



Wsiewołod E. Meyerholda (1874–1940) obecność w świecie kinematografii rosyjskiej

Vsevolod E. Meyerhold's (1874–1940) Presence in the World of Russian Cinema

JAN KRZYSZTOF WITCZAK

witczak@amu.edu.pl

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID 0000-0001-9182-1047

ABSTRACT: This essay is devoted to the importance of Vsevolod Meyerhold (1874–1940) for the development of theatre and cinematography in the pre-October and post-October Russian state. The profile described by the author has for years been the subject of increased interest of historians and cultural experts dealing with the complex, dramatic and extremely interesting history of artistic culture in the Land of Soviets. The article shows the process of Meyerhold's dynamic cooperation with the pre-Stalinist Bolshevik regime and the tragic ending of his fate during the so-called Stalin's Great Terror.

Keywords: theater in pre-revolutionary Russia, theater in Bolshevik Russia, Vsevolod Meyerhold, old Russian cinema, the fate of the Russian intelligentsia in the Soviet state.

STRESZCZENIE: Niniejszy szkic został poświęcony znaczeniu Wsiewołoda Meyerholda (1874–1940) dla rozwoju teatru i kinematografii w przedpaździernikowym i popaździernikowym państwie rosyjskim. Opisywana przez autora sylwetka od lat stanowi przedmiot wzmożonego zainteresowania historyków, kulturoznawców zajmujących się złożonymi, dramatycznymi i niezwykle zajmującymi dziejami kultury artystycznej w Kraju Rad. W artykule ukazano proces dynamicznej współpracy Meyerholda z przedstalinowskim reżimem bolszewickim oraz tragiczny finał jego losów w czasie tzw. stalinowskiego Wielkiego Terroru.

SŁOWA KLUCZE: teatr Rosji przedrewolucyjnej, teatr Rosji bolszewickiej, Wsiewołod Meyerhold, stare kino rosyjskie, losy inteligencji rosyjskiej w państwie sowieckim.



© 2025. The Author(s). Published by Adam Mickiewicz University in Poznań, 2025. Open Access article, distributed under the terms of the Creative Commons license (CC BY-SA 4.0) Attribution-ShareAlike 4.0 International (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>).

*Artykuł nadesłany: 03.11.2024; nadesłany po poprawkach: 30.09.2025; zaakceptowany: 31.10.2025.

[...] Jeszcze raz o Muzie. Składając pocałunek
Na czole wybranych nie mówi im: ty będziesz w
Teatrze, ty zajmiesz się kinem, ty będziesz pisał,
ty będziesz malował, ty zajmiesz się historią, a
ty — będziesz wychowywał maluczkich [...].¹

[...] Kiedy się wydawało, że rozszyfrowano jego sztukę, nagły zwrot w metodach reżyserskich Meyerholda, stawiał w ślepych zaułku tych wszystkich, którzy już skłonni byli zaakceptować te lub inne metody jego twórczości. A kiedy naśladowcy gotowi byli uznać jakieś właściwości jego sztuki za niewzruszone kanony, Meyerhold zmuszał do nowych rozwiązań [...]. Nikt nie mógł przejść obok niego obojętnie; albo go uznawano, albo nie, ale i on sam nigdy nie był obojętny [...] a w jego widowiskach obok patosu wyczuwało się ogromną ludzką wrażliwość. Cały bez reszty oddawał się sztuce. Było to całopalenie serca, inwencji i umysłu [...]. Wydawać się mogło, że w każdym artystycznym przedsięwzięciu zdecydowanie zwalczał własną przeszłość. Wykorzeniał z siebie naleciałości estetyzmu, wynikłe z sytuacji lat przedrewolucyjnych — jak gdyby uwalniał się spod wpływów, które w latach dziesiątych prowadziły go do wyrafinowanych metod realizacji sztuki symbolistów [...].

W samej istocie kina domyślał się istnienia nowych metod oddziaływania na widza [...]. Analizował życie nie w pionowym, lecz w poziomym przekroju. Chciał je uchwycić w całej rozciągłości, podkreślać barwę i wymowę obrazu połączeniem najprzeróżniejszych, i niekiedy przeciwstawnych sobie, zagęszczonych i wymownych epizodów [...], poszukując „nowych aktorów” nie zwracał uwagi [...] na ich wytworną sylwetkę lecz na celowość ich ruchów, na fizyczną lekkość, na szczególnie doskonałe opanowanie ciała. Tak jak uwolnił się od szablonu psychologiczno-obyczajowego, tak też odrzucał nową, estetyczną sztamę charakteryzującą się [...] przesadnie pięknymi ruchami. Tworzył niekiedy sceny przerysowane w sposób groteskowy — gdzie gestem, ruchem, mimiką określano pozycję społeczną danej postaci [...]. Przeciwnieństwem aktora „widowiskowego”, „przeżywającego”

¹ Cyt. za: J. Koenig, *Z teatralnych doświadczeń Eisensteina*, [w:] Eisenstein. *Artysta-myśliciel*, red. W. Wierzewski, T. Szczepański, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982, s. 64-65. Z prac syntetycznych i monograficznych, dotyczących życia i twórczości Meyerholda zob. pr.: B.H. Всеволодский, *История русского театра*, Т. 2, Москва — Ленинград 1929; А.В. Февральский, *Десять лет театра Мейерхольда*, Москва 1931; Я.О. Малютин, *Актёры моего поколения*, Москва — Ленинград 1959; J. Spector, *An Introduction to Russian History and Culture*, Princeton, New Jersey 1969; В.П. Веригина, *Воспоминания*, Ленинград 1974; Д.И. Золотницкий, *Будни и зори театрального Октября*, Ленинград 1978; Z. Podgórzec, *Życie teatralne Moskwy*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1979; Ł.A. Żdanowa, *Poszukiwania i eksperymenty. Z dziejów sztuki rosyjskiej i radzieckiej lat 1910-1930*, przeł. J. Derwojed, J. Tasarski, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982; T. Szczepański, *Eisenstein. U źródeł twórczości*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986.

miał być aktor — trybun, który stanie na czele rozentuzjasmowanych przez siebie tłumów [...] swą metodę sceniczną — „biomechanikę” Meyerhold opierał na „refleksologii” i przestudiowaniu danych fizycznych aktora — który powinien mieć dobrze wytrenowane ciało, i w każdej chwili spełniać wszelkie polecenia reżysera [...].

Zwykłe ubranie pomagało wybrnąć z problemów natury technicznej i utrudniało ukrycie się za zewnętrzną fantazyjnością kostiumu. Obnażając mistrzostwo aktorskie, podkreślając jego rolę agitacyjną, Meyerhold coraz bardziej przybliżał aktora do życia; było to zarazem obnażenie życia do jego rdzenia, do źródeł socjalnych [...]. Skromne linie odpowiadały surowej epoce, nieuznającej zbędnych upiększeń. Rozproszone światło reflektora podkreślało chłód żelaza, blask stali i twardość drewna [...]. Dobierał nowe wyraziste elementy, niezbędne w ukazaniu całości. Nie bał się gwałtownego wtargnięcia życia [...] przekazując rytm wojny domowej za pośrednictwem huku samochodu czy motocykla [...] lub koncentrując uwagę na celowo błazeńskich scenach, wyrażających strach i przerażenie postaci negatywnych [...]. Podkreślał heroizm i piękno epoki, swą satyrą uśmiercał jej wrogów [...]. Im bardziej Meyerhold eksperymentował, tym większą uwagę zwracał na muzykę, jako na autentyczną ośnowę przeprowadzanej przez niego rewolucji [...]. Jakby poszukiwał [wspomnijmy przy tej okazji choćby „Szóstą część świata”, Dż. Wiertowa — J.K.W.] szczególnych rytmów innych dla każdego obrazu. Nie dość na tym; konstruował całe widowisko na podobieństwo muzycznej symfonii, niczym w poszukiwaniu muzyki rewolucji [...].

