

Mateusz Masłowski

Российский институт театрального искусства (GITIS)

ORCID: 0000-0003-3119-6184

**ARLEKIN ZZA KORDONU
Z recepcji Nikołaja Jewreinowa w Polsce (1921–1932)**

**The Harlequin behind the Cordon
Aspects of the Polish Reception of Nikolai Evreinov in 1921–1932**

Abstrakt: Polska kultura teatralna lat dwudziestych XX wieku stała się prawdziwym oknem na Europę dla Nikołaja Jewreinowa, rosyjskiego dramaturga, reżysera, teatralnego myśliciela, autora teorii „teatralizacji życia”. Artykuł prezentuje wybrane konteksty polskiej recepcji jego sztuki-manifestu – *To, co najważniejsze*, od pierwszych inscenizacji w Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie i Teatrze Polskim w Warszawie, poprzez dyskusję nad teoretycznym przesłaniem utworu, aż do prób przyswojenia całości dorobku artystycznego rosyjskiego twórcy. Omawia wpływ twórczości Stanisława Przybyszewskiego na teorię i praktykę gatunku monodramatu Jewreinowa. Porównuje rozumienie naturalizmu oraz poglądy na sztukę aktorską i teatr polskiej aktorki, Stanisławy Wysockiej i Nikołaja Jewreinowa, jej przyjaciela. Przedstawia bilans gościnnych występów rosyjskiego reżysera w Warszawie w 1925: uregulowania prawne dotyczące jego utworów i nowe kontakty z przedstawicielami świata sztuki, ale też negatywne recenzje. W aneksie ogłoszono wybór korespondencji ludzi polskiego teatru: Zofii Nałkowskiej, Juliana Tuwima, Emila Zegadłowicza, Stanisławy Wysockiej i Eugeniusza Świerczewskiego z Jewreinowem z przełomu lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku.

Słowa kluczowe: Nikołaj Jewreinow, Stanisław Przybyszewski, Stanisława Wysocka, teatralizacja życia, polsko-rosyjskie kontakty teatralne, *To co najważniejsze*

Abstract: For Nikolai Evreinov, a Russian playwright, director, and theatre thinker, author of the theory of the “theatralisation of life”, the Polish theatre culture of the 1920s became a real window to Europe. This article presents selected contexts for the Polish reception of his manifesto play, *Самое главное (The Chief Thing)*, from the first stagings at Teatr im. Juliusza Słowackiego (Juliusz Słowacki Theatre) in Kraków and Teatr Polski (Polish Theatre) in Warsaw, through the discussions about the theoretical message of the work, to attempts at assimilating the Russian author’s whole output. It discusses the influence of Stanisław Przybyszewski’s work on the theory and practice of Evreinov’s monodrama. It compares Evreinov’s understanding of naturalism and his views on the art of acting and theatre with those of his friend Stanisława Wysocka, the Polish actress. It presents the balance of the Russian director’s guest appearances in Warsaw in 1925: the legal regulations concerning his works and his new contacts with representatives of the art world, but also negative reviews. The appendix features a selection of Evreinov’s correspondence with Polish theatre figures: Zofia Nałkowska, Julian Tuwim, Emil Zegadłowicz, Stanisława Wysocka, and Eugeniusz Świerczewski, from the turn of the 1930s. (*Transl. Z. Ziemann*)

Keywords: Nikolai Evreinov, Stanisław Przybyszewski, Stanisława Wysocka, theatralisation of life, Polish-Russian theatre exchange, *The Chief Thing*

W 1921 na rosyjskich scenach nie brakowało wybitnych spektakli. Jednak ani *Rewizor* w Moskiewskim Teatrze Artystycznym, ani *Eryk XIV* w Pierwszym Studiu, inscenizacje z Michailem Czechowem w rolach głównych, nie znalazły uznania profesora Romana Dyboskiego. Ten znakomity anglista, przedstawiciel polskiej delegacji repatriacyjnej, w chwilach wolnych od spraw uchodźców odwiedzał moskiewskie teatry. Sceniczne portrety postaci rozhisteryzowanego złamanego króla czy odczłowieczonego w swojej głupocie „incognito z Petersburga” w przedstawieniach flirtujących z widzem za pomocą cyrkowych numerów i wiecowych gestów „dobrych dla mityngów na Placu Czerwonym”, a nie w teatrze, wydawały mu się sprzeniewierzeniem powinnościom sztuki.¹

Na tym tle zdumiewająco wyglądała inscenizacja dramatu Nikołaja Jewreinowa, *To, co najważniejsze. Dla jednych komedia, dla innych dramat*, wyreżyserowana przez Wasilija Sachnowskiego w moskiewskim Teatrze Dramatycznym. W historii o tajemniczym duchu pocieszycielu, Paraklecie, który zatrudnia zawodowych aktorów, aby swoją twórczością pomogli pogrążonym w beznadziei mieszkańcom pewnego pensjonatu, na równi z intrygą Dyboski śledził błyskotliwe wyplątywanie się ze stereotypów rosyjskości. Przede wszystkim jednak inscenizacja wprowadziła go „w słoneczny świat równomiernego blasku zdecydowanych ideałów i ustalonej wiary artystycznej”.²

Entuzjazm Dyboskiego można uznać za swego rodzaju zaczyn recepcji Jewreinowa w Polsce. *To, co najważniejsze*, święćące triumfy na wielu scenach na początku lat dwudziestych, obudziło spore zainteresowanie twórczością autora. W rezultacie wiosną 1925 Nikołaj Jewreinow wraz z żoną Anną Kaszyną odwiedził Warszawę, Kraków, Łódź i Wilno.³ Polska stała się pierwszym i z wielu względów ważnym przystankiem na emigracyjnej drodze rosyjskiego pisarza, który przez kolejnych parę lat cieszył się popularnością swych utworów w Europie i obydwu Amerykach. Wprawdzie recepcja twórczości Nikołaja Jewreinowa

¹ R. Dyboski, *Wrażenia z teatrów moskiewskich*, „Przegląd Warszawski” 1922 nr 5, s. 204–205, 208.

² Ibidem, s. 209.

³ Wizyta ta została już szczegółowo opisana, zob. W. i R. Śliwowsy, *Mikołaja Jewreinowa związki z Polską*, „Pamiętnik Teatralny” 1980 z. 3–4, s. 393–412.

w Polsce była już niejednokrotnie przedmiotem zainteresowania badaczy⁴, jednak publikowana w aneksie korespondencja rzuca nowe światło na polski etap jego emigracyjnej podróży. Relacje Jewreinowa z polską kulturą i polskimi artystami z wielu względów wymagają nowego namysłu, a szczególnie interesujący wątek stanowi jego zainteresowanie Stanisławem Przybyszewskim oraz artystyczna przyjaźń ze Stanisławą Wysocką.

ARLEKIN I FENOMEN TEATRALNOŚCI

W chwili publikacji dramatu *To, co najważniejsze* Nikołaj Jewreinow – rosyjski Arlekin, bo w imieniu tej właśnie postaci przemawiał w swoich utworach⁵, od ponad piętnastu lat z uporem tworzył teatr ucieczki przed opresją rzeczywistości. W *Apologii teatralności* (1908), manifeście ogłoszonym jako program reżyserski podczas spotkania z zespołem Teatru Wiery Fiodorowny Komissarzewskiej, Jewreinow ukazywał fenomen „teatralności” i wywiedziony z niego styl uproszczonego „scenicznego realizmu” jako to, co w sztuce teatru trwałe i niezmiennie nawet wówczas, gdy kolejne fale nowatorstwa zmywają stare szkoły. Zdaniem Jewreinowa teatralność istnieje ponad historycznymi uwarunkowaniami stylu, niezależnie od dominacji tego czy innego nurtu literackiego, państwowej ideologii, koncepcji moralnej czy filozoficznej, które chciałyby wykorzystać władzę „scenizmu” dla swoich interesów. Sens teatru realizuje się bowiem w samej specyfice jego formy, w języku sceny.⁶ Pierwotnie Jewreinowska teatralność była fenomenem wyłącz-

⁴ Na wyróżnienie zasługują artykuły Franciszka Sielickiego, Wiktorii i René Śliwowskich oraz Rafała Węgrzyniaka. Zob. F. Sielicki, *Mikołaj Jewreinow w Polsce*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” 1974 nr 194, s. 63–76; W. i R. Śliwowsy, op. cit.; R. Węgrzyniak, *Jewreinow w polskim teatrze*, „Dialog” 2008 nr 7–8, s. 214–223; N. Jewreinow, *To, co najważniejsze*, przekł. P. Smolik, „Dialog” 2008 nr 7–8, s. 122–186; idem, *Teatralizacja życia*, przekł. N. Woroszyńska, „Dialog” 2008 nr 7–8, s. 187–213.

⁵ „Ja trąbię wam jako błazen dzisiaj i święty jutro. Dlatego że trąbię o zbawienno-świętej dla ludzi – o teatralności! trąbię, apostoł jej, w arcywesołych szatach błazna. My wszyscy, jak wyrażają się modystki, «wiele o sobie wyobrażamy»; i ja, krzykliwy błazen Jego Wysokości Życia, nie jestem wyjątkiem, choćby dlatego że odrzucającym Je daję nową miarę Jego wartości – teatralność. Nie dobro w sensie etycznym albo w sensie przedłużenia istnienia, albo w sensie zbadania – ujawnienia Jego tajemnic, albo technicznych zdobyczy dla Jego Wysokości, a dobro w sensie wyższego zainteresowania Jego scenicznością proponuję jako Jego miarę – zropaczonym, zbuntowanym, odchodzącym. To zaciekawienie teatralnością oblicza całego istnienia, które tylko przez nią napęlnia się sensem, podobnie jak na scenie napęlnia się sensem najgłupsza farsa poprzez dobrą grę, pikantne, ładne lub komiczne kostiumy, śmiałość dialogu, arcyzabawne dekoracje i nieprawdopodobny ciąg «tricków», jeden bardziej nieoczekiwany niż drugi”, Н. Н. Евреинов, *Театр как таковой*, [w:] idem, *Демон театральности*, oprac. А. Ю. Зубкова, В. И. Максимов, Moskwa–Sankt-Petersburg 2002, s. 34. Przekłady, jeżeli nie podano inaczej – M. M.

⁶ Jewreinow rozpoczął poszukiwania specyfiki języka teatralnego w Starym Teatrze (Старинный театр), który założył razem z baronem N. W. Drizenem jako teatr artystycznej rekonstrukcji dawnych form scenicznych. Pierwszy sezon (7 XII 1907–13 I 1908) poświęcono inscenizacjom średniowiecznego teatru, a drugi (listopad–luty 1911/12) – sztuce inscenizacyjnej hiszpańskiego Złotego Wieku. Działalność teatru poprzedziły wielomiesięczne studia jego założycieli w europejskich archiwach

nie estetycznym, tworzeniem wartości, których piękno jest w stanie usprawiedliwić rzeczywistość. Ilustracją sposobu rozumienia tej kategorii w pierwszym okresie twórczości rosyjskiego Arlekiną jest jednoaktówka *Piękny despot* (prem. 16 XII 1906, wyd. 1907), gdzie były działacz polityczny, rozczarowany postępowaniem cywilizacyjnym, pogłębiającą się racjonalizacją społeczeństwa i utratą poczucia piękna, porzuca współczesność, by żyć w zainscenizowanym świecie przodków. Teatralizacja życia nie jest tu jednak ucieczką w bierną percepcję piękna. Zarówno w *Apologii teatralności*, jak i w *Pięknym despicie* piękno jest ekspresją, rodzajem zabawy, radością gry z „frazami i pozami” pozostawionymi nam przez przeszłość.

Poczynając od pracy *Teatr jako taki* (1912), teatralność staje się repetycją aktu przeobrażenia, biologicznym porywem determinowanym przez „instynkt teatralności”. Jego ekspresję Jewreinow przedstawia najczęściej w schemacie anarcho-indywidualistycznego buntu rozumianego jako manifestacja organicznego prawa do niebicia sobą, prawa do maski i roli, dzięki którym można przeciwstawić się naturalnym oraz społecznym ograniczeniom. Istotą aktu przeobrażenia nie jest już tworzenie pięknej, lecz całkowicie własnej rzeczywistości (preestetyzm teatralności). Akt przeobrażenia przekracza ramy estetyki, stając się uniwersalnym sposobem istnienia człowieka w świecie. W ujęciu Jewreinowa teatr – rozumiany jako instytucja kultury i życia duchowego – stanowi jedynie szczególny przypadek oswojenia przez ludzkość biologicznego fenomenu teatralności. W gruncie rzeczy jest ona bowiem pozaestetyczną sztuką skutecznego działania. Szczególnym rodzajem aktywności, która, pozornie nie tworząc żadnych nowych wartości (teatralność służy bowiem transformacji, a nie formacji), pozwala wydobyć ich jakościową dominantę. Jak pisał pierwszy komentator tych założeń:

Teatralność, a więc to, co sile dodaje przekonania, urokom powabu, urodzie piękna, wartość uzupełnia o znaczenie; to pełnowartościowość, ekspresywność, zdolność oszałamiania, która czyni wszelką jakość skutecznym, mocnym odczynnikiem, niezmiennie i całkowicie oddziałującym w tej sferze, gdzie się ona przejawia.⁷

Jak dowodzi Jewreinow, *nec plus ultra* skuteczności instytucji kultury i życia społecznego zależy od umiejętnego wykorzystania teatralnych strategii. Religia przekonuje nie prawdą objawienia, ale widocznym znakiem podniosłego miste-

i bibliotekach. Historyczno-teatrologiczny wymiar tej inicjatywy nie powinien przesłaniać faktu, iż Stary Teatr stał się platformą artystycznego porozumienia wybitnych twórców. Byli wśród nich m.in. A. Błok, dekoratorzy A. N. Benois, M. W. Dobużyński, N. K. Roerich, choreograf M. M. Fokin, kompozytorzy A. K. Głazunow, I. Sac i L. A. Sacchetti. Reżyserowali: A. A. Sanin, N. W. Drizen, N. Jewreinow i N. Burnaszew. Teksty programowe Starego Teatru zob. H. H. Евреинов, *Средневековый лицедей и Испанский актер XVI–XVII вв.*, [w:] idem, *Pro scena sua: режиссура. Лицедей. Последние проблемы театра*, Piotrogród 1914, s. 67–96.

⁷ Б. В. Казанский, *Метод театра. Анализ системы Н. Н. Евреинова*, Leningrad 1925, s. 48. Zob. Т. Джурова, *Концепция театральности в творчестве Н. Н. Евреинова*, Sankt-Petersburg 2010.

rium. Sukces w sztuce wojennej zależy często nie od liczebności wojsk, zdolności dowódców czy osiągnięć techniki, ale od umiejętności wywołania wrażenia, że posiada się takie atuty. Teatralność nie jest więc po prostu kłamstwem przeciwstawionym prawdzie, fantomem zastępującym rzeczywistość.

Przyczyny kryzysu współczesnej mu kultury (a kultury teatralnej w szczególności) Jewreinow widzi w postępującym procesie upadku teatralności. Jego krytyka współczesności zdumiewa jednak, zwłaszcza kiedy uświadomimy sobie, że połowę życia, w tym okres formowania się światopoglądu i tworzenia zarysu teorii teatralizacji życia, spędził w dekoracjach carskiego Petersburga. Był wychowankiem elitarniej Imperatorskiej Szkoły Prawniczej, pełnej teatralnych rytuałów, takich jak na przykład przekazywana z pokolenia na pokolenie tradycja noszenia szpad, którym nadawano imiona znakomitych absolwentów, albo zwyczaj organizowania wieczorów, gdy pedagodzy i dyrekcja pozostawiali wychowanków bez opieki, aby ci mogli weselić się nie po kryjomu i nie w lokalu, ale pod dachem swojej *alma mater*. Trudno chyba o większą wierność psychologii karnawału niż ta, którą oferowali swoim podopiecznym książęta Oldenburgu.⁸

Jewreinow, znakomicie zapowiadający się znawca prawa, autor poważnej monografii *Historia kar cielesnych w Rosji*, zrezygnował z ambicji naukowego wykładu swoich intuicji dotyczących filozofii teatru i kryzysu kultury. Figurą wiecznej teatralności i wpisanej w nią permanentnej teatralnej rewolucji stał się dla niego Arlekin wzywający swoich zbyt poważnych współczesnych do źródeł teatru. Teatr narodził się z fenomenu teatralności, a nie *vice versa*. Tak w pojedynczej historii talentu scenicznego, jak i w całych dziejach istnienia sztuki teatralnej na początku była radość przeobrażenia, czyjeś zdumienie odmiennością własnego oblicza w swobodnie wybranej masce, przyływ sił witalnych, gdy obca i wroga rzeczywistość stawała się zabawką kapryśnej wyobraźni. Zrozumieć teatr można jedynie od wewnątrz, w procesie jego działania. Tylko oczami postaci, która – jak Arlekin – byłaby zdolna uosabiać jego istotę:

Mój boże! Nieważne jakich teatralno-przekonujących bzdur można było naopowiadać „na złość” w odpowiedzi na „negację teatru”! ale właśnie teatralnie przekonujących bzdur, gdyż bez teatralnej siły przekonywania (pozy, gestu, tonu, „wybryku”, hiperboli, demonstracyjnego wykładu) nie osiągał sukcesu w dotychczasowych dziejach ani święty, ani prorok, ani kaznodzieja. Na słowa zaoponować słowami łatwo (dialektyka, proszę państwa!), a już na słowa czynem – inna sprawa. Jakże można zaczynać ponure dysputy właśnie tam, gdzie decydujący moment w działaniu i jego wstrząsającym efekcie.⁹

⁸ Zob. Texte concernant la biographie carrière d'Evreinoff avec divers extraits d'articles et d'ouvrages (Литературный монтаж для книги Н. Н. Евреинов фильм его жизни), Bibliothèque Nationale de France, Fonds Nicolas Evreinoff 4-COL-22 (247).

⁹ Н. Н. Евреинов, *Театр для себя*, [w:] idem, *Демон театральности...*, op. cit., s. 280.

Styl Jewreinowskiego filozofowania widać najwyraźniej w pracy *Teatr dla siebie* (1915–1917). Książkę spinają dwa rozdziały, „Uniesienie kurtyny” i „Kurtyna opada”, wyróżnione czerwonym kolorem czcionki.¹⁰ W pierwszym wydaniu *Teatru dla siebie* myśli o tożsamości życia i sceny nigdy nie tracą uroku bałamutnej zabawy, w której opowieść o ludycznej istocie wszechświata jest równocześnie kolejnym zestawem numerów w jego programie. Traktowana jak objawienie starodawna formuła *Totus mundus agit histrionem* przekształca się w zdumiewający współczesnych Jewreinowa potok wesołego „teatrosłowa”. W *Teatrze dla siebie* autor zradikalizował pogląd na naturę „teatralności”. Nie jest to już wizja „teatru życia codziennego”, ale codzienności zamienionej w święto teatru. „Teatrokracyjny” ustrój przenika cały wszechświat. Rzeczywistość nieustannie ulega woli przeobrażenia. Jak pisze Jewreinow, śnimy na jawie i zarazem zachowujemy czujność w najgłębszym śnie. Czy tego chcemy, czy nie, nasze wyobrażenia i właściwości naszej percepcji wplatają się niczym nić w otulającą świat zasłonę mai. Możemy zmieniać kolejne role, ale nie jesteśmy w stanie zrzec się aktorskiej istoty naszej osobowości.

W teistycznym świecie Gogol zawierał czytelnikom myśl: „Bądźcie nie martwymi, ale żywymi duszami”.¹¹ W odwróconym uniwersum teatrokracji Jewreinow zdawał się wzywać – niech wasze martwe *emploi*, wybrane lub narzucone, wydrążone z sensu i sił, stanie się zestawem żywych ról, indywidualnym wyrazem twórczej woli, porywem pierwotnego żywiołu gry. Ostatecznym celem rozpoznania i zrozumienia własnego miejsca w teatralnym ustroju świata staje się realizacja formuły teatru dla siebie, aktu niczym nieskrępowanej ekspresji instynktu przeobrażenia, któremu towarzyszy poczucie osobistego szczęścia. W koncepcji Jewreinowa eudajmonistyczny charakter ma zarówno sam akt woli przeobrażenia, jak i jego psychologiczny rezultat. Manifestacja prawa do niebycia sobą zostaje utożsamiona z możliwością teatralnej realizacji wyobrażeń oraz tych potrzeb jednostki, które są obwarowane społecznymi i kulturowymi zakazami.

W *Teatrze jako takim* teatralność oscylowała pomiędzy profesjonalną sceną i życiem. Teatr rozumiany jako sztuka wzbogacał surowy materiał rzeczywistości. W *Teatrze dla siebie* profesjonalna scena staje się całkowicie zbędna. Jewreinow przeciwstawia jej formułę intymnego teatru dla siebie, czyli swobodnej ekspresji woli przeobrażenia, wywołanej potrzebą chwili, wyłącznie dla indywidualnej radości gry. W dyskusji o kryzysie profesjonalnego teatru Jewreinow łączy całkowi-

¹⁰ We współczesnych wydaniach, opatrzonych poważnymi naukowymi wstępami, nie ma już tego efektu. Kolejne rozdziały tej pracy autor prezentował na publicznych wieczorach. Tak było na przykład z felietonem *Każda minuta naszego życia – teatr*, wykonywanym przez Jewreinowa w duecie z aktorką F. A. Głinską podczas wieczoru w petersburskim „Domu Sztuk”.

¹¹ M. Gogol, *Testament duchowy*, [w:] idem, *Rozważania o Boskiej Liturgii. O miłości Boga i wychowaniu samego siebie. Testament duchowy*, przekł. W. M. Korzyn, „Zeszyty Naukowe KUL” 1982 nr 2–4, s. 224.

tą negację z najwyższą afirmacją. Estetyzm teatru artystycznego ustępuje miejsca różnym formom gry prowadzonej z własnymi lub cudzymi wyobrażeniami po to, by zaspokoić osobiste potrzeby bytowe czy emocjonalne albo w znośny sposób doświadczać życia społecznego. Zdaniem Jewreinowa, w teatrze przyszłości wielkobudżetowe i wieloobsadowe spektakle zostaną zastąpione przez *impromptu* barwnie opowiedzianej anegdoty, piosenki czy dziecięcej zabawy, jak choćby „teatr małej Wiery”, dziewczynki rozgrywającej rodzinne dramaty na pięciu palcach dłoni. Teatr dla siebie ma znieść podział na aktora, autora i reżysera. Biologiczna i kulturowa konieczność przeobrażenia doprowadzi do zatarcia granicy między sceną a życiem, tworząc swoistą „teatr-ealność”: transowy stan identyfikacji gry i rzeczywistości, roli rozumianej jako twór wyobraźni i roli jako właściwości natury. Teatr stanie się sposobem postrzegania świata. W potoku codziennej naturalności pozwoli dostrzec złożony mechanizm aktorskich manewrów.¹²

MIĘDZY SPOŁECZNYM AKTYWIZMEM A KARNAWAŁEM

Premiera *Tego, co najważniejsze*, pierwszej odsłony dramatycznego cyklu poświęconego funkcji teatru w życiu codziennym¹³, okazała się punktem zwrotnym całej twórczości Jewreinowa. Nie tylko dlatego, że sztuka stała się przepustką za granicę, rozślawiła imię autora na scenach Europy i obydwu Ameryk, a dochód, który regularnie przynosiła, pozwolił mu przetrwać najtrudniejsze i najmniej produktywne dni emigracji. Także dlatego, że każde kolejne wystawienie było forpcztą teoretycznych koncepcji rosyjskiego Arlekina.

W chwili prapremiery sztuki w piotrogrodzkim teatrze Wolna Komedia (prem. 20 II 1921) dobrodziejstwo teatralnego iluzjonizmu przestało być własnością eks-

¹² Do 1924, kiedy powstała ostatnia znacząca praca bezpośrednio związana z zagadnieniem „teatralizacji życia” – szkic *Teatr u zwierząt* – teoria Jewreinowa zawierała już m.in. intuicje dotyczące sposobów terapii (*Teatrotapia. Quasi-paradoks N. Jewreinowa*, 1920), fantazje o zastosowaniu warsztatu aktorskiego w pracy operacyjnej Czeka (*Sztuka teatralna w służbie organów bezpieczeństwa publicznego*, 1921), klucz do psychologii jednostek (*Tajemnica Rasputina*, 1924) i mas (*Teatr w przyszłości*, 1914), ars moriendi (*Inwencje o śmierci*, 1912) czy rozproszoną w różnych pismach i aforyzmach koncepcję teatru pamięci (np. rozdział *O inscenizacji wspomnień z Teatru dla siebie*, fragmenty *O nowej masce: autobio-rekonstrukcyjnej*, 1923).

¹³ „*Teatr wiecznej wojny* stanowi ostatnią część mojej dramatycznej trylogii *Podwójny teatr*, której pierwsza część – *To, co najważniejsze (dla jednych komedia, dla innych dramat)*, druga część – *Okręt sprawiedliwych* i trzecia – *Teatr wiecznej wojny*. Za przedmiot tej trylogii wzięto jeden i ten sam fenomen teatru w samym życiu, przedstawiony jedynie z różnych punktów widzenia: I – z życiowo-filozoficznego (*To, co najważniejsze*), II – z polityczno-społecznego (*Okręt sprawiedliwych*) i III – z religijno-filozoficznego (*Teatr wiecznej wojny*). Ponieważ fenomen ten („teatr” połączony z „życiem”) przedstawiono tutaj nie tylko w formie dzieła literackiego, ale przede wszystkim jako dzieło złożonej sztuki teatru – autor chciałby w pierwszej kolejności usłyszeć o swojej sztuce kompetentną krytykę teatrologów”, Н. Н. Евреиннов, *Двойной театр. Предисловие к пьесе „Театр вечной войны”*, [w:] idem, *Двойной театр: Самое главное. Корабль праведных. Театр вечной войны*, Moskwa 2007, s. 292.

centrycznego samotnika, aby stać się środkiem terapii „skrzywdzonych i poniżonych”. Dwa miesiące wcześniej Jewreinow pisał:

Główne motto mojej sztuki *To, co najważniejsze* – intymizacja socjalizmu za pośrednictwem aktora, doświadczonego w sztuce przeobrażenia. Główna postać mojej sztuki, Paraklet (w tłumaczeniu z greckiego znaczy „doradca, pomocnik, pocieszyciel”), występujący w toku dramatu pod rozmaitymi maskami, zaprasza aktorów miejscowego, prowincjonalnego teatru, marnującego siły zespołu na żalosne repertuarowe bzdety, aby dowiedli swojego talentu nie na scenie teatru, a na scenie życia, gdzie tak wielu naszych bliskich jest pozbawionych, za sprawą ubóstwa ciała albo ubóstwa ducha, najbardziej naturalnych radości.

„Jeśli nie możemy dać upośledzonym zupełnego szczęścia – mówi Paraklet – to powinniśmy dać im choćby jego złudzenie...” I moja sztuka („dla jednych komedia, dla innych dramat” – jak głosi jej podtytuł) stara się rozwiązać ten moralny imperatyw w przekonującym (choć ściśle teatralnym), pozytywnym znaczeniu. W rezultacie okazuje się, że iluzja na „scenie życia” jest o wiele trwalsza, niż na scenie teatru, z czego wynika, że „aktorom” i „aktorkom miłosierdzia” powinna przypaść w najbliższej przyszłości ważna rola społeczna.¹⁴

W manifeście z 1920 autor z jednej strony nawiązywał do zmian, pośród których musiał odnaleźć się po powrocie do Piotrogradu z wolnego od bolszewizmu południa Rosji (gdzie w podróżach między Kijowem, Baku, Tbilisi i Suchumi powstawała sztuka), z drugiej zaś formułował swoją najnowszą koncepcję – teatroterapię.¹⁵ Roman Dyboski, niewrażliwy na teorię Jewreinowa i znający zaledwie kilka tytułów jego prac, usłyszał w dramacie mocny głos utraconych ideałów, uniwersalny postulat powrotu piękna ku dobru:

Co więc najważniejsze w tej sztuce, co najsilniejsze a zarazem najbardziej zdumiewające w tym na wskroś dodatnim wrażeniu, jakie ona w duszy zostawia, – to ta żywa, mocna, zdrowa, wiara w społeczną doniosłość teatru, w dobroczynność sztuki dla człowieka. Przywykło się wszakże w nowszej literaturze rosyjskiej aż do najzupełniejszego przesytu do cynicznej negacji, do absolutnego zera niewiary. I tu naraz takie jedyne zjawisko, i to w czwartym roku bezgranicznego sponiewierania Rosji, taki wonny i barwny kwiat na tym „cmentarzu z łez, krwi i błota”.¹⁶

¹⁴ Idem, *Сцена театра и сцена жизни: к постановке пьесы „Самое главное” в „Вольной комедии”*, „Жизнь искусства” 1920 nr 640–642, s. 1.

¹⁵ Zob. idem, *Театротерапия. Quasi-paradox Н. Евреинова*, [w:] idem, *Оригинал о портретистах*, oprac. Т. С. Джурова, А. Ю. Зубков, В. И. Максимов, Moskwa 2005, s. 259–262.

¹⁶ R. Dyboski, op. cit., s. 211–212. Zob. też R. Dyboski, *Siedem lat w Rosji i na Syberii (1915–1921). Przygody i wrażenia*, oprac. T. Bohun, Warszawa 2007, s. 221–223. Przed polską prapremierą fragmenty artykułu Dyboskiego przedrukował krakowski „Naprzód” 1922 nr 231. Relację omówiła również rosyjska emigracyjna gazeta „За Swobodu!” 1922 nr 108. Wacław Grubiński wspominał: „Artykuł prof. Dyboskiego obudził w Europie zainteresowanie dla twórczości Jewreinowa i Jewreinow podczas swojego pobytu w Warszawie mówił mi wzruszony, że dla prof. Dyboskiego żywi gorące uczucie wdzięczności”, W. Gr., *Literatura na szerokim świecie: Jewreinow*, „Kurier Warszawski” 1930 nr 187, s. 9.

Jewreinow dotykał tęsknoty widzów, ofiarując im oszałamiający efektami spektakl o wypełnieniu się czasu, o ludzkości osiągającej dobro zaklęciami iluzji. W trakcie prób chętnie powtarzał myśl: „Powiedzieć umierającemu, że wszystko ulegnie poprawie i że on przeżyje, jest to obłuda czy akt dobroci, dobrodziejstwo?”¹⁷ W czasach gdy czekano na normalizację, na pierwsze święta i pierwsze karnawały po latach wojny i rewolucji, *To, co najważniejsze* przywracało intymność zabawy, rozczulało widzów dziecięcą zapalczywością w tworzeniu teatru z niczego. Cykl prapremierowych pokazów sztuki w Piotrogradzie przerwał wybuch powstania w Kronsztadzie. Młoda trupa Wolnej Komедii przeniosła próby do mieszkania reżysera spektaklu Nikołaja Pietrowa i grała, przy drzeniu szyb od kanonady haubic, w kalambury oraz szarady, wedle przepisów Jewreinowa i w duchu misterium Parakleta. Dyboski nie bez przyczyny pisał:

Jakby od różdżki czarodziejskiej wreszcie zmienia się w jakiś zaczarowany pałac to zbiorowisko nędz ludzkich, gdy pod koniec terminu kontraktowego najętych aktorów, zarazem na „ostatki” karnawału (rosyjską „maslenicę”) rozanielony pensjonat urzęda u siebie – o dziwo nad dziwy! – bał maskowy.¹⁸

W podobnym duchu ideowy aktywizm *Tego, co najważniejsze* oceniła polska krytyka po premierach w krakowskim Teatrze Miejskim im. Juliusza Słowackiego (prem. 14 X 1922) i w warszawskim Teatrze Polskim (prem. 1 II 1923). Przez drzwi teatru wysypywali się odrodzeni do życia Arlekin, Kolombina i Dottore. „Wielkie jest zadanie sztuki: siłą swą i głębią winna ona poprawiać i upiększać życie. *To, co najważniejsze* jest hymnem ku czci tak pojętej sztuki”¹⁹ – pisał Wiktor Brumer. Kornel Makuszyński wtórował mu:

Znajduje się w niej dytyramb na cześć aktora, głośny i entuzjastyczny; autor chce widzieć w aktorze czarodzieja, lekarza, pocieszyciela: unosi się nad nim w zachwycie, żąda od niego wejścia w życie, za misję jego pocieszycielską, jako rozdawcy iluzji, uwielbia go. Aktorzy, jakby z wdzięczności, zagrali mu jego komedię tak, że lepiej zagrać w ogóle nie można.²⁰

Arlekin nie leczył, ale uśmierzał bóle. Za kulisami wiedziano o tym lepiej niż na widowni.

