

Mateusz Maślowski

Szkoła Doktorska Anthropos Instytutów PAN (PL)
ORCID: 0000-0003-3119-6184

Czy Henryk Szaro był uczniem Wsiewołoda Meyerholda?

Abstract

Did Henryk Szaro Study under Vsevolod Meyerhold?

The article discusses the film director Henryk Szaro's theatre studies in Petrograd in 1919–1921. Based on newly discovered material from archives and periodicals, the author revisits the well-established belief, recurrent in reference literature, that Szaro studied under the theatre reformer Vsevolod Meyerhold. Based on documents, he identifies the places of residence and work of the two artists, verifies the names of teachers, and the plays in which the future director of *Mocny Człowiek* (A Strong Man) performed at the beginning of his artistic career. The article presents the conclusions arising from this biographical investigation.

Keywords

Henryk Szaro, Vsevolod Meyerhold, Henryk Szaro's *Mocny człowiek* (A Strong Man), Konstantin Tverskoy, Nikolai Arbatov

Abstrakt

Artykuł poświęcony jest teatralnym studiom reżysera filmowego Henryka Szaro w Piotrogradzie w latach 1919–1921. Autor w oparciu o nowe odkrycia archiwalne i prasowe rewiduje rozpowszechnione w literaturze i utrwalone w świadomości badaczy przekonanie o nauce Henryka Szaro u teatralnego reformatora Wsiewołoda Meyerholda. Korzystając z dokumentów ustala miejsca zamieszkania i pracy obu artystów, weryfikuje nazwiska pedagogów, a także repertuar, w którym na początku swojej artystycznej kariery występował przyszły reżyser *Mocnego człowieka*. Przedstawia wnioski, wynikające z tego biograficznego śledztwa.

Słowa kluczowe

Henryk Szaro, Wsiewołod Meyerhold, *Mocny człowiek* Henryka Szaro, Konstantin Twierskoj, Nikołaj Arbatow

Przekonanie o tym, że Henryk Szaro studiował u Meyerholda na tyle mocno utrwaliło się w świadomości piszących o życiu i twórczości reżysera *Mocnego człowieka*, że chyba nie sposób znaleźć biogramu czy wzmianki biograficznej, które nie sygnalizowałyby tej kwestii, poddawałaby ją w wątpliwość lub opatrzywały komentarzem¹. Różnice zdań pojawiają się dopiero przy pytaniu o to, gdzie i u kogo jeszcze terminował. Zdaniem niektórych autorów przyszły reżyser „uczył się u Meyerholda i Arbatowa”², a według innych tylko „u Meyerholda”³. Część biogramów lokalizuje jego studia w Petersburgu, który w latach 1914–1924 nosił nazwę Piotrogradu⁴ – „w szkole przy Teatrze Narodowym”⁵ lub „w szkole przy Teatrze Aleksandryjskim”⁶ – a inne każą szukać związków z Meyerholdem w Moskwie⁷. Według jeszcze innych Szaro najpierw uczył się w Petersburgu, a dopiero później u Meyerholda w Moskwie⁸.

Wątek ten wydaje się być jednym z bardziej sensacyjnych, biorąc pod uwagę znaczenie reżyserii i pedagogiki Meyerholda dla rosyjskiego i światowego teatru (oraz kina), a zarazem najmniej znanych i na przestrzeni lat nigdy nie poddanych weryfikacji. Wypowiedzi Szaro o studiach u Meyerholda nie inspirowały dotychczas poszukiwań archiwalnych, nie były konfrontowane z rosyjską prasą teatralną wczesnych lat dwudziestych XX wieku, z wiedzą o sytuacji sowieckiego teatru ani z elementarnymi wiadomościami o życiorysie Doktora Dappertutto⁹.

¹ Ze wszystkich znanych mi biogramów Henryka Szaro ten Romana Włodka należy do najsumienniejszych wykonanych i opiera się na największej ilości źródeł. Autor rzetelnie zaznacza, że informacja o nauce u Meyerholda pochodzi od samego Szaro, „Szaro Henryk”, *Polski Słownik Biograficzny* 46, z. 192 (2010): 106–107.

² O nauce u Meyerholda i Arbatowa zob. Władysław Banaszkiewicz i Witold Witczak, *Historia filmu polskiego*, t. 1, 1895–1929 (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1989), 200; Natan Gross, *Film żydowski w Polsce* (Kraków: Rabid, 2002), 40; „Henryk Szaro”, *Polski Słownik Judaistyczny*, dostęp 30 października 2024, <https://delet.jhi.pl/pl/psj?articleid=19538>.

³ Marek Haltof, *Historical Dictionary of Polish Cinema*, 2-nd edition (Lanham: Rowman & Littlefield, 2015), 229; Robert Birkholc, „Henryk Szaro”, *Culture.pl*, dostęp 30 października 2024, <https://culture.pl/pl/tworca/henryk-szaro>.

⁴ Toeplitz nie wymienia nauczycieli Szaro, ale pisze o studiach w szkole teatralnej w Petersburgu w 1921, Jerzy Toeplitz, *Historia sztuki filmowej*, t. 2, 1918–1928 (Warszawa: Filmowa Agencja Wydawnicza, 1956), 371.

⁵ „Henryk Szaro”, *filmpolski.pl*, <https://www.filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=1113067>; Birkholc, „Henryk Szaro”; pp., „Henryk Szaro – jeden z najwybitniejszych reżyserów filmowych dwudziestolecia międzywojennego”, *polskie-radio24.pl*, <https://www.polskieradio.pl/39/156/Artykul/3058233>; „Henryk-Szaro-jeden-z-najwybitniejszych-rezyserow-filmowych-dwudziestolecia-miedzywojennego”, Renata Wąsowska, „Henryk Szaro”, *Fonoteka*, <https://fototeka.fn.org.pl/osoby/info/5266/szaro-henryk.html>; „Henryk Szaro”, Muzeum Getta Warszawskiego, <https://1943.pl/artykul/henryk-szaro/>; Wikipedia, https://pl.wikipedia.org/wiki/Henryk_Szaro. Data dostępu do wymienionych stron 30 października 2024.

⁶ Włodek, „Szaro Henryk”; pp., „Henryk Szaro – jeden z najwybitniejszych”; Wąsowska, „Henryk Szaro”;

⁷ Eric Arthur Goldman, *Visions, Images, and Dreams: Yiddish Film Past and Present* (Teaneck: Holmes & Meier Publishers, 2011), 22–23.

⁸ Wąsowska, „Henryk Szaro”; „Henryk Szaro”, Muzeum Getta Warszawskiego.

⁹ Demoniczna postać z opowiadania *Historia o utraconym odbiciu w zwierciadle* E.T.A. Hoffmana, pseudonim i zarazem alter ego Wsiewołoda Meyerholda, nadany reżyserowi przez poetę Michaiła Kuzmina.

Henryk Szaro



© NARODOWE ARCHIWUM CYFROWE

Wersję o nauce Szaro u Meyerholda umocniło skojarzenie dwóch filmowych adaptacji *Mocnego człowieka* – pierwszej, nakręconej przez Meyerholda w latach 1916–1917, i drugiej – zrealizowanej przez Henryka Szaro w 1929 roku. Mimo że nie doszukiwano się jak dotąd podobieństw pomiędzy filmami, a w zasadzie między tym, co możemy odtworzyć w wyobraźni na podstawie źródeł pisanych o niezachowanym dziele Meyerholda a odkrytą zaledwie w 1997 adaptacją Szaro, to właśnie dzięki *Mocnemu człowiekowi* nauki polskiego reżysera u rosyjskiego mistrza wydają się tak bardzo prawdopodobne¹⁰. Pomijając naiwność ukrytą w ustalaniu relacji pomiędzy twórcami w oparciu o obecność w ich filmografiach adaptacji tak popularnego, a w dodatku łączącego polską i rosyjską kulturę autora, jak Przybyszewski, trudno zrozumieć, dlaczego studiując u Meyerholda sztukę teatralną (na co Szaro wskazuje jednoznacznie, mówiąc o ukończeniu

¹⁰ Tadeusz Lubelski, *Historia kina polskiego 1895–2014* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”), 73; Leszek Armatys i Wiesław Stradomski, *Od „Niewolnicy zmysłów” do „Czarnych diamentów”: Szkice o polskich filmach z lat 1914–1939* (Warszawa: Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, 1988), 101; Artur Piskorz, „Bujający w obłokach fantasta» – Henryk Szaro i jego *Mocny człowiek*”, *Media – Kultura – Komunikacja Społeczna* 11, nr 1 (2015): 41–50, <https://bazhum.muzhp.pl/journals/794/issues/46494>; Natasza Korczarowska-Różycka, „«Ekspresjonizm to gra... Ale właściwie, czemu nie?»: Mabuseria, czyli eksperyment ekspresjonistyczny w *Mocnym człowieku* Henryka Szaro”, *Kwartalnik Filmowy*, nr 89–90 (2015): 309–310, <https://czasopisma.ispan.pl/index.php/kf/article/view/2342/1585>; Małgorzata Hendrykowska, „*Mocny człowiek* – arcydzieło polskiego kina niemego”, wykład, 2009, dostęp 8 maja 2025, <https://www.youtube.com/watch?v=QMG73YNVYKc>.

„szkoły dramatycznej”), uczeń miałby wziąć od mistrza marginalne osiągnięcie jego reżyserii – jeden z dwóch nakręconych przez niego filmów.

Edukacją teatralną Henryka Szaro zainteresowałem się w trakcie badań nad polską recepcją dramatów oraz teorii Nikołaja Nikołajewicza Jewreinowa, rywala i oponenta Meyerholda na petersburskiej scenie. O Szaro jako „dobrym znajomym” Jewreinowa jeszcze z Piotrogradu pisali na łamach *Pamiętnika Teatralnego* Wiktoria i René Śliwowsky¹¹, na podstawie udostępnionych przez mieszkającą w Paryżu wdowę po autorze koncepcji teatralizacji życia, rękopisów lub maszynopisów wspomnień o teatrze Krzywe Z zwierciadło. I chociaż bezpośrednie studia nad tymi źródłami wykazały, że ich znajomość była w Piotrogradzie jeszcze dosyć powierzchowna, a bliższą relację nawiązali dopiero w 1925, podczas występów Jewreinowa i teatru Krzywe Z zwierciadło w Warszawie, słowa autora *Tego, co najważniejsze* pozostawały faktycznie jedynym spisanim świadectwem pobytu Szaro w mieście nad Nową.

