

Jadwiga Gracla

Uniwersytet Warszawski

Obrazy (z) Arkadii. Jewreinowa sceniczne wspomnienia o Rosji

Nigdy nie należałem do partii komunistycznej, zadowolając się pozycją wspierającego, ale w tym momencie przebywania z jej przedstawicielami, tak samo jak i wtedy, gdy opuszczaliśmy w przyjacielskim tłumie Salę Grigoriewską Pałacu Zimowego, poczułem słodkie uczucie więzi z moimi towarzyszami, które powstało pod wpływem ludzkiego dążenia do szczytów, gdzie nie istnieją już żadne egoistyczne interesy [http://www.russianresources.lt/archive/Evreinov/evreinov_1.html, przeł. J.G.].

Słowa te wypowiedział Mikołaj¹ Jewreinow, będąc pod wrażeniem atmosfery prac nad najbardziej spektakularnym i najbardziej rozpoznawalnym wydarzeniem w jego reżyserskiej działalności – przygotowaniem masowego widowiska *Szturm Pałacu Zimowego*, dla którego sceną stały się ulice Piotrogradu, a zagrało w nim wiele tysięcy artystów. Spektakl ten powstał w 1920 roku w trzecią rocznicę wybuchu rewolucji².

W liście skierowanym do Jewgenija Szwarca zanotował w niespełna cztery lata później: „Opuszczaliśmy Leningrad 30 stycznia 1925 roku” [Бабенко 1992; http://www.russianresources.lt/archive/Evreinov/Evreinov_0.html, tłum J.G.]. Tak zakończyła się kariera Mikołaja Jewreinowa w Rosji, nigdy do niej nie powrócił, pozostawiając tam znaczną część swojej twórczości. Nigdy później nie stworzył tylu sztuk i tak wielu nie reżyserował.

¹ W tekście używamy polskiej wersji imienia dramaturga – Mikołaj, wprowadzonej do literatury przedmiotu przez chociażby K. Brauna w jego *Wielkiej reformie teatru* (1984).

² I został tak opisany: „7 listopada 1920 odegrano w Piotrogradzie *Zdobycie Pałacu Zimowego* widowisko plenerowe w reżyserii Nikołaja Jewreinowa. Było «teatralną repliką historycznych wydarzeń [którą] uczczono trzecią rocznicę wybuchu rewolucji. (...) Biała estrada i Czerwona estrada jako wyodrębnione miejsca gry dla pokonanych zwolenników cara i dla zwycięskich bolszewików (...) szturm Pałacu (...) transparent z czerwoną gwiazdą, odśpiewana chóralnie Międzynarodówka i na koniec fajerwerki – wszystko to złożyło się na wywołujący potężne wrażenie spektakl nocny pod gołym niebem. Reżyser (...) miał do swojej dyspozycji piętnaście tysięcy wykonawców, w tym odkomenderowanych czerwonoarmistów i kilku aktorów. Liczbę widzów szacuje się na prawie sto tysięcy». Urządzenie takich masowych widowisk M. Jewreinow nazwał „teatralizacją życia” [<http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/60395,druk.html>].

Przez Polskę [Поволоцкий, online], gdzie jego zespół (teatru „Krzywe zwierciadło”) odbył tournée, a on sam wygłaszał wykłady (w Warszawie 1 marca, w Wilnie 25 i 26 kwietnia oraz w Krakowie), wreszcie Pragę, dotarł do Paryża. Żył w nim do śmierci 7 września 1953 roku i tam też został pochowany – na cmentarzu Sainte-Geneviève-des-Bois [<http://zarubezhje.narod.ru/org/stegenevieve.htm>].