W Warszawie Teatr Polski grał *To, co najważniejsze* w czasie ostatnich. Z wieczorowych kostiumów nie trzeba było nawet otrzepywać konfetti rozsypanego na finałowym balu Parakleta. Projekt zbawienia ludzkości sięgał nie dalej niż udany

¹⁷ Ю. Анненков, *Николай Евреинов*, [w:] idem, *Дневник моих встреч. Цикл трагедий*, t. 2, Leningrad 1991, s. 109.

¹⁸ R. Dyboski, *Wrażenia...*, op. cit., s. 210.

¹⁹ W. Brumer, *Z teatru*: „*To, co najważniejsze, dla jednych komedia, a dla innych dramat w 4 aktach*”. *Napisał N. Jewreinow. Teatr Polski*, „Polska Zbrojna” 1923 nr 34, s. 6.

²⁰ K. Makuszyński, „*To, co najważniejsze, dla jednych komedia, a dla innych dramat w 4 aktach*”, *napisał N. Jewreinow*, „Rzeczpospolita” 1923 nr 33, s. 5.

wieczór mijającego karnawału 1923. Sztuka o zacieraniu granic teatru i życia bawiła się zniesieniem teatralnej rampy. Karol Borowski, reżyser *Tego, co najważniejsze* i kolejnej części cyklu, *Okreśtu sprawiedliwych* (1925) w Teatrze Polskim, cenił w niej przede wszystkim śmiałość traktowania formy:

Wielką rolę natomiast w mojej pracy reżyserskiej odegrała dramaturgia Jewreinowa i Mereżkowskiego. Nie będę dyskutował o politycznych czy społecznych walorach utworów obu pisarzy. Zdawałem sobie wówczas sprawę, a tym bardziej zdaję ją sobie dziś, że były to dzieła organicznie związane ze schyłkowym okresem, poprzedzającym Wielką Rewolucję Październikową. Ale dzięki swym walorom scenicznym pobudzały twórczość, burzyły pewne schematy teatralne, a wszystko „nowe”, wniesione przez nie do literatury początków XX stulecia, stwarzało nęcące obrazy dla reżysera zamkniętego w ciasnych ramach naturalistycznej sceny.²¹

Próbowano nadażyć za autorem-ekwilibrystą, proponującym zbawienie za pomocą teatralnego narkotyku, a jednocześnie teatralizację życia jako możliwość duchowego wzbogacenia socjalizmu. Borowski pozbawił dramat koturnów kazuodziejstwa, zmiękczał tendencyjność i wystrzegał się zbędnej symboliki. Redukował monologi lub rozbijał je replikami. Uwierzył w mistrza sceny, nie zaś w proroka teatralności. Kluczowy monolog Parakleta, w którym wyklada on myśli zawarte w manifeście Jewreinowa przygotowanym na prapremierę, został w warszawskim przedstawieniu znacznie zmodyfikowany. Wypowiedź o miejscu sztuki aktorskiej w systemie socjalistycznego podziału dóbr duchowych i estetycznych w egzemplarzu reżyserskim została zapisana odręcznie, poza drukowanym tekstem, być może jako wariant.²² Nie ma żadnych dowodów na to, że wybrzmiała ze sceny. W reżyserskiej redakcji monolog Parakleta zyskiwał lekkość, tracił teoretyczne wyrafinowanie na rzecz skromnej wiary w czarodziejską moc teatru. W przedstawieniu Borowskiego akcent został więc przeniesiony z intelektualnej deklaracji na talent zespołowej gry. Całość przyjmowała kształt pogodnej bajki o dobrym duchu, płaczącym drogi życia i teatru. Aktorzy eksponowali podwójność swoich bohaterów: starych wyjadaczy scenicznego rzemiosła, starających się zachować naiwność i naturalność na scenie życia. Przedstawiona w drugim akcie próba *Quo vadis* stawała się parodią chałturnictwa produkującego prowincjonalne arcydzieła. Zaskakujące – w prasowych anonsach sztuki traktowane jako przynęta na widza – przejścia aktorów przez widownię na scenę i zaczepne zwroty ku publiczności zbliżały spektakl do programu kabaretowego.

Reżyser warszawskiego przedstawienia wydobył na plan pierwszy swoisty magiczny realizm Jewreinowa, który nie tyle zrywa relację z rzeczywistością, ile przebija w niej szczeliny, przez które można podglądać dziwność mechani-

²¹ K. Borowski, *Karta ze wspomnień*, [w:] *Ludzie polskiego teatru a teatr rosyjski i radziecki w okresie międzywojennym*, Warszawa 1956, s. 44.

²² Egzemplarz reżyserski Borowskiego znajduje się w Muzeum Teatralnym w Warszawie (sygn. 344).

zmu scenicznych zdarzeń, okazującego się ostatecznie mechanizmem teatralnego aparatu. Wrażenie nowatorstwa Jewreinow osiągnął dzięki tradycyjnym i wypróbowowanym środkom – zderzeniu realizmu z konwencją. Umieścił akcję dramatu w pensjonacie, którego mieszkańcy wiodą nudne, ukazane w realistycznej manierze, życie. Zakłócają tę manierę aktorzy, którzy z powierzonymi im pod opiekę nieszczęśnikami zawiązują miłosne duety klasycznego melodramatu, bawią się wodewilowym *qui pro quo*, wreszcie urządzają bal z paradą masek komedii dell'arte, podczas którego zapyziały salonik pensjonatu jakby zanurza się w koronę fantastycznego drzewa z girland, chińskich lampionów i serpentyn.

Dekadencka aura dramatu nie została w Polsce dostrzeżona. Zachwycano się raczej humanistycznym wydźwiękiem sztuki i znakomitym wyczuciem teatralnego rzemiosła niż umiejętnością budowania sztucznych rajów.²³ Tymczasem zbawienie oferowane przez Parakleta nieprzypadkowo dokonywało się pod niebem z farby i błyszczących akcesoriów, zwisającym nad głowami widzów z ciężkich żeber sklepienia.

W *To, co najważniejsze* powracały rytuały petersburskiej bohemy. Jewreinowskie wyrafinowanie polegające na obnażaniu podstępu natury, która nie wyposaża człowieka w żaden zmysł pozwalający kategorycznie odróżniać prawdę od iluzji, zrodziło się w steatralizowanej kulturze dnia codziennego epoki Srebrnego Wieku.²⁴ Dojrzało w klubach, salonach, kółkach teatralnych petersburskiej arystokracji, piwnicznych studniach artystycznych kabaretów Brodjaczaja Sobaka (Бродячая собака, 1912–1915) i Priwał Komediantów (Привал комедиантов, 1916–1919), których Jewreinow był współorganizatorem, niestrudzonym animatorem i stałym uczestnikiem. Oczywiście nie tylko on zmieniał życie w grę, jednak on zdołał wydobyć z tego zjawiska „kamień filozoficzny”: wraz z maską Arleki-na przyjął i zuniwersalizował znaki szczególne „petersburskiej teatralnej akcji”.²⁵ Artystyczne piwnice epoki Srebrnego Wieku stanowią więc istotny kontekst dla zrozumienia stylu arlekinowej mowy Jewreinowa. Wtajemniczenie w cud zstępowania człowieka w rolę i przemiany nędznej rzeczywistości w błyskotliwy pozór, które będzie nurtowało go w niemalże każdym piśmie teoretycznym i w lepszej części jego dramaturgii, przybierało tutaj formę czternastu stopni wiodących do piwnicy Brodjaczaj Sobaki, czyli Bezpańskiego Psa:

²³ O dekadencim rodowodzie koncepcji Jewreinowa zob.: E. Breiter, *Teatr Polski: „To, co najważniejsze” Jewreinowa*, „Świat” 1923 nr 6, s. 8–10; S. Napierski, *Pułapki antyrealizmu*, „Wiadomości Literackie” 1924 nr 17, s. 1 (recenzja monograficznego szkicu E. Świerczewskiego, *Jewreinow*, „Życie Teatru” 1923 nr 6–16, 1924 nr 1–6).

²⁴ Zob. monografia kabaretów epoki Srebrnego Wieku: Л. Тихвинская, *Кабаре и театры миниатюр в России 1908–1917*, Moskwa 1995.

²⁵ Zob. С. Маковский, *Николай Евреинов (1879–1953)*, [w:] idem, *Портреты современников. На Парнасе Серебряного века*, Moskwa 2000, s. 551.

Roozumiesz, krzyczał Pronin²⁶, przyciskając moją albo Soni rękę ku piersi i całując ją, – ty roozumiesz, jak to będzie wspaniale. Trzeba wybrać jakąkolwiek piwnicę na peryferiach, w pobliżu dołu na pomyje...

– Po co koniecznie obok dołu na pomyje?

– Roozumiesz, w tym jest szczególny szyk! Idziesz – ciemno, ślisko, brudno, schodzisz w dół koło najstraszniejszego brudnego śmietnika... ślizgasz się, ale łapiasz się za uchwyt drzwi, i przed twoimi oczami otwiera się zdumiewające widowisko: na ścianach freski, zdumiewające freski!²⁷

Tęsknota za cudem, jak określił główny temat twórczości Jewreinowa Siergiej Makowski²⁸, nie była formą wiary czy eschatologicznego pragnienia przeobrażenia rzeczywistości, lecz przesłanką codziennej praktyki przekreślania realnego świata. Cud nie świecił jak gwiazda przewodnia ani nie stanowił celu poszukiwań egzystencjalnego wymiaru teatralnego działania, ale był tożsamy z tym działaniem. Nawet jeśli kategoria roli w koncepcji Jewreinowa pozwala skomunikować się z ukrytą pamięcią ludycznego żywiołu, to ostre przeciwstawianie okrutnej rzeczywistości i błęgiego teatralnego pozoru sprawia, iż owa gra staje się ruchem w zamkniętym kręgu „diabelskiego wodewilu”, ciągiem tragifarsowych przetasowań rzeczywistości z wyrefinowaną mistyfikacją albo przeszłości z legendą zrodzoną z potrzeby posiadania napawającej dumą historii. Człowiek teatralizujący życie nie podąża przez paradoks teatralnej iluzji do twardej prawdy o sobie samym, ale dokładnie na odwrót. Czasowo traci poczucie realności, uwiedziony obrazami fantazji. Stać się Peerem Gyntem własnej rzeczywistości – tak brzmiała podstawowa intuicja teorii Jewreinowa:

Całość ściennych malowideł, zawadiacka, tajemniczo-żartobliwa, jeśli można tak się wyrazić, wyobrażała, rozumie się, nie „dekoracje” w wąskim sensie tego słowa, ale jakby dekoracje, przenoszące gości „piwnicy” daleko poza granice ich rzeczywistego miejsca i czasu. Tutaj w pełni dawały znać o sobie te czary „teatralizacji danego świata”, jakimi Sudejkin władał jak prawdziwy hipnotyzer. I pod wpływem tych uroków, płaczących z tak sugestywną niejasnością życie z teatrem, prawdę z wymysłem, „prozę” z „poezją”, goście Bezpańskiego Psa jakby przeobrażali się w jakieś inne istoty, w jakieś rzeczywiście fantastyczne i zdecydowanie wolne „wędrowne”, „bezpańskie” psy z „królestwa bohemy”.²⁹

Otwarty w 1916 Popas Komediantów miał reaktywować tradycje i atmosferę poprzedniego lokalu. Przy całym podobieństwie nigdy mu jednak nie dorównał.

²⁶ Boris Pronin (1875–1946), współpracownik Wsiewołoda Meyerholda w Studiu na Powarskiej w Moskwie i w Teatrze Wiery Fiodorowny Komissarzewskiej w Sankt-Petersburgu, wieczny student, jak wspominają pamiętnikarze, zasłużony dla kultury Srebrnego Wieku założyciel Towarzystwa Teatru Intymnego oraz jego piwnic artystycznych: Brodjaczaja Sobaka i Priwał Komediantów.

²⁷ Б. М. Прилежаева-Барская, *Бродячая Собака*, оргас. Р. Д. Тименчик, „Минувшее: исторический альманах” 1998, t. 23, s. 387.

²⁸ Zob. С. Маковский, op. cit., s. 558.

²⁹ Н. Евреиннов, *Живопись и театр: Творческий путь С. Судейкина как живописца в театре*, „Грани” 1958 nr 39, s. 172.

Z czasem bohema coraz rzadziej odwiedzała to miejsce, a z założenia zamknięty i elitarny artystyczny klub nieuchronnie zmieniał się w biletowany kabaret. Wystrój wnętrza powierzono Borisowi Grigorjewowi (sala „Tawerna” z malowidłami przedstawiającymi wesołą kompanię), Aleksandrowi Jakowlewowi (sala z Arlekinem) i Sergiejowi Sudiejkinowi (sala Gozziego). Ostatnie pomieszczenie, wyposażone w scenę zasłoniętą ciemnoszkarłatną kurtyną, pomalowane było na jednolicie czarny kolor, ze sklepieniem upstrzonym okruchami zwierciadeł, ułożonymi w figury znaków zodiaku i z malowanymi na okiennicach postaciami komedii dell’arte. Dlatego kabaret nazywano także Zwiezdocziot (Astrolog). Spektakle reżyserowali Wsiewołod Meyerhold, Nikołaj Pietrow i sam Jewreinow. Grano tutaj jedną z jego popularniejszych jednoaktówek – arlekinadę *Wesoła śmierć*, emblematyczną dla tych lat historię o ostatnich godzinach życia Arleki- na, który wita śmierć ucztą i rozwiążym spektaklem. Przedstawienie w reżyserii Konstantina Twierskoja pokazywano prawie do samego końca istnienia piwnicy. Mieściła się ona w Petersburgu-Piotrogradzie pod adresem Pole Marsowe 7, róg Mojki 1, w domu Adamini, gdzie mieszkała matka Jewreinowa, pisarz Leonid Andriejew i gdzie znajdowało się słynne Biuro Artystyczne (1914–1919) Nadzieży Jewsiejewny Dobyczyny, prezentujące rosyjskie malarstwo współczesne, od grupy Mir sztuki, przez futurystów, po Marca Chagalla i Kazimierza Malewicza.³⁰ W bezpośrednim sąsiedztwie koszar Lejbgwardii Pawłowskiego Pułku krzyżowały się kolejne konstelacje. Tylko czy istniał szlak wiodący z piwnicy zamkniętej czarnym sklepieniem w złociste wzory zodiaków do zodiakalnych cykli, które w tym czasie malował Stanisław Ignacy Witkiewicz? Czy jakaś nitka łączy ostatni wehikuł przedrewolucyjnej bohemy ze światem Witkiewiczowskich bohaterów szukających „życia poza życiem”?

Bez wątplenia istniał natomiast inny szlak wędrówki pomysłów mających swoje źródło w petersburskich piwnicach. W sierpniu 1924 Henryk Szaro debiutował w Warszawie spektaklem *Wesoła śmierć* w programie *Wieczór Jewreinowa* zrealizowanym w teatrzyku Stańczyk. W Piotrogradzie znano go jako Henryka Dawidowicza Szapiro, aktora i reżysera w teatrach-efemerydach okresu wojennego komunizmu i epoki NEP. W 1920 terminował w Studiu przy Piotrogradzkim Państwowym Teatrze Dramatycznym w klasie aktorstwa Konstantina Twierskoja, ucznia Meyerholda w Studiu na Borodinskiej, reżysera i wykonawcy roli Pierrotta w *Wesołej śmierci* z Popasu Komediantów.³¹ Wraz z Szaro i jego chyba nie całkiem zrozumianym przez krytykę spektaklem zjawiała się w Warszawie

³⁰ Zob. Н. Евреинов, *Оригинал о портретистах. К проблеме субъективизма в искусстве*, [w:] idem, *Оригинал о портретистах...*, op. cit., s. 121.

³¹ Na podstawie odkrytych w Sankt-Petersburgu dokumentów, w tym teczki osobowej, założonej podczas starań młodego reżysera o wizę powrotną do Polski, autor przygotowuje obecnie kronikę życia i twórczości Henryka Szapiro w Piotrogradzie (1917–1923). Zob. też przypis 131.

tradycja teatru „budy jarmarcznej” podpatrzona na początku lat dwudziestych: ekscentryczna i wypełniona cyrkowymi numerami. Bogata w inwencję, prawie z niczego potrafiła wyczarować zjawiskową scenę, reagującą ruchem na zmiany nastrojów Arlekina.³²

Gdy Szaro grał *Wesołą śmierć, To, co najważniejsze* zadomowiło się już w repertuarach polskich teatrów. Po sukcesie w krakowskim Teatrze im. Juliusza Słowackiego i stołecznym Teatrze Polskim utwór wystawiły kolejne sceny: Łódź (marzec 1923), Poznań (kwiecień 1923), Toruń (kwiecień 1923), Wilno (kwiecień 1923 i wznowienie we wrześniu 1924), Bydgoszcz (maj 1923), Lublin (październik 1923).³³ Wraz ze wzrostem liczby spektakli w recenzjach pojawił się nowy ton. Wyraźnie zabrzmiał po wileńskiej premierze *Tego, co najważniejsze*, gdy z krytyką spektaklu wystąpił Jan Bułhak:

A przecież widz musi myśleć o tym jutrze, gdy się skończy płatna komedia złudzeń, a życie ukaże twarz jeszcze beznadziejniejszą. Jakim prawem pozostawił pan Jewrej [!] tych nieszczęśliwych ludzi samych, już odartych z zapłaconych złudzeń, już tylko śmierć samobójczą mających przed sobą? [...] Autor tych zagadnień nie rozwiązał, tylko je przezornie wyminął i w tym jest bankructwo założenia sztuki.

A zaś najnędniejszym bankructwem, już zupełnie rosyjsko-semickim jest teza, że takie złudzenia są pożyteczne i potrzebne, ponieważ innych nie ma.³⁴

Choć w recepcji *Tego, co najważniejsze* podobne głosy należały do rzadkości, to właśnie próba oceny sztuki wyłącznie w relacji do historii najnowszej i wedle kryterium narodowego obudziła potrzebę przybliżenia kontekstu teatralnej teorii i praktyki autora. W odpowiedzi na krytykę Bułhaka wileńskie „Słowo” opublikowało szkic zaznajamiający czytelników z podstawowymi tezami koncepcji Jewreinowa i cztery *Inwencje o teatrze* z pracy *Teatr jako taki*.³⁵ W Warszawie jako pierwszy o teorii teatralizacji życia na łamach „Skamandra” wypowiedział się Anatol Stern.³⁶ Jednak kluczowy dla popularyzacji reżysera w Polsce okazał się szkic Eugeniusza Świerczewskiego *Jewreinow*. Drukowany początkowo w odcinkach (od października 1923 do lutego 1924) na łamach „Życia Teatru”³⁷,

³² Warto porównać recenzję Jana Lechonia (*Wesoła śmierć i Szkoła gwiazd*, [w:] idem, *Cudowny świat teatru. Artykuły i recenzje 1916–1962*, Warszawa 1981, s. 294–295) i oswojonego z podobną stylistyką recenzenta rosyjskiej emigranckiej gazety (E. III., *Театр Станьчик. „Веселая смерть” и „Школа эмуляей” Н. Н. Евреинова в постановке Г. Шапиро, „За свободу!”* 1924 nr 219, s. 4). Cenną historycznie i interpretacyjnie recenzję ogłosił Jakub Appenzlak, *Utwory Jewreinowa w „Staińczyku”*, „Nasz Przegląd” 1924 nr 227, s. 3.

³³ Por. W. i R. Sliwowsy, op. cit., s. 394.

³⁴ J. Bułhak, *To, co najnędniejsze*, „Dziennik Wileński” 1923 nr 110, s. 3.

³⁵ Wadwicz, *Mikołaj Jewreinow i Z teatralnych inwencji M. Jewreinowa*, „Słowo” 1923 nr 93, s. 2–3.

³⁶ A. Stern, *Teatr: [...] – Dwie sztuki: „Lekkoduch” Szaniawskiego i „To, co najważniejsze” Jewreinowa*, „Skamander” 1923 z. 28, s. 48–53.

³⁷ E. Świerczewski, op. cit., zob. przypis 23.

a następnie wydany w formie oddzielnej broszury³⁸, wprowadzał dyskusję nad twórczością rosyjskiego Arlekina na nowy tor. Przy całej szkicowości wykładu, Świerczewski przedstawiał go publiczności nie jako rosyjskiego pisarza, ale jako człowieka teatru, reformatora, reżysera i teoretyka z wieloletnim dorobkiem artystycznym. Wymieniał główne dzieła teoretyczne i przeprowadzał linię wiążącą jego filozofię z praktyką reżyserską oraz dramaturgiczną. Wiernie referował definicje „instynktu teatralności”, „teatralizacji życia”, „czystej teatralności” spektaklu i koncepcję „monodramatu”. Przybliżał czytelnikom prace nad rekonstrukcją tradycyjnych form teatralnych w Starym Teatrze, a także styl Jewreinowskiej groteski i bufonady zainicjowany w Wesołym Teatrze³⁹, a w pełni ukształtowany w Krzywym Zwierciadle. Wywód Świerczewskiego obejmował więc cały dotychczasowy dorobek Jerweina: od najwcześniejszych dokonań do lat rewolucyjnych, kiedy temat teatralizacji życia stopniowo ustępuje miejsca studiom nad genezą sztuki teatralnej. Szkic Świerczewskiego był zresztą pierwszą próbą teatrologicznej syntezy dorobku Arlekina, rosyjska praca w całości poświęcona jego twórczości pojawiła się dopiero rok później.⁴⁰

Brak informacji o udziale reżysera w widowisku *Zdobycie Pałacu Zimowego*⁴¹ raczej nie był podyktowany chęcią przemilczenia niewygodnego związku

³⁸ Idem, *Teatr rosyjski. Jewreinow*, Warszawa 1924.

³⁹ Wesoły Teatr dla Starszych Dzieci (Веселый театр для пожилых детей) – efemeryczna inicjatywa teatralna Jewreinowa i Fiodora Komissarżewskiego. Po zdjęciu przez cenzurę niezwykle kosztownej inscenizacji *Salome* Wilde’a Teatr Wiery Fiodorowny Komissarżewskiej na Oficerskiej w Sankt-Petersburgu znalazł się na krawędzi bankructwa. Gdy aktorka z większą częścią zespołu udała się na tournée po rosyjskiej prowincji, Jewreinow i Komissarżewski podjęli próbę ratowania finansów teatru. Otwarty na przełomie marca i kwietnia 1909 Wesoły Teatr proponował widzom komedie i parodystyczne spektakle, tam po raz pierwszy wystawiono *Wesołą śmierć* Jewreinowa. Przedstawienia Jewreinowa zainteresowały Aleksandra Kugela, krytyka teatralnego i dyrektora Krzywego Zwierciadła, który właśnie w tym czasie zamierzał odnowić formułę swojej sceny. Na początku kolejnego sezonu Jewreinow został głównym reżyserem teatru parodii i satyry Krzywe Zwierciadło.

⁴⁰ Б. В. Казанский, op. cit. Wcześniej literacki portret Jewreinowa dał futurysta, Wasilij Kamienski, *Книга о Евреинове*, Piotrogród 1917.

⁴¹ *Zdobycie Pałacu Zimowego* (Взятие Зимнего дворца) – monumentalne widowisko o upadku Rządu Tymczasowego Kiereńskiego, przedstawione na placu Pałacowym z okazji obchodów trzeciej rocznicy rewolucji październikowej (8 XI 1920). Spektakl zgromadził, wedle różnych szacunków, między 60 000–100 000 widzów, a odegrano go siłami około 8 000–10 000 uczestników, „kolektywnego aktora” (artystów estrady, cyrku, teatrów, uczniów piotrogrodzkich szkół i studiów teatralnych, żołnierzy i marynarzy, robotników, zrzeszonych w sekcjach teatralnych). Jewreinow był kierownikiem inscenizacji – odpowiadał za montaż poszczególnych scen, prowadzenie spektaklu w trakcie pokazu, ostateczny kształt scenariusza i rozwiązań scenicznych. Poszczególne sekwencje reżyserowali: J. Annienkow (także rozwiązania architektoniczne i dekoracje), A. Kugel, N. Pietrow i K. Dierżawin. Związek teorii Jewreinowa z tym widowiskiem pozwala zrozumieć umieszczony w *Teatralnych inwencjach* aforyzm *Jakimi siebie lubimy*: „Lubimy siebie tylko teatralizowanymi. Dowód tego znajdziecie w waszym podejściu do zwierciadła, w którym przeglądacie się, zawsze przedstawiając ważność, powab, imponującą powagę, zdecydowanie itp. Szukamy w zwierciadle nie tyle obiektywnej prawdy, ile pochlebstw, pociechy, pokrzepienia. Czasem, sami tego nie zauważając,

Jewreinowa z bolszewicką polityką. W swoim studium krytyk opierał się przede wszystkim na przedrewolucyjnej i porewolucyjnej (ale wyłącznie emigracyjnej) prasie teatralnej, nie mając dostępu do aktualnych czasopism obydwu rosyjskich stolic. Nieobecność wzmianki o tym widowisku miała jednak pewne konsekwencje poznawcze. W ujęciu Świerczewskiego „teatralizacja życia” wciąż niewiele różniła się od zamkniętego w zabawkowym pudełku sceny projektu ducha-pocieszyciela ze sztuki *To, co najważniejsze*. Ingerencję teatru w rzeczywistość traktował jako quasi-religię entuzjazmu i witalizmu powojennego świata. Nie zauważył natomiast przynależności Jewreinowa do kosmopolitycznej petersburskiej bohemy ani dekadentckiego rodowodu jego koncepcji. Charakterystyczne dla interpretacji krytyka związanego z Redutą było skupienie na pracy studyjnej, która rzeczywiście stanowiła jedną z form działania artysty, jednak nie przesądzała o specyfice jego zainteresowań. Wątek pracy studyjnej służyć miał oczywiście ustanowieniu wspólnoty poszukiwań między polskim teatrem i rosyjskim reżyserem. Jewreinowowi bliżej jednak było do innego skrzydła intymnego teatru, do artystycznych piwnic petersburskiej bohemy, sięgających tylko niekiedy po formy pracy studyjnej.

Na obraz wspólnoty reformatorskich poszukiwań pracować miały również skojarzenia ze Stanisławem Wyspiańskim. Był to skądinąd jedyny interpretacyjny akcent w zasadniczo informacyjnym szkicu Świerczewskiego. Przyczynkiem do zasygnalizowania związku Jewreinowa z Wyspiańskim stała się wyjściowa sytuacja *Tego, co najważniejsze*, wezwanie aktora do przekroczenia egoizmu poprzez głębokie zanurzenie w rolę, zagraną przed drugim człowiekiem dla jego duchowego wyzwolenia i terapii:

Dokonywał się w owych chwilach w widzach rosyjskich niewątpliwie ów cud teatru, o którym pisze Wyspiański w swym nieśmiertelnym *Studium o Hamlecie*, tej ewangelii największych 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 linię, którą dla teatru i sztuki aktorskiej wykreślił Wyspiański, widzący jedyną prawdę aktora: w wyzwalaniu innych, twórczo przed nimi siebie przeżywając.⁴²

pomagamy zwierciadłu pochlebić nam, pocieszyć nas albo pokrzepić. I będziemy mieli rację, podobnie jak rację ma Nietzsche w swojej sentencji: «Zrobiłem to» – powiada moja pamięć. «Nie mogłem tego zrobić» – powiada duma moja i jest nieubłagana. W końcu pamięć ulega”, Н. Евреинов, *Театральные инвенции*, Moskwa 1922, s. 12, wykorzystany przez Jewreinowa cytat: F. Nietzsche, *Poza dobrem i złem*, przekł. S. Wyrzykowski, Warszawa 1912, s. 96.

⁴² E. Świerczewski, *Teatr rosyjski...*, op. cit., s. 40.

Chyba tylko Świerczewski skojarzył Jewreinowa z Wyspiańskim z taką stanowczością, choć podczas pobytu rosyjskiego reżysera w Polsce – od lutego do maja 1925 – analogia ta zostanie wskazana jeszcze kilkakrotnie, czy to w polemicznej w stosunku do wizji Świerczewskiego relacji z wykładu artysty⁴³, czy w notatce prasowej z jego wizyty w Krakowie⁴⁴, czy w poetyckiej pamiętce Jana Sztaudyngera.⁴⁵

Ze szkicu Świerczewskiego wyląniał się obraz Jewreinowa jako Craigowskiego „artysty teatru”, jednego z twórców europejskiej reformy teatralnej. W lutym 1925 witano więc w Polsce czołowego przedstawiciela rosyjskiej sceny, inspirowatora i teoretyka poszukiwań formalnych. Po kłapie warszawskich występów Krzywego Zwierciadła firmowanego jego nazwiskiem Jewreinow spotkał się jednak z ostrą krytyką, a po premierze *Okrętu sprawiedliwych* posadzono go o bolszewizm. Na te negatywne opinie wpłynęła nie tylko polityczna ocena sztuki, lecz także, a może przede wszystkim, fakt, że reżyser nie sprostał oczekiwaniom powstałym po lekturze szkicu Świerczewskiego.

PRZYBYSZEWSKI I MONODRAMAT

Nie ma wątpliwości, że erudyta Jewreinow znał, przynajmniej w zarysie, twórczość Wyspiańskiego. Mógł słuchać o nim opowieści Stanisławy Wysockiej, jak słuchał ich Konstanty Stanisławski.⁴⁶ Prawdopodobnie czytał o „Wyspiańskim z Krakowa” w przedmowie będącego dlań autorytetem Edwarda Gordona Craiga do książki *O sztuce teatru*.⁴⁷ Bardzo możliwe, że poznał fragmenty *Studium o Hamlecie* z artykułu Tadeusza Nalepińskiego *O „Hamlecie” na scenie*.⁴⁸ Bez wątpienia czytał opis *Wesela* Wyspiańskiego, zawarty w często wznawianej, a opublikowanej już w 1904 na łamach czasopisma „Teatr i iskusstwo” rozprawie *O dramacie i scenie* Stanisława Przybyszewskiego.⁴⁹

⁴³ I. Pannenkowa, *Teatr i Życie. Wyspiański i Jewreinow*, „Warszawianka” 1925 nr 101, s. 8.

⁴⁴ „W przejeździe do Pragi bawi w Krakowie Jewreinow przyjmowany przez tutejsze koła literackie. Gość szczególnie interesuje się twórczością Wyspiańskiego, a szczególnie dramatami greckimi, których jeszcze nie widział na scenie”, *Pobyt Jewreinowa*, „Rzeczpospolita” 1925 nr 119, s. 2.

⁴⁵ Z okazji wystawienia *Teatru wieczystej wojny* w Poznaniu czasopismo „Świat Kulisy” (1930 nr 3) opublikowało wiersz Jana Sztaudyngera *Urok Krakowa* (wiersz przedrukowali W. i R. Śliwowsy, op. cit.). Zob. też przypis 58.

⁴⁶ S. Wysocka, *Moje wspomnienia*, [w:] eadem, *Teatr przyszłości*, oprac. i wstęp Z. Wilski, Warszawa 1973, s. 201.

⁴⁷ Г. Крэг, *Искусство театра*, przekł. В. П. Лачинова, Санкт-Петербург 1911, s. 2. W tym samym wydawnictwie Natalii Butkowskiej ukazywały się utwory Jewreinowa.

⁴⁸ Т. Налепинский, *О „Гамлете” на сцене*, „Ежегодник императорских театров” 1910 nr 5, s. 42–61.

⁴⁹ С. Пшибышевский, *О драме и сцене*, przekł. В. Крыжановской-Тучапской, „Театр и искусство” 1904 nr 49 i nr 50, s. 869–873, 892–893.

