

Jewgienij Wachtangow –
co zostaje po artyście teatru?

Ścieżka teatru i kultury

program pod redakcją

Moniki Blige i Grzegorza Ziółkowskiego

Jewgienij Wachtangow – co zostaje po artyście teatru?

WSTĘP, KRONIKA, REDAKCJA

Katarzyna Osińska



INSTYTUT
IM. JERZEGO
GROTOWSKIEGO
THE GROTOWSKI
INSTITUTE

Wrocław 2008

Redakcja tomu: Monika Blige
Opracowanie graficzne: Barbara Kaczmarek
Korekta: Stanisława Trela
Indeks nazwisk: Magdalena Lange, Katarzyna Osińska
Dobór zdjęć i ilustracji: Katarzyna Osińska
Skład i łamanie: STANMA

© Copyright for this edition Katarzyna Osińska
and Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2008

ISBN 978-83-923635-6-9

Wydawca:
Instytut im. Jerzego Grotowskiego
Rynek-Ratusz 27, 50-101 Wrocław
tel./faks 071 34 34 267
www.grotowski-institute.art.pl

Kontakt w sprawach wydawniczych:
Monika Blige: monika@grotowski-institute.art.pl, tel. (071) 34 31 711

Druk i oprawa: Drukarnia JAKS

Recenzenci: Janusz Degler i Małgorzata Leyko
Publikacja dofinansowana przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego.
Zrealizowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

SPIS TREŚCI

- 7 **WSTĘP** Katarzyna Osińska ■ *Jewgienij Wachtangow: na pograniczu dwóch światów*
- 29 **CZĘŚĆ I** Katarzyna Osińska ■ *Jewgienij Bogrationowicz Wachtangow (1883–1922). Kronika życia i twórczości*
- 157 **CZĘŚĆ II** Jewgienij Wachtangow. Teksty źródłowe
- 159 *Podświadomość i aktor*
- 163 *Dwie rozmowy o realizmie fantastycznym*
- 176 *Plan „systemu” (według mnie)*
- 180 *Notatki z sanatorium*
- 187 **CZĘŚĆ III** Ślady Wachtangowa
- 189 Nadežda Lindovská ■ *Jewgienij Wachtangow i Michaił Czechow, albo Żenia i jego malutki fantom*
- 210 Marie-Christine Autant-Mathieu ■ *Uczniowie, spadkobiercy, kontynuatorzy. Przypadek Wachtangowa*
- 229 Béatrice Picon-Vallin ■ *Teatralność u Fomienki i Wachtangowa*

245	CZĘŚĆ IV <i>Dybuk</i>
247	Władysław Iwanow ■ <i>Ekstatyczny teatr Jewgienija Wachtangowa</i>
294	Jelena Tartakowska ■ „ <i>Dybuku, wyjdź! – Nie wyjdę!</i> ”: <i>długie życie arcydzieła</i>
308	Katarzyna Osińska ■ <i>Ślady Dybuka w teatrze Tadeusza Kantora</i>
337	Nota edytorska
340	Noty o autorach
344	Wybrana bibliografia
349	Spis ilustracji
354	Summary
358	Indeks nazwisk

WSTĘP

KATARZYNA OSIŃSKA

Jewgienij Wachtangow:
na pograniczu dwóch
światów

KATARZYNA OSIŃSKA

Jewgienij Wachtangow: na pograniczu dwóch światów

Jewgienij Wachtangow zazwyczaj wymieniany jest jednym tchem obok innych reformatorów teatru z początku XX wieku. Jako artysta niewątpliwie należał do największych tamtej epoki, ale w odróżnieniu od Stanisławskiego i Meyerholda, nie dążył do ujęcia swych doświadczeń w system. Skupiony na pracy studyjnej, hołdował przekonaniu, że proces przygotowania spektaklu jest sprawą intymną, że uczestniczą w nim konkretni ludzie, a zatem nie można stworzyć uniwersalnych zasad – dla wszystkich. W działalności pedagogicznej, podkreślali to wszyscy jego wychowankowie, jego największą zaletą była umiejętność dotarcia do każdego aktora z osobna, nawiązania z nim głębokiego, osobistego kontaktu.

Wachtangow prawie nigdy nie zabierał głosu w kwestii, jaki powinien być teatr w ogóle. Pisał niewiele, a jeśli, to najczęściej teksty o charakterze prywatnym: zapiski w dzienniku, listy – tych jest najwięcej, wpisy do studyjnych ksiąg, często żartobliwe, satyryczne wierszyki, dedykowane znajomym i przyjaciołom, wreszcie nieliczne artykuły przeznaczone do publikacji¹. Materiały te zostały przepisane i wydane w Związku Radzieckim – po raz pierwszy w 1939 roku;

¹ Wybór tekstów Wachtangowa po polsku zob.: Jewgienij Wachtangow: *Poszukiwania*, wybór i przekład Henryk Bieniewski, wstęp Henryk Bieniewski i Edward Csató, noty Jerzy Koenig, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1967.

potem tomy poświęcone Wachtangowowi wznawiano dwukrotnie: w 1959 i w 1984 roku, za każdym razem uzupełniając je o fragmenty recenzji, wspomnienia aktorów, reżyserów, o artykuły krytyczne, wreszcie o wybrane dokumenty, dotyczące spraw studyjnych. Jedyny raz, w 1939 roku opublikowano stenogramy z prób prowadzonych przez Wachtangowa we własnym Studiu w latach 1913–1917. Ta ostatnia publikacja ukazała się w wersji niepełnej, o czym świadczy brak co najmniej jednego protokołu, w którym Wachtangow powołuje się na filozofię jogi i który został opublikowany dopiero w 1999 roku². Wielka szkoda, że nie zachowały się podobne zapisy z okresu, gdy pracował nad swymi najbardziej dojrzałymi spektaklami: *Erykiem XIV* Strindberga w Pierwszym Studiu, drugimi wariantami *Cudu św. Antoniego* Maeterlincka i *Wesela* Czechowa, oraz nad *Księżniczką Turandot* Gozziego we własnym Studiu, wreszcie nad *Dybukiem* An-skiego w Habimie.

