przełożono arlekinadę Jewreinowa „Wesoła śmierć“, dramatyczny paradoks „Taka kobieta“, monodramat „Za kulisami duszy“; na jęz. francuski przetłomaczono: „Wesołą śmierć“ i „Za kulisami duszy“. To ostatnie również na język angielski, na który przetłomaczono też „Wstęp do monodramatu“. Na okres wojenny, omówiony przez nas w tekście, przypada wydanie drugiej edycji „Teatru jako takiego“ (1923), „Teatru dla siebie“ (1915, 16, 17). „Pochodzenie dramatu“ (1921), „Teatralne nowacje“ (1922), „Teatralne inwencje“ (1922), „Teatralizacja życia“ (1922), studjum o malarzu Niestierowie (1922), studjum „Oryginał o portrecistach“ (1922), gdzie Jewreinow subtelnemi rysami szkicuje sylwety malarzy, którzy go portretowali, a więc Repina, Sorina, Doburzyńskiego, ks.

Szerwaszidze, Kulbina, Dawida Burluka, W. Majakowskiego, Anenkowa, Dymowa i t. d. oraz snuje szereg lotnych refleksji na temat „portretu jako produktu duchowego współżycia oryginału z artystą“ i oświetla problem subjektywizmu w sztuce.

W r. 1923 wyszedł 3 tom pism dramatycznych Jewreinowa.

Ostatnią pracą Jewreinowa jest wydany w końcu 1923 r. roku szkic „O nowej masce“. (Petr. 1923), gdzie opisuje z punktu widzenia teatralizacji życia ciekawy wypadek w jednem z gimnazjów petrogradskich, gdzie w r. 1921 zainscenizowano perypetje miłośne kilku uczni w ich własnem wykonaniu na scenie szkolnej. Ten interesujący objaw kolektywnej dramaturgji, pomyślany i wykonany w stylu comedii dell arte, pozwala Jewreinowowi rozsnuć szereg uwag o technice tego widowiska. Jewreinow mianuje to zjawisko „autobio-rekonstruktywną maską“, zbiorowo ujawniającą się nietylko „dla siebie“, lecz i „dla innych“; był to, wedle niego, jeden z rzadkich i świetnych eksperymentów teatroterapji.

Bujny, żywotny temperament Jewreinowa, który, jak widać z powyższego streszczenia jego romantycznych w dzieciństwie perypetji życiowych, w otaczającem życiu przekształcał wszelkie zjawiska wedle swej woli i fantazji, zwalczając różnorodnie trudności, by wreszcie poświęcić się ofiarnej pracy dla teatru, stanowiącej istotę jego natury — temperament ten musiał oczywiście znaleźć właściwą ekspansję w licznych podróżach, do Rzymu, Florencji,

Medjolanu, Monachjum, Drezna, Wiednia, Berlina, Francji, Hiszpanji, Marokka, Tangeru (w czasie wojny hiszpańsko-arabskiej). W Afryce J. był dwukrotnie, w 1910 i 1911, gdy pojechał przez Konstantynopol, Smyrnę, Ateny do Egiptu, Kairu i t. d. Pozatem zwiedził Jewreinow całą Rosję, wszędzie zbierając materjały obrzędów i gier ludowych do pracy o „Rosyjskim teatrze obrzędowym“, którego idea odrodzenia powstała u Jewreinowa przed 20 laty *).

W szkicu o działalności reżyserskiej i teoretycznej Jewreinowa nie uwzględniłem jego pracy dramatopisarskiej, która wprawdzie wiąże się często integralnie z jego założeniami podstawowemi, winna być wszakże — z wyjątkiem udramatyzowanej rozprawy „To, co najważniejsze“, — rozpatrywana osobno i ściśle z tematem: „Jewreinow—reżyser i działacz teatru“ zespolona nie jest.

---

*) Jako szczegół biograficzny warto zaznaczyć, że zaślubiona przed 2 laty młodziutka żona Jewreinowa rozpoczęła swój zawód literacki od badań w zakresie... fizjologicznego życia Dostojewskiego, wydając błyskotliwą i niezwykle oryginalną broszurkę: „Подполье генія“ (сенсуальные источники творчества Достоевскаго), нап. А. Кашина-Евреинова (Петроградъ, 1923, str. 93).

Bibljografja.

Przy pisaniu powyższego szkicu posługiwałem się następującemi materjałami.

