

Jadwiga Gracla

Jewreimow w powojennej Polsce : uwagi o spektaklu Teatr odwiecznej wojny Teatru Wybrzeże

Acta Neophilologica 17/1, 95-102

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Jadwiga Gracla

Wydział Lingwistyki Stosowanej
Uniwersytet Warszawski

JEWREINOW W POWOJENNEJ POLSCE.
(UWAGI O SPEKTAKLU *TEATR ODWIECZNEJ WOJNY*
TEATRU WYBRZEŻE)

Key words: Theatre, performance, costume, ramp

Mikołaj Jewreinow jako dramaturg i reżyser zyskał sporą popularność w przedwojennej Polsce. Mimo różnic politycznych i zdobytej przezeń sławy po zrealizowaniu masowego widowiska *Szturm Palacu Zimowego* został dobrze przyjęty¹, a jego spektakle cieszyły się dużą popularnością². Zapewne przyczyną jego sukcesu (choć przyznać z kronikarskiego obowiązku również należy, iż niektóre spektakle – *Okręt sprawiedliwych*³, *W kulisach duszy*⁴ – entuzjazmu nie wzbudziły) była, prócz wycucia teatralności, również umiejętność budowy spektaklu i dramatu w taki sposób, by widza oczarować i uwieść. Jewreinow oprócz działalności reżyserskiej i dramatopisarskiej był przecież również wybitnym znawcą dramatu i reformatorem teatru, stawianym na równi z Wsiewołodem Meyerholdem i Edwardem Gordonem Craigiem. Jego popularność a i aktywność dramatopisarska i reżyserska przygasły po wyjeździe z Rosji [Kodzis 2007, 347–355]. Z emigracyjnego, paryskiego okresu pochodzą jednak jego prace poświęcone

¹ Rafał Węgrzyniak w swoim tekście poświęconym polskim realizacjom dramaturgii Jewreinowa stwierdza: „Na fali zainteresowania rosyjskim autorem polskie teatry sięgnęły po jego miniatury dramatyczne pisane przed Wielką Wojną i rewolucją w Petersburgu dla kabaretu Kriwoje Zierkało (Krzywe zwierciadło) założonego w 1907 roku” [Węgrzyniak 2008, 216]. Feliks Sielicki stwierdza zaś: „(...) Jewreinow nie przestawał być autorytetem dla polskich aktorów i teatrologów. W wydanym w 1929 r. Podręczniku *Wstęp do nauki o teatrze* Jana Kochanowicza są np. cytaty o grze aktorów wzięte z prac Jewreinowa” [Sielicki 1996, 179–180].

² Na przykład sztukę *To, co najważniejsze* zagrano 58 razy, od 1.02.1923 do 5.02.1924 roku. W jednej z recenzji czytamy: „sztuka Jewreinowa jest wyjątkowo pouczająca dla każdego, kto kocha teatr, kto rozumie jego zagadnienia, zdaje sobie sprawę ze wszystkich jego ułomności i braków” [Sielicki 1996, 168].

³ Tekst ten został uznany za zbyt „rewolucyjny”, co zapewne było powodem usunięcia przez cenzurę całego aktu IV, ale również „nudny” (Słonimski).

⁴ J. Lechoń stwierdził: „Jewreinow pisuje pod swoim nazwiskiem, i, co gorsza, obwozi po świecie takie pretensjonalne jak *Kuliszy duszy* głupstwa” [Lechoń 1881, 56].

historii dramatu, której był przecież wytrawnym znawcą. Mimo to zapamiętać go należy przede wszystkim jako reformatora – bezspornie i konsekwentnie przeobrażającego oblicze sceny i jednocześnie dążącego do przekazania publiczności i swojego rozumienia teatru.