Niektóre zapiski Wachtangowa do dziś uderzają głęboką samoświadomością, zwięzłym, a zarazem sugestywnym opisem procesu tworzenia. Refleksje spisywane przezeń u schyłku życia, opublikowane pt. *Notatki z sanatorium*, zawierają natomiast celne i bezkompromisowe charakterystyki największych współczesnych mu reżyserów. Ich ostrość trudna była w Rosji do zaakceptowania. Zwłaszcza fragmentów, odnoszących się do Stanisławskiego. Wachtangow bowiem, oddając sprawiedliwość Stanisławskiemu w dziedzinie pracy z aktorem, dowodził, iż twórca ten nie stworzył wielkiej sztuki inscenizacji. Przecistawiając Stanisławskiemu geniusz inscenizacyjny Meyerholda, Wachtangow stwierdzał: „Na pewno Stanisławski jest reżyserem od niego [Meyerholda] słabszym. Nie ma własnego oblicza. Wszystkie spektakle Stanisławskiego są banalne.” I dalej: „Wiem, że historia umieści Meyerholda wyżej niż Stanisławskiego. Stanisławski dał rosyjskiemu społeczeństwu (a właściwie tylko jego części – burżuazji i inteligencji) teatr na lat dwadzieścia, Meyerhold

² Zob. Jewgienij Bogrationowicz Wachtangow (1883–1922). *Kronika życia i twórczości* w niniejszym tomie pod datą styczeń–kwiecień 1915 r.

natomiast stworzył podstawy dla teatru przyszłości. I przyszłość odda mu sprawiedliwość³.

Nie ma potrzeby, by upierać się, że wszystko, co Wachtangow napisał w owych ciężkich dla niego chwilach, nieuleczalnie chory, w przeczuciu zbliżającej się śmierci, stanowi niepodważalną prawdę. A jednak, z perspektywy czasu widać, że jego oceny najczęściej były trafne: nie tylko w odniesieniu do Stanisławskiego i Meyerholda, ale także w przypadku Niemirowicza-Danczenki, Tairowa, Bolesławskiego, Teatru Małego. Równie trafna wydaje się jego samoocena, zarówno wtedy, gdy pisze, z jakim trudem „wyrwał się z pęt Stanisławskiego”, jak i wtedy, gdy przyznaje się do braku erudycji, wreszcie, gdy za swoją największą zaletę uznaje rozwiniętą intuicję.

Przypuszczalnie to przede wszystkim intuicja pozwoliła mu zobaczyć w Meyerholdzie największego reżysera epoki, inscenizatora, którego dokonania zmieniły teatr XX wieku. Intuicja, ponieważ z pozostawionych przezeń zapisków nie wynika, iż oglądał rewolucyjne spektakle Meyerholda. Wspomina jedynie te widziane przed rewolucją: *Budę jarmarczną* i *Nieznaną* Błoka, *Szał Kolombiny* Schnitzlera oraz z fascynacją pisze o przeczytanym – dziesięć lat po jego ukazaniu się – tomie autorstwa Meyerholda *O teatrie* (*O teatrze*). Stawiając najwyżej dorobek Meyerholda jako reżysera, nie waha się przed wskazaniem jego słabych punktów: niezrozumieniem aktora i brakiem umiejętności wzbudzenia w nim właściwej emocji, potrzebnego rytmu, niezbędnej teatralności. Inna rzecz, że notatki Wachtangowa powstały na cztery lata przed słynnym *Rewizorem* z 1926 roku; prawdopodobnie po obejrzeniu go Wachtangow zmieniłby zdanie na temat rytmu i teatralności aktorów Meyerholda.

Nawiasem mówiąc, jeśli rozpatrywać jego relację z Meyerholdem w kategoriach wzajemnych wpływów, to wydaje się, że nie tylko Wachtangow inspirował się teatrem Meyerholda – co podkreślało

³ Jewgienij Wachtangow: *Notatki z sanatorium*. Przedruk w niniejszym tomie.

wielu badaczy⁴, ale też Meyerhold niektórymi odkryciami Wachtangowa. Mam tu na myśli *Rewizora*. Otóż w spektaklu tym, po kilku latach eksperymentów z konstruktywizmem i biomechaniką, a także z teatrem widowisk politycznych, Meyerhold zwrócił się ku realizmowi (co zostało przez część radykalnej krytyki uznane za zdradę idei awangardowych) – realizmowi „teatralnemu”, zagęszczonemu, przełamanemu groteską, dla którego artysta znalazł dwa określenia: „realizm muzyczny” i „realizm konkretny”. Oba wydają się korespondować z „realizmem fantastycznym” Wachtangowa – ale nie tym z *Księżniczki Turandot*, uznanej w Rosji za najdoskonalsze wcielenie tego pojęcia w praktykę, lecz z mrocznym wariantem realizmu fantastycznego z *Dybuka*.

Oczywiście, nie w tym rzecz, kto od kogo więcej zaczerpnął. Obaj artyści byli oryginalni i niepowtarzalni. A jednak wydaje się, że Meyerhold, którego wyjątkowość polegała m.in. na zdolności do podejmowania wciąż nowych wyzwań, przemyślał doświadczenia Wachtangowa, kiedy przystępując do pracy nad *Rewizorem* mówił: „Trudność tego spektaklu polega na tym, że *Rewizor*, podobnie jak wszystkie sztuki tego rodzaju, opiera się na aktorze, a nie na reżyserze. Dlatego reżyser przede wszystkim musi postawić sobie zadanie stworzenia takiej sytuacji, która [dla aktora] byłaby najbardziej sprzyjająca, która sprawiłaby, że mogłby grać bez jakichkolwiek uciążliwości⁵”. I mówi to Meyerhold – twórca profesji reżyserskiej; artysta, który podzielając przekonania awangardy, że dzieło sztuki rządzi się innymi prawami niż empiryczna rzeczywistość, ponieważ samo jest immanentną rzeczywistością stwarzaną za każdym razem przez reżysera od nowa, podporządkowywał własnej wizji wszystkie

⁴ Powszechnie uważa się, że *Księżniczka Turandot* została zainspirowana przedrewolucyjnymi spektaklami Meyerholda, zwłaszcza *Budą jarmarczną* Błoka i *Szałem Kolombiny* Schnitzlera. Ponadto Nikołaj Wołkow twierdził, że w podejściu Wachtangowa do roli Tackeltona (w *Świerszczu za kominem*) widoczny był wpływ Meyerholda: „W roli tej Wachtangow po raz pierwszy wypróbował na sobie groteskę, tworząc obraz fabrykanta zabawek poprzez upodobnienie go do drewnianej kukły” – Nikołaj Wołkow: *Trudy i dni J.B. Wachtangowa*, „Iskusstwo trudiaszczysia” 1925 nr 26, s. 4–8.