W manifeście *Griaduszczyj licediej*⁵⁰ właśnie tę rozprawę Przybyszewskiego uznał za jedno z najważniejszych wystąpień poświęconych sztuce aktorskiej w ostatnim półwieczu. Z dorobku Jewreinowa wiadomo również, że znał inne utwory Przybyszewskiego: we *Wprowadzeniu do monodramatu* odwoływał się do *Requiem aeternam* i cytował *Homo sapiens*.⁵¹ Odniesienia te powracają w pozostałych tekstach związanych z teorią monodramatu, a więc we wstępie do sztuki *Przedstawienie miłości*⁵² oraz w napisanym po roku 1941 rozdziale *O satyrycznym monodramacie i jego wykorzystaniu w Krzywym Zwierciadle*.⁵³ Praca *Oryginał o portrecistach*⁵⁴ zdradza z kolei znajomość kluczowego dla koncepcji sztuki Przybyszewskiego eseju *Edward Munch*.

Jewreinow nie pozostawił żadnego wyraźnego śladu w historii rosyjskich inscenizacji dramatów Przybyszewskiego. Trudno uznać za szczególne reżyserskie osiągnięcie wystawienie *Śniegu* (prem. 28 XII 1910) w kółku teatralnym baronesy Budberg – inicjatywę o raczej towarzyskim niż artystycznym charakterze.⁵⁵ Ze śladami polskiego pisarza stykał się jednak wielokrotnie. Na początku jako widz Komissarzewskiej, później jako główny reżyser Teatru na Oficerskiej. Gdy w sezonie 1908/09 Jewreinow zastępował na tym stanowisku Meyerholda inscenizacje dramatów Przybyszewskiego wciąż utrzymywały się w repertuarze. Co więcej, jedno z ważniejszych wystąpień poświęconych literaturze i światopoglądowi polskiego pisarza – odczyt Andrieja Bielego „Przybyszewski i współczesność”⁵⁶ – odbył się w murach teatru na Oficerskiej już za kadencji Jewreinowa.

W tradycji badań nad obecnością Stanisława Przybyszewskiego w rosyjskiej kulturze dziełu Jewreinowa poświęcano niewiele uwagi.⁵⁷ Taki stan rzeczy nie dziwi, jeśli wziąć pod uwagę, iż rehabilitacja twórczości Jewreinowa rozpoczęła się w Rosji na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku,

⁵⁰ Н. Евреинов, *Грядущий лицедей*, „Театр и искусство” 1909 nr 8, s. 152–153. Przedruk [w:] idem, *Pro scena sua: режиссура. Лицедей...*, op. cit., s. 129–134.

⁵¹ Idem, *Введение в монодраму*, Sankt-Petersburg 1909, s. 9–10, 27. Przedruk [w:] idem, *Демон...*, op. cit., s. 102–103, 111.

⁵² Idem, *Предисловие к „Представлению любви”*, „Студия импрессионистов” 1910, s. 52. Przedruk: idem, *Представление любви; Н. Евреинов: к 130-летию со дня рождения (материалы науч. конф. 16 февр. 2009 г.)*, red. Т. С. Джурова, Sankt-Petersburg 2012.

⁵³ Idem, *В школе остроумия: Воспоминания о театре „Кривое зеркало”*, Moskwa 1998, s. 266.

⁵⁴ Idem, *Оригинал о портретистах...*, op. cit., s. 162.

⁵⁵ Wypada zgodzić się z recenzentem spektaklu, iż była to raczej snobistyczna fanaberia, dowód oswojenia doświadczeń zaledwie kilka lat wcześniej szokujących czytelników i widzów: „W taki sposób modernizm przeniknął w wyższe warstwy społeczeństwa”, *Хроника. Театр комедии*, „Театр и искусство” 1911 nr 1, s. 4–5. O spektaklu zob. też *Н. Д. Волков, Мейерхольд*, t. 2: 1908–1917, Moskwa–Leningrad 1929, s. 176.

⁵⁶ Tekst wystąpienia został później przygotowany do druku: А. Белый, *Пророк безличия*, [w:] idem, *Арабески. Книга статей*, Moskwa 1911, s. 3–16.

⁵⁷ Wspomina o Jewreinowie w tym kontekście tylko Andriej Moskwin, *Stanisław Przybyszewski w kulturze rosyjskiej końca XIX–początku XX wieku*, Warszawa 2007.

a współczesne wydania jego prac teoretycznych i dramatów zaczęły ukazywać się dopiero na początku nowego tysiąclecia. Tymczasem wiele wskazuje na to, że Przybyszewski był dla Jewreinowa ważniejszy niż Wyspiański.

Gdy w 1925 Nikołaj Jewreinow wraz z żoną Anną Kaszyną odwiedził Polskę, ostatnie dwa dni spędził w Krakowie u Stanisławy Wysockiej. Jeszcze nie był emigrantem, już nie był u siebie. Wędrował śladami miejsc, które na początku jego drogi fascynowały artystyczną Rosję. Oczarowany „domem Wyspiańskiego”⁵⁸ pamiętał chyba, iż w czasach dramatopisarskich i teoretycznych debiutów oraz twórczych i towarzyskich inicjacji Kraków był dla niego przede wszystkim miastem „malarycznej” bohemy. W artystowskiej kunstkamerze Stanisława Przybyszewskiego pokolenie Jewreinowa znajdowało wyrazisty wzorzec nowoczesnej syntezy sztuki i życia. Cytaty z powieści *Homo Sapiens* Przybyszewskiego wykorzystane przez Jewreinowa w teorii monodramatu dobrze ilustrują wielopłaszczyznowość oddziaływania polskiego pisarza.

W 1905, podczas rewolucji, po niepowodzeniu współpracy Meyerholda i Stanisławskiego w Studiu na Powarskiej w Moskwie, Boris Pronin, Siergiej Sudiejkin, Nikołaj Sapunow i Ilja Sac dopiero marzyli o nowym wymiarze teatralnej wspólnoty, niepodobnej ani do laboratorium scenicznego rzemiosła, ani do postulowanego przez symbolistów zbiorowego misterium przeobrażonego życia. Stworzą ją za kilka lat właśnie z Jewreinowem. Jewreinow ze Studiem związany nie był⁵⁹, całkowicie podzielał natomiast marzenie zrodzone po jego fiasku – ideę intymnego teatru w artystycznej piwnicy, w której sceniczna miniatura przeglądałaby się w teoretycznej deklaracji, a dźwięki zamieniałyby się w linie i barwy:

Kiedy pierwsze Studio zostało zamknięte, nim się otworzyło, oddaliśmy się dzikiej orgii, i w tym mrocznym świącie pośrodku bezsennych nocy i bezpłodnych dni rodziły się bezforemne myśli o intymnym teatrze pod dźwięki improwizacji Saca, rzucającego na struny fortepianu butelki po napitkach albo kartki papieru dla nowego niezwykłego brzmienia.⁶⁰

Twórczość Przybyszewskiego towarzyszyła uczestnikom Studia na Powarskiej na wiele sposobów. Meyerhold planował wprowadzić *Śnieg* do jego repertuaru. Kierownikiem literackim został poeta Walerij Briusow, filar moskiewskiego sym-

⁵⁸ „Jewreinow tędy chodził, nie śmiąc powiedzieć słowa / W domu Wyspiańskiego kapelusze ściągnął z głowy / Żegnał się wchodząc w bramy, nie wiedział, kościoły, czy domy / Zobaczył wizję miasta, stąpał jak niewidomy / Pochylał się, przychyłał na królewskim, na krążanku / Kościoły jedne na drugich, jak grzyby suszone w wianku / Domy ściśnięte z sobą, krążanki przypięte do murów / Obląkanie, czy świętość, hospody, pomyśluj, urok – / Kłania się w pas, włosami potrząsa, rękę do serca przykłada / I nie może piękna pomieścić i nie wie czy prawda, czy zdrada? / I rękami oczy przeciera, a w oczach ogień go pali: / Dali na sen, upili, czy zaczarowali?”, J. Sztudynger, op. cit.

⁵⁹ Pronin przyprowadził Jewreinowa na próby przygotowywanej w Studiu *Śmierci Tintagileśa* w reżyserii Meyerholda, odbywające się w podmoskiewskim Puszkynie.

⁶⁰ С. Судейкин, „Бродячая собака”: воспоминания С. Ю. Судейкина, оргас. Н. М. Коньчева, „Встречи с прошлым” 1984 nr 5, s. 189.

bolizmu, jeden z założycieli czasopisma „Wiesy” oraz wydawnictwa „Skorpion”, które właśnie w roku krótkiego życia Studia na Powarskiej opublikowało *Synów ziemi* Przybyszewskiego.⁶¹ W powieści Czerkaski snuje wizję dramatu przyszłości:

– Zresztą dramat nic nie wart. Dość już tej głupiej fabuły, tych zawiedzionych miłości, złamanego życia, oszukanych małżonków, krachów bankowych...

– Więc co?

– Co? – Czerkaski się zamyślił... – Co? przedstawić serce, mózg człowieka na scenie, powyciągać te robaki z serca, z mózgu, upostaciwić je, postawić na nogi, zrobić z nich żyjących ludzi, którzy się nawzajem zagryzają, szarpiają, krwawią, rzucają się na wspólną ofiarę... jeden szept do ucha podstępne myśli, drugi broni ofiary, a rozum stoi na głowie, albo łązi na czworakach. A co? rozum stoi zawsze na głowie – co? Zrobić taki wściekły karnawał serca ludzkiego, zrobić rzecz, która się dzieje w jednym sercu, a każde inne musi drgnąć, bo i w nim to samo się dzieje – i w trzecim to samo, i w dziesiątym...

Szarski patrzył zdziwiony.

– Więc takie alegorie!

– O nie! Powiązać to wszystko tak, że to żyje, pozostaje we wzajemnym stosunku, szarpie to biedne serce człowiecze, pcha je w przepaść, podrzuca jak piłkę w górę, znowu strąca w otchłań, aż, aż...

– Aż?

– Aż się skończy męka ludzka i rozpocznie się wsteczna metamorfoza.

– Wsteczna?

– Przez żołądek robaków, jak Szekspir mówi.⁶²

Być może właśnie marzenie Czerkaskiego powróciło siedem lat później na scenie Krzywego Zwierciadła. 11 listopada w programie *Mieszkańskie dramaty*⁶³ grano monodramat Jewreinowa – *W kulisach duszy*. Obecny na tym pokazie Aleksander Błok zapisał w dzienniku:

Wieczorem poszedłem do Krzywego Zwierciadła, gdzie widziałem pełne talentu komunały i bluźnierstwa p. Jewreinowa. Jaskrawy przykład tego, jak szkodliwy może być talent. Niczym nieprzysłonięty cynizm jakiejś nagiej duszy.⁶⁴

Jednak po kilkunastu latach *W kulisach duszy* doczekało się inscenizacji w całej Europie. Sceniczną miniaturę można było oglądać dwukrotnie również w Warszawie:

⁶¹ С. Пшибышевский, *Сыны Земли*, przekł. Е. Троповский, Moskwa 1905.

⁶² S. Przybyszewski, *Synowie ziemi. Malaria*, Lwów 1904, s. 9–10.

⁶³ Zob. repertuar Krzywego Zwierciadła z 11 XI 1912, „Театр и искусство” 1912 nr 46, s. 3.

⁶⁴ A. Błok, *Dzienniki 1901–1921*, przekł. M. Leśniewska, Kraków 1974, s. 138. W oryginalnej wypowiedzi Błoka brzmi bodaj jeszcze okrutniej: „Вечером пошел в «Кривое зеркало», где видел удивительно талантливые пошлости и кощунства г. Евреинова. Ярчайший пример того, как может быть вреден талант. Ничем неприкрытый цинизм какой-то голой души”, A. Блок, *Дневники 1901–1921*, [w:] idem, *Собрание сочинений в восьми томах*, т. 7: *Автобиография 1915, Дневники 1901–1921*, Moskwa–Leningrad 1963, s. 178.

po raz pierwszy na eksperymentalnej scenie Niebieskiego Młyna w reżyserii Anatola Sterna (1923), następnie w wykonaniu zespołu Krzywego Zwierciadła podczas gościnnych występów (1925). Utwór wysoko cenili Allardyce Nicoll⁶⁵ i austriacki pisarz Franz Theodor Csokor⁶⁶, znajdujący w sztuce zapowiedź ekspresjonizmu. Martin Esslin w książce *The Theatre of Absurd* porównywał go z *Końcówką* Becketta⁶⁷, a Siergiej Eisenstein dostrzegł w nim sceniczną realizację monologu wewnętrznego i zarazem jego autoparodii.⁶⁸ Jarosław Iwaszkiewicz wspominał natomiast o wpływach sztuki na *Króla Rogera* Karola Szymanowskiego.⁶⁹

W listopadowy wieczór 1912 w Krzywym Zwierciadle widzowie ujrzeli „teatr akcji rozstrojonego Ja”, naturalistyczny w detalach, a równocześnie przybierający formę absurda i niegroźnego koszmaru, stworzony wspólnymi siłami Jewreinowa oraz dekoratora spektaklu Bobyszewa:

Gigantyczny kręgosłup w głębi obszernej sceny Jekatierińskiego teatru zawierał między kręganami błękitnawe przestrzenie, namalowane na ramie dla transparentów (jakiej używają kreślarze i jaka wyglądała możliwie najbardziej impresjonistycznie). Wielkie serce, kurczące się w tempie odpowiadającym narastającej gorączce dialogu i akcji, było obleczone w naturalistyczną formę i płonęło grą pąsowych tonów. Gąbczaste płuca szarawego odcienia wzdymały się i opadały jak żagle na łódce podczas niepogody. Ciemnobordowa przepona, na której rozgrywał się mój monodramat, była zrobiona przez cieśli w surowej zgodności z danymi anatomii.⁷⁰

W klatce piersiowej everymana przełomu wieków, żonatego filistra kuszonego przez śpiewaczkę podrzędnego kafe-szantanu, rozpoczynała się walka sił rozbitej psychiki. Konfrontacja „Ja emocjonalnego” i „Ja racjonalnego” polegała na tym, aby zmusić oponenta do uznania własnych racji, projektując obrazy ukochanych kobiet – w transformacji idealizowanej albo karykaturalnej. „Ja racjonalne” widziało żonę głównego bohatera niemal jak Ibsenowską Solweigę. „Ja emocjonalne” ten obraz profanowało, wprowadzając na scenę kocmołucha w zaplamionym szlafroku. Gdy uczucie zaczynało sławić uroki śpiewaczki, rozum demaskował jej niedoskonałości, ukryte za peruką, sztucznym biustem oraz sztuczną szcęką. Walka obrazami przechodziła w końcu w karczemną awanturę i okładanie się pięściami. Wyidealizowany obraz śpiewaczki zwyciężał, a „Ja emocjonalne”

⁶⁵ *O roli Евреинова в мировом театре XX века: факты и высказывания*, „Русская мысль” 1969 nr 2724, s. 6.

⁶⁶ Н. Евреинов, *В школе остроумия...*, op. cit., s. 286.

⁶⁷ M. Esslin, *The Theatre of the Absurd*, New York 1961, s. 30–31.

⁶⁸ Zob.: С. Эйзенштейн, *Автобиографические записки*, [w:] idem, *Избранные произведения*, t. 1, Moskwa 1964, s. 308; idem, *Метод*, t. 1: *Grundproblem*, wstęp i komentarz Н. И. Клейман, Moskwa 2002, s. 128.

⁶⁹ J. Iwaszkiewicz, *Książka o Sycylii*, Kraków 1956, s. 56–57.

⁷⁰ Н. Евреинов, *В школе остроумия...*, op. cit., s. 285.

mordowało racjonalnego antagonistę. W tym miejscu jednak następował zwrot akcji: kapryśna śpiewaczka porzucała głównego bohatera. Wówczas niczym już niepowstrzymane „emocjonalne Ja” chwyciło za telefon i nakazywało mu natychmiast popełnić samobójstwo. Gdy kurek rewolweru opadał, z otworu w sercu wystrzeliwały czerwone wstęgi. W finale śpiące dotychczas trzecie „Ja” budził głos konduktora: „Panie Podświadomy, panie Podświadomy!... Będzie Pan łaskaw wyjść... Pan się przesiada... Nowa Iwanowka...”.⁷¹ Wieczny wędrowiec w czarnej półmasce dell'arte, posłuszny wezwaniu, szedł w stronę wyjścia.

W kulisach duszy stanowiło realizację wczesnej koncepcji Nikołaja Jewreino-wa wyłożonej w manifeście *Wstęp do monodramatu*:

A więc, gdy chodzi o monodramat, chciałbym nazwać tym imieniem taki rodzaj widowiska dramatycznego, które dążąc do najpełniejszego odkrycia widzowi stanu duchowego działającego, przedstawia na scenie otaczający go świat takim, jakim go odczuwa działający w każdym poszczególnym momencie jego scenicznego istnienia.⁷²

Ideą Jewreinowskiej teorii dramatu wewnętrznego, uznawanej przez autora za zasadę współczesnej inscenizacji, było osiągnięcie całkowitego utożsamienia widza i postaci w akcie przeżywania. Dlatego właśnie przestrzeń sceniczna powinna stać się wewnętrzną przestrzenią bohatera dramatu, który widzi otaczający świat i jego mieszkańców okiem swojej psychiki. Scena staje się w ten sposób medium bezpośredniego doświadczenia stanu duszy głównego i jedyne-go bohatera monodramatu. Teoria nie określała charakteru i intensywności stanów emocjonalnych prezentowanych przez utwór monodramatyczny. Jego treść stanowiły wszystkie

⁷¹ Idem, *В кулисах души*, [w:] idem, *Драматические сочинения*, t. 3: *Пьесы из репертуара „Кривого Зеркала”*, Piotrogród 1923, s. 41.

⁷² N. Jewreinow, „Wstęp do monodramatu”, przekł. J. Chodecki, rkps, Archiwum Artystyczne i Biblioteka Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie, sygn.7059. Niedatowany egzemplarz tłumaczenia Jerzego Chodowieckiego (Chodeckiego), aktora Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie w latach 1923–1927, wykonany został najprawdopodobniej dla Stanisławy Wysockiej w trakcie przygotowań do publikacji prac Jewreinowa w wyborze i przekładzie aktorki. Z planowanego w 1924 wydawnictwa udało się zrealizować jedynie *Apologię teatralności* i wstęp autora do całego zbioru. Zob. idem, *Apologia teatralności i List Jewreinowa*, „Listy z Teatru” 1924 nr 3, s. 79–84, 86–87. Mniej więcej w tym samym czasie Chodowiecki przełożył również dramatyczną epopeję Jewreinowa „Okręt Sprawiedliwych” (pod tytułem „Komuna Sprawiedliwych”), której egzemplarz także znajduje się w archiwum teatru (zob. przypis 136). Podstawą obydwu tłumaczeń były książki przesyłane Wysockiej przez Jewreinowa. Świadczy o tym zarówno korespondencja aktorki z rosyjskim reżyserem, w której Wysocka pełni rolę pośrednika pomiędzy Jewreinowem i dyrekcją Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie (zob. Korespondencja Stanisławy Wysockiej z Nikołajem Jewreinowem i Anną Kaszyną-Jewreinową w Aneksie), jak i jej listy do Emila Zegadłowicza. Między majem a październikiem 1924 Wysocka dwukrotnie starała się zainteresować poetę znajdującymi się w jej posiadaniu książkami rosyjskiego teoretyka. Niedługo przed publikacją pierwszych tłumaczeń pisała: „Pociechą mi były w tych dniach trzy książki, które dostałam od Jewreinowa z Petersburga z tak serdecznymi dedykacjami – że mi dawne chwile wróciły na pamięć”, S. Wysocka, *Bo ty jesteś moje fatum. Listy Stanisławy Wysockiej do Emila Zegadłowicza 1924–1935*, wstęp i oprac. M. Wójcik, Kielce 2008, s. 71.

przeżycia postaci, ich potok, wyrażony kalejdoskopową grą scenicznych transformacji. Toteż rosyjska krytyka powszechnie zarzucała tej koncepcji poświęcenie dramatycznych konfliktów na rzecz czysto impresjonistycznego widowiska dla oka.

Wcześniejsze próby utworów monodramatycznych – jednoaktówka *Przedstawienie miłości* (1910), a także wystawiane w Krzywym Zwierciadle parodystyczne miniatury napisane przez Borisa Gejera wedle recepty Jewreinowa – nie operowały podobną obrazowością. *Przedstawienie miłości* zbudowane było z impresji natury i postaci odbijających się w duszy zakochanego młodego artysty. Meyerhold widział w tej sztuce wpływy własnych rozwiązań operowania światłem i ciemnością, zastosowanych w inscenizacjach *Wiecznej baśni* Przybyszewskiego i *Życia człowieka* Andriejewa w teatrze Komissarzewskiej, a także inspiracje Peterem Altenbergiem.⁷³

W kulisach duszy proponowało natomiast niezwykle ekspresywny obraz duchowej sceny, działanie rozbitej psychiki umierającego neurotyka, ironicznie wpisane przez autora w figurę filistra. Obecnie rosyjscy badacze skłaniają się ku interpretacji tej miniatury jako parodii Freudowskiej psychoanalizy⁷⁴, podążając tropem wskazanym w prologu sztuki w jej późnym wariantcie z 1923, w którym postać profesora wyjaśnia widzom naukową wartość spektaklu, powołując się między innymi na studia wiedeńczyka. Pewną rolę w skojarzeniu utworu z Freudem odgrywają także wspomnienia samego Jewreinowa, który pisał na emigracji po 1941:

Sukces *W kulisach duszy* przeszedł moje oczekiwania, dlatego że zupełnie nie byłem pewien, czy właściwie wystawiam na scenie tak niezwykle dzieło: przecież niczego podobnego nigdy jeszcze na scenie nie przedstawiano! Sam *rozstrój* naszego „ja” (na „ja” pierwsze, „ja” drugie i „ja” trzecie) stał się przedmiotem psychoanalizy pod piórem Z. Freuda dopiero kilka lat później, kiedy pojawiła się jego książka *Ich und Es*, to znaczy po 1920 roku, kiedy Freud przedstawił książkę *Poza zasadą przyjemności*.⁷⁵

Niewątpliwie Jewreinow przyswoił myśl Freuda, dał tego dowody w *Teatrze jako takim* i *Teatrze dla siebie*, a przede wszystkim w niewydanym za życia traktacie *Objawienie sztuki*.⁷⁶ Freudowskie wpływy i cytaty pojawiają się w jego twórczości oczywiście później niż lektury Przybyszewskiego i bardzo prawdopodobne, że ich recepcja w pewnym stopniu przygotowana została również przez dzieła

⁷³ Zob. В. Мейерхольд, В. Каменский. Книга о Евреинове, „Современная драматургия” 1988 nr 4, s. 252–255.

⁷⁴ Zob.: А. Эткин, Эрос невозможного. История психоанализа в России, Moskwa 2016, s. 167–168; В. Ю. Рыженков, Николай Евреинов в культурной жизни России и зарубежья, Sankt-Petersburg 2013, s. 95.

⁷⁵ Н. Евреинов, В школе остроумия..., op. cit., s. 284–285.

⁷⁶ Idem, *Откровение искусства*, оргас. К. Пьэралли, komentarze Ю. Б. Лисакова і К. Пьэралли, Sankt-Petersburg 2012. Pracę nad traktatem rozpoczął pod koniec lat dwudziestych, dzieło ostatecznie zredagowano і wydano dopiero w 2012.

polskiego pisarza. Niesłusznie chyba pomija się właśnie ten aspekt twórczości Przybyszewskiego, rozważając jego obecność w rosyjskiej kulturze. Odkrycie Freuda w Rosji nakładało się nie tylko na psychologiczną myśl symbolizmu oraz na ogromną popularność i głębokie przeżycie dzieł Friedricha Nietzschego, lecz także na doświadczenie utworów Przybyszewskiego – szczególnie w środowisku teatralnym, gdzie polski autor był kojarzony z poszukiwaniami nowych form inscenizacyjnych i cieszył się stałym miejscem w repertuarze. Zastanawiające, że Jewreinow, człowiek na wskroś teatralny, przez jeden sezon główny reżyser teatru Komissarzewskiej, ani słowem nie wspomina o jej rolach w repertuarze Przybyszewskiego. Natomiast wymieniając ważne dlań postaci polskiej literatury, wiąże „der geniale Pole” właśnie z twórcą psychoanalizy: „Wysoko uznając śmiałość stawiania problematów u Przybyszewskiego, który na wiele lat wyprzedził badania Freuda” – mówił w wywiadzie udzielonym Eugeniuszowi Świerczewskiemu.⁷⁷

Można sądzić, że *W kulisach duszy* – zarówno poprzez *modus operandi*, jak i tytuł – swoją ironię czerpie raczej z arcyzmu „sztuki duszy” Przybyszewskiego niż z nauki o duszy Freuda. W głośnym w Rosji⁷⁸ (w Polsce ukazał się dopiero w 1995 w przekładzie Gabrieli Matuszek) *Pro domo mea*, wstępie Przybyszewskiego do *De Profundis* czytamy:

W moim *De Profundis* zamierzyłem bowiem przedstawić wyłącznie duchowy fenomen – chodzi mi o duszę w jej najbardziej jaskrawym przeciwstawieniu się mózgowi. I to wszystko. Aha – a gdzie akcja! Hm, akcja, pewnie też sytuacje, intrygi, itd. Staram się nie mieć akcji, ponieważ opisuję życie duszy, a akcja jest tylko kulisami duszy, źle namalowanymi kulisami, jakie można zobaczyć w amatorskim teatrze prowincjonalnego miasteczka. Życie nie potrzebuje akcji, by wywołać konflikty. Wystarczy jedna niewinna myśl, która stopniowo bierze całego człowieka w posiadanie i niszczy go.⁷⁹

W chwili premiery miniatury Jewreinowa „kulisy duszy” z *Pro domo mea* Przybyszewskiego funkcjonowały więc w rosyjskim przekładzie *De Profundis* już od sześciu lat.⁸⁰

⁷⁷ Przyjazd autora „Tego, co najważniejsze”. Jewreinow w Warszawie, wywiad przeprowadził E. Świerczewski, „Wiadomości Literackie” 1925 nr 7, s. 6.

⁷⁸ Symbolista zwraca się cytatem z tego utworu do Futurysty w *Dialogu o futuryzmie* Briusowa.

⁷⁹ S. Przybyszewski, *Synagoga szatana i inne eseje*, wybór, wstęp i przekł. G. Matuszek, Kraków 1995, s. 114.

⁸⁰ „Цель, которую я себе поставил в своем *De Profundis*, единственно та, чтобы изобразить душевное явление – я разумею душу, всегда в полном противодействии мозгу. Это все. Впрочем, да: действие! Гм... действие, может стать, также ситуация, завязка, интрига и т. д. У меня обыкновенно нет действия, ибо я описываю жизнь души, а действие есть только кулиса души, плохо размалованная кулиса, какую можно увидеть на любительской сцене захолустного городка. Жизнь не нуждается в действии, чтобы создавать конфликты. Для этого достаточно безобидной мысли, которая мало-по-малу овладевает всем человеком и губит его”, С. Пшибышевский, *De Profundis. Дему Сатаны*, przekł. В. Высоцкий, Moskwa 1906, s. 37–38.

Jewreinow był artystą, dla którego życie utworu zaczyna się dopiero po jego śmierci. Potrafił zamienić stół prosektoryjny na stół montażowy⁸¹ – znał granicę między szyderczym śmiechem wandali a pogodną zabawą talentów. Paradoksalnie, aby skutecznie coś wyśmiać, należy nauczyć się to cenić. Prawdziwie udana karykatura lub parodia służy obnażeniu martwej konwencji, jeżeli jest równocześnie świadectwem wrażliwości karykaturzysty. W recepcji udanej karykatury moment okrucieństwa, przejście widza przez bluźnierczy i szyderczy rytuał wiwisekcji zesztampowanego utworu, nie stanowi ostatecznego celu estetycznej przyjemności. Dopiero mistrzostwo autora, ostrość obserwacji, umiejętność rozegrania nowej partii zgraną talią gwarantują jej artystyczną pełnię. Jewreineinowska krzywozwierciadlana parodia na pewno nie służy czystemu szyderstwu, w jego monodramacie gestom unicestwiania towarzyszy praca przeobrażenia – celebrowanie teatralności w działaniu.⁸²

Z poszukiwaniem nie tyle ilustracji, sugestii czy symbolizacji, ile bezpośredniego uobecnienia duszy na scenie wiąże się u Jewreinowa, zbliżona czasowo do teorii monodramatu, koncepcja nagości i golizny aktorskiego ciała. Zaznaczyć jednak trzeba, iż w kontekście jego reżyserskiej praktyki rzeczywisty cel tych przemysłów traci na ostrości. Opozycja nagości: ciała przeobrażonego w sposób artystyczny – i golizny: dosłownej, wulgarnej cielesności pozbawionej formy – w spektaklach Jewreinowa zostaje ograniczona do czysto estetycznych poszukiwań.⁸³ W taki sposób rozwiązuje on dwa przedstawienia z lat 1908–1909: *Salome* Oskara Wilde’a w teatrze Komissarżewskiej i *Nocne tańce* Fiodora Sołoguba,

⁸¹ Zob. Л. Тихвинская, op. cit., s. 244.

⁸² Chociaż poniższy fragment wypowiedzi Jewreinowa na temat pracy karykaturzysty odnosi się do słynnej inscenizacji „Wampuki”, parodii anachronizmów i konwencji włoskiej opery, to poruszone przez niego kwestie zdecydowanie wykraczają poza przypadek tego konkretnego spektaklu i można je czytać również jako jego osobiste credo: „Nie zacznę bronić przeżytku «włoszczyzny», ale także nie zacznę z niej szydzić, jak również nie zacznę używać sobie, skandalicznie niewdzięczny, na wspaniałych niegdyś staruszkach, używać sobie tylko dlatego, że czas pozbawił ich uroku piękna i młodości, zrobił ich nazbyt znanymi, obnażył wszystkie ich słabości i niedomagania. I, jeśli to już trup, to tym mniej uznaję za właściwe szyderstwo, szyderstwo z tego biednego ciała, w którym jakby nie patrzeć, ale długo, bardzo długo żyła jakaś artystyczna prawda, ta prawda autentycznej sztuki, bez której ciało nie miałoby zdolności do życia. Teraz ono umarło, dlatego że wszystko podlega śmierci w tym życiu i same prawdy, wedle zapewnień «doktora Stockmanna» nie mają żywotności Matuzala. [...] Na południu mawiają, że kobiecie z pięknymi zębami wszystko wydaje się śmieszne. I karykaturzysta ją przypomina: szczęśliwie posiadając dar artysty-hiperbolisty, wszystko gotów jest ośmieszać. Chce kokietować tylko tych, którzy potrafią śmiać się wesoło z samej duszy karykatury, a nie z duszy przedmiotu przez nią zniekształconego, jeśli ten przedmiot, ta dusza pozostają dla nas ważne i cenne. Krótko mówiąc, gdybym był władcą w centralnej Afryce, nie pozwoliłbym kolportować pośród dzikusów karykatury z chrześcijańskimi misjonarzami. Poczekalbym ze zgodą, póki nie oduczą się kanibalizmu”, Н. Евреинов, *Несмеиное „Вампуки” (Окончание)*, „Театр” 1912 nr 38, s. 2.