Metody jego reżyserii każdorazowo były oryginalne; niezbyt interesował się [na myśl od razu przychodzą W. Pudowkin i N. Zarchi, w pracy nad ekranizacją *Matki* — J.K.W.] fabułą danej sztuki i niekiedy dowolnie montował jej tekst. Jak gdyby przekraczał ramy danej komedii lub tragedii, żeby wydobyć na jaw filozoficzne podłoże utworu. Wystawiając *Rewizora* [zwróćmy uwagę na istotę gogolowskiej ekranizacji FEKS-u G. Kozincewa i L. Trauberga — J.K.W.] rozmyślał o tragedii Gogola u schyłku jego życia. We wspaniałych scenach, oddał atmosferę epoki Mikołaja I. Za pomocą [...] precyzyjnych konstrukcji [...] tworzył wyraziste postacie [...] wymyślne, malownicze połączenia kostiumów tworzyły jak gdyby żywy obraz [...] cały blask swego wyrafinowanego smaku podporządkowywał filozoficznej koncepcji przedstawienia. [...] Tekst był poszarpany nieoczekiwanymi pauzami w celu osiągnięcia [...] znaczeniowych efektów. Meyerhold oszałamiał widza nowatorstwem zestawień i splotem przemieszanych replik [...].²

² Cyt. za: *Spotkania z Meyerholdem. Wybór wspomnień*, red. A.W. Fiewrański, P.A. Markow, M.A. Walentij i in., przeł. E. P. Melech, PIW, Warszawa 1981, s. 13, 14, 16, 17-22.

Zebrane powyżej fragmenty wspomnień P. Markowa odnoszą się oczywiście w pierwszej mierze do teatru, wszystkie one tymczasem niemniej satysfakcjonująco mogą posłużyć za ilustrację wstępną meyerholdowskich zasług dla (przede wszystkim) rosyjskiej kinematografii.

Tak jak (autor ma nadzieję, iż nie metodami „nożyczek i kleju”)³ kolejną biografię S. Eisensteina można by śmiało zbudować z samych tylko cytatów (M. Kusznirów)⁴, podobnie można postąpić w przypadku Meyerholda); jednocześnie, proponując powyższe zestawienia, nie popełniamy żadnej niestosowności — sprawą nadrzędną (idąc za K.T. Toeplitzem) okazuje się bowiem przyznanie, że:

[...] wszystko co wielkie i wartościowe w filmie radzieckim lat 20-tych, wzrastało na szerokiej fali ogólnokulturalnego ruchu umysłowego, na ogólnej fali nowatorstwa, której wspólny nurt przelewał się poprzez wszystkie dziedziny twórczości [...].⁵

Tekst niniejszy stanowi pierwszą część obszerniejszej całości, jakiej kontynuację przewiduje się w kolejnych numerach czasopisma.

Michaił Czechow (w swoich relacjach memuarystycznych) stwierdził, iż Wsiewołod Emiliewicz do prorewolucyjnych sympatii (przy tym w najbardziej skrajnym, maksymalistycznym wymiarze) przyznawał się jeszcze „od lat gimnazjalnych”⁶, przed rokiem 1917 nie angażując się bezpośrednio w działalność polityczną. Pierwsze meyerholdowskie wypowiedzi o filmie (potwierdzone) nie zachowały się dla potomności; pierwsze z kolei, jakimi dysponujemy, wtórowały kulturalno-sceptycznemu stanowisku K. Stanisławskiego⁷ wszelako były (1912) wyrażone ostrzej, we właściwym autorowi duchu:

[...] Kinematograf — ten idol współczesnych miast — zdaje się być ubóstwiany ponad miarę. Ma niewątpliwe znaczenie dla nauki, również jako gazeta ilustrowana (w rodzaju „wydarzeń dnia”), niektórym posłuży w charakterze zamiennika podróžowania. Co do sztuki, to jednak chyba brak tam

³ Sformułowanie R. Colligwooda; zob. np.: J. Topolski, *Zarys historii historiografii*, Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa 1998, s. 116.

⁴ Zob. M.A. Кушниров, *Эйзенштейн, Молодая гвардия*, Москва 2016, s. 5.

⁵ Zob. K.T. Toeplitz, *Majakowski w filmie radzieckim*, [w:] Wł. Majakowski, *Jak się macie — i inne scenariusze filmowe*, przeł. J. Brzęczkowski, J. Koenig, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1960, s. 54-55.

⁶ Zob. Г. Титова, *Творческий театр и театральный конструктивизм*, СПб., Санкт-Петербург 1995, s. 241.

⁷ Zob. K.C. Станиславский, *Современное искусство и жизнь*, „Сине-фото”, 1913, No 19, s. 18.

dlań miejsca, nawet w chwili, kiedy chciałby dostąpić wyłącznie pomocniczej roli [. . .].⁸

Jeśli zważyć na już przywołany, typowy dla twórcy casus błyskawicznych zmian artystycznej orientacji, podobnie określone stanowisko nie mogło zyskać dłuższego żywota; i rzeczywiście, rychły pobyt w Paryżu (1913) oraz zawarta tam znajomość z Guillaume Apollinaire'em⁹ (intensywnie poszukującego „treści” zdolnej unowocześnić środki teatralnego wyrazu, m.in. drogą wykorzystania ekspresyjności cyrku, poniekąd obecnego w ówczesnym filmie) skłoniła reżysera do zmiany podejścia względem kinematografii jako takiej (gwoździ ścisłości — należy dodać, iż pierwiastki jarmarcznej groteski w sztuce teatru były u niego obecne jeszcze przed podróżą do Francji)¹⁰.

Stanowisko życzliwego obserwatora poczynił „Kinemo” twórca porzucił, samodzielnie popróbowawszy rzemiosła reżysera filmowego; pierwszym (z dwóch niezachowanych) obrazów filmowych Meyerholda okazała się ekranizacja powieści O. Wilda *Portret Doriana Greya* (1915) — w maju tego roku (w liście do L. Iljaszenko) informował, iż „lato spędzi w Moskwie, gdyż zakontraktowano go do kinematografu”¹¹.

Akceptując już podówczas myśl o „specjalnym typie aktora filmowego” — pracował ze swoimi wykonawcami (sam będąc jednym z nich) bardzo aktywnie, co odbiegało od (dominującego w tamtej dobie) „rzemieślniczo-rutynowego” podejścia do aktora, jak również jego zadań, na planie filmowym.

Zdaniem A. Razumnego, cała warstwa scenograficzna została też podporządkowana akcji dramatu — co nie było wtedy bynajmniej zjawiskiem powszechnym, dominowała bowiem wyraźnie „sztaampowość roli dekoracji”¹².

Elementy kinematograficznego nowatorstwa (obecnego w danym filmie) odpowiednio zresztą doceniono już po rewolucji, kiedy to widowisko doczekało się jeszcze kilku projekcji¹³; nie przeszkodziło to niemniej późniejszym orędownikom socrealizmu nazwać dziełka mianem wybitnie de-

⁸ Cyt. za: В. Мейерхольд, *О театре*, Санкт-Петербург 1912, s. 42.

⁹ Zob. np.: J. Leyda, *Kino. A history of the Russian and Soviet film*, Allen & Unwin, London 1960, s. 58-59.

¹⁰ Zob. np.: Meyerhold, *Kalendarium* (oprac. J. Koenig), [w:] *Spotkania z Meyerholdem...*, s. 7-8; Я. Тугендхольд, *Театр и кинемо-театр*, „Северные записки” [Петроград], 1915, No 11-12, s. 225-226.

¹¹ Cyt. za: *Korespondencja Ws. Meyerholda* (1896–1939), przeł. E.P. Melech, PIW, Warszawa 1988.

¹² Zob. А. Разумный, *У истоков. Воспоминания кинорежиссера*, Искусство, Москва 1975, s. 58.

¹³ Zob. К. Стойков, *Режиссёр — где же искать истинный путь?*, „Кино-газета”, 1918, No 6, s. 7.

kadencckiego¹⁴. Filmową ofertę złożyła Meyerholdowi słynna wytwórnia Timana i Reinhardta (producent „złotej rosyjskiej serii filmowej”), z kolei (w odczuciu K. Rudnickiego) oprócz apanaży skłoniła twórcę do przyjęcia jej ciekawość artystycznego eksperymentu z „ruchomą fotografią”¹⁵.