⁵ Wsiewołod Emiljewicz Meyerhold: *Statji. Piś'ma. Riecz. Biesiedy*, wybór, redakcja tekstów i komentarze Aleksandr W. Fiewrałskij, t. 2, Iskusstwo, Moskwa 1968, s. 108.

elementy spektaklu: tekst, przestrzeń, aktorów. Brak „uciążliwości” dla aktorów nie oznaczał rezygnacji z dyscypliny, dlatego Meyerhold buduje cały system ograniczeń, każąc aktorom grać w ciasnej przestrzeni, powołując się przy tym na filmowy zabieg zbliżenia, na Chaplina i Bustera Keatona. Należy jednak pamiętać, że to Wachtangow wcześniej zastosował tego rodzaju ograniczenia w pracy nad drugim wariantem *Cudu św. Antoniego*, a potem w *Dybuku*. Wprowadzając taki sposób pracy, Meyerhold zmuszał aktorów do wyeksponowania gestu, zwłaszcza gry rąk. Ale ekspresja dłoni (a także ust, oczu) stanowiła przedmiot fascynacji i badań Wachtangowa w okresie powstawania *Dybuka* – i spektakl ten został przez wielu zapamiętany jako prawdziwa symfonia gestów. Jeśli zatem w *Księżniczce Turandot* Wachtangow zadłużył się u Meyerholda, to oddał swój dług z nawiązką w *Dybuku*.

Wachtangow był postacią złożoną; fascynował uczniów, nie zawsze doceniali go nauczyciele. Skomplikowane relacje łączyły go z założycielami Moskiewskiego Teatru Artystycznego: Władimirem Nie-mirowiczem-Danczenką i Konstantinem Stanisławskim. Charakterystyczne, że podczas gdy Meyerhold, artysta nieskory do chwaleń innych, człowiek o gwałtownym charakterze, pisał o Wachtangowie z uznaniem i sympatią, to Stanisławski niewiele pozostawił wypowiedzi na jego temat. Obaj twórcy Teatru Artystycznego nietrafnie oceniali możliwości Wachtangowa; Stanisławski po raz pierwszy pomylił się co do niego, kiedy po premierze *Święta pojednania* Hauptmanna, późną jesienią 1913 roku, oznajmił publicznie – wobec uczestników spektaklu, aktorów Pierwszego Studia MChT – że Wachtangow nigdy nie zostanie reżyserem, a co najwyżej może stać się pedagogiem. Opinia ta musiała wzburzyć Wachtangowa, a upokarzająca sytuacja publicznego sądu została przezeń zapamiętana na całe życie.

Jednocześnie faktem pozostaje, że Stanisławski, widząc w Wachtangowie utalentowanego pedagoga, w dodatku oddanego sprawie propagowania „systemu”, ufał mu i powierzał wiele obowiązków w Pierwszym Studiu. Mało tego, w ostatnim okresie życia Wachtangowa Stanisławski poprosił go o pomoc w przygotowaniu roli

Salieriego w *Mozarcie i Salierim* Puszkina – inna rzecz, że pozostał nieusatsfakcjonowany tą współpracą⁶. Stanisławski, będący dla wszystkich studiów w kręgu Teatru Artystycznego niezaprzeczanym autorytetem w dziedzinie pracy z aktorem, wielokrotnie prowadził – na prośbę samego Wachtangowa – zajęcia z jego wychowankami w Trzecim Studiu MChAT, a także w Habimie i w innych studiach. Poza tym, do historii przeszła entuzjastyczna reakcja Stanisławskiego na premierowe przedstawienie *Księżniczki Turandot* (stary mistrz pojechał w przerwie do chorego Wachtangowa, by mu osobiście pogratulować) – i prawdopodobnie to zdarzenie przyczyniło się do utrwalenia sielankowego obrazu relacji obu twórców: z jednej strony mistrz, podziwiający talent swego ucznia, z drugiej zaś – wierny adept, fanatyczny zwolennik i propagator „systemu”. Trzeba jednak pamiętać, że okoliczność nieuleczalnej choroby Wachtangowa (który z powodu pogorszenia się stanu zdrowia nie mógł przyjechać na premierę) mogła mieć – i zapewne miała – wpływ na bezpośrednią reakcję Stanisławskiego. Natomiast jego wpis w Księdze Studia, złożony już po zakończeniu spektaklu, cechuje zdawkowość ogólnie przyjętych form gratulacyjnych.

A jaki był stosunek Stanisławskiego do innych spektakli jego ucznia? W 1935 roku, w rozmowie z historykiem teatru (a także edytorem jego pism) Nikołajem Czuszkinem, Stanisławski negatywnie wypowiedział się o *Eryku XIV*, krytykując spektakl za „wypaczenia”, za umyślne, zewnętrzne „deformacje”, twierdząc przy tym, że „Wachtangow nie potrafił wystawić tragedii”⁷. Co do *Księżniczki Turandot* – to trzynaście lat po premierze Stanisławski powtórzył, że była to wspianała praca reżyserska, zarazem jednak wypowiedział pod adresem spektaklu „szereg krytycznych uwag”⁸. Na temat *Dybuka*, który wywołał w Moskwie prawdziwą sensację i powszechnie został

⁶ W 1922 r. Stanisławski odnotował: „Przez całe swoje życie [Wachtangow] znalazł dla mnie tylko dwa wieczory, żeby razem popracować nad *Salierim*” – Konstantin Stanisławskij: *Sobranije soczinienij*, t. 8, Iskusstwo, Moskwa 1961, s. 25.

⁷ Zob. Irina Winogradskaia: *Żyć i twórczość K.S. Stanisławskiego. Letopis'*, t. 4, WTO, Moskwa 1976, s. 412.

⁸ Tamże.

uznany za arcydzieło, Stanisławski milczał, bowiem spektaklu tego nigdy nie obejrzał.

Zanotowanej przez Czuszkina wypowiedzi Stanisławskiego o Wachtangowie nie da się zweryfikować, gdyż sam Stanisławski – co wydaje się aż nieprawdopodobne – pozostawił niewiele pisemnych świadectw swojego stosunku do ucznia. Dopiero w 1953 roku, w wyborze jego pism opublikowany został dziwny dokument noszący tytuł: *Iz posledniego razgowora s J.B. Wachtangowym [o grotieskie] (Z ostatniej rozmowy z J.B. Wachtangowem [o grotesce])*⁹. Rozmowa ta, datowana w samym tekście na początek 1922 roku, nie jest rozmową: jest monologiem wzburzonego Stanisławskiego, otwarcie atakującego Wachtangowa w mocnych (jak na niego) słowach. W polemicznym zapale, Stanisławski zarzuca Wachtangowowi niezrozumienie istoty groteski. Sam twierdzi dość ogólnikowo, że groteska – to wyraziście forma, która uzasadnia „potęgę wewnętrznej treści”. Tymczasem Wachtangow – jego zdaniem – nadużywa chwytów i efektów teatralnych (tu Stanisławski wielokrotnie, z wyraźną irytacją, podaje przykład podwójnych, potrójnych, wykrzywionych w zygzaki brwi, nawiązując do *Eryka XIV*, w którym niektóre postaci – w tym Eryk grany przez Michaiła Czechowa – nosiły ekspresjonistyczny makijaż z charakterystycznymi brwiami), że szafuje modnym pojęciem „groteska”, które staje się u niego bańką mydlaną, jak każde dzieło sztuki charakteryzujące się przewagą formy nad treścią. Stanisławski gromi milczącego współrozmówcę, że ten dopuszcza, by jego uczniowie myśleli o sobie, iż są w stanie stworzyć dzieło nazywane groteską, podczas gdy niewiele umieją: nie potrafią mówić, nie czują swojego ciała, „które stało się nonszalanckie na skutek lekcji tańców i plastyki”. Dalej Stanisławski nazywa uczniów tych „szczeniętami” z posklejanymi jeszcze oczami, „które mamrocą coś o grotesce”, a Wachtangowa obwinia, że ten „zgrupował wokół siebie [króliki] doświadczalne i przeprowadza – za pomocą swojej intuicji – doświadczenia, nieuza-

