

# Na średniowiecznym jarmarku Dramaturgia Nikołaja Jewreinowa odczytywana współcześnie (Kilka uwag o dramacie *Jarmark na indykt świętego Denisa*)

---

Jadwiga Gracla

Nikołaj Jewreinow wciąż należy do grona tych twórców teatru i dramatu, których dorobek stanowi — z jednej strony — nieustanne źródło inspiracji dla badacza, z drugiej, mimo pojawiających się coraz nowszych opracowań<sup>1</sup>, ciągle jeszcze jest niezbadaną kartą, której tajemnice długo jeszcze będą odkrywane. Owa dwoistość Jewreinowa twórcy spowodowana została zapewne przez samego autora, który pozostawił po sobie nie tylko bogatą spuściznę dramaturgiczną, ale również godny wzmianki, a częstokroć nawet lepiej zapamiętany dorobek reżyserski. Wydaje się, że przede wszystkim zapamiętano go jako twórcę monumentalnej inscenizacji *Zdobycie Pałacu Zimowego* (*Взятие зимнего дворца*, 1920). Widowisko to, tak niezwykle w swojej formie i treści, stało się wkrótce symbolem przemian teatru w Rosji, ale jednocześnie symbolem nowego porządku<sup>2</sup>. Późniejsza, znacznie skromniejsza, emigracyjna<sup>3</sup> już twórczość Jewreinowa przyczyniła się również do zapomnienia jego osiągnięć dramaturgicznych i zapamiętania tego niezwykle wszechstronnego twórcy jako historyka i teoretyka teatru. Okres emigracyjny bowiem nie zapisał się szczególnie owocnie w dramaturgicznym i reżyserskim dorobku Jewreinowa, wszelkie jego prace reżyserskie nie cieszyły się szczególnie wielkim uznaniem publiczności. Znacznie też, w porównaniu z pierwszym dwudziestolecie XX wieku, zmniejszyła się

---

<sup>1</sup> O zainteresowaniu twórczością Jewreinowa w Polsce świadczyć mogą publikacje B. Kodzisa czy też tłumaczenia jego artykułów oraz szkice poświęcone jego pracom zawarte w „Dialogu” 2008, z. 7—8.

<sup>2</sup> Szerzej na ten temat zob. K. Braun: *Wielka Reforma Teatru. Ludzie – Idee – Zdarzenia*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1984, s. 135 i nast.

<sup>3</sup> Szerzej na ten temat zob. B. Kodzis: *Театральная деятельность Николая Евреинова*. W: *Kultura rosyjska w ojczyźnie i diasporze*. Red. L. Liburska. Kraków 2007, s. 347—355.

jego aktywność dramatopisarska<sup>4</sup>. Oczywiście, powstające na emigracji prace historyczne i teoretyczne stanowią niezwykle cenne źródło wiedzy<sup>5</sup>, niemniej jednak noszą inny charakter niż dzieła z pierwszego, rosyjskiego jeszcze okresu twórczości.

Pierwszy, chyba najbardziej intensywny okres poszukiwań twórczych: teatralnych i dramatycznych przypada więc na początek wieku XX. Wypada tu wspomnieć, że jest to okres największych i najbardziej, z punktu widzenia dziejów teatru, znaczących wydarzeń. Początek XX stulecia był bowiem czasem wielkich przewartościowań i zmian oblicza teatru, który do historii przeszedł pod nazwą „Wielkiej Reformy Teatru”. W nurcie tym swoje miejsce jako dramaturg i reżyser odnalazł Nikołaj Jewreinow. Do jego pierwszych dzieł, odzwierciedlających próby zreformowania oblicza teatru należy cała grupa tekstów przeznaczonych dla Starinnego teatru, z którym autor był związany jako reżyser i dramaturg. Teatr ten, choć jego nazwa może być nieco myląca, był jednym w nowoczesnych teatrów — studiów realizujących autorskie postulaty twórców Reformy. Jednym z takich właśnie tekstów jest wspomniany w tytule niniejszego szkicu *Jarmark na indykt świętego Denisa* (*Ярмарка на индикт св. Дениса*). Ów nieco dziwnie, staroświecko, nawet archaicznie brzmiący tytuł, jak się wydaje, wprowadza element zaskoczenia, tajemnicy, niezwykłości tak ważnej dla teatru. Pierwszy sezon działalności Starinnego teatru nacechowany był właśnie tekstami (i spektaklami) nieco, na pierwszy rzut oka, archaicznymi. Prócz napisanych przez Jewreinowa dwóch sztuk: wspomnianej w tytule oraz dramatu *Trzej magowie* (*Три волхва*, 1907) wystawiono również *Sztukę o Robinie i Marion*. Wrażenie nieprzystawalności nowatorskiego studia i archaicznie brzmiącego tytułu jest jednak tylko, jak można mniemać, efektem pierwszego kontaktu z wymienionymi sztukami. Jak postaramy się dowieść, na przykładzie *Jarmarku na indykt św. Denisa* odwołanie do średniowiecznej terminologii i klimatu to tylko, specyficzny kamuflaż dla przemyśleń Jewreinowa krytyka na temat przemian teatru, jego roli i funkcji.

