

Jadwiga Gracla

Interpretacje sceniczne rosyjskiej dramaturgii pierwszego trzydziestolecia XX wieku na scenach polskich : ("Tango Oberiu 1928. Rewia pure nonsense z ponurym zakończeniem")

Acta Polono-Ruthenica 20, 25-31

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
Uniwersytet Śląski

Interpretacje sceniczne rosyjskiej dramaturgii pierwszego trzydziestolecia XX wieku na scenach polskich (*Tango Oberiu 1928. Rewia pure nonsense z ponurym zakończeniem*)

Zapomnijcie wszystko to, co przywykliście oglądać we wszystkich innych teatrach. Być może wiele rzeczy wyda się wam bzdurnymi. [...] Jesteście zdziwieni? Chcecie odnaleźć normalną logiczną prawidłowość, którą waszym zdaniem, znacie z życia. Ale nie będzie jej. Dlaczego? Otóż dlatego, że przedmiot i zjawisko przeniesione z życia na scenę tracą swą „życiową” prawidłowość, nabierając innej – teatralnej. Nie będziemy jej objaśniali. Po to, by zrozumieć logikę spektaklu, trzeba go obejrzeć¹.

Słowa powyższe, zaczerpnięte z manifestu oberiutów, wpisują się doskonale w nurt przemian i ewolucji teatru zachodzących na początku XX wieku, które historia zapamiętała jako Wielką Reformę Teatru. Zjawisko to, będące konglomeratem najróżniejszych pomysłów i postulatów, narodziło się, oczywiście umownie, w 1880 roku². W momencie, w którym na scenę wchodzili oberiuci (na początku pierwszego trzydziestolecia XX wieku), a nieco wcześniej ich starsi bracia – futuryści, Reforma rozpoczęła już drugi etap swojego funkcjonowania³ – czas realizacji i weryfikacji scenicznej postulatów wielkich Prawodawców – Craiga, Appii i Fuchsa, jak też twórczej pracy reżyserskiej Maksa Reinardta, Leopolda Jessnera, a w Rosji Wsiewołoda Meyerholda. To właśnie ich spektakle oraz wyrażone na scenie i w pracach teoretycznych pomysły na zreformowanie oblicza sceny ukształtowały spojrzenie na teatr przedstawicieli kierunków awangardowych funkcjonujących w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku, w tym również pisarza, którego tekst stanie się jednym z centrów orientacji w niniejszych rozważaniach – Daniła Charmsa. By jednak podjąć próbę usytuowania jego dramatu *Elżbieta Bam* (*Елизавета Бам*) wobec powstałego w latach dziewięćdziesiątych spektaklu, wypada

¹ Cyt. za [online] <www.teatr-pismo.pl/archiwalna/index.php?sub=archiwum&f=pokaz&nr=1657&pnr=70> (dostęp: 20.06.2013).

² Datę tę podaję za: K. Braun, *Wielka Reforma Teatru. Ludzie – idee – zdarzenia*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1986. W tekście stosuję też zaproponowaną przez Brauna periodyzację Wielkiej Reformy.

³ Zdaniem Brauna od 1914 roku mamy do czynienia z tzw. drugim etapem Wielkiej Reformy. Jest to czas realizacji postulatów teoretycznych Craiga, Appii i Fuchsa. Zob. *ibidem*, s. 28.

niewco zrewidować pogląd na funkcjonujący w historii literatury sztywny podział określający przynależność pisarza do konkretnego kierunku czy grupy literackiej⁴.