⁹ Konstantin S. Stanisławskij: *Statji. Riecz. Biesedy. Pis'ma*, wybór i przygotowanie do druku Grigorij Kristi i Nikołaj Czuszkina, wprowadzenie Władimir Prokofiew, Iskustwo, Moskwa 1953, s. 255–258.

sadnione ani praktyką, ani wiedzą, doświadczenia utalentowanego człowieka, które znikną tak samo przypadkowo, jak się pojawiły”¹⁰.

Komentarz wydawców tomu utrzymany jest w duchu stalinowskiej retoryki. Twierdzą oni, że w rozmowie tej Stanisławski przestrzegał Wachtangowa przed zejściem na złą drogę formalizmu, ponieważ nowy, proletariacki widz idzie tam, „gdzie można pośmiać się i popłakać prawdziwymi łzami”¹¹, a do tego potrzeba prostej, zrozumiałej dlań, niewymyślnej formy. Edytorzy tomu wyjaśniają, że rozmowa została przez Stanisławskiego podyktowana w 1929 roku jego lekarzowi, doktorowi Jurijowi Czistiakowowi, na podstawie notatek, których oryginał nie zachował się.

Tak ostra wypowiedź Stanisławskiego mogła nasuwać przypuszczenie, że już w 1922 roku, pięćdziesięciodziewięcioletni wówczas twórca, wykazywał daleko posunięty konserwyzm, niechęć do odbiegającej od realistycznego stylu estetyki, co musi się wydać dziwne, jeśli weźmie się pod uwagę, że cztery lata później, w 1926 roku wyreżyserował on komedię Aleksandra Ostrowskiego *Gorące serce*, której nadał ostry, satyryczny wydźwięk, a jej groteskowa forma nasuwała przypuszczenie o inspirującym wpływie Wachtangowa¹². Zagadkę rozmowy wyjaśnił historyk teatru Konstantin Rudnicki w opublikowanym w 1970 roku artykule *Kogda Stanisławskij razgowariwał s Wachtangowym o grotieskie? (Kiedy Stanisławski rozmawiał z Wachtangowem o grotesce?)* Analizując wszystkie okoliczności sprawy, Rudnicki doszedł do wniosku, że rozmowa ta w ogóle nie odbyła się, że Stanisławski podyktował cały ustęp pod wpływem gniewu wywołanego lekturą *Notatek z sanatorium*, których fragmenty publikowane były w rozmaitych wydawnictwach w latach

¹⁰ Tamże, s. 256.

¹¹ Tamże, s. 728.

¹² W archiwum Stanisławskiego zachowała się jego notatka o grotesce z początku lat dwudziestych: „Groteska – to najwyższa i najczystsza charakterystyczność, uwolniona od wszystkiego, co zbędne. Groteska w komiczności – daje karykaturę, groteska w dramatyczności – daje tragiczną maskę” – Muzeum Moskiewskiego Teatru Artystycznego, archiwum Konstantina Stanisławskiego, nr 947, kartka 1 – cyt. [za:] Konstantin Rudnickij: *Kogda Stanisławskij razgowariwał s Wachtangowym o grotieskie*, [w:] *Woprosy teatru. Sbornik statiej i materialow*, WTO, Moskwa 1970, s. 229–235.

1927–1932 i w których znalazły się uwagi o banalności przedstawień Stanisławskiego, o tym, że jako reżyser stoi on znacznie niżej niż Meyerhold. Argumenty Rudnickiego są przekonujące, twierdzenie o nieodbyciu się wspomnianej rozmowy również, ogólne wnioski – już mniej. Otóż Rudnicki twierdzi, że wspomniany dokument należy traktować wyłącznie jako świadectwo urażonej dumy mistrza, który poczuł się zdradzony przez ucznia, natomiast że nie ma on „żadnego związku ze spektaklami Wachtangowa, ani z bezpośrednim odbiorem ich przez Stanisławskiego”¹³. Ta teza jest sporna, zważywszy na wspomnianą wyżej powściągliwość Stanisławskiego w wyrażaniu opinii o swym uczniu. Rudnicki jednak nie miał wyjścia: według oficjalnie przyjętej i powszechnie obowiązującej wersji Wachtangow nie tylko był wiernym uczniem Stanisławskiego, ale też uczniem uznanym przez mistrza. Potwierdzeniem tej idealizującej stosunki obu twórców opinii miała być pewna fotografia, opublikowana w tomie pism Wachtangowa z 1939 roku. Widzimy na niej ujęte *en face* półpostacie obu artystów: Stanisławski protekcyjnie opiera rękę na ramieniu Wachtangowa. Zdjęcie jest niewyraźne, zamazane u dołu; ramię Stanisławskiego – nienaturalnie wydłużone, dłoń – zbyt duża. Wygląda to na fotomontaż; prawdopodobnie dla jego uwiarygodnienia dodano podpis i datę: „Jewgienij Bogrationowicz Wachtangow i Konstantin Siergiejewicz Stanisławski w Trzecim Studiu MChAT, 30 stycznia 1921” (czyli w dzień po premierze drugiego wariantu *Cudu św. Antoniego*). W kronice życia i twórczości Stanisławskiego opracowanej przez Irinę Winogradzką nie ma żadnej informacji o wizycie tego dnia w Trzecim Studiu; krótka nota głosi, że 30 stycznia 1921 roku Stanisławski grał w MChAT-cie rolę Krutickiego (w komedii Ostrowskiego *I koń się potknie*)¹⁴.

W ostatnich latach kwestię skomplikowanej relacji Stanisławskiego i Wachtangowa poruszyła Olga Radiszczewa, autorka fundamentalnej, trzytomowej publikacji o związkach teatralnych Stanisławskie-

¹³ Konstantin Rudnickij: *Kogda Stanislawskij razgowariwał s Wachtangowym o grotieskie*, s. 35.