Starał się — przekonywał S. Ginzburg — wbrew oczekiwaniom, nie postępować jak człowiek sceny (i przenosić na ekran nawyki tudzież środki wyrazistości teatralnej), wreszcie jako pierwszy traktował kino nieme w kategoriach sztuki przede wszystkim plastycznej.¹⁶

Do współpracy zaproszono słynnego wtedy moskiewskiego scenografa, W. Jegorowa; całą mocą swego autorytetu wsparł on Meyerholdowskie eksperymenty ze światłem i cieniem, ponadto zaś konstruowanie kadru nie jako szeregu określonych układów scenicznych, ale serii „graficznych”, czarno-białych kompozycji. Imponował operatorski wysiłek A. Lewickiego, który (przy skąpych sposobnościach ówczesnej techniki kinematograficznej) miał oddać grę światła w lustrach; zastosować światło kontrowe tudzież „rembrandtowski” światłocień (praktyki późniejszych dzieł filmowych Kozincewa i Trauberga).

Zachowały się opisy wielu nowatorsko potraktowanych scen (ujęć): wędrówkę tytułowego Doriana Greya do teatru ekranowo przedstawiono jako „wyobrażenie” jego sylwetki na tle ogromnych rozmiarów śnieżnobiałego plakatu, oświetlonego poprzez chyboliwą latarnię uliczną; akcję obserwowanego przezeń, teatralnego widowiska zademonstrowano wyłącznie przez pryzmat zwierciadła, zawieszonego w łożu za jego plecami¹⁷. Centralną postać kreowała kobieta, W. Janowa; dzięki podobnemu zabiegowi reżyser zamierzał spotęgować wrażenie jej fizycznej delikatności — Wsiewołod Emilewicz (unikający już występów aktorskich) wcielił się w „arystokratycznego” lorda Henry’ego, wyposażonego w binokle, nieodłączne cygaro i orchideę wpiętą w klapę fraka.

Film określano mianem dzieła (jednego z ważniejszych osiągnięć rosyjskiego przemysłu filmowego), zaliczywszy pośpiesznie reżysera do plejady czołowych naówczas filmowców, pokroju A. Chanżonkowa, F. Bauera czy J.

¹⁴ Zob. Н.А. Лебедев, *Очерк истории кино СССР. Немое кино*, Т. 1., Госкиноиздат, Москва 1947, s. 64.

¹⁵ Cyt. za: К.Л. Рудницкий, *Мейерхольд, «Жизнь в искусстве»*, Москва 1981, s. 207.

¹⁶ Zob. С.С. Гинзбург, *Кинематограф дореволюционной России*, Искусство, Москва 1963, s. 57.

¹⁷ Zob. np.: *Страницы экрана — «Портрет Дориана Грея»*, „Театральная газета”, 1915, No 45, s. 13.

Protazanowa¹⁸; porażała (jak relacjonował Lewicki)¹⁹ koncentracja na wydobyciu wyrazistości możliwie każdego aktorskiego detalu przez wykonawców (G. Notmana, M. Doronina i L. Iljaszenko)²⁰ — twórca zwracał także uwagę na lakoniczność wymiaru napisów filmowych, koniecznych bynajmniej nie wyłącznie w celu „rozjaśnienia akcji” (sama gra utrwalona w kadrach, powinna „wyjaśniać” prawie wszystko), lecz również służących na mgnienie — oderwaniu widzów od obrazu” na rzecz pocucia słowa — zarejestrowania „czarowności jego sensu”²¹.

Po latach Meyerholdowskie wysiłki kinematograficzne docenił J. Olesza²² (nazwawszy swą obecność na odeskiej projekcji filmu) „pierwszym spotkaniem z mistrzem”; fascynacja (jak uważał Wsiewołod Emiliewicz) technicznymi aspektami kinematografii, „w najmniejszym stopniu badanymi [...] będącymi (podobnie jak ruch w kadrze) centralnym obiektem koncentracji”²³ — decydowała o kształtach kolejnego fresku pt. „Silny człowiek” (na motywach ekstrawaganckiej powieści S. Przybyszewskiego, również produkowanego w ramach „serii” Timana i Reinhardta; na przełomie 1916 i 1917 roku) z kreacjami Meyerholda (poeta Jerzy Górski), M. Żdanowej, K. Chochłowa, Janowej i Doronina — w scenograficznej oprawie Jegorowa.

Na podstawie zachowanych opinii można konstatować, iż reżyser wplótł w szereg scen ekscentryczne popisy cyrkowe²⁴ (w rodzaju wyczynów akrobatów, ekwilibrystów czy kobiety — poskramiacza węży), tym samym dając symboliczny impuls niewiele późniejszym praktykom FEKS-u: D. Zolotnicki retrospektywicznie miał prawo rozpatrywać ową słabość wobec edukacyjnej misji cyrku (wraz z jego heroicą i klaunonadą) w kategoriach proroczego przeczucia nowej, aktywnej sztuki rewolucyjnej, opartej na „widowiskowych doświadczeniach masy ludowej”²⁵.

¹⁸ Zob. np.: A.B. Февральский, *Неизвестные фильмы В. Э. Мейерхольда*, [w:] *Из истории кино. Документы и материалы*, Вып. 10., Акад. наук СССР, Москва 1977, s. 177 i n.

¹⁹ Cyt. za: А. Левицкий, *Рассказы о кинематографе*, Искусство, Москва 1964, s. 81-82, 85, 93.

²⁰ Zob. np.: „Театральная газета”, 1915, No 31, s. 15; „Северные записки” [Петроград], 1915, No 11-12, s. 25-26.

²¹ Cyt. za: Вс. Мейерхольд, *Портрет Дориана Грея*, [w:] *Из истории кино. Документы и материалы*, Вып. 6., Акад. наук СССР, Москва 1965, s. 24.

²² Zob. J. Olesza, *Miłość do Meyerholda*, [w:] *Spotkania z Meyerholdem...*, s. 189.

²³ Cyt. za: Н. Воаков, *Мейерхольд*, Т. 2., Academia, Москва — Ленинград 1929, s. 388.

²⁴ *Ibidem*, s. 433 i in.

²⁵ Zob. Вс. Мейерхольд, *Да здравствует жонглер!*, „Эхо цирка”, 1917, No 3, s. 8-9; Д.И. Золотницкий, *Режиссура эпохи „военного коммунизма”*, [w:] *Проблемы теории и практики русской советской режиссуры. Сб статей* (ред. А.П. Климова), АГИТМИК, Ленинград 1978, s. 19.

Zwracał Meyerhold bacznią uwagę na znaczenie montażu (wspomnianej wyrazistości, ale także tempa poszczególnych kadrów), dochodząc do konkluzji zupełnie pionierskich:

Nie pragnąłem — pisał — ukazywać danych scen (ujęć filmowych) w całościowym ich wymiarze, lecz ciąć je, demonstrować odpowiednio montażowo urywki [bezsprzeczny wpływ na koncepcje L. Kuleszowa i S. Eisensteina — J.K.W.] uwypuklające «ostrożność» treści, wreszcie prowokujące określone napięcie.²⁶

Powtórnie entuzjastyczne oceny dziełka w prasie²⁷ być może pozwoliły na sugerowanie sfilmowania *Maskarady* M. Lermontowa, pod batutą „znanego reżysera piotrogrodzkiego”²⁸; z przyczyny coraz trudniejszej sytuacji wewnętrznej w Rosji, niestety nie udało się Meyerholdowi ukończyć obrazu „Czary nieboszczyka” (1917, podług powieści F. Sołoguba, w scenograficznej oprawie W. Tatlina)²⁹, który mógł okazać się kinowym wydarzeniem w stopniu nie mniejszym niż uprzednie projekty. Zyskał więc znaczne miejsce w dziejach kinematografii ojczystej — w chwili, kiedy kino jako takie znajdowało się dopiero na etapie formułowania własnego „kodeksu praw”:

[...] Kinematograf — przekonywał D. Burluk — wkroczył do życia. Odwieczny jego symbol — ruch ucieleśnia się w nim, i on [...] idąc ramię w ramię z wiekiem, będzie władny brzmieć „unisono” z buszującym, automobilowym łoskotem i rykiem syren — o świecie XX wieku [...].³⁰

Niemalże paralelnie jak u Meyerholda rozwijały się filmowe zainteresowania przenikniętego wówczas futuryzmem W. Majakowskiego; pierwszy swój scenariusz (pod ostatecznym tytułem „Pogoń za sławą”) bez powodzenia, przedłożył jeszcze w roku 1913³¹.