Wypada w tym miejscu raz jeszcze wspomnieć o specyficznej atmosferze czasów, w których tekst ten powstał. Rok 1907 to przecież czas Wielkiej Reformy Teatru, zjawiska, które na trwale odcisnęło swoje piętno na obliczu sceny, zmieniając na zawsze jej skostniałe, barokowe jeszcze oblicze<sup>6</sup>. Ferment myśli, natłok poszukiwań twórczych, ożywiona dyskusja stały się

<sup>4</sup> Liczba dzieł powstałych na emigracji nie jest imponująca. Należy do nich dramat *Шажу Немезиды*. Stanowi on swoiście pojęty rozrachunek z własną teorią Jewreinowa, dotyczącą odgrywania roli w życiu. Zagadnieniu temu poświęciłam oddzielny artykuł.

<sup>5</sup> Z tego właśnie okresu pochodzi wydana na emigracji *Historia teatru*.

<sup>6</sup> Szerzej na ten temat zob.: K. Braun: *Wielka Reforma Teatru...* Piszę o tym również w swoim monumentalnym dziele H. Kindermann: *Theatregeschichte Europas*. Salzburg 1970.

cechami charakterystycznymi tych czasów. Jewreinow zaś, jak wiadomo, należał do grona najwybitniejszych, ale i najbardziej kontrowersyjnych reformatorów teatru, choć nierzadko, co, jak się wydaje, ma znaczenie w kontekście niniejszych rozważań, jego poglądy były sprzeczne z tezami wielkich prawodawców — Ojców Reformy<sup>7</sup>, czemu dawał oryginalnie wyraz w niektórych swoich dramatach<sup>8</sup>.

Przywołany na początku niniejszego szkicu dramat *Jarmark na indykt świętego Denisa* może być, oczywiście, rozpatrywany jako swoiście pojęty głos w dyskusji nad potrzebą i sposobem zreformowania teatru lub też jako jedna z pierwszych prób egzemplifikacji teorii autora o roli i znaczeniu teatru. To drugie podejście, w zestawieniu ze współczesnymi teoriami psychoterapeutycznymi<sup>9</sup>, nadaje utworowi walor ponadczasowości i otwiera przed badaczem nowe horyzonty interpretacyjne. Oczywiście, sam Jewreinow — co należy dobitnie podkreślić — mimo tego, że jego poglądy znacznie różniły się od propozycji Wielkich Reformatorów, nigdy nie negował samej potrzeby odmiany oblicza sceny. Ten punkt pozostawał niezmienny w pracach wszystkich wielkich reformatorów. Różnił ich natomiast sposób prowadzący do tego celu. W przypadku Jewreinowa sytuacja badacza ulega dodatkowej komplikacji, gdyż nierzadko w jego dramatach mamy do czynienia z sytuacją swoistej „schizofrenii”. Zdarza się bowiem, że tekst autora negującego postulaty wielkich prawodawców: Craiga, Appii i Fuchsa do teorii tych nawiązuje, a nawet stanowi ich dramaturgiczną realizację, jak w przypadku chociażby *W kulisach duszy* (*В кулисах души*). Wydaje się, że poniekąd tak skonstruowany jest również przywołany w tytule dramat.