Jego emigracyjna twórczość to przede wszystkim prace poświęcone historii teatru, wydawane w Paryżu i Nowym Jorku³. Znacznie mniejszą część nierosyjskiej (powstającej poza Rosją) spuścizny stanowią utwory dramatyczne. Uważne w nie spojrzenie pokazuje jednak, że to w nich właśnie M. Jewreinow zawarł swoje wspomnienia z utraconej ojczyzny, dzięki czemu stały się swoistym memuarem, bo przecież zachowały formę dramatyczną, autora-reżysera. Wykreowane w nich obrazy zostały podwójnie przetworzone: przez pamięć i sztukę, co spowodowało, że jawią się jako nieco idealizowane, ale i przez ową idealizację, nierealną feeryczną formę stanowiąc mogą swoistą przestrożę. Pamiętać należy przecież o pasji życia M. Jewreinowa – był nią teatr, to w nim czuł się najlepiej, rozumiał go i znał. I w teatrze też pozostawił, tak jak wcześniej ślady i egzemplifikacje własnych teorii dotyczących funkcji, roli i formy przybytku Melpomeny, świadectwa swoich wspomnień. Na emigracji powstały trzy najbardziej „rosyjskie” (jeżeli brać pod uwagę przestrzeń) teksty autora: *Kroki Nemezis*, *Co nie ma imienia, czyli co śniło się biednej dziewczynie* i *Obywatele drugiej kategorii*. W nich wszystkich zawarł M. Jewreinow obraz Rosji, którą nie tylko on opuścił. Pierwsza ze sztuk: *Kroki Nemezis*, uznana za zaprzeczenie i weryfikację postulowanej przez niego teorii teatralności i roli, w największym stopniu odnosi się do realiów opuszczonej przez autora Rosji porewolucyjnej. Dlatego też nie może być uznana za tekst o charakterze wspomnieniowym, a raczej ma charakter rozrachunkowo egzemplifikujący. Co charakterystyczne, nie odnajdziemy w niej również śladów zmieniających się teorii teatralnych, jest ona najbardziej schematyczna i tradycyjna w rozwiązaniach przestrzennych, jakby w ten sposób autor chciał zwrócić uwagę odbiorcy na inne, nieteatralne aspekty tekstu. Różni się ona więc znacznie od dwóch pozostałych wymienionych sztuk⁴. Te z kolei są egzemplifikacją postulatów drugiego okresu reformy, świadectwem ciągłej pasji autora i jednocześnie potwierdzeniem teorii samego M. Jewreinowa na temat teatru. Świat w nich kreowany – uniwersum postaci – jest powrotem do Rosji, ale – jak to zazwyczaj u autora bywa – powrotem specyficznym, jak wszystko, co stworzył dla teatru M. Jewreinow.

³ To z okresu emigracyjnego pochodzą poświęcone temu zagadnieniu dzieła [zob. Jewreinow 1927; 1946; 1947; Евреинов 1953].

⁴ Dlatego też nie będzie stanowić przedmiotu analizy.

Dramaturgia autora podlegała ciągłej ewolucji i dlatego też była różnie określana. Początkowo dominowały w niej komiczny, dość lekki z pozoru, duch oraz forma [Nicoll 1983, 209], która z czasem zmieniała się w coraz pełniejszą, jednak ciągle komediową⁵. Dramaty okresu emigracyjnego zatracają ów znak firmowy autora – komediową formę i stają się na poły scenami rodzajowymi, na poły zaś swoistym dramatycznym-dramaturgicznym w formie memuaremu autora. Pojawia się tu jednak podstawowe pytanie: Czy można potraktować dramat jako pamiętnik? Oczywiście, w całym tego słowa znaczeniu z pewnością nie. Przeczą temu zarówno forma, jak i założenia gatunku. Niemniej jednak w tym szczególnym przypadku w sukurs badaczowi przychodzi sposób kształtowania sceny zmieniający się wraz z ewolucją teorii składających się na wielką reformę teatru [Braun 1984].

Drugi etap wielkiej reformy to czas działalności reżyserów: Maxa Reinhardta, Leopolda Jessnera, a w Rosji Wsiewołoda Meyerholda (symbolu rosyjskiej reformy i jej końca). Czas ten zdominowały przeobrażenia w obrębie konstruowania sceny zainspirowane przez Edwarda Gordona Craiga i Adolphe Appię [Bablet 1980], jednak przejawiające się inaczej niż w formie zamglonych przestrzeni ewokowanych przez wyobraźnię twórcy, podporządkowanych Craigowskiej zasadzie „*geschaffen sein*”. Dominowały w nich nowatorstwo i wizja innego rodzaju niż senne marzenie, kreowana/wymyślona rzeczywistość stworzona z wyobraźni i w wyobraźni. Jeden z twórców tego okresu Kasimir Edschmid mówiąc o uniwersum scenicznym, stwierdził, że: „Świat istnieje, powtarzanie go byłoby pozbawione sensu. Widzieć go w ostatnim drgnięciu, szukać jego jądra, tworzyć go na nowo – to największe zadanie sztuki” [Edschmid 1919, 50]. Kontynuacją tej zasady będzie zaś myśl wypowiedziana przez Denisa Bableta: „Artysta ekspresjonistyczny nie fotografuje, lecz ma wizję. Obraz świata istnieje naprawdę tylko w nim. Wszelka obiektywność zostaje zniszczona na rzecz roznamiętnionej subiektywności” [Bablet 1983, 127]. Wydaje się więc, że motywem przewodnim, nadrzędną zasadą konstytuującą ten etap ewolucji sceny, która rządzić będzie dramaturgią i teatrem, a w tej liczbie również emigracyjną dramaturgią M. Jewreinowa, stanie się **nie stworzenie rzeczywistości innej niż istniejąca**, lecz pokazanie jej w formie przetworzonej, jako części indywidualnego doświadczenia i przeżycia odbieranego, uświadamianego i oswajanego przez jednostkę. Zasadzie tej podporządkował M. Jewreinow utwory emigracyjne, przekształcając na kartach tych dramatów doświadczenia pokolenia emigracyjnego, wspomnienie o Rosji w obraz zapamiętany, ale nieprawdziwy, odtworzony i stworzony w nierealnej przestrzeni asylum, niebie, raju (jak w przypadku *Co nie ma imienia*, czyli *co śniło się biednej dziewczynie*) lub też zapamiętany i odtworzony