⁸³ Zagadnieniu aktorskiego ciała Jewreinow poświęcił szereg publikacji: *Сценическая ценность наготы* (1908), *О наготы на сцене* (1910), *Язык тела* (1911). Weszły one do tomów: *Нагота на сцене* (1911) i *Pro scena sua* (1914).

charytatywny spektakl, z którego dochód przeznaczony był na ofiary trzęsienia ziemi w Mesynie, zagrany przez aktorów-amatorów, przedstawiciele śmietanki petersburskiego świata literackiego i artystycznego. W obydwu przypadkach ciało stawało się obiektem całkowitej stylizacji, ubrane w cieliste trykoty lub lekkie, przezroczyste kostiumy dosłownie dusiło się w wyrafinowanej dekoracyjności. Wizualny efekt dominował nad innymi środkami oddziaływania na widza. Tymczasem, sądząc z wypowiedzi Jewreinowa, pikantne estetyzowanie cielesności nie było jego celem. Chodziło raczej o niczym nieskrępowaną przejrzystość ciała, zdolną bezpośrednio przekazać widzowi najmniejsze poruszenie duszy. Jewreinow chciał zmienić ciało nie w hieroglif, a w czystą i skondensowaną obecność treści psychicznych. Pożądany efekt wymagał więc radykalnej prostoty, dającej bezpośredni dostęp do wewnętrznego przeżycia aktora. Jewreinow pisał o swoim zamiśle:

Nieodwołalnie postaram się w intymnym kręgu bliskich mi duchem poszukiwaczy inscenizować sztukę, gdzie działają wyłącznie dusze (prezentują się „nagie stany duszy”), które całkowicie odrzuciły maskujące zasłony odzieży. Niech „przedstawienie duszy” zjawi się w końcu przy prawdę podniesionej kurtynie!⁸⁴

Wprawdzie w tekście *Edward Munch*, wchodzącym w skład wydanego w Rosji zbioru esejów Przybyszewskiego⁸⁵, „nagie stany duszy” tłumaczone są inaczej, jako „stany nagiej duszy”⁸⁶, jednak w pozostałych esejach, Jewreinow mógł już „nagie stany duszy” („нагие состояния души”) wyczytać. Tam również, w tekście *Gustaw Vigeland*, zapewne zobaczył „panowanie nagich stanów duszy” („власть нагих состояний души”).⁸⁷ Fragment z *Szopena. Impromptu* („przedstawia Szopen absolutną swą subiektywność: li tylko nagie stany swej duszy w ich najrozleglejszych falach, bo on miał cały świat w sobie, cały jego ból i cierpienie”⁸⁸), przetłumaczono jako: „Шопен представляет абсолютную субъективность: его музыка – отражение нагих состояний его души с их широкими волнами, ибо весь мир был в нем, вся его скорбь и страдание”.⁸⁹ Identyczne sformułowanie spotykamy również w rozważaniach o sztuce Alfreda Momberta *Plomienny*:

⁸⁴ Н. Евреинов, *Язык тела (К выступлению Miss Maud Allan)*, „Театр и искусство” 1909 nr 48, s. 854. Zob. też: idem, *Pro scena sua...*, op. cit., s. 176; *Нагота на сцене*, red. idem, Sankt-Petersburg 1911, s. 122.

⁸⁵ С. Пшибышевский, *Критика*, przekł. В. Высоцкий, Moskwa 1905, s. 145.

⁸⁶ „Munch po raz pierwszy odtworzył nagie stany duszy, tak jak się samorodnie, całkiem niezależnie od wszelkiej czynności mózgu przejawiają”, S. Przybyszewski, *Edward Munch*, [w:] idem, *Na drogach duszy*, Kraków 1900, s. 50–51. „Мунх впервые воссоздал состояния нагой души в том виде, как они проявляются вполне самостоятельно и совершенно независимо от деятельности мозга”, С. Пшибышевский, *Эдвард Мунх*, [w:] idem, *Критика*, op. cit., s. 145.

⁸⁷ Idem, *Густав Вигеланд*, [w:] ibidem, s. 152.

⁸⁸ S. Przybyszewski, *Szopen. (Impromptu)*, [w:] idem, *Na drogach...*, op. cit., s. 99.

⁸⁹ С. Пшибышевский, *Шопен. Impromptu*, [w:] idem, *Критика*, op. cit., s. 188.

Jest tylko nagi i bezpośredni stan duszy, nie przerwany, ale i nie związany prąd wrażeń, raz po raz roztajemniczony, jakby snem, chwilą bez myśli i bez pamięci, by znów od nowa ciskać w jawę obrazy, widziadła, które z pierwszą częścią wrażeń nic nie mają wspólnego.⁹⁰

Zdanie to Władimir Wysocki tłumaczy:

Есть только нагое непосредственное состояние души, не отрывистый, но и не непрерывный поток впечатлений, тайна которого постигается время от времени как бы во сне, в минуты без мысли и памяти, чтобы сызнова бросать в действительность картины, видения, которые с первой частью впечатлений не имеют ничего общего.⁹¹

Oczywiście w obliczu eklektyzmu źródeł myśli teatralnej Jewreinowa bardzo trudno ustalić zasadniczą linię wpływów między „sztuką duszy” Przybyszewskiego a Jewreinowskimi poszukiwaniami teatru w archaicznym życiu instynktownym czy jego antropologią opartą na bezpośredniości i spontaniczności wyrażania histrionicznego instynktu. Gdy w Warszawie *To, co najważniejsze*, „dla jednych komedia, dla innych dramat” kończył się dla wszystkich triumfem karnawału, w którym nowego zbawiciela Parakleta zastępował Arlekin, „demon teatralności” i niewiary w jakiegokolwiek rozwiązania poza spuentowaniem spektaklu – „smutny szatan”, Stanisław Przybyszewski, dzięki któremu kilkanaście lat wcześniej „podziemne” wartości wędrowały między Krakowem a Petersburgiem, pisał do żony:

Wczytałem, że Teatr Polski wystawił jakąś zdumiewającą sztukę: *To, co najważniejsze*. Makuszyński napisał o niej jeden zachwycony dytyramb – zwróć się do Szyfmana lub Brydzia [Wojciecha Brydzińskiego], a przecież natychmiast bilety dostaniesz. Idź do Szyfmana osobiście – przecież go znasz.⁹²

SPOTKANIE ANTYNATURALISTYCZNYCH WIZJONERÓW

Punkty styczne biografii i myśli teatralnej Jewreinowa i Stanisławy Wysockiej nie zostały gruntownie zbadane. Nie ma wątpliwości, że było ich więcej niż tylko tłumaczenie *Apologii teatralności*, które sporządziła aktorka, oraz – wskazana przez Zbigniewa Wilskiego – wspólna niechęć do naturalizmu scenicznego.⁹³ Niestety ich współpracownicy i uczniowie nie pomogli w określeniu tych zbieżności, nie udokumentowali też okoliczności ich pierwszego spotkania. W mocy pozostaje więc hipoteza, że artyści zetknęli się w Kijowie pomiędzy jesienią 1918 a wiosną 1919, gdy Jewreinow odwiedził miasto z gościnnymi występami. Niewykluczone jednak, że aktorka i reżyser poznali się jeszcze przed rewolucją,

⁹⁰ S. Przybyszewski, *Plomienny. (Alfred Mombert)*, [w:] idem, *Na drogach...*, op. cit., s. 114.

⁹¹ С. Пшибышевский, *Пламенный*, [w:] idem, *Критика*, op. cit., s. 206–207.

⁹² S. Przybyszewski, *Listy*, t. 3, 1918–1927, Wrocław 1954, s. 318.

⁹³ O znaczeniu poglądów Jewreinowa dla Wysockiej zob.: Z. Wilski, *Wielka tragiczka*, Kraków 1982, s. 82–83; idem, *Poglądy teatralne Wysockiej*, [w:] S. Wysocka, *Teatr...*, op. cit., s. 16.

gdyż Kijów znajdował się na mapie corocznego tournée Krzywego Zwierciadła. Wiadomo, że książki Jewreinowa krążyły wśród uczniów i wykładowców Konserwatorium Dramatycznego w Kijowie, zafascynowanych osobą i koncepcjami autora, chociaż o samej jego obecności w kręgu polskiej aktorki milczą w swoich wspomnieniach zarówno Aleksander Dejcz⁹⁴, jak i Georgij Kryżycki.⁹⁵ Żadnej wzmianki na ten temat nie ma również w odnalezionym w Moskwie stenogramie odczytu Kryżyckiego „Stanisława Wysocka – pedagog” (1947), chociaż wzięli w nim udział jej uczniowie z kijowskiego Konserwatorium.⁹⁶ Brak wspomnień i dokumentów dotyczących znajomości Jewreinowa i Wysockiej zubaża historię polsko-rosyjskich kontaktów teatralnych.

Próbę dostrzeżenia tych związków utrudnia też fakt, iż Jewreinow pozostawił niewiele dokumentów opisujących właściwy mu sposób pracy z aktorem. Nigdy też nie stworzył spójnego systemu. Możliwość porównania jego poglądów na teatr z przemyśleniami Wysockiej, niemal wyłącznie poświęconymi sztuce aktora, była zatem sceptycznie traktowana przez badaczy i takie stanowisko zdaje się częściowo usprawiedliwione. Zwłaszcza że aktorkę w koncepcjach Jewreinowa pociągał szaleńczy patos wypowiedzi i wszystko to, co dotyczyło „marzycielskiego” programowania i kontestacji istniejących form. Tym niemniej w listach do Emila Zegadłowicza Wysocka powoływała się zarówno na Stanisławskiego, jak i na Jewreinowa. Myśl obydwu twórców, a nie, jak chciała rosyjska, a w ślad za nią polska teatrologia, wyłącznie założyciela Moskiewskiego Teatru Artystycznego, pozostawała dla aktorki bliskim i ważnym punktem odniesienia:

Dziękuję, że mi Pan pozwala pisać to – co mi przez głowę przechodzi. Poza pracą w teatrze nie obcuje z nikim – toteż doszłam do monologów – tej starej formy teatralnej widocznie – rozmawiam z przedmiotami. Ach, jeszcze – chciałabym poznać Pana z jednym moim dobrym przyjacielem – Jewreinowym. Była grana w Polsce jego sztuka: *To, co najważniejsze*, ale nikt nie rozumiał – przystrojono ją w okropną formę – cierpiałam za niego. Mam jego książki – wybrane przez niego samego urywki do tłumaczenia – piękną przedmowę napisał do polskiego wydania. Wyrzuty sobie robię – zem jeszcze tego nie uskuteczniła. Jeśli Pan pozwoli, będę pisać urywki z tych książek – bo są ciekawe ze względu na teatr.⁹⁷

W korespondencji z Zegadłowiczem Wysocka nie cytowała Jewreinowa. Jednak wspólnotę duchową z rosyjskim artystą można rozpoznać, śledząc jej kra-

⁹⁴ А. И. Дейч, *Голос памяти: театральные впечатления и встречи*, Moskwa 1966, s. 314. O Jewreinowie zob. s. 93–99, 112–121.

⁹⁵ Г. К. Крыжицкий, *Дороги театральные*, Moskwa 1976, s. 66–75.

⁹⁶ Стенограмма заседания кабинета по обсуждению доклада Г. П. Крыжицкого „Станислава Высоккая – педагог”, Российский Государственный Архив Литературы и Искусства (Rosyjskie Państwowe Archiwum Literatury i Sztuki w Moskwie, dalej: РГАЛИ), ф. 970, оп. 12, ед. xp. 20.

⁹⁷ S. Wysocka, *Bo ty jesteś...*, op. cit., s. 18.

iny Cienia i Realnego, nocne ścieżki wyobraźni i dzienny przymus uczestnictwa w obecnym teatrze, wspomnienie dziecięcej sceny z „zasuszonych kwiatów” i „skórek pomarańczy”, zaniesionej daleko od ludzi na „dolną półkę – w wielkiej – głębokiej bibliotece” ojca⁹⁸, i doświadczenie tej, na której gra: „Nienawidzę teatru takim, jakim on jest – a nie jestem zdolna stworzyć tego – jaki mam w sobie”.⁹⁹ Wielokrotnie wraca do tego wartościującego rozróżnienia w listach do poety i w manifestach z różnych lat. Lakoniczna formuła z *Apologii teatralności* brzmi niemal jak własne słowa aktorki, poszukującej swojego brzegu pośród trudów tułaczki między teatrami i w wędrownych zespołach:

Pod „teatralnością”, jako terminem, rozumiem estetyczną monstrację [!], o wyraźnie celowym charakterze, jaka, nawet z dala od teatralnego budynku, jednym zachwycającym gestem, jednym pięknie wypowiedzianym słowem stwarza deski sceniczne, dekoracje i wyzwala nas z oków rzeczywistości, lekko, radośnie i bezwzględnie.¹⁰⁰

Znaczenie myśli Jewreinowa w życiu i twórczości Wysockiej nie dotyczy praktyki, stylu czy zagadnień warsztatowych, ale ujawnia się głęboko, w samym sposobie ujmowania rzeczywistości – jako prymat widzenia oczami duszy:

Lulany – niech żyje Jewreinow – boć to niezbyt odbiega od jego pięknej teorii – a może jest tym samym – boć ja większą część życia swego tak przeżyłam! Niech żyje piękno utajone w krainie fantazji – niech żyje twórczość – która jest fantazją – niech żyje sztuka!¹⁰¹

Walka z naturalizmem była u obojga twórców wymierzona przede wszystkim w artystyczną metodę, nie zaś w organiczną ekspresję aktora. Jewreinowski imperatyw „niebycia sobą” jako istoty aktorstwa tylko pozornie sugerował działanie eskapistyczne, wyjście z opresyjnych ograniczeń tożsamości i rzeczywistości na bezpieczny brzeg krainy wyobraźni. Potok teatralnej iluzji nie stanowi u Jewreinowa wyłącznie alternatywnej formy przeżywania indywidualnej czy społecznej realności. Teatralność umieszcza akt teatralnego działania w wiecznej perspektywie, w której sprzeczność scenicznych bytów odnajduje harmonię współlistnienia. Monolit tożsamości nie daje się odtąd przeciwstawić płynnemu, proteuszowemu obliczu aktorskiej osobowości. Zegar przedstawienia nie kradnie egzystencjalnego i biologicznego czasu widza. Najwyższy, stricte teatralny wymiar spektaklu, zostaje osiągnięty poza opozycją działania i patrzenia, przeżywania roli na scenie i na widowni. By jednak do tego doszło, za każdym razem udział w spektaklu po obu stronach rampy powinien stać się ekscysem teatralności. Aktem przejściowym, jak pisze Jewreinow, ekstatycznym – pozwalającym przekroczyć incyden-

⁹⁸ Ibidem, s. 21.

⁹⁹ Ibidem, s. 15.

¹⁰⁰ M. Jewreinow, *Apologia teatralności*, „Listy z Teatru” 1924 nr 3, s. 82.

¹⁰¹ S. Wysocka, *Bo ty jesteś...*, op. cit., s. 89.

talny, chociaż wielowymiarowy, fenomen spektaklu, by uczestniczyć w pierwotnej, archetypowej sytuacji teatralnego działania: w grze, zabawie, walce czy egzekucji. Jewreinowska teatralność w gruncie rzeczy pełni tutaj funkcję zbliżoną do „zadania najwyższego” (*сверх-сверхзадача*) w koncepcji Stanisławskiego. Nie jest ona jednak ani misją, ani kierunkiem trudów czy dążeń artysty. Nie może być również horyzontem idei i powinności wspólnoty teatru. Teatralność apeluje bowiem wyłącznie do ludycznej pamięci gatunku po to, by w porywie gry wskrzesić archaiczne pokrewieństwo istot obdarzonych przez naturę instynktem przeobrażenia. Dlatego właśnie antynaturalizm Jewreinowa i Wysockiej dopełnia się afirmacją natury i z niej bierze siły dla odnowy teatru.

Jad, który zatrzał teatr, widza i aktora przyniósł ze sobą naturalistyczny kierunek. Destrukcyjne działanie tej kropki nad „i” okazało się bardzo prędko. Po pierwsze, zdołał zabić wyobraźnię aktora, który zajął się całkowicie kopiowaniem otaczających go ludzi i ich, nikomu niepotrzebnych, przyzwyczajęń życiowych. Źródłem swego natchnienia zrobił swoje, często bardzo mizerne Ja. Odszedł od wzorów natury. Im bardziej zbliżał swoją sztukę do obrzydliwości codziennego życia, tym bardziej czuł się zadowolonym z siebie.¹⁰²

Początek teatru zawiera się w naturze człowieka, w preestetycznym instynkcie teatralności:

Człowiekowi właściwy jest instynkt, o którym, mimo jego niewyczerpanej żywotności, ani historia, ani psychologia, ani estetyka nie wspominały dotąd ani słowem. Mam na myśli instynkt przeobrażenia, instynkt przeciwstawienia obrazom odbieranym z zewnątrz – obrazów dowolnie tworzonych przez człowieka, instynkt transformacji widzialnych obrazów Przyrody, dość jasno odkrywający swoją istotę w pojęciu „teatralności”.¹⁰³

W myśli teatralnej Stanisławy Wysockiej istnieją także bezpośrednio odwołania do koncepcji Jewreinowa. W artykule *Refleksje* (1920) aktorka pisze o znaczeniu teatru dla kultu religijnego:

Kapłani kultu rozumieli tę potrzebę ludzkiej natury, „przeobrażanie się” i wprowadzili pełną teatralizację w swoje obrzędy. Ona nadała ogromną siłę religii.¹⁰⁴

Fragment ten, poprzez skojarzenie w jednym zdaniu „przeobrażenia” i „teatralizacji” nie pozostawia wątpliwości co do źródła inspiracji. Myśl o roli teatralności w funkcjonowaniu instytucji życia kulturalnego, duchowego i społecznego pojawia się w niemal każdym teoretycznym piśmie Jewreinowa, poczynając od *Teatralizacji życia*. Motywy teorii Jewreinowa wyraźnie pobrzmiewają również w manifestie Wysockiej *Aktor przyszłości* z 1923:

¹⁰² Eadem, *Teatr...*, op. cit., s. 45–46.

¹⁰³ N. Jewreinow, *Teatralizacja życia*, op. cit., s. 188.

¹⁰⁴ S. Wysocka, *Teatr...*, op. cit., s. 45.

Od natury do sztuki!

Od duszy do formy zewnętrznej!

Od sztuki do życia!¹⁰⁵

Powrót do organicznej teatralności człowieka staje się programem odnowy samego życia. A ściślej, używając pojęć Jewreinowskiej teorii, „teatralizacji” i „teatralności” obrazu dnia codziennego:

U starożytnych Greków był taki zwyczaj, że gdy podczas przedstawienia przyszła wiadomość, że przegrano bitwę, nie wychodzono z teatru, lecz dosłuchiwano przedstawienie w spokoju do końca. Na drugi dzień krewni poległych wychodzili na ulicę, ciesząc się i radując. Padali sobie w objęcia, wieszali. Krewni ocalałych zamykali się w domu, jak podczas żałoby. Albo, gdy potrzeba zmusiła ich do wyjścia, szli ze spuszczoneymi głowami, pogrążeni w smutku. Czyż to nie była teatralizacja uczuć? Grecy szli od sztuki do życia i dlatego byli piękni. Ich powszednie życie było pełne teatralności. Każde święto ku czci bogów było wypełnione teatrem.¹⁰⁶

Często zapomina się, że pierwszy gest Jewreinowskiej teatralności związany jest nie z działaniem fizycznym czy określonym zachowaniem, ale z przeciwstawieniem „obrazom odbieranym z zewnątrz – obrazów dowolnie tworzonych przez człowieka”.¹⁰⁷ Nie bez przyczyny w jego twórczości formułę tę poprzedza koncepcja wizyjnego monodramatu. Motyw „wizyjności” nie był niczym oryginalnym w symbolistycznym i postsymbolistycznym teatrze, wyjaśnia jednak, dlaczego Jewreinow tak wysoko cenił myśli Przybyszewskiego o aktorze: „Jeżeli jakakolwiek sztuka, to sztuka aktorska jest *par excellence* wizjonerską. Być aktorem-artystą znaczy posiadać możność miewania wizji”.¹⁰⁸ Zarówno w tłumaczonej przez Wysocką *Apologii teatralności*, jak i we *Wstępie do monodramatu* sztuka widzenia poprzedza przeobrażenie ciała oraz przestrzeni na wzór i podobieństwo figur aktorskiej wyobraźni. Koncepcja monodramatu, w której już nie tylko aktor, ale cała scena staje się obrazem psychicznej rzeczywistości postaci, mogła wydawać się Wysockiej ciekawą propozycją. W reżyserskiej eksplikacji *Uwagi o inscenizacji „Legionu”* w 1924 pisała:

Wreszcie, czy Mickiewicz mógł widzieć to wszystko na ścianach, będąc w najwyższym podniesieniu ducha? Na pewno nie – on był w jakiejś sali, w której może od światła padającego zamajaczył błysk złota albo barwa jakaś, ale szczegółów na pewno nie widział. Nie może zatem mieć ich widz, jeśli ma współczuć z Mickiewiczem; w przeciwnym razie tło popsuje wizję, nędzne naśladownictwo rzeczywistości zapanuje nad duchem. [...]

Musimy raz zrozumieć, że widz ma swoją bogatą wyobraźnię, że on chce być współtwórcą w teatrze – nie potrzeba mu stawiać kropki nad i – zaznaczenie wystarczy mu, bo wówczas

¹⁰⁵ Ibidem, s. 68.

¹⁰⁶ Ibidem, s. 60–61.

¹⁰⁷ N. Jewreinow, *Teatralizacja życia*, op. cit., 188.

¹⁰⁸ S. Przybyszewski, *O dramacie i scenie*, Warszawa 1905, s. 15.

wyobrażenia zaczyna działać, czuje się wciągniętym w to, co się dzieje na scenie, współtworzy. Naturalizm, który był tą kropką nad i, tak w fizycznym jak i duchowym ujmowaniu – zobojętnił widza, odebrał mu tę możliwość współtworzenia. Istotą teatru jest wizyjność, bez niej nie ma teatru – jest puste widowisko, nie ma Wyspiańskiego, nie ma Szekspira, nie mogłoby być ekspresjonizmu, który jest na wskroś wizyjnym.¹⁰⁹

W egzemplarzu *Wstępu do monodramatu* czytamy zaś:

Malarz dekorator w żadnym wypadku nie powinien na deskach scenicznych pokazywać przedmiotów takimi, jakimi one są w swojej istocie. Muszą one być przedstawione przeżyтыми, odzwierciedlającymi czyjeś „ja”, jego mękę, jego radość, gniew, obojętność itd., gdyż tylko w takim wypadku staną się te przedmioty częścią tej całości, którą z czystym sumieniem będziemy mogli nazwać idealnym dramatem. Czyli, wyrażając się obrazowo, w przedmiotach przezeń przedstawianych na scenie powinna, że tak powiem, krążyć krew działającego, tak że nawet najgłuchszy kamień nie może milczeć obok działającego. Rewolwer – którym się bawię jak błyszczącą zabawką, już jest inny, gdy go czyszczę starannie dla mego pana, i już całkiem inny, gdy go biorę, aby się zastrzelić. Dlaczegoż więc w tych trzech odmiennych wypadkach pokazuję mi ze sceny nic nie wyrażający, szopkowo-straszny rewolwer?! Obiecano mi przecież dramat – nie zaś „tylko widowisko”. Chcę żyć jednym życiem z działającym – nadchodzi moment najgłębszego współprzeżycia z nim!¹¹⁰

Oczywiście Wysocka i Jewreinow odmiennie rozkładali akcenty, pisząc o realizacji wizji w teatrze. Polska aktorka pozostawiała więcej miejsca dla sugestii scenicznego obrazu, rosyjski reżyser optował za jego całkowitą iluzorycznością, utkaną tak gęsto, by ostatecznie zastąpił wyobrażenia widza.¹¹¹ Wspólna pozostawała natomiast, wizyjna z istoty, zasada monodramatycznej bezpośredniości kontaktu widza z projekcją obrazu duszy głównego bohatera, przeciwstawiona wyobcowującemu działaniu widowiska.

POŻEGNANIE Z ARLEKINEM

Krótką wizyta Jewreinowa w Polsce w 1925 miała rozmaite konsekwencje, a publikowana w aneksie korespondencja rzuca światło na jej artystyczny i komercyjny bilans. Nawiązanie osobistych kontaktów z przedstawicielami polskiego środowiska teatralnego dawało nadzieję, że dotychczasowa i przyszła praca Jewreinowa dotrze do polskiego widza w najlepszej możliwej formie. Do adresów Stanisławy Wysockiej i Henryka Szaro rosyjski reżyser mógł dopisać kolejne: Jakuba Appenzlaka, Leo Belmonta, Gustawa Beylina, Zygmunta Kaweckie-

¹⁰⁹ S. Wysocka, *Teatr...*, op. cit., s. 70, 73–74.

¹¹⁰ N. Jewreinow, *Wstęp do monodramatu*, op. cit.

¹¹¹ Na ten mechanizm zwrócili uwagę dopiero krytycy Jewreinowa, on sam twierdził, że właśnie w monodramacie, jako najintensywniejszej formie emocjonalnego oddziaływania, aktywność widza jest najwyższa.

go, Bolesława Gorkczyńskiego, Jana Lorentowicza, Michała Orlicza, Stanisława Rechtlebena, Anatola Sterna, Arnolda Szyfmana, Eugeniusza Świerczewskiego, Juliana Tuwima, Teofila Trzczińskiego, Aleksandra Zelwerowicza, Tadeusza Boya-Żeleńskiego.¹¹²

Uregulowana została prawna sytuacja jego utworów. 10 kwietnia 1925 Stanisław Rechtleben i Nikołaj Jewreinow zawarli roczną umowę z prawem prolongaty o reprezentacji praw autorskich na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej. Na mocy dokumentu Rechtleben otrzymał prawo wystawiania wszystkich utworów dramatycznych Jewreinowa napisanych do momentu zawarcia umowy, samodzielnego określania wysokości tantiem i inkasowania należnych sum (nie mniejszych jednak niż 5% wpływów ze spektaklu dla autora sztuki). Do obowiązków Rechtlebena należała kontrola nad wszystkimi przedstawieniami utworów rosyjskiego dramaturga i regularne raportowanie ich rozliczeń. Za swoją pracę Rechtleben miał otrzymywać 15% z wpływów od spektakli. Zobowiązywał się także wypłacić autorowi równowartość 250 dolarów zaliczki na poczet przyszłych tantiem. Oddzielny punkt umowy dotyczył wpływów ze sztuki *To, co najważniejsze*, będącej głównym źródłem zarobkowania autora na emigracji. Rechtleben otrzymywał prawo inkasowania wpływów ze wszystkich zrealizowanych już przedstawień tego utworu – poza spektaklami w Teatrze Polskim w Warszawie i Teatrze Miejskim w Krakowie – za co otrzymywał 25% dochodu, resztę przekazując autorowi sztuki. Po 1925 głównym problemem stało się skuteczne egzekwowanie tantiem. Szczególniej cierpliwości wymagały rozliczenia z niewypłacalną Wilner Trupe, która w 1929 objeżdżała Polskę ze spektaklem *To, co najważniejsze* w jidysz.¹¹³

W kwietniu 1925 Jewreinow zawarł również umowę z Eugeniuszem Świerczewskim, powierzając mu pieczę nad wszelkimi wydaniem i przedstawieniami własnych utworów dramatycznych w zakresie ich tłumaczenia, redakcji oraz wystawiania. Przenosił na Świerczewskiego prawo publikacji utworów literackich oraz zawierania umów z wydawnictwami, wyznaczając za tę pracę honorarium w wysokości 5% od należnych autorowi tantiem ze spektakli i 15% od sumy otrzymanej za publikację utworów.¹¹⁴

Sytuacja finansowa teatrów, pamięć skandalu wywołanego premierą *Okrę-*

¹¹² Listę prawdopodobnych korespondentów Jewreinowa zrekonstruowano na podstawie notesów reżysera, Записные книжки с записями адресов и телефонов, РГАЛИ, ф. 982, оп. 1, ед. хр. 104.

¹¹³ Umowa i korespondencja Jewreinowa z Rechtlebenem: Догооворы Н. Н. Евреинова с С. Рехтлебенем, Польским театром в Варшаве, Еврейским художественным театром в Нью-Йорке, „Театром миниатюр” в Париже и др. театрами о постановках его пьес, гонорарах, инсценировке и постановке им драмы К. Р. „Царь иудейский”. На русском, английском, польском и французском языках, РГАЛИ, ф. 982, оп. 1, ед. хр. 287; Письма Рехтлебена Станислава Н. Н. Евреинову, РГАЛИ, ф. 982, оп. 1, ед. хр. 244.

¹¹⁴ Umowa z Eugeniuszem Świerczewskim towarzyszy umowie z Rechtlebenem, Догооворы Н. Н. Евреинова с С. Рехтлебенем..., op. cit.

tu *sprawiedliwych* i niski poziom artystyczny gościnnych występów Krzywego Zwierciadła utrudniały wprowadzanie dramaturgii Jewreinowa na polskie sceny po 1925. Autorytet „artysty teatru” trudno było obronić w konfrontacji z kształtem jego dzieł scenicznych pokazanych w Warszawie, chociaż reprezentatywny dla jego twórczości mógł być tylko *Okręt sprawiedliwych*, a firmowane jego nazwiskiem występy odrodzonego teatru parodii raczej mu ciążyły. Reżyser żałował zresztą związku z Krzywym Zwierciadłem. Po latach wspominał, iż lepszym rozwiązaniem byłoby stworzenie wraz z Henrykiem Szapiro wędrownej trupy objeżdżającej Polskę z Jewreinowskim repertuarem.¹¹⁵

W pierwszych latach po wizycie reżysera w Polsce wyraźnie daje się zauważyć daleko idące przewartościowanie stosunku do jego dzieła:

Pozostaje dzisiejsza literatura rosyjska. Najwybitniejszy jej przedstawiciel – Jewreinow.

Przed półtora rokiem przeżyliśmy upokarzające zjawisko: zachwyty nad Jewreinowem!! Sprowadzenie „mistrza” na premierę jego *Okrętu sprawiedliwych* w Teatrze Polskim, monografie, studia o nim, reklama, nieomal bramy triumfalne. Nabożeństwo do tak zdecydowanego humbugu w kraju Fredry, Blizińskiego, Wyspiańskiego, Żeromskiego, Przybyszewskiego, Rostworowskiego, Perzyńskiego, Szaniawskiego!

Za lat dziesięć, gdy się odblagujemy z „problemów”, „konstruktywizmu” itd. – zdumiona opinia pytać będzie, jakim to cudem stać się mogło, że tak nieudolna arlekinada, taka szósta woda po Pirandellu, taki słowem Jewreinow mógł być u nas świętem artystycznym!¹¹⁶

Nawet jeśli nie była to opinia powszechna, dwa teatry, którym Jewreinow zawdzięczał sławę nad Wisłą, krakowski Teatr Miejski im. Juliusza Słowackiego i warszawski Teatr Polski, już nie zaryzykowały inscenizacji jego nowych utworów. O zdaniu Arnolda Szyfmana świadczą jego repertuarowe decyzje, natomiast Zygmunt Nowakowski, który zastąpił Teofila Trzczińskiego na stanowisku dyrektora Teatru im. Juliusza Słowackiego, w 1926 ogłosił stanowczo: „Jewreinow «już się skończył»”.¹¹⁷ Wznowienie w tym samym roku *Tego, co najważniejsze* na deskach krakowskiego teatru tylko potwierdzało jego status jako autora jednego przeboju.

Choć głosy o wyczerpaniu się twórczości Jewreinowa były zdecydowanie przedwczesne, trudno nie dostrzec, iż jego europejski sukces pod koniec lat dwudziestych i w pierwszej połowie trzydziestych wynikał przede wszystkim z pozyskania nowego widza dla repertuaru i koncepcji stworzonych w przedre-

¹¹⁵ Zob. Н. Н. Евреинов, „В школе остроумия. О театре «Кривое зеркало». Часть 3-я, глава 19-я. Сумерки «Кривого зеркала». Продолжение. Заключение”, s. 47, [niepublikowane wspomnienia], rkps, РГАЛИ, ф. 982, оп. 1, ед. хр. 15.

¹¹⁶ A. Grzymała-Siedlecki, *Repertuar polski oko w oko z obcym*, „Kurier Warszawski” 1927 nr 3, wyd. wiecz., s. 5.

¹¹⁷ Cyt. za: S. Kiedrzyński, *Gdzie są polskie współczesne komedie?*, „Warszawianka” 1926 nr 295, s. 4.

wolucyjnej jeszcze oraz w początkach bolszewickiej Rosji. Dzieła dramatyczne Jewreinowa okresu emigracyjnego, jeśli brać pod uwagę opublikowany do-robek, ilościowo zdecydowanie ustępowały pracom okresu rosyjskiego. Europa, podobnie jak Polska, poznawała koncepcję „teatralności” przede wszystkim za pośrednictwem *Tego, co najważniejsze*, wystawianego w Paryżu (1926), Wiedniu (1927), Madrycie (1928), Brukseli (1929), Belgradzie (1932), oraz, choć na dużo mniejszą skalę, poprzez inscenizacje teatralnych miniatur *W kulisach duszy* i *Wesołej Śmierci*. W latach 1925–1939 Jewreinow napisał pięć nowych sztuk: *Radio-pocałunek (Robot miłości)*, (1925), *Teatr wiecznej wojny* (1927), *Miłość pod mikroskopem* (1931), *Co nie ma imienia (Biednej dziewczynce śniło się*, pracę rozpoczął w latach 1935–1936) i *Kroki Nemezydy* (1938). Poza *Teatrem wiecznej wojny* żaden z tych utworów nie został wydany za życia autora. Światło rampy ujrzały tylko *Teatr wiecznej wojny* i *Miłość pod mikroskopem*.