Tymczasem, poza ekranizacjami dzieł literackich dla rozwoju kinematografii rosyjskiej (okresu I wojny światowej), znaczący stał się wzrost produkcji (nierzadko krótkometrażowych) komedii i fars; z jednej strony fakt ten wiązać wypadnie z lawinowym wzrostem liczby filmowców rodzimych, z dru-

²⁶ Zdaniem S. Jutkiewicza meyerholdowskie pryncypium „wyrazistości kadru oraz detalu filmowego” miało silny wpływ na Eisensteinowski „Pancernik Potiomkin”, uwzględniający „wyrazisty detal” (zepsute mięso, binokle lekarza okrętowego, krucyfiks duchownego etc.), a ponadto późniejszą aktywność kinematograficzną („laboratorium kina bez taśmy”) Kuleszowa i jego grupy.

²⁷ Zob. Я. Тугендхольд, *Театр или кинемо-театр*, „Кино-труд”, 1918, No 1, s. 8.

²⁸ Cyt. za *Korespondencja* Ws. Meyerholda..., s. 381-382.

²⁹ *Ibidem*, s. 388-389.

³⁰ Zob. Д. Бурлук, *Футурист в кинематографе*, „Кино-журнал”, 1913, No 22, s. 7.

³¹ Zob. np.: W. Woroszyński, *Życie Majakowskiego*, PIW, Warszawa 1965, s. 100 i n.

giej — wątpliwą jakością wielu z nich (projekcje danego widowiska trwały zaledwie kilka dni, a praca nad filmem nierzadko nie przekraczała 1-2 dób (!).

[...] Zaczniemy od tego — argumentował w roku 1915 Meyerhold — że sposobności kinematografii należałoby bardzo poważnie badać, gdyż póki co pozostają one [...] głęboko ukryte; to co oglądam, wciąż najsampierw wywołuje moje krytyczne zdumienie. Jak mi nie mam potrzebne jest w ogóle inne podejście do filmu, o jakiego konturach przedwcześnie byłoby delibrować obecnie. Wykonawcy co najmniej nie koniecznie winni być profesjonalnymi aktorami, ponieważ większość artystów dramatycznych demonstruje przede wszystkim zupełny brak pożytku dla potrzeb ekranu [...].³²

Jak wiadomo, nowego wykonawcy poszukiwał będzie chociażby Kuleszow, Kozincew i Trauberg, Eisenstein... Pudowkin błyskotliwie popробuje „syntezowania” profesjonalistów z naturszczykami, podobne doświadczenie (przynajmniej na etapie krótkometrażowych debiutów) nie było obce A. Roomowi czy F. Ermlerowi. Trudno jednocześnie — wracając do meyerholdowskiego wynurzenia — wyobrazić sobie niemal bardziej przenikliwy rodzaj deklaracji nieuchronności nastąpienia „nowego czasu”. Koresponduje ona zresztą z uwagą jednego z pierwszych badaczy kina rosyjskiego, B. Lichaczowa:

[...] Wyraźnie czuć było potrzebę innych, reżyserskich i aktorskich sił [...] widać bowiem było symptomy zmęczenia dotychczasową „fizjognomią” większości oferowanego towaru filmowego.³³

Kilkadziesiąt lat później A. Tarkowski (wspominając nieobjętą pojemność meyerholdowskiego talentu) stwierdzał:

[...] Należy raz na zawsze zrozumieć, że kino nie powinno być prostym połączeniem zasad różnych pokrewnych sztuk [...] także prawa ruchu i organizacja czasu w filmie, nie powinny być zastępowane prawami czasu teatralnego.³⁴

Z wolna przy tym dawały znać o sobie indywidualności (za Meyerholdem) pragnące do filmu jako zjawiska podchodzić poważniej, a co najistotniejsze z założeniem długodystansowej perspektywy; oprócz W. Starewicz, Bauera, Protazanowa bądź W. Gardina — zaczęli uczestniczyć scenarzyści i krytycy (W. Turkin oraz L. Nikulin), aktorzy, a w następstwie reżyserzy (I. Pieriestiani, J. Żelabuzski), operatorzy (P. Jermołow), wreszcie scenografiści

³² Cyt. za: Вс. Мейерхольд, Я и Я, „Рампа и жизнь”, 1915, No 23, s. 9.

³³ Zob. Б.С. Лихачёв, Кино в России [1914–1916 гг.], [w:] Из истории кино. Материалы и документы, Акад. наук СССР, Москва 1959, T. 1, s. 102-103.

³⁴ Zob. A. Tarkowski, *Kompleks Tolstoja. Myśli o życiu, sztuce i filmie*, wyb., oprac. i przedmową opatrzył S. Kuśmierczyk, przeł. S. Kuśmierczyk i inni, Pelikan, Warszawa 1989, s. 97, 131.

i okazjonalnie aktorzy (Kuleszow). Było to jednakże niesystemowe, elitarne *sui generis* środowisko poszukiwań, okalane szczególnie „systemową” zależnością ówczesnego zwłaszcza filmu, od „pogoni za zyskiem”; hasło „wszystko na sprzedaż” było tu zdecydowanie aktualne.

Andriej Wozniesiński przyznał, iż (poza wyjątkowymi sytuacjami) tworzenie scenariuszy zlecano bulwarowym (acz zręcznym) dziennikarzom, względnie literatom podrzędnej kategorii³⁵; od zabiegów podobnego autoremamentu nie byli wolni i właściciele „Złotej serii”, Timan i Reikardt — zorientowawszy się, że Chanżonkow przystąpił do ekranizacji *Wojny i pokoju* (1915); dali jedno tylko polecenie — wygrać z nim ten wyścig czasu (czego dopięto rzecz jasna kosztem całości)³⁶.

Każda właściwie awangarda artystyczna (postępująca radykalnie w obszarze sztuki, wraz z wielopłaszczyznowymi, wynikającymi dlań konsekwencjami) nie może nie czuć się powiązana z całokształtem inicjowanych przekształceń rewolucyjnych — pragnąc przeprowadzić analogiczną rewolucję w kulturze. Bolszewicki Październik (1917) wraz z efemerycznymi rewolucjami proletariackimi w Niemczech i na Węgrzech³⁷ (1918–1919) otworzył przed awangardą nie spotykane dotąd perspektywy iście rewolucyjnego „czynu”, implikując nieuchronność niekiedy drastycznych wręcz wyborów (w optyce faktycznej niemożności zajmowania stanowiska bierności).

[...] Nie ma być zniesione szlachectwo oświaty, ducha; o nie! ale nie ma być tak, aby tylko nieliczni byli szlachtą a wszyscy inni plebem; wszyscy powinni (przynajmniej — powinni) być oświeceni [...].³⁸

Sztuką czasu rewolucji okazał się konstruktywizm (jednym z wybitniejszych teoretyków ruchu stał się A. Gan, prywatnie związany z wybitną reżyserką radziecką E. Szub): jego pierwiastki (w różnym naturalnie natężeniu) wpływały na wszystkie znaczniejsze płaszczyzny w okresie nas zajmującym, mieszczące się w kategoriach sztuki jako takiej (i *ex definitione* nieodrzucającej propozycji awangardystycznych). Rewolucja jak gdyby „określała” konstruktywizm (i płynące zeń odgałęzienia), jego język, strukturę, zainteresowania. Z wielką siłą wyrażał ten stan jeden z mistrzów kierunku A. Rodczenko:

³⁵ Zob. A. Вознесенский, *Искусство экрана*, Сорабкоп (Союз рабочих и крестьянских обществ потребителей), Киев 1924, s. 12 i n.

³⁶ Cyt. za: *Лицо советского киноактёра* [В. Гардин], Москва 1935, s. 69.

³⁷ Zob. np.: Л.Н. Нежинский, *133 дня 1919 года. Советская Россия и Венгерская советская республика*, Москва 1989, s. 3 i n.

³⁸ Cyt. za: W.I. Lenin, *Konspekt „Wykładów o istocie religii” L. Feuerbacha*, [w:] W.I. Lenin, *Zeszyty filozoficzne*, przeł. K. Błeszyński, red. T. Kotarbiński, A. Schaff, L. Kołakowski i in., KiW, Warszawa 1956, s. 51.

