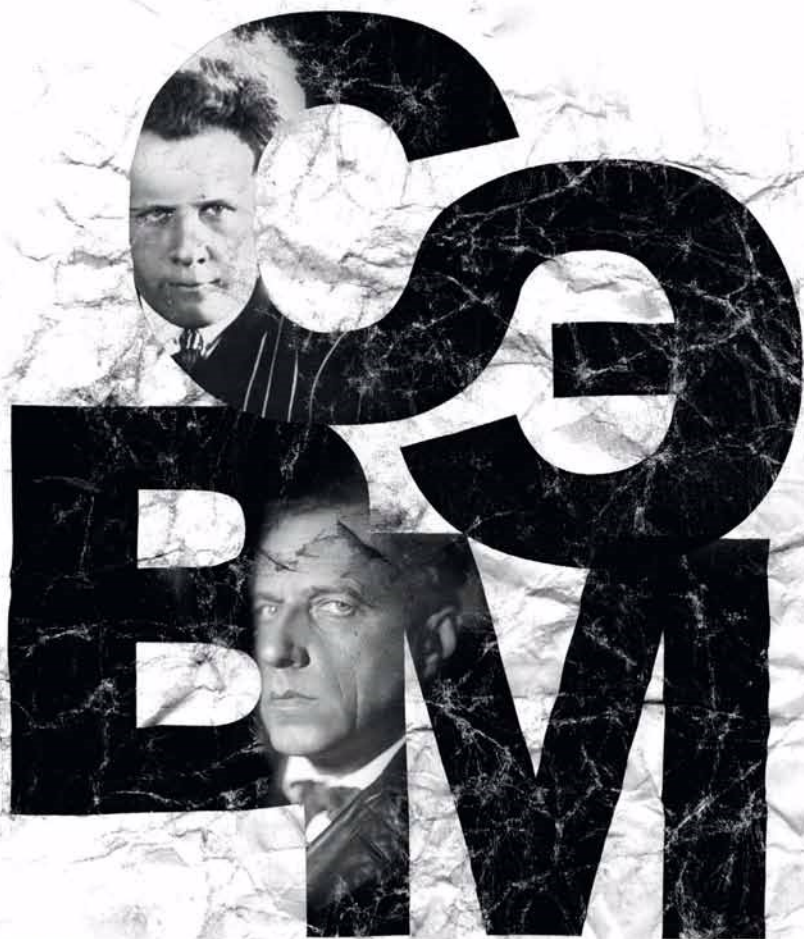


# Eisenstein o Meyerholdzie



Centrum  
Polsko-Rosyjskiego  
Dialogu i Porozumienia



SEDNO  
Wydawnictwo  
Akademiczne

---

# **Eisenstein o Meyerholdzie**

---



# Eisenstein o Meyerholdzie

Wybór, opracowanie i przypisy  
Władimir Zabrodin

Przełożył  
Henryk Chłystowski



Centrum  
Polsko-Rosyjskiego  
Dialogu i Porozumienia



SEDNO  
Wydawnictwo  
Akademickie

Tytuł oryginału: *Эйзенштейн о Мейерхольде*

Wydanie polskie na podstawie: Nowoje izdatielstwo, Moskwa 2005

Wydawcy: Andrzej Chrzanowski, Bożena Kućmierowska

Redakcja naukowa: Danuta Ulicka

Redakcja merytoryczna i korekty: Jolanta Skrunda

Redakcja techniczna: Danuta Przymanowska-Boniuk

Projekt okładki i stron tytułowych: Janusz Fajto

Opracowanie typograficzne: Wojciech Stukonis

© by Gosudarstwiennyj Institut Iskusstwoznaniija Ministerstwa Kultury RF

(wybór, opracowanie i przypisy Władimira Zabrodina)

© for the Polish edition by Wydawnictwo Akademickie SEDNO

© for the Polish edition by Centrum Polsko-Rosyjskiego Dialogu i Porozumienia

© for the Polish translation by Henryk Chłystowski

Warszawa 2015

Wszelkie prawa zastrzeżone

Kopiowanie, przedrukowywanie i rozpowszechnianie w całości lub we fragmentach  
jakakolwiek techniką bez pisemnej zgody wydawcy zabronione

ISBN 978-83-63354-25-1

ISBN 978-83-64486-16-6

ISBN 978-83-63354-69-5 (e-book)

ISBN 978-83-64486-17-3 (e-book)

Wydawnictwo Akademickie SEDNO Spółka z o.o.

00-696 Warszawa

ul. J. Pankiewicza 3

[www.wydawnictwosedno.pl](http://www.wydawnictwosedno.pl)

[info@wydawnictwosedno.pl](mailto:info@wydawnictwosedno.pl)

Centrum Polsko-Rosyjskiego Dialogu i Porozumienia

00-041 Warszawa

ul. Jasna 14/16a

[www.cprdip.pl](http://www.cprdip.pl)

[cprdip@cprdip.pl](mailto:cprdip@cprdip.pl)

# Spis treści

|                                                             |     |
|-------------------------------------------------------------|-----|
| WŁADIMIR ZABRODIN * <b>WSTĘP</b>                            | 9   |
| <b>Z PAMIĘTNIKÓW</b>                                        | 19  |
| <b>CZĘŚĆ PIERWSZA * 1919–1920</b>                           | 22  |
| <i>Z Uwag odnośnie teatru</i>                               | 22  |
| Uwagi w książce Meyerholda <i>O teatrze</i>                 | 40  |
| <b>CZĘŚĆ DRUGA * 1920–1924</b>                              | 73  |
| Z listu do Julii Eisenstein                                 | 73  |
| [... <i>Enfin m'y voici</i> ]                               | 73  |
| Zapis wykładu Meyerholda                                    | 83  |
| Z listu do Julii Eisenstein                                 | 84  |
| Zapisy wykładów Meyerholda                                  | 86  |
| List do Julii Eisenstein                                    | 89  |
| Zapisy wykładów Meyerholda                                  | 90  |
| Z listu do Julii Eisenstein                                 | 101 |
| Zapisy wykładów Meyerholda                                  | 102 |
| Z listu do Julii Eisenstein                                 | 103 |
| Zapisy wykładów Meyerholda                                  | 104 |
| Z listu do Julii Eisenstein                                 | 108 |
| Zapisy wykładów Meyerholda                                  | 109 |
| W. Meyerhold [O aktorze]. Zbiór zapisów Eisensteina         | 114 |
| Z listu do Julii Eisenstein                                 | 127 |
| <i>Biomechanika</i> . Z rozmowy z asystentami W. Meyerholda | 127 |

|                                                                                                  |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Biomechanika. Wykład wygłoszony w Teatrze Proletkultu                                            | 130 |
| Z Słowa wstępnego                                                                                | 137 |
| Z listu do Julii Eisenstein                                                                      | 139 |
| W. Fiodorow i S. Eisenstein o inscenizacji <i>Śmierci Tariatkina</i><br>w pracowni W. Meyerholda | 140 |
| Z listów do Julii Eisenstein                                                                     | 141 |
| Zapisy wykładów Meyerholda                                                                       | 144 |
| [Z wystąpienia w czasie omawiania programu nauki Warsztatów<br>Reżyserskich KC Proletkultu]      | 145 |
| Z <i>Dziennika</i>                                                                               | 147 |
| Z listu do Julii Eisenstein                                                                      | 149 |
| [Oświadczenie Siergieja Eisensteina]                                                             | 150 |
| Z <i>Dziennika</i>                                                                               | 151 |
| <b>CZĘŚĆ TRZECIA * 1924–1931</b>                                                                 | 152 |
| [O <i>Lesie</i> Meyerholda]                                                                      | 152 |
| O prawach autorskich reżysera                                                                    | 152 |
| Z książki Aleksandra Bielenzona <i>Kino dzisiaj</i>                                              | 153 |
| [„Meyer – aktor... ja – inżynier...”]                                                            | 158 |
| Dwie czaszki Aleksandra Macedońskiego                                                            | 165 |
| Z <i>Dziennika</i>                                                                               | 168 |
| Z rękopisu <i>My Art in Life</i>                                                                 | 172 |
| Z <i>Dziennika</i>                                                                               | 173 |
| [O grze przedmiotów]                                                                             | 176 |
| Fragment pracy <i>Jak robi się patos</i>                                                         | 177 |
| Z artykułu <i>Perspektywy</i>                                                                    | 180 |
| Z listów do Maksima Straucha                                                                     | 181 |
| O W. Meyerholdzie                                                                                | 184 |
| Z listu do Maksima Straucha                                                                      | 194 |
| Z <i>Dziennika</i>                                                                               | 196 |
| <b>CZĘŚĆ CZWARTA * 1934–1939</b>                                                                 | 197 |
| <i>Ja i M. Diary</i>                                                                             | 197 |
| Z notatek do spektaklu <i>Moskwa Druga</i>                                                       | 199 |
| Z brulionów artykułu <i>Środkowa spośród trzech</i>                                              | 202 |

|                                                                                               |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Z wykładów w Państwowym Instytucie Kinematografii                                             | 203 |
| <i>Biodynamika</i>                                                                            | 225 |
| Odpowiedź na ankietę <i>Rok w sztuce</i>                                                      | 226 |
| Z wykładu w Państwowym Instytucie Kinematografii                                              | 227 |
| Z książki <i>Reżyseria. Sztuka układu scenicznego</i>                                         | 236 |
| Odhodzenie od tradycji „teatru umownego”                                                      | 264 |
| <b>CZĘŚĆ PIĄTA * 1939–1948</b>                                                                | 266 |
| Z uwag o inscenizacji <i>Walkirii</i> Wagnera                                                 | 266 |
| Z artykułu <i>Ucieleśnienie mitu</i>                                                          | 267 |
| Z artykułu <i>Jeszcze raz o strukturze rzeczy</i>                                             | 271 |
| Z artykułu <i>Montaż wertykalny</i>                                                           | 271 |
| Z artykułu W.W.                                                                               | 272 |
| Z książki <i>Metoda</i>                                                                       | 273 |
| Z <i>Dziennika</i>                                                                            | 276 |
| Z <i>Pamiętników</i>                                                                          | 277 |
| Z rozdziału <i>Spotkanie z książkami</i>                                                      | 287 |
| Z rozdziału <i>Wie sag' ich's meinem Kinde</i>                                                | 287 |
| Z książki <i>Puszkina a Gogol</i>                                                             | 303 |
| Z wykładu o muzyce i kolorze w <i>Iwanie Groźnym</i>                                          | 306 |
| Z artykułu <i>Trzydzieści lat radzieckiej kinematografii</i><br>a tradycje kultury rosyjskiej | 308 |
| Z artykułu <i>O kinie stereofonicznym</i>                                                     | 308 |
| <i>Pro domo sua</i>                                                                           | 309 |
| Z <i>Pamiętników</i>                                                                          | 310 |
| <b>WŁADIMIR ZABRODIN * MEYER WSZĘDZIE!</b>                                                    | 314 |
| <b>SKRÓTY I SPIS ŹRÓDEŁ ARCHIWALNYCH</b>                                                      | 357 |
| <b>SPIS ILUSTRACJI</b>                                                                        | 358 |
| <b>INDEKS OSÓB</b>                                                                            | 359 |





# Wstęp

Eisenstein w szkicach do *Mienuarow* (*Pamiętników*) w rozdziałiku *Raivola* wspominał, opisując lato 1916 roku: „*Pass unnoticed* {Przechodzę obojętnie} obok „Miłości do Trzech Pomarańczy”, chociaż Mumik<sup>1</sup> *recommends knowing my exaltation about* {poleca, wiedząc o moim zachwycie – ang.} *Turandot* (Kommisarżewski – Sapunow w Rydze)”<sup>2</sup>.

Wynika z tego, że do lata 1916 roku student Instytutu Inżynierów Cywilnych, który już rok studiował w Piotrogradzie, późniejszy uczeń Wsiewołoda Meyerholda, nie zapoznał się jeszcze ani z czasopismem Doktora Dapertutto, ani ze spektaklami teatralnymi swojego przyszłego mistrza. W przypadku Eisensteina wrażenia literackie często poprzedzały znajomość spektakli. Jak zaświadcza sam reżyser, w sezonie 1916/1917 najpierw przeczytał pracę Meyerholda *O tieatrze* (*O teatrze*) i numery czasopisma „Lubow' k Triom Apielsinam”, a dopiero potem obejrzał inscenizację *Maskarady* w Teatrze Aleksandryjskim.

