

Dramat czy wskazówka jak żyć? Kilka słów o dramacie Nikołaja Jewreinowa *To, co najważniejsze*

Jadwiga Gracla

Działalność pisarska Nikołaja Jewreinowa przypada na jedną z najbardziej burzliwych dla historii dramatu i teatru epok. Wśród wielu prądów, teorii i postulatów przeobrażeniom ulegają praktycznie wszystkie ich elementy. Efektem tego w teatrze jest odśrodkowy nurt skierowany na całkowite przekształcenie oblicza sceny, który zyskał nazwę Wielkiej Reformy Teatru¹. W dramacie, powstającym w tym czasie i nierozdzielnie z tym teatrem związanym, zauważalne jest odejście od reguł wcześniej dramat kształtujących, świętych kanonów sztuki dramatycznej.

Nie oznacza to jednak, że wszyscy twórcy podążyli w tym samym kierunku. Prawdą pozostaje stwierdzenie, że utwory sceniczne tego okresu mogą być uznane za wieloznaczne, że są afabularne i, co najbardziej odbiega od tradycyjnie pojmowanych zasad dramaturgii, pozbawione tradycyjnego nerwu dramaturgicznego czy też akcji. Jednakże próby ich przyporządkowania do jednego bądź tylko kilku gatunków są obarczone pewnego rodzaju ryzykiem. Podobnie bowiem jak rzecz miała się z dramatem romantycznym² i tu odnaleźć można dramaty niemieszczące się w kanonie żadnego ze znanych gatunków dramaturgicznych, np. liryczne dramaty Aleksandra Błoka z *Nieznaną* na czele. Te zaś, które owe wyznaczniki pozornie spełniają (typu tragedia czy misterium), są w gruncie rzeczy jedynie modernistycznym wariantem tego gatunku, nazywanymi, jak miało to miejsce w przypadku Wiaczesława Iwanowa czy Andrieja Bielego, dramatai misteryjnymi³.

¹ Szerzej na temat Wielkiej Reformy Teatru zobacz: K. Braun: *Wielka Reforma Teatru w Europie. Ludzie — idee — zdarzenia*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1984.

² Dramat romantyczny nie musi zachowywać reguł dramaturgii klasycznej, swobodnie mieśza gatunki, style i epoki. Jak twierdzi W. Hugo, orędownik tego tym dramatu, w przedmowie do dramatu *Cromwell*: „Dramat, który stapia tym samym tchnieniem groteskę i wzniosłość, grozę i błazeństwo, tragedię i komedię” cyt. za: *Manifesty romantyzmu 1790—1830. Anglia. Niemcy. Francja*. Red. A. Kowalczykowa. Warszawa 1975, s. 277.

³ O misteryjności dramaturgii symbolistycznej w Rosji zob: M. Cymborska-Leboda: *Dramat pod znakiem Dionizosa. Myśl estetyczna a poetyka gatunków symbolistów rosyjskich*. Lublin 1992.

Klasyfikacja owa, rozgraniczająca wyraźnie dramaturgię rosyjską na dwie grupy: wizyjną (Błok) i liturgiczną (mistyczną) doczekała się zjadliwej krytyki na łamach poczytnego wówczas dziennika „Театр и искусство”:

Symbolizm podobny jest do kamienia leżącego na drodze. Na kamieniu znajduje się napis: na prawo życie, na lewo śmierć. Wydaje się, że symboliści tej drugiej grupy [czyli zwolennicy dramatu misteryjnego — J.G.] kierują sztukę dramatu na lewo.⁴

Przywołany cytat sugeruje więc, iż dla dramatu przełomu wieków *tertium non datur*. Tymczasem inną jeszcze drogę odnajdzie autor sztuki przywołanej w tytule niniejszego szkicu. Nikołaj Jewreinow czerpie bowiem — jak się wydaje — z obydwu źródeł, swobodnie mieszając formę, czy też raczej jej brak charakterystyczny dla dramatów wizyjnych, ze specyficznym rozumieniem funkcji dramatu i teatru, podkreślanym raczej przez dramaturgów związanych z kręgiem Iwanowa.