Teoria teatru stworzona przez Jewreinowa zakładała z jednej strony istnienie instynktu teatralności w każdym człowieku i wynikającą z tego konieczność ukazywania teatralizacji w życiu, z drugiej zaś możliwość teatroterapii – leczenia teatrem w nieco innej formule – mianowicie poprzez, jak pokazuje to w *Tym, co najważniejsze* [Gracla 2008, 23–32] – zastosowanie teatralnych chwytów w życiu. Sztuka ta została uznana za pierwszą egzemplifikację teorii autora, w której grupa zaangażowanych przez dyrektora Fregollego artystów ma urzeczywistnić marzenia innych postaci sztuki. Tego bohatera w pierwszych częściach sztuki widzimy w kostiumie wróżki. W takim przebraniu, w pełnym anturazhu (szklana kula itp.) poznaje najskrytsze pragnienia odwiedzających jego gabinet postaci, by w późniejszej części sztuki zrealizować je przy pomocy zaangażowanych do odgrywania określonych ról aktorów. Ta skądinąd komiczna sytuacja ma pokazać możliwości teatru, który za pomocą swoich chwytów może pomagać człowiekowi zagubionemu i szukającemu szczęścia. Przywołana sztuka – bodaj najbardziej znana – jest pierwszą częścią trylogii zatytułowanej *Podwójny teatr*. Kolejnymi są zaś: *Okręt sprawiedliwych* i będąca przedmiotem niniejszych uwag trzecia część cyklu – *Teatr odwiecznej wojny*.

Sztuka ta pojawiła się na deskach przedwojennego polskiego teatru w Poznaniu i na Wileńskiej Pohulance⁵. Zyskała dość pochlebne recenzje, ale nie wzbudziła tak spektakularnego entuzjazmu jak wystawiona nieco później *Miłość pod mikroskopem*⁶. Wypada przyznać, że owa mniejsza przychyłość odbiorców została z pewnością spowodowana czynnikami dwojakiego rodzaju: jednym z nich może być dość swobodne podejście do samego dramatu Jewreinowa, dla którego miał stać się on nośnikiem jego idei (krytycy zarzucali mu np. „bezwstydne i bezrozumne wykorzystanie efektów scenicznych” – jak twierdził A. Słonimski [Węgrzyniak 2008, 216]), drugim poruszenie, jakie wywołał zarówno *Okręt sprawiedliwych* (ze względu na swój polityczny wydźwięk), jak i dość gorsząca *Miłość pod mikroskopem* (wystawiona w 1932 roku przez Ludwika Solskiego w Teatrze Narodowym w Warszawie). Owo zgorszenie to efekt tematu utworu – losów wziętego chirurga uprawiającego raz w tygodniu seks z prostytutką i wyznającego zasadę istnienia jedynie tego rodzaju miłości. Lekarz pod koniec sztuki nawraca się i zakochuje w prostytutce. Ta z kolei, co dodaje sytuacji jeszcze pewnego gorszącego – ale i komicznego – aspektu, gdy zachodzi w ciążę, usiłuje jego właśnie przekonać do aborcji. Przyznać należy, że w tych okolicznościach – *Teatr odwiecznej wojny* – sztuka, opowiadająca historie uczniów pewnego instytutu teatralnego prowadzonego przez Pyszną Dyrektorem i pomagającą jej, demoniczną wprawdzie i stosującą wobec wychowanków coś na kształt hipnozy, a dodatkowo uzależnioną od opium Ju-Dżen-Li, nie budzi aż takich emocji.

⁵ Wystawiono ją w 1931 roku i grano 17 razy.

⁶ Chociaż tej sztuce z kolei zarzucano, że jest: „rozwlekła, o naiwnej fabule, podanej w dialogu tak płaskim, że chwilami słucha się go wprost z zażenowaniem” [Boy-Żeleński 1966, 78].

Dramat ten miał pokazać, jak należy uczyć się życiowego aktorstwa – będącego mieszaniną sztuki ułudy i obłudy. W końcowych jego partiach jednak dochodzi do głosu słynny i błyskotliwy komediowy talent Jewreinowa: gdy Dyrektorowa tubalnym aktorskim i afektowanym głosem wzywa piorun i grom na swych niewiernych uczniów (zamiast konsekwentnie stosować ułudę teatru i udawać uczucia rzeczywiście się zakochiwali i wybierali prawdę życia) natura (grom) odzywa się naprawdę.