¹⁴ Irina Winogradskaja: *Żyzń i tworczestwo K.S. Stanislawskiego. Letopis'*, t. 3, s. 230.

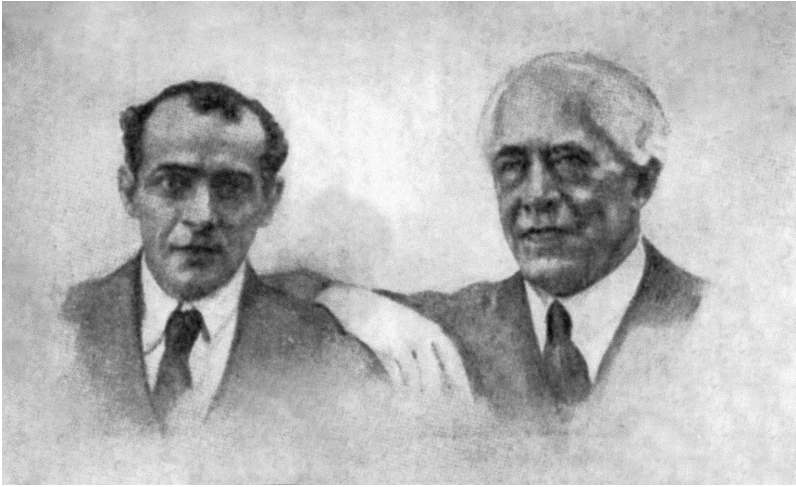
go i Niemirowicza-Danczenki. Radiszczewa zwraca uwagę na wiele faktów, potwierdzających istnienie napięć między oboma twórcami oraz na wątpliwości wyrażane przez Stanisławskiego co do tego, czy Wachtangow jest rzeczywiście jego uczniem¹⁵. Badaczka dochodzi do wniosku, że przyczyna napięć tkwiła w odejściu Wachtangowa od sztuki „przeżywania”, której szczytowym przejawem w działalności studiów powstających przy MChT-cie był spektakl *Świerszcz za kominem wg Dickensa* (Wachtangow grał w nim rolę Tackeltona). Zdaniem Radiszczewej, Wachtangow odrzucił przekonanie Stanisławskiego, iż „przeżywanie” jest szczytowym twórczym stanem aktora na scenie i: „Doszedł do wniosku, że «przeżywanie» – stanowi wyłącznie podstawę do «przedstawienia», do prezentacji postaci scenicznej. Według niego «przeżywanie» tylko wówczas otwiera aktorowi drogę do prawdziwej twórczości, kiedy może on jako artysta wyobrazić sobie swój stosunek do postaci. Wachtangow przekonywał, że tylko w takim przypadku aktor osiąga prawdziwą teatralność – najwyższą prawdę w sztuce. «Przedstawianie» stosunku do postaci wieńczyło u Wachtangowa pracę aktora nad rolą i za pomocą tej metody wystawił on swoją *Księżniczkę Turandot*”¹⁶.

Tak zdefiniowana różnica wpisuje się w stereotypowe ujęcie Wachtangowa, jako tego, który dokonał syntezy między teatrem „przeżywania” i „przedstawiania”, między Stanisławskim i Meyerholdem. Tymczasem wydaje się, że w przeciwieństwie do Stanisławskiego, będącego przedstawicielem formacji pozytywistyczno-naturalistycznej, dążącego do stworzenia spójnego „systemu”, wierzącego w możliwość dotarcia do uniwersalnych reguł procesu twórczego¹⁷, Wachtangow reprezentował przekonanie (które dojrzewało w nim wraz z narastającym krytycyzmem wobec MChAT-u), że dla twórczości ogromne znaczenie mają intuicja i podświadomość, których

¹⁵ Olga A. Radiszczewa: *Stanisławskij i Niemirowicz-Danczenko. Istorija teatralnych odnoszenij. 1917-1938*, t. 3, „Artist. Riezyssior. Tieatr”, Moskwa 1999, s. 127–132.

¹⁶ Tamże, s. 129.

¹⁷ Zob. obszerniej na temat „systemu” Stanisławskiego i jego recepcji: Juliusz Tyszka: *Między prawdą a doktryną. „System” Stanisławskiego w Polsce 1944-1956*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 2001.



Jewgienij Wachtangow i Konstantin Stanisławski, Trzecie Studio MCHAT, 1921

nie da się przecież opisać ani usystematyzować¹⁸. Niezależny duch Wachtangowa nakazywał mu niemal od początku jego pracy pedagogicznej szukać własnej odpowiedzi na wyzwanie Stanisławskiego. Na przełomie 1914 i 1915 roku, kiedy cały kurs wykładów poświęcił objaśnianiu etapów i pojęć „systemu”, w co najmniej jednym (opublikowanym dopiero w 1999 roku¹⁹) ujawnił inne źródło inspiracji, które nazwał ogólnikowo „filozofią joginów”. Zamiast powolnego procesu przeistoczenia, zakładającego stopniowe poznawanie postaci, Wachtangow proponuje natychmiastowe wniknięcie w nią; zakłada, że aktor może stać się postacią dzięki iluminacji! W tym punkcie, Wachtangow zdecydowanie odchodzi od Stanisławskiego,

¹⁸ Andrzej Drawicz miał zapewne rację, gdy twierdził, że akcentując znaczenie intuicji, Wachtangow sytuował się w kręgu szerokiego oddziaływania filozofii Bergsona. Drawicz przypomniał, że Aleksandr Woronski, jeden z najpoważniejszych krytyków literackich lat dwudziestych, zbudował na fundamencie „pierwiastkowego”, „dziecinnego”, „pierwotnego” poznania całą teorię sztuki jako „beziinteresownego, radosnego chłonięcia widzialnego świata”. Andrzej Drawicz: *Wokół pism Wachtangowa*, „Dialog” 1968 nr 9, s. 101–103.

¹⁹ Zob. przypis 2.

a przy tym – zauważmy – nie zbliża się do Meyerholda. Natomiast od zasugerowanej przezeń możliwości ćwiczenia się w natychmiastowym przetruceniu mostu między aktorem i postacią trop prowadzi wprost do Michaiła Czechowa, o którego metodzie powiadano, że jest metodą dla utalentowanych (w przeciwieństwie do „systemu” Stanisławskiego, mającego w założeniu służyć także aktorom mniej zdolnym, ale wytrwałym)²⁰.

