HETEROGLOSSIA (11)
Studia kulturoznawczo-filologiczne
www.wsg.byd.pl
Wydawnictwo Uczelniane Wyższej Szkoły Gospodarki, 2021

ORCID - 0000-0002-8142-2867

Jadwiga Gracla
Uniwersytet Warszawski

Utracone przestrzenie i obcy świat w emigracyjnej dramaturgii Jewreinowa

Dramaturgia Nikołaja Jewreinowa, szczególnie ta pochodząca z okresu emigracyjnego, stanowi niewyczerpalną, jak się zdaje, inspirację dla badacza i poddaje się oglądowi z różnych perspektyw metodologicznych. Jej struktura, prócz nawiązań do teorii teatralnych, kryje w sobie potencjał interpretacyjny zbliżający ją do nowych teorii badania literatury. Wybór opcji badawczej skoncentrowanej wokół przestrzeni odsyła, z jednej strony, do koncepcji teatralnych (i zmieniających się norm scenograficznych), z drugiej zaś – rozwija możliwości kierujące ku geopoetyckiemu ujęciu przestrzeni dzieła. Należy bowiem pamiętać, że

> geopoetyka – jako pojęcie-w-działaniu – przesuwa bowiem uwagę z tekstu na twórczość literacką rozumianą jako poiesis, a więc jako działanie sprawcze inicjujące kolejne działania, jako aktywność światotwórczą, znaczeniotwórczą i zdarzeniotwórczą[1].

Przytoczona powyżej kwestia, stanowiąca *de facto* kwintesencję geopoetyckiego ujęcia, stawia przed badaczem nowe wyzwanie, zmuszając go poniekąd do usytuowania tekstu wobec świata zewnętrznego (nie tylko przestrzeni teatru) i określenia wpływu reguł i zasad na świat utworu – stającego się w tym momencie jednocześnie znakiem tworzenia, świadectwem performatywnego działania podmiotu[2]. Sytuacja ta wydaje się stosunkowo prosta w przypadku tekstów o charakterze autobiograficznym. Jak twierdzi bowiem Elżbieta Rybicka,

> poszukiwanie wspólnego terytorium między literaturą (i badaniami literackimi) a geografią wynika z trzech podstawowych powodów. Po pierwsze, ma ono swoje źródło w samej literaturze, a dokładniej w rozwoju i nobilitacji pisarstwa niefikcjonalnego, tzn.

---

1 E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 10.

2 O geopoetyce na gruncie polskim zob. A. Niewiadomski, *Czym jest, czym (jeszcze) mogłaby być geopoetyka?,* „Teksty Drugie" 5/2018, https://journals.openedition.org/td/12478, data dostępu 10.08.2021.

autobiograficznego, eseistycznego, reportażowego, podróżniczego, a także literatury regionalnej w ostatnich kilkudziesięciu już latach. Pisarstwo tego rodzaju wprowadziło z pełną siłą problem odniesienia do geograficznych lokalizacji, dowodząc przy okazji, iż wymaga ono jednak nieco innego języka opisu miejsc niż teoria przestrzeni i kategorie specjalne wypracowane na materiale literatury fikcjonalnej[3].

Wymagając od badacza zastosowania innych form opisu i użycia innych narzędzi, jednocześnie odsyła go do odrębnego rodzaju literatury – niefikcjonalnej. Ta dość prosta sytuacja ulega jednak znacznemu skomplikowaniu, jeżeli kategorie geopoetyki przyłożyć do specyficznego *a priori* rodzaju literackiego, jakim jest dramat (kategorie przestrzenne tego rodzaju literackiego są „fikcjonalne" nawet w przypadku dramatów spod znaku teatru.doc – wszak na scenie odtwarzają rzeczywistość, odnosząc się do jej najważniejszych i najbardziej kontrowersyjnych problemów; w obrębie widowisk performatywnych zaś przestrzeń utworu nie jest tożsama z przestrzenią widowiska). W wypadku tego rodzaju literackiego pamiętać również należy o najprostszym rozróżnieniu – to, co teatralne, nie jest prawdziwe[4]. Z drugiej strony, uwadze badacza nie może umknąć również kreująca wiele możliwości sytuacja teatru początku XX wieku, szczególnie teatru rosyjskiego, który to, dysponując w początkowym okresie wparciem ze strony władzy, anektował dla swoich widowisk przestrzenie[5] absolutnie **nieteatralne**[6] – od hal fabrycznych po ulice Petersburga. Owa swoboda, z jakiej ko-