Sztuka ta, co może dziwić, jako jedna z dwóch pojawiła się również w powojennej Polsce, w czasie, kiedy już, jak się wydaje, wszyscy (prawie wszyscy) zapomnieli o Jewreinowie – dramaturgu i twórcy teorii teatru. Co również zaskakujące, to właśnie polski teatr wrócił do swoich przedwojennych tradycji, wystawiając sztukę autora, by posłużyć się eufemizmem, niezbyt chętnie widzianego w ówczesnym Związku Radzieckim⁷. Wystarczy wspomnieć, że sztuk Jewreinowa nie drukowano, nie wznawiano jego opracowań dotyczących historii teatru, zaś ponowne zainteresowanie jego dorobkiem pojawiło się dopiero w latach dziewięćdziesiątych. W Polsce sytuacja przedstawiała się nieco inaczej [Śliwowski 1980, 393–412]. Jego poglądy i koncepcje teatralne przybliżył w swojej poświęconej reformie bodaj najlepszej i najpełniejszej pozycji omawiającej genezę i losy tego zjawiska Kazimierz Braun [Braun 1984, 138–144]. Działalność i spektakle Jewreinowa z okresu przedwojennego omawia zaś dokładnie Franciszek Sielicki [Sielicki 1996, 164–184]. Z tego punktu widzenia przyznać należy, że w Polsce spuścizna reformatora-dramaturga nie uległa nigdy całkowitemu zapomnieniu tym bardziej, że omówiono również napisaną przezeń *Historię teatru światowego*. Jewreinow istniał więc w świadomości historyków i praktyków teatru. Mimo wszystko jednak spektakl, który pojawił się w gdańskim Teatrze Wybrzeże w 1976 roku stanowi pewien ewenement. Oczywiście należy oddać sprawiedliwość jego twórcom, którzy sięgnęli po dość trudny i wydawać by się mogło na pierwszy rzut oka mało współczesny tekst i temat. Chcąc jednak ocenić ów spektakl obiektywnie, należy również pamiętać właśnie o istnieniu Jewreinowa w polskiej myśli teatrologicznej i o historii jego spektakli. Próbując więc odpowiedzieć na najbardziej istotne w kontekście relacji dramat – teatr pytanie o wierność spektaklu wobec idei tekstu, należy wszystkie te czynniki mieć na uwadze. Nie wolno również zapominać o dystansie czasowym dzielącym powstanie dramatu i spektaklu. Pomiędzy nimi upłynęło 48 lat, niezwykle znamienitych i obfitujących w przemiany i ewolucje oblicza sceny⁸. W historii teatru to cała epoka zmian i prób. Reżyser współczesnego spektaklu stanął wobec wyzwania trudnego, można nawet rzec trudniejszego od tego, które było udziałem twórców przedwojennych. Z jednej strony, bowiem, powinien temu tekstowi pozostać wierny i w jak najpełniejszy sposób przekazać jego wartości, z drugiej: winien znaleźć taki sposób przekazania owych wartości, by stały się one dostępne i zrozumiałe dla współczesnego widza, przy jednoczesnym dochowaniu wierności idei autora tekstu. Wszelkie modernizacje tekstu dramatycznego dokonywane przez

⁷ *Teatr odwiecznej wojny* to jedna z dwóch powojennych realizacji scenicznych dramaturgii Jewreinowa. Drugim zrealizowanym spektaklem była *Czwarta ściana*.

⁸ Szczególnie zauważalnych na Zachodzie Europy. Mówi o nich K. Braun w swojej *Drugiej reformie teatru*.

twórców Wielkiej Reformy – Meyerholda, Craiga⁹, a w ich liczbie również Jewreinowa, nie miały bowiem na celu niszczenia idei tekstu, lecz nadawanie jej takiej formy teatralnej, by stała się ona jak najbardziej widoczna i wyeksponowana. Wypada więc zastanowić się na wstępie nad tą eksponowaną przez Jewreinowa ideą – przemiany teatru i przemiany widza – konsekwentnie realizowaną w całym tryptyku¹⁰.

