

# Przedmowa

W odległych latach pięćdziesiątych odbywała się w Brukseli Wystawa Światowa. Do dziś można obejrzyć w rozmaitych wydawnictwach jej symbol architektoniczny – słynne Atomium – pawilon naśladowujący swą budową strukturę atomu węgla [sic!].

Towarzyszył jej, jak to zwykle bywa na tego typu imprezach, program kulturalny. Stworzony tam przez krytyków filmowych i historyków kina ranking najważniejszych filmów, jakie powstały do tego czasu, odbił się szerokim echem również w naszej kulturze. Film *Pancernik Potiomkin* Sergieja Eisensteina zdobył w tym rankingu najwięcej punktów (ponad sto). Nasi ideolodzy natychmiast ogłosili, iż jest to „najlepszy film, jaki kiedykolwiek i gdziekolwiek powstał”.

Może to śmieszne, ale ów werdykt i cała kampania wpłynęły także na mnie. Jak wszyscy moi rówieśnicy, wyrosłem na tak zwanych „zdobycznych” filmach (jak słynny *Tarzan*, w którego bohatera namiętnie się bawiliśmy). I nagle ogłoszono, że za najlepszy film uznano nasz. Oczywiście, chcieliśmy go obejrzeć i dowiedzieć się, kto to jest ten Eisenstein.

Dużo później, już jako student Wydziału Filmoznawstwa Wszechniowskiego Państwowego Instytutu Kinematografii (WGIK-u), dowiedziałem się, że ten ranking to była tylko pierwsza część procedury. W następnym etapie spośród 12 filmów, które otrzymały najwięcej punktów, specjalne jury, składające się z reżyserów reprezentujących różne kraje, wybrało sześć, które miały zostać ułożone alfabetycznie w różnych językach (a jako że tytuły w każdym języku brzmiały inaczej, to filmy umieszczano w różnej kolejności). Tak więc w Brukseli nie było jednego zwycięzcy, tylko wybrana w dwustopniowym głosowaniu szóstka najlepszych filmów.

Dowiedziawszy się o tym, pomyślałem, że gdyby *Pancernik* gdzieś się na tej liście zawieruszył, nie zostałbym najprawdopodobniej filmoznawcą.

Po co opowiedziałem tę historię? Odpowiem, powołując się na wiersz Puszkina *Bohater*, który opatrzony jest mottem: „Co to jest prawda?”. Motto odsyła do Ewangelii św. Jana, do pytania, które zadaje Piłat, postać nie budząca nawet cienia sympatii. Puszkina nie tyle odpowiada w wierszu na pytanie, ile inaczej stawia problem prawdy w odniesieniu do spraw ziemskich:

Przekleństwo prawdzie, gdy nikczemnej  
Miernocie służy, zawiść lechce!  
Gdy przeciętności złej, nikczemnej  
Dogadza! – Takiej prawdy nie chcę!  
Precz z mrokiem niskich prawd! Wybieram  
Kłamstwo, co wznosi nas, choć mamy...  
Pozostaw serca bohaterom!  
Bez serc – czym będą? Tyranami...<sup>1</sup>

Cokolwiek byśmy robili, zawsze musimy uwzględnić tę alternatywę. U Puszkina chodzi o Napoleona i o to, czy rzeczywiście był w szpitalu dla zadżumionych. Ale gdy mówi się o tych, którzy nie dokonywali zmiany porządku Europy, problem pozostaje. Co należy myśleć o pewnych zdarzeniach, o pewnych osobach, na które zwróciliśmy uwagę? Oddawać się „Kłamstwu, co nas wznosi”, gardząc „niskimi prawdami”? Czy może uznać „niskie prawdy”, skazując na potępienie „Kłamstwo, co nas wznosi”?

Wracając do naszego bohatera, Siergieja Michajłowicza Eisensteina, pytanie trzeba przeformułować: czy mamy prawo uważać *Pancernik Potiomkin* za „najlepszy film, jaki kiedykolwiek i gdziekolwiek powstał”? Czy też sąd ten nie ma żadnych podstaw, jest zaledwie mrzonką obcej nam propagandy radzieckiej?

---

1 A. Puszkina, *Bohater*, w: *Wybór wierszy*, przeł. J. Tuwim, Wrocław 1982, s. 325. [Tytuły rosyjskich książek, artykułów, utworów artystycznych itp. nietłumaczonych na język polski podaję w przekładzie własnym, a w nawiasie zamieszczam transkrybowany tytuł oryginalny. Następnie podaję wyłącznie tytuł polski, robiąc wyjątek dla bibliograficznych oznaczeń w przypisach. Tytuły utworów przełożonych zapisuję w języku polskim, wskazując ewentualnie w przypisie różne warianty tłumaczenia, jeśli istnieje więcej niż jeden ich przekład. Tytuły rosyjskich czasopism podane są w transkrypcji. Wszystkie tytuły nierosyjskie zapisywane są w języku oryginału, zwłaszcza w listach Eisensteina, a ich polska wersja oparta na rosyjskim przekładzie W. Zabrodina podana jest w przypisie tłumacza. Numerację przypisów pochodzących od tłumacza bądź redakcji polskiej ujęto w nawias kwadratowy – dop. tłum.]

Odpowiadając inaczej, w taki czy inny sposób na to pytanie, oceniamy filmy Eisensteina, jego miejsce w historii ojczystego kina, jego wkład w kulturę.

Ale istnieje także inne pytanie, być może o wiele ważniejsze dla tych, którzy chcą się poświęcić sztuce. Zadał je jeden ze studentów naszego bohatera: „Niech pan nie mówi o montażu, o filmach [...]. Niech pan powie, jak zostać Eisensteinem”<sup>2</sup>.

To dość naiwne pytanie dowodzi, że często tym, co nas interesuje, nie jest dzieło człowieka (w tym przypadku jego twórczość artystyczna), ale jego droga do sławy, wyłanianie się z jednorodnej masy ludzi żyjących w tym samym czasie.

Powstają w ten sposób dwie strategie opisu: jedna bada to, co jakiś człowiek zrobił, druga zaś skupia się na człowieku, który czegoś dokonał.

Co się tyczy Siergieja Michajłowicza Eisensteina, to nie da się ogarnąć literatury poświęconej jego twórczości. Książki o jego drodze artystycznej, o poszczególnych filmach, o estetycznej specyfice tych filmów, o jego rysunkach, poglądach teoretycznych wciąż ukazują się zarówno u nas, jak i w wielu innych krajach. Ich autorzy podchodzą do tych zagadnień z najrozmaitszych perspektyw i w świetle różnych tradycji: społecznych, religijnych, narodowych, korzystając z różnych metodologii badawczych. Nie zamierzam ich tutaj wliczać ani tym bardziej wskazywać, która z nich najdokładniej opisuje twórczość Eisensteina. Ważne jest co innego, – to, że wciąż pragniemy zrozumieć, wyjaśnić, pochwalić, osądzić, odrzucić to, czego dokonał. A zatem jego dorobek wzbudza żywe zainteresowanie.

Natomiast jeśli chodzi o przedstawienie kolei życia Eisensteina, to trudno o optymizm. Pozwolę sobie na smutny wniosek – biografii reżysera, napisanej z uwzględnieniem dzisiejszych oczekiwań wobec tego gatunku, najwyczejniej nie ma. Są naturalnie książki poświęcone drodze życiowej Eisensteina. Najbardziej znana na zachodzie biografia to książka Marie Seton<sup>3</sup>. Wydano ją po raz pierwszy w Londynie w 1952 roku. Odegrała wówczas pozytywną rolę, bo zwróciła uwagę na jego filmy i na niego samego. Dzisiaj należy ją traktować wyłącznie jako „kobiecy romans” – fantazję o „wielkiej miłości wielkiego człowieka” do autorki biografii. Wszystko to, co dotyczy biografii i faktów, to więcej niż w 90% kłamstwo albo zbiór

2 S. M. Ejziensztiejn, *Miemuary*, t. 1–2, wyb. i red. N. I. Klejman, Moskwa 1997, t. 1, s. 28.

3 M. Seton, *Sergei M. Eisenstein. A Biography*, London 1952.

głupawych historyjek, prezentowanych jako wspomnienia, którymi podzielili się z autorką przyjaciele reżysera.

Prace rodzime – książka Wiktora Szkłowskiego *Eisenstein*, która doczekała się nawet oficjalnego uznania (Nagroda Państwa ZSRR) i dwutomowa biografia Jurieniewa – napisane są zgodnie z tradycją radziecką<sup>4</sup>. Znakomity pisarz unika wzmianek o wielu niewygodnych epizodach w biografii reżysera, skupiając się na lirycznych wspomnieniach i beletrystycznych mistyfikacjach. Pod względem literackim jest to jedna z najlepszych książek napisanych o Eisensteinie, wszakże nie tyle opisuje ona życie bohatera, ile prezentuje asocjacyjny literacki styl autora. Natomiast książka napisana przez wybitnego filmoznawcę skażona jest zarówno mnóstwem faktycznych nieścisłości i niezgodności (bowiem o wielu okolicznościach życia bohatera nie można było wtedy jeszcze wspominać), jak przede wszystkim mentorskim tonem, którym autor ocenia te czy inne decyzje Eisensteina. Nicustannie wyjaśnia, nieżyjącemu już twórcy, jak powinien był postąpić w takim czy innym przypadku. Lejtmotyw właściwej drogi, znanej filmoznawcy, ale nieodgadniętej przez reżysera, czyni lekturę tej obszernej biografii prawdziwą męką.

Wypada ze zdziwieniem stwierdzić, że wielu ważnych kart z życia reżysera do tej pory nie zbadano. Niczego na przykład nie możemy przeczytać o rodzinie ojca Eisensteina. Nie ma żadnych informacji ani o jego dziadku czy babce ze strony ojca, ani o jego krewnych z linii ojcowskiej, z wyjątkiem tego, co napisał sam Siergiej Michajłowicz. Są zaledwie jakis szczątkowe informacje dotyczące licznej rodziny ze strony matki, choć miała ona ośmioro braci i sióstr, mających z kolei dużo dzieci, kuzynów i kuzynek, wśród których dorastał także przyszły reżyser. Cała bardzo liczna rodzina Konieckich, choć o wielu jej członkach wspomina w swoich tekstach ich genialny krewny, pozostaje praktycznie nieznaną.

Można prześledzić całą drogę życiową Eisensteina i wymienić „białe plamy” w jego biografii (okresy życia i wydarzenia, o których sam nie pisał, a dotyczących ich dokumentów w jego archiwum brak, na przykład o przyjaciółach i znajomych, którzy zginęli w latach Wielkiego Terroru). Sporo materiałów zachowało się jednak w bogatym archiwum Eisensteina, lecz niestety

4 W. Szkłowski, *Eisenstein*, przeł. S. Pollak, Warszawa 1980; R. Jurieniew, *Ejziensztiejn. Zamysty, filmy, metody*, t. 1 (1898–1929), t. 2 (1930–1948), Moskwa 1985–1988.

jak dotąd nie przyciągało uwagi badaczy. Przede wszystkim zachowała się jego korespondencja z matką i Perą Moisiejewną Ataszewą (ponad 400 listów do matki i 200 do Ataszewej, nie mówiąc o listach zwrotnych).

Nie można powiedzieć, że badacze nie zajmowali się tą częścią korespondencji. Po raz pierwszy listy Eisensteina do matki z lat 1920–21 opublikował w całkiem pokażnej objętości Andriej Nikitin<sup>5</sup>. Okazało się, że zawierają one niezwykle cenne informacje o pobycie naszego bohatera w szkole wojskowej w czasie wojny domowej, o wczesnym okresie jego amatorskiej kariery teatralnej, o jego fascynacji różokrzyżowcami, o pracy w Proletkulcie, a zwłaszcza o przygotowaniu i inscenizacji spektaklu *Meksykanin* (*Mieksikaniec*) w teatrze Proletkultu<sup>6</sup>. Dość dużo można się z nich dowiedzieć o pierwszych latach pobytu Eisensteina w stolicy, przedstawionych nieco inaczej niż w późniejszych pamiętnikarskich (często konfabulowanych) świadectwach samego Siergieja Michajłowicza i jego przyjaciela Maksima Straucha.

Z korespondencji z Perą Ataszewą Naum Klejman opublikował zaledwie kilka listów przysyłanych z zagranicy (USA i Meksyku)<sup>7</sup>. Wywarły one ogromne wrażenie na wszystkich zainteresowanych życiem wewnętrznym Siergieja Michajłowicza. Takiej otwartości, takiej szczerości, takiego tragizmu samoświadomości nie sposób znaleźć w żadnym innym z jego tekstów.

Niemniej nawet publikacje Nikitina i Klejmana nie zainspirowały systematycznych prac badawczych. Aż wstyd przyznać się, ale do tej pory nie wydano zbioru korespondencji Eisensteina.

Wydało nam się to dość kuriozalne i w ostatnich latach próbowaliśmy wypełnić tę lukę na tyle, na ile pozwalały na to okoliczności. Uznaliśmy zatem, iż trzeba wreszcie opublikować dziecięce listy Eisensteina do matki. Zachowało się ich w archiwum ponad 130. Zaprezentowanie ich w całości pozwoli czytelnikom dokładnie zapoznać się z dzieciństwem i młodością reżysera, których obraz znacznie odbiega od nakreślonego w *Pamiętnikach* (*Miemuarach*). Przede wszystkim dotyczy to postaci ojca, którego przedstawienie wyraźnie

5 A. Nikitin, *Moskowskij debiut Siergieja Ejziensztiejna. Issledowanija i publikacii*, Moskwa 1996.

[6] Chodzi o dramat *Meksykanin* na podstawie opowiadania Jacka Londona pod tym samym tytułem, który w Pierwszym Robotniczym Teatrze Proletkultu (jednym z teatrów założonych w ramach tak zwanej Proletariackiej Organizacji Kulturowo-Oświatowej, próbującej stworzyć sztukę reprezentującą interesy „klasy pracującej”) na początku lat dwudziestych wystawił Walentin Smyszajew, a pomagał mu w tym właśnie Eisenstein.

7 Rosyjskie Państwowe Archiwum Literatury i Sztuki (RGALI), f. 1923, op. 1, jed. chr. 881, l. 16.

różni się od znanego nam z późniejszych wspomnień Eisensteina. Naszym zdaniem, błędem jest traktowanie *Pamiętników*, książki znakomitej, napisanej u schyłku życia, jako źródła faktograficznego. Świadcstwa młodego Eisensteina dostarczają innych informacji. Obraz staje się pełny, choć wewnętrznie sprzeczny. Analiza zaś tych sprzeczności pozwala wiele spraw wyjaśnić inaczej, niż interpretowano je do tej pory.

Listy posiadają jeszcze jedną niewątpliwą zaletę – pozwalają odtworzyć chronologię wydarzeń z okresu dzieciństwa reżysera: datę wyjazdu matki z Rygi, okresy pobytu młodego Sierioży w Petersburgu (później Piotrogradzie), przyznanie ojcu rangi rzeczywistego radcy stanu i wiele innych. Wreszcie badacze zyskują możliwość zrozumienia mechanizmu przekształceń (Puszkina nazywał go „magicznym kryształem”) tych wydarzeń, ku którym artysta zwracał się w swoich autobiograficznych tekstach.

Publikując listy, trzeba się liczyć z nieoczekiwanymi reakcjami. Kiedy w czasopiśmie „Kinowiedczeskije zapiski” zamieściliśmy listy Jelizawiey Siergiejewnej Tieleeszewej do Eisensteina z lat 1941–42, pewien mój znajomy filmoznawca, zobaczywszy mnie, zakrzyknął z daleka: „Po co wydrukowaliście listy tej idiotki?”. Trzeba było mu wyjaśniać, że Michaił Bulhakow inaczej ją postrzegał i uczynił z niej w swojej *Powieści teatralnej* niemal idealną bohaterkę (złoty koń, który śni się Maksudowowi i czyni go dramaturgiem, wskoczył do powieści ze spektaklu *Elżbieta Pietrowna* (*Jelizawieta Pietrowna*), w którym Tieleszewa grała carycę i brała udział w jego inscenizacji jako drugi reżyser).

Zwracam uwagę na podobną reakcję, gdyż o korespondencji często mówi się w kategoriach „niskich prawd”. Cóż robić, skoro niektóre z nich tylko nieznacznie różnią się od „prawdy, co nas wznosi”?

Sądzę, że właśnie listy tworzą szkielet biografii. Przypadek Eisensteina dowodzi tego przekonująco. Póki człowiek żyje, nie zawsze wie, co go czeka, i dlatego gotów jest na nieoczekiwane zmiany losu. Kiedy podsumowuje swoje życie, zaczyna przyglądać się różnym wydarzeniom z perspektywy tego, co osiągnął. Wówczas na pierwszy plan wysuwa się zasada „autobiograficzna” – świadome konstruowanie swojego życia *post factum*.

Tak więc zestawienie „biografii”, teraźniejszości zdarzeń (do czego w oczywisty sposób skłaniają się listy), z „autobiografią”, ich podsumowaniem (a zatem z późniejszymi wspomnieniami), dostarcza badaczowi sprawnych narzędzi do zrozumienia bohatera.

Późniejszy opis własnego życia, zestawiony z dokumentami przeszłości – listami, dziennikami itp. – w pełni ujawnia przyjęty przez bohatera system wartości, jego zamiary, środki realizacji planów, satysfakcję z osiągnięć (albo rozczarowanie przegraną) pod koniec życia.

Przytoczę tylko jeden przykład takiego zestawienia. Na początek pozwolę sobie wrócić do wiersza Puszkina. Jak wiadomo, *Bohater* zbudowany jest jako dialog Poety i Przyjaciela dotyczący wiarygodności odwiedzin złożonych przez Napoleona w szpitalu dla zadżumionych. Przyjaciel powołuje się na „historyka ścisłego”, który obalił legendę, jaką zafascynował się Poeta. I właśnie wzmianka Przyjaciela o „historyku ścisłym” rodzi przytoczoną przeze mnie znakomitą strofę.

Natomiast obie te postawy „poetycka” i „historyczna” właściwe są też naszemu bohaterowi. Tak więc w *Pamiętnikach* jest krótki rozdział o tym, jak początkujący karykaturzysta próbuje sprzedać swoje rysunki wydawnictwom Piotrogrodzkim. Jeden za drugim, powstają świetne portrety redaktorów tych organów prasowych: Awierczenki („Satirikon”), Chudiejkowa („Pietierburskaja gazieta”), Proppera („Birzewyje wiadomosti”). Tytuły przytaczam tak, jak zapamiętał je Eisenstein (w okresie opisywanym przez pamiętnikarza czasopismo nazywało się „Nowyj satirikon”, a gazeta od 1914 roku była „Pietrogradskaja”). Główną postacią w proponowanych karykaturach jest Aleksandr Kierenski. Rozdział kończy się tym, że Eisenstein, analizując stare miedzioryty, umieszcza przy swoich notatkach datę „25 października 1917”<sup>[8]</sup>. W latach czterdziestych, rzecz jasna, wypadało już rozumieć, że datę tę trzeba przewidywać, świadomie się do niej szykować, cieszyć się z jej nadejścia wraz ze wszystkimi postępowymi ludźmi. Wątpię, by można było wówczas wydrukować ten tekst.

Kiedy go opublikowano, zachciano zobaczyć karykatury Eisensteina i żalowano, że nikt nie pomyślał o zamieszczeniu demaskatorskich prac młodego artysty.

Wiele lat później natknęliśmy się w jego zbiorach na dziwną tabelkę, prawie że księgowy dokument<sup>9</sup>. Pozwolę ją sobie przytoczyć:

---

[8] Data wybuchu rewolucji październikowej.

9 Zob. przypis 7.

	Przychód z pracy dla gazety	Wydatki	Honorarium
1917			
17 października	1 <i>Obrazek współczesny</i> złożony do czasopisma „Pietrogradsk[a]ja gazieta”		8
22 –II–	–II– pojawił się w druku		
24 –II–	Wyplacono za <i>Obra[zek] współcz[esny]</i>		
14 grudnia	2 <i>Człowiek przywyka do wszystkiego</i> oddany do czasopisma „Piotr[ogradskaja] glazietal”		10
15	–II– pojawił się w czasopiśmie „Piotr[ogradskaja] glazietal”		
19	Wyplacono za <i>Człowiek przywyka do wszystkiego</i>		
1918			
15 stycznia	<i>Wokół dekretu śnieżnego</i> złożone do czasopisma „P[ietrogradskaja] glazietal” Gazeta przeszła w ręce towarzyszy drukarzy i kolektywu pracowników, dlatego też zakończyłem w niej pracę.		

Najdziwniejsze jest to, że owa tabelka się zachowała, przecież „ścisły” świadek zdarzeń oznajmia w niej, że honorarium za pierwszą wydrukowaną karykaturę *Obrazek współczesny* otrzymał 24 października, a zakończył współpracę z czasopiśmie „Pietrogradskaja gazieta”, kiedy przeszło w „ręce towarzyszy”. Widać po tym suchym wyliczeniu honorariów i wydatków, że młody karykaturzysta przyglądał się wydarzeniom i nie zamierzał mieć nic wspólnego ze zwycięskimi „towarzyszami”.

Okazuje się, że w miarę upływu czasu „ścisły historyk” może się zamienić w „poetę”.

Właśnie ta sprzeczność między jednym a drugim Eisensteinem interesuje mnie jako wydawcę dokumentów najbardziej, bowiem owa rozbieżność młodości i dojrzałości, przynależności do pewnej warstwy społecznej i próba zostania artystą całkiem odmienną klasą, rozbieżność młodzieńczej pasji burzenia sztuki i dojrzałego zrozumienia wartości kultury sprawia, że osobo-



wość Eisensteina jest niezwykle reprezentatywna dla swoich czasów i pozwala zrozumieć to, co działo się w naszym kraju i to jak nieoczekiwanie może zmieniać się los człowieka w epoce historycznych kataklizmów.

Ten konflikt wewnętrzny, osiągający czasem tragiczne rozmiary, kończy się tym, że we wnętrzu jednego człowieka żyje jednocześnie kilka osób. Z sytuacji tej Eisenstein zdał sobie sprawę bardzo wcześnie i opisał ją w listach do Straucha.

W Eisensteinie, jak sam przyznawał, obok „latającego Holendra, konkwistadora Ameryki i tej wieczornej ofiary, spływającej krwią i łzami”, był jeszcze obecny „ten trzeci” – „cichy gabinetowy uczonek z mikroskopem skierowanym na sekrety twórczych procesów i zjawisk, z trudem poddających się analizie” (wyznanie to zawarł w liście z Meksyku na początku maja 1931 r.<sup>10</sup>). Tego „gabinetowego uczonego” sam Eisenstein uważał właśnie za to, co jest w nim „najważniejsze”.

W fabule proponowanej czytelnikowi książki posuwamy się stopniowo od lat dziecięcych (nauka bohatera w miejskiej szkole realnej w Rydze) do sierpnia 1946 roku, kiedy to jednocześnie wydarzyły się dwie tragedie: śmierć matki (życie osobiste) i zakaz rozpowszechniania drugiej części *Iwana Groźnego* (życie zawodowe). Na przecięciu tego, co osobiste i zawodowe, zbudowane są jeszcze dwa inne epizody: romans Eisensteina z Agniją Kasatkina na tle perypetii wokół filmu *Strajk* oraz dramatyczna historia dwóch wersji *Łąk bieżyńskich* (z równoległym początkiem długiej znajomości Eisensteina z Tieleśzewą). Czasami zdarza się, że to, co osobiste, nie pokrywa się z tym, co zawodowe – na przykład teksty składające się na rozdział *Wokół «Października»* są skonstruowane jako swego rodzaju „pożegnanie” z organizatorem październikowego przewrotu, a rozdział *Ludzkim głosem* – jako tragiczne zakończenie romansu z Tieleśzewą. Fabułę książki można odczytać jako historię związków Eisensteina z kobietami (matką, Kasatkina i Tieleśzewą) na tle przemian historycznych (zmiana barwy czasu z koloru czerwonego na pomarańczowy pod koniec lat dwudziestych, terror końca lat trzydziestych, II wojna światowa).

Kompozycja książki może się wydać mozaikowa, jednak ujednocniają ją leitmotywy obecne w całej książce: Ryga – jako pierwsza „ojczyzna”, postacie ojca, matki i bony Fili. Próbowaliśmy wyrazić również te motywy, które przenikają z życia do twórczości, ukazać autobiografizm motywów filmowych.

---

10 Zob. W. Zabrodin, *Ejziensztiejn: popytka teatra*, Moskwa 2005, s. 251–252.

Książkę tę należy postrzegać jako zamknięcie naszej, by tak rzec, trylogii „materiałów do biografii” Eisensteina.

Pierwszą jej częścią była antologia tekstów napisanych przez Siergieja Michajłowicza o swoim Nauczycielu, najważniejszym człowieku, którego spotkał w życiu i którego nazywał swoim duchowym ojcem – *Eisenstein o Meyerholdzie (Ejziensztiejn o Miejercholdie)*<sup>[1]</sup>. Składają się na nią wypowiedzi zapoczątkowane notatkami poczynionymi kilka lat przed zawarciem znajomości z Meyerholdem, a kończące się rozdziałami pamiętnikarskimi, dotyczącymi czasu, kiedy uczeń został strażnikiem literackiego archiwum zamordowanego przez władzę Nauczyciela. Utrwalają one zachwyty i strach ucznia przed wielkością Mistrza, wszystkie przemiany i perypetie ich niezwykle skomplikowanych relacji – reżysera filmowego wygnanego z teatru i reżysera teatralnego, który nie potrafił ostatecznie odnaleźć się w filmie, człowieka, którego fizycznie zniszczył totalitarny reżim, i człowieka, który zdołał ocalić życie w każdej tragicznej przemianie losu. Książka ta powstała jako swego rodzaju dokumentalna opowieść, zatem rola wydawcy była dosyć skromna – polegała na tym, żeby nie zakłócać głosu bohatera, ograniczając się do komentarzy z zakresu realiów i historii sztuki.

Książka druga – *Eisenstein: próba teatru (Ejziensztiejn: popytka teatru)* – to opis pracy Eisensteina w teatrze dramatycznym: od pierwszych amatorskich doświadczeń w żołnierskim teatrze Armii Czerwonej podczas wojny domowej aż do wielomiesięcznych prób w 1934 roku sztuki Natana Zarchiego *Moskwa Druga (Moskwa Wtoraja)* w Teatrze Rewolucji. Położono w niej akcent na życie wewnętrzne Eisensteina w okresie teatralnym: na jego poszukiwania rozmaitych masek, skutecznych w osiągnięciu postawionego sobie celu tak w pracy twórczej, jak i w czasie życiowych komplikacji.

Trzeba dodać, że już w 1928 roku Wsiewołod Pudowkin przesłał Siergiejowi Michajłowiczowi kolaż zrobiony ze wschodnich masek, opatrzony przezeń następującym komentarzem: „Nie jest to, rzecz jasna, Pański portret. To Pańskie prawdziwe oblicze! Odkryłem je raz w życiu i nigdy nie zapomnę” (Zabrodin, rewers strony tytułowej książki *Eisenstein: próba teatru*). Mieszanka masek – od maski skłaniającej do uśmiechu po maskę wywołującą lęk – została zamieszczona na okładce jako rozszyfrowana metafora bohatera o wielu twarzach. To właśnie ta wielość twarzy, świadomie wypracowywana

[1] *Eisenstein o Meyerholdzie*, wyb., oprac. i przypisy W. Zabrodin, tłum. H. Chłystowski, Warszawa 2015.

przez dziesięciolecia, pomagała Eisensteinowi w znajdowaniu sposobów na przetrwanie w warunkach „chwicznej równowagi” epoki.

Książka została zaplanowana jako „teatr dokumentów”: materiał rozbiliśmy na siedem sezonów, przerywanych przez dwa intermedia, a zamknęliśmy epilogiem. Zatem kompozycja była w znacznym stopniu steatralizowana, a autor odegrał rolę szczególnego naganiacza.

Książkę trzecią można pod względem formy traktować jak swego rodzaju „puzzle”. Rozdziałem nadającym tę formę są tu *Trzy dni w sierpniu* (zbieżność tragedii zawodowej i osobistej). W roli opowieści wykorzystano w książce zarówno wydane, jak i przygotowane w tym celu publikacje. Pozostaje mieć nadzieję, że logika i sens tego zestawienia odmiennych składników okażą się bliskie czytelnikowi.

Oprócz problemu (pewnie lepiej powiedzieć, antytezy) „kłamstwa, co nas wznosi” i „niskich prawd” w odniesieniu do naszego bohatera powstaje jeszcze nie mniej istotny problem jego „skrytości”.

Eisenstein poczynił w najwyższym stopniu paradoksalne wyznanie:

A... czy wie pan, że najskuteczniejszy sposób na ukrycie to całkowite odkrycie?!<sup>12</sup>.

Przeczytawszy coś takiego, zastanawiamy się mimowolnie, czy oprócz „najskuteczniejszych sposobów” ukrycia nie ma też innych. Na przykład, przemilczenie. Weźmy za ledwie jeden przypadek. Oto zakończenie listu z 10 maja 1930 r. do Pery Ataszewej: „To przecież prawda, staję się znów «malutki» i dorastający – list jest przecież całkiem chłopiący. Czym się różnię od Wołodii?”<sup>13</sup>. Komentarz: „Nie udało się ustalić, o kim mowa”<sup>14</sup>.

Przyznam, że wówczas (jak i długo później) sądziłem, że Siergiejowi Michajłowiczowi chodzi o Władimira Nilsena, którego wywieziono z Moskwy jesienią 1929<sup>[15]</sup>. Ale zapoznawszy się z listami matki Eisensteina i Pery

12 S.M. Ejziensztiejn, dz. cyt., t. 1. s. 358.

13 „Kinowiedzeskie zapiski” 1997/1998, z. 36/37, s. 223.

14 Tamże, s. 224.

[15] Chodzi o Władimira Nilsena, operatora filmowego, współpracującego m. in. z Eisensteinem (*Październik, Bieżyńskie łąki*) i Grigorijem Aleksandrowem (*Cyrk, Wolga-Wolga*). W latach 1929–31 przebywał karnie poza Moskwą. Aresztowany w 1937 roku i rozstrzelany rok później.

Ataszewej, odkryłem często powracające tam nazwisko Siłłow ze wzmianką o jego długach u Eisensteina<sup>[16]</sup>. Wreszcie w liście napisanym przez Julię Iwanownę do syna 30 stycznia 1930 roku widnieją następujące słowa: „Dlatego też jest mi strasznie żal, że twoich jedynych oszczędności – pożyczki – raczej nie da się odebrać od Sił..., pewnie pisała ci Pera o losie, który go spotkał” (RGALI, f. 1923, op. 2, jed. chr. 2273, l. 2). (Prawdopodobnie chodzi o aresztowanie Siłłowa). Pera Ataszewa była zbyt ostrożna, aby informować o tego typu sprawach. W liście matki najbardziej znamienne jest jego zakończenie: „Pisać o naszym życiu tak, jak by się chciało, sam przecież wiesz, że nie można...” (tamże, l. 2 ob.).

Zatem matka naszego bohatera dobrze rozumiała, że pisać o życiu „tak, jak by się chciało”, nie można. O czym to w tym przypadku nie można było pisać i do czego, aby o tym pisać, uciekali się inni?

Borys Pasternak w liście z 26 marca 1930 roku pisał do mieszkającego za granicą ojca:

Dam ci przykład, jak żyję. Znałem pewnego człowieka z żoną i dzieckiem, urodziwego, wykształconego, zdolnego i w najwyższym stopniu, w najlepszym tego słowa znaczeniu wyróżniającego się. Pod względem wieku był w porównaniu ze mną chłopcem, często spotykaliśmy się między 24 i 26 rokiem. Jeśli chodzi o charakter jego działalności (był wykładowcą historii i teorii literatury w Proletkulcie i w kilku klubach robotniczych), a przede wszystkim czystość przekonań i zalety moralne, to chyba jedyny człowiek z szerokiego grona moich znajomych, który był dla mnie chodzącym zarzutem, że nie jestem – jak on – marksistą, itd. itd.

Ostatnio mało z kim się spotykam. Niedawno dopiero po miesiącu dowiedziałem się, że umarł na tę samą chorobę, co pierwszy mąż nieżyjącej Lizy. Z całej tej historii zrozumiesz, jaki to tragiczny przypadek. Miał 28 lat. Mówiono, że pisał dziennik, i to nie dziennik drobnomieszczański, lecz dziennik zwolennika rewolucji, i zbyt dużo myślał, co czasem prowadzi właśnie do zapalenia mózgu w tej postaci”<sup>17</sup>.

[16] Władimir Siłłow – rosyjski poeta związany z kręgiem futurystów. Aresztowany i rozstrzelany na początku 1930 r.

17 B. Pasternak, *Sobranije soczinienij w piati tomach*, Moskwa 1992, t. 5, s. 301.

Zwróćmy uwagę na pewną zbieżność: „chłopiec” u Pasternaka i „chłopięcy” u Eisensteina. I jeszcze to wspomnienie o wykładach Siłowa w Proletkulcie, w którym pracował również Eisenstein (a więc mogli być znajomymi nie tylko z „Lefu”<sup>[18]</sup>, ale i Proletkultu: Siergiej Michajłowicz również tam wykladał).

Zagadkowo brzmi „zapalenie mózgu w tej postaci”. Tylko dzięki komentarzowi staje się jasne, że Siłow został rozstrzelany<sup>19</sup>.

Ten sam epizod z „Siłowem” (poeta niezbyt dokładnie zapisuje jego nazwisko) zupełnie inaczej zostaje przedstawiony w jego liście do Nikołaja Korniejewicza Czukowskiego: „[...]wskutek życia, jakie prowadzę, a którego nawet teraz nie zmienię, dopiero po miesiącu dowiedziałem się o rozstrzelaniu W. Siłowa, o rozprawie, przed którą blednie i ciemnieje wszystko, co było do tej pory. To się nie zdarzyło gdzieś obok, a w moim własnym życiu. Skutki tego zdarzenia będą odczuwał już zawsze”<sup>20</sup>.

Listy Pasternaka prezentują dwa sposoby pisania o tym, co się stało: „bezpośredni” (odpowiadający zdarzeniu – „rozstrzelanie”) i „pośredni” (aluzyjnie wskazujący na znane adresatowi wydarzenie – „zapalenie mózgu w tej postaci”). Czytając teksty Eisensteina (listy, zapisy w dzienniku, pamiętniki), trzeba pamiętać o rozmaitych formach opisu: można wręcz nazwać to umiejętnością wykorzystywania różnych języków – ogólnodostępnego, tak zwanego „czopowego”, a także różnego rodzaju „szyfrów”. Więcej, Siergiej Michajłowicz pisze czasem czymś w rodzaju mieszanki wszelkich możliwych form językowych. Tylko rozumiejąc ową różnorodność środków wyrazu można prawidłowo odczytać, o czym jest mowa. Dlatego tak ważny jest przy publikacji tekstów Eisensteina komentarz, nie tylko objaśniający realia, ale również porównujący jeden typ tekstu z drugim i podkreślający intonację przekazu, wskazujący różnego rodzaju aluzje (do codziennych zdarzeń, faktów historycznych), odesłania do dzieł sztuki itp. Naiwne „bezpośrednie” odczytanie sensu prowadzi często do oczywistych kuriozów, których

---

[18] Lef – Lewyj front iskusstw, dosł.: „lewy front sztuki”, ugrupowanie literacko-artystyczne działające w rewolucyjnej Rosji w latach 1922–28. Należeli do niego pisarze, malarze, filmowcy, a także teoretycy sztuki przekonani o potrzebie podporządkowania działalności artystycznej ideałom rewolucji październikowej. Lef wydawał również pismo pod takim właśnie tytułem, później (1925–28) także czasopismo „Nowyj Lef”.

19 B. Pasternak, dz. cyt., s. 631.

20 Tamże, s. 298.

przykładem może być odczytanie rozdziału *Żegnaj (Proszczaj)* z *Pamiętników* przez Lwa Michajłowicza Roszala (zob. naszą wersję objaśnienia tego tekstu w rozdziale „Ostatni raz widziałem...”) <sup>21</sup>.

Szczególne znaczenie w pracy nad podstawą biografii Eisensteina ma dokładne datowanie tak zdarzeń, jak i różnego rodzaju tekstów (listów, zapisków w dziennikach, dokumentów i in.). Dam tylko jeden przykład nieprawidłowego datowania niezwykle ważnego wydarzenia. Zastanawiając się nad „złymi przeczuciami Eisensteina”, ale nie chcąc przy tym „popadać w zbędny mistycyzm”, Roszał opisuje „dziwnie niespokojny wyraz twarzy Eisensteina na kliszy” (mowa o kadrach kroniki z otwarcia wszechzwiązkowej konferencji poświęconej filmowi historycznemu i historyczno-rewolucyjnemu) i konkluduje: „Odnotujemy jednak za Klejmanem pewien fakt. Konferencja rozpoczęła się *drugiego lutego 1940 roku*. Tego samego dnia w więziennych piwnicach został rozstrzelany Wsiewołod Emiljewicz Meyerhold” <sup>22</sup>.

Datę rozstrzelania Meyerholda podano prawidłowo. Co się zaś tyczy konferencji, to otwarto ją ósmego lutego 1940 r. Tego dnia gazeta „Prawda” opublikowała artykuł Eisensteina *Radziecki film historyczny (Sowietskij istoriczeskij film)*. „Ścisły historyk” powinien był mówić nie o „przeczuciach”, a o czymś innym: o tym, czy Siergiej Michajłowicz mógł wiedzieć o wyroku wydanym w procesie Nauczyciela? Nieprawidłowo podana data nie pozwala postawić właściwego pytania o zrozumienie zdarzenia.

Natomiast w przypadku tekstów Eisensteina trzeba pamiętać, że po 31 stycznia 1918 r. nastąpił 14 luty tegoż roku (czyli Rosja Radziecka zaczęła żyć według nowego stylu) <sup>[23]</sup>. W datowaniu przez Eisensteina listów do matki zaczęło się zamieszanie: bardzo często podawany jest właściwy dzień według nowego stylu, a miesiąc według starego, czasem w jednym liście Eisenstein podawał datę wydarzeń według obu stylów (nie będę wliczał wszelkich możliwych kombinacji, wspomnę tylko, że pierwszy zwró-

21 L. M. Roszał, *Gorie umu, ili Ejziensztajn i Mierjerchold: dwojnoj portriet na fonie epochi*, Moskwa 2007, s. 244–249.

22 Tamże, s. 244.

[23] Chodzi o przejście z kalendarza juliańskiego, obowiązującego w Rosji od czasów Piotra I (od 1700 roku), na kalendarz gregoriański. Dokonano tego 26 stycznia 1918 na mocy dekretu Rady Komisarzy Ludowych RFSRR „O wprowadzeniu w Republice Rosyjskiej kalendarza zachodnio-europejskiego”. Odtąd kalendarz juliański – używany po dziś dzień przez Rosyjską Cerkiew Prawosławną – nazywany jest „starym stylem”.

cił uwagę na tę osobliwość Andriej Nikitin)<sup>24</sup>. Nie wolno zapominać o tym szczególnym stosunku Siergieja Michajłowicza do podawania dat; trzeba spróbować zrozumieć, jaka była tego przyczyna. Na początku 1946 r. reżyser przeszedł zawał i datowanie niektórych rozdziałów z *Pamiętników* (aż do letnich miesięcy) jest błędne. Czasami Eisenstein wskazuje nie na aktualny, lecz miniony miesiąc, może też zapisać dopiero przyszły następny miesiąc: przyczyną tego była ciężka choroba.

Dlatego też jednym z poważniejszych problemów okazało się przyjęcie „porządku chronologicznego”: z jednej strony wskazywanie na błędy w datowaniu przez samego Eisensteina, z drugiej zaś poprawianie niezliczonych błędów badaczy, bo panuje tutaj wprost nicopisany chaos (błędy spotykamy nie tylko w dniach i miesiącach, ale również w latach).

Mówiąc wprost, od dawna już istnienie potrzeba wydania kalendarium Siergieja Eisensteina, która ustrzegłaby wszystkich badaczy jego spuścizny przed podobnymi dziwactwami.

Ważną kwestią w pracy nad tekstami Eisensteina jest tekstologia. Eisenstein to autor daleki od przestrzegania standardów. Na przykład dzienniki meksykańskie mają postać refleksji nad przeczytanymi książkami. Nasz bohater czyta w kilku językach: po angielsku, po francusku i niemiecku. Zdarzają się cytaty po hiszpańsku, czasem po łacinie. Oprócz obszernych cytatów w językach oryginału mamy autorskie refleksje i komentarze pisane zarówno po rosyjsku, jak i w trzech innych językach obcych. Charakter pisma Siergieja Michajłowicza bardzo wyraźnie zmienia się w zależności od stanu, w jakim się znajduje; bywa, że zmienia się w ramach jednej notatki. Czasem występują skrótory i trudno jest ustalić, w jakim języku napisano dane słowo, bowiem zdarza się, że jedno zdanie składa się ze słów zaczerpniętych z kilku języków. Jak to wszystko rozszyfrować? Jak drukować, żeby czytelnik mógł to zrozumieć?

Dla Eisensteina, teoretyka sztuki, przerwy w zdjęciach do filmu meksykańskiego, które z powodu nieustannych deszczy ciągnęły się całymi tygodniami i miesiącami, to jeden z najważniejszych i najpłodniejszych okresów w życiu. Dla wielu badaczy jest to oczywiste. Ale publikacja dzienników do dziś się nie rozpoczęła.

To chyba najbardziej skomplikowany przypadek.

A oto drobny, całkiem zwykły przykład. W rozdziale *Pamiętników* opowiadającym o Meyerholdzie, zatytułowanym *Nauczyciel (Ucziciel)*, znajduje się fragment będący portretem jednej z wykładowczyń w jego szkole: „Jak jego gospodyni. O zgolonych brwiach. I z namalowanymi tuszem skrzydłami od szczytu nosa na czoło. Z wysokim czarnym kołnierzem. Talią zdawałoby się węższą od kołnierza. Ludmiła Getie. Balerina”<sup>25</sup>. (Każde zdanie Eisenstein pisze od nowego wiersza). W wydaniu *Pamiętników* tekst został wydrukowany tak, jak to odtworzono powyżej. Jakież było moje zdziwienie, gdy zobaczyłem wariant autorski:

Ludmiła Gautier.

Ballerina.

Przyczyna nieustannych żartów (op. 2, jed. chr. 1056, l. 3).

W książce wszystko wyprostowano: nazwisko brzmi Gietje; w imieniu i profesji występuje tylko jedno „l/l”.

Ale Eisenstein wyraźnie napisał podwójne „l/l”, a nazwisko podał również wyraźnie – Gautier. O co chodzi?

Chodzi o żartobliwą charakterystykę damy. Jej imię i nazwisko zostały parodystycznie zniekształcone: *mille* znaczy po francusku „tysiąc”, Gautier to bohaterka powieści i sztuki Aleksandra Dumas (syna) *Dama kameliowa*. Obiektem żartów jest tutaj rzucające się w oczy podobieństwo między zachowaniem damy a literacką bohaterką (dalej mowa o mężu – bokserze „część bitym”). Niezbyt to miłe, rzecz jasna, żartować tak sobie z dam, ale taki już jest nasz bohater. „Ballerina” (z podwójnym „l”, także z francuskiego *ballet*, co znaczy „balet”). Całkiem zmyślna konstrukcja, wygrywająca podobieństwo i różnice między językami oraz dziwne podobieństwo żyjącej współcześnie kobiety i dawno zmarłej bohaterki popularnego utworu. Szelmowska gra w oryginale. W publikacji – smutna konstatacja.

Z powyższych przykładów płynnie wniosek, że wydając teksty Eisensteina, decyzje tekstologiczne trzeba podejmować uwzględniając swoistość każdego z nich: inne przy listach dziecięcych (o czym będzie mowa w swoim czasie), inne przy listach i tekstach żartobliwych, jeszcze inne przy listach do



przyjaciół, w których Eisenstein używa nietypowego słownictwa; odmienne przy publikacji teoretycznych rozpraw, odmienne przy ogłaszaniu dzieł literackich (Eisenstein lubił pisać krótkimi zdaniami i każde zdanie zaczynać od nowego wiersza, co było słownym naśladowaniem montażu filmowego, szybkiej zmiany krótkich kadrów).

Wypada jeszcze tylko poinformować o przyjętych w tej książce rozwiązaniach tekstologicznych.

Eisenstein pisał zazwyczaj listy „tekstem jednolitym”: uczytelniłmy je, wydzielając zwroty i rozczłonkując tekst na grupy tematyczne (w akapitach). W niektórych listach nie są podane daty. Jeśli zachowały się koperty i datę można odczytać na stemplu pocztowym, to listy te są datowane na takiej właśnie podstawie, co zaznaczono w przypisach. W pozostałych przypadkach datę określamy, opierając się na treści.

W listach można znaleźć dość dużo indywidualnych odchyień od przyjętych norm ortograficznych – różnego rodzaju gry słowne, zniekształcenia (parodystyczne) słów. W listach dziecięcych Eisensteina występują błędy typowe dla okresu nauki pisania<sup>[26]</sup>. Usterki te zostały zachowane. W listach pisanych w dramatycznych momentach życia jest wiele innych osobliwości: powtarzanie tych samych wyrazów, omyłkowe użycie słów w niewłaściwym znaczeniu, opuszczanie słów i zniekształcanie konstrukcji słownych. Uchybienia te również zachowano, aby przedstawić stan emocjonalny Eisensteina w tej czy innej sytuacji, właściwej dla danego okresu.

Dla tekstów Siergieja Michajłowicza charakterystyczne są obcojęzyczne wtrącenia, ich przekład podano w nawiasach kwadratowych<sup>[27]</sup>.

Przy odtwarzaniu różnego rodzaju dokumentów (również oficjalnych) zachowano ich cechy szczególne: nie poprawiono błędnych konstrukcji słownych, rozbieżności w pisowni nazwisk i dzieł itp.

Skróty w zapisie słów, imion i nazwisk są zazwyczaj rozwinięte w nawiasach kwadratowych. Wszelkiego rodzaju wyróżnienia w oryginale – podkreślenia, pismo rozstrzelone itp. – oddano kursywą<sup>[28]</sup>.

---

[26] Są to najróżniejsze błędy ortograficzne, gramatyczne, składniowe i interpunkcyjne.

[27] Zastosowano to również w wydaniu polskim.

[28] Analogiczne rozwiązanie przyjęto w wydaniu polskim.

Odsyłacze do archiwum Siergieja Eisensteina w Rosyjskim Archiwum Państwowym Literatury i Sztuki (RGALI, f. 1923) przeważnie podawane są w tekście i polegają na wskazaniu numeru inwentarza, numeru jednostki archiwalnej i numeru karty.

Odsyłacze do wielokrotnie wspomnianych w książce publikacji podawane są w formie skrótów, w wydaniu polskim skrótów nie stosowano<sup>[29]</sup>.

W wydaniu polskim dopowiedzenia w tekście pochodzące od tłumacza bądź redakcji ujęto w nawias klamrowy, a w przypisach w nawias kwadratowy.

---

[29] W wydaniu polskim w każdym rozdziale przy pierwszym powołaniu podawany jest pełny opis bibliograficzny publikacji.