[3] E. Rybicka, *Literatura, geografia: wspólne terytoria,* w: *Od poetyki przestrzeni do geopoetyki*, pod red. E. Konończuk i E. Sidoruk, Białystok 2012, https://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/11320/6448/1/Od_poetyki_przestrzeni_do_geopoetyki.pdf, data dostępu 23.03.2021.

[4] Przywołajmy tu stwierdzenie S. Świątka: „teatr jako zjawisko możemy wyróżniać jedynie jako przeciwstawienie życia; to, co teatralne, dlatego właśnie tak określamy, ponieważ przeciwstawiamy mu to, co nieteatralne, które jest niczym innym, jak sferą życia" – zob. *Teatr Widowisko*, pod red. M. Fik, Warszawa 2000, s. 19.

[5] Przeobrażenia w obrębie przestrzeni stały się jednym z najbardziej charakterystycznych znaków Wielkiej reformy teatru: „Teatr jest sztuką zdarzenia, a co za tym idzie idea miejsca odgrywa w nim istotną rolę. XX wiek, jak pisał Michel Foucault, odkrył przestrzeń. Również w teatrze została ona wtedy skonceptualizowana i przerodziła się w równoprawny, a niekiedy nawet w jeden z najważniejszych elementów budujących treść przedstawienia. Inscenizacje przestały być kształtowane jedynie za pomocą kategorii czasu – następujących po sobie wydarzeń inicjowanych przez aktorów w niezmiennej scenicznej ramie. Przeobrażenia przestrzeni, które nastąpiły w XX wieku, stymulowały twórców do redefiniowania granic teatru i powstawania coraz to nowych form i typów działalności scenicznej" – zob: https://artmuseum.pl/pl/news/ewolucja-przestrzeni-teatralnej, data dostępu 23.03.2021.

[6] O zjawisku tym tak pisze E. Wąchocka: „Teatr, u swego zarania działający pod gołym niebem, w XX wieku odkrywa na nowo plener, chętnie wchodzi w te „dawne" lub nietypowe obszary i architekturę miejskiej przestrzeni. Tradycyjny budynek teatralny, który przez kilka stuleci był uświęconą siedzibą teatralnych przedstawień, ze sztywnym podziałem na scenę i widownię, raz po raz porzuca się teraz dla wnętrz/miejsc nieteatralnych albo reorganizuje jego zwykłą strukturę, adaptując – jako miejsce gry i miejsce spotkania – dowolnie wybraną część, nieoficjalne czy ukryte pomieszczenia, rekwizytornie, magazyny. Teatr, który intensyfikuje przeżycie i czasu, i przestrzeni, znacznie rozszerza w ten sposób swoje możliwości jako sztuki sensualnej, zanurzonej w materii otaczającej rzeczywistości" – zob. *Przestrzenie we współczesnym teatrze i dramacie,* pod red. V. Sajkiewicz i E. Wąchockiej, Katowice 2009, http://www.sbc.org.pl/Content/20629/przestrzenie_we_wspolczesnym_teatrze.pdf, data dostępu 23.03.2021.

rzystali twórcy teatralni w Rosji, wzbudzała, jak notował to na przykład Juliusz Bab, podziw i zazdrość wśród zachodnich artystów teatru[7]. To właśnie na ulicach miasta, przed swoim wyjazdem z Rosji, wystawił swoje bodaj najbardziej rozpoznawalne dzieło *Szturm Pałacu Zimowego* Nikołaj Jewreinow. Widowisko przygotowywane na rocznicę rewolucji opisywano tak:

> Sygnałem do rozpoczęcia przedstawienia była salwa z krążownika Aurora. W pierwszej części akcja rozgrywała się na dwóch scenach: białej (Kapitał) i czerwonej (Praca), położonych odpowiednio po prawej i lewej stronie łuku Sztabu Generalnego, oraz na mostku, który je łączył. W pierwszym z tych miejsc akcja miała charakter komediowy, w drugim – heroiczny, na mostku rozgrywały się sceny batalistyczne. Aktualne miejsce akcji wyznaczane było rozjaśniającym się światłem reflektorów. Użycie samochodów osobowych (którym uciekali burżuje) i ciężarówek (którymi bolszewicy jechali do szturmu) to kolejne przykłady inscenizacyjnego rozmachu. Wykorzystano również gmach pałacu: po opanowaniu go przez bolszewików, w oknach zapalało się światło i aresztowanie członków Rządu Tymczasowego pokazywano w konwencji teatru cieni. W finale nad Pałacem Zimowym zawisła rzęsiście oświetlona czerwona flaga, na frontonie rozświetliły się czerwone gwiazdy, zagrano *Międzynarodówkę*[8].

Przestrzeń widowiska oswobodzona z ram teatru i osadzona na ulicach Petersburga nie jest jednak tożsama z ***universum dramatis***, staje się specyficznym miejscem teatralnym, które

> ma swoją realność, nade wszystko materialność i narzędziowość (podręczność według Martina Heideggera). Oddziałuje na wkraczających w nią widzów specyficzną atmosferą, realnością kurzu, patyny, swoista akustyką. Nie bez znaczenia się plastyczne walory architektury poczynając od jej materialności (kamień, cegła, drewno), historyczności czy naruszenia zębem czasu[9].

Wszystko to osadzać by mogło w specyficznym dyskursie geopoetyki raczej realizację sceniczną, nie zaś pierwotne dzieło, jakim dla teatru staje się dramat. Realizacja jawi się bowiem jako bardziej realna, przestrzenna, ale też jest rezultatem działania, swoistym performansem, dysponującym również kategorią czasu. Dramaturgiczna spuścizna Nikołaja Jewreinowa jednak, być może, w owym nurcie da się, w ograniczonym oczywiście stopniu, umieścić; pamiętać tu wszak należy o dość wyraźnej cezurze w twórczości autora – dzielącej działalność w Rosji od tej na emigracji[10]. Jak już wielokrotnie wspominano, na emigracji nie powstało zbyt wiele dzieł dramaturgicznych

[7] Zob. J. *Bab*, *Teatr współczesny. Od Meiningeńczyków do Piscatora*, Warszawa 1959.

[8] Opis widowiska podaję za: http://encyklopediateatru.pl/kalendarium/3538/zdobycie-palacu-zimowego-plenerowe-widowisko-jewreinowa, data dostępu 23.03.2021.

[9] *Przestrzenie we współczesnym teatrze…*, http://www.sbc.org.pl/Content/20629/przestrzenie_we_wspolczesnym_teatrze.pdf, data dostępu 23.03.2021.

[10] Jewreinow opuścił Rosję już po zrealizowaniu swojego największego teatralnego dzieła – *Szturmu Pałacu Zimowego.* Wyjechał w 1925 roku. Na emigracji powstały tylko nieliczne dramaty (między innymi *Teatr wiecznej wojny* czy *Obywatele drugiej kategorii*) i teksty poświęcone historii teatru. To w Rosji powstała przeważająca część dramaturgii autora.