⁵ Przykładem takiego tekstu może być sztuka *Miłość pod mikroskopem*.

(jak w przypadku *Obywateli drugiej kategorii*). Pamiętać również należy, że to, co dla Prawodawców było kreacją, wizją i przepowiednią, zamglonym, niewyraźnym obrazem zrodzonym i stworzonym na scenie tylko dzięki mocy wyobraźni (funkcjonującym w dramaturgii w postaci feerycznych dali), dla ich spadkobierców, a w tej liczbie M. Jewreinowa z okresu nierosyjskiego, jest deformacją, realizowaną w formie wielopoziomowych konstrukcji, które winny umożliwić widzowi/twórcy „skorzystanie z wewnętrznego oka i wyobraźni” [*Ekspresjonizm...* 1983, 186], a w tym szczególnym przypadku (dwóch utworów M. Jewreinowa) również pamięci. Reformatorzy twierdzili bowiem:

Nieuchronna rewolucja teatralna musi zacząć się od przekształcenia sceny. Zamiast nienaturalnego dualizmu sceny i widowni, musi powstać żywa jedność artystycznej siedziby celem zjednoczenia twórców. (...) Teatr bez maszynarii i urządzeń technicznych, bez takich i owakich horyzontów, bez sceny obrotowej i zapadni – potrafi nie skrępowany niczym i nie odwracający uwagi widzów, odsłonić dzięki swej bezpośredniości duszę i sumienie [Bab 1953, 263].

Duszę i sumienie M. Jewreinow budzi, posługując się właśnie kategorią pamięci, wspomnienia przywoływanego po latach z perspektywy czasu i przez ten czas również zmienionego. Dlatego też, pokazując zmianę, sięga do najnowszych koncepcji budowy sceny, dzięki czemu konstruuje namacalnie różną, od realnej i minionej, przestrzeń wspomnienia scenicznego. Reformatorzy drugiego etapu swoje uniwersum sceniczne poddawali niezliczonym eksperymentom [Brauneck 1993–2005, IV i V; Gracla 2013]. Ich scenografia (przestrzeń nowej sceny) zostanie określona pojęciem **Tarassierung des Terrains**⁶, które – w tekście i na scenie – realizują wszelkiego rodzaju podesty, podia, schody i pochylnie. Jak twierdzi Leopold Jessner w swoim tekście dotyczącym budowy przestrzeni scenicznej:

Schody, które dotychczas istniały w teatrze tylko jako integralna część dekoracji, a nie jako samodzielna konstrukcja architektoniczna, okazały się wkrótce nie tylko jakąś wymyślną sensacją, ale ważnym środkiem do uwolnienia sceny od przypadkowych iluzjonistycznych zewnętrznych ozdób; okazały się uniwersalną beczasową przestrzenią wydarzeń, miejscem przedstawienia, którego zasady wypływają z wewnętrznych prawideł poezji. (...) obecnie żaden niemiecki czy zagraniczny teatr nie może się obejść bez tych osławionych schodów [*Ekspresjonizm...* 2009, 167, 169].