Pamiętać trzeba jednak, że droga Wachtangowa była drogą zmiany i ewolucji. Badacze często pisali o „korektach”, jakie Wachtangow wprowadził do „systemu” Stanisławskiego. Było to jednak coś więcej, niż „korekty”. Traktując „system” jako elementarz, jako podstawę aktorskiej organiczności, Wachtangow dość wcześnie zwrócił uwagę na ekspresywne możliwości zawarte w geście czy spojrzeniu. Poza tym, nie tylko wyraźnie rozdzielał samopoczucie aktora jako człowieka i stan postaci (co czynił także oczywiście Stanisławski), lecz był świadomy napięcia, wynikającego z przeciwstawienia tych dwóch stanów. Kiedy Anna Oroczko, zastępując aktorkę Siemionową, odegrała monolog w *Przystani* Maupassanta i rozpląkała się, Wachtangow przybiegł za kulisy zaniepokojony i z zadowoleniem przyjął wiadomość, że łzy nie były wynikiem jej osobistego stanu. „Wachtangow mówił, że płakać na scenie trzeba w taki sposób, by doznać przyjemności, że łzy na scenie i dramat osobisty nie mogą się spotkać”²¹.

Wachtangow zrozumiał, jak wielką moc w teatrze ma ów moment graniczny: kiedy coś jest świadomie sztuczne (teatralne), a jednocześnie – prawdziwe. Jego wielkim atutem było – rozwinięte z czasem – poczucie ambiwalencji; w późnych spektaklach ukazywał groteskowe oblicze świata, komiczny tragizm i tragiczny komizm życia. W *Dybuku*, owym „teatrze miłości i śmierci”, mówiąc językiem Tadeusza Kantora, przekraczał granice życiowego doświadczenia, zbliżał się do stanów krańcowych, wchodził w obszar metafizyki. Ten spektakl, będący przykładem sztuki ekstatycznej (o czym pi-

²⁰ Na temat oddziaływania Wachtangowa na Michaiła Czechowa pisze w niniejszym tomie Nadeżda Lindovská.

²¹ *Biesiedy o Wachtangowie*, spisane przez Chriana N. Chersonskiego, WTO, Moskwa – Leningrad 1940, s. 103.

sze w niniejszym tomie Władysław Iwanow) zbliża Wachtangowa do Grotowskiego. Ludwik Flaszen poświęcił tej kwestii kilka uwag, podkreślając, że dokonania Wachtangowa (zwłaszcza w *Dybuku* An-skiego) były jednym z głównych punktów odniesienia dla Grotowskiego, dla którego Wachtangow był „mistrzem najbliższym, choć nie metodologicznym” (podkr. – K.O.)²². Warto w tym miejscu przypomnieć, że Grotowski był przecież uczniem Jurija Zawadzkiego – wychowanka Wachtangowa. Z całą pewnością wiele się od Zawadzkiego dowiedział i doskonale zdawał sobie sprawę z odrębności Wachtangowa jako artysty kiedy pisał, że miał on odwagę stawiania pytań, unikając przy tym stereotypów, „nawet – stereotypów Stanisławskiego”²³.

Ewoluuując jako reżyser, Wachtangow szybko doszedł do wniosku, że teatr nie służy ilustrowaniu literatury. Jednak nie tyle świat idei inspirował go do poszukiwań, ile doświadczenie własnej egzystencji oraz obserwowanie życia – w różnych jego przejawach. Jako artystę interesował go styk życia i sztuki; gotów był każde doświadczenie życiowe przekształcić w etiudę teatralną, a zarazem poprzez sztukę szukał kontaktu z rzeczywistością – tą codzienną i tą ponadludzką. Przedstawienia Wachtangowa, zrealizowane w ostatnich latach jego życia, były w sposób wyrazisty teatralne, co nie znaczy, że odrzucał on postulat wierności wobec autora dramatu w imię wyeksponowania koncepcji reżyserskiej. Wachtangow zachowywał szacunek dla tekstu i skupiony był na możliwie wiernym odczytaniu intencji autora.

Jednocześnie traktował teatr jako swego rodzaju projekt artystyczno-egzystencjalny. Projekt ten realizował w studiach, broniąc się – do końca – przed instytucją teatru. W studiach bowiem możliwe było wyniesienie procesu pracy ponad jej efekt. Właśnie w procesie realizować się miały wszystkie pragnienia i dążenia jego

²² Wypowiedź Ludwika Flaszena podczas konferencji „Recepcja twórczości Jerzego Grotowskiego w Rosji” zorganizowanej w Ośrodku Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych we Wrocławiu, w maju 2003 r.

²³ Jerzy Grotowski: *Teksty z lat 1965–1969. Wybór*, wybór i redakcja Janusz Degler, Zbigniew Osiński, wydanie 2 poprawione, Wiedza o kulturze, Wrocław 1990, s. 147.

uczestników. Spektakl – w tej perspektywie – traktowany był jako ogniwo owej nigdy niekończącej się akcji. Jeśli nawet dochodziło do premiery i odnosiła ona sukces u publiczności, praca nad spektaklem trwała nadal i prowadziła do powstania kolejnych wariantów inscenizacji – tak było w przypadku *Cudu św. Antoniego* czy *Wesela Czechowa. Księżniczka Turandot* z kolei, miała być lekcją dla aktorów, improwizacją, kompozycją otwartą, podlegającą ciągłym transformacjom, a nie zamkniętą formą, skończonym dziełem.

Wachtangow słusznie uważany jest za spadkobiercę Sulerzyckiego, twórcy wspólnotowej utopii realizowanej (nie bez przeszkód) w Pierwszym Studiu. Ale trzeba też widzieć różnice. Sulerzycki żywił głębokie przekonanie, iż sztuka ma moc zmieniania świata. Wachtangow raczej nie podzielał tej wiary. Natomiast spełniał się w tworzeniu pojmowanym jako nieustający proces. Uważał, że sztuka może uwznioślić życie tych, którzy w owym procesie uczestniczą. Pod tym względem także okazał się prekursorem. To od niego prowadzą nici do Reduty, do Teatru Laboratorium, a także do bardzo wielu zjawisk określanych mianem teatru alternatywnego, offowego – zwłaszcza w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku²⁴. Jego postać i twórczość bliska jest zarówno Eugeniewi Barbie, jak i Włodzimierzowi Staniewskiemu.