Dramat Lermontowa w interpretacji Meyerholda Eisenstein nazwał później „drugim rażeniem gromu”, „druzgocącym i ostatecznym, który już zarysował niewypowiedziany... zamiar porzucenia inżynierii i «oddania się sztuce»...”<sup>3</sup>. Spektakle Meyerholda, jego obrazy i idee teatralne, rozwiązania sceniczne i eksperymenty artystyczne będą do końca życia przyszłego reżysera filmowego pojawiać się ciągle w jego świadomości, zachwycać, drażnić,

---

1 Chodzi o Władimira Weidlego (1895–1979), literaturoznawcę i historyka sztuki.

2 RGALI, f. 1923, op. 2, jed. chr. 1060, l. 6.

3 S. Eisenstein, *Kak ja stał reżyssiorom*, Moskwa 1946, s. 276.

wywoływać chęć obalenia, a jednocześnie popychać do ich rozwijania, sprzyjać nowatorskim poszukiwaniom na polu „najważniejszej spośród sztuk”.

Trzydzieści lat nieustającego zainteresowania... Dążenie do zrozumienia, do uwolnienia się od wpływu... I namiętna chęć prześcignięcia...

Za życia Eisensteina ukazał się w druku tylko ułamek tego, co napisał o swoim nauczycielu. Jednak i spośród tych nielicznych publikacji chyba tylko artykuł (można by rzec, wyrok na teatr jako instytucję) *Dwa czeriepa Aleksandra Makiedonskiego* (*Dwie czaszki Aleksandra Macedońskiego*) wywołał zainteresowanie, choć interpretowano go dosyć powierzchownie jako oczywistą pomyłkę albo jako niezrozumiałe kuriozum.

Ocenić miejsce, jakie zajmował Meyerhold w historii rosyjskiego teatru czy chociażby znaczenie, jakie miał dla losów Eisensteina, na podstawie owych tekstów nie sposób (przy czym w ankiecie *Rok w sztuce*, opublikowanej pod koniec 1935 roku, uczeń nazwał mistrza „klasykiem”).

Początek publikacji tekstów Eisensteina o mistrzu nastąpił w 1960 roku. W dwóch numerach miesięcznika „Znamia” (10 i 11) przedstawiono czytelnikom rozdziały (a raczej dowolnie skomponowane urywki) ze wspomnień reżysera, zatytułowane *Stranicy žyzni* (*Stronice życia*). Pod tytułem zaś *Nauczil' niełzia – možno tolko nauczil'sia* (*Nauczyć nie sposób – można tylko nauczyć się*) w nrze 10. opublikowano opowiadanie o dwóch ojcach – „fizycznym” i „duchowym”, o ich zdumiewającym podobieństwie, jeśli chodzi o zachowanie „pewnej tajemnicy”: „biologicznej” w pierwszym przypadku, „twórczej” w drugim. Jako „duchowy ojciec” występował, oczywiście, Meyerhold. Ta „zadziwiająca postać” przedstawiona była „jako żywe zaprzeczenie tego, że geniusz i nikczemność nie mogą współistnieć w jednym człowieku”. Trzeba przyznać, że dla wprowadzenia tematu, któremu poświęcona jest niniejsza publikacja, nie można chyba wymyślić bardziej intrygującego zawiązania.

W 1964 roku w pierwszym tomie *Izbrannyh proizwiedienij* (*Utworów wybranych*) Siergieja Eisensteina znalazł się rozdział ze wspomnień pt. *Zweig – Babel – Toller – Meyerhold – Freud*, który dodał nowych barw do pełnego sprzeczności portretu nauczyciela, w roku 1966 zaś ukazał się tom czwarty, fundamentalna praca *Rieżyssura. Iskustwo mizansceny* (*Reżyseria. Sztuka układu scenicznego*), gdzie w sposób mozaikowy przedstawiono wspaniałą postać Meyerholda reżysera, wirtuoza teatru, mistrza scenicznych dokonań.

Wszystkie publikacje przygotowała wdowa po Eisensteinie, Piera Ataszewa, wraz z dużą grupą archiwistów i filmologów, którzy pomagali jej przygotować to świetne szczęciotomowe wydanie. Opublikowane teksty wywołały duże zainteresowanie i pozwoliły na naukowe opracowanie tematu zarówno od strony biograficznej, jak i historii sztuki.

Poświęcone mistrzowi fragmenty wspomnieniowych tekstów Eisensteina zostały następnie zmontowane i w takiej postaci opublikowane w 1967 roku w zbiorze *Wstriezi s Miejercholdom*<sup>4</sup> (*Spotkania z Meyerholdem*). Publikacja ta nie odpowiadała elementarnym wymogom tekstologicznym, ale na długo zyskała popularność (o czym świadczy fantastyczny jak na dzisiejsze kryteria nakład – 100 000 egzemplarzy).

Później przez długie lata ogłaszano od czasu do czasu nowe materiały – stopniowo docierano do różnych tekstów. Wymieńmy najważniejsze: w 1970 roku w artykule Leonida Kozłowa *Gipotieza o niewyskazanom poswiaszczenii* (*Hipoteza na temat niewyrażonej dedykacji*, jednej z najbardziej paradoksalnych publikacji podejmującej interesujący nas temat) zacytowano obszerne fragmenty „przedwczesnego nekrologu”, który Eisenstein napisał w Meksyku, kiedy otrzymał fałszywą wiadomość o śmierci Meyerholda; w 1974 roku w zbiorze *Ejziensztiejn w wospominiach sowriemiennikow* (*Eisenstein we wspomnieniach współczesnych*) Maksim Strauch włączył do swojego szkicu list reżysera z 17 września 1931 roku z charakterystyką działalności Meyerholda; w 1988 roku w czasopiśmie „Iskusstwo kino”<sup>5</sup> Jefim Lewin opublikował pod tytułem *I wot, nakoniec, ja zdies'* (*Wreszcie tutaj jestem*) zagadkowy dokument (nie wiadomo, czy jest to list do Meyerholda czy autobiografia Eisensteina); w 1990 roku w czasopiśmie „Tieatralnaja żyzn”<sup>6</sup> Nikołaj Piesoczinski i Wadim Szczerbakow przytoczyli fragmenty wykładów Meyerholda w zapisie Eisensteina; w 1993 roku w czasopiśmie „Tieatr”<sup>7</sup> Oleg Feldman i Nadieżda Panfilowa zapoznali czytelników z rozdziałem *Skarb z Pamiętników*, poświęconym uratowaniu archiwum literackiego Meyerholda; w roku następnym, 1994, w czasopiśmie „Kinowiedczeskije zapiski” Jefim Lewin w artykule *Gody uczenija Siergieja Ejziensztiejna*<sup>8</sup> (*Lata*

4 *Wstriezi s Miejercholdom*, Moskwa 1967.

5 „Iskusstwo kino” 1988, nr 1, s. 67–72.

6 „Tieatralnaja żyzn” 1990, nr 2, s. 26–27.

7 „Tieatr” 1993, nr 3, s. 157–158.

8 „Kinowiedczeskije zapiski”, nr 20 (1994), s. 187–193.

nauki Siergieja Eisensteina) opublikował pismo reżysera do GEKTIEMAS-u z 7 stycznia 1924 roku z protestem przeciwko usunięciu go ze szkoły Meyerholda.

A zatem, fragment nekrologu, list, autobiografia, urywki wykładów, rozdział ze wspomnień, oficjalne pismo – można by tu dodać jeszcze dwa czy trzy dokumenty mniejszej wagi – to wszystko, co ukazało się w ciągu trzydziestu lat. Chcąc nie chcąc, powstało wrażenie, że temat został praktycznie wyczerpany.

Nagle – zbliżało się stulecie urodzin reżysera – nastąpił czas „burzy i naporu”, doszło do prawdziwego przełomu. Poczynając od 1998 roku, publikacje pojawiały się jedna po drugiej, ich liczba rosła lawinowo. Nowe materiały znacznie poszerzyły wiedzę o interesującym nas temacie. W roku poprzedzającym jubileusz ukazały się *Pamiętniki Eisensteina* (pod red. Nauma Klejmana), w których po raz pierwszy znalazły się rozdziały *Nauczyciel* i *Żegnaj*, a także w całości tekst meksykański z 1931 roku. W 2000 roku Szerbakow ogłosił tekst Eisensteina *Lekcja o biomechanice*<sup>9</sup> (*Wykład o biomechanice*), a M.K. Iwanowa i W.W. Iwanow *Zamietki kasatielno tieatra*<sup>10</sup> (*Uwagi odnośnie teatru*), w których artykuły, spektakle Meyerholda i publikacje z czasopisma „Lubow' k Triom Apielsinam” były stałym materiałem do przemysłów Eisensteina, zaczynającego zastanawiać się nad karierą teatralną.

W latach 1998–2002 autor niniejszego wyboru opublikował w czasopiśmie „Kinowiedczeskije zapiski” kilka dokumentów o Meyerholdzie z archiwum Eisensteina – wszystkie one znalazły się w tej publikacji. Zamieszczono w niej też po raz pierwszy wiele tekstów Eisensteina, które specjalnie w tym celu opracowałem.

W wyniku wieloletnich wysiłków badaczy powstał zbiór tekstów z lat 1919–1948, w którym nie ma znaczących przerw czasowych, co pozwala wszechstronnie pokazać, jak kształtował się i zmieniał stosunek ucznia do mistrza w ciągu trzech dziesięcioleci.

W niniejszej publikacji zamieszczono najrozmaitsze formy jego wypowiedzi o mistrzu (można ująć to także inaczej: najrozmaitsze gatunki literackie): są więc rozdziały ze wspomnień (zarówno te zakończone, jak te naszkicowane w punktach), zapisy w dziennikach (pokrywające się z wydarzeniami i od nich

9 *Miejerhold i drugije. Dokumenty i matieriały*, Moskwa 2000, s. 711–729.

10 „Mnieszczina. Istoriesczeskij almanach”, Moskwa 2000, t. 2, s. 192–254.

odległe, zbliżone do wspomnieniowych), notatki twórcze do spektakli planowanych i do urzeczywistnionych (*Moskwa Wtoraja* w Teatrze Rewolucji, *Walkiria* w Teatrze Wielkim), brudnopisy wystąpień przed aktorami, listy osobiste (do matki i do Maksima Straucha, przyjaciela z dzieciństwa i współpracownika w teatrze i w kinie) i oficjalne, odpowiedzi na różnego rodzaju ankiety w gazetach i czasopismach, artykuły (zarówno ukończone i opublikowane, jak i zapisane tylko w brudnopisie), fragmenty książek (niemal ukończonych: *Reżyseria. Sztuka układu scenicznego*, *Jak robi się patos*, i zaledwie zaczętych, które pozostały w stadium zbierania materiałów i wstępnych szkiców), stenogramy wykładów w Proletkulcie i w Instytucie Kinematografii (te opracowane przez autora i te niewyłoszone), a także inne materiały.

Tak duża gatunkowa różnorodność daje możliwość ukazania w całej pełni stosunku Eisensteina do swojego nauczyciela – od wymuszonych wypowiedzi oficjalnych po głęboko osobiste, z czego uczeń czasami bał się zdać sobie sprawę.

Do zbioru włączono właściwie wszystkie teksty Eisensteina o Meyerholdzie, które opublikowano w języku rosyjskim do 1 marca 2003 roku. Zamieszczono je w układzie chronologicznym i podzielono na pięć rozdziałów.

Do pierwszej części weszły fragmenty z *Uwag odnośnie teatru*, swego rodzaju dzienników roboczych, które Eisenstein prowadził w latach 1919–1920. Był to dla niego okres zapoznawania się z literaturą teatralną rodzimą i obcą. Przyszły reżyser zapisywał, jak wystawiano najróżniejsze sztuki w różnych teatralnych konwencjach. Ów „teatr w wyobraźni” to dla niego świat, do którego przynosił się z wojennej rzeczywistości.

Do drugiej części weszły teksty z okresu nauki Eisensteina u Meyerholda (wiosna 1921 – styczeń 1924) i jest to największy pod względem objętości zbiór. Należy zauważyć, że po przejściu do kina i osiągnięciu tam sukcesów Eisenstein, poczynając od drugiej połowy lat dwudziestych, starał się pomniejszyć znaczenie tego okresu swojego życia. Publikowane po raz pierwszy w takim zakresie zapisy Eisensteina wykładów mistrza, a także towarzyszące im teksty pozwalają obiektywnie ocenić rolę tych lat w kształtowaniu się osobowości przyszłego reżysera filmowego.