E. S.

DZIEŁA JEWREINOWA.

a) teoretyczne

1) Введеніе въ монодраму (Petersburg, 1909, str. 30);
— toż: wyd. 2, Petersb. 1913.
2) Крепостные актеры, изд. Дир. Имп. театр. Petersb. 1911).
3) Театръ какъ таковой (Petersburg 1913, str. 119),
— toż: wyd. 2, wyd. „Время“, Moskwa 1923, str. 110),
— toż: wyd. „Academia“, Berlin 1923, str. 116).
4) Къ постановке „Хильперика“. изд. „Палас-Театра“, (Petersb. 1913, str. 56).
5) Pro scena sua, изд. „Прометей“, Petersb. 1915, str. 181).
6) Театръ для себя (cz. I, Petersburg 1915, str. 208).
„ „ (cz. II, Petersburg 1916, str. 110).
„ „ (cz. III, Petersburg 1917, str. 223).

7) Происхожденіе драмы (Petersb. 1921, str. 58).
8) Что такое театръ, książka dla dzieci, изд. „Светозаръ“, Petersb., 1921, str. 77.
9) Театральныя новаціи (Petrogr., 1922, str. 118).
10) Первобытная драма германцевъ, изд. „Полярная звезда“, Petersburg 1922.
11) „Театральныя инвенціи“ (Moskwa, 1922, str. 14).
12) „Театрализація жизни“ (Moskwa, 1922, str. 15).
13) „О новой маске“ (Изд. „Третья стража“, (Petersburg 1923, str. 45).

b) studja malarskie

14) „Ропсъ“, критическій очеркъ, (Petersburg 1910, str. 61).
15) Бёрдслей, очеркъ (Изд. Совр. искусства, Petersb. 1912).
16) Нестеровъ, очеркъ (изд. „Третья стража“, Petersb. 1922).
17) Оригиналъ о портретистахъ, (изд. Московскаго Государств. Изд., Moskwa 1922, str. 111).

c) utwory teatralne

18) Драматическія сочиненія, *m. I.* (Болваны кумирскіе боги, Фундаментъ счастья, Степикъ и манюрочка, Красивый деспотъ, Война) изд. автора, Petersburg 1908.
19) „*m. II* (Ярмарка на индиктъ св. Дениса, Три волхва, Такая женщина, Веселая смерть, Бабушка, Неизменная измена), изд. „Соврем. Искусство“, Petersburg 1914.

20) „*m. III.* (В кулисахъ души, Ревизоръ, Кухня смеха, Четвертая смена, Школа этуалей), изд. „Academia“, Petersburg 1923.
21) Самое главное, въ 4 д. (Изданіе Петроградъ, Гос. Изд., Petersburg 1921.
22) — toż: (Изданіе „Библіофилъ“, Ревель, 1921, str. 108).
23) „La mort joyeuse“ (Arlequinade en un acte avec un prologne et un mot de conclusion, traduit par Denis Roche. Paris, 1922, str. 32, *Repertoire du Vieux Colombier*“).

d) artykuły

24) Театротерапія (Berlin, 1922, „Театръ и жизнь“, Nr. 11).
25) Апологія театральности (Berlin, 1923, „Театръ“, Nr. 1).
26) О непозволительной критикѣ (Petersburg, 1922, „Жизнь искусства“, Nr. 32).
27) „Театръ“, ilustrowana gazeta teatralna, wychodząca od 15/X 1917 r. w Kijowie pod redakcją Jewreinowa.

Pozatem cały szereg cytowanych w tekście artykułów w pismach: „Teatr i Sztuka“, „Apollon“, „Tieatr“, „S. Petersburskie Wiadomości teatralne“, „Rocznik Teatrów Cesarskich“, „Dzień teatralny“, „Przeciw prądowi“, „Maski“ i t. d.

— Wskutek trudności obecnych komunikowania się z Rosją bibliografja powyższa jest najprawdopodobniej niepełna.

O JEWREINOWIE.

1) В. Каменскій: Книга о Евреиновѣ (Изданіе „Совр. Искусства", Petrograd 1917, str. 101).

Jest to entuzjastyczne studjum o Jewreinowie jako poecie życia, energji, fantazji, czarodzieju teatru. Mimo feljetonowego, impresyjnego stylu i subjektywizmu oświetlenia dzieło zawiera sporo konkretnych szczegółów biograficznych (dokładnie wykorzystanych przez nas w powyższej notatce biograficznej) i wykazuje związek działalności Jewreinowa z linją twórczości najnowszej poetyckiej literatury rosyjskiej, a przedewszystkiem poezji futurystycznej (Chlebnikow, Burlukowie, Majakowskij, Kulbin, Wasilij Kamienskij i t. d.).

Kamienskij obszernie rysuje cechy i znamiona „epoki Jewreinowa" w teatrze i sztuce i odrodzeniowy przewrót przez J., dokonany, zwłaszcza przez książkę „Teatr dla siebie". Apologja W. Kamienskiego jest jednym hymnem pochwalnym na cześć irracjonalizmu Jewreinowa, jako filozofa teatralności i teatralizacji życia, jako dramaturga, kompozytora, artysty i reżysera.

Э. А. Старкъ „Старинный театръ" (Изд. Современнаго Искусва.