Daniłł Charms, którego twórczość dramatyczna, jak wspomniano, stanowić będzie pierwsze z centrów orientacji niniejszych uwag (drugim stanie się jedna z prób wystawienia jej na scenie), niewątpliwie należy do grona oberiutów, zresztą jest jednym z założycieli owej grupy. Dorobek dramaturgiczny autora, niestety nieduży i w większości fragmentaryczny, stanowi całość przynależną nie tylko poetyce oberiutów, ale – co ważniejsze – swoją strukturą i konstrukcją wpisuje się w szerszy kontekst przemian teatru i dramatu, i w konkretny owych przemian kierunek. Przywołane na początku szkicu zdanie – kwintesencja oberiuckiego spojrzenia na teatr – jest przecież nie tylko pochodną własnych postulatów dramaturga, ale przede wszystkim wynikiem toczącego się równoległe procesu reformowania sceny⁵. Nie bez znaczenia dla owych przemian i formowania się konkretnych postulatów twórczych pozostaje wzajemne przenikanie się kultur narodowych, prawie natychmiastowe pojawianie się w Rosji przekładów tekstów dramatycznych powstających na Zachodzie. Efektem właśnie takiego, jeszcze niepodlegającego rygorystycznej cenzurze, funkcjonowania teatru było powstanie spektakli bodaj najbardziej znanych i przy tym najdobitniej świadczących o scenicznym geniuszu Meyerholda. Jego pochodzące z lat dwudziestych realizacje sceniczne klasyki: *Rewizora* (1926), *Lasu* (1924) czy zachodnioeuropejskich *Jutrzni* (1922) określiły sposób postrzegania i konstruowania spektaklu całego pokolenia zafascynowanych teatrem dramaturgów. Meyerholdowskie podesty i pochylnie, stanowiące wariant najbardziej rozpoznawalnego symbolu drugiego etapu reformy – wszechobecnych schodów, bez których – jak twierdzi Leopold Jessner – „nie może obejść się żaden nowoczesny teatr”⁶, zmieniły świadomość twórców kształtujących przestrzeń swoich dramatów. To właśnie projekty sceniczne twórców drugiego etapu Reformy – porażające i nowatorskie – nasyciły wielopoziomowy świat dramaturgii barwami szarości, snopami światła, tworząc z nich nie tyle przepiękną bajkę, sen, który chciał zobaczyć na scenie Craig⁷, ile koszmar – przerażającą, zdeformowaną i subiektywną wizję – charakterystyczną dla kolejnych etapów Reformy i, w równym stopniu, przeznaczoną dla niego literatury. Przytoczone na początku rozważań słowa manifestu oberiutów nie są przecież niczym nowym ani też odkrywczym. Teatr zdaniem twórców drugiego etapu Reformy nie powinien kreować nowej rzeczywistości, gdyż: „Świat istnieje, powtarzanie go byłoby pozbawione sensu. Widzieć go w ostatnim drgnięciu, szukać jego jądra, tworzyć go na nowo – to największe zadanie sztuki”⁸.

⁴ W niniejszych rozważaniach, akcentujących teatralność tekstu dramatycznego, znacznie ważniejszym wyznacznikiem twórczości jest podążanie za konkretnym nurtem przemian teatralnych.

⁵ Pierwsze trzydziestolecie XX wieku charakteryzuje się niezwykłą intensywnością kontaktów pisarzy dramatycznych i twórców teatralnych. Łączność ta jest widoczna w kształcie scenicznych powstających w tym okresie dramatów, w której odnaleźć można postulaty reformowania sceny i echa konkretnych rozwiązań scenicznych.

⁶ Zdanie takie wyraża L. Jessner w tekście: *Schody sceny*, [w:] *Ekspresjonizm w teatrze niemieckim*, pod red. W. Dudzik, M. Leyko, Gdańsk 2009, s. 167.

⁷ E.G. Craig w swoim *Über der Kunst des Theatres* (Berlin 1969, s. 24) proponuje całkowite wykreowanie na scenie innej rzeczywistości, stworzonej z wyobraźni, obrazu nieistniejącego nigdzie poza nią.

⁸ K. Edschmid, *Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung*, Berlin 1919, s. 50, [tłum. J.G.].

Zgodnie z tą definicją konstrukcja rzeczywistości scenicznej nie może się opierać na zasadzie *mimesis* (co było pierwotnym postulatem Prawodawców), ale również nie może być całkowicie oderwanym produktem wyobraźni autora, bowiem, jak twierdzi Bablet: „Artysta [...] nie fotografuje, lecz ma wizję. Obraz świata istnieje naprawdę tylko w nim. Wszelka obiektywność zostaje zniszczona na rzecz roznamiętnionej subiektywności”⁹. Zadaniem twórcy jest więc raczej przetransformowanie, maksymalne zsubiektywizowanie obrazu rzeczywistości i pokazanie jej w takiej właśnie formie na scenie – nie, jak chciał tego Craig, wykreowanie nowego *universum* – nadrzędną zaś zasadą konstruowania owej rzeczywistości staje się odrzucenie wszelkich pryncypiów naturalizmu. Wszystkie te zasady powinien mieć więc na uwadze każdy, kto chce się zmierzyć z dramaturgią tego okresu.