Z końcem lat dwudziestych na styku teorii i dramaturgii Jewreinowa zachodzi istotna zmiana. Wyczerpaniu ulega temat „teatralizacji życia”, a *Teatr wiecznej wojny* – ostatnią sztukę cyklu *Podwójny teatr*¹¹⁸ – można czytać jako rozliczenie z fanatycznym entuzjazmem tej koncepcji. Teatralność staje się od tej pory jedynie chwytem dramaturgicznym. Równocześnie zagraniczny czytelnik otrzymuje specjalnie przygotowane wydanie głównych prac teoretycznych Jewreinowa z okresu rosyjskiego, opublikowane pod wspólnym tytułem *Teatr w życiu (The Theatre in Life)*, Nowy Jork 1926; *Il teatro nella vita*, Mediolan 1929; *Le Théâtre dans la vie*, Paryż 1930; *Il teatro en la vida*, Santiago de Chile 1936). W Polsce również przygotowywano do publikacji prace teoretyczne Jewreinowa w autoryzowanym wydaniu, jednak to przedsięwzięcie nie zostało zrealizowane. Zbiór w przekładzie Anatola Sterna i Eugeniusza Świerczewskiego w lutym 1927 był gotowy do druku i czekał już tylko na znalezienie wydawcy, o czym autora informował listownie jego przedstawiciel.¹¹⁹ Podobnie jak w przypadku inscenizacji, tutaj również przeszkodą okazały się warunki finansowe i przesyt twórczością Jewreinowa po jego wizycie w Warszawie.

Nikołaj Jewreinow 27 kwietnia 1925 pożegnał warszawską widownię odczytem „Teatr jako kino przyszłości”, zorganizowanym przez redakcję „Wiadomości Filmowych”, z udziałem Anatola Sterna, Leo Belmonta, Wiktora Biegańskiego, Leona Bruna, Radosława Elskiego, Aleksandra Hertza, Karola Irzykowskiego, Tadeusza Jakubowicza, Tadeusza Kończyca, Ryszarda Rasta, Andrzeja Własta i Adama Zagórskiego.¹²⁰ Podstawą wystąpienia była opublikowana w drugiej

¹¹⁸ Zob. przypis 13.

¹¹⁹ Письма Сверчевского Евгения Ромуальдовича Н. Н. Евреинову, РГАЛИ, ф. 982, оп. 1, ед. хр. 250.

¹²⁰ Afisz wykładu zob. Пригласительный билет, программы и афиша лекций Н. Н. Евреинова о театре. На русском, польском, французском языках, РГАЛИ, ф. 982, оп. 1, ед. хр. 285.

części pracy *Teatr dla siebie* fantazja o ekskluzywnym i zarazem masowym kinetofonie, który pozwoli zrealizować najbardziej wyrafinowane potrzeby widza przyszłości i zastąpi tradycyjny teatr. Emigracja otworzyła przed twórcą drzwi kinematografii. W latach 1928–1932 Jewreinow pracował jako scenarzysta i reżyser filmów *Płodność* według powieści Zoli, krótkometrażowych dźwiękowych *W stranie Ramona*, *Pjerietta i kuwshyn mołoka*, *Iskry miuzik-cholla*, a także jako autor filmowej adaptacji *Tego, co najważniejsze* zatytułowanej *Komedia szczęścia* (*La comédie du bonheur*) oraz *Pas sur la bouche* (wyświetlanej w Polsce pod tytułem *Tylko nie w usta*). Poglądy Jewreinowa na film i stylistyka jego obrazów wynikały z ewolucji koncepcji teatralnych. Kompozycja *Płodności* oparta została na dawnej zasadzie monodramatu, prezentując jedno wydarzenie z dwóch różnych punktów widzenia, określonych przez światopogląd i stan emocjonalny głównych bohaterów. Jednak uczestnik warszawskiego wykładu Tadeusz Kończyc pisał o filmowym debiucie rosyjskiego reżysera następująco:

Jewreinow, który skompromitował się u nas, przedstawiając nam liche strzępy dawnego swego teatru, przerobionego pod czujnym okiem sowieckich władz, z którymi, jak się zdaje, Jewreinow nie był tak źle, jak o tym nas informował, po długiej wędrówce osiadł, zdaje się, na stałe we Francji i „pali się” do filmu. Jego pierwszy film ma powodzenie, niewątpliwie więc za nim pójdą inne. Ale, jak dotąd, nic nie zapowiada w Jewreinowie genialnego reżysera.¹²¹

W latach trzydziestych polski teatr jeszcze trzykrotnie sięgnął po nowe utwory Jewreinowa. Dzięki inscenizacjom *Teatru wiecznej wojny* w reżyserii Stanisławy Wysockiej (Poznań, prem. 4 III 1930¹²² i Wilno, prem. 4 XII 1931) oraz *Miłości pod mikroskopem* wystawionej przez Ludwika Solskiego (Warszawa, prem. 21 V 1932) polska publiczność i krytyka otrzymywały reprezentatywny obraz rozwoju jego twórczości.

W *Teatrze wiecznej wojny*, ostatniej sztuce cyklu *Podwójny teatr*; cień lat trzydziestych przesłania afirmację teatralizacji życia. W gorzkim i mrocznym dramacie pojawia się podejrzenie, że na wezwanie manifestów Jewereinowa odpowie nie aktor przyszłości, ale złowrogi kameleon, który bez skrupułów i za cenę ofiar będzie zmieniać mundury oraz pseudonimy. Barwną kurtkę Arlekina zastępuje wojskowy kamuflaż. Gra staje się środkiem walki w imię egoizmu grupy, poszukującej życiowej skuteczności w szkole teatralnego przetrwania prowadzonej przez Zofię Darjal i Ju-Džen-Li. W pulsującym roju iluzji, w jaki układa się akcja, tęsknota za prawdą powraca razem z uśmierzanym przez wiele lat, ale nieuleczal-

¹²¹ T. Kończyc, *Na srebrnym ekranie: „Człowiek, który kręci” – „Płodność” – „Dzika orchidea” z Gretą Garbo – Liljaną Gish – „Najparadniejsza parada” – „Markiz D’Eon” – „Biały kapitan”*, „Świat” 1930 nr 3, s. 18.

¹²² W Poznaniu spektakl grano pod tytułem *Teatr wieczystej wojny*, przekł. N. Młodziejowska-Szczurkiewiczowa.

nym bólem. Rozpoznanie zapoczątkowane właśnie w *Teatrze wiecznej wojny* doprowadzi Jewreinowa na drugą stronę eksperymentu teatralizacji życia i zaowocuje kroniką dramatyczną z moskiewskich procesów politycznych lat 1936–1938, *Kroki Nemezydy*.¹²³

W *Miłości pod mikroskopem* teatralizacja życia potraktowana jest już wyraźnie anegdotycznie. Para głównych bohaterów, wybitny chirurg profesor Robert Faure i jego młoda asystentka Olga Norman, surowi racjoniści i przeciwnicy romantycznych uniesień, aby zrealizować swoje uczucie, uciekają się do swojej psychodramy. Ona przyjmuje rolę pastuszki Nicolette, on zaś rycerza Teobalda i tylko dzięki iluzji relacji ich wymyślonych przodków możliwe staje się zbliżenie współczesnych zakochanych. Temat teatru w życiu codziennym stanowiący przedtem oś twórczości Jewreinowa zostaje zastąpiony wprowadzaniem konfliktów pozwalających rozładowywać ostre opozycje epoki, jak natura przeciwstawiona kulturze w niezrealizowanym na scenie *Radio-Pocahunku* czy właśnie racjonalizm kontra irracjonalizm w *Miłości pod mikroskopem*. Ta ostatnia sztuka, pozbawiona metateatralnej tematyki, wydała się polskiej krytyce przeciętnym repertuarowym melodramatem, znakiem emigracyjnego zagubienia autora. Tendencyjność kontrastów drażniła recenzentów, a fanatyczne tyrady w obronie naukowego światopoglądu brzmiały nieprawdopodobnie.¹²⁴ Wiele pisano o anachronizmach i arbitralności decyzji autora, zderzającego piętrowe rebusy racjonalizmu i irracjonalizmu.

Dzisiaj tym bardziej trudno mieć nadzieję na ponowne odkrycie przez teatr Jewreinowskiej dramaturgii. Warto jednak dostrzec trwałe skutki zainteresowania polskiej teatrologii dziełem Jewreinowa teoretyka. W Moskwie jego koncepcje obecne są w programie nauczania wyłącznie dzięki wiedzy i pasji pojedynczych wtajemniczonych, na przykład w ramach znakomitego, ale egzotycznego kursu „Teatr rosyjskiej emigracji” lub na wykładach z filozofii. Tymczasem w warszawskiej Akademii Teatralnej *Teatralizacja życia* zajmuje należne miejsce obok teatralnych doktryn najważniejszych twórców i myślicieli teatru światowego.

¹²³ Н. Н. Евреинов, *Шаги Немеиды. „Я другой такой страны не знаю” ... Драматическая хроника в 6-ти картинах из партийной жизни в СССР (1936–1938)*, Paryż 1956.

¹²⁴ Zob.: I. Krzywicka, *Miłość pod mikroskopem*, „Wiadomości Literackie” 1932 nr 23, s. 4; J. Lorentowicz, *Miłość pod mikroskopem*, [w:] idem, *Dwadzieścia lat teatru*, t. 3, Warszawa 1933, s. 502; J. Wołoszynowski, *Miłość pod mikroskopem*, „Gazeta Polska” 1932 nr 142, s. 3.

ANEKS

Niemal wszystkie ogłaszane listy, a także zdjęcia z inscenizacji *Teatru wieczystej wojny* pochodzą z kolekcji Nikołaja Jewreinowa (фонд 982) w Rosyjskim Państwowym Archiwum Literatury i Sztuki w Moskwie (Российский Государственный Архив Литературы и Искусства – РГАЛИ). Z dużym prawdopodobieństwem można powiedzieć, że to nie jedyne polonica ocalałe w archiwum rosyjskiego reżysera, rozbite na kolekcje znajdujące się w Moskwie, w paryskiej Bibliothèque Nationale de France i nowojorskim Bakhmeteff Archive of Russian and East European History and Culture przy Columbia University. O wyborze listów do publikacji decydowało kryterium zrealizowanych bądź planowanych od 1925 inscenizacji, pominięto korespondencję dotyczącą finansowych rozliczeń lub wyłącznie osobistych relacji piszących, które i tak wystarczająco wyraźnie wynikają z prezentowanego wyboru.

Publikację otwiera list Juliana Tuwima, tłumacza *Okreću sprawiedliwych* dla Teatru Polskiego w Warszawie, z odpowiedzią na prośbę o dokonanie przekładu nowej sztuki dramaturga. Jest to pierwszy odnaleziony dokument, świadczący o kontaktach Jewreinowa z artystami polskiego teatru po wyjeździe reżysera z Warszawy w końcu kwietnia 1925 (Письма Тувима Юлиана Н. Н. Евреинову, РГАЛИ, ф. 982, оп. 1, ед. хр. 260).

Znajdujące się w moskiewskim archiwum oryginały listów Stanisławy Wysockiej do Nikołaja Jewreinowa były już wcześniej znane badaczom. Ich kopie w postaci mikrofilmów przechowywane są w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie (Zbiory Specjalne IS PAN, sygn. M. 1317). Oba zespoły obejmują listy z okresu od lutego 1925 do września 1932; warszawski zawiera dziesięć listów, moskiewski dwanaście, a także bezpośrednio związane z nimi, choć umieszczone pod innymi sygnaturami, list Stanisławy Wysockiej do Anny Kaszyny-Jewreinowej i Emila Zegadłowicza do Nikołaja Jewreinowa oraz komplet fotografii z poznańskiej inscenizacji *Teatru wieczystej wojny*. Do tego zestawu należy dołączyć również trzy listy Nikołaja Jewreinowa do Stanisławy Wysockiej (Zbiory Specjalne IS PAN, sygn. 609).

Prezentowany blok zawiera: osiem listów Stanisławy Wysockiej do Nikołaja Jewreinowa (Письма Высоцкой Станиславы Н. Н. Евреинову, РГАЛИ, ф. 982, оп. 1, ед. хр. 165), list aktorki do Anny Kaszyny-Jewreinowej (Письмо Высоцкой Станиславы А. А. Евреиновой, РГАЛИ, ф. 982, оп. 1, ед. хр. 385), list Emila Zegadłowicza do rosyjskiego reżysera (Письмо Зегадловича Эмиля Н.Н. Евреинову, РГАЛИ, ф. 982, оп. 1, ед. хр. 183) oraz trzy listy Jewreinowa do Wysockiej (Zbiory Specjalne IS PAN, sygn. 609). Ilustracje, tematycznie związane z tą korespondencją, pochodzą z poznańskiej inscenizacji *Teatru wieczystej wojny* (Фотографии действующих лиц и сцен из спектакля, поставленного в Poznani по пьесе Н. Н. Евреинова *Театр вечной войны*, РГАЛИ, ф. 982, оп. 2, ед. хр. 139).

Ogłaszamy też dwa listy Zofii Nałkowskiej (Письма Налковской Софьи Н. Н. Евреинову. На французском языке, РГАЛИ, ф. 982, оп. 1, ед. хр. 227) i jeden Teresy Koerner (Письмо Кернер Терезы (Koerner) Н. Н. Евреинову, РГАЛИ, ф. 982, оп. 1, ед. хр. 195) do Jewreinowa, dotycząc planowanej, lecz ostatecznie niezrealizowanej inscenizacji *Domu kobiet* Nałkowskiej w Paryżu.

Publikujemy również pięć z siedmiu listów Eugeniusza Świerczewskiego do Nikołaja Jewreinowa, napisanych między lutym 1927 a czerwcem 1932 (Письма Сверчевского Евгения Ромуальдовича Н. Н. Евреинову, РГАЛИ, ф. 982, оп. 1, ед. хр. 250). Wraz z dwoma zachowanymi w formie kopii listami Jewreinowa do Świerczewskiego (Письма Сверчевскому Евгению Ромуальдовичу, РГАЛИ, ф. 982, оп. 1, ед. хр. 125) stanowią one komplet korespondencji poświęconej inscenizacji *Miłości pod mikroskopem* w Teatrze Nowym w Warszawie.

Przy opracowaniu listów zachowano osobliwości stylu autorów. Wprowadzono tylko niezbędne zmiany interpunkcji, szczególnie w listach Stanisławy Wysockiej (tam, gdzie skraj papieru wyznacza koniec zdania, uzupełniono znaki interpunkcyjne, pozostawiając myślniki w funkcji przecinków). Zaimek osobowy „Wy”, używany w języku rosyjskim jako zwrot grzecznościowy, tłumaczyliśmy polskimi zwrotami „Pan”, „Pani”, „Państwo”, z jedynym wyjątkiem, gdzie forma oryginału, choć przeniesiona do tłumaczenia brzmi nienaturalnie, lepiej oddaje ekspresję piszącego. Zapis dat ujednolicono. Podkreślenia autorów listów zaznaczono za pomocą rozstrzeżeń. W nawiasach kwadratowych umieszczono uzupełnienia autora opracowania. Listy Stanisławy Wysockiej, Eugeniusza Świerczewskiego, Juliana Tuwima i Nikołaja Jewreinowa zostały napisane po rosyjsku, list Emila Zegadłowicza po polsku, a korespondencja Zofii Nałkowskiej i Teresy Koerner prowadzona była w języku francuskim. Przekładu z francuskiego dokonała Olga Czechowa, z rosyjskiego – Mateusz Masłowski.

I. LIST JULIANA TUWIMA DO NIKOŁAJA JEWREINOWA

Warszawa, 26 maja 1926

Drogi Nikołaju Nikołajewiczu!

Bardzo ucieszyłem się po otrzymaniu Pańskiego listu. To znaczy, Pan mnie jeszcze pamięta! Ja Pana często wspominam; myślałem, że jest Pan w Paryżu, chciałem Pana odwiedzić, ponieważ wybierałem się tam. Ale okazało się, że pieniędzy nie ma i nie będzie... Cieszę się, że Pan przynajmniej kąpie się w dolarach, w zielonych wiosennych dolarach! Przecież sukces sztuki w Nowym Jorku to tysiące!¹²⁵

Wczoraj rozmawiałem z Rechtlebenem. Żeby otrzymać od niego pieniądze, powinien Pan koniecznie posłać mu r a c h u n e k; nie list, a rachunek, ponieważ tylko na podstawie t a k i e g o dokumentu można u nas otrzymać zgodę na wysyłkę pieniędzy za granicę.

*Elektro-pocalunek*¹²⁶ oczywiście przetłumaczę, ale na razie nie wiadomo, kto sztukę będzie wystawiać. Nie wyobraża Pan sobie, jak źle, jak koszmarne jest w naszym teatralnym świecie! Krach za krachem. Nawet taki solidny dyrektor jak Szyfman nie płaci aktorom pensji. Publiczność przestała chodzić do teatru, nikt nie ma pieniędzy.

O przewrocie w Polsce czytał Pan w gazetach. Reakcyjny rząd i marionetkowy prezydent poszli do diabła. Tam jest ich miejsce. Cała nadzieja uczciwej, pracującej i demokratycznej Polski w Piłsudskim.¹²⁷ To wielki, cudowny człowiek. Proszę więc mówić tak wszystkim w Ameryce. Wierzcie pocie!

¹²⁵ Po krótkim pobycie w Paryżu Jewreinow wraz z żoną Anną udał się do Stanów Zjednoczonych. 21 III 1926 w nowojorskim Gild Theatre odbyła się amerykańska premiera *Tego, co najważniejsze* (*The Chief Thing*). Tuwima z pewnością jeszcze bardziej zainteresowałyby inscenizacja *Okreću sprawiedliwych*, który poeta przetłumaczył zaledwie rok wcześniej dla Teatru Polskiego w Warszawie. Utwór ten w języku jidysz pokazano 18 IX 1926 na scenie nowojorskiego Irving Place Jewish Art Theatre.

¹²⁶ Pełny tytuł nieopublikowanej i niewystawionej sztuki brzmiał *Elektro-pocalunek (Robot miłości)*. Był to pierwszy utwór dramatyczny napisany przez Jewreinowa na emigracji, podczas pobytu na Korsyce latem 1925.

¹²⁷ Mowa o przewrocie majowym.

Dożo pracuję. Dopiero co wydałem nowy tomik (*Słowa we krwi*), zamierzam pisać sztukę (*Szczury w domu*¹²⁸ – *Крысы в доме*), ale Bóg wie, czy napiszę. Zdaje się, że nie jestem dramaturgiem. Popijam polską wódkę i ciągle szukam pieniędzy. Zabawne, że w Nowym Jorku żyje mój bliski krewny (brat cioteczny mojej matki) – jeden z najbardziej znanych w Ameryce bankierów, milioner – Clarence Dillon.¹²⁹ Ale on zupełnie nie wie o moim istnieniu, a napisać mu jakoś mi niezręcznie. Proszę zapytać – powiedzą Panu, jaki to potentat! Ech, jeśli by taki amerykański wujek przysłał kilka tysięcy, byłoby niezłe!

Całuję rączki Pańskiej drogiej i pięknej małżonce.¹³⁰ Serdeczny ukłon od mojej żony!

Szczerze oddany Panu

Julian Tuwim

II. KORESPONDENCJA STANISŁAWY WYSOCKIEJ Z NIKOŁAJEM JEWREINOWEM I ANNĄ KASZYŃĄ-JEWREINOWĄ

1.

Kraków, luty 1925

Drogi Nikołaju Nikołajewiczu!

Z tego wszystkiego wyszła historia bardzo dla mnie nieprzyjemna. H. Szapiro¹³¹ nie zawiadomił nas o Pańskim przyjeździe, chociaż prosiliśmy go tele-

¹²⁸ Pierwsza wzmianka o pracy nad sztuką *Szczury w domu* pojawiła się w wywiadzie udzielonym przez poetę Romanowi Zrębowiczowi. Znamor, *U Juliana Tuwima. Wywiad specjalny „Wiadomości Literackich”*, „Wiadomości Literackie” 1926 nr 5, s. 1.

¹²⁹ Clarence Dillon (1882–1979), bankier i inwestor, prezes Dillon, Read & Company, dyrektor nowojorskich banków oraz przedsiębiorstw, m.in. Dodge Automobile Company. Autor wielkich transakcji finansowych swoich czasów, m.in. pozyskania 100 mln dolarów kapitału dla firmy Goodyear oraz fuzji kompanii Dodge’a i Chryslera. Urodzony w San Antonio syn Samuela Łapowskiego, który po wyemigracji do Ameryki przyjął panięskie nazwisko swojej matki Dillon (Dylion).

¹³⁰ Anna Aleksandrowna Kaszyńska-Jewreinowa (1899–1981), aktorka, pisarka i publicystka. Latem 1921 poślubiła Nikołaja Jewreinowa. Towarzyszyła mężowi w jego teatralnych i wydawniczych przedsięwzięciach na emigracji. Po śmierci Jewreinowa w 1953 opiekowała się bogatym archiwum reżysera. Na łamach emigracyjnych paryskich dzienników (przede wszystkim „Русская мысль”) regularnie publikowała wspomnienia o mężu. Wydała nieopublikowane za jego życia sztuki *Шаги Немеиды* i *Чему нет имени (Бедной девочке спилось)*. Jest autorką kroniki życia i twórczości Jewreinowa na emigracji: *Н. Н. Есенинов в мировом театре XX века*, Paryż 1964.

¹³¹ Henryk Szaro, właśc. Henryk Dawidowicz Szapiro (1900–1942), aktor, reżyser teatralny i filmowy. Uczeń N. Arbatowa i K. Twierskoja w studiu przy Piotrogrodzkim Państwowym Teatrze Dramatycznym (były teatr Domu Ludowego). Terminował również u N. Pietrowa w studiu Małego Teatru Dramatycznego w Piotrogradzie. Od marca 1920 aktor Piotrogrodzkiego Państwowego Teatru Dramatycznego, gdzie zadebiutował rolą studenta w melodramacie *Trzyńście* (9 III 1920). Na scenie tego teatru wystąpił w roli kniazia Wołkońskiego w premierze jednej z najpopularniejszych i najbardziej udanych inscenizacji zespołu, *Pawle I D. Merezkowskiego* (prem. 13 II 1921), a także w intermedium z muzyką i słowami M. Kuzmina *Молчаливая новобрачная или любовь старика* (prem. 21 XII 1920).

graficznie. Dowiedziałam się z czasopism, że jest Pan w Warszawie i że Pańska sztuka będzie najbliższą inscenizacją w teatrze Szyfmana.¹³² To było dla mnie tak zaskakujące – dyrektor [Teofil] Trzcziński robi mi wyrzuty – że ja Panu prawdopodobnie coś niewyraźnie w moich listach – co tyczy się inscenizacji Pańskiej sztuki w krakowskim teatrze – napisałam. Przecież Pan tworzy adaptację także dla Warszawy – dlaczego po raz pierwszy sztuka będzie wystawiona w Warszawie. Przecież ja Panu przysłałam [list], o zgodę na Pański przyjazd do Polski postarał się dyr. Trzcziński. Szyfmanowi i Jodce¹³³ kategorycznie odmówili – a Trzcziński jest znajomym ministra Skrzyńskiego¹³⁴, wziął zgodę na własną odpowiedzialność – teraz pozostało mu nieprzyjemne uczucie – że jeździł do Warszawy i starał się wykorzystać własne wpływy dla innych, dla tego, żeby nie miał prawa jako pierwszy wystawić Pańskiej sztuki. Nasze tłumaczenie okazało się dobre – sama je przeczytałam i oto p. Tuwim będzie tłumaczył drugi raz.¹³⁵ – Szkoda, że nie był

W lipcu 1921 opuścił zespół Piotrogrodzkiego Państwowego Teatru Dramatycznego. W późniejszym okresie aktor i reżyser teatrów-efemeryd m.in. Teatru Klasycznego Melodramatu i Komedii, Teatru Wodewil pod dyktando O. N. Wierinej. Pełnił także funkcję instruktora teatralnego w klubie kolejarzy przy ulicy Kabinietzkiej 10. Wbrew rozpowszechnionej w biogramach Szapiro informacji, do Polski powrócił nie z kabaretem Niebieski Ptak, ale na prawach uchodźcy 25 IX 1923. W Warszawie debiutował Jewreinowskimi miniaturami *Wesola śmierć* i *Szkola gwiazd*, zrealizowanymi w teatryku Stańczyk (prem. 15 VIII 1924). Relacje Jewreinowa z Szaro stanowią jedną z najmniej znanych kart. Podczas wizyty w Warszawie Szaro udzielał Jewreinowowi pomocy, a po kłapie warszawskich spektakli w liście do związku zawodowego SORABIS (Sojuz Rabotnikow Iskusstw) podjął się obrony Jewreinowa przed zarzutami wysuniętymi przez dyrektora Krzywego Zwierciadła A. Kugela. Z kolei Jewreinow cenił nie tylko organizacyjne, ale i artystyczne zdolności młodego reżysera, który, jak podkreślał, okazał się „nie tylko dobrym, ale i pomocnym towarzyszem, gotowym na wszelkie sposoby przysłużyć się swojemu starszemu koledze”. *Wieczór Jewreinowa* w kabarecie Stańczyk włączał zaś w szereg inscenizacji, dzięki którym jego dramaturgii udało się „przebić okno na Europę”. Zob. H. H. Евреинов, „В школе остроумия. О театре «Кривое зеркало»...”, op. cit.

¹³² W swoich wspomnieniach Jewreinow przemilczał przyczyny przekazania *Okreću sprawiedliwych* Teatrowi Polskiemu w Warszawie. Wersja przedstawiona przez Wysocką znajduje potwierdzenie także w innych dokumentach. O nawiązaniu współpracy z Jewreinowem, planach inscenizacji *Komuny sprawiedliwych* i uzyskaniu zgody na przyjazd reżysera do Polski czasopismo Teatru im. J. Słowackiego informowało już pod koniec 1924 (zob. *Przyjazd M. Jewreinowa do Polski*, „Listy z Teatru” 1924 nr 4, s. 124). Początkowo pobyt Jewreinowa w Warszawie nie był związany z inscenizacją jego nowego utworu dramatycznego, ale z przygotowaniem gościnnych występów Krzywego Zwierciadła.

¹³³ Witold Jodko (1884–?), prawnik, muzyk-cytrzysta, recenzent teatralny i muzyczny, absolwent wydziałów prawnego i matematyczno-przyrodniczego Uniwersytetu Moskiewskiego, organizator życia muzycznego w Wilnie i Białymstoku. W latach 1921–1923 pełnił funkcję radcy prawnego przy wydziale konsularnym ambasady Rzeczypospolitej Polskiej w Moskwie. Jewreinowa poznał w marcu 1923 po wykładzie reżysera w Sali Kolumnowej Domu Związków. Jewreinow wystąpił wówczas z odczytem „Paryż w przededniu 1923” o najnowszych tendencjach w sztuce teatralnej, malarstwie, modzie, muzyce i tańcu.

¹³⁴ Aleksander Józef Skrzyński (1882–1931), dyplomata, minister spraw zagranicznych w rządach Władysława Sikorskiego (1923) i Władysława Grabskiego (1924–1925), premier Rzeczypospolitej Polskiej (1925–1926).

¹³⁵ Przekładu *Okreću sprawiedliwych* dla Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie dokonał Jerzy Chodecki (Chodowiecki). Rękopis tłumaczenia zachował się w archiwum teatru (N. Jewreinow, *Komuna*

Pan łaskaw powiadomić mnie o Pańskim przyjeździe – ja natychmiast przyjechałabym do Warszawy – a tak, to mi i niezręcznie, i bardzo, bardzo nieprzyjemnie.

Z łaski swojej proszę napisać mi wszystko, jak jest i co mamy teraz robić? W przyszłym tygodniu postaram się być w Warszawie – czy nigdzie Pan nie wyjeżdża – proszę napisać. Wiedziałam, że oni wezmą Pana do niewoli – to odrobinę wschodnie typy. Czekam na Pańską prędką odpowiedź.

Oddana Panu

S. Ju. Wysocka

2.

[Warszawa] 15 marca 1925

Wielce Szanowna i Droga Stanisławo Julianowno,

bardzo stęskniliśmy się z żoną, tak długo nie otrzymując od Pani żadnych wiadomości.

Pan Świerczewski mówił niedawno, że na dniach przyjeżdża pan Trzciniński, ale okazało się, że to tylko pogłoski. A my już myśleliśmy, że zobaczymy chociaż jego, jeśli nie Panią, żeby dowiedzieć się od Pani, jak wyglądają moje „sprawy” w stosunkach z Krakowem.

Z tutejszych nowości mogę Panią powiadomić, że zespół Krzywego Zwierciadła już wyruszył do ojczyzny, bardzo urażony niezasłużenie ostrą nagonką w gazetach.¹³⁶ (Widocznie w ogóle jest jeszcze zbyt wcześnie na przyjazdy sowieckich teatrów do Polski. Ale o tym porozmawiamy przy okazji spotkania!)

Wraz z żoną otrzymaliśmy prologatę naszych paszportów do 20 kwietnia.

prawych. Epopeja dramatyczna w czterech aktach, sygn. 4250). Skrócone przez cenzurę do trzech aktów egzemplarze reżyserski i inspicjencki z inscenizacji *Okreću sprawiedliwych* w Teatrze Polskim znajdują się w Muzeum Teatralnym w Warszawie (sygn. MT 412 i MT 413). Zob. też przypis 72.

¹³⁶ Krzywe Zwierciadło (Кривое Зеркало), założony w 1908 przez aktorkę Z. Chołmską i jej męża, krytyka teatralnego A. Kugela, słynny petersburski teatr parodii i satyry. W początkowym okresie istnienia (1908–1909) podążał za wzorcami zachodnioeuropejskich, przede wszystkim niemieckich kabaretów i teatrów małych form. Punktem zwrotnym w koncepcji Krzywego Zwierciadła okazała się premiera parodii inscenizacji operowych *Wampuka* (1909), z librettem napisanym przez Kugela i reżysera spektaklu R. Ungerna na podstawie wierszowanego felietonu kniazia M. Wołkońskiego. Gdy Jewreinow objął stanowisko głównego reżysera Krzywego Zwierciadła, scena straciła cechy kabaretu, stając się w pełni profesjonalnym, posiadającym rozmyślnie skompletowany zespół i niepowtarzalny styl, teatrem parodii i satyry: „teatrem szafotem” wedle określenia Jewreinowa, lub „teatrem sceptycyzmu i negacji” (Kugel). Bezwzględne szyderstwo Krzywego Zwierciadła obrało za cel przede wszystkim zjawiska teatralne i okołoteatralne swoich czasów. W kolejnych latach teatr wyśmiewał melodramat i balet, futurystyczny eksperyment, sceniczne i zakulisowe zwyczaje prowincjonalnego aktorstwa, naturalizm wczesnego Moskiewskiego Teatru Artystycznego oraz metody współczesnej reżyserii. Stał się szkołą nie tylko poczucia humoru, jeśli kierować się tytułem wspomnień Jewreinowa, ale i wszechstronnego przepracowania języka sceny w syntetycznym skrócie miniatyry. Utwory napisane przez Jewreinowa dla Krzywego Zwierciadła umieszczono w trzecim tomie jego dzieł dramatycznych, zob. Н. Евреинов, *Пьесы из репертуара „Кривого Зеркала”*, Piotrogród 1923. Przedrewolucyjne dzieje teatru zob. Л. Тихвинская, op. cit.

15–17 kwietnia wyznaczono premierę w Teatrze Polskim mojego *Okrętu sprawiedliwych*; prace nad inscenizacją już się rozpoczęły.¹³⁷

Wygłosiłem 2 wykłady w Warszawie na temat *Teatralizacji życia*.¹³⁸ Sukces i dobre recenzje prasy, nawet rosyjskiej – emigracyjnej. Pojechałem do Łodzi¹³⁹, tam również dałem udany wykład. Teraz kolej na Wilno.¹⁴⁰

Fiasko Krzywego Zwierciadła bardzo dotkliwie uderzyło mnie po kieszeni, ponieważ pożyczyłem A. R. Kugelowi¹⁴¹ kilkaset rubli, a on zbankrutował. Dlatego, jeśli można, proszę niech Pani ponagli pana dyrektora Trzczińskiego, aby przysłał mi czym prędzej resztę swojego długu za *To, co najważniejsze* – 100 dolarów. Naprawdę potrzebne mi są teraz pieniądze, ponieważ z samych odczytów bardzo trudno tutaj żyć, posyłając jeszcze do Petersburga za mieszkanie, szwagierce Irze i innym.