— toż: wyd. „Третья стража".

1) Б. Бразоль: Въ Кунсткамерѣ импрессіонизма Театръ и искусство, Nr. 20, 1910).
2) Е. Безпятовъ: Евреинова Театръ какъ таковой (Театръ и искусство, Nr. 8, 1913).

3) Homo novus (А. Кугель): Евреинова: Театръ какъ таковой (Театръ и искусство, N. 10, 1913).
4) Бескинъ: Московскія письма—Кривое Зеркало (Театръ и искусство, 1913, Nr. 17).
5) Домовъ: Смерть или возрожденіе (tamże).
6) В. Мейерхольдъ: Театръ (Petersburg 1913, o Jewreinowie, str. 114—120).
6) Айхенвальдъ Ю.: Отрицаніе театра (Евреиновъ, str. 30—38, „Въ спорахъ о театрѣ", Moskwa 1913).
7) Zelwerowicz A: „Stary teatr" („Teatr", Wyd. Teatru Polskiego, Warsz. 1918—1919, zeszyt 2).
8) О Евреиновѣ (Культура театра, Moskwa, Nr. 4, strona 62, 1921).
9) Ракинтъ: Евреинова Театральныя новаціи („Театръ", Berlin, Nr. 1, 1923).
10) T. Kremer: To, co najważniejsze (Krak. Przegląd teatralny, Nr. 41—42, 1922).
11) W. Brumer: To, co najważniejsze (Tydzień Polski, Nr. 6, 1923).
„ W. Brumer: To, co najważniejsze (Polska Zbrojna).
13) Kisielewski Z. To, co najważniejsze (Robotnik).
14) Appenszlak J. To, co najważniejsze (Nasz Kurjer).
15) З. Ж. „Самое главное" („За свободу", Nr. 27, Warszawa, 1923).
16) Pieńkowski St.: To, co najważniejsze (Gazeta Warszawska).
17) Л. Козловскій: „Самое главное"; лекція („За свободу", Nr. 62, 1923).

18) Stern Anatol: To, co najważniejsze (Skamander", 1923, Nr. 28, str. 51—53)
19) Recenzje z „Tego, co najważniejsze": Breitera, Zawistowskiego, Makuszyńskiego, Miłaszewskiego, Zagórskiego, Godlewskiego, Orlicza, Rabskiego, Rulikowskiego i innych).
20) Dybowski R. prof. Dr. To, co najważniejsze („Wrażenia z teatrów moskiewskich", „Przegląd Warszawski", 1922, luty, str. 209—212).
21) E. Świerczewski: Teatr rosyjski od Stanisławskiego do akrobatyki (Tygodnik Ilustrowany, Nr. 47, 1923).
22) Monografia: Григорія Бастунича: Н.Н. Евреиновъ (театральный анархистъ). Изданіе „Светозаръ"—w przygowaniu.
23) Rogowicz Wacław: Teatralizacja życia u Jewreinowa („Życie teatru", Warszawa, 1924, Nr. 8, 9, 10).

Autor w formie wykwintnego essay rozważa doktrynę Jewreinowa, podkreślając jej związek genetyczny z metafizyką Hegla, z estetyką Waltera Patera i Oskara Wlide'a i wiążąc ją z przebrzmiałemi hasłami estetyzmu, głoszącego supremację sztuki nad życiem. Rogowicz z subtelną przenikliwością swej kultury literackiej wykazuje, że Jewreinow jest poetą, który drogą hypnotyzowania rzeczywistości stwarza sobie poetyckie widzenie życia. R. udowadnia relatywizm „teatroterapji" i specyficzną odmianę dandyzmu, reprezentowanego przez Jewreinowa.

Praca Rogowicza jest, jak dotychczas, najtrafniej ujętą i najszerzej syntetyczną polemiką polską na temat postulatów Jewreinowa.

24) Бруксонъ Я.: „Проблема театральностн" (Естественность перед судом марксизма). Издательство „Третья стража", Петроград, 1923, stron 59).

Jeden z uczniów Jewreinowa, zagorzały marksista, Brukson, zastanawia się w powyższej broszurze nad problemem teatralności z punktu widzenia marksizmu. Wyczerpuje przedmiot w 10 rozdziałach: I — niezmienna naturalność—chimerą; II — idealizm krzywem zwierciadłem świata; III—martwe znaki i przepaścistość życia; IV—interesy klasowe i wola teatru; V—sztuka bez podstaw i podstawowa teatralizacja kultury; VI — świat jako wartość artystyczna; VII — praca i teatralność; VIII — podstawowe cechy psychologji teatralności; IX—symbolika i teatralność; X—miłość i teatralność.