Jak twierdzi jeden z pierwszych komentatorów twórczości Jewreinowa – Roman Dybowski¹¹ – w pierwszej części tegoż tryptyku autor przekonywał o społecznej doniosłości teatru, swojej wierze w dobroczynność sztuki dla człowieka. By w końcu dotrzeć do stwierdzenia identyfikującego teatr z życiem w aspekcie gry, roli, którą gra każdy człowiek w swoim życiu. Stwierdzenia te, choć oczywiście odpowiadają założeniom filozoficzno-społecznym autora dramatu, nie są do końca tożsame z rodzajem teatru, który tworzył i, przede wszystkim, w który wierzył sam Jewreinow. W jego przypadku idea dramatu i sposób wystawienia nie do końca były wobec siebie tożsame, a ta nietożsamość zazwyczaj domagała się odkrycia w tekście. Zakamufłowana pod postacią zdania z didaskaliów, specyficznego sposobu kształtowania sceny – i przestrzeni scenicznej. W przypadku interesującego nas dramatu i spektaklu trudność może być podwójna tym bardziej, że spektakle przed- i powojenny różnią się właśnie kształtem przestrzeni. Zanim jednak zajmiemy się przestrzenią spektaklu wypada wrócić do tekstu, czyli podstawowego dla nas punktu odniesienia. Otóż Jewreinow definiując przestrzeń swojego dramatu i określając ją jako „pomieszczenia instytutu teatralnego”, jednocześnie dodał niezwykle znaczący, a jak się wydaje przysłonięty ideą instynktu teatralności, szczegół. W tekście dramatu odczytujemy bowiem uwagę definiującą przestrzeń salonu, w którym rozgrywa się akcja pierwszego aktu – jest ona – **teatralna**, a jej teatralność dodatkowo wzmacniają terminy zastosowane przez autora dla opisu kształtu przestrzeni: **rampa i awanscena**. Przyjrzyjmy się dokładnie temu fragmentowi:

Salon w stylu empire, teatralnie rozumianym przez zamożną burżuazję Nowego Świata. Przy awanscenie – ni to arka, ni rama architektoniczna wykorzystana na bokach sceny – blisko rampy – by stworzyć dwa umeblowane kąciaki, z których lewy wydaje się bardziej intymny, dzięki stojącej w nim sofce wyglądającej na przytulną i zapraszającą (...). Po obu stronach arki (boki której są skrajnie małej grubości), puszą się nieco z tyłu rozciągnięte i udrapowane części masywnej, brokatowej, złociście rudej kurtyny z czarnym jedwabnym nieokreślonym wzorem [Еврейнов 2007, 181].

Nieco dalej zaś spotykamy taki zapis:

Między pierwszym i drugim aktem antrakt nie trwa dłużej niż 5 minut. Po podniesieniu kurtyny, kotara ozdobiona maskami jest ciągle opuszczona [Еврейнов 2007, 208].

⁹ Edward Gordon Craig dokonał skrótów w tekście dramatu Szekspira, twierdząc iż: „Nawet gdyby najświetniejsi, najbardziej emocjonalni aktorzy zjednoczyli się i spróbowali zagrać Hamleta, nie stworzyliby doskonałego przedstawienia, ponieważ, jak się obawiam, nie jest to możliwe...” [Sugiera 1995, 45].

¹⁰ Pamiętać tu bowiem ciągle należy, że tekstem otwierającym ów tryptyk było *To, co najważniejsze*.

¹¹ R. Dybowski twierdził, że uderzyła go w tej sztuce: „żywa, mocna, zdrowa wiara w społeczną doniosłość teatru, w dobroczynność sztuki dla człowieka” [Sielicki 1996, 166].