Postulaty i koncepcje przedstawicieli drugiego etapu Reformy, o których wspomniano wyżej, odnajdziemy w najbardziej znanym dramacie Daniła Charmsa *Elżbieta Bam*. Sztuka ta posłużyła jako swego rodzaju kanwa dla scenariusza spektaklu wystawionego w 1997 roku w Teatrze Rozrywki *Tango Oberiu 1928. Rewia pure nonsense z ponurym zakończeniem*, który stanowi pierwszą część oberiuckiej trylogii Łukasza Czuja i jednocześnie jest jego debiutem scenicznym. Wspomnieć w tym miejscu wypada, iż w latach dziewięćdziesiątych XX wieku ponownie odkryto twórczość oberiutów, szczególnie zaś Daniła Charmsa, a polski widz miał okazję zapoznać się z nią już w latach sześćdziesiątych za sprawą teatrów studenckich¹⁰. O ile w przypadku większości wystawień scenicznych dramaturgii tego okresu (również tych powstających we wspomnianym czasie) mamy do czynienia ze znaną transpozycją tekstu na scenę, o tyle *Tango Oberiu 1928* jest raczej grą intertekstualną, swego rodzaju „teatrem w teatrze”. Z drugiej jednak strony, pochylając się nad tak skonstruowanym spektaklem, nie należy zapominać o tendencji charakterystycznej dla czasów w których powstawał utwór Charmsa (choćby o przywołanych już spektaklach Meyerholda). Pozwalała ona na daleko idącą ingerencję reżysera w samą strukturę tekstu, jego transformację, wycinanie niepotrzebnych scen, dopisywanie nowych¹¹. Relacja pomiędzy dramatem Charmsa i spektaklem Czuja wydaje się jednak jeszcze bardziej skomplikowana. Opiera się ona bowiem na dwóch zasadach, z których pierwszą jest prosta transpozycja tekstu na scenę (tu: wykorzystanie sceny z dramatu Charmsa). Drugim, konstytutywnym elementem tej relacji jest podjęta przez Czuja próba usytuowania owego tekstu w szerszym kontekście poetyki oberiutów i, co w niniejszych rozważaniach ważniejsze, również wobec koncepcji reformowania sceny.

Sztuka Charmsa została wprowadzona do spektaklu w szokujący sposób. W spisie osób obok Charmsa, Zabołockiego, Olejnikowa i Wwiedeńskiego pojawia się Elżbieta

⁹ D. Bablet, *Ekspresjonizm na scenie*, [w:] *Ekspresjonizm w teatrze europejskim*, przeł. A. Choińska, K. Choiński, E. Radziwiłłowa, Warszawa 1983, s. 127.

¹⁰ Wypada tu podkreślić, iż spektakl Łukasza Czuja nie jest jedyną próbą przeniesienia spuścizny dramatycznej Charmsa na polską scenę. *Elżbieta Bam* została przetłumaczona już w 1966 roku przez Z. Fedeckiego i W. Woroszyłskiego oraz została opublikowana w 12 numerze „Dialogu”. W latach dziewięćdziesiątych pojawiły się spektakle na motywach jego twórczości (pełna ich lista na stronach wortalu teatralnego e-teatr). Najnowsze wystawienie *Elżbiety Bam* pochodzi z 2012 roku. Zostało zrealizowane przez aktorów teatru Rawa, nosi tytuł: *Elżbieta Bam, czyli Kabaret Ponurego Żartu*.

¹¹ Pierwszym reformatorem, który tak obszedł się z tekstem, był E. G. Craig. Cięć dokonał w *Hamlecie*.