Czy w ogóle p. Trzcziński myśli wystawiać moją nową sztukę? I w ogóle jaki jest jego stosunek do mnie?

My, powtarzam, bardzo stęskniliśmy się za krakowskimi nowościami, chociaż przysłowie mówi: „pas de nouvelles – bonnes nouvelles”...¹⁴²

Serdecznie całuję Pani rączki. Żona kłania się nisko i śle gorące pozdrowienia razem ze mną.

Proszę, niech Pani zrobi dla nas co się da w Krakowie. W Pani tam cała nasza nadzieja.

Oddany Pani stary wielbiciel i czciciel

N. Jewreinow

¹³⁷ *Okręt sprawiedliwych*, reż. K. Borowski, dek. K. Frycz, prem. 18 IV 1925 w Teatrze Polskim w Warszawie. O recepcji spektaklu zob. W. i R. Śliwowscy, op. cit.

¹³⁸ Warszawskie odczyty odbyły się 1 i 14 III 1925.

¹³⁹ W programie wykładu łódzkiego 11 III 1925 znalazły się znane z pracy *Teatr dla siebie* tematy: każda chwila naszego życia jest teatrem; teatr pięciu palców; główna myśl sztuki *To, co najważniejsze*; imię mego Boga jest Teatrarch.

¹⁴⁰ Wileńskie odczyty „Teatralizacja życia” i „Tajemnica Rasputina” odbyły się pod koniec wizyty Jewreinowa w Polsce, 25 i 26 IV 1925. Szczególnie burzliwy przebieg miało wystąpienie o „świętym starcu”, w ujęciu Jewreinowa przebiegłym aktorze-naturzyczku, który rolą Boga uwiódł cara Mikołaja II i jego dwór. Świadkiem skandalu wywołanego wykładem był początkujący teatrolog, Stanisław Sergiej Powołocki, autor ostatniego, powojennego już tłumaczenia *Tego, co najważniejsze* do inscenizacji planowanej przez Karola Borowskiego, zob. S. S. Powołocki, *Mój romans z teatrem*, Łódź 1997, s. 113–117.

¹⁴¹ Aleksandr Rafailowicz Kugel (1864–1928), krytyk teatralny, redaktor, założyciel i dyrektor Krzywego Zwierciadła (1908–1928). W latach 1897–1918 główny redaktor czasopisma „Teatr и искусство”. Jako krytyk publikował pod pseudonimem Homo novus. Zwolennik teatru aktorskiego w dobie narodzin i rozkwitu rosyjskiej reżyserii. Autor felietonów w czasopiśmie „Teatr и искусство”, aktorskich portretów i monografii (*Театральные портреты*; Ю. М. Юрьев), licznych recenzji, wspomnień (*Листья с дерева*), prac poświęconych problematyce współczesnego procesu teatralnego (*Утверждение театра*). Kłapa warszawskich występów Krzywego Zwierciadła zakończyła się konfliktem Kugela z Jewreinowem. W artykule *Последние обнажение Евреинова: Евреинов как таковой* („Красная газета” 1 IV 1925, wyd. wiecz.) opublikowano fragmenty listu Kugela, w których dyrektor zarzucał Jewreinowowi niekonsultowanie koncepcji programu i obsady, autoreklamę kosztem Krzywego Zwierciadła, próbę przypodobania się antysowieckiej publiczności i wykorzystanie tournée dla uzyskania paszportów na wyjazd z ZSRR. O konflikcie z Kugelem, jego przyczynach i konsekwencjach zob. В. Ю. Рыженков, op. cit., s. 197–200.

¹⁴² Pas de nouvelles – bonnes nouvelles (fr.): brak wiadomości to dobra wiadomość.

3.

Poznań, plac Działowy 7
20 października 1928

Drogi Nikołaju Nikołajewiczu!

Bardzo ucieszył mnie Pański list – tym bardziej, że właśnie na dniach myślałam o Panu i nawet rozmawiałam z kimś – gdzie Pan obecnie i co porabia. Trzeba wierzyć w telepatię. Ja już drugi rok jestem w Poznaniu – żyje mi się niczego sobie – pracuję dużo.¹⁴³ O ile pamiętam, odpowiedziałam na ostatni Pański list – wówczas Trzciniński bał się wystawić po Warszawie Pańską sztukę – twierdził, że są w niej bolszewickie tendencje¹⁴⁴ – w ogóle to był bardzo zły dla mnie czas – współpraca z Trzcinińskim zmęczyła mnie ostatecznie – on pozostał teraz bez zajęcia, po tym jak porzucił Kraków, był bez powodzenia reżyserem w Warszawie i przez rok dyrektorem we Lwowie – ale potem mu odmówili – teatr otrzymał kto inny.

Oczywiście, proszę przysłać mi Pańską nową sztukę¹⁴⁵ jak można najprędzej – wszyscy bardzo się ucieszyli – *To, co najważniejsze* w Poznaniu miało ogromne powodzenie.¹⁴⁶

Proszę napisać mi wszystko o sobie i o Pańskiej miłej żonie, proszę wybaczyć, że piszę tak źle – ale przecież każdy rok bez używania języka rosyjskiego – psuje swobodę wyrażenia myśli.

Może na początku przyszłego roku przyjadę do Paryża – a może to Pan wcześniej przyjedzie do Poznania – jeśli będziemy wystawiać Pańską sztukę?

¹⁴³ Pracę w poznańskim Teatrze Polskim Wysocka rozpoczęła w październiku 1927.

¹⁴⁴ Wątpliwości miała nie tylko polska krytyka i emigracyjna prasa rosyjska, lecz także Wysocka. Tuż po przeczytaniu dramatu pisała do Emila Zegadłowicza: „Jewreinow nadesłał swoją sztukę – nie mogę rozgryźć – co się z nim stało – czyżby ugrzązł w pojęciu, że świat to bolszewizm? Tytuł *Komuna sprawiedliwych*. Idealisci tworzą komunę i aby się izolować od ludzi – odjeżdżają na morza, na statku Anachoreta, lecz po jakimś czasie zaczynają się wydobywać na wierzch rozmaite ułomności ludzkie – nuda – senność – (teatralizacja życia nie podparta samym życiem – jest utopią). Więc wracają niezadowoleni – tylko para artystów puszcza się na osamotnionym statku i kapitan tegoż – i giną w rozbitciu – a jeszcze jeden idealista – który poszedł z żoną na ląd – a któremu to urodził się syn na statku – chrzci tego syna czerwono, po bolszewicku – chcąc mu dać możliwość życia – a sam odbiera sobie życie. Jak tu pokazać taką sztukę – czy zrozumieją – gdyby groteskę zrobić z mów przedstawicieli różnych kumów obecnych na tym chrzcie – bo ja wiem – szkoda, że Trzciniński nie rozumie – ja nie chcę żadnej odpowiedzialności brać za to – niech każe przetłumaczyć”, S. Wysocka, *Bo ty jesteś...*, op. cit., s. 78.

¹⁴⁵ Mowa o ukończonej w 1927 i wydanej rok później w Paryżu sztuce *Teatr wiecznej wojny* (w przekł. N. Młodziejowskiej-Szczurkiewiczowej *Teatr wiecznej wojny*). Pierwsze informacje o nowym utworze pojawiły się w polskiej prasie prawie równocześnie w artykule *Nowa sztuka Jewreinowa* („Scena Polska” 1929 z. 9, s. 14–16) oraz w wywiadzie udzielonym przez rosyjskiego dramaturga podczas prób w mediolańskim Filodrammatici, gdzie premierę sztuki przygotowywała trupa Tatiany Pawłowej (M. Jewreinow, *Rozmowy literackie pod niebem Italii. Za kulisami podczas prób najnowszej sztuki Jewreinowa*, wywiad przeprowadził E. Kleinlerer, „Nasz Przegląd” 1929 nr 122, s. 11).

¹⁴⁶ *To, co najważniejsze*, reż. R. Wasilewski, prem. 5 IV 1923 w Teatrze Polskim w Poznaniu.

Jak dobrze, że nie wrócił Pan do Rosji – tak właśnie myślałam – nie wiem dlaczego, ale wierzę, że w ciągu trzech lat wszystko tam się przemieni.

Proszę napisać do mnie wkrótce bardzo długi list i przysłać sztukę – trzeba będzie dobrać tłumacza – dobrze, że nasz dyrektor włada językiem rosyjskim¹⁴⁷ – przeczyta od razu.

Bardzo wiele serdecznych słów posyłam Panu i Pańskiej żonie i czekam prędzej odpowiedzi.

Oddana Panu

S. Ju. Wysocka Stanisławska

4.

[Poznań] 6 listopada 1928

Drogi Nikołaju Nikołajewiczu!

Sztukę przeczytałam – strasznie mi i nam wszystkim się spodobała – to odbicie współczesności. Żona naszego dyrektora p. Szczurkiewicz¹⁴⁸ już ją tłumaczy – to lepiej, że ona, ponieważ sztukę pokażą jak można najprędzej – rozumie Pan? Zresztą ona jest dobrym tłumaczem – więc może Pan już nie będzie dawać jej do tłumaczenia p. Pilichowskiej?¹⁴⁹

W niedzielę czytałam fragmenty na rocznicy Tołstoja – starałam się jak można najlepiej – rosyjska publiczność była bardzo serdeczna i zadowolona, chociaż myślę, że mój akcent popsuł się przez te lata.¹⁵⁰ Dziękuję Panu za fotografię – jakie Pan ma przemądre oczy – widać, że wiele przecierpiały i wiele przemyślały.¹⁵¹ Oczywiście

¹⁴⁷ Bolesław Szczurkiewicz, w 1928 dyrektor Teatru Polskiego w Poznaniu, podczas I wojny światowej był aktorem i kierownikiem artystycznym Teatru Polskiego w Moskwie, a w sezonie 1916–1917 występował w prowadzonym przez Wysocką Teatrze Studya w Kijowie.

¹⁴⁸ Nuna Młodziejowska-Szczurkiewiczowa (1884–1958), aktorka, reżyserka i dyrektorka teatrów, żona Bolesława Szczurkiewicza. Podczas I wojny światowej znalazła się na terytorium Rosji, gdzie występowała w Teatrze Polskim w Moskwie (1915) i Teatrze Studya w Kijowie (1916–1917). Po 1918 związana z Teatrem Polskim w Poznaniu, gdzie występowała jako aktorka, reżyserowała i pomagała mężowi w prowadzeniu teatru. Egzemplarze tłumaczenia *Teatru wieczystej wojny* zachowały się w Archiwum Artystycznym i Bibliotece Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie (sygn. 2757) i w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie (Zbiory Specjalne IS PAN, sygn. 1389).

¹⁴⁹ Halina Pilichowska (1899–1954), tłumaczka literatury rosyjskiej i sowieckiej.

¹⁵⁰ Nie udało się ustalić dokładnej daty i miejsca tego wystąpienia.

¹⁵¹ Płomienne spojrzenie Nikołaja Jewreinowa stanowi nieodłączny detal literackich portretów i wspomnień o reżyserze. Wysocka zapamiętała przyjaciela: „Ciekawy, przedziwny typ. Młodzieńczy pomimo zbliżającej się pięćdziesiątki, nerwowy, błyskotliwy, paradoksalny, z gorejącymi oczyma, fanatyczny obrońca i gorliwy apostoł «teatralizacji życia»”, S. Wysocka, *Mikołaj Jewreinow*, [w:] eadem, *Teatr...*, op. cit., s. 186. Warto porównać wrażenia polskiej aktorki ze wspomnieniem Michaiła Bułhakowa, który spotkał Jewreinowa we Władykaukazie, gdy reżyser wracał do Petersburga z rękopisem *Tego, co najważniejsze*. Zob. M. Bułhakow, *Notatki na mankietach*, przekł. A. Drawicz, [w:] idem, *Utwory wybrane*, t. 1, *Morfina. Wczesne utwory prozą*, Warszawa 2018, s. 87–88.

ście, z radością będę grać rolę Darjal¹⁵² – bardzo ciekawa sztuka. Jak by mi ją tylko dobrze wyreżyserować – postaram się – będę ją czytać 50 razy, żeby wszystko stało się plastyczne. Mamy dobry zespół – zdolni i pracowici ludzie – jak tylko tłumaczenie będzie gotowe – przeczytamy sztukę razem ze wszystkimi – napiszę Panu o ich stosunku do sztuki. A teraz muszę odpowiedzieć Pani Ani na jej miły list.

Posyłam Panu wiele serdecznych słów i łagodny uścisk dłoni.

Oddana Panu

S. Ju. Wysocka Stanisławska

5.

Poznań, plac Działowy 7
6 listopada 1928

Droga Pani Aniu!

Dziękuję, że tak szczegółowo opisała mi Pani swoje życie w ciągu tych 3 ½ roku – wiele przeżyłyśmy – ja również trudne minuty życia spędziłam w ciągu tego czasu – po odejściu z Krakowa.¹⁵³ Mroczne wrażenie pozostało mi po tym mieszkaniu, jak Pani pisze, „klasztornym”.

W [19]26 roku miałam własny teatr „Rybałt” (rybałci to byli średniowieczni igrcy), z którym objeżdżałam 25 miast na kresach Polski z *Balladyną* Słowackiego, *Starym kawalerem* Korzeniowskiego i *Nadzieją* Heijermansa – wszystko od dekoracji do oświetlenia włącznie wozimy ze sobą – sukces był duży – ale porzuciłam tę pracę dla innego teatru, w Lublinie.¹⁵⁴

[19]27 rok – utrzymywałam teatr razem z innym artystą – też dobrze pracowaliśmy – interesujące były spektakle dla robotników – ale zaprosili mnie do Poznania i pojechałam, a mojemu współpracownikowi samodzielnie nie chcieli oddać teatru i tak praca skończyła się.¹⁵⁵ Obecnie drugi rok jestem w Poznaniu i zaczynam stawać się burżujem, nawet meble kupuję – otrzymałam od miasta mieszkanie – Bóg wie jak to długo potrwa – mam przecież cygańską naturę.

Córka moja w Warszawie z mężem – już robi własną karierę artystyczną. Gra dosyć dużo – zawiązali towarzystwo muzyki dawnej i jest asystentem swojego pro-

¹⁵² Wedle przedpremierowych pogłosek Jewreinow zadeedykował Wysockiej rolę Zofii Darjal, dyrektorki osobliwej teatralnej szkoły przysposobienia do życiowej walki, zob. „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1930 nr 107, s. 3.

¹⁵³ W zespole Teatru im. J. Słowackiego Wysocka pozostawała do lata 1925.

¹⁵⁴ Założony i prowadzony przez Wysocką wędrowny teatr Rybałt zainaugurował działalność inscenizacją *Balladyny* 20 XII 1925 w Warszawie. W lutym i marcu 1926 zespół Rybałta występował w objeździe, odwiedzając m.in. Siedlce, Baranowicze, Nieśwież, Białystok, Brześć, Chełm, Łuck. Wysocka wymienia wszystkie trzy premiery teatru, który zakończył działalność w czerwcu 1926 *Nadzieją* Heijermansa.

¹⁵⁵ Wysocka objęła dyrekcję Teatru Miejskiego w Lublinie w październiku 1926. Przez jeden sezon pełniła funkcję kierownika artystycznego i reżysera. Obowiązki dzieliła z Ryszardem Wasilewskim, aktorem i reżyserem, zajmującym nieformalnie stanowisko dyrektora administracyjnego.

fesora.¹⁵⁶ Obecnie bardzo rzadko ją widuję – ona jest zajęta – ja ciągle zajęta – nie mam kiedy pojechać do Warszawy – to najsmutniejsze. Właśnie ukończyłam film – 4 stycznia mam premierę w Warszawie, duża trema zobaczyć się na ekranie.¹⁵⁷

Moja Droga – proszę przysłać mi swoją powieść¹⁵⁸, bardzo, bardzo mnie interesuje – myślę, że – oczywiście poza tym okresem choroby N. N.¹⁵⁹ – życie Pani jest bogate we wrażenia i różnorodność – tyle świata Pani widziała i jednak życie w Paryżu – to przecież centrum kultury całego świata. W styczniu lub w lutym zamierzam chociaż na dwa tygodnie pojechać do Paryża – wówczas się spotkamy. Tak się cieszę, że Pani życie ułożyło się – że może Pani ciekawie pracować – emigranckie życie to przecież ciężkie życie – chwała Bogu, że wszystko dobrze – a Bóg da, jeszcze wróci Pani do ojczyzny i przywiezie ze sobą bogaty materiał twórczy – nic nie przepada – każde cierpienie – dla artysty – to niezmiernie źródło twórczego natchnienia. Najdroższa, mocno Panią całuję – proszę napisać w wolnym czasie.

Oddana

S. Ju. Wysocka Stanisławska

6.

25 lutego 1929¹⁶⁰

Droga Stanisławo Julianowno!

Bardzo dawno nie było od Pani wiadomości. Widocznie z moją sztuką sprawa ucichła. Ciekawe tylko, jest nadzieja czy nie. Czy jest przetłumaczona? Jak udało się tłumaczenie? Co powiedział zespół?

Czy wybiera się Pani do Paryża? Jakie ma Pani plany na przyszły sezon? Jak się powodzi Pani czarującej córce?

Żona i ja serdecznie kłaniamy się Pani i czekamy na wiadomości.

Oddany Pani

N. Jewreinow

¹⁵⁶ Janina Wysocka-Ochlewska (1903–1975), pianistka i pedagog. W 1926 ukończyła Konserwatorium Warszawskie w klasie fortepianu Józefa Turczyńskiego, studiowała grę na klawesynie u Wandy Landowskiej w Paryżu. Żona Tadeusza Ochlewskiego (1894–1975), muzyka, pedagoga i publicyisty muzycznego, organizatora życia muzycznego w Polsce, współzałożyciela Stowarzyszenia Miłośników Muzyki Dawnej (1926) i Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej.

¹⁵⁷ Uroczysta premiera filmu Konstantego Meglickiego *Ponad śnieg* odbyła się 19 II 1929.

¹⁵⁸ Podczas pierwszego spotkania z Wysocką Kaszyna-Jewreinowa miała już w swoim dorobku szkic w duchu popularnego psychoanalitycznego biografizmu *Подполье гения. Сексуальные источники творчества Достоевского*, Piotrograd 1923. W czasie pobytu małżeństwa Jewreinowów w Warszawie rosyjskie emigracyjne czasopismo „За свободу!” przedrukowało bardzo niepochlebną recenzję z tego debiutu, zob. *Одна книга о Достоевском*, „За свободу!” 23 III 1925, s. 4. Powieść, o której mowa w liście, to napisana wspólnie z Heleną Izwolską *La jeuneuse rouge d'Inna*.

¹⁵⁹ Wiosną 1927 Jewreinow przeszedł ciężką chorobę wywołaną komplikacjami po zapaleniu wyrostka robaczkowego.

¹⁶⁰ Tekst na pocztówce z reprodukcją Tkaniny z Bayeux.

7.

[Poznań] 9 grudnia 1929¹⁶¹

Drogi Nikołaju Nikołajewiczu!

Dziękuję za Pański list i za Pańskie fotografie, Panu i pani Annie. Piękność z niej, wszystkim się podoba. Zaraz przekazałam treść Pańskiego listu Dyrekcji i obiecali natychmiast posłać te 100 dol[arów] – być może już je Pan otrzymał? Jeśli tak – proszę przysłać zgodę na tłumaczenie. Otrzymałam skrócony egzemplarz i teraz obmyślam inscenizację i podział ról.¹⁶²

Jak dobrze byłoby, gdyby mógł Pan przyjechać do Poznania – użyczyłabym Panu mojego mieszkania – ale najważniejsze to kosztowna podróż z Paryża – a nie wiem, jak wiele zarobi Pan u nas swoją sztuką – publiczność u nas nie całkiem inteligentna – ale zobaczymy.

Ja też interesuję się filmem dźwiękowym – według mnie przezeń nastąpi odnowa teatru – aktor powinien zmienić się – a na razie nie wierzy i ciągle trzyma się dawnego szablonu – potrzeba mu silnego impulsu.¹⁶³ Cała zewnętrzność w teatrze już się skończyła – ile reżyserskich trików przeszło w ostatnim czasie, a nie pozostał po nich nawet ślad. Teatrowi potrzebny jest dobry aktor, który umiałby poruszać tłum – a takich jest teraz wszędzie bardzo mało – dlatego padają teatry – nawet Meyerhold porzucił już swoją bezsensowną mechanizację¹⁶⁴ – a przecież ile zła on tym wyrządził – nawet u nas znalazł się reżyser, który długi czas go naśladował – wielu rozplęwało się w zachwycie, a w teatrze na tych inscenizacjach było tak zimno, jak na biegunie północnym.¹⁶⁵

Forma Pańskiej sztuki wyróżnia się współczesnością. Bardzo mnie ciekawi, jak do niej podejda aktorzy – trzeba ją rozbić na cały szereg jakby oddzielnych scen – każdej nadać własne zabarwienie i tym podkreślić wspólne założenie – bar-

¹⁶¹ Oryginał listu błędnie datowany 1930.

¹⁶² Mowa o pracy nad poznańską inscenizacją *Teatru wieczystej wojny*.

¹⁶³ Poglądy na sztukę filmową i jej znaczenie dla teatru Wysocka wyraziła w artykułach *Teatr popularny* (1925), *Aktor filmowy i aktor teatralny* (1936) oraz *Studia teatralne*. O poglądach Jewreinowa na sztukę filmową zob.: Н. И. Нусинова, *Забывтый сценарий Николая Евреинова*, „Киноведческие записки” 1994 nr 23, s. 6–14; eadem, *Когда мы в Россию вернемся...: русское кинематографическое зарубежье 1918–1939*, Moskwa 2003, s. 178–193.

¹⁶⁴ Mowa o biomechanice, konstruktywistycznej metodzie treningu i sposobu istnienia aktora na scenie. Podobną myśl Wysocka wyraziła w odpowiedzi na ankietę ogłoszoną przez „Życie Teatru” w kwietniu 1925, zob. *Teatr popularny. Ankieta „Życia Teatru”*, [w:] S. Wysocka, *Teatr...*, op. cit., s. 77–78, a także w szkicu poświęconym Jewreinowowi.

¹⁶⁵ Aluzja Wysockiej dotyczy stylu reżyserii Leona Schillera, por. S. Wysocka, *Bo ty jesteś...*, op. cit., s. 131–132. Jewreinow mógł się domyślać o kim mowa, ponieważ sam zwracał uwagę na ich podobieństwo, co zasygnalizował w rozmowie z Schillerem po spektaklu *Kniazia Patiomkina* w Teatrze im. Bogusławskiego w Warszawie i przypuszczalnie powtórzył w prywatnej rozmowie z aktorką, zob. *Rozmowy z Leonem Schillerem. Wywiady i autowywiady. 1923–1953*, oprac. J. Timoszewicz, Warszawa 1996, s. 72.

dzo ciekawie mi się nad nią pracuje. Jeśli będę potrzebowała zapytać Pana o cokolwiek – jeśli będę miała wobec czegośkolwiek wątpliwości – będę pisać do Pana i Pan przyśle mi szybką odpowiedź – prawda? Czy Szyfman będzie ją wystawiać?

Mocno ściskam Pańskie dłonie

Oddana

S. Ju. Wysocka Stanisławska

Droga Pani Anno, ja też Panią bardzo lubię i zawsze wspominam wasz przyjazd do Krakowa¹⁶⁶ – odrobinę trudności sprawia mi pisanie po rosyjsku – już całkiem zapomniałam – a zresztą nie mam o czym pisać do Pani, żyjącej w szerokim świecie – ja – żyjąca w zapadłej dziurze – Poznań to przecież niewielkie miasto, tylko 250 tys. mieszkańców – a po Wystawie¹⁶⁷ zrobiło się u nas cicho i skromnie. Całuję Panią z całego serca.

Pani Stacha

8.

[Poznań] 8 lutego 1930

Drogi Nikołaju Nikołajewiczu!

Sztuka Pańska będzie zagrana u nas 22 lub 24 lutego. Od poniedziałku zaczynam próby. Sztukę już czytaliśmy – aktorom pozostawię czas na obmyślenie swoich ról. Od poniedziałku przystępujemy do pracy. Mam do Pana prośbę. Wydają u nas czasopismo teatralne, prowadzone przez naszego kierownika artystycznego pana Zegadłowicza.¹⁶⁸ To znakomity poeta i dramatopisarz – prosi Pana, aby

¹⁶⁶ Mowa o pobycie małżeństwa Jewreinowów w Krakowie w pierwszych dniach maja 1925. Anna Kaszyna-Jewreinowa wspominała krótką gościnę: „Po drodze do Czechosłowacji na dwa dni zatrzymaliśmy się w Krakowie, starej polskiej stolicy, u pani Stanisławy Wysockiej, uważanej za polską Sarah Bernhardt. Niewiele widziałam panią Stachę na scenie, ale czule polubiłam ją jako wspaniałego i nad wyraz serdecznego człowieka, niebywalej duchowej szczerości. Dwa dni spędzone w Krakowie były radosnym kulturalnym finałem burzliwego pobytu w Polsce.

Ja szczególnie lubię Kraków za to, że był on pierwszym zagranicznym miastem, które wystawiło *To, co najważniejsze* w Teatrze Słowackiego, skąd sztuka poszła po całej Polsce, następnie do Włoch, potem po Europie i w końcu po całym świecie. Za pierwszy przekład Jewreinow był zobowiązany polskiemu profesorowi Romanowi Dyboskiemu, który, powracając z Rosji do ojczyzny, przywiózł rosyjski egzemplarz i wiele pisał o sztuce, porównując ją do Szekspirowskiego *Snu nocy letniej*.

Kiedy wspominam nasz tylko trzymiesięczny, ale tak bogaty w metamorfozy i wydarzenia pobyt w Polsce, zdaje mi się, że był on jakimś proroczym schematem dla całego naszego przyszłego zagranicznego życia. W Polsce zakosztowaliśmy zarówno próżnej radości uświadomienia sobie naszej popularności i ostrej goryczy nagłego pogardliwego zapomnienia, jak i, koniec końców, szczęścia ostatecznego zwycięstwa”, A. Кашина-Евреинова, op. cit., s. 27–28.

¹⁶⁷ Powszechna Wystawa Krajowa (PeWuKa), zorganizowana z okazji dziesięciolecia odzyskania przez Polskę niepodległości, trwała od maja do września 1929, zgromadziła prawie półtora tysiąca wystawców i ponad cztery miliony zwiedzających z kraju i zagranicy.

¹⁶⁸ Stanowisko kierownika literackiego Teatru Polskiego w Poznaniu Zegadłowicz piastował w ciągu trzech sezonów, od września 1927 do końca sierpnia 1930. W tym czasie z jego twórczości

napisał Pan artykuł dla „Świata Kulis”¹⁶⁹, wedle uznania. Z redakcji tutejszej gazety „Kurier Poznański”¹⁷⁰ prosili mnie o napisanie artykułu o Panu – materiały posiadam, ale proszę, aby przygotował Pan dla mnie opis Pańskiej działalności teatralnej do i po wyjeździe z Rosji. Niech Pan będzie łaskaw, jeśli to możliwe, przysłać mi cały materiał. Dekoracje już są w opracowaniu. Będziemy starać się, żeby wszystko wyszło jak najlepiej. Mocno ściskam Pana dłonie – i żonę najdroższą Annę całuję.

S. Ju. Wysocka Stanisławska

9.

Paryż, 7. Rue de l’Alboni
11 lutego 1930

Droga Stanisławo Julianowno,

serdeczne dzięki za Pani list z jakże ekscytującą wiadomością, iż *Teatr wiecznej wojny* nareszcie jest u Pani grany! Dzisiaj jeszcze wysyłam Pani poleconym wszystkie, potrzebne do Pani artykułu w „Kurierze Poznańskim”, materiały. Sądzę, że wybrałem i posłałem Pani to, co najistotniejsze. – À propos, jak Pani być może pamięta, jest po polsku monografia o mnie, *Jewreinow* p. Eugeniusza Świerczewskiego; cała już wyprzedana, ale jeśli okazałaby się potrzebna, znajdzie ją Pani w miejskiej bibliotece.

Z całej duszy dziękuję Pani za całe dobro, które Pani dla mnie czyni.

Dla „Świata Kulis” posyłam przy tym artykuł, który według mnie najbardziej pasuje do premiery mojej sztuki, a mianowicie *Teatr bez szyldu*¹⁷¹, taki artykuł całkiem niedawno napisałem (nigdzie jeszcze, w żadnym języku nie był wydrukowany). Proszę go przekazać wspomniałemu Panu Zegadłowiczowi z moim niskim ukłonem i serdecznym pozdrowieniem!

Będę pełen wdzięczności, jeśli obydwie te artykuły, po ich wydrukowaniu, zechce Pani przysłać mi, podobnie jak ważniejsze recenzje o mojej sztuce i, jeśli można, fotografie z Panią w roli Zofii Darjal i z poszczególnych scen.

wystawiono: *Gdy się Chrystus rodzi*, *Aktor wieczny* i adaptację *Turandot* Gozziego. W 1928 wraz z Władysławem Roguskim założył pierwszy poznański kabaret artystyczno-literacki Żdziebko.

¹⁶⁹ „Świat Kulis”, dwutygodnik Teatrów Miejskich w Poznaniu ukazywał się w latach 1928–1930, pod redakcją Zegadłowicza, nr 3 z 1930 poświęcony był twórczości Jewreinowa.

¹⁷⁰ W związku z poznańską premierą *Teatru wiecznej wojny* aktorka opublikowała dwa artykuły: *Teatralizacja teatru i życia* („Kurier Poznański” 1930 nr 100, wyd. wiecz., s. 8) oraz *Mikołaj Jewreinow* („Świat Kulis” 1930 nr 3, s. 60–61). Przed premierą *Teatru wiecznej wojny* w Wilnie (1931) Wysocka ogłosiła kolejny wariant szkicu o przyjacielu, *Mikołaj Jewreinow*, „Słowo” 1931 nr 280, s. 2–3, artykuł przedrukował także „Kurier Nowogródzki” 1931 nr 67, s. 2–3.

¹⁷¹ Tytuł oryginalny artykułu brzmiał *Театр без вывески: введение в феноменологию театра*. Polskie tłumaczenie sporządziła Wysocka, zob. M. Jewreinow, *Teatr bez szyldu: Wstęp do istoty zjawisk teatralnych*, „Świat Kulis” 1930 nr 3, s. 62–65.

TEATR POLSKI

DYREKTOR: BOLESŁAW SZCZURKIEWICZ

Nowość!
W środę 5 marca 1930 r.
Nowość!

Poraz 2-gi

Teatr wiczysteŹ wojny

komedja w 3 aktach (4 odsłonach) M. M. Jewreinowa. — Przekład Nuny Młodziejowskiej.

Zofia Działal, dyrektorka Instytutu teatralnego	Stanisława Wysocka	Fanny Norman, dziewczyna w szalobie	Aleksandra Królkowska
Mary, jej córka	Janina Białostocka	Kłóte Sergiusz Miankowski	Władysław Dracki
Julian-Li, nauczycielka sztuki teatralnej	Zofia Grabowska	Ernestyna Mac-Broźni, czarujące dziewczę	
Bakker, nauczyciel psychologii	Władysław Tułk	Makera Grogg	Zygmunt Białostocki
Trompette, profesor mimo-plastyki	Jerry Kordowski	Tommy Som, aspirant detektywa	Jacek Kondradt
O'Key, dyplomowany pułkownik	Stanisław Kwiatkowski	Anatol Morawski, nauczyciel muzyki	Aleksander Rodziejewicz
Fillippo, kandydat	Kazimierz Przytycki	Abraham, fabrykant mebli	Janusz Nowicki
Herman Smith, adwokat	Marcin Godlewski	Senator Crayton	Zygmunt Niekowski
		Mary, pokojówka miłośnika	

UczelnioŹ teatralnej szkoły, godzinie na wieczorek Zofii Działal. — Akcja odbywa się częściowo w Nowym Yorku, częściowo w willi ohoło Atlantic - City. Teatly pp. Białostockiej i Grabowskiej i pracowni p. Morawskiej, Koszka 18, p. Wysockiej i firmy „Elvira” w Warszawie, Tanka 1, kapelusze p. Grabowskiej i firmy Plotka, Gwarna 10.