Chcąc ustalić, gdzie i w jakich okolicznościach mogło dochodzić do ich spotkań, rozpocząłem własne śledztwo, które doprowadziło do odnalezienia w jednym z petersburskich archiwów dokumentów osobistych Henryka Szaro¹². Gdy przepisywałem naprędce dokumentację dawno zamkniętego procesu starań o wizę repatriacyjną do Polski, pełną enigmatycznych skrótów, rozmazanych pieczęci, nic nie mówiących miejsc i nazw organizacji, nie oglądałem jeszcze żadnego z filmów Henryka Szaro i nie wiedziałem, jak mocno kojarzony jest u nas z Wsiewołodem Meyerholdem, którego portret widywałem codziennie w głównym budynku GITISU, a ostatnie miejsce jego zamieszkania mijałem w drodze powrotnej do akademika. Wyobrażałem sobie Szaro jako swojego rówieśnika, studiującego w Rosji sztukę teatralną i odpowiadającego na pytanie o motywy powrotu do kraju: „do rodziców, na odpoczynek i leczenie. Mój organizm jest bardzo osłabiony, i nie mam nie tylko za co się leczyć, ale nawet żyć. Oprócz tego tęsknota za bliskimi i samotność”¹³.

¹¹ Wiktoria i René Śliwowsky, „Mikołaja Jewreinowa związki z Polską”, *Pamiętnik Teatralny* 29, z. 3/4 (1980): 394.

¹² Teczka osobowa Henryka Szaro znajduje się w Centralnym Państwowym Archiwum Sankt-Petersburga i zawiera następujące dokumenty: ankieta, kopia legitymacji uchodźcy, legitymacja uchodźcy, książeczka pracy, książeczka wojskowa, zaświadczenie, zaświadczenie lekarskie, kopia zaświadczenia (ankieta, kopia biletu bieżenca, bilet bieżenca, trudnik, licznik, książka, udostowierienie, udostowierienie wracza, udostowierienie kopia, sprawka, udostowierienie kopia, sprawka), Centralny gosudarstwiennyj archiw Sankt-Pietierburga (dalej: CGA SPB), fond P-1001, opis 75, dzieło 468, *Szapiro Gienrich Dawidowicz*. W 2024 dokumenty ocyfrowano na mój koszt. Dostęp do nich pozostaje jednak ograniczony, ponieważ otwarcie strony archiwum zapewne wymagać będzie użycia VPN, a podgląd dokumentów jest płatny. Po odłączeniu Rosji od SWIFT usługi na stronie archiwum mogą opłacić tylko posiadacze kont w rosyjskich bankach, <https://spbarchives.ru/infres/-/archive/cga/R-1001/75/468>.

¹³ CGA SPB, *Szapiro Gienrich Dawidowicz*, ankieta, l. 2 ob. Dalej w przypisach wszystkie materiały z teczki osobowej Henryka Szaro identyfikowane są według nazwy dokumentu. Do oznaczenia stron zastosowano skrócony zapis przyjęty w Rosji, gdzie l. oznacza arkusz dokumentu, a ob. – jego odwrotną stronę.

Henryk Szaro nie od razu zaczął mówić o sobie jako o uczniu Wsiewołoda Meyerholda. W dniach poprzedzających jego warszawski debiut w teatrzyku Stańczyk w sierpniu 1924 prasa milczała o meyerholdowskim rodowodzie nieznanego szerokiej publiczności „reżysera teatrów petersburskich”¹⁴. Sensację podsycaly wiadomości o związkach Szaro z Nikołajem Jewreinowem, którego jednoaktówki *Wesołą śmierć* i *Szkołę gwiazd* wystawił w samym zenicie popularności rosyjskiego dramaturga nad Wisłą. Najwcześniejsza ze znanych mi wzmianek o nauce Szaro u Meyerholda pochodzi dopiero z okresu pracy nad drugim filmem – *Czerwonym błaznem* (1926). Wywiad z reżyserem w *Naszym Przeglądzie* poprzedzono krótką notką, w której został okrzyknięty „ucznieniem mistrzów rosyjskich Dawydowa, Arbatowa i Meyerholda”¹⁵. Dodano również, że zaczął reżyserować już w 1919 i pracował w teatrach Narodowym, Saburowa oraz Wolnym. Sam artysta chyba najwięcej powiedział o studiach u Meyerholda w wywiadzie, udzielonym w roku jubileuszu pracy twórczej:

Otóż upływa 10 lat od chwili, gdy po ukończeniu szkoły dramatycznej przy „Teatrze Narodowym” pod kierunkiem mistrzów sztuki scenicznej, Arbatowa i Meyerholda, rozpocząłem pracę reżyserską. Następnie pracowałem w Teatrze Klasycznego Melodramatu i Komedii oraz Teatrze Wyzwolonym, gdzie m.in. wyreżyserowałem cykl przedstawień znakomitego pisarza Jewreinowa, z których dwa (*Szkoła gwiazd* i *Wesoła śmierć*) zainscenizowałem w Stańczyku w r. 1923 [sic!] po przyjeździe do Warszawy.¹⁶

W biogramie opublikowanym w *Czy wiesz, kto to jest?* epizod pobytu w Rosji został wzbogacony o kilka nowych szczegółów, ale nie było w nim mowy o Meyerholdzie:

Ukończył II gimnazjum w Saratowie. Studiował w Instytucie Inżynierów Komunikacji w Petersburgu. Ukończył szkołę teatralną przy Teatrze Narodowym tamże (1921). Do 1924 reżyser teatru Pałowej oraz Swobodnego w Petersburgu.¹⁷

¹⁴ Zob. m.in. *Kurjer Informacyjny Telegraficzny*, 14 sierpnia 1924, 3; *Express Poranny*, 9 sierpnia 1924, 3.

¹⁵ J. W., „Artysta sceniczny czy artysta filmowy na ekranie: Ankieta Naszego Przeglądu (Wywiad z reżyserem Henrykiem Szaro)”, *Nasz Przegląd*, 10 sierpnia 1926, 5.

¹⁶ W. I., „Dziesięć lat pracy Henryka Szaro: u twórcy Roku 1914”, *Kurjer Poranny*, 24 stycznia 1932, 6. W innej jubileuszowej notce Szaro ponownie nazwany został uczniem Arbatowa i Meyerholda, H. L., „Dziesięciolecie pracy reżyserskiej Henryka Szaro”, *Kino*, nr 7 (1932): 11.

¹⁷ Stanisław Łoza, red., *Czy wiesz, kto to jest?* (Warszawa: Wydawnictwo Głównej Księgarni Wojskowej, 1938), 715.

Nie mam wątpliwości, że w prasie dwudziestolecia międzywojennego pojawiło się więcej wypowiedzi Szaro o latach jego nauki. Istnieje przynajmniej jeszcze jeden wywiad z reżyserem, który znacznie urozmaica perspektywę patrzenia na jego meyerholdowskie studia. Umyślnie jednak go nie przywołuję, ponieważ, po pierwsze, nie był dotychczas uwzględniony przez piszących o Szaro i tym samym nie miał znaczenia dla naszej wiedzy o jego biografii, a po drugie, dotyczy innego okresu niż ten, o którym mowa w przytoczonych źródłach. Ponadto weryfikacja zawartych w nim informacji wymagałoby oddzielnego śledztwa z wykorzystaniem innego materiału archiwalnego i wprowadzenia kolejnych tematów, na które przyjdzie jeszcze czas.

Aby wyjaśnić kwestię znajomości Henryka Szaro z Wsiewołodem Meyerholdem, najlepiej zacząć od zarysu wojennych i rewolucyjnych wędrówek obu artystów. Rodzina Szapirów, a więc ojciec Dawid, matka Hanna, najstarszy syn Ilja, średni Gienrich-Grigorij Szapiro, znany później w Polsce jako Henryk Szaro, i najmłodszy Isaak opuścili Warszawę po 19 sierpnia 1914 w związku z wybuchem I wojny światowej¹⁸. Jak wynika z odpowiedzi, udzielonej przez reżysera we wniosku o repatriację do Polski, po wyjeździe z Warszawy przez kolejne dwa lata żył i uczył się w Niemczech¹⁹. Dokumenty niestety nie precyzują, gdzie konkretnie przebywała wówczas rodzina Szapirów. Wiadomo tylko, że w 1916 przeprowadziła się w głąb Rosji – do Saratowa. Tam Henryk ukończył II gimnazjum. Z biogramu w *Czy wiesz, kto to jest?* wynika, że następnie przenieśli się do Piotrogradu, gdzie przyszły reżyser miał rozpocząć naukę w Instytucie Inżynierów Komunikacji. Noty biograficzne nie informują, kiedy dokładnie opuścili Saratów. Dokumenty również nie wyjaśniają tej sprawy, a nawet ją komplikują. Ze sporządzonej przez Szaro listy adresów zamieszkania wynika, że w Piotrogradzie przebywał już w 1918²⁰. Księga osobowa Piotrogradzkiego Państwowego Teatru Dramatycznego podaje jednak, że w latach 1918–1919 pracował na urzędniczym stanowisku w Samarskim Sownarchozie²¹. Nie wiadomo, kiedy dokładnie i z jakiego powodu Szaro przeprowadził się z Saratowa do Samary. Nastąpiło to chyba po 27 marca 1918, ponieważ taką datę nosi zaświadczenie potwierdzające status uchodźcy, wydane mu jeszcze w Saratowie przez Komisariat ds. Polskich Ludowego Komisariatu ds. Narodowościowych²². Z drugiej strony,

¹⁸ Udostowierienie nr 2538 ot 19 awgusta 1914, wydannoje Dawidu Szapiro, l. 29.

¹⁹ Ankieta, l. 2.

²⁰ Ankieta, l. 2 ob.

²¹ CGA SPb, fond P-2551, opis'1, dieto 1588, *Licznij sostaw Pietrogradskogo Dramaticzeskogo Tieatra Narodnogo doma*, l. 65 ob. i l. 66.

²² Udostowierienie, l. 27. Dokument został wystawiony po rosyjsku i po polsku.

Szaro nie mógł (jak zapisano w księdze osobowej teatru) pracować w Samarze aż do 1919, ponieważ ze stempli w dokumentach wynika, że latem 1918 przeprowadził się do Moskwy. Na odwrocie wspomnianego zaświadczenia znajdują się dwa stemple: jeden pozostał czytelny, drugi uległ niemal całkowitemu zatarciu. Przed otrzymaniem książeczki pracy Henryk Szaro wykorzystywał to zaświadczenie jako dokument podróży i dokument tożsamości zarazem²³. Zachowany stempel stanowi przepustkę na wyjazd z Saratowa do Moskwy, wydaną przez Ispołkom Saratowskiego Sowietu 4 czerwca 1918. Ten w gorszym stanie jest już potwierdzeniem rejestracji w nowym miejscu zamieszkania – w Moskwie na ulicy Troickiej 23 – i nosi datę 15 czerwca 1918. Nie wiadomo, jak długo rodzina Szapirów mieszkała w Moskwie, zanim przeprowadziła się do Piotrogradu. Mogło to nastąpić zarówno w 1918, jak i w roku następnym. Z powyższego wynika jednak jasno, że Szaro nie dotarł do Piotrogradu bezpośrednio z Saratowa, ale jeszcze na pewien czas zatrzymał się właśnie w Moskwie.