Bam, scharakteryzowana takimi słowami: „Postać fikcyjna. Arystokratka. Niedoszła artystka. Skryta intelektualistka. Chwilowo oskarżona o morderstwo. Adorowana przez Wwiedeńskiego”¹². Ów krótki komentarz odsyła bezpośrednio do utworu przedstawiciela awangardy, zarówno czytelnie, poprzez imię bohaterki, która jest przecież również główną postacią najbardziej znanej sztuki autora, a także do głównego wątku utworu (u Charmsa po Elżbietę Bam przychodzą dwaj mężczyźni – jest oskarżona o morderstwo jednego z nich). Z pozoru prosty zabieg może doprowadzić do, jak się na pierwszy rzut oka wydaje, uprawnionego wniosku o podobieństwo sztuki i spektaklu. Tym bardziej że wskazuje na nie dodatkowo cały szereg innych elementów. Najbardziej jaskrawym przykładem jest tożsamość scenografii. W dramacie Charmsa bowiem przestrzeń utrzymana została w barwach szarości i skonstruowana wokół opozycji góra/dół. Pojawiają się w niej schody – typowe i najbardziej charakterystyczne dla teatru inscenizacyjnego. Przypomnijmy w tym miejscu wypowiedź Jessnera, który o owych wszechobecnych schodach powie, że są „uniwersalną beczasową przestrzenią”¹³. Różnica poziomów przestrzennych w sztuce Charmsa – mieszkanie Elżbiety Bam znajduje się wysoko (o czym mogą świadczyć słowa z pierwszych scen sztuki – „zrzucę pana ze schodów” – i informacja o tym, że właśnie zostały otwarte drzwi balkonowe i można spojrzeć w dół z wysokości trzeciego piętra) jest znamienna i znacząca dla wymowy sztuki. Przebywając na poziomie wyższym niż miejsce przynależne tym, którzy przyszli ją aresztować, Elżbieta czuje się bezpiecznie i jest szczęśliwa. Prześladowcy z kolei muszą pokonać przeszkodę, by się do niej dostać, wtargnąć do jej świata. Ukształtowanie przestrzeni obecne w dramacie Charmsa, oscylujące wokół dwóch przeciwstawnych biegunów – góra/dół – bezpośrednio nawiązuje do koncepcji scenograficznych reżyserów inscenizatorów, dla których platforma i podest stały się nieodłącznymi elementami spektaklu.

W scenografii chorzowskiej realizacji odnajdziemy również wyraźne nawiązania do tych rozwiązań. Na scenie widowiska dominuje szarość i mrok, tak charakterystyczny dla ekspresjonistycznej tendencji realizacji scenicznych. Ale konstrukcja przestrzeni spektaklu odsyła również do wielopoziomowej sceny ekspresjonistów. Jak informują bowiem didaskalia scenariusza, na początku spektaklu „podnosi się kłapa w podłodze i widzimy wyciągniętą rękę. Po chwili wylania się cała postać – Zabołocki. Wchodzi na podest. Niepewnie się rozgląda, zbliża do krawędzi podestu. Wraca do otworu i pochyla się. Za moment spod spodu wychodzi cała trójka oberiutów”¹⁴. To nie koniec specyficznych zapożyczeń z rozwiązań drugiego etapu Reformy. Na tylnej płaszczyźnie sceny, obok narysowanej **Maszyny do robienia wielkiego nic**, pojawiają się owe niezbędne każdemu nowoczesnemu spektaklowi schody. W tak przygotowanej scenografii dialog zaczerpnięty ze sztuki Charmsa, dotyczący rzekomej winy Elżbiety Bam, w absurdalnym połączeniu z próbą uwodzenia jednego z prześladowców (w spektaklu zamiast niego słowa o zabójstwie wypowiada Wwiedeński) brzmi autentycznie, jak gdyby właśnie

¹² Powstanie niniejszej pracy było możliwe dzięki życzliwości Dyrekcji Teatru Rozrywki w Chorzowie, która udostępniła autorce scenariusz spektaklu, zapisy audiowizualne i wszelkie inne materiały.

¹³ L. Jessner, *Schody sceną*, [w:] *Ekspresjonizm w teatrze niemieckim...*, s. 167.

¹⁴ Cytat, podobnie jak poprzedni, pochodzi z udostępnionego autorce scenariusza spektaklu.

na tej scenie udało się urzeczywistnić wizję dramatu. Sugestywnie stworzone *universum* teatralne utrzymane w czarno-szarej tonacji przytłacza, jest projekcją koszmaru, sennej mary, która nie może się wydarzyć, jest tylko produktem subiektywnego postrzegania rzeczywistości. Tym bardziej że obok siebie funkcjonują w niej postacie realne i fikcyjne. Fragment, który został wyżej przywołany, w połączeniu ze scenografią odzwierciedlającą najbardziej charakterystyczne dla teatru drugiego etapu Reformy chwytury stanowi przykład prostego transponowania tekstu Charmsa na scenę – jest tu czymś w rodzaju „teatru w teatrze”, pojawia się jako zapowiedź dalszej akcji utrzymanej w poetyce oberiutów. Fragment ten można uznać za część projekcji świadomości artysty – Charmsa – który na scenie chorzowskiego teatru porusza się w świecie swojej wyobraźni, snu, a czasem koszmaru. O takiej właśnie konstrukcji i przekazie spektaklu Teatru Rozrywki świadczyć może chociażby fragment, gdy postać – Charms – zwraca się do Elżbiety: „Pani jest czystą fikcją, wytworem procesów chemicznych w moim mózgu. Pani jest jak Atena, która wyskoczyła z głowy Zeusa, tylko że Pani Zeusem jest Daniel Charms. Niech Pani powie, jak to jest, gdy się zostało wymyślonym przez Daniela Charmsa”.