Owo pomieszczenie formalnych wyznaczników widoczne jest już w podtytule sztuki stanowiącej przedmiot niniejszych rozważań: *To, co najważniejsze*. Jest ona bowiem określana słowami: „dla kogoś dramat, dla kogoś komedia w czterech aktach”.

Jak twierdzi Allardyce Nicoll, dramat ten jest rozwinięciem myśli, że:

można wiele znękanych dusz ludzkich uszczęśliwić złudzeniami stworzonymi za pomocą środków teatralnych.⁵

Środki teatralne są więc podstawą tworzenia tego dramatu, który właściwie w każdym ze swoich aktów odwołuje się do pewnych konwencji gatunkowych, przetwarza je, parodiuje lub też po prostu umieszcza w nieprzystających ramach. Główną ideą sztuki *To, co najważniejsze* jest bowiem próba uszczęśliwienia poszczególnych osób, stworzenia w ich życiu pewnej iluzji, bajki, wykreowania fałszywej, teatralnej rzeczywistości, która ma w konsekwencji sprawić, by życie owych postaci stało się szczęśliwe, a ich marzenia się ziściły. Do tego dąży jeden z bohaterów dramatu — Paraklet i osoby pozostające na jego usługach — Dyrektor Fregolli, Szmit, Wróżka, Mnich i Arlekin. Już sam zestaw tych postaci winien wzbudzić zrozumiałe kontrowersje. Są to osoby należące do różnych porządków (komedia dell'arte, dramat misteryjny, dramat wizyjny, dramat obyczajowy) dodatkowo zaś wzajemnie się wymieniające (Wróżka to przebrany Dyrektor Fregolli). Nie jest to jednakże koniec niespodzianek, jakie niesie ze sobą omawiany tekst. Można bowiem pokusić się o stwierdzenie, że w każdej z części dramatu odnaleźć można inny gatunek dramatyczny. I akt, rozgrywający się w pokoju

⁴ А. Кугель: *Театральные заметки*. „Театр и искусство” 1907, № 1, s. 16—18. Tłum. — J.G.

⁵ A. Nicoll: *Dzieje dramatu. Od Ajschylosa do Anouilha*. Przeł. H. Krzeczowski, W. Niepokólczycki, J. Nowacki. T. 2. Warszawa 1983, s. 208.

domniemanej wróżki (w rzeczywistości Dyrektora Fregolliego), to rodzaj komedii sytuacyjnej⁶. Do stwierdzenia takiego uprawnia zarówno układ aktu złożonego z „pojedynczych” dialogów z różnymi osobami dramatu, w tekście których zapoznajemy się z ich problemami, jak i pojawiające się w nim sceny, w których jedna z klientek domaga się, by powrócono również jej pieskowi. Czyniąc zadość jej życzeniu, wróżka przepowiada psu rychłą chorobę wynikającą z „siedzącego trybu życia i obżarstwa”, zaś dodatkowo kładzie mu karty, z czego wynika następujący dialog:

Wróżka: Dama treflowa... wielka miłość... tęsknota po damie treflowej
[...] I jeszcze dama czerwonna też wielka sympatia...