Określenia te – rampa, scena, awanscena, antrakt, kurtyna – nawiązują do stylu Jewreinowa, który często osadzał akcję swoich dramatów w teatrze (co szczególnie podkreśla drugi z cytowanych fragmentów) lub też konstruuje ich przestrzeń, pamiętał o przeznaczeniu swoich tekstów i budował ich świat przedstawiony z zachowaniem reguł rządzących scenografią. Instynkt teatralności odczuwany przez człowieka w życiu nie stoi przecież w sprzeczności z podstawowym przekonaniem Jewreinowa o mocy, znaczeniu i charakterze teatru. Dla niego **teatr to teatr**, teatr/spektakl/widowisko trwa tak długo, jak długo podniesiona jest kurtyna, która odsłania świat piękniejszy, bajkę ułudę, świat nieprawdziwy, świat teatru, nie życia, nie odwzorowywania życia. Dlatego też jego dramaty w swojej warstwie układów przestrzennych uciekają od naturalizmu, on sam krytykuje w każdy możliwy sposób dążenie do naturalizmu na scenie – przypominając nieustannie widzowi, że jest w teatrze, a to, co na scenie, to świat teatru, nie, jak na przykład u parodiowanego niejednokrotnie Konstantego Stanisławskiego¹², wierne odzwierciedlenie realnej przestrzeni i życia. Wszystko to należy mieć na uwadze w przypadku próby analizy spektaklu Teatru Wybrzeże. Najbardziej interesującym elementem jest tu scenografia – jak twierdzą recenzenci – jakby żywcem wyjęta z żurnala. Monumentalna, przesycona szczegółami i spychająca na plan dalszy właśnie eksponowane przez Jewreinowa elementy typowe dla teatru. Aktorzy ubrani w piękne, wydawać by się mogło, że właśnie wyjęte z żurnala, stroje pojawiają się w przestrzeni imitującej salon w sposób – można by rzec – doskonały, łącznie przecież z odwzorowaną na podłodze mozaiką. W tle zaś pojawia się kotara z wzorem w maski. I tu pojawia się pytanie? Czy dążenie do tych szczegółów uznać należy za sprzeniewierzenie się idei tekstu i poglądom Jewreinowa? Udzielenie jednoznacznej odpowiedzi nie jest tak proste, jak mogłoby to się nie pierwszy rzut oka wydawać. W pierwszym bowiem kontakcie z spektaklem i odpowiednim fragmentem tekstu można odnieść wrażenie, że przestrzeń ta zbyt wierne odwzorowuje rzeczywistość. Jednak to, co widzimy na scenie, nie jest przecież naturalna, widz nie odbiera jej jako znajomej. Trudność w ocenie scenografii wynika z upływu czasu. Oczywiście nadmierne eksploatowanie szczegółu – tu mozaiki na podłodze czy przesadnie eleganckich i modnych strojów występujących na scenie postaci – w dobie przedwojennej mogłoby tracić nieco metodą Stanisławskiego, jednak omawiany spektakl został pokazany w latach siedemdziesiątych dwudziestego wieku, kiedy to, jak wiadomo, kanony mody daleko odbiegały od zaprezentowanych na scenie kreacji, podobnie jak wystrój wnętrz. Czyli stroje aktorów zyskały status kostiumu przynależnego określone mu spektaklowi, stały się elementem znaczącym nie tylko z punktu widzenia kompozycji tekstu i jego znaczenia, ale przede wszystkim z powodu swojego, można podejrzewać niezamierzonego, odzwierciedlenia koncepcji teatru Jewreinowa. Kostium sceniczny stanowi przecież jeden z najbardziej znaczących znaków spektaklu [Kowzan 1988, 363]. Ta sama scenografia i kostiumy w czasach autora zniweczyłyby koncepcję teatru Jewreinowa, wtedy wymagałyby one wprowadzenia dodatkowych, teatralnych przerysowań, dzięki którym, w oczach widza/odbiorcy podkreślałyby obecność kostiumu i dekoracji na scenie. Stąd też w jego tekście pojawiają się tak często i tak wyraźnie elementy

¹² Do tekstów, które są parodią systemu Stanisławskiego, należą: *Rewizor* i *Czwarta ściana*.