(jak również prób reżyserskich), niemniej jednak ta część dorobku autora-reżysera może stać się świadectwem emigracyjnym[11] – dramaturgicznym spojrzeniem na przesunięty, obcy świat, w którym Jewreinow musiał się po wyjeździe z Rosji odnaleźć. W utworach emigracyjnych konstrukcja przestrzeni ewoluuje i przekształca się więc w element znaczenio- i zdarzeniotwórczy, jednocześnie uwypuklając teatralne zacięcie autora, jego znajomość reguł rządzących przybytkiem Melpomeny oraz wcześniejsze teorie na temat roli i znaczenia teatru w życiu człowieka[12]. W swoim dorobku emigracyjnym, a właściwie w dwóch interesujących nas w niniejszych rozważaniach sztukach: *Teatr wiecznej wojny* i *Obywatele drugiej kategorii,* konstrukcja uniwersum scenicznego (dramatycznego) stanie się jednym z najbardziej wyrazistych struktur tekstu. Obydwie sztuki łączy przeniesienie akcji – co jest wyraźnie zaznaczone i opisane za pomocą nazw geograficznych – do przestrzeni obcej, przestrzeni emigracji, dalekiej od samej Rosji (do Nowego Świata – miejsc obok Nowego Jorku, m.in Long Island), a nawet od centrum rosyjskiej emigracji – Paryża.

W pierwszym z przywołanych utworów obcy świat – **Nowy Świat** – pojawia się w kilku odsłonach: od mieszkania Pysznej Dyrektorowej (prowadzącej Instytut Teatralny), poprzez willę na Long Island, aż do pustych pomieszczeń fabryki mebli (antycznych). Owa różnorodność w wyborze przestrzeni daje odbiorcy możliwość nie tylko przyjrzenia się makrokosmosowi postaci, ale również jest specyficzną charakterystyką sytuacji bohaterów na emigracji – w obcym świecie.

Pierwsze spotkanie z owym Nowym Światem, eksplicytnie zaznaczone w didaskaliach, przenosi odbiorcę do otoczenia nie tylko nieznanego z doświadczenia – Nowego Świata, ale również, co okaże się później, do kosmosu podporządkowanego innym regułom. Wykreowane w pierwszym akcie uniwersum postaci – prowadzonego przez Dyrektorową Instytutu i dziejącego się później egzaminu jej uczniów – przypomina dwa chwyty metateatralne: teatr w teatrze i znaną z wcześniejszego tekstu Jewreinowa *Piękny despota*[13] próbę przeniesienia życia do przestrzeni sztucznie wykreowanej, ale wybranej przez bohatera. W *Teatrze wiecznej wojny* na każdym

[11] I jako takie realizuje postulaty geopoetyki. Można odnieść wrażanie, że wpisuje się w pojęcie miejsca autobiograficznego. „Miejsce autobiograficzne jako koncept na użytek wiedzy o literaturze wpisuje się w rozumienie miejsca, o którym pisze Yi-Fu Tuan w ramach geografii humanistycznej, istnieje jednak na innej płaszczyźnie. Zachowuje swoje konieczne odniesienie do miejsca geograficznego, nie jest jednak kawałkiem rzeczywistej, fizycznie istniejącej przestrzeni, ani nawet po prostu zespołem związanych z nim kulturowych znaczeń i wyobrażeń. Wyróżnia się dwiema podstawowymi cechami: ma charakter indywidualny oraz ukształtowane jest głównie materii utworów literackich" – M. Czermińska, *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki,* „Teksty Drugie" 2011/2, http://rcin.org.pl/Content/48424/WA248_65485_P-I-2524_czerminska-miejsca.pdf, data dostępu 23.03.2021.

[12] O poglądach Jewreinowa na istotę teatru i jego próbach przeniesienia koncepcji reformatorskich do dramatu pisałam w: *Dramat wobec sceny. Echa ewolucji teatru europejskiego w dramaturgii pierwszego trzydziestolecia XX wieku,* Katowice 2013.