Na razie nie udało mi się ustalić, czym Szaro zajmował się pomiędzy przyjazdem do Moskwy w czerwcu 1918 a sierpniem 1919, gdy musiał już mieszkać w Piotrogradzie. Książeczka pracy – pierwszy zachowany dokument osobisty reżysera wystawiony w mieście nad Nową – pochodzi dopiero z października 1920. Najwcześniejsze ślady teatralnej działalności Szaro pochodzą z 1919 roku. Są to: zapis we wspomnianej księdze osobowej Piotrogradzkiego Państwowego Teatru Dramatycznego, mówiący o tym, iż w latach 1919–1920 Szaro najprawdopodobniej uczył się w Instytucie Kształcenia Pozaszkolnego (a nie w Instytucie Inżynierów Komunikacji, jak przekazuje znaczna część biogramów), obsada spektaklu na podstawie obrazu czwartego „Noc wielkiego buntu” dramatu *Król-Głód* Leonida Andrejewa, wystawionego w studiu przy Małym Teatrze Dramatycznym 3 grudnia 1919, oraz autograf przyszłego reżysera pod dedykacją słuchaczy studia dla Nikołaja Pietrowa²⁴. Ponieważ zapisy na egzaminy wstępne do studia zaczęły się 26 sierpnia 1919, a zajęcia zainaugurowano 1 września, należy przyjąć, że właśnie wówczas Henryk Szaro rozpoczął kształcenie artystyczne²⁵.

²³ „Sytuacji wewnątrz Rosji w ciągu pierwszych lat po rewolucji chyba nie da się scharakteryzować inaczej niż jako całkowity upadek i chaos w ewidencji migracji (przesiedleńców, uchodźców, emigrantów). Wielu z nich nie miało żadnych dokumentów, potwierdzających tożsamość. [...] Najróżniejsze urzędy zmuszone były wydawać wszelkie możliwe zaświadczenia, przeznaczone dla „elementów pracujących”, Albiert Bajburin, *Sowietskij passport: Istoria — struktura — praktiki* (Sankt-Pietierburg: Izdatielstwo Jewropejskiego Uniwersitietia w Sankt-Pietierburgie, 2017), 71–72.

²⁴ Obsada i notka w kronice życia teatralnego, zob. „Wieczor Studii Małego Dramatycznego Teatru”, *Żywność iskusstwa*, 3, 3 grudnia 1919, 1–2. Autografy Henryka Szaro i jego brata Ili, zob. Rossijskij gosudarstwiennyj archiw litieratury i iskusstwa (RGALI), fond 2358, opis 3, jedinica chranienija 186a, *Adries uczaszczichsia Studii pri Małom dramaticzeskom tieatrze g. Pietrograda N. W. Pietrowu w swiazi s okonczaniem siezona. Pieriepletien s pjesoj L. N. Andriejewa „Car gołod”*, l. 2 ob.

²⁵ O zapisach i inauguracji zajęć w studiu przy Małym Teatrze, zob. ogłoszenie, „Chronika”, *Żywność iskusstwa*, 23–24, awgusta 1919, 2 i notatka „Studiya”, *Żywność iskusstwa*, 3, sientjabria 1919, 1.

Wszystkie niejasności i białe plamy w życiorysie polskiego reżysera nie przekreślają jednak szansy ustalenia, czy podczas krótkiego pobytu w Moskwie miał okazję studiować u Meyerholda. Nie było to możliwe, ponieważ w roku 1918 i przez niemal całą pierwszą połowę 1919 działalność pedagogiczna Meyerholda koncentrowała się w Piotrogradzie. W Moskwie bywał wówczas tylko okazjonalnie. Zajęcia Meyerholda w nowej-starej stolicy Rosji rozpoczęły się dopiero na przełomie jesieni i zimy 1920 w studiu-laboratorium Teatru RSFSR Pierwszego, kontynuowane były w Teatralnym Technikum, a przede wszystkim w wyrosłym z niego GWYRMie (Gosudarstwiennyje wysszyje rieżyssiorskiye mastierskiye – Państwowe Wyższe Reżyserskie Warsztaty) we wrześniu 1921 roku²⁶.

W latach 1918–1919 główną areną działalności artystycznej, organizatorskiej oraz pedagogicznej Meyerholda wciąż pozostawał Piotrogród, gdzie jako zastępcą kierownika miejscowego oddziału TEO Narkomprosu, tworzył system kształcenia teatralnego i równocześnie wykładał w nowo powstałych szkołach teatralnych oraz studiach. Tam po raz pierwszy wystawił *Misterium buffo*, współorganizował teatry. W maju 1919 wyjechał na leczenie do Jałty. Kiedy wojska Białych zajęły Krym, zmuszony do ucieczki, przeniósł się do Noworosyjska, gdzie mieszkała jego rodzina. Po wejściu do miasta armii Denikina w rezultacie donosu został aresztowany, przez pewien czas był uwięziony i groził mu sąd polowy. Z Noworosyjska nie powrócił już do Piotrogradu²⁷. Jesienią 1920 przybył do Moskwy i wkrótce stanął na czele TEO Narkomprosu, ogłosił program Teatralnego Października, wreszcie 7 listopada wystawił w kierowanym przez siebie Teatrze RSFSR Pierwszym słynne *Jutrnie*²⁸. Po powrocie z tułaczki na południu Rosji Meyerhold na stałe związał się z Moskwą. Mimo że istnieją relacje o jego pobytach

²⁶ O pedagogicznych przedsięwzięciach Meyerholda zob. komentarze i artykuły wstępne wybitnego edytora pism Meyerholda, twórcy i kierownika Oddziału Badania i Publikacji Teatralnej Spuścizny Ws. E. Meyerholda w moskiewskim Instytucie Sztuki, Olega Maksimowicza Feldmana do Wsiewołod Meyerhold, *Łoskuty dla kostiuma Arlekina: Mieijercholdowskiy sbornik*, red. Nina Panfłowa i Oleg Feldman, t. 5 (Moskwa: Izdatelstwo „Artist. Rieżyssior. Tieatr”, 2022), 11–14 i 16–19, jego artykuł „Mieijerchold w Gwymie i Gwytmie”, *Woprosy tieatra*, nr 1–2 (2017): 313–335, <https://cyberleninka.ru/article/n/meyerhold-v-gvyrme-i-gvytme>, a także artykuł Konstantina Dzierżawina, wychowanka i współpracownika Meyerholda przy organizacji nowego systemu teatralnego kształcenia, „Stranica iz istorii sowietskogo teatralnogo obrazowania”, w: *Mieijerchold i drugije: Mieijercholdowskiy sbornik*, red. Oleg Feldman, t. 2 (Moskwa: O.G.I., 2000).

²⁷ O przygodach Meyerholda na południu Rosji, zob. M. Krinskij, „U Mieijercholda w Noworossijskie”, *Wiestnik tieatra*, nr 68 (1920): 4–5; „Mieijerchold i czornaja sotnia”, *Zrielszcza*, nr 30 (1923): 19.

²⁸ O działalności Meyerholda w latach 1919–1920 zob. Konstantin Rudnickij, *Rieżyssior Mieijerchold* (Moskwa: Izdatelstwo „Nauka”, 1969), 234–237; Aleksiej Gwozdiew i Adrian Piotrowskij, „Pietrogradskie tieatry i prazdniestwa w epochu wojennogo kommunizma”, w: *Istorija sowietskogo tieatra: Oczerki razwitiia*, t. 1 (Leningrad: Gosudarstwiennoje izdatelstwo chudożestwiennoj litieratury, 1933), 127–134.

w Piotrogradzie w latach 1920–1923²⁹, były to wizyty krótkoterminowe, podczas których nie zrealizował żadnego nowego spektaklu ani nie zajmował się pracą pedagogiczną. Pierwsze gościnne pokazy jego porewolucyjnych moskiewskich inscenizacji odbyły się już w Leningradzie w 1924 roku³⁰.

Tymczasem od przyjazdu z Moskwy Szaro mieszkał, kształcił się, występował na scenie i reżyserował spektakle wyłącznie w Piotrogradzie. Do końca maja 1922 żył tam z całą rodziną i stamtąd wyruszył w podróż powrotną do Polski we wrześniu 1923. W mieście nad Newą mieszkał kolejno na Nadieżdinskiej 3 (1918–1921), Troickiej 36 (1921) i Kołokolnoj 8 (1922–1923)³¹. Wyjazdy Szaro do Moskwy po październiku 1920 wykluczają pieczęci z rejestracją miejsca zamieszkania w jego książeczce pracy.

Książeczkę pracy jako podstawowy dokument tożsamości sowieckiego obywatela na terytoriach obydwu rosyjskich stolic wprowadzał i regulował dekret WCIKU z 25 czerwca 1919 „O wwiezieniu trudowych książek w gorodach Pietrogradie i Moskwie”³². Mimo że Henryk Szaro zrezygnował z sowieckiego obywatelstwa³³ i cały pobyt w Piotrogradzie formalnie spędził jako uchodźca, w państwie, w którym tożsamość jednostki określał jej stosunek do pracy³⁴, również dla niego *trudnik* stała się najważniejszym dokumentem osobistym. Określony w dekrete obowiązek odnotowywania w książeczce pracy zmiany miejsca zamieszkania zdecydowanie potwierdza wersję o stałym pobycie reżysera w Piotrogradzie. Jedyne stemple świadczące o jego wyjazdach pochodzą z Pawłowska, słynącego z carskich rezydencji, położonego w odległości około

²⁹ Zob. wspomnienie z pobytu Meyerholda na spektaklu *Upadek Jeleny Ley*, Jewgienij Szwarz, *Żywu biespokojno...: Iz dniownikow* (Leningrad: Sowietiskij Pisatel, 1990), 372; o wizycie Meyerholda na spektaklach Komedi Ludowej, Władisław Iwanow, red., „Pieriepiska B. W. Kazanskogo i Ws. E. Mijercholda (1910–1933)”, *Mnietozina: Dokumenty i fakty iz istorii otieczestwiennogo teiatra* 7, (2019): 49 i 70; o odwiedzinach w Kurmascepie, Jewgienija Słowcowa, „Siejczas wspominaju...”, *Iskusstwo Leningrada*, nr 7 (1991): 74.