Ów efekt schodów wykorzystał M. Jewreinow w swoim dramacie *Co nie ma imienia, czyli co śniło się biednej dziewczynie*. W kończącym tekst epilogu pojawia

⁶ Określenie to podajemy za Emilem Pirchanem, zaproponowanym przez niego w tekście *Zweitausen Jahre Buenenbild*.

się scena stanowiąca projekcję minionego czasu i miejsca, wspomnienia, które nie jest przecież „bliźniaczą siostrą prawdy”, pokazanego w kształcie idyllicznej transformacji mitu rajy utraconego. Na ścianie, podobnie jak na początku sztuki, pojawia się kalendarz, ale bez dokładnej daty – 19 lipca 19... Wydaje się więc, że wszystko traci na dokładności, rama czasowa ulega zamazaniu, przestrzeń gubi wszelkie cechy mimesis, nie jest pełna szczegółów zaczerpniętych z życia codziennego, bo nikt tego życia już nie zna, a ono samo dawno się skończyło. To, co ujrzy odbiorca w epilogu, to nie Stanisławowska scena odzwierciedlająca rzeczywistość w najdrobniejszym szczególe, lecz raczej projekcja tym razem szczęśliwego snu/wspomnienia przetworzonego w marzenie – mit Arkadii. Obraz ten tylko pozornie pozwala się cieszyć lepszym zakończeniem losu bohaterów niż tonący w mroku koszmar wojny, istniejący w scenach poprzedzających epilog. To obraz zapamiętany, a więc przetworzony, istnieje jedynie w wyobraźni bohaterów, którzy przeżyli nieszczęście i świat ich życia runął w gruzy. To świat alternatywny, realizacja wspomnienia-marzenia. Zabieg ten z kolei można odnieść do chwytu M. Jewreinowa-reżysera. Epilog staje się szczęśliwym zakończeniem nieszczęśliwych losów, bajką [Braun 1984]⁷ możliwą tylko w teatrze – akcja powraca do czasu idylli i udoskonala jeszcze jej kształt. Świat epilogu jest nierealny – pojawiają się w nim anioły, które przynoszą listy od uznanych za umarłych. Ale jeżeli piszą listy, to w tej przestrzeni ciągle żywych. Czas się zatrzymał, skończył, nie istnieje w formie znanej z codziennego doświadczenia. Nie wiadomo, jaki dzień odmierzył kalendarz. Przedstawiony w epilogu świat, co przyznać należy, tchnie spokojem, ale w równym stopniu niesamowitością. Jest powrotem do świata Arkadii, nierealnego wspomnienia i jednocześnie skokiem nad historią. Rzecz dzieje się na tarasie-dachu niezwyklego budynku, na który dostać się można tylko windą (wariant schodów). Gdzieś ponad normalną rzeczywistością – w sensie dosłownym – w przestrzeni istniejącej ponad światem, czyli zbudowanej zgodnie z zasadą *Tarassierung des Terrains*. Najbardziej czytelne skojarzenie, jakie nasuwa się w tym momencie, to rysująca się wertykalnie opozycja piekło (koszmarne wizje) i niebo (sen- epilog), tym bardziej że w epilogu właśnie pojawiają się anioły z listami od żyjących zmarłych. Taras jest więc miejscem niezwykle, pozbawionym brutalności i strachu obecnych w koszmarnej wojennej wizjach, pełnych bólu i cierpienia, miejscem, które jak asyllum powstaje w umyśle zmęczonego człowieka, niemogącego już udźwignąć ciężaru rzeczywistości. Odczucie to potęguje towarzysząca całej scenie łagodna muzyka skrzypiec – dopełniająca idealny obraz. Ponad strasznym koszmarem

⁷ Sam M. Jewreinow twierdził, że teatr winien być: „Odrobiną ułudy, złudzenia, po prostu pięknej bajki, barwnej, upiększającej śmiechem nadziei i radości codzienną szarżyzną życia. Bez takiej bajki trudno żyć i pracować” [Braun 1984, 140].

M. Jewreinow zbudował świat piękny, ale nieprawdziwy, dostępny nie ludziom za życia, lecz w momencie zatrzymania się czasu – w chwili śmierci, ale i wyłączenia się z życia – czyli również na karcie pamiętnika, memuaru, w którym żyje świat już utracony, a wspomnienie jeszcze jest teraźniejszością, wiecznym *praesens*.