[13] Bohater tego dramatu, *Piękny despota,* przekształca otaczającą go przestrzeń w świat minionej epoki, którą to uznał za najpiękniejszą i najbardziej dla siebie korzystną. Nie toleruje żadnych nawiązań do czasów mu współczesnych. Żyje więc w bańce, teatrze, który stworzył dla siebie.

kroku uderza właśnie teatralność rozumiana w tym najbardziej rozpowszechnionym znaczeniu (czyli przeciwieństwa rzeczywistości). Przejawia się ona zarówno w zachowaniu postaci (większość z nich to uczniowie Instytutu Teatralnego), ale także w zbudowanej na scenie przestrzeni. Jest to salon w stylu empire, ale nie ten „prawdziwy", francuski i europejski, lecz zaadaptowany do potrzeb amerykańskiej nowej burżuazji – przerysowany, naśladowczy, niemający nic wspólnego z przypominającym klasyczne pięknem. Jest w tym przypadku jedynie dekoracją – sztucznym tworem uczynionym ręką znającego swoją cenę reżysera – zmuszającą do teatralnych zachowań i gestów. Jest obcy przybyszom z innego świata (Starego Świata), ale świetnie odnajdują się w nim Amerykanie, przyzwyczajeni do blichtru i sztuczności, do nie zawsze udanych rekonstrukcji i naśladownictwa. Bohaterowie wchodzą weń jednocześnie, zdając sobie sprawę ze sztuczności, jaka ich otacza, i wyrażając całkowity brak sprzeciwu wobec takiego otoczenia. Scena, w której ów salon przekształca się w przestrzeń egzaminu uczniów Instytutu Teatralnego, zbudowana jest za pomocą przenośnych zasłon tworzących wewnątrz uniwersum scenicznego dodatkowe pudełko sceny, jawić się więc może jako zwielokrotniony teatr – jedynie pozornie teatr w teatrze[14]. Ale w wypadku tej sztuki pierwotna przestrzeń nie została pozbawiona cech teatralności – jest już w momencie wyjściowym przestrzenią sztuczną, zaś powstające w jej wnętrzu pudełko sceny jedynie stanowi tego efektu zwielokrotnienie. Wydaje się więc, że w ten sposób powstaje wariant przestrzeni modelowej: znanej z codziennego doświadczenia i spektakularnie rozbitej elementami przynależnymi do innego porządku (tu: teatralnego). Adwokat, fabrykant poruszają się w niej, jakby była odzwierciedleniem codziennego doświadczenia, postacie obce kulturze Nowego Świata (emigranci) – zachowują się, jakby była nieznanym, zmodyfikowanym światem, zaś scena, na której występują, sztucznie wykreowanym kosmosem. W tym przypadku miejsce dramatyczne staje się jakby „przedstawionym teatrem (…), miejscem, gdzie panuje udawanie, maska, kostium, miejscem, gdzie przedstawia się widowisko w widowisku"[15]. Owa teatralność, nieprawdziwość i obcość przestrzeni widoczna staje się również w ostatnim akcie – słynnym „Balu demasque" – który odbędzie się w udostępnionym na jego potrzeby pustym pomieszczeniu fabryki mebli (dziwnie przypominającym więc eksperymenty przestrzenne reżyserów pierwszych lat porewolucyjnych). By mógł się odbyć, trzeba stworzyć dekoracje – przestrzeń staje się więc teatrem, wykreowanym światem sztucznych/prawdziwych emocji. W oparach opium bohaterowie zdejmują (pozornie) maski. Ale świat, w którym się to dzieje, nie istnieje naprawdę – jest jedynie kreacją, **aż kreacją (!)** dla tych wszystkich, dla których w świecie realnym zabrakło miejsca. Przy tym pamiętać należy, że ów świat mimetyczny – niby realny (poddany przecież zasadom literackości) – to domena dorobkiewiczów, karierowiczów, pieniądza i sprytnych ludzi, którzy potrafią go pomnażać i robić nie zawsze czyste interesy. Świat uczuć, emocji nie przystaje do tych wizji – jest tak samo obcy dla uniwersum Long Insland, jak obca jest przestrzeń

[14] Rozumiany jako chwyt.

[15] J. Błoński, *Dramat i przestrzeń,* w: *Problemy teorii dramatu i teatru,* pod red. J. Deglera, Wrocław 2003, T1, s. 32.

Nowego Świata dla emigrantów ze Wschodu. Próbą oswojenia owej obcości jest właśnie **tworzenie** dodatkowego teatru.