Do trzeciej części weszły dokumenty z lat 1924–1931. Jest to okres, kiedy Eisenstein, reżyser filmowy, kwestionował samo istnienie teatru jako instytucji

i wszelkimi sposobami usiłował dowieść archaiczności i jałowości poszukiwań Meyerholda dla sztuki przyszłego społeczeństwa, przekonać o wyższości osiągnięć kina nad dokonaniem teatru. Podstawę rozdziału stanowią artykuły polemiczne i zapisy w dziennikach, niekiedy szokujące, ale dające wyobrażenie o tym, jak daleko Eisenstein odszedł od teatru i jak bardzo chciał uwolnić się od wpływu mistrza.

Do czwartej części włączono teksty z lat 1934–1939. Są to lata pojednania z Meyerholdem i prób ujęcia jego doświadczeń z punktu widzenia historyka i pedagoga. Podstawowe teksty tego rozdziału to wykłady w Instytucie Kineematografii i fragmenty książki *Reżyseria. Sztuka układu scenicznego*, opartej na opracowanych i uzupełnionych przez autora cyklach wykładów. To bodaj najbardziej obiektywne wypowiedzi Eisensteina o mistrzu.

Na piątą część składają się teksty pisane od grudnia 1939 roku do stycznia 1948 roku – od aresztowania Meyerholda do końca życia Eisensteina. Jądro tej części stanowią rozdziały i fragmenty z *Pamiętników*. Uczeń, który uratował archiwum literackie mistrza, powraca do oceny swoich stosunków z nim i przedkłada ich nową wersję.

Poza ramami części znalazły się dwa teksty – swojego rodzaju prolog i epilog. Są to relacje o pierwszym i ostatnim spotkaniach z Meyerholdem: fragment rozdziału *Dama w czarnych rękawiczkach* i rozdziałik *Żegnaj z Pamiętników*.

Wewnątrz części teksty (jeśli są datowane) zostały zamieszczone ściśle chronologicznie. Jeśli nie można ich dokładnie datować, to w okresie, do którego należy je odnieść, posłużono się kryterium tematycznym. Na przykład, pewną liczbę dokumentów, które weszły do drugiej części, datujemy na lato–jesień 1922 roku. Ich kolejność jest następująca: najpierw opracowanie tekstów mistrza (zbiorczy tekst jego wykładów o aktorze), następnie wyłożenie i rozwinięcie jego koncepcji (teksty o biomechanice), wreszcie dokumenty, w których widać wpływ Meyerholda na Eisensteina, ale jednocześnie jego odchodzenie od pomysłów nauczyciela (przedstawienie programu „teatru atrakcji”).

Zamieszczenie tekstów w układzie chronologicznym daje możliwość prześledzenia ewolucji stosunku Eisensteina zarówno do teatralnych idei mistrza, jak i do niego samego, wyjaśnienia, co w ich relacjach zmieniało się z upływem czasu, a co było stałe, a także na ile owe zmiany wiązały się z dojrzewaniem ucznia jako reżysera i na ile określał je kontekst historyczny.

Należy także zwrócić uwagę na gatunek dokumentu albo grupy dokumentów, bowiem dla zrozumienia tekstów Eisensteina ważne jest porównanie ich typowej (albo gatunkowej) przynależności z ich treścią. Te same wydarzenia albo zjawiska artystyczne w odmienny sposób przedstawione są w zapisie osobistym (w dzienniku albo w notatkach roboczych) i w dokumencie przeznaczonym dla innych (list, artykuł albo wykład). Reguły gry z rzeczywistością zmieniają się nie tylko z upływem czasu, ale niekiedy różnicują się istotnie także w tym samym okresie, co znajduje potwierdzenie w różnych typach dokumentów. Tę osobliwość wyjaśniamy w przypisach i analizujemy w szkicu zamykającym zbiór.

Zebrane teksty wymagają analitycznej lektury. Dotychczasowe interpretacje stosunków Eisensteina i Meyerholda opierały się głównie na wspomnieniowych świadectwach ucznia i przyjmowały jego wersję tych kontaktów. Tymczasem wspomnienia napisane wiele lat później w znacznej mierze mistyfikowały rzeczywiste relacje między mistrzem a uczniem. Teksty z początku lat dwudziestych (zapisy wykładów mistrza, listy do matki i inne) w wielu przypadkach korygują późniejszą wersję, a przedstawione czytelnikowi razem przywracają realną historię tych stosunków i pozwalają poznać całą ich wewnętrzną złożoność.

Trzeba stwierdzić, że ilościowy stosunek opublikowanych tekstów Eisensteina do wszystkiego, co napisał, nie jest jeszcze ustalony. Wiele materiałów zaczyna się dopiero badać: korespondencję, zapisy w dziennikach i notatki robocze, wykłady w Instytucie Kinematografii, których Eisenstein nie przygotował do druku itd. Prawdopodobnie wkrótce pojawią się nowe teksty, które naświetlą nieznane jeszcze strony jego relacji z mistrzem. Opublikowanych już dokumentów wystarczy wszakże, żeby ocenić istotę tych relacji, ich rozwój i wpływ mistrza na kształtowanie się poglądów Eisensteina na teatr (szerzej – na sztukę). Jednocześnie pozwalają one zrozumieć, na ile dokładnie i wiarygodnie uczeń je opisał. Ogłoszenie znacznej części dokumentów z okresu nauki Eisensteina wypełnia ostatnią ważną lukę czasową i umożliwia analizę źródeł pisanych z lat 1919–1948, przedstawiających wszystkie istotne stadia jego kontaktów z Meyerholdem. Oczywiście, należy uwzględnić, że są to zaledwie „ustalenia wstępne”, ale, jak się zdaje, dawno już zaistniała potrzeba zebrania i skomentowania w jednej publikacji wszystkiego, co zostało już wydane.



Wieloletnia praca nad udostępnieniem prac literackich Eisensteina ujawniła najróżniejsze tendencje, jeśli chodzi o przygotowanie tekstów. Nie miejsce tutaj, żeby oceniać ich zasadność – to specjalistyczny problem tekstuologiczny. Zestawiając teksty w jednej publikacji, należy jednak ujednolicić ich podanie. Słowa skrócone przez autora przytaczane są w niniejszym zbiorze w całości (jeśli możliwe jest ich jednoznaczne odczytanie); gdy możliwe są różne warianty, propozycje odczytania umieszcza się w nawiasach kwadratowych. Poprawek błędnego zapisu i błędów drukarskich z poprzednich wydań nie zaznaczano. Różne formy wyróżnień w tekście (podkreślenia, spacja itd.) sprowadzono do kursywy (podwójne podkreślenia zastąpiono półgrubą kursywą). Nieścisłości Eisensteina (daty i realia) zostały zachowane, ale omówiono je w przypisach. Cytaty z zasady sprawdzano w wydaniach, na które powoływał się Eisenstein albo z których mógł korzystać, przy czym w tekście pozostawiono je w wersji autora (jeśli różni się ona od źródłowej, zaznaczono to w przypisach). Jeśli fragmenty skreślone przez Eisensteina uzupełniają tekst, ujęto je w nawiasy kwadratowe. Eisenstein władał kilkoma językami i w brudnopisach lub w notatkach osobistych często tworzył zdania z ich mieszanki. W tych przypadkach przekład obcych wtrętów następuje zaraz po nich w nawiasach klamrowych. Uwagi Eisensteina zamieszczono pod tekstami. W tych rzadkich przypadkach, gdy było to niezbędne, uwagi autora wyboru znalazły się w tekście w nawiasach okrągłych (z oznaczeniem: red.). Stylistyczne osobliwości autora (gra słów, ich komiczne przekręcanie, zniekształcanie itd.) zostały zachowane; w razie konieczności objaśniono je w przypisach. Zachowano wszystkie autorskie tytuły. Jeśli autor nie zatytułował tekstu, to w nawiasie kwadratowym podano tytuł nadany przez autora wyboru. Fragmenty dużych tekstów (na przykład, książki *Reżyseria. Sztuka układu scenicznego*) też zostały zatytułowane przeze mnie (z wykorzystaniem tekstu Eisensteina). Skróty w tekstach oznaczono wielokropkami w nawiasach kwadratowych. Jeśli publikowany jest fragment tekstu, to zaznaczono to w tytule: z *Dziennika*, z listu, z artykułu itd.

W tekstach Eisensteina często mówi się o tych samych wydarzeniach związanych z Meyerholdem albo wielokrotnie opisuje się te czy inne jego sceniczne dokonania. Wydaje się, że nie można znaleźć jednego sposobu ich komponowania: czy to oddzielnie (w kolejności chronologicznej), czy w komentarzach do jednego z nich – większego lub bliższego sensowi wydarzenia.

Na przykład, w komentarzach do opisu pierwszego spotkania z Meyerholdem zebrano z innych źródeł (dziennik, szkice brulionowe do *Pamiętników*) wszystkie znane wzmianki o tym wydarzeniu. Chodziło o to, żeby od razu zapoznać czytelnika z istotną właściwością widzenia przeszłości przez Eisensteina: różnicą między literackim obrazem wydarzenia a samym wydarzeniem. W innych przypadkach jak przy porównaniu rozwiązań scenicznych w inscenizacjach *Księcia niezłomnego* i *Zórz*) podobne teksty przedstawione są chronologicznie, bo tu wydawało nam się ważne odnotowanie zmian w stosunku Eisensteina do wymienionych spektakli Meyerholda przy pozornej zbieżności ich opisów. Jeśli zaś teksty Eisensteina są tylko nieznacznymi odmianami tekstu podstawowego, niektóre z nich, tam gdzie znaleziono uściślenia szczegółów, przytoczone zostały w komentarzach. Czasami dla zrozumienia określonego fragmentu o Meyerholdzie albo jego pracy ważny jest kontekst, wówczas w komentarzach zamieszczono krótki opis całości, z której dany fragment pochodzi.

W komentarzach podane są daty premier spektakli Meyerholda, a także ich obecność w repertuarze w tym czy innym okresie, o którym pisze Eisenstein. Pozwala to ustalić ściśle datowanie wydarzeń, które reżyser opisuje z pamięci (myląc się czasami). To samo dotyczy odsyłaczy do publikacji Meyerholda. Wszędzie, gdzie to było możliwe, ustalono, z którymi z nich Eisenstein mógł się zapoznać. W niektórych przypadkach ułatwia to dokładniejsze datowanie tekstów reżysera.

Każdemu tekstowi (w poszczególnych przypadkach grupie jednorodnych tekstów: listom do jednego adresata, następującym po sobie wykładom) towarzyszy informacja archeograficzna: podaje się miejsce przechowywania autografu (jeśli się nie zachował, wskazuje się charakter źródła), miejsce i czas pierwszej publikacji, datowanie autorskie, podstawę atrybucji (jeśli tekst został wydrukowany albo przechowywany jest w archiwum bez podpisu), podstawę datowania (jeśli nie jest datowany), współautorów itd. Oprócz pierwszej publikacji podano najważniejsze przedruki.

Należy dodać, że do niniejszego wydania znaczną część wcześniej opublikowanych tekstów porównano z autorskimi oryginałami, a w poszczególnych przypadkach także z wariantami brulionowymi (co pozwoliło do niektórych tekstów wprowadzić uzupełnienia, a w komentarzach uwzględnić różnice między brudnopisem a czystopisem).



# Z Pamiętników

## Z ROZDZIAŁU DAMA W CZARNYCH RĘKAWICZKACH

Kiedys Mikłaszewski<sup>1</sup> (zdaje się, że później był aktorem lalkowym we Włoszech<sup>2</sup>) na scenie Teatru Troickiego (ulica Troicka w Piotrogradzie) wygłaszał odczyt o grze maski<sup>3</sup>. Wyciągał maski spod pulpitu i wkładał, zmuszając je grą do zmiany mimiki.