Dama z pieskiem: Ach Mimi, mów zaraz, kim jest owa czerwonna dama, pierwszy raz o niej słyszę, no mów⁷

s. 13

Z pozoru więc jest to scena zupełnie pozbawiona znaczenia, jedynie zachowująca właśnie ów aspekt komedii sytuacyjnej. Scena, która budzi uśmiech publiczności, przejawia pewne wady, rysuje karykaturę pewnego typu postaci — niezbyt rozczytanej paniusi z pieskiem. Dzieje się tak tym bardziej, że cała scena rozgrywa się w pokoju wyposażonym zgodnie z regułami czy też schematami pokoju wróżki (karta, bransolety itp.). Kreowanie rzeczywistości opiera się tu więc na znanych i powtarzalnych schematach, z dość dużą dbałością o szczegóły. Tyle tylko, że jest to jedynie wrażenie. Cały ten akt to próba poznania najskrytszych pragnień zjawiających się u wróżki postaci. Albowiem po uzyskaniu wszystkich informacji za pomocą dziwnych nieraz chwytów (na przykład hipnozy) następuje zdjęcie maski. Maski pojmowanej jako najbardziej teatralny atrybut — strój, przebranie, kostium, charakteryzacja, czemu towarzyszy komiczny dialog na dwa celowo modulowane głosy, wypowiedzany przez tę samą osobę. I tu kończy się komedia sytuacyjna. Z sypialni, po tymże dialogu, który toczył się między rzekomą wróżką a Dyrektorem Fregollim, wychodzi Dyrektor Fregolli i zaczyna niezwykle rzeczową dyskusję z dyrektorem teatru.

Jewreinow więc posłużył się tu chwytem teatralnym — przebraniem i odegraniem roli — najbardziej naturalnym dla teatru zjawiskiem opierającym się przecież na podstawowym rozgraniczeniu postaci i aktora dla uzyskania informacji niezbędnych dla dalszego budowania sztuki. Tu zaczyna się gra z widzem/odbiorcą, który staje się świadkiem rytuału teatralnego — wcielania się w rolę, rytuału — tajemnicy teatru. I jak gdyby idąc dalej tym tropem, Jewreinow buduje II akt

⁶ Zgodnie z obowiązującym podziałem w tego typu komedii akcja przebiega szybko, zaś intryga jest zawikłana, czasem do tego stopnia, że same postacie mogą zgubić się w istniejących między nimi układach.

⁷ Н. Евреинов: *Самое главное. В: Оральные пьесы*. Red. B. Kodzis i W. Kasack. Wrocław 1992, s. 13. Tu i dalej przytaczam cytaty pochodzące z tego wydania, w moim tłumaczeniu. Strony podaję w tekście.

— który powinien przypomnieć chwyt teatru w teatrze, i swoją budową rzeczywiście go przypomina, tyle tylko, że ma inną funkcję.

Akt II bowiem toczy się na scenie teatru, gdzie aktorzy przygotowują wystawienie *Quo vadis*. Spotykamy więc tam Nerona, Petroniusza i inne postacie znane z nagrodzonego Noblem utworu. I jesteśmy świadkami drobnych uszczypliwości, wyrzutów, kłótni między aktorami, w przerwach między dialogami wynikającymi z tekstu scenicznego. Po raz kolejny jednak, tak samo jak miało to miejsce w jednoaktówkach scenicznych, które przyniosły Jewreinowowi rozgłos i sławę, następuje tu zakłócenie podstawowego rozgraniczenia postać a aktor. W akcie tym swobodnie miesza się wypowiadany tekst — rola z dialogami postaci sztuki Jewreinowa. Sytuacja ta jednak się zmienia. Można odnieść wrażenie, że chwyt ten był tylko środkiem do osiągnięcia celu. Oto z grupy aktorów — uczestników próby *Quo vadis* — Dyrektor Fregolli — przedstawiany jako dobroczyńca tegoż teatru, rekrutuje parę aktorów (związanych ze sobą również uczuciowo), *nota bene* wcześniejszych gości wóźki — Aktorkę tańczącą boso⁸ i Aktora grającego rolę amantów. Aktorzy ci mają wcielić się w role ukochanej studenta i zakochanego w stenotypistce. Wydaje się więc, że umieszczenie II aktu w realiach próby przedstawienia miało podkreślić teatralność całego późniejszego zamieszania, jego iluzoryczność, nieprawdziwość. Teatr jest budowaniem iluzji, w swoim najbardziej konserwatywnym wariacie mniej lub bardziej przypominającej znaną z autopsji rzeczywistość. I tu chyba najbardziej odzwierciedla się odejście Jewreinowa od zasad rządzących Wielką Reformą Teatru. Nie chce on i nie kreuje rzeczywistości dramatycznej czy teatralnej w myśl idei Craiga, czyli zgodnie z zasadą wcześniejszego całkowitego nieistnienia w czasie i przestrzeni, a powstającej w wyniku aktu twórczej kreacji cudownego, wizyjnego świata⁹. Nie odnajdziemy w jego tekstach podwójności przestrzeni — realnej i wykreowanej. Czasami nawet można odnieść wrażenie, że Jewreinow celowo stara się zatrzeć wszelkie granice pomiędzy przestrzeniami — tak jak ma to miejsce w akcie II. W sztuce *To, co najważniejsze* bowiem linia podziału przestrzeni przebiega nie między tym, co naziemskie, wykreowane, a tym, co mimetyczne, lecz między tym, co mimetyczne, a tym, co teatralne. Owemu wprowadzeniu do teatralności służy między innymi właśnie akt II, podkreślający nieprawdziwość tego, co wydarzy się dalej. Kolejny akt jest przecież efektem działania Dyrektora Fregolliego — próbą spełnienia marzeń. Swoją tematyką — oscylującą wokół chwytów znanych z nieco sentymentalnego romansu może przypominać komedię łzawą. Nie jest to jednakże część dramatu, którą łatwo przyporządkować do określonego gatunku dramatycznego.