[...] My, lewicowi artyści pierwsi zaczęliśmy organizować radziecki przemysł artystyczny [...] Byliśmy wynalazcami i pragnęliśmy przekształcać świat [...] tworzyliśmy nowe pojęcie piękna, rozszerzając samą treść [przewidzianą dla] sztuki; tego wkładu nie podobna ani umniejszyć, ani zapomnieć [...].³⁹

Bolszewicka odpowiedź na entuzjazm (w omawianej dobie) sprowadziła się do powierzenia awangardzistom wielu eksponowanych stanowisk w stworzonym systemie popaździernikowego zarządzania kulturą; poza intelektualistami pokroju A. Łunaczarskiego i M. Pokrowskiego (nadzorującymi Ludowy Komisariat Oświaty)⁴⁰, komisarzem Departamentu Sztuk Pięknych został D. Steiberg, analogicznego Departamentu Teatru — Meyerhold. Powstała w roku 1919 Państwową Szkołą Filmową (RFSRR) kierował oddany porewolucyjnej rzeczywistości Gardin, a rychło powoływanymi do życia pracownikami artystyczno-kinematograficznymi zawiadywali Kuleszow, Dż. Wietrow (dokumentalistyka); Kozincew oraz Trauberg, formalnie najpóźniej — F. Ermler.

Już to jedno fundamentalnie przeczy typowym dla R. Conquesta „pasażom”, który (zadowolony z mętnym uogólnieniem) bolszewizm ochrzcił mianem „mało imponującego intelektualnie [...] poziomu — niższego od mierności [...]”⁴¹. Tytaniczno-bezkompromisowego, meyerholdowskiego radykalizmu artystyczno-administracyjnego wystraszył się (podjąwszy na krótko aktywną współpracę z bolszewikami) A. Błok, nie szczędząc Meyerholdowi z kretesem niesprawiedliwych słów⁴².

Niezmiernie ważne znaczenie dla kina radzieckiego miał popaździernikowy teatr, oczywiście głównie awangardowo-rewolucyjny; na tym etapie naszych rozważań zauważmy np., że w twórczości Meyerholda (także J. Wachtangowa, N. Forregera, wreszcie zaczynających pod takim wpływem reżyserów, m.in. Eisensteina, Kozincewa i Trauberga czy S. Jutkiewicza) jeden z „przełomów” stanowiło zaprzeczenie „sztucznemu” podziałowi sceny i widowni niejako na „dwie całości”.

Jeżeli obraz (np.: w twórczości Tatlina) miał wykraczać „poza” ograniczającego go ramy, to bunt przeciwko „scenie pudełkowej” spowodował odrzucenie kurtyny, w następstwie zaś „przemieszanie się” obydwu trady-

³⁹ Zob. A.B. Крусанов, *Русский авангард (1907–1932). Исторический обзор в 3 томах*, T. 1, НАО, Санкт-Петербург 1996, s. 99.

⁴⁰ Zob. np.: J.K. Witczak, *Michaił N. Pokrowski. Portret uczonego i rewolucjonisty*, „Przegląd Wschodnioeuropejski” 3, 2012, s. 87 i n.

⁴¹ Zob. R. Conquest, *Uwagi o spustoszonego stuleciu*, przeł. T. Bieroń, Zysk i Ska, Poznań 2002, s. 118.

⁴² Zob. A. Błok, *Dzienniki (1901–1921)*, przeł. M. Leśniewska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974, s. 292–293.

cyjnych części teatru. Jednowymiarowość zastępowano wielowymiarowością, dopuszczając też jednoczesność narracyjną wielu akcji, rozgrywanych na różnych poziomach⁴³. Konstruktywiści (Radczenko, L. Popowa, W. Stiepanowa, bracia Wiesninowie) oraz (z czasem) skonfliktowani z nimi inni reprezentanci awangardy komunizującej (K. Malewicz) chętnie współpracowali z Wsiewołodem Emiliewiczem — a w niemałym stopniu za jego pośrednictwem — także z filmem. Widowiska tymczasem wzbogacano efektami mechanicznymi, uzyskiwanymi za sprawą wykorzystywanych elementów maszynowych. Kostiumy (wykonywane nieraz z fragmentów metalu i szkielek odbłaskowych, podkreślały „mechanistyczne” posłannictwo teatru przyszłości; jednym z rezultatów epokowej meyerholdowskiej biomechaniki stało się malowanie kostiumów wprost na ciałach wykonawców (dla uwydatnienia ich struktury fizycznej), jakie szybko (1921–1922) doprowadziło do prób wyłącznego oparcia się na taktyce „czystej mechanizacji ruchu ciał, w zamiarze eliminującego sceniczną dekoratywność”⁴⁴.

Na filmowym piętrze było to pragnienie (i zadanie) sprowadzania sztuki ku wizerunkom tudzież życia masy, możliwie bez kłopotliwych retuszy. Projekt sceniczny (zaproponowany przez Popową do meyerholdowskiego spektaklu „Ziemia staje dęba” z r. 1922) zawierał wyłącznie indeks osób oraz przedmiotów (samochód, traktor, slogan agitacyjny, czerwona zasłona, łóżko polowe, parada wojskowa, dziecko, trzy kobiety); po scenie (przedstawienia powszechniej zaczęto organizować, *par exemple*, w industrialnych plenerach, co stanowiło kolejne *novum*) jeździły auta, gotowano koguta, dzwoniły aparaty telefoniczne. Ruch sceny czyniono zatem zdynamizowanym ruchem życia — niepodważalnie generując nową dynamizację ruchu, w nowym filmie (z najgłośniejszych projektów scenograficznych należy wymienić prace Eks-ter — również na potrzeby filmu; projekty kostiumowe meyerholdowskich widowisk „Śmierć Tariełkina” — 1922, Stiepanowej — „Walka i zwycięstwo. Ku uczczeniu III Międzynarodówki — 1921, A. Wiesnina oraz Popowej).

Sam Wsiewołod Emiliewicz (tutaj i później) poszukiwał możliwie idealnej artystycznie odpowiedzi na (wyrażone w roku 1905 przez Lenina) bolszewickie zapotrzebowanie konstruowania i uzyskiwania sztuki komunistycznej; „[. . .] wolnej od władzy pieniądza tudzież burżuazyjnego krępowania [. . .] rzekomo wolnych, burżuazyjnych pisarzy, malarzy, aktorów — zależnych od worka pieniędzy czy przekupstwa [. . .]”⁴⁵. Nieco wcześniej (przy współpracy

⁴³ Zob. К.А. Рудницкий, *op. cit.*, s. 138.

⁴⁴ Zob. np.: *Агитационно-массовое искусство первых лет Октября*, Искусство, Москва 1971, s. 200–201.

⁴⁵ Zob. W.I. Lenin, *Organizacja partyjna a partyjna literatura* [pierwodruk: „Новая жизнь”, No 12, ноябрь 1905], cyt. za: *Lenin i Stalin o budownictwie partyjnym. Artykuły — przemówienia — dokumenty*, T. 1, KiW, Warszawa 1951, s. 583–584.

z Majakowskim) powstał zamysł sztuki-tytana, zatytułowanej „Misterium — buffo”⁴⁶.

[...]Nie mogę bez uczucia odrazy patrzeć czasem na moje chude, wątłe ręce; zdaje mi się bowiem być takim właśnie — chudym, wątłym człowieczkiem w ogóle; nie zdolnym do siły, do zaciśnięcia palcy w kułak [...].⁴⁷

Rzecz wiadoma, meyerholdowska Twórczość przeczyła podobnym obawom, czyniąc go (niczym Majakowskiego) artystycznie zdolnym „miażdżącą pięść zaciśnąć”⁴⁸; w trakcie prób do legendarnego spektaklu „drogie i drańskie Liląteczko”⁴⁹ (wtedy swą wielką miłość, L. Brik) Majakowski, rozentuzjuszowany przedsięwzięciem — namawiał, by koniecznie wzięła w nim udział, w charakterze obserwatora.

Inscenizacja stanowiła pierwsze, triumfalne osiągnięcie popaździernikowej dramaturgii w RFSRR, jak też „hymn pochwalny” przywoływanej wcześniej, głównie awangardystycznej ofensywy; centralnym motywem (za warstwę scenograficzną odpowiadał K. Malewicz) uczyniono oczywiście zwycięstwo czerwonej rewolucji nad kapitalistycznym porządkiem, zgodnie z materia tytułu ujęte wszak dość wywrotowo (kiedy „Misterium” obrazowało spiżowy patos rewolucyjnego przedsięwzięcia — „Buffo” opisywało cały chromatycznie złożony nawias tego, co w rewolucji groteskowe, a nawet śmieszne).