³⁰ Zob. recenzje z gościnnych występów Teatru im. Wsiewołoda Meyerholda np. Aleksej Gwozdiew, „Postanowka D. E. w teatrze imieni Ws. Mijercholda”, *Żyzn' iskusstwa*, 24 czerwca 1924, 5.

³¹ Spośród wszystkich wskazanych przez Szaro adresów w książkach teleadresowych Piotrogradu daje się potwierdzić tylko ostatni, ponieważ publikację tego cennego źródła po zawieszeniu w 1917, wznowiono dopiero w 1922, *Wies' Pietrograd na 1923 god: adriesnaja i sprawocznaja kniga g. Pietrograda* (Pietrograd: Pietropieczat', 1923), 531, <https://vivaldi.nlr.ru/bx000020031/view/?#page=1078>. Ułatwione wyszukiwanie nazwisk oferuje wersja elektroniczna książki, https://nlr.ru/cont/v_1/1923.php.

³² O książeczce pracy i jej znaczeniu jako dokumentu tożsamości, zob. Albiert Bajburin, *Sowietiskij pasport*, 73–78. Tekst dekretu przedrukowany był w książeczce pracy. Z jego treścią można zapoznać się także w Wikitece, <https://ru.wikisource.org/wiki/Aaa>. Likwidacja książeczki pracy jako dokumentu tożsamości nastąpiła 1 stycznia 1924.

³³ Kwestia ta wymaga dalszych kwerend. W księdze osobowej Piotrogradzkiego Państwowego Teatru Dramatycznego widnieje dopisek, informujący o dobrowolnej rezygnacji Szaro z obywatelstwa: „Szapiro 1900 g./ 10 okt./ Nadieżd. 3 kw. 24/ t. 148-09/ udost. Komissa. po Wnut. Dietam. Inostr. Otdiel. / o wychodzie iz gražd. R. S. F. S. R./ 22 x/ N° 11856/ 25 mart/ No 13588, zob. CGA SPb, fond P-2551, opis' 1, dielo 1563, *Licnyj sostaw Dramaticheskogo Narodnogo Doma* 15 xi 1919 – 15 x 1920, l. 72.

³⁴ Albiert Bajburin, *Sowietiskij pasport*, 73.



Książeczka pracy Henryka Szaro

1920

dwudziestu kilometrów od Newskiego prospektu. Teatry, z którymi związany był polski reżyser, nie odwiedzały Moskwy z gościnnymi spektaklami. Na ciągłość pobytu Szaro w Piotrogradzie aż do dnia repatriacji wskazują wreszcie, odnotowywane w porządku chronologicznym, kolejne stanowiska pracy. Jego decyzję o powrocie do Polski bezpośrednio spowodowała zresztą utrata etatu kierownika pracowni dramatycznej, do czego doszło w wyniku likwidacji w lipcu 1923 Klubu Kolejarza na Kabinietsoj 10.

Na początku lat dwudziestych podróże pomiędzy Piotrogradem i Moskwą nie były niemożliwe, ale stanowiły spore wyzwanie. Większość teatralnej młodzieży pasjonowała się nowymi spektaklami Meyerholda na odległość i znała je głównie z przekazów osób (często byłych uczniów artysty), które bywały w Moskwie podczas delegacji³⁵. W odróżnieniu od współczesnych widzów Szaro nie mógł w kilka godzin pokonać dystansu kilkuset kilometrów dzięki szybkim kolejom

³⁵ O tym jak rówieśnicy Szaro dowiadywali się o moskiewskich spektaklach Meyerholda, zob. Nikołaj Uljanow, „Kurmascap”, *Nowyj Żurnat / The New Review* 29, nr 100 (1970): 229. Niektóre relacje przenikały również do prasy, np. Siergiej Radłow, „O Moskwie”, *Żyżn’ iskusstwa*, 21–23 diekabria 1920, 1–2.

lub samolotom, aby oglądać teatralne nowinki obydwu miast. Faktycznie jedyne dziełami Meyerholda, które Szaro miał szansę zobaczyć podczas pobytu w Rosji pozostawały wznowienia przedrewolucyjnych spektakli, na przykład *Maskarady* Lermontowa. O tym legendarnym przedstawieniu mógł zresztą wiedzieć szczególnie wiele. Podczas prób wznowieniowych do pierwszego po rewolucji pokazu dramatu Lermontowa był uczniem Nikołaja Pietrowa, asystenta Meyerholda na imperatorskiej scenie, w szczególności przy inscenizacji *Maskarady*, który bezpośrednio po zajęciach ze studentami wyruszał na scenę Teatru Aleksandryjskiego.

Henryk Szaro mógłby więc studiować u Meyerholda wyłącznie w Piotrogradzie pomiędzy połową czerwca 1918 a majem 1919. To jedyny możliwy, ale zarazem najbardziej kuszący wariant spotkania ucznia z mistrzem. Po zamknięciu Studia na Borodinskiej jesienią 1917, Meyerhold powrócił do pracy pedagogicznej latem 1918 najpierw na krótkich Instruktorskich Kursach Rzemiosła Inscenizacji Scenicznych (21 czerwca – 23 sierpnia), a następnie na wyrosłych z nich Kursach Rzemiosła Inscenizacji Scenicznych (wrzesień 1918 – maj 1919), czyli w popularnym Kurmascepie (*Kursy mastierstwa scenicznych postanowok*)³⁶. Kursy – co z dumą powtarzali ich uczestnicy – były pierwszą w Rosji zawodową szkołą reżyserii teatralnej, opartą na nowatorskim programie zakładającym wspólne kształcenie „rzemieślników inscenizacji sceniczych” (reżyserów i dekoratorów) w myśl traktowania „teatru jako sztuki autonomicznej i wymagającej podporządkowania wszystkiego, co istnieje w Teatrze, wspólnym teatralnym prawom”. Fakt, iż Henryk Szaro zajmował się reżyserią teatralną, sugerowałby właśnie jego studia u Meyerholda w Kurmascepie.

Projekt nowego systemu edukacji teatralnej miała za zadanie dopełniać i domykać otwarta w grudniu 1918 Szkoła Rzemiosła Aktorskiego (*Szkoła aktorskiego mastierstwa* – SZAM). Jej program Meyerhold opracował wraz z Leonidem Wiwieniem, aktorem Teatru Aleksandryjskiego, uczestnikiem zajęć studia na Borodinskiej i pedagogiem, który piastował funkcję kierownika placówki od początku jej istnienia aż do likwidacji w 1922 roku. Ufundowana na tej samej idei autonomiczności teatru, co Kurmascep, Szkoła zajmowała się formacją

³⁶ Polskie tłumaczenie zuboża znaczenie nazwy *Kursy mastierstwa scenicznych postanowok*, ponieważ słowo *mastierstwo* oznacza zarówno „rzemiosło”, jak i „mistrzostwo” osiągnięte w jakiejś dziedzinie. O historii kursów i o Meyerholdzie jako wykładowcy i kierowniku Kurmascepu zob. wykłady Meyerholda dla studentów Kurmascepu i Szkoły aktorskiego mastierstwa, Wsiewołod Meyerhold, *Lekcyje: 1918 – 1919*, red. Nina Panfitowa et al. (Moskwa: O. G. I., 2001); wspomnienie Aleksieja Gripcza – ucznia Meyerholda w Studiu na Borodinskiej, wykładowcy Kurmascepu – które nie znalazło się w polskiej edycji *Spotkań z Meyerholdem*, mimo że jest to jedno z najbogatszych, opublikowanych świadectw działalności pedagogicznej Meyerholda na Borodinskiej i w Kurmascepie, Aleksiej Gripcz, „Uczitiel sceny”, w: *Wstriezi z Miejercholdom: Sbornik wospominanij*, red. Marija Walentiejn et al. (Moskwa: WTO, 1967).

aktorów w wieloaspektowym procesie kształtowania indywidualności scenicznej i wyposażenia w niezbędną wiedzę teoretyczną oraz umiejętności praktyczne.

Czy Szaro był studentem Meyerholda w jednej z wymienionych szkół? Nawet nie ma pewności, że przebywał już wówczas Piotrogradzie. Żadne z tych miejsc nie odpowiada nazwie „szkoły przy Teatrze Narodowym”. W żadnym też wykładów nie prowadził Nikołaj Arbatow. Czyżby więc Szaro wymyślił swoje studia, a jego słowa służyły wyłącznie budowie prestiżu? Zupełnie nieznany młody artysta, który niecały rok przed debiutem pojawił się w Warszawie dosłownie jak „incognito z Petersburga”, z łatwością mógłby wykreować trudną do zweryfikowania, ale okrytą urokiem tajemniczości biografię³⁷. *Rosja we mgle* brzmiał tytuł reportażu Herberta George’a Wells’a, jednego z niewielu zagranicznych gości w odizolowanych od reszty świata Moskwie i Petersburgu na początku lat dwudziestych. Ze strzępów tej mgły 25 września 1923 eszelon z Henrykiem Szaro wyłonił się w punkcie granicznym Niegoriełoje³⁸.

Kuriozalność i nieortodoksyjność zestawienia Arbatowa z Wsiewołodem Meyerholdem wydała mi się szczególnie intrygująca. Oto bowiem, z jednej strony, przyszły polski reżyser miałby uczyć się u wodza Teatralnego Października, a z drugiej, u niezwykle rzetelnego konserwatysty, twórcy etnograficznych inscenizacji, którego bogata archiwalna spuścizna zawiera setki zdjęć drobnych detali architektury, mebli, ubioru, inspirujących oszałamiające szczegółami historyczne widowiska w rodzaju *Cara Fiodora Iwanowicza* czy *Króla Judzkiego*. Obydwaj reżyserzy nie prowadzili wspólnie zajęć i trudno nawet wyobrazić sobie miejsce, w którym mogliby połączyć siły w wychowaniu młodzieży. Niemniej dziwny wydawał się powód sięgnięcia przez Szaro po takie zestawienie pedagogów. Jeżeli celem było zbudowanie własnego prestiżu, to trudno zrozumieć, dlaczego obok sławnego Meyerholda przywoływał nazwisko zupełnie nieznanego w Polsce Arbatowa?

Zgodnie ze słowami Szaro miałby on uczyć się u Meyerholda i Arbatowa w szkole dramatycznej przy Teatrze Narodowym. We współczesnych biogramach reżysera można spotkać także nazwę „szkoła przy Teatrze Aleksandryjskim”,

³⁷ Jak wspominał Jastrzębiec-Rudnicki: „W tym czasie na horyzoncie «Stańczyka» zjawił się niejaki Henryk Szaro, który uważał się za reżysera i potrafił otoczyć swoją osobę jakimś nimbem, jedynącym mu zaufanie. Uwierzyli mu również Tadzio Kończyc i Zudar (Orliński, widząc, że teatr chylił się ku upadkowi, już dawniej wycofał się z dyrekcji, pozostając jedynie «bezinteresownym» przyjacielem teatru). Uwierzyli, bo chcieli uwierzyć, że ten człowiek powróci «Stańczykowi» jego dawną popularność. W wyniku pertraktacji Szaro objął teatrzyk od sezonu z tym, że już obecnie zacznie ratować chore dziecko”, Walery Jastrzębiec-Rudnicki, „Stańczyk – kabaret polityczny”, w: *Dymek z papierosa czyli wspomnienia o scenach, scenkach i nadscenkach*, red. Kazimierz Rudzki (Warszawa: Iskry, 1959), 379–380.