W ten sposób Łukasz Czuj przekracza umowną granicę wierności tekstowi literackiemu. Od tej chwili trudno uznać, iż jedynym materiałem dla powstania spektaklu jest dramat oberiuty. Ale przecież nie można całkowicie przekreślić jego w nim obecności. W taki sposób zbliżamy się do drugiej zasady rządzącej chorzowskim spektaklem, czyli próby usytuowania twórczości oberiuty w szerszej perspektywie – zjawisk i procesów teatralnych pierwszego trzydziestolecia XX wieku. Wydaje się zasadne przywołanie w tym kontekście wypowiedzi jednego z najbardziej znanych twórców tego okresu – Ernsta Tollera, który o procesie powstawiania swojego *Masse-Mensch* powiedział tak: „Dosłownie wypłynął ze mnie i został spisany na papierze [...]. Mój umysł torturowały obrazy twarzy, demonicznych twarzy, twarzy koziołkujących w groteskowych saltach”¹⁵. Podobnie jak produkt koszarnej wizji, wytwór nieskrępowanej, ale męczącej świadomości artysty pojawiają się sceny spektaklu *Tango Oberiu 1928*. Jak mówią same postacie: „nigdy nie wiadomo, co wypadnie z szafy”. Owa szafa, rzeczywiście funkcjonująca jako element scenografii sceny, stanowi tu symbol świadomości produkującej pojawiające się na scenie wizje, a jednocześnie przypomina miejscami raczej czeluść, do której chowają się bohaterowie, ale gdzie również ukrywają się potwory rzeczywistości: przyziemna żona i rewolucjonistka Tania. Kobieta-rewolucjonistka w skórzanym, czarnym, długim płaszczu, choć – jak informują już uwagi ze spisu osób – pochodzi z najbardziej podrzędnego tingiel-tangla¹⁶, przypomina o rzeczywistości czasów, w których teksty oberiutów powstawały, pośrednio też nawiązuje do prześladowców Elżbiety Bam z literackiego pierwowzoru. Być może gdyby była bardziej surowa, nie eksponowała swojej przeszłości, która raz po raz daje w jej zachowaniu o sobie znać, miała większą władzę i przerażałaby bardziej.

¹⁵ J. L. Stayan, *Dramat współczesny w teorii i scenicznej praktyce*, przeł. M. Sugiera, Wrocław – Warszawa – Kraków 1995, s. 344.

¹⁶ Tingel-tangel (niem. *Tingeltangel* – wyraz dźwiękonaśladowczy od uderzanych o siebie talerzy blaszanych) daw. podrzędna restauracja lub kawiarnia, w której występowały kabarety wątpliwej sławy. Zob. *Słownik wyrazów obcych*, pod red. Ireny Kamińskiej-Szmaj, Warszawa 2001.

Przerażenia, koszmaru, prób wyrwania się ze strasznej, niebezpiecznej rzeczywistości, ucieczki do świata znajdującego się wyżej, do domku, w którym pali się ogień – obecnego w dramacie *Elżbieta Bam* – zabrakło w spektaklu Łukasza Czuja. Wydaje się, że jest on zbyt jednoznaczny, zbyt eksponuje nierealność prezentowanych zdarzeń. Po spektaklu można odnieść wrażenie, że reżyser wpisał się w ten nurt interpretacyjny, którego najbardziej wyrazistym przykładem stać się może współczesne wystawienie *Baladyny* zrealizowane przez Krzysztofa Garbaczewskiego w Teatrze Polskim w Poznaniu, traktujące nader swobodnie motywy z dramatu Słowackiego¹⁷.