Scenariusz filmowy autora „Lewą marsz” pt. „Benz 22” został zainspirowany bynajmniej nie tylko jego eskapadą do Berlina (u schyłku 1922), ale powstał także (jeśli nie przede wszystkim) pod głębokim wrażeniem pracy z Meyerholdem, partycypującym intensywnie w sferze mechanistyczno-maszynowego eksperymentatorstwa: w toku akcji zakładano prezentację industrialnej produkcji „maszyny” przez robotników, w finale natomiast kapitalistyczną kwintesencję wysiłków (automobilem rozporządza właściciel przedsiębiorstwa).

Rzecz reasumowano konkluzją — tylko Październik, wyzwoliwszy człowieka, pomoże wyzwolić i maszynę⁵⁰ (widoczny ślad „dawnego futurysty”, który nie wszystko tłumaczy). Od malarstwa poprzez rzeźbę, literaturę (B.

⁴⁶ Zob. np.: А.В. Февральский, *Первая советская пьеса: „Мистерия-буфф”*, Сов. писатель, Москва 1971, s. 6 ; Meyerhold brał udział w pracach przygotowawczych nad artystyczną oprawą (w ramach masowej, awangardowej inscenizacji) obrad III Kongresu Międzynarodówki (1919) w Moskwie — jaka w większości pozostała w sferze zamiarów.

⁴⁷ Zob. В.Э. Мейерхольд, *Статьи. Письма. Речи. Беседы*, Ч. 1., Москва 1968, s. 46.

⁴⁸ Zob. Wł. Majakowski, *Wiersze i poematy*, opr. A. Ważyk, KiW, Warszawa 1949, s. 109.

⁴⁹ Zob. Wł. Majakowski, *Listy do Lili Brik (1917–1930)*, przekł. i opr. W. Woroszyński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1973, s. 19.

⁵⁰ Zob. np.: *Маяковский: pro et contra*, Т. 1, Инапресс, Санкт-Петербург 2013–2018, s. 66.

Pilniak, F. Gładkow), poezję, teatr, wreszcie film, przenikały syntetyzujące oczekiwania oraz dążenia ku wyjściu ze stanu „poprzedniego zacofania” — w progresywność (dookreślaną ideologicznie), „wielkoprzemysł”, inną niż dotychczasowa, estetykę ruchu. Już ledwie zwielokrotniane tempo (w rodzaju „fabrycznych” kadrów Wiertowa lub „kolejowych” Kuleszowa) otwierało podwoje chaosu bytu definiowanego inaczej aniżeli przed bolszewicko-październikową proklamacją Inności.

Meyerhold (co podpowiedziały wynurzenia dotychczasowe) był jednym z pierwszych wybitnych przedstawicieli rosyjskiej inteligencji twórczej, który wsparł rewolucję bolszewicką natychmiast, bez zastrzeżeń; manifestowany przez niego entuzjazm przypominał materialistyczno-ateistyczne „credo” J. Mesliera (w późniejszym, bolszewickim duchu) wzywającego do walki z tyranami i religiami:

[...] Wszyscy, ilu was jest [...] starajcie się zjednoczyć po to, by całkowicie zrzucić jarzmo panowania waszych książąt i królów. Obalcie wszędzie — te twory niesprawiedliwości i niegodziwości; Rozbijcie te wszystkie głowy ukoronowane [...].⁵¹

Jego postawę jeszcze lepiej egzemplifikują strofy Majakowskiego (z poematu „Pełnym głosem”):

Towarzysze potomni
posłuchajcie — oto
agitator
wiecowy pyskacz
zagłuszywszy
poezji potok,
przesadzę krokiem
liryk tomiska [...]
Dla was to,
bujnych,
nabitych wigorem,
poeta
chorą plwocinę
w ulicach
zlizywał plakatu jęzorem [...].⁵²

Dłatego Łunaczarski (nawet na etapie tarć ultraradykalnego Proletkultu z władzami bolszewickimi) stwierdzał, iż:

⁵¹ Cyt. za: J. Meslier, *Konkluzja*, [w:] *idem, Testament*, przeł. Z. Bieńkowski, opr. W. Anisimow-Bieńkowska, PWN, Warszawa 1955, s. 405.

⁵² Cyt. za: W. Majakowski, *Poematy*, przeł. A. Ważyk, Czytelnik, Warszawa 1959, s. 449, 452.

[...] bystre oko dostrzeże tu znaczne osiągnięcia [...],” określiwszy dynamikę meyerholdowskiego nowatorstwa mianem: „szczególnie sympatycznej młodzieży proletariackiej [...] ciężącej ku bardziej hałaśliwemu, pełnemu ekspresji, żywшему teatrowi artystycznej lewicy [...].⁵³

Wprawdzie za sprawą spotęgowanej bezkompromisowości wdrażania indywidualnie rozumianej wizji „Października sztuk” przychodziło Wsiewołodowi Emiliewiczowi polemizować z kwestionowaniem powziętego przezeń kierunku⁵⁴, związki wzajemne (nie usłane różami) w okresie przedstalinowskim zawsze prowadziły jednak do pojednania — w duchu wspólnoty celów ostatecznych. W styczniu 1918 r. wszedł on w skład specjalnej Rady ds. Teatru (przy Narkomprosie), pod przewodnictwem Łunaczarskiego, tam też (26 stycznia) podjął po raz pierwszy temat kinematografu przyszłości na szczepku urzędowym. Niedługo potem postawił filmowi radzieckiemu ambitne zadanie odstąpienia od nawyków minionego kina puderniczego⁵⁵, przyczyniając się do generalnej wymowy publikacji Ludowego Komisariatu Oświaty, poświęconej kinu i wydanej w roku 1919⁵⁶. Rok wcześniej, w liście do Łunaczarskiego pisał:

[...] Całkiem o mnie zapomnieliście, [a] pracować z radością można tylko wtedy gdy ma się stały kontakt z przywódcą [...]. Jestem rad, że już niemal zostałem przyjęty do partii (dysponuję legitymacją kandydacką), chociaż nie zostawiliście mi obiecanej rekomendacji [...].⁵⁷

Będąc dalej już pełnoprawnym członkiem RkP (b), wdrażał w życie autorską deklarację „Teatralnego Października” oznaczającą:

[...] przewyżczanie hipnozy minionych tradycji [...] dalekich od form kulturalnego budownictwa komunistycznego. Październik sztuk [zatem nie tylko teatralnej — J.K.W.] — to walka z szablonowym [...] myśleniem tradycjonalistów, ślepo potakujących niewoli burżuazyjnych gustów [...]. To także ustanowienie prawdziwie marksistowskiego podejścia do sztuki i jej produkcji [...] to poszukiwanie form dla wulkanicznie ekspresyjnego obrazowania współczesności [...].⁵⁸

⁵³ Cyt. za: A. Łunaczarski, *Państwo radzieckie i sztuka*, [w:] *idem, Pisma wybrane*, T. 1, opr. L. Turek, KiW, Warszawa 1963, s. 318-319.

⁵⁴ Zob. np.: A. Łunaczarski, *Zabłąkany poszukiwacz*, [w:] *idem, Pisma wybrane*, T. 2, wybór i opr. M. Orlański, L. Turek, KiW, Warszawa 1964, s. 230 i n.

⁵⁵ Zob. np.: Д.И. Золотницкий, *Зори театрального Октября*, Искусство, Ленинград 1976, 7-8.

⁵⁶ Zob. *Кинематограф. Сборник статей*, Москва 1919. Ten niewielki objętościowo wybór tekstów zawiera m.in. wyrzucenia Łunaczarskiego i P. Kierżencewa [J.K.W.].

⁵⁷ Cyt. za: *Korespondencja Ws. Meyerholda...*, s. 403-404.

⁵⁸ Cyt. za: Э.И. Шуб, *Второе рождение (1918–1921 гг.)*, [w:] *idem, Крупным планом*,

Manifestacyjne deklaracje meyerholdowskie stanowiły przeto impuls, ochocho trawestowanych przez autorów retorycznie najwybitniejszych, kinematograficznych manifestów awangardy — Wiertowa, Kozincewa i Trauberga, wreszcie Eisensteina⁵⁹.