architektoniki sceny, dzięki którym widz ma ciągle zachowywać świadomość bycia w teatrze. Oczywiście, wyeksponowanie kurtyny (pierwszej, gdyż druga, na której pojawiają się słynne maski, jest w spektaklu widoczna) mogłoby dodatkowo ów aspekt bycia w teatrze, oglądania widowiska wzmocnić, jednak przyznać należy, że w tym konkretnym przypadku ominięcie tego szczegółu nie nosi znamion grzechu zaniedbania i nie niweczy koncepcji sztuki. Współczesny widz oglądający spektakl ma przed sobą obraz niepozwalający mu zapomnieć o tym, gdzie się znajduje – jest w teatrze. Przypominają mu o tym stroje, meble, a nawet podłoga. Wszystko, co widzi na scenie, jest inne od rzeczywistego, choć wydaje się realne. Ale mimo wszystko nie przypomina codziennego doświadczenia widza, lecz raczej fotografię minionej epoki. I dlatego przestrzeń ta może istnieć tylko w teatrze, jest stworzona dla niego za pomocą teatralnych chwytów: kostiumu, rekwizytu, dekoracji. To scenografia typowa dla sceny, o czym widz wie. O tę świadomość zabiegał Jewreinow nieustannie. Dzięki temu podstawowa idea tekstu: nauka scenicznej gry i obłudy zwyciężona przez prawdę została wyeksponowana jeszcze wyraźniej. Bowiem dzięki takiemu, a nie innemu skonstruowaniu dekoracji widz obejrzał sztukę daleką od otaczającej go rzeczywistości: piękną, barwną, interesującą, ale jednocześnie zauważył, że była to jedynie gra, widowisko, które skończyło się wraz z opadnięciem kurtyny. I tak jak w sztuce rzeczywistość zwyciężyła ułudę, tak i tu czas widowiska się skończył.

Być może istnieje inna możliwość wyeksponowania jego koncepcji w spektaklu. I zapewne gdyby ów spektakl przenieść do teatru współczesnego, scenografia byłaby inna, może bardziej umowna, może wykorzystująca możliwości audiowizualnego kolażu. Ubolewać należy, że, niestety, nie powstały spektakle umożliwiające weryfikację tej tezy. Spektakl gdański przez prawie dwadzieścia lat był jedyną realizacją tekstu Jewreinowa na polskiej scenie. Można oczywiście zastanawiać się nad przyczynami takiego stanu rzeczy. Jewreinow stworzył całościową koncepcję teatru i jednocześnie dał impuls do szukania sposobu wykorzystania teatru w życiu – ideę tę wykorzystał w swojej teorii psychodramy Jakub Moreno [Gracla 2011, 369–375]. Znaczenie jego koncepcji trudno więc przecenić. Ale spektakl przedstawiający studium teatralnej natury człowieka nie wzbudził zainteresowania. Choć z punktu widzenia odzwierciedlenia idei tekstu trudno mu cokolwiek zarzucić. Przyczyna takiego stanu rzeczy tkwi być może jeszcze w zbyt małej znajomości Jewreinowa – dramaturga. Pamiętać należy, że był on twórca komedii, parodii skrzących się, jak pisał Nicoll, dowcipem. Być może, trzeba znaleźć ten właśnie klucz do jego twórczości. Pokazać nieskrępowany niczym śmiech i ostrze dowcipu Jewreinowa tym bardziej, że powstała po dwudziestu latach kolejna realizacja sięga właśnie do tego potencjału. Komedie początku XX wieku, tak często spychana poza horyzont zainteresowania badaczy i widzów, ciągle może być interesująca. Trzeba z niej tylko wydobyć to, co najważniejsze – prócz idei również śmiech i teatralną ułudę, czyli to, co przez wieki stanowiło o fenomenie sceny.