Taką teraźniejszość odnajdziemy w dramacie *Obywatele drugiej kategorii*. Tekst ten znacznie różni się od pozostałej spuścizny autora. Na pierwszy rzut oka poraża swoim realizmem – przez samego M. Jewreinowa w pierwszych sztukach tak krytykowanym, odsyłającym potencjalnego odbiorcę do szczegółów z życia paryskich emigrantów. Sam M. Jewreinow również należał do ich grona. W dramacie pojawiają się sceny pozornie przypominające stanisławowski sposób kształtowania przestrzeni: w świecie emigrantów dominują szczegóły rodem z Rosji: ikony, jajka, portrety pisarzy i również dyskusja o nich. Jest to jednak jedynie chwyt, paradoksalnie służący wyeksponowaniu teorii M. Jewreinowa o kreacyjnej, teatralnej (rozumianej jako przeciwieństwo rzeczywistości⁸) istocie teatru. Świat, w którym funkcjonują bohaterowie, jest prostym przeniesieniem doświadczenia: z Rosji do paryskiej dzielnicy. Brakuje w ich przestrzeni elementów odsyłających do otaczającej paryskiej rzeczywistości. To sztuczny raj – przeniesiona przestrzeń, jak chciał tego G. Craig – *Zeitlos und ohne genaue Ortbestimmung*. Pokój bohaterów przekształca się w zrekonstruowane wspomnienie. Jest zbudowany, tak jakby starano się odtworzyć zapis z wewnętrznego pamiętnika, świadomości, pamięci – jakby ktoś chciał przekształcić świat rzeczywisty w ten zapamiętany. Taki świat emigrantów paryskich w dramacie M. Jewreinowa *Obywatele drugiej kategorii* jest czymś w rodzaju cząstki Rosji, fragmentem układanki, ożywioną starą, zakurzoną fotografią, która przez przypadek, zrządzenie czy też kaprys losu została wyrwana z przynależnego mu miejsca na ziemi, wyszarpięta z albumu i przeniesiona kilka tysięcy kilometrów dalej. Została wrzucona w obcy świat, niczym zamknięte pudełko, bezpieczne poprzez swoją swojskość i bliskość. Stanowi więc coś w rodzaju wariantu sceny pudełkowej zaopatrzonej w czwartą ścianę. Jest teatrem postaci, światem nieistniejącym poza nimi i odzwierciedlającym obraz przetworzony przez pamięć. Takie sztucznie stworzone uniwersum możliwe jest tylko w teatrze i we wspomnieniu. Bohaterowie zupełnie świadomie usuwają zeń wszystko, co mogłoby zakłócić pozorną sielankę, wprowadzić element realny (mimesis paryskie), jako potencjalne zagrożenie rozbijające bezpieczne ściany, traktując wszelkie obce informacje jako niepotrzebne i natychmiast je eliminując.

⁸ Jak twierdzi bowiem Sławomir Świątek: „(...) teatr jako zjawisko możemy wyróżnić jedynie jako przeciwstawienie życia: to, co teatralne, dlatego właśnie tak określamy, ponieważ przeciwstawiamy mu to, co nieteatralne, które jest niczym innym, jak sferą życia” [Świątek 2000, 19].

W obydwu dramatach zauważyć można charakterystyczną dla wspomnień-pamiętnika dwupłaszczyznowość. Przedstawione w nich sceny kształtowane są z perspektywy czasu i świadomości podmiotu czynności twórczej. Przetworzone, jak pisał K. Edschmid, przez świadomość twórcy, pojawiając się w dramatach w postaci przestrzeni nowych (kształtowanych zgodnie z koncepcjami pierwszego i drugiego etapu reformy [Braun 1984; *Ekspresjonizm...* 1983; Brauneck, 1993–2005, IV i V; Gracla 2013]) zachowujących mityczną, bezpieczną atmosferę, różnych od otaczających światów. I jak zwykle w przypadku M. Jewreinowa przestrzenie te stają się bajką, nierealnym uniwersum, możliwym do stworzenia tylko w teatrze. I we wspomnieniu. W świecie realnym istnieć nie mogą. O tym nieustannie, wspominając Rosję – istniejący w jego utworach raj utracony – przypomina M. Jewreinow.