Na podstawie bystrych rozważań nowoczesnej estetyki, filozofji i socjologji Brukson dochodzi do wniosku, że teorja teatralizacji Jewreinowa wytrzymuje wszelkie probierze współczesnej nauki i że realizowana być może jedynie przez wysiłki zorganizowanego proletarjatu, który zdoła osiągnąć finalny etap rozwoju teatru w duchu koncepcji Jewreinowa.

Istotnie, rozwój rewolucyjnego teatru rosyjskiego idzie trjumfalnie po linji Jewreinowskich planów teatralizacji. Jak stwierdza B. Соколов (Мятеж или исканіе? На пути театральныхъ исканій и блужданій. Прага 1921, str. 192, patrz str. 65—76 i 95—117) zarówno t. zw.

teatry „działań zbiorowych“, jak i „rewolucyjno-heroiczne“ i wogóle cała obecna rosyjska „teatrokracja“ zjawiły się w narodzie rosyjskim żywiołowo, instynktownie, jako reakcja na rozczarowania polityczne, jako odpowiedź na tragicznie ciężką poprzednią i obecną dolę. Zjawiły się olbrzymie masy widzów rosyjskich, zapełniających setki teatrów amatorskich, klasowych, studjo, ludowe widowiska i zabawy, zjawił się tłum, masa nie, jak dotychczas, passywne, lecz jako lud żądny twórczości, stwarzania własnego „teatru dla siebie“, żądny gry, żądny przedstawiania, radości, żądny „szczęścia przedstawiania“. Miejskie, wiejskie, fabryczne, wojskowe, szkolne i t. p. teatry miłośnicze, które siecią setek i tysięcy studjo pokryły całą Rosję, — oto steatralizowane życie współczesne narodu rosyjskiego, leczącego się „teatroterapją“. Teatr rewolucyjny, propagandowy, jest jedną z form w Rosji—przekształcania życia, nawoływania do rewolucji socjalnej, utrwalania heroizmu proletarjackiego.

Praca Bruksona wiąże się tedy w swych uzasadnieniach słuszności Jewreinowskiej teorji z tem, co życie współczesnej Rosji bolszewickiej na wielką skalę w czyn wcieliło.

Tłomaczenia z Jewreinowa.

1) O zaprzeczenie teatru (Nasz Kurjer, wrzesień 1922, Warszawa).
2) Teatr w przyszłości („Scena Polska“, Warsz. 1923, Nr. 7—12).

Grano w Polsce:

1) *„To, co najważniejsze“* w Krakowie w 1922 w Teatrze im. Słowackiego,—w Warszawie 1923 luty w Teatrze Polskim, pozatem w innych teatrach polskich.
2) *„Za kulisami duszy“*, monodram, w Warszawie w maju 1923 w teatrze „Niebieski młyn“.
3) *„Konkurs żartu“* — w 1924 w Krakowie w teatrze „Bagatela“ (w przygot.).







TREŚĆ

Wstęp 5

I. Działalność reżyserska 6

II. Działalność teoretyczna 19

III. Zakończenie 51

VI. Notatki bio-i bibljograficzne . . 59

TEGOŻ AUTORA:

W przygotowaniu:

1) K. S. Stanisławskij i jego działalność. Teatr rosyjski II.
2) W. Majerhold. Teatr rosyjski III.
3) A. J. Tairow. Teatr rosyjski IV.
4) Syntetyczny szkic historji teatru w Polsce od początków rozwoju do r. 1924.
5) Reduta. Jej drogi i cele.
6) Zadania nowego teatru a twórczość Wyspiańskiego.

Dawniej wydane:

osobno:

1) Stefan Żeromski i „Wierna rzeka" (Warszawa, 1913, str. 43, nakł. J. hr. Łubieńskiego).
2) P. O. W. na Litwie (Wilno 1919, str. 36).

W czasopismach:

Feljetony teatralne i literackie od r. 1913 w „Myśli i życiu", „Gazecie Polskiej", „Kurjerze polskim", „Kurjerze Warszawskim", „Naszym Kraju" (Wilno), „Tygodniu Polskim", „Przeglądzie teatralnym", „Polsce Zbrojnej", „Scenie Polskiej", „Tygodniku Ilustrowanym", „Życiu teatru", i w innych pismach polskich oraz emigracyjnych w Rosji.

Tłomaczenia:

1) K. S. Stanisławskiego: Aktor i rzemiosło (Warszawa 1922, „Tydzień Polski" Nr. 15—16).
2) E. G. Craig: O scenie i ruchu (Warsz. 1922, „Tydzień Polski" Nr. 19, 21, 22, 23).
3) E. G. Craig: Realizm i aktor (Warsz. 1922, „Przegląd teatralny" Nr. 18).
4) E. G. Craig: Sztuki Szekspira (Warsz. 1922, „Scena Polska", Nr. 5).

29770

ERRATA:

str. 15 wiersz 9 od góry winno być: próby

str. 42 przypisek winno być: Petersburg 1921.

29770