⁸ Obecność tej postaci jest zapewne nawiązaniem do wizyty Isadory Dancan w Rosji.

⁹ E.G. Craig podkreślał, że przestrzeń przedstawienia ergo dramatu powinna zostać całkowicie wykreowana, pozbawiona umiejscowienia w czasie i przestrzeni. Zob.: E.G. Craig: *Ueber die Kunst des Theaters*. Berlin 1905.

Zgodnie z klasycystycznym rozumieniem komedii jest ona:

Naśladowaniem obyczajów ujętym w formę akcji; właśnie naśladowaniem obyczajów różni się od ona od tragedii i poematu heroicznego, a naśladowaniem działań — od poematu dydaktycznego i od zwykłego dialogu.¹⁰

Jeżeli przywołane stwierdzenie uznać za konstytutywne dla komedii, należy zadać sobie pytanie, co jest tu naśladownictwem? Czy akt ów naśladuje życie? Czy też życie podporządkowane jest prawom teatru, czyli życie naśladuje teatr? Wspomnieć należy, że dwa końcowe akty odbywają się w przestrzeni, która w tekście dramatu przypomina konstrukcję sceny, sztuczną, przerysowaną, ukształtowaną według schematu, szkicu, wyposażoną w dużą liczbę drzwi, prowadzących do różnych pomieszczeń, lecz owych pomieszczeń niepokazującą. Jeżeli odrzucić ten fragment tekstu, który mówi o konstrukcji przestrzeni scenicznej, a skupić się jedynie na tym, co zostanie stworzone na scenie — to jest to naśladowanie życia. Bo przecież na scenie nie zaistnieje ani szkic, ani też nie zostanie pokazana nicomość czająca się za opatrzonymi numerami drzwiami. Na scenie powstanie pogardzane przez reformatorów pudełko i tylko to zobaczy publiczność. Ale jak wobec tego zaklasyfikować obecność w tak specyficznej przestrzeni aktorów odgrywających powierzoną im rolę, aktorów świadomych faktu odgrywania? Jeżeli oni stanowią będą punkt orientacji, to fragment ten jest bardzo specyficznym teatrem w teatrze. Oni bowiem swymi słowami i działaniami powinni zbudować bajkę, iluzję, nieprawdziwą rzeczywistość dla tych, którym mają pomóc. Według samego Jewreinowa, którego teorię egzemplifikuje zachowanie tych dwóch postaci:

W życiu każdego z nas jest niezbędna odrobina ułudy, złudzenia, po prostu bajki, barwnej, czarownej. [...] Bez takiej bajki trudno żyć i pracować.¹¹

Ale jeżeli nie oni, a bohaterowie dramatu niebędący aktorami stanowią punkt centralny, jest to odmiana komedii łzawej, naśladowującej życie i wywołującej czasami łzy publiczności. Choć przecież trudno oto nazwać komedią poszukiwanie miłości, sensu życia, co jest przecież najbardziej naturalną potrzebą człowieka. Sens ten kryje się w pozornie banalnych słowach, czułościowych gestach, które pozostałyby tylko nic nieznaczącym szczegółem, gdyby nie znajomość poprzedniego aktu.

Jewreinow swobodnie igra tu z wieloma gatunkami, w ich gąszczu porusza się z prawdziwym znanstwem, co, niestety, czyni próby odnalezienia rozwiązań ostatecznych bezskutecznymi. Tym bardziej, że z ostatniego aktu tworzy farsę, która zgodnie z definicją gatunku:

¹⁰ J.-F. Marmontel: *Comedie*, cyt. za: P. P a v i s: *Słownik terminów teatralnych*. Przeł. S. Ś w i o n t e k. Wrocław 1998, s. 231.

¹¹ S. P o w ł o c k i: *Jewreinow i jego twórczość*, cyt. za: K. B r a u n: *Wielka Reforma Teatru...*, s. 160.

Służy wzbudzeniu swobodnego i powszechnego śmiechu; z właściwym sobie polotem i werwą używa do tego wypróbowanych dawno środków: typowych postaci, groteskowych przebrań [...] całego repertuaru komicznych sytuacji i gestów [...].¹²

I rzeczywiście w ostatnim akcie aż roi się do znanych postaci, nawet tych rodem z komedii dell'arte. W ferworze zabawy zapomina się o tych bohaterach, którym teatr miał przynieść ukojenie. Oni przeżyli już swoją bajkę i wtopili się w teatralną rzeczywistość, przywdziewając na znak tego sceniczny kostium. Scenę może strawić bengalski ogień podłożony przez Arlekina. Wszystko wraca do teatralnej normy. Po cóż więc było owo igranie z konwencjami?

Wydaje się, że klucz do rozwiązania tego problemu odnaleźć można w podtytułach utworu: *Dla jednych komedia, dla innych dramat*. Z poczynionych obserwacji wynika, że cechy komediowe są w tym utworze obecne i że stanowią one jego składnik konstytutywny w warstwie konstrukcyjnej. Poszczególne części utworu można z punktu widzenia teorii dramatu przyporządkować do określonych gatunków. Jednak nie wolno przy tym zapomnieć o samej teorii Jewreinowa, którą sztuka omawiana w niniejszym szkicu winna egzemplifikować:

Główną tezą sztuki Jewreinowa jest myśl, że szczęście ludzie mogą znaleźć tylko w złudzeniu, ułudzie i kłamstwie, że teatr i życie to jedno, że jesteśmy wiecznymi komediantami i że w tym tylko powinniśmy szukać duchowych pociech.¹³

Pozwala to nieco inaczej potraktować ów utwór. Przyjrzyjmy się raz jeszcze jego częściom.

Pierwsza część utworu, używając współczesnej, medycznej czy też bardziej psychologicznej terminologii, jest próbą zdefiniowania problemu¹⁴, postawienia właściwej diagnozy. Jak inaczej nazwać proces, który dokonuje się w przypadku nieśczęsnej, przyprowadzonej do wróżki stenotypistki, która pod wpływem hipnozy (sic!) wyjawia swój największy problem — chce być dla kogoś ważna, chce, by ktoś ją pokochał.