- 
- 1 Konstantin Mikłaszewski (1886–1944) – aktor, reżyser, teatrolog. W bibliotece Eisensteina znajdowała się jego książka *Commedia dell'arte, ili Teatr italskich komediantów XVI, XVII i XVIII wieków*. Zob. o nim wstęp R. Jangirowa do publikacji «*Za riwolucyonnom frontom ja pletus' w obozie 2-go raz zriada...*». *Iz pisiem K.M. Mikłaszewskiego k diejatielam tieatra (1914–1941)*, „Minuwszeje”. Istoriceskij almanach, t. 20, Moskwa, Sankt-Pietierburg 1996, s. 404–412.
  - 2 Mikłaszewski emigrował w 1925 roku. W *Dniwnikie moich wstrieck* J. Annienkow wspomina o „czarującym sklepiu antykwarycznym”, który Mikłaszewski otworzył w Paryżu i sprzedawał tam „maski postaci z komedii włoskiej XVII i XVIII wieków”, „zebrane w Wenecji, w Bolonii, we Florencji, w Neapolu, w Mediolanie...” (J. Annienkow, *Dniwnik moich wstrieck*, Moskwa 1991, t. 1, s. 45).
  - 3 Wiosną 1928 roku Eisenstein zapisał w dzienniku: „[...] i odczyt Mikłaszewskiego (1916) o grze włoskich aktorów – o tym, jak poprzez ruch ciała nieruchoma maska zmienia «wyraz twarzy». Sam to robił. Teatr Troicki. Piter. Tam też po raz pierwszy (w prezydium), zdaje się, że po raz pierwszy, zobaczyłem Meyerholda” (RGALI, f. 1923, op. 2, jed. chr. 1107, l. 6). Wyjaśnijmy, skąd w zapisie Eisensteina wzięło się to „zdaje się”: 11 listopada 1916 roku Mikłaszewski wygłosił odczyt o *commedia dell'arte* w „Popasie Komediantów” (zob. „Birżewyje wiadomości” 4 listopada 1916; „Zritiel” 1916, nr 52, s. 13). Eisenstein mógł być na tym odczycie. W Teatrze Troickim wiosną 1918 roku odbyła się dyskusja poświęcona *Teatrowi włoskich komediantów*. W gazetowym sprawozdaniu z wystąpienia Mikłaszewskiego pisano: „Trzy cechy *commedia dell'arte* – groteska, bufonada i element akrobatyczny – zostały bardzo wyraziście zarysowane przez autora. Charakterystyczne założenie, że maska nie jest nieruchoma, że, wydawałoby się, niezmienna martwota kartonu może ożywać wraz ze zmianą pozy i gestu, zostało od razu zilustrowane wkładaniem masek. Przed widzami rzeczywiście pojawiły się różne odcienie charakterów, a p. Mikłaszewski jako aktor został nagrodzony gremialnymi oklaskami” („Strana”, 1 maja 1918). Eisenstein mógł być na tej dyskusji obecny – w 1920 roku powoływał się na wygłoszone wówczas wystąpienie Siergieja Radłowa (zob. dalej w niniejszym wydaniu). Po dziesięciu latach wydarzenia te (odczyt z 1916 i dyskusja z 1918 roku) nałożyły się w pamięci reżysera na siebie (jednak jeszcze nie zlały się ostatecznie – stąd „zdaje się”). W czasie dyskusji w Teatrze Troickim w 1918 roku Meyerhold także zabierał głos (tekst jego wystąpienia został niedawno przedrukowany: LEK, s. 50).



## Pierrot – Meyerhold, *Buda jarmarczna* A. Błoka

Rys. N.P. Uljanowa, 1908

W głębi – stół prezydium.

Szacowne. Niczym mistycy na początku *Budy jarmarcznej*.

Ja jednak wśród jego członków pamiętam i widzę tylko jednego.

Inni zupełnie jakby zniknęli w konturach własnych tekturowych popiersi.

Przepadli w pamięci, jak tamci przepadli w *Budzie jarmarcznej*<sup>4</sup>.

Jedyny – zgadliście.

Boski. Niezrównany.

Me-ye-er-hold.

Widzę go po raz pierwszy.

Będę jednak uwielbiał przez całe życie<sup>5</sup>.

RGALI f. 1923, op. 2, jed. chr. 1054, l. 5–6. Opublikowano [w:] IP, t. 1, s. 282; MEM, t. 1, s. 215. Publikacja według ostatniego wydania z nieznacznymi uściśleniami na podstawie autografu. Tekst napisany 14 października 1943 roku w Alma-Acie.

---

4 Eisenstein odwołuje się tutaj do opisu Meyerholda 1 sceny spektaklu *Buda jarmarczna* według sztuki Aleksandra Błoka (zob. STAT, t. 1, s. 228).

5 W brulionowych szkicach do *Pamiętników* znajduje się tekst: „Wykład Miklaszewskiego. *First glimpse of Meyer* {Pierwsze wrażenie, jakie wywołuje Meyer – ang.}” (RGALI, f. 1923, op. 2, jed. chr. 1086, l. 12).

# 1919–1920

## Z Uwag odnośnie teatru

TOROPIEC. 22/VI [1919]

CHOŁM. 3/V [1919]

[...] Należy zrezygnować z wizualnego przeżywania „dni naszego życia” (Andriejew)<sup>1</sup>, przestać zachwycać się „chamkami” (albo *Panią generałową Nastasieńką*)<sup>2</sup>, biadolić razem z trzema siostrami, należy rozwiązać całą tę nocną mgłę (sztuka Sumbatowa<sup>3</sup>) i zatańczyć w barwnej wspanialej *Maskaradzie* (Lermontow – Meyerhold)<sup>4</sup>, pamiętać, że „życie jest snem” (Calderón)<sup>5</sup>. I być „niezłomnymi książętami” (Calderón)<sup>6</sup> w walce z tym khaki<sup>7</sup> literatury dramatycznej.

---

1 *Dni naszej żyzni* (1908) – sztuka Leonida Andriejewa (1871–1919). Później, w 1921 roku, Eisenstein brał udział w inscenizacji jego sztuki *Car Głód* (reżyser W. Tichonowicz); prace nad spektaklem zostały wstrzymane z powodu klęski głodu, która dotknęła kraj.

2 *Chamka* (*Jejo Priewoschoditielstwo Nastasjuszka, Nastasjuszka*) – sztuka Michaiła Konstantinowa.

3 *Nocnoy tuman* (1916) – sztuka Aleksandra Jużyna-Sumbatowa (1857–1927).

4 Chodzi o inscenizację *Maskarady* w Teatrze Aleksandryjskim (reżyseria W. Meyerhold, scenografia A. Gołowin; premiera odbyła się 25 lutego 1917 roku). Eisenstein widział ten spektakl i wielokrotnie pisał o jego kluczowej roli przy podejmowaniu decyzji o poświęceniu się reżyserii.

5 *Życie jest snem* – dramat hiszpańskiego dramaturga Pedro Calderón de la Barca.

6 *Książę niezłomny* – dramat Calderóna. Meyerhold wystawił go w Teatrze Aleksandryjskim (premiera 23 kwietnia 1915 roku; scenograf A. Gołowin). Eisenstein widział ten spektakl i pisał o nim (zob. niżej).

7 Tutaj w znaczeniu „brud” (od „khaki” w języku hindi – barwa brudu, ziemi).

Wczoraj drzemałem i dokonałem pewnej nader ważnej obserwacji dla inscenizacji „snów”: jeden z podstawowych rysów widzenia sennego to – odwrotność wielkiej *principe*: „od mas do szczegółów” – istotnie, przed oczami pojawiają się jakieś „szczegóły”: czyjś nos, jakaś fryzura, wazon, but etc. I tam (we śnie) owe szczegóły nie składają się w masę (po to właśnie, żeby nie zdarzyło się to w praktyce, wprowadzono wielką *principe*), pozostają „zawieszone w powietrzu”, nie mając jednolitości i zwartości „masy”. Czy nie to podsunęło W.M.[Meyerholdowi] szczegóły inscenizacji *Życia człowieka*<sup>9</sup>, gdzie wskazuje, że postawił sobie za cel „utrwalić w oku widza: jakąś szafę, kolosalną kanapę”<sup>10</sup> etc., nie wyjaśniając (zdaje się), co go do tego skłoniło.

Nr 7<sup>11</sup>

## O „NAJMNIJSZEJ PODZIELNEJ” INSCENIZACJI

Nie należy zapominać, że prawdę mówiąc, każda sztuka powinna mieć nie tylko własną scenę, ale, powiedziałbym, nawet własny teatr (cały: widownię, a nawet fasadę!), o zasadzie inscenizacji nie wspominając. Każda sztuka powinna tworzyć własny „teatr”. Dlatego to, co nastąpi, odnosi się tylko do wąsko wyspecjalizowanej grupy (choć w razie czego można to rozszerzyć i na dużą grupę). *Hamlet*. Inszenizacje bez zmieniających się dekoracji, zmieniają się tylko nie-liczne rekwizyty i ich rozmieszczenie<sup>12</sup>. Właściwie jest to krok dalej na drodze *Maskarady* i *Don Juana* Meyerholda<sup>13</sup>, który nie odrzuca jeszcze zmieniającej

<sup>8</sup> Zapewne chodzi o *entremets* (franc.), przystawkę podawaną przed deserem.

<sup>9</sup> Chodzi o spektakl *Życie człowieka* w Teatrze Wiery Komissarzewskiej (premiera 22 lutego 1907 roku; oprawa sceniczna Meyerholda [plan] i Wiktora Kolendy).

<sup>10</sup> Eisenstein przywołuje z pamięci fragment z *Uwag do listy prac reżyserskich* w książce Meyerholda *O teatrze* (STAT, t. 1, s. 251).

<sup>11</sup> Dalej następują zapisy z drugiego zeszytu *Uwag*, zatytułowane *Uwagi odnośnie teatru od 13 maja do 25 lipca 1919 r. w miastach: Dźwińsk, Rżeżyca, Toropiec i Chołm w czasie służby w 1. Oddziale Budowlanym Armii Łotwy*. W zeszycie tym Eisenstein zaczął numerować zapisy.

<sup>12</sup> W archiwum Eisensteina zachowały się szkice dekoracji, kostiumów i charakteryzacji do *Hamleta* Szekspira, datowane na rok 1917 (RGALI f. 1923, op. 1, jed. chr. 697).

<sup>13</sup> Komedia Moliera *Don Juan* została wystawiona przez Meyerholda w Teatrze Aleksandryjskim (premiera 9 listopada 1919 roku; scenografia A. Gofowina).



się sceny, znajdującej się za stałym proscenium; i... krok ku teatrowi szekspirowskiemu. Jednak nie z powodu braku umiejętności czy braku środków, ale przede wszystkim, jak sędzę, „takiej” gry, przy której zapominało się o otoczeniu! Teraz defekty aktora trzeba podkolorować efektami inscenizacji albo też publiczność tak się „wydoskonalila w rozumieniu sztuki” (ha-ha!), że jej tego mało!

## Nr 9

W nrze 7 powiedziano „ku teatrowi szekspirowskiemu”, chyba tak, ale raczej [odnosi się to] do antycznego – „jedna wieczna scena”, wobec której rekwizyty grają rolę trójwymiarowych dekoracji w drzwiach „antyków”. Fakt, że jest ona „wieczna” tylko dzisiejszego wieczoru – oto różnica! Jutro idą *Godziny*<sup>14</sup> i wieczna scena jest już inna, i znowu na 1 wieczór. Ważna jest jednak jej „wieczność” w czasie trwania spektaklu, jak „wieczna” w czasie *Don Juana* i *Księcia niezłomnego* jest ta sama rama Meyerholda przy zmieniającym się tle. Tutaj zaś i tło, i rama są wieczne. I tylko szekspirowskie atrybuty – te, które, jak myślę, nawet w jego prymitywnych inscenizacjach były używane: fotele, skrzynie, pochodnie (od jednej z nich spłonął właśnie Globe Theatre!). A zatem: połączenie Szekspira i antyku (autor stanowczo cierpi na *mania grandiosa*).