Zaczątkiem buntu stał się (uruchomiony w 1920) pierwszy Teatr RFSRR⁶⁰, pod kierownictwem Wsiewołoda Emiliewicza; on sam, tymczasowo przebywający na Krymie, później w Noworosyjsku (1919) został aresztowany przez białogwardyjskie siły A. Denikina, szczęśliwie uniknąwszy śmierci z rąk denikinowskiego sądu polowego (zachowana korespondencja świadczy o heroicznej naturze mistrza, który nawet w warunkach więziennych przede wszystkim rozmyślał o sztuce)⁶¹. Objęcie przezeń przywództwa (1921) nad Państwowymi Wyższymi Kursami Reżyserii (ros. skrót GWYRM) i pełna żarliwości, prowadzona tam działalność pedagogiczna wyznaczają jeden z przełomów w dziejach kultury młodoradzieckiej; kursy owe (o czym będzie jeszcze mowa) ukończyło wielu późniejszych filmowców RFSRR (ZSRR) z reguły najwyższej próby.

Demonstrowane (nie tylko w tamtym czasie) eksperymentatorskie widowiska rewolucyjno-polityczne okazały się niezastąpionym fundamentem kinowej wyobraźni, prowokującym najczęściej do awangardowych rozwiązań w sferze materii filmowej. Leninowska proklamacja NEP-u nie oznaczała odwrótu od konstruktywistyczno-ekscentrycznej pasji twórczego burzenia. Z kolei korzystający ze statusu postaci bezspornie kultowej Meyerhold nie mniej konsekwentnie zmierzał do artystycznej dyktatury⁶². Rozwiązania prezentowane w kolejnych spektaklach⁶³ (w kompozycji właściwej dla awangardy plastycznej) miały swe kinematograficzne odpowiedniki (z pochwałą pejzażu urbanistycznego tudzież zastosowaniem „montażu akcji” w eisensteinowskim „Strajku” [1924], na czele).

Искусство, Москва 1959, s. 46; А.В. Луначарский, *Неизданные материалы. Литературное наследство*, Т. 80, Наука, Москва 1970, s. 445.

⁵⁹ Zob. np.: Dz. Wiertow, *My. Wariant manifestu* (1922), [w:] *idem, Człowiek z kamerą. Wybór pism*, przeł. T. Karpowski, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1976, s. 17 i n.; Г. Козинцев, *АВ! Парад эксцентрика*, [w:] *Эксцентризм. Сборник*, Петрополись [Петроград] 1922, s. 7 i n.; С.М. Эйзенштейн, *Монтаж аттракционов*, „Лев”, 1923, No 3, s. 71 i n.

⁶⁰ Pełniejsze kalendarium instytucjonalno-administracyjnych przeobrażeń placówek kierowanych przez Meyerholda zob. np.: *Spotkania z Meyerholdem...*, s. 5-11.

⁶¹ Zob. М.А. Кринский, *Мейерхольд в Новороссийске*, „Вестник Театра”, 1920, No 68, s. 18 i n.; *Korespondencja Ws. Meyerholda...*, s. 415-419.

⁶² Zob. *Проблемы теории и практики русской советской режиссуры (1917–1925 гг.)*, s. 24.

⁶³ Zob. np.: Б. Арватов, *Театр как производство*, [w:] *О театре. Сборник статей*. Тверь 1922 г., s. 113-122; А.А. Гвоздев, *Театр им. Вс. Мейерхольда (1920–1926 гг.)*, Академия, Ленинград 1927, s. 31 i n.

Od czasu pracy nad przedstawieniem „Ziemia staje dęba” (1923) reżyser zaczął wykorzystywać aktywnie atrybuty kinematograficzne („współgrający” ekran na scenie; eksperymenty oświetleniowe pozwalające uzyskać analogię filmowego „zbliżenia”; zmienna scenografia; wykorzystywanie „kamienia węgielnego” koncepcji kina radzieckiego, tj. kroniki filmowej) w ramach własnego teatru.

[...] Powinniśmy rozumieć — przekonywał — że rozwijanie w sobie (u aktora, reżysera, operatora *etc.*) świadomości „czasu w grze” to jedno z głównych zadań ekranowych aktorów przyszłości. [...] Rytmika ruchu, wreszcie akcji filmowej [...] „syntetyzowanie” gamy swoich wykonawczych zatrudnieni bądź „wydłużanie ich” poprzez „opanowanie czasu” [...] ⁶⁴.

Wszechobecne naśladownictwo genialnej, meyerholdowskiej „awantury twórczej” (wysiłki Wachtangowa, a nawet A. Tairowa) wzbudzało ponownie dość efemeryczne rozdrażnienie Łunaczarskiego, który w przypływie irytacji gotów był obwiniać twórcę w „nawykłości do rozbiórki [...] wojennej estetyki doby wojennego komunizmu”⁶⁵; z „niepokornym buntarstwem” polemiki próbował K. Stanisławski (1923 r.), razem z Łunaczarskim apelując o „powrót ku standardom A. Ostrowskiego”. Jednak nie należy pojmować tego dosłownie, i co zresztą nazbyt awangardowe temperamenty ostudziło. Nawiasem mówiąc, dokładnie tak samo dyscyplinujące utyskiwania „kino-tradycjonalistów” (m.in. Gardin) były formułowane pod adresem kino-nowatorów (Wiertow, Kuleszow, Eisenstein).

CONFLICT OF INTEREST STATEMENT: The Author declares that there was no conflict of interest in this study.

AUTHOR'S CONTRIBUTION: The Author is solely responsible for the conceptualization and preparation of the article.

Bibliografia

„Северные записки” [Петроград], 1915, No 11-12.

„Театральная газета”, 1915, No 31.

Всеволодский В.Н., *История русского театра*, Т. 2, Москва — Ленинград 1929.

Веригина В.П., *Воспоминания*, Ленинград 1974.

Błok A., *Dzienniki (1901–1921)*, przeł. M. Leśniewska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974.

⁶⁴ Zob. С. Конаев, *Кино на службе балагана*, „Театр”, 2016, No 27-28, s. 19-20.

⁶⁵ Zob. А.В. Луначарский, *Пути Мейерхольда*, „Искусство трудящимся”, 1925, No 21, s. 1.

- Conquest R., *Uwagi o spustoszonym stuleciu*, przeł. T. Bieroń, Zysk i Ska, Poznań 2002.
- Eisenstein. *Artysta-myśliciel*, red. W. Wierzewski, T. Szczepański, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982.
- Koenig J., *Z teatralnych doświadczeń Eisensteina*, [w:] *Eisenstein. Artysta-myśliciel*, red. W. Wierzewski, T. Szczepański, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982.
- Korespondencja Ws. Meyerholda (1896–1939)*, przeł. E.P. Melech, PIW, Warszawa 1988.
- Lenin i Stalin o budownictwie partyjnym. Artykuły — przemówienia — dokumenty*, T. 1, KiW, Warszawa 1951.
- Lenin W.I., *Konspekt „Wykładów o istocie religii” L. Feuerbacha*, [w:] W.I. Lenin, *Zeszyty filozoficzne*, przeł. K. Błeszyński, red. T. Kotarbiński, A. Schaff, L. Kołakowski i in., KiW, Warszawa 1956.
- Lenin W.I., *Organizacja partyjna a partyjna literatura* [pierwodruk: „Новая жизнь”, No 12, ноябрь 1905], cyt. za: *Lenin i Stalin o budownictwie partyjnym. Artykuły — przemówienia — dokumenty*, T. 1, KiW, Warszawa 1951, s. 583–584.
- Lenin W.I., *Zeszyty filozoficzne*, przeł. K. Błeszyński, red. T. Kotarbiński, A. Schaff, L. Kołakowski i in., KiW, Warszawa 1956.
- Leyda J., *Kino. A history of the Russian and Soviet film*, Allen & Unwin, London 1960.
- Łunaczarski A., *Pisma wybrane*, T. 1, opr. L. Turek, KiW, Warszawa 1963.
- Łunaczarski A., *Pisma wybrane*, T. 2, wybór i opr. M. Orlański, L. Turek, KiW, Warszawa 1964.
- Majakowski W., *Poematy*, przeł. A. Ważyk, Czytelnik, Warszawa 1959.
- Majakowski Wł., *Jak się macie — i inne scenariusze filmowe*, przeł. J. Brzęczkowski, J. Koenig, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1960.
- Majakowski Wł., *Listy do Lili Brik (1917–1930)*, przekł. i opr. W. Woroszyński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1973.
- Majakowski Wł., *Wiersze i poematy*, opr. A. Ważyk, KiW, Warszawa 1949.
- Meslier J., *Testament*, przeł. Z. Bienkowski, opr. W. Anisimow-Bieńkowska, PWN, Warszawa 1955.
- Podgórzec Z., *Życie teatralne Moskwy*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1979.
- Spector J., *An Introduction to Russian History and Culture*, Princeton, New Jersey 1969.
- Spotkania z Meyerholdem. Wybór wspomnień*, red. A.W. Fiewrański, P.A. Markow, M.A. Walentij i in., przeł. E. P. Melech, PIW, Warszawa 1981.
- Szczepański T., *Eisenstein. U źródeł twórczości*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986.
- Tarkowski A., *Kompleks Tołstoja. Myśli o życiu, sztuce i filmie*, wyb., oprac. i przedmową opatrzył S. Kuśmierczyk, przeł. S. Kuśmierczyk i inni, Pelikan, Warszawa 1989.
- Toeplitz K.T., *Majakowski w filmie radzieckim*, [w:] Wł. Majakowski, *Jak się macie — i inne scenariusze filmowe*, przeł. J. Brzęczkowski, J. Koenig, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1960.