³⁸ Ankieta, l. 1, taką informację dopisano przy zamknięciu sprawy repatriacyjnej Henryka Szaro.

będącą tłumaczeniem nazwy podanej przez polskiego reżysera³⁹. Jedynym miejscem, którego charakterystyka i status odpowiada wyżej wymienionej, była Szkoła Rosyjskiego Dramatu (*Szkoła russkoj dramy*), wyrosła w 1918 z istniejących jeszcze przed rewolucją Kursów Dramatycznych przy Imperatorskiej Szkole Teatralnej, a mieszcząca się w teatralnym sercu miasta – na dzisiejszej ulicy architekta Rossiego (wówczas – Teatralnej), biegnącej od placu Ostrowskiego, przy którym wznosi się właśnie gmach Aleksandryni. Jej kadrę tworzyli artyści Teatru Aleksandryjskiego, studenci statystowali w spektaklach i stanowili rezerwuuar młodych sił dla zespołu zasłużonej sceny. Jednym z wykładowców w latach 1919–1921 był tam Nikołaj Arbatow.

Książeczka pracy Henryka Szaro praktycznie nie wymienia teatrów, w których był zatrudniony, podobnie jak nie zawiera żadnych informacji wskazujących wprost na miejsca studiów. O jego pobycie w Instytucie Inżynierów Komunikacji, a przynajmniej o jakimś związku z koleją żelazną, możemy snuć uzasadnione domysły na podstawie zapisów o tym, iż Szaro zobowiązany był do pełnienia służby wojskowej jako kolejarz. Wersję o nauce w Instytucie Kształcenia Pozaszkolnego (oprócz wspomnianej już wcześniej notatki w księdze osobowej teatru) uprawdopodobnia natomiast fakt rejestracji Henryka Szaro na stanowisku instruktora ds. teatru w Wydziale Politycznym Komisariatu Komunikacji oraz na stanowisku kierownika pracowni dramatycznej w Klubie Kolejarza na ulicy Kabinietsoj 10, ponieważ głównym zadaniem Instytutu było właśnie kształcenie kadr teatralnych instruktorów dla niezliczonej liczby zespołów amatorskich, grup i kółek, powstających na fali epidemicznego wręcz zainteresowania teatrem po rewolucji.

Wyjątek w dokumentach stanowi zapis, mówiący o tym, że pomiędzy 9 marca 1920 a 7 lipca 1921 Szaro pracował na stanowisku „artist” (po rosyjsku oznacza to aktora) w „Gosudarst. Pietr. Dram. Tieatr.,” co łatwo daje się rozszyfrować jako *Gosudarstwiennyj Pietrogradskij Dramaticzeskij Tieatr* (Piotrogrodzki Państwowy Teatr Dramatyczny)⁴⁰. W drukowanych w prasie repertuarach, w recenzjach oraz

³⁹ W rosyjskim języku i kulturze nazwa „teatr narodowy” (*nacyonalnyj tieatr*) funkcjonuje zupełnie inaczej, niż w Polsce. Przede wszystkim wyrażenia „teatr narodowy” nie stosuje się jako nazwy własnej teatru narodu rosyjskiego, ale jako nazwę teatru konkretnego narodu, zamieszkującego wielonarodowy obszar Rosji. Istnieje na przykład Mordowski Państwowy Narodowy Teatr Dramatyczny (*Mordowskij gosudarstwiennyj nacyonalnyj dramaticzeskij tieatr*), ale nazwa ta odnosi się do rdzennego narodu Republiki Mordowii, a więc do Mordwinów. Wyrażenie teatr narodowy w kontekście konkretnie rosyjskiego teatru oznacza całość rosyjskiej teatralnej kultury. Nie oznacza to jednak, iż w Rosji nie istnieją teatry o randze i znaczeniu naszych teatrów narodowych. Należą do nich – Mały Teatr w Moskwie i właśnie Teatr Aleksandryjski w Sankt-Petersburgu. Ponieważ w Petersburgu próżno szukać teatru o nazwie „Narodowy”, natomiast nieprzerwanie istnieje Teatr Aleksandryjski o randze teatru narodowego, szkoła przy Teatrze Narodowym, którą miał zakończyć Szaro, stała się ostatecznie szkołą przy Teatrze Aleksandryjskim.

⁴⁰ *Trudowaja kniżka*, I, 10.



Wejście główne Piotrogradzkiego Państwowego Teatru Dramatycznego

1925

nielicznej literaturze wzmiankującej o działalności tej sceny⁴¹, Piotrogradzki Państwowy Teatr Dramatyczny nazywany był także teatrem dramatycznym Domu Ludowego (czasem z dopiskiem „byłego”, a czasem z imionami nowych patronów – Róży Luksemburg i Karla Libknechta). Nazwę wziął od swojej siedziby w monumentalnym gmachu wzniesionego przed rewolucją Domu Ludowego im. Mikołaja II. Ponieważ rosyjskie słowo „ludowy” (*narodnyj*) brzmi łądząco podobnie do polskiego „narodowy”, Szaro lub dziennikarz przeprowadzający z nim wywiad wpadli w klasyczną pułapkę fałszywych przyjaciół tłumacza,

⁴¹ Działalność Gospiedramtu (tak też nazywano ten teatr i tej nazwy używam wymiennie z pozostałymi) nie cieszyła się szczególnym zainteresowaniem badaczy. Nie było to „teatr zrodzony przez rewolucję”, ale otrzymany niejako w spadku po starym reżimie. Jego eklektyczny zespół, repertuar i styl inscenizacji nie ułożyły się w żadną wyrazistą lub istotną dla historii teatru tendencję artystyczną czy ideologiczną. Częściowe omówienia działalności Gospiedramtu zob. Gwozdziw i Piotrowskij, „Pietrogradskie teatry”, 150–156; artykuły i notki prasowe z okazji jubileuszu sceny: Adrian Piotrowskij, „25 let Gosnardoma”, *Żyżn' iskusstwa*, 14 kwietnia 1925, 2–3; „K 25-letiju Narodnoho Doma (istoriczeskaja sprawka)”, *Raboczij i tieatr*, 12 kwietnia 1925, 8; Aleksandrow, „Nardom: 25 let”, *Raboczij i tieatr*, 19 kwietnia 1925, 6.

przekładając nazwę *Tieatr Narodnogo Doma* na Teatr Narodowy. Jak większość ówczesnych teatrów, mierzących się po rewolucji z brakiem kadr, przygotowanych zgodnie z wymaganiami stylu gry oraz repertuaru danej sceny, Piotrogrodzki Państwowy Teatr Dramatyczny zorganizował w swoich murach studio, którego zadaniem było kształcenie aktorów-współpracowników do występów w scenach masowych oraz w rolach epizodycznych.

28 lutego 1920 przed komisję egzaminacyjną do nowo powstałego studia stawilo się ośmiu mężczyzn. Dwie osoby odrzucono, dwie przyjęto warunkowo aż do oceny ich akcentu, której w późniejszym terminie miał dokonać wykładowca techniki mowy i impostacji. Bez uwag ze strony komisji przyjęto czterech egzaminowanych, wśród nich – Henryka Dawidowicza Szapiro⁴². Od tej chwili do 7 marca 1921 Szaro był słuchaczem studia przy Piotrogrodzkim Państwowym Teatrze Dramatycznym.

Nikołaj Arbatow nie tylko prowadził zajęcia z Henrykiem Szaro, ale piastował stanowisko dyrektora studia. Drugim najważniejszym wykładowcą przyszłego reżysera był Konstantin Konstantinowicz Kuźmin-Karawajew, znany w teatralnym świecie jako Konstantin Twierskoj – oddany, wieloletni uczeń i współpracownik Wsiewołoda Meyerholda, aktor teatru w Teriokach i Studia na Borodinskiej⁴³, członek kolegium redakcyjnego czasopisma *Lubow'k triom apielsinam* oraz reżyser w kierowanym przezeń Robotniczym Teatrze Kołomińskiego Rejonu⁴⁴. I to

⁴² CGA SPb, fond P-2551, opis' 1, dzieło 2126, *Spisok lic podawszych zajawlenije o żelanii postupit' w Studiju pri Gosudarstwiennom Pietrogradskom Dramaticzeskom Tieatrze*, l. 14 i *Protokoł N° z zasiedanija Wriemiennogo Uprawlenija Studijej pri Gosudarstwiennom Pietrogradskom Dramaticzeskom Tieatrze* 28 fiewrala 1920 g., l. 15.

⁴³ Studio Meyerholda nazywam Studiemi na Borodinskiej, chociaż zajęcia przy tej ulicy ruszyły dopiero we wrześniu 1914, a więc w chwili, gdy Twierskoj walczył na froncie w Galicji. Studio zainaugurowało działalność 7 września 1913 w salach wystawowych biura Dobyczynej, a w październiku przeniosło się do sali Pawłowej przy ulicy Troickiej 13.