²⁴ Kwestia dominacji procesu nad celem pracy stanowi jeden z fundamentalnych wyróżników całej epoki (od końca lat pięćdziesiątych do siedemdziesiątych), przy czym idei tej hołdowali twórcy reprezentujący różne estetyki i światopoglądy. Ciekawie na ten temat wypowiedział się Spalding Gray, przez pewien czas członek Wooster Group, autor słynnych monologów (który zresztą ową „fetyszyzację” procesu wiązał z tradycją niechrześcijańską, przede wszystkim – żydowską): „W latach sześćdziesiątych do procesu przykładało się wielkie znaczenie, choć początkowo była to idea kompletnie nam obca. Wiedzy o tym, że proces może być wszystkim nie wyносиło się ze szkoły. Wina leżała w tradycji chrześcijańskiej, dla której proces nigdy nie był celem nadrzędnym. Ale pracowałem też z Żydami wychowanymi w innej tradycji, z Schechnerem, który powiadał: «Poświęćmy tyle czasu budowaniu spektaklu, ile będzie trzeba, a gdy przyjdzie publiczność, proces będzie trwał nadal z jej udziałem». To, co teraz robię, jest procesem «upublicznionym». Wcześniej był proces w warunkach warsztatowych. Świadomość, że monolog nigdy nie jest skończony, zamknięty, daje mi wielką przyjemność. Jeśli czegoś mógłbym uczyć w szkole, to idei procesu – procesu procesu”. *Sposób na reinkarnację* [ze Spaldingiem Grayem rozmawiała Agnieszka Taborska], [w:] Spalding Gray: *Potwór w pudle*, przełożyła Agnieszka Taborska, Twój Styl, Warszawa 2006, s. 8–9.

Wielką pasją Wachtangowa byli ludzie, z fascynacją badał relacje międzyludzkie, doświadczanie życia stanowiło niewyczerpane źródło jego inspiracji. We wspomnieniach bliskich przyjaciół, współpracowników artysta jawi się jako człowiek niestały, pełen sprzeczności, skłonny do zmian nastrojów. „W Wachtangowie żyło dwóch ludzi, dwie osobowości – wspominała aktorka Lidia Dejkun. Potrafił godzinami leżeć w całkowitej apatii, obojętny, pasywny, jak w letargu. Nie czytał. Leżał tak, powiedzmy, trzy godziny. Kiedy się do niego zwracaliśmy, często nie odpowiadał. Był nieobecny. I nagle zrywał się, pełen energii, z błyszczącymi oczami i wówczas dosłownie tryskał, niczym wulkan, pomysłami, dowcipem, ciekawością wszystkimiego”²⁵.

Aktor Leonid Wołkow, autor jednej z najbardziej plastycznych charakterystyk Wachtangowa, wspominał: „Był człowiekiem zawsze bez reszty w coś zaangażowanym, zawsze w czymś zakochanym. Często mówił o Studiu: «Jestem zakochany, Kocham Studio jak kobietę, dlatego nie potrafię wyjaśnić za co i dlaczego, po prostu Kocham!»”²⁶. Wszyscy, którzy się z nim zetknęli podkreślali jego wyjątkowe oddanie aktorom: „Często dziwiliśmy się, dlaczego tak dużo traci na nas czasu – pisał Leonid Wołkow. Przecież dostawał za to grosze, a czasami – w ogóle nic”²⁷. Wachtangow potrafił być dla aktorów wyrozumiały, jak mało kto, ale potrafił też ranić, okazując gniew i niecierpliwość. „Baliśmy się go” – pisał Zawadski.

Jego pasja pracy nie była wyłącznie podyktowana pracowitością, właściwą ludziom uporządkowanym i systematycznym, lecz raczej gwałtownym, namiętym temperamentem – pamiętajmy, że był człowiekiem z Południa, z gruzińsko-ormiańskim rodowodem. Nie zawsze okazywał zamiłowanie do systematycznego wysiłku. Aleksandr Czeban zapamiętał Wachtangowa poganianego do pracy przez Sulerżyckiego podczas wspólnych wakacji spędzonych w Kaniewie nad Dnieprem oraz koło Eupatorii na Krymie. W przeciwieństwie do Sulerżyckiego, który lubił pracę fizyczną, który

²⁵ *Biesiedy o Wachtangowie*, s. 19–20.

²⁶ Tamże, s. 53.

²⁷ Tamże, s. 54.

potrafił zaorać ziemię, zbudować dom i uważał, że wysiłek fizyczny oraz kontakt z naturą są wręcz niezbędne dla aktora, Wachtangow wolał błogie rozleniwienie: „Podczas letniego wypoczynku stawał się leniwym marzycielem, lirykiem, niezdolnym do fizycznej pracy, co złościło Sulerżyckiego. Dobrodusznym poszturchiwaniem pobudzał go do działania, mówiąc: «Zawsze leżysz pod jaworem i oddajesz się marzeniom»”²⁸.

Z zachowanych dokumentów wyłania się obraz niepozbawiony rys i pęknięć. On sam również cenił ludzi skomplikowanych. Anna Oroczo, która twierdziła, że spotkanie z Wachtangowem całkowicie zmieniło ją jako człowieka, wspominała: „Nie znosił «czyścioszków», ludzi prostodusznych, pozbawionych sprzeczności i wad”²⁹.

Jako południowiec miał skłonność do przesady, co wyrażało się pewną egzaltacją w relacjach z ludźmi oraz niejaką krzykliwością, która w młodości cechowała jego strój. Z punktu widzenia Rosjanina pochodzącego z kulturalnego domu, jakim był Jurij Zawadski, wygląd Wachtangowa pozostawiał wiele do życzenia: „Moje pierwsze spotkanie z Jewgienijem Bogrationowiczem odbyło się podczas przyjęcia, które Kółko Michajłowskie urządziło u nas w domu. Przyszedłem, kiedy spotkanie już trwało. Ogromnie mnie intrygowało, jak wygląda Wachtangow i pierwsze wrażenie było niekorzystne – rozczarowałem się. Był on wówczas dziarskim, młodym człowiekiem o kędzierzawych włosach i śniadej cerze, elegantem ubranym w surdut, z krawatem zawiązanym w kokardę, miał na sobie także pasiaste spodnie i białe getry. Założywszy nogę na nogę, zadawał szyku z podejrzaną cygańską manierą. Wydał mi się pospolity, a nawet trochę wulgarny. [Wrażenie to] powracało w przyszłości. Znikało, kiedy spotykałem Wachtangowa w chwilach tworzenia i powracało poza kontekstem pracy studyjnej”³⁰.

Wiele przemawia za tym, że był nonkonformistą, wolnym od stereotypów panujących w salonach mieszczańskich, ale też w środowiskach artystycznych. Jako reżyser przekraczał – i czynił to bo-

²⁸ Tamże, s. 47–48.

²⁹ Tamże, s. 108.