*Jarmark na indykt świętego Denisa* przenosi odbiorcę do innego, zapomnianego i minionego już świata. Rzecz bowiem, jak informuje tekst, dzieje się na północy Francji w połowie XIV wieku<sup>10</sup>. Samo przeniesienie akcji do tak odległej epoki i odległego kraju nie jest niczym dziwnym. Jewreinow, podobnie jak inni dramaturdzy tego okresu — Aleksander Błok w swojej *Róży i krzyżu* (*Роза и крест*) czy też Ernst Hardt w *Tantarze błaznie* (*Tantaris der Narr*), przestrzeń i temat sytuuje w odległej przeszłości, do której przenosi również swoich bohaterów. Pytaniem kluczowym dla niniejszego szkicu będzie jednak to, dlaczego czyni tak Jewreinow w tym konkretnym

<sup>7</sup> Przydomkiem takim zwykle określa się: Gordona Craiga, Adolphe Appię i Georga Fuchsa.

<sup>8</sup> Najbardziej jaskrawym przykładem takiego właśnie postępowania może być jego dramat *Rewizor*, w którym kolejno przedstawił realizacje sceniczne sztuki Gogoła, dokonywane „w duchu” najbardziej znanych reformatorów teatru: Craiga, Stanisławskiego, Reinhardta.

<sup>9</sup> Do takich teorii należy zaliczyć teorię psychodramy Jakuba Moreno, której zwiastuny odnaleźć można w sztuce *W kulisach duszy*.

<sup>10</sup> Н. Евреинов: *Ярмарка на индикт св. Дениса*. В: Idem: *Собрание сочинений*. Санкт Петербург 1911—1921. Wszystkie cytaty w moim tłumaczeniu pochodzą z tego wydania.

utworze i jakie to niesie ze sobą konsekwencje. Jewreinow bowiem, jak postaramy się dowieść nieco później, świadomie, jak można sądzić, wykorzystuje zastany wzorzec dla eksponowania własnych teorii. Dodatkową wskazówką dla odbiorcy jest uściślenie znajdujące się pod tytułem: teatr uliczny, czyli, by odwołać się do teorii reformatorów, teatr prawdziwy, wykreowany, cechy takie posiadał również teatr jarmarczny, żywy, barwny, kontrastujący ze światem scenicznego skostniałego pudełka<sup>11</sup>. Już samo skonstruowanie przestrzeni — odwołanie się do formy placu, czyli wariacji starożytnej agory — nawiązuje również do teorii Reformy. Przyjrzyjmy się więc tak skonstruowanej przestrzeni nieco uważniej.

Dramat otwiera dość szczegółowy jej opis:

Plac miejski, czerwieniejący w łunie zachodu słońca. Na środku fontanna. Dookoła pstrokate stragany. W oddali cerkiew. Na prawo od awansceny dom publiczny [...] na lewo knajpka [...] W oddali, za fontanną szybko kręci się nieduży kołowrotek. Długo przed podniesieniem kurtyny słychać dźwięki, wołania, bębny.

(s. 5)

Jest to plac miejski, z tryskającą pośrodku fontanną, domem uciech, otoczony straganami, z widoczną w oddali cerkwią. Zdaje się, że nie jest to nic szczególnego. Mało tego, można nawet odnieść wrażenie, że to opis mimetyczny, tym bardziej że jest przecież dość szczegółowy, niczym nieróżniący się od zastanego (funkcjonującego do czasów Reformy) schematu, czyli zbudowany na wzór otoczonego malarskimi dekoracjami pudełka sceny. Jednak uważniejszy wgląd w tekst ujawnia coś zupełnie innego. Odnaleźć tu można bowiem typowe sformułowania, świadczące o teatralności tekstu, o jego przynależności do świata teatru, o jego scenicznym przeznaczeniu. W didaskaliach dotyczących tej przestrzeni pojawia się określenie położenia poszczególnych części dekoracji (typowej dla teatru) w odniesieniu do elementów konstrukcyjnych sceny: rampy, kurtyny, awansceny itd. Jewreinow więc, jak się wydaje, świadomie odwołuje się do postulatów Reformy, dotyczących kreacyjnego charakteru poszczególnych elementów dramatu i spektaklu. Jeżeli bowiem wszystkie fragmenty przestrzeni charakteryzowane są w odniesieniu do elementów sceny, świadczyć to może o dwóch faktach. Po pierwsze, co chyba nie ulega żadnej wątpliwości, tekst ten jest przeznaczony dla teatru, czyli wpisuje się do grupy typowych *Theaterdramen*<sup>12</sup>, choć, dodajmy z kronikarskiego obowiązku, nigdy poza Sta-

<sup>11</sup> Cechy takie przypisywano pierwotnie *commedia dell'atre*. Szerzej na ten temat zob.: C. Mic: *Komedia dell'arte, czyli teatr komediantów włoskich XVI, XVII, XVIII wieku*. Wrocław 1961.