⁴⁴ Zdaniem poety Władimira Piasta, do którego wspomnień należy podchodzić z rezerwą, młody Twierskoj pełnił w Teriokach ważną rolę pomocnika Meyerholda, Władimir Piast, *Wstriecci* (Moskwa: Fiedieracja, 1929), 236. Według Aleksieja Gripcza, Twierskoj był w grupie, która jeszcze latem 1912 w Teriokach omawiała perspektywy organizacji studia Meyerholda, jego nazwisko figurowało na najwcześniejszej liście członków. W grudniu 1913 uczestniczył w spotkaniu, podczas którego podjęto decyzję o założeniu organu prasowego Studia – czasopisma Doktora Dappertutto *Lubow'k triom apielsinam*. W marcu 1914 wziął udział w programowym wystąpieniu redakcji w sali Teniszewskiej. Równocześnie znalazł się w grupie inicjatorów wystawienia „Błokowskiego spektaklu”, w którym został zmiennikiem Notmana w roli Poety i jednym z gości z gości knajpki w *Nieznamojemj oraz Pierro w Budzie Jarmarcznej*. Zagrał także Kreona w *Antygonie* – spektaklu prezentującym rezultaty pracy aktorów w metodzie muzycznej recytacji Michaiła Fabianowicza Gniesina. W Studiu należał do tzw. „aktorskiej grupy”, złożonej z artystów pracujących już wcześniej z Meyerholdem. Brał udział w naradach ścisłego sztabu Studia. W 1914 Meyerhold zaliczał Twierskiego do osób ideowo najbardziej oddanych studijnemu projektowi stworzenia nowego teatru, *Miejierchold i drugije*, 326, 328, 331–333, 335 352–354, 363–364, 370, 373, 380, 406–407; „Studija”, *Lubow'k triom apielsinam*, nr 1; nr 3 (1914), w: *Nauczno-issledowatielskij projekt po tworczeskomu naslediju W. E. Mijercholda „Lubow'k triom apielsinam”*, red. Lubow' Owes et al., t. 1 (Sankt-Pietierburg: Rossijskij institut istorii iskusstw, 2014), 92, 94, 254, 257; Lubow' Owes, „Chronika żywni żurnala w pieriepiskie, wospominanijach i archiwnych matieriałach”, w: *Nauczno-issledowatielskij projekt po tworczeskomu naslediju W. E. Mijercholda „Lubow'k triom apielsinam”*, red. Lubow' Owes et al., t. 2 (Sankt-Pietierburg: Rossijskij institut istorii iskusstw, 2014), 5–7; Walentina Wierigina, *Wospominanija* (Leningrad: Iskusstwo, 1974), 187, 200–202, 205, 207. Mimo że nazwisko Twierskiego pojawia się we wspomnieniach, dokumentach i opracowaniach poświęconych teatrowi Meyerholda i historii sowieckiego teatru, jego postać jeszcze do niedawna

właśnie Twierskiej stał się dla Henryka Szaro, nieobecnym już wówczas w Piotrogradzie, a być może nigdy osobiście niespotkanym – Wsiewołodem Meyerholdem.

Obydwaj nauczyciele wykładali kierunkowe przedmioty w programie kształcenia aktora, spośród wszystkich pedagogów studia przeprowadzili najwięcej zajęć. Od maja 1920 do lutego 1921 Arbatow z rocznikiem Szaro przepracował 323, natomiast Twierskiej od maja do początku marca 1921 – 217 godzin⁴⁵. Zarówno Arbatow, jak i Twierskiej wchodzili w skład rady artystycznej teatru, a wydawana przez nich ocena zdolności słuchaczy studia miała bezpośredni wpływ na występy na scenie i angaż do zespołu. Arbatow prowadził z rocznikiem Szaro zajęcia z ruchu scenicznego oraz pracy indywidualnej nad techniką aktorską. Twierskiej wykładał teoretyczny przedmiot traktujący o technicznych rozwiązaniach scenicznych, przede wszystkim jednak uczył improwizacji i pantomimy. Obaj wystawili z adeptami pięć publicznych egzaminacyjnych spektakli pomiędzy pierwszym a drugim semestrem nauki. W klasie Arbatowa został zrealizowany *Ślub Hajawaty* według *Pieśni o Hajawacie* H. W. Longfellowa, a pod kierunkiem Twierskiego dwa intermedia Cervantesa, *Teatr cudów* oraz *Pieczara Salamanki*, adaptacja bajki *Świniopas* Andersena oraz pantomimiczna etiuda „Pułapka na myszy” z *Hamleta*⁴⁶. Henryk Szaro zagrał w nich trzy role, dwie w *Ślubie Hajawaty* – Segwona, przyjaciela Jagu (podczas pierwszego pokazu) i Hajawatę (w drugim pokazie) oraz dyrektora teatru cudów, szarlatana Chanfallę.

Mimo że w programie studia zajęcia Twierskiego widniały jako „improwizacja i pantomima”, Szaro i pozostali słuchacze nazywali je „klasą improwizowanego ruchu”⁴⁷, a więc zgodnie z sensem i w brzmieniu zdecydowanie bliższym temu,

nie budziła szczególnego zainteresowania teatrologów. Obecnie dzięki publikacji pierwszego i zapowiedzi drugiego tomu zbioru recenzji, broszur oraz dokumentów *Tworczeskoje nasledije Konstantina Twierskogo* sytuacja uległa tylko nieznacznej zmianie, ponieważ praca ta ukazała się w niszowym wydawnictwie w liczbie zaledwie 50 egzemplarzy, które w dodatku nie pojawiły się w obiegu księgarskim, ale zostały rozdysponowane pomiędzy bibliotekami oraz osobami prywatnymi. O jej istnieniu dowiedziałem się z artykułu poświęconego prezentacji książki w bibliotece w położonym na Syberii, liczącym nieco ponad dwadzieścia tysięcy mieszkańców, Toguczynie, dokąd zesłano żonę Twierskiego. Dopiero po półtora roku poszukiwań udało mi się skontaktować z jej autorem, Aleksandrem Iwanowem, dzięki którego uprzejmości mogłem zapoznać się z egzemplarzem do składu. Serdecznie dziękuję! Jako że Twierskiej zaczęła regularnie pisać o teatrze dopiero od 1923, materiał przedstawiony w tomie w zasadzie nie pozwala udzielić odpowiedzi na pytanie o artystyczne poglądy reżysera w czasie jego niemal codziennych kontaktów z Henrykiem Szaro. Artykuł wstępny, komentarze redaktora, a także wartościowy spis spektakli Twierskiego nie odnotowują zresztą zajęć oraz egzaminów w studiu Gospiedramtu, zob. Konstantin Twierskiej, *Tworczeskoje nasledije Konstantina Twierskogo*, red. Aleksandr Iwanow (Sankt-Pietierburg: Izdatielstwo SUPIER, 2023).

⁴⁵ Na podstawie siatki płac wykładowców, CGA SPb, fond P-2551, opis 1, dielo 2682, *Triebowatielnije wiadomosti na wydaczu żalowanija priepodawatielam i administraciji Dramaticzeskoj Studii pri Gosudarstwiennom Pietrogradskom Dramaticzeskom teatrze bywsz*, „Nardomie”, maj 1920 – ijun’ 1921.

⁴⁶ „Chronika”, *Żyżn’ iskusstwa*, 23 awgusta 1920, 1; „Programmy”, *Żyżn’ iskusstwa*, 28–29 awgusta 1920, 3; „Programmy”, *Żyżn’ iskusstwa*, 31 awgusta 1920, 2.

⁴⁷ CGA SPb, fond P-2551, opis 1, dielo 2126, *Żurnal N° 8 Obszczego Sobranija Studii Gos Pietr Dram Tieatra 14-go nojabria 1920 g.*, l. 49.

które Meyerhold wyłożył w programie własnej klasy w Studiu na Borodinskiej – „Ruch sceniczny. Ćwiczenia w ruchu ex improviso”⁴⁸. Podobnie jak na Borodinskiej, w Gospiedramcie zajęcia z pantomimy odbywały się przy niemalże stałym udziale muzycznego akompaniamentu⁴⁹. Twierskiej nie tylko uczył Henryka Szaro sztuki, w której sam kształcił się u Meyerholda i towarzyszącego mu Władimira Nikołajewicza Sołowiowa, ale swoje zajęcia oparł (poza jednym wyjątkiem, który również nawiązywał do myśli studyjnej) na kanonicznych dla kręgu Doktora Dappertutto i dla tradycjonalizmu dziełach epok triumfującej teatralności. Na intermediach Cervantesa arkanu sztuki scenicznej poznawało niejedno pokolenie szkoły Meyerholda i teatralnej awangardy⁵⁰.

Właśnie Twierskiej umożliwił aktorski debiut Henryka Szaro na zawodowej scenie. 8 marca 1920 (a więc kilka dni po rozpoczęciu zajęć w studiu) na jego wniosek Szaro został zaangażowany do zespołu Gospiedramtu na etat aktora-współpracownika⁵¹. Już następnego dnia wystąpił w epizodycznej roli studenta w melodramacie *Trinadcat'* (*Les Treize: Drame en cinq actes, six tableaux* francuski melodramat Ferdinanda Dugué i Georges'a Peaucellier z 1869 na podstawie

⁴⁸ „Studija”, Lubow' k triom apielsinam, nr 1 (1914), w: Nauczno-issledowatielskij projekt, t. 1, 93.

⁴⁹ Można to wywnioskować z siatki płac kadry pedagogicznej, zatrudniony w studiu akompaniator pracował w tych samych dniach i zakresie czasu, co Konstantin Twierskiej.

⁵⁰ Szczegółowej analizie repertuaru egzaminów oraz spektakli Twierskiego w studiu Gospiedramtu, ich wpływowi na kształtowanie się teatralnej wrażliwości Henryka Szaro i rezonansowi w jego spektaklach oraz filmach poświęcony będzie jeden z rozdziałów mojej pracy doktorskiej. Chociaż Meyerhold nigdy sam nie zrealizował żadnego z intermediów Cervantesa, towarzyszyły mu one przynajmniej od czasów Teatru na Baszcie u Władysława Iwanowa. *Pieczarę Salamanki*, *Dwóch Gadułów* i *Zazdrosnego starca* w reżyserii Władimira Nikołajewicza Sołowiowa pokazano latem 1912 w Teriokach. Wiadomo, że Twierskiej wystąpił przynajmniej w pierwszej z wymienionych sztuk. Kolejny raz *Pieczarę Salamanki* Sołowiow zrealizował w programie pierwszego pokazowego wieczoru Studia na Borodinskiej 12 lutego 1915. Wówczas premierę miała również pantomima „Pułapka na myszy”. Najdłuższe życie sceniczne otrzymał jednak *Teatr cudów*. Próby nad intermedium były ostatnim przedsięwzięciem Studia na Borodinskiej i trwały do samego końca jego funkcjonowania. Reżyserią sztuki zajmował się wówczas Georgij Krol, a projekty dekoracji przygotował Władimir Dmitriew. Do niezrealizowanego zamiaru Krol powrócił w maju 1918 w Moskwie, wystawiając *Teatr cudów* z innym wychowankiem Studia Meyerholda – Samuilem Wermielem. Niedługo później w Piotrogradzie w Teatrze Domu Robotników sztukę wyreżyserował Konstantin Twierskiej. Dekoracje opracował wspomniany Dmitriew. Kolejny raz nauczyciel Szaro zrealizował *Teatr cudów* na estradzie legendarnej piwnicy petersburskiej bohemy Popas komediantów 13 grudnia 1918. Spektakl egzaminacyjny w studiu Gospiedramtu był ostatnim spotkaniem Twierskiego z intermedium. Równocześnie przygotowanie projektu inscenizacji i układu *mise en scène* Teatru *cudów* stało się jednym z zadań zaliczeniowych na zajęciach Meyerholda w Kurmascepie. Projekt przedstawił wówczas Konstantin Dzierżawin. Intermedia Cervantesa wystawiał w teatrze *Moskowskij bałagan* Nikołaj Foregger, odnowiciel tradycji szarlatanów. Znajdowały się one także wśród wcześniejszych fascynacji teatralnych Siergieja Eisensteina, który wykonał szkice dekoracji i kostiumów do *Dwóch gadułów*, Oleg Feldman (red.), „W. W. Dmitrijew wspomina o Zori W. E. Mijercholda i Studiju na Borodinskiej”, *Woprosy tieatra*, nr 1–2 (2018): 489, <https://cyberleninka.ru/article/n/v-v-dmitriev-vspominaet-zori-v-e-meyerholda-i-studiju-na-borodinskoy/viewer>; Aleksiej Gripicz, „Uczniel sceny”, 129–130, 144; „Studija”, Lubow' k triom apielsinam, nr 1; nr 3 (1914): 94, 254; Andriej Krusanow, *Russkij awangard: 1907–1932 (Istoriczeskij obzor)*, t. 2, *Futuristiceskaja riwielucija (1917–1921)*, Kn. 1 (Moskwa: Nowoje literaturnoje obozrenije, 2003), 564; Wsiewołod Mijerchold, *Lekcyi: 1918–1919*, 17, 222, 225; Władimir Zabrodin, *Ejziensztiejn: Popytka tieatra* (Moskwa: Ejziensztiejn-centr, 2005), 41–42.