Stenotypistka: (zdławiwszy szloch) Myślę... moje życie mija... nie jestem ważna dla nikogo oprócz mamy... a przecież wiem... istnieją inne pieszczoty... nie macierzyńskie... palące pieszczoty, od których kręci się w głowie i serce silniej bije. Niech nawet nie wyjdę za mąż. Niech będzie, nie potrzebuję. Ale, mój Boże czyżbym miała umrzeć nie zaznawszy miłości, o której nawet nie śmiem marzyć.

s. 24

¹² C. Mauron, cyt. za: P. Pavis: *Słownik terminów teatralnych...*, s. 146.

¹³ F. Sielicki: *Pisarze rosyjscy początku XX wieku w Polsce międzywojennej*. Wrocław 1996, s. 170.

¹⁴ Oczywiście termin ten jest tu rozumiany jako element procesu terapeutycznego, nie zaś wyrażenie potoczne.

Zdefiniowanie problemu stanowi podstawowy czynnik umożliwiający zastosowanie terapii, odpowiedni wybór metody leczenia. Właśnie: metody leczenia, tym bardziej że przecież chwyt hipnozy może prowokować medyczne, psychoterapeutyczne skojarzenia. Wydaje się więc, że I akt jest z takiego punktu widzenia diagnozą problemu, a to z kolei pozbawia go potocznie rozumianego efektu komiczności. Oczywiście, stwierdzenie to jest możliwe jedynie wtedy, gdy przyjmiemy inny punkt orientacji analizy — odchodzący od samej budowy *testo spectacolare*, przesuwając akcent w kierunku myśli samego autora. Konsekwencją odnalezienia i wskazania problemu jest poszukiwanie metody terapii, zazwyczaj polegającej na samodzielnym (choć odbywającym się przy udziale terapeuty) odnalezieniu przez pacjenta rozwiązania problemu. Ale tu zamiast terapii zastosowano metodę zmiany rzeczywistości, usuwania problemu nie rozwiązywania go.

Sprzyja temu kształt aktu II, w którym odbywa się próba przedstawienia. Jeżeli konsekwentnie przyjąć klucz z poprzedzających uwag, należy stwierdzić, że ów chwyt — teatr w teatrze, jest tylko przeglądem nawet nie metod terapii, a narzędzi (lekarstw) — w tym przypadku aktorów, którzy swoją grą, rolą, jaką będą odgrywać, mają uleczyć samotność, dać miłość, stworzyć świat, w którym inni będą szczęśliwi. Aktorzy — postacie II aktu — są świadomi swojego zadania, wiedzą, co mają robić, zachowują się tak, jakby była to kolejna sztuka, kolejny scenariusz do odegrania. Zostali obdarzeni niezwykłą mocą — kreacji innej rzeczywistości, zmiany szarzyzny na kolorową ułudę.

Tym jest właśnie akt III, co powoduje, że jest on najbardziej teatralny, posługuje się przecież wszelkimi metodami dla teatru charakterystycznymi. Ale co oznacza to dla bohaterów, którzy są obiektami terapeutycznych działań? Wszystko, co ich otacza, co daje im szczęście, jest nieprawdziwe, choć oni o tym nie wiedzą. Ich problemy zostały rozwiązane bez ich udziału, nie wiedzą dlaczego, jak długo i jak sprawić, by być szczęśliwym. Zaczynają się zachowywać jak aktorzy, student nawet mówi — „wszyscy jesteśmy aktorami u Pana Boga”.

Uświadomienie sobie tego nie jest jednak rozwiązaniem problemu. Tym bardziej, że akt ostatni ilustrujący teorię Jewreinowa — teatralizację życia, akt, który jest przekształceniem dotychczas istniejącej rzeczywistości scenicznej w wielki „balagan” nie kończy losów bohaterów. Każdy z nich otrzymał to, o co prosił, każdy problem znalazł pozornie swoje rozwiązanie. Finał jest więc osiągnięciem nowej równowagi¹⁵. W planie komedii — wszyscy stają się aktorami, wszyscy się przebiorają, gra muzyka, gdyż — jak mówi Dyrektor: „najważniejsze, to wiedzieć kiedy zakończyć sztukę”.