Owa obcość przestrzeni zewnętrznej względem postaci zostanie zaakcentowana również w jednym z ostatnich tekstów Jewreinowa – *Obywatele drugiej kategorii.* Tekście powstałym podobnie jak *Teatr wiecznej wojny* w Paryżu, (1928) ukończonym w 1950 roku. Pozornie jest to uniwersum odzwierciedlające, mimesis, rzemiosło sceniczne. W opisie przestrzeni odnajdziemy jednak delikatne, nieco zawoalowane (w porównaniu do wcześniejszych sztuk) wskazówki umieszczające akcje w przestrzeni teatru. W didaskaliach pojawia się bowiem nieśmiertelna u Jewreinowa rampa, scena. Te nikłe fragmenty zaczynają nabierać znaczenia, jeżeli zestawimy je z całością obrazu prezentowanego w sztuce. Oto przed oczami widza pojawić ma się pokój w mieszkaniu Biriulkinów (emigrantów). Jewreinow sięga więc do najbardziej rozpowszechnionego schematu przestrzennego dramaturgii. Świat, który tworzy, to wariant pokoju teatralnego – czyli uniwersum nierealnego ze swojego założenia, różnego od rzeczywistości, wtórnie modelowanego. Na to nakłada kolejną warstwę teatralizacji – wyposażając pokój gospodarzy w rekwizyty nieomal sceniczne. Makrokosmos postaci wzbogacają portrety Dostojewskiego i Tołstoja, ikona Matki Boskiej z palącą się przed nią lampką, fajansowe wielkanocne jajka. Wszystko to buduje obraz przestrzeni sztucznej, zbudowanej wewnątrz innego świata (tu: świata zewnętrznego, czyli obcego, paryskiego, nie-rosyjskiego), zamkniętej sceny umieszczonej w środku innej rzeczywistości. W niej pojawiają się bohaterowie świadomie stylizowani na wyobcowanych, innych obcych – z bródką *à la* Czechow i krawatem zawiązanym „inaczej niż u wszystkich". Oczywiście można uznać, że jest to jedynie chęć zamanifestowania swojej odrębności i jednocześnie próba ukojenia tęsknoty za ojczyzną. Przypomina to więc po raz kolejny sytuację znaną z *Pięknego despoty.* Jednak w komedii z okresu rosyjskiego decyzja o stworzeniu świata z minionego wieku była autonomiczną decyzją podmiotu – Pana, który czas ten dla siebie wybrał. W przypadku postaci z *Obywateli drugiej kategorii* wybór nie do końca jest ich decyzją – postanowili pozostać w zamkniętym świecie swoich pokoi, z których każdy był namiastką utraconego świata, Rosji. W otaczającej paryskiej rzeczywistości tworzą swój świat – przestrzeń alienacji, do której niejako, by zachować tożsamość i pozostać sobą, zostali wepchnięci. Nie do końca w wyniku własnych wyborów i decyzji. Ta przestrzeń oczywiście nosi cechy subiektywności i nie jest w żaden sposób wiarygodna – jest przecież tylko projekcją pamięci. Jest inna przestrzenią, przenoszącą do Rosji, fotografią i obrazem, ale jednocześnie świat ten jest swoistym performansem tkanym ze wspomnień i stworzonym z działania podmiotu. Paryż – miasto – zniknął ze świadomości bohaterów, realia musiały ustąpić przed pamięcią i wolą postaci. W stolicy Francji powstaje „mała Rosja" – świat/kosmos wybrany i zapamiętany. Paryż jest obok, nie w świecie postaci. Geografia została więc zepchnięta na bok, chociaż kreacja przestrzeni zyskała funkcję światotwórczą i znaczeniotwórczą.