Konstrukcja dramaturgii pierwszego trzydziestolecia XX wieku jedynie na pierwszy rzut oka wydaje się nieskomplikowana. Koszmar i mrok, towarzyszący jej wystawieniom, z reguły wynika nie tylko z projektu wizji scenicznej zawartej w tekście (choć oczywiście w wielu dramatach zostają one zapisane *expressis verbis*), ale także z przytłaczającej atmosfery, wymowy i przesłania tekstu. Wszystkie te cechy odnajdziemy w pierwotnej wersji *Elżbiety Bam*, czyli w dramacie Charmsa. Jest on bowiem właśnie dzięki absurdalnej sytuacji, która została w nim opisana, koszmarną wizją, próbą ucieczki od tego, co nieuniknione, od kary za winy niepopelnione, od strachu i bezsensu nowej rzeczywistości. Pominięcie tych elementów powoduje, że spektakl Czujka nie wywołuje przerażenia, ale również głębszej refleksji, choć oczywiście też nie bawi. Od początku wiadomo, że wszystko, co widać na scenie, jest snem, nie jest realne, jest tylko projekcją subiektywnej świadomości autorów. Spektakl prowadzi widza ku meandrom twórczości oberiutów, a dzięki wykorzystanym w nim motywom ku upiorności i koszmarowi czasów i zjawisk sobie współczesnych, ku absurdalności położenia człowieka, a jednocześnie ku najnowszym postulatam reformy teatru. Tu zaczyna się rozejście sztuki i spektaklu. Wykorzystanie całych fragmentów i dodatkowo głównej postaci dramatu w spektaklu sugerowałoby raczej pewnie do owego dramatu zbliżenie. I tak też się dzieje na płaszczyźnie formalnej. Na płaszczyźnie ideowej odchodzi od tekstu. Być może stanowi to swoiste *signum temporis*, próbę uwspółcześnienia łacińskiej mszy¹⁸, za którą obecnie uważa się często spektakle oddające wizję teatralną tekstu pochodzącego z minionej, a więc z założenia nierozumianej epoki. Być może polski widz potrzebuje właśnie takiego spotkania z twórczością oberiutów. Niemniej jednak nie do końca jest to wtedy ich twórczość.

¹⁷ W tej realizacji przeniesiono akcję do ośrodka naukowego nad jeziorem Gopło, dlatego też część spektaklu została wyświetlona na ekranie. Relacja z dyskusji na temat tego projektu [online] <<http://kultura.poznan.pl/mim/kultura/news.html?co=print&id=59104&instance=1200&lang=&parent=&category=9&>> (dostęp: 20.06.2013).

¹⁸ Stwierdzenie takie pojawiło się w odniesieniu do *Irydiona A. Seweryna* wystawionego w 2013 roku w Teatrze Polskim w Warszawie. Podaje je za A. Kyzioł, *Łacińska msza romantyków*, [online] <www.polityka.pl/kultura/aktualnoscikulturalne/1535503,1,klaszka-w-polskim-teatrze-wraca-do-lask-read> (dostęp: 20.06.2013).

Резюме

*Сценические постановки русской драматургии первого тридцатилетия XX века
на польских сценах
(„Танго Оберю 1928. Ревия pure nonsense окончена плохо”)*

Настоящая статья является попыткой сравнить текст Даниила Хармса *Елисавета Бам* и сценическую постановку основанную на этой драме, осуществленную Лукашем Чуем в Театре Развлечения. Автор статьи обращает внимание на сходства текста и сценографии, в которой отражены не только концепции Хармса но и концепции второго этапа Большой Реформы Театра. Автор показывает тоже различия текста и постановки, благодаря которым спектакль Чуя более близкий современному зрителю, но, одновременно, уничтожает символы и настроение времен, в которых возникла драма Хармса.

Summary

*Theatrical productions of Russian dramaturgy of the first thirty years
of the 20th century on Polish stages
(“Tango Oberiu 1928. Revue pure nonsense with miserable ending”)*

The paper is the attempt to compare the text of Daniil Kharm's *Yelisaveta Bam* and her free theatrical production made in Rozrywka Theatre by Łukasz Czaja. The author considers similarities of the text and scenography, reflecting not only Charms' assumptions but also producer's stage concepts of The Great Reform of the Theater. The author also points out differences making a show out of Charms' performance, closer to modern viewer, however, leveling the signs and atmosphere of the times when Charms' drama was created.

Key words: theatrical production, The Great Reform of the Theater, performance, scenography.