Reżyser Stanisława Wysocka
Kierownik literacki Emil Zegadłowicz

Dekoracje Stanisława Jarockiego

CENY MIEJSC

Kioszek parterowy rząd 1-6 . . . 6,50	Kioszek parterowy pod balkon . . . 5,00	Balkon I. piętra rząd 1-6 . . . 6,00	Lata II. piętra posoc. rząd 1 . . . 3,00
„ „ 5-7 . . . 6,00	Lata parterowa I. i. piętra . . . 6,00	Balkon I. piętra rząd 3-4 . . . 4,50	Lata II. piętra posoc. rząd 2 . . . 2,00
„ „ 8-9 . . . 5,50	Lata parterowa posoc. . . 5,00	Balkon II. piętra rząd 1-2 . . . 3,00	„ „ „ 3 . . . 1,00
„ „ 10-12 . . . 5,00	Lata I. piętra posoc. rząd 1 . . . 6,00	„ „ „ 3-4 . . . 2,50	Audytorium numerowany . . . 1,00
„ „ 14-17 . . . 4,00	„ „ „ 2 . . . 5,00	Lata II. piętra rząd 1 . . . 3,50	Galerja . . . 0,50

Do balkonów w cenie od 5 zł do 8 zł dołączona słu 50 gr. w cenie od 2,50 zł do 4,50 zł - 20 gr. w cenie od 2 zł do 2,50 - 20 gr. do inazych 10 gr. na pokrycie odawiania teatru

Początek o godz. 20
W czasie przedstawienia wstęp na widownię niedzwolony
Koniec o godz. 23

Bilety wczelniej nabywać można w teatrze od godz. 10 - 5 popoł., w składnicie cukierków p. Białostockiego Marzulińska Focha 50
Kasa wieczorna otwarta od godz. 6 popoł. W niedzielę i święta od godz. 11:15-1:00 od wicze. Telefon: Kasy zamawiaj 5550, dyrektor 6050, sekretarz 5635.

COGNAC

Monnet

NAJLEPSZY FRANCUSKI

Fulkarnia Robotn. Chrześc. S. A. Poznań, św. Marcina 37. Nakład Biura ogłoszeń „PAB” w Poznaniu

Afisz spektaklu *Teatr wiczysteŹ wojny* z Teatru Polskiego w Poznaniu, Biblioteka Narodowa

Proszę przekazać wszystkim uczestnikom spektaklu, że posyłam im braterskie słoŹwiankie pozdrowienie i wyrazy wdzięczności za ich wysiłek artystyczny.

Nisko kłaniam się Szanownej Pani Szczurkiewicz!

Anna całuje Panią mocno.

Serdecznie oddany Pani i Pani Dziełu

N. Jewreinow



Zofia Grabowska jako Ju-Dżen-Li i Stanisława Wysocka jako Zofia Darjal,
Teatr wieczystej wojny, reż. S. Wysocka, prem. 4 III 1930 w Teatrze Polskim w Poznaniu,
Rosyjskie Państwowe Archiwum Literatury i Sztuki w Moskwie

10.

[Poznań] 5 marca 1930

Drogi Nikołaju Nikołajewiczu –

wczoraj w końcu odbyła się premiera Pańskiej sztuki.¹⁷² Mnie oczywiście trudno pisać – ale zdaje się, wszystko wyszło dobrze, jak na środki naszej sceny i zdolności aktorów. Zwłoka spowodowana była chorobą Ju-Dżen-Li¹⁷³ – cały tydzień opóźnienia – ale to lepiej dla sztuki – ponieważ nasi aktorzy pracują bardzo dużo – nie mieli kiedy wyuczyć się ról – ten tydzień im pomógł. Publiczność premiery przyjęła sztukę gorąco – słuchali wspaniale – chociaż trwała ona do 11³/₄ przez antrakt po drugim obrazie, konstrukcja willi przysporzyła nam trudności, scena jest dość wąska – ale wyszło dobrze. Oprócz Pańskich, żadnych skrótów nie robiłam, jakoś szkoda było – wszystko zdawało się potrzebne. Przyślę Panu cały

¹⁷² Chodzi o *Teatr wieczystej wojny*, reż. S. Wysocka, prem. 4 III 1930 w Teatrze Polskim w Poznaniu.

¹⁷³ W poznańskim spektaklu rolę Ju-Dżen-Li grała Zofia Grabowska.



Stanisława Wysocka jako Zofia Darjal, Zygmunt Noskowski jako Senator Crayton, Zofia Grabowska jako Ju-Dzen-Li, *Teatr wieczystej wojny*, reż. S. Wysocka, prem. 4 III 1930 w Teatrze Polskim w Poznaniu, Rosyjskie Państwowe Archiwum Literatury i Sztuki w Moskwie

materiał – zdjęcia i recenzje. Zobaczymy jakie powodzenie będzie miała u naszej niezbyt inteligentnej publiczności. Będę do Pana pisać, myślę, że sztukę grać będą wszystkie nasze teatry. Na razie, Drogi Nikołaju Nikołajewiczu, serdecznie ścisłkam Pańskie dłonie i całuję drogą Annę.

Oddana

S. Ju. Wysocka Stanisławska

Zegadłowicz napisał do Pana list, nie wiem tylko, czy będzie dla Pana zrozumiały – przeczytać po polsku jego nieczytelny styl pisma to trudna sztuka.¹⁷⁴

11.

[Poznań] 19 kwietnia 1930

Drogi Nikołaju Nikołajewiczu!

Nie wiem, co Pan o mnie myśli – ale zacznę się tłumaczyć. Po pierwsze, byłam chora, potem choroba mojej siostry¹⁷⁵, zatrula się [!] trychinozą, potem choroba

¹⁷⁴ Zob. List Emila Zegadłowicza do Nikołaja Jewreinowa w Aneksie.

¹⁷⁵ Nie udało się ustalić, o której z sióstr pisze Wysocka.



Zofia Grabowska jako Ju-Džen-Li i Janusz Nowacki jako fabrykant mebli Abramhson, *Teatr wieczystej wojny*, reż. S. Wysocka, prem. 4 III 1930 w Teatrze Polskim w Poznaniu, Rosyjskie Państwowe Archiwum Literatury i Sztuki w Moskwie

mojej córki – a najważniejsze, że p. Zegadłowicz wziął na siebie wysyłkę fotografii i recenzji, i oczywiście – poeta – nie zrobił tego – ja musiałam je zamówić – a jako że nasz fotograf miał dużo pracy, stąd zwłoka.

Teatr wieczystej wojny był grany z dużym powodzeniem już 15 razy – po świętach znowu grany. Wiele różnych zdań na temat sztuki – jedni negują założenie – inni uznają – w ogóle bardzo interesująco [prezentuje się] wszystko, co odbyło się wokół sztuki. Mam dużo pracy, wystawiam ciekawą sztukę naszej pisarki Nałkowskiej *Dom kobiet*¹⁷⁶, udział bierze tylko 8 kobiet i jeden głos mężczyzny

¹⁷⁶ Najprawdopodobniej właśnie tym listem Wysocka, reżyserka i wykonawczyni roli Celiny Belskiej w poznańskiej inscenizacji *Domu kobiet* (prem. 30 IV 1930), zainteresowała sztuką Nałkowskiej Jewreinowa, który już wkrótce rozpoczął korespondencję w sprawie jej wystawienia w Paryżu, zob. Listy Teresy Koerner i Zofii Nałkowskiej do Nikołaja Jewreinowa w Aneksie.

za kulisami. 16 maja będę grać na swoim jubileuszu¹⁷⁷ – proszę pomyśleć, już 35 lat – nawet trudno pomyśleć – miałam 16 lat, kiedy wstąpiłam do teatru i trudno przypomnieć sobie wszystko, co przeżyłam przez ten czas – zdaje mi się, że to ktoś dla mnie obcy – dla mnie przecież wczorajszy dzień nie istnieje – tylko to jest ciekawe, co będzie – co przede mną.

Drogi Nikołaju Nikołajewiczu, proszę wybaczyć, że tak późno posyłam Panu zdjęcia i recenzje – i proszę zachować o mnie dobre wspomnienia.

Być może, odwiedzi Pana p. Skiwski¹⁷⁸, nasz bardzo interesujący krytyk – pisał o *Teatrze wieczystej wojny*, bardzo chce Pana poznać.

Najszczerze świąteczne życzenia posyłam Panu i drogiej Annie, Chrystus zmartwychwstał! – proszę napisać w wolnej chwili, dokąd zamierza Pan jechać, ja ciągle marzę, żeby jakoś trafić do Paryża – lipiec, sierpień – jestem wolna.

Mocno ściskam Pańskie dłonie – całuję drogą Annę.

Oddana Panu

S. Ju. Wysocka Stanisławska

12.

Wilno, Benedyktyńska 2 m. 5, pensjonat p. Cywińskiej
22 listopada 1931

Drogi Nikołaju Nikołajewiczu!

Proszę, już minął rok – nawet więcej – ponieważ ostatni raz widzieliśmy się w październiku.¹⁷⁹ Chciałam do Pana napisać, ale zapomniałam Pańskiego adresu. Wówczas wystawiłam w listopadzie u Szyfmana w Polskim *Noc listopadową* Wyspiańskiego z dużym sukcesem¹⁸⁰ – graliśmy sztukę do nowego roku – a potem zajęłam się mieszkaniem w Warszawie – znalazłam odpowiadające gustom moim i mojej córki, i od 1 marca zamieszkałyśmy razem na ulicy Hożej 58 m. 20. Reżyseria mieszkania okazała się bardzo udaną. Ale wkrótce pojechałam z zespołem

¹⁷⁷ Na jubileuszu 35-lecia pracy artystycznej Wysocka wystąpiła w roli księżnej de Reville w komedii *Świat nudów* Edouarda Paillerona.

¹⁷⁸ Jan Emil Skiwski (1894–1956), publicysta i krytyk literacki, związany z organem prasowym Narodowej Demokracji dwutygodnikiem „Myśl Narodowa”, od 1927 z poznańskim tygodnikiem „Tęcza”, autor głośnego artykułu o publicystyce Tadeusza Boya-Żeleńskiego *Życie ułatwione*. Recenzja Skiwskiego, *Jewreïnow na scenie poznańskiej*, „Wiadomości Literackie” 1930 nr 14, s. 5.

¹⁷⁹ W 1930 Wysocka przebywała w Paryżu dwukrotnie: od końca lipca do września, a następnie w październiku i listopadzie podczas pracy w podparyskim studiu wytwórni filmowej Paramount. Zamieszkałych przy rue de l’Alboni 7 Jewreïnowych odwiedziła kilkakrotnie, między innymi w towarzystwie córki Janiny. O planowanej podróży i chęci spotkania pisała w liście do Jewreïnowa z 2 VI 1930, zachowała się także kartka pocztowa, w której Wysocka informuje o swoim przybyciu i prosi o kontakt z reżyserem, Письма Высоцкой Станиславы Н. Н. Евреïновой, РГАЛИ, ф. 982, оп. 165, ед. хр. 1. Relacje z tych spotkań aktorka pozostawiła w korespondencji z Zegadłowiczem. Zob. S. Wysocka, *Bo ty jesteś...*, op. cit., s. 255, 257–259.

¹⁸⁰ Premiera *Nocy listopadowej* w reż. Wysockiej, grającej też Pallas-Atenę, odbyła się 29 XI 1930.



Zygmunt Biesiadecki jako artysta malarz Gregoire, *Teatr wieczystej wojny*,
reż. S. Wysocka, prem. 4 III 1930 w Teatrze Polskim w Poznaniu,
Rosyjskie Państwowe Archiwum Literatury i Sztuki

i p. Solską z dwiema sztukami (jedna nowa sztuka Nałkowskiej *Dzień jego powrotu*) po wszystkich miastach Polski¹⁸¹ – a kiedy wróciłam, 15 sierpnia już czekał na mnie Szpakiewicz i zgodziłam się pojechać do Wilna. Zapewne słyszał Pan, co się u nas działo w teatralnym świecie. Narodowy otworzyli tydzień temu pod dyrekcją Krzywoszewskiego¹⁸² (autor i redaktor „Świata”). U Szyfmana aktorki grają na procentach – zarabiają 150–200 zł za miesiąc. Koszmar! – publiczność całkiem nie odwiedza teatrów – wszystko to sprawiła głupia taktyka ZASP.

Od poniedziałku zaczynam próby *Teatru wiecznej wojny*. Myślę, że nasi aktorzy będą grać lepiej niż w Poznaniu.¹⁸³ Ale obawiam się teraz o sukces, ponieważ

¹⁸¹ Latem 1931 zespół Wysockiej i Ireny Solskiej odwiedził Poznań, Bydgoszcz, Toruń, Katowice, Kraków i Zakopane. W repertuarze oprócz *Dnia jego powrotu* było *Święty płomień* Williama Somerseta Maughama i *Burza w szklance wody* Władysława Jastrzębca-Zalewskiego.

¹⁸² Stefan Krzywoszewski (1866–1950), dziennikarz i literat. Założyciel i wieloletni redaktor naczelny „Tygodnika Ilustrowanego Świat”. W październiku 1931 warszawski Magistrat powierzył mu dyrekcję miejskich Teatrów Dramatycznych. Decyzja ojców miasta spotkała się ze sprzeciwem grupy zrzeszonych w ZASP byłych artystów teatrów miejskich. W rezultacie sporów pierwszy sezon trzyletniej dyrekcji Krzywoszewskiego rozpoczął się dopiero w listopadzie.

¹⁸³ *Teatr wiecznej wojny*, reż. S. Wysocka, prem. 4 XII 1931 w Teatrze Miejskim na Pohulance. Wysocka grała Zofię Darjal.

po incydentach na uniwersytecie Żydzi całkiem przestali odwiedzać teatry.¹⁸⁴ Ach, jaki Pan jest szczęśliwy, że może żyć w Paryżu! Już tak wszystko obrzydło – myślę, że zbawienie ludzkości mogłoby polegać na tym – żeby powiesić wszystkich dyplomatów całego świata! Pana Markowa¹⁸⁵ nie widziałam – on, powiadają, jest bardzo chory – spróbuję pójść do niego do szpitala. Pański list przyniosła mi aktorka rosyjskiego zespołu. Z ciekawością sięgnę po jego artykuł o *Teatrze wiecznej wojny*. Jeśli *Bóg pod mikroskopem* jest już w druku – będzie Pan łaskaw przysłać mi sztukę.¹⁸⁶

Tak często myślą jestem w Paryżu i u Pana w pięknym mieszkaniu – a jak piwnica – już urządzona? Coraz trudniej pisać po rosyjsku, proszę wybaczyć koszmarny styl! Proszę napisać do mnie znowu i przyjąć moje szczerze życzenia. Mocno ściskam Pańskie dłonie i serdecznie całuję drogą Annę Aleksandrownę.

Oddana Panu

S. Ju. Wysocka

III. LIST EMILA ZEGADŁOWICZA DO NIKOŁAJA JEWREINOWA

Poznań (Poland), 5 marca 1930¹⁸⁷

Plac Wolności 11, II p[ię]tr[o] (Skrzynka pocztowa 14)
(Wejście naprzeciw Komendy Policji Państwowej)
Nazajutrz po premierze *Teatru wiecznej wojny*.

Wielce Szanowny – i, niech mi wolno będzie powiedzieć: Drogi Panie!

Pragnę Panu przesłać słowa głębokiej podziękii za dni wielkiej radości, jaką mi dało bliskie zetknięcie z Pańską Twórczością w związku z wystawieniem *Teatru wiecznej wojny!* – Zjawisko Dzieła Pańskiego tak osobliwego i jedyne

¹⁸⁴ Mowa o fali antysemitycznych wystąpień na uniwersytetach w Krakowie, Lublinie, Lwowie, Poznaniu, Warszawie i Wilnie. Protesty studentów Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie rozpoczęły się 9 XI 1931. Dzień później w wyniku zamieszek śmiertelnie ranny został student I roku prawa Stanisław Waclawski.

¹⁸⁵ Konstanty Pawłowicz Markow, dziennikarz wydawanego w Wilnie (1930–1939) rosyjskojęzycznego dziennika „Nasze Wremja”.

¹⁸⁶ Był to pierwotny tytuł sztuki, która weszła na afisz Teatru Nowego w Warszawie jako *Miłość pod mikroskopem*. Z korespondencji Jewreinowa z Jurijem Rakitinem, reżyserem Teatru Narodowego w Belgradzie, dowiadujemy się o innych wariantach: *Po tamtej stronie miłości* i *Operacja profesora Faure*, a także o czasie powstania utworu, latem 1931, zob. *Из двух углов. Переписка Николая Евреинова с Юрием и Юлей Ракитиньими 1928–1938*, oprac. В. В. Иванов, [w:] *Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века*, wybór i red. idem, Moskwa 2004. O powstaniu sztuki podczas wakacji w Normandii pisała również Kaszyna-Jewreinowa, A. Кашина-Евреинова, op. cit., s. 64. Sztuka po raz pierwszy została opublikowana w 2004, zob. Н. Н. Евреинов, *Любовь под микроскопом*, [w:] *Мнемозина...*, op. cit., s. 87–149.

¹⁸⁷ List na papierze poznańskiego Radia.



Teatr wieczystej wojny, reż. S. Wysocka, prem. 4 III 1930 w Teatrze Polskim w Poznaniu,
Rosyjskie Państwowe Archiwum Literatury i Sztuki w Moskwie

na przestrzeni tysiącleci historii teatru globalnego, to, że tak powiem, przyrodnicze spojrzenie na „Teatralność” i „życie” (– czyż to nie to samo? –) umacnia mnie w wierze w zasadnicze wartości odkrywcze wyostrzonej myśli ludzkiej – umacnia, krzepi i – raduje!

Wieczór wczorajszy był wielkim ewenementem w dziejach Teatru Polskiego – przedstawienie było, co się zowie, świetne; reżyseria Wysockiej przemyślana, mądra i wyrazista; gra wszystkich aktorów na wyżynie – jednym słowem: wieczór świetny! – publiczność reagowała znakomicie! –

– Tyle na razie – może kiedyś
los szczęśliwy zdarzy, że będę mógł osobiście
uściskać dłoń pańską czujną i niezawodną –
w tej, jak i o każdej chwili –
ślę Drogiemu Panu wyrazy
głębokiej czci i głębokiej przyjaźni

E. Zegadłowicz

IV. LISTY TERESY KOERNER I ZOFII NAŁKOWSKIEJ
DO NIKOŁAJA JEWREINOWA

1.

Zakopane, 17 lipca 1930¹⁸⁸

Szanowny Panie,

dostałam list od p. Wysockiej, w którym pisze, że Pan chciałby zapoznać się z moją sztuką *Dom kobiet*. Dziękuję Panu za to zainteresowanie, które jest bardzo dla mnie pochlebne. Francuskie tłumaczenie sztuki w tej chwili jest w trakcie przygotowania, przyślę Panu od razu, jak zostanie ukończona. Tymczasem pozwolę sobie przysłać Panu tłumaczenie niemieckie oraz tekst w wersji polskiej.

Proszę przyjąć zapewnienia głębokiego szacunku

Zofia Nałkowska

Mój adres:

Warszawa

ul. Marszałkowska 4

2.

Zakopane, Maraton¹⁸⁹
18 sierpnia 1930

Szanowny Panie,

list od p. Wysockiej doszedł do mnie z opóźnieniem, bo był adresowany do Warszawy. Spieszę powiedzieć, że z wielką przyjemnością zapoznałam się z Pana korzystną opinią dotyczącą *Domu kobiet* i jestem zachwycona ideą wystąpienia w tej sztuce aktorów o tak wielkim rozgłosie.¹⁹⁰ Muszę Panu powiedzieć, że akceptuję propozycję p. Wysockiej co do dostosowania sztuki zgodnie z wymaganiami Pana teatru.

Co do tłumaczenia, wciąż nie otrzymałam odpowiedzi od p. Koerner¹⁹¹, która

¹⁸⁸ 18 VI 1930 Nałkowska zapisała w dzienniku: „Wczoraj odpowiedziałam wreszcie na list Hulewicza, dzisiaj wysłałam z poczty aż sześć egzemplarzy sztuki (*Domem kobiet* zainteresował się w Paryżu Evreinoff, idzie o przekład francuski już zaczęty, stąd znowu obfita korespondencja)”. O korespondencji w sprawie niezrealizowanej inscenizacji *Domu kobiet* w Paryżu zob. Z. Nałkowska, *Dzienniki. IV, 1930–1939*, cz. 1, 1930–1934, oprac., wstęp i komentarz H. Kirchner, Warszawa 1988, s. 121, 160, 171–172, 218.

¹⁸⁹ Pensjonat „Maraton”.

¹⁹⁰ Nie udało się ustalić jaką obsadę Jewreinow zaproponował Nałkowskiej. Latem 1930 reżyser pracował nad filmową adaptacją *Tęgo, co najważniejsze* dla „Osso Films”.

¹⁹¹ Maria Teresa Koerner-Karbowska (1899–?), dziennikarka, korespondentka pism zagranicznych, tłumaczka z polskiego na francuski, m.in. dramatów Jerzego Szaniawskiego, studiowała w Warszawie

miała skończyć swoją pracę przed 15 sierpnia. Piszę do niej w tym samym momencie i podaję jej Pana adres. Jeżeli w ciągu kilku dni nie da oznak życia, będę czuła się wolna, żeby przekazać autoryzację panu Saunier.¹⁹² Jednak nie znam jego adresu, dlatego zostanie mi wysłany za pośrednictwem biura w Warszawie. Gdyby był Pan tak uprzejmy, żeby mnie z nim skontaktować, napiszę do niego natychmiast.

Proszę przyjąć zapewnienia wielkiego szacunku.

Z. Nałkowska

3.

Marienbad, willa Marguerite,
1 września 1930

p. Jewreinow,
7, rue de l'Alboni
Paryż XVI

Szanowny Panie i Drogi Mistrzu,

dopiero co dostałam list od p. Nałkowskiej i dowiedziałam się, że Pan ma zamiar wystawić w Paryżu jej sztukę *Dom kobiet*, którą przełożyłam na język francuski zgodnie z osobistą autoryzacją, którą autorka przekazała mi w należytej formie.

Tłumaczenie już jest ukończone, ale Panu mogę je przekazać dopiero po przyjeździe do Paryża, z zasady bowiem nie rozporządzam sztuką przed oddaniem egzemplarza na przechowanie do Stowarzyszenia Autorów, p. Alfredowi Blochowi¹⁹³, który opiekuje się moimi interesami, ul. Ballu.

Ja [wracam] do Paryża przed 16. wrześ[nia] i od razu po przyjeździe nie przepię okazji, by z Panem się spotkać, żeby oddać Panu sztukę. Tymczasem proszę mi pozwolić zachować piękne wspomnienia o p. Jewreinowej, której miałam zaszczyt być przedstawiona podczas Państwa pobytu w Warszawie, ul. Wspólna, i proszę przyjąć, Szanowny Panie i Mistrzu, wyrazy mojego najwyższego poważania.

Thérèse Koerner

(prawo i polonistyka) oraz Paryżu (literatura i historia). W latach 1919–1924 pełniła funkcję sekretarza w Ministerstwie Spraw Zagranicznych. Współpracowała z „Pologne littéraire” i „Le Théâtre en Pologne”. W dziennikach Nałkowska nazywa tłumaczkę „Koczerówna”, zob. Z. Nałkowska, op. cit., s. 160, 171–172 i 218.

¹⁹² René Saunier (1885–?), dramaturg i dyrektor teatrów. W latach 1927–1929 prowadził paryski Théâtre des Mathurins, zob. komentarz H. Kirchner, [w:] Z. Nałkowska, op. cit., s. 162.

¹⁹³ Alfred Bloch, przedstawiciel Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques en France (SACD).

PS Jednocześnie p. Nałkowska informuje mnie, że Pan zaproponował jej, by ktoś współpracował ze mną przy przekładzie. Chciałabym więc Pana zawiadomić, że przekład jest już ukończony, jestem kategorycznie przeciw jakiegokolwiek interwencji współpracownika. Oczywiście, w przypadku nabycia sztuki dyrektor odpowiedniego teatru będzie mógł wprowadzać zmiany, które uzna za przydatne dla jego sceny, jednak nie mogą one zaszkodzić charakterowi sztuki, która jest w najwyższym stopniu oryginalna.

Th. K.

V. KORESPONDENCJA EUGENIUSZA ŚWIERCZEWSKIEGO
Z NIKOŁAJEM JEWREINOWEM

1.

Warszawa, Nowy Świat 59 m. 6
4 listopada 1931

Wielce Szanowny i Drogi Nikołaju Nikołajewiczu,
serdecznie dziękuję Panu za słowa aprobaty, że wziąłem się za tłumaczenie *Boga pod mikroskopem*.

Sztuka bardzo mi się podoba i myślę, że powinna cieszyć się w Polsce dużym powodzeniem. Mam już przetłumaczone trzy obrazy, za tydzień lub co najmniej za 10 dni rzecz będzie skończona.

W związku z tłumaczeniem, proszę Pana o wyjaśnienie mi niektórych szczegółów.

1) Proszę przesłać mi motyw albo nuty melodii *Love again*¹⁹⁴, może zamienić ją na inną?

2) Na wszelki wypadek proszę przesłać zakończenie 5 obrazu, chociaż myślę, że obecny finał zostanie całkowicie zaakceptowany przez widzów.¹⁹⁵

3) Jak pisać francuskie imiona bohaterów? Proszę przesłać mi oryginalną ortografię, ponieważ z rosyjskiej fonetyki nie mogę odgadnąć oryginału.

4) Stanisław i Hanna Malko – to Polacy? czy ogólnie Słowianie? Proszę mi to wyjaśnić, ponieważ to bez wątpienia zainteresuje polskich widzów.

Ponieważ chciałbym (o czym już mówiłem p. Rechtlebenowi), żeby sztukę grali w Warszawie, Krakowie, Wilnie, Poznaniu itd. – powinienem przeprowadzić dużą akcję w prasie.¹⁹⁶ Dla tych celów potrzebuję:

¹⁹⁴ Mowa o przeboju *Falling in love again*, wykonanym przez Marlenę Dietrich w filmie *Błękitny anioł* (1930).

¹⁹⁵ Piąty obraz *Miłości pod mikroskopem* kończyła scena przygotowań do aborcji.

¹⁹⁶ „Kurier Poznański” już w grudniu 1931 informował o nowym utworze zatytułowanym *Bożek pod mikroskopem* (nr 570, s. 8).

1) Pańskie maleńkie *exposé* na temat sztuki: co Pan chciał w niej wyrazić? W jakiej stoi ona relacji z Pańskimi zasadniczymi teoretycznymi poglądami i pozostałymi sztukami?¹⁹⁷

2) Czy grano ją gdziekolwiek lub będą grać i kiedy, kto tłumaczy i na jakie języki? Kto będzie ją reżyserować i kto grać (znane imiona aktorów)?¹⁹⁸

3) Ponieważ chcę przeprowadzić propagandę także poprzez prasę kinematograficzną, proszę przesłać mi jak najwięcej wiadomości i szczegółów o Pańskiej działalności w kinie (od jakiego czasu, gdzie i co, tytuły filmów), poglądy na film mówiony itd. – w zakończeniu artykułiku napiszę o Pańskiej nowej sztuce.

Jak Pan widzi, drogi Nikołaju Nikołajewiczu, chcę z całych sił przyczynić się do sukcesu Pańskiej nowej sztuki i mocno wierzę w ten sukces.

Jeśli można, proszę, by Pan prędko przysłał wyżej wskazane wiadomości, ponieważ równocześnie, kończąc tłumaczenie, chcę przeprowadzić akcję w prasie.

Niestety nieprędko będziemy z żoną w Paryżu – z powodu rozmaitych przeszkód – w każdym razie zawsze wspominamy Pańską serdeczną gościnność – chciałoby się zobaczyć Pana po tak długiej rozłące.¹⁹⁹

¹⁹⁷ Pytanie o miejsce nowej sztuki w twórczości Jewreinowa, a szczególnie o jej związek z koncepcją teatralizacji życia, pasjonowało krytyków najbardziej. Świerczewski udzielił prasie dość wymijającej odpowiedzi: „*Miłość pod mikroskopem* napisana jest z właściwym Jewreinowowi instynktem silnie teatralnym, doprowadzającym sytuacje dramatyczne niemal do granic groteski. Dwie odmienne ideologie krzyżują się w stosunku do kobiety, pociągającej obu bohaterów-antagonistów: profesora chirurgii Roberta Faure’a, którego gra Brydziński, i artyści rzeźbiarza Dymitra Malko kreowanego przez Artura Sochę”, J. M., „*Miłość pod mikroskopem*”. *Przed premierą sztuki Jewreinowa*, „Express Poranny” 1932 nr 138, s. 3.

¹⁹⁸ Na początku 1932 sztuka została przekazana Charlesowi Dullinowi dla Théâtre de l’Atelier. Wkrótce jednak zrezygnowano z prób *Miłości pod mikroskopem*, wznawiając udane i gwarantujące frekwencyjny sukces *To, co najważniejsze*. Świerczewski snobistycznie podkreślał konkurencję z Paryżem w anonsach premiery: „Sztuka przetłumaczona została na język włoski i francuski, przy czym głośny awangardowy teatr paryski „Atelier” Dullina wziął ją już na warsztat swej pracy. Prapremiera sztuki Jewreinowa odbędzie się jednak w Polsce w najbliższym czasie, na scenie teatru Nowego” („Polska Zbrojna” 1932 nr 111, s. 9). Spektakl J. Rakitina w Belgradzie (prem. 17 XII 1933) zrealizowany był siłami amatorów-emigrantów i miał zdecydowanie kameralny charakter.

¹⁹⁹ Nina Świerczewska, de domo Janina Kalkstein-Stolińska (1907–1944), aktorka teatralna, filmowa i radiowa. Występowała w Zespole Reduty, Teatrze im. Stefana Żeromskiego na warszawskim Żoliborzu, teatrach TKKT, Teatrze Miejskim na Pohulance w Wilnie. W czerwcu 1925 poślubiła Eugeniusza Świerczewskiego. Podczas podróży poślubnej do Paryża latem tego samego roku poznała Annę i Nikołaja Jewreinowych. Znajomości męża z rosyjskim reżyserem Nina Świerczewska zawdzięczała rolę subretki w filmie Henryka Szaro *Zew morza* (1927). O protekcji dla Niny dowiadujemy się z listu Świerczewskiego do Jewreinowa z 2 II 1927: „Przy okazji: moja żona gra dla filmu i reżyserzy mówią, że otwierają się przed nią duże perspektywy. Ona myśli w swoich marzeniach o Hollywood i uczy się angielskiego. Proszę napisać, jak w Hollywood – można urządzić się gdziekolwiek i pracować czy to targowisko pięknych kobiet?! [...] A teraz prosba od mojej żony: Pośyłamy Panu jej foto z gazety. Proszę napisać: Czy znajduje Pan jej wygląd fotogenicznym, jeśli tak – proszę nie zapomnieć, kiedy będzie Pan pisać do Szaro (on jest teraz potentatem w sferze kino-reżyserii), żeby on wykorzystał żonę. Jak Pan widzi, proszę o Pańską protekcję, wiedząc, jak głęboko Szaro liczy się z Pańskim zdaniem”, РГАЛИ, ф. 982, оп. 1, ед. xp. 250.

Moja żona i ja prosimy przekazać serdeczne pozdrowienia drogiej p. Annie, Pańskiej czcigodnej małżonce.

Czekam na Pańską szybką i szczegółową odpowiedź.

Oddany i głęboko wdzięczny Pański

Eugeniusz Romualdowicz Świerczewski

Proszę wybaczyć niezliczoną ilość błędów stylu, frazy i ortografii.

E. S.

2.

Warszawa, 10 kwietnia 1932

Wielce Szanowny i Drogi Nikołaju Nikołajewiczu,

bardzo zawiniłem, że nie pisałem do Pana tak długo – ale wiedziałem, że Rechtleben przekazuje Panu wszystkie bieżące szczegóły na temat *Boga pod mikroskopem*.