## Nr 12

21 MAJA 1919 R.

Nakrycia głowy u Dürera... Co może być lepszego i bardziej charakterystycznego dla kostiumów staruszek i kobiet w ogóle (wychodząc od zalecenia Craiga – kompozycja kostiumu zgodna z charakterem); nie tylko zresztą u Dürera, lecz w ogóle owe kolosalne białe „budowle”, na które nie wiem, ile zużywano płótna, bardzo typowe także dla umownej inscenizacji, powiedzmy, autoryzowanego mirakla – to po prostu skarb, ponieważ jeden taki „kapelus” od razu wprowadzi cały aromat tych wspnianiałych, miłych czasów! Jak jednak je odtworzyć? Można pójść drogą naturalistów: zakopać się w muzeum albo obłożyć niezliczonymi sztychami, gdzie jedno nakrycie głowy byłoby pokazane ze wszystkich stron,

14 12 *czasow Kolombiny (12 godzin Kolombiny)* – libretto Eisensteina datowane na rok 1919 (RGALI, f. 1923, op. 2, jed. chr. 1600). Zachowały się także szkice kostiumów, dekoracji i charakterystyki do tej pracy (op. 1, jed. chr. 706; op. 2, jed. chr. 1600). Zob. także: MNEM, s. 200–201, 204, 223, 237.

przestudiować wszystko do ostatniej faldki; przeczytać opisy, analizy itd. Ale można zrobić to inaczej (oczywiście, rezultat będzie umowny). Pamiętacie, co mówi Craig o „chmurze i skale”, a dokładniej o tym, jak przedstawić „skalę” na scenie: „wziąć kierunek linii”<sup>15</sup>. Dlaczego i tutaj, także obłożywszy się sztychami i fotografiami Brauna<sup>16</sup>, nie postarać się znaleźć wzajemnych relacji linii w tych „skomplikowanych budowlach”, tych linii, które dają „właśnie to”. Następnie zrobić geometryczne ciało, gdzie owe linie pełnić będą rolę zębów, wszystko jedno z czego (szkielet z drutu obciążony płótnem, sklejone z kartonu „pudełko” itd.) – wrażenie *powinno* (rzecz jasna, nie zapomnijcie *tylko*, żeby i *entourage* był całkowicie pozbawiony naturalizmu!) powstać takie samo. W razie realizacji bardziej złożonej formy do „pudełka” można doczepić jeden czy drugi kawałek płótna w postaci „ogona” lub „ogonów”, kawałek, który (ale tylko, kiedy jest na swoim miejscu!) dopełni ją i da już swojego rodzaju „namacalny realizm”. Ciekawie byłoby sprawdzić tę genialną zasadę Craiga także w tym szczególnym przypadku. A korzyść kolosalna: prostota (teraz, kiedy ogarnia nas „pragnienie nacieszyć empirię powierzchni ściany” – nie pamiętam, kogo cytuję własnymi słowami – co może być przyjemniejszego) i bardzo mocne (z powodu koncentracji; „ekstraktu”) wrażenie – właśnie dlatego, że chociaż widzimy „pudełko”, nasza wyobraźnia od razu przywoła nakrycie głowy, a najmniejsza niezgodność restaurowanego zepsuje wszystko, nie dając wyobraźni żadnej pożytki.

Ogólnie biorąc, jest to przeżywanie Meyerholda, ale czy on nie przeżywa Craiga i Schopenhauera?<sup>17</sup>

## Mirakle (Różne myśli na temat inscenizacji)

Nr 19

3 CZERWCA 1919 R.

Mirakle można wystawiać dwojako: czyniąc kamieniem węgielnym element mistyczny albo wysuwając na plan pierwszy element „świecki”. [...]

<sup>15</sup> Edward Gordon Craig (1872–1966) – angielski aktor, reżyser, malarz, teoretyk teatru. Zob. jego artykuł *Artyści teatru przyszłości*, który znalazł się w jego książce *Sztuka teatru* (wyd. ros. Sankt-Pietierburg 1912, s. 24).

<sup>16</sup> August Emil Braun (1809–1856) – niemiecki archeolog, założył przedsiębiorstwo galwanoplastyczne, które publikowało zdjęcia dzieł sztuki.

<sup>17</sup> Najwyraźniej Eisenstein ma na myśli wypowiedzi Schopenhauera i Craiga o fantazji widza (zob. STAT, t. 1, s. 117, 263).

Do dzieła więc!

A zatem, bardziej stosowne do współczesnego „demonstrowania” mirakle są w istocie mniej mistyczne: 2 i 3 grupy *Miracles de Nostre-Dame*, oczywiście, przy większym skomplikowaniu treści 1 grupy można je nieco parafrazować i *retrancher* {skrócić – franc.} i będzie to mniejszym grzechem niż *Verstummelung* {znieskształcenie – niem.} sensu przy zachowaniu pełnej objętości i formy. Naturalnie, jeśli można zachować mirakle w całości, nie może być nic lepszego: *Teofil* Błoka<sup>18</sup> to *chef-d'oeuvre*, ale ja chciałbym, żeby teatr mirakłowy, mimo surowości swoich czasów, mimo wszystko stał się teatrem na równi z „teatrami” (balet, dramat, farsa itd.), a wszystkie „amputacje”, o których mówię z krwawiącym sercem, będą konieczne tylko w razie... konieczności – nie daj Boże; wydaje mi się jednak, że mirakle staną się teatrem dopiero po przejściu przez ogień współczesnego ducha, bez tego będą pięciominutowym odtworzeniem obcym sercu aktora (wspominam słowa Meyerholda o Teatrze Starym<sup>19</sup>), a tym bardziej widzowi – daj Boże, żeby we wszystkich tych eksperymentach nie utracić wspaniałego zapachu polnych kwiatków prymitywu – aromatu mirakli.

## Nr 23

13 CZERWCA [1919]. ESZELON. RZEŻYCA

*Opowieści Hoffmanna*<sup>20</sup>. Olimpia. Mówić o inscenizacji tej sceny jest bardzo trudno, to jest powiedzieć coś nowego i w pełni oryginalnego – lalki Łapickiego<sup>21</sup>

18 Przekładu *Le miracle de Saint Théophile* Rutebeufa (ok. 1245–1285) dokonał Aleksandr Błok dla Teatru Starego. Premiera spektaklu *Przedstawienie o Teofilu* (reżyserzy Nikołaj Driesen, Aleksandr Sanin, scenografia Iwan Bilibin) odbyła się 7 grudnia 1907 roku.

19 Chodzi o artykuł Meyerholda *Starinnyj Teatr w S.-Pietierburgie (pierwszy pieriod)* (zob. STAT, t. 1, s. 189–191). Meyerhold zwrócił uwagę na sprzeczności w zamierzeniach wystawiania „oryginalnych tekstów teatrów średniowiecznych” w Teatrze Starym: rozwiązaniom reżyserkim nie towarzyszyły ani odtworzenie dawnej techniki teatralnej, ani opanowanie przez aktorów techniki ówczesnych scen. Stąd, w mniemaniu Meyerholda, pojawiała się parodia, która niszczyła wrażenie artystyczne.

20 *Opowieści Hoffmanna* (1880) – opera Jacques’a Offenbacha (właśc. Jakob Eberst; 1819–1880). Olimpia to bohaterka tej opery. W archiwum Eisensteina zachowały się szkice dekoracji, kostiumów i charakterystyki do *Opowieści Hoffmanna*, datowane: 10 marca 1920 – 23 września 1921 (RGALI, f. 1923, op. 1. jed. chr. 735).

21 Josif Łapicki (właśc. Michajłow [ros. źródła podają, że Michajłow to pseudonim – przyp. tłum.]; 1876–1944) – założyciel Teatru Komedii Muzycznej (1912–1919). W 1916 roku wystawił *Opowieści Hoffmanna* (premiera 21 marca). Widzowie, którzy przyszli obejrzeć Olimpię, mechaniczną lalkę (akt pierwszy), byli także traktowani jak lalki.

są prawie nie do „ominięcia”. Jednak w kontraście z nimi, od razu natrętnie przychodzącymi do głowy, gdy tylko zaczynasz myśleć o Olimpi, dekoracje, na szczęście, są całkowicie wolne od jego wpływu, bo tych brudnych dwukolorowych szmat, którymi chciał wyrazić coś koszmarnego (jakby różne barwy dwóch zwisających kotar czyniły już koszmar! koszmarnie to one są, ale... nie w tym sensie, jakiego chciał), raczej w ogóle nie można uważać za dekorację. Co zaś się tyczy „publiki”, to i tutaj można wymyślić coś nowego – nie traktować jej, jak on, jak nakręcanych lalek, lecz... marionetki, a usprawiedliwieniem może tutaj być... namiętność Hoffmanna do tych właśnie miłych zabawek. A zatem: goście – marionetki i tylko Olimpia – mech[aniczna] lalka. „Ale zadziwił – powiedzą mi. – Nakręcaną lalkę zastąpił marionetką i wyobraża sobie!” Pozwólcie jednak – zakres ruchów marionetki różni się istotnie od ruchów nakręcanej lalki, ale nie w tym rzecz – marionetkowość gości da nam klucz do dobrania dekoracji: każdy wie, że marionetka wisi na nitkach, które łączą się nad sceną. „Nooo!”, tak więc zwykłych „drzwi wejściowych” nie można robić – górna futryna będzie przeszkodą dla figurki, bo zatrzyma sznurek. „To znaczy, pudło bez drzwi zamiast pokoju?” Nie – urządzić scenę jak w dziecięcych teatrzykach, gdzie pokój wyznaczają nie trzy ściany, tylko kolejne boczne kulisy (jak u nas ustawia się jeszcze teraz „rusztowania”). (Taka konstrukcja wywołana jest tym właśnie motywem, ale tutaj rzeczywiście niezbędnym, bo w tym przypadku grają „najprawdziwsze” figurki na nitkach). Między owymi „parawanami” nasze marionetki mogą swobodnie pojawiać się i znikać, nie zaczepiając o swoje umowne nitki. A zatem, szkielet sceny gotowy. Teraz szczegóły. Żeby jeszcze bardziej podkreślić, że to „teatrzyk” marionetek, parawany (w postaci bocznych kulis) zrobić jakies półtora raza wyższe niż człowiek, nad nimi zostawić bardzo dużo miejsca, a wokół i od tyłu, żeby nie było widać teatralnych sekretów, zwykle zasłoniętych „sufitami”, zawiesić mocno pofałdowany mój ulubiony czarny aksamit – da on fantastyczne, sugerujące koszmar (z racji towarzyszących mu dodatków; w ogóle o zmianie nastroju, wywołanej czarnym jednolitym tłem z „dodatkami” do niego zob. jedną z następnych uwag) „tło” w przenośnym znaczeniu. Parawany, wraz z oddalaniem się ich od rampy, stają się wyraźnie niższe i niższe, podkreślając perspektywę zwężającej się szachownicy (*blanc et noir*) podłogi. Odpowiednio do tego wysokość parawanów następująca: pierwsze – ku górze, to jest dalej niż wzrok sięga, dadzą one ogólną ramę. Ostatnie odrobinę wyższe niż człowiek, a pośrednie trzy razy (sądzę, że nie więcej – po pierwsze, pstrokato, a po

drugie, kontrast wysokości będzie mniej zauważalny, ale ostatecznie wyjaśni to mniej lub bardziej dokładny rysunek). Styl wykończenia – przeszarżowany (tutaj dają znać o sobie pouczenia Meyerholda<sup>22</sup>) *biedermeyer* (chociaż nie, zdaje się, że mówiłem o tym M.P.<sup>23</sup> minionego lata, a wtedy Meyerholda jeszcze nie miałem – wyjaśnić na podstawie katalogu – to dla mnie bardzo ciekawe!). Przepłatanie się parawanów z oknami (*Dumy Pańs[twowe]* w Piotrogradzie) – wąskimi, wysokimi, czarnymi zamiast szyb (variant: z przezroczystą „gazą”, przez którą widać część kolejnego parawanu; jeszcze mniejsze prawdopodobieństwo i plus – przesuwanie się postaci w oknie przed jej pojawieniem się na scenie; czern – więcej nastroju) i jednolitymi parawanami z trójamiennymi kandelabrami z żółtymi świecami i ogromnymi fotelami (zmniejszającymi się stopniowo w stronę tła), pokrycie białych foteli – czarne z jakimiś jaskrawo wyszytymi kwiatami. W ogóle *scenę pogłębić do granic możliwości*: w głębi możliwa jest redukcja postaci; chociaż można to osiągnąć także umięjętnym rozmieszczeniem naszych marionetek: zmusić wyższe do poruszania się bliżej, a niższe – dalej<sup>24</sup>.

## Nr 27

23 CZERWCA 1919 R.

Tutaj (nr 26<sup>25</sup>) podstawą było także to, co sobie pomyślałem, kiedy wziąłem do rąk *Fausta i miasto*<sup>26</sup> Łunaczarskiego i czego tam... nie znalazłem! W ogóle, kiedy nigdzie nie znajduje się tego, czego by się chciało, wypadnie pisać samemu.

22 Eisenstein ma na myśli uwagi o grotesce i marionetkach u Hoffmanna w artykule Meyerholda *Widowisko jarmarczne* (STAT, t. 1, s. 228–229) i spektakl Meyerholda *Cud św. Antoniego*, gdzie reżyser traktuje tę sztukę jako „teatr marionetek” (ibidem, s. 249).