<sup>12</sup> Teatralną teorię dramatu wraz z jej konsekwencjami omawia S. Skwarczyńska: *Zagadnienie dramatu*. W: *Problemy teorii dramatu i teatru*. Red. J. Degler. Wrocław 1988, s. 105—125.

rinnym teatrem światła rampy nie ujrzał. Po drugie, co wydaje się znacznie ważniejsze, opis ten przestaje być jedynie opisem mimetycznym. Nabiera zupełnie innego statusu, staje się przestrzenią wykreowaną tylko dla tego spektaklu, zbudowaną i przywołaną na scenie niemal na oczach odbiorcy, świadomego bycia w teatrze. Można odnieść wrażenie, że Jewreinow w ten właśnie sposób stara się pogodzić bądź tylko — w przypadku całkowitego nieprzystawania — przedstawić dwa żywioły. Pierwszym z nich jest żywa w okresie Wielkiej Reformy teoria powrotu teatru do źródeł, czyli do spektakli jarmarcznych, spektakli wywodzących się z tradycji *commedia dell'arte*<sup>13</sup>, które, jak podkreślali to Wielcy Reformatorzy, miały być prawdziwym, nieskodyfikowanym, pozbawionym wszelkich ograniczeń, nieodwzorowującym, a tworzącym prawdziwą rzeczywistość teatrem. Wydaje się, że cel ten został przez Jewreinowa osiągnięty. Spektakl, który stanowi druga przestrzeń dramatu, „teatr w teatrze”, odbywa się na placu, wśród straganów, budek, lejącego się piwa i tętniącego życia. Rozgrywa się tak, jakby tworzył odrębną, inną, niedostępną, ale i fascynującą rzeczywistość. Bohaterowie sztuki Jewreinowa są przecież jednocześnie aktorami widowiska, które dzieje się w dramacie. Grają na realnej scenie — są wszak postaciami sztuki *Jarmarku na indykt św. Denisa*, ale są również widzami spektaklu odgrywanego przed ich oczami, spektaklu mistrza marionetek i żonglerów, który stanowi część tekstu.

Takie skonstruowanie przestrzeni świadczy więc z jednej strony o nawiązaniu do odrzucanych częstokroć przez Jewreinowa teorii Craiga i Appii<sup>14</sup>. Plac, który widzimy na scenie, nie jest przecież placem realnie funkcjonującym. Został dla teatru i w teatrze stworzony, wykreowany mocą wyobraźni reżysera i scenarzysty. Z drugiej strony, jak się wydaje, odpowiada on teorii samego Jewreinowa, który chciał z przybytku Melpomeny uczynić miejsce magiczne. Mówiąc o teatrze, podkreślał, że ma on za zadanie stworzyć bajkę, być tą niezbędną każdemu odrobiną ułudy, magicznym, nierealnym miejscem, gdzie na chwilę można zapomnieć o rzeczywistości, która każdego otacza. Jednocześnie jednak nieustannie podkreślał i przypominał widzowi, że to, co widzimy, jest tylko ułudą, nierzeczywistym obrazem, który przestanie istnieć, gdy zgasną światła rampy. Zdaniem Jewreinowa bowiem teatr miał być:

Odrobiną ułudy, złudzenia, po prostu pięknej bajki, barwnej, upiększającej śmiechem nadziei i radości codzienną szarżyzną życia. Bez takiej bajki trudno żyć i pracować<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> Szerzej na ten temat: C. Mic: *Komedia dell'arte*...

<sup>14</sup> K. Braun: *Wielka Reforma Teatru*..., s. 130—142.

<sup>15</sup> S. Powołołcki: *Jewreinow i jego twórczość*. Cyt za: K. Braun: *Wielka Reforma Teatru*..., s. 140

Owo akcentowanie elementów budowy sceny, dźwięki dochodzące zza kurtyny na długo przed jej podniesieniem sprzyjają budowaniu takiej właśnie wizji: widowiska, które zacznie się, gdy kurtyna odsłoni scenę, i skończy, gdy znowu opadnie. Jewreinow, jak się wydaje, celowo podkreśla fakt bycia w teatrze, oglądania spektaklu, świadomie w ten sposób zwracając uwagę na teatralność swojej sztuki.