³⁰ Tamże, s. 89.

daj w większym stopniu niż Meyerhold – granicę między sztuką wysoką i niską, a granica taka wówczas istniała. W pracy studyjnej chętnie sięgał do wodewilów, do lekkich, jednoaktowych komedii; miał wyraźne zamiłowanie do melodramatów, a zarazem porywały go tematy religijne. Potrafił w ciągu jednego wieczoru pokazać – w pierwszej części – fragmenty *Elektry* Sofoklesa, a po przerwie dwa francuskie wodewile³¹. Potrafił też równoważyć wzniosłość codziennością, nawet przyziemnością. Wodewil i tragedia – te dwa biegunowo odległe od siebie gatunki, miały być szkołą dla jego aktorów. Uważał, że w jednakowym stopniu wymagają one od aktora „wielkiej czystości, wielkiej szczerości, temperamentu, wielkiego uczucia, bezpośredniości, czyli wszystkiego tego, co składa się na bagaż aktora, na jego bogactwo” – wspominał Leonid Wołkow³².

Jewgienij Wachtangow żył i tworzył w czasach wielkiej zmiany. To okres reform, szukania nowych idei. Świadomość odkrycia na nowo siły teatru oraz kontekst epoki naznaczonej wiarą w postępowanie sprawiły, że pojawiła się plejada twórców pragnących stworzyć systemy, metody, spójne programy artystyczne. Odrębność Wachtangowa polegała na jego „niesystemowości”. Tworzenie oznaczało dla niego stałą gotowość do zmiany decyzji pod wpływem konkretnych warunków i okoliczności: materiału literackiego, aktorów, czasu i miejsca powstawania spektaklu, ale też jego własnej kondycji w danym momencie. Nie przypadkiem ekstatycznie tragiczny *Dybuk* i feerycznie karnawałowa *Księżniczka Turandot* powstały w okresie, gdy reżyser sam znajdował się na pograniczu życia i śmierci.

Podczas gdy i Stanisławski, i Meyerhold dążyli do stworzenia kanonu – zwłaszcza w dziedzinie pracy z aktorem, Wachtangow stosował rozmaite strategie, w zależności od tego, z kim miał do czynienia. Zupełnie inaczej pracował ze znanymi mu dobrze aktorami nad *Księżniczką Turandot*, przy czym improwizacyjny styl pracy wynikał również ze specyfiki tekstu, a zupełnie inaczej z aktorami

³¹ Tamże, s. 101–102.

³² Tamże, s. 57.

Habimy, pólamatorami – nad materiałem w nieznanym mu języku. W jednym i drugim przypadku powstały arcydzieła, ale droga do nich była odmienna.

Wachtangow we własnym odczuciu reprezentował następną po Stanisławskim i Meyerholdzie generację. Nie rywalizował z nimi, lecz w sposób swobodny korzystał z ich doświadczeń, dodając do nich własne. Z jego własnych tekstów, z relacji świadków wyłania się twórca skupiony wyłącznie na działaniu „tu i teraz”, na konkretnej próbie, na danym przedstawieniu. W pełni świadom roli reżysera, odnosząc się z szacunkiem do dzieła literackiego, tworzył teatr, który przetrwał swój czas – przynajmniej w legendzie. Jego przedstawienia wymykały się jednoznacznym formułom. Potrzeba klasyfikowania sprawiła jednak, że powstały pojęcia, za pomocą których próbowano uchwycić specyfikę jego teatru. Mówiono o „teatralizacji”, o „karnawałowym światoodczuciu”, wreszcie o „realizmie fantastycznym” – to ostatnie, oksymoroniczne określenie wymyślił zresztą sam artysta.

W jego twórczości spotykały się przeciwieństwa. Nie przypadkiem uznano go na mistrza groteski – sztuki zharmonizowanych dysonansów. Interesowały go obszary graniczne – zarówno w życiu, jak w sztuce. Owa konsekwentna niekonsekwencja czyni go postacią fascynującą, a jednocześnie trudną do uchwycenia.

*

Tytuł prezentowanego tomu: *Jewgienij Wachtangow – co zostaje po artyście teatru?* nawiązuje do konferencji zorganizowanej pod tym samym hasłem we wrocławskim Ośrodku Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych 5 i 6 maja 2003 roku³³. Pytanie postawione w tytule miało zmobilizować zaproszonych gości, badaczy rosyjskiego teatru, do refleksji na temat dziedzictwa teatralnego w sytuacji, gdy dany twórca nie pozostawił

³³ Za organizację konferencji podziękowania należą się ówczesnym dyrektorom Ośrodka Grotowskiego: Stanisławowi Krotoskiemu i Zbigniewowi Osińskiemu, a także Jarosławowi Fretowi oraz Kamili Klamut.

(lub pozostawił bardzo niewiele) tekstów o charakterze programowym. W przypadku reżyserów, którzy ukształtowali oblicze teatru XX wieku, zazwyczaj bada się recepcję ich przedstawień oraz pisma, w których – na bieżąco lub z dystansu – opisywali własną drogę oraz wyznaczyli nowe perspektywy – dla siebie i dla innych. A co począć z takimi twórcami, jak Wachtangow: kiedy umierają świadkowie, dystans czasowy się powiększa, a twórczość artysty obrasta stereotypami, które trudno jest zwalczać właśnie z powodu braku źródeł? Za pytaniem głównym kryło się drugie, ukryte: w jaki sposób tradycja jest dziedziczona, jak przenika do następnych generacji? Czy po artyście – takim jak Wachtangow – pozostaje wyłącznie legenda (choć to bardzo wiele)? Czy coś jeszcze? Spotkanie badaczy i praktyków z Francji, Rosji, Słowacji, Izraela i Polski stało się okazją do podjęcia rozważań na temat funkcjonowania tradycji w teatrze i do ustalenia, jakie elementy spuścizny Wachtangowa-reżysera i Wachtangowa-pedagoga zachowały swą żywotność i siłę inspiracji. W konferencji zorganizowanej w stodwudziestą rocznicę urodzin artysty oraz w rok po osiemdziesięcioleciu jego śmierci, uczestniczyli: Béatrice Picon-Vallin, Marie-Christine Autant-Mathieu, Andriej Droznin, Władysław Iwanow, Nadežda Lindovská, Jelena Tartakowska oraz autorka tych słów. W tomie znalazły się wystąpienia sześciu uczestników. Siódmy, Andriej Droznin, będący przede wszystkim praktykiem, wykładowcą w Szkole Teatralnej im. Szczukina przy Teatrze Wachtangowa w Moskwie, znanym w świecie specjalistą od ruchu – poprowadził warsztaty dla aktorów oraz wystąpił z improwizowaną wypowiedzią, w której podważył stereotypową opinię na temat Wachtangowa. Według Droznina, Wachtangow nie tyle dokonał syntezy dokonań Stanisławskiego i Meyerholda, ile raczej ujrzał w ich dążeniach (powszechnie postrzeganych jako przeciwstawne, choć każde z nich zawierało – w mniejszym lub większym stopniu – własne przeciwieństwo) – dwie strony tego samego procesu.