Zakończenie jest więc pozornie szczęśliwe. Rozpatrując utwór jedynie jako sztukę teatralną, trudno zaklasyfikować ją inaczej niż jako komedię. I tak należy

¹⁵ Zgodnie z zasadami budowy komedii jej fabuła przechodzi trzy fazy: równowagi, nierównowagi i **nowej równowagi**.

uczynić, biorąc pod uwagę kompozycję utworu, na którą składają się różne warianty komedii z farsą ostatniego aktu włącznie.

Jewreinow jest jednakże twórcą teorii teatru — teorii teatralizacji życia. Sztuka *To, co najważniejsze* miała pokazać, jak można dzięki środkom teatralnym stworzyć w ludzkim życiu ową przepiękną bajkę, jak można człowieka uczynić szczęśliwym. W takim planie utwór ten jest dramatem. Dramatem ludzkiego życia. Ale również dramatem w rozumieniu gatunku zaproponowanym przez Denisa Diderota w dziele *O poezji dramatycznej*, czyli zdefiniowanym jako „gatunek poważny”¹⁶. I nie zmieni tego cały arsenał środków komediowych.

Jeden z recenzentów międzywojennych o sztuce *To, co najważniejsze* powiedział:

Z treści tej (fabuły sztuki) Francuz zrobiłby arcyzabawną farsę, Wiedeńczyk [!] dowcipną operetkę, Niemiec sentymentalny dramat, a Rosjanin zbudował ideową sztukę.¹⁷

W swojej sztuce Jewreinow wykorzystał wszystkie chwyt teatralne. Z teatralnego punktu widzenia stworzył komedię. I jako taka przetrwała próbę czasu, chociaż w teatrze podzieliła los swojego autora. Jej drugi nie mniej ważny wymiar — dramy, która była egzemplifikacją teorii Jewreinowa, mógł zostać odczytany jedynie dzięki uwspółcześnieniu, a raczej interdyscyplinarności analizy, której sprzyja dopiero czas obecny.

¹⁶ P. Pavis: *Słownik terminów teatralnych...*, s. 105. Dodać wypada, że nazwa gatunkowa „dramat” do dziś określa sztuki o charakterze psychologiczno-obyczajowym, zwłaszcza realistyczne lub naturalistyczne.

¹⁷ F. Sielicki: *Pisarze rosyjscy...*, s. 170.

Ядвига Грацля

**ДРАМА ИЛИ ОТВЕТ НА ВОПРОС КАК ЖИТЬ
НЕСКОЛЬКО ЗАМЕЧАНИЙ О ДРАМЕ Н. ЕВРЕИНОВА
САМОЕ ГЛАВНОЕ**

Резюме

Настоящая пьеса определена автором: для кого комедия, для кого драма. По мнению автора статьи она совмещает черты и комедии — она комедия по своей композиции, но ее идея принадлежит драме, так как она связана с теорией Н. Евреинова, касающейся роли театра в жизни человека. Согласно ей театр может создать сказку, в которой нуждается человек.

Главные слова: игра, комедия, роль, терапия, смена

Jadwiga Gracla

**A DRAMA OR A HINT HOW TO LIVE?
A FEW REMARKS ON NIKOLAJ JEWREINOW'S DRAMA
*TO, CO NAJWAŻNIEJSZE***

Summary

N. Jewreinow's play *To, co najważniejsze* [*That, which is most important*] was subtitled as a comedy for someone, a drama for the other one. According to the author of the article, it meets demands of these two genres. It is a comedy in a constructionist dimension and drama in an ideal dimension connected with Jewreinow's theory. Thus, it is the theatre that can create a fable man needs.

Key words: game, comedy, role, dream, therapy