Nie jest to jednak koniec zagadek i trudności, jakie niesie ze sobą tekst. Gdy przyjrzeć się uważnie jego budowie, okaże się, że jest ich znacznie więcej. Dramat Jewreinowa, jak wynika z wcześniejszych uwag, dzieje się na dwóch (co najmniej) płaszczyznach. Jedną z nich jest płaszczyzna widza — mieszkańców miasta oglądających spektakl; drugą — płaszczyzna odgrywania spektaklu przez bohaterów dramatu.

Rozdzielenie sztuki na dwie części nawiązuje bezpośrednio do znanego i często wykorzystywanego w dramaturgii chwytu „teatru w teatrze”<sup>16</sup>. Bezspornie w omawianym dramacie mamy z takim zabiegiem do czynienia. Równie interesujące jak sposób skonstruowania tekstu są przyczyny takiej właśnie kreacji świata przedstawionego. Spektakle — czyli swój teatr/swoje widowiska — odgrywają kolejno: mistrz marionetek (historię o Przepięknym Józefie i żonie Pantefija), a po nim żonglerzy. Obydwa przedstawienia wpisują się w klimat jarmarku, toczą się dla jego uczestników i nierzadko nawet korzystają z ich inspiracji. Mamy więc do czynienia z sytuacją, w której teatr funkcjonuje obok rzeczywistości (tworzy jakby rzeczywistość alternatywną), lecz jej w żaden sposób nie zakłóca. Jest przestrzenią równoległą, w stosunku do której wszyscy mają świadomość jej teatralności. Świat ten jest czymś w rodzaju małej odskoczni od problemów rzeczywistości, pozwala widzom dobrze się bawić i jednocześnie podpowiadać aktorom ich role oraz komentować ich umiejętności. Ale teatr wciąga. I to, co miało być tylko bajką, ułudą, staje się światem, w którym widz chce uczestniczyć. Wydaje się, że zainteresowanie tłumu wzrasta z minuty na minutę, powoli traci on świadomość realnego życia, które toczy się obok, i zaczyna dostrzegać tylko rzeczywistość sceniczną. Zapatrzony, oderwany od rzeczywistości tłum nie zwróci uwagi na śmierć jednego z widzów i gwałtownie domagać się będzie kontynuacji spektaklu. Zapewne tak drastyczne zdarzenie zostało wykorzystane świadomie i z rozmysłem. Bajka stała się ważniejsza od codzienności, piękno bajki zasłoniło tragedię. Świat realny pozostał poza granicami percepcji, przekształcił się w niepotrzebne, zapomniane, niezauważane zjawisko. Moment, w którym teatr przekracza granicę rzeczywistości, gdy przestaje być tylko ułudą i bajką, zawłaszcza całkowicie widza — wciąga go do swojego świata — gdy teatr staje się obsesją, jest niebezpieczny dla widza. Jeżeli straci on świadomość bycia w teatrze — świadomość, której zawsze

<sup>16</sup> Najbardziej znanym przykładem takiej sztuki jest *Hamlet*.



domaga się Jewreinow — zapomni, że przed jego oczami toczy się tylko (choć oczywiście dla wielu aż) spektakl i pograży się w nim bez granic, efekt może być zatrważający. Zabieg taki świadczyć może paradoksalnie o sile teatru, który — jak mówił o nim Aleksander Błok — jest:

Tkliwym potworem, który zagarnia całego człowieka, jeśli ma on powołanie, brutalnie zaś wyrzuca, jeżeli powołania nie ma. W czułych swoich łapach i kołysze i niszczy [...] <sup>17</sup>.

Ów „tkliwy potwór” potrafi do tego stopnia przyciągnąć uwagę widza, że przestaje się dla niego liczyć świat zewnętrzny, że na chwilę o nim zapomina, a to, co realne, pograża się w niebycie. Prezentowane w sztuce zdarzenie — śmierć jednego z oglądających spektakl — jest oczywiście wypadkiem granicznym, przerażającym i celowo przejaskrawionym, by podkreślić moc teatru: wielkim i urzekającym, ale również niebezpiecznym, gdy przesłoni rzeczywistość.