Bibliografia

- Annenkovû Jurij. 1966. *Dnevnikoi moih vstreč. Cikel tragedij*. T. 2. New York: Meždunarodnoe Literaturnoe Sodruzestvo [Анненков Юрий. 1966. *Дневники моих встреч. Цикл трагедий*. T. 2. New York: Международное Литературное Содружество].
- Bab Juliusz. 1953. *Teatr współczesny*. Przeł. Misiółek E. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Babenko Vladimir Grigorevic. 1992. *Arlekin*. Izdatel'stvo Ural'skogo universiteta [Бабенко Владимир Григорьевич. 1992. *Арлекин*. Издательство Уральского университета].
- Bablet Denis. 1973. *Współczesna reżyseria*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Bablet Denis. 1980. *Rewolucje sceniczne XX wieku*. Przeł. Strzelecki Z., Mazur K. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Bablet Denis. 1983. *Ekspresjonizm na scenie*. W: *Ekspresjonizm w teatrze europejskim*. Przeł. Chońska A., Choiński K., Radziwiłłowa E. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Balcerzan Edward. 1982. *Kręgi wtajemniczenia. Czytelnik, badacz, tłumacz, pisarz*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Braun Kazimierz. 1984. *Wielka reforma teatru. Ludzie – idee – zdarzenia*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk: Wydawnictwo Ossolineum.
- Brauneck Manfred. 1993–2005. *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*. T. I–V. Stuttgart–Weimar: Metzler JB.
- Edschmid Kasimir. 1919. *Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung*. Berlin. *Ekspresjonizm w teatrze europejskim*. 1983. Przeł. Chońska A., Choiński K., Radziwiłłowa E. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Ekspresjonizm w teatrze niemieckim*. 2009. Red. Dudzik W., Leyko M. Gdańsk: Terytoria.
- Gracla Jadwiga. 2013. *Dramat wobec sceny. Echa ewolucji teatru europejskiego w dramaturgii pierwszego trzdziestolecia XX wieku*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Jewreinow Nikolaj. 1927. *The theatre in life*. New York–London.
- Jewreinow Nikolaj. 1946. *Le théâtre en Russie Soviétique*. Paris.
- Jewreinow Nikolaj. 1947. *Histoire du théâtre russe*. Paris.
- Jewreinow Nikolaj. 1953. *Istoriâ russkogo teatra*. New York [Еврейнов Николай. 1953. *История русского театра*. New York].
- Kodzis Bronisław. 2007. *Teatral'naâ deâtel'nost' Nikolaâ Evreinova*. W: *Kultura rosyjska w ojczyźnie i diasporze*. Red. Duda K. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego: 347–355 [Kodzis Bronisław. 2007. *Театральная деятельность Николая Евреинова*. W: *Kultura rosyjska*

- w ojczyźnie i diasporze. Red. Duda K. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego: 347–355].
- Nicoll Allardyce. 1983. *Dzieje dramatu*. Przeł. Krzeczkowski H., Niepokólczycki W., Nowacki J. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Pavis Patrice. 1998. *Słownik terminów teatralnych*. Przeł. Świontek S. Wrocław: PWN.
- Świątek Sławomir. 2000. *Teatr jako widowisko*. W: *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*. Red. Fik M. Warszawa: PWN: 11–20.

Źródła internetowe

- <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/60395,druk.html> (dostęp 12.02.2018).
- http://www.russianresources.lt/archive/Evreinov/Evreinov_0.html (dostęp 12.02.2018).
- <http://zarubezhje.narod.ru/org/stegenevieve.htm> (dostęp 12.02.2018).
- Povolockij Sergej. *Literaturnye vospominaniâ prošlyh let. Russkiepisateli v Pol'se. Evreinov v Pol'se*. (online) http://www.russianresources.lt/archive/Povoloc/Povolocki_4.html (dostęp 12.02.2018) [Поволоцкий Сергей. *Литературные воспоминания прошлых лет. Русские писатели в Польше. Евреинов в Польше (из воспоминаний давних дней)* (online) http://www.russianresources.lt/archive/Povoloc/Povolocki_4.html (доступ 12.02.2018)].

Summary

Pictures from Arkadia. Evreinov's scenic memories of Russia

In this article, the author analyzes selected aspects of two dramas of Evreinov from the émigré period: *What has no name* and *Citizens of the second category*. One of the principles of constructing their theatrical space is, in the author's opinion, the principle of memories, which takes place on the stage, transferring the world remembered to the universe of theater. Thus understood, the dramas become not only a testimony to Evreinov's interest in the transformation of the theater but there is also the unusual testimony of his journal, an album of photographs. Images from the past are kept in these photos, but at the same time they are a warning against rejecting the present, because, as the author shows, such a world can only exist in the theater. The paintings are doubly processed: through memory and through the theater.

Key words: theater, memory, memory, drama, transformation

Kontakt z Autorką:
j.gracla@uw.edu.pl