⁵¹ CGA SPb, fond P-2551, opis¹. dzieło 2421, *Żurnal N° 77/20 zasiedanija Uprawlenija Gosudarstwennogo Pietrogradskogo Dramaticzeskogo Tieatra* 8 marca 1920 g., l. 27.

powieści Balzaka *Ferragus*), wyreżyserowanym przez Twierskiego w poprzednim sezonie⁵². Podczas pobytu w Gospiedramtie Szaro zagrał u niego jeszcze role: kochanka w intermedium do słów i muzyki Michaiła Kuzmina *Mołczaliwaja nowobracznaja ili opasnost' dla starikow*⁵³, włączonym do inscenizacji *Psa ogrodni-ka* Lope de Vegi, oraz księcia Wołkońskiego w *Pawle i Miereżkowskiego* (pomysł i plan spektaklu należały do Arbatowa, ale to Twierskiej kierował próbami na scenie i doprowadził do premiery)⁵⁴. Jako przewodniczący samorządu studia Gospiedramtu przez niemal cały okres nauki Szaro spotykał się z Twierskim w związku ze sprawami organizacyjnymi, ponieważ do jego obowiązków należało między innymi reprezentowanie interesów studentów przed radą pedagogiczną. Ponadto współpracował z nim w kole naukowym studia, którego powstanie zainicjował i współtworzył program. Wchodził też w skład trójki kierującej jego pracami, obok Twierskiego, który w ramach koła prowadził odczyty poświęcone psychologii twórczości⁵⁵. Czas spędzony przez Twierskiego na nauce w gimnazjach w Płocku i Grodnie sprawił, że znał język polski⁵⁶. Przetłumaczył nawet *Damy i huzarów* Fredry. W odróżnieniu od Wsiewołoda Meyerholda, „Meyerhold” Henryka Szaro mógł porozumiewać się ze swoim uczniem także po polsku. Innym ojczystym wątkiem podczas pobytu Szaro w Gospiedramtie była inscenizacja *Tragedii szuta*, jak na użytek premiery w reżyserii Twierskiego i Siergieja Nieradowskiego przetłumaczono tytuł *Tragedii Eumenesa* Tadeusza Rittnera⁵⁷. Z pewnym prawdopodobieństwem można założyć, że przyszły reżyser *Mocnego człowieka* wychodził na scenę również w części tych spektakli Twierskiego, w których słuchacze studia obsadzeni byli w scenach zbiorowych, także w sztuce Rittnera.

W chwili rozpoczęcia zajęć w studiu Gospiedramtu Twierskiej samodzielnie reżyserował spektakle od niecałych dwóch lat. Teatralną pedagogiką zajmował się najprawdopodobniej jeszcze krócej⁵⁸. Wydaje się, że rocznik Henryka Szaro

⁵² „Programmy”, *Żyżn' iskusstwa*, 9 marca 1920, 2.

⁵³ Sztukę uznaje się obecnie za zaginioną. O jej treści zob. Jewgienij Kuzniecowa, „Sobaka sadownika”, *Żyżn' iskusstwa*, 24–26 diekabria 1920, 1. Obsada premiery, „Programmy”, *Żyżn' iskusstwa*, 21–23 diekabria 1920, 3. O pracy nad sztuką Kuzmin pisał w dziennikach. W komentarzach umieszczono fragmenty korespondencji Twierskiego z poetą dotyczące zamówienia na utwór, Michaił Kuzmin, *Dniewnik 1917–1924*, t. 1, 1917–1921, red. Aleksandra Pachomowa, Siergiej Szumichin, Nikołaj Bogomołow (Sankt-Pietburg: Izdatielstwo Iwana Limbacha, 2025), 252 i 462–463.

⁵⁴ Prem. 13 lutego 1921, „Programmy”, *Żyżn' iskusstwa*, 12–13 fiewrała 1921, 4.

⁵⁵ CGA SPb, fond P-2551, opis' 1, dieto 2126, *Żurnał N° 3 zasiedanija Starostata Studii pri Gosudarstwiennom Pietrogradskom Dramaticzeskom Teatrze* 12 ijula 1920 g., l. 33; *Protokoly, dokladnyje zapiski, smiety, pojasnitelnyje zapiski, ustaw po organizaciji i o rabotie studii Pietrogradskogo dramaticzeskogo teatra, Żurnał N° 5 zasiedanija Starostata Studii pri Gos. Pietr. Dr. Teatrze* 22 ijula 1920 g., l. 35.

⁵⁶ Za informację o językowych kompetencjach Twierskiego dziękuję Aleksandrowi Iwanowowi.

⁵⁷ Michaił Kuzmin, „Głaszataj prawdy (*Tragiedija szuta*)”, *Żyżn' iskusstwa*, 1–3 oktiabria 1920, 1.

⁵⁸ W 1919 Twierskiej wykładał historię teatru w studiu Proletkultu, zob. Dawid Zołotnickij, *Zori teatralnogo Oktiabria*, 326. W tym samym roku rozpoczął pracę z aktorami-współpracownikami Gospiedramtu, wówczas jeszcze poza



© РАБОЧИЙ ТЕАТР NR 1 (1928)

Konstantin Twierskoj

1928

mógł być pierwszym, z którym miał okazję pracować regularnie i przez dłuższy czas, rozpoczynając od egzaminów wstępnych, a kończąc tuż przed spektaklami dyplomowymi. Nie było mu dane przygotować finałowych pokazów. Kilka tygodni przed końcem ostatniego semestru został aresztowany za zatajenie informacji o stopniu oficerskim przy obciążających okolicznościach, jakie

strukturą studia, „Konkurs sotrudnikow”, *Żyżn' iskusstwa*, 31 i jula 1919, 1. Równocześnie z zajęciami z rocznikiem Henryka Szaro Twierskoj szkolił lalkarzy, w położonym na terenie parku Domu Ludowego, teatrze lalkowym. Po założeniu w styczniu 1921 studia przy teatrze lalkowym wykładał w nim również historię teatru. O istotnej roli Twierskiego w organizacji teatru lalkowego zob. wspomnienia organizatorki i dyrektorki Państwowego Piotrogrodzkiego Teatru Lalek, Lubow Szaporina, „Za piatnadcat' let'”, w: *Dniewnik*, t. 2 (Moskwa: Nowoje litieraturnoje obozrieniye, 2017).

stanowiła współpraca z Borisem Sawinkowem w okresie rewolucji lutowej i po październiku 1917⁵⁹.

Jak już niejednokrotnie pisano, Studio na Borodinskiej nie podarowało teatrowi żadnej wybitnej aktorskiej indywidualności, sformowało natomiast całą plejadę reżyserów, których działalność artystyczna, pedagogiczna i organizatorska kształtowały sowiecką scenę lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku. Obok Konstantina Twierskiego do tej grupy należeli Siergiej Radłow, Aleksiej Gripcz oraz Władimir Nikołajewicz Sołowiow. Na początku lat dwudziestych nauczyciel Henryka Szaro nie tylko znajdował się pod indywidualnym prężnym wpływem Meyerholda, ale wraz ze swoimi towarzyszami inicjował i prowadził teatry rozwijające spuściznę Studia na Borodinskiej i Kurmascepu. Na rok przed rozpoczęciem zajęć w studiu Gospiedramtu Twierskiej zasiadał w kolegium reżyserskim i radzie artystycznej efemerycznego Teatru Studio. W latach 1921–1923 współtworzył najpierw Państwowy Ligowski Teatr Dramatyczny, a następnie wyrosły z niego Teatr Nowego Dramatu. O ile Teatr Studio stanowił jeszcze bliski odprysk Studia na Borodinskiej, o tyle dwa pozostałe zrzeszały już nie tylko byłych „bezpośrednich współpracowników i uczniów Meyerholda” (jak Sołowiow, Konstantin Dzierżawin, Aleksiej Rykow, Władimir Dmitriew, Boris Alpers), ale również pierwsze pokolenie „uczniów jego własnych wychowanków”⁶⁰. Miano drugiego pokolenia meyerholdowskiej szkoły rezerwowano przede wszystkim dla absolwentów i studentów Kurmascepu pod kierownictwem Siergieja Radłowa (od maja 1919 do początku 1922), namaszczonego na to stanowisko przez mistrza. Nie sposób jednak nie zauważyć, że we wskazanym okresie kształci się i debiutuje w spektaklach Konstantina Twierskiego właśnie Szaro⁶¹.