Kontrastem dla tej sytuacji urzeczenia teatrem i pograżenia się w jego świecie jest pojawienie się znacznego Rycerza, który od aktorów, odgrywających ów porywający spektakl, domagać się będzie zabawnego widowiska, sprowadzając ich do roli jedynie kuglarzy, błaznów i wesółków. Nie chce więc niczego ponad standardowe, spłycone, sprymityzowane pojmowanie funkcji teatru, który przez długie lata pozostawał jedynie miejscem rozrywki. To jednak widowisko nie dojdzie do skutku. Rozpoczną się jedynie przygotowania do niego, które przerwie i definitywnie zakończy rozlegający się głos dzwonu, w efekcie czego zamiast oczekiwanego widowiska na scenie pojawi się procesja. Świat teatru symbolicznie zamknie, a może nawet zniweczy dźwięk dzwonu, jarmarczna rzeczywistość i urzekające widowisko pograżą się w przeszłości.

Trudno nie odnieść wrażenia, że Jewreinow celowo w taki właśnie sposób kończy swój dramat. Z jednej strony jest to przeciwstawienie dwóch porządków: teatralnego oraz kościelnego, i jako takie oczywiście znajduje swoje uzasadnienie w historii teatru. Jest to bowiem nawiązanie do wczesnośrednio-wiecznego rozumienia widowiska jako parodii rytuału — i jako takiego wypieranego z życia i świadomości odbiorców <sup>18</sup>. Świat teatru musi się skończyć, ulec unicestwieniu, by mógł zacząć się inny spektakl — procesja kościelna z towarzyszącymi jej smutnymi śpiewami. Z drugiej strony owo przeciwstawienie zwraca uwagę na poglądy oponentów Jewreinowa — dramaturgów symbolistów, dla których dramat miał być przede wszystkim misterium. Moż-

<sup>17</sup> A. Błok: *O teatrze*. Cyt za: S. Pollak: *Błok dramaturg*. W: A. Błok: *Utwory dramatyczne*. Przeł. S. Pollak, J. Zagórski. Kraków—Wrocław 1985, s. 234.

<sup>18</sup> A. Nicoll: *Dzieje dramatu*. Przeł. H. Krzeczkowski, W. Niepokólczycki, J. Nowacki. Warszawa 1983, T. 1, s. 127—132.

na podejrzewać, że takie skonstruowanie sztuki to jednoznaczne opowiedzenie się po stronie teatralności i autonomiczności tekstu dramatycznego i spektaklu wyzwolonego z konotacji misteryjno-religijnych.

Omawiany dramat był, jak się wydaje, głosem autora we współczesnej mu dyskusji o teatrze. Okazuje się jednak, że obronną ręką wyszedł również z próby czasu. Co prawda, bezspornym pozostaje fakt dość nikłego zainteresowania jego dorobkiem dzisiejszego teatru. Nie to jest wszakże najbardziej znaczące. Oglądając współczesne spektakle i śledząc drogi, jakimi podąża współczesny teatr, można zaryzykować twierdzenie, że Jewreinow swoim tekstem *Jarmark na indykt świętego Denisa* wpisał się niejako w ten nurt poszukiwań, który kontynuuje teatr współczesny.

Dzień dzisiejszy teatru to nieustające poszukiwanie, choć wydawać by się mogło, że po okresie pierwszej i drugiej reformy teatr nie potrzebuje nowości, a wszelkie przemiany miały już miejsce. Jest on bytem funkcjonującym w określonej rzeczywistości i podlega jej prawom. Dlatego też tak interesujące wydaje się sięganie tegoż teatru do starych form wyrazu, np. do lalki i marionetki, jak czyni to znany polski teatr Banialuka, w którym poważne spektakle odgrywają lalki. To właśnie one, jak w pierwszej części dramatu Jewreinowa (widowisku stworzonym przez Mistrza marionetek), są nosicielami idei spektaklu. Lalka prowadzona przez człowieka zastępuje aktora, tak krytykowanego przez Craiga, postulującego właśnie zamianę aktora na nadmarionetę<sup>19</sup>. Wszystko więc jest jeszcze bardziej teatralne, odarte z najmniejszych oznak mimetyzmu. Oglądanie spektaklu z udziałem lalek daje widzowi nieustanną świadomość bycia w teatrze. Wiedzę taką zachowywali początkowo widzowie z dramatu *Jarmark na indykt św. Denisa*.