- Topolski J., *Zarys historii historiografii*, Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa 1998.
- Wiertow Dż., *Człowiek z kamerą. Wybór pism*, przeł. T. Karpowski, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1976.
- Witczak J.K., Michaił N. Pokrowski. *Portret uczonego i rewolucjonisty*, „Przegląd Wschodnioeuropejski” 3, 2012.
- Woroszyński W., *Życie Majakowskiego*, PIW, Warszawa 1965.
- Żdanowa Ł.A., *Poszukiwania i eksperymenty. Z dziejów sztuki rosyjskiej i radzieckiej lat 1910–1930*, przeł. J. Derwojed, J. Tasarski, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982.
- Агитационно-массовое искусство первых лет Октября, Искусство, Москва 1971.
- Арватов Б., *Театр как производство*, [w:] *О театре. Сборник статей. Тверь 1922 г.*, s. 113–122;
- Бурлук Д., *Футурист в кинематографе*, „Кино-журнал”, 1913, No 22.
- Вознесенский А., *Искусство экрана*, Сорабкоп (Союз рабочих и крестьянских обществ потребителей), Киев 1924.
- Волков Н., *Мейерхольд, Т. 2.*, Academia, Москва — Ленинград 1929.
- Гвоздев А.А., *Театр им. Вс. Мейерхольда (1920–1926 гг.)*, Academia, Ленинград 1927.
- Гинзбург С.С., *Кинематограф дореволюционной России*, Искусство, Москва 1963.
- Золотницкий Д.И., *Будни и зори театрального Октября*, Ленинград 1978.
- Золотницкий Д.И., *Зори театрального Октября*, Искусство, Ленинград 1976.
- Золотницкий Д.И., *Режиссура эпохи „военного коммунизма”*, [w:] *Проблемы теории и практики русской советской режиссуры. Сб статей* (ред. Л.П. Климова), ЛГИТМИК, Ленинград 1978.
- Из истории кино. Документы и материалы*, Вып. 10., Акад. наук СССР, Москва 1977
- Из истории кино. Документы и материалы*, Вып. 6., Акад. наук СССР, Москва 1965.
- Из истории кино. Материалы и документы*, Акад. наук СССР, Москва 1959, Т. 1.
- Кинематограф. Сборник статей*, Москва 1919.
- Козинцев Г., *АБ! Парад эксцентрика*, [w:] *Эксцентризм. Сборник*, Петрополись [Петроград] 1922.
- Конаев С., *Кино на службе балагана*, „Театр”, 2016, No 27–28.
- Крусанов А.В., *Русский авангард (1907–1932). Исторический обзор в 3 томах*, Т. 1, НЛО, Санкт-Петербург 1996.
- Кринский М.А., *Мейерхольд в Новороссийске*, „Вестник Театра”, 1920, No 68.
- Лебедев Н.А., *Очерк истории кино СССР. Немое кино*, Т. 1., Госкиноиздат, Москва 1947.
- Левицкий А., *Рассказы о кинематографе*, Искусство, Москва 1964.

- Лихачёв Б.С., *Кино в России [1914–1916 гг.]*, [w:] *Из истории кино. Материалы и документы*, Акад. наук СССР, Москва 1959, Т. 1., s. 102-103.
- Лицо советского киноактёра [В. Гардин], Москва 1935.
- Луначарский А.В., *Неизданные материалы. Литературное наследство*, Т. 80, Наука, Москва 1970.
- Луначарский А.В., *Пути Мейерхольда*, „Искусство трудящимся”, 1925, No 21.
- М.А. Кушниров, *Эйзенштейн*, Молодая гвардия, Москва 2016.
- Малютин Я.О., *Актёры моего поколения*, Москва — Ленинград 1959.
- Маяковский: *pro et contra*, Т. 1, Инапресс, Санкт-Петербург 2013–2018.
- Мейерхольд В.Э., *Статьи. Письма. Речи. Беседы*, Ч. 1., Москва 1968.
- Мейерхольд В.С., *Да здравствует жонглер!*, „Эхо цирка”, 1917, No 3.
- Мейерхольд В.С., *Портрет Дориана Грея*, [w:] *Из истории кино. Документы и материалы*, Вып. 6., Акад. наук СССР, Москва 1965.
- Мейерхольд В.С., *Я и Я*, „Рампа и жизнь”, 1915, No 23.
- Мейерхольд В.С., *О театре*, Санкт-Петербург 1912.
- Нежинский Л.Н., *133 дня 1919 года. Советская Россия и Венгерская советская республика*, Москва 1989.
- Проблемы теории и практики русской советской режиссуры. Сб статей* (ред. А.П. Климова), ЛГИТМИК, Ленинград 1978.
- Разумный А., *У истоков. Воспоминания кинорежиссера*, Искусство, Москва 1975.
- Рудницкий К.А., *Мейерхольд*, „Жизнь в искусстве”, Москва 1981.
- Станиславский К.С., *Современное искусство и жизнь*, „Сине-фото”, 1913, No 19, s. 18.
- Стойков К., *Режиссёр — где же искать истинный путь?*, „Кино-газета”, 1918, No 6, s. 7.
- Страницы экрана — „Портрет Дориана Грея”*, „Театральная газета”, 1915, No 45.
- Титова Г., *Творческий театр и театральный конструктивизм*, СПб., Санкт-Петербург 1995.
- Тугендхольд Я., *Театр и кинемо-театр*, „Северные записки” [Петроград], 1915, No 11-12, s. 225-226.
- Тугендхольд Я., *Театр или кинемо-театр*, „Кино-труд”, 1918, No 1.
- Февральский А.В., *Десять лет театра Мейерхольда*, Москва 1931.
- Февральский А.В., *Первая советская пьеса: „Мистерия-буфф”*, Сов. писатель, Москва 1971.
- Февральский А.В., *Неизвестные фильмы В. Э. Мейерхольда*, [w:] *Из истории кино. Документы и материалы*, Вып. 10., Акад. наук СССР, Москва 1977.
- Шуб Э.И., *Крупным планом*, Искусство, Москва 1959.
- Эйзенштейн С.М., *Монтаж аттракционов*, „Леф”, 1923, No 3.
- Эксцентризм. Сборник*, Петрополис [Петроград] 1922.

Autor:

JAN KRZYSZTOF WITCZAK (ur. 1979 w Kaliszu) doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Zakładzie Studiów Wschodnich Wydziału Historycznego Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu (kierunek Wschodoznawstwo). Jego zainteresowania koncentrują się wokół historii Rosji XIX–XX wieku, historii kultury rosyjskiej z uwzględnieniem tradycji rozwoju rosyjskiej kinematografii, historii historiografii rosyjskiej XVIII–XX wieku.