Jak Pan wie, sztuka będzie wystawiona w byłych warszawskich teatrach miejskich, ponieważ p. Szyfman nie mógł lub nie chciał jej wystawić – tym lepiej, gdyż jego teatr w danej chwili znajduje się w całkowitym artystycznym i finansowym kryzysie.

Piszę do Pana dopiero teraz, ponieważ czekałem na pierwszą próbę: odbyła się właśnie wczoraj (9 IV).²⁰⁰ Jako reżyser będzie wystawiać Pańską sztukę dyrektor Teatru Narodowego i Nowego, słynny polski aktor i reżyser, Ludwik Solski. Licząc się z tym, że to 80-letni staruszek, chociaż zjawiskowej i ogromnej energii (w tym momencie wystawia sztukę Mussoliniego *100 dni*²⁰¹ i gra *Don Karlosa Schillera*²⁰² już 50 razy pod rząd, którego również realizuje jako reżyser) – ja, nie tylko jako Pański tłumacz, ale i przedstawiciel, i obrońca praw artystycznych, powiadomiłem Solskiego, że będę obecny na próbach i w przypadku wątpliwości będę dawać wytyczne w imieniu autora, będąc z Panem w stałym listownym kontakcie. Solski przyjął to do wiadomości, a aktorzy bardzo się ucieszyli. Główną rolę, prof. Faure, grać będzie jedna ze sław polskiej sceny: [Wojciech] Brydziński, aktor bardzo wyrafinowany, grający role tytułowe w repertuarze współczesnym: Pirandello, Shaw, Andriejew (*Ten, którego biją po twarzy*), w *Hamlecie* itd.

²⁰⁰ Data podana przez Świerczewskiego zgadza się z zapisaną w egzemplarzu roli Anny Malko, należącym do Karoliny Lubieńskiej (Muzeum Teatralne w Warszawie, sygn. MT/E/1794). Próby z udziałem aktorki odbyły się kolejno: 9 IV, 19 IV, 21 IV (w gabinecie dyr. Solskiego), 22 IV (sytuacyjna w Teatrze Nowym), 23 IV, 25 IV, 26 IV, 27 IV, 28 IV, 29 IV, 30 IV, 2 V.

²⁰¹ *Sto dni (Campo di maggio)* Forzano, reż. L. Solski, prem. 16 IV 1932 w Teatrze Narodowym w Warszawie. Nazwisko Benito Mussoliniego obok włoskiego autora, Giovacchino Forzano umieszczano na afiszach dopiero po uroczystej premierze sztuki.

²⁰² *Don Karlos Schillera*, reż. E. Chaberski, prem. 20 II 1932 w Teatrze Narodowym w Warszawie. Solski zagrał rolę króla Hiszpanii Filipa II.



Program *Miłości pod mikroskopem* z Teatru Nowego w Warszawie, prem. 21 V 1932, zbiory autora

Kierownictwo teatrów zwróciło się do mnie z prośbą, by z Hanny i Stanisława zrobić Rosjan: będą nazywać się Anna i Dymitr Malko, a poza tym, żeby duchowny (*curé*²⁰³) był prawosławnym kapłanem, gdyż figurę katolickiego księdza, w dosyć dwuznacznych stosunkach z p. Norman, tutejsze „sfery” przyjęłyby jako prowokację wobec kościoła katolickiego, który cieszy się w Polsce ogromnym wpływem. Ponieważ upełnomocnił mnie Pan do wszelkich „adaptations”, które uznaję za potrzebne i niezbędne, znając gust polskiej publiczności – zgodziłem się również na tytuł sztuki: *Miłość pod mikroskopem*. Dodam, że przed rozpoczęciem próby, pozdrowiłem w Pańskim imieniu polskich aktorów, następnie wiele mówiłem o Panu i Pańskich światowych sukcesach, na koniec przetłumaczyłem Pańskie *exposé* na temat *Boga pod mikroskopem*.

W związku z próbami proszę Pana:

1) Przesłać mi nuty *Love again* i płytę gramofonową – ponieważ w Warszawie ich brak – jak najszybciej.

²⁰³ Curé (fr.) – proboszcz.

2) Scharakteryzować szczegółowo (na piśmie) wszystkie postaci, gdyż chciałem dawać artystom wskazówki – obok tekstu sztuki.

3) Jakie intymne relacje [łączy] kapłana z panią Norman – czy ona jest po prostu mieszczańską wielbicielek [nieczytelne]?

4) Jak rozumieć słowa p. Norman, która zapewnia kapłana (strona 90), że to był fałszywy alarm, iż Olga oczekuje powiększenia rodziny? – albo ona chce tylko uspokoić duchownego i kłamię – albo – to prawda, znaczy się, Olga chciała szantażować profesora – ja, myślę, że 1. hipoteza jest właściwsza, ponieważ 2. stawia Olę w świetle karierowiczki-szantażystki.²⁰⁴

5) Czy można dać profesorowi kilka barw ironii, groteski – w jego psychologicznej przemianie? Przecież to nie czysty, prosty dramatyczny bohater – a bohater komedii?

6) Jak pisać i wymawiać (łacińskimi literami) imiona Teobalda i Nicolette?

Proszę, Nikolaju Nikolajewiczu, przesłać mi tę szczegółową analizę postaci i idei sztuki – do niedzieli 18 kwietnia, ponieważ próby analityczne zaczynają się 19 i powinienem wiedzieć w szczegółach wszystko, co się tyczy bohaterów sztuki.

Obmyśliłem pełną akcję w prasie: wywiady itd. – fotografie itd. Dyrektorzy teatrów w Łodzi, Wilnie, Poznaniu i Krakowie, i Lwowie również zainteresowali się sztuką – egzemplarze już się u nich znajdują.²⁰⁵

Wielce Szanowny, Drogi Nikolaju Nikolajewiczu – myślę, że to na razie wszystko.

Jak idzie praca nad Pańską sztuką w Atelier? Kiedy będzie premiera? U nas będzie w pierwszych dniach maja – więc prapremiera zbiegnie się z prapremierą najnowszej sztuki Shawa, który przysłał ją Szyfmanowi.²⁰⁶

Serdecznie kłaniamy się obydwójce – obydwójgu Państwu.

Czekam na odpowiedź, nuty i płytę do 18 kwietnia.

Eugeniusz Romualdowicz Świerczewski

²⁰⁴ Właśnie tak rozwiązywanie sztuki przyjęła Irena Krzywicka. Scenę, w której Olga Norman zmusza profesora, by przeprowadził aborcję, oceniła jako chytrze wykorzystaną sensacyjną aktualność: „Ale Jewreinow potrafił spłaszyc i tę bolesną kwestię. Ciało Olgi to tylko szantaż dla złapania męża, a groźba operacji to zręcznie zaaranżowana scenka, aby prędzej wydusić od mężczyzny decyzję. To prywatna sprzeczka, nie żadne zagadnienie”, I. Krzywicka, *Teatr Nowy: „Miłość pod mikroskopem”*, komedia w 6 obrazach Mikołaja Jewreinowa, „Wiadomości Literackie” 1932 nr 23, s. 4.

²⁰⁵ *Miłość pod mikroskopem* w warszawskim Teatrze Nowym była ostatnią premierą nowego utworu Jewreinowa w okresie międzywojennym. Wysocka nie zrealizowała inscenizacji w łódzkim Teatrze Miejskim w sezonie 1932/33. Brydziński włączył sztukę do repertuaru gościnnych występów na scenie poznańskiego Teatru Polskiego w sierpniu 1933, zob. J. H., *Teatr Polski: „Miłość pod mikroskopem”*, komedia w 6 obrazach M. Jewreinowa. *Gościnne występy p. W. Brydzińskiego*, „Kurier Poznański” 1933 nr 350, s. 3.

²⁰⁶ *Zbyt prawdziwe, aby było dobre* G. B. Shawa, reż. A. Węgielko, prem. 4 VI 1932 w Teatrze Polskim w Warszawie.

3.

[Warszawa] 24 maja 1932

Wielce Szanowny i Drogi Nikołaju Nikołajewiczu,

chwała Bogu! Po długich próbach (od 6 kwietnia do 21 maja, czyli w przybliżeniu po 40 próbach) *Miłość pod mikroskopem* została triumfalnie wystawiona 21 maja – piszę dopiero dzisiaj, ponieważ czekałem, aż ukaże się większość recenzji w prasie codziennej. Przez dwa dni przed premierą teatr był zamknięty, co się nigdy nie zdarza – wyłącznie z powodu wieczornych prób generalnych, które kończyły się o 4, a nawet (ostatnia) o 6 rano!²⁰⁷ Prawie na wszystkich próbach bywałem codziennie 2–3 godziny, ponieważ doszedłem do wniosku, że powinienem kontrolować pracę najlepszego polskiego reżysera, Ludwika Solskiego, zjawiska, liczącego sobie 78 lat, reżyserującego sztuki, grającego codziennie ogromne role (w ostatnim czasie jego duży sukces w tytułowej roli w *Don Karlosie* Schillera). Ponieważ chciałem, aby sztuka była wystawiona w „duchu Pańskiej twórczości”, dwa razy żądałem przeniesienia prób ze sceny i powrotu do prób analitycznych przy stole te analizy wyjaśniły wszystkie wątpliwości i Pańskie listy z komentarzami ostatecznie odsłoniły wszystkie „tajemnice” sztuki. W ostatecznym rezultacie uznałem, że sztuka jest gotowa do wystawienia i 21, w sobotę, odbyła się premiera. W ostatniej chwili na ostatniej próbie generalnej ucharakteryzowali i ubrali kapłana jak prawosławnego – ale zaprotestowałem bardzo energicznie, cytowałem Pańskie argumenty z listu i sprawę postawiłem ostro: że gotów jestem nawet notarialnie zakazać wystawienia sztuki, jeśli to będzie prawosławny kapłan. To było o 2 w nocy, nerwy pękały, ale kompromis zwyciężył: kapłana ubrali w odzież pastora dosyć nieokreślonego wyznania...²⁰⁸

Premiera przeszła w gorącym nastroju: prasę rozdzielili na 2 partie, jednych (recenzentów) zaprosili w sobotę, aktorów, artystów, literatów, redaktorów naczelnych – wczoraj, to znaczy w poniedziałek.

Sztuka grana była wspaniale: z nerwem, w bardzo dobrym tempie i zrobiła duże wrażenie, szczególnie – rozumie się, jej 5 obraz. Wystawiona jest bardzo dobrze, od strony dekoracyjnej wspaniale (najlepszy polski dekorator, profesor Akademii Sztuk Pięknych, [Karol] Frycz).

²⁰⁷ Szczególnych trudności w warunkach Sal Redutowych przysparzał montaż i płynne zmiany dekoracji sześciu obrazów, rozgrywających się w trzech różnych wnętrzach: w klinice profesora Faure, pracowni artysty Stanisława oraz mieszkaniu Olgi Norman i jej ciotki. Zachowanie wyrazistego podziału tych lokacji było istotne dla psychoanalitycznego wymiaru utworu, w którym każde z miejsc skojarzone zostało z innym stopniem duchowego doświadczenia bohaterów.

²⁰⁸ Postać kapłana stała się jednym z większych anachronizmów inscenizacji *Miłości pod mikroskopem* w Teatrze Nowym. Duchowny (w tej roli Witold Skarzyński) ubrany był w żabot pastora i sutannę katolickiego księdza.

Brydziński z dużą siłą dramatyczną, ale i z odcieniem ironii i groteski grał prof. Faure, p. [Helena] Gromnicka była erotycznie uwodzicielska, mimo pozorów męskości. Bardzo dobrze, z dużą dramatyczną ekspresją grała tancerkę p. [Karolina] Lubieńska, pozostałe role zagrane wspaniale, odrobinę szablonowo grał p. [Artur] Socha – rzeźbiarza Dymitra. Sceny zbiorowe – zmontowane znakomicie przez Solskiego.

W recenzjach, które – zgodnie z Pańskim życzeniem – dołączam, wszyscy zgodnie podkreślają pracę maestro sceny, Jewreinowa, chociaż ideologiczna koncepcja sztuki budzi wątpliwości, jakoby się odrobinę przeżyła.

W każdym razie wszyscy są przekonani – i krytycy, i ludzie teatru, i ja osobiście – że sztuka będzie cieszyć się dużym powodzeniem, sądząc po gorących brawach na premierze. W Pańskim imieniu podziękowałem po premierze wszystkim artystom; przed premierą było wiele anonsów, jeden wywiad ze mną o sztuce – dołączam. Oprócz tego zrobiłem wiele kopii Pańskiej fotografii – dla gazet i witryn.²⁰⁹ Zdjęcia ze sztuki przyślę pod koniec tego tygodnia – być może udałoby się pomieścić jakieś w paryskich gazetach jako z prapremiery? Dla powodzenia sztuki w Warszawie to byłoby bardzo pożądane, ponieważ ja umieściłbym notkę w polskiej prasie, jak zagranica interesuje się warszawską prapremierą.

Wierzę w sukces – czekam na wiadomości od Pana – czy nie otrzymał Pan mojego ostatniego listu?

Uważam i dodam, że warunki, dotyczące Pańskich utworów dramatycznych, to znaczy pierwszego punktu naszej umowy (z kwietnia 1925 r.) – są dla mnie skrajnie niekorzystne i nawet obciążające.²¹⁰

Wystawienie ostatniej Pańskiej sztuki zajęło mi tyle czasu i pracy – inscenizacja, adaptacja tekstu do możliwości polskich aktorów, reżyseria i obserwacja, nie licząc związanych z tym wydatków i starań, że przyznane mi 5 procent jest tak nieznaczne, iż przyniosło mi niemało strat, pozbawiając mnie możliwości zajmowania się bieżącymi pracami literackimi.

Uważałbym za sprawiedliwe, jeśli byłby Pan skłonny przyznać mi wynagrodzenie, określone w punkcie II naszej umowy, a mianowicie 15 procent z otrzymywanego przez Pana wynagrodzenia netto. Taka część honorarium daje mi możliwość poświęcić Pańskim sztukom więcej czasu, co niewątpliwie pociągnie za sobą pewną korzyść także dla Pana, w staraniach o ich wystawienie również na innych polskich scenach – poza Warszawą.

²⁰⁹ Fotografia została wykonana podczas spotkania Jewreinowa ze Świerczewskim w Warszawie w 1925 i opublikowana na łamach „Wiadomości Literackich” (1925 nr 7, s. 6), podczas kampanii reklamowej spektaklu; przedrukowana m.in. w „Kurierze Czerwonym”.

²¹⁰ Umowa dotycząca pieczy nad prawami autorskimi Jewreinowa na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej, zob. przypis 113.

Serdecznie proszę wybaczyć mi poruszenie kwestii finansowej, ale proszę wierzyć, że sytuacja materialna w obecnej chwili zmusza mnie do liczenia się z moim czasem i wysiłkiem, bez względu na satysfakcję, którą praca nad Pańskimi utworami mi przynosi.

Posyłam serdeczne pozdrowienia obojgu Państwu, w nadziei, że poruszone przeze mnie zagadnienie nie zakłóci Pańskich relacji ze szczerze oddanym Panu

Eugeniuszem Romualdowiczem Świerczewskim

PS Pod uwagę jeszcze wypada wziąć następującą okoliczność. Wprowadzenie na scenę polskiego Teatru Narodowego obcej sztuki – za wyjątkiem p r a w d z i - w i e francuskich autorów – wiąże się z dużymi trudnościami i stosunkami osobistymi – tym bardziej, że Szyfman nie chciał tej sztuki przyjąć i fakt ten bardzo utrudnił moje zabiegi.

E. S.

4.

Paryż, 29 maja 1932

Wielce Szanowny i Drogi Eugeniuszu Romualdowiczu,

jeszcze raz z całej duszy i z całego serca dziękuję Panu za Pana piękne (w opinii prasy) tłumaczenie *Miłości pod mikroskopem*²¹¹, za pańskie starania o wprowadzenie sztuki na scenę, za kierownictwo w czasie prób i pracę informacyjną w prasie. Dzięki Panu ogromne również za przysłanie afisza i programu, a także recenzji, które przeczytałem w całości, przekonawszy się, iż generalnie inscenizacja mojej sztuki ma powodzenie²¹², co zawdzięczam, oczywiście, zarówno Pańskiej pomocy, jak i p. Ludwikowi Solskiemu, p. Fryczowi (pamiętam go i p. Gromnicką z *Okrętu sprawiedliwych*²¹³) i wszystkim wspomniałym polskim artystom, którym proszę przekazać moje gratulacje sukcesu i mój niski ukłon, pełen głębokiego uznania.

²¹¹ Kompletny tekst tłumaczenia Świerczewskiego nie zachował się. Jedyne odnalezione fragmenty znajdują się w egzemplarzu roli Anny Malko.

²¹² Jako niewątpliwy sukces artystyczny i finansowy spektakl zapamiętała Kaszyna-Jewreinowa: „Los jednak ulitował się nad Jewreinowem i w maju tego samego roku. *Miłość pod mikroskopem*, w tłumaczeniu E. Świerczewskiego, została zagrana w Warszawie na początku w niewielkim teatrze (Teatr Nowy), a następnie, z powodu kolosalnego sukcesu sztuki, była przeniesiona do znacznie większego teatru (Narodowy). I recenzje, i autorskie tantiemy całkowicie potwierdziły jej ogromny sukces”, A. Кашина-Еврейнова, op. cit., s. 66–67.

²¹³ W inscenizacji *Okrętu sprawiedliwych* Gromnicka zagrała rolę Barbary Weiss. Dla Frycza była to już trzecia premiera sztuki Jewreinowa. Dwie pierwsze, *To, co najważniejsze* (1923) i *Okręt sprawiedliwych* (1925) w Teatrze Polskim w Warszawie, w dużej mierze dzięki oparciu dekoratorskiej zostały zapamiętane jako wspaniałe widowiska, szczególnie *Okręt sprawiedliwych*, z pokładem transatlantyku „Anachoreta”, olinowaniem, na którym artyści wykonywali skomplikowane, niemal cyrkowe figury, i szalejącą burzą w akcie drugim.

Jaka szkoda, że okoliczności nie pozwalają mi wybrać się do Warszawy, by obejrzeć przedstawienie *Miłości pod mikroskopem* i z całej duszy uściskać ręce uczestnikom tego spektaklu. Pan, jako działacz teatralny i artysta, rozumie oczywiście uczucie autora, pozbawionego możliwości zobaczenia premiery albo chociażby jednego z kolejnych przedstawień swojego utworu. Dlatego właśnie z taką niecierpliwością oczekuję od Pana fotografii z inscenizacji oraz artystów, a także pozostałych recenzji („Nasz Przegląd”, „Kurier Czerwony” i inne, włączając tygodniki). Bardzo Pana proszę nie krępować się, a czysto po koleżeńsku wymienić mi cyfrę wydatków na to (włączając przesyłkę pocztową), abym mógł natychmiast wysłać potrzebną sumę. Albo też (jeśli wygodniej) może Pan poprosić Dyрекcję Teatru Nowego o zwrot 40 franków, wydanych przeze mnie na płytę i jej wysyłkę (z ubezpieczeniem), żeby te pieniądze poszły na opłatę części Pańskich wydatków związanych z zaopatrzeniem mnie w recenzje i fotografie (przy okazji, czy wykorzystał Pan posłaną przeze mnie płytę gramofonową, czy się nie przydała).

Teraz o naszych stosunkach materialnych:

Uważam za w pełni sprawiedliwe Pańskie pragnienie, by otrzymywać 15 procent, a nie 5 z otrzymywanych przeze mnie autorskich tantiem i z całej duszy wychodzę naprzeciw temu pragnieniu. Proszę przysłać tekst korekty w tym punkcie naszej umowy z Panem, zawartej w Warszawie w 1925 roku. Podpiszę ją i natychmiast odeślę Panu, i powiadomię p. Rechtlebena. Czy trzeba mówić, iż leży w moim bezpośrednim interesie zrobić wszystko co możliwe, by przedstawiciel moich teatralno-artystycznych i finansowych interesów w jakimkolwiek kraju, a tym bardziej w Polsce (gdzie rosyjska narodowość nie ma historycznych praw do szczególnej sympatii), był zadowolony z zapłaty za swoją pracę i moralną opiekę nad moją sztuką, a także by widział w tej zapłacie dodatkowy bodziec dla poświęcenia czasu, energii, twórczego wysiłku i czasem nawet finansowych wydatków.

Prosiłbym Pana tylko o [rzeczy] następujące, drogi Eugeniuszu Romualdowiczu – 1) jest dla mnie bardzo ważne, by się dowiedzieć, ile wynosi procent autorskich tantiem, ściąganych przez p. Rechtlebena od Teatru Nowego, gdzie grana jest moja sztuka (np. z *Tego, co najważniejsze* w Krakowie p. Rechtleben wyegzekwował od teatru w 1927 roku 6 procent tantiem), 2) czy zapłacił Panu p. Rechtleben, ile dokładnie (stawka akordowa) za tłumaczenie *Miłości pod mikroskopem*, 3) proszę ogólnie wyjaśnić, ile pozostawia dla siebie p. Rechtleben, to znaczy jaki procent sobie odlicza obecnie z moich autorskich tantiem (z umowy ze mną w 1925 roku, dotyczącej jedynie wcześniejszych moich sztuk, wystawionych bez jego pośrednictwa, p. Rechtleben powinien był otrzymywać nie więcej niż 15 procent moich tantiem, przy czym moje osobiste tantiemy nie powinny wynosić mniej niż 5 procent).

Uważam przy tym za korzystne, w przypadku, jeśli p. Rechtleben ściąga z teatru tylko 6 procent, domagać się, żeby tak niski procent był zwiększony co najmniej do

8 procent, jeśli nie do 10, jak to jest przyjęte w całej Europie (w Atelier²¹⁴ na przykład, w Paryżu odlicza się 15 procent autorskich tantiem).

Wyjaśnienie wszystkich tych danych i domaganie się od p. Rechtlebena zwiększenia autorskich tantiem jest ważne w naszych wspólnych z Panem interesach, ponieważ Pan sam rozumie, że Pańskie 15 procent mogą dać wiele większą sumę, jeśli będą odliczać się, powiedzmy, nie od 6% moich autorskich tantiem, a od 8% albo jeszcze lepiej – od 10%. (Co również byłoby korzystniejsze, to jasne, dla p. Rechtlebena, otrzymującego, zgodnie z umową, 15% z moich tantiem, o czym on oczywiście wie, ale być może nie podejmuje wymaganych w naszych z Panem interesach kroków, otrzymując pewną okrągłą kompensację.) Z łaski swojej, proszę wywiedzieć się o całą tę „arytmetykę”, proszę dowiedzieć się, ile w ogóle płacą maksymalnie %% polskie teatry i, jeśli uzna Pan to za potrzebne, porozmawiać delikatnie, nie natarczywie o tym wszystkim z p. Rechtlebenem. – Ja, dla przykładu, do tej pory nie wiem dokładnie (p. Rechtleben nie napisał mi), ile właściwie otrzymuję %% z *Miłości pod mikroskopem*. Obawiam się, żeby on mi nie wyliczył, jak to było za *Teatr wiecznej wojny* (grany niedawno w Poznaniu i Wilnie) zaledwie 5% autorskich tantiem, co byłoby całkowicie marnym wynagrodzeniem.

Proszę powiadomić mnie, w związku z tymi pytaniami, ile w sumie miejsc znajduje się na widowni w Teatrze Nowym i ile wynosi średnia frekwencja na spektaklu *Miłość pod mikroskopem*.

Jako „środek ostateczny”, jeśli p. Rechtleben niezbyt korzystnie zabezpiecza moje (a w związku z tym i Pańskie) interesy, można nie prolongować umowy z nim, oznajmiając to z trzymiesięcznym wyprzedzeniem. – Nie wiem tylko, czy warto to robić, a zrobić można, ponieważ jestem członkiem Syndykatu Francuskich Dramaturgów i nasz francuski przedstawiciel może wspaniale zabezpieczać (za te same 15%) moje interesy w Polsce.²¹⁵

Z niecierpliwością czekam na wyjaśnienie i rozwiązanie wszystkich tych zagadnień, na fotografie, dalsze wycinki prasowe, a także „korektę” punktu naszej z Panem umowy o powiększeniu Pańskich %% z 5% do 15%.

Jeszcze i jeszcze raz gorąco dziękuję Panu za cały Pański wyjątkowo cenny (nie dający się opłacić żadnymi pieniędzmi) przyjacielski stosunek i kłaniam się Panu za to nisko i z całego serca.

Żona i ja posyłamy nasze gorące pozdrowienia pani Świerczewskiej i bardzo chcemy czym prędzej zobaczyć was oboje w Paryżu.

Szczerze oddany i wdzięczny Panu

Mam nadzieję, że otrzymał Pan mój list w odpowiedzi na Pański poprzedni.

[N. Jewreinow]

²¹⁴ Mowa o paryskim Théâtre de l'Atelier, w którym *To, co najważniejsze* przedstawiono ponad 250 razy.

²¹⁵ Od 1922 Jewreinow był członkiem Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques en France, w 1931 otrzymał status pełnoprawnego członka SACD.

5.

Warszawa, 1 czerwca 1932

Wielce Szanowny Nikołaju Nikołajewiczu,
załączam Panu pozostałe recenzje, które pojawiły się gazetach – w tygodni-
kach jeszcze nie zdążyli wydrukować. Równocześnie dołączam fotografie z *Mi-
łości pod mikroskopem*.

Jak Pan zobaczy, ze wszystkich recenzentów jedynie Boy-Żeleński jest niezad-
adowolony ze sztuki: pozostali chwałą bardzo gorąco.²¹⁶ Z Żeleńskim wiele dys-
kutowałem na temat sztuki, ale on twardo obstaje przy tym punkcie widzenia, że
ideologiczna i filozoficzna koncepcja utworu przeżyła się. Moje przekonywanie
w niczym nie pomogło.

Jeśli uda się Panu – proszę którąkolwiek z fotografii umieścić w dowolnej pa-
ryskiej gazecie i przysłać mi, ja opublikuję notkę, że francuska prasa bardzo in-
teresuje się warszawskim przedstawieniem *Miłości pod mikroskopem*. To będzie
dobra reklama i propaganda.

Dopiero co otrzymałem Pański list z 29 maja i pośpieszę odpowiedzieć
w punktach.

Bardzo się cieszę, że jest Pan ze mnie zadowolony.

Płyta gramofonowa przydała się.

Bardzo mi miło, że wyszedł Pan naprzeciw mojej finansowej prośbie, ponie-
waż w tej chwili znajduję się w bardzo trudnej sytuacji materialnej.

Na dniach przyślę Panu korektę umowy.

Ponieważ śpieszę się, żeby Panu odpisać i posłać fotografie, nie mogę odpo-
wiedzieć w szczegółach na wszystkie Pańskie pytania. Odpowiem za 2–3 dni.

Teatr Nowy posiada 250 miejsc, pełna kasa – 1488 złotych, dotychczasowa
frekwencja z powodu przedwczesnych ogromnych upałów – średnia, od 700 do
200 złotych, mniej niż połowa pełnej kasy. Ale uważam, że frekwencja podnie-
sie się – robimy wszystko: anonsy w gazetach, fotografie itd. – jak Pan widzi
z dołączonej prasy (to jedynie maleńka cząstka). Jeśli frekwencja pójdzie w górę,
dyrekcja – za moją propozycją – liczy się z możliwością przeniesienia *Miłości*

²¹⁶ W rzeczywistości nie tylko Tadeusz Boy-Żeleński zdumiony był intelektualną wartością
konfliktu zaprezentowanego w *Miłości pod mikroskopem*, zob. T. Boy-Żeleński, *Jewreinow „Miłość
pod mikroskopem”*, [w:] idem, *Okno na życie. Ludzie i bydłotka. Wrażenia teatralne*, Warszawa 1966,
s. 270–276. Adam Grzymała-Siedlecki nie mógł uwierzyć, że francuski profesor i sława chirurgii
wypowiada prawdy godne ukąszonego ateizmem gimnazjalisty, a Jan Lorentowicz nie godził się na
prymitywny materializm stosunków płciowych w tyradach przedstawiciela najbardziej wyrafinowanej
kultury miłosnej. Julian Wołoszynowski pisał: „Eros tu dziwnie onegdajszy, i „piereżywanja”
i „nastrojenia” i „pryncypjalnosti” trochę przedwojenne. Jest przy tym coś tragicznego w tej sztuce; coś
bardzo samotniczego w tym oderwaniu jej od wszelkiej ziemi i zawieszeniu w powietrzu; względnie
w przelaniu na papier”, J. Wołoszynowski, *Z Teatru Nowego. „Miłość pod mikroskopem”*. *Komedia
w 6 obrazach Mikolajja Jewreinowa*, „Gazeta Polska” 1932 nr 142, s. 3.

pod mikroskopem do Teatru Narodowego (1000 miejsc!), co, rozumie się, wpłynie pomyślnie na zwiększenie przychodów i autorskich procentów.

Za tłumaczenie *Miłości pod mikroskopem* zapłaciła mi Dyrekcja teatru, a nie Rechtleben – 900 złoty – z czego Rechtleben wziął 135 zł prowizji, więc ja otrzymałem w sumie 765 zł.

Nikołaju Nikołajewiczu, wszystko sprawdzę i napiszę Panu – teraz śpieszę się wysłać Panu wycinki.

Serdecznie pozdrawiam Państwa w swoim imieniu i żony

E. Świerczewski

6.

[Warszawa] 9 czerwca 1932

Wielce Szanowny Nikołaju Nikołajewiczu,

w odpowiedzi na Pański list donoszę co następuje.

Pańskie życzenia dla artystów – przekazałem im osobiście w Pana imieniu.

Czy otrzymał Pan fotografie i pozostałe recenzje?

Płyta gramofonowa została wykorzystana przez teatr, otrzymałem 40 franków.

Wielce Szanowny Nikołaju Nikołajewiczu,

ze względu na to, że wpływy z Teatru Nowego – jak Panu pisałem – są niewielkie, starałem się, by Dyrekcja przeniosła *Miłość pod mikroskopem* na dużą scenę Teatru Narodowego – to mi się udało: od 14 bieżącego miesiąca sztuka przez 10 lub 14 dni będzie grana w Teatrze Narodowym i jeśli będzie cieszyć się powodzeniem – będą ją grać znacznie więcej razy. Pełna kasa w Teatrze Nowym: 1400 zł., w Narodowym 4900 zł., więc nawet jeśli w teatrze będzie zajęta połowa miejsc – wpływy będą znacznie większe niż obecnie w Teatrze Nowym. Rechtleben ściąga dla Pana 5% autorskich tantiem – brutto, po odliczeniu opłat (podatki, fundusz emeryt. itd.) – z całości 15% sumy brutto.

5 proc. – to – niestety – maksimum, jakie płacą w Polsce wszystkim obcym pisarzom – nikomu nie zwiększają tego procentu. Nikołaju Nikołajewiczu, proszę przysłać mi poniższy list²¹⁷ – kopię posłać Rechtlebenowi.

Ściskam serdecznie Pańską dłoń – oczekuję sukcesu sztuki w Teatrze Narodowym.

Serdeczny ukłon dla Żony

Oddany Panu

E. Świerczewski

²¹⁷ Mowa o napisanej przez Świerczewskiego korekcie umowy z Jewreinowem. Oryginału listu nie udało się odnaleźć, kopię z podpisem Jewreinowa drukujemy poniżej.

7.

Paryż, 12 czerwca 1932

Do Pana E. R. Świerczewskiego,
Warszawa

Niniejszym potwierdzam, że w uzupełnieniu warunku naszej umowy z kwietnia 1925 roku, zawartej w Warszawie u notariusza Berkowskiego – punkt 3 litera A, wyżej wspomnianego warunku, podlega zmianie w następującej redakcji:

Zamiast – przyznanych Panu za pełnienie Pańskich zobowiązań tłumacza moich sztuk – 5% z moich autorskich tantiem, liczyć będzie się Panu 15%, poczynając od stycznia 1932 roku, a w szczególności od chwili inscenizacji sztuki *Miłość pod mikroskopem*.

Równocześnie, o zmianie punktu naszej umowy zobowiązuję się powiadomić pana Rechtlebena.

Z wyrazami szacunku,

N. Jewreinow

Opracował Mateusz Masłowski