23 Mowa o Marii Żdan-Puszkinej. Zob. jej wspomnienia o Eisensteinie *Nadpis' na knigie*, s. 92–95. Wynika z nich, że poznali się we wsi Wożega (gubernia wołogodzka), gdzie Eisenstein przebywał od września 1918 do marca 1919. Jeśli chodzi o passus „wtedy Meyerholda jeszcze nie miałem”, to Eisenstein skorygował to w 1921 roku: „[...] wpadły mi w ręce „Trzy Pomarańcze”, *O teatrze*, trafiłem na *Maskaradę* etc., etc.” (KZ, nr 36/37, s. 12). Wynika z tego, że z książką Meyerholda zapoznał się nie później niż wiosną 1917 roku.

24 Należy przypuszczać, że „pogłębienie” sceny pojawiło się u Eisensteina jako kontra do próby Meyerholda, by potraktować przestrzeń teatralną jako „scenę-płaskorzeźbę”. Por. późniejsze uwagi – z okresu wystawienia opery Wagnera *Walkiria* – gdzie Eisenstein przeciwstawia swój pomysł na spektakl rozwiązaniom Meyerholda w *Tristanie i Izoldzie* (zob. dalej w niniejszym wydaniu).

25 W poprzednim zapisie (nr 26, 22 lipca 1919 roku), podobnie jak w wielu innych (zob. MNEM, s. 225–229, 231), Eisenstein wyluszczał temat i sceniczne rozwiązania swojej sztuki *Komedija własti* (w końcu nienapisanej). W jego archiwum zachowały się uwagi reżyserskie i szkice dekoracji, kostiumów i charakterystyki do tego zamysłu, datowane na 17 sierpnia 1919 – 13 lipca 1921 (RGALI, f. 1923, op. 1, jed. chr. 719; op. 2, jed. chr. 1601).

26 *Faust i gorod* (1918) – sztuka Anatolija Łunaczarskiego (1875–1933).

(Prawie) całkowicie mi odpowiadający teatr tragiczny (gotowy bez mojej „obróbki” jak mirakle) znalazłem dzisiaj po przeczytaniu *Księżniczki Maleny* Maeterlincka<sup>27</sup>. Zachwycające! Chociaż zacząłem to czytać z dużym uprzedzeniem, jakie mam zawsze do czegoś, co jest chwalone (to śmieszne – ale właśnie dlatego tak długo nie mogłem wybrać się na *Don Juana* i *Księcia niezłomnego*!!!).

## Nr 33 (Do nr 31)<sup>28</sup>

2 SIERPNIA 1919 R.

Wydaje mi się, że od „dzikiego i niekulturalnego” „przeżywania na scenie”, ubarwionego naturalizmem „bólu”, „rozpaczy”, „zazdrośnictwa” (od „zazdrość”) i „fizjologicznego” aktora zwrócimy się ku wyszukanemu muzycznemu, rytmicznemu „deklamowaniu” „swojego bólu”; nacisk zostanie położony nie na zwykłe łzawe „pociąganie nosem” itp., lecz na rytmiczność postaci i ruchów zgodnych z wypowiedzanymi pięknymi słowami – skąd takie „przewidywanie” przyszłości? – z lektury „muzycznego” Calderóna, którego innej inscenizacji sobie nie wyobrażam. Jako przykład „właściwego prowadzenia roli” wskażę *Księcia niezłomnego* w Teatrze Aleksandryjskim (zwłaszcza Mulej – Leszkow<sup>29</sup> i Król – Studiencow<sup>30</sup>).

## Nr 37

9 SIERPNIA [1919]

„Dobrze, że widz «przestał śledzić treść rzeczy przedstawianej» (było to w planie wystawienia etiid i pantomimy)”[...] (Glossy Meyerholda do artykułu L. Guriewicz o spektaklu jego studia, „Miłość do Trzech Pomarańczy” 1915, s. 142<sup>31</sup>) – pozostaje podpisać się rękami i nogami pod tą myślą i przestać bredzić jak w poprzednich numerach – powiedziano tutaj wystarczająco dużo [...]

27 W archiwum Eisensteina zachowały się szkice dekoracji do sztuki Maurice’a Maeterlincka *Księżniczka Malena*, datowane na 23 lipca 1919 – 6 sierpnia 1920 (RGALI, f. 1923, op. 1, jed. chr. 707).

28 Dalej następują zapisy z trzeciego zeszytu *Uwag*, zatytułowane *Uwagi odnośnie teatru, także pewne myśli o sztuce w ogóle, m. Chołm* [opustka] gub. i m. Wielkie Łuki, czas 25/VII–13/XII 1919 r.

29 Paweł Leszkow (1884–1944) – aktor Teatru Aleksandryjskiego.

30 Jewgienij Studiencow (1890–1943) – aktor Teatru Aleksandryjskiego.

31 Z niewielką nieścisłością („pantomimy” zamiast „pantomim”) Eisenstein zapisuje początek 43 „uwagi redakcji czasopisma Doktora Dapertutto” do odgłosów prasy codziennej na temat wieczoru Studia 12 lutego 1915 roku. Chodzi o artykuł Lubow Guriewicz *1-wyj wieczor studii Miejercholda* („Riecz”, 15 lutego 1915); zob. „Lubow” k Triom Apielsinam. Żurnal Doktora Dapier tutto” 1915, nr 1/3, s. 142.

[...] Rodzenie się gry nie z fabuły, lecz z „następstwa parzystej i nieparzystej liczby osób na scenie” i z różnych *jeux de théâtre* {gier teatralnych – franc.}... (z programu studia Meyerholda<sup>32</sup>). Jeśli odrzucić [...] *un peu trop* {pewien nadmiar – franc.} – bardzo to bliskie, „paralelne, nie całkiem na jednej płaszczyźnie” z moimi myślami.

„Geometryzacja rysunku w *mise-en-scène* [...]”<sup>33</sup> – to jeden z moich filarów.

„Pantomima porusza widza nie tym, co jest ukryte w jej treści, lecz tym, jak powstaje [...] i jak ujawnia się w niej mistrzostwo aktora”<sup>34</sup>. Ja zaś stawiam ów wymóg zawsze i wszędzie, nie tylko w teatrze pantomimy.

„[...] żeby całokształt wszystkich elementów spektaklu miał *określony sens*, gra powinna być jednym ze składników owej sumy funkcjonujących elementów”<sup>35</sup>, „dekoracyjne, nie przypadkowe tło”, „podłoga placu (sceny) złączona z liniami widowni”, „tło muzyczne”, „tło malarskie”<sup>36</sup> – czy to nie jest to, o czym roilem w nrze o przyszłości teatru<sup>37</sup>. Przyjemnie czytać takie rzeczy u takiego człowieka *po* napisaniu uwag (piszę szczerze, bez afektacji w *Za kulisami mojego teatru* Głagolina<sup>38</sup>).

„W tej pauzie (w grze) szczególnie wyraźnie uwidacznia się całe znaczenie nieuchronności przeżyć, wywoływanych światłem, muzyką, *splendorem* rekwizytów, *odświętnością* kostiumów”<sup>39</sup>. Podkreślam i milczę na temat mojego teatru-święta („*12 heures*” {12 godzin – franc.}) – tutaj powiedziano wszystko.

<sup>32</sup> Nie całkiem ścisły wypis (w zwrocie „z podstaw fabuły” opuszczono słowo „podstaw”) Eisensteina z kroniki *Studia Klass W.E. Miercherholda i Wł.N. Solowjowa* („Lubow’k Triom Apielsinam” 1914, nr 4/5, s. 92).

<sup>33</sup> Ibidem.

<sup>34</sup> Cytat (skrót dokonany przez Eisensteina) z wyżej wymienionej kroniki, s. 95.

<sup>35</sup> Ibidem, s. 97 (z niewielką nieścisłością).

<sup>36</sup> Eisenstein raczej konsekuje niż cytuje poniższy pasaż z czasopisma: „Ponieważ wiem – powiada nasz aktor – że wchodzę na miejsce, gdzie tło dekoracyjne nie jest przypadkowe, gdzie podłoga sceny łączy się z liniami widowni, gdzie panuje tło muzyczne, nie mogę nie zdawać sobie sprawy, jak powinienem w tej scenerii się znaleźć” (ibidem, s. 96–97).

<sup>37</sup> O „teatrze przyszłości” Eisenstein „roil” w zapisie nr 31 (zob. MNEM, s. 232).

<sup>38</sup> Boris Głagolin (właśc. Gusiew; 1879–1948), jego książka *Za kulisami mojego tieatra* ukazała się w Sankt Petersburgu w 1911 roku.

<sup>39</sup> Z niewielkimi nieścisłościami i dodaniem słów „w grze” Eisenstein wciąż cytuje kronikę studia Meyerholda („Lubow’k Triom Apielsinam” 1914, nr 4/5, s. 98). Słowa „splendorem” i „odświętnością” podkreślił Eisenstein.

Rozmyślając, dlaczego właściwie napisałem poprzedni nr<sup>41</sup>, przekonuję się, że to znowu *selfapology* {samousprawiedliwienie – ang.} za to, że nie wszystkie (dalece nie wszystkie) dramaty „widzę” umownie; niektóre (na przykład *Norę*) bardzo, ale to bardzo naturalistycznie. Jeśli przyjąć stanowisko Jewricinowa (*Pro scena sua*)<sup>42</sup>, który zadanie reżyserii sprowadza do odsłaniania zamysłu autora, to jest to jeszcze bardziej pocieszające!

Wystawiając umownie (teatralnie) to, co autor „widzi” naturalistycznie – życiowo, realnie, w życiu (kalosze i *bibelots* w *Norze*) – już dopuszczamy się *Willkür* {samowola – niem.} wobec świętej osoby autora. Żeby trzymać się mimo wszystko miłych naszemu sercu form umowności, należy podchodzić do sprawy, by tak rzec, od tyłu – przez myśl albo zamysł (na przykład, „marionetkowość” w *Cudzie św. Antoniego* – zob. Meyerhold *O teatrze*; „chlód i jesienność” Heddy Gabler – ibidem<sup>43</sup>; etc.). Proste, bezpośrednie podejście do podobnych, naturalistycznie poczętych rzeczy powinno właśnie doprowadzić do naturalizmu. Można byłoby to nazwać: *Der erlaubte Willkür des Regisseurs über den Autor* {dopuszczalna samowola reżyserów w stosunku do autora – niem.}.

Tak więc „podejście umowne” to często *Willkür* w stosunku do autora – ale... jednocześnie także współpraca, bo tą metodą reżyser po swojemu i *swoimi środkami* i siłami przedstawia główną myśl autora. Taka jest, według mnie, droga Meyerholda.

We mnie forma wzięła już górę nad treścią (w moich marzeniach), wskutek czego tak mało pociąga mnie „teatralność”. Wszystko, co pisałem o „idei”, powinno być rozszerzone także na „treść” – powinna ona rodzić formę i... tyle (formę teatralności). Oczywiście, urok „czystej treści” pod warunkiem

40 Zapis publikowany po raz pierwszy.

41 Chodzi o zapis nr 56 (z 4 października) „To i owo o dramaturgii”, opublikowano: MNEM, s. 243–244.

42 Książka Nikołaja Jewricinowa *Pro scena sua. Rieżyssura. Licediei. Poslednije problemy tieatra* ukazała się w Piotrogradzie w 1915 roku.

43 Chodzi o dokonaną przez Meyerholda charakterystykę rozwiązań reżyserskich sztuki Maeterlincka *Cud świętego Antoniego* (Teatr Wierzy Komissarżewskiej, premiera 30 grudnia 1906) i o opis Piotra Jarcewa spektaklu *Hedda Gabler* według sztuki Henrika Ibsena (Teatr Wierzy Komissarżewskiej, premiera 10 listopada 1906); zob. *Uwagi do spisu prac reżyserskich* w książce *O teatrze* (STAT, t. 1, s. 249–250, 239–242).



stworzenia formy teatralnej jest sam w sobie godny szacunku i pożądany! Wybór: „jedno albo drugie!” – jest strasznie trudny i... niewdzięczny. Lepszy kompromis: „i jedno, i drugie”.

Tak, kiedy się patrzy na Balli Callota<sup>44</sup>, trudno rozstrzygnąć – czy to wspaniałe figurki czy [wspaniały] rysunek figurek. Gdyby jednak były źle narysowane, nie dałyby tej rozkoszy, jaką daje genialnie narysowana blachostka. Wybór komplikuje jeszcze to, że takie dziełko zaspokaja jednocześnie dwie estetyczne potrzeby.