Podkreślane tu znaczenie twórczości Jewreinowa w kontekście współczesności wymaga zwrócenia uwagi na jeszcze jeden niezwykle ważny i zaakcentowany w omawianym dramacie aspekt. Jest nim przestrzeń, a w konsekwencji tradycja teatralna, do której odwołuje się dramat. Tradycja widowiska jarmarcznego, plenerowego zyskała obecnie status równy teatrowi zachowującemu schemat, czyli odbywającemu się w budynku i granemu na scenie. Mnogość teatrów właśnie w taki sposób przemawiających do widza, niezliczone inscenizacje czy projekty nie są zaskoczeniem ani czymś niezwykłym. Wspomnieć tu wypada chociażby o jednym z najslynniejszych niemieckich teatrów tego typu: Die Stelzer. W repertuarze tej niezwykle popularnej i utytułowanej grupy odnajdziemy realizacje takich sztuk, jak *Pierścień Nibelungów*. Nie jest to jednak spektakl tradycyjny. Odgrywany na szczudłach, poza budynkiem teatru zwraca uwagę na problemy współczesne, daleko odchodząc od pierwotnych założeń. Widowiska tego typu, plenerowe, pozbawione zosta-

<sup>19</sup> E.G. Craig: *Ueber der Kunst des Theaters*. Berlin 1905. W późniejszej praktyce scenicznej Craig wycofał się z tego postulatu.



ją typowego dla teatru sztafażu, w nieco jarmarcznym, średniowiecznym stylu, dzięki czemu wspaniale wpisują się w klimat zapoczątkowany w dramacie rosyjskiego autora, ale nikogo już nie szokują.

Oczywiście, stwierdzenie, że teksty Jewreinowa stały się jedyną i niepodważalną inspiracją dla współczesnych grup teatralnych, nosi znamiona zbyt-niej powierzchowności i jednostronności. Wydaje się jednak, że można je bez wątpliwości uznać za pierwotne i początkowe, za swoisty impuls, wyznaczający i pokazujący jeden z możliwych, ale przecież nie jedyny kierunek. Należy mieć nadzieję, że raz odkryty Jewreinow doczeka się jeszcze realizacji swoich dramatów. I że staną się one nie tylko świadectwem jego poglądów i świadectwem różnorodności rosyjskiej reformy, ale również natchnieniem dla współczesnych twórców teatralnych.

Ядвига Грацля

**ЯРМАРКА СРЕДНИХ ВЕКОВ —  
ДРАМАТУРГИЯ НИКОЛАЯ ЕВРЕИНОВА СЕГОДНЯ  
(НЕСКОЛЬКО ЗАМЕЧАНИЙ О ПЬЕСЕ ЯРМАРКА НА ИНДИКТ СВ. ДЕНИСА)**

Резюме

Настоящая статья является попыткой анализа и описания пьесы Николая Евреинова *Ярмарка на индикт св Дениса*, которая, хотя и возникла для Старинного театра, то никогда не была поставлена. В представленном анализе автор обращает внимание на связь этой пьесы и многих теорий Евреинова — теоретика театра. По мнению автора статьи, Евреинов стремится в *Ярмарке на индикт св. Дениса* показать последствия ситуации, в которой зритель забыл о том, что он в театре и о том, что на сцене представлена только сказка. Одновременно автор статьи подчеркивает современный характер пьесы, которая отражает все, что для театра характерно сегодня.

Главные слова: драма, спектакль, театр, Реформа театра

Jadwiga Gracla

**THE MEDIEVAL FAIR OR THE DRAMATURGY  
OF NIKOLAJ JEVREINOV AGAINST THE CONTEMPORARY ERA  
(A FEW IDEAS ABOUT THE DRAMA *THE ST DENNIS' INDYKT FAIR*)**

Summary

The current outline attempts to look at and describe one of the less known plays of Nikolai Jevreinov *The St Dennis' indykt Fair*. The play was written for the Starinny Theatre, still, it was performed neither in this one nor in any other theatre. In the here presented analysis the author pays attention to two aspects of the play.. On the one hand, it is the relationship between drama and Jevreinov's theory about the function of the theatre. The author believes that the situation here presented points to the consequences of too deep involvement of the spectator in the performance, his forgetting that it is just a tale performed on stage. On the other hand, the author points to the universal character of the play, which occupies its place in the contemporary current of theatrical quest, which refers to the medieval fair performances.

Key words: drama, theater, performans, reform of the theatre