Przestrzeń obydwu dramatów skonstruowana została więc wokół opozycji obcy/własny. Taka opozycja nie jest wszakże niczym nowym. W wypadku dramaturgii emi-

gracyjnej Jewreinowa (szczególnie w *Obywatelach drugiej kategorii*) zyskuje ona jednak dodatkowy walor: swój nacechowany jest „podwójną" teatralnością – jest nierealny, funkcjonuje jedynie jako wypadkowa pamięci i okoliczności. Obecna w *Teatrze wiecznej wojny* opozycja jest bardziej czytelna – to teatralne/mimetyczne, choć w rzeczywistości również obce/własne. Dla bohaterów ze Wschodu Nowy Świat jest obcy, a przestrzeń mu przynależna staje się teatralna – nieoswojona, nie-własna.

Teatralność wykorzystywana w konstrukcji przestrzeni tych dwóch tekstów staje się więc znów nośnikiem znaczenia – i przypomnieniem motta samego Jereinowa: teatr ma być bajką, trwać tak długo jak długo podniesiona jest kurtyna. Jeżeli zastępuje on życie, rzeczywistość, staje się pułapką, niebezpiecznym ślepym zaułkiem skutecznie zasłaniającym świat prawdziwy. Teatralność przestrzeni obcych w dramaturgii emigracyjnej przed tym właśnie ma przestrzegać, tym bardziej że przecież w żadnym z tekstów nie znajdujemy świadectw zakończonej sukcesem transgresji. Teatralność *Teatru wiecznej wojny* staje się więc obrazem nieoswojonego, sztucznego Nowego Świata – krainy marzeń, spełnionego amerykańskiego snu mającego cechy bajki, kolorowego i niedostępnego kłamstwa. W *Obywatelach drugiej kategorii* odzwierciedla się zaś nostalgiczny[16] model funkcjonowania emigrantów pierwszej fali.

Odniesienie do geograficznych lokalizacji w dramaturgii Jewreinowa stało się więc jeszcze jednym świadectwem teorii samego autora i jednocześnie specyficznym obrazem doświadczeń tych, którzy z Rosji wyjechali.

Bibliografia

Annenkov Û., *Dnevniki moih vstreč. Cikl tragedij* [Анненков Ю., *Дневники моих встреч. Цикл трагедий],* New York 1966.

Bab J., *Teatr współczesny, p*rzeł. E. Misiołek. Warszawa 1953.

Babenko V. G., *Arlekin*, Izd.Ural'skogo universiteta [Бабенко В. Г., *Арлекин*. Изд. Уральского университета] 1992.

Bablet B., *Współczesna reżyseria.* Warszawa 1973.

Bablet D., *Rewolucje sceniczne XX wieku*, przeł. Z. Strzelecki. K. Mazur, Warszawa 1980.

Balcerzan E., *Ekspresjonizm jako poetyka,* w: idem, *Kręgi wtajemniczenia. Czytelnik. Badacz. Tłumacz. Pisarz,* Kraków 1980.

Braun. K., *Wielka Reforma Teatru. Ludzie – Idee – Zdarzenia.* Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1984.

Brauneck M., *Die Welt als Bühne.Geschichte des europäischen Theaters.* T 1-5. Stuttgart – Weimar 1993-2005.

[16] Przypomnijmy, że zdaniem J. Bordiewa w życiu na emigracji realizuje się jeden z trzech wariantów: (1) nostalgiczny – wierność tradycji kraju, który się opuściło, (2) kosmopolityczny, (3) asymilacyjny – adaptacja i asymilacja do nowych warunków. Zob.J. Boriew, *Emigrantologija*, w: *Fienomien Jurija Druinikowa*, Slavica orienta-le-Intierkontakt-fond-Priessa, Warszawa-Moskwa-Riazan' 2000. Przytaczamy za: L. Suchanek, *Człowiek w traumie. Emigrantologia na przykładzie emigracji rosyjskie dwudziestego wieku.* http://dlibra.kul.pl/Content/33691/38846__Suchanek--Lucjan----_0000.pdf, data dostępu 23.03.2021.

Czermińska M., *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki,* w: „Teksty Drugie" 2011/2, http://rcin.org.pl/Content/48424/WA248_65485_P-I-2524_czerminska-miejsca.pdf.

Ekspresjonizm w teatrze europejskim, przeł. A. Choińska, K. Choiński, E. Radziwiłłowa, Warszawa 1983.