No i dobrze! Niech tam, będziemy zaspokajać *obydwie*, ale właśnie *obydwie*, sprawiedliwie – i... nie treść *par excellence*, ale także teatralność, o ile tamto (to dla „innych”), o tyle dla mnie teatralność *par excellence*, podobnie jak zachwyca mnie nie „naiwna religijność” prymitywu, lecz sama „naiwność” prymitywu, albo, jeszcze ściślej, „sam naiwny” prymityw – jego bezradne rączki, skłony główek, klasyczne wygięcia postaci – wszystko bez ukrytej intencji. Z Callotem krążyłem zbyt daleko i w nadmiernym oderwaniu. Tutaj moje drogie prymitywy wyprowadziły mnie na właściwą drogę – oczarowuje mnie nie ich religijna treść, lecz one same. Dlaczego z teatrem nie może być tak samo?

A przecież nawet Meyerhold pisze, że jego Murzynyątka (*Don Juan*) to „nie chwyt dla snobów”, lecz że powinny przenieść widza w *siècle Louis XIV* {wiek Ludwika XIV – franc.} po to, żeby groteska Moliera była bardziej kontrastowa<sup>45</sup> etc.

Dlaczego? Owe Murzynyątka są urzekające same w sobie – są elementami, ciałem i krwią teatralności! Po co narzucać im „przedstawianie wieku Króla Słońce”, kiedy reprezentują coś większego, w teatrze jedynie ważnego – teatralność. Co prawda, Meyerhold, idąc po swojemu, dał produkt czystej teatralności, ale dlaczego w swoim artykule nie zwrócił uwagi czy nie podkreślił właśnie

44 Chodzi o serię akwafort „Balli di Sfessania” (ok. 1622) Jacques’a Callota (1592–1635), poświęconych tańcom neapolitańskim i postaciom z włoskiej komedii.

45 Chodzi o Murzynyątkę, którą Meyerhold wprowadził do inscenizacji *Don Juana*. Opis ich funkcji kończy się podsumowaniem: „...wszystko to nie chwyt dla rozrywki snobów, wszystko to w imię rzeczy najważniejszej: pokazać w woalu mgiełki wyperfumowane, rozłożone wersalskie królestwo” (cyt. za: STAT, t. 1, s. 196). Meyerhold wiąże osobliwości swoich reżyserskich rozwiązań: rolę proscenium, brak kurtyny, pełne oświetlenie sali w czasie przedstawienia itd. zarówno ze swoistością sztuki, jak i z rozumieniem teatralności w epoce Moliera. Eisenstein w swoich *Uwagach odnośnie teatru* skłania się ku formalizacji teatralnych chwytów, odrywając je często i od treści sztuki, i od specyficznego pojmowania teatralności, właściwego tej czy innej epoce.

tęgo – najbardziej cennego i wartościowego – „teatralności” swojej inscenizacji, zamiast zasługi wiernego pokazania podkreślonej molierowskiej groteski.

Może „brak zasad” (jak pamiętacie, pisałem o tym) przeraża Meyerholda, w wyrażeniu „chwyt dla snobów” pobrzmiewa właśnie coś takiego. Nie, powiadam, jeśli chwyt dla snobów (to czy nie ma go ani procenta w tak „odległej” od tego inscenizacji?), jeśli jego rezultat jest właśnie taki – teatralność – chwyt, niechby nieprzemyślany, przypadkowy, logicznie nieuzasadniony, zasługuje na uznanie!

A może jest to nierozdzielne? „Teatralny” chwyt posiada logiczny szkielet, jak najpiękniejszej formy kopuła czy starożytne sklepienie, które okazuje się także najbardziej konstruktywne?! Najdoskonalszy wewnętrznie teatr Szekspira i najbardziej teatralny!!

## „O martwej sztuce naśladownictwa” i o „naśladowczej” twórczości<sup>46</sup>

Nr 60

Czytając wielu współczesnych naśladowców (Woldemar[a] Luscynius[a]<sup>47</sup>, M. Kuzmina<sup>48</sup>, Znosko-Borowskiego<sup>49</sup>, W. Sołowjowa<sup>50</sup> etc.), dochodzi się do

<sup>46</sup> RGALI, f. 1923, op. 2, jed. chr. 1100, l. 75–79. To jeden z programowych tekstów młodego Eisensteina, który krytycznie ocenia twórczość najbliższych współpracowników Meyerholda, a więc i jego samego. Uprzedzając konkretne charakterystyki dramaturgów nowego teatru (w tej liczbie Kuzmina, Znosko-Borowskiego i Sołowjowa), Meyerhold pisał: „Inicjatorzy nowego teatru próbują przede wszystkim odrodzić tę lub inną cechę jednego z teatrów autentycznie teatralnych epok” (STAT, t. 1, s. 188). Eisenstein w swoim zapisie usiłuje zakwestionować tę ocenę Meyerholda. Niezwykle ważne, jak ujęty został tutaj problem twórczości „naśladowczej”: zupełnie jakby przyszły uczeń Meyerholda przeczuwał, że do końca swoich dni będzie dążył do uwolnienia się od wpływu mistrza.

<sup>47</sup> Eisenstein nieścisłe („Woldemar” zamiast „Wolmar”) przywołuje pseudonim literacki Władimira Sołowjowa.

<sup>48</sup> Michail Kuzmin (1872–1936) – poeta, pisarz, kompozytor. O jego dramaturgii Meyerhold pisał w książce *O teatrze*: „Michail Kuzmin pisze sztuki w duchu dramatu średniowiecznego, a także rekonstruuje francuski teatr komiczny”. W tabeli, gdzie wyliczano dramaturgów i sztuki, pod nazwiskiem Kuzmina podano: „Komedie: a) o Jewdokii, b) o Aleksieju, c) o Martinianie. *Kuranty lubwi. Goffandka Liza. Princ s myzy* i in.” (STAT, t. 1, s. 188, 187).

<sup>49</sup> Jewgienij Znosko-Borowski (1884–1954) – dramaturg, szachista. Meyerhold pisał o nim: „Jewg. Znosko-Borowski swoją sztuką *Obraszczonnyj princ* zaczyna wprowadzać do rosyjskiego dramatu charakterystyczne cechy dramatu hiszpańskiego, zagęszczając groteskę” (ibidem, s. 188). Sztukę Meyerhold wystawił w Domu Intermediów (premiera 12 grudnia 1910).

<sup>50</sup> Władimir Sołowjow (1887–1941) – dramaturg, reżyser, historyk teatru. Meyerhold pisał o nim: „W.N. Sołowjow swoimi sztukami *Czort w zielonom* i *Arlekin, chodataj swadieb* przywraca w teatrze komedię masek” (ibidem). Meyerhold wystawiał tę drugą sztukę dwukrotnie: pierwszy raz na estradzie Stowarzyszenia Szlacheckiego w Petersburgu (premiera 8 listopada 1911); drugi raz w Towarzystwie Aktorów, Malarzy, Pisarzy i Muzyków w Teriokach (premiera 9 czerwca 1912).

wniosku, że to martwa sztuka i skazana na zagładę, mimo jej, być może, analityczno-encyklopedycznej (rezultat nagromadzenia doprowadzonych do wirtuozerii dociekań i wiedzy) wartości – to te same stare rzeczy, nieskończenie drogie, cenne, ale przy tym i współczesne (z racji urodzenia) albo, ściślej, współczesne, wcisnięte w stare, starannie zrekonstruowane i fanatycznie ograniczone ramy. Mówiąc bliżej i bardziej wulgarnie, *neuer Stoff* {nowy materiał – niem.} ze starymi trikami. To akademia (przed Mirom Iskustwa)<sup>51</sup> – to nie twórczość. To trzeba wiedzieć, ale tworzyć należy nie poprzez wlewanie młodego wina w „tradycję”.

Jeśli takie były cele i zadania studia W[siewołoda] M[eyerholda] („Miłość do Trzech pomarańczy”) – i tylko takie – a nie jedynie jako stopień (szkolna ława, kurs akademicki, konwersatorium) dla przyszłych twórców – to jest to rzeczywiście martwa sztuka, jak pisała o tym większość krytyków (zob. czasopismo<sup>52</sup>). Jakie jest wyjście, żeby zachować tradycję i styl i żeby jednak tworzyć oryginalnie? Oto jakie: „tworzyć w duchu”, a przy tym bez sztuczności (coś takiego pisałem o drugiej (nierekonstrukcyjnej) roli reżysera). Nasi pisarze („wyżej wspomniani”) robią tak: biorą temat, który mógł wziąć dawny mistrz (*fantasie* albo współczesne stylowi, w którym tworzą, utwory prozatorskie lub poetyckie), albo nawet temat współczesny (poddający się pożądanej „stylizacji” czy „archaizacji”) i zadowoleni z siebie przedstawiają go w tradycyjnych (w systemie rekonstrukcyjnym poprzez swoją umyślność i sztuczność z tradycyjnych zamieniają się w szablonowe!) formach, święcie je zachowując (jak, dajmy na to, reguła następstwa parzystej i nieparzystej liczby występujących na scenie postaci<sup>53</sup> wbrew „logice akcji” – przykład najbardziej

51 Mir Iskustwa (1898–1924) – stowarzyszenie artystyczne utworzone w Petersburgu przez Aleksandra Benois i Siergieja Diagiłewa. Występowało nie tyle przeciwko Akademii Sztuk Pięknych, ile degenerującemu się Towarzystwu Pieriedwiżników.

52 Chodzi o nr 1/3 „Lubwi k Triom Apielsinam” z 1915 roku, gdzie opublikowano wybór opinii o Studiu Meyerholda (s. 132–149).

53 Chodzi o artykuł Władimira Sołowjowa *K woprosu o teorii scenicznej kompozycji* („Lubow’ k Triom Apielsinam” 1915, nr 4/7, s. 171–178), gdzie rozpatrywane było „następstwo parzystości i nieparzystości w układzie występowania postaci teatralnych”. 22 stycznia 1920 roku Eisenstein zapisał: „W poszukiwaniu ścisłej formuły zasady następstwa parzystej i nieparzystej liczby aktorów na scenie w *commedia dell’arte* w piśmie „Lubow’ k Triom Apielsinam” natknąłem się na program wykładów Sołowjowa, gdzie wspomina się o geometryzacji *mise-en-scène*. A więc pisać już nie ma o czym (to jest «wieszczęć»”) (MNEM, s. 244). W tym samym numerze pisma w dziale *Studio* (Kłass W.N. Sołowjowa) jest odsyłacz do tego artykułu i opis zajęć praktycznych „techniką sceniczną włoskiej komedii”: „1) stworzenie dużych kompozycji, których przeznaczenie polegało na opracowaniu podstawowego rysunku geometrycznego najbardziej skomplikowanych *mise-en-scène* i na rozwinięciu w uczestnikach studia wyobrażenia

martwej spośród wszystkich tradycji – jeśli autor nie „czuje” konieczności i czyni to nie przypadkiem, lecz w imię tego to a tego). I zapewne słowa Siergieja Radłowa<sup>54</sup> (dość jadowicie wyśmiane w jednej z gazet) w czasie dyskusji (1918 r.)<sup>55</sup> o metodach improwizacji w *commedia dell'arte*, o tym, jak „nauczyć się improwizować” (po przestudiowaniu wszystkich materiałów historycznych dojście do stanu, kiedy uczuciem, zmysłami zrozumiecie tę „mechanikę”, której nie da się wyuczyć, przekroczycie granicę, za którą wszystko przyjdzie samo z siebie), można byłoby rozszerzyć w ogóle na wszystkie przypadki twórczości „w manierze [...]”.

Po przestudiowaniu „sztuczek właściwych teatrowi” (rzecz jasna, od wyuczania i talentu zależy konieczna do zbadania liczba materiałów, aby posiadać sekret tworzenia) sami stwórzcie nowe, a im bardziej opanuje was duch *commedia dell'arte*, tym będą one bliższe, spowinowacone, a może nawet właśnie w jej stylu. Możliwe, że w ten sposób odtworzycie te „sztuczki” Sacchiego<sup>56</sup>, które się nie zachowały, albo których nie zdążył stworzyć (z przyczyn zewnętrznych). Dziwaczne to, dziwaczne! i pozwólcie, że powiem – wszak wielu pisarzy „przenoszą” się w psychologię wielkich postaci historycznych albo charakterów ([nazwisko nieczytelne], Borys Godunow, Groźny, Aleksander I, Famusow, imię ich legion, albo Gorbunow-Ditiatin<sup>57</sup>). Dlaczego

---

zespołu scenicznego” („Lubow' k Triom Apielsinam” 1915, nr 4/7, s. 206). Później Eisenstein zastosował technikę następstwa kadrów z parzystą i nieparzystą liczbą osób przy montażu filmów, zob. jego artykuł *E! O czystocie kinorejzyzacji* („Sowietskoe kino” 1934, nr 5, s. 25–31), włączony następnie do książki *Montaż* (zob. MON, s. 107–112). W latach czterdziestych reguły „parzystości – nieparzystości” Eisenstein zaczął rozpatrywać w nawiązaniu do innych tradycji – chińskiej i japońskiej.