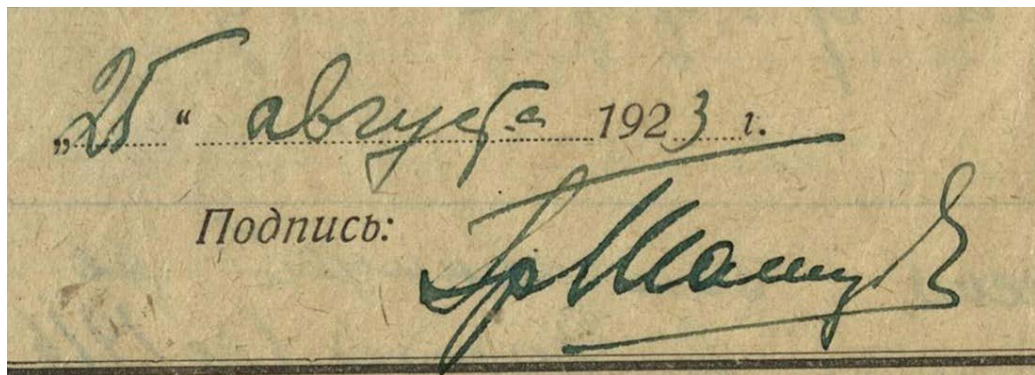
Spóźniony o kilka miesięcy na studia u Meyerholda, Henryk Szaro miał jednak mocną legitymację do tego, aby myśleć i mówić o sobie jako o jego uczniu, a wypowiedzi reżysera *Mocnego Człowieka* dla polskiej prasy wcale nie muszą być odczytywane jako retusz biografii. Nie wyglądały tak zresztą w oczach mu współczesnych. Przyszły emigracyjny historyk, a w 1919 roku próbujący realizować sceniczne pasje nastolatek, Nikołaj Uljanow, który oblał

⁵⁹ Przedruk wyroku i jego uzasadnienia, zob. Siergiej Radłow, *ВСТ в 1920-е: Ігра, суд'ба, контекст* (Sankt-Pietierburg: Bolszoj Dramatyczeskij Teatr imieni G. A. Towstonogowa, 2019), 211.

⁶⁰ O działalność wymienionych teatrów zob. Gwozdziw i Piotrowskij, „Pietrogradskie teatry i prazdniestwa”, 192–195, 208–210; Adrian Piotrowskij, „Teatry, kotorych uże niet... Listki wspomnianij”, *Raboczij i teatr*, nr 29–30 (1932): 7; Zolotnickij, *Zori teatralnogo Oktjabria*, 229–232; Krusanow, *Russkij awangard: 1907—1932*, 207–208; Julija Gałanina, „Gosudarstwiennyj Ligowskij Dramatyczeskij Teatr: W poiskach riepiertuara”, w: *Pietierburgskie teatry, kotorych niet*, t. 4 (Sankt-Pietierburg: Izdatielstwo „Lewsza”, 2022).

⁶¹ W zespole Ligowskiego Teatru i Teatru Nowego Dramatu znalazła się również grupa byłych uczniów studia Gospiedramtu, koleżanek i kolegów Szaro, jak Jelena Tansarowa, czy Władimir Taskin, z którym współpracował w samorządzie.

egzaminu wstępne do studia przy Małym Teatrze Dramatycznym w tym samym czasie, gdy z powodzeniem zdał je Szaro, po przyjęciu do Kurmascepu już pod nieobecność Meyerholda, wspominał: „ani razu nie zobaczywszy go, nie znając ani jednej jego inscenizacji, zostałem «meyerholdowcem»”⁶².



Autograf Henryka Szaro

1923

© CGA SPb

Bibliografia

- Armatys, Leszek, i Wiesław Stradomski. *Od „Niewolnicy zmysłów” do „Czarnych diamentów”: Szkice o polskich filmach z lat 1914–1939*. Warszawa: Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, 1988.
- Bajburin, Albiert. *Sowietskij pasport: Istorija — struktura — praktiki*. Sankt-Pietierburg: Izdatelstwo Jewropiejskiego Uniwersiteta w Sankt-Pietierburgie, 2017.
- Banaszkiewicz, Władysław, i Witold Witczak. *Historia filmu polskiego*. Tom 1, 1895–1929. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1989.
- Birkholc, Robert. „Henryk Szaro”, Culture.pl, dostęp 30 października 2024. <https://culture.pl/pl/tworca/henryk-szaro>.
- Feldman, Oleg. „Miejierchold w Gwyrmie i Gwytmie”. *Woprosy tieatra*, nr 1/2 (2017): 313–335. <https://cyberleninka.ru/article/n/meyerhold-v-gvyrmie-i-gvytme>.
- Feldman, Oleg, red. „W. W. Dmitrijew wspominajet Zori W. E. Miejiercholda i Studiju na Borodinskoy”. *Woprosy tieatra*, nr 1/2 (2018): 469–495. <https://cyberleninka.ru/article/n/v-v-dmitriev-vspominaet-zori-v-e-meyerholda-i-studiju-na-borodinskoy/viewer>.

⁶² Uljanow, „Kurmascep”, 226.

- Goldman, Eric Arthur. *Visions, Images, and Dreams: Yiddish Film Past and Present*. Teaneck: Holmes & Meier Publishers, 2011.
- Gripicz, Aleksiej. „Uczitiel sceny”. W: *Wstriecki s Miejercholdom: Sbornik wosporinaniij*, redakcja Marija Walentiejn et. al. Moskwa: WTO, 1967.
- Gross, Natan. *Film żydowski w Polsce*. Kraków: Rabid, 2002.
- Haltof, Marek. *Historical Dictionary of Polish Cinema*, 2-nd edition. Lanham: Rowman & Littlefield, 2015.
- Hendrykowska, Małgorzata. „Mocny człowiek – arcydzieło polskiego kina niemego”, wykład, 2009, dostęp 8 maja 2025. <https://www.youtube.com/watch?v=QMgT3YNVYCK>.
- Iwanow, Władisław, red. „Pierepiska B. W. Kazanskogo i Ws. E. Miejercholda (1910–1933)”. *Mniemozina: Dokumenty i fakty iz istorii otieczestwiennogo tieatra* 7, (2019): 47–92.
- Jastrzębiec-Rudnicki, Walery. „Stańczyk – kabaret polityczny”. W: *Dymek z papierosa czyli wspomnienia o scenach, scenkach i nadsceńkach*, redakcja Kazimierz Rudzki. Warszawa: Iskry, 1959.
- Lubelski, Tadeusz. *Historia kina polskiego 1895–2014*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 2015.
- Łoza, Stanisław, red. *Czy wiesz, kto to jest?* Warszawa: Wydawnictwo Głównej Księgarni Wojskowej, 1938.
- Korczarowska-Różycka, Natasza. „«Ekspresjonizm to gra... Ale właściwie, czemu nie?»: Mabuseria, czyli eksperyment ekspresjonistyczny w *Mocnym człowieku* Henryka Szaro”. *Kwartalnik Filmowy*, nr 89/90 (2015): 306–319. <https://czasopisma.ispan.pl/index.php/kf/article/view/2342/1585>.
- Krusanow, Andriej. *Russkij awangard: 1907–1932 (Istoriczeskij obzor)*. Tom 2, *Futuristiceskaja riwielucyja (1917–1921)*, kn. 1. Moskwa: Nowoje literaturnoje obozrienije, 2003.
- Kuzmin, Michaił. *Dniwnik 1917–1924*. Tom 1, 1917–1921, redakcja Aleksandra Pachomowa et al. Sankt-Pietierburg: Izdatielstwo Iwana Limbacha, 2025.
- Meyerhold, Wsiewołod. *Lekcyi: 1918–1919*, redakcja Nina Panfilowa et al. Moskwa: O. G. I., 2001.
- Meyerhold, Wsiewołod. *Łoskuty dla kostiuma Arlekina: Miejercholdowskiy sbornik*. Tom 5, redakcja Nina Panfilowa i Oleg Feldman. Moskwa: Izdatielstwo „Artist. Rieżysior. Tieatr”, 2022.
- Meyerhold, Wsiewołod. *Miejerchold w raznyje gody: Miejercholdowskiy sbornik*. Tom 6, redakcja Nina Panfilowa i Oleg Feldman. Moskwa: Izdatielstwo GITIS, 2022.
- Nauczno-issledowatielskij projekt po tworczeskomu naslediju W. E. Miejercholda „Lubow’ k triom apielsinam”*. Tom 1–2, redakcja Lubow’ Owes et al. Sankt-Pietierburg: Rossijskij institut istorii iskusstw, 2014.

- Piskorz, Artur. „«Bujający w obłokach fantasta» – Henryk Szaro i jego *Mocny człowiek*”. *Media – Kultura – Komunikacja Społeczna* 11, nr 1 (2015): 41–50. <https://bazhum.muzhp.pl/journals/794/issues/46494>.
- Radłów, Siergiej. *BDT w 1920-je: Igra, sud’ba, kontiektst*. Sankt-Pietierburg: Bolszoj Dramaticzeskij Tieatr imieni G. A. Towstonogowa, 2019.
- Rudnickij, Konstantin. *Rieżyssior Miejierchold*. Moskwa: Izdatielstwo „Nauka”, 1969.
- Szaporina, Lubow’. „Za piatnadcat’ let”. W: *Dniewnik*, Tom 2. Moskwa: Nowoje litieraturnoje obozrienije, 2017.
- „Szaro (właśc. Szapiro) Henryk”. *Polski Słownik Judaistyczny*, dostęp 30 października 2024. <https://delet.jhi.pl/pl/psj?articleId=19538>.
- Śliwowsky, Wiktoria i René. „Mikołaja Jewreinowa związki z Polską”. *Pamiętnik Teatralny* 29, z. 3/4 (1980): 393–412.
- Gwozdiew, Aleksiej, i Adrian Piotrowskij. „Pietrogradskije tieatry i prazdniestwa w epochu wojennogo kommunizma”. W: *Istorija sowietskogo tieatra: Oczerki razwitija*. Tom 1. Leningrad: Gosudarstwiennoje izdatielstwo chudożestwiennoj litieratury, 1933.
- Toeplitz, Jerzy. *Historia sztuki filmowej*. Tom 2, 1918–1928. Warszawa: Filmowa Agencja Wydawnicza, 1956.
- Twierskoj, Konstantin. *Tworczeskoje nasledije Konstantina Twierskiego*, redakcja Aleksandr Iwanow. Tom 1. Sankt-Pietierburg: Izdatielstwo SUPIER, 2023.
- Uljanow, Nikołaj. „Kurmascep”, *Nowyj Żurnał / The New Review* 29, nr 100 (1970): 222–244.
- Wąsowska, Renata. „Henryk Szaro”. Fonoteka, dostęp 30 października 2024. <https://fototeka.fn.org.pl/osoby/info/5266/szaro-henryk.html>.
- Wierigina, Walentina. *Wospominanija*. Leningrad: Iskusstwo, 1974.
- Włodek, Roman. „Szaro Henryk”. W: *Polski Słownik Biograficzny* 46, z. 192 (2010): 106–107.
- Zabrodin, Władimir. *Ejziensztiejn: Popytka tieatra*. Moskwa: Ejziensztiejn-centr, 2005.
- Zołotnickij, Dawid. *Zori tieatralnogo Oktiabria*. Leningrad: Iskusstwo, 1976.

MATEUSZ MASŁOWSKI

absolwent wydziału Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie i wydziału teatrologii Rosyjskiego Instytutu Sztuki Teatralnej – Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej (RITI-GITIS), doktorant w Szkole Doktorskiej Anthropos Instytutów PAN, redaktor *Pamiętnika Teatralnego*.