Bibliografia

- Bab J., 1953, *Teatr współczesny*, przeł. E. Misiólek, Warszawa.
- Bablet B., 1973, *Współczesna reżyseria*, Warszawa.
- Bablet D., 1980, *Rewolucje sceniczne XX wieku*, przeł. Z. Strzelecki, K. Mazur Warszawa.
- Boy-Żeleński T., 1966, *Jewreinow „Miłość pod mikroskopem”* // Boy-Żeleński T., 1966, *Okno na życie, Ludzie i bydlatka, Pisma t. XXIV*, Warszawa.
- Braun K., 1984, *Wielka reforma teatru. Ludzie – idee – zdarzenia*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk.
- Brauneck M., 1993–2005, *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, t. 1–5, Stuttgart–Weimar.
- Ekspresjonizm w teatrze europejskim*, 1983, przeł. A. Choińska, K. Choiński, E. Radziwiłłowa, Warszawa.
- Gracla J., 2008, *Dramat czy wskazówka jak żyć? Kilka słów o dramacie Nikolaja Jewreinowa „To, co najważniejsze”* // *Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze*, t. 20, *Z przemian gatunkowych w literaturze rosyjskiej XX i XXI wieku*, red. Mazurek H., Gracla J., Katowice, 23–32.
- Gracla J., 2011, *Twórczość Nikolaja Jewreinowa wobec wyzwań teraźniejszości (kilka uwag o dramacie „W kulisach duszy”)* // *Literatury i języki wschodniosłowiańskie wobec swojego czasu*, red. Ksenicz A., Łuczyk M., Zielona Góra, 369–375.
- Gracla J., 2013, *Dramat wobec sceny. Echa ewolucji teatru europejskiego w dramaturgii pierwszego trzdziestolecia XX wieku*, Katowice.
- Jewreinow N., 1946, *Le théâtre en Russie Soviétique*, Paris.
- Jewreinow N., 1947, *Histoire du théâtre russe*, Paris.
- Jewreinow N., 1947, *The theatre in life*, New York, London.
- Jewreinow N., 1953, *История русского театра*, Нью-Йорк.
- Kodzis B., 2007, *Театральная деятельность Николая Евреинова // Kultura rosyjska w ojczyźnie i diasporze*, Kraków, 347–355.
- Kowzan T., 1988, *Znak w teatrze // Problemy teorii dramatu i teatru*, red. Deglera J., Wrocław.
- Lechoń J., 1981, *Cudowny świat teatru, Artykuły i recenzje 1916–1962*, zebrał i opracował S. Kaszyński, Warszawa.
- Nicoll A., 1983, *Dzieje dramatu*, przeł. H. Krzeczkowski, W. Niepokólczycki, J. Nowacki, Warszawa.
- Pavis P., 1998, *Słownik terminów teatralnych*, przeł. S. Świontek, Wrocław.
- Powłocki S., 1984, *Jewreinow i jego twórczość* // Braun K., *Wielka reforma teatru. Ludzie – idee – zdarzenia*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź.
- Sielicki F., 1996, *Pisarze rosyjscy początku XX wieku w Polsce międzywojennej*, Wrocław.
- Sugiera M., 1995, *Craig, Stanisławski i moskiewski Hamlet // Mity teatru XX wieku. Od Stanisławskiego do Kantora*, red. Sugier M., Pleśniarowicz K., Kraków.
- Śliwowski W. i R., 1980, *Mikołaja Jewreinowa związki z Polską*, Pamiętnik Teatralny, z. 3–4.
- Евреинов Н.Н., 2007, *Театр вечной войны // Евреинов Н.Н., Двойной театр*, Москва.

Summary**EVREINOV IN THE POST-WAR POLAND
(NOTES ON THE PERFORMANCE UWAGI O SPEKTAKLU
THEATRE OF THE ETERNAL WAR IN TEATR WYBRZEŻE)**

The present article dealt with the post-war production of the stage play *Theatre of the Eternal War* by Nikolai Evreinov. The author discussed the history of stage presentations of Evreinov's drama in Poland. Then she developed the topic referred to in the title of the play in focus. *Theatre of the Eternal War* was presented in the Wybrzeże Theatre in 1967. Skillful construction of the scenography, which only apparently resembles a naturalistic one, made it possible to maintain the sense as well as the humour of the text, which is difficult when a stage production of an author's plays is made many years after the works had been written. In case of the performance discussed in this paper the division theatre/reality, typical for Evreinov, was successfully maintained.