- 54 Siergiej Radłow (1892–1958) – reżyser; brał udział w zajęciach Studia na Borodinskiej, współpracował z pismem „Lubow' k Triom Apielsinam”.
- 55 Mowa o dyskusji o teatrze włoskich komediantów, która odbyła się pod koniec kwietnia 1918 roku w Teatrze na Troickiej. W gazetowym sprawozdaniu pisano: „S. Radłow bardzo wnikliwie odnotował tę cechę teatralnego reformatorstwa, że tutaj nowatorami nie są futuryści, którzy wymyślają coś całkiem niebywałego, tylko retrospektywiści. Wybierają jedną z dawnych form sztuki teatralnej i następnie gorąco ją propagują. Mamy dobrych reżyserów, aktorów i scenografów, ale nie mamy dobrych autorów. Skłaniając aktora do tworzenia, teatr powraca do stylu komedii łacińskiej, komedii Terencjusza i Plauta, gdzie akcja toczy się tylko na scenie, a życie zastępuje byt, który można byłoby nazwać bytem teatru” („Strana”, 1 maja 1918). Fragment o słowach „dość jadowicie wyśmianych w jednej z gazet” odnosi się, jak można przypuszczać, do wystąpienia w dyskusji Waleriana Chudowskiego, który utrzymywał, że teatrowi ojczystemu potrzebna jest nie improwizacja, lecz „marzenie o sztuce heroicznej”.
- 56 Sacchi, właśc. Antonio Sacco (1718–1788), słynny włoski aktor *commedia dell'arte*, odtwórca ról Arlekina i Truffaldina. W publikacji zapis na tym się kończył; okazało się, że opuszczono dwie ostatnie karty autografu.
- 57 Iwan Gorbunow (1831–1896) – prozaik i aktor, twórca komicznej postaci emerytowanego generała Ditiatina.

ty, aktor-twórca (albo aktor-pisarz), nie mógłbyś „wejść” w typ Panatolona, Kapitana i zacząć „wyczyniać figle” równie zgodne z tymi postaciami, jak harmonijna jest ich psychologia działania – Eugeniusza Oniegina, Pawła I etc. Kiedy wejdziecie w ducha Ioffmanna, w jego dwoisty obraz świata, a Ioffmannem nie jesteście, będziecie tworzyć po swojemu i całkowicie swobodnie, i tylko, być może, bazę, trampolinę będziecie mieć tę samą (może on tylko naprowadził was na to, czego sami byście nie znaleźli) i może uda wam się wyhodować ów monstrualny tulipan o [opustka] płatkach, który przebiję jego tulipan o [opustka], o którym mówi Wilde<sup>58</sup>. A zatem, „przeniesieniem duszy”, przejmowaniem ducha, ale całkowicie indywidualnym (modelowanym zgodnie ze stopniem potrzeby „podobieństwa” do obiektu naśladownictwa) gospodarowaniem, odkrywaniem nowych horyzontów – oto czym możecie osiągnąć choćby naśladowczą, ale jednak żywą i oryginalną twórczość. Pełna zaś indywidualna swoboda może was, choćby nawet z cudzej trampoliny, doprowadzić do własnego, czysto indywidualnego *nie da gewesenes* {nigdy nie istniejącego – niem.}.

### Smoleńsk 18/VII-20<sup>59</sup>

(„TIEPŁUSZKA”, NR 706805)

CYTATY Z [KSIĄŻKI] GEORGA FUCHSA

REWOLUCJA TEATRU.

S. 148. „Pod tym względem Japończycy wywarli na nas nader dodatni wpływ. Ich teatr nigdy nie odstępował od prawdziwie dramatycznego stylu, nigdy nie zapominał, że dramat – to rytmiczny ruch ciała w przestrzeni. (*Dramat – to nieustanny rytmiczny ruch*). Stworzyli największe typowe wzory sztuki akrobatycznej, tańca, mimiki, kostiumów i dekoracji. Przede wszystkim ów teatr odkrył przed nami wyjątkowo bogate barwy rytmiczne. Japoński reżyser dba w zdumiewający sposób o psychologiczny rozwój dramatu. Przed nami,

<sup>58</sup> Chodzi o replikę Wilde’a w rozmowie z Robertem Rossem, który nazwał pisarza „śmiałym literackim złodziejem”: „Drogi mój Robbie – odrzekł przeciągle Wilde – kiedy widzę w cudzym ogrodzie gigantycznego tulipana o czterech płatkach, mam ochotę wyhodować własnego gigantycznego tulipana o pięciu cudownych płatkach, nie wynika z tego jednak, żeby komuś innemu wolno było wyhodować tulipana o trzech zaledwie płatkach” (cyt. za: R. Ellmann, *Oscar Wilde*, 1987). Eisenstein czytał po angielsku przedmowę Roberta Rossa do *Salomé* Wilde’a, gdzie przytoczono tę odpowiedź.

<sup>59</sup> Zapis z czwartego zeszytu *Uwag*.

na przykład, scena, w której mężczyzna i kobieta rozmawiają w najbardziej niewinny sposób. Nagle rozmowa przybiera poważny i niebezpieczny obrót i w jednej sekundzie zmienia się akord kolorystyczny. Jeśli wcześniej mieliśmy kolor jasnozielony, to wraz z momentalnym przebraniem się aktorów na *drugim planie pojawiają się statyści w jaskrawoczerwonych strojach* i wnoszą potrzebne w akcji przedmioty: ołtarz, dywany itd. Natychmiast wybucha krwawe czerwone piętno. Wszystko to wywołuje u widza więcej przerażenia i grozy niż teatralne gromy i burze, które wydają nam się podejrzane nawet w najbardziej naturalistycznych dramatach”<sup>60</sup>. [...]

NB (notabene) 2. Ów cytat objaśnia zasady W. M[eyerholda] w *Winnym – niewinnym?* Strindberga<sup>61</sup>, zwłaszcza to co wcześniej było dla mnie niezrozumiałe – dlaczego „wnoszą w tym momencie mnóstwo żółtych (grzech) kwiatów”<sup>62</sup>, po czym kolor żółty staje się dominujący.

21 lipca 1920 r.

„[...] Czy aktor najpierw powinien odkryć wewnętrzną treść roli, pozwolić ponieść się temperamentowi i potem oblec to przeżycie w tę czy inną formę, czy też na odwrót? Wówczas stosowaliśmy następującą metodę: nie pozwalaliśmy dać się ponieść temperamentowi, dopóki nie opanowaliśmy formy” (W[siewołod] M[eyerhold], *O teatrze* – praca Studia<sup>63</sup>). – To, oczywiście, rozwiązanie tymczasowe – idealnie rytmiczny aktor nie będzie już miał

<sup>60</sup> G. Fuchs, *Rewolucja teatru. Historia Mińskiego Chudożestwiennogo Teatra*, Sankt-Pietierburg 1911, s. 148–149. Słowa w nawiasie pochodzą z poprzedniego akapitu; kursywa tam, gdzie są podkreślenia Eisensteina. Cytat z nieznaczными pomyłkami: „dali” zamiast „dał”, „kolor jasnozielony” zamiast „kolory jasnozielony i różowy”.

<sup>61</sup> *Winni – niewinni?* – sztuka Augusta Strindberga (1849–1912), wystawiona przez Meyerholda wraz z Towarzystwem Aktorów, Malarzy, Pisarzy i Muzyków w Teriokach (premiera 9 czerwca 1912, scenografia J. Bondi). *Winni – niewinni?* to tytuł rosyjskiego przekładu sztuki, w oryginale brzmi on *Zbrodnia i zbrodnia*.

<sup>62</sup> Eisenstein przekazuje opis spektaklu, jakiego dokonał Jurij Bondi dla książki Meyerholda *O teatrze* (zob. STAT, t. 1, s. 242–243). Później Eisenstein powoływał się nie raz na ów opis spektaklu mistrza, także po jego śmierci (zob. dalej w niniejszym wydaniu).

<sup>63</sup> Tym cytatem z książki Meyerholda *O teatrze* (rozdz. *Pierwsze próby stworzenia teatru umownego*, artykuł *O historii i technice teatru*) zaczyna się ostatni zapis *Uwag odnośnie teatru*, który można odnieść do okresu „teatru w wyobraźni” (inne możliwe określenie to „teatr na papierze”). Służący w wojsku Eisenstein „roii” o nim przed wstąpieniem we wrześniu 1920 roku do Akademii Sztabu Generalnego, gdzie zaczął studiować język japoński. Wkrótce trafił do „systemu teatralnego” Proletkultu (zob. o tym: A. Nikitin, *Moskowskij debiut S.M. Eziensztiejna*, Moskwa 1996), więc dalsze *Uwagi odnośnie teatru* pisał już jako profesjonalista – scenograf i reżyser.

podobnego problemu: gdy uchwyci rytm duchowy i ten jedyny możliwy dla niego rytm plastyczny, nie będzie już w stanie „przeżywać w nieodpowiadającej rytmowi formie”. Oczywiście, tutaj w *autorze* powinien być kapłan teatralności, który „zrytmizuje” swoje postaci (związki między nimi, strukturę sztuki, „pozycję” etc.). Wtedy monumentalna rola reżysera zostanie sprowadzona do roli *conducteur du jeu* {prowadzącego grę – franc.}, a dzisiaj jest on tak wielki, bo... i autor, i aktor nie stoją na wysokości swoich zadań – pierwszy (obok mnóstwa innych grzechów przeciwko teatralności) nie troszczy się o rytm plastyczny, drugi zaś – nie jest idealnie rytmiczny.

Stworzenie widowiskowego plastycznego rytmu, odpowiedniego do poetyckiego rytmu utworu – oto zadanie współczesnego (czasów przejściowych) reżysera (rok temu formułowałem to bardziej mgliście i mniej świadomie. Zob. 2 „tom”<sup>64</sup>).

Zgodność rytmu słowa, przeżycia z rytmem plastyki<sup>65</sup> [...] pozwólcie mi na niewielki wypad w dziedzinę „prymitywów”.

„[...] Ale niechaj wszyscy wykonawcy potrafią wprawnie deklamować i niechaj zawsze czynią gesty stosowne do tego, co powiedziano. [...] Jeśli ktoś mówi o ogrodzie (raju), powinien na niego patrzeć i wskazać go ręką” (Jewrieinow, *Średniowieczny komediant* – uwagi do Adama<sup>66</sup>).

„*Marie Majeure – (Ici qu'elle montre Marie Madeleine)*. O Marie Madeleine (*Ici qu'elle montre le Christ*). De mon fils douce disciple (*Ici qu'elle embrasse Madeleine en l'accolant de ses deux bras*). Plains avec moi, avec douleur (*Ici qu'elle montre le Christ*). La mort de mon doux fils (*Ici qu'elle montre Madeleine*). Et la mort de ton maitre (*Ici qu'elle montre le Christ*), la mort de celui (*Ici qu'elle montre Madeleine*), qui ta tant aimee (*Ici qu'elle montre Madeleine*), qui ta deliee (*Ici qu'elle delie ses mains et les laisse retomber*) de tous tes peches” etc. etc. etc.

*Lamettations des Trois Maries*. – E. Lintilhac, t. 1, s. 48<sup>67</sup>.

64 Chodzi o drugi zeszyt *Uwag odnośnie teatru* – zapisy od 13 maja do 25 lipca 1919 roku (zob. MNEM, s. 199–230).

65 Współzależność słowa i plastyki to jeden z tematów artykułu Meyerholda *O historii i technice teatru* (zob. STAT, t. 1, s. 134–136). Eisenstein, posługując się terminami i idąc za tokiem myśli Meyerholda, nieoczekiwanie zatrzymuje się na przykładzie z książki Jewrieinowa. Podobne „zamiany” są dla niego charakterystyczne.

66 Zob. N. Jewrieinow, op. cit., s. 72.

67 Eugène Lintilhac, *Histoire générale du théâtre en France*, Paris 1904–1911, 5 t. (wydanie ros. zawiera błędy ortograficzne w tekście franc., których nie korygujemy – przyp. tłum.).

*Dalsza część książki dostępna w wersji  
pełnej.*