Evreinov N., *Dramatičeskie sočineniâ.* T. 1–3, Sankt Peterburg. [Евреинов Н., 1908 – 1923, *Драматические сочинения*, Т. 1–3. Санкт Петербург], 1908-1923.

Evreinov N., *Teatr večnoj vojny*. [Евреинов Н., 1928, *Театр вечной войны.*], 1928.

Gracla J., *Dramat wobec sceny. Echa ewolucji teatru europejskiego w dramaturgii pierwszego trzydziestolecia XX wieku,* Katowice 2013.

Gracla J., *Dramaturgia Mikołaja Jewreinowa na emigracji (Co nie ma imienia, albo co śniło się biednej dziewczynie – eksperyment z formą)*, [w:] *Słowianie na emigracji. Literatura-Kultura-Język,* red. B. Kodzis, M. Giej. Opole 2015.

Jewreinow N., *Histoire du théâtre russe*, Paris 1947.

Jewreinow N., *Istoriâ russkogo teatra* [*История русского театра*], Н.-И 1953.

Jewreinow N., *Le théâtre en Russie Soviétique*, Paris 1946.

Jewreinow N., *The theatre in life*, New York; London 1927.

Kodzis B., *Teatral'naâ deâtel'nost' Nikolaâ Evreinova [Театральная деятельность Николая Евреинова]* [w:] *Kultura rosyjska w ojczyźnie i diasporze*, Kraków 2007..

Nicoll A., *Dzieje dramatu,* przeł. H. Krzeczkowski, W. Niepokólczycki, J. Nowacki, Warszawa 1983.

niewiadomski a., *Czym jest, czym (jeszcze) mogłaby być geopoetyka?,* w: „Teksty Drugie" 2018/5, (https://journals.openedition.org/td/12478.

Od poetyki przestrzeni do geopoetyki, pod red. E. Konończuk i E. Sidoruk, Białystok 2012, https://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/11320/6448/1/Od_poetyki_przestrzeni_do_geopoetyki.pdf.

osińska k, *Wyjść z teatru i w nim pozostać.Nikołaj Jewreinow – spojrzenie z XXI wieku,* „Didaskalia" 2021/161, (https://didaskalia.pl/pl/artykul/wyjsc-z-teatru-i-w-nim-pozostac.

osińska k., *Teatr rosyjski XX wieku wobec tradycji*, Gdańsk 2010.

Pavis P., *Słownik terminów teatralnych,* przeł. S. Świontek, Wrocław 1998.

Problemy teorii dramatu i teatru, red. J. Degler, Wrocław 2003.

Przestrzenie we współczesnym teatrze i dramacie, pod red. V. Sajkiewicz i E. Wąchockiej, Katowice 2009, http://www.sbc.org.pl/Content/20629/przestrzenie_we_wspolczesnym_teatrze.pdf.

Rybicka E., *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich,* Kraków 2014.

Sielicki F., *Pisarze rosyjscy początku XX wieku w Polsce międzywojennej,* Wrocław 1996.

Suchanek L., *Człowiek w traumie. Emigrantologia na przykładzie emigracji rosyjskie dwudziestego wieku.* http://dlibra.kul.pl/Content/33691/38846__Suchanek--Lucjan----_0000.pdf.

Teatr Widowisko, red. M. Fik, Warszawa 2000.

Lost spaces and a strange world in the émigré drama of Yevreinov

Summary: The aim of this essay is to try to apply the theory of researching the literary work created in the 20th century – geopoetics – to the text of the emigration drama by Nikolai Yevreinov. The author points to the difficulty she encounters when using this theory to study drama. She points out that the category of time and space is associated to a higher degree with performance. Nevertheless, the structure of the playwright's two texts shows connotations in the theory: creating a foreign space and creating a remembered space meets the assumptions of the event-generating and world-giving attitude of the subject.

Keywords: performance, space, creation of memory-space, geopoetics

DOI: https://doi.org/10.34864/heteroglossia.issn.2084-1302.nr11.art6