

majerholjd, ejzenštejn: majstor i učenik

tadeuš ščepanjski

U memoarima Sergeja Ejzenštejna čitamo: »I moram da kažem da nikada nikoga tako nisam voleo, nisam obožavao i cenoio kao svog učitelja. (...) Nisam vredan da razvezujem remenje na njegovim sandalama. (...) I do pozne starosti sebe ču smatrati nedostojnim da ljubim prašinu iz tragova njegovih stopa!«.

Ove reči, pune vatrene, gotovo religiozne adoracije, ukazuju da je susret Ejzenštejna s njegovim učiteljem Vsevolodom Majerholjdum u životu autora *Ivana Groznog* imao veoma značajan smisao. Taj susret je bio neizbežan. Njihovi putevi su moralni da se ukrste. Makar zbog neizbrisivog utiska koji su na Ejzenštejna ostavile Majerholdove predstave gledane u detinjstvu i ranoj mladosti na sceni Aleksandrijskog pozorišta u Petersburgu: *Don Juan, Postojani princ i Maskarada*. Ove predstave, izvori umetničkih inspiracija, stil režije i inscenacije otelovili su u Ejzenštejnju tip pozorišta koje je bilo njegov intuitivno osećan ideal.

Posle odlaska od Stanislavskog, Majerholjd se priklanjao svaki put drugaćijim, ekstremno antilijanističkim formama konvencionalne scene. Upržnjavao je simboličko pozorište, uzimao je trikove vešarske scene, interesovalo ga je šekspirovsko pozorište i pozorišna kultura Dalekog istoka, na scenu je uvodio konstruktivizam. Njegov osnovni umetnički cilj predstavljal je »teatralizacija pozorišta«. Bio je fanatik novatorstva, tragalac promena, opsesivni otkrivač pozorišne forme, ogrožen neprijatelj svake rutine. Njegova osnovna deviza bila je permanentna revolucija u pozorišnoj umetnosti. S naročitim agresijom ophodio se prema psihološko-običajnom pozorištu Stanislavskog, čiji je bio pobunjeni učenik.

Posle izbijanja oktobarske revolucije, Majerholjd se pojavio s novom pozorišnom koncepcijom čiji je idejno-umetnički smisao trebalo da odgovara temeljitu društveno-političkom prelomu. Izraz novog vremena trebalo je da bude Pozorišni Oktobar, odnosno program demokratskog, agitaciono i edukativnog pozorišta koja aktivira kako gledaoca, tako i glumca. Između zadataka pozorišta i politike bio je postavljen znak jednakosti. Lunčarski je Majerholjd 1920. godine postavio za rukovodioca Pozorišnog odseka Komesarijata za prosvetu i imao je mogućnost i priliku da stvari pozorišni front ujedinjen pod zajedničkim revolucionarnim parolama. One su bile formulisane u uvodnom članku programskega časopisa Pozorišnog Oktobra, »*Pozorišnog vesnikav*«:

»Oktobar u umetnosti je savladavanje hipnoze i to božnjih tradicija koje maskiraju odbacivanje novih formi, štetnu tromost, a često i neprijateljstvo prema principima komunističke izgradnje.

Oktobar u umetnosti je borba sa šablonskom, uskogrudom tendencijom koja nasilno uvlači proletarijat ropstvo, feudalne, ropske i buržoaske ideologije.

Oktobar u umetnosti utvrđuje pravi marksistički pristup umetnosti u oblasti njenih proizvodnih odnosa.

Oktobar u umetnosti je traženje formi za vulkanske sadržaje sadašnjosti.

Živeo Veliki Oktobar Umetnosti!«

Pozorište modelirano za široku realizaciju programa Pozorišnog Oktobra trebalo je da bude pozorište RFSRR, koje osnovao i njime upravlja Majerholjd. Na sceni tog pozorišta nastale su glasne revolucionarne predstave: »*Jutrenje*« Verhaeren i druga verzija *Misterije Bufo* Majakovskog.

Ako je verovatio Ivanu Aksjonovu, onda je po dolasku u Moskvu, u jesen 1920. godine, »u crnom i tamnom gradu one noći Ejzenštejn primetio samo jednu blještavo osvetljenu zgradu. Ulaz u nju je goreo vatrom električnog napisa *JUTRENJE*: bilo je to pozorište RFSRR – prvo, udarno stražarsko mesto Pozorišnog Oktobra, koje je Majerholjd postavio na Trijumfalom trgu³. Ubrzo posle toga, u toku zime, nikome poznat, demobilisani student uvlači se u nezagrevanu pozorišnu zgradu da bi krišom posmatrao probu *Misterije Bufo*, koju su zajednički vodila dva njegova velika savremeničnika: Majerholjd i Majakovski. Nepozvan gost je bio izbačen s probe, ali demonska snaga koju na njega bacala pojava Doktora Dapertuoa + traje i kada u jesen 1921. godine Majerholjd objavljuje konkurs za prijem na kurs pozorišne režije na Državnim višim pozorišnim radionicama, školi otvorenoj u svom pozorištu, u kojoj se među polaznicima nalazi i Ejzenštejn.

Nameru Majerholjda je bila da od tog kursa stvoriti stvaralačku laboratoriju, u kojoj bi se radale nove umetničke ideje koje razvijaju program Pozorišnog Oktobra. Traganja su išla u pravcu novih scenografskih koncepcija i promene stila scenske igre; rezultat toga je bio scenski konstruktivizam i biomehaniku koja je zamjenila psihologizirajuću glumu zasnovanu na preživljavanju; biomehaniku predstavlja u potpunosti racionalizovani jezik spoljašnje, telesne ekspresije glumca, koja je zasnovana na principima kinetike.

Ejzenštejn je želeo da uči, tragač je za autoritetom jer je do tada u oblasti pozorišta bio samouk. Ipak, njegov didaktički kontakt s Majerholjdom nije mogao da se smesti ni u okvire najnekonvencionalnijih ideja o principima umetničkog školstva. Pre početka predavanja učitelj je, verovatno,

izjavio: »mrzim vas i plašim se za vas.⁴ U tom drastičnom priznanju krio se strah da se možda među njegovim slušaocima krije onaj koji će mu oduzeti oreol primata u sovjetskom pozorištu, kao što ga je on ranije oduzeo Stanislavskom. Grešio je. Ejzenštejn, njegov najobdarjeniji učenik iz cele škole, smatrao je Majerholjda, koji je svoj ogroman umetnički talenat stavio u službu revolucije, za svog duhovnog oca. »Osim fizičkog oca, uvek se na putevima i raspućima pojavljuje duhovni otac – pisao je. – Samo isticanje ove činjenice je najbanalniji truzam. Ipak, činjenica ostaje činjenica. Ponekad se oni podudaraju i to nije dobro. Češće su različiti. (...) Saglasno biblijskom kodeksu, možda bi poštenije bilo reći da naročitu ljubav prema Mihailu Osipoviću (rodenom ocu – prim. T. S.) nikada nisam osećao. Uostalom, Biblija pre svega zahteva da se roditelji 'poštuju': 'Poštuju oca svoga i majku svoju i živečeš dugo na zemlji'. Sumnjava je to nagrada. A, s druge strane, zašto zapravo biti zahvalan roditeljima? Ovo nećemo dalje razvijati. Šta će biti ako se ovo nekada objavi. A ovakve ideje mogu zasmetati američkom izdanju. Ovak ili onako, prirodnije bi bilo preneti svoje obožavanje na drugog oca⁵.

Motiv oca koji je prožimao ceo život i stvaralaštvo Ejzenštejna ovde podleže progresivnoj mitologizaciji⁶. Jer, Vsevolod Majerholjd je za svog učenika bio personifikacija revolucionarne ideje kojoj je posvetio svoju umetnost i život. Uprkos bojazni majstora, Ejzenštejn nije svoj sistem izgradio u opoziciji prema njegovoj umetnosti. Naprotiv – razvijao je njegovu ideju, a pozorišnu misao Majerholjda je smatrao najdragocenijim nasleđevstvom. I kada je 1938. godine Majerholjd uhapšen, Ejzenštejn je od uništenja spasio njegovu ogromnu arhiv i preneo je u svoju daču u podmoskovskom Kratovu. To je radio motivisan ne samo plemenitom intencijom da očuva neprocenjive materijale i dokumente za potomstvo, već –ako se tako može reći – i zbog neutoljene želje iz mladosti da upozna tajne radionice Majstora.

Ilij Erenburg se seća da mu je Ejzenštejn jednom prilikom rekao da uopšte ne bi postojao da nije bilo Majerholjda.⁷ A Grigorij Kozincev dodaje: »Iz teorije Ejzenštejna izrasta izdužena, pogrbljena senka grbavog nosa i čudnih pokreta dugih ruku⁸. I poređ svega, predavanja Majerholjda su u Ejzenštejnju samo probudile neugaslu želu da upozna »tajne umetnosti«, no, ipak, nikada je nisu ugасila.

Zbog čega? Kako su izgledala predavanja posvećena nauci režije, pozorišne režije u radionici Doktora Dapertuoa? Jedan od Majerholjdovih studenata iz onog perioda, kasnije poznati režiser Sergej Jutkjević, seća se da su u programu dominirala dva predmeta: režija i biomehanika. »Majerholjd nam je rekao da je biomehanika eksperimentalni predmet i da će on, zajedno s nama, raditi na njenim principima. I režiju je Majerholjd počeo da predaje na originalan način. Želeo je da stvori čisto naučnu »teoriju građenja predstave«. Tvrđio je da ceo proces režiserskog stvaralaštva treba da se sistematizuje u formule i preporučiće nam da skiciramo i obrađujemo neku naučnu sistematizaciju svih faza nastajanja predstave. Veoma je bio obuzet time i improvizovao je stvarajući sliku nekog idealnog režisera koji, po njegovom mišljenju, uvek treba sam da diriguje svojom predstavom. Pred nama je skicirao oblik pozorišta u kojem se režiser nalazio za pulmom s nebrojenom količinom dizalica i dugmadi.

Prema Majerholjudu, režiser treba »pažljivo da osluškuje reakcije auditorijuma i putem komplikovane signalizacije da menja ritam predstave prema reakcijama gledalaca«. Sanjao je o tome da može da ubrza ili uspori tempo glumčeve igre. »Ako je danas – govorio je – ova pauza odgovarajuća, onda je produžite. Da bi se to uradilo potrebno je samo pritisnuti, evo, ovo dugme⁹. Interesantno je bilo posmatrati kako taj improvizator po prirodi nastoji da nas nauči sistemu u kojem, po njegovom uverenju, ne treba da bude bilo kakvih slučajnosti. Posle nekoliko predavanja, Ejzenštejn mi je priznao da mu je dosadilo da da crta kružice i kvadratiće i da namerava da pokrene Majstora i da ga natera da otkrije pravu kuhinju svog stvaralaštva¹⁰.

A ovo je svedočanstvo samog Ejzenštejna: »Srećan je bio onaj ko je umeo da uči gledajući ga. A teško onome ko mu se poverljivo obraćao s pitanjem. Njegovi časovi su bili kao zmijske pesme. »Ko čuje tu pesmu zaboravlja na sve...« (...) Njegova predavanja su bila kao iluzije i snovi. Beleške su se grozničavo pravile. A posle budenja, u sveškama se moglo pronaći »čort vje čto« (...) Teško je zapamtiti o čemu je, zapravo, govorio Majerholjd. Arome, boje, zvuci. Preko svega zlatna izmaglica. Neuhvatljivost. Nedodirljivost. Tajna na tajni. I ne sedam zavesa. Ne osam, dvanaest, trideset ili pedeset. Prelivajući se u različitim nijansama, lete u rukama čarobnjaka oko tajne. Ali, čudno je: čini se da čarobnjak kao da deluje brzinom filmske trake unazad. Romantično »ja« je očaran, zadubljeno u slušanju. Racionalno »ja« gluvo krči. ... Kada će se objasniti tajne? Kada ćemo preći na metodiku? Prolazi zima najsladeg narkotika, a u rukama – ništa¹¹.

Jer, uprkos racionalnim, čak scientističkim aspiracijama, Majerholjd je kao umetnik pre koristio instinkt i svoje stvaralaštvo zasnovano samo na intuiciji nije bio u stanju da podvrgne analizi. Takođe, nije bio u stanju da u sintetičkoj formi učenicima prenese svoje iskustvo. Taj izvanredni glumac – a režija i gluma za njega su predstavljale organsku celinu – bio je u stanju sve da pokaže, ali ništa nije znao da objasni. Susreti s njim bili su kao strasne seanse glumačkih transformacija, u kojima je ovaj mag pozorišta u nekoliko sugestivnih gestova kreirao različite scenske likove, bilo iz predstave koje je on režirao, ili iz tek projektovanih. »Ruske se zamrzoše u vazduhu. I u mašti se octrava »mrtva« scena iz *Revizora*. Stope lutke, a poređ nih, u divljem plesu, prolaze oni koji su u njihovim likovima cele večeri bleštali na sceni. Kao obris Gogolja stoji neuporedivi Majstor... Ali, ruke padaju dole... I već najsuštilnije saslušanom gamom pljesaka ruku u kožnim rukavicama, pretače se povaha gostiju posle romanse Nine u *Maskaradi* na sceni Aleksandrijskog teatra na Božić revolucije iz sedamnaeste godine¹².

Zbog toga je najvažniji lekciju Ejzenštejn imao za vreme devetomesecnog učenja kod Majerholjda, u tri dana kada je Majstor režirao Ibzenovu *Noru*. Posmatranje Majerholjda u radu na toj predstavi bilo najznačajnije iskustvo u njegovom životu – seća se Ejzenštejn. Zajedno s nekolicinom studenata, sarađivalo je s Majerholjdom na ubrzanim pripremama za tu predstavu. Njihov zadatok je bio da pripreme scenografiju, isto tako šokantnu kao i tempo celokupnog rada. Na dan premijere postavili su na scenu – prema ideji inscenatora – stari dekor okrenut naopakačke prema gledalištu;

od njega je nastao haos koji je trebalo da simboliše raspad građanskog društva.

Interesantno je da je ta epizoda i funkcija »asistenta-laboranta« prilikom postavljanja *Tarlekinove smrti* (1922) zapravo iscrpela registar praktične saradnje Ejzenštejna s Mejerholjdom. Mejerholjd je ipak bio svestan mogućnosti pozorišne imaginacije Ejzenštejna i morao je da oseća širinu njegovog talenta. Na prijemnom ispitu, kao odgovor na inscenatorski zadatak »šestorica jure jednog«, Ejzenštejn je nacrtao scenografsku skicu punu invencije sa šestoru vrata; nekoliko godina kasnije, ta ideja se realizovala u sceni davanja mita u Mejerholjdovom *Revizoru*.

Pola godine kasnije Majstor je svojim izabranicima dao prvi zadatak. Ejzenštejnu je pripalo da uradi scenografiju za *Mačka u čizmama* Ludviga Tika. Mejerholjd se nosio mišljem da postavi taj komad i želeo je da Ejzenštejnu poveri izradu scenografije. Objasnio mu je svoju inscenatorsku ideju; romantična ironija trebalo je tamo da se pojavi zahvaljujući preobrazaju dubine scene u ogledalski odraz prave sale s gledalištem. Ejzenštejn je u brojnim skicama postepeno modifikovao tu kompozicijsku ideju zahvaljujući veoma razgranjenom proscenijumu, izvlačeći ispred okvira scene-kutije scenski prostor. Nije samo likvidirao portal već i zavesu. Po njegovoj konцепциji, publika je u polukrugu zatvarala scenu, vezivala se s njom. U ovom rešenju krio se nagoveštaj višestranog proširenja pozorišnog prostora u kasnijim, već samostalnim predstavama Ejzenštejna. Nije poznato kako je Mejerholjd ocenio tu inicijativu, u svakom slučaju, do realizacije *Mačka u čizmama* nije došlo.

Slična sudbina zadesila je Ejzenštejnove projekte za scenografiju *Kuće slomljenih srca Šoa*, koju je Mejerholjd takođe nameravao da postavi. Ejzenštejn je komponovao scenografiju u formi plastične metafore: mesto radnje podsećalo je na brod jer je glavni junak poluludi kapetan, a fabula se sastoji od slike umirućeg društva.¹¹ Taj projekt je izgledao veoma blizak idejama Majstora, jer, nezavisno od simboličke sugestije, scenografija je podsećala na konstruktivističku »mašinu za igru«, sastavljenu od brojnih mostova, pokretnih trotoara, dizalice, trapeza i ljuštaški. I pored toga, nije dobio priznanje u očima Mejerholjda i komad nije bio postavljen.

Učenje kod Mejerholjda nije dugo trajalo. Po isteku nepune godine, Zinaida Rajh, Mejerholjdova žena i asistentkinja, za vreme jednog predavanja poslala je Ejzenštejnju cedulicu sa sledećim savetom: »Serjoša! Kada se Mejerholjd osetio samostalnim umetnikom, otišao je od Stanislavskog. Bio je to poslednji impuls da doneše odluku koja je tinjala već dugo. Rastanak je bio s obostranim respektom, bez uvreda i pretensiona. I na fotografiji koju je Mejerholjd 1938. godine poklonio svom nekadašnjem studentu, mogla se pročitati posveta koja je izražavala počast talentu učenika: »Ponosim se učenikom koji je već postao majstor. Volim masjatora koji je već stvorio školu. Tom učeniku, tom majstoru – S. Ejzenštejnju – uručujem poklon«.¹²

U to vreme Mejerholjd je napisao članak *Čaplin i čaplinizam*, u kojem je, pored duboke i originalne analize stvaralaštva autora *Današnjih vremena*, mnogo pažnje posvetio umetničkim metodama Ejzenštejna. Period zajedničkog učenja i rada početkom dvadesetih godina Mejerholjd je ovako sumirao: »Celokupan rad Sergeja Ejzenštejna potiče iz korena one laboratorije u kojoj smo zajedno radili, ja, kao njego učitelj, on, kao moj učenik. Ali, to nisu bili odnosi između učitelja i učenika, već između dva pobunjena čoveka umetnosti kojima je voda došla do grla i koji su se plasili da se udave u tom užasnom, strašnom blatu koje smo zatekli na pozorišnom frontu 1917. godine«.¹³

Na ovom mestu bi se mogao završiti opis šegrtovanja Ejzenštejna kod Doktora Dapertua. Ipak, vredi zabeležiti još jedan, neočekivani, a veoma važan aspekt »fеномена Mejerholjd«. Mejerholjd je umetniku-početniku u životi sliči otkrio, za savremenu svest, fundamentalni problem demonskog zla kao cenu koju stvaralač plaća za upražnjavanje umetnosti potpisujući »davolski ugovor«. Taj problem prenet u naš već preko romantičke tradicije najpotpunije je osvetljen u *Doktoru Faustu* Tomasa Mana.

Susret s Mejerholjdom za Ejzenštejna je bio nekako prvi dodir s problemom koji će ga od tada rastućom snagom voditi kroz ceo život.¹⁴ O obogađivanju Mejerholdu, koji je bio umetnik par excellence, umetnik s modernističkom biografijom, Ejzenštejn se ne ustručava da napiše: »Bio je to zapanjujući čovek. Živa suprotnost toga da se genije i zločinac ne mogu sažeti u jednoj osobi. Srećan je bio onaj ko je s njim bio vezan kao s magom i čarobnjakom pozorišta. Teško onome ko je od njega bio zavisan kao od čoveka. (...) Spoj genijalnosti stvaraoca i perfidnosti čoveka. Ogramne su bile muke onih koji su ga, kao ja, neograničeno voleli. (...) Nisam imao sreću s očevima – zaključuje Ejzenštejn svoju dijalektičku karakteristiku punu ljubavi i mržnje istovremeno. Iz ovih nekoliko lakonskih rečenica izbjiga zlosutna istina o čoveku i umetniku, oživljava Manovski portret Adriana Leverkina, koji se, u zamenu za satansku pomoć u stvaranju umetnosti, odriče ljudskih osećanja.¹⁵

U sećanju na Mejerhollda, Ejzenštejn analizira njegov ambivalentni odnos prema Stanislavskom. Jer, čak i odmah posle revolucije, u godinama agresivne kampanje Pozorišnog Oktobra, koja nije birala sredstva, protiv tradicija MHAT-a Mejerholjd se s ogromnim poštovanjem odnosio prema stvaraocu tog pozorišta. »Negde, u nekoj poemi, u nekoj legendi čitamo – piše Ejzenštejn – da je Lucifer, prvi među andelima podigao bunt protiv Satane, i budući uklonjen – i dalje ga voli i 'lje suze' ne zbog svog pada, već zbog toga što je lišen mogućnosti da ga gleda. (...) Nešto nalik na Lucifera ili Alasfera bilo je u nemirnoj ličnosti mog učitelja«. Predstavljajući u biblijskoj metafori ovu pozorišnu sagu, Ejzenštejn se osećao duhovnim naslednikom izvanredne tradicije ruskog pozorišta koju su stvarali Stanislavski i njegov »rasipnički sin« (kako je zvao Mejerhollda). »Po liniji 'nasleđene milosti', blagoslovom starleg, ja sam u izvesnom smislu sin i unuk tih minulih pokolenja pozorišta«. Ejzenštejn je smatrao da je baš njemu zapalo da obavi stvaračku sintezu dijarnetalno različitih sistema pozorišne umetnosti koje su stvorila dva njegova prethodnika.

Godine 1931, za vreme Ejzenštejnove boravka u Meksiku, naišlo je prilično užasno qui pro quo. Do njega su došli glasovi da je Mejerholjd na putu po inostranstvu umro. Ejzenštejn je napisao nekrolog. Evo njegovog fragmenta: »Poslednji nosilac pravog Pozorišta. Pozorišta s velikim slovom.

Pozorišta iz druge epohe. Umro je. Najsavršeniji izražavalac pozorišta. Pozorišta vekovne tradicije. I sam je bio izvanredno pozorište. Umro je. Mejerholjd-revolucionar. To je bilo dovoljno u dvadesetim godinama. To je postalo, kako govore u matematiči, neophodno, ali prestalo je da bude dovoljno. Biti revolucionar nije dovoljno. Potrebno je biti dijalektičar.«¹⁶

Mejerholjd je, dakle, za Ejzenštejna bio olijenje pozorišne tradicije koja preuzima avangardnu formu. Ali, drugačije: bio je sinonim avangarde koja svoje forme oblikuje u polemici s tradicijom. U tom paradosku sadržana je suština umetnosti Mejerholjda. Taj parados, takođe, objašnjava umetnički pogled na svet Ejzenštejna. I pored svih osnovnih podudarnosti, između njih je postojala duboka razlika u shvatanju uloge tradicije u stvaranju savremene umetnosti. Te razlike su uslovjavali temperamenti oba stvarača.

Mejerholjd je bio stihiski, dionizijski, romantički umetnik, gonjen nikada Suglasim stvaralačkim i egzistencijalnim nemirom, jurio je ka nepoznatim određistima. Ali bez neprekidne svesti o postojanju tradicije, nije mogao da stvara jer je stvarao – naročito u postrevolucionarnom periodu – u razdražujućem sporu za njegovu fenomenalnu invenciju sa viševekovnom istorijom pozorišta različitih kultura. Video ju je kao ogromno, ali izlomljeno ogledalo, iz koje je uzimao pojedine delice da bi od njih složio spostveni, fantastični mozaik »vulkanskog pozorišta« novih vremena.

S druge strane, Ejzenštejn je bio racionalista koji je s protokom godina i rastućim iskustvom smerao ka utvrđivanju apolonske harmonije u svom stvaralaštvu između nasledstva istorije umetnosti i opsesivne, kao u Mejerholjda, potrebe umetničkog eksperimenta. Treba imati na umu da gore priložena ocena Mejerholjda-revolucionara kome je nedostajalo dijalektičko čulo potiče iz 1931. godine, odnosno iz perioda u kojem je Ejzenštejn, autor *Oktobra i Starog i novog*, radeći na filmu o istoriji Meksika, sistematizovao svoj pogled na svet u formi monumentalnih svedočanstava istorijskih civilizacija Maja i Acteka; sistematizovao je oslanjajući se na dijalektiku.

Već krajem dvadesetih godina bio je svestan izvesne-recimo-anahroničnosti ličnosti Mejerholjda, kada je, karakterišući situaciju sovjetskog pozorišta u to vreme, pisao: »... ostao je samo Mejerholjd – i to ne kao pozorište, već kao majstor.«

Intuitivni, čisto emocionalni, i pored prividnog racionalizma, odnos Mejerholjda prema umetničkoj kreatciji kod njegovog učenika je stvorio želju prema intelektualnoj disciplini, jasnoći i redu, stvarao je implus za teoretska istraživanja, koji je bio potpomognut prirodnim predispozicijama. »... možda baš otuda potiče moja druga tendencija. Tražiti. Tražiti. Uči, ukopati se, zagrebati u svaku šupljinu problema, trudeći se da što više u njega prodre, da se što više približi njegovom jezgru. Pomoći nema odatle da stigne. Ali, pronađeno ne treba sakravati: izvući na svet božji – predavanjima, u novinama, u člancima, u knjigama. A... da li vam je poznato da je najbolji način prikrivanja otkriti sve do kraja?«¹⁷

Prevod s poljskog:
Milan Duškov

* To je bio umetnički pseudonim Mejerholjda iz vremena 1912–1916, kada je na scenu uveo komediju dell'arte i uredio časopis »Ljubav za tri pomorandže«.

Napomene:

1 *Susreti s Mejerholjdom*, Moskva 1967.

2 *Pozorišni vesnik* od 8. 02. 1921.

3 Ivan Aksjonov *Sergej Mihajlovič Ejzenštejn, Iskustvo Kino*, br. 1/68.

4 Ibid.

5. Sergej Ejzenštejn *Izbrannije proizvedenija* u šesti tomu, Moskva 1964–1971. Dalji citati iz Ejzenštejna neoznačeni brojevima potiču iz tog istog izdanja.

6 Upor. Tadeuš Ščepanski *Ejzenštejn i psihanaliza*, Kino, br. 11/1979.

7 Ilija Erenburg *Ljudi, godine, život*, Varšava 1963.

8 *Eisenstein v vospominanijah sovriemiennikov*, Moskva 1974.

9 *Susreti s Mejerholjdom*, cit. delo.

10 Upor. N. Kleiman *Transformations inhabituuelles du «Chat botte»*, u:

s. M. Eisenstein *Esquisses et dessins*, Paris 1978.

11 V.E. Meyerhold *Statij, pisma, biesiedi, rieči*, Moskva 1968.

12 V. E. Meyerhold *Chaplin i čaplinizam*, Iskustvo Kino br. 6/1962.

13 Po povratku iz Meksika, Ejzenštejn je preživljavao faustovski problem neverovatno dramatično, gotovo na ivici samoubistva; upor. V.V. Ivanov *Čerki o istoriji sjemjotiki u SSSR*, Moskva 1976.

14 Leonid Kozlov je izbacio hipotezu da je psihofizički prototip ličnosti Ivana Vasileviča IV, zvanog Grozni, tog »poete ruske državnosti«, u filmu Ejzenštejna *Ivan Grozni*, bio upravo Vsjevolod Mejerholjd; upor. L. Kozlov *De l'hypothèse d'une dédicace secrète*, Cahiers du Cinema br. 226-227/1971.

15 Cit. prema Kozlovu, cit. delo.

16 Sergiusz Eisenstein *Wybor pism*, Warszawa 1969.

(Naslov originala: Tadeusz SZCZEPANSKI: MEYERHOLD, EISENSTEIN: MISTRZ I UCZEN, objavljeno u časopisu DIALOG